



Università
della
Svizzera
italiana

Accademia
di
architettura

Archivio
del
Moderno

L'architecture de l'Empire entre France et Italie

sous la direction de
Letizia Tedeschi et Daniel Rabreau

Mendrisio
Academy
Press

Archivio del Moderno / Saggi
18
Collection dirigée par Letizia Tedeschi

Avec le soutien de
Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique



Ambassade de France en Suisse



Comune di Capriasca



Coordination éditoriale
Tiziano Casartelli

Rédaction
Alessandra Pfister, Marta Valdata

Mise en page
Sabine Cortat

Traductions en anglais (Abstracts)
Richard Sadleir

En couverture :
Louis Charles Auguste Couder,
Napoléon Ier visitant l'escalier du Louvre
sous la conduite des architectes Percier et Fontaine,
Paris, musée du Louvre © RMN / Thierry Ollivier.

© 2012 Fondazione Archivio del Moderno, Mendrisio

L'architecture de l'Empire entre France et Italie

Institutions, pratiques professionnelles,
questions culturelles et stylistiques (1795-1815)

sous la direction de
Letizia Tedeschi, Daniel Rabreau



archivio del moderno mendrisio



Ce volume a été publié dans le cadre du projet de recherche *La culture architectonique italienne et française à l'époque napoléonienne*, sous la direction de Daniel Rabreau (Centre Ledoux, Université Paris I Panthéon-Sorbonne) et de Letizia Tedeschi (Archivio del Moderno, Mendrisio), promue par l'Archivio del Moderno dell'Accademia di architettura (Università della Svizzera italiana) et par le Centre Ledoux, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, en collaboration avec la Scuola dottorale in culture e trasformazioni della città e del territorio Sezione Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e d'architettura dell'Università degli Studi Roma Tre.

En collaboration avec

Académie de France à Rome - Villa Medici
Istituto Svizzero di Roma

Comité scientifique pour le projet de recherche

Piervaleriano Angelini, Osservatorio Quarenghi, Bergamo
Margherita Azzi Visentini, Politecnico di Milano
Liliana Barroero, Università degli Studi Roma Tre
Pascal Griener, Université de Neuchâtel
Anna Maria Matteucci, Università degli Studi di Bologna
Gianni Mezzanotte, Università degli Studi di Brescia
Monique Mosser, CNRS – Université Paris IV
Daniel Rabreau, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Francesco Repishti, Politecnico di Milano
Orietta Rossi Pinelli, Università degli Studi “La Sapienza” di Roma
Letizia Tedeschi, Archivio del Moderno, Mendrisio

Directeurs de la recherche

Daniel Rabreau, Université Paris I Panthéon-Sorbonne
Letizia Tedeschi, Archivio del Moderno, Mendrisio

Coordination de la recherche

Alessandra Pfister, Archivio del Moderno, Mendrisio

Sommaire
Sommario

IX Préface

MODÈLES HISTORIOGRAPHIQUES ET THÈMES DE RECHERCHE
MODELLI STORIOGRAFICI E TEMI DI RICERCA

- 3 I dispositivi mitici dell'antico e i principi regolatori del moderno
nell'architettura tra XVIII e XIX secolo
Letizia Tedeschi
- 27 L'architecte-artiste. De l'idéologie des Lumières au pragmatisme impérial.
Chronologie des symboles (1765-1815)
Daniel Rabreau
- 41 France-Suisse-Italie.
Le concept de transfert artistique appliqué à la période napoléonienne
Pascal Griener
- 53 Discours symbolique de l'ornement sous l'Empire napoléonien
Odile Nouvel-Kammerer
- LA CITÉ LABORATOIRE, MODÈLES CULTURELS À CONFRONTER
LA CITTÀ LABORATORIO, MODELLI CULTURALI A CONFRONTO
- 67 *La ville est malade.*
Fondamenti filosofici dell'*embellissement* urbano: Voltaire, Miliza, Cuoco
Sergio Villari
- 83 La grande mutation des couvents sous l'Empire
Pierre Pinon
- 95 Nuovi spazi per città nuove: Fori, piazze e giardini in Italia durante il periodo napoleonico
Gian Paolo Consoli
- 111 L'amministrazione dei lavori pubblici nella Roma napoleonica.
Uffici, figure, metodi di intervento
Fabrizio Di Marco

- 121 Nouveaux programmes pour un empire futur.
François Léonard Séheult élève de Peyre le jeune en l'an IV
Jean-Philippe Garric
- 133 De l'utopie urbanistique à l'utopie psychiatrique : l'Asile d'aliénés du Mans
Jean-Michel Leniaud

LES VILLES REALISÉES
LE CITTÀ REALIZZATE

- 143 *Passeggi pubblici e circonvallazioni* a Milano durante il Regno d'Italia
Francesco Repishti
- 157 Orientamenti e controllo dell'architettura nei piani di Torino tra Consolato e Impero
Elena Dellapiana
- 169 Una continuità esemplare: opere pubbliche, linguaggio e protagonisti
a Parma tra *Ancien Régime* e Restaurazione
Carlo Mambriani
- 183 Tra Francesco Milizia e Antonio Canova: l'architettura a Roma intorno al 1800
Susanna Pasquali
- 201 Il Borgo Murattiano di Bari
Fabio Mangone
- 209 La ville nouvelle, l'État et les politiques municipales.
Architecture publique et urbanisme à Bordeaux de la Révolution à la fin de l'Empire
Marc Saboya
- 223 Nantes ou La Roche-sur-Yon : recettes pour un urbanisme réussi
Alain Delaval

PAYSAGE NATUREL ET PAYSAGE ARTIFICIEL
PAESAGGIO NATURALE E PAESAGGIO ARTIFICIALE

- 239 Inspiration botanique et jardins sous l'Empire :
l'éclosion d'une vision organique du monde
Isabelle Levêque
- 255 Architecture italienne en France à l'époque napoléonienne.
Une application culturelle exemplaire à Clisson, entre 1805 et 1827,
dans le jardin pittoresque du sculpteur François-Frédéric Lemot
Marie Richard

- 269 «Per scansare l'etichetta».
Residenze suburbane e cultura dell'abitare nella Bologna napoleonica
Francesco Ceccarelli
- 289 Osservazioni intorno al *Voyage pittoresque de Genève à Milan par le Simplon* (1811)
Margherita Azzi Visentini

L'ANTIQUE ET LE PATRIMOINE COMME « RESSOURCE »
L'ANTICO E IL PATRIMONIO COME "RISORSA"

- 313 Francesco Belloni et la naissance de l'art de la mosaïque à Paris
sous la Révolution et l'Empire
Henri Lavagne
- 331 Roma in rivoluzione (1798-1799):
il Quirinale, il Campidoglio e la riscoperta del Foro Romano
Pier Paolo Racioppi
- 347 La scène romaine à l'époque napoléonienne. Une nouvelle cérémonialité ?
Martine Boiteux
- 369 Du Campo Vaccino au Forum romain :
la mise en scène de l'antique à l'époque napoléonienne
Luigi Gallo
- 383 La scoperta dell'antico a Trieste ed in Istria all'inizio dell'Ottocento:
Pietro Nobile archeologo
Rossella Fabiani
- 395 L'Arco della Pace di Milano e la fortuna degli archi di trionfo in età napoleonica
Stefano Bosi
- LE SYSTÈME DES ARTS
IL SISTEMA DELLE ARTI
- 411 Quatremère de Quincy e l'Italia
Valeria Farinati
- 421 L'architettura in mostra a Roma tra *Ancien Régime* ed epoca napoleonica
Susanne Adina Meyer
- 431 Il *Catalogo degli artisti* di Giuseppe Antonio Guattani e la promozione dell'architettura
nel primo decennio del XIX secolo.
Serenella Rolfi Ožvald

- 445 Il Museo Vaticano in epoca napoleonica: oltre la forma settecentesca
Ilaria Sgarbozza
- 459 Gli architetti pensionati delle accademie d'Italia a Roma nel periodo napoleonico
Tommaso Manfredi
- 473 La bibliothèque de l'architecte Luigi Canonica.
Un instrument cosmopolite et son fonctionnement
Cecilia Hurley
- 481 L'Empereur et la réception des arts appliqués : le rôle des journaux entre 1800 et 1815
Blanche de la Taille
- 493 English Abstracts
- 503 Index des noms

Préface

Les textes réunis dans ce volume dérivent pour la plupart des études entreprises dans le cadre du projet de recherche *Luigi Canonica et la culture architecturale italienne et française à l'époque napoléonienne*, projet élaboré en 2006 par l'Archivio del Moderno de Mendrisio (Université de la Suisse italienne) et par le Centre Ledoux-Université de Paris 1 Panthéon Sorbonne, en collaboration avec l'École doctorale Cultures et transformations de la ville et du territoire-Section Histoire et conservation de l'objet d'art et d'architecture de l'Université Rome III, dont les premiers résultats ont donné lieu au volume *Luigi Canonica (1764-1844). Architetto di utilità pubblica e privata*, sous la direction de Letizia Tedeschi et de Francesco Repishti, publié en 2011, et au numéro monographique (105, 2011) de la revue « Ricerche di Storia dell'arte » consacré à *La « construction » d'un style. Architecture entre l'Italie et la France à l'époque napoléonienne*. Publications auxquelles s'ajoutera, en 2013-2014, un dernier volume, focalisé sur ce thème. Ce projet de recherche, précisons-le dès maintenant, a joué le rôle d'un catalyseur de différentes perspectives critiques et de divers intérêts historiographiques liés, sous bien des aspects, au thème en question, comme en témoignent les essais qui suivent.

Cette publication a par conséquent le mérite de relancer cette problématique et de contribuer à fédérer des chercheurs d'horizons divers, spécialistes de la période impériale en France, en Italie et en Suisse, ou qui n'envisagent plus d'aborder l'art de la fin de l'Ancien Régime sans englober les résultats d'un sentiment de régénération due à l'action des Lumières, de l'époque de la Révolution à la fin de l'Empire. C'est sur l'enjeu de cette périodicité unitaire d'une cinquantaine d'années, de 1765 à 1815 environ, que s'impose désormais une histoire culturelle, politique, sociale, idéologique, économique et esthétique qui doit approfondir l'approche stylistique formelle dont on a abusé jusqu'ici, parfois en arrêtant le XVIII^e siècle en 1789, souvent en abordant les débuts du XIX^e en termes de rupture. Or, si l'évaluation des institutions artistiques fondées autour de 1800 – Muséum, Conseil des Bâtiments civils, Commissioni d'Ornato, Institut et École des Beaux-arts, écoles d'ingénieurs

etc. – connaît aujourd’hui un approfondissement certain grâce aux publications d’archives inédites, les études thématiques détaillées et l’approche monographique des artistes, architectes et ingénieurs, accuse encore des déficits de connaissances très regrettables (notamment sur le rôle précis des grands architectes de l’Ancien Régime encore actifs sous l’Empire). On doit donc admettre qu’il existe des défaillances dans le domaine historiographique en italien comme en français puisque les approfondissements les plus récents à cet égard témoignent d’un caractère fragmentaire problématique et se focalisent sur des aspects ou des singularités qui s’avèrent loin d’être uniques dès qu’on privilégie – comme c’est le cas en l’occurrence – la portée d’une culture architecturale française hégémonique qui gagne peu à peu, à la suite des succès napoléoniens, l’ensemble de l’échiquier européen, affirmant du même coup des modèles architecturaux spécifiques. Le sens même de cette publication en découle, celle-ci étant motivée par la confirmation de l’exigence d’une mise à jour élaborée d’après une méthodologie appropriée de la compréhension, où les édifices pourront eux-mêmes se révéler comme des initiatives originales et déterminantes de cette nouvelle culture et de cette nouvelle société.

X

D’autant plus que l’historiographie italienne et française ne pouvait se vanter d’avoir récemment fourni des apports susceptibles d’entraîner des lectures tout à fait inédites et à même de cerner les difficultés qui n’ont pas encore été révélées, difficultés que l’on a d’ailleurs laissées en suspens, eu égard au complexe horizon thématique mis au jour jusqu’à présent. Même si, naturellement, des progrès significatifs n’ont certes pas manqué, fussent-ils sporadiques ou ponctuels, au point de mettre en évidence les problématiques les plus significatives qui sont apparues dans les deux littératures historico-critiques. Progrès que l’on peut donc rappeler d’une manière exemplaire afin d’éviter le simple compte rendu historiographique. Une tâche qui risquerait au demeurant de se traduire par une mise à jour bibliographique incomplète.

Il y a plus d’un quart de siècle, Werner Szambien, publiant la première monographie sur *J.-N.-L. Durand* (Picard, Paris 1984), le grand théoricien-pédagogue de la période, a au moins fait progresser d’une manière décisive la connaissance de l’architecture de la période révolutionnaire, anticipant plusieurs publications, actes de colloques ou catalogues d’exposition, auxquels il participa lors des commémorations, en 1989, de la Révolution française. Il faut retenir quelques initiatives importantes, dans le domaine de la prospection d’archives enfin publiées ou d’études sérielles qui, dans les décennies qui viennent, permettront ces développements d’une curiosité interprétative qui a manqué jusqu’ici. Parmi ces sources, on doit saluer un livre fondamental : Pierre Fontaine, *Journal. 1799-1853* (Paris, ENSBA-IFA-SHAF, 1987), ainsi que la publication en ligne sur le site de l’INHA à Paris (<http://www.inha.fr/spip.php?rubrique358>), par Françoise Boudon et une équipe du Centre André Chastel (CNRS-Université Paris IV) des archives du Conseil des Bâtiments civils (CONBAVIL) et, sur le même sujet, la thèse de doctorat en cours d’Emmanuel Château sous la direction de Bruno Foucart (Université Paris-IV). Parmi les études thématiques, il revient à Jean-Philippe Garric, d’avoir publié ou lancé de nombreuses études et rééditions scientifiques de témoignages sur les rapports entre la France et l’Italie dans le premier tiers du XIX^e siècle (*Recueils d’Italie. Les modèles italiens dans les livres d’architecture français*, Mardaga,

Sprimont 2004 ; Charles Percier et Pierre Fontaine, *Palais de Rome. Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome. Présentation par Jean-Philippe Garric, Mardaga, Wavre 2008* ; côté italien, un colloque a concrétisé l'apport des études locales à la connaissance du rôle des Napoléonides dans l'architecture officielle de la période (*Les maisons de l'Empereur. Residenze di Corte in Italia nell'età napoleonica*, Lucca, janvier 2004, *Rivista Napoleonica*, 10-11, 2004-2005). Un volume de réflexion critique et de récupération des documents sauvegardés dans le cadre international italien et romain correspond notamment à ces études, en mettant l'accent sur le front historiographique italien et en se concentrant sur une période spécifique qui va de 1750 à 1810, avant d'aborder la décennie suivante : *Contro il Barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, sous la direction d'Angela Cipriani, de Gian Paolo Consoli et de Susanna Pasquali, publié en 2007 à l'occasion de l'exposition du même nom qui se déroula à l'Accademia Nazionale di San Luca à Rome (19 avril-19 mai 2007). À l'École doctorale de l'Université de Rome III, en collaboration avec l'Archivio del Moderno, Valeria Mirra a effectué et soutenu en 2011 une thèse intitulée *Un'impresa culturale e commerciale : la Calcografia Piranesi da Roma a Parigi (1799-1810)*, qui a mis pour la première fois au jour le transfert de la chalcographie Piranesi à Paris et le rôle que Francesco Piranesi a joué dans cette ville au cours de ces années cruciales pour la « construction » du style Empire. Certains résultats de cette étude ont été publiés depuis dans le dossier susmentionné de la revue « Ricerche di Storia dell'arte ». D'autres apports indirects, à même d'enrichir la relecture critique contemporaine de l'échange fécond entre les cultures italienne et française à l'époque napoléonienne sont aussi issus d'études comme les volumes *Dal mito al progetto. La cultura architettonica dei maestri italiani e ticinesi nella Russia Neoclassica*, sous la direction de Nicola Navone et Letizia Tedeschi (Edizioni dell'Accademia di architettura, Mendrisio 2004), et *La cultura architettonica italiana in Russia da Caterina II a Alessandro I*, sous la direction de Piervaleriano Angelini, Nicola Navone et Letizia Tedeschi (Mendrisio Academy Press, Mendrisio 2008), où est notamment décrite la figure de médiateur culturel international qu'était l'architecte du tsar Paul III, Vincenzo Brenna.

XI

Ces nouvelles références, avec les pistes renouvelées qu'elles introduisent ou suscitent – notamment au plan méthodologique – rendent à peu près caduques “l'histoire stylistique” de l'Empire, telle qu'elle avait été élaborée en France dans la lignée de deux des plus fameux historiens de l'art du milieu du XX^e siècle : Louis Hautecœur et Pierre Francastel. Le premier, dans son *Histoire de l'architecture classique en France*, tome V, *Révolution et Empire 1792-1815* (Picard, Paris 1953), pensait avoir bien ciblé le passage du XVIII^e au XIX^e siècle avec la notion de *Préromantisme* dont les grands thèmes, sur la nature, la régénération et le sublime, notamment, permettaient une commode “transition” entre l'esprit des Lumières (concept qu'il ne valorise guère) suivi du chaos révolutionnaire et de la remise en ordre des valeurs sûres de l'Empire à l'industrie naissante. Dans l'introduction de ce volume, Hautecœur rappelle l'évolution des formes de l'art « dans les années 1785 » où un esprit « déjà romantique » contrebalance l'anticomanie effrénée de la fin de l'Ancien Régime. Il s'autorise donc à traiter, dans un tiers du livre, par exemple de l'art des jardins et des architectes visionnaires, Boullée et Ledoux actifs

depuis les dix dernières années du règne de Louis XV, comme des prolégomènes de la spécificité du style Empire. Ni la symbolique, ni l'idéologie – évolutive, depuis l'architecture révolutionnaire jusqu'à la chute de Napoléon – n'apparaissent éclairer l'origine des nouvelles institutions, le lancement et le devenir des programmes éditaires, les profils de carrière des maîtres d'œuvre ou les fluctuations du goût et de la mode, ancrés dans la vie sociale, politique et économique du temps. À l'inverse, Pierre Francastel, dans son livre maintes fois réédité, *Style Empire, du Directoire à la Restauration* (Larousse, collection Arts, styles et techniques, Paris 1939), estimant paradoxalement que « La Révolution eut, sans doute, davantage un aspect économique que politique ou idéologique », identifie essentiellement le style Empire à une production d'art décoratif et de mobilier, produit de luxe d'une industrie meilleur marché que l'artisanat passé, et propre à satisfaire cette bourgeoisie profiteur qui, sans vrai goût ni forme d'idéologie exprimée, détient le pouvoir. Pour cet auteur, d'obédience marxiste, le passage du XVIII^e siècle au XIX^e siècle est celui du règne des idéologues suivi par la tyrannie des « profiteurs ». Napoléon n'a qu'à suivre et Francastel conclut : « L'Empereur a fourni à la France une volonté extérieure d'ordre et de puissance, non les éléments constitutifs d'un goût nouveau » – de ce point de vue, dit-il, le triomphe officiel de l'anticomanie n'est qu'une revanche du XVIII^e siècle ! Chez ces deux auteurs, l'analyse plastique et typologique des œuvres, comme la connaissance approfondie des éléments qui relèvent de l'*imitation* de l'Antiquité, n'offrent qu'un aspect répétitif confinant au poncif. Plus convaincants étaient alors les écrits pionniers de Mario Praz qui voyait dans l'Empire l'apogée du *Néoclassicisme* – question évidemment à nouveau débattue, sinon mise en cause, aujourd'hui !

Du point de vue de l'historiographie, le style Empire a donc toujours posé problème. Pourtant, dans le domaine de l'histoire de l'urbanisme, un récent colloque a permis de confronter les recherches les plus diverses dans les champs de la théorie, du projet, de la pratique et de l'art, d'une manière comparative bien inédite qui englobe l'expérience de la capitale face aux exemples provinciaux et à ceux des villes conquises : *Autour de la ville de Napoléon*, (La Roche-sur-Yon, 2004, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2006). Le sujet est inépuisable et, par exemple, les réflexions ici consignées par Alain Delaval dans sa comparaison entre Nantes (le grand port de l'époque des Lumières) et La Roche-sur-Yon (ville neuve de l'Empire), nuancent pour la première fois certains mécanismes de l'art urbain dans une perspective politique, certes, mais surtout idéologique, culturelle et, bien sûr, économique. D'autres travaux pionniers, comme ceux d'Isabelle Levêque, renouvellent la connaissance de l'art du végétal appliqué, non seulement au progrès de la science de la botanique, mais à l'imaginaire de la nature qui s'illustre dans la création de jardins très diversifiés, de parcs, d'arborétums, et de promenades qui sont du goût de l'Empereur. Le rôle des expositions dans le renouvellement des thèmes consacrés à l'Empire doit aussi être souligné ; témoins, sur le sujet de la nature, celle qui traitait de *L'Impératrice Joséphine et les sciences naturelles* (Malmaison, 1997), ou, sur un autre sujet, la symbolique de l'ornement, l'exposition *L'Aigle et le Papillon. Symboles du pouvoir sous l'Empire* (Paris, Musée des Arts décoratifs, 2008), conçue par Odile Nouvel-Kammerer. Cet auteur reprend ici une synthèse des thématiques portées par l'idéologie impériale qui éclaire l'usa-

ge de la référence antique dans l'actualité politique. D'autres sujets, comme l'attitude d'architectes français en formation par rapport au modèle italien (le Nantais François-Léonard Séheult), l'évolution de la fête républicaine vers le cérémonial napoléonien (à Rome, 1798-1814), l'adaptation pragmatique des biens nationaux dans le cadre du développement de l'édilité monumentale, le renouveau d'une forme d'art appliqué, la mosaïque, inattendue à Paris durant cette période, etc., sont autant de sujets qui détaillent des aspects isolés ou trop ignorés jusqu'ici, et que ce volume réunit dans l'expression d'une méthode approfondie, des plus prometteuses. La réception des arts appliqués, notamment, s'observe à travers les journaux dans lesquels, à partir de la chronique de la vie artistique, s'inscrivent la publicité pour l'art manufacturier français et l'éloge du goût directement favorisé par Napoléon I^{er}. La dimension culturelle de l'art impérial, qui s'expose ici sans la moindre ambiguïté, suscite des nuances qu'ignorait l'approche de l'histoire stylistique : censure et propagande obligent ! Blanche de La Taille résume ainsi le résultat d'une réflexion sur les attendus symboliques de l'art officiel : « L'ornement devient au "peuple" ce que l'Architecture est à Napoléon : vitrine de ses préoccupations, de son pouvoir et de ses moyens ». La lecture croisée des articles, aux sujets si variés, devrait tracer des perspectives nouvelles dans la reconnaissance identitaire de l'art de la période impériale ; qu'il s'agisse de l'art de cour ou des productions plus utilitaires de l'aménagement de l'espace et de la mode ; qu'il s'agisse d'une expression, enfin reconnue, des mœurs parisiennes, provinciales ou ultramontaines.

XIII

Pour conclure, à la lumière de ce que nous venons de rappeler, un besoin urgent de nouvelles « lectures » se fait sentir, telles que, par hypothèse, une analogie métaphorique entre le comportement architectural exercé par le croisement entre la culture architecturale française et italianisante et ce qui est exposé dans un célèbre essai de Jurij Michajlovič Lotman sur le « comportement » quotidien du révolutionnaire décembre.

Si l'on poursuit cette analogie métaphorique, une expression scandaleuse de l'architecture se manifesterait ainsi de plus en plus, avec l'Empire, dans le cadre italien et français, expression qui d'une part se décline en des ornements éphémères et en de nouvelles interventions sur le bâti, en lignes droites et autres rectifications urbanistiques qui entrent sans cesse en concurrence avec l'ouvrage précédent, dans un but non seulement fonctionnel mais aussi représentatif et par conséquent manifestement théâtral, et qui heurte d'autre part, quand elle construit *ex novo*, le style classique en enfrenant inopinément sa grammaire et par la même en modernisant et en enrichissant son lexique avec des inconnues que l'on ne prévoyait pas. De sorte que ce qui est remis en question par cette image comparative entre l'attitude décembre selon Lotman et cette activité architecturale de formation récente peut conduire à une inversion de perspective, en ce qui concerne l'architecte d'état Luigi Canonica notamment. Dès lors, celui-ci n'est plus perçu – comme il l'a été – comme un protagoniste d'une bourgeoisie d'entrepreneurs modérée qui le situe sur des positions moins hardies par rapport au jacobin ou révolutionnaire Antolini, mais comme un interprète conscient de nouveaux paradigmes. Par exemple, l'analyse ponctuelle du contexte ou du site où il faut intervenir donne libre cours à un rapport dialectique résolument moderne, à une constante recherche pour chacun des projets, si diversi-

fiés qu'ils soient, où Canonica se voit requis par les diverses « charges » qui incombent à son rôle d'architecte national, de surintendant général et enfin d'architecte royal d'un panorama complexe comme peut l'être le Milan de Beauharnais, de fournir des solutions aussi opportunes qu'économiques, sans renoncer pour autant aux inférences spectaculaires. C'est-à-dire, sans renoncer, dirions-nous aujourd'hui, à la définition, dans la mesure du possible, d'un *skyline* significatif et fonctionnel qui passe avant la raison d'État, mais aussi au confort et par conséquent aux multiples sollicitations de la « vie moderne » et aux exigences qui s'imposent sur la scène urbaine et sur les scènes suburbaines adjacentes. Exigences qui se manifestèrent à travers l'aménagement du nœud controversé du Forum Bonaparte, et en particulier à travers des constructions comme les Arènes, ou sur des territoires qui conditionnent des cadrans topographiques entiers comme le complexe de la villa et du parc de Monza.

À une idée nouvelle et de plus en plus précise de l'architecture viennent s'ajouter de nouvelles compétences et de nouvelles professions pour affronter efficacement l'actualité en revendiquant l'injonction voltairienne selon laquelle « la ville est malade ». Ce qui contribue à reconnaître en Luigi Canonica un interprète de la modernité non moins à l'avant-garde que d'autres architectes italiens ou français de sa génération. Interprètes possibles de l'affirmation montante et très actuelle d'un style Empire que l'on peut lire, à l'instar de Lotman, comme un démarquage politisé du « manuel de savoir-vivre linguistique » du classicisme.

XIV

Les contributions qui suivent sont donc redevables, à plusieurs titres, au débat que l'on a illustré jusqu'ici dans les grandes lignes, ainsi qu'à l'apport du Colloque international d'études consacré à *La culture architecturale italienne et française à l'époque napoléonienne : aspects stylistiques et architecturaux*, qui a eu le mérite de relancer cette problématique et de donner concrètement le départ à de nouvelles études. Ce symposium s'est déroulé sur deux sessions, respectivement à Ascona et à Rome – la première session au Centre de séminaire de Monte Verità, à Ascona, du 5 au 8 octobre 2006 ; la seconde à l'Académie de France-Villa Médicis et à l'Institut suisse de Rome, du 4 au 6 octobre 2007. Nous remercions enfin, pour son soutien décisif à cette dernière session du symposium, Marc Bayard, chargé de mission pour l'histoire de l'art à l'Académie de France à Rome, ainsi que Christoph Riedweg, directeur de l'Institut suisse de Rome, pour avoir agréé notre proposition et avoir ainsi permis à ce dernier acte du colloque de se réaliser emblématiquement à Rome.

Letizia Tedeschi
Directrice de l'Archivio del Moderno

Daniel Rabreau
Directeur du Centre Ledoux

**Modèles historiographiques
et thèmes de recherche**
Modelli storiografici e temi di ricerca

I dispositivi mitici dell'antico e i principi regolatori del moderno nell'architettura tra XVIII e XIX secolo

Letizia Tedeschi

L'accensione di un nuovo dibattito sull'architettura di epoca napoleonica

3

L'accensione di un nuovo dibattito architettonico in merito al costruito in epoca napoleonica in un certo senso è un esito annunciato, una conseguenza dei nuovi studi che si vanno approntando. L'interrogarsi sulle architetture dell'*Empire* in riferimento al recupero e l'attualizzazione dell'antico e l'affermazione di una modernità, o meglio ancora di un "moderno" di inedito conio, finisce per coinvolgere la sempre delicata messa a punto di più veridici paradigmi, di approcci critici in grado di corrispondere al meglio all'oggetto delle loro investigazioni e, al tempo stesso, di corrispondere anche alle incalzanti esigenze contemporanee¹. E questo non può che imporre reiterati dubbi e dunque inattese speculazioni. Non sorprenderà, pertanto, che venga messa in discussione l'interpretazione corrente, dubitando della efficacia delle sue narrazioni. Il nostro intento, tuttavia, non implica esplicitamente una tale ambizione, poiché si limita a questo: porre, muovendo da ciò, alcuni interrogativi. Proporre tali interrogativi, ovviamente, prendendo le mosse dal progresso e senza alcuna pretesa di risolverli al primo colpo, o, magari, di disporre già di un arsenale in grado di costruire definitivamente le risposte desiderate per questo e per quello. Al contrario, con la consapevolezza di dover procedere ipoteticamente per gradi, sollecitati o frenati dall'ansia di un possibile riscontro sul pubblicato sia in riferimento al sempre più articolato quadro narrativo – la storiografia specialistica – venutosi frattanto a costituire, e sia in merito alle fonti, primarie e secondarie, coinvolgenti il progettato e il costruito, il recupero archeologico e museale o monumentale dell'antico e la sua progressiva mitizzazione in via di globale revisione e, sottotraccia, sperare in futuri sviluppi, esortando alla riflessione suscitata dagli esiti ultimi degli studi di settore; una riflessione foriera, senza alcun dubbio, di un qualche avanzamento e con esso dell'auspicabile elaborazione se non di inedite proposte di lettura critica, quanto meno di più fresche interpretazioni e di più motivate e puntuali ricostruzioni storiche, o altri approfondimenti, sull'esempio, poniamo, di quanto è stato proposto a suo tempo da un Aldo Rossi (1967) o, in anni successivi, da un Werner Szambien (1984)².

Un primo caso di generale riassetto storiografico potrà essere dato, in riferimento all'Italia, da quanto rilevato per Bologna in reiterati studi da Anna Maria Matteucci, per Milano – ieri come oggi – da Gianni Mezzanotte, nonché Aurora Scotti e pochi altri studiosi tra i quali, per non citarne che alcuni, si ricordano le recenti indagini di Susanna Pasquali, Gian Paolo Consoli e Angela Cipriani in riferimento a Roma. Il culto dell'antico vive i suoi brividi proprio nell'arco di tempo considerato da questo intervento, cosicché l'epopea napoleonica, con il riaccendersi e rinnovarsi dell'estenuante dibattito attorno a una sua “monumentalizzazione” e, di pari, una sua “attualizzazione” in sintonia con il serrato dialogo del momento, manifesta i segnali dello storicismo, poi declinato in eclettismo, che riveste come un sontuoso manto, alla fine, ogni architettura e, su un altro piano o con diverso e meno coeso impatto, con scarse eccezioni, ogni forma d'arte. *Querelle* oggi di grande interesse e che va a inquadarsi in un più articolato scenario il quale viene sollecitando inediti paradigmi interpretativi. Ma naturalmente vi sono altri ambiti, altri temi o argomenti che alimentano nuove riflessioni critiche suscitando una serie di revisioni, di riscritture pungenti. Si consideri, per esempio, la definizione e valutazione storica dello statuto di un termine come “pittoresque” in materia d'arte dei giardini, tra la fine dell'*Ancien Régime* e l'*Empire*, su cui merita assumere quanto hanno scritto, in più occasioni, autori come Monique Mosser e Margherita Azzi Visentini³; una riflessione che ha molteplici ricadute concettuali e conoscitive, chiamando in causa le idee estetiche messe in gioco nei confronti della natura e della sua rappresentazione o traduzione in questi microcosmi eccellenti. Per non dire di quanto va modificando il volto della Parigi classicista al tempo di Napoleone. Basti pensare ai recenti studi di Jean-Philippe Garric sul ruolo recitato in ambito formativo da Percier e Fontaine⁴ e quelli di Daniel Rabreau per quanto concerne il “pré-ecletisme” improntato su istanze rinascimentali, che va manifestandosi nell'architettura francese al tempo di Napoleone⁵. Viene pertanto da chiedersi: questa storiografia, questo ventaglio di nuovi studi muove alla ricerca di che cosa? Di *altre* risposte? Natalie Petiteau nel suo volume *Napoléon, de la mythologie à l'histoire*⁶, ha fornito un preventivo bilancio storiografico in merito all'interpretazione dell'epopea napoleonica e della stessa figura del Bonaparte indagando essenzialmente la storiografia francese; una lettura costantemente incentrata su due oppostive interpretazioni: una prima che volge tutto in positivo e subisce il fascino di questa figura fino in fondo, concludendo con il rafforzarne il mito. E una seconda che, invece, esprime, a tratti con asprezza, la condanna del grande corso e volge in negativo l'intera sua epopea, subendo anch'essa, tuttavia, questa fascinazione. Facendo leva, tra tant'altro, oltre che sulle intriganti quanto controverse “memorie” dello stesso Bonaparte⁷, su testi ormai classici come gli scritti di Chateaubriand o Stendhal⁸. Lo storico Luigi Mascilli Migliorini, per venire invece alla letteratura italiana contemporanea, nella propria monografia su Napoleone, sostiene tra l'altro che la vita stessa del Bonaparte è inevitabilmente «una vita *esemplare*, che mentre parla di sé, parla al tempo stesso delle vite altrui»⁹. Favorendo in pieno un riconoscimento: «È [...] proprio nel *continuum* Rivoluzione-età napoleonica che nasce l'individuo moderno, un individuo – come osserva Adolphe Thiers in una delle pagine più meditate della sua *Storia del Consolato e dell'Impero* – pronto a fare, e dunque a rinominare di sé, la storia»¹⁰. In un più recente apporto intitolato *L'impero o della perplessità*, Daniel Rabreau riesce infine a sintetizzare da par suo questo dibattito

Fig. 1.
Angelo Uggeri,
«Pianta ed Elevazione
delle carceri», tav.VI
da G.L. Bianconi,
*Descrizione dei circhi
particolarmente
di quello di Caracalla*,
Roma, 1789.

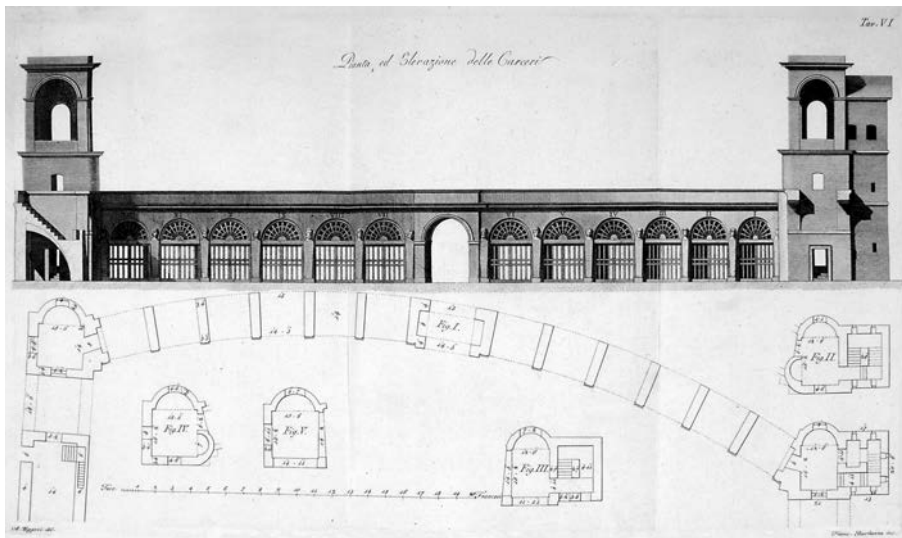
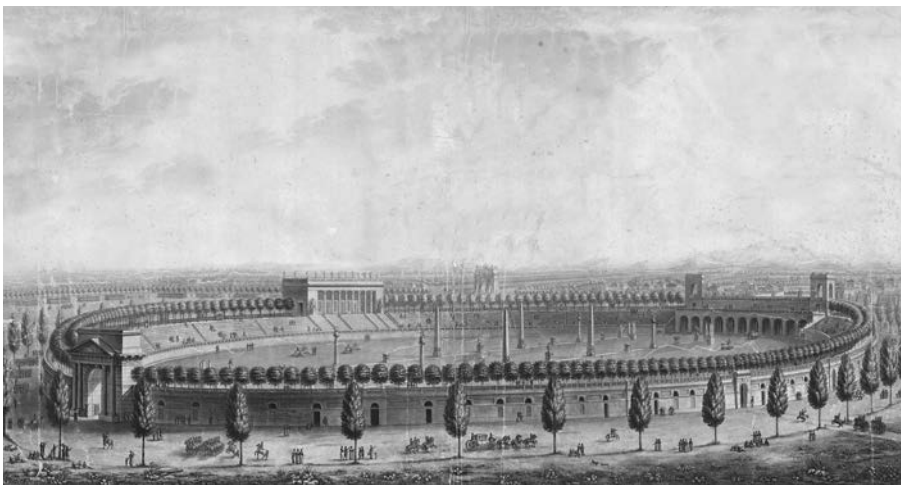


Fig. 2.
Alessandro Sanquirico,
Veduta dell'arena
di Milano, 1810.
Milano, Civica Raccolta
Stampe A. Bertarelli.



ponendosi il seguente interrogativo: «Che Napoleone non sia altro che un eterno ricorso della storia mitica?»¹¹. Inoltre, egli viene a sviscerare i problemi soggiacenti a questa interpretazione bipolare e ne propone possibili risoluzioni. Non senza aver prioritariamente sviscerato il proprio quesito facendo seguire ad esso, per cominciare, un secondo e correlato interrogativo: «Ciò premesso, la sua sensibilità culturale rivela forse quanto di più immaginativo o spirituale ci si potesse attendere nella storia dell'arte?». A cui tiene dietro, infine, lo smascheramento dell'autentico peso assunto dal cosiddetto *style Empire*, tutto sommato assai meno incisivo di quanto non sia stato supposto. Difatti, lo studioso finisce per dire: «Che tale regime, pressoché effimero, non abbia espresso pienamente le proprie potenzialità nell'architettura e nell'urbanistica realizzate, neppure in Francia, è evidente. Che decisivo sia stato il suo

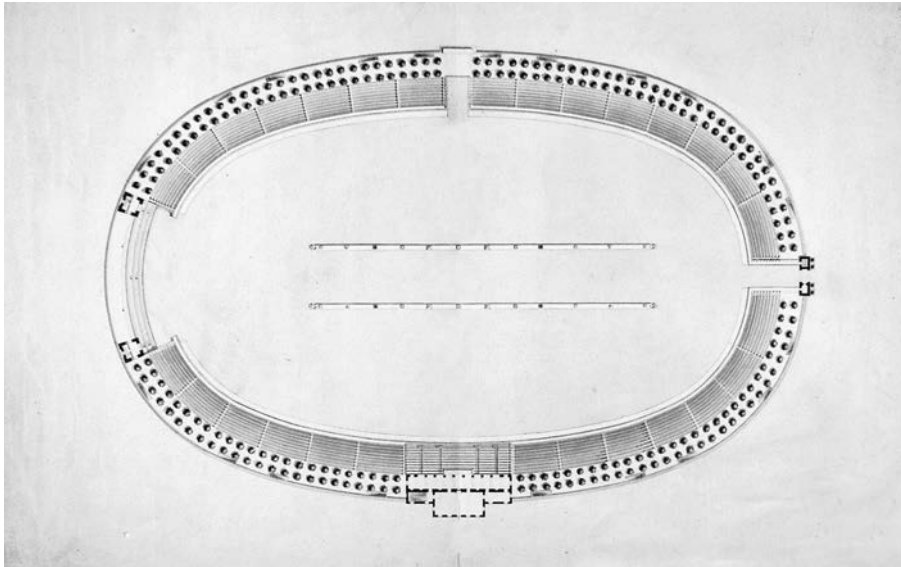
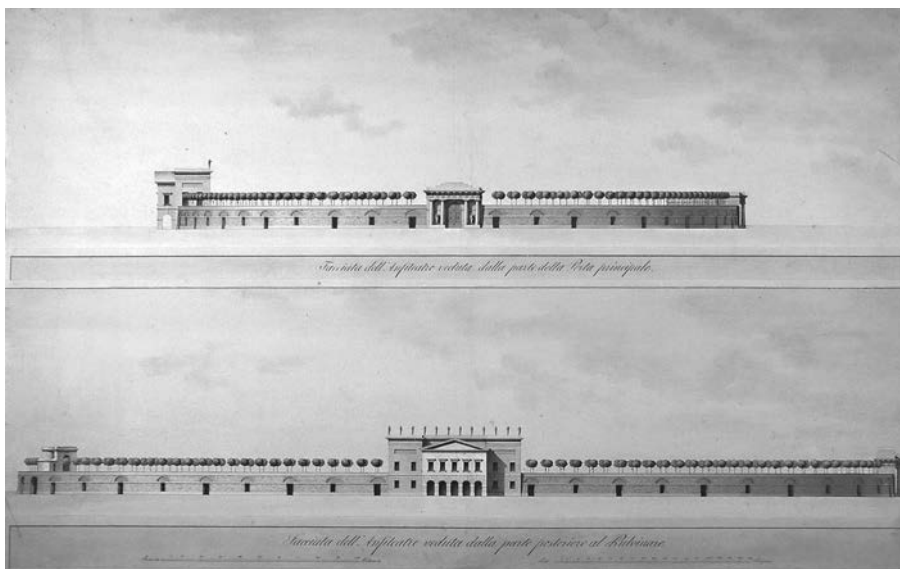


Fig. 3.
Luigi Canonica,
Arena di Milano,
pianta, s.d.
Mendrisio,
Archivio del Moderno,
Fondo Luigi Canonica,
4, D 125.

impulso in altri ambiti artistici – in particolare nelle arti decorative – è, in compenso, la conclusione cui sembra tuttora incoraggiare il riscontro di una volontà unitaria nell'uso dei simboli e nel nitore delle forme, dal settore del lusso alle applicazioni nei prodotti della nascente industria¹². Ma non si ha, ricorda lo studioso, né «un'esclusività creativa formale», né «un'autonomia degli emblemi» i quali, viceversa, sembrano attingere a un repertorio che corre da Raffaello a Piranesi, dai Greci antichi agli Etruschi, giungendo poi al confronto con le altre capitali tra cui le città italiane di Milano, Roma o Torino, in cui, a conferma di quanto si va dicendo, il «prurit impérial» non sembra in grado di legittimare fino in fondo uno *stile Impero* vero e proprio declinando piuttosto, informa sottotraccia Rabreau, in particolarismi regionali, in altre ontologie. Specie in seno all'architettura monumentale tutto questo viene a manifestarsi in termini eclatanti e perciò in un certo senso ineludibili. E tali da rendere difficile una inquadratura unitaria dei fenomeni, viceversa soppiantata da un fascio d'altre particolari fenomenologie che, in Francia, in Italia, altrove, presuppongono comunque un grandangolo europeo e al tempo stesso domandano particolarismi sempre più serrati e soprattutto una metodologia o, per dirla con questo autore, «una griglia di lettura metodologica» unitaria che, per esempio, parrebbe l'unica in grado di motivare l'esemplare connessione tra un ventaglio assai ampio di situazioni differenti che saldano attualità sfrenata e ricorsi più e meno espliciti all'Antico, finendo però con il darne un esito di volta in volta, o per meglio dire: di area regionale in area regionale, particolare. E tale, poi, da corroborare la messa a nudo di una criticità affatto unica o specifica poiché va a iscriversi precisamente in questo o quel contesto, si colora di un'araldica specifica, assume un dire che può essere inteso come un idioma regionale, se non ancor più locale, come accade a Parigi. È questo, per esempio, il caso offerto dal *pastiche* che si somma all'indiscutibile «innovazione» dell'arco di trionfo colossale, che verrà ultimato solo sotto Luigi

Fig. 4.
Luigi Canonica,
Arena di Milano,
prospetti verso la città
e verso la Piazza
d'armi, s.d.
Mendrisio,
Archivio del Moderno,
Fondo Luigi Canonica,
4, D 126.



Filippo, l'arco dell'*Étoile*. Un oggetto architettonico che può definirsi specchio del «gusto moderno dell'imperatore [che] si iscrive in un eclettismo cui si è trascurato di dare sufficiente rilievo»¹³. Un'opera che si pone dunque su tutto un altro piano rispetto, poniamo, all'analogo firmato da Canonica nel 1801 per Milano, con Porta Marengo, su cui varrà la pena tornare a insistere. Pertanto, questo stesso profilo storico si mostra – a dispetto di trascorse interpretazioni un po' troppo unilaterali – di una delicatezza e di una complessità inaspettata a mano che si modifica non soltanto il costruire ma l'idea stessa di architettura¹⁴.

Argumentum ad iudicium

Nell'economia di questa nostra riflessione, anche alla luce di questi ultimi rilievi, in ogni caso per evitare la dispersione entro scenari eccessivamente complessi e problematici conviene stringere il campo al solo scenario italiano, con particolare riferimento alla Milano napoleonica. Qui, una figura come il ticinese Luigi Canonica¹⁵ incarna a tutti gli effetti l'intreccio delle due culture – o meglio, delle tre, inclusa quella della natia Svizzera italiana¹⁶, regione alpina che va assumendo l'identità di stato all'interno della Confederazione elvetica, proprio in età napoleonica – e delle rispettive tendenze e prerogative¹⁷. Canonica è, al pari di un Appiani, pienamente immerso nella contemporaneità – si potrebbe anche affermare: è uomo dell'*Empire* – e si fa interprete delle nuove strategie in atto, degli orientamenti professionali e direttivi che sommano il quadro normativo e quello tecnico-operativo, il piano delle idee e dei programmi a quello delle azioni concrete che risanano o riordinano città e campagna. Il suo intervento relativo al controverso progetto per Foro Bonaparte, come attesta Gianni Mezzanotte, dà ampia testimonianza di ciò¹⁸.

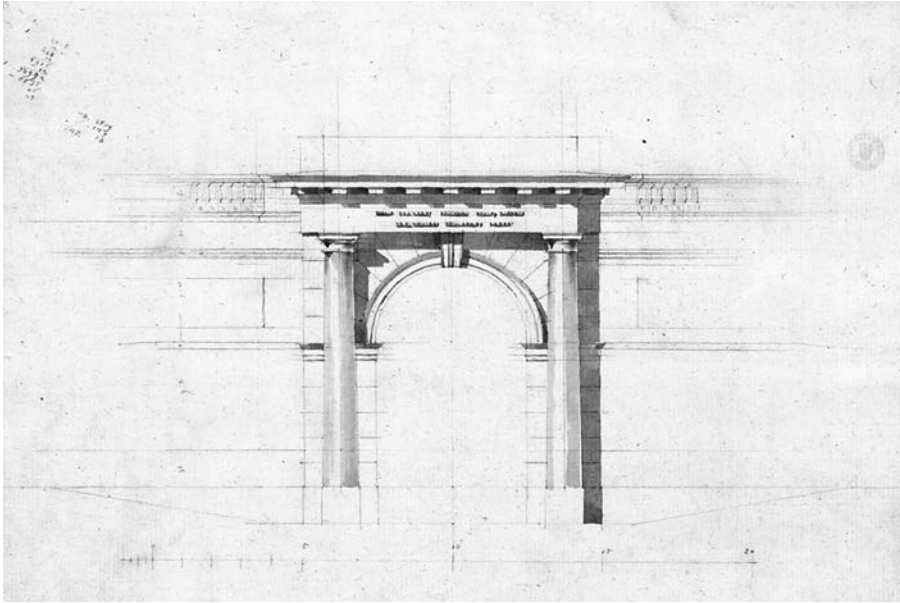
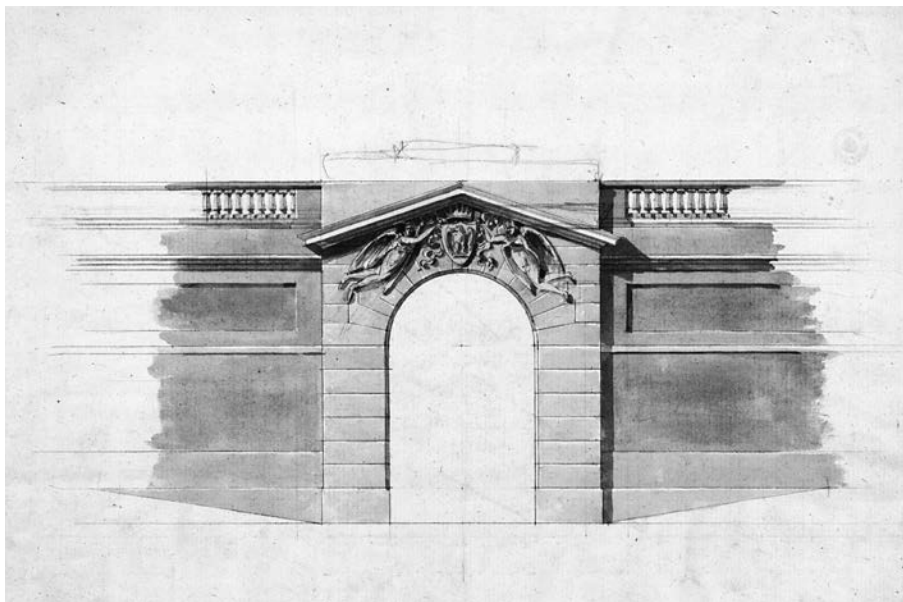


Fig. 5.
Luigi Canonica,
Arena di Milano,
Porta Libitinaria,
prospetto, variante, s.d.
Lugano, Biblioteca
cantonale-Mendrisio,
Archivio del Moderno,
Fondo Luigi Canonica,
4, BC 437.

A maggior ragione si dovrà procedere, allora, a un'attenta intercettazione del clima e di ogni dettaglio storico. Bisogna, in ogni caso, soppesare preventivamente il fatto che Canonica risponde a una committenza impaziente e spiccia o, al contrario, assai tollerante e aperta poiché focalizzata su altro, succube dei continui mutamenti d'orizzonte. Occorre ricordare che egli è costretto ad agire e dunque a misurarsi con un tempo turbolento e ricco di mutevoli spinte e di difficoltà imprevedute, così come di una relativa penuria che fa abortire molti progetti. È difatti questo un frangente storico in costante evoluzione con ricadute evidenti sulla stessa architettura. In cui è leggibile, per un verso, il declino della rinnovata classicità e per un altro, il suo definitivo e più maturo esito. Ancorché percorso da molteplici tensioni, segnato da più di una contraddizione, dal momento che va sacrificando la spinta rivoluzionaria che l'aveva suscitata. E si assiste, al contempo, all'affermazione, pur se tribolata, di un coacervo di istanze: tra cui è un'idea assai attuale di città come organismo collettivo. Per non dire di questioni relative alla "formazione" dei nuovi architetti e loro maestranze: argomento che richiama a sua volta quanto interagisce tra il piano delle utopie e delle idee e quello delle concretezze e della prassi, anche sul fronte editoriale¹⁹. Così come richiama la nostra attenzione sulle "scuole" – accademie e università o altro – e le molteplici realtà formative del tempo. Ancora una volta, con la circolazione delle idee e dei progetti, degli studi e delle scoperte, con l'apertura dei numerosi cantieri – benché, in vero, più contenuti che non nell'immediato passato o declinati in opere cartacee che limitano l'impresa alla sola proposta progettuale che in ogni caso determina una parziale sospensione del giudizio – e in particolare, con l'affermazione di nuove classi sociali e l'effettiva fluidità della società moderna (o "aperta", per adottare la terminologia di Popper), ad essere messa in gioco è, una volta di più e secondo parametri

Fig. 6.
Luigi Canonica,
Arena di Milano,
Porta Libitinnaria,
prospetto, variante, s.d.
Lugano, Biblioteca
cantonale-Mendrisio,
Archivio del Moderno,
Fondo Luigi Canonica,
4, BC 438.



nuovi, la collettività. È il caso – se mi si chiede qualche elemento probatorio – di una nuova concretezza, di una modernità più evidente, dichiarata com'è da una manipolazione delle fonti antiche più disinvolta ed esplicita, che in tal modo le allontana rimpiazzandole con una versione moderna di tutto quello che erano; una versione dell'antico. È altresì il caso di una mutazione: questa diversa classicità – che ha smarrito gli slanci e i sapori rivoluzionari, per farsi più quieta ma mai totalmente acquiescente al nuovo *stle Impero*, se non in casi specifici in cui prevale la ragion di stato – sembra in ogni caso affidarsi prevalentemente, perlomeno al primo sguardo, alle esteriorità effimere. Meglio ancora: agli effetti di un'araldica storicistica assai efficace (neocinquecentesca, neogotica etc., implicazioni tutte da soppesare con la dovuta attenzione ben sapendo che ognuna di queste è in sé assai problematica²⁰), ma all'apparenza svogliata, distratta, forse segretamente autoironica, ovvero disincantata; la cui forza viene da qui, da questo distacco o disincanto dovuto alle nuove contingenze e a quel clima di mobilitazione generale che rende tutto più immediato o contingente ed essenziale e al tempo stesso più precario. E costringe, anche per le ridotte possibilità finanziarie, a tentare altre strategie edificatorie che si traducono infine in un agire sul costruito, reificandolo attraverso opportune manipolazioni, o in un costruire improntato a una complessiva economicità che volge verso un'inedita pulizia o semplicità, non di rado declinante in purezza o in retorica. E che, alla fine, svela il suo segreto: la classicità napoleonica – che assorbe pure istanze egiziane dopo la conquista di quelle terre, senza fare una piega – è altro da sé rispetto ai canoni linguistici messi a punto e infine definiti in pieno clima rivoluzionario: un linguaggio probabilmente meno elegante (talvolta addirittura grossolano) e volutamente più asciutto, pratico. Potrei addirittura azzardare: politico. Anche quando manifesta un'inclinazione storicistica ancora

confusa ma che, tuttavia, lascia intendere con sufficiente chiarezza che cosa venga obliato, che cosa rifiutato e che cosa, invece, accolto e rilanciato al punto di ripresentarsi sulla ribalta con inaspettato slancio. Un linguaggio architettonico che, per poter rispondere alle istanze che prevalgono nel più generale clima post-rivoluzionario e fare i conti, concretamente, con una realtà meno anarchica e liberale e con meno disponibilità generali e particolari, giacché la gran parte delle risorse viene assorbita dai perenni fronti di guerra che le inesauste campagne militari napoleoniche mantengono sempre attivi, deve, proprio per poter essere al passo con i tempi, farsi più svelto e attuale, in una parola: incisivo e essenziale e più economico senza per questo dover fare un passo indietro e rinunciare per esempio alla propria aulicità metastorica, alla propria aura. Verrebbe da dire, allora, più spregiudicato – ma è davvero così? – se non altro, nel mescolare *praxis* ed empirismo.

Quanto meno, nel badare all'unisono a un esito pratico e a quello estetico, vincolato però al politico-sociale e allo scenografico in funzione urbanistica ormai, tale classicismo “napoleonico” va manifestando, variante dietro variante, l'affermazione progressiva di una grammatica formale in parte inedita; un linguaggio che è pure piegato a una monumentalità inaspettata, ora assai raffinata e ora piuttosto un po' dozzinale ma più decisa, più aderente alla realtà – *idest*, assai meno “utopica” – del pregresso, pronunciata com'è a voce alta rispetto al più sommesso e pensoso e certo assai più audace “dire” di prima. Gli esempi non mancano. Ne discende un aspetto propositivo, volto piuttosto a suggerire le idee-guida per far avanzare il dibattito e la conoscenza dei problemi, degli scenari, dei protagonisti e dei fatti che ruotano tutt'attorno al costruire, all'architettura del tempo. Sappiamo che le architetture classiciste e in particolare quelle d'esse di età imperiale appaiono dotate di una loro trasparente leggibilità. Perlomeno in merito a quella che diremmo la loro

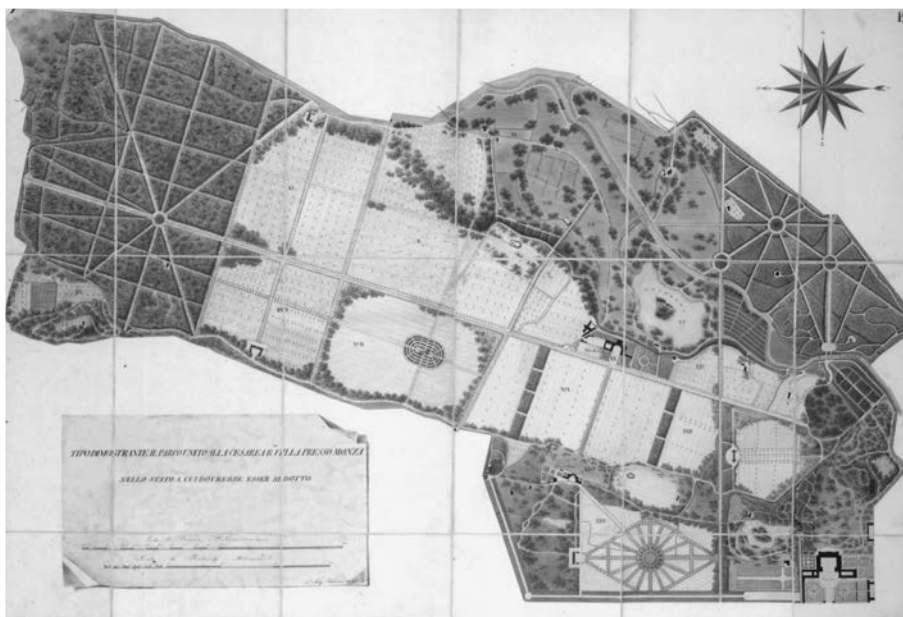
10



Fig. 7.
Luigi Canonica,
Bartolomeo Borsini,
«Tipo dimostrante
il Parco unito alla
Cesarea Reale Villa
presso Monza nello
stato attuale. A», 1816.
Wien, Österreichische
Nationalbibliothek.

essenza classicista. Stante l'organismo statico-strutturale loro, disciplinato da insistente "regola" che è, in buona sintesi, un generale coinvolgimento della geometria e della matematica (reiterazione di figure geometriche piane, di poliedri, di altro ancora, nonché simmetria, dissimmetria ecc., fino ad esprimere un intero universo geometrico in cui la sintassi compositiva e le forme stesse – colonna, capitello, trabeazione, frontone ecc. – esplicitate attraverso gli stili, e questi ultimi, e le proporzioni numeriche di ogni parte e del tutto, ogni cosa si dichiara per via geometrico-matematica). Per restare a Milano, l'attività firmata dal Canonica parrebbe in più di un caso palmare conferma di questo. Sennonché, queste stesse fabbriche classiciste napoleoniche – incluso il costruito del Canonica²¹ – se nella gran parte dei casi, secondando questa impostazione geometrico-matematica già in essere dall'avvento dei "lumi" e dunque secondando un'angolatura prospettica consolidata, risultano apparentemente ingessate in *clichés*; se paiono configurarsi entro tipologie e ornamentazioni risapute così come incamiciate nelle sontuose vesti geometriche codificate, esse riescono anche manifestazione di un lessico che parrebbe conferire loro una tale monumentalità da destare, proprio in virtù di tanta enfasi, ragionevoli riserve, o alcune perplessità. In più rari casi, queste stesse architetture si discostano da tutto ciò per proporre invece, anche in termini matematico-numeric, ben altra prospettiva e così riescono a sconcertare. Sconcertano a causa di un'inattesa prerogativa che rende, di colpo, tali oggetti architettonici assai meno leggibili. Non tanto per le pur rilevabili sgrammaticature e abbreviazioni, non già per le riscontrate manipolazioni, talvolta persino sin troppo disinvolve – a cui corrispondono pure elementi di segno opposto: un'attenzione filologica verso le fonti antiche, per esempio, che si affina viepiù – quanto piuttosto per un elemento di novità che, di fatto, nulla ha a che vedere con il distacco dal Piermarini (che decli-

Fig. 8.
Luigi Canonica,
Bartolomeo Borsini,
«Tipo dimostrante
il Parco unito alla
Cesarea Reale
Imperiale Villa presso
Monza nello stato
a cui dovrebbe essere
ridotto, B», 1816.
Wien, Österreichische
Nationalbibliothek.



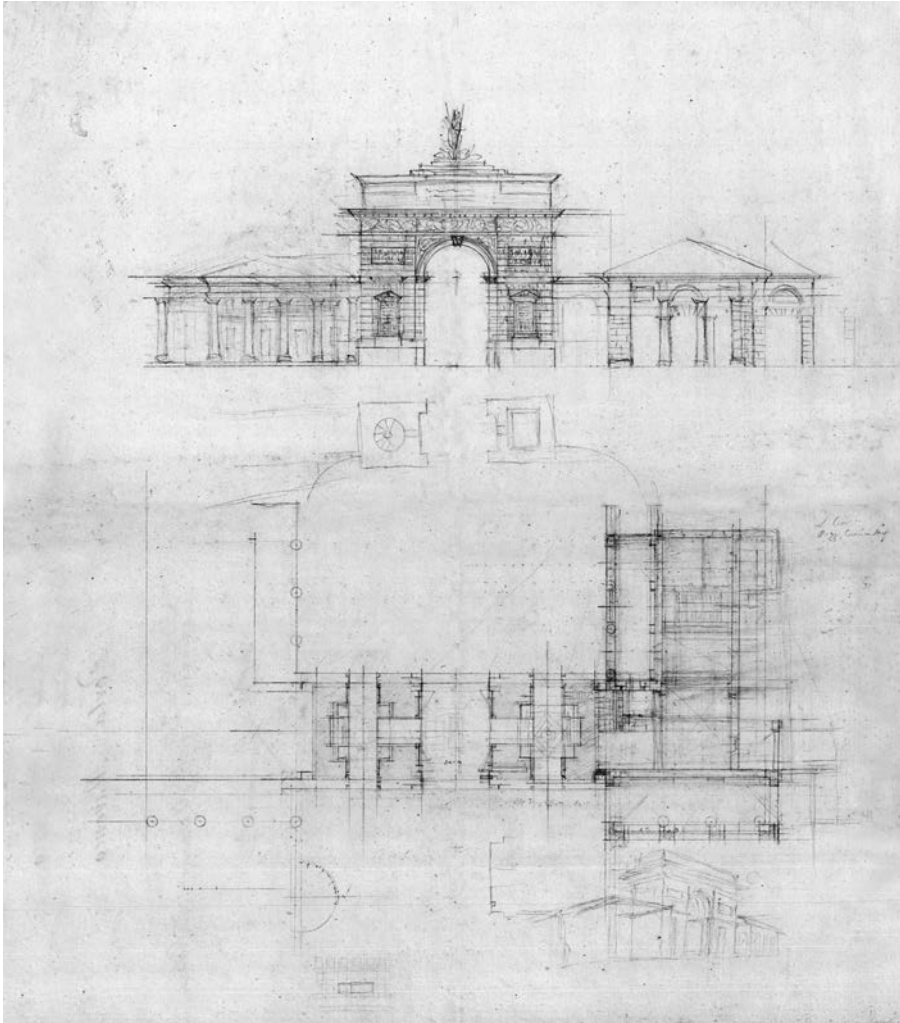


Fig. 9.
Luigi Canonica,
Porta Marengo,
studi per piante
e prospetto, Milano,
[1801].
Mendrisio,
Archivio del Moderno,
Fondo Luigi Canonica,
3, D 32.

na talvolta in vero e proprio strappo anche se tra i due vi sarà comunque continuità), né con identità e differenze pur sempre riscontrabili nel confronto ravvicinato con la generazione che precede e piuttosto che è comune, ma secondo declinazioni sempre differenti, a tutti coloro che condividono la ribalta col Canonica. Dal momento che si tratta di occultamenti parziali, di maggiore o minore entità. Qualcosa di più, dunque, che le già riscontrate opacità od ottusità, le manchevolezze, le stempature, le grossolanità sommarie o altro di simile cui ci aveva assuefatto il nuovo stile “classico” sin dal suo esordio, qualcosa di autenticamente inatteso. Queste resistenze che implementano l’opacità del costruito, possono paragonarsi a fenomeni di “rimozione”²². Ecco che, allora, ogni possibile approccio, pur se strutturato su sperimentati o innovativi protocolli, teso allo svelamento di questo lessico del Canonica tramite l’incontro diretto con i progetti e con le

opere, può fallire. Eppure vale la pena tentare. Dato che in tal modo entra in gioco un'argomentazione così proposta nel suo *Essay concerning human understanding*, da John Locke nel 1689: «usare prove tratte da uno qualunque dei fondamenti della conoscenza o della probabilità. Questo chiamo *argumentum ad iudicium*. E questo solo, [...] porta con sé una vera istruzione e ci fa progredire sulla via della conoscenza»²³.

Non è per un caso, dunque, che si è dato avvio a queste riflessioni con un'esortazione incentrata sulla necessaria revisione dei “modelli storiografici”, tanto più che eravamo sollecitati in ciò dai rilievi di Daniel Rabreau e dagli studi pionieristici di Werner Szambien. E inoltre, gli studi di settore vanno assumendo – con l'ausilio di sempre nuove lenti – una conoscenza analitica del periodo storico che si va interrogando. Di conseguenza, vengono alla luce questioni nuove, così come sono messi a fuoco problemi irrisolti, o si riscrivono interi capitoli di una storia in un certo senso infinita²⁴.

L'esito irriverente di quanto esplicitato mi pare dunque scontato quando si vada a setacciare la letteratura moderna, almeno in parte condizionata proprio da tali paradigmi imperfetti che diremo originari; pertanto, essa pure di una qualche imperfezione, attratta, per di più, e in una misura nuova, anche recentemente, dall'altra faccia della medaglia napoleonica, quella della realtà collettiva. Così come non esiterei a dire che questa stessa vicenda storica al momento della sua attuale interpretazione parrebbe sguisciare, inafferrabile, su un terreno in larga parte inesplorato approdando dunque a una narrazione che andrà svolgendosi secondo una curvatura prospettica che sollecita quesiti del tipo: di quale “modernità” si può dunque dire ragionando in ultima analisi in merito alla stagione napoleonica? La “regola”, fondata essenzialmente sulla geometria, che io stessa invocavo come elemento di distinzione e parimenti di una qualche continuità linguistico-formale con la stagione rivoluzionaria (già a suo modo debitrice nei confronti del progresso, investito dai “lumi”), quell'epopea rivoluzionaria che implementa decisamente il revival classicista e che proponevo poi come lente d'ingrandimento attraverso cui è possibile una leggibilità e trasparenza pressoché certa di tali o tal altri elementi caratterizzanti le architetture intente a riattualizzare il parlare antico, questa ipotesi mi pare adesso vacillare. Essa vacilla sotto i colpi di tante nuove letture comparative tra l'uno e l'altro architetto, l'una e l'altra fabbrica, questo e quel progetto, – penso, per restare a Milano, a Cagnola, a Pistocchi, a Zanoja, ad altri – fino a comprendere quel coacervo di proposte che entro breve tempo va delineando una nuova e tanto moderna idea di città. Né mi soddisfa più di tanto, se rievoco quanto immaginavo preventivamente, proprio sulla base di quello che frattanto è già emerso, ogni ipotesi formulata a priori, incluso l'*argumentum ad iudicium* di Locke. Vale a dire, il riconoscimento, su cui facevo tanto affidamento, di una singolare reciprocità tra progettazione o ideazione e prassi che parrebbe imporsi in questa fase storica in termini unici. Unici e irripetibili, anche grazie all'evoluzione tecnologica e al nuovo statuto attribuito proprio alla tecnica sin dal tempo della presentazione dell'*Encyclopédie*, il 1751. Quantunque non vi siano obiezioni serie a tale avvicinamento progressivo per quanto attiene al progettare e all'assai più raro edificare in età napoleonica. Ma dal momento che tutto avviene non già nell'eccezionalità singolare di casi personali e neppure in relazione a scuole od accademie che



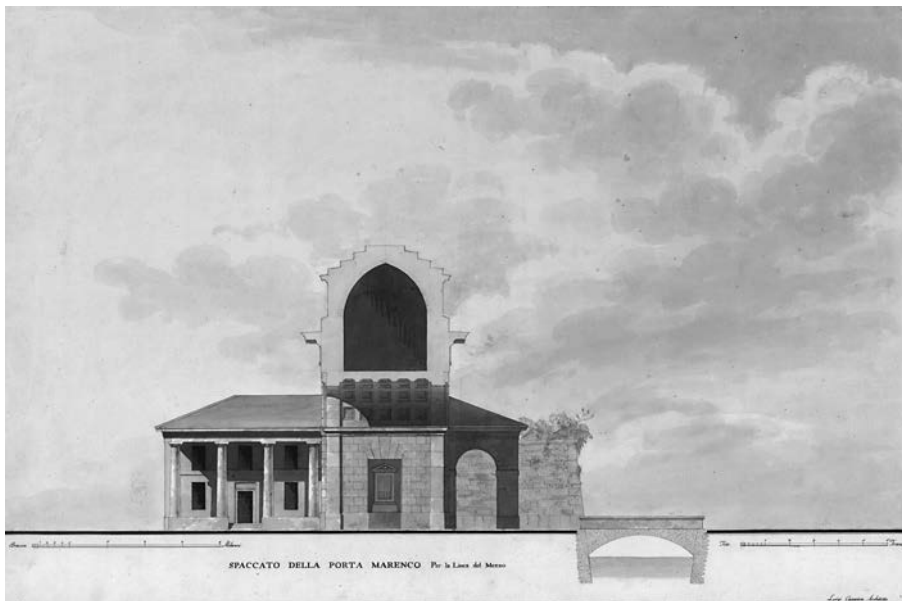
Fig. 10.
Luigi Canonica,
Porta Marengo,
prospetto, Milano,
[1801].
Milano, Civica Raccolta
Stampe A. Bertarelli,
PV g. 5-16.

rappresentano un'élite trainante quanto piuttosto all'interno di una corallità di non facile decifrazione e di cui, d'altra parte, proprio l'attività di funzionario e di architetto svolta da Luigi Canonica pare farsi riscontro emblematico, ecco che, cartesianamente²⁵, debbo dubitare sia del paradigma proposto sia dell'esito auspicato d'esso che non sembra più in grado, ora, di spiegare fino in fondo le cose.

L'imperfezione dei paradigmi interpretativi

Di questa complessità non preventivata, è vero, in qualche modo il richiamato "caso" Canonica parrebbe farsi pieno carico, dal momento che egli può senz'altro costituire un *casus belli* significativo. Meglio ancora: un incentivo problematico in grado di mettere in discussione punto per punto quanto sin qui congetturato, concorrendo così a un qualche utile approfondimento. Ragione per cui la figura e l'opera milanese di questo architetto e funzionario di "pubblica utilità" che muta profilo e relazioni al mutare della scena politico-sociale, pur sconcertando in parte, in altra sollecita l'annunciato correttivo. Un correttivo che declina in una già abbozzata ipotesi interpretativa che suona, infine, come un possibile scarto prospettico in atto. Si è tentati di richiamare, a questo punto, due o tre concetti chiave su cui, in principio, si incardinava, stando a una delle voci più autorevoli del tempo, il recupero cosciente dell'antico: «due attributi che son la sorgente de' due sovrani principi della bellezza che ognun [in quest'età classicista] cerca veder negli obbiettivi che gli si presentano», come scrive Johann J. Winckelmann, nel 1755, facendo esplicito riferimento, di seguito, agli attributi «dell'unità, vale a dire, e della semplicità insieme congiunte con armonia e combinate dalla proporzione;

Fig. 11.
Luigi Canonica,
«Spaccato della
Porta Marengo per la
linea di mezzo», [1801].
Mendrisio,
Archivio del Moderno,
Fondo Luigi Canonica,
3, D 453.



imperocché la semplicità nasce dall'unità, e da ambedue insieme procede il sublime»²⁶. Il vento della storia pare trascinare oltre e si assiste pertanto, sotto il cielo che vede compiersi l'impresa napoleonica italiana che assicurerà al giovane generale corso la gloriosa ascesa (e che assisterà poi, impassibile, al suo stesso tragico epilogo), al dissiparsi, per gradi, proprio di tale aspirazione al "sublime". Una dispersione che può tradursi in una sequela di mutamenti testuali o linguistici, perlomeno in ambito architettonico e urbanistico – perché ormai la scenografia urbana sta cedendo il campo alla più attuale ed evoluta urbanistica – che vanno di pari passo con la piena maturazione dello stile "classico" moderno, inconfutabilmente legato alla contingenza, ai mutevoli scenari politico-sociali e politico-militari, ai ribaltoni economici in atto e insomma alla cronaca. Ma che cosa sostituirà il perduto "sublime"? L'architettura pare irrigidirsi entro un gabbione paragonabile ad armature catafratte d'altre epoche o a una conchiglia di nautilus proprio a petto di tanta turbolenza o incertezza ma al tempo stesso, essa si adegua modificandosi nella sua stessa struttura linguistica, e andando a perdere l'efficacia asseverativa del dettato originario. In compenso, si arricchisce di una più evidente e perciò più incisiva attualità. Possiamo così argomentare di una metamorfosi in atto per queste fabbriche²⁷, che pur salvano le apparenze mantenendo pressoché intatte le loro facciate classicheggianti (autorizzandoci al contempo ad argomentare di una latente ambiguità). Benché non sia possibile dedicare tutto lo spazio desiderato a ogni singola analisi testuale e anzi, si debba stringere all'essenziale fino a giungere a pochissime magre annotazioni mi soffermerò, in considerazione di tali argomentazioni, principalmente sull'architettura "pubblica" del Canonica nei confronti della quale, pertanto, andrò a verificare la veridicità dei paradigmi sin qui elaborati, imperfetti, certo, ma pur sempre aggiornati sulle nuove coordinate. La gran parte dell'archi-



tettura pubblica, con particolare riferimento ovviamente a quella del Nostro, che s'impone al seguito dell'ascesa napoleonica – ma parimenti, anche se secondo differente accentuazione, anche la coeva architettura privata –, a conferma di quanto si va argomentando, parrebbe superare perlomeno nella Milano del viceré d'Italia, Eugenio de Beauharnais, la soggezione nei confronti dell'antico che invece condiziona quanto precede. Quantunque essa esibisca, come si è visto accostandoci maggiormente al “fare” di Canonica, una rinnovata attenzione per quel modello aulico che difatti viene rivisitato secondando però altri paradigmi forieri, naturalmente, di nuovi esiti. Non viene messa in discussione in queste architetture soltanto la rappresentazione dello spazio, la sua articolazione interna ed esterna che si lega strettamente al corpo di ogni fabbrica e al contesto, il tessuto urbano, ma viene ridiscussa pure la stessa grammatica architettonica e così l'intera struttura di

Fig. 12.
Luigi Canonica,
Prima idea per l'arco
provvisorio eretto
in occasione
dell'ingresso di
Napoleone a Milano,
[1807].
Mendrisio,
Archivio del Moderno,
Fondo Luigi Canonica,
3, D 455.

tali edifici assumerà una unitarietà particolare, data dalle loro parti immobili, quelle che i linguisti definirebbero come le essenze sostantivali del testo architettonico. Appena venti giorni dopo l'ordine napoleonico di demolizione degli spalti (baluardi, rivellini e fossati) della fortezza milanese, l'architetto di stato va proponendo su quest'area una «Città Bonaparte» (13 luglio 1800) e, allo scopo, redige una sintetica idea da sviluppare in un secondo momento: «Quello scritto di Luigi Canonica [...] era palesemente orientato dal pensiero in via di prevalere nella Parigi post-rivoluzionaria. Accentuava l'aspetto economico dell'operazione, chiamava i privati a cooperare», sostiene Gianni Mezzanotte²⁸, manifestando in tal modo una straordinaria modernità. Non è questa la sede per ridiscutere punto per punto l'iter del programma, la traduzione di questa primitiva idea in un Foro²⁹, ragione per cui ci limiteremo a dire che infine, sulla spinta del «decreto napoleonico di dotare la città di un anfiteatro stabile che restituisse un ordine a questi spazi (2 agosto 1805)», la situazione si sblocca e Canonica può proporre, per cominciare, la sua Arena: «un anfiteatro-circo ovale, dalle gradinate poco costose, da situare in un boschetto sopravvissuto verso la Porta Tenaglia, prossimo all'area militare»³⁰. Il Foro consisteva infine in una piazza-giardino conclusa da esedre su tre lati, viali alberati tra Foro e abitato, che tradisce un inevitabile richiamo al Campo di Marte parigino. Cosicché vi è in esso sintonia con l'intera Europa: ampie aree verdi e pochi capisaldi monumentali³¹. L'Arena invece costituisce forse il più esplicito confronto del ticinese con la scena contemporanea e, sincronicamente, con l'antico³². A Monza, di contro, «già a partire dal primo progetto» Canonica sembra voltare pagina e manifesta un'impostazione su scala territoriale inedita nel contesto lombardo³³. Lega progressivamente il complesso Villa-Parco al territorio circostante pur se concepito, specie dopo aver superato l'iniziale impostazione datata circa 1806, come un'area a se stante suddivisa in ventisei «colonie» e rifacentesi grossomodo, stando alle planimetrie del 1813 – la relazione di agosto – e date successive, a modelli europei e non puntualmente individuati dalla critica ma che certo non bastano da soli (si pensi ai richiami pur riscontrabili alla Malmaison o a Compiègne) per «supportare come modello il disegno elaborato da Canonica» integrando i percorsi «di caccia ordinati da lunghe *allée* alberate»³⁴ agli interventi urbani e poi quello che più conta, perlomeno nell'economia di questa scrittura, è altro. Vale a dire un profilo moderno dell'impresa che vede il coinvolgimento per esempio di figure come Luigi Villoresi per le essenze e le alberature dell'insieme, per i lavori di livellamento del terreno e quant'altro ma nel ruolo di sovrintendente e poco più, visto che le direttive sono dettate dal Canonica; dunque quell'effetto complessivo e conclusivo ben descritto da Carlo Cattaneo come «uno spazio di campagne», dove «intorno gli si muove un popolo»³⁵.

Fa leva, Luigi Canonica, sulle invarianze testuali delle proprie architetture e l'esito riesce a suo modo spettacolare. Un esempio? La redazione finale – i cui caratteri sono già presenti e ben leggibili nella stessa genesi progettuale – di Porta Marengo, che nella sua pur severa stringatezza riesce egualmente aulica. Quest'oggetto architettonico dichiaratamente monumentale impone qualche chiosa. A prescindere dal pur interessante confronto con gli altri autori in competizione, nonché l'iter seguito dal «cantiere» poi abortito, merita conto assumere il materiale cartaceo documentario disponibile per cavarne un'unica ma complessiva valutazione in merito al

«grande blocco inserito nelle mura della città» ma con vocazione urbanistica. L'oggetto architettonico della porta, stando ai disegni pervenuti, parrebbe secondare difatti, e in termini essenziali e perentori, una duplice istanza: da un lato un rapporto dialettico con i tracciati viari e i volumi architettonici dell'area e dall'altro lato un prendere distanza da tutto questo per esaltare piuttosto la sua stessa identità di monumento e al contempo di porta o accesso per così dire armato a Milano. Una spia indiziaria in merito all'uso brillante degli ordini in Canonica viene offerta proprio da questo progetto poi depennato, nel 1802, da Napoleone, riguardante in facciata «il modo particolare in cui era trattato il disegno», rifacentesi all'ordine dorico ma «di un tipo eccezionalmente massiccio e austero»³⁶. Potremmo anche pensare, allora, nell'economia di questi appunti, alle colonne della “Sala delle colonne” di Palazzo Reale, impostate secondando una monumentalità da parata che conferisce al palazzo stesso un'allure epica. Che dire poi dei teatri in cui Canonica, in questo degno erede di Piermarini, pare eccellere senza enfasi né sforzi eccezionali di sorta e piuttosto secondando quasi con noncuranza un impaginato funzionale, asciutto, essenziale, dunque di una sobrietà ragguardevole ma al tempo stesso pur sempre in grado di presentarsi con la regalità che si conviene? In questo caso basterà ricorrere, forse, a un solo esempio, uno dei gioielli più ambiti della Brescia classicista, il Teatro Grande³⁷. Come descrivere (o definire, *per verba*), dunque, questa prerogativa del costruito che si va osservando? Costituita com'è da parti immutabili e ricorrenti, ciascuna delle quali rimanda a un significato eterno, chiuso, sorretto agli ordini, alle tipologie e alle morfologie codificate in quell'Età dell'oro restituita alla ribalta contemporanea, a misure e proporzioni consolidate, soprattutto disciplinata dall'assunto cartesiano della semplicità e della chiarezza che dovrebbe conferirle una sorta di patente d'esistenza tanto evidente da risultare inconfutabile o da riuscire in qualche modo (un modo matematico-geometrico, per restare a Cartesio) vincolata a queste regole e ammantata di storia? Proponendosi come *speculum* di una nuova società quest'architettura attinge ad altre epoche che non l'antico, a differenti orizzonti storici assai meno aulici, dal medievale al rinascimentale, senza dover rinunciare mai, per questo, al proprio lessico. A mano che Luigi Canonica attualizza ogni prelievo storico – possiamo dunque concludere – egli pare evidenziare o porre l'accento sulle sue parti immobili ed immutabili, gli ordini sia quando citati filologicamente sia quando vengono reificati in un'audace attualizzazione o stilizzazione, così come le modanature ornamentive che talvolta subiscono analoga sorte, i ritmi dell'impaginato classicista che, viceversa, per lo più si rifanno alle cadenze remote, insomma il ventaglio degli attingimenti volta a volta adottati e che si possono qualificare secondo un ben ampio repertorio e dunque risultano essere, di fatto, parte ineludibile di questa impostazione fondamentale classicista.

Fig.13.
Luigi Canonica,
Teatro Grande,
Brescia,
«Spaccato del teatro
preso sulla linea AB»,
[1809].
Torino, Biblioteca
dell'Accademia
Albertina,
Progetti di vari teatri,
D. CAN. 10.

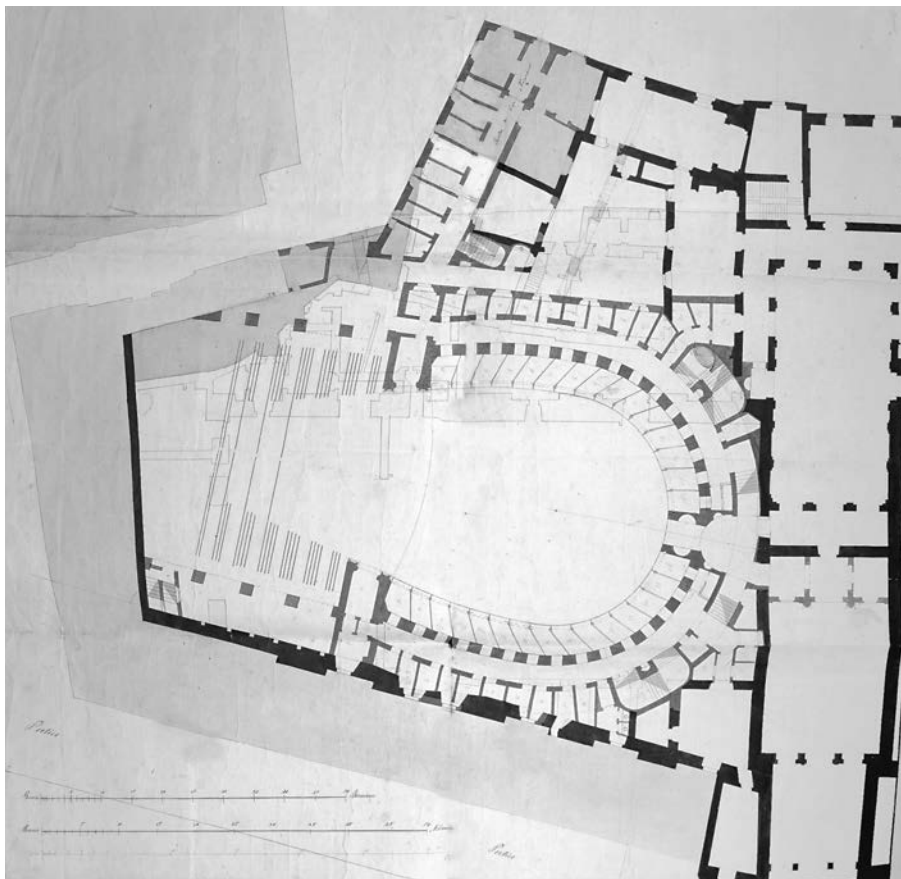


Fig. 14.
Luigi Canonica,
Teatro Grande,
Brescia,
«Pianta terrena
e del primo ordine dei
palchi», [1809].
Torino, Biblioteca
dell'Accademia
Albertina,
Progetti di vari teatri,
D. CAN. 12.

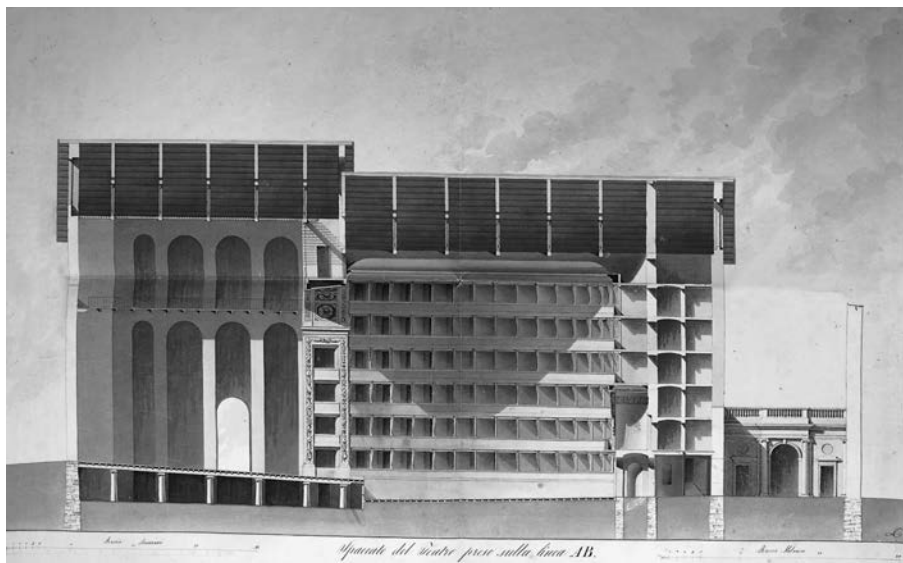




Fig. 15.
Casa Canonica
in via Sant'Agnese,
Milano; veduta parziale
del fronte nello stato
attuale.

Un esito “metrico” del linguaggio classicista in Luigi Canonica?

L'occhio che, armato dal sin qui detto, prenda a osservare con sguardo disincantato i progetti e i pochi edifici realizzati che sono giunti fino a noi, subirà la loro asciutta sobrietà od economicità e al contempo la pienezza di ogni immutabile parte, dalla colonna alla trabeazione, dal capitello al volume che lo accoglie, riecheggiante un vetusto esempio romano o una sua significativa variante rievocante elaborazioni succedanee, e indulgerà sui dettagli più significativi o più espressivi, dalla cornice della finestra (o dalla sua assenza) ad altro ancora. Esso viene inoltre attratto dalla spoglia semplicità dei serti murari che rende più visibile la stessa tettonica dell'edificio, anch'essa essenziale e pulita. Scopre così la sommissa complessità di questo costruito che, talvolta, è protagonista, al di là di abbreviazioni o alterazioni, di più di una rimozione, di un voluto occultamento nel corpo vivo del costruito. A essere occultato è, per esempio, l'archetipo architettonico richiamato nel caso, a suo modo blandamente problematico e tuttavia di una risoluzione immediata una volta rilevata la sua tanto filtrata fonte, della stessa casa dell'architetto, in contrada di Sant'Agnese, a Milano, non lontano da Sant'Ambrogio. Costruita nel 1812 sfruttando le preesistenze, dopo varie vicissitudini è stata acquisita dall'Università Cattolica e fortemente rimaneggiata tra 1920 e 1924, fino a cancellare del tutto la parte abitativa dell'edificio. Ragione per cui non resta che la facciata originaria, rivolta sulla strada. Insistendo nell'analisi del prospetto dell'edificio si constata che vi è «difformità della soluzione architettonica dell'ultima campata a sinistra rispetto allo sviluppo complessivo della facciata: l'ordine è

Fig. 16.
Luigi Canonica,
Palazzo Reale,
Milano,
sezione trasversale
della Sala delle
Colonne, [1815 ca.].
Lugano, Biblioteca
cantonale-Mendrisio,
Archivio del Moderno,
Fondo Luigi Canonica,
1, BC 282.

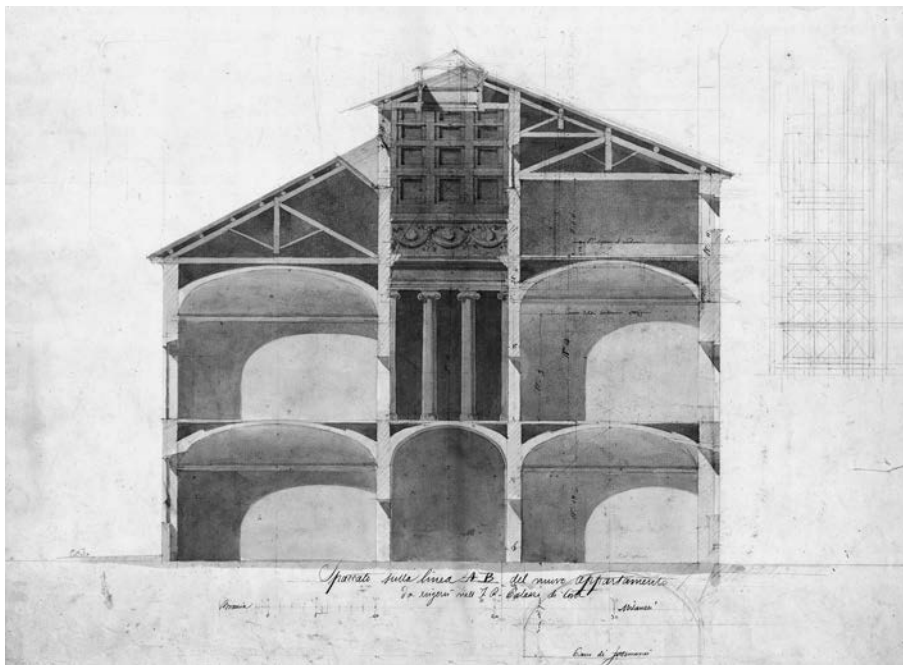


Fig. 17.
Luigi Canonica,
Palazzo Reale,
Milano,
veduta della sala
delle Colonne.
(foto P. Manusardi).



omesso, le cornici marcapiano perdono il loro oggetto per diventare soltanto delle fasce piatte, la balconata del piano attico si interrompe»³⁸, a segnalare, assai probabilmente (com'è stato opportunamente ipotizzato), un'aggregazione successiva di un'ultima porzione alla casa, determinando altresì le campate dispari e la posizione asimmetrica del portale. Donde viene, al di là dell'adattamento strumentale dal timbro affatto pragmatico, un'attenzione al sito particolare e una duttilità programmata alle modificazioni che lascia intendere un'idea di architettura funzionale e che presuppone una flessibilità nei confronti dei canoni ben maggiore rispetto alle fabbriche pubbliche. Per questa facciata, a parte i pur plausibili modelli coevi, vi è poi un richiamo occulto all'invenzione scientemente trasgressiva dello stile "gigante" michelangiolesco.

Forse sta proprio in questo, un'economia "metrica" che potrei dire di evidenza cartesiana che disciplina il progettare del Canonica, il salvacondotto che lo traghetta oltre la fine dell'*Empire*. E che, pur costringendolo a dedicarsi all'attività privata dopo la sconfitta napoleonica e dunque a rinunciare a ogni possibile incarico pubblico, lo vede riprendere in mano la propria professione con successo nel tempo della Restaurazione. L'intelligenza di tale orientamento si evidenzia in considerazione del fatto che il tempo delle sperimentazioni, della ricerca e della messa a punto di uno stile, è definitivamente tramontato ancora all'avvento dell'*Empire* e così Canonica esordisce entro questo nuovo clima. In età napoleonica domina piuttosto il tempo delle proposizioni imperative: è dunque lecito argomentare – o è troppo dire – per quest'architettura del Nostro di una progettualità che si rifà a istanze non solo cartesiane ma anche kantiane? Un tratto di modernità indiscutibile plasma di sé sia questo costruito sia tutto il suo progettare anche quando interviene sull'esistente. Si hanno insomma tutti gli elementi indiziari per poter sostenere una simile ipotesi. Va infine considerato nel caso del nostro architetto nazionale e poi reale, che proprio attraverso questa istanza metrica, il cui esito sarà infine un linguaggio misurato, povero o spoglio rispetto ad altri pregressi o succedanei esempi, ma improntato a grande trasparenza ed economia e, per lo più, indubbia armonicità, può risolversi il sempre delicato confronto tra cultura francese e italiana. Così come può felicemente risolversi pure quello tra l'antico e il moderno. Si tratta di un'architettura metrica che, scaturita da un pensiero razionalista, non volgerà mai verso il divino e dunque il sublime che è proprio dei monumenti antichi (essa pertanto resterà pur sempre profana) e forse anche per questo essa è più aperta allo storicismo che, in anni successivi, volgerà in eclettismo.

Vi è però nel momento di massimo fulgore dell'*Empire*, l'asserzione piena di un rinnovato dialogo con l'antico a cui lo stesso Luigi Canonica parrebbe partecipare con significativa prudenza e allo stesso tempo con singolare slancio, non solo nel rispetto di una *koinè* ma anche di un pensare architettonico – abbiamo ipotizzato – strategicamente post-cartesiano che volge in pensiero matematico. Il che spiegherebbe pure, sottotraccia, il successo, la capacità oggi diremmo manageriale del Nostro. Si apre in tal modo un varco conoscitivo nei riguardi del lessico di Canonica attraverso cui può essere meglio compresa l'innegabile fortuna che questi godette nella Milano napoleonica, una fortuna che va anche al di là di una condotta filo-francese, aderente dunque a quella cultura egemone che nel bene e nel male rappresenta comunque, perlomeno fino alla caduta rovinosa di Napoleone, l'avan-

guardia. Si ha la possibilità di afferrare meglio il senso di questo “fare” su cui si è insistito mettendo a fuoco l’unione peculiare tra un’immagine “classica” e una sostanza di questo progettare di Luigi Canonica che propende già verso lo “storicismismo” che sovrerà di lì a breve, come effetto della Restaurazione. Tutto questo viene difatti espresso senza dar luogo, all’interno dello stesso lessico architettonico di Canonica, a stridenti contraddizioni e invece realizzando un prodotto affatto armonico, radicato com’è su paradigmi geometrico-matematici conviventi sincronicamente sia con l’antico richiamato puntualmente e sia con la sua traduzione o trasfigurazione e attualizzazione contemporanea. Una attualizzazione che pur non rinunciando alle proprie radici, richiamate attraverso reiterati ricorsi che potremmo anche dire di larvato riferimento se non a un idioma locale certo a testimonianze significative della regione, di ieri e di oggi, mostra di saper stare, a suo modo, grazie anche agli innesti di elementi o proposte inclini a quanto viene elaborato a Parigi, al passo con i tempi. Conseguentemente, esso è anche aderente all’impostazione sovranazionale dell’*Empire* nella misura in cui esprime, tramite tali ibridazioni d’Oltralpe che ne assicurano l’aggiornamento costante al nuovo “gusto”, un’architettura spoglia, pragmatica ma di limpido dettato e respiro internazionale. Una regola cara ai linguisti sembra affermare che quanto più i sostantivi sono forti, tanto più la relazione tende all’immobilità. Dunque vi è questa tendenza nell’architettura pubblica dell’età napoleonica, così dichiarativa? Essa, in effetti, se insistiamo nell’analisi dei testi a stampa che accompagnano questo costruito e, sincronicamente, nell’indagine dei progetti e dell’esito stesso d’essi, offerto dai singoli oggetti architettonici, dagli ammodernamenti d’interni, dalle miglioni generali e particolari che includono anche l’intero repertorio ornativo, per non dire delle suppellettili, della biancheria, delle tende, delle stesse tavole imbandite in stile ecc., di molti contemporanei di Luigi Canonica e di quest’ultimo, dà piena conferma di un tale assunto. Dal momento che proprio di questo si tratta: un linguaggio costituito di sostantivi forti, che va esibendo una peculiare autoreferenzialità, e dunque manifesta il rispecchiamento, quanto si vuole metaforico, di una volontà o progettualità collettiva, in linea con quanto enunciato. Focalizzata però nel caso di Luigi Canonica – altro elemento distintivo o qualificante che può aver implementato la sua affermazione professionale – su criticità sintomatiche, su più e meno occulte strategie le quali, a conti fatti, confermerebbero una volta di più quanto detto. Vi è pure tutto un ventaglio di altri elementi che complicano non poco le cose (basti considerare le rimozioni cui si è fatto cenno) pur manifestando in sé una precisa ricaduta sul tempo presente, *idest* una sua plausibilità o veridicità storica che sembra sapersi appellare alla voltaireiana anima politica del presente storico. Quest’architettura finisce, allora, per contraddire un assioma platonico: la divisione del mondo cognito in due grandi categorie, lo spirito e la materia. Qui, difatti, nessuna delle due categorie pare dissiparsi a tutto vantaggio dell’altra e al tempo stesso entrambe sembrano richiamarsi l’un l’altra. In altre parole, finiscono per dare corpo a un linguaggio architettonico in cui – modernamente – la dimensione simbolica e quella materiale riescono tra loro complementari, in cui ideazione e prassi sono correlate e conseguenti e si spartiscono equamente il campo.

– 1. Mai come in questo caso, nell'interrogare la storia finiamo per interrogare il presente storico. Uno scenario complesso in cui si verificano continui mutamenti che sono, in parte, eredità del XVIII secolo. Cfr. la riabilitazione anglosassone del rifiuto dello *Style Empire* firmato da Giedion nel 1948 da parte di Middleton e Watkin o i nuovi contributi di Van Zanten, nel 1977, o ancora il bilancio storiografico relativo agli anni 1980 redatto da Mosser e Szambien, nel 1989. Vedi S. Giedion, *Mechanization Takes Command*, New York, 1948; R. Middleton, D. Watkin, *Architettura moderna*, Milano, 1977; D. Van Zanten, «Architectural composition at the Ecole des beaux-arts from Charles Percier to Charles Garnier», in *The Architecture of the École des Beaux-Arts*, New York, 1977, p. 111-324; M. Mosser et alii, «L'Architecture néo-classique en Europe: essai de bibliographie depuis 1980», *Revue de l'Art*, 1989, 83. p. 93-112.

– 2. Cfr. A. Rossi, *Étienne Louis Boullée. Saggio sull'arte*, Padova, 1967; W. Szambien, *Jean-Nicolas-Louis Durand. De l'imitation à la norme*, Paris, 1984.

– 3. Cfr. M. Mosser, «Allégorie naturelle et poétique tellurique dans les jardins pittoresques de l'Europe des Lumières et de l'Illuminisme», in D. Rabreau, H. Brunon, M. Mosser (a cura di), *Les éléments et les métamorphoses de la nature: imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris / Bordeaux 2004, p. 379-406; D. Rabreau, «Rapporter le tableau sur le terrain. Fabrique et poétique du jardin pittoresque», in D. Marchesseau et alii, *Jardin romantiques français. Du jardin des Lumières au parc romantique*, catalogo della mostra (Parigi, Musée de la Vie romantique, 8 marzo-17 luglio 2011), Paris, 2011, come pure l'intervento di M. Mosser, *Infléchissement ou continuité du "pittoresque" dans les jardins de l'Empire: survivre à la Révolution*, al convegno internazionale di studi *La cultura architettonica italiana e francese in epoca napoleonica: pratiche professionali e questioni stilistiche*, a cura di L. Tedeschi e D. Rabreau, Fondazione Monte Verità-Centro Stefano Franscini, Ascona, 5-8 ottobre 2006; M. Azzi Visentini (a cura di), *L'arte dei giardini. Scritti teorici e pratici dal XIV al XIX secolo*, Milano, 1999, vol. II.

– 4. Cfr. J.-Ph. Garric, «Les "Maisons de plaisance de Rome" vues par Percier et Fontaine à l'origine d'un art du plan et des grandes compositions au sein de l'École des Beaux-Arts», in F. Lemerle, Y. Pauwels, A. Thomine (a cura di), *Le XIX^e siècle et l'architecture de la Renaissance*, atti del convegno (Tours e Blois, 30 maggio-1 giugno 2007), Paris, 2010, p. 81-93; *id.*, «Durand ou Percier? Deux approches du projet d'architecture au début du XIX^e siècle», in J.-Ph. Garric et alii (a cura di), *Bibliothèques d'atelier. Edition et enseignement de l'architecture, Paris, 1785-1871*, catalogo della mostra (Parigi, Galleria Colbert, 29 aprile-9 luglio 2011), Paris, 2011, p. 9-25; J.-Ph. Garric, «La Renaissance perfectionnée. Le Cinquecento dans Palais, Maison et autres édifices modernes dessinés à Rome de Charles Percier (1764-1838) et Pierre Fontaine (1762-1853)», in L. Tedeschi (a cura di), *Ricerche di Storia dell'arte. La 'costruzione' di uno stile. Architettura tra Italia e Francia in età napoleonica*, 2011,

105, p. 25-41; *id.*, «Penser la fin du classicisme. De la Révolution à l'Empire, perspectives d'un changement d'époque», in L. Tedeschi, D. Rabreau (a cura di), *La cultura architettonica italiana e francese in epoca napoleonica*, Mendrisio / Milano, in corso di pubblicazione.

– 5. D. Rabreau, «Le "pré-éclectisme" renaissant de l'architecture française. De la Révolution à la Restauration (1789-1830)», L. Tedeschi (a cura di), *Ricerche di Storia dell'arte...*, cit. 105, p. 5-24.

– 6. Cfr. N. Petiteau, *Napoléon, de la mythologie à l'histoire*, Paris, 2004.

– 7. Forse davvero la sua ultima rivincita, paragonabile in qualche modo a qualcosa di più che una vittoriosa battaglia in campo aperto contro l'intera coalizione europea che lo aveva battuto a Waterloo relegandolo a Sant'Elena, poiché ripropone in una prospettiva inedita l'intera avventura napoleonica. Sin dall'esordio della vicenda ogni testimonianza, che va a implementare il formidabile memoriale di Sant'Elena dettato da Napoleone, assume toni leggendari: «Nulla è pittorescamente terribile quanto l'aspetto di Sant'Elena vista dal mare», scrive il Santini rievocando lo sbarco dell'Imperatore sull'isola del destino che il piccolo corso, ancora studente a Brienne, aveva rilevato sull'Atlante. Cfr. L. Mascilli Migliorini, *Napoleone*, Roma, 2001, in particolare il capitolo XVI "L'isola delle nebbie", p. 432.

– 8. Vedi F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe. Livres XIX-XXIV*, Paris, 1997, voll. II (ed. consultata); Stendhal, *Vita di Napoleone*, introduzione di L. Binni, traduzione di P. Bertolucci, Milano, 1999 (ed. consultata).

– 9. Per questo, essa «non può, allora, sottrarsi in primo luogo alla condizione di trovarsi di fronte a una vita esemplare». Cfr. L. Mascilli Migliorini, *Napoleone*, cit., p. 9.

– 10. «La vita di Napoleone si muove così – con oscillazioni e ambiguità tanto inevitabili quanto laceranti – seguendo il disegno di una sovrapposizione tra compiutezza esistenziale e compiutezza storica in virtù del quale ogni gesto pubblico deve corrispondere ad un disegno dell'anima. Per rendere manifesto questo disegno essa, peraltro, non ha bisogno di parole: le è sufficiente esibire se stessa. Con una straordinaria modernità il *Leben*, la vita, costituisce già, nel caso di Napoleone e dei suoi contemporanei, la dimensione prima e prevalente del senso». E questo fa pensare immediatamente al senso di sé espresso, grossomodo in termini che possiamo dire analoghi, dall'architettura del tempo. Cfr. *Ibid.*, pp. 9-10.

– 11. Cfr. D. Rabreau, «L'impero o della perplessità. Note sugli incerti della storia stilistica, tra Parigi e Milano», in L. Tedeschi, F. Repishti (a cura di), *Luigi Canonica 1764-1844. Architetto di utilità pubblica e privata*, Mendrisio / Cinisello Balsamo, 2011, pp. 287-295; la cit. è a p. 287.

– 12. *Ibid.*, p. 287.

– 13. *Ibid.*, p. 292.

– 14. Lo attesta un intero repertorio di forme, di modelli, di proposte di ogni sorta che includono specifiche morfologie e tipologie per fabbriche pubbliche e private, altrettanti riasseti viari, su cui si ha un primo e tanto sintomatico "lessico"

storico coniato dagli stessi protagonisti di tale avvento quando ne azzardano una qualche recensione critica – una sequela di proposte e d'interventi, di nomenclature e di interpretazioni che gemmano esiti peculiari sommantati differenti attingimenti che poi declinano in una fenomenologia rivelatrice e al contempo, offuscante, che la letteratura ha finito con l'etichettare sotto differenti terminologie, ambigue quanto attraenti – o ne elaborano un repertorio strumentale, per fini didattici: basti considerare autori come Durand o Percier e Fontaine. Cfr. W. Szambien, *Jean-Nicolas-Louis Durand*, cit.; J.-Ph. Garric, «Durand ou Percier?...», cit. Si veda anche W. Szambien, *Symétrie, Goût, Caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'Âge classique 1550-1800*, Paris, 1986; *id.*, *De la rue des Colonnes à la rue de Rivoli*, catalogo della mostra (Parigi, Mairie du 1^{er} arrondissement e Mairie du 2^e arrondissement, 1992), Paris, 1992.

– 15. Questi compie un'ascesa esemplare in coincidenza con l'epopea napoleonica, e attende così ai più diversi impegni pubblici, per dare poi concretezza a una robusta “professionalità” privata in età post-napoleonica, quella che respira a pieni polmoni il clima della Restaurazione. Cfr. L. Tedeschi, F. Repishti (a cura di), *Luigi Canonica...*, cit.

– 16. Luigi Canonica nasce a Roveredo di Capriasca, nei pressi di Lugano, nel 1764.

– 17. Il Cantone Ticino, sulla scorta di uno storico passato e non solo, contribuisce nel corso del XVIII e XIX secolo in modo significativo alla qualificazione di nuove professionalità in ambito edificatorio: la vicenda dei Gilardi in Russia, a Mosca, è, in tal senso, emblematica. Cfr. A. Pfister, P. Angelini, *Gli architetti Gilardi a Mosca. La raccolta dei disegni conservati in Ticino*, Mendrisio, 2007; N. Navone, *Costruire per gli zar. Architetti ticinesi in Russia 1700-1850*, Bellinzona, 2010.

– 18. Si veda il testo di G. Mezzanotte, «Foro Bonaparte, Milano 1800-1814», in L. Tedeschi, F. Repishti (a cura di), *Luigi Canonica...*, cit., p. 79-81.

– 19. Basti rammentare i volumi di: J.-N.-L. Durand, *Recueil et parallèle des édifices anciens et modernes remarquables par leur beauté, leur grandeur...*, Paris, an IX (1800); *id.*, *Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique*, Paris, 1809; C. Percier, P.-F.-L. Fontaine, *Palais de Rome. Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome...*, Paris, 1798; *id.*, *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et ses environs*, Paris, 1809.

– 20. Si veda il saggio di D. Rabreau, «Le “pré-écletisme” renaissant de l'architecture française...», cit.

– 21. In buona parte declinato in ristrutturazioni ad hoc di edifici pubblici e privati, in altra in dimore che si dividono tra palazzi di città e ville di campagna per ricchi committenti oltre che in architetture di pubblico servizio, nonché in tutta una galassia d'altro che compete al suo ufficio. Cfr. L. Tedeschi, F. Repishti (a cura di), *Luigi Canonica...*, cit.

– 22. La casa milanese dell'ormai affermato architetto Luigi Canonica, testimonianza in modo palmare quanto si va argomentando. Cfr. P. Cantore, «Casa Canonica, contrada di

Sant'Agnese 2772, Milano [post 1812]», in L. Tedeschi, F. Repishti (a cura di), *Luigi Canonica...*, cit., p. 176-178.

– 23. J. Locke, *Saggio sull'intelligenza umana*, traduzione italiana di C. Pellizzi, Bari, 1988 (ed. consultata).

– 24. Nella misura in cui si fa riaffiorare o si va riportando in primo piano quanto fino a ieri era trascurato ma di cui resta traccia documentaria. Non senza fatica e ambiguità, dal momento che i paradigmi critici, i paradigmi interpretativi per esempio dell'antico adottati in questo frangente storico – adottati dagli stessi protagonisti della stagione napoleonica – sono molto spesso incerti, giacché in buona parte sperimentali. Perciò non di rado viziati da inevitabili insufficienze.

– 25. Descartes dunque sopravanzerebbe Bacon, ipotesi che richiama altre proposte di interpretazione critica quali, per esempio, quella di G. Mezzanotte, *Le voci di San Pietroburgo. L'architettura del saper fare neoclassico per gli zar*, Milano, 2004, in particolare il capitolo “Api, formiche e ragni. Empirismo e razionalismo da Bacon a Quarenghi. Per una interpretazione abduttiva dell'architettura neoclassica”, p. 137-158.

– 26. Un emblematico percorso è tracciato da questo autore che recita un ruolo fondamentale e duraturo proprio per il tramite delle sue scritture: dai *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst* del 1755 agli altri suoi scritti eruditi e al tempo stesso innovativi, dagli *Avvertimenti sul modo di osservare le opere d'arte* a quant'altro, fino a comprendere le *Osservazioni sull'architettura degli antichi* del 1762, per approdare infine, nel 1763 (ma il frontespizio data 1764), alla pubblicazione della *Geschichte der Kunst des Alterthums*. La citazione è tratta dall'edizione italiana de *Il bello nell'arte. La natura, gli antichi, la modernità*, a cura di C. Franzoni, Torino, 2008, p. 165-166.

– 27. Quale *metamorphosis*? Il dubbio che le cose non stiano proprio così e tuttavia che vi sia, in tutto ciò, qualche grano di verità, sovvienne allorquando si ha modo di constatare quanto queste nuove architetture vadano assumendo, anche attraverso variazioni testuali minime, altri valori e quale partecipazione attiva esse finiscano per assumere nella vita sociale del momento, trovando poi pieno riscontro in una sequela di edifici e di interventi urbani, prodromi della scena di città, di quel paesaggio urbano su cui oggi tanto si insiste. Al di là di una disponibilità che cela ben altro: il crescente dispotismo, queste architetture debbono dunque implicare un'istanza sociopolitica affatto particolare e a suo modo straordinaria. Riescono a tramitare, difatti, a dispetto dei nuovi legislatori e di ogni censura, quelle inferenze moderniste da cui scaturirà, infine, l'ultima sfida dell'architettura moderna contro la quale si è alzato il Post Modern. Cfr. A. Janik, S. Toulmin, *La grande Vienna*, Milano, 1984.

– 28. G. Mezzanotte, «Foro Bonaparte, Milano 1800-1814», cit., p. 79.

– 29. Dapprincipio a firma dell'Antolini, poi attribuito invece al Canonica o per meglio dire alla «commissione Canonica, Giussani e Bonfanti» allorquando, un anno dopo l'avvento del Melzi, i tre presentano una nuova proposta per il Foro cittadino. *Ibid.*, p. 79-81.

_ 30. Stando all'asciutta ma puntuale ricognizione di Mezzanotte in merito al Foro si coglie come: «Gli isolati edilizi furono sostituiti da alberi e prati che si dilatarono in ariosi spazi prospettici [...]. Il quadrato Campo di Marte risultò raddoppiato, coprendo quaranta ettari di terreno» su cui si «affacciavano, e ne segnavano gli assi, l'Arco Trionfale con la sterminata prospettiva della strada da Parigi, l'Arena con il Pulvinare aperto su due fronti, e infine la parete della "Ghirlanda" sforzesca, lunga 300 metri, imponente fondale sul quale si rilevava il portale allineato con l'arco e con la strada del Sempione, disegnato da Gerolamo Rossi nel 1808 conformemente a quello immaginato nel 1803 da Canonica per la fronte verso la città». Evitando di dire dei vari passaggi progettuali e della definitiva allogazione al Nostro che mise da parte l'Antolini, converrà riportare l'icastico commento di Mezzanotte, nei suoi snodi essenziali: «La risposta di Canonica [...], – egli scrive – fu speculare, opposta a quella di Antolini. [...] All'ideologia pietrificata Canonica oppose – con pari rigore intellettuale e legittimazione morale – le modalità del pensiero produttivo che gli era proprio, non riprese schemi ideali o ripeté esperienze già provate, ma adottò il patrimonio delle sue conoscenze e della sua sensibilità al variare delle circostanze e delle condizioni». *Ibid.*, p. 80-81.

_ 31. Inoltre, si può verificare in quali termini: «Questo complesso milanese rispose in modo coerente e flessibile [...] ai tanti e variati eventi che nel corso del decennio andavano modificando la vita della città». Visto che «Non introdusse

episodi dominanti e monumentali, esaltò piuttosto l'insieme paesistico uniformato da spazi aperti e fughe di strade certo scenografiche, ma motivate da abitudini e bisogni di pratico uso». A ciò va poi aggiunto che nel far questo Canonica ebbe a richiamarsi agli esempi settecenteschi francesi e guardando contemporaneamente a Parigi e a Londra, fece convivere l'attualità o modernità con esempi antichi. *Ibid.*, p. 81.

_ 32. Nell'ideare e allestire quella sua singolare e a suo modo unica, funzionale e bella, Arena (1803-1827), egli attua una commistione di elementi antichi e moderni entro un'ellisse. L'esautiva analisi testuale ora svolta da Mezzanotte consente tuttavia di rinviarvi senz'altro dire. Cfr. G. Mezzanotte, «Arena, Milano 1803-1827», in L. Tedeschi, F. Repishti (a cura di), *Luigi Canonica...*, cit., p. 84-90.

_ 33. Cfr. F. Repishti, «Il Parco Reale di Monza», in L. Tedeschi, F. Repishti (a cura di), *Luigi Canonica...*, cit., p. 119-129.

_ 34. *Ibid.*, p. 127.

_ 35. *Ibid.*, p. 126.

_ 36. Su questa Porta, si veda la scheda di S. Bosi, «Porta Marengo, Milano 1801-1802», in L. Tedeschi, F. Repishti (a cura di), *Luigi Canonica...*, cit., p. 90-92.

_ 37. Cfr. B. Boifava, «Teatro Grande, Brescia 1808-1810», in L. Tedeschi, F. Repishti (a cura di), *Luigi Canonica...*, cit., p. 208-210.

_ 38. P. Cantore, «Casa Canonica, contrada di Sant'Agnese 2772, Milano [post 1812]», cit., p. 176-178.

L'architecte-artiste. De l'idéologie des Lumières au pragmatisme impérial. Chronologie des symboles (1765-1815)

Daniel Rabreau

Cette communication porte sur un programme de recherche à promouvoir, avec une méthode d'approche spécifique, et non pas sur les résultats d'une réflexion qui s'appuierait sur des faits déjà réévalués ou de nouvelles analyses. D'abord c'est la carence d'informations sur les œuvres et les artistes de la période impériale qui borne notre appréciation des nuances stylistiques. Ensuite, les préjugés font ignorer les attendus de la création artistique de cette courte histoire, très troublée, et dérangeant l'idée d'une mise au net des interprétations plausibles. Par exemple, l'inopérant concept de *rupture* ou de transition qu'on attribue *globalement* au passage d'un siècle à l'autre autour de 1800 – des Lumières au Romantisme – m'engagent à proposer une remise en cause de l'histoire stylistique traditionnelle. Par quels moyens peut-on tenter une démarche historique, plus culturelle, qui donne leur vrai relief aux hommes et aux œuvres dans un climat de production que l'on constate soumis à une forme de vie politique intransigeante et, certainement, déroutante par rapport à l'esprit *libertaire* qui caractérise l'art de la fin de l'Ancien Régime en crise et de la Révolution ?

Par exemple, en 1809, Fontaine souhaite-t-il défendre son projet de réunion du Louvre aux Tuileries dont la maquette est exposée aux côtés de celle du projet de Bélanger que semble préférer le public et que soutient le ministre de l'Intérieur ? Il lui faudra obtenir l'autorisation de l'empereur, qu'exige le rédacteur du *Moniteur*, pour qu'il puisse publier dans ce journal un long article explicatif du projet. Alors que d'autres projets surgissent encore, quelques mois plus tard, il déplore – je cite – qu'« aucun des journaux n'a répondu positivement à l'article du *Moniteur* »¹, alors même qu'il regrette la perte de temps et la confusion des idées qu'occasionnent les concours consacrés aux grands projets... Bélanger travaillait au sien depuis vingt-huit ans – sous l'Ancien Régime et la Révolution ! La censure de la presse accompagne la pauvreté du débat artistique public sous l'Empire. Elle souligne le rejet des « architectes d'idée »², tant par l'empereur que par son premier architecte. Dans l'histoire du goût, les nouvelles pratiques de cour du régime impérial paraissent bien comme une mise au pas résolue de l'expression des Lumières et de ce fac-

Figure 1



Fig. 1.
François-Joseph
Bélangier,
*Deuxième projet
d'un Opéra, « Temple
d'Apollon », et d'une
place Louis XVI au
Carrousel, 1789.* Paris,
Musée Carnavalet.
Cliché Centre Ledoux-
Université Paris 1-
Panthéon-Sorbonne.

teur de « progrès » (ou d'émulation) qu'était le dialogue permanent entre le public et les artistes. Étudiée par Helen Lipstadt³, la presse spécialisée d'architecture, qui naît autour de 1800, n'est-elle pas la marque supplémentaire d'une professionnalisation peu encline à se laisser déborder par les idéologues du Beau – absolu, idéal ou relatif ? Le débat est ouvert, mais il devra tenir compte de l'identité intellectuelle, politique et sociale des publicistes, pour certains architectes eux-mêmes, praticiens ou non.

Le coup d'État du 18 Brumaire de l'an VII (9 novembre 1799) s'affirma comme le point final de la geste révolutionnaire. Qu'en est-il donc résulté pour les arts, ou l'un d'entre eux : l'architecture ? Charles De Wailly était mort juste un an plus tôt, cédant à la postérité le plus grand projet parisien du siècle dédié au jeune général Bonaparte et aux « Républiques sœurs » européennes – nous le verrons en finissant ; Étienne-Louis Boullée disparut trois mois après lui, non sans avoir légué à la nation les dessins visionnaires qui avaient inspiré ses jeunes disciples à l'école de l'Académie... Les faiblesses de l'historiographie française, quels que soient les ouvrages qui font exception (principalement dans le domaine monographique), ont été rappelées lors du précédent colloque d'Ascona, ainsi qu'à celui de Lucca⁴ ; le déficit est considérable par rapport aux études italiennes sur la période napoléonienne et, paradoxalement, sur l'état des arts en France même. Toutefois, la publication scientifique du *Journal* de Fontaine en 1987 permet bien des perspectives. « Journal d'un professionnel » sans états d'âme, sorte d'archives privées d'un « honnête homme citoyen »⁵, selon Bruno Foucart, cette impressionnante chronique parisienne de la production de l'architecture impériale demande à être exploitée minutieusement et méthodiquement : la théorie de l'art y est quasiment absente, mais implicitement les goûts et les actes du premier architecte révèlent souvent en négatif, sèchement, l'appréciation sur ses confrères, sur les goûts de l'empereur et de son entourage, sur le rôle des institutions, commissions et autres instances qui jugent les projets et les travaux. Les mentions relatives à ses

Figure 5 à 8

confrères d'Ancien Régime ont guidé ici plusieurs de mes réflexions, dans la recherche d'arguments sur la spécificité du phénomène de renoncement à certaines valeurs esthétiques qu'exprimait la génération des architectes déjà actifs à la fin du règne de Louis XV et qui poursuivent une carrière officielle jusqu'au Consulat et à l'Empire.

La question centrale de cet exposé est la suivante : comment peut-on espérer mieux comprendre les rapports entre l'activité professionnelle et institutionnelle des architectes et la question stylistique qui ressortit à l'appréciation de leurs *œuvres* (le pluriel est important), sans une reconnaissance des *individualités*, fondée sur l'analyse précise des faits et des oeuvres, d'une part, et sans un approfondissement de la *chronologie* qui, d'autre part, inscrit la production, la théorie et la réception de l'architecture dans un cycle très court d'événements politico-économiques et socio-culturels refondateurs de la société ou envisagés comme tels ?

Les éclaircissements espérés sur la confrontation entre les cultures architecturales italienne et française, à l'époque de l'Empire, exigent des efforts d'érudition comparables dans les deux champs d'influence qui, ne l'oublions pas, s'observaient, s'affrontaient et s'enrichissaient depuis de nombreuses décennies. Les grandes questions qui touchent au débat franco-italien séculaire se sont trouvées formulées avec force au milieu du règne de Louis XV (vers 1750), selon l'optique de certaines idées des Lumières et dans le contexte européen d'une réactivation du classicisme à l'antique, plus ouvert et plus anthropologique qu'il ne l'avait jamais été... Trente ans après l'exécution de l'étonnant décor du Café des Anglais de Piranèse, à Rome, certaines de ces questions sont toujours d'actualité à l'époque du « retour d'Égypte » de Bonaparte ! Et, par exemple, face à l'intransigeante démarche du pédagogue-architecte Jean-Nicolas-Louis Durand (« Théoricien d'une architecture indigente », selon Michel Gallet)⁶, Quatremère de Quincy devra rappeler avec autorité l'exigence de l'*Imitation* – de la nature, des Anciens, des maîtres – dans l'organisation conceptuelle de la création⁷. Or, défenseur d'un classicisme qu'il proclame universel, Quatremère s'est trouvé marginalisé sous l'Empire à la suite de son opposition à la politique culturelle prédatrice du Directoire...⁸ Plus troublante encore apparaît l'apologie de l'*imagination* créatrice qui fonde l'inspiration artistique de Claude-Nicolas Ledoux dans le grand livre qu'il dédicace à l'empereur de Russie en 1804, deux ans avant sa mort. Et le style des gravures de ses œuvres, où l'ombre figurée anime délicatement les volumes purs dans de suggestifs paysages naturels, ignore le dictat contemporain de l'image au trait⁹, dessin idoine à la perception utilitariste de l'architecture (ouvrages de Krafft, Percier et Fontaine, etc.). Or Ledoux est un des rares grands maîtres de la fin de l'Ancien Régime à ne pas poursuivre sa carrière durant le Directoire, le Consulat et l'Empire, rejeté par l'Institut de France contrairement à ses plus fameux confrères, De Wailly, Boullée, Antoine, Chalgrin, Gondoin, Raymond...

Les profils de carrière déterminent-ils une pratique architecturale circonstanciée, adaptée ou réévaluée ? Existe-t-il un équilibre entre l'activité créatrice conceptuelle, le projet, la théorie, l'enseignement et l'activité administrative liée à l'essor et au contrôle des chantiers ? Comment l'architecte-artiste déjà âgé, qui s'est formé dans le sillage de la pensée des Lumières et qui a fondé son art sur un symbolisme destiné à procurer au public une conscience civique régénératrice, intègre-t-il les valeurs mini-

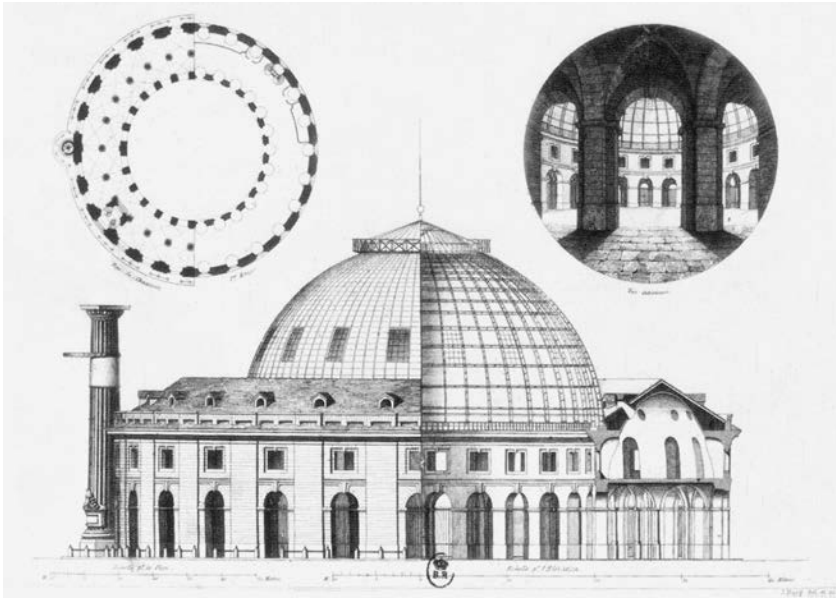


Fig. 2.
La coupole métallique
de la Halle aux blés
de F.-J. Bélanger, avec
l'ajout des panneaux
vitrés en 1838,
in J. Gailhabaud,
*Monuments anciens et
modernes*, Paris, 1850,
t. IV. Cliché Centre
Ledoux-Université
Paris 1-Panthéon-
Sorbonne.

males prônées par les pédagogues d'une jouissance économique heureuse (« Après le bonheur de servir sa patrie, le plus grand est [celui] de vivre ignoré », telle est la devise de Durand et Thibault à l'époque des concours de l'an II)¹⁰ ? Hormis De Wailly et Boullée, très influents dans la vie artistique de la Révolution mais qui meurent avant 1800, bien d'autres architectes célèbres sous le règne de Louis XVI poursuivent une carrière, officielle ou privée, sous l'Empire et même au-delà – les Cellier, Bélanger, Chalgrin, Brongniart, Peyre le jeune, Pâris, parmi d'autres de la même génération... Mais pour quels résultats par rapport à l'idéal qu'illustraient leurs travaux antérieurs au Consulat ?

Comment s'est effectué le partage des commandes, des responsabilités administratives et de formation professionnelle, entre ces maîtres de l'époque des Lumières (ils avaient milité pour une reconnaissance de l'architecture parmi les arts libéraux !) et leurs jeunes confrères appelés à gérer la production du bâti et l'aménagement du territoire sous la houlette impériale ? Par exemple, admirablement restituée dans le livre de Jean Stern¹¹, la carrière de François-Joseph Bélanger suscite à elle seule maintes réflexions et ouvre de nombreuses pistes de comparaisons qui s'imposent en fonction des glissements chronologiques. Quelle que soit l'influence reconnue de l'ancien architecte du comte d'Artois, autrefois dessinateur aux Menus Plaisirs, dans le domaine de la décoration et de l'architecture domestique sous l'Empire (cf. les publications de Krafft et Ransonnette)¹², ce n'est pas ce champ de création artistique qui lui apporte une certaine gloire dans l'illustration du nouveau régime : c'est la reconstruction en métal de la coupole de la Halle au blé de Paris (édifice célèbre du règne de Louis XV !) qui lui vaut sa seule charge officielle appointée, dans l'attente du retour des Bourbons. Alors qu'aucune de ses démarches n'a encore abouti pour accéder à la fonction publique, en 1813 dans une lettre à Fontaine – qu'il

Figure 2

Fig. 3.
 Vue actuelle de l'Église
 de La Madeleine
 à Paris. Cliché Centre
 Ledoux-Université
 Paris 1-Panthéon-
 Sorbonne.



appelle « Mon Général » – il sollicite la succession de Brongniart à l'Inspection générale des Bâtiments et architecte en chef des Églises de Paris, « une des plus belles places dans l'ordre des *artistes architectes* »¹³, souligne-t-il... en vain. La réévaluation de la fin de carrière de tous les vieux confrères de Bélanger et de Brongniart est une des pistes les plus prometteuses pour une meilleure connaissance, ou compréhension, d'un Style Empire trop souvent difficilement perceptible dans ses buts, comme dans ses résultats.

Sur quels constats s'appuie la reconnaissance actuelle du style ? Indéniablement sur le décor des espaces intérieurs remodelés des résidences impériales – ex-royales – ou des hôtels aristocratiques (les trois quarts de l'activité de Percier et Fontaine et de leurs confrères bien en cour), ainsi que sur le mobilier et les arts appliqués...¹⁴ Laissons, provisoirement, cette question centrale de côté pour constater que les *monuments* du règne achevés avant 1815, ou terminés sous la Monarchie de Juillet, se comptent sur les doigts de la main – si l'on excepte d'excellentes réalisations d'infrastructure édilitaires que sont les ponts, les marchés, les fontaines, etc.¹⁵ Quelle unité stylistique, autre que la copie ou le pastiche, peut-elle caractériser la Colonne Vendôme, l'Arc de Triomphe du Carrousel, la Madeleine achevée en temple à la gloire de la Grande Armée, ou même les élévations d'arcades de la rue de Rivoli ? Fontaine témoigne du goût peu nuancé de l'empereur pour l'antique ou le modèle italien dans ces monuments : contre l'avis de son premier architecte, c'est Napoléon qui décide de la forme péripète du temple militaire de Vignon¹⁶, et afin d'arbitrer les contradictions qui embarrassent Chalgrin et Raymond – deux maîtres issus de l'Ancien Régime –, c'est lui qui décide (avec cette fois l'approbation de Fontaine) de supprimer les colonnes au projet de l'Arc colossal de l'Étoile¹⁷. Même Brongniart, donnant à la Bourse un péristyle complet, ne trouve guère grâce dans

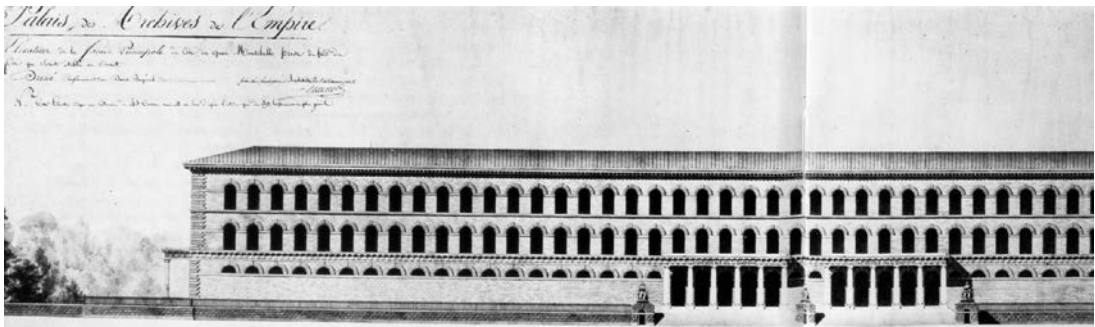
Figure 3

le jugement de Fontaine quant à la distribution qu'il trouve mal étudiée et qui sera mise en œuvre très tardivement¹⁸. Faut-il considérer les projets très ambitieux, avortés : réunion du Louvre aux Tuileries, remodelage de Versailles, Palais du Roi de Rome assorti du quartier à créer en vis à vis où, avec l'Université et les Archives impériales, s'affrontent les anciens, comme Cellier, ou les nouveaux architectes, comme Poyet, intrigant élève de De Wailly¹⁹ ? Les études comparées, approfondies, manquent pour apprécier de vrais enjeux stylistiques, tant l'image *éclectique* de la production monumentale semble s'éloigner du rationalisme économique du bâti que prône le Conseil des Bâtiments civils. D'où provient ce malaise et comment réduire l'incertitude du jugement ?

Dans un des textes introductifs à l'édition du *Journal* de Fontaine, Jean-Pierre Epron et Maurice Culot insistent sur la *rupture* qu'apporte dans la théorie de l'architecture l'abandon du concept d'imitation dans la démarche créatrice et, corollairement, la fin d'une croyance (d'essence métaphysique) dans les vertus modélisantes, absolues de la nature. Cette rupture, je cite : « dans la conception même du projet d'architecte », annoncée « par la dernière génération des élèves de J.-F. Blondel [...], s'accomplit au début du XIX^e siècle »²⁰. Sans que le rapport de cause à effet entre l'Empire et l'évolution des mentalités soit clairement établi, les auteurs constatent une autre rupture, concomitante : celle des institutions qui, du Directoire à l'Empire, avec maintes nuances, je cite : « ne peuvent [plus] penser une solution globale donnant [aux architectes] une place dans les structures de la nouvelle société libérales »²¹ (la profession éponyme viendra plus tard !). Paradoxalement, me semble-t-il, Epron et Culot font de Fontaine, à travers son *Journal*, un exemple type de ce nouvel individualisme qui se cherche et qui s'expose à la fois, au gré des incertitudes décisionnelles ou des décisions despotiques qui caractérisent une pratique de cour des institutions qui pèsent sans partage sur sa carrière – et dont il se plaint avec le manque d'enthousiasme qui sied au fonctionnaire, si l'on peut dire. Contrairement aux apparences, il faut se poser la question – ce que ne fait pas l'histoire stylistique traditionnelle – : Fontaine, avec son ami Percier, représentent-ils l'archétype de l'architecte, créateur inspiré de l'époque impériale ? A propos de la nomination de l'ingénieur Bruyère à la tête du Conseil des Bâtiments civils, en 1811, Fontaine exprime ainsi son sentiment quasi désespéré quand l'empereur lui annonce la nouvelle, je cite : « Je n'ai pu me contenir [...], l'un des beaux-arts de la société allait être réduit en passant sous la domination d'un des

Figure 4

Fig. 4.
Jacques Cellier,
Façade du projet
de Palais des Archives,
1812.
Paris, Archives
nationales.
Cliché Centre Ledoux-
Université Paris 1-
Panthéon-Sorbonne.



bâtards de sa famille »²². Le ministre de l'Intérieur arbitrerait les conflits entre Bruyère, l'ingénieur haï, et l'architecte. Et l'on ne dira pas que le chef-d'œuvre absolu, bien que discret, de Fontaine seul, la Chapelle expiatoire²³ qu'il élève à la gloire des Bourbons, doive quoi que ce soit à l'idéologie historiciste de l'art impérial : déjà, sous Louis XV, Soufflot s'était exercé à un syncrétisme stylistique²⁴ que la Révolution accepta, non sans nuances, pour symboliser un idéal Panthéon événementiel...

Si le débat architecte-ingénieur (à l'époque ce dernier pratique le dessin comme un artiste) conduit bien des aspects de la théorie de l'architecture autour de 1800; oublier les enjeux similaires qui s'observent dès le milieu du règne de Louis XV entre les académiciens, architectes du roi, et les ingénieurs des Ponts et Chaussées, notamment, provoque une distorsion chronologique qui grossit artificiellement la concurrence entre les maîtres des chantiers impériaux et les responsables de l'aménagement du territoire. De ce point de vue, l'étude d'Epron et Culot comporte des erreurs et des raccourcis inacceptables dans l'évocation des rapports entre les institutions d'Ancien Régime et l'établissement de normes officielles légiférant l'architecture. La Direction générale des Bâtiments du roi, florissante sous Louis XV et Louis XVI avec le rôle des intendants des généralités, n'a plus rien à voir avec la Surintendance du règne précédent, tout comme l'Académie royale d'architecture connaît des orientations et des pratiques bien différentes de celles de l'institution qu'avait fondée Louis XIV. Les concessions faites par le pouvoir à l'esprit des Lumières (étudiées depuis une trentaine d'années à travers le comportement actif des piranésiens français et la théorie sensualiste de l'architecture)²⁵, ces concessions déterminent l'autorité des architectes novateurs et inspirés dont l'époque révolutionnaire fera encore le plus grand cas – du moins jusqu'aux critiques que formule un Durand dans son enseignement à l'École polytechnique²⁶, ou en 1800 un Charles-François Viel, l'architecte pamphlétaire auteur de *La Décadence de l'architecture à la fin du XVIII^e siècle*. La question mérite d'être revisitée.

L'architecture est dans son enfance disaient, après Laugier, Boullée, Ledoux et Le Camus de Mézières. Le thème d'un art hautement et nécessairement perfectible est développé dans les grands textes fondateurs d'un ordre nouveau de la sensibilité à l'art architectural que sont l'*Essai* et les *Observations* du Père Laugier, *Le Génie de l'Architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations* de Le Camus de Mézières, l'*Essai sur l'art* de Boullée et, enfin, le testament de Ledoux : *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation...* Le Fréron de l'architecture, comme on l'appelait, Pierre Patte lui-même, continuateur du *Cours* de Blondel, et auteur du splendide *Monuments élevés en France à la gloire de Louis XV* (1765) – qui n'a rien d'hagiographique ! – offre dans *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture* le lien entre l'évolution concrète de la pensée architecturale pragmatique des Lumières et l'idéal symbolico-figuratif que les architectes-artistes expriment dans la lignée de Piranèse à des fins identitaires et moralisatrices actives. S'il faut vraiment reconnaître une *rupture* dans la manière de penser l'architecture, c'est bien Laugier qui la symbolise en adressant sa réédition de l'*Essai* (il était paru anonymement en 1753) directement au public lui-même...²⁷ En 1800, quels sont les griefs de Viel dans son pamphlet, *Décadence de l'architecture à la fin du XVIII^e siècle* ? L'auteur, qui s'en prend d'abord aux architectes ornemanistes de

la première moitié du siècle, Lajoue et Oppenordt, dénonce ensuite les errements de deux maîtres de la fin du siècle dont l'influence, considérable, est jugée néfaste²⁸. On a reconnu aisément Ledoux dans le premier, Boullée dans le second. Je cite, un peu longuement, Viel : « Le même siècle, vers sa fin, aux approches des fameux événements dont nous sommes les témoins [la Révolution], a vu paraître deux architectes trop célèbres : l'un, par l'étendue de ses entreprises ruineuses, l'autre, par la multitude de ses dessins, produits d'une imagination vagabonde et déréglée. L'esprit capricieux de ces deux architectes, les a détournés de l'étude unique qu'ils devraient faire du style qui distingue les bâtiments des anciens, et a opéré une véritable révolution dans l'ordonnance des édifices. De là cette classe d'artistes, dont l'ambition sans bornes, pour jouer un rôle dans la société, les fait publier partout qu'eux seuls connaissent la grande manière d'ordonner les édifices ; qu'il faut se frayer de nouvelles routes [...]. De nos jours [ces architectes] qui ne savent que tracer sur le papier des réminiscences de choses connues dans leur art, et employées par eux sans jugement, vivent au milieu des tourbillons de la société, pour y obtenir une célébrité mensongère »²⁹.

34

Certes, ce texte est bien connu, mais on en a retenu davantage la condamnation d'un art de l'imagination libérée, incontrôlable, que le rejet de la position socio-politique du soi-disant artiste-architecte ! Le nivellement de la gloire serait-il annonciateur de l'institution future de la Légion d'honneur, élargie aux citoyens méritants ? En un mot, pour Viel, les peintres-architectes sont des imposteurs (même s'ils ont beaucoup construits, comme Ledoux ou son confrère De Wailly) et, de soi-disant maîtres comme Boullée, si influent à l'Académie et intégré à l'Institut national, des utopistes dangereux. C'est à un ancien élève de Boullée, bientôt dissident, Durand, qu'il reviendra de formuler au plus clair une autre théorie de l'architecture au service de la nouvelle société et, bien évidemment, de combattre le style de dessin illustré par son maître. Fontaine ne fera pas mystère non plus du dégoût pour cette génération qui, sous Louis XVI, l'a formé à l'école de l'Académie ; tardivement, en 1827, il jugeait en Boullée, je cite : un « homme d'un génie étendu, d'un savoir élevé, mais déréglé »³⁰. Finalement, quel que soit l'hommage que Durand pouvait rendre au rôle de Boullée dans sa formation, on agréa ce jugement de Werner Szambien sur le théoricien du fonctionnalisme de l'époque consulaire, je cite : « Sa vision de la monumentalité diffère totalement de celle d'un Boullée, ou d'un Ledoux. Pour lui la monumentalité ne représente plus un enjeu en soi. Il existe chez lui une espèce de défiance de l'utopie, du sublime et de l'héroïsme qui le porte à relativiser la monumentalité et à lui donner une raison et une mesure qui la fasse entrer dans la catégorie de l'utile. Il met en place une architecture publique, civique, efficace, aisément diffusable, appropriée aux circonstances, aux lieux et aux moyens disponibles. L'architecture ne parle pas d'autres choses que des valeurs collectives d'une nation »³¹. Le paradigme impérial pouvait s'en satisfaire puisque, encore selon Szambien, la leçon de Durand se révèle servir, je cite : « une transformation de la demande sociale et du mode de production »³².

Une nouvelle question pointée : en quoi ce rejet de l'architecture parlante – aux connotations sublimes et héroïques de la fin de l'Ancien Régime et de la Révolution – pouvait-il favoriser l'émergence d'un nouveau style et, corollairement, permettre aux architectes de se distinguer dans le « progrès » des arts ? Constatons que, pour

Fig. 5.
Charles De Wailly,
Deuxième plan du
projet d'Opéra sur les
terrains des
Capucines, 1798.
Paris, Bibliothèque
nationale de France,
Département des
estampes et
de la photographie.
Cliché Centre Ledoux-
Université Paris 1-
Panthéon-Sorbonne.

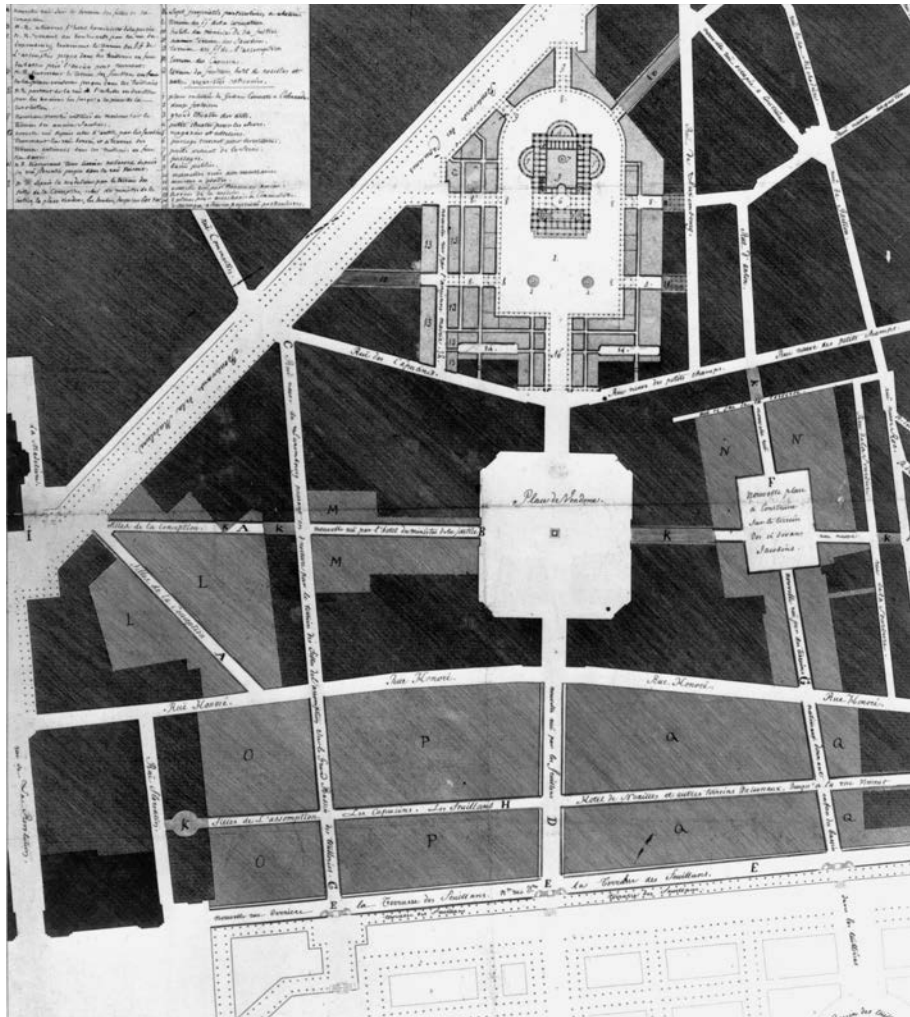
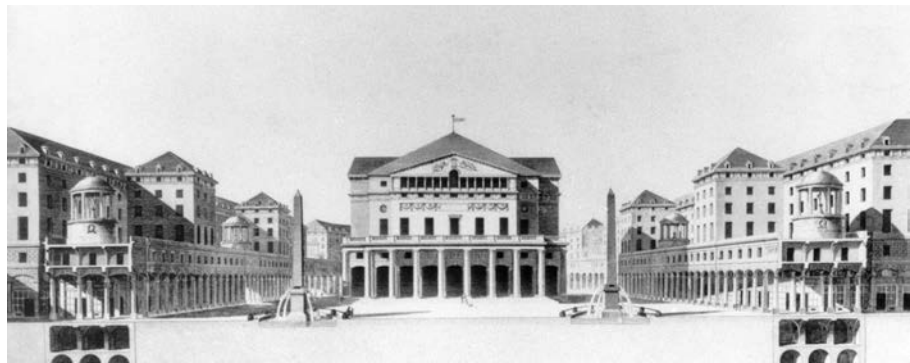


Fig. 6.
Charles De Wailly,
Élévation du projet
d'Opéra sur les
terrains des
Capucines, 1798.
Paris, Bibliothèque
Nationale de France,
Département des
estampes et de la
photographie
Cliché Centre Ledoux-
Université Paris 1-
Panthéon-Sorbonne.



le moins, le refus de cet héritage de la pensée des Lumières (l'idée bien étonnante aujourd'hui d'un *progrès* possible dans les arts !) a coïncidé avec l'urgence économico-politique de satisfaire, dans la production du bâti, une nouvelle norme sociale. L'idée impériale qui suivit et qui s'amplifia certainement, pouvait-elle alors germer privée de ce substrat évolutionniste et d'émulation permanente qui avait fait la force de l'architecture révolutionnaire de l'Ancien Régime³³ ? Emil Kaufmann, l'inventeur d'une théorie de l'histoire de l'architecture révolutionnaire³⁴, a modestement relevé la difficulté de l'exercice qui consistait à amalgamer expression stylistique et idéologie politique. Dans la préface de son livre posthume, il déclare, je cite : « Je ne pense pas avoir résolu l'important problème de savoir quelles furent les raisons de la révolution architecturale aux environs de 1800 »³⁵ ; et il insiste sur la nécessité de recourir, plus que jamais, à l'analyse des « réalisations individuelles » comparées. Un demi-siècle plus tard, notre communication s'inscrit dans cette exigence qui réclame la mise en œuvre du plus grand nombre possible de monographies scientifiques d'architectes, de bâtiments, de projets et de programmes...

Un remarquable article d'Antoine Picon publié en 1987 dans les actes du colloque *L'idée constructive en architecture*³⁶, livre une bonne source méthodologique pour étayer nos questionnements. Il n'y est évidemment pas question d'histoire stylistique, nommément, mais d'une réflexion approfondie sur les attendus de l'architecture dans le cadre constructif de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Se référant aux écrits de Laugier, de Patte, et aux expériences de Soufflot, Antoine Picon élabore une connaissance raisonnée des rapports entre théorie et pratique architecturales qui débouchent sur une vraie dialectique (une *combinatoire*, écrit-il) qui s'observe à l'époque des Lumières, entre les effets architecturaux (relatifs donc à la stylistique), d'une part, et la sensation, d'autre part, à travers laquelle s'exprime le calcul rigoureux des ingénieurs. L'évolution qu'il constate, autour de 1800, au détriment du beau idéal (ou antique revisité à la manière lyrique de Piranèse ou instrumentale et pédagogique de Julien David Le Roy)³⁷, se formule en ces termes : « Les ingénieurs vont peu à peu subordonner la pratique du projet au calcul, la forme s'effaçant au profit du processus qui lui donne naissance, l'esthétique de la forme cédant la place à une esthétique de la méthode »³⁸.

Fig. 7.
Charles De Wailly,
Coupes et élévations
latérales du projet
d'Opéra sur les terrains
des Capucines, 1798.
Nantes, Médiathèque
municipale.
Cliché Centre Ledoux-
Université Paris 1-
Panthéon-Sorbonne.

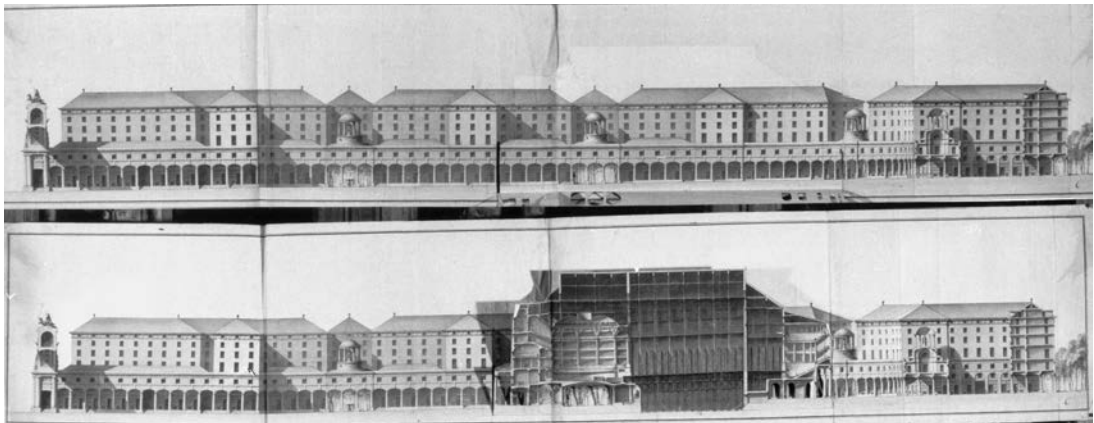


Fig. 8.
Charles De Wailly,
*Projet d'Arc de
Triomphe à l'entrée
de la rue de l'Opéra
sur les terrains des
Capucines*, 1798.
Paris, Bibliothèque
historique de la Ville
de Paris.
Cliché Centre Ledoux-
Université Paris 1-
Panthéon-Sorbonne.



Figure 5 à 8

Osons la question : l'esthétique de la méthode pouvait-elle contribuer à l'émergence d'un style empire ? Réserveons la réponse, en méditant un des derniers grands projets parisiens du XVIII^e siècle, ce projet d'Opéra et son quartier de Charles De Wailly³⁹ opportunément dédié, au printemps 1798, au général Bonaparte et aux Républiques française, batave et cisalpine, et dont les rues nommée Passage des Alpes, du Rhin, de la Meuse, du Pô, du Pont de Lodi, s'axaient sur une rue des Conquêtes ouverte sous un arc de triomphe et qui donnait accès à la place de l'Opéra conçu comme un grand local des fêtes publiques ... Formulé très concrètement à partir des propositions financières d'une compagnie privée⁴⁰ qui envisageait la construction, à partir des terrains du couvent des Capucines devenu bien national, le projet comportait toute une série d'équipements urbains complémentaires (bains publics, marchés, promenades couvertes ou plantées, commerces, fontaines, etc.). Quelques mois avant sa mort, le 2 novembre 1798 (donc un an avant le 18 Brumaire de l'an VII) Charles De Wailly publiait un long texte descriptif dans le *Journal de Paris* et *La Décade philosophique*⁴¹, qu'il accompagnait de gravures des variantes proposées. L'artiste était alors au sommet de sa carrière, fameux piranésien au service de la jeune République dès ses débuts et influent sur les projets du Muséum, sur le plan des Artistes et associé au déplacement des objets de sciences et d'art qu'il avait inventorié dans les Pays-Bas méridionaux...⁴² Son projet, patriotique, fut sérieusement étudié par le Directoire et soumis par le ministre de l'Intérieur à l'Institut de France⁴³. Le projet fut minutieusement étudié par ses confrères qui adressèrent un rapport très élogieux au ministère, non sans formuler quelques amendements comme la réduction des colonnades et la suppression de l'arc de triomphe jugé incompatible avec un programme d'opéra – je cite le rapporteur, le célèbre Julien-David Le Roy qui précisait : « Celui de nos collègues [De Wailly] qui a fait le plan général du projet de la nouvelle salle d'opéra qui nous a été remis n'y a mis qu'après coup cet arc de triomphe et sur l'invitation qui lui en a été faite par des personnes qui aiment les arts, mais qui ne sont pas

Architectes »⁴⁴. Sans commentaires ! Quelques mois plus tard, la presse se faisait l'écho des obsèques solennelles de l'architecte-artiste républicain, De Wailly : « Ses funérailles se sont faites avec la pompe qui doit le plus flatter les mânes d'un homme qui s'est fait connaître par de grands talents et estimer par une vie exempte de reproches : sa dépouille mortelle a été accompagnée de plus de deux cents personnes, artistes, gens de lettres, membres de l'Institut national et du Musée des Arts, dont il était membre. Ce cortège, en traversant pendant près d'une heure une partie de la ville de Paris, a produit une vive sensation parmi le peuple : on a entendu une bonne femme dire en le voyant : « Celui-là était certainement un homme de mérite ». Nous n'ajouterons rien à cet éloge de peur de l'affaiblir »...⁴⁵ J'allais dire, en pensant à Ledoux et à quelques autres confrères de leur génération qui moururent sous l'Empire ou plus tard – avec quelle gloire comparable ? – que De Wailly, maître de l'architecture des Lumières sous Louis XV et Louis XVI, eut une belle fin républicaine...

- 1. P.-F.-L. Fontaine, *Journal 1799-1853*, Paris, 1987, 2 tomes, I, p. 227-230.
- 2. *Ibid.*, j'emprunte l'expression à B. Foucart, I, p. XXXII.
- 3. H. Lipstadt, « Soufflot, De Wailly, Ledoux : la fortune critique dans la presse architecturale. 1800-1825 », dans M. Mosser, D. Rabreau (éd.), *Soufflot et l'architecture des Lumières*, actes coll. (Lyon, Université de Lyon, 18-22 juin 1980), (*Cahiers de la Recherche Architecturale*, 6-7), Paris, 1980, p. 298-303.
- 4. F. Ceccarelli, G. D'Amia (éd.), *Les maisons de l'Empereur. Residenze di Corte in Italia nell'età napoleonica*, actes coll. (Lucca, Palazzo Ducale, 23-24 janvier 2004) ; *Rivista Napoleonica*, 10-11, 2004-2005.
- 5. P.-F.-L. Fontaine, *Journal...*, cit., I, p. XX.
- 6. M. Gallet, *Les architectes parisiens du XVIII^e siècle. Dictionnaire biographique et critique*, Paris, 1995.
- 7. A.-C. Quatremère De Quincy, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-Arts*, Paris, 1835 (rééd., Bruxelles, 1980).
- 8. A.-C. Quatremère De Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, introduction et notes E. Pommier, Paris, 1989.
- 9. C.-N. Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, I, [1804]. Rééd., Nördlingen, éd. Dr. Alfons Uhl, 1981 ; D. Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806). L'Architecture et les fastes du temps*, (*Annales du Centre Ledoux*, 3), Bordeaux, 2000 ; *id.*, « El dibujo. Utopia architectonica o imagen mediatica ? A proposito de una polémica mantenida hacia 1800 en Francia », *Arquitecturas dibujadas*, Vitoria-Gasteiz, 1996.
- 10. D'après W. Szambien, *Jean-Nicolas-Louis Durand 1760-1834. De l'imitation à la norme*, Paris, 1984.
- 11. J. Stern, *À l'ombre de Sophie Arnould, François-Joseph Bélanger, Architecte des Menus-Plaisirs, Premier Architecte du comte d'Artois*, 2 tomes, Paris, 1930.
- 12. J.-C. Krafft, *Recueil d'architecture civile*, Paris, 1812 ; *id.*, *Choix de maisons et d'édifices publics de Paris et de ses environs*, Paris, 1838 ; J.-C. Krafft, N. Ransonnette, *Plans, coupes, élévations des plus belles maisons... à Paris*, Paris, s. d. (1802).
- 13. J. Stern, *À l'ombre de Sophie Arnould...*, cit., II, p. 272.
- 14. D. Rabreau, « Le décor de l'habitat à Paris vers 1800 : formation du style Empire », dans F. Ceccarelli, G. D'Amia (éd.), *Les maisons de l'Empereur...*, cit. ; P. Francastel, *Le style Empire, du Directoire à la Restauration*, Paris, 1939.
- 15. L. Hauteceur, *Histoire de l'architecture classique en France, V, Révolution et Empire. 1792-1815*, Paris, 1953 ; *id.*, *Napoléon et l'Architecture*, Paris, 1969 ; A. Picon, *L'invention de l'ingénieur moderne. L'École des Ponts et Chaussées 1747-1851*, Paris, 1992.
- 16. Paradoxalement, Pierre-Alexandre Vignon avait été le disciple de Ledoux et son légataire pour l'édition posthume de la suite du livre de 1804.
- 17. P.-F.-L. Fontaine, *Journal...*, cit., I, p. 200.
- 18. *Ibid.*, I, p. 366-509 ; B. De Rochebouët, « L'architecture des programmes financiers et la nouvelle Bourse de Brongniart », *Cahiers du CREPIF*, 18, mars 1987, p. 144-159.
- 19. M. Mosser, D. Rabreau (éd.), *Charles De Wailly, 1730-1798, peintre-architecte dans l'Europe des Lumières*, cat. expo. (Paris, Hôtel de Sully, 23 avril-1 juillet 1979), Paris, 1979.
- 20. P.-F.-L. Fontaine, *Journal...*, cit., p. XXXVII-LII.
- 21. *Ibid.*
- 22. *Ibid.* I, p. 280.
- 23. D. Rabreau, « La chapelle expiatoire du square Louis XVI à Paris », *Les monuments historiques de la France*, 1, 1976, p. 75-78.
- 24. B. Bergdoll (éd.), *Le Panthéon symbole des révolutions*, cat. expo. (Paris, Hôtel de Sully, 31 mai-30 juillet 1989 ; Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 19 septembre-15 novembre 1989), Paris, 1989.
- 25. *Piranèse et les Français. 1740-1790*, cat. expo. (Rome, Académie de France ; Dijon, Palais des États ; Paris, Hôtel de Sully, mai-novembre 1976), Roma, 1976 ; G. Brunel (éd.), *Piranèse et les Français*, actes coll. (Rome, Villa Médicis, 12-14 mai 1976), (*Académie de France*, 2), Roma, 1978 ; J. Barrier, *Les architectes européens à Rome, 1740-1765. La naissance du goût à la grecques*, Paris, 2005 ; D. Rabreau (éd.), *Paris, capitale des arts sous Louis XV*, (*Annales du Centre Ledoux*, 1), Paris / Bordeaux, 1997.
- 26. W. Szambien, *Jean-Nicolas-Louis Durand...*, cit.
- 27. D. Rabreau, « Laugier, le pittoresque et la tentation du paysage », *Architektur weiterdenken Werner Oechslin zum 60. Geburtstag*, Zürich, 2004, p. 40-56.
- 28. C.-F. Viel, *Décadence de l'architecture à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, an VII (1800), p. 8.
- 29. *Ibid.*, p. 8-9.
- 30. P.-F.-L. Fontaine, *Journal...*, cit., II, 743.
- 31. W. Szambien, *Jean-Nicolas-Louis Durand...*, cit., p. 11.
- 32. *Ibid.*
- 33. J. Rykwert, *Les premiers modernes. Les architectes du XVIII^e siècle*, (Cambridge Mass., 1980), Paris, 1991 ; R. Wittman, *Architecture, Print Culture, and the Public Sphere in Eighteenth-Century France*, New York, 2007.
- 34. E. Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason*, Cambridge Mass., 1955 (trad. *L'architecture au Siècle des Lumières*, Paris, 1963).
- 35. *Ibid.*, p. 14.
- 36. A. Picon, « Solidité et construction. Quelques aspects de la pensée constructive des Lumières », dans X. Maleverti (éd.), *L'idée constructive en architecture*, actes coll. (Grenoble, 28-30 novembre 1984), Paris, 1987, p. 93-99.
- 37. C. Drew Armstrong, « De la théorie des proportions à l'expérience des sensations. L'essai sur la théorie de l'architecture de Julien David Le Roy, 1770 », dans D. Rabreau, D. Massounie (éd.), *Claude-Nicolas Ledoux et le livre d'architecture en français – Etienne Louis Boullée, l'utopie et la poé-*

sie de l'art, actes coll. (Paris, 3-4 décembre 1999 ; Paris, 3-4 décembre 2004), Paris, 2006, p. 260-277.

– 38. A. Picon, « Solidité et construction... », cit., p. 99.

– 39. M. Mosser, D. Rabreau, *Charles De Wailly...*, cit. ; D. Rabreau, « Un forum au cœur du Paris révolutionnaire : les projets de Charles De Wailly, 1798 », *L'Ivre de pierre*, Paris, 1977, p. 35-48.

– 40. *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts*, publiés par M. Bonnaire, *La Classe de Littérature et Beaux-Arts, an V-an XIV*, I-II, Paris, 1937-1940, I, p. 123.

– 41. Cf. D. Rabreau, « Un forum au cœur... », cit.

– 42. Cf. M. Mosser, D. Rabreau, *Charles De Wailly...*, cit.

– 43. *Ibid.* et D. Rabreau, « Un forum au cœur... », cit.

– 44. *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts...*, cit.

– 45. Cf. M. Mosser, D. Rabreau, *Charles De Wailly...*, cit.

France-Suisse-Italie.

Le concept de transfert artistique appliqué à la période napoléonienne

Pascal Griener

Deux faits majeurs ont lentement préparé le développement d'une problématique qui reçoit – enfin – toute notre attention aujourd'hui : celle des transferts artistiques. Tout d'abord, l'emprise du formalisme s'est affaiblie ; ce formalisme permettait à un Wölfflin, dans *Die Kunst der Renaissance: Italien und das deutsche Formgefühl* (1931), d'étudier les œuvres d'art comme si elles émanaient d'une production supra-humaine, désincarnée des formes¹. D'autre part, la perspective nationale sur l'art, autrefois dominante, se voit justement remise en cause depuis plusieurs années². Il y a encore trente ans, il était de bon ton d'étudier l'impact de l'art italien sur l'art français de la Renaissance jusqu'à l'âge classique non compris ; dès cette dernière période, impossible de décrire un artiste né dans l'Hexagone, cherchant des expériences étrangères – celles-ci risquaient de lui devenir néfastes. Ainsi, dans son histoire de l'art français, André Chastel regrette que le fameux plafond d'Hercule à Versailles, œuvre de François Lemoyne, demeure par trop 'italien' de goût³. Pourtant, ce plafond prend place dans un salon que décore un trésor vénitien de la collection royale, *le repas chez Simon* de Véronèse. Plus encore, Lemoyne séjourne à Venise, qu'il visite en 1723⁴ ; il connaît Giovanni Antonio Pellegrini comme Sebastiano Ricci. Loin d'apparaître comme une expérimentation brillante, la tentative de Lemoyne paraît relever, aux yeux de Chastel, d'une trahison pure et simple de l'esprit français.

La première tâche d'une histoire de l'art attentive aux transferts artistiques, est probablement de mettre en cause les typologies nationales, pour ouvrir à une étude plus positive de telles expérimentations.

J'invoquerai un dernier exemple du XVII^e siècle, avant de remonter au XIX^e siècle : Eustache Le Sueur occupe la place d'un Raphaël français de l'école classique. La joyeuse *Réunion d'amis*, qui est de lui, évoque pourtant avec une extraordinaire clairvoyance le monde des portraits collectifs hollandais, si chers à Alois Riegl⁵. Il serait tentant de retirer cette œuvre du catalogue raisonné de Le Sueur ; malheureusement, comme Alain Mérot l'a bien montré, son autographie, bien documentée, ne peut être mise en doute. Pour faire justice à cette œuvre, il faut non

seulement la considérer comme une expérience farfelue et sans lendemain, mais comme une tentative, parmi tant d'autres, qui travaille l'Œuvre de Le Sueur de l'intérieur et la nourrit de formes étrangères. Le Sueur ne copie pas un tableau hollandais de joyeuse compagnie : il retravaille, transforme, approprie ou refuse tel ou tel élément qu'il identifie chez ses modèles du nord. Il se livre à un acte de *préhension*. Il y a maintenant plus de vingt ans que Michael Baxandall, dans un essai fameux réuni dans ses *Patterns of Intention on the historical explanation of pictures* (1985), a démonté complètement la notion d'influence, dont il a brillamment souligné tous les dangers⁶. Pourtant, cette catégorie malheureuse perdure dans une grande partie de la littérature scientifique jusqu'à nos jours, sans doute par ce que la paresse intellectuelle n'est pas facile à vaincre. Dans sa connotation de passivité, le concept d'influence échoue justement à décrire les conditions, les modalités d'une préhension active d'un modèle.

Cette question impose une étude affinée des modalités concrètes qui régissent l'assimilation ou le rejet d'une tradition étrangère. En reconstruire la causalité relève d'une tâche difficile ; cette tâche est rendue plus aisée, si on interroge la nature, l'identité des acteurs de ces transferts, mais surtout, le cadre institutionnel de leur action. Ainsi, l'éducation artistique, au XIX^e siècle, s'effectue dans des centres célèbres, qui attirent des communautés importantes d'artistes étrangers. La systématique, comme l'impact réel de tels mouvements restent à étudier, même si plusieurs analyses ont déjà été entreprises sur cet objet. Avec mon collègue Paul-André Jaccard, j'ai complété une vaste enquête sur les artistes suisses qui fréquentèrent l'École des Beaux-arts à Paris (2001-2006)⁷. Cette investigation, qui a été financée par le Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique et a mis en œuvre une équipe de plusieurs chercheurs, offre un complément bienvenu à la très belle étude menée par Letizia Tedeschi (*La formazione degli architetti ticinesi in Italia fra XVIII e XIX secolo*, financée par le Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique, 1998-2002)⁸. Basées sur de minutieuses recherches archivistiques, ces investigations fournissent un grand nombre de données nouvelles sur un groupe d'artistes souvent connus, mais dont la biographie n'a cependant pas toujours été contextualisée correctement ; mais surtout, ces recherches permettent de *rejouer*, une à une, toutes les catégories utilisées par l'histoire de l'art quand elle se propose de comprendre l'émergence de mouvements artistiques, ou de tendances formelles qui traversent les frontières.

La Suisse du début du XIX^e siècle reste une terre-frontière, dépourvue de centre politique unitaire, et morcelée par des cultures, des religions comme des langues contrastées. Elle fournit donc un terrain idéal d'analyse pour l'historien d'art intéressé par les transferts culturels. Sous l'Empire, cet amas chaotique de régions est systématisé depuis le régime qu'on appelle l'Helvétique (1798-1803). Mais le passage sous l'orbite française, dès 1798, va polariser tout le monde helvétique en direction de la France. L'indice le plus clair de cet intérêt pour la grande voisine prend la forme d'une entreprise administrative d'information, menée dès 1799 par Philip Albrecht Stapfer, ministre de la République helvétique. Ce dernier lance en effet une enquête auprès des artistes suisses. Entre autre, il leur demande quelles interventions institutionnelles permettraient de développer les arts dans notre pays⁹. Une telle question n'a de sens que par rapport au modèle français. Cette obsession pour Paris possède une longue histoire en Suisse, mais elle prend ici une

nouvelle tournure. Mais surtout, l'abondance des sources archivistiques nous permet de mieux en saisir les contours, les enjeux, la signification complexe. Le propos de notre projet a été de comprendre ce phénomène à l'aide d'une approche plus sociologique, sensible aux mouvements d'artistes, à leurs modèles, aux intermédiaires qui les facilitent. C'est le fonctionnement de cette grande machinerie qui a retenu notre attention, fonctionnement dont les œuvres concrètes constituent les indices visibles, mais non exclusifs.

Nous avons recensé, avec un souci d'exhaustivité, les artistes suisses qui se sont formés dans la capitale française entre 1793, date de la reprise d'activité de l'École des Beaux-arts après les troubles révolutionnaires, et 1863, année de la réforme de l'enseignement à l'École¹⁰. Nous avons tenté de décrire leur séjour dans tout son détail au moyen d'une fiche. Une lecture quantitative nous a permis, dans un premier temps, de mieux connaître le mouvement des artistes vers Paris, la durée moyenne d'un séjour, les ateliers les plus fréquentés, les carrières parisiennes de grande envergure et celles plus modestes, les quartiers où s'établissent principalement les Suisses; autant de paramètres qui permettent de mesurer l'impact du séjour parisien sur les artistes suisses. La liste des Suisses formés à Paris entre 1793 et 1863 réunit les noms de 119 élèves de l'École des Beaux-arts (ceux que nous appelons les élèves 'sérieux', dans notre jargon), 281 artistes formés dans les ateliers privés et hors de toute structure, enfin environ 400 qui séjournent à Paris, sans attache aucune.

En Suisse, les associations des beaux-arts se développent localement et construisent les premiers relais artistiques entre la Suisse et la France. La Société des Arts de Genève, le premier de ces groupements d'amateurs d'art et d'artistes, est fondée en 1776. Elle organise dès 1789 la première exposition artistique de la ville lémanique et du pays. En 1806, ces associations se regroupent sous l'égide de la Société suisse des Beaux-arts, qui devient un acteur majeur de la politique culturelle du pays. Quant aux écoles d'art, elles ne sont pas rares en Suisse, mais elles proposent généralement un enseignement limité au dessin et aux techniques liées à l'industrie telle la gravure (de boîtes de montres), l'émaillerie, etc. L'école publique de dessin de Genève, fondée en 1748 en relation étroite à la fabrique horlogère, calque tant bien que mal son enseignement sur l'Académie de Paris¹¹. A Neuchâtel, la production massive de montres réclame des artistes graveurs et dessinateurs. Les deux territoires sont francophones¹².

Aux yeux des familles helvétiques, l'École des Beaux-arts offre une légitimation d'autant plus nécessaire que la carrière artistique ne jouit pas d'une réputation très favorable – aux yeux des familles qui défraient cette éducation, cette dernière prête un gage de sérieux aux études de leurs rejetons. Le cursus, croient-elles, favorisera leur pratique dans les arts industriels – un comble, vu du point de vue français ! Inscrits à l'École, certains de ces apprentis se découvriront tout naturellement une ambition d'artiste, et oublieront vite le monde des arts industriels. D'autres, au contraire, y font leurs gammes, et rentrent, dociles, exercer leurs talents dans l'industrie. Chaque élève instrumente son rapport à l'École et puise dans l'enseignement prodigué ce qu'il désire en tirer pour ses propres besoins – certains ne la fréquentent qu'épisodiquement, préférant s'inspirer des maîtres anciens au Louvre ; d'autres enfin, comme obsédés par l'enjeu des concours, jouent aux élèves modèles.

Le flux entre la Suisse et Paris s'organise par la vertu de toute une suite d'intermé-

diaires, des maîtres de dessins suisses qui incitent les bons élèves à partir, à ceux qui les accueillent à Paris, en passant par ceux qui les aident dans la capitale. Ainsi, Genève et Neuchâtel comptent un grand nombre de banquiers riches qui font leurs affaires à Paris, ou y habitent. Jean-Frédéric Perregaux, Genevois qui bâtit une fortune inouïe dans la capitale, devient gouverneur et fondateur de la banque de France¹³. Son entrée dans le monde de l'Empire est foudroyante : sa fille épouse le maréchal Marmont, duc de Raguse, et son fils, une fille du Maréchal Mac Donald. On peut aussi citer des banquiers comme le comte James-Alexandre de Pourtalès, ou Benjamin Delessert, fondateur des caisses d'épargne et inventeur d'un processus d'extraction du sucre de la betterave qui lui vaudra la légion d'honneur comme le titre de baron¹⁴. Ces personnages, qui possèdent des intérêts et des propriétés dans toute l'Europe, gardent un pied en Suisse où ils restent influents. Ils possèdent des collections souvent impressionnantes, et ont assimilé le goût français. Typiquement, le comte de Pourtalès décide de constituer une galerie de peinture après une visite enthousiaste au Musée Napoléon, organisé par Vivant Denon¹⁵. Séduire ces potentats de la finance, promet aux artistes qui y parviennent des protections solides ; ces protecteurs ne leur demandent même pas d'opter pour Paris ou pour la Suisse à la fin de leurs études. Car ce dilemme prend des proportions souvent dramatiques : la patrie, pauvre, n'offre pas une existence idéale aux artistes revenus dans leurs foyers. Paris comporte un monde artistique très riche, mais où la concurrence élimine impitoyablement les plus faibles. Mais surtout, tels parmi ces jeunes artistes vivent une sorte d'étrangement douloureux : ils se sentent étrangers à Paris, mais leurs nouvelles expériences dans la capitale les éloignent de la culture propre à leur pays d'origine. Dans une lettre à Jacques-Louis David, Léopold Robert peint le désert artistique suisse de manière peu amène : « Une année s'est écoulée depuis que je suis dans ma patrie ; vous, Monsieur, qui connaissez la Suisse et qui avez vu comme les arts y sont peu en honneur, vous plaignez sans doute un élève qui a eu le bonheur de recevoir vos leçons et qui, par un sort malheureux, s'y trouve fixé [...] »¹⁶. Mais dans une missive postérieure (brouillon du 6 sept 1817), il refuse de se naturaliser, alors que cette décision lui vaudrait bien des privilèges en France. Si nous suivons la masse des étudiants suisses à l'École des Beaux-arts, nous obser-

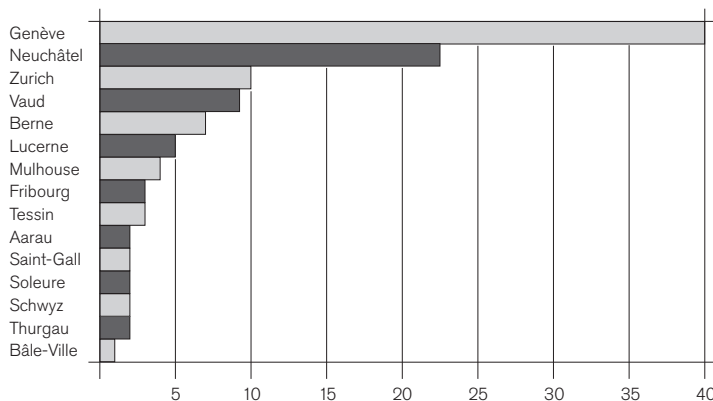


Fig. 1.
Elèves EBA
par Cantons.

Figure 1

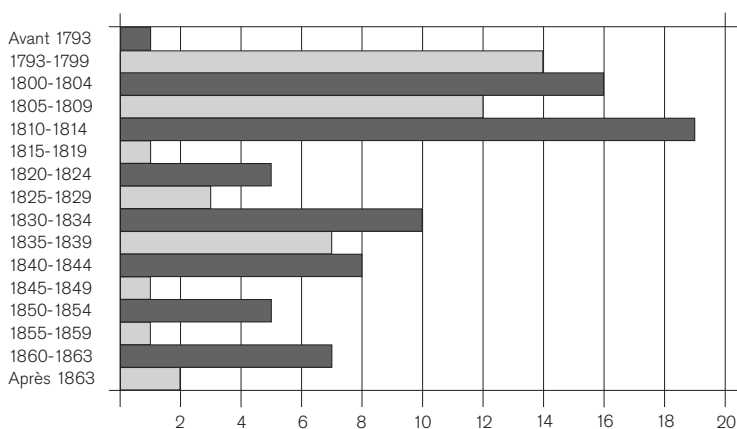
Figure 2

Figure 3

vons des mouvements clairs. Tout d'abord, les principaux contingents proviennent des cantons de Genève et de Neuchâtel, les deux cantons les plus actifs dans la production horlogère. Le deuxième graphe documente la fréquentation de l'École des Beaux-arts dans la première moitié du XIX^e siècle. Comme on le voit, la période de l'Empire représente l'apogée de l'attractivité de l'École en Suisse. Dès le Consulat, mais surtout entre 1810 et 1814, dates qui marquent l'apogée de l'Empire, les artistes helvétiques semblent mesmésés par la splendeur du règne de Napoléon ; cette opulence leur promet gloire et fortune. L'atelier le plus fréquenté reste celui de David, suivi de près par son grand concurrent, Jean-Baptiste Regnault, sans doute plus traditionnel dans son enseignement¹⁷. Sur l'ensemble du groupe, cependant, un nombre appréciable d'élèves optent pour une fréquentation modérée de l'École, sans doute en vue de conserver leur autonomie, ou parce que le concours du Prix de Rome était réservé aux citoyens français, excluant d'emblée les territoires suisses non intégrés dans l'Empire français. Quant aux plus assidus, leur sérieux se mesure aux concours multiples auxquels ils se soumettent, comme leurs collègues français. Durant la période entre 1810 et 1814, cette assiduité est extrême ; les élèves suisses semblent identifier leur destinée à celle de leurs collègues français. Au bénéfice de la fluctuation des frontières sous l'Empire et la Restauration, certains artistes helvétiques sont devenus citoyens français et ont pu se lancer dans le *cursus honorum* à l'école. Quatre d'entre eux sont parvenus à gravir les échelons des concours jusqu'au Grand Prix. Il s'agit du soleurois Urs Pankraz Eggenschwiler, qui remporte le Grand Prix de sculpture en 1803 après avoir vraisemblablement obtenu la naturalisation française, du Genevois James Pradier, lauréat du Grand Prix de sculpture en 1813, du Neuchâtelois Henri-François Brandt, qui décroche le Grand Prix de gravure en médailles la même année, enfin du Neuchâtelois François Forster, qui enlève le Grand Prix de gravure en taille douce en 1814. Deux concurrents sont moins chanceux, pour des raisons diverses: le Chaux-de-Fonnier Léopold Robert, qui obtient le second prix au concours de taille douce en 1814 derrière Forster, est éliminé du concours suivant bien qu'il ait réalisé l'une des meilleures épreuves, la Principauté de Neuchâtel ayant été annexée par la Prusse. Par ailleurs, le peintre Victor Schnetz, dont les parents soleurois s'instal-

45

Fig. 2.
Entrées à l'EBA
par périodes
de cinq années.



lent à Versailles entre 1771 et 1774, obtient le second prix en peinture en 1816, ce qui lui promet presque un premier prix au prochain concours ; las, il ne peut plus se présenter, ayant atteint l'âge maximal de trente ans, limite imposée par les règlements de l'école.

Certains maîtres et, partant, certains ateliers, connaissent une affluente d'artistes suisses plus importante que d'autres. On peut dire que l'atelier de David réunit le plus de suffrages. Les artistes aspirent à y entrer pour augmenter leurs chances de briller. D'autres sollicitent leur inscription, parce qu'ils ne connaissent pas d'autre maître ; après quelques mois passés à Paris, ils optent pour un autre atelier plus proches de leurs intérêts, ou de leur spécialité naissante. L'atelier de David possède une longue existence historique, qui concerne de près l'histoire artistique de la Suisse. En effet cette "institution" est reprise par Antoine-Jean Gros, (1815-1835), puis par Paul Delaroche (1835-1843), avant d'échoir à Charles Gleyre (1843-1870), Suisse d'origine vaudoise. À ce stade, l'atelier compte un grand nombre d'élèves, dont plusieurs deviendront célèbres¹⁸. Cette continuité, gage de prestige et de sérieux, a dû séduire bien des élèves potentiels, même si de David à Gleyre, l'enseignement dispensé se transforme fortement. Les deux maîtres s'avèrent de bons pédagogues qui savent respecter la personnalité distincte de leurs élèves. Mais Gleyre ne prépare plus ses élèves au Prix de Rome, comme son devancier. Lui-même appartient à une génération d'artistes qui n'ont pas brillé dans les concours de l'école, mais qui doivent leur réussite au Salon de peinture, et à la puissance de leurs relations. En un sens, ces maîtres semblent légitimer un usage plus lâche des enseignements de l'école, loin des concours et des examens, qui n'assurent plus le succès comme sous l'Empire.

Le contingent d'artistes suisses qui gagne Paris sous l'Empire, rejoint une capitale des arts qui, a bien des égards, leur offre un corps bien flexible de modèles. Certes, l'école de David communique dans le respect d'un certain nombre d'idées-forces, mais le maître ne connaît aucun dogmatisme stérile ; la raison de son succès tient

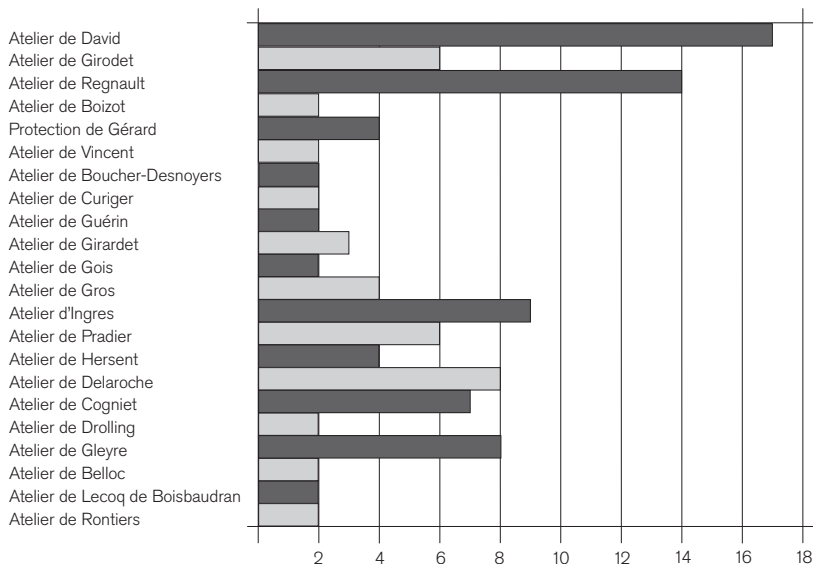


Fig. 3.
Elèves EBA
par Cantons.

sans doute à sa discrétion face à la grande masse de ses élèves. Quant à ses favoris, il les a initiés plus fidèlement à sa propre pratique picturale, pour la bonne raison qu'il utilise leurs services pour exécuter ses propres œuvres les plus ambitieuses. Mais surtout, le Musée Napoléon offre alors aux élèves de l'École une immense collection de peintures des grandes écoles européennes, dans leur représentation temporelle extensive. Ce qu'on pourrait nommer l'*Académie des peintres*, d'après l'expression de John Evelyn, attire un grand nombre de Suisses qui sollicitent un permis de copiste à la direction du Musée Napoléon¹⁹. Cette ouverture aux périodes des quatorzième et quinzième siècles, aux écoles autres que traditionnelles, cause plus d'un enthousiasme chez les jeunes artistes, français ou étrangers. Enfin, la littérature artistique, comme le goût littéraire du temps, se caractérisent par un cosmopolitisme conquérant, dont la France n'est plus considérée comme le centre unique, en dépit des efforts de Napoléon pour l'y maintenir. Jamais, on ne publie davantage de traités étrangers sur l'art en français que sous la Révolution et sous l'Empire²⁰. Cette littérature passionne les amateurs, et même plusieurs artistes. La poésie anglaise ou italienne, la littérature allemande même occupent les esprits. Les canons établis au XVIII^e siècle commencent à se fissurer, ouvrant aux artistes un vaste éventail de possibilités nouvelles.

LISTE DES ÉLÈVES SUISSES
 À L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS,
 PARIS SOUS LE CONSULAT ET SOUS L'EMPIRE

Arlaud, Louis-Marc (Orbe (VD)-26.09.1772-Lausanne 01.05.1845)

1796 (avant) Atelier du miniaturiste Antoine Louis Romanet
 1798 Atelier de David.

Auriol, Charles-Joseph [d'Auriol] (Genève 13.11.1778-Chouilly (GE) 25.05.1834)

1800 Atelier de François-André Vincent, PEBA

1800 oct. Cours de dessin et d'anatomie chez Jean-Baptiste Giraud, sculpteur

1801 Atelier de Joseph-Benoît Suvée, PEBA

1801 sept.-oct. Atelier d'Anne-Louis Girodet, PEBA

1801, après. Atelier de Jacques-Louis David, PEBA.

Belliger, Kaspar [Caspar ; Gaspard] (Ebikon (LU) 10.07.1790-Lucerne 11.05.1845)

1810-1812 Atelier de Jean-Baptiste Regnault, PEBA.

Bertholet, Aimé Théophile [Ami-Théophile-Michel ; Bertollet] (Genève 04.05.1779-Genève 17.01.1848)

1806 Atelier de Jean-Baptiste Regnault, PEBA.

Berthoud, Henry [Henri] (Londres vers 1790 ou 08.04.1794 ou Fleurier (NE) vers 1794 ou 1795-Paris 1864)

1813 Atelier de Jean-Baptiste Regnault, PEBA.

Brandt, Henri-François (La Chaux-de-Fonds (NE) 13.01.1789-Berlin 09.05.1845)

1808-1813 : Atelier de Jean-Pierre Droz

1812 Atelier de Jacques Louis David PEBA

?? Atelier de Pierre-Charles Bridan, PEBA.

Caldelari, André (Caldelari jeune) [Charles-André ; Caldclary ; Caldélary ; Calderari ; Caledelary] (Lugano ~1787- ? avant le 11.12.1819)

1805 Atelier de Louis-Simon Boizot, PEBA

? Atelier d'Anne-Louis Girodet, PEBA.

Caldelari, Sébastien (Caldelari aîné) [Sebastian ; Sebastiano ; Cadclary ; Caldélari ; Caldclarij ; Caldclary ; Caldélary ; Calderari ; Candellari] (Lugano ~1773-Paris 11.12.1819)

1798 Atelier de Louis-Simon Boizot, PEBA

? Atelier d'Anne-Louis Girodet, PEBA.

Constantin, Abraham [Abraham Louis Théodore] (Genève 01.12.1785-Genève 10.03.1855)

1808, 1810 atelier d'Auguste Gaspard Louis Boucher-Desnoyers

? Atelier de Louis François Aubry, miniaturiste

? Atelier de François Gérard, PEBA.

Curiger, Augustin Mathias (le jeune) [Couriger ; Couriguer ; Courrigé ; Curriger ; Kuriger, Matthias Augustin] (Einsiedeln (SZ) 15.12.1787-Paris 01.10.1811)

1811 Atelier de Joseph Benedikt Curiger l'ancien, son père à Paris

1810-1811 Atelier d'Etienne-Pierre-Adrien Gois, PEBA

? Atelier de Joseph Anton Curiger, son oncle

? Atelier de l'orfèvre du roi, Rontiers ?

Curiger, Franz Xavier [Couriger ; Courigner ; Couriguer ;

Courrigé ; Cuoriger ; Curriger ; Kuriger, Guillaume (!) Xavier] (Einsiedeln (SZ) 13.02.1790-Paris 02.10.1811)

1810 fevr.-automne Atelier d'Etienne-Pierre-Adrien Gois, PEBA

? Atelier de Joseph Anton Curiger, son oncle, à Paris

? Atelier de l'orfèvre du roi, Rontiers ?

Diethelm, David (Thoune (BE) ~1781- ?). Graveur, élève de l'École des Beaux-arts de Paris

1805 Atelier de F. George.

Dufart, Pierre François Elie (Genève ~1781- ?). Peintre, élève de l'École des Beaux-arts de Paris, ? éditeur

1797 Atelier de Jean-Jacques-François Lebarbier.

Dupont, Victor [Jean François Victor ; Jean-Victor] (Genève 06.08.1785-Genève 11.01.1863). Peintre, peintre sur émail, peintre sur porcelaine, dessinateur

1811 Atelier de Jean-Baptiste Regnault, PEBA.

Eggenschwiler, Urs Pankraz [Egensviler ; Egensviller, Pancrace ; Egensviller, Pancrasse ; Egensvillers ; Eggensviller, Urs Pankraz ; Eggenschwyler ; Eginviller ; Eginviller ; Esgenviller ; Esgenvilliers ; Esginsvillier ; Ezingeviller] (Matzendorf (SO) 23.02.1766-Soleure 11.10.1821). Sculpteur. Bustes, statues allégoriques

1799-1800 Atelier de Louis-Philippe Mouchy, PEBA

1799 Atelier de Jacques Louis David, PEBA

1802 Atelier de Jean Jouy

1802 oct. Atelier de Claude Dejoux, PEBA.

Forster, François (Le Locle (NE) 22.08.1790-Paris 24.06.1872). Graveur en taille douce, lithographe, maître d'atelier

? Atelier de Jean-Louis-Charles Pauquet

1805, 1809, 1811 Atelier de Pierre-Gabriel Langlois, dit l'aîné
 1811 Atelier d'Anne-Louis Girodet, PEBA.

Fries, Emmanuel [Friès ; Emanuel] (Mulhouse (F) 17.07.1778-Mulhouse (F) 21.01.1850 ou 21.01.1852). Dessinateur industriel, peintre. Natures mortes, peintures de fleurs et de fruits

1794 Atelier de Jean-Baptiste Regnault, PEBA.

Füssli, Johann [Fuessli ; Fuessly ; Fussely ; Fussly, Jean ; Johannes] (Zurich 1784-Paris ou Wollishofen (ZH) 1844). Dessinateur amateur, peintre

1811 Atelier de Jacques Louis David.

Glinz, Andreas (Zigöli) André (Saint-Gall 13.01.1784-Schaffhouse (?) 1871). Peintre, dessinateur à la pointe d'argent, professeur de dessin. Portraits, miniatures

1808 Atelier de Jean-Baptiste Regnault, PEBA.

Goût, Jacques [Gout] (Lucerne ~1790- ?). Peintre, élève de l'École des Beaux-arts de Paris

1809 Atelier de François-André Vincent, PEBA

1811 Atelier de baron Jean-Baptiste Regnault, PEBA.

Grosclaude, Louis (Grosclaude père) [Louis-Aimé ; Gros Claude] (Le Locle (NE) 24.09.1784 ou 25.09.1784 ou 26.09.1784 ou 1786 ou 1788 ou 26.09.1788-Paris 11.12.1869). Peintre. Portraits, peintures de genre

1806 Atelier de Jean-Baptiste Regnault, professeur à l'École des Beaux-arts.

- König, Georg Rudolf** [Koenig, Rodolphe] (Berne 01.03.1790-Berne ou Rehlag bei Büimpliz (BE) 12.06.1815). Peintre, professeur de dessin. Paysages, portraits
1811 Atelier de Benoist Benjamin (?) Bonvoisin, PEBA
1811, 1812 Atelier de Jacques Louis David, PEBA.
- Kottmann, Franz Jakob Anton** [François ; François Jacques Antoine ; Franz Jacob Anton] (Mettmenschongau (LU) 1782 ou 10.03.1783-Bouches-du-Rhône (F) ou Marseille (F) ou Sète ? (F) 02.04.1844 ou 03.04.1844 ou 09.05.1844). Dessinateur, peintre, lithographe. Portraits, sujets militaires, sujets religieux, miniatures
1801 Atelier de Jean-Frédéric Schall, peintre de genre et portraitiste de Strasbourg
1803 Atelier de Jean-Baptiste Regnault, PEBA
1815 Atelier de Jean-Baptiste-Jacques Augustin, miniaturiste.
- Le Brun, Louis Léo** [Jean-Baptiste-Louis ; Lebrun] (Genève 11.11.1788- ?). Peintre, élève de l'École des Beaux-arts de Paris
1810 Atelier d'Anne-Louis Girodet-Trioson, PEBA.
- Lissignol, Alexandre** [Lesignol ; Lisignol ; Lissignoler] (Paris 07.01.1782- ?). Sculpteur, élève de l'École des Beaux-arts de Paris
1806 et sans doute avant Atelier de Jacques Louis David, PEBA.
- Lullin, Adolphe** [Lullin de Chateauvieux] (Genève ou Lancy (F) 01.02.1780-Montmorency (F) 28.02.1806). Peintre, dessinateur, élève de l'École des Beaux-arts de Paris. Peintures d'histoire, portraits
1797-1800 Atelier de François Gédéon Reverdin.
1797-1798 ou 1797-1800, Atelier de Jacques Louis David, PEBA.
- Mercoli, Michel-Ange** (Mercoli fils) [Michelangelo] (Lugano ou Mugena (TI) 1773-Milan (I) 1802). Graveur à l'eau-forte
1799 Atelier de Charles-Guillaume Bourgeois, peintre en miniature
? Atelier de Louis-Albert-Guislain Bacler d'Albe.
- Naef, Samuel** [Jean Pierre Samuel ; Naeff ; Neff ; Nèff ; Néf-feff] (Genève 24.06.1778-Lausanne 12.07.1856). Peintre, dessinateur, professeur de dessin
1800 Atelier de Jacques Louis David, PEBA
1800 Atelier de François Gérard, PEBA.
- Negelen, Joseph Mathias** [Nagelin ; Negelen, Joseph Mathieu ; Négelen ; Negelin] (Porrentruy (JU) 18.06.1792-Porrentruy (JU) 11.06.1870). Peintre, pastelliste, lithographe, miniaturiste, dessinateur, professeur de dessin
? Atelier d'Anne-Louis Girodet, PEBA.
- Oeri, Hans Jakob** [Oëri ; Oëri, Hans Jacob ; Jacques ; Johann Jakob] (Kyburg (ZH) ou Winterthour (ZH) ou Zurich 16.10.1782 ou 16.12.1782-Zurich 24.02.1868). Dessinateur, peintre, lithographe. Portraits, peintures d'histoire
1803-1807 : atelier de Jacques Louis David
? Atelier de David Sulzer.
- Pradier, Christian** (Genève 10.03.1794-Paris 06.10.1831). Peintre, graveur en taille douce
1813: atelier de son frère Charles Simon Pradier
? Atelier de Guillaume Lethière, professeur à l'École des Beaux-arts.
- Pradier, Charles Simon** (Genève 25.05.1783-Mornex (F) 21.07.1847). Graveur en taille douce et à l'eau-forte
1806 Atelier d'Auguste Gaspard Louis Boucher-Desnoyers
? Atelier de Jean-Auguste-Dominique Ingres, professeur à l'École des Beaux-arts.
- Pradier, James** [Jean-Jacques] (Genève 23.05.1790-Bougival ou Rueil-Malmaison (F) 04.06.1852). Sculpteur, graveur en médailles, peintre, professeur à l'École des Beaux-arts
? Atelier de François Gérard, PEBA
? Atelier de Charles Meynier
1809-1811 Atelier de Frédéric Lemot, PEBA
? Atelier de Jean-Auguste-Dominique Ingres, PEBA
? Atelier de Romain-Vincent Jeuffroy, graveur sur pierres fines
? Atelier d'André Galle, médailleur.
- Robert, Léopold** [Louis Léopold] (Les Eplatures (NE) 13.05.1794-Venise (I) 20.03.1835). Peintre, lithographe, graveur à ses débuts
1810-1812 Atelier de Charles-Samuel Girardet
1812-1814 , fin 1815-début 1816 Atelier de Jacques Louis David, PEBA
1816 Atelier de Antoine-Jean Gros, PEBA
? Cours d'ostéologie et de myologie [peut-être à l'École des Beaux-arts].
- Sandoz, Ulysse** [Sandol ; Ulisse] (La Chaux-de-Fonds (NE) 17.08.1789-Paris 30.08.1815). Peintre, élève de l'École des Beaux-arts de Paris
1814 Atelier de Jacques Louis David, PEBA.
- Schnetzer, Victor** [Jean Victor ; Chnetz ; Schenetz ; Schénestz ; Shnetz] (Versailles (F) 14.04.1787 ou 15.05.1787-Paris 15.03.1870). Peintre, lithographe. Directeur de l'Académie de France à Rome
1802-1812 Atelier de Jean-Baptiste Regnault, PEBA
1812 ou 1814 -1816 Atelier de Jacques Louis David, PEBA
1816 Atelier d'Antoine-Jean Gros, PEBA
? Atelier du baron François Gérard, PEBA.
- Schulthess, Carl Johann Jakob** [Charles ; Karl Johann Jakob] (Dresde (D) ou Neuchâtel ou Zurich 21.02.1775 ou 24.02.1775-Zurich 20.04.1854 ou 20.04.1855). Peintre, miniaturiste, professeur de dessin
1800-1807 ou 1801-1807 Atelier de Jacques Louis David, PEBA.
- Sudan, Pierre Joseph** (Fribourg 31.07.1795-?). Elève de l'École des Beaux-arts de Paris
1811 Atelier de Gioacchino Giuseppe Serangeli.
- Sulzer, David** [Soulzer] (Langres (F) ? ou Winterthour (ZH) ou Zurich 09.09.1784-Landschlacht (TG) ou Weinfelden (TG) 14.09.1864). Peintre
1803-~1811 ou 1805-~1813 Atelier de Jacques Louis David, PEBA.

- 1. A. Eckl, *Kategorien der Anschauung. Zur transzendentalphilosophischen Bedeutung von Heinrich Wölfflins 'Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen'*, München, 1996, chap. I.
- 2. Voir mes deux articles récents « La 'période' comme entrave : le 'néoclassicisme' après Wölfflin », dans *La périodisation en histoire de l'art*, (Perspective, 4, 2008), Paris, 2009, p. 653-662 et « Pour une histoire régionale ambitieuse en France. Un problème de méthode », *Studiolo*, 6, 2008 p. 13-16.
- 3. A. Chastel, S. Allard, L. Des Cars (éd.), *L'art français*, Paris, 1993-2006, 4 vols., III ; voir François Lemoyne, *Esquisse de l'Apothéose d'Hercule, plafond pour le Salon d'Hercule à Versailles*, 1732, huile sur toile, 149 x 122 cm, Musée National du Château de Versailles, inv. 6713, MR 1983. Le Grand salon d'Hercule comporte le chef-d'œuvre de Véronèse, offert par la République de Venise à Louis XIV, grand amateur de tableaux, en 1664. Plafond grandiose, à percée unique, attestant d'un usage du modèle italien ; l'œuvre eut un grand succès en Europe. L'artiste savait qu'il devait lutter d'influence avec Véronèse. Il a connu Ricci à Paris, et a visité Venise avant de réaliser ce plafond ; E. Ducamp (éd.), *'Le Repas chez Simon'. Véronèse. Histoire et restauration d'un chef-d'œuvre*, Paris, 1997.
- 4. X. Salmon (éd.), *François Lemoyne à Versailles*, cat. expo. (Versailles, Musée et domaine national des châteaux de Versailles et de Trianon, 15 mai-12 août 2001), Paris, 2001 ; E. Ducamp (éd.), *L'Apothéose d'Hercule de François Lemoyne au château de Versailles. Histoire et restauration d'un chef-d'œuvre*, Paris, 2001.
- 5. Eustache Le Sueur, *Réunion d'amis*, s.d., 136 x 195 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. 8063. Tableau très proche de représentations hollandaises de joyeuses compagnies. Le tableau fut commandé par un trésorier des guerres français. A. Mérot, *Eustache Le Sueur (1616-1655)*, Paris, 1987, cat. 21.
- 6. M. Baxandall, *Patterns of Intention on the historical explanation of pictures*, New Haven, 1985.
- 7. Projet financé par le Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique, (2002-2006), et coordonné par l'Institut Suisse pour l'Étude de l'Art, Lausanne et Zurich, ainsi que par l'Institut d'Histoire de l'Art et de Muséologie, Université de Neuchâtel. L'équipe de recherche est composée de Virginie Babey, Valentine von Fellenberg, Pascal Griener (dir.), Paul-André Jaccard (dir.), Laurent Langer, Camilla Murgia (JR Fellow, St John's College, University of Oxford). Cette recherche sera publiée prochainement sous la forme d'un revueil biographique complet, comportant toutes les références archivistiques correspondantes aux informations trouvées pour chaque artiste.
- 8. Archivio del Moderno, Università della Svizzera italiana, USI, Mendrisio (projet financé par le Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique (1998-2002) ; et coordonné par l'Archivio del Moderno dell'Accademia di architettura (Università della Svizzera italiana). Cfr. L. Tedeschi (éd.), *Interazioni e transfert culturali tra XVIII e XIX sec. La formazione degli architetti ticinesi nell'Italia degli stati pre-unitari: dalle Accademie alle pratiche di cantiere*, Mendrisio / Cinisello Balsamo, (en cours de publication).
- 9. *Amliche Sammlung der Acten aus der Zeit der Helvetischen Republik (1798-1803)*, XVI, Freiburg, 1966 p. 131-132.
- 10. M. Segre, *L'École des Beaux-Arts XIX^e et XX^e siècles*, Paris, 1998 ; A. Bonnet, *L'enseignement des arts au XIX^e siècle. La réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, 2006 ; A. Boime, *The Academy and French painting in the Nineteenth century*, New Haven, 1986.
- 11. D. Buysens, *La question de l'art à Genève. Du cosmopolitisme des Lumières au romantisme des nationalités*, Genève, 2008.
- 12. J. Bujard, L. Tissot (éd.), *Le pays de Neuchâtel et son patrimoine horloger*, Chézard-St-Martin, 2008 ; E. Fallet, A. Baezner, « Quelques vues de Genève au travers de la production de la fabrique », *Geneva*, n.s., 54, 2006, p. 175-203.
- 13. J.-M. Barrelet, *Jean-Frédéric Perregaux, banquier neuchâtelois à Paris*, Neuchâtel, 2000 ; J. Lhomer, *Le banquier Perregaux et sa fille la duchesse de Raguse*, Paris, 1926.
- 14. C. Tric, *La vie quotidienne de Benjamin Delessert banquier parisien durant la première moitié du XIX^e siècle*, Mémoire de maîtrise, Université de Paris-IV, 1993.
- 15. Laurent Langer, Université de Neuchâtel, prépare une thèse sur la collection de peintures du comte James-Alexandre de Pourtalès ; voir L. Langer, « Les tableaux italiens de James-Alexandre comte de Pourtalès-Gorgier », dans O. Bonfait (éd.), *Le goût pour la peinture italienne autour de 1800, prédécesseur, modèles et concurrents du cardinal Fesch*, actes coll. (Ajaccio, 1-4 mars 2005), Ajaccio, 2006 p. 261-275 ; O. Boisset, « Les antiques du comte James-Alexandre de Pourtalès-Gorgier (1776-1855) : une introduction », dans M. Preti Hamard (éd.), *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*, actes coll. (Paris, 4-6 décembre 2003), Rennes, 2005, p. 187-206.
- 16. Lettre de Léopold Robert à Jacques-Louis David, 6 sept 1817. Sur la Suisse des collectionneurs sous l'Empire, il n'existe aucune étude d'ensemble. Seuls les XVIII^e siècle et fin du XIX^e siècle ont suscité des synthèses, B. Schubiger, C. Hurley (éd.), *Collections et pratiques de la collection en Suisse au XVIII^e siècle*, actes coll. (Bâle, 16-18 octobre 2003), Genève, 2007 ; R. Bühlmann (éd.), *Die Kunst zu sammeln. Schweizer Kunstsammlungen seit 1848*, Zürich, 1998.
- 17. É.-J. Delecluze, *David, son école et son temps*, préf. et notes de J.-P. Mouilleseaux, Paris, 1983, p. 56-57, p. 301-302 ; M. Stanic, « La bibliothèque de Jean-Baptiste Regnault », dans O. Bonfait, V. Gerard-Powell, P. Sénéchal (éd.), *Curiosité. Études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, Paris, 1998, p. 203-217.
- 18. W. Hauptman, *Charles Gleyre, 1806-1874. Life and Works and Catalogue Raisonné*, (Institut suisse pour l'étude de l'art. Catalogues raisonnés d'artistes suisses, 17), Lausanne / Princeton, 1997, 2 vols.

- _ 19. John Evelyn décrit les *Stanze* du Vatican comme « the Painters' Academy, because you always find some young men or other designing from them », W. Bray (éd.), *Diary and Correspondence of John Evelyn F. R. S.*, (Rome, 1645), London, s.d., p. 95 ; K. Kmetetz-Becker, *Die Konzeption des Ausstellungsraumes im Louvre des 19. Jahrhunderts und seine mediale Entwicklung*, Münster, 2006 ; J. Noordegraaf, *Strategies of Display Museum Presentation in Nineteenth and Twentieth-Century Visual Culture*, Rotterdam, 2004 ; J. Siegel, *Desire and Excess. The Nineteenth Century Culture of Art*, Princeton, 2000 ; B. Savoy et alii., *Patrimoine annexé. Les biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800*, Paris, 2003, 2 vols. ; M.-A. Dupuy (éd.), *Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon*, cat. expo. (Paris, Musée du Louvre, 20 octobre 1999-17 janvier 2000), Paris, 1999 ; D. Gallo (éd.), *Les vies de Dominique-Vivant Denon*, actes coll. (Paris, Musée du Louvre, 8-11 décembre 1999), Paris, 2001, 2 vols.
- _ 20. Je termine actuellement un ouvrage sur le monde artistique sous le Premier Empire ; voir P. Griener, « La nécessité de Winckelmann: Hendrik Jansen (1741-1812) et la littérature artistique à la fin du XVIII^{ème} siècle », dans J. Pigeaud, J.-P. Barbe (éd.), *Winckelmann et le retour à l'Antique*, actes coll. (Nantes, 9-11 juin 1994), (*Entretiens de la Garenne-Lemot*, I), Nantes, 1995, p. 111-126.

Discours symbolique de l'ornement sous l'Empire napoléonien

Odile Nouvel-Kammerer

Partant du postulat que le champ des arts décoratifs est un observatoire privilégié de l'évolution des goûts et par conséquent des mentalités, l'ornement est, par nature, l'un des révélateurs les plus suggestifs de l'état d'esprit d'un corps social à un moment précis de son histoire. La présence – ou l'absence – d'ornements dans l'espace privé des demeures est un critère d'analyse complexe, qui mérite d'être étudié non seulement sous son angle formel, mais surtout dans sa dimension signifiante : selon les époques, que veulent dire – ou ne pas dire – les motifs décoratifs qui rythment ou désertent l'habitat ?

Si tout style peut être considéré comme une écriture qui se lit¹, il est logique de penser que l'ensemble des ornements qui se répètent partout, sont l'expression d'un goût commun et constituent un vocabulaire de représentations. Leur lecture se fait de manière intuitive comme celle d'un code cohérent, dont la singularité s'affirme à chaque époque. Ce qu'il est convenu d'appeler « l'art décoratif » est donc cet ensemble de « signes » formels adopté par le plus grand nombre et qui tisse un langage visuel signifiant dans les demeures, pour nourrir l'imaginaire de l'habitant au cœur même de sa vie privée².

Quels sont les moyens dont nous disposons pour élucider ces messages imagés et éviter les pièges du contresens ou de la sur-interprétation, bête noire des historiens d'art ?

Les textes théoriques ou les écrits justificatifs dans le domaine des arts décoratifs sont très rares. Les artisans comme les consommateurs sont généralement silencieux sur les raisons de leurs choix d'un motif ou d'une forme plutôt que d'autres. En général l'opacité séculaire de ces silences est rompue dans les commandes exceptionnelles, qui ne sauraient être représentatives des goûts du plus grand nombre ou dans les catalogues de ventes qui distillent des discours à caractère commercial. Les principes d'analyse iconographique et iconologique classiques qui se fondent sur le rapport étroit entre texte et image, comme c'est souvent le cas en architecture, peinture, sculpture, ne sont donc pas opérants ici. Sans doute les indications contenues dans les divers dictionnaires d'iconographie³ utilisés par les peintres et les sculp-

teurs de la seconde moitié du XVIII^e siècle sont-elles d'un concours très précieux. Mais ils ne suffisent pas à expliquer bien des « anomalies ». Seule la patiente et très méthodique observation des répétitions, des cohérences ou des incohérences de motifs, leurs ressemblances ou dissemblances, leur emplacement sur un objet, leur taille, peuvent nous guider pour tenter de reconstituer ce qui serait une sorte de discours de l'ornement dans le contexte très exact d'un moment historique précis⁴.

Ce type de questionnement s'est révélé particulièrement pertinent sous le régime napoléonien. C'est donc l'analyse iconographique de l'ornement qui a été délibérément retenue ici : amener le regard à lire les motifs, poser la question de leur sens éventuel et tenter de comprendre comment ils peuvent tisser un discours d'images qui a été élaboré dans le cadre de l'espace public et a pénétré plus ou moins insidieusement dans la vie privée.

Dès lors poser la question des apports de la France à l'Italie sous l'Empire napoléonien dans le domaine des arts décoratifs équivaut à aborder la délicate question des différences de mentalités, de leurs emprunts respectifs et oblige à tenter d'éclaircir les raisons de ces échanges, souvent spontanés, liés à des questions de « modes », avec tous les mouvements irrationnels qui en font partie. Dans ces perspectives complexes, un constat s'impose : sommes-nous aujourd'hui en mesure de comprendre ce qui fait la spécificité de ce qu'il est convenu d'appeler « le style Empire » en France, au-delà du simple jeu des formes, mais dans le rapport étroit qui s'est tissé entre le pouvoir et les ornements élaborés sous son autorité ? En rester à la seule lecture des formes et des volumes ne permet pas d'accéder au domaine des mentalités. Il faut aller chercher du côté de la symbolique pour tenter d'approcher les ramifications complexes de l'imaginaire social qui a adopté ce style en France entre 1800 et 1815, et même au-delà.

Tout pouvoir se choisit ses emblèmes pour se donner visibilité et symboliser ses idéaux. La question de l'ornement sous le régime napoléonien s'inscrit dans cette logique avec une exceptionnelle cohérence. Aborder les arts décoratifs de cette période sans prendre en compte la délicate question du sens de l'ornement aboutirait à une sorte d'aveuglement intellectuel : au nom de quoi considérer les emblèmes officiels, tels que l'aigle et l'abeille qui rythment les lieux publics et ignorer les ornements les plus fréquemment représentés, au motif qu'ils seraient le fruit d'un « hasard » qui saupoudrerait les demeures privées d'embellissements aléatoires et de surcroît systématiquement empruntés à l'antique ? A vouloir privilégier l'officiel sur le privé, la commande exceptionnelle sur la production plus ou moins courante, à faire de l'innovation des formes ou des techniques un critère de jugement décisif, on risque fort de passer à côté de l'essence même de ce style.

Poser la question de l'ornement sous l'Empire c'est s'interroger sur le choix des images par une société qui cherche à en effacer d'autres, terribles : celles de la Révolution. Au lendemain de ces événements traumatiques, le décor des demeures ne peut plus afficher la même insouciance légèreté que sous l'Ancien Régime. Sous la pression des événements politiques, une mutation importante s'introduit dans l'art décoratif. Le choix de nouveaux emblèmes permet d'affirmer les valeurs civiques sur lesquelles la République entend se construire : bonnets phrygiens, faisceaux de licteurs, couleurs bleu-blanc-rouge, équerre de l'Égalité, balance de la Justice, trophées militaires etc. disent avec force les nouveaux idéaux défendus par

Fig. 1.
Tasse révolutionnaire,
vue de tasse
et soucoupe, c. 1790.
Paris,
Les Arts décoratifs,
inv. 30269.



Figure 1

la Nation. À ces symboles sont souvent associées des devises écrites – *Liberté Égalité Fraternité ou la Mort* – qui sont là pour rappeler que le refus des vertus républicaines serait fatal. L’articulation de ces mots et de ces emblèmes, qui s’inspire de l’art héraldique, devient un ornement porteur de sens. Ce changement dans l’art décoratif est fondamental : le motif chargé de sens est là pour être lu, qu’il soit écrit ou figuré. Au-delà des édifices publics qui se doivent de proclamer les idées dominantes, la sphère de l’intime est aussi touchée par ce nouveau discours. Partout, de l’affiche au vêtement, du monument au bibelot, la politisation du message passe par une sorte de morale plastique. Cette profonde transformation de l’ornement traduit un changement de statut de l’habitant : le sujet de l’Ancien Régime devient citoyen de la jeune démocratie, conscient de ses devoirs et qui affirme ses convictions jusque sur les objets de la vie quotidienne⁵.

L’Empire napoléonien a été le dernier régime politique français qui ait ordonné l’expression d’un art officiel total. L’empereur a voulu créer un régime dynastique qui soit l’héritier à la fois de l’Empire romain d’Auguste, lui aussi passé du statut de consul à celui d’empereur, et de l’Empire carolingien, autre préfiguration européenne des territoires conquis. De telles ascendances obligent à des choix d’images fortes, connues, clairement lisibles. Le motif décoratif devient ainsi le vecteur d’une pensée politique omniprésente. L’ensemble des ornements propres au régime impérial est un véritable système de communication visuelle qui a participé à la cohésion de la société française entre 1800 et 1815. C’est précisément à cause de cette logique imperturbable dans le choix des motifs et de leurs thèmes, que l’art décoratif de l’Empire offre un terrain de recherche privilégié⁶.

Les deux architectes officiels de l’Empire, Charles Percier (1764-1838) et Pierre-François-Léonard Fontaine (1762-1863) se sont employés à utiliser le vocabulaire antique pour donner une impressionnante cohérence au style officiel, contribuant de manière décisive à structurer et diffuser le nouveau goût. Les deux hommes se sont connus dans l’atelier d’Antoine-François Peyre (1739-1829) et séjournèrent à Rome lorsque les événements révolutionnaires les ont contraints à rentrer en Fran-



ce. Ils ont traversé la période révolutionnaire en vivant de commandes modestes de décors d'opéras, de projets de meubles, de soieries et de papiers peints et cette période a été pour eux l'occasion d'une réflexion sur la question du motif.

En 1798, Fontaine travaille pour Pauline Borghèse, sœur de Napoléon, en 1799 ils sont introduits par David auprès du premier consul et de Joséphine Bonaparte, pour aménager l'hôtel de la rue Chantereine à Paris, puis le domaine de Malmaison que le couple vient d'acquérir en 1800. Les deux hommes se répartissent les tâches : Fontaine présente les projets et assure le suivi des chantiers, tandis que Percier conçoit des décors raffinés inspirés de l'Antiquité ou de la Renaissance et met au point les dessins.

Lorsqu'en 1801 Charles Percier⁷ publie le *Recueil de Décorations intérieures comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement*, il se sert de son expérience non négligeable dans le domaine du décor pour écrire un texte d'introduction essentiel et rare, véritable manifeste en matière de goût. Il y exprime sa méfiance à l'égard des modes fugaces, typiques à ses yeux de l'Ancien Régime. Surtout il y pose la ques-

Fig. 2.
Charles Percier
et Pierre-François-
Léonard Fontaine,
*Recueil de Décorations
intérieures*, 1801,
aquarellé par Benjamin
Schlick en 1827,
planche III. Paris,
Les Arts décoratifs,
inv. 33761.35.

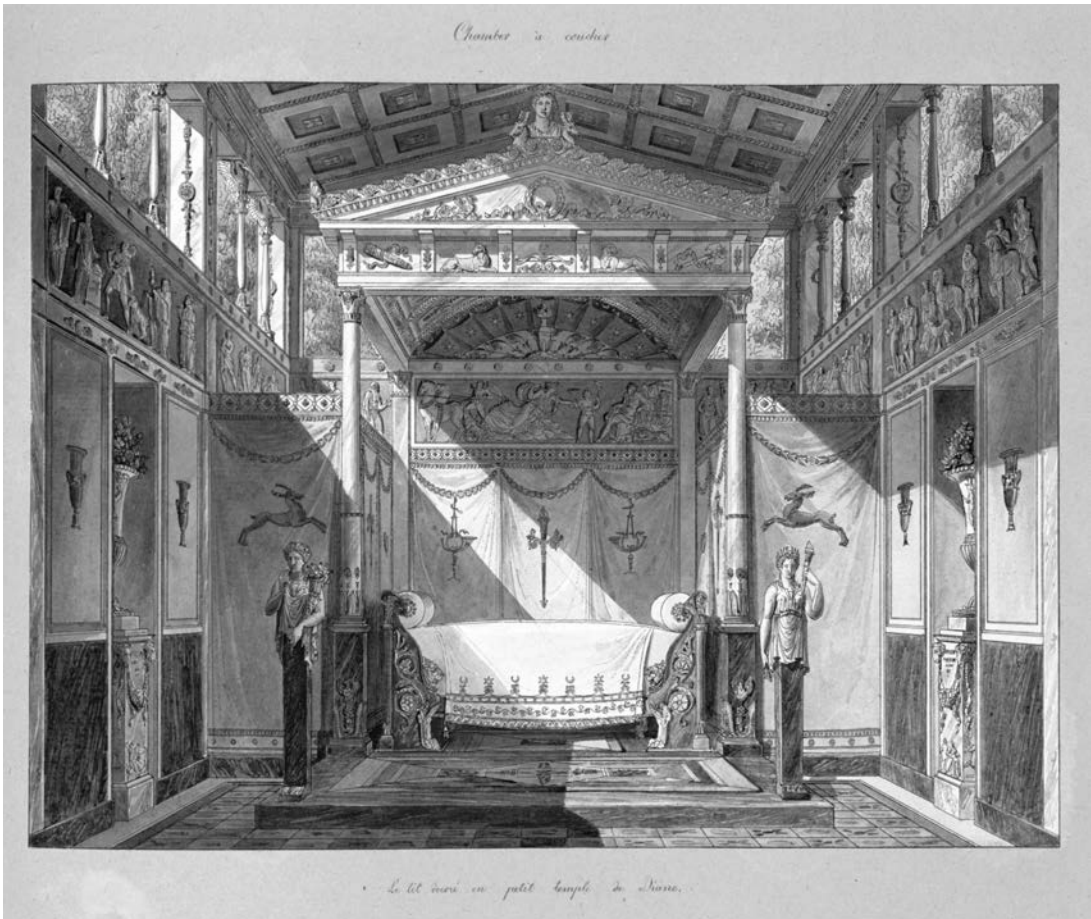


Fig. 3.
Charles Percier et
Pierre-François-
Léonard Fontaine,
*Recueil de Décorations
intérieures*, 1801,
aquarellé par Benjamin
Schlick en 1827,
planche XXX, Paris,
Les Arts décoratifs,
inv. 33761.3.

Figures 2 e 3

tion essentielle de la justification de l'ornement et de son sens. Il s'agit à ses yeux de ne retenir que les motifs qui puissent répondre à une double exigence : dire la fonction de l'objet et donner à voir la filiation directe entre la Rome antique et la France consulaire puis impériale. Les travaux réalisés par les deux architectes à Malmaison convainquent Bonaparte de nommer Fontaine architecte du gouvernement en 1801. A partir de cette date, Percier et Fontaine deviennent les grands inspireurs du style officiel.

Les gravures du *Recueil* offrent un panorama varié de vues d'intérieur, de meubles et d'objets jusqu'aux plus petits. Charles Percier a opté pour un dessin au trait, sans ombré, d'une lecture compacte, contrairement à la plupart des recueils d'ornements du XVIII^e siècle. Les images de la vie familière tirées de la vie populaire réelle telles que les appréciait le XVIII^e siècle, sont radicalement exclues au profit de l'antique. Ce choix hautement symbolique reflète bien la volonté de Napoléon de se poser en héritier direct des grands empereurs romain, puis carolingiens. Le goût choisi par chacun comme cadre de sa vie privée est ici soumis au politique. La force

de l'ornement sous l'Empire tient à ce qu'il est chargé de faire voir et vivre ici et maintenant ce qui appartient au passé, le quotidien l'Antiquité qui a su inventer la démocratie et proposer un modèle de société heureuse à laquelle chacun aspire. Comment s'organise le discours ornemental sous l'Empire ? Nous n'insisterons pas ici sur le choix des emblèmes du régime napoléonien de l'aigle jupitérien et de l'abeille mérovingienne qui sont presque exclusivement réservés aux sphères très officielles du pouvoir⁸. La question est plutôt de comprendre quels sont les grands ressorts de l'imaginaire collectif et l'articulation de motifs ou de familles de motifs dans lesquels puisent tous les artisans du Faubourg Saint-Antoine durant cette période de politique autoritaire. Il est incontestable que les thèmes de victoire sont omniprésents : trophées militaires, palmes, couronnes de chêne ou de lauriers, allégories de la Victoire et de la Renommée, boucliers des amazones, casques, faisceaux de licteurs etc. Etroitement associés à la figure mythique du héros, qu'incarne Bonaparte dès le Consulat, ces motifs sont loin d'être des inventions et ont connu des usages récurrents depuis le XVII^e siècle. Percier et Fontaine les disposent sur un rythme généralement binaire et symétrique. Le thème de la victoire est double : celle des conquêtes extérieures, militaires vient légitimer celle de la paix intérieure, politique. Mars, victorieux de l'ennemi, est souvent accompagné de Minerve, déesse de la Sagesse et de la Raison. La figure de la victoire est associée à celle de la force qu'elle soit animale ou humaine, masculine ou féminine, physique ou morale. La paix de la nation éclairée ne s'obtient qu'au prix de la sévérité. Les femmes qui l'incarnent, qu'il s'agisse de la Sagesse, de la Victoire ou de la Renommée, ou encore des sphinges énigmatiques, ont des corps musclés, des visages graves et semblent plongées dans une profonde réflexion. La répétition systématique de ces représentations de la force et du sérieux dit clairement que le politique insuffle un esprit de vigilance dans les sphères les plus intimes de la vie privée.



Fig. 4.
Bernard Molitor (attr.),
Table à écrire,
vue latérale, c. 1805.
Paris,
Les Arts décoratifs,
inv. 38624.

Figure 4

Il est cependant des images de victoire dont la signification est ambivalente, notamment l'arc et la flèche, armes de l'amour, enjeu d'autres conquêtes, ou encore la palme. Dans le *Dictionnaire d'iconologie* de Prezel (1779), on lit à l'article « palme » : « les Grecs mettoient les palmes entre les mains de ceux qui étoient restés victorieux dans les Jeux Olympiques. Les Triomphateurs à Rome en portaient aussi ; c'est pourquoi la palme a toujours été regardée comme le symbole le plus ordinaire de la Victoire. On l'a aussi employée comme symbole de la fécondité, parce que le palmier fructifie beaucoup. Sur les médailles des empereurs romains, on voit souvent des palmes, pour marquer qu'ils ont procuré l'abondance dans l'Empire. La palme a encore désigné la durée de l'Empire, parce que le Palmier dure longtemps ». Il faut y ajouter la référence mythique à la naissance d'Apollon et de Diane sous l'unique palmier de l'île de Délos. Ce type de motifs à significations multiples, très fréquents, organisent des jeux d'association imaginaires entre des domaines aussi différents que la victoire militaire et celle de l'amour, réunies par l'idéologie du héros vainqueur. Dans cet ordre d'idées, Minerve peut être accompagnée aussi bien de Mars, que d'Apollon, comme par exemple au plafond de la Bibliothèque de Malmaison. Ces sortes de superpositions symboliques sont à la croisée de la seconde grande thématique de l'époque impériale : les images de séduction.

59

Dans la société impériale dominée par les symboles du pouvoir politique et de l'héroïsme militaire, les images de la séduction et de l'amour constituent une alternative essentielle. On les trouve notamment sur les objets de table ou les chambres. Dans la mythologie antique Apollon apparaît comme un personnage clé : sa personnalité ambivalente incarne à la fois la force guerrière et la part la plus féminine de toute séduction. Animé d'une violence toute puissante, il vainc le serpent Python, déchaîne des épidémies de peste vengeresse et massacre les Niobides avec son arc d'argent. D'une beauté éclatante, il est couronné des rayons du soleil dont il conduit le char. La victoire quotidienne d'Apollon sur la nuit, ses talents de séducteur participent du thème du triomphe, mais ici il n'est plus politique, il est amoureux. Réputé le plus efféminé de tous les dieux, imberbe, il accompagne les danses des Muses au son de sa lyre et protège les arts. L'empereur Auguste l'avait choisi comme dieu protecteur et lui fit élever un sanctuaire sur le Palatin et ce n'est pas un hasard si Napoléon a décidé de faire venir de Rome la célèbre statue de l'*Apollon du Belvédère*.

Figure 6

Sous l'Empire le thème des Muses est l'une des évocations les plus fréquentes des amours d'Apollon. Elles dansent en ronde, dénudées, cheveux défaits comme ceux des centaresses dans les cortèges orgiaques de Bacchus, évoquant les désordres de l'amour. Pendant la Révolution la figure échevelée de la Liberté et de la Nature s'était opposée au chignon serré de la Justice et de la Raison. Le vent qui souffle dans ces chevelures féminines est aussi une expression allégorique du désir, cette agitation de l'âme qui s'empare des dieux comme des mortels.

Le cygne est un motif ornemental majeur sous le Consulat et l'Empire. S'il est surtout connu pour avoir été choisi par Jupiter pour séduire Lédä, il est aussi l'attribut d'Apollon depuis que, le jour de sa naissance, ces oiseaux sacrés, envoyés par Vénus, vinrent faire sept fois le tour de l'île de Délos où s'était réfugiée sa mère Lédä. Ce sont eux qui tirent le char offert par Jupiter à Apollon et parfois ils remplacent les traditionnelles colombes de celui de Vénus.



Fig. 5.
Martin-Guillaume
Biennais,
*Projet d'athénienne
de Napoléon*, c. 1804,
Paris,
Les Arts décoratifs,
inv. 10424.

Fig. 6.
Manufacture
de Mont-Cenis (attr.),
*Aiguière « Danses
de muses »*,
vue d'ensemble,
c. 1810. Paris,
Les Arts décoratifs,
inv. GMLC 620 AetB.

On sait que Joséphine en a commandé plusieurs, blancs ou noirs pour le parc de Malmaison, sans pour autant qu'il faille y voir une identification symbolique de l'impératrice avec l'oiseau séduisant, comme on l'a trop souvent affirmé. Animal élégant et ambigu, volant et nageant, considéré comme voluptueux, le cygne jupitérien masculin, amoureux de Lédä est aussi symbole de séduction féminine, évoquée par la blancheur très pure de son plumage et la courbure de son col souvent orné d'un collier à double rang de perles. Associé à l'eau, il est fréquemment représenté dans les arts de la table ou les ustensiles de toilette comme les aiguières et les lavabos ; sa présence souligne alors la fonction de l'objet destiné à contenir un liquide. Il orne aussi le mobilier de salon et de chambre à coucher ; dans ce cas, il exprime les plaisirs de la sociabilité et de la séduction qui règnent dans ces lieux. Souvent présent sur les candélabres il symbolise alors la présence d'Apollon, le dieu solaire qui vainc la nuit chaque matin. Enfin sur les pendules, où la lutte contre le temps qui mène à la mort est fréquemment évoquée, la présence du cygne affirme cette victoire de l'amour sur le temps qui passe.

Figure 5





Fig. 7.
Jean-Baptiste
Claude Odiot,
Coupe sein,
vue de profil, c. 1810.
Paris,
Les Arts décoratifs,
inv. 29983.

Comme le cygne, le papillon apparaît avec une récurrence nouvelle autour de la Révolution. La fréquence des papillon de jour ou de nuit, ou simplement leurs ailes, n'a jusqu'à présent pas été étudiée par les historiens de l'art décoratif, alors que c'est l'une des clés essentielles pour comprendre le fonctionnement du style Empire. Loin d'être un simple jeu décoratif agréable et léger, le papillon est l'un des symboles majeurs de l'amour. Il est l'attribut de la belle Psyché, jeune fille dont les malheurs pour parvenir à rencontrer l'amour constituent l'un des récits essentiels de la mythologie. Elle tient son prénom du mot grec *psyché* qui signifie à la fois « papillon » et « âme humaine », associant ainsi l'âme féminine au papillon qui, après sa métamorphose, butine de fleurs en fleurs avec une imprévisible insouciance. Depuis l'antiquité ce double sens du mot est à l'origine des multiples représentations de papillons ou de leurs ailes évoquant les inconstances de la séduction ; mais il faut noter sa présence particulièrement insistante dans le premier quart du XIX^e siècle. Ce n'est sans doute pas un hasard si la manufacture de Sèvres fait acheter un important ensemble de papillons en 1798 pour servir de modèles aux peintres ornemanistes. Face au voluptueux cygne apollinien, le papillon illustre un autre versant de l'amour : l'inconstance et les déchirements qu'il engendre. Les ailes fragiles, battant au souffle d'une brise légère, expriment les mouvements de l'âme et les métamorphoses du sentiment amoureux comparables à celles de la chrysalide. Plusieurs personnages allégoriques portent dans le dos de grandes ailes de papillons : les Heures et les Saisons font allusion au triomphe de l'amour sur le temps qui passe. La présence de papillons à proximité de bouquets ou de corbeilles de fleurs, dans une vision qui pourrait paraître d'un naturalisme anecdotique, fait référence au mythe de Flore, déesse du Printemps et des amours naissantes. Le papillon de nuit est souvent représenté sur les candélabres, les ustensiles de cheminée ou les motifs de torches allumées, comme s'il était attiré par la lumière ; la présence de flammes, allégorie de la passion, peut alors donner lieu

à des scènes cruelles de papillons se consumant dans une casserole enflammée. Les tourments de la passion sont encore illustrés par des scènes sadiques où l'on voit des putti arrachant gaiement leurs ailes aux papillons qu'ils viennent d'attraper... Sur les pendules les papillons évoquent la fragile victoire de l'amour juvénile sur le temps qui passe et rapproche inexorablement de la mort. On trouve enfin le papillon sur des objets de table contenant du sucre, notamment confituriers, sucriers, drageoirs etc. Dans ce cas, il est vraisemblable qu'il évoque les douceurs de l'amour. On le trouve plus rarement sur les lits comme allusion directe aux ébats amoureux, il est alors associé au pavot, plante du sommeil.

Il faut enfin noter une autre constante, plus étonnante : les représentations du vent. La plupart des personnages représentés dans les motifs du décor intérieur sont animés par un tourbillon qui s'empare des corps immobiles. Comme s'ils étaient pris dans la tourmente d'une mystérieuse émotion : les nudités n'en apparaissent que davantage au travers des habits plaqués sur les corps sous l'effet d'un souffle puissant. Ces ailes qui se déploient partout, de victoire ou d'amour, sont accompagnées de boucles folles dans les chevelures désordonnées, de voiles qui se gonflent et forment des nimbes autour des corps. Tous ces mouvements irrationnels trament le délicat discours de l'émoi qu'il s'agisse d'une émotion liée au politique ou à la passion. Le caractère hiératique du style Empire tire toute sa force de ce contraste émanant de l'agitation qui enveloppe les corps et de ces ailes qui battent dans leurs dos comme allégories d'une autre agitation : celle de l'âme.

Pourquoi une telle variété des symboles de séduction ? Dans une société dominée par le fait militaire, la question des représentations de l'amour, de la nudité et de leurs images mérite d'être posée. Autrement plus complexes et plus riches que les images du pouvoir politique, elles représentent par définition l'ingouvernable et l'imprévisible et constituent une alternative, sorte de contrepouvoir imagé qui se répand dans les sphères privées. Ces allégories de la sensualité font partie du système décoratif organisé par Percier et Fontaine et y occupent une place très particulière.

L'idéologie napoléonienne s'est répandue dans toute l'Europe, et avec elle le système d'ornements codés défini par Percier et Fontaine. L'écho qu'il a rencontré dans les différents pays d'Europe est sans aucun doute lié au creuset d'inspiration qu'a constitué l'antiquité romaine. Reste à comprendre ce qui s'est réellement passé en Italie, terre d'origine des modèles empruntés, face à l'affirmation du style impérial : y a-t-il eu rupture, continuité, méfiance par rapport aux codes français ? L'enjeu est celui des mentalités, de toute la dynamique des alternances admiration / rivalité entre les deux pays face à l'héritage commun.

- _ 1. L'étymologie du mot *style* renvoie très naturellement à cette dimension d'écriture et donc de lecture.
- _ 2. La répétition des motifs dans la vie privée est particulièrement révélatrice du mouvement de consensus qui se manifeste dans toute mode et de la démarche de chaque individu qui garde une relative marge d'indépendance dans ses choix, tandis que les monuments de l'espace public sont soumis aux dictats du pouvoir politique et de la sociabilité.
- _ 3. En particulier H. La Combe De Prezel, *Dictionnaire d'iconologie*, Paris, 1779.
- _ 4. A cet égard l'art décoratif se situe dans une relative proximité avec l'art héraldique, dans ce sens qu'il se sert de représentations souvent simplifiées, condensées, aptes à mobiliser l'imaginaire.
- _ 5. Les tasses et assiettes, les petits bijoux, les boutons, les pipes etc. ont été abondamment investis par les emblèmes révolutionnaires.
- _ 6. Voir le catalogue : O. Nouvel-Kammerer, *L'Aigle et le Papillon. Symboles des pouvoirs sous l'Empire*, cat. expo. (Paris, musée des Arts décoratifs, 2 avril-5 octobre 2008), Paris, 2008 et sa version anglaise O. Nouvel-Kammerer, *Symbols of Power Napoleon and the Art of Empire style 1800-1805*, (Saint Louis, Art Museum, 17 juin-16 septembre 2007 ; Boston, Museum of Fine Arts, 21 octobre 2007-27 janvier 2008), New York, 2007. L'exposition a été réalisée par le Musée des Arts décoratifs en partenariat avec *American Federation of Arts*.
- _ 7. Cf. H. Ottomeyer, *Das frühe Oeuvre Charles Percier (1782-1800). Zu den Anfängen des Historismus in Frankreich*, thèse de doctorat, München, 1981.
- _ 8. Voir la contribution de J. P. Samoyault, « La formation de l'emblématique napoléonienne et sa diffusion dans les arts décoratifs de l'époque impériale », dans O. Nouvel-Kammerer, *L'Aigle et le Papillon...*, cit., p. 52-61.

**La cité laboratoire,
modèles culturels à confronter**
La città laboratorio,
modelli culturali a confronto

“La ville est malade”. Fondamenti filosofici dell’“embellissement” urbano: Voltaire, Milizia, Cuoco

Sergio Villari

*Demus igitur physicae operam, ut philosophi, nempe ut
animum componamus: et in eo praestemus antiquis, quod illi
haec studia excolebant, ut impie cum diis de felicitate
contenderent: nos autem, ut humanos spiritus deprimamus.*
G. Vico, *De Nostris Temporibus Studiorum Ratione*, 1709

Nel 1788 Simon Linguet annotava, tra le «singularités les plus étonnantes» del suo tempo, una proliferazione senza precedenti di iniziative volte all’*embellissement* delle maggiori capitali europee: «De toutes parts en Europe, depuis quelques années, on se livre au soin trop longtemps négligé de réunir dans ces amas d’habitations que l’on nomme villes, cités, &c. des embellissements qui concilient la sûreté avec la commodité. On voit partout se développer en cette partie une sorte d’émulation universelle qui justifie entre les voyageurs des différents pays un échange mutuel de félicitations, comme de surprise»¹. Non sorprende in verità che sia proprio un irriducibile avversario dei *philosophes* a riconoscere nei primi programmi di riforma urbana il superamento di un «préjugé gothique», fino a ravvisarvi addirittura «les progrès du véritable esprit des lumières»². E non tanto per la sua complessa se non contorta costituzione intellettuale, quanto perché in generale è la stragrande maggioranza degli scrittori della fine del XVIII secolo, indipendentemente dal proprio orientamento culturale, ad aver sopravvalutato nel bene come nel male l’influenza della filosofia sulle vicende storiche contemporanee. E valgano a tal proposito le lucide pagine critiche che Vincenzo Cuoco ha dedicato alla Rivoluzione francese – sulle quali tornerò in conclusione.

Dunque, anche nel caso particolare dei *plans d’embellissement* il ruolo della *philosophie* andrebbe in qualche modo ridimensionato. Così almeno ha recentemente affermato Pérouse de Montclos: «La superposition de la modernité multiséculaire de la ville avec celle, casuelle, de la philosophie des Lumières n’a pas, contrairement à ce que l’on est tenté de croire, produit une conception nouvelle de la ville. La prise en considération de problèmes techniques posés par une forte concentration d’humanité n’est pas nouvelle: faut-il le rappeler, l’alimentations en eau et l’évacuation des eaux usées ont été magistralement traitées dans la Rome antique avec les aqueducs et la Cloaca Massima»³. D’altra parte, per insistere sullo stesso esempio antico indicato da Pérouse, si potrebbe ricordare che proprio la “città di marmo” di età imperiale costituisce un precedente altrettanto probante di quella «modernité multiséculaire de la ville» nel campo specifico della rappresentazione

spaziale del potere. E ancora, in una prospettiva di più breve e ragionevole diacronia, numerosi esempi suggerirebbero una ben marcata linea di continuità, magari in *crescendo*, di un'irriducibile vocazione urbana al progresso lungo i secoli della storia moderna.

Eppure, anche a considerare soltanto l'aspetto quantitativo del fenomeno, non possiamo non riconoscere almeno una discontinuità all'epoca dei Lumi – per così dire un salto di scala tutt'altro che trascurabile nella riflessione teorica e nell'attività progettuale sulla città⁴. E non importa, almeno nella prospettiva d'indagine che mi propongo di seguire, quanto poi sia stato concretamente messo in cantiere nei decenni centrali del secolo a Parigi, Londra e nelle altre grandi capitali europee, né chi o come lo abbia eventualmente eseguito, né infine perché quel vasto insieme di progetti sia rimasto in gran parte irrealizzato. Ciò che mi preme sottolineare è che ora, all'approssimarsi della metà del secolo, i discorsi sulla città si moltiplicano, si confondono e talvolta si intrecciano inevitabilmente con le effettive trasformazioni urbane – con quell'*urbanisme frôleur* di cui parla Le Roy Ladurie⁵ – ma allo stesso tempo si specializzano, delimitando sempre più un preciso campo d'azione e affinando progressivamente i propri strumenti disciplinari. Sovrani e ministri, procuratori, intendenti e commissari reali in generale, autorità locali, magistrati municipali, edili e imprenditori privati non sono ancora i protagonisti, i soggetti politici coerenti – o tanto più realisticamente conflittuali – di una nascente disciplina urbanistica. Per il momento, gli attori in campo, i pionieri di quel primo dibattito sulla città non sono che due: gli architetti e i filosofi (categorie che peraltro considero in modo abbastanza estensivo, come si vedrà tra breve).

Per buona parte del XVIII secolo, il discorso puramente tecnico degli architetti sull'*embellissement* urbano è largamente immotivato. Intendo per puramente tecniche le proposte puntuali di trasformazione fisica del tessuto edilizio, legate cioè a determinati luoghi della città, formulate isolatamente o all'interno di un più strutturato spirito di sistema, assai spesso in forma unicamente descrittiva (in saggi, memorie, lettere, relazioni, petizioni, ecc.), più raramente in veste grafica (disegni, planimetrie, fino a veri e propri piani settoriali o generali). Questa fervida attività speculativo-progettuale non è appannaggio solo di architetti, ma vi contribuiscono prodigalmente ingegneri e cartografi, avvocati, medici, ammiragli e religiosi, aristocratici o semplici borghesi⁶. Presa idealmente nel suo insieme – ma avulsa da tutti gli altri discorsi sulla città, dal contesto storico-culturale in cui è inserita – tale produzione può apparire singolare, addirittura sinistra per l'ingente quantità di distruzioni e trasformazioni che improvvisamente prefigura, per l'oscura legge di necessità che misteriosamente la ispira. Certo l'utilità pubblica, la comodità e la sicurezza degli abitanti, la facilità delle comunicazioni, il decoro e l'igiene, la salubrità dell'aria e dell'acqua – quando non si tratta di ragioni esclusivamente estetiche⁷ – sono le parole d'ordine che si rincorrono incessantemente da un progetto all'altro, quasi come formule propiziatriche, ma che rimangono per lo più esigenze astratte, di cui raramente si pensano le specificazioni. A ricercarvi finalità più concrete o circostanziate si rimane in verità alquanto perplessi: per Delamair ad esempio è la necessità di assicurare un luogo più ampio agli spettacoli pirotecnici organizzati dalla municipalità a consigliare lo spostamento dell'Hôtel de Ville sulla place Dauphine⁸; mentre per Jaillot la costruzione di un mercato in ogni quartiere cittadino contribuirebbe a ridurre sensibilmente le pratiche

fraudolente dei domestici incaricati degli approvvigionamenti⁹. Talvolta la rilevanza delle motivazioni è apprezzabile solo per contrasto: così, un *projet d'embellissement du quartier du Luxembourg* può essere aspramente criticato per l'eccessiva previsione di nuove strade, soprattutto di quelle che tagliano i giardini di antichi conventi, in difesa dei monaci espropriati e del loro sacrosanto diritto a coltivarvi ortaggi che altrimenti pagherebbero «*quatre fois plus cher au marché*»¹⁰. Insomma, a prendere seriamente in considerazione le argomentazioni che gli architetti e i loro adepti adducono a giustificazione di tanti generosi progetti, non si potrebbe dar torto all'antifilosofica protesta di Viel de Saint-Maux contro tutti coloro che vorrebbero «*abattre une ville pour en faire une place*»¹¹.

Le cose non migliorano di molto quando gli architetti, e in particolare i più riflessivi teorici della disciplina, dettano in astratto i principi e le regole per l'abbellimento delle città. È il caso ad esempio di Marc-Antoine Laugier, che inaugura nel quinto capitolo dell'*Essai sur l'architecture* un vero e proprio genere letterario. A esigenze funzionali né più né meglio indagate, si sovrappongono ora norme estetiche non meno arbitrarie, in parte ispirate al *grand goût* del regno di Louis XIV, in parte all'*esprit de système* del secolo filosofico. Il tentativo di conciliare varietà e regolarità genera il celebre paragone della città come foresta («*il faut regarder une ville comme une forêt*»), che si piega però alle geometriche delizie del giardino alla francese («*il faut qu'un le Notre en dessine le plan*») ¹². Cosicché, per citare solo qualche caso eloquente, gli ingressi di città non devono soltanto essere grandiosi e magnifici (come la Porta Saint Denis a Parigi o la piazza del Popolo a Roma), ma devono essere in numero proporzionalmente adeguato alla grandezza della città stessa, all'estensione e alla forma del suo perimetro, e devono essere posti a distanze quanto più possibile uguali, in omaggio a un ordine perfetto e alla massima comodità¹³. E di lì a poco anche le strade dovranno piegarsi a una cieca legge di uniformità, risultando altamente sconveniente che da un quartiere all'altro di una stessa città l'intervallo che le separa possa inopinatamente variare da 16 a 300 tese¹⁴. Forse è per l'arbitrarietà di questo supremo formalismo astratto che Pierre Patte, il più tecnico fautore di una sorta d'*embellissement* urbano integrale, invoca all'inizio dei suoi *Mémoires* l'autorità della filosofia: «*Si l'on considère encore l'Architecture dans le grand, on s'aperçoit que presque tout y est également à raisonner, & que l'on a vue sans cesse les objets en Maçon, tandis qu'il eût fallu les envisager en Philosophe. Voilà pourquoi les Villes n'ont jamais été distribuées convenablement pour le bien-être de leurs habitans*»¹⁵.

Accantoniamo allora la logica tecnico-progettuale un po' reticente degli architetti e rivolgamoci invece alla "sovralvalutata" filosofia – che in questo secolo a lei consacrato si annida in verità dappertutto, tra le teorie degli economisti e le ricerche degli scienziati come tra le pagine degli scrittori di storia e di politica, nelle precoci affermazioni di nuove discipline come l'antropologia, la statistica, la sociologia urbana, ecc. – per avere ovviamente *éclaircissements* sulle cause più profonde di quella generale quanto ormai incontenente richiesta di riforme urbane.

Non è soltanto in omaggio al grande filosofo di Ginevra, che cito qui il brano delle *Confessions* relativo al suo arrivo a Parigi nel 1731. È piuttosto perché quella descrizione, con il tema poi ricorrente dell'ingresso in città, costituisce una sorta di luogo simbolico, ancor più che cronologico, della presa di coscienza dei mali che affliggono

le grandi città: «Combien l'abord de Paris démentit l'idée que j'en avois! La décoration extérieure que j'avais vue à Turin, la beauté des rues, la symétrie et l'alignement des maisons me faisoient chercher à Paris autre chose encore. Je m'étois figuré une ville aussi belle que grande, de l'aspect le plus imposant, où l'on ne voyait que de superbes rues, des palais de marbre et d'or. En entrant par le faubourg St. Marceau je ne vis que de petites rues sales et puantes, de vilaines maisons noires, l'air de la malpropreté, de la pauvreté, des mendiants, des charretiers, des ravaudeuses, des crieuses de tisane et de vieux chapeaux. Tout cela me frappa d'abord à tel point, que tout ce que j'ai vu depuis à Paris de magnificence réelle n'a pu détruire cette première impression, et qu'il m'en est resté toujours un secret dégoût pour l'habitation de cette capitale. Je puis dire que tout le temps que j'y ai vécu dans la suite, ne fut employé qu'à y chercher des ressources pour me mettre en état d'en vivre éloigné»¹⁶.

A queste condizioni, non chiederemo più nulla al filosofo che nell'*Emile* ha cantato le dolcezze della vita di provincia, di campagna e villaggi tanto più puri quanto più lontani «des noires moeurs des villes», queste città malate che per lui «sont le gouffre de l'espèce humaine»¹⁷. Non gli chiediamo più nulla e lo lasciamo andare, con il rimpianto magari di una preziosa guida perduta, mentre ascoltiamo ancora impietriti il suo più accorato e struggente congedo dalla capitale: «Adieu donc, Paris, ville célèbre, ville de bruit, de fumée et de boue, où les femmes ne croient plus à l'honneur ni les hommes à la vertu. Adieu, Paris: nous cherchons l'amour, le bonheur, l'innocence; nous ne serons jamais assez loin de toi»¹⁸.

Rivolgiamoci invece a Voltaire, che un decennio più tardi pubblica un breve testo relativo al nostro argomento¹⁹. Racconta di un oscuro cittadino romano, all'inizio dell'età repubblicana, che invia al primo console una memoria sull'abbellimento della capitale, un vero e proprio programma di opere pubbliche utili e magnifiche diretto a cancellare bruttezze e irregolarità «dignes d'une ville de barbares». *L'incipit*, in forma di premessa, è già un compiuto manifesto: «Laisser aller le monde comme il va, faire son devoir tellement quellement, et dire toujours du bien de monsieur le prier, est une ancienne maxime de moine; mais elle peut laisser le couvent dans la médiocrité, dans le relâchement et dans le mépris. Quand l'émulation n'excite point les hommes, ce sont des ânes qui vont leur chemin lentement, qui s'arrêtent au premier obstacle, et qui mangent tranquillement leurs chardons à la vue des difficultés dont ils se rebutent; mais, aux cris d'une voix qui les encourage, aux piqûres d'un aiguillon qui les réveille, ce sont des coursiers qui volent et qui sautent au delà de la barrière».

L'insolita petizione giunse inopportuna in casa del primo console all'ora di pranzo, e ne fu data immediata lettura ai invitati (qualche senatore, un pretore, un consigliere comunale, ecc.) che l'accosarono con misurata e quasi ostentata indifferenza. Ma qualche tempo dopo cominciarono a sorgere le grandi strade, gli anfiteatri, i mercati e altre imponenti opere pubbliche che fecero di Roma l'insuperata capitale del mondo antico. La conclusione prende già il sapore di una profezia: «L'écrit du citoyen obscur fut une semence qui germa peu à peu dans la tête des grands hommes».

Negli anni successivi Voltaire avrebbe rivolto frequentemente il proprio sguardo ai mali delle grandi città e al ruolo che esse andavano assumendo nello sviluppo della società contemporanea. Non si tratta purtroppo di un'indagine sistematica, né di

un'indicazione teorica consapevolmente formulata, bensì di qualche breve testo fugacemente dedicato all'argomento e di una gran quantità di suggestioni e frammenti sparsi tra le pagine di un'opera sterminata²⁰. È ben vero inoltre che Parigi rimane costantemente al centro della sua attenzione, anche quando scrive di Roma e di Persepoli, delle città asiatiche come della *ville de Cachemire*²¹. Eppure quella densa nebulosa di intuizioni critiche e spunti polemici hanno l'aria di ruotare intorno a un nucleo di pensiero compatto, fortemente orientato in senso urbano e politico – almeno per il valore che allora Turgot assegnò alla politica, di attività destinata a «*prévoir, pour ainsi dire, le présent*»²². Ritornerò più avanti su quest'ultimo aspetto – tentando per il momento di restituire, anche a rischio di qualche indebita approssimazione, il carattere unitario più significativo di quella riflessione.

Le premesse da cui Voltaire parte sono le stesse di quelle che di lì a poco avrebbero mobilitato la massa degli architetti: *la ville est malade*, e il suo malessere è profondamente radicato nel disordine congenito di una arcaica struttura fisica dello spazio urbano. Si direbbe quasi che un *génie malfaisant* (come affermerà poi Patte²³) ne abbia deliberatamente ispirato la costruzione e la tenga ora in scacco. Ma è arrivato il tempo di reagire: «*nous voyons tous les jours ce qui manque à notre ville, et nous nous contentons de murmurer*». Parigi è «*très incommode et très irrégulier*»: strade e piazze inadeguate alle esigenze di circolazione e magnificenza civile di una grande capitale, fontane degne appena «*d'un pauvre village*», chiese di cattivo gusto, teatri disgustosi e monumenti assurdamente «*cachée par des bâtiments de Goths et de Vandales*». L'igiene vi è in generale assai trascurata: «*nous rougissons, avec raison, de voir les marchés publics établis dans des rues étroites, étaler la malpropreté, répandre l'infection, et causer des désordres continuels*». Soprattutto il centro della città è rimasto il vecchio, pressoché intatto cuore medioevale di Parigi: «*le centre de la ville, obscur, resserré, hideux, représente le temps de la plus honteuse barbarie. Nous le disons sans cesse; mais jusqu'à quand le dirons-nous sans y remédier?*».

Anche sul piano terapeutico i rimedi indicati non variano granché: sventramento del vecchio tessuto consolidato della città storica, tagli, ampliamenti e allineamenti di strade, incroci regolari, piazze e prospettive magnifiche, monumenti da costruire o valorizzare, mercati e attrezzature collettive ben disposte, servizi pubblici moderni ed efficienti. Il sogno comune è sempre quello di una città perfettamente ordinata, funzionale, moralizzata e medicalizzata, in cui la razionalità, lo spirito di sistema che ne presiede l'organizzazione assicureranno in futuro il movimento di «*une si grande machine*»²⁴.

Indubbiamente però la prosa incalzante di Voltaire, l'impertinente leggerezza e una *verve* quasi giornalistica conferiscono alle sue argomentazioni un potere di suggestione del tutto sconosciuto a tanti altri *faiseurs de projets*²⁵ – in forza di metafore talvolta fulminanti (la *ville-machine* piuttosto che la *ville-forêt*), di esilaranti espedienti narrativi di straniamento (come il cattivo gusto gotico degli antichi romani o la barbara usanza di seppellire i morti nelle chiese a Persepoli)²⁶, e ancora di una sferzante ironia spinta al limite della provocazione intellettuale (nell'auspicio ad esempio di un furioso incendio dell'Hôtel de Ville ad opera di «*fusée volantes e coups de canons*» sfuggiti per caso alle tanto detestate feste cittadine)²⁷. Ma non è in virtù di un'eccelsa qualità letteraria, o meglio è *solo in parte* grazie a essa, che Voltaire ci dice di più sulla condizione urbana contemporanea, molto di più.

Innanzitutto ci informa che il male supremo e tendenzialmente fatale per le città è ora l'immobilismo. Addirittura ossessivamente Voltaire insiste su *ciò che si potrebbe fare e non si fa*, sull'indolenza di amministratori pubblici e apparati dello stato restii a batter cassa per finanziare opere di abbellimento, sulla miopia di ricchi cittadini inclini a sperperare ingenti ricchezze in attività voluttuarie piuttosto che per il bene collettivo: «la bassesse des idées, la crainte encore plus basse d'une dépense nécessaire, viennent combattre ces projets de grandeur que chaque bon citoyen a faits cent fois en lui-même». Forse è la percezione di un'immane resistenza socio-economica al cambiamento che lo spinge a simulare, o magari a prevedere, un vasto movimento di opinione a sostegno di riforme urbane «que tous les citoyens souhaitent» – ancor prima in verità che le sue idee abbiano ragionevolmente avuto il tempo di far proseliti. Infine la posta in gioco di quell'impegnativo piano di lavori, «dont la plupart deviennent chaque jour indispensables, et qu'il faudra bien faire à la fin», deve essere assai più alta di quanto non siamo in grado d'immaginare se il maggior filosofo del secolo della ragione indossa improvvisamente i panni del profeta per invocare il cielo e annunziare terribili calamità: «Fasse le ciel qu'il se trouve quelque homme assez zélé pour embrasser de tels projets, d'une âme assez ferme pour les suivre, d'un esprit assez éclairé pour les rédiger, et qu'il soit assez accrédité pour les faire réussir! Si dans notre ville immense il ne se trouve personne qui s'en charge; si on se contente d'en parler à table, de faire d'inutiles souhaits, ou peut-être des plaisanteries impertinentes, il faut pleurer sur les ruines de Jérusalem»²⁸.

Rinunziamo per il momento a chiederci all'inesorabile dominio di quale futuro Impero la moderna Gerusalemme pagherà infine con la distruzione il prezzo della sua ostinata resistenza²⁹. Ma escludiamo fin d'ora che l'oggetto di quel funesto presagio possa essere l'*adventus Augusti* di un nuovo Tito, «padrone incontrastato del mare e della terra e di tutto il genere umano»³⁰. Perché gli odierni sovrani, per quanto assoluti e finanche illuminati, non se la passano più tanto bene nemmeno tra le confortevoli mura delle loro città, dove già perdono posizioni tra le forze socio-economiche che ne reggono le sorti. Per Voltaire infatti i re non sono più, e in prospettiva saranno sempre meno i principali finanziatori dei lavori di abbellimento urbano. Per due ragioni: la prima è perché in uno stato moderno «le roi est précisément et à la lettre l'économe de toute la nation» – e poiché sul bilancio dello stato gravano spese ordinarie di amministrazione e impieghi necessari di sostegno all'economia generale, è auspicabile che non rimanga nulla da destinare a iniziative architettoniche. La seconda ragione è che i sovrani utilizzerebbero male eventuali ricchezze residue, perché sarebbero naturalmente portati a investire soltanto sulle *loro* capitali, laddove molte grandi e medie città hanno bisogno di altrettanti interventi radicali: «après tout, il n'est pas plus roi des Parisiens que des Lyonnais et des Bordelais». Va da sé dunque che «chaque métropole doit se secourir elle-même»³¹.

Ma se non ai re, «a qui (alors) appartient-il d'embellir la ville?» – si chiede Voltaire. La risposta è netta, senza esitazioni: «aux habitants qui jouissent dans son sein de tout ce que l'opulence et les plaisirs peuvent prodiguer aux hommes». Voltaire calcola che a Parigi circola una ricchezza monetaria pari quasi alla metà di quella dell'intera nazione. Le città dunque sono abbastanza ricche per provvedere alla propria modernizzazione: basterebbe introdurre «une taxe modérée et proportionnel-

le sur les habitants, ou sur les maisons, ou sur les denrées», e riformare il sistema dell'esazione fiscale a favore dei poteri locali, dei *corps de ville*, per avviare un programma senza precedenti di *grands travaux publics*. Con un prelievo insensibile sulla ricchezza della città, si avvierebbe un meccanismo economico in gran parte in grado di autofinanziarsi, attraverso l'aumento della massa complessiva del lavoro, derivante dall'impiego produttivo di forza lavoro inutilizzata, di cui le città sono un serbatoio inesauribile, grazie a un'efficace strategia di incitamento al plus-lavoro. E su questo punto Voltaire ingaggia una battaglia che sembra decisamente prendere il volo – dall'enunciazione del principio economico generale: «le peuple qui travaille le plus est toujours le plus riche»; alla bruciante constatazione di un'arretratezza ideologica che non riconosce ancora l'antagonismo di classe: «Quoi ! ... vous n'avez pas encore trouvé le secret d'obliger tous les riches à faire travailler tous les pauvres! Vous n'en êtes donc pas encore aux premiers éléments de la police?»; attraverso il ribaltamento dell'ordine divino che trasfigura il peccato originario in fonte di accumulazione primaria: «le plus beau présent que Dieu ait fait à l'homme est la nécessité de travailler»; fino ad avviare un già aspro contenzioso sul terzo articolo della tavola delle leggi: «J'ai ouï dire que dans l'année vous avez environ six vingts jours pendant lesquels on ne travaille point. Que ne changez-vous la moitié de ces jours oisieux en jours utiles?»³².

Dunque le città, se adeguatamente curate, possono diventare il centro di una radicale trasformazione del mondo, le *enclaves* sperimentali nelle quali è possibile riconvertire un *surplus* di popolazione *oisive* in forza lavoro produttiva, il fulcro di un formidabile processo di modernizzazione nel quale gli uomini, da asini, possono diventare fantastici *coursiers qui volent et qui sautent au delà de la barrière*. Ed è mia, se non di Voltaire, la conclusione che l'abbellimento urbano ormai non serve più a celebrare l'astratto potere assoluto di sovrani illuminati, bensì a mettere a punto un insieme complesso di pratiche sociali e strategie economiche che sempre più autonomamente determineranno il governo delle città. Beninteso, né la metropoli come luogo di concentrazione e scambio di ricchezze, né l'intensità del lavoro come fattore decisivo di sviluppo, sono idee del tutto nuove. Voltaire le deriva forse da Cantillon, e in quegli stessi anni saranno sviluppate da filosofi ed economisti – da Melon a Butel-Dumont fino a Condillac e Adam Smith – e in Italia da Antonio Genovesi e Ferdinando Galiani già nel *Della Moneta* e poi nei *Dialogues sur le commerce des bleds*³³. Ma a Voltaire spetta senz'altro il primato di aver ricucito lucidamente insieme le fila di quelle riflessioni in un pensiero potenzialmente organico sulla città, inaugurando così una specifica “questione urbana” che se già accende i primi focolai di propaganda politica, in prospettiva s'infiama di una dirompente carica ideologica. Perciò forse i piani di *embellissement* settecenteschi hanno una portata che esorbita il loro contenuto puramente tecnico, fino a render miope qualsiasi valutazione troppo puntuale o a breve raggio dei loro effetti.

Ma vi è ancora un ultimo aspetto da prendere in considerazione, un'indicazione per così dire procedurale che affiora minacciosamente nelle perorazioni di Voltaire, quasi a ricordarci un interrogativo prima lasciato in sospeso. La sinistra rievocazione della distruzione di Gerusalemme non è solo una potente immagine letteraria, un frammento profetico strappato all'oscuro destino messianico del popolo ebraico; né si accoda senza pretese al registro retorico così caro alla generazione dei *phi-*

losophes che nella poetica delle rovine ha celebrato il malinconico disfacimento di grandi civiltà del passato, l'imperscrutabile caducità della storia e le misteriose leggi che ne regolano il divenire. Con Voltaire quelle solenni meditazioni si spingono prepotentemente ai margini del mondo contemporaneo, in una avventurosa fuga in avanti della memoria, a scrutare tra le macerie ancora fumanti dei fatali disastri che si abbattono sulle città moderne: «Quand Londres fut consumée par les flammes, l'Europe disait: Londres ne sera rebâtie de vingt ans, et encore verra-t-on son désastre dans les réparations de ses ruines. Elle fut rebâtie en deux ans, et le fut avec magnificence. Quoi! ne sera-ce jamais qu'à la dernière extrémité que nous ferons quelque chose de grand? si la moitié de Paris était brûlée, nous la rebâtirions superbe et commode; et nous ne voulons pas lui donner aujourd'hui, à mille fois moins de frais, les commodités et la magnificence dont elle a besoin»³⁴.

Anche in questo caso l'idea non era completamente nuova: che dal male potessero scaturire diverse sorti di benefici era stato un argomento centrale nel dibattito sull'ottimismo della prima metà del secolo, un raffinato sostegno intellettuale alla nuova fede illuminista nel progresso dell'umanità, ampiamente sviluppato da Bernard de Mandeville in un testo che aveva suscitato grande scalpore in Inghilterra, *The Fable of the bees*, da poco tradotto in francese con altrettanto successo³⁵. Proprio l'incendio di Londra del 2 settembre 1666 vi era esplicitamente citato, come esempio di «un très grand malheur» che aveva tuttavia procurato indiscutibili opportunità ai suoi abitanti – carpentieri e muratori, artigiani, architetti, commercianti e in genere tutti coloro che, in termini moderni, potremmo includere nell'indotto della ricostruzione – a tal punto da ispirare una cinica legge economica di validità generale: «Une grande partie du Négoce consiste à recruter & à réparer ce qui est perdu & détruit par le feu, par les tempêtes, par les batailles navales, par les sièges, & par les combats»³⁶.

Quale che sia il debito contratto nei confronti di Mandeville³⁷, il contributo di Voltaire a quelle tesi è tutt'altro che irrilevante: innanzitutto sul piano dei vantaggi sociali, che dai profitti privati di una seppur ampia categoria di lavoratori tendono ora a consolidarsi nella sfera politica sovradeterminata dell'interesse pubblico, in forza di una più alta istanza civile di riforma urbana; e in secondo luogo, appena più velatamente, suggerendo l'ineluttabilità ormai di un radicale mutamento, lungo un processo necessario che *à la dernière extrémité* prefigura già procedure di emergenza destinate a spazzar via ogni residuo istinto di conservazione. Ed è in questa versione impreziosita di lugubri suggestioni che la formula è poi passata nell'immaginario collettivo degli *embellisseurs des villes*, le cui argomentazioni non a caso scivolano così spesso – quasi inavvertitamente, come per uno stordimento della coscienza critica – su qualche sciagurato incidente urbano, immancabilmente citato come impareggiabile opportunità di trasformazione e razionalizzazione del tessuto edilizio: quasi a tradire il sogno inconfessato di una apocalisse che potesse legittimare sempre più estese pratiche di ricostruzione. Significativo in questo senso è il commento di Louis-Sébastien Mercier al terremoto che rase al suolo Lisbona nel 1755: «Considérée du côté physique, l'ancienne Lisbonne n'étoit qu'une cité d'Afrique, c'est-à-dire, une vaste bourgade, sans ordre, sans proportions: les rues étoient étroites et mal distribuées. Le tremblement abattit en trois minutes ce que la main timide des hommes auroit été si longtemps à renverser. Le

goût déplorable des maures tomba, et la ville se releva pompeuse et superbe. Que savons-nous sur ce qui sort du sein des désastres? Que savons-nous?»³⁸.

È probabile, come in molti hanno affermato, che quello di Lisbona sia stato il primo terremoto moderno nella storia dell'umanità, per l'estensione quasi globale dei suoi effetti – non solo fisici, quanto emotivi e mediatici, religiosi, economici, urbanistici, ecc.³⁹ E verosimilmente inflisse un duro colpo alla teodicea leibniziana, che da allora non si sarebbe più ripresa⁴⁰. Secondo Adorno, lo stesso Voltaire ne fu in qualche modo guarito⁴¹. Dall'incantevole soggiorno ginevrino di *Les Délices*, poco dopo aver appreso la notizia, l'ormai sessantenne filosofo scrisse d'impulso: «L'Europe est dans la consternation du *jugement dernier* arrivé dans le Portugal. [...] Je n'ose plus me plaindre de mes coliques depuis cet accident»⁴². Forse quell'incidente gli svelò tutto l'orrore del male racchiuso nel migliore dei mondi possibili, nel «paradis terrestre» in cui aveva creduto un tempo di vivere⁴³. Di certo nel *Poème sur le désastre de Lisbonne*, che compose di getto nei giorni successivi, il rifiuto ormai netto, sdegnato e quasi risentito del *tout est bien* di Pope e Shaftesbury assunse l'amaro sapore di una acerba palinodia⁴⁴. E addirittura, nell'ancor più radicale presa di posizione «contre les abus qu'on peut faire de cet ancien axiome», si potrebbe ipotizzare un segreto rinnegamento delle sue più dirette fonti di ispirazione⁴⁵. Ma a ben vedere, il dio contro il quale ora Voltaire si rivolta, cui rimprovera lo scandaloso arbitrio del cataclisma naturale, la cui provvidenza taccia d'imperdonabile lassismo nell'adeguare i suoi piani «pour notre bien-être présent»⁴⁶, è pur sempre lo stesso dio universale di progresso che nei suoi anni giovanili, come un moderno Giuseppe Flavio, aveva visto passare dalla parte dell'Impero, per risplendere nel nuovo regno globale dell'economia politica, nell'espansione del commercio internazionale, dei consumi di lusso e del lavoro nelle *enclaves* sperimentali delle città. Semmai, nel cieco smarrimento della catastrofe, si riaffacciò quell'altro dio contro il quale aveva strenuamente combattuto, il dio collerico e vendicativo degli ebrei che oscuramente annunzia al mondo terribili punizioni e implacabili sventure⁴⁷. E come un fantasma si sovrappose al primo, ricacciandone il luminoso dominio nella profezia millenarista dell'avvento, senza che nei tempi intermedi dell'escatologia nessuna consolazione terrena del male potesse più essere concessa agli uomini, a Lisbona come a Gerusalemme. È stato questo forse il primo dio *ibrido*, autentico e spietato della modernità.

Come è noto, Rousseau scrisse una lettera di protesta assai dura a Voltaire contro il suo *Poème* su Lisbona, la cui cifra di sprezzante dissenso mi sembra racchiusa in questa bellissima osservazione: «Vous auriez voulu que le tremblement se fût fait au fond d'un désert plutôt qu'à Lisbonne. Peut-on douter qu'il ne s'en forme aussi dans les déserts, mais nous n'en parlons point, parce qu'ils ne sont aucun mal aux Messieurs des villes, les seuls hommes dont nous tenions compte. Ils en sont peu même aux animaux & Sauvages qui habitent épars ces lieux retirés, & qui ne craignent ni la chute des toits, ni l'embrasement des maisons. Mais que signiferoit un pareil privilege, seroit-ce donc à dire que l'ordre du monde doit changer selon nos caprices, que la nature doit être soumise à nos loix, & que pour lui interdire un tremblement de terre en quelque lieu, nous n'avons qu'à y bâtir une ville?»⁴⁸.

Varrebbe la pena approfondire, più di quanto non sia stato fatto⁴⁹, il valore di fondamento ideologico che questo testo ha assunto nella genealogia di una moderna linea critica di resistenza antiurbana all'idea illuminista di progresso; ma per ciò

stesso, sarebbe vano ricercarvi uno specifico contributo alla definizione dei nuovi compiti che la *philosophie* ha assegnato alla città contemporanea. Viceversa, se un'alternativa urbana alla "grande macchina" economica messa a punto da Voltaire fu allora concepita, bisogna cercarla forse alla periferia dell'impero, ai margini politici e cronologici di quell'incompiuto progetto culturale che è stato l'Europa dei Lumi, scavando magari tra gli esiti più reconditi di una tradizione intellettuale che «da un angoletto morto della storia» ha segretamente coltivato «un vasto mondo»⁵⁰. A quella tradizione meridionale del pensiero di Giambattista Vico⁵¹ sono profondamente legati Francesco Milizia e Vincenzo Cuoco.

Sul primo mi soffermo solo di sfuggita, per sottolineare come una mirabile sintesi di ragioni filosofiche e principi architettonici sia alla base, nella sua opera maggiore⁵², di una lucida dialettica razionale dell'innovazione urbana. Un accento di cartesiana prudenza, che sembra appena uscita dal *Discours de la Méthode*⁵³, traspare fin dall'impostazione del problema, quasi a ricordare l'inviolabile sacralità dell'antico cuore naturale della *civitas*: «Qual meraviglia che quasi tutte le città del mondo sieno informi, e disordinate? In più confusa irregolarità sono le più importanti istituzioni umane, le lingue, le legislazioni, la politica. Tutte le produzioni della necessità nate, e cresciute nella barbarie, e nell'ignoranza senza metodo, e senza disegno, si conservano senza sistema per la nostra pigrizia [...] I nostri avoli si contentavano di queste città, e noi prosuntuosi abbiamo a disdegnarle? Se elleno son così, v'è ragion sufficiente che così sieno»⁵⁴.

Ma il «comandante del reggimento de' filosofi architetti»⁵⁵ sa bene, come da anni andavano ripetendo Genovesi e Filangieri, che «il non si può è il veleno della società», che nessuna istituzione civile può mai sottrarsi alla temperie della storia, e che solo una nuova scienza attenta «a non confondere i limiti di ciascun genere» può consapevolmente aspirare al miglioramento del mondo contemporaneo. Allora le contraddizioni, l'avidità della ragione e la coscienza dolorosa delle perdite, le «malattie, i sonni e le interruzioni», tutte le esitazioni connaturate in ogni esigenza di modernizzazione, vanno umilmente intese e pazientemente organizzate in programmi possibili. Così, con assennata lungimiranza, Milizia individua nella rivalutazione della rendita fondiaria, nella mediazione di interessi economici, nel controllo della densità edilizia, nella forza dei regolamenti e nell'autorità pubblica dei piani, i principi ispiratori della moderna disciplina urbanistica. E quegli stessi principi gli permettono di formulare – per la prima volta esplicitamente, senza riserve di oscure predeterminazioni – una legge ordinaria di riforma della città, umanamente e storicamente subordinata ai tempi intermedi di una vichiana provvidenza finalmente ragionevole, paziente e precisamente secolarizzata: «Per abbellire una città bisogna distruggere più pezzi. Questa distruzione non è che apparente, ma in realtà è una nuova edificazione più bella e più sana. Qualunque grandissima città in meno di un secolo può divenir regolare, demolendo ove inopportuno è fabbricato, e fabbricando opportunamente ne' siti idonei»⁵⁶.

Concludo con Vincenzo Cuoco, che scrive ormai nei primi anni del nuovo secolo. Una grande, gloriosa e furiosa rivoluzione è passata, con tutte le distruzioni che la filosofia aveva immaginato⁵⁷. E il fallimento di un'altra più misera, quella napoletana del 1799, si è appena chiusa nella più atroce e sanguinaria repressione che la storia ricordi⁵⁸. Ancor prima di scriverne e comprendere la storia, Cuoco fu esule

a Milano, dove svolse un'intensa attività giornalistica. Da quell'osservatorio privilegiato, dello storico che guarda all'efficacia della comunicazione politica, si occupò anche, e non incidentalmente, dei problemi delle città contemporanee. Una continuità di fondo segna la sua distanza dalle tesi più avanzate della cultura illuminista di una generazione precedente: «Una setta di filosofi negli ultimi anni pareva che avesse formata una congiura contro le vasti capitali. A che servono – dicevan essi – questi immensi ammassi di popolazione, della quale una parte è corrotta dalle ricchezze, un'altra dalla miseria, tutte dall'ozio e dall'amor delle frivolezze? [...] Sarà un mio modo particolare di vedere, ma io trovo nel mondo minor male di quello che vi trovano i filosofi; e spesso osservando le società civili son tentato di dire come diceva Senofonte parlando degli ordini pubblici di Atene: «Molte parti vi sono difettose, ma queste parti appunto sono più necessarie delle altre a conservar la libertà del popolo». Non vi è dubbio che molti vizi si generano nella città, e dalla città si diffondono nelle province, il lusso, l'amor de' piaceri, la mania delle frivolezze. Ma questi stessi mali non rimangono senza compenso»⁵⁹.

Non è soltanto un lascito di polemica anti-fisiocratica, o un generico quanto inveterato ottimismo della ragione che spinge Cuoco a riaffermare con forza il ruolo propulsivo delle grandi città. Se vi riconosce ancora in pieno una potenziale funzione di sviluppo economico, vi vede tuttavia sorgere ben altre finalità, una sorta di superiore «necessità storica», quasi una missione di salvezza per l'Europa moderna sconvolta dai grandi rivolgimenti politici degli ultimi decenni: «Le rivoluzioni sogliono svelare il gran segreto della forza di quel popolo che ne' tempi di tranquillità suol essere la parte *passiva* di uno stato. La rivoluzione francese lo ha messo in istato di produrre grandi beni e grandi mali; la sua condizione è cangiata in gran parte degli stati dell'Europa. Chiamarlo a parte della difesa dello Stato e delle leggi senza istruirlo, è lo stesso che renderlo pericoloso, facendogli fare ciò che non sa fare»⁶⁰.

Vi è forse, in questa pagina del *Giornale italiano*, un'eco ancora viva dell'efferata violenza popolare che aveva accompagnato la repressione della repubblica napoletana⁶¹. Ma ancor più vi affiora un doloroso sentimento d'incertezza per ogni umana conquista, la consapevolezza che solo una coraggiosa intelligenza «de' luoghi e delle cose» può sopravvivere all'intrinseca fragilità degli eventi come alla vulnerabile idealità dei principi. Di fronte agli instabili e repentini mutamenti del mondo moderno, Cuoco sembra percepire ancora una debole forza di conservazione, ostinatamente radicata nell'originario fondamento costituzionale delle città, in un «patto civile più antico e più santo» di ogni altra mirabolante promessa politica. E soprattutto ne intuisce l'importanza strategica, di difesa e consolidamento per una specifica identità culturale di garanzia ai principi ormai inalienabili di sovranità e libertà popolare⁶². Nello spazio urbano delle grandi capitali si gioca allora una partita decisiva, tra un ideale assoluto di progresso civile e la concreta necessità di una «nuova educazione nazionale», per una moderna organizzazione sociale del consenso: «La capitale è il punto di appoggio della leva del Governo sulla Nazione. Senza una capitale vi potranno esser leggi, ma non vi sarà mai opinione pubblica; e senza opinione pubblica che sono mai le leggi? [...] Le nazioni che non hanno una capitale non hanno mai perfetta unità politica»⁶³.

Ma con la lucidità di chi vede i paurosi ondeggiamenti della storia, Cuoco intuisce i pericoli di un incombente ritorno alla barbarie. Per lui, come già per Vico, il

malinconico ripiegamento della civiltà si compie inevitabilmente sotto il segno di una duplice e terribile sconfitta – della *maliziosa* ragione moderna come della felice spontaneità delle origini: «ogni popolo che oggi è schiavo, fu libero una volta». Un residuo di quella primitiva felicità perduta resiste incancrenita nell'attaccamento popolare alla tradizione, nel rispetto delle antiche istituzioni e dei costumi d'altri tempi. È la misura infallibile di una disperata servitù, ma è anche il «fondamento di ogni principio di giustizia e di ordine sociale» che nessuna istanza di progresso può troppo incautamente pretendere di cancellare. La *philosophie* era stata protagonista di una formidabile stagione del pensiero razionale, quella filosofia che appena qualche decennio prima volava trionfalmente «in soccorso de' governi»⁶⁴, non era più ormai l'*aiguillon qui réveille les peuples*; ora quella stessa filosofia, «avendo minori rapporti cogli'interessi presenti e sensibili degli uomini, suole essere la più oppressa; così la prima cura di tutt'i governi deve essere quella di sostenerla, e quasi di carezzarla. Il far ritornare la barbarie è lo stesso che voler rendere i popoli meno atti a produrre il bene, lasciando loro sol tanto di energia che basti a produrre i mali»⁶⁵.

Da questa posizione di relativa debolezza, la filosofia poteva recuperare le proprie forze soltanto rinunciando al suo astratto cuore universale, alle pretese totalitarie dello spirito di sistema che si eleva al di sopra delle contingenze, per ricomporre pazientemente i frammenti di un grande progetto incompiuto, di un luminoso sogno perduto, immergendosi nell'oscuro disordine delle città, nell'invincibile vischiosità del corpo sociale urbano, nell'abisso di diversità culturali e condizioni civili dei popoli europei, per ritrovare in quella ricchezza di antiche risorse fantastiche la propria più autentica missione civilizzatrice. Cuoco avverte già che da qualche parte in Europa, ai cupi orizzonti delle tradizioni nordiche, *la letteratura e la filosofia si stanno riavvicinando alla casa*: «noi moderni, a forza di spirito, di erudizione, di critica, di gusto, andiam perdendo tutto quel vero bello che solo si ottiene per l'*originalità*; perché gli uomini non sono originali se non quando sentono ed espongono sentimenti propri; e non si sente nel gabinetto e nelle officine de' grammatici e de' retori, ma nei vasti campi della natura, nella città, nella casa; non si sente senza morale privata e senza morale pubblica. Sarebbe mai vero che anche la letteratura (e la filosofia) avessero bisogno di nuova educazione?»⁶⁶.

Forse, come pretende Pérouse de Montclos, possiamo continuare a pensare che il secolo dei Lumi non abbia prodotto una nuova concezione della città. Ma sicuramente la Rivoluzione se non ha spento, ha attenuato almeno per un momento quella luce di livido e imperioso progresso con la quale la *philosophie* aveva preteso di rischiarare la «modernité multiséculaire de la ville».

Desidero ringraziare la direttrice della biblioteca dell'Istituto Luigi Sturzo di Roma, dott. Michela Ghera, la cui amabile cortesia ha reso più agevole il mio lavoro di ricerca.

– 1. S.-N.-H. Linguet, *Annales politiques, civile et littéraires du Dix-huitième siècle*, Bruxelles, 1788, XIII, p. 56.

– 2. *Ibid.*, p. 57-58; per le sue posizioni antifilosofiche cfr. *id.*, *Le fanatisme des philosophes*, London, 1764. Su Linguet si veda l'ampio profilo tracciato da Brissot in *Mémoires*, Paris, 1830, I, p. 121-157, e II, p. 196-203; ma anche K. Marx, *Theorien über den Mehrwert*, Stuttgart, 1910, (traduzione italiana *Storia delle teorie economiche*, Torino, 1954, I, p. 81-87).

– 3. J.-M. Pérouse de Montclos, «Les villes des Lumières, miroirs de la diversité européenne», in A. Gady, J.-M. Pérouse de Montclos (a cura di), *De l'esprit des villes. Nancy et l'Europe urbaine au siècle des Lumières, 1720-1770*, catalogo della mostra (Nancy, Musée des Beaux-Arts, 2005), Nancy, 2005, p. 27.

– 4. Ancor prima di Linguet, era stato M.-A. Laugier a notare intorno alla metà del secolo: «Le goût des embellissements est devenu general» (cfr. *Essai sur l'architecture*, Paris, 1753, p. 242). Per un primo sguardo d'insieme sul fenomeno cfr. V. Fournel, *Paris nouveau et Paris futur*, Paris, 1865, p. 306-387; per un'indagine recente: J.-L. Harouel, *L'embellissement des villes. L'urbanisme français au XVIII^e siècle*, Paris, 1993.

– 5. Cfr. E. Le Roy Ladurie, «Baroque et Lumières», in R. Chartier, *Histoire de la France urbaine*, III, *La ville classique, de la Renaissance aux révolutions*, Paris, 1981, part. p. 439-481.

– 6. Cfr. J.-L. Harouel, *L'embellissement des villes...*, cit., *passim*.

– 7. Per un'indagine su questo aspetto, cfr. D. Rabreau, «De l'embellissement. L'iconographie urbaine comme catharsis au XVIII^e siècle», *Architecture et comportement*, 6, 1 1990, p. 39-62.

– 8. Cfr. *La Table démonstrative et curieuse* in P.-A. Delamair, *La porte d'honneur*, ms., 1738, p. 27 (Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, ms. 2912); su Delamair: S. Descat, «Pierre-Alexis Delamair et l'embellissement de Paris», in M. Le Moël (a cura di), *L'urbanisme parisien au siècle des Lumières*, catalogo della mostra (Parigi, Mairie du VIII^e arrondissement, 4 luglio-23 settembre 1996; Mairie du V^e arrondissement, 25 settembre-30 novembre 1996), Paris, 1997, p. 50-57.

– 9. Cfr. Jaillot (J.-B.-M. Renou de Chauvigné), *Lettres sur les embellissements de Paris*, Luxembourg, 1778, p. 13.

– 10. *Ibid.*, p. 9; il *Projet d'embellissement du quartier du Luxembourg et de ses environs et pour l'emplacement de la Comédie* fu pubblicato anonimo nel 1778; M. Fleury lo ha attribuito a Gilles Louvel de Valroger (cfr. M. Fleury, «Notice sur la vie et l'œuvre de Jean-Baptiste Michel Renou de Chauvigné dit Jaillot», in Jaillot, *Recherches critiques, historiques et topographiques sur la ville de Paris*, riprod. ed. 1782, Paris, 1977, I, p. XXIV).

– 11. Cit. in J.-M. Pérouse de Montclos, «Les villes des Lumières...», cit., p. 30.

– 12. M.-A. Laugier, *Essai...*, cit., p. 259; ma cfr. W. Herrmann, *Laugier and eighteenth century French Theory*, London, 1962, p. 131 sgg.

– 13. *Ibid.*, p. 247, 248 e 253.

– 14. Cfr. Jaillot, *Lettres sur les embellissements...*, cit., p. 11; nell'articolo *Ville* dell'*Encyclopédie*, Louis de Jaucourt ritiene che 32 tese (circa 62,5 m) sia una misura ottimale di distanza tra le strade.

– 15. P. Patte, *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture*, Paris, 1769, *Épître dédicatoire a Marigny*, p. n. n.

– 16. J.-J. Rousseau, «Les Confessions», in *Collection complète des Œuvres de J.-J. Rousseau*, Genève, 1782, X, p. 210.

– 17. J.-J. Rousseau, *Emile ou de l'Education*, La Haye, 1762 (ma cito da *Œuvres complètes*, Paris, 1852, II, p. 416 e 442).

– 18. *Ibid.*, p. 631.

– 19. Cfr. Voltaire, *Ce qu'on ne fait pas, et ce qu'on pourrait faire*, in *Œuvres mêlées de M. de Voltaire*, V, Genève, 1742, ma cito da *Œuvres complètes de Voltaire*, a cura di L. Moland, XXIII, *Mélange*, II, Paris, 1879, p. 185-187.

– 20. Oltre a quello citato alla nota precedente, i principali testi di Voltaire sull'embellissement sono: *Des embellissements de Paris*, in *Recueil de pièces en vers et en prose, par l'auteur de la tragédie de Sémiramis*, Amsterdam, 1750; *Des embellissement de la ville de Cachemire*, in *Collection complète des oeuvres de Mr. de Voltaire*, V, *Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie*, Genève, 1756 (entrambi in *Œuvres complètes de Voltaire...*, cit., XXIII, cit., risp. p. 297-304 e 473-478, da cui cito in seguito). Di altri scritti pertinenti all'argomento darò indicazioni nelle note successive.

– 21. Tra i numerosi saggi dedicati al rapporto di Voltaire con la capitale: M.-H. Fucore, «Voltaire, ses idées sur les embellissements de Paris», *La Cité. Bulletin de la Société historique et archéologique du IV^e arrondissement de Paris*, 32, ottobre 1909; R. Mercier, «Voltaire et Paris. Des rêves d'urbanisme aux "pleurs sur Jérusalem"», in *La Ville au XVIII^e siècle*, atti del convegno (Aix-en-Provence, 29 aprile-1 maggio 1973), Aix-en-Provence, 1975, p. 33-47; J. M. Fahmy, *Voltaire et Paris*, Oxford, 1981; R. Pomeau, «Voltaire et Paris», *Revue Voltaire*, 1, 2001, p. 69-74.

– 22. A. Turgot, «Pensées et fragments qui avaient été jetés sur le papier pour être employés dans un des trois ouvrages sur l'histoire universelle, ou sur les progrès de la décadence des sciences et des arts (1750)», in *Œuvres de Turgot. Nouvelle édition classée par ordre de matières, avec les notes de Dupont de Nemours*, Paris, 1844, II, p. 673.

– 23. Cfr. P. Patte, *Mémoires sur les objets...*, cit., p. 6.

– 24. I brani citati in questo paragrafo sono tratti da: Voltaire, *Des embellissements de Paris...*, cit., p. 297-298; Voltaire, *Des embellissement de la ville de Cachemire...*, cit., p. 477. Ma cfr. anche Voltaire, *Le Temple du goût*, Amsterdam, 1733 (*Œuvres complètes de Voltaire...*, cit., VIII, p. 596-597).

– 25. L'espressione è di V. Fournel, *Paris nouveau...*, cit., p. 313.

- 26. Cfr. Voltaire, *Ce qu'on ne fait pas, et ce qu'on pourrait faire*, cit., p. 186, e *Le monde comme il va, vision de Babouç*, in *Œuvres de Voltaire*, vol. VIII, Dresda, 1748 (*Œuvres complètes de Voltaire...*, cit., XXI, Romans, Paris, 1879, p. 4). Sulla tecnica dello straniamento in Voltaire, cfr. C. Ginzburg, «Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario», *Representations*, 1996, ora in *id.*, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, 1998, part. p. 26 sgg.
- 27. Cfr. la lettera a Federico di Prussia del 12 agosto 1739, in *Œuvres complètes de Voltaire...*, cit., XXXV, *Correspondance*, III, Paris, 1880, p. 315.
- 28. Voltaire, *Des embellissements de Paris...*, cit., p. 304 (gli altri brani sono a p. 298). Voltaire ritornerà sull'immagine delle rovine di Gerusalemme in una lettera a M.me du Deffand del 7 settembre 1774 (*Œuvres complètes de Voltaire...*, cit., XLIX, *Correspondance*, XVII, Paris, 1882).
- 29. Roger Mercier non attribuisce alcun significato specifico a tale ammonizione: «Il finit ainsi dans l'attitude d'un de ces prophètes d'Israël qui l'avaient toute sa vie à la fois révolté et fascinés» (cfr. R. Mercier, *Voltaire et Paris...*, cit., p. 47).
- 30. È la celebre profezia di Giuseppe Flavio nel *Bellum Iudaicum*, III, 402.
- 31. Voltaire, *Des embellissements de Paris...*, cit., p. 300.
- 32. *Ibid.*, cit., p. 298-299 e 301-302; Voltaire, *Des embellissement de la ville de Cachemire...*, cit., p. 475 e 477-478. Nell'articolo *Fêtes* del *Dictionnaire Philosophique*, Voltaire è ancora più esplicito: «Il est visible que chaque jour de fête coûte à l'État plusieurs millions» (cfr. *Œuvres complètes de Voltaire...*, cit., XIX, p. 117).
- 33. Cfr. sull'argomento: E. Ross, «Mandeville, Melon, and Voltaire: the origins of the luxury controversy in France», *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 155, 1976, p. 1897-1912; T. Wahnbaeck, *Luxury and public happiness. Political economy in the Italian Enlightenment*, Oxford, 2004.
- 34. Voltaire, *Des embellissements de Paris...*, cit., p. 304.
- 35. B. De Mandeville, *The Fable of the bees* (1706), London, 1728-1729; traduzione francese: *La fable des Abeilles, ou les fripons devenus honnêtes gens*, London, 1740. Voltaire conosceva il testo fin dal 1835 grazie a una traduzione parziale di M.me du Châtelet (cfr. I. O. Wade, *Studies on Voltaire. With Some Unpublished Papers of Madame du Châtelet*, Princeton, 1947). Per la diffusione in Francia, cfr. A. V. Espinas, *La troisième phase et la dissolution du mercantilisme (Mandeville, Law, Melon, Voltaire, Berkeley)*, Paris, 1902, p. 2.
- 36. B. De Mandeville, «Essai sur la Charité et les Écoles de charité», in *id.*, *La fable des Abeilles...*, cit., II, p. 198-199.
- 37. Cfr. sull'argomento I. O. Wade, *Studies on Voltaire...*, cit., p. 12 sgg.; anche C. Ginzburg, «Tolleranza e commercio. Auerbach legge Voltaire», *Quaderni storici*, 109, 2002 (ora in *id.*, *Il filo e le tracce*, Milano, 2006, part. p. 133 sgg.). Più di una pagina di *La fable des Abeilles*, come ad esempio quella della *Préface* dedicata alla sporcizia delle strade londinesi (I, p. XVII-XX), può essere stata senz'altro una fonte di ispirazione in generale per il pensiero "urbano" di Voltaire.
- 38. L.-S. Mercier, *Tableau de Paris*, Amsterdam, 1782, IV, p. 308 (il corsivo è mio).
- 39. Cfr. ad esempio l'introduzione di A. Tagliapietra in *Voltaire, Rousseau, Kant. Sulla catastrofe, L'illuminismo e la filosofia del disastro*, Milano, 2004, p. IX sgg.
- 40. Cfr. J. N. Shklar, *The face of injustice*, New Haven / London, 1990; traduzione italiana *I volti dell'ingiustizia. Iniquità o cattiva sorte?*, Milano, 2000, p. 65.
- 41. Cfr. T. W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main, 1966 (traduzione italiana *Dialettica negativa*, Torino, 1975, p. 326).
- 42. Lettera al Comte d'Argental, 1 dic. 1755, in *Œuvres complètes de Voltaire...*, cit., XXXVIII, p. 543.
- 43. Cfr. *Le Mondain*, Paris, 1736 (in *Œuvres complètes de Voltaire...*, cit., X, p. 88).
- 44. Cfr. *Poèmes sur le désastre de Lisbonne, et sur la loi naturelle*, Genève (Cramer), 1756, vv. 221-228: «Les sages me trompaient, et Dieu seul a raison. / Humble dans mes soupirs, soumis dans ma souffrance, / Je ne m'élève point contre la Providence. / Sur un ton moins lugubre on me vit autrefois / Chanter des doux plaisirs les séduisantes lois: / D'autres temps, d'autres mœurs: instruit par la vieillesse, / Des humains égarés partageant la faiblesse, / Dans une épaisse nuit cherchant à m'éclairer, / Je ne sais que souffrir, et non pas murmurer» (in *Œuvres complètes de Voltaire...*, cit., IX, p. 478).
- 45. *Ibid.*, *Préface*, p. 408: «Si, lorsque Lisbonne [...] et tant d'autres villes furent englouties [...], des philosophes avaient crié aux malheureux qui échappaient à peine des ruines: "Tout est bien; les héritiers des morts augmentent leurs fortunes; les maçons gagneront de l'argent à rebâtir des maisons; les bêtes se nourriront des cadavres enterrés dans les débris: c'est l'effet nécessaire des causes nécessaires; votre mal particulier n'est rien, vous contribuez au bien général"; un tel discours certainement eût été aussi cruel que le tremblement de terre a été funeste».
- 46. *Ibid.*, p. 465.
- 47. Cfr. ad es. *Défense du Mondain ou l'apologie du luxe* (1738), o il commento ai vv. 26-27 del *Liber Proverbiorum* nell'«Avertissement» in *Éloge et Pensées de Pascal*, Paris, 1778 (cfr. *Œuvres complètes de Voltaire...*, cit., X, p. 90, e XXXI, p. 4).
- 48. J.-J. Rousseau, «Lettre à Voltaire», 18 agosto 1756, in R. A. Leigh (a cura di), *Correspondance complètes de J.-J. Rousseau*, Genève, 1967, IV, p. 37-84 (Rousseau si riferisce in questo brano ai vv. 53-58 del *Poème sur Lisbonne*).
- 49. Cfr. ad es. J. Salomon Cavin, *La ville, malaimée. Représentations anti-urbaines et aménagement du territoire en Suisse. Analyse, comparaisons, évolution*, Lausanne, 2005.
- 50. A. Gramsci, *Quaderni dal carcere (1948-51)*, a cura di V. Gerratana, Torino, 1975, II, p. 1317.
- 51. Su Giambattista Vico cfr. I. Berlin, «Giambattista Vico e la storia della cultura», in *id.*, *Il legno storto dell'umanità. Capitoli della storia delle idee*, Milano, 1994, p. 81-108.
- 52. F. Milizia, *Principi di Architettura civile*, Bassano, 1785.

- _ 53. Cfr. il brano dedicato alle vecchie città all'inizio della *Seconde partie del Discours de la Méthode* (1637), in V. Cousin (a cura di), *Œuvres de Descartes*, Paris, 1824, I, p. 132-137.
- _ 54. F. Milizia, *Principi di architettura...*, cit., II, p. 41-42, 58.
- _ 55. Così Andrea Memmo definisce Milizia in *Elementi d'architettura Lodoliana*, Zara, 1834, I, p. 153.
- _ 56. F. Milizia, *Principi di architettura...*, cit., II, p. 59 (ma in generale le p. 58-61, e I, p. 3-19).
- _ 57. In relazione alle devastazioni giacobine del 1793, Châteaubriand ribalta quasi letteralmente le considerazioni di L.-S. Mercier più sopra riportate (cfr. *Le génie du Christianisme, ou beauté de la religion chrétienne*, Paris, 1803, III, p. 216: «Quand Dieu, pour des raisons qui nous sont inconnues, veut hâter les ruines du monde, il ordonne au Temps de prêter sa faux à l'homme; et le Temps nous voit avec épouvante ravager dans un clin d'oeil ce qu'il eût mis des siècles à détruire»).
- _ 58. Cfr. B. Croce, *Storia del regno di Napoli*, (Napoli, 1924), Napoli, 1953, p. 244.
- _ 59. V. Cuoco, «La necessità storica delle grandi capitali», *Giornale italiano*, 26 dicembre 1804.
- _ 60. V. Cuoco, «Educazione popolare», I, *Giornale italiano*, 21 maggio 1804.
- _ 61. Cfr. B. Croce, «I "lazzari" negli avvenimenti del 1799», in *id.*, *Varietà di storia letteraria e civile*, Bari, 1935, p. 189-200.
- _ 62. Cfr. V. Cuoco, «Educazione popolare», III, *Giornale italiano*, 23 giugno 1804, e *id.*, «Frammenti di lettere dirette a Vincenzo Russo (1799)», frammento II, «Sovranità del popolo», in *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli*, (Milano, 1799), Milano, 1806, p. X sgg. (cit. a p. XX).
- _ 63. V. Cuoco, «La necessità storica...», cit.
- _ 64. Cfr. G. Filangieri, *La Scienza della Legislazione* (1780-1791), Firenze, 1864, I, p. 38.
- _ 65. V. Cuoco, «Educazione popolare» I, cit.
- _ 66. *Ibid.*, III, cit.

La grande mutation des couvents sous l'Empire

Pierre Pinon

La double décision de confiscation des biens ecclésiastiques (décrets réglementant la vente des Biens nationaux des 13 mai et 16 juillet 1790) et de suppression des congrégations religieuses (loi du 6 avril 1792) est certainement de tous les actes politiques de la Révolution celui qui a eu la plus grande influence sur le patrimoine foncier et bâti français et même européen. En quelques années l'État révolutionnaire s'est trouvé en possession d'immenses propriétés et d'innombrables bâtiments. La politique des différents gouvernements relativement aux Biens nationaux a été soit de les aliéner, soit de les réapproprier à de nouveaux usages.

La politique d'aliénation a été illustrée par la tâche confiée à une Commission d'artistes, dès 1793 de tracer des projets de percées et de lotissements permettant la vente la plus avantageuse possible des terrains biens situés. Pour Paris, il en est résulté le Plan des Artistes, incomplètement réalisé, mais porteur d'une nouvelle politique urbaine, d'une réelle prise en main de l'urbanisme par l'État¹.

La politique d'appropriation des couvents urbains, surtout² elle, s'inscrit dans un autre phénomène, celui de l'invention des équipements modernes. Dès la seconde moitié du XVIII^e siècle sont théorisés³, et parfois réalisés, des équipements dont l'architecture doit être fonctionnelle, mais aussi doit exprimer par son caractère la fonction qu'elle enveloppe. D'autre part la laïcisation des fonctions sociales et culturelles (bienfaisance, éducation) précédemment assumées par l'Église, impose que l'État fonde des établissements spécifiques. Les couvents confisqués vont donc fréquemment être réappropriés en dépôts de mendicité, en écoles, en lycées. Sans parler des tribunaux, prisons, préfectures, car par ses besoins nouveaux l'administration va devenir grande consommatrice de bâtiment. Emergence de besoins spatiaux, disponibilité de bâtiments désaffectés : la rencontre ne pouvait que s'effectuer. Bien que théoriquement possible dès 1792, la politique raisonnée de réappropriation n'eut d'effets concrets qu'à partir de l'Empire. Durant les dernières années du XVIII^e siècle les réutilisations (et les démolitions) furent plutôt spontanées, en fonction des urgences du moment : bien des églises ou les couvents furent transformés en dépôts de fourrage ou de munitions, en prisons provisoires, etc.

C'est à partir de la formation du Conseil des Bâtiments civils, en 1796⁴, que les appropriations furent étudiées par des architectes et qu'une doctrine fut élaborée. Le premier critère était celui de l'économie. Face aux besoins en équipements les moyens étaient restreints. Les modifications (réfections, destructions ou reconstructions) devaient être réduites au strict nécessaire, à ce qui était indispensable à l'appropriation. Les couvents, par leur configuration spatiale, se prêtaient heureusement assez bien à des réemplois variés. Possédant des espaces, grands (les églises), moyens (les réfectoires, les dortoirs) et petits (les cellules), leurs potentialités étaient vastes. Une église peut devenir une salle d'audience pour un tribunal sans grande modification. Une cellule monacale peut devenir une chambre d'élève ou une cellule de prisonnier sans aucune modification.

Une considération cependant pouvait forcer les contraintes financières : la nécessité du caractère. La façade d'un tribunal ne peut être la même que celle d'une église. Aussi, fut projetée, et quelquefois réalisée, la construction d'une nouvelle façade, elle aussi appropriée à l'image que l'on voulait donner de la fonction abritée par l'équipement. La justice est sévère, la réclusion effrayante, l'éducation noble. L'austérité sans ostentation est souvent de règle. Le néo-classicisme italianisant apporte sa caution. C'est le style des « Bâtiments civils », bien représenté dans le *Choix d'édifices publics* de Charles Gourlier⁵. Incidemment, la réappropriation se fait restauration, dans le sens actuel du terme, la remise en état ou même la transformation d'une église ou de tout autre monument historique se faisant avec économie, toujours, mais dans le respect de l'âge et du style.

Nos architectes des Bâtiments civils sont gens cultivés qui savent apprécier même le gothique, et bien sûr l'antique. Ainsi l'appropriation de la Porta Nigra (porte antique) à Trèves (chef-lieu du département de la Sarre) en salle d'arme pour le commandement militaire du département (au prix de la destruction de quelques rajouts intérieurs médiévaux il est vrai), permet-elle d'en dégager les façades tout en conservant le beau chœur gothique qui s'y était latéralement accroché quand la dite porte avait été transformée en Église Saint-Siméon (au XII^e siècle)⁶. Tous cas de figure confondus, ce sont donc des centaines de couvents ou d'abbayes qui furent transformés dans les premières années du XIX^e siècle, en France et dans les départements étrangers (belges, allemands, italiens) rattachés à l'Empire.

Aussi important qu'ait été ce phénomène, il n'a jamais été étudié, ni dans son ampleur ni dans sa spécificité. Tout au plus peut-on signaler quelques monographies, la plus complète à notre connaissance étant celle consacrée à Florence⁷, qui révèle d'ailleurs qu'avant même la Révolution, le gouvernement toscan avait entrepris la réaffectation de nombreux couvents urbains supprimés, principalement en écoles.

Nous nous proposons de présenter quelques réappropriations significatives, prises dans les départements étrangers, en Belgique comme celui de l'Ourthe (Liège) et Jemmapes (Tournai), en Allemagne comme celui de la Sarre (Trèves), et en Italie comme celui du Montenotte (Savone) et Taro (Parme).

Liège

Le Couvent de Sainte-Claire, le Palais épiscopal et l'ancienne Cathédrale Saint-Lambert

Les problèmes de la ville de Liège sont formulés par l'administration napoléonienne en trois points principaux : réorganisation des lieux de justice et de détention, reconstruction du théâtre et aménagement d'une place.

Pour les lieux de justice et de détention, en 1810, la situation est la suivante : la Maison de justice est à l'étroit dans la Porte Saint-Léonard, la Maison d'arrêt des femmes et celle des hommes sont mal logées dans une aile de l'ancien Palais épiscopal (l'évêché est déjà relogé, ainsi que le séminaire, dans l'ancienne Abbaye des Prémontrés). La solution adoptée à la fin de l'année 1810 est de transférer la Maison de justice dans l'ancien Palais épiscopal, de mettre la Maison d'arrêt des hommes à la Porte Saint-Léonard et d'installer une Maison de correction pour femmes dans l'ancien Couvent Sainte-Claire.

La Maison de correction pour femmes dans l'ancien Couvent Sainte-Claire

L'inspecteur des Bâtiments et architecte de la ville, François-Joseph Dewandre, rédige le 20 mars 1813 des « Observations préliminaires » et dresse le 24 mars un devis (le tout visé par le préfet de l'Ourthe le 16 avril 1813)⁸. Les démolitions sont peu importantes (272 francs), mais les constructions le sont (54 781 francs de maçonnerie, pour un total de 79 539 francs) car il s'agit de renforcer la sûreté de l'édifice en construisant un nouveau bâtiment pour un guichetier et un concierge, et en montant de nombreuses cloisons et clôtures. En effet, il convient d'établir plusieurs quartiers, et spécialement de créer un quartier isolé pour les « femmes de mauvaise vie, atteintes de maladie vénérienne ». L'essentiel de l'intervention de Dewandre consiste en un bâtiment d'entrée (pour le guichetier et le concierge) précédé d'une cour en hémicycle, et en murs de clôture pour diviser le jardin.

La Maison de justice dans l'ancien Palais épiscopal

L'installation de l'évêché et du séminaire dans l'Abbaye des Prémontrés s'effectue en 1813 au plus tôt, l'adjudication des travaux ayant eut lieu en février (adjudication remportée par l'entrepreneur Doreye pour 57 000 francs, à partir d'un devis de 60 694 francs). Le projet de Dewandre remonte à novembre 1811. Il a été examiné par le Conseil des Bâtiments civils en août 1812. L'appropriation du Palais épiscopal en Palais de justice entraîne des travaux dont le devis (daté du 18 mars 1813) s'élève à 28 816 francs⁹. Les plans de Dewandre sont d'avril 1813.

Projet de place et de salle de spectacle à l'emplacement de l'ancienne Cathédrale Saint-Lambert

Le Théâtre de Liège ayant brûlé le 1^{er} janvier 1805, Dewandre propose (en 1806 au plus tard) de reconstruire une salle de spectacle, mais à un autre emplacement, celui occupé par les vestiges de l'ancienne Cathédrale Saint-Lambert¹⁰, face au palais de justice. Le 30 juin 1806 l'ingénieur en chef des Ponts et Chaussées du département, Claude Deschamps, présente lui aussi un projet de salle de spectacle mais dans un cadre plus ambitieux. Partant de la remarque qu'il « existe à Liège

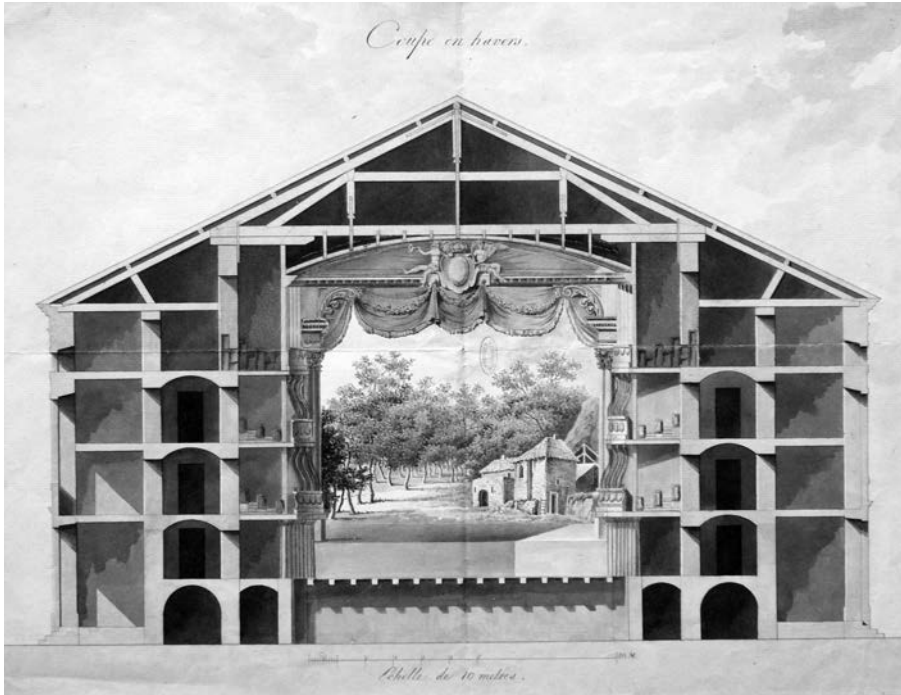


Fig. 1.
Salle de spectacle à
construire à Liège,
coupe en travers,
Deschamps, 1807.
Paris,
Archives nationales,
N II Ourthe 3.

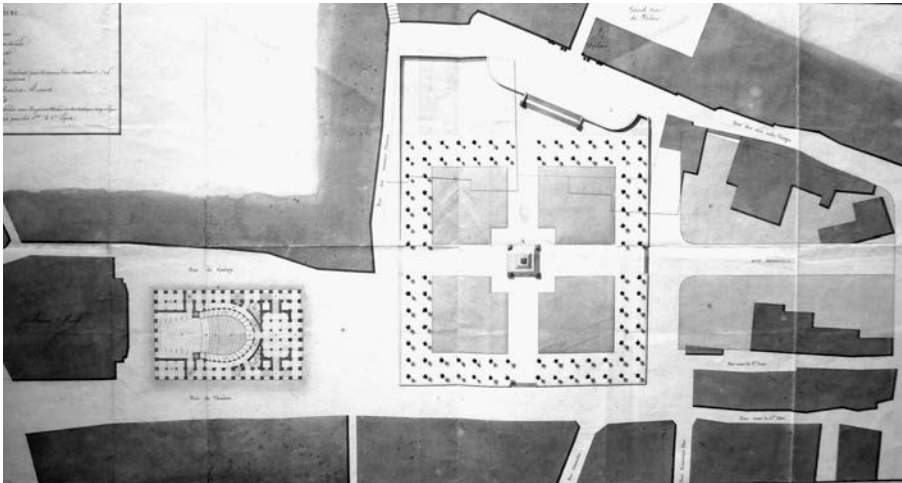


Fig. 2.
Projet d'une rue et
d'une place impériale à
établir à l'emplacement
de l'ancienne
Cathédrale de Liège,
avec un projet de théâtre,
Deschamps,
le 15 mars 1806.
Paris,
Archives nationales,
N II Ourthe 3.

plusieurs places publiques, mais [qu'] aucune par ses dimensions et sa forme n'est digne d'une ville de cette importance », il projette une vaste place carrée à l'emplacement de la cathédrale, bordée de plantations et avec une statue de Napoléon au centre. A partir de cette « Place Impériale », il trace une « Rue Impériale » vers l'hôtel de ville, et de l'autre côté il dessine une salle de spectacle à l'emplacement d'une petite place (la place Verte)¹¹. Le devis s'élève alors à 144 089 francs. Le 25 septembre 1806 l'administration napoléonienne donne sa préférence au projet de Deschamps.

Figure 1

Ce dernier n'en étudie pas moins une variante de son projet l'année suivante, à la demande du préfet de l'Ourthe (ordre du 7 janvier 1807). Un plan daté du 20 mai 1807¹² montre que le théâtre est reculé à l'emplacement de l'Official, que la place Verte préservée est plantée et qu'un pont, derrière l'Official, traverse le bras de la Meuse qui contourne la ville (aujourd'hui parc d'Avroy). Le devis est encore plus élevé : 331 000 francs pour la place, la rue et le pont, 237 246 francs pour la salle de spectacle, soit un total de 568 246 francs. Des dessins de 1806 et 1807 (plans, élévations, coupes)¹³ détaillent le projet de théâtre. Rien ne se fera, pour des raisons économiques comme souvent, à cause du départ de Deschamps (nommé à Bruges en 1808, puis à Bordeaux en 1809). En 1809, Dewandre réclamait des honoraires (680 francs) au Conseil des Bâtiments civils (séance du 10 avril). Brongniart rédigea un rapport favorable à son collègue.

Figure 2

Tournai

L'Abbaye Saint-Martin

L'hôtel de ville de Tournai tombant en ruine, le maire décide de l'installer dans l'ancienne Abbaye Saint-Martin. La place disponible étant importante, il estime pouvoir aussi y loger les tribunaux et l'hospice de bienfaisance. L'architecte de la ville Bruno Renard dessine en 1809 un projet d'appropriation et rédige un devis s'élevant à 34 550 francs¹⁴. La restauration de l'ancien hôtel de ville aurait coûté à elle seule 42 388 francs, et sa démolition permettra de récupérer pour 31 980 francs de matériaux. Le baron Quinette, directeur général de la Comptabilité des Communes et des Hospices donne l'autorisation de démolition. Mais l'affaire traîne en longueur sur de délicats problèmes de propriété. C'est seulement le 15 juin 1813 que la ville de Tournai obtient la concession de l'abbaye par un bail emphytéotique à 99 ans, l'abbaye ayant précédemment été donné aux Hospices civils de Tournai. C'est donc seulement fin 1813 qu'un second projet de Renard¹⁵, arrive au Bureau des Bâtiments civils à Paris. Dans un rapport du 25 janvier 1814, l'inspecteur général des Bâtiments civils Garrez, trouve judicieuse l'idée de réunir plusieurs établissements publics ensemble. Il critique seulement l'absence d'anti-chambre devant la chambre d'audience.

Dans le logis abbatial Renard a logé dans une aile l'hospice et dans l'autre l'hôtel de ville, le cabinet du maire occupant un grand salon bien placé à l'angle de deux grandes cours aménagées en jardins. Dans deux dépendances, il a installé les bureaux de bienfaisance et le greffe de justice. Les pavillons qui terminent les deux ailes accueillent les salles d'audience du tribunal de police et du tribunal de commerce.

Trèves

Le Couvent Sainte-Catherine et l'Abbaye Saint-Maximin

Comme beaucoup de chefs-lieux de départements, celui de la Sarre connut de multiples propositions de réappropriations et quelques réalisations. G. Henry, architecte du département (nommé fin 1810), va dessiner des projets d'appropriation du Couvent des Augustins en Dépôt de mendicité, du Couvent Sainte-Marie en Dépôt des poudres et salpêtres, du séminaire Saint-Lambert en palais de justice, du Couvent des Capucins en salle de spectacle, de la porta Nigra (appelée « Basilique ») en salle d'armes, du Couvent Sainte-Catherine en lycée et de l'Abbaye Saint-Maximin en École des Arts et Métiers. L'ingénieur ordinaire du département Winger, lui, travaillera à la transformation du Palais des Electeurs en caserne, de la Maison de l'ordre Teutonique en logement du général commandant.

Le Couvent Saint-Catherine transformé en lycée

Le Couvent Sainte-Catherine avait été déjà transformé en hôpital. Un décret du 29 août 1812 entérine le projet d'en faire un lycée. En septembre 1811 Henry avait rédigé plans et devis (s'élevant à 56 521 francs)¹⁶. Le projet sommeille car s'il ne pose pas de problème architectural (il consiste en divisions diverses, du jardin ou du logement du proviseur), il en pose de financiers. Qui paiera : la ville, le département, l'université, un octroi spécial ? C'est seulement à la séance du 18 avril 1814 que le projet arrive au Conseil des Bâtiments civils. Antoine-François Peyre (rapport du 28 mars), devant un devis trop sommaire¹⁷, demande des détails. Les français quitteront peu après la Rhénanie.

Figure 3

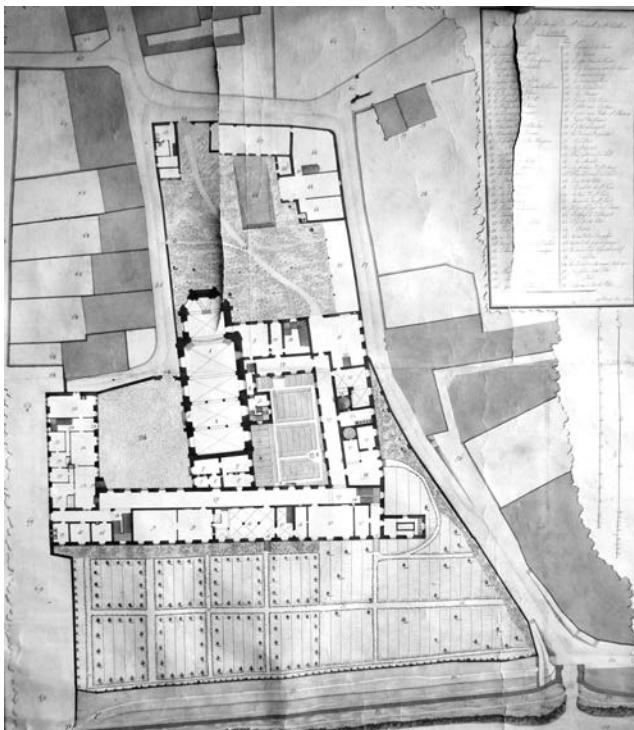
88

L'Abbaye Saint-Maximin transformée en École des Arts et Métiers

L'Abbaye Saint-Maximin, située hors de la ville, devait être appropriée en École des Arts et Métiers, selon un projet porté par le premier préfet, Keppler, dès 1806, et repris par le second, Bruneteau de Sainte-Suzanne.

Selon le décret impérial du 28 floréal an XIII, pris à Milan, Henry rédige un premier projet en 1806 (devis s'élevant à 44 295 francs)¹⁸. Ce projet est examiné par Conseil des Bâtiments civils, sur un rapport de Petit-Radel, dans la séance du 25 juillet 1806. « Avec un plan général [qui manque], le Conseil aurait pu trouver le moyen de placer les forges dans un endroit plus convenable, plutôt que de sacrifier à ce service un monument. L'inspecteur général est d'avis qu'il serait à désirer qu'on puisse trouver un autre local pour y établir les forges, attendu que cette église qu'on dit avoir été belle, serait peut-être dans le cas d'être conservée sous le rapport de l'art »¹⁹. Henry n'étant sans doute pas en mesure de programmer seul un tel établissement, il lui adjoint le proviseur de l'École de Beaupréau à Compiègne. Ils remettent un nouveau projet le 11 septembre 1811. Le devis s'élève alors à 56 374 francs, et les modifications concernent surtout l'église, toujours appropriée de la manière la plus utilitaire : magasin de bois dans la nef, forges et atelier de charronnage dans les bas-côté²⁰. La nef est même coupée dans sa hauteur pour aménager deux étages d'ateliers. L'escalier en bois qui les dessert arrive dans la nef. Dans son rapport aux Bâtiments civils (séance du 18 octobre 1811) Garrez demande surtout des précisions sur le devis. Mais, de fait l'administration n'est pas encore satisfaite du programme. Cette fois c'est le sous-

Fig. 3.
« Plan du
rez-de-chaussée
du ci-devant couvent
de Sainte-Catherine
à Trèves »,
Henry, 1811.
Paris,
Archives nationales,
N II Sarre 3.



directeur de l'École de Chalons, Bouchot, qui sur l'ordre de Liancourt, directeur général des Écoles d'Arts et Métiers, se rend à Trèves. Alors que ce dernier avait laissé présager une diminution du devis, Bouchot et Henry présentent le 26 octobre 1812 un nouveau projet dont le devis s'élève à 169 176 francs. Peyre, rapporteur au Conseil des Bâtiments civils (séance du 12 avril 1813), propose seulement pour l'église d'utiliser l'escalier de la tour plutôt que d'en construire un neuf, de limiter les ateliers à un étage et de dégager l'entrée de la nef par un ample vestibule. Mais pour l'administration, tout est à refaire. Sans doute Bouchot a bien fait son travail, trop bien même puisque le projet n'est plus finançable. Le ministre de l'Intérieur charge alors (en mai 1813) Bouquet, ingénieur en chef des Ponts et Chaussées du département, de rédiger un quatrième projet, ou plutôt un quatrième devis, pour tenter d'y apporter des économies. Bouquet remet son rapport le 21 août 1813. Mais à la fin de l'année rien n'était décidé. Il était pourtant prévu que les travaux soient terminés en 1814.

Savone

Le Couvent Sainte-Claire et le Couvent des Dominicains

Le très actif préfet Chabrol, ingénieur de formation et futur préfet de la Seine, va concevoir à Savone, chef-lieu du département de Montenotte de nombreux projets d'aménagement²¹.

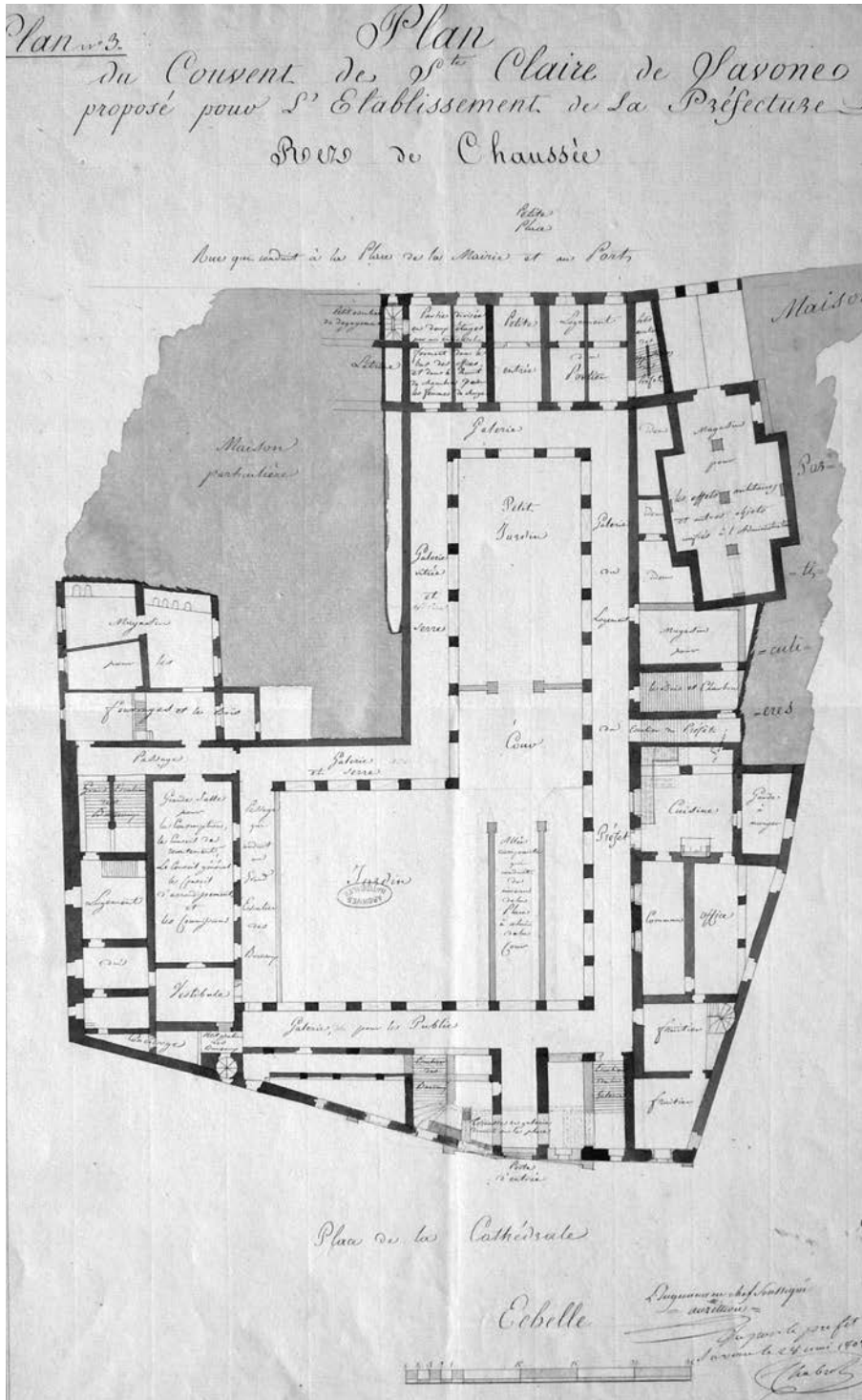


Fig. 4.
 « Plan du couvent de Sainte-Claire de Savone proposé pour l'établissement de la préfecture », Auzillion, le 28 mai 1808. Paris, Archives nationales, N III Montenotte 1.

Le Couvent Sainte-Clair transformé en préfecture

Le vaste Couvent Sainte-Clair qui se présente comme un palais à la mode génoise, situé place de la Cathédrale, était propice à l'installation d'une préfecture. Les sœurs de Sainte-Clair le quittent pour les bâtiments du Couvent de l'Annonciation, en exécution d'un décret impérial du 12 juillet 1808²². Le projet d'appropriation avait été rédigé par Auzillion, ingénieur en chef des Ponts et Chaussées, dès mai 1808²³. Le devis s'élève à 133 560 francs.

Examiné par le Conseil des Bâtiments civils le projet d'Auzillion est accepté, sur un rapport de Louis-Charles-François Petit-Radel, le 1^{er} août 1808. Les bureaux de la préfecture sont implantés du côté de la nouvelle entrée principale, c'est-à-dire sur la place de la Cathédrale, alors que l'appartement de Chabrol est aménagé de l'autre côté de la cour donnant sur une placette (place de Sainte-Clair). La chapelle est transformée en magasin. L'adjudication des travaux a lieu le 30 mai 1809, et Chabrol s'installe dès le mois d'août, même si la réception définitive des travaux ne se déroule que le 20 septembre 1810.

Le Couvent des Dominicains transformé en tribunaux

Après avoir fait dresser, début 1808, par l'ingénieur ordinaire du département Coïc un projet et un devis (s'élevant à 36 500 francs) d'appropriation du Couvent des Dominicains en tribunaux²⁴, Chabrol en sollicite la concession au ministre de l'Intérieur. Le 3 mai 1809, du quartier général impérial d'Ebersberg, Napoléon signe le décret mettant les couvents des Dominicains à la disposition des autorités judiciaires. L'ancien tribunal sera réutilisé comme séminaire, et début 1810 le Grand Juge décide du mode de financement. A la fin de l'année 1810 Chabrol cherchait pourtant encore ce financement. L'essentiel des transformations architecturales consiste à faire de l'église un tribunal criminel et de la chapelle du « Cristo Pasqua » un tribunal de commerce. Ainsi la nef de l'église devient-elle salle d'audience, le chœur vestibule d'entrée, et les bas-côtés, séparés de la nef par de nouvelles cloisons et divisés par d'autres, divers bureaux (du greffe, des huissiers, du conseil, ...). Mais les modifications ne sont pas seulement fonctionnelles. Coïc (meilleur projeteur qu'Auzillion) dessine pour l'ancienne église une nouvelle façade néo-palladienne selon la mode alors répandue en Italie du Nord, devant être substituée à l'élévation rococo d'origine.

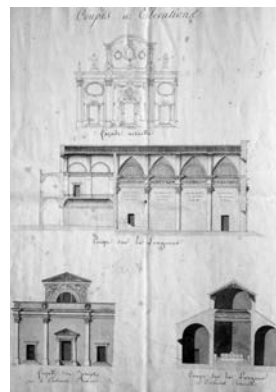
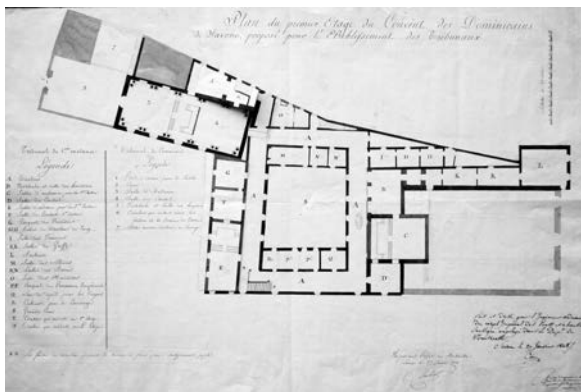
Figure 4

Figure 5

Figure 6

Fig. 5 et 6.
« Plan du premier étage du couvent des Dominicains de Savone proposé pour l'établissement des tribunaux », Coïc, le 27 janvier 1808.

Couvent des Dominicains à Savone, coupes et nouvelle élévation, « Façade du projet pour le tribunal criminel », Coïc, 1808.
Paris, Archives nationales, N III Montenotte 2.



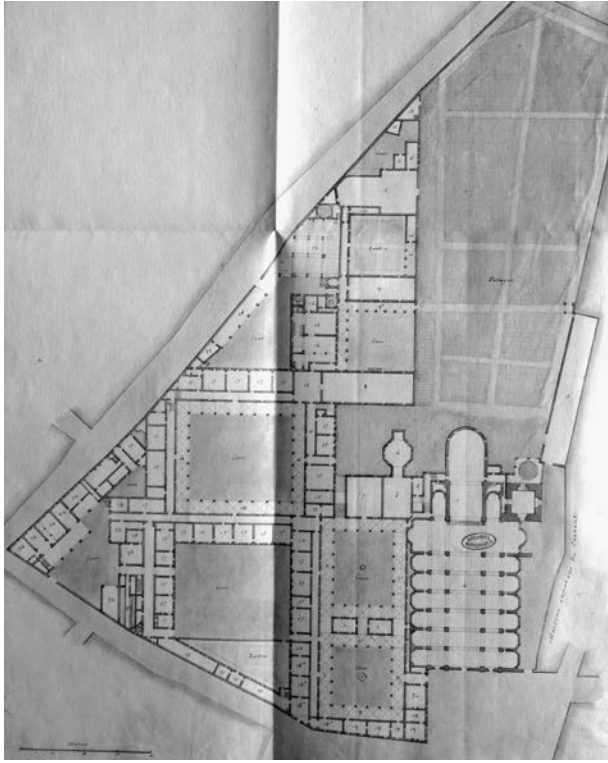


Fig. 7.
 Plan du Couvent
 Saint-Jean à
 transformer en École
 des Arts.
 « Arrondissement de
 Parme. Recueil
 contenant les plans
 de vingt couvents
 supprimés »,
 Cocconcelli, 1811.
 Paris,
 Archives nationales,
 N IV Taro 1.

Parme

La mutation des couvents

Sous l'administration de Moreau de Saint-Méry (1803-1806), puis du préfet du Taro Hugues Eugène Nardon (à partir de 1806), un important remodelage administratif et économique de Parme a été élaboré. Cette politique s'appuie largement sur une redistribution des édifices religieux confisqués. Les différents couvents sont destinés à être appropriés à de nouvelles fonctions publiques ou privées, ou même à être démolis pour libérer des espaces. A cette fin un atlas des couvents de Parme est dressé le 18 avril 1811²⁵.

Figure 7

Le premier programme est celui des hôpitaux à créer. Sont destinés à être appropriés en hôpitaux ou prisons les couvents :

- Saint-Augustin, pour la Commission des hospices et les Filles mendiante (en fait transformé en habitations privées) ;
- des Carmélites Déchaussées, couvent supprimé en 1810, Église « Santo Spirito » rendue au culte en 1816 ;
- des Minimes, en Hospice d'aliénés ;
- des Capucins (supprimé en 1810 et rendu en 1815) en hospice pour Enfants trouvés ;

- Sainte-Marie de la Neige (« Santa Maria Bianca ») en hospice pour Enfants trouvés (couvent finalement détruit) ;
- Sainte- Elisabeth en prison (projet réalisé sous le règne de Marie-Louise) ;

Puis il y a le programme des casernes qui concerne :

- L'Annonciade (« S. S. Annunziata ») pour les conscrits, couvent supprimé en 1810 et rendu au Pères en 1814 ;
- Sainte-Thérèse ;
- Les Théatins (« Chiesa Santa Cristina »), couvent supprimé en 1805 et plus tard transformé en habitations privées ;
- Les « Eremitani », couvent transformé en caserne puis en hôpital militaire ;
- Les « Serviti », couvent transformé en caserne en 1805, puis que Nardon veut approprier en « atelier de charité » ;

L'instruction publique n'est pas négligée :

- Sainte-Catherine, couvent transformé en lycée en 1806 ;
- Les Capucines Réformées (couvent supprimé en 1810) pour la Société agraire ;
- Saint-Jean en École des Arts.

Enfin viennent les bains publics :

- Les Théatines (couvent transformé en habitations privées après 1815) ;
- Saint-Sauveur.

D'autres couvents sont destinés à être démolis afin de former des places ou des promenades :

- Saint-Quentin (Couvent « San Quintino », en fait transformé en habitations privées et en jardins) ;
- Les Clarisses (« Santa Chiara »), partiellement détruit pour agrandir une place, une partie étant destinée à former un orphelinat ;
- Sainte-Marie Madeleine Pénitente. Il est prévu d'en moderniser la façade pour embellir la Grande rue ;
- « Santa Maria delle Scala » sur le bastion Saint-Michel ;
- « San Pietro Martire ».

L'industrie n'est évidemment pas oubliée, elle est même privilégiée, puisque des couvents sont cédés à des industriels²⁶ :

- Saint-Odoric comme fabrique de salpêtre ;
- Les Dominicaines (« Santo Domenico ») à Serventi banquier, comme tannerie et teinturerie (couvent détruit en 1820) ;
- Saint-Basile (« Santo Basilide ») à Bottamini, comme fabrique de draps (en fait l'abbaye cistercienne a été transformée en habitations privées et jardins).

Ces nombreux projets et quelques réalisations²⁷ sont considérés à juste titre comme l'essentiel de l'œuvre architecturale et urbaine de la domination napoléonienne.

- 1. Cf. P. Pinon, « Le Plans des Artistes entre axes urbains et problèmes fonciers », dans P. Pinon (éd.), *Les Traversées de Paris. Deux siècles de révolutions dans la ville*, Paris, 1989, p. 145-154.
- 2. Les abbayes rurales étaient plus difficiles à réapproprier. On exceptera le cas des prisons centrales comme Clairvaux ou Fontevault.
- 3. Cf. B. Fortier *et alii.*, *Les machines à guérir*, Liège, 1979.
- 4. Cf. G. Teyssot, « Il sistema dei 'Bâtiments civils' in Francia e la pianificazione di Le Mans (1795-1848) », dans P. Morachiello, G. Teyssot (éd.), *Le macchine imperfette. Architettura, programma, istituzioni, nel XIX secolo*, actes coll. (Venise, octobre 1977), Roma, 1980, p. 81-97.
- 5. Ch. Gourlier *et alii.*, *Choix d'édifices publics projetés et construits en France depuis le commencement du XIX^e siècle*, Paris, I, 1836.
- 6. Cf. P. Pinon, « Réutilisations anciennes et dégagements modernes de monuments antiques : Nîmes, Arles, Orange et Trèves », *Cæsarodunum*, 31, 1979, p. 65-80.
- 7. O. Fantozzi Micali, P. Roselli, *Le soppressioni dei conventi a Firenze. Riuso e trasformazioni dal sec. XVIII in poi*, Firenze, 1980.
- 8. Dossier aux Archives nationales, Paris [ANP], F¹³, 1638. Plan et élévations dans N II Ourthe 4 / 1 et 4.
- 9. ANP, Plan daté du 13 avril 1813, N III Ourthe 2 / 1.
- 10. Sur la Cathédrale Saint-Lambert, cf. A. Renson, *A Liège, une ville retrouve sa place*, Liège, 1999.
- 11. ANP, F¹³, 1638. Plan daté du 15 mai 1806, N III Ourthe 3 / 1.
- 12. ANP, N III Ourthe 3 / 9.
- 13. ANP, 3 / 2, 3, 8 et 10.
- 14. ANP, F¹³, 1613.
- 15. Plan daté du 25 septembre 1813, ANP, N II Jemmapes 6.
- 16. Datés du 11 septembre 1811. ANP, F¹³, 1650 et N II Sarre 2 et N II Sarre 3 / 1 et 2.
- 17. Les Bâtiments civils ont souvent reproché à Henry le manque de précision de ces projets et le manque de détail de ses devis, à propos du palais de Justice, de l'École des Arts et Métiers.
- 18. ANP, F¹³ 1650.
- 19. ANP, F¹³, 1650.
- 20. ANP, N II Sarre 4.
- 21. Cf. G.-J.-G. Chabrol De Volvic, *Recherche statistique du département de Monténotte*, Paris, 1821.
- 22. Signé par l'Empereur à Bayonne. ANP, F¹³, 1566.
- 23. Plans et élévations datés du 28 mai 1808. ANP, N III Monténotte 1 / 2, 3, 6 et 9.
- 24. ANP, F¹³, 1566. Plans datés du 27 janvier 1808, contresignés Auzillion et Chabrol, ANP, N III Monténotte 2 / 1, 2 et 3.
- 25. Atlas dessiné par G. Cocconcelli, architecte de la Commune et dédié à Ortalli faisant fonction de maire. ANP, N IV Taro 1.
- 26. Cf. A. De Maddalena, « Considerazioni sull'attività industriale e commerciale negli stati parmensi dal 1796 al 1814 », *Studi Parmensi*, IX, 1959, p. 45-72.
- 27. Nos sources sont : l'atlas cité à la note 25 ; le tableau dressé en 1811, avec avis du directeur des Domaines au préfet. ANP, F¹³, 1668 ; P. Donati, *Nuova descrizione della città di Parma*, Parma 1824 ; P. Silva, « I primi tempi dell'amministrazione Nardon », *Archivio storico per le province parmensi*, XXII bis, 1922, p. 321 ; P. L. Dall'Aglio, « Riflessi negli istituti ospedalieri parmensi della evoluzione economica politica dei secoli XVIII e XIX », *Aurea Parma*, 44, 1960, p. 91-99 et V. Banzola, *Parma. La città storica*, Parma, 1978.

Nuovi spazi per città nuove: Fori, piazze e giardini in Italia durante il periodo napoleonico¹

Gian Paolo Consoli

Poco dopo il 1789 l'architetto Athanase Détournelle scriveva su un bollettino rivoluzionario: «Les grands monumens doivent faire de grandes impressions; les murs doivent parler [...] je suis d'avis que l'Architecture doit se régénérer par la Géométrie»²; questa raccomandazione è senz'altro presente agli architetti italiani che alla fine del Settecento provano ad elaborare un nuovo linguaggio per la nuova architettura “civile” che si andava definendo. Ma la stabilizzazione napoleonica, qualche anno più tardi, comporta la necessità di miscelare le ambizioni democratiche e civili di quel linguaggio con una nuova celebrazione: imperiale, ma di un impero basato non sull'investitura divina, bensì sulla scelta popolare.

Un'architettura quindi insieme democratica ed imperiale: civile perché costruita per i cittadini, celebrativa in quanto rappresenta ed esalta un potere assoluto. Questo comporta la miscela di modelli dell'*Ancien Régime* con le novità dell'architettura rivoluzionaria; architettura per i cittadini e per l'imperatore. Di questa vitale contraddizione si nutre l'esperienza, troppo presto interrotta, della nuova architettura italiana.

Costruire per i cittadini significava infatti tenere conto di problemi ed esigenze diverse rispetto al costruire per il principe: non si celebra il prestigio di un singolo, ma si cerca prima di tutto di facilitare la vita della comunità e di rappresentarne i valori. Lo scopo del costruire, avvertiva Durand, non è il piacere, ma «l'utilità pubblica e privata, il benessere ed il mantenimento degli individui e della società»³. In primo luogo ci si deve quindi occupare dei servizi, delle attrezzature pubbliche, che devono essere funzionali, espressive della loro funzione – *parlanti* – e partecipare al decoro urbano, all'*embellissement* della città come bene pubblico. Successivamente sarà necessario anche creare i luoghi – piazze e monumenti sostanzialmente – in cui questa nuova società celebra se stessa e i propri cittadini; è utile quindi catalogare i tipi degli edifici e fornire le forme adatte ad ognuno di essi. Scrive infatti Francesco Milizia: «Il principalissimo pregio di qualunque edificio consiste nel suo carattere esprimente il proprio destino. Ciascuna fabbrica deve portare, per così dire, un impronto che annunci subito quella che dessa è»⁴.

Dall'importanza che assume la classificazione tipologica, negli stessi anni definitivamente codificata da Durand, discende la tendenza alla «costruzione in pianta» degli edifici. Il richiamo all'antico serve a riconquistare semplicità e chiarezza anche nell'organizzazione spaziale, sottomessa alla gerarchia funzionale ed alla ricerca della simmetria; gli edifici sono «costruiti di pianta» perché impostati soprattutto in funzione dei bisogni e delle necessità. Gli elementi di questo linguaggio sono quindi di assoluta semplicità: colonnati liberi, con preferenza per il dorico senza base; muri lisci, decorati eventualmente con bassorilievi; archi privi di ordine architettonico; ogni piano segnalato in facciata – rifiuto quindi del doppio ordine per edifici di un solo piano –; volte all'antica, schermi di colonne, finestre termali. Il riferimento all'antico è quindi funzionale alla creazione di un linguaggio razionale e moderno, l'*architettura civile* che si crede utile per la nuova società vagheggiata. A questa aspirazione però con la proclamazione dell'impero si viene a sommare la necessità di riconsiderare i modelli architettonici precedenti in vista della rappresentazione celebrativa di questo nuovo assolutismo.

La straordinaria occasione che si offre agli architetti italiani è la possibilità di confrontarsi con le organizzazioni statuali francesi o filo-francesi che si instaurano in tutta Italia. Le nuove amministrazioni chiedono agli architetti anzitutto una professionalità diversa, competenze scientifiche e tecniche prima che artistiche e la loro committenza si indirizza tendenzialmente verso l'architettura civile: mercati, cimiteri, porti, dogane, osservatori, etc.; ma poi, soprattutto con Napoleone, anche piazze e monumenti. La fertilità di quest'incontro è dimostrata dalla quantità di progetti di nuovi spazi urbani, nuove attrezzature e nuovi edifici che si susseguono in ogni stato. Ma la durata breve di queste amministrazioni comporterà la realizzazione soltanto di pochi di quei progetti, a volte conclusi successivamente, oppure cambiati di senso o comunque spogliati del loro significato originario.

Tutte le città italiane sono percorse da volontà di rinnovamento ed abbellimento. Soprattutto la generazione degli architetti nati negli anni Sessanta e Settanta – in gran parte formata nel laboratorio romano – sembra poter dare forma alla nuova città⁵: Ferdinando Bonsignore a Torino ed in Piemonte; Carlo Barabino a Genova, Paolo Bargigli, Luigi Cagnola, Giovanni Antonio Antolini e altri a Milano ed in Lombardia; Giannantonio Selva a Venezia; Luigi Cambray Digny e poi Giuseppe Martelli e Pasquale Poccianti a Firenze ed in Toscana; Giovanni Lazzarini e Lorenzo Nottolini a Lucca; Giuseppe Valadier, Raffaele Stern e Giuseppe Camporese tra gli altri a Roma; Alessandro Emanuele Marvuglia a Palermo; i fratelli Gasse, Giuliano De Fazio e Pietro Bianchi a Napoli, Giuseppe Pistocchi e Pietro Tomba a Faenza; Pietro Nobile a Trieste e poi a Vienna; Ireneo Aleandri nelle Marche, sono i principali protagonisti di questa stagione, che con tempi e modi diversi – soprattutto in provincia questo momento si prolunga sin dentro gli anni della restaurazione – progettano spazi ed edifici per questa nuova città. Ma di questa città immaginata ben poco viene costruito.

Molto però viene progettato a partire dalla riflessione di Milizia sulla «distribuzione delle città» e «varia specie degli edifici», fin quasi a prefigurare una città diversa e utopica, nel suo gigantismo simmetrico, emulo delle prove dei *Grand Prix de Rome*. Mentre però nei progetti francesi, pur nella dichiarata inedificabilità del sogno progettuale, spesso si trattava dell'amplificazione smisurata di un singola

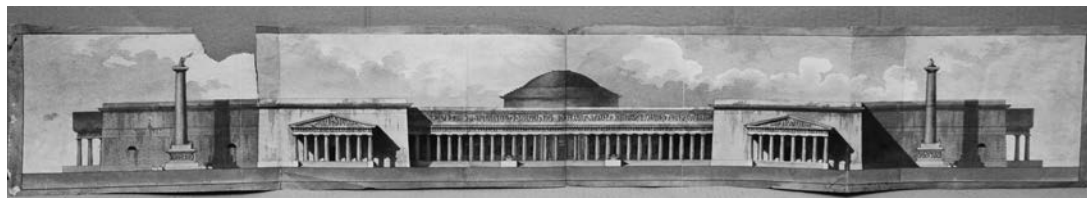
tipologia edilizia, alcuni dei disegni italiani ci sembra vogliano suggerire piuttosto un diverso ordine della città mescolando ed organizzando tutti i tipi edilizi necessari alla città stessa. È chiaro che il prototipo è la città di Chaux: la monumentalizzazione di un'attività produttiva e delle attrezzature necessarie ad essa che si trasforma nel nucleo di una città ideale moderna; non è però meno importante l'impianto antoliniano del Foro, utopia realizzabile di un microcosmo cittadino auto-sufficiente.

Per esempio due progetti irrealizzati presentano l'amplificazione di un singolo tema progettuale a scala urbana: il grande foro con teatro al centro di un anonimo⁶, conservato presso l'Accademia di San Luca consiste nell'iterazione ossessiva di un colonnato monumentale che fa da schermo ad un tradizionale impianto teatrale; nella versione ancora più magniloquente e gigantesca del Foro Bonaparte⁷, conservato presso l'Accademia di Brera e forse attribuibile a Paolo Bargigli, sembra operare la stessa ossessione iterativa: un colonnato dorico senza base di fronte ad una cupola a gradoni fiancheggiata da due avancorpi dalle pareti lisce annunciati da due pronai e affiancati da colonne isolate che portano delle fiaccole; tutto l'insieme ricorda i grandi progetti monumentali francesi degli anni precedenti, in particolare *l'architecture parlante* di Boullée⁸. Si mostra qui la vena più utopica ed egualitaria della cultura italiana: infinite sequenze di colonne uguali, palazzi uniformi senza aggettivazioni e dalle pareti lisce, bucatore semplici e prive di cornici; per disegnare la città nuova si rende necessario arrivare al massimo della riduzione del linguaggio decorativo, controbilanciata però dalla scala colossale dell'intervento.

Più che con questi progetti colossali ed irrealizzabili, gli architetti italiani si misurano con la necessità dei nuovi governi, ai quali interessa la creazione dei luoghi simbolici di celebrazione della nuova società; spazi immediatamente parlanti, tendenzialmente diversi nella forma e nella sostanza dai luoghi celebrativi precedenti. Lo sforzo degli architetti italiani all'inizio del nuovo secolo consiste quindi nella ricerca di nuove forme semplici ed efficaci per rappresentare il diverso funzionamento della società. Le declinazioni di questo tentativo sono varie, più o meno innovative, come è evidente nel passare in rassegna alcune sperimentazioni progettuali a scala urbana di questo periodo: la progettazione con diretto riferimento all'antico (Foro Bonaparte a Milano e Firenze, Foro Gioacchino a Napoli), oppure di più tradizionali piazze, eredi della tradizione delle *places royales*⁹ (le piazze Napoleone a Lucca e a Porto Maurizio), o la creazione di un ibrido tra piazza e giardino come nel caso di piazza del Popolo a Roma ed in parte del cosiddetto *progetto grande* di Niccolini per Napoli, o ancora la sistemazione a giardino monumentale e geometrico delle rovine del Foro, ed è il caso del tutto speciale del giardino del Campidoglio. Naturalmente questa rassegna non può e non vuole essere esau-

Figura 1

Fig. 1.
[Paolo Bargigli?],
edificio pubblico,
prospetto,
c. 1800-1805, matita
e acquarello su carta.
Milano, Archivio
dell'Accademia di
Belle Arti di Brera,
cart. 18.



stiva di uno sforzo progettuale che interessa tutta la penisola, ma questi campioni ci sembra diano un'idea abbastanza precisa della vastità e della varietà delle declinazioni formali del tema dello spazio pubblico cittadino.

Il tentativo più ambizioso, innovativo e rivoluzionario è sicuramente il progetto del Foro Bonaparte a Milano di Giovanni Antonio Antolini. La forma circolare per Milizia «è la più graziosa di tutte le figure isoperimetre, [...] onde comprende nel più picciol sito la maggior capacità; ed ha l'apparenza della maggior fortezza». Elenca poi gli svantaggi e conclude: «Perciò mirabilmente conviene ai tempj, agli anfiteatri, ai mausolei, alle piazze»¹⁰. Il progetto di Antolini¹¹ riprende il suggerimento di Milizia per un impianto perfettamente circolare, memore probabilmente anche delle Saline di Chaux e di alcuni progetti per i *Grand Prix*¹², e vi colloca edifici destinati ad ospitare tutte le diverse funzioni pubbliche necessarie al funzionamento del nuovo ordine sociale della città – 8 scuole identiche, 4 edifici di seconda classe e 2 di prima – inserite in un colonnato continuo all'interno del quale trovano posto anche botteghe, magazzini e abitazioni. L'architetto immaginava una sorta di microcosmo cittadino, una città ideale completa di tutte le funzioni, compresa quella abitativa, di servizio alla città reale e tangente ad essa, e di forme di programmatica semplicità, con un linguaggio scarno e geometrico.

La difficoltà ed i ripensamenti nella definizione dei tipi edilizi testimoniano dell'ambizione totalizzante del progetto in cui tutta la società laica deve essere rappresentata. D'altra parte all'idea di uniformità ed omogeneità del complesso, Antolini sacrifica anche il concetto di carattere della fabbrica, precipuo dell'architettura del tempo e caro al Milizia, «l'impronta che annunci subito quello che dessa è». Anche l'amico Bargigli in una lettera del 1801¹³, nel difendere il progetto dell'amico dalle varianti della commissione, enuncia però come principio irrinunciabile la corrispondenza tra esterno ed interno, il carattere «eloquente» dell'architettura «uno dei principali scopi dell'artista deve essere quello di procurare che le esterne linee deco-

Figura 2

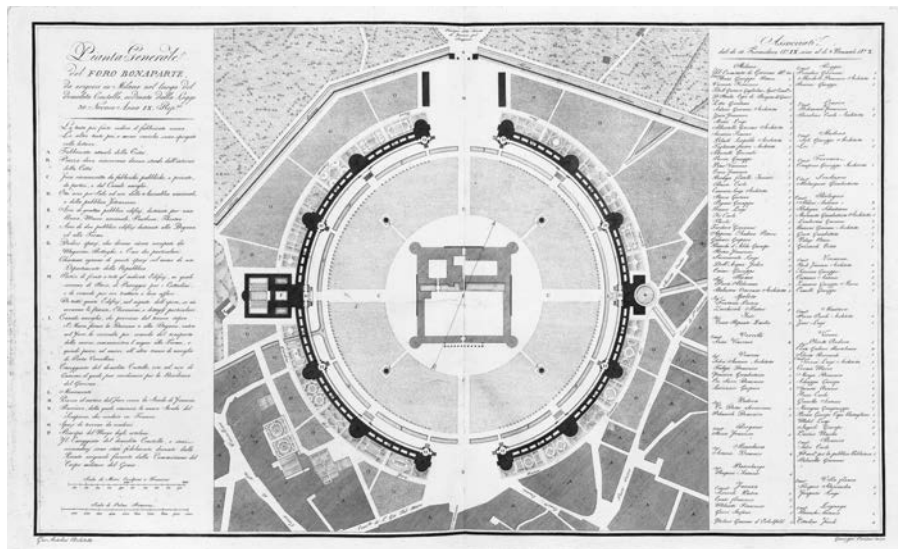
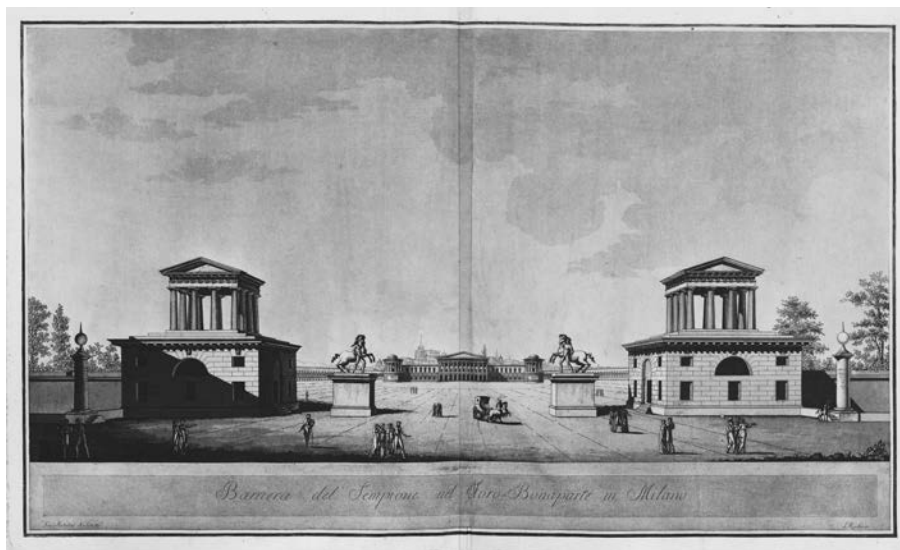


Fig. 2. Giovanni A. Antolini, «Pianta generale del Foro Bonaparte», in *Descrizione del Foro Bonaparte*, Parma, 1806.

relative d'un edificio sian per quanto possibile dimostrative dell'uso a cui esso viene destinato». Eppure, nonostante questa notazione, Bargigli loda e sottoscrive il Foro di Antolini. In realtà l'architetto emiliano piega alla volontà generale di "uguaglianza" gerarchica il principio del carattere. Infatti è pur vero che il Pantheon, il Museo, il Teatro e la Borsa hanno lo stesso identico prospetto, ma è perché sono considerati appartenere ad una stessa classe gerarchica (edifici di seconda classe li chiama Antolini); la differenza si esplica nella definizione planimetrica e quindi nella distribuzione degli spazi che si adattano al principio dell'*impronto* che enunciava Milizia. Ancora più evidente quest'aporia nei due edifici di "prima classe" del Foro, la Dogana e le Terme, i cui prospetti identici nascondono due sviluppi tipologici assai differenti. Non è un caso che i due edifici principali del Foro siano dedicati ad attività pubbliche, economiche ed igieniche; la nuova città immaginata da Antolini mette al centro l'interesse e la cura dei cittadini, non la celebrazione del nuovo potere. Così lo spazio pubblico deve essere tendenzialmente egualitario, per distinguersi dalle piazze precedenti, alla stregua degli architetti della Rivoluzione che avevano progettato i grandi spazi per le feste secondo il principio dell'eguaglianza tra cittadini, principio che era stato anche trasposto in alcuni progetti urbani, come quello per *place de la Concorde* di Jean Jacques Tardieu del 1793¹⁴. Questa volontà omogeneizzatrice ed egualitaria, per la quale non esiste nessun vero centro monumentale, nessun cuore celebrativo – al centro rimane il castello non trasformato in maniera magniloquente, come pure ad un certo punto la commissione suggerisce – dona al progetto di Antolini una forte carica "rivoluzionaria" e democratica; Bonaparte è celebrato come eroe repubblicano, come sembrano suggerire anche le proporzioni arcaiche dell'ordine scelto; intenzionalità che si sposa con la volontà didattico-progettuale, anch'essa "politica", di voler impiegare soltanto ordini architettonici con funzione strutturale: «ci avvisammo bene più che fosse possibile – scrive Antolini – di non usare né Pilastrini o lesene, né colonne incastrate nei muri: ma volemmo che

Fig. 3.
Giovanni A. Antolini,
«Barriera del Sempione
nel Foro Bonaparte
in Milano»,
in *Descrizione
del Foro Bonaparte*,
Parma, 1806.



1180 colonne distribuite nei vari edifizj, fossero tutte isolate, tutte in funzione, niuna inoperosa»¹⁵.

Il grande progetto cui l'architetto dedica anni di cura e disegni, mesi di permanenza a Parigi è troppo "giacobino" e rimane sulla carta, ma il suo autore sia pure sostanzialmente inattivo, rimane punto di riferimento per l'ala più avanzata della generazione successiva degli architetti, ed il suo magnifico volume circola per tutta Italia, diventando manifesto della nuova architettura¹⁶. Inoltre il progetto continua ad agire come fonte d'ispirazione e riflessione anche fuori d'Italia, come si può vedere nel progetto di Isidro Gonzáles Velázquez per la sistemazione della *plaza de Oriente* a Madrid¹⁷ e nel progetto del concorso per l'*Orangerie* del Louvre di Louis-Pierre Baltard¹⁸.

Nonostante il fallimento dell'ipotesi di Antolini, comunque la parte di città intorno al Castello Sforzesco, si trasforma seguendo, almeno in parte, il progetto elaborato da Luigi Canonica; progetto molto più flessibile ed adattabile del Foro antoliniano, tanto da poter poi contenere anche la grande arena progettata soltanto nel 1805¹⁹. Altri architetti si erano invece dedicati all'idea della creazione di una piazza regolare dentro la città; i diversi progetti che Giuseppe Pistocchi²⁰ elabora per la trasformazione della piazza Duomo a Milano si basano sul «principio di geometrizzare il vuoto antistante alla fronte»²¹ della cattedrale; può variare invece la forma della piazza – semicircolare o rettangolare – come il linguaggio degli edifici prospicienti – con colonnato neodorico o di ispirazione rinascimentale.

La diversità, rispetto all'egualitarismo antoliniano, con cui il tema del Foro Bonaparte viene trattato nel 1810 da Giuseppe Del Rosso nel progetto per Firenze è patente. L'architetto parte dalla necessità di fornire la città di «un vasto Locale, che servendo di ameno passeggio ai Cittadini, ad ogni sorte di Spettacoli, e agli Esercizi militari, fosse ancora suscettibile per Innalzarvi un grandioso Monumento all'augustissimo Imperatore e re, che eterni la memoria dei favori, che dal Medesimo ci sono compartiti, e la rispettosa riconoscenza insieme che professiamo al Grand'Eroe»²². Infatti si traduce nel disegno di un grande vuoto urbano, creato dalla demolizione di diversi edifici religiosi e dall'uso di alcuni orti nelle vicinanze della Porta di San Gallo, che è incentrato sulla monumentale statua a Napoleone posta al centro di una gradinata ad anfiteatro che si connette ad un largo spazio rettangolare. Intorno a questo ampio slargo non sorgono fabbriche nuove che sperimentino il nuovo linguaggio architettonico: sono presenti soltanto l'anfiteatro suggerito dalla diversità di quote tra la strada delle mura e la città, una serie di filari di alberi e un modesto edificio ad uso trattoria. L'architettura è confinata nel disegno degli spazi che conducono da questo foro alla porta e nelle visuali. La celebrazione dell'imperatore avviene attraverso la monumentalizzazione della sua immagine, secondo le pratiche in uso nell'*Ancien Régime*, e attraverso un attento studio delle visuali prospettiche, in modo che la statua dell'imperatore diventi immediatamente visibile appena entrati in città dalla Porta San Gallo²³. In realtà infatti più di un Foro esemplato sui modelli antichi, si tratta della ridefinizione economica – senza architettura – del modello delle piazze reali con statua al centro. Dopo una prima approvazione a Firenze, il progetto viene respinto a Parigi perché giudicato non necessario.

La vicenda del «Gran Foro Gioacchino» a Napoli è al contrario partecipe di un contenuto simile al progetto antoliniano. Nel 1809 fu bandito un concorso per la

Figura 3

Figura 4

Figura 5

costruzione di una piazza di fronte al Palazzo Reale. Fu vinto dal progetto di Leopoldo Laperuta che prevedeva di trasformare lo slargo casuale sul quale affacciavano due complessi religiosi in uno spazio cittadino ordinato e monumentale, una sorta di foro laico formato da un porticato semicircolare interrotto al centro da un avancorpo di accesso ad una rotonda cupolata. Lungo fu il dibattito che intercorse tra la fine del concorso e l'inizio dei lavori; la discussione verteva sia sulla forma, sia sulle destinazioni d'uso ed in generale sul senso di questo nuovo spazio cittadino. Il progetto definitivo che si iniziò a costruire nel 1812, firmato anche da Antonio De Simone, prevedeva un portico ininterrotto di colonne doriche che avrebbe dovuto ospitare sale per le arti e le industrie dello stato ed una grande sala circolare per le assemblee. Come nel Foro Bonaparte anche qui si pensava ad uno spazio fortemente egualitario al centro del quale doveva sorgere una sorta di «tempio laico d'una moderna acropoli giacobina, consacrato ai nuovi ideali di libertà e sovranità popolare»²⁴. Questo progetto iniziato nel 1812, fu presto interrotto con la fine del regno di Murat; la costruzione dell'attuale vaso colonnato, dovuto dopo molte vicende a Pietro Bianchi, ha significato la completa trasformazione del progetto originale: da foro laico cittadino a piazza colonnata di contorno ad una grande chiesa, una sorta di nuova piazza San Pietro.

Collegato alla vicenda del Foro Gioacchino è il cosiddetto «progetto grande»²⁵ di Antonio Niccolini, elaborato tra il 1809 ed il 1812, che prevede però una soluzione diversa cercando di allargare il disegno e creando due diverse piazze di fronte (rettangolare) e sul retro (colonnata con terminazione semicircolare) del Palazzo Reale; risolve tutta la parte verso il mare con il disegno di un giardino pittoresco e prevede inoltre un efficace unione tra Palazzo e il Teatro San Carlo attraverso l'inserimento di un edificio semicircolare di caserme. Nella compenetrazione quindi tra piazza e giardino, città e natura si avvicina alle sperimentazioni romane coeve, inserendo un'area di giardini e ridisegnando tutto l'affaccio verso il mare.

A Lucca nel 1806 viene stabilita la creazione di una piazza Napoleone davanti al Palazzo Ducale, creando un grande vuoto all'interno del fitta trama urbana cittadina, con una «statua colossale del Re Napoleone al centro». Vengono incaricati gli architetti Théodore Bienaimé e Giovanni Lazzarini²⁶. Quest'ultimo è un architetto lucchese che però è stato a lungo a Roma ed ha partecipato alle attività dell'Accademia della Pace. L'architetto elabora due diverse versioni: una più ambiziosa nella quale ridisegna l'intera piazza prevedendo dei fronti omogenei; l'altra più semplice nella quale si limita ad inserire un portico nel lato prospiciente il Palazzo Ducale. Oltre alla statua colossale dell'imperatore al centro pone quattro colonne con sovrastanti «quattro figure rappresentanti vittorie che ammirano l'Eroe posto in mezzo alle medesime». È questo il progetto che viene in parte realizzato; nel cuore della città si viene a formare così questo spazio regolare ed ordinato, in netto contrasto con i vicoli della città antica, ma non molto diverso dalle piazze reali dell'*Ancien Régime*.

Un'altra piazza Bonaparte è immaginata da Ferdinando Bonsignore, per Porto Maurizio, progetto chiesto dal *maire* di quella città nel 1809; la volontà ordinatrice trasforma lo slargo irregolare di fronte alla cattedrale in un ampio spazio rettangolare porticato absidato: al centro vi è una fontana monumentale; inoltre due tempio dedicati alla Virtù ed alla Gloria ed ospitanti le statue di Napoleone e della

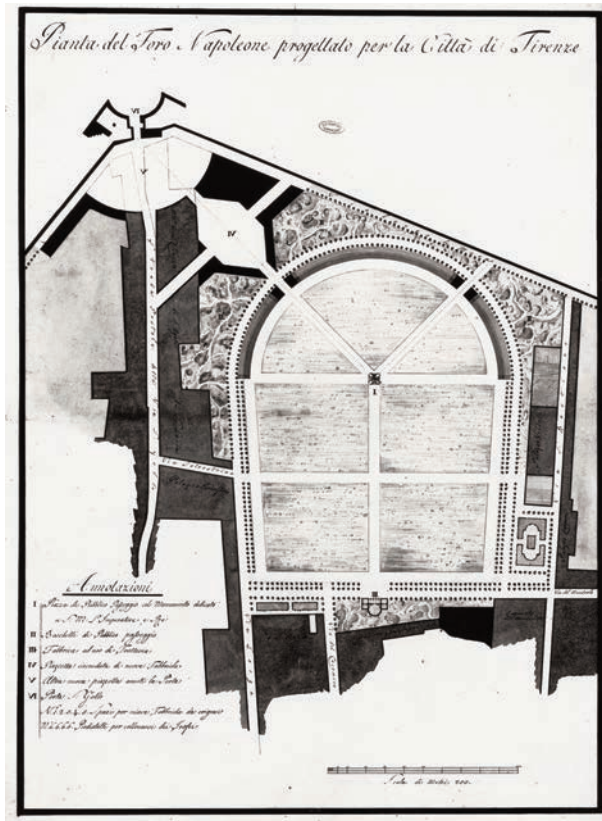


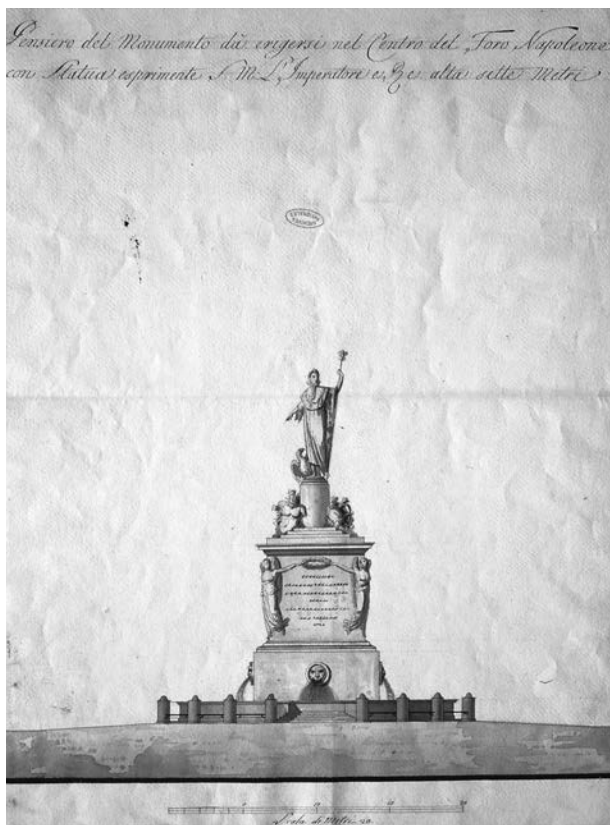
Fig. 4.
Giuseppe Del Rosso,
«Pianta del
Foro Napoleone
progettato per la città
di Firenze», 1810,
acquarello su carta.
Paris,
Archives nationales,
Arno, F¹³, 1576.

moglie sono poste ai lati del colonnato circolare dell'abside che si conclude con un'altra fontana. In questo caso il cuore progettuale dello spazio, centro geometrico del rettangolo porticato, è la grande fontana monumentale formata da una sorta di stele all'antica sormontata dall'aquila imperiale e circondata dalle vasche per l'acqua. Anche nella denominazione che Bonsignore suggerisce – *place et fontaine Napoléon* – sembra che l'architetto voglia rinunciare al modello di piazza reale con la statua al centro, e con la scelta della fontana cerchi di unire la celebrazione imperiale ad una funzione pubblica utile. Niente tuttavia è stato realizzato.

Roma è un caso particolare: destinata a diventare la seconda città dell'Impero e sede di una residenza imperiale – il Quirinale completamente ristrutturato secondo il progetto di Raffaele Stern – è teatro di un forte sforzo di abbellimento urbano sotto la direzione del prefetto De Tournon²⁷. Oltre all'impresa del nuovo Palazzo Reale ed alcuni progetti per nuove attrezzature urbane, l'amministrazione cura gli scavi e le sistemazioni archeologiche, come nel progetto della piazza della Colonna Traiana, o nel progetto per un giardino del Campidoglio del 1813. L'architetto paesaggista francese Louis-Martin Berthault, autore tra l'altro dei giardini della Malmaison e poi del progetto per piazza del Popolo, prevedeva di legare insieme in un'affascinante passeggiata organizzata geometricamente lungo dei viali alberati,

Figura 7

Fig. 5.
Giuseppe Del Rosso,
progetto per il Foro
Bonaparte a Firenze,
«Pensiero del Monumento
da erigersi nel Centro
del Foro Napoleone»,
1810,
acquarello su carta.
Paris,
Archives nationales,
N III, Arno 8.



i monumenti di Roma antica al Campidoglio ed al Colosseo, per la prima volta organicamente inserito nel tessuto urbano.

L'amministrazione francese nella volontà di trasformare Roma in una città moderna dedica quindi particolare attenzione alla progettazione di giardini pubblici, del tutto assenti dalla città pontificia: prima la consulta straordinaria nel 1809 chiede agli architetti romani un progetto per la Villa Napoleone²⁸, un lungo giardino che sistema l'ingresso settentrionale della città, da piazza del Popolo a Ponte Milvio, poi durante il periodo della prefettura inizia la lunga vicenda del *Jardin du Grand César* e quindi di piazza del Popolo. Si vuole connotare in senso monumentale e sempre più rappresentativo l'ingresso in città dalla Francia: la Villa Napoleone si trasforma quindi in Giardino del Grande Cesare ed in una piazza del Popolo completamente rinnovata a fini insieme celebrativi e di servizio alla città stessa. A Roma non si presenta quindi il progetto di uno spazio urbano chiuso, foro o piazza che sia, dedicato all'imperatore, ma invece si arriva alla definizione di un'inedita miscela di città e giardino, che rende l'episodio della piazza del Popolo il più riuscito di quelli messi in cantiere durante gli anni napoleonici.

L'idea di una sistemazione per l'ingresso settentrionale dalla Porta del Popolo circolava già precedentemente all'arrivo dei francesi; era già stato tema di concorso

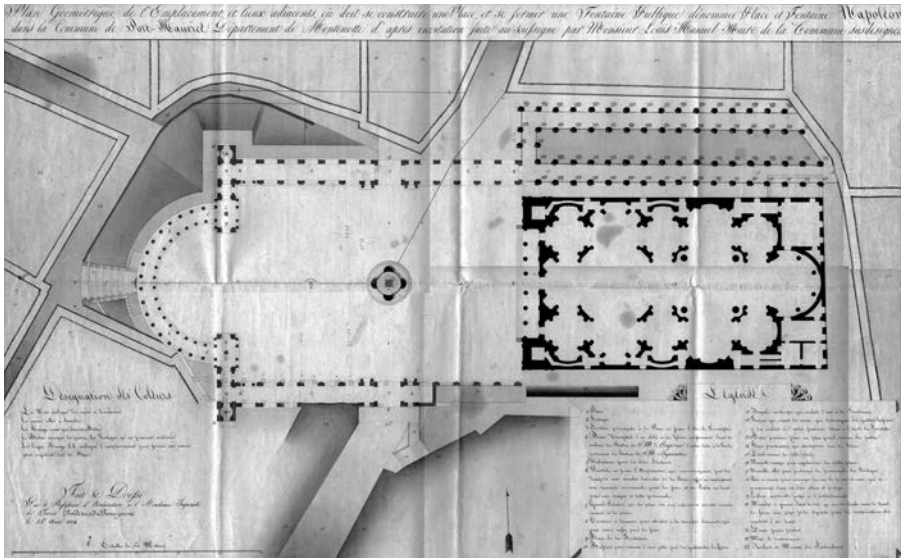


Fig. 6.
Ferdinando Bonsignore,
progetto
per il Foro Bonaparte
a Porto Maurizio,
pianta, 1809,
matita e acquarello
su carta.
Imperia,
Archivio di Stato,
Comune
di Porto Maurizio,
b. 336.

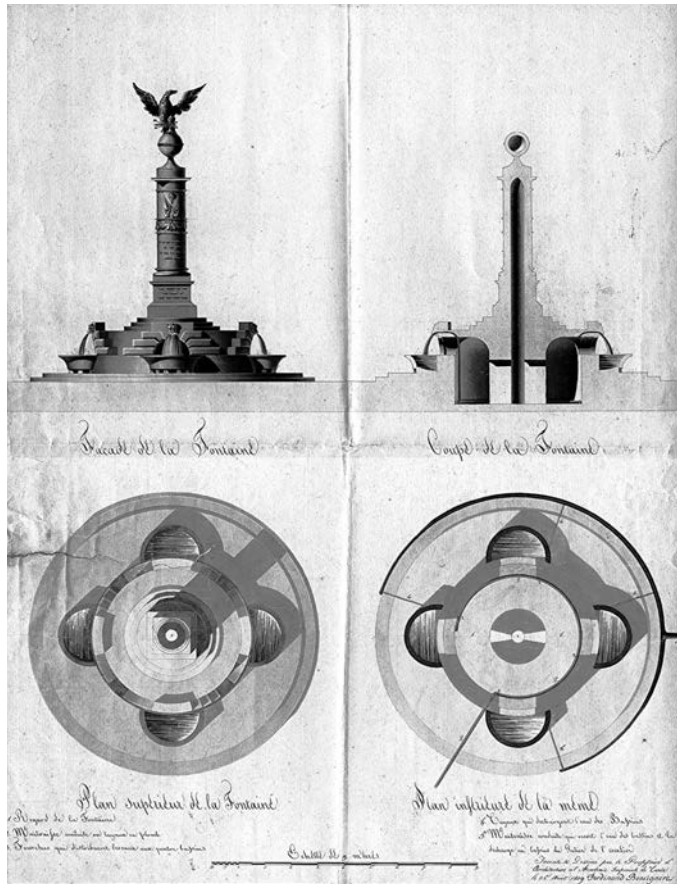


Fig. 7.
Ferdinando Bonsignore,
progetto
per il Foro Bonaparte
a Porto Maurizio, piante,
prospetto e sezione
della fontana, 1809,
matita e acquarello
su carta.
Imperia,
Archivio di Stato,
Comune
di Porto Maurizio,
b. 336.

accademico nel 1773²⁹, dove le soluzioni scelte prevedevano la costruzione di due fronti simmetrici ai lati della piazza pensati intorno a due nuove chiese. La stessa idea, ma sviluppata con molto più rigore ed eliminando le nuove chiese, viene elaborata dal progetto di Giuseppe Valadier nel 1793-1794³⁰, senza una committenza precisa, ma con una grande qualità progettuale e di disegno, che fa pensare ad una qualche richiesta ufficiale. L'architetto romano immagina una piazza trapezoidale chiusa da due colonnati a due piani. Il foro urbano così creato è in realtà lo schermo per la realizzazione di due caserme il cui prospetto posteriore presenta una sequenza continua di archi, decorati soltanto con oculi. È una sorta di teorema progettuale dove il fronte sulla piazza si configura come un foro alla greca, mentre il retro rivela la natura utilitaria dell'edificio nella sequenza "romana" di arcate nude, secondo l'idea dell'esistenza di due possibili "antichi" teorizzata da Francesco Milizia³¹; il rigore concettuale di questa proposta potrebbe aver influenzato l'Alcibiade che la ripropone nel suo Sferisterio, sia pur rovesciata.

Intanto però sull'area di piazza del Popolo insistevano anche proposte differenti, che invece miravano a conservare ed esaltare l'asimmetria della piazza, anche perché nel frattempo era stata comunque costruita una caserma di fronte alla Chiesa di Santa Maria del Popolo³². Nel 1808 viene pubblicato un progetto di Pietro Sangiorgi³³ per la creazione di *Pubblico giardino di abbellimento alla piazza del Popolo in Roma*, una sistemazione a giardino geometrico del lato occidentale della piazza, che inglobava la caserma in un disegno del verde all'interno del quale venivano anche collocati diverse architetture per lo svago; una prima idea quindi di giardino pubblico che sembra in qualche modo essere suggerita anche in un *Progetto per dare una passeggiata coperta di alberi a Roma alla piazza del Popolo*³⁴, anonimo e attribuito a Giuseppe Barberi. Il lato occidentale della piazza viene completamente liberato da edifici ed il confine dello slargo così creato è dato soltanto dai filari di alberi. Quando il governo francese affida infine a Valadier l'elaborazione di un progetto per il *Jardin du Grand César* al Pincio, da collegare al ridisegno della piazza, la cultura architettonica romana non si trova quindi impreparata. Valadier però appronta una prima soluzione in cui separa nettamente le due questioni, mantenendo una cancellata a separare l'organizzazione della piazza dal disegno del giardino e quindi del dislivello. Proprio questa separazione sarà eliminata dall'intervento degli architetti francesi nel 1812-1813. Il progetto definitivo di Berthault approvato nel 1813 infatti mette in relazione diretta la sistemazione geometrica del colle con il disegno delle due grandi esedre³⁵ ai lati dell'obelisco. Nelle tavole di presentazione si mostra l'abilità dell'allievo di Percier nel raggiungere esiti di monumentalità e decoro anche nel disegno del giardino; soprattutto attraverso la soluzione rigorosa del superamento del dislivello attraverso la sequenza di rampe. Questa soluzione, sia pure ammorbidita dal suo rigore geometrico, sarà poi proseguita dopo la restaurazione sotto la guida del solo Valadier e conclusa solo negli anni Venti. La maggiore flessibilità ed adattabilità del programma ne ha permesso la realizzazione. In conclusione, tra le diverse piazze concepite sotto Napoleone fu paradossalmente la sola, insieme al Foro Bonaparte ripensato da Canonica a Milano, ma al contrario di quello rinunciando quasi del tutto al riferimento romano antico – al di là della presenza di un ricco apparato scultoreo di ispirazione canoviana – a diventare di pietra. Nella piazza costruita ritorna però qualcosa del

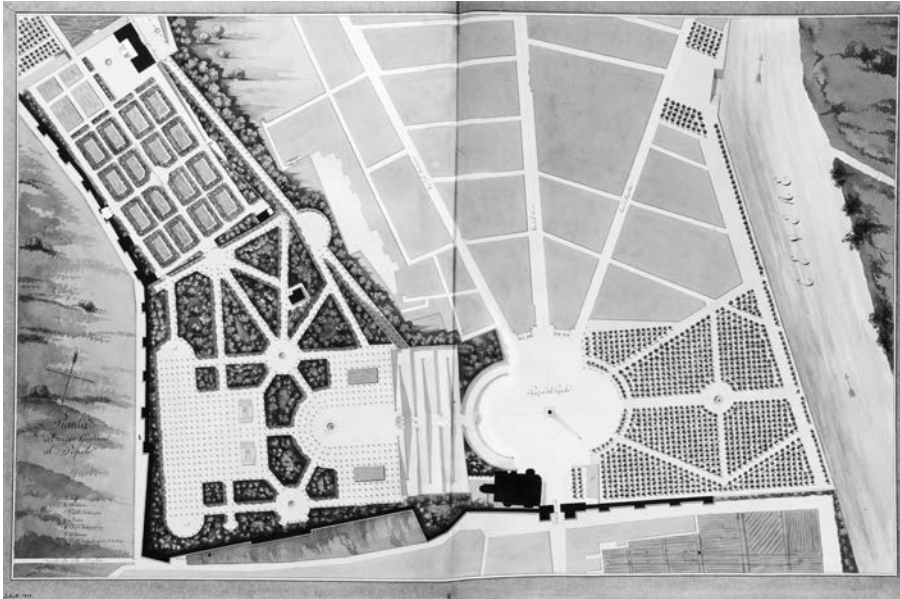


Fig. 8.
Anonimo, copia da Louis-Martin Berthault, *pianta del Nuovo Giardino del Popolo*, 1813, dall'album *Abbellimenti di Roma*, (*Album Gabrielli*), tav. 2, inchiostro e acquarello su carta. Roma, Museo di Roma.

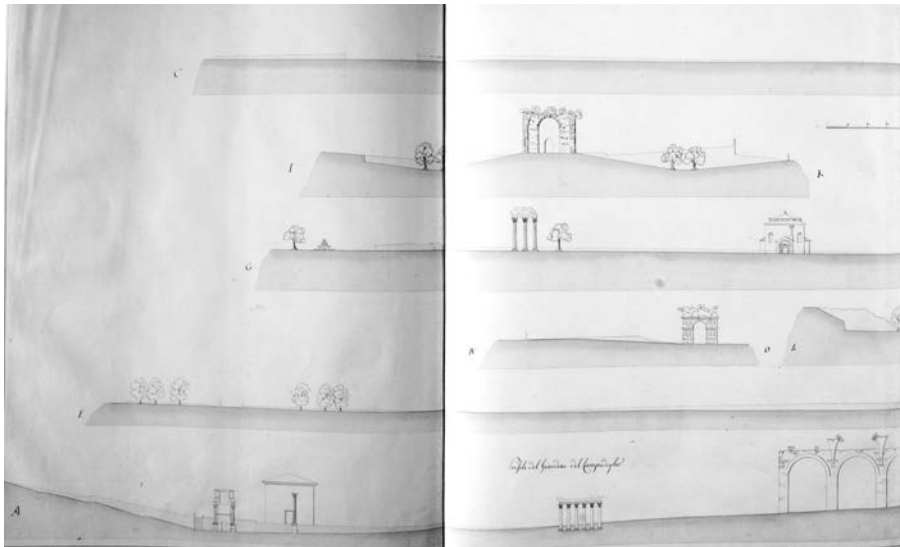


Fig. 9.
Anonimo, copia da Louis-Martin Berthault, *profili del nuovo giardino del Popolo*, 1813, dall'album *Abbellimenti di Roma*, (*Album Gabrielli*), tav. 1, inchiostro e acquarello su carta. Roma, Museo di Roma.

primo rigoroso progetto di Valadier; gli edifici realizzati in tempi successivi che contornano la piazza sono destinati a scopi diversi: convento degli Agostiniani e caserma sul lato settentrionale; edifici di speculazione per affitto su quello meridionale, ma presentano lo stesso impaginato architettonico basato sul bugnato orizzontale e la ripetizione di arcate, in fondo non molto diverso da quello che lo stesso architetto aveva immaginato per i prospetti posteriori delle caserme. Questa ricerca di uniformità, anche a scapito del carattere degli edifici stessi – come d'altronde nel Foro antoliniano – e la presenza di prospetti concepiti montando insieme materiali formali prefabbricati, privi comunque di ordine architettonico, collega ancora questa piazza all'architettura nuova degli anni francesi. Non è infatti un caso che un osservatore acuto come Giuseppe Gioacchino Belli ne segnali nel 1824 l'ormai anacronistico modernismo³⁶.

Foro Bonaparte a Milano e piazza del Popolo – pur nei loro punti in comune – rappresentano bene i due estremi più innovativi all'interno dei quali si è sviluppato il progettare urbano in Italia degli anni francesi: assolutisticamente chiuso in se stesso e quasi astratto nel suo rigore utopico il progetto di Antolini; flessibile ed infatti più volte mutato, aperto verso la città e verso il giardino la piazza del Popolo di Valadier-Berthault. Entrambi però espressione di una nuova, tendenzialmente democratica, idea di città e di architettura.

- 1. Questo contributo è stato presentato alla prima sessione del convegno svoltosi ad Ascona nel 2006. Nel 2007 parte di quel testo, rivisto ed ampliato, è diventato un paragrafo del mio saggio «La “nuova architettura del nuovo secolo”: temi e tipi», in A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 19 aprile-19 maggio 2007), Roma, 2007, p. 151-230; completamente rivisto, aggiornato ed integrato è diventato il testo attuale. Per la documentazione iconografica completa dei progetti qui trattati si rimanda al catalogo citato.
- 2. A. Détournelle, *Aux armes et aux arts! Journal de la société Républicaine des arts. Première Partie*, Paris, s.d. (179?), p. 71.
- 3. J.-N.-L. Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique*, Paris, 1802, I, p. 18. Cfr. per una sintesi su questi temi B. Bergdoll, *European Architecture 1750-1890*, Oxford, 2000, part. cap. IV, p. 105-135. Più in particolare sull'architettura del periodo della rivoluzione in Francia cfr. J. A. Leith, *Space and Revolutions. Projects for monuments, squares, and public buildings in France 1789-1999*, Montreal, 1991. In generale sul valore per l'arte dei motivi rivoluzionari cfr. anche O. Rossi Pinelli, *Il secolo della ragione e delle rivoluzioni. La cultura visiva nel Settecento europeo*, Torino, 2000. Considerazioni interessanti sulla frattura esistente tra gli architetti operanti a Milano prima e dopo la repubblica, sono in G. Mezzanotte, *Architettura neoclassica in Lombardia*, Napoli, 1966, p. 232.
- 4. F. Milizia, *Principi di architettura civile*, illustrati da G. Antolini, Milano, 1847, p. 216.
- 5. Su questi temi si rimanda a A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco...*, cit.
- 6. Roma, Archivio dell'Accademia di San Luca (d'ora in poi AASL), *Disegni di architettura*, inv. 2237.
- 7. Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, *Gabinetto Disegni e stampe*, cart. 18.
- 8. Su Boullée cfr. J.-M. Pérouse de Montclos, *Étienne Louis Boullée*, Paris, 1994, edizione italiana J.-M. Pérouse de Montclos, *Étienne Louis Boullée (1728-1799)*, Milano, 1997.
- 9. Sul tema della “piazza reale” e più in generale sulla città del Settecento cfr. la recente sintesi G. Curcio, *La città del Settecento*, Roma / Bari, 2008.
- 10. F. Milizia, *Principi di architettura...*, cit., p. 197.
- 11. Su Antolini cfr. la biografia di Francesco Ceccarelli e relativa bibliografia in F. Ceccarelli, «Giovanni Antonio Antolini (1753-1841)», in A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco...*, cit., p. 351-356; cfr. inoltre G. Mezzanotte, *Architettura neoclassica...*, cit.; C. W. Westfall, «Antolini's Foro Bonaparte in Milan», *Journal of The Warburg and Courtauld Institute*, XXXII, 1969, p. 366-385; F. Bertoni, «L'architettura a Faenza dalla Repubblica Cispadana alla Restaurazione: Giovanni Antonio Antolini e Pietro Tomba», in E. Godoli (a cura di), *Giuseppe Pistocchi (1774-1814) architetto giacobino*, catalogo della mostra (Faenza, 21 novembre-22 dicembre 1974), Faenza, 1974, p. 61-76; R. Fregna, E. Godoli, «Una raccolta inedita dei disegni del Foro Bonaparte», *Parametro*, 27, giugno, 1974, p. 4-15; A. Gambuti, «Giovanni Antonio Antolini e la questione del “dorico”», in C. L. Anzivino (a cura di), *Architettura in Emilia-Romagna dall'illuminismo alla restaurazione*, atti del convegno (Faenza, 6-8 dicembre 1974), Firenze, 1977, p. 43-54; E. Godoli, «Progetti per Venezia di Giovanni Antonio Antolini», in C. L. Anzivino (a cura di), *Architettura in Emilia-Romagna...*, cit., p. 81-101; O. Rossi Pinelli, «Il Foro Bonaparte: progetto e fallimento di una città degli uguali», *Ricerche di storia dell'arte*, 3, 1976, p. 43-76; A. Ottani Cavina, F. Bertoni (a cura di), *L'età neoclassica a Faenza. 1780-1820*, catalogo della mostra (Faenza, 9 settembre-26 novembre 1979), Bologna, 1979; G. Kannès, «Giovanni Antonio Antolini e l'ambiente milanese: appunti sul carteggio Diedo Albertoli (1791-1803)», *Martinella Milano*, XXXIII, 1, 1979, p. 4-13; *id.*, «Il Foro Bonaparte tra l'Antolini e il Canonica. Un progetto di concorso ma non di esecuzione», in M. G. Folli, D. Samsa (a cura di), *Milano Parco Sempione. Spazio pubblico, progetto, architettura, 1796-1980*, catalogo della mostra (Milano, Triennale 1980), Milano, 1980, p. 106-113; M. G. Folli, D. Samsa, «Un acquarello per il Foro Bonaparte in Milano ed altri inediti di Giovanni Antonio Antolini», *Storia della Città*, 22, 1982, p. 81-88; A. Scotti Tosini, *Il Foro Bonaparte. Un'utopia giacobina a Milano*, Milano, 1989; M. G. Marziliano, *Giovanni Antonio Antolini. Architetto e ingegnere 1753-1841*, Faenza, 2000; M. G. Marziliano (a cura di), *Architettura e urbanistica in età neoclassica. Giovanni Antonio Antolini*, atti del convegno (Bologna, 25 settembre 2000; Faenza, 26 settembre 2000), Faenza, 2003.
- 12. Affinità con l'impianto del Foro presentano sia il progetto di Vaudoyer vincitore del *Grand Prix* del 1783 per una *ménagerie* – ringrazio per questa segnalazione Hans Ottomeyer –, sia il progetto di Sobre per una *fête publique* premiata al *prix d'emulation* dell'agosto 1781, pubblicato comunque nella *Collection des prix* (cfr. J.-M. Pérouse de Montclos, «Les Prix de Rome». *Concours de l'Académie royale d'architecture au XVIII^e siècle*, Paris, 1984, p. 183-184 e 171).
- 13. Lettera di Paolo Bargigli a Giovanni Antolini, 4 maggio 1801 (Biblioteca Comunale Saffi di Forlì, *Collezione Piancastelli*, Carte Antolini, cart. 25.131).
- 14. Il progetto prevedeva una piazza circolare colonnata al centro della quale doveva sorgere il monumento alla Concordia, cfr. J. A. Leith, *Space and Revolution...*, cit., p. 274-76, figg. 325-326. Per il tema delle feste rivoluzionarie cfr. part. cap. II, «A New Symbolic Order», p. 33-56.
- 15. G. A. Antolini, *Nuova Descrizione del Foro Bonaparte, Conclusione*, mss. conservato nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, *Gabinetto Disegni e Stampe*, cart. 9, trascritto in M. G. Marziliano (a cura di), *Architettura e Urbanistica in età neoclassica...*, cit. Citato da S. Pasquali, «A Roma contro Roma: la nuova scuola di architettura», in A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco...*, cit., p. 100.

- _ 16. Angelo Uggeri per esempio nel 1813, compra a Pietro Nobile il volume del Foro (lettera di Angelo Uggeri a Pietro Nobile del 12 aprile 1812, Trieste, Soprintendenza per i Beni storici, artistici ed etnoantropologici del Friuli Venezia Giulia, *Fondo Nobile*, RZ 65).
- _ 17. Isidro González Velázquez era stato in Italia negli anni Novanta ed aveva lavorato insieme ad architetti dell'Accademia della Pace come Mario Asprucci. Il progetto per una piazza circolare colonnata davanti al Palazzo Reale è del 1817 (cfr. C. Sambricio, *Arquitectura española de la ilustración*, Madrid, 1986; *id.*, «Urbanistica e illuminismo a Madrid», *Controspazio*, VI, 4, dicembre 1974, p. 72-83).
- _ 18. Sul progetto di Baltard cfr. P. Pinon, *Louis-Pierre et Victor Baltard*, Paris, 2005. Il progetto è del 1807.
- _ 19. Cfr. L. Tedeschi, F. Repisthi, *Luigi Canonica 1764-1844. Architetto di utilità pubblica e privata*, Mendrisio / Cinisello Balsamo, 2011; A. Scotti Tosini, *Il Foro Bonaparte...*, cit.
- _ 20. Su Giuseppe Pistocchi, cfr. G. Mezzanotte, *Architettura neoclassica...*, cit.; E. Godoli (a cura di), *Giuseppe Pistocchi (1774-1814)...*, cit.; F. Bertoni (a cura di), *Giuseppe Pistocchi. Inventario dei disegni e annessioni al catalogo delle opere*, Faenza, 1979.
- _ 21. G. Mezzanotte, *Architettura neoclassica...*, cit., p. 250.
- _ 22. Paris, Archives nationales, (d'ora in poi ANP) Arno, F¹³, 1576; si conservano presso gli stessi archivi anche la pianta dello stato di fatto, la pianta di progetto ed il prospetto della statua centrale (ANP, N III, Arno 8, 1-3); cfr. G. Orefice, *Spazi urbani e architettura nella Toscana napoleonica*, Firenze, 2002 e D. Matteoni, «La Toscana prima dell'Unità d'Italia», in F. Dal Co (a cura di), *Storia dell'architettura italiana*, VII, *L'Ottocento*, a cura di A. Restucci, Milano, 2005, I, p. 166-201 con bibliografia relativa.
- _ 23. Nella proposta presentata nel 1810 – ANP, Arno, F¹³, 1576 – dall'architetto vi è anche un preventivo di spesa che ammonta a 293 000 franchi; non a caso la somma più importante è prevista per l'innalzamento della statua: 60 000 franchi.
- _ 24. S. Villari, «Napoli 1800-1820», in A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco...*, cit., p. 284. Sulla vicenda successiva del concorso per S. Francesco di Paola cfr. anche C. Lenza, «Il concorso per la Chiesa di S. Francesco di Paola: dibattito neoclassico e confronto di modelli tra Napoli e Roma», *Palladio*, 17, 33, gennaio-giugno 2004, p. 79-102.
- _ 25. Del progetto esistono diverse versioni, cfr. A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco...*, cit., scheda XII, 10, p. 523; su tutta la vicenda cfr. A. Giannetti, R. Muzii (a cura di), *Antonio Niccolini. Architetto e scenografo alla Corte di Napoli (1807-1850)*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Principe Diego Aragona Pignatelli Cortes, 11 ottobre 1996-28 aprile 1997; Firenze, Galleria d'Arte Moderna 28 giugno-7 luglio 1997), Napoli, 1997, part. p. 49-51.
- _ 26. Su Lucca in periodo napoleonico cfr. M. Ferretti, «L'utopia dei Principi, progetti per una capitale», in *Il Principato napoleonico dei Baciocchi (1805-1814). Riforma dello stato e società*, catalogo della mostra (Lucca, Museo Nazionale Palazzo Mansi, 9 giugno-11 novembre 1984), Lucca, 1984, p. 327-385. Più in generale sulla Toscana, cfr. G. Orefice, *Spazi urbani e architettura...*, cit. e D. Matteoni, *La Toscana prima dell'Unità d'Italia...*, cit., p. 166-201.
- _ 27. Molto vasta è la bibliografia sulla Roma napoleonica a partire dai saggi di Ferdinand Boyer. Qui segnaliamo soltanto l'ancora fondamentale A. La Padula, *Roma e la regione nell'epoca napoleonica. Contributo alla storia urbanistica della città e del territorio*, Roma, 1969 e il più recente ed esauritivo P. Pinon, «Tournon et les embellissements de Rome», in B. Foucart (a cura di), *Camille de Tournon. Le préfet de la Rome napoléonienne 1809-1814*, catalogo della mostra (Boulogne-Billancourt, Bibliothèque Marmottan, 3 ottobre 2001-26 gennaio 2002), Roma, 2001, p. 141-176. Di un certo interesse è l'album *Abbellimenti di Roma* conservato presso il Museo di Roma – conosciuto anche come *Album Gabrielli* –, datato 1813, che raccoglie le copie di alcuni dei progetti dell'epoca.
- _ 28. Il progetto fu affidato a Giuseppe Valadier – progetto del quale si conoscono diverse versioni più o meno complesse (Roma, Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte (d'ora in poi BIASA), *Collezione Lanciani*, Roma XI, 100/2) –, ma nell'archivio del Museo di Roma (d'ora in poi MdRm) sono conservati anche diverse versioni di un progetto di Stern, Palazzi e Camporese (MdRm, Gabinetto Disegni 6488, 6046, 6047). Cfr. al proposito A. La Padula, *Roma e la regione...*, cit., p. 88-89, fig. p. 147-148.
- _ 29. Concorso Balestra 1773: «Ornare di fabbriche decorative e disposte con buona simmetria la piazza avanti la Porta Flaminia, detta oggi del Popolo. Disporla in maniera che corrisponda al nobile prospetto delle due chiese che si presentano all'entrare in quella porta. Si potranno situare tra quelle due fabbriche due quartieri per soldati e dare miglior partito alla chiesa e convento de' Padri agostiniani di S. Maria del Popolo. Dirimpetto ideare altra consimile fabbrica per un conservatorio, monistero o altra cosa simile ed aggiungere tutto ciò che dall'ingegno di chi si potrà inventare per renderla sagra e maestosa». I premi furono aggiudicati a Domenico Lucchi (I), Saverio Marini (II) ed un Anonimo (III) (P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani (a cura di), *I disegni di architettura dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, Roma, 1974, nn. 1059-1084).
- _ 30. Di questo progetto esistono diverse versioni e varianti (cfr. E. Debenedetti (a cura di), *Valadier. Segno e architettura*, catalogo della mostra (Roma, Calcografia Nazionale, 15 novembre 1985-15 gennaio 1986), Roma, 1985, p. 42, 43). Il disegno acquerellato della veduta prospettica conservata presso l'Archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca, (AASL, *Disegni di architettura*, inv. 2715) fu fatto incidere dal Feoli, come pure la pianta (inv. 2701), nel 1794. (Cfr. schede XII, 3 e 4). Ne esistono diverse copie, per esempio BIASA, *Collezione Lanciani*, Roma XI, v. 100, nn. 80 e 17. Cfr. la scheda di S. Tozzi, in A. Lo Bianco, A. Negro (a cura

di), *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 10 novembre 2005-26 febbraio 2006), Milano, 2005, p. 139-140. All'Accademia Nazionale di San Luca si conservano poi diversi altri disegni del progetto: studi, piante, varianti, prospetti, sezioni e dettagli (inv. 2701-2720), i prospetti posteriori (inv. 2706 e 2721). Di questo progetto fu anche realizzato un modello di legno esposto al pubblico riscuotendo consensi. Cfr. al proposito A. Antinori, «L'edilizia pubblica al tempo di Pio VI», in G. Simoncini (a cura di), *L'edilizia pubblica nell'età dell'illuminismo*, Firenze, 2000, II, p. 751.

– 31. Milizia definisce «architettura mista» quella composta, come in questo caso, da una parte di architettura semplice ed una «parte decorata d'ordini» (F. Milizia, *Principi di architettura...*, cit., p. 217).

– 32. La caserma fu costruita tra il 1792 e il 1795 dal capomastro Francesco Antonio Lovatti sotto la direzione di Giulio Camporese; cfr. per ultimo M. C. Cola, «Lovatti, Francesco Antonio», in E. Debenedetti (a cura di), *Architetti e ingegneri a confronto. L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, (*Studi sul Settecento romano*, 22), Roma, 2006, I, p. 347-348; scheda di F. Di Marco in E. Guidoni, P. Micalizzi (a cura di), *Roma nel XVIII secolo*, (*Atlante storico delle città italiane. Roma*, 3), Roma, 2003, II, p. 52; cfr. anche A. Antinori, «L'edilizia pubblica...», cit. Su tutta la vicenda cfr. G. Matthiae, *Piazza del Popolo attraverso i documenti del primo '800*, Roma, 1946; G. Ciucci, *La piazza del Popolo. Storia, architettura, urbanistica*, Roma, 1974.

– 33. Il progetto viene inciso da Giovambattista Cipriani in una serie di tavole conservate tra l'altro, presso l'Accademia di San Luca, nel volume G. B. Cipriani, *Miscellanea di utili produzioni in belle arti ed in scienze*, Roma, 1808, e presso l'Archivio di Stato di Roma, *Sacra Congregazione del Buon-governo*, XIV, 212, tav. 1, 2, 3: cfr. comunque G. Ciucci, *La piazza del Popolo...*, cit.

– 34. Conservato presso il MdRm, inv. 893.

– 35. Per la vasta bibliografia esistente si rimanda a P. Pignon, «Tournon...», cit.; *id.*, «Berthault ou Valadier?: la plaque du Peuple et le jardin du Grand César à Rome», *Monuments historiques*, XXXVIII, 180, 1992, p. 19-24, ed al recente G. Simoncini, «Note sull'attività di Giuseppe Valadier a Roma in periodo napoleonico (1809-1814)», in M. P. Sette (a cura di), *Saggi in onore di Gaetano Miarelli Mariani*, (*Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 44-50, 07), Roma, 2007, p. 227-242, con diverse novità archivistiche, tra cui alcuni ulteriori disegni di Valadier per la piazza rinvenuti presso gli archivi francesi.

– 36. «Fuori della ellissi ai quattro angoli [...] naneggiano quattro giganti di fabbrica, o giganteggiano quattro nane meschinità di modernissima architettura valadieriana», lettera del 4 giugno 1824 di Giuseppe Gioacchino Belli all'architetto milanese Giacomo Muraglia (G. G. Belli, *Le lettere*, a cura di G. Spagnoletti, Milano, 1961, p. 123, cfr. G. P. Consoli, S. Pasquali, «Roma: l'architettura della capitale», in F. Dal Co (a cura di), *Storia dell'architettura italiana*, VII, *L'Ottocento...*, cit., I, p. 230-271, Milano, 2005.

L'amministrazione dei lavori pubblici nella Roma napoleonica. Uffici, figure, metodi di intervento

Fabrizio Di Marco

A fronte di una nutrita serie di contributi storico-critici inerenti i grandi progetti previsti nella Roma napoleonica, uno spazio marginale è stato dedicato sinora alla gestione ordinaria della città, attuata mediante un nuovo apparato amministrativo, frutto di un *modus operandi* originale, derivante da un'organizzazione statale improntata sulla centralizzazione, nella quale si innestava la consolidata cultura ingegneristica francese; fattori che costituiranno spunti programmatici per le successive scelte riformistiche nel settore dei lavori pubblici, attuate dal cardinal Consalvi nella seconda Restaurazione, avvalendosi delle figure professionali di spicco attive nel quinquennio napoleonico¹.

111

Come è noto il sistema statale della Francia imperiale si basava sulla solida intelaiatura strutturale formata da dipartimenti e municipalità, che «*more geometrico ordinati*» diedero inizio «ad una profonda rivoluzione nell'organizzazione delle strutture amministrative locali»².

Incardinato nella nuova figura del prefetto, unico referente fortemente collegato all'autorità centrale, incurante di ingerenze delle forze locali, tale sistema venne introdotto gradualmente nei diversi stati italiani, in alcuni trovando terreno fertile e progredendo (Milano e Napoli), in altri avanzando tra diffidenze e resistenze (Stato Pontificio).

Quando il 17 maggio 1809 Napoleone, dopo l'annessione delle regioni papali all'Impero, scrisse a Charles Gaudin, ministro delle finanze, si raccomandò di introdurre una nuova forma di governo, cercando di intervenire con gradualità: «le passage de l'ancien ordre des choses au nouveau ait lieu sans secousses et avec régularité»³.

Nello stesso giorno, con l'istituzione della Consulta straordinaria per gli Stati romani, si avviò lo smantellamento dell'amministrazione pontificia, attraverso una miriade di provvedimenti emanati in poco meno di due anni. Rilevanti appaiono gli *arrêtés* mirati alla riforma degli apparati per la gestione dei lavori pubblici, settore privilegiato nella centralizzazione, dove le scelte di fondo rispecchiano quel lungo filo di continuità che contraddistinse la situazione romana dal 1798 al 1814; tesi oramai condivisa

da molti storici, che sposano l'interpretazione del Tocqueville, che non ravvisa soluzione di continuità dell'accentramento amministrativo nel trapasso dall'*Ancien Régime* alla Rivoluzione⁴; come ha scritto il Boutry: «la continuità del processo riformatore si basa, d'altro canto, su alcuni gruppi sociali [...] e su alcuni uomini [...] che, nonostante le loro divisioni, si ritrovano spesso in vari momenti del periodo considerato»⁵.

Con decreto del 15 giugno 1809 venne soppressa la Reverenda Camera Apostolica⁶, da cui dipendeva la Presidenza delle Strade, organo preposto a vigilare sull'attività edilizia privata e sulla manutenzione di strade e reti idriche, al fine di salvaguardare la funzionalità del sistema viario e il cosiddetto «ornato» della città.

All'inizio del 1808 la Presidenza si presentava ancora con la struttura dettata dalla radicale riforma attuata nel 1715, sotto papa Clemente XI: il presidente, monsignor Francesco Locatelli Orsini, era coadiuvato da quattro maestri di strade, i marchesi Nunez, Gavotti, Bonadies e il principe Cavalletti, che amministravano altrettanti riparti comprendenti i quattordici rioni, ciascuno sotto il controllo di un architetto sottomaestro (Eustachio Mazzoni, Giovanni Battista Moneti, Giovanni Codini e Francesco Ferrari), coadiuvato da architetti cosiddetti «soprannumero»⁷.

112

Durante i diciotto mesi di azione legislativa della Consulta e nel successivo quadriennio 1811-1814 pochi furono i cambiamenti: dalla «Nota degli individui componenti la Congregazione delle Strade» del gennaio 1810, si evince che il nuovo Dipartimento Strade e Acque, sotto la giurisdizione del principe Pietro Gabrielli, *adjoin*t del *maire* Luigi Braschi Onesti, era composto da tre maestri (Bonadies, Curti e Muti) e da altrettanti architetti (Mazzoni, Moneti e Ferrari); unico cambiamento degno di nota è la diminuzione dei riparti, con accorpamento di più rioni, opzione presto abbandonata per ritornare all'antica suddivisione⁸.

Dal febbraio del 1810, decretata la riunione degli Stati romani all'Impero, l'attività amministrativa passò a tutti gli effetti al prefetto e al *maire*; la Presidenza delle strade fu inquadrata nel *Bureau* della Municipalità e sorvegliata ancora dal Gabrielli, alle cui dipendenze era Camillo Marescotti, membro della Commissione amministrativa del Senato romano⁹.

Il criterio di selezione del personale è ben chiarito in una nota del Tournon in merito alla disputa tra gli architetti Giuseppe Pelucchi e Pio Mazzoni riguardante i diritti di successione al posto lasciato vacante da Eustachio Mazzoni, deceduto alla fine del 1810: «Cessato il Tribunale delle strade [...] i suoi dipendenti vennero giubilati [...] Interessava però al nuovo Governo nel riorganizzare il detto Dipartimento di avere in esso Persone che ne conoscessero l'Azzienda ed per ciò che per interesse [...] e non mai per diritto che potessero avere gli antichi impiegati [...] e vari ne scelse che atti fossero a disimpegnare l'incarico»¹⁰. Pur ribadendo le disposizioni della Consulta che avevano abolito tutti i diritti di successione dei soprannumero, ritenuti dannosi alle pubbliche amministrazioni, si procedette con scelte ragionevolmente bilanciate, orientate verso professionisti con provata esperienza sul campo; dato confermato alla fine del 1810, quando Andrea Vici, incaricato di selezionare gli architetti per la Commissione per la conservazione delle chiese, segnalò coloro che «erano già addetti alle suddette chiese», dal momento che «essi conoscono bene i suddetti edificj ed i bisogni di essi e sono perciò a portata di soddisfare al meglio il disimpegno dei rilievi»¹¹.

La continuità di alcune cariche era pienamente giustificata sia dalla complessità dell'impianto urbano di Roma, sia dalla premura di riorganizzare tali uffici senza il difficile compito di formare nuovi quadri professionali, impegno rimandato ad una fase successiva, puntando invece ad un rinnovamento radicale delle procedure di previsione, progettazione ed esecuzione dei lavori.

Anche per tali motivi nella seconda Restaurazione il passaggio alla rifondata Presidenza delle Strade avvenne in maniera pressoché indolore: il 21 maggio 1814 si insediò in qualità di presidente S. Sanseverino, che decretò «la ripristinazione del Tribunale delle Strade, l'installazione de cavalieri maestri di strade, giudice e notaio e piena osservanza di tutte le leggi del detto Tribunale»¹². Gli esponenti dell'antico patriziato romano (Bonelli, Muti, Cavalletti e Curti) vennero confermati nei loro posti di *magistri*, mentre differente fu la situazione per gli architetti «per ora confermati provvisoriamente» (Ferrari, Toniazzi, Puri De Marchis e Mazzoni), con la riserva di «esaminare chi debba essere sostituito agli attuali architetti provvisori»¹³. In effetti alla fine di giugno del 1814 risultavano sottomaestri Ferrari, Puri De Marchis, Moneti e Codini, ripristinando *in toto* la situazione del 1808.

L'attività degli architetti municipali durante il lustro napoleonico andrebbe letta ed interpretata alla luce di una fondamentale riforma che interessò tutto il sistema dei lavori pubblici: la creazione, con decreto della Consulta del 9 novembre 1809, dell'organo esecutivo del *Bureau des ponts, arges et travaux publics*, che, con decreto del 9 dicembre seguente, verrà organizzato sull'esempio del corpo di *Ponts et Chaussées*. L'ufficio riuniva le competenze dei precedenti organismi pontifici (Presidenza delle Strade, Presidenza delle Acque e degli Acquedotti, Congregazione del Buon Governo), con una centralizzazione delle operazioni inerenti a strade (nella nuova suddivisione in tre classi), ponti, fiumi, acquedotti e fontane, edifici demaniali, chiese, monumenti, antichità e relativi scavi, paludi Pontine¹⁴.

La responsabilità amministrativa del *Bureau* venne affidata, per i due dipartimenti del Tevere e del Trasimeno, all'ex computista della Camera Apostolica Andrea Carletti, figura che in seguito non lesinerà critiche alla gestione francese. Per la carica di ingegnere in capo venne designato Andrea Vici, anche in questo caso senza una netta cesura con il precedente governo; pur contiguo agli ambienti francesi durante la Repubblica Romana, quando si era dimostrato particolarmente vicino ai giacobini, Vici ricopriva la carica di principe dell'Accademia di San Luca ed era soprattutto professionista particolarmente versato nelle materie idrauliche, quindi adatto a controllare i lavori del Tevere e delle paludi Pontine, ritenuti di urgenza primaria.

Il barone De Gérando, *maître des requêtes* degli interni, ambito sotto il quale ricadeva il settore dei lavori pubblici, con la stesura del decreto del 9 dicembre 1809 passò subito alla fase attuativa della riforma. Per la copertura dei posti nelle quattro sezioni (navigazione, strade, porti e paludi Pontine) la scelta degli ingegneri, ritenuta «operation la plus delicate et la plus difficile», si basò su un criterio che premiava talento e moralità; l'opzione comunque ricadde su professionisti già da lungo tempo attivi, sin dal pontificato di Pio VI: Felice Giorgi, Virginio Bracci, Giuseppe Castagnola, Camillo Astolfi, Girolamo Scaccia, cui vennero affiancati giovani promettenti, su tutti il Folchi, che svilupperanno poi brillanti carriere nella seconda Restaurazione¹⁵.

L'organizzazione interna del *Bureau* e le sue attribuzioni segnarono un netto stacco con le pratiche del passato; il ruolo dell'ufficio fu centrale nella fase progettuale ed esecutiva, una sorta di braccio tecnico della prefettura, con ampia libertà d'azione. La fase di pianificazione dei lavori era affidata sin dal primo momento all'ingegnere ordinario, che sostituiva la figura del deputato della Congregazione del Buon Governo ed era in stretto e costante contatto con Vici. L'introduzione di nuove modalità di presentazione dei progetti e di aggiudicazione dei lavori, attraverso l'appalto differenziato, pur con le notevoli difficoltà causate dall'atteggiamento ostile e diffidente di buona parte degli impresari, mirava al rispetto dei tempi e ad evitare il subappalto; interrompendo soprattutto il malcostume degli appalti di manutenzione di strade consolari, gestiti oramai da decenni dagli stessi impresari, che vantavano una sorta di monopolio, con diritto di successione.

Uno specchio della situazione amministrativa del Dipartimento di Roma ci è fornito dall'*Annuario* del 1814, compilato con la supervisione del prefetto Tournon, che riporta «tutto ciò che riguarda l'ordine amministrativo, facendo menzione dei differenti rami di amministrazione, dei principali funzionari pubblici, indicandone le di loro abitazioni»¹⁶.

114

L'Ufficio di Ponti e Argini, alle dipendenze del prefetto, con Andrea Vici ingegnere capo e Andrea Carletti direttore amministrativo, rispecchiava la struttura del servizio di *Ponts et Chaussées*. La divisione lavori pubblici relativi alla sola città di Roma, alle dipendenze della municipalità, diretta da Luigi Galeschi, era formata dagli architetti municipali di Prima classe, Giuseppe Valadier e Giuseppe Camporese, impegnati principalmente nei progetti della *Commission des embellissements*¹⁷ e dai quattro architetti di Seconda classe, Ferrari, Puri De Marchis, Toniazzi e Mazzoni, ciascuno competente per il proprio *arrondissement*¹⁸.

Per quanto riguarda l'approfondimento dei metodi e delle procedure di gestione dei lavori, attraverso la lettura dei documenti emergono brillanti iniziative ma non poche difficoltà nell'impiantare concretamente un nuovo modello, confermando il fenomeno registrato anche in altri settori che vide questi sforzi di modernizzazione condotti dal centro infrangersi e disperdersi contro tenaci resistenze periferiche¹⁹. Opposizioni prevedibili per gli interessi consolidati che tali innovazioni venivano ad intaccare, come più tardi rilevò anche il cardinal Consalvi: «Inoltre in Roma, più che altrove, si oppone ai cambiamenti la qualità di quelli che, o nella giurisdizione o in altri vantaggi, perdono nei cambiamenti»²⁰.

Se dunque l'organizzazione degli uffici, pur registrando quel tentativo di razionalizzazione e burocratizzazione degli apparati tendenti al modello definito della «monarchia amministrativa», sembra dover fare i conti con la precedente azione moderatamente riformatrice attuata da Pio VII nella prima Restaurazione, è senz'altro nel metodo di lavoro, nella procedura di compilazione dei progetti e di assegnazione dei lavori, nel complesso sistema di nuovi metodi operativi di gestione del settore che l'amministrazione francese tenta di operare un netto stacco rispetto al governo pontificio.

I documenti di progetto e le istruzioni continuamente inviate dai vertici, fanno emergere il carattere precipuo del sistema francese, basato su una razionalizzazione classificatoria fatta di rilievi, ispezioni, censimenti e dati statistici riportati in *tableaux de situation* e *aperçus*, che consentono di determinare priorità d'interven-

to e definire programmi operativi. Come scriveva Manfredo Tafuri: «conoscenza, registrazione e classificazione si saldano in tecniche operative quando agiscono insieme – come nella Francia napoleonica – l'accentramento statale, il sistema e la norma calati nelle istituzioni, la burocratizzazione del lavoro intellettuale»²¹.

L'indagine conoscitiva puntuale ed accurata, ripetutamente richiesta dal Tournon attraverso quotidiane comunicazioni a Braschi Onesti o al suo *adjoint* Gabrielli, è necessaria per un'organizzazione razionale dei lavori, sia dal punto di vista economico, con la redazione dei *budget* annuali, sia sotto il profilo della gestione degli appalti. L'impegno degli architetti municipali è assiduo e non si limita a ispezioni di *routine*: assorbe il professionista per l'intero arco della giornata, non consentendogli di portare avanti l'attività privata. Inizia così a profilarsi la nuova figura professionale dell'ingegnere di Stato, in Francia già consolidata nel primo Settecento, interamente dedito all'incarico pubblico, adeguatamente retribuito e con possibilità di intraprendere una carriera per scala gerarchica, tutte caratteristiche mutate dal *Corp* francese, che saranno di lì a poco alla base dell'istituzione del Corpo degli ingegneri pontifici, cardine della riforma varata dal Consalvi nel 1817²².

Importanti notazioni in merito alla figura dell'ingegnere e ai suoi doveri, sono espresse già nel decreto De Gérando del 9 dicembre 1809 per l'introduzione del servizio di *Ponts et Chaussées*. Nel paragrafo «Consideration Generale sur le service des Ingenieurs», il barone apre con un paragone diretto tra l'ingegnere francese, sempre presente sul luogo dei lavori e l'atteggiamento opposto degli architetti romani, impegnati dall'attività privata, solo di rado dediti a visite e controlli *in loco*²³. Nell'espone poi il metodo di approvazione dei progetti e di esecuzione dei lavori, De Gérando auspica di basarsi sul sistema adottato in Francia, specialmente per l'operato dell'ingegnere, il quale «fait ici comme en France un detail estimatif», riferendosi ai ben noti *devis*, di cui si tratterà in seguito. Si sofferma quindi sulla necessità di abolire i deputati alla sorveglianza delle opere, figure non esperte e solo rappresentative presenti nel vecchio sistema: l'intera responsabilità dell'opera deve ricadere unicamente sull'ingegnere, che visita a cadenza regolare i luoghi, propone e progetta i lavori, con il dovere istituzionale di controllarli in ogni passaggio²⁴.

Sempre alla fine del 1809, De Gérando, impegnato a suddividere i servizi nel territorio e a reclutare nuovi ingegneri, mirava a «maintenir l'unité et la hiérarchie administrative dans le service». Le scelte, sempre volte «à l'interet publique», mostrano un atteggiamento chiaramente meritocratico, fondato sulla selezione e l'inserimento graduale di giovani ben preparati, che avrebbe stimolato una lodevole emulazione, assicurando allo stesso tempo i mezzi per ricreare «dans ces contrées et sans secours étranger, le service important des Ponts et Chaussées»²⁵.

Anche se non mancano elogi verso alcuni ingegneri romani, subito integratisi nel nuovo sistema²⁶, la questione della loro presenza «sul campo» sarà costantemente all'ordine del giorno e motivo di frequenti richiami; ancora nel 1812 Gabrielli trasmette una dura nota a Vici concludendo che «gli architetti che non sorvegliarono giornalmente alla pronta lavorazione delle strade [...] saranno sospesi ed anche dimessi dall'impiego»²⁷.

Le richieste di una piena disponibilità, che andava in conflitto con la professione privata, scatenano una lunga diatriba sullo stipendio: quando all'inizio del 1812 Filippo Mochi rinuncia alla nomina di architetto municipale, non ritenendo suffi-

ciente il suo onorario, il Gabrielli propone Toniazzi «tanto per la sua moralità» che per la sua lunga esperienza «esercitata nella passata presidenza»; contestualmente il principe invita il *maire* ad aumentare lo stipendio mensile degli architetti almeno a 100 franchi «giacchè essendo tale azzienza molto laboriosa per la continua sorveglianza che esigono li lavori delle strade non potranno detti architetti accudire a tutti l'incarichi che gli si potranno proporre da altri e perciò è giusto che siano riconosciuti con un appuntamento che li possa in qualche modo procurare la sussistenza»²⁸.

In realtà la questione era emersa sin dall'inizio. In una memoria di Felice Giorgi del 10 settembre 1809, si contesta il metodo dello stipendio fisso senza rimborsi, presentando un prospetto riguardante le spese straordinarie, «sans profit», sostenute «par l'Ancien Gouvernement» nel triennio 1806-1808. Dovendo ora coprire tali spese solo con lo stipendio, Giorgi avrebbe patito una perdita annuale di circa 676 scudi, motivo per cui domanda un aumento dell'«*appointment fixe*»²⁹.

Continui sono inoltre i tentativi dell'amministrazione di far assorbire agli architetti-ingegneri la nuova prassi operativa per la stesura dei progetti nella loro completezza, per consentire il corretto avvio dell'*iter* dell'aggiudicazione.

116 A tal proposito, appare illuminante la lettera che il ministro dell'Interno, conte de Montalivet, già direttore generale del servizio di *Ponts et Chaussées*, scrive al Tournon nell'ottobre del 1812³⁰. Rilevando la poca chiarezza dei progetti inviati da Roma, anche sotto il profilo grafico, Montalivet punta il dito principalmente sulla redazione incompleta dei *devis*, che «ripieni di omissioni, non presentano ordinariamente la spesa degli articoli, se non che in massa, o confusamente e che quasi mai forniscono i dettagli», situazione che rende «impossibile di verificare la valutazione dei prezzi». Il ministro ricorda che i progetti dovrebbero comprendere piante ai diversi livelli, due sezioni trasversali, profili e prospetti «non che lo stile ed il genere delle decorazioni dell'edificio», in quanto «le piante redatte con queste indicazioni faciliteranno l'intelligenza del *devis*»³¹. Notazione che ci introduce al paragrafo sostanziale della lettera, dal titolo «Redazione dei *devis*», che sembra riprendere le direttive dettate dal Belidor nel suo trattato per la corretta stesura di un preventivo³². Montalivet, nella chiara prospettiva di poter esaminare progetti già sufficientemente dettagliati, che rientrino nel *budget* prestabilito, esordisce facendo notare al prefetto che «un *Devis* ben fatto, e ridotto ai termini di una giusta economia dovrà presentare un quadro sì esatto, che dettagliato dei diversi lavori di cui si compone l'assieme dell'Edificio, in modo che nell'esecuzione non debbasi che eseguire il *Devis* senza mai allontanarsene». È chiara la volontà di introdurre un metodo che, sino alla fine del Settecento, veniva raramente usato in ambito pontificio: stabilire una cifra in preventivo, con capitoli dettagliati, che non lasciassero alcuna libertà all'impresa di eseguire lavori imprevisi, nell'ottica di un rispetto di costi e tempi; evitando l'invalsa consuetudine di definire a grandi linee il progetto in fase preliminare, per poi variarlo in corso d'opera, con evidente aumento di costo. Montalivet individua quindi i requisiti minimi di un buon *devis*: descrizione dettagliata dei lavori, indicazione di modalità esecutive, qualità dei materiali, puntualizzazione in ciascun articolo del modo di realizzazione e relativo prezzo, «giustificando questa valutazione con dei scandagli, e sottoscandagli che dovete esigere assolutamente», descrizione di tipo e modo di costruzione delle fondazioni, pre-

visione di assaggi del terreno. La responsabilità che investe il prefetto, da trasmettere ai gradi inferiori, viene ancora puntualizzata nella conclusione, dove si esorta il Tournon a controllare direttamente i progetti, con la possibilità «di censurare i prezzi proposti dall'architetto».

In stretta correlazione con un buon *devis*, deve essere redatto il cosiddetto «Quaderno degli oneri», vero e proprio impegno scritto, che l'impresa aggiudicataria è tenuta a rispettare, con tempi, scadenze e gradi di avanzamento per pagare gli acconti. La parte economica definita in modo così dettagliato avrebbe permesso «una maggior facilità nelle aggiudicazioni, giacché gli appaltatori non temeranno più come prima di firmare delle condizioni di cui non ne conoscevano tutta la loro estensione». L'ultimo duro rimprovero del ministro al prefetto, da trasmettersi in linea gerarchica agli ingegneri, riguarda la constatazione che il rispetto di tali regole «eviterebbe l'inconveniente di rimandarli più volte», causando interruzioni e quindi recando danni alla macchina economica e amministrativa; concludendo con un'espressione che sintetizza la concezione del ruolo dello Stato cui si anelava: «di maniera che i vostri amministrati goderanno più presto e con meno spesa delle istituzioni, che vengono loro procurate dalla saviezza del Governo».

A quanto pare la perentorietà delle ammonizioni di Montalivet sortì in breve tempo l'effetto voluto: in occasione dei lavori di demolizione di alcune case contigue alla Farnesina per l'allargamento del Tevere, progetto destinato a rimanere sulla carta, nel gennaio del 1813 Vici inviava a Tournon il *Devis*, lo Scandaglio e il Quaderno degli Oneri per procedere all'aggiudicazione, con il sistema in uso da affidare al minor offerente «ed a seconda quanto si prescrive nel quaderno degli oneri suddetto», documento cui l'offerente «avrà l'obbligo di conformarsi a quanto prescrive»³³.

Come emerge da questa e da altra documentazione, una speciale attenzione viene rivolta alle imprese, controllate sia in fase preventiva sia durante esecuzione e collaudo delle opere; anche se, dall'interno del Corpo degli ingegneri-architetti, non mancarono critiche in merito al sistema dell'aggiudicazione al minor offerente, regola in effetti valida solo dopo un'accurata selezione e scrematura degli impresari più affidabili, forse difficilmente attuabile nel giro di pochi mesi.

Appare evidente come una tale completa rivoluzione nel sistema delle aggiudicazioni, positiva dal punto di vista morale e vantaggiosa sotto il profilo economico, ma da attuarsi nel giro di pochi mesi, avrebbe causato un periodo di paralisi nei lavori di ammodernamento delle strade, dovendosi improvvisamente rescindere contratti di appalto stipulati secondo le regole precedenti. Per ovviare a tale inconveniente Vici, scrivendo a Tournon nel marzo del 1811, propone una metodologia intermedia, rescindendo i contratti già scaduti, per «tentare il guado [...] e vedere come possa riuscire le nuove aggiudicazioni»; privilegiando la qualità dei lavori l'ingegnere capo propone di scegliere le strade dove gli appaltatori «sono di minor fiducia del governo», allegando a tal proposito un elenco di arterie dove gli impresari «non si credono molto puntuali nell'adempire i propri doveri»; Vici conclude auspicando una rapida visita degli ingegneri sulle strade scelte «per rilevare mancanze dei lavori», con dettagliato processo verbale «base sulla quale possono fondarsi le aggiudicazioni future»³⁴: lucida applicazione del meccanismo controllo-previsione-progettazione.

A consuntivo di un sistema oramai in atto da cinque anni, apparentemente rodato e messo a punto, emerge infine il «Breve rapporto sull'organizzazione del Corpo di Ponti, Strade e Argini e dei lavori dipendenti da esso»³⁵, scritto da Vici all'inizio del 1814, in cui viene appalesato, specialmente nel paragrafo «Sistema per l'esecuzione dei lavori», un metodo oramai messo a punto, nella schematica propedeuticità delle azioni descritte. Vici inizia dal lavoro dell'ingegnere, comprendente quattro documenti: analisi dello stato di fatto, descrizione dei lavori necessari e del metodo di esecuzione, stima in dettaglio della spesa per ogni parte di lavori (scandaglio), sottodettaglio dei prezzi sui quali si basa lo scandaglio. La documentazione, verificata dall'ingegnere in capo, è trasmessa al prefetto, che pubblica l'avviso «per la concorrenza degli oblatori»; ricevute le offerte si pubblica il secondo avviso al ribasso, sempre a cura della Prefettura. «Tutti gli accennati fogli poi, ed il processo verbale dell'Aggiudicazione [...] si inviano alla Direzione Generale per l'approvazione, e giunta questa si dà mano all'opera». Ai successivi stati di avanzamento dei lavori, certificati da rapporti scritti dall'ingegnere ordinario, può essere pagato l'acconto all'impresa; terminato il lavoro l'ingegnere ordinario stila il conto finale, controllato dal Vici, che lo trasmette al prefetto per l'ordine di saldo; dalla somma totale viene trattenuto il 10%, a garanzia.

118

In questa descrizione troviamo tutti i principi che informarono il sistema francese: responsabilizzazione dell'ingegnere, parte attiva in tutte le fasi dell'opera, chiarezza e precisione nella documentazione, in special modo nei *devis*, controllo incrociato e periodico dei vari passaggi e sulla qualità dei lavori.

Nonostante polemiche e critiche sui reali vantaggi delle innovazioni, provenienti anche dai vertici del *Bureau*, tali strategie costituirono senza dubbio il modello delle riforme consalviane attuate nella seconda Restaurazione. Esse verranno recepite dal maggior esperto dei lavori pubblici a Roma tra fine Settecento e primo Ottocento, monsignor Nicola Maria Nicolai, che nel maggio 1817 coordinerà il *team* di ingegneri, composto da Vici, Stern e Scaccia, incaricati di redigere il «regolamento dei lavori pubblici di acque e strade», poi inserito nel *motu proprio* del 23 ottobre 1817, i cui contenuti assimilano e sviluppano il metodo francese.

Operando sul registro della continuità e dell'esperienza maturata in amministrazione napoleonica, il *motu proprio* poneva infatti come condizione imprescindibile la creazione di un corpo d'ingegneri pontifici, al cui vertice era il cosiddetto Consiglio d'arte, composto da tre ingegneri primari, col titolo di ispettori, che esaminavano tutti i bilanci preventivi annuali ed i conti consuntivi dei lavori stradali. Metodi e tempistica, basti citare l'adozione del «Progetto in Prevenzione», chiara derivazione del *devis*, ricalcavano quasi alla lettera quelli del precedente governo; e ancora sul modello transalpino si iniziava a strutturare una nuova *élite* di tecnici, attraverso selezioni di *curricula* cui parteciparono oltre trecento professionisti³⁶.

- 1. Non pretendendo di fornire un quadro bibliografico esaustivo, si ricordano qui alcuni testi a cui molto deve l'impianto teorico di questa ricerca: A. La Padula, *Roma e la regione nell'epoca napoleonica. Contributo alla storia urbanistica della città e del territorio*, Roma, 1969; *Villes et territoire pendant la période napoléonienne (France et Italie)*, atti del convegno (Roma, 3-5 maggio 1984), (*Collection de l'École française de Rome*, 96), Roma, 1987; Ph. Boutry, F. Pitocco, C. M. Travaglini (a cura di), *Roma negli anni di influenza e dominio francese 1798-1814. Rotture, continuità, innovazioni fra fine Settecento e inizi Ottocento*, atti del convegno (Roma, 26-28 maggio 1994), (*Studi e strumenti per la storia di Roma*, 3), Roma, 2000; B. Foucart (a cura di), *Camille de Tournon. Le préfet de la Rome napoléonienne 1809-1814*, catalogo della mostra (Boulogne-Billancourt, Bibliothèque Marmottan, 3 ottobre 2001-26 gennaio 2002), Roma, 2001; G. Ricci, G. D'Amia (a cura di), *La cultura architettonica nell'età della Restaurazione*, atti del convegno (Politecnico di Milano, 22-23 ottobre 2001), Milano, 2002; A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 19 aprile-19 maggio 2007), Roma, 2007.
- 2. C. Ghisalberti, «Amministrazioni locali nel periodo napoleonico», in *id.*, *Contributi alla storia delle amministrazioni preunitarie*, Milano, 1963, p. 39.
- 3. Roma, Archivio di Stato, (d'ora in poi ASRm), *Fondo Miscellanea del Governo Francese*, cass. 1 / 1, citata nel fondamentale C. Nardi, *Napoleone e Roma. La politica della Consulta romana*, Roma, 1989 (*Collection de l'École française de Rome*, 115), p. 14.
- 4. P. Aimo, «L'Italia Napoleonica», in *L'amministrazione nella storia moderna*, Milano, 1985, I, p. 541-573.
- 5. Ph. Boutry, «La Roma napoleonica fra tradizione e modernità», in L. Fiorani, A. Proserpi (a cura di), *Storia d'Italia*, XVI, Roma, la città del papa. Vita civile e religiosa dal giubileo di Bonifacio VIII al giubileo di papa Wojtyła, Torino, 2000, p. 942.
- 6. ASRm, *Fondo Consulta straordinaria per gli Stati romani*, cass. 1 / 16.
- 7. Per dettagliate notizie su architetti e ingegneri citati nel testo si rimanda alla ricerca promossa da Elisa Debenedetti e impostata da chi scrive, confluita nei tre volumi *Architetti e ingegneri a confronto, l'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, (*Studi sul Settecento Romano*, 22-24), Roma, 2006-2008.
- 8. ASRm, *Fondo Municipalità di Roma*, b. 7 / 1; come architetti soprannumero figuravano G. Pelucchi, F. Puri de Marchis, S. Marini, R. Stern, P. Mazzoni, G. Patichchi, B. Biagioli, L. Moneti, A. Mezzetti e C. Toniuzzi.
- 9. Dal 1808 al gennaio del 1810 le patenti vengono firmate dal presidente; nel periodo febbraio-aprile 1810 compare la nuova dicitura «Commissione delle Strade», con firma del «Senatore membro del Corpo Strade del Senato Romano incaricato Mariscotti», sottoscritta da Mazzoni, Moneti e Ferrari, che si definiscono «ingegneri»; da maggio 1810 a maggio 1814 le licenze sono intestate «Municipalità di Roma» e firmate dal Gabrielli; cfr. ASRm, *Fondo Presidenza delle Strade*, reg. 72.
- 10. ASRm, *Fondo Municipalità di Roma*, b. 7 / 74. Nonostante le buone intenzioni, si lasciò ancora un certo margine alle successioni per parentela: nella supplica a Braschi Onesti del 15.11.1810, il Pelucchi, settantacinquenne e primo tra i soprannumero, chiede di essere ammesso, ma viene scavalcato da Pio Mazzoni, assistente dello zio Eustachio (ASRm, *Fondo Municipalità di Roma*, fasc. 48).
- 11. ASRm, *Fondo Consulta straordinaria per gli Stati romani*, b. 2, 13.10.1810.
- 12. ASRm, *Fondo Presidenza delle Strade*, b. 21, c. 132.
- 13. *Ibidem*, c. 133.
- 14. O. Verdi, «L'istituzione del Corpo degli ingegneri pontifici di acque e strade (1809-1817)», in A. L. Bonella, A. Pompeo, M. I. Venzo (a cura di), *Roma fra la Restaurazione e l'elezione di Pio IX. Amministrazione, economia, società e cultura*, atti del convegno (Roma, 30 novembre-2 dicembre 1995), Roma / Freiburg / Wien, 1997, p. 191-220.
- 15. ASRm, *Fondo Miscellanea del Governo Francese*, cass. 4 / 14, Organisation du service des Ponts et Chaussées dans les deux départements du Tibre et du Trasimene, cc. 221-224. L'équipe era diretta da A. Vici, coadiuvato da C. Folchi. Gli ingegneri ordinari del Dipartimento del Tevere erano: Felice Giorgi, per Roma; V. Bracci, per Tivoli; C. Astolfi e G. Scaccia, per le paludi Pontine; G. Castagnola, per i porti. Da un documento del gennaio 1810 si evince che il servizio subì una prima ristrutturazione, con gli inserimenti di R. Stern, per la navigazione del Tevere e di G. B. Moneti, per le strade del territorio romano. Rispetto alla lista del 9.12.1809, durante i primi mesi del 1810 si registrarono ulteriori inserimenti, a vario titolo: P. Fortuna, C. Cometti, P. Provinciali, P. Bracci, F. Vici, B. Balestrieri, S. Sala, F. Folcari, Fabrizio Giorgi, G. Iacobini, Giulio Camporese, L. Linotte; ASRm, *Fondo Miscellanea del Governo Francese*, cass. 31 / 34.
- 16. *Annuario politico, statistico, topografico e commerciale del Dipartimento di Roma per l'anno 1814 compilato per ordine del signor baron De Tournon*, Roma, 1814, p. V.
- 17. Oltre al classico A. La Padula, *Roma e la regione...*, cit., p. 105-194, cfr. l'aggiornato P. Pinon, «Tournon et les embellissements de Rome», in B. Foucart (a cura di), *Camille de Tournon...*, cit., p. 141-175.
- 18. *Annuario politico...*, cit., p. 213.
- 19. Su ritardi e difficoltà di assimilazione cfr. C. Nardi, *Napoleone e Roma. Dalla Consulta romana al ritorno di Pio VII 1811-1814*, Roma, 2005, con ricca bibliografia.
- 20. M. Nasalli Rocca (a cura di), *Memorie del cardinale Ercole Consalvi*, Roma, 1950, p. 147-148.
- 21. M. Tafuri, «Introduzione», in P. Morachiello, G. Teyssot (a cura di), *Le macchine imperfette. Architettura, programma, istituzioni, nel XIX secolo*, atti del convegno (Venezia, ottobre 1977), Roma, 1980, p. 18. Sul metodo statistico cfr. F. Sofia, «Recueillir et mettre en ordre: aspetti della po-

litica amministrativa di J.-M. de Gérando a Roma», *Roma moderna e contemporanea*, II, 1, 1984, p. 105-124.

_ 22. O. Verdi, «Agrimensori, architetti ed ingegneri nello Stato pontificio del primo Ottocento: dalla professione privata all'impiego pubblico», in C. M. Travaglini (a cura di), *Corporazioni e gruppi professionali a Roma tra XVI e XIX secolo*, *Roma moderna e contemporanea*, VI, 3, 1998, p. 367-396.

_ 23. Parte del documento citata in O. Verdi, «L'istituzione...», cit., p. 194, che utilizza la versione conservata in ASRm, *Fondo Consulta straordinaria per gli Stati romani*, reg. 7; altra copia, da me consultata, in ASRm, *Fondo Miscellanea del Governo Francese*, cass. 4 / 14, cc. 222-230; il decreto originale è in ASRm, *Fondo Consulta straordinaria per gli Stati romani*, cass. 15, n. 1513.

_ 24. ASRm, *Fondo Miscellanea del Governo Francese*, cass. 4 / 14.

_ 25. ASRm, *Rapport a la Consult*, senza data, cc. 211-214. Nella folta messe di studi inerenti al Corp si segnalano L. Blanco, *Stato e funzionari nella Francia del Settecento. Gli "ingénieurs des ponts et chaussées"*, Bologna, 1991; A. Picon, *L'invention de l'ingénieur moderne. L'École des Ponts et Chaussées, 1747-1851*, Paris, 1992.

_ 26. O. Verdi, «L'istituzione...», cit., p. 198.

_ 27. ASRm, *Fondo Municipalità di Roma*, b. 7, congresso del 3.6.1812, presenti Ferrari, Mazzoni, Puri de Marchis e Toniazzi.

_ 28. ASRm, *Fondo Municipalità di Roma*, b. 5 / 73, 14.4.1812.

_ 29. ASRm, *Fondo Miscellanea del Governo Francese*, cass. 4 / 2, cc. 120-123.

_ 30. ASRm, *Fondo Sacra Congregazione del Buon Governo*, serie III, b. 97.

_ 31. Il ministro arriva a specificare anche dettagli minimi, come la convenzione di adottare l'inchiostro nero per le murature che si conservano, il giallo per le demolizioni ed il rosso per le ricostruzioni; inoltre raccomanda l'uso di carta fina che permette la ripiegatura per "annettersi alla posizione".

_ 32. B. de Belidor, *La science des ingénieurs...*, La Haie, 1734, capitolo VI: «una perizia può essere considerata come il capo d'opera dell'ingegnere, e che di là dipende assolutamente l'esecuzione buona o cattiva del progetto [...] Le sue proprietà principali sono che tutte le materie sien ben poste in bell'ordine, annunciate chiaramente e ben dettagliate, senza confusione [...] serve di guida all'imprenditore [...] che sia obbligato di assoggettarvisi [...] e che non possa trovare alcun sotterfugio per esimersi da quelle spese che la decorazione, e molto più la solidità, richiedessero»; citazioni tratte da *La scienza degli ingegneri nella direzione delle opere di fortificazione e d'architettura civile di Belidor con note del signor Navier, versione italiana di Luigi Masieri*, (Milano, 1832), Firenze, 2004, p. 318-320.

_ 33. Si citano o riassumono gli articoli più significativi del *devis*, redatto il 20.1.1813 dall'ingegnere Paolo Provinciali; art. 8: «L'aggiudicatario dovrà avere tutte le qualità richieste di un appaltatore e dovrà giustificare la sua solvibilità presentando buona e valida cauzione»; art. 22: «affinché i lavori non venghino abbandonati a speculatori incogniti e inabili, non si ammetteranno subappaltatori»; art. 23: l'appaltatore deve essere sempre presente sul luogo dei lavori, o nominare un suo rappresentante; art. 26: l'ingegnere «avrà piena facoltà di esigere il cambio, o il congedo degli Agenti ed operai dell'Impresario per causa d'insubordinazione, incapacità o difetto di probità»; ASRm, *Fondo Sacra Congregazione del Buon Governo*, serie III, b. 132.

_ 34. ASRm, *Fondo Sacra Congregazione del Buon Governo*, serie III, b. 97 bis, 21.3.1811.

_ 35. ASRm, *Fondo Sacra Congregazione del Buon Governo*, serie III, b. 97, 25.1.1814. Su questi aspetti dell'attività del Vici si rimanda ai diversi contributi in M. L. Polichetti (a cura di), *Andrea Vici: architetto e ingegnere idraulico. Atlante delle opere*, Milano, 2009.

_ 36. Sulla continuità tra sistema francese e riforme consalviane cfr. F. Di Marco, «Organizzazione e legislazione dei lavori pubblici nello Stato pontificio nell'ultimo decennio del pontificato di Pio VII (1814-1823)», in G. Ricci, G. D'Amia (a cura di), *La cultura architettonica...*, cit., p. 137-142.

Nouveaux programmes pour un empire futur. François Léonard Séheult élève de Peyre le jeune en l'an IV

Jean-Philippe Garric

La publication du *Précis des leçons données à l'École polytechnique* (1802-1805) par Jean-Nicolas-Louis Durand¹ représente un tournant. Avant cette date, comme l'a souligné David Van Zanten², les publications architecturales ne traitent guère de la pratique de la composition qui était pourtant enseignée dans les ateliers et dont témoignent les concours du Grand Prix³. Ce cours, dont les multiples éditions accompagnent la longue carrière d'enseignant de l'auteur, était sans aucun doute la plus importante contribution imprimée directement liée à l'enseignement de l'architecture à Paris, depuis celui de Jacques-François Blondel⁴.

Comme l'a montré Werner Szambien, une véritable révolution sépare les deux ouvrages, correspondant à une inversion des priorités en matière de conception architecturale, qui privilégie un art de la disposition, « de la composition », fondé sur « l'emploi d'un nombre limité de formes architecturales »⁵, au détriment de la théorie des ordres. Pour Szambien, les nouveaux principes fixés dès 1802 à travers le *Précis* auraient été élaborés par Durand « dès son séjour dans l'atelier de Boullée », qui, rappelons-le, disparaît en 1799. Cela revient à poser la question des origines de la méthode du professeur de l'École polytechnique, des liens qu'elle entretient avec les pratiques contemporaines et de la façon dont elle s'en distingue.

Selon l'expression de Quatremère de Quincy, on oublie parfois que les villes se composent d'abord de maisons et que leur beauté « dépend plus du bon goût répandu par l'art dans les simples ordonnances des maisons de particuliers, que de l'érection de quelques grands monuments »⁶, mais il est vrai aussi que les villes de l'Empire napoléonien se caractérisent, du moins dans l'intention, par leurs programmes d'équipements. Certes, la politique de construction d'édifices publics initiée sous le Directoire et qui s'est poursuivie pendant les décennies suivantes, en dépit des changements de régime, n'y a pas toujours produit une série de nouveaux édifices inspirés de modèles théoriques abstraits. C'est souvent, au contraire, comme avec les couvents, le réemploi et la transformation d'anciens bâtiments qui ont permis d'abriter les nouveaux programmes, plutôt que la réalisation de constructions *ex-novo*. Mais nous savons aussi qu'il existe un équivalent architectu-

ral, au système rationaliste d'administration et d'organisation de l'État mis en place par Napoléon, dans le système rationaliste des types et des modèles architecturaux issus d'une certaine pratique de la composition architecturale.

Cette parenté, entre une pensée politique et une vision architecturale, a pu induire le sentiment qu'il existait de l'une à l'autre une relation de cause à effet. L'idée selon laquelle la rationalisation administrative du pays serait à l'origine de l'approche rationaliste des programmes et du projet d'architecture est d'autant plus sujette à s'imposer qu'elle fut accréditée par certains théoriciens contemporains et en tout premier lieu Durand, qui prône un enchaînement étroit entre programme et plan. Mais une telle position pourrait bien correspondre au souci de légitimer une approche architecturale, qui trouve largement ses ressorts en elle-même et une étude plus attentive de la genèse de l'art de la composition peut ouvrir d'autres perspectives, où la démarche des architectes apparaît comme un développement spécifique et en partie autonome. Le nouvel art du plan, qui se dessine notamment dans les concours académiques d'avant la Révolution, prend certes en compte les nouvelles attentes de la société. Mais cette évolution doit-elle être comprise comme la conséquence d'une réponse fonctionnelle à une demande, ou comme l'aboutissement d'une reconstruction globale de la discipline architecturale à partir des acquis d'avant 1789 ?

122

Un cahier d'études de François Léonard Séheult⁷, élève présumé d'Antoine François Peyre à Paris à partir de septembre 1796, apporte un éclairage sur cette période charnière où s'élabore une pratique systématique du projet architectural anticipant le dessein rationnel d'organisation et d'équipement du futur empire. Il permet de mieux saisir comment, l'année même de la reconstitution des Académies, tandis que Bonaparte guerroyant en Italie imaginait peut-être déjà les structures de sa future administration, les architectes élaboraient dans les ateliers parisiens une pratique du projet qui fait de la composition architecturale la matrice d'un système à variations typologiques. L'enseignement de Durand à l'École polytechnique apparaîtrait dans cette perspective comme la variante la mieux connue d'une pratique, qui n'est pas seulement un moyen pour faire face à tous les programmes, mais une démarche fondée sur une logique indépendante, aspirant par essence à produire ces déclinaisons.

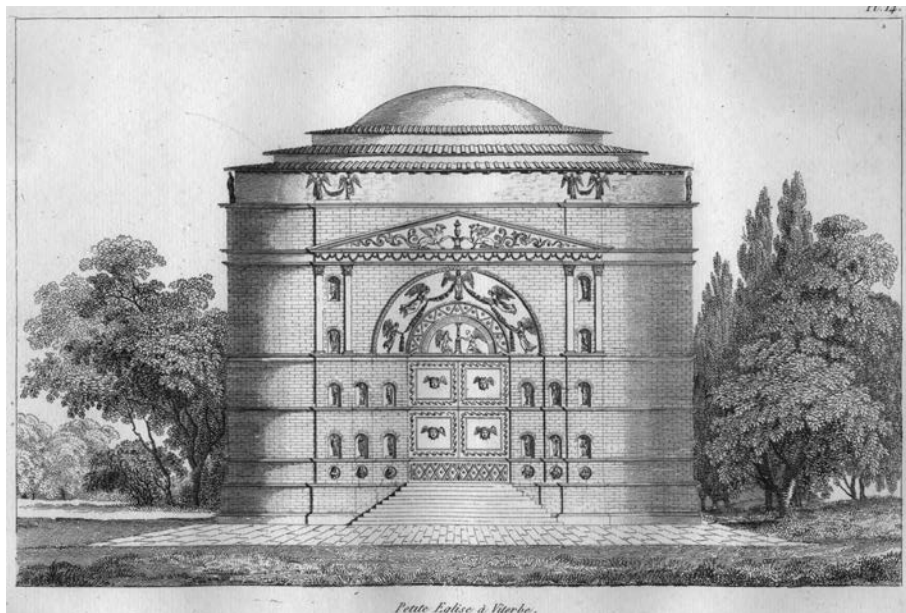
Séheult appartient au groupe des architectes français qui publièrent au début du XIX^e siècle des recueils de modèles italiens, se rattachant ainsi à cet autre volet de la théorie architecturale contemporaine qu'est la recherche sur l'architecture privée et sur les petits édifices. La production des *Recueils d'Italie*⁸, dont l'archétype est l'ouvrage de Charles Percier et Pierre-François-Léonard Fontaine publié à partir de 1798, *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome*, est essentiellement le fait d'architectes lauréats des concours académiques ayant séjourné à l'Académie de France à Rome. Ces volumes, surtout les plus précoces d'entre eux, proposent des interprétations très édulcorées, des versions corrigées et mises au goût du jour des chefs d'œuvre de la Renaissance, plus adaptés aux moyens mesurés des nouvelles fortunes de l'Empire, que ne l'étaient les fastes des aristocrates du *Cinquecento* ou des princes de l'Église. Mais leurs gravures renvoient malgré tout explicitement aux édifices concernés, grâce notamment à des campagnes de relevés réalisées sur le terrain.

Séheult n'est pas lauréat du Grand Prix et l'on ignore s'il a réellement visité l'Italie, comme le prétend le titre de son ouvrage⁹. Mais, que sa connaissance de l'architecture transalpine soit directe ou non, les représentations qu'il en propose sont beaucoup plus éloignées de la réalité que celle de Percier et Fontaine, de Grandjean de Montigny et Famin, de Pierre Clochar ou de Martin-Pierre Gauthier¹⁰. La radicalité de ses adaptations, son choix de montrer seulement des façades et de n'employer la perspective que de façon exceptionnelle le rattache plutôt à Jean-Nicolas-Louis Durand et à Étienne Louis Boullée dont l'italianisme attesté ne reposait pas sur une expérience italienne.

De tous les auteurs français ayant dédié des recueils gravés aux modèles italiens le Nantais est le plus mystérieux, mais aussi l'un des plus séduisants, par le caractère radical et la nouveauté de son approche. Si l'on ignore beaucoup de lui, c'est en grande partie parce qu'il s'agit d'un architecte provincial, formé auprès des meilleurs professeurs parisiens mais qui exerça son activité dans sa ville natale et dans ses alentours. Qui plus est, n'ayant pas œuvré pour la commande publique, comme son compatriote Mathurin Crucy, mais à la réalisation de constructions particulières, son œuvre bâtie est restée méconnue, sa réalisation la plus emblématique étant son propre hôtel particulier, à Nantes sur le cours Cambronne. Ses façades sophistiquées, dominées par un corps central imposant, offrent un assemblage éclectique de références ornementales variées empruntant pêle-mêle à l'Égypte, à la Grèce et à l'Italie.

En attendant une étude complète de son œuvre bâtie qui permettrait d'établir le catalogue de ses réalisations, au-delà des quelques édifices urbains et des deux ou trois maisons de campagnes qu'on lui attribue actuellement, François Léonard Séheult reste donc l'homme d'une unique publication, à laquelle s'ajoutent les

Fig. 1.
François Léonard
Séheult,
*Interprétation
du Temple de San
Giacomo à Vicovaro,*
in *Recueil
d'architecture...*,
Paris, 1821, pl. 14.



nombreux dessins préparatoires des planches de cet ouvrage heureusement conservés par la médiathèque de Nantes. Mais, pour limité qu'il puisse être, cet aspect de sa production est déjà important par lui-même. Si l'on en juge par le nombre d'exemplaires en circulation son recueil n'a certes pas connu le même succès que ceux de Percier et Fontaine, ou de Grandjean de Montigny et Famin. Il se range plutôt dans une seconde catégorie, comprenant des titres comme *Palais, maisons et vues d'Italie* de Pierre Clochar, ou *Les édifices de Gênes* de Martin-Pierre Gauthier. Mais, contrairement à ces différents auteurs, Séheult ne représente quasiment aucun édifice majeur de l'histoire de l'architecture italienne et quand parfois cela se produit, ils sont méconnaissables. Il pousse plutôt la logique du recueil d'Italie dans la direction de l'invention, jusqu'à ses développements ultimes, en forgeant des modèles pour les architectes, ses contemporains, qui n'ont plus qu'un lointain rapport avec les œuvres de départ.

Pour illustrer cet aspect des choses, il suffit d'observer la transformation qu'il inflige au *Tempio di San Giacomo a Vicovaro*¹¹. La comparaison de l'élévation publiée par le Nantais avec l'édifice illustre clairement un processus d'interprétation terme à terme des éléments de vocabulaire, qui permet de changer une œuvre du *Quattrocento* en un modèle du début du XIX^e siècle. L'élévation de l'architecte nantais révèle la préférence pour les volumes simples aux parois dénudées, mises en valeur par des ornements rapportés et de peu de relief, qui parcourt toute son œuvre graphique. Dans une telle démarche, l'identité initiale de l'édifice est finalement aussi secondaire que dans les modèles de composition des façades proposées par Durand dans son *Précis des leçons*, au point que la légende de cette figure : « Petite église à Viterbe » est totalement fantaisiste, comme c'est souvent le cas dans le reste du livre.

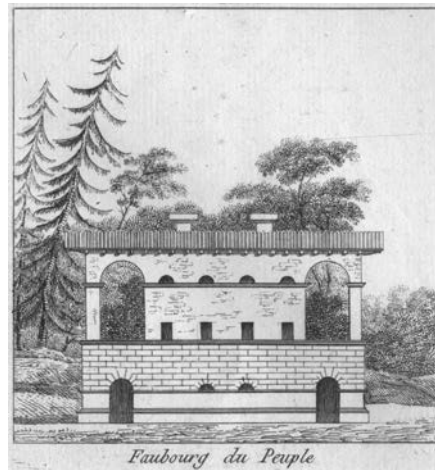
Figure 1

Cette radicalité dans le traitement des sujets est précédée d'une sélection non moins déterminée. Selon l'auteur, il s'agirait de « faire connaître cette foule d'édifices d'une médiocre importance, ces modestes mais jolies maisons de ville et de campagne qui meublent l'Italie, [...] ces motifs de fabrique si pittoresques, ces fontaines, ces monuments de petite proportion dispersés avec profusion ça et là [...] »¹², autrement dit de se concentrer sur de petits édifices et des fabriques rurales quelquefois assez étendues, mais relevant rarement de la grande architecture. En avant-propos, Séheult justifie l'intérêt de son ouvrage en soulignant qu'il se distingue ainsi de ses prédécesseurs. Revendiquant d'être utile à la plupart de ses confrères « réduits à n'établir leur réputation que sur une succession de travaux d'une médiocre importance, dans lesquels l'imagination est enchaînée », il reprend le thème de la démocratisation – regrettable mais inexorable – de l'architecture et de la disparition des commandes prestigieuses, déjà exprimé par Percier et Fontaine.

Cette préférence pour de petits édifices et pour une architecture rurale, souvent dénuée d'ornement voire d'éléments de vocabulaire classique, n'est pourtant pas un choix opportuniste. Elle s'inscrit dans un mouvement général, initié au milieu du XVIII^e siècle, soutenu par Étienne Louis Boullée et par les succès de la peinture de paysage, et qui accorde soudainement à des constructions jadis étrangères au monde de l'architecture le même intérêt qu'à des œuvres importantes. C'est le cas de la *petite maison Faubourg du Peuple à Rome* qui est représentée, avec de grandes variantes, par Séheult, par Durand et par Pierre Clochar, peut-être à partir d'une *veduta* de Constant Bourgeois¹³. Mais cette préférence correspond surtout aux

Figure 2

Fig. 2.
François Léonard
Séheult,
*Interprétation de la
'petite maison
Faubourg du Peuple à
Rome'*,
in *Recueil
d'architecture...*,
Paris, 1821, pl. 1.



orientations professionnelles personnelles du Séheult et à des choix architecturaux fondamentaux, qui devaient assurer à cet ouvrage une longue influence parmi les architectes et au sein de l'École des Beaux-arts.

Cet intérêt durable se manifeste par la réédition en format réduit réalisée en 1925 par l'atelier Patouillard-Demoriane, comme par la présence de Séheult aux côtés de Bélanger, Chalgrin, ou Ledoux, dans le *Recueil de petites constructions* publié en 1930 puis en 1953 par Georges Gromort à l'attention des élèves des Beaux-arts¹⁴. Comme le soulignait l'architecte Bernard Huet¹⁵, qui avait lui-même utilisé Séheult dans les années 50 pour préparer son épreuve d'admission, l'ouvrage apparaissait alors comme un bon compromis entre le goût moderne pour les jeux de volumes abstraits, l'italianisme endémique de l'École des Beaux-arts et les exigences d'un académisme classicisant.

Cette spécificité qui s'enracine dans sa formation séduit ses confrères, qui y trouvent une ressource et une architecture pour architectes. Elle correspond aussi au contexte spécifique du pays nantais, où la nécessité de reconstruire le territoire rural pour tenir compte, comme ailleurs en France, des mutations de la propriété agricole consécutives à la vente des biens nationaux, se double du besoin de relever les ruines des guerres de Vendée. Ce mouvement s'accompagne d'un second phénomène, qui mériterait d'être mieux étudié, l'implication, dans les campagnes, de nouveaux propriétaires issus des élites urbaines éclairées. Cette mutation qui tient à la nécessité pour la grande bourgeoisie française d'assumer désormais un rôle politique, correspond à Nantes à l'enjeu plus spécifique de la reconversion des fortunes maritimes issues du commerce triangulaire pénalisées par le blocus continental.

Cette reconquête du monde agricole, qui s'apparente, toutes proportions gardées, au redéploiement de l'aristocratie vénitienne dans la *Terra ferma* à la fin du Moyen Âge, et cette reconstruction à grande échelle consécutive aux désastres de la guerre, adoptent massivement le style à l'italienne. La Villa Lemot, construite à la demande de l'un des artistes officiels de l'Empire et de la Restauration, le sculpteur François-Frédéric Lemot, est la réalisation la plus emblématique d'un mouvement

d'une certaine envergure. Sa Maison du Jardinier, attribuée à Mathurin Crucy¹⁶, est l'exemple le plus abouti de l'imitation des fabriques rurales de l'Italie dans les constructions agricoles françaises de l'époque, dont le recueil de Séheult pourrait bien avoir été le plus efficace *vademecum*.

C'est ainsi que ce dernier attira l'attention des historiens de l'architecture au cours des années 1980, ce qui suscita notamment un début de thèse par Jean-Jacques Couapel. Werner Szambien et Jean-Marie Pérouse de Montclos se sont aussi penchés sur la question. Avec le souci d'éclaircir les liens éventuels entre Séheult et Durand, qui publie parfois des modèles identiques, ils ont formulé l'hypothèse d'une source commune à leurs ouvrages dans les travaux réalisés ensemble avant 1799 sous la tutelle de Boullée. Cette collaboration présumée s'inscrirait dans la perspective de la préparation d'un recueil d'architecture civile projeté par ce dernier, mentionné dans son inventaire après décès, mais qui a disparu. Nos recherches sur les *Recueils d'Italie* ont ajouté de nouveaux éléments convergeant dans cette direction. A partir d'un examen approfondi des différentes publications, nous avons également montré qu'il fallait y associer deux autres personnages, le peintre et graveur Constant Bourgeois, bon connaisseur de l'Italie, et l'architecte graveur Charles Normand, Prix de Rome privé de voyage d'Italie pour cause de Révolution.

Mais en juin 2003, à l'occasion de la dispersion aux enchères d'un fonds appartenant aux descendants de l'architecte et de sa famille, qui comprend après lui plusieurs architectes et entrepreneurs : Saint-Félix Séheult, Hillereau et Jean-Pierre Garreau, un certain nombre de documents nouveaux ont refait surface¹⁷. Ils offrent désormais, en plus du recueil gravé et des quelques édifices connus, un point de vue complémentaire sur le parcours et la production de François Léonard Séheult. Après l'échec d'une démarche auprès des archives départementales, les héritiers en

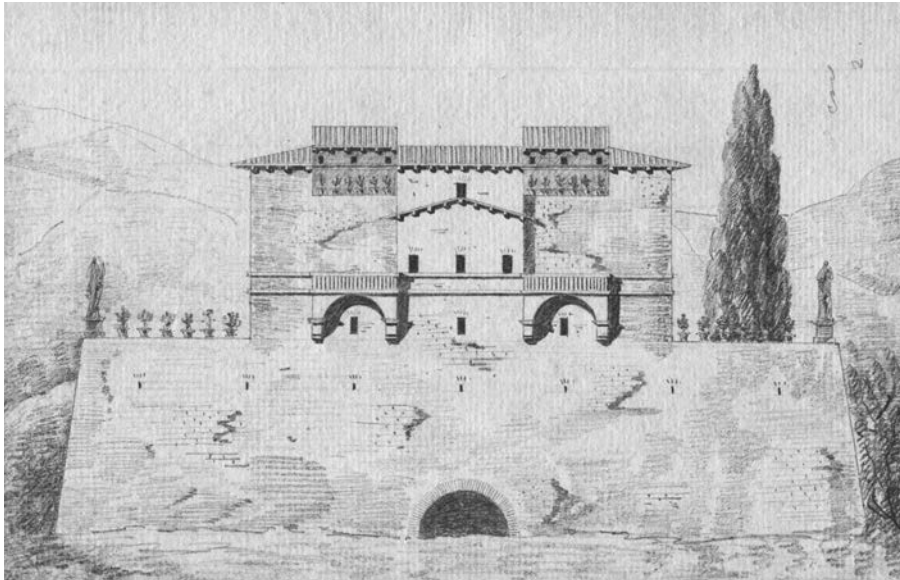


Fig. 3.
François Léonard Séheult,
Dessin préparatoire pour une des figures de la planche 24 du Recueil d'architecture..., dessin à la mine de plomb sur papier. Paris, collection particulière.

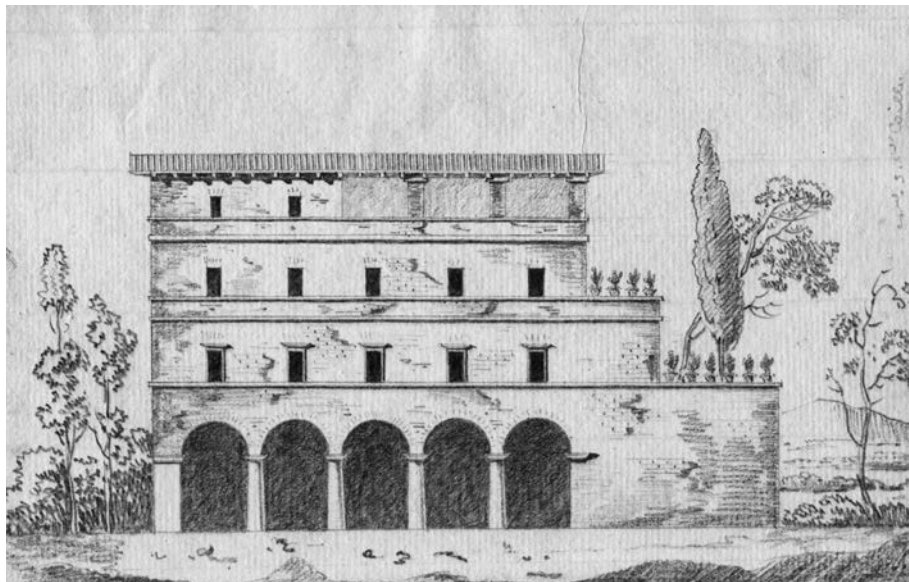
arrivèrent à proposer aux enchères cet ensemble spectaculaire par sa qualité et sa quantité, regroupant le travail de trois générations d'architectes et de constructeurs à Nantes et dans ses environs. La vente non cataloguée organisée un samedi après-midi dans la petite ville isolée de Neuville-de-Poitou, se fit en l'absence de représentant des collections publiques. Elle comprenait, en plus des livres, de nombreux projets pour la réalisation d'édifices à Nantes et dans ses alentours, des documents écrits, des portraits de Garreau et de sa femme, etc. Une deuxième partie était formée d'un ensemble important de planches aquarellées et non aquarellées en exemplaires multiples provenant notamment du recueil des Grands Prix publié par Prieur¹⁸, semblant avoir servi de support pédagogique pour un enseignement du dessin d'architecture. Enfin, en plus de quelques dessins préparatoires au recueil gravé de Séheult, similaires à ceux de la médiathèque de Nantes, de nombreux très grands dessins d'architecture lavés, à la manière de Boullée, étaient proposés. Le cahier d'études architecturales évoqué dans cet article complétait cet impressionnant bric-à-brac.

Les dessins préparatoires au recueil, dessinés et rendus à la mine de plomb, comparables à ceux déjà connus, comportent cependant des informations inédites sur le travail de l'auteur. Ils attestent d'une véritable démarche de création architecturale permettant d'établir des modèles parfois très audacieux. Dans un cas, le jeu des volumes semble se résumer à une composition abstraite, qui se résout finalement à une formule plus simple dans la version gravée, avec le choix plus pyramidant d'une travée centrale surélevée. Dans un autre, une façade asymétrique montre l'émergence progressive de l'idée de gradins, avec l'adjonction d'une loggia en partie supérieure et, finalement, une version gravée franchissant une étape supplémentaire par l'ajout d'une travée de fenêtre au-dessus du portique au premier étage, lui-même prolongé sur tout le soubassement.

Figure 3

Figure 4

Fig. 4.
François Léonard
Séheult,
*Dessin préparatoire
pour une des figures
de la planche 24
du Recueil
d'architecture...*,
dessin à la mine
de plomb sur papier.
Paris, collection
particulière.



Le cahier d'études, de 26 cm par 37 au format oblong, est plus énigmatique, d'autant qu'il n'est pas signé et qu'une partie du dos en parchemin a été découpée à l'emplacement où pouvait se trouver un titre. Hormis des dessins non légendés, il offre pour toute indication l'étiquette publicitaire du papetier parisien Niodot « Au chant de l'alouette », où il fut acheté, avec immédiatement dessous la mention manuscrite au crayon « du 22 fructidor an 4 », le 8 septembre 1796 jour de la bataille de Bassano. Il comprend 46 feuillets, soit 92 pages. 18 sont restées vierges, 74 présentant des dessins à la mine de plomb ou à l'encre diversement élaborés.

L'attribution à Séheult repose sur un faisceau de facteurs concordants, le premier étant bien sûr la présence du document dans le fonds d'archives familial. Le second est sa proximité à la fois graphique et stylistique avec les dessins préparatoires au recueil, à laquelle s'ajoute l'extrême similitude dans la façon de figurer les inscriptions. Le troisième élément d'attribution vient de ce que l'on pense connaître du parcours de Séheult, qui, après avoir suivi l'enseignement de Brongniart à l'Académie d'architecture de 1786 à 1790, aurait également été l'un des élèves de prédilection d'Antoine François Peyre. Ce dernier ayant été choisi en décembre 1795, lors de la constitution de l'Institut, pour figurer avec Gondoin, De Wailly, Raymond, Pâris et Boullée parmi les architectes qui en feraient partie. Il est donc vraisemblable que c'est pour travailler sous sa férule, que le Nantais achète le cahier chez Niodot le 22 fructidor an IV. L'année académique 1796-1797 est la première qui s'organise après la reconstitution des académies. Le travail de Séheult représente ainsi une précieuse illustration d'une période encore mal connue du point de vue pédagogique, mais qui assure la transition entre l'héritage du XVIII^e siècle et les systèmes d'enseignement qui se mettent en place au début du XIX^e siècle.

On peut encore s'interroger sur la durée d'exécution du document. A défaut d'information concrète, son caractère assez homogène (même si on peut y distinguer des sous-ensembles) indique un assez court laps de temps. Tous les dessins y sont exécutés avec une même technique employant la mine de plomb et l'encre noire. Les plans sont pochés, les coupes et les élévations tracées au tire-ligne très fin. Il n'y a pas de vue en trois dimensions, ni de lavis ou d'aquarelle. Les figures inachevées ou esquissées sont à la mine de plomb.

Tous les projets relèvent d'un travail académique, explorant une grande variété programmatique, ils ne sont pas étudiés jusqu'à résoudre dans le détail les problèmes de distribution. Il s'agit plutôt de la mise en place de partis architecturaux, sous forme d'esquisses méritant encore d'être approfondies. Enfin l'expression architecturale est un palladianisme, témoignant à l'occasion de l'influence de Ledoux. L'utilisation de l'ornement y est très mesurée, celle des ordres très libre. Les programmes traités comprennent des corps de gardes, des temples décadaires, mais également des laiteries, tribunaux, bains publics, prytanée, etc. Tout corrobore la date de 1796 et l'hypothèse d'une exécution rapide.

L'ensemble comprend beaucoup de plans et, dans une moindre mesure, de façades parfaitement terminés, qu'il convient d'examiner du point de vue des projets représentés. Mais il comprend aussi des figures illustrant toutes les étapes du processus de conception et de son élaboration graphique, depuis de tout petits croquis pour la recherche d'un parti. Certains documents sont seulement ébauchés, comme la façade pour une prison, d'autres sont commencés aux instruments et

Figure 5

Figure 6

Fig. 5.
François Léonard
Séheult,
*Façade pour une porte
de ville*, album Séheult,
F. 12 recto.
Paris, collection
particulière.

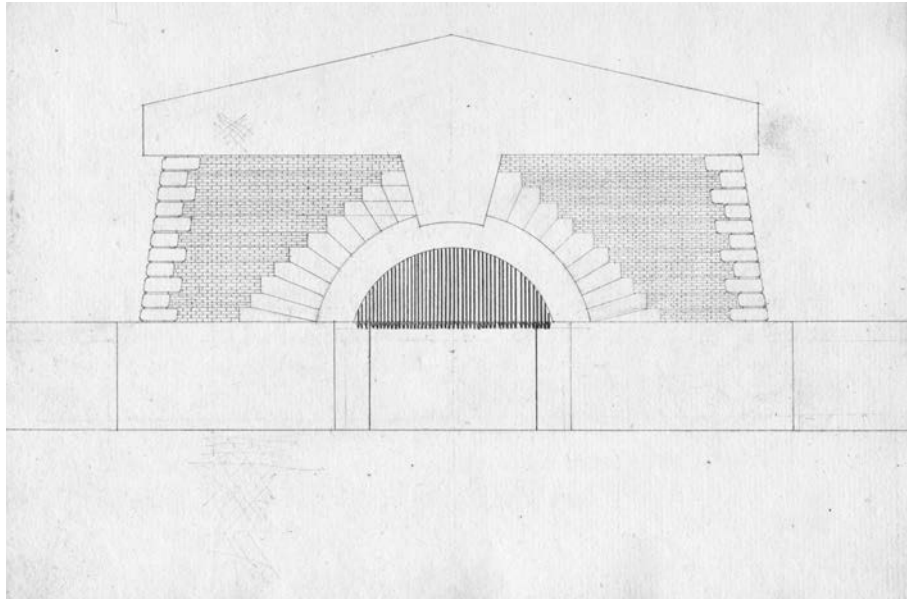


Figure 7

inachevés, comme son plan. C'est la méthode de travail elle-même qui est ainsi documentée : l'emploi d'un cahier sur lequel on ébauche à main levée, avant de construire les figures aux instruments puis de les passer à l'encre. Ce document de travail cohérent contient des dessins conçus et réalisés directement sur ses pages, loin du simple bloc-notes informel et sans suite ou du recueil factice rassemblant à posteriori une collection d'images éparses. Il comprend dix-huit projets complets avec au moins un plan et une élévation, le plus souvent une coupe, mais aussi de nombreux documents isolés souvent regroupés par ensembles, formant des pages entières de façades pour de petites constructions, de variations sur des compositions de plans, ou des suites de plans déclinant un schéma identique.

L'expression des façades manifeste deux orientations également présentes dans le recueil gravé. La première est un extrême dépouillement, un penchant pour le « nu du mur », pour reprendre les mots jadis employés par André Chastel à propos du palladianisme¹⁹, qui s'accompagne d'une présence très limitée et superficielle de la sculpture ornementale. La seconde est une préférence pour un vocabulaire rustique, des baies couvertes en plein cintre souvent dénuées d'encadrement, des ordres toscans sans base, des bossages. Le détail de la façade pour une salle de spectacle témoigne de cette recherche. L'ordre corinthien employé est très libre, les figures en relief étroitement inspirées des danseuses Borghèse, comme les attributs du soubassement et les couronnes de la frise semblant servir de cadres à une galerie de grands hommes, soulignent l'abstraction des surfaces lisses de mur plus qu'ils ne l'atténuent. Finalement, la dimension la plus immédiatement frappante de l'ensemble est la variation programmatique et géométrique qu'il recèle. Un projet où l'on peut reconnaître des bains publics, se rattache à l'un des croquis attribués à Antoine François Peyre conservés à Paris aux Musée des arts décoratifs²⁰, mais il permet

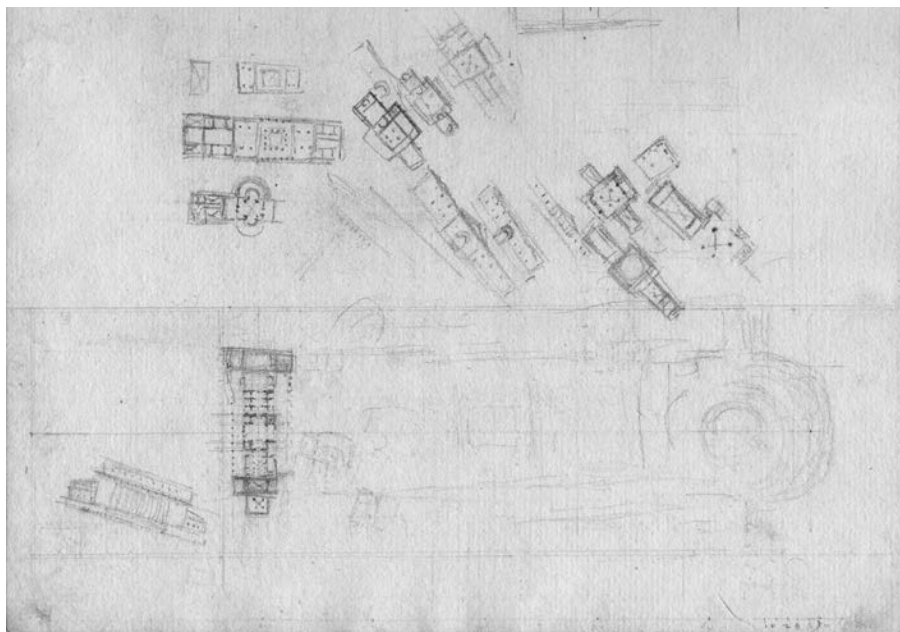


Fig. 6.
François Léonard Séheult,
Croquis à la mine de plomb pour la recherche d'un parti,
album Séheult,
F. 38 recto.
Paris, collection particulière.

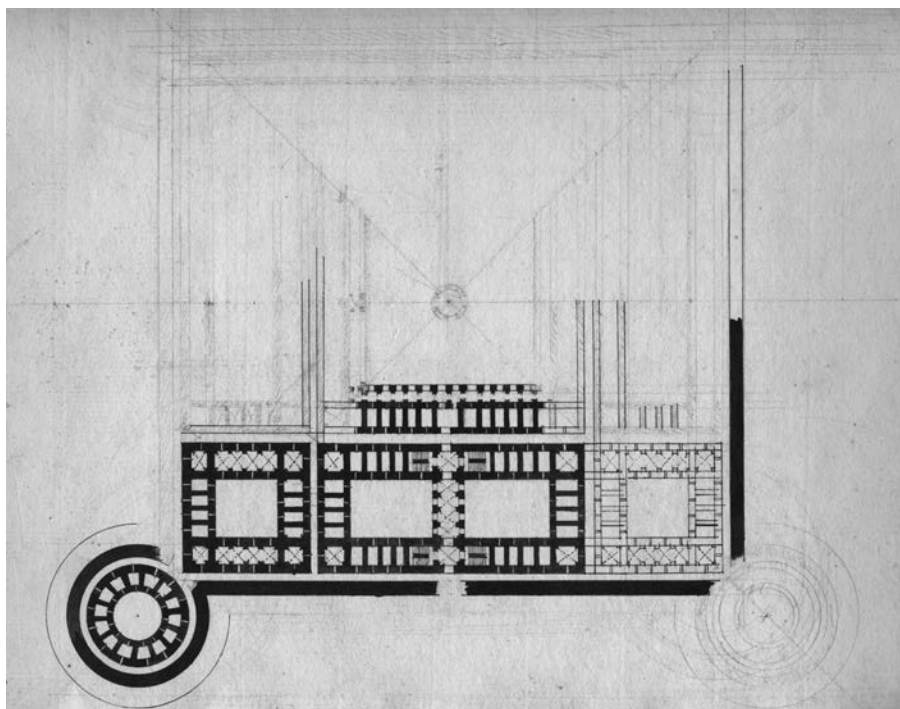


Fig. 7.
François Léonard Séheult,
Plan pour une prison,
esquisse,
album Séheult,
F. 4 recto.
Paris, collection particulière.

également d'établir un lien avec Charles Normand, que nous avons déjà identifié comme l'un des protagonistes du travail sur les petites maisons d'Italie et qui publia en 1828 un projet de bains similaire, dans le second volume de son *Vignole des architectes*²¹.

Les projets de petites dimensions sont représentés en plan, coupe, élévation coordonnés sur une seule page, parfois à deux par page. Mais, lorsqu'il s'agit de programmes plus vastes, les plans seuls occupent parfois toute la feuille jusqu'au bord du papier. C'est le cas d'une série de variations sur le thème du plan centré, qui comprend des projets sans coupe ni façade, concernant des marchés, des halles, une bourse, un hôtel de ville... C'est aussi le cas pour un hôpital organisé autour d'une chapelle centrale et dont l'étude est plus complète.

Édifices culturels, édifices culturels ou administratifs, marchés, bourses ou cimetières, la collection encore imparfaitement ordonnée est à la fois l'image d'une nouvelle ambition architecturale, qui englobe tous les édifices dans un seul système, de la laiterie au prytanée, et d'une méthode de conception basée sur l'assemblage d'éléments primaires, que Durand porte à ses ultimes conclusions en 1821 dans la *Partie graphique du cours d'architecture*²². Elle témoigne d'une recherche systématique qui est moins une suite de réponses à une série de programmes édictés par ailleurs, que le fruit d'un processus de conception architecturale rationnel en partie autonome, héritier des concours académiques du siècle qui s'achève, parallèle au processus d'organisation juridique et administrative alors en gestation. Les dessins de l'album Séheult illustrent la construction d'une nouvelle approche de l'art d'édifier, héritière des lumières dans son rationalisme universaliste, comme le sont les programmes politiques et juridiques de son temps. Elle illustre la méthode émergente d'une discipline en mutation qui se prépare sans le savoir vraiment à bâtir les projets nouveaux d'un futur empire.

L'étude approfondie du document qui reste à réaliser, permettra d'embrasser plus largement et de revisiter la question de l'enseignement du projet architectural à Paris pendant les cinq dernières années du XVIII^e siècle.

- 1. J.-N.-L. Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique*, Paris, 1802-1805 (an X-XIII).
- 2. Cf. D. Van Zanten, « Architectural composition at the École des Beaux-arts from Charles Percier to Charles Garnier », dans A. Drexler (éd.), *The Architecture of the École des Beaux-arts*, New York, 1977, p. 162.
- 3. Notamment à travers les deux premières publications qui lui sont consacrées : [A. P. Prieur], *Collection des prix que l'Académie d'architecture proposoit et couronnoit tous les ans, gravée au trait, imprimée sur papier jésus vergé. Tome premier composé de 121 planches. Prix 100 fr.*, Paris, [s.d.] ; H. Allais, A. Détournelle, A. L. T. Vaudoyer, *Projets d'architecture et autres productions de cet art qui ont mérités les Grands Prix accordés par l'Académie, par l'Institut national de France, et par les jurys du choix des artistes et du gouvernement*, Paris, 1806.
- 4. J.-F. Blondel, P. Patte, *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes* par J.F. Blondel... dans son *École des arts...*, Paris, 1771-1777.
- 5. Cf. W. Szambien, *Jean-Nicolas-Louis Durand 1760-1834. De l'imitation à la norme*, Paris, 1984, p. 86.
- 6. A. C. Quatremère De Quincy, « Peruzzi », dans *Dictionnaire d'architecture*, Paris, 1825, III, *ad vocem*.
- 7. Les quelques éléments biographiques connus sur François Léonard Séheult ont été publiés par H. De Berranger, « Une famille d'architectes nantais. Les Séheult », *Bulletin de la Société archéologique et historique de Nantes et de la Loire-Atlantique*, CVII, 1968, p. 31-39. Voir également J.-J. Couapel, J.-M. Pérouse De Montclos, « La création et la diffusion du modèle rustique à l'italienne », dans C. Allemand-Cosneau et alii. (éd.), *Clisson ou le retour d'Italie*, cat. expo. (Gétigné-Clisson, Musée-Maison du Jardinier de la Garenne Lemot, 1990), (*Collection des Cahiers de l'Inventaire*, 21), Paris, 1990, p. 32-53. La dispersion aux enchères du fonds Séheult a permis de constater que celui-ci avait bien été l'élève de Brongniart, avant la Révolution. A cet égard, voir notamment le catalogue de la librairie Alain Cambon : *Rares dessins d'architecture*, s.l., n.d., p. 9-17.
- 8. J.-Ph. Garric, *Recueils d'Italie. Les modèles italiens dans les livres d'architecture français*, Liège, 2004.
- 9. F. L. Séheult, *Recueil d'architecture dessiné et mesuré en Italie dans les années 1791, 92 et 93* par F. L. Schuelt [sic], architecte à Nantes, Paris, 1821.
- 10. A.-H.-V. Grandjean De Montigny, A.-P. Famin, *Architecture Toscane, ou Palais, maisons et autres édifices de la Toscane, mesurés et dessinés*, Paris, 1806-1815 ; P. Clochar, *Palais, maisons et vues d'Italie*, Paris, 1809 ; M.-P. Gauthier, *Les plus beaux édifices de la ville de Gênes et de ses environs*, Paris, 1818-1830.
- 11. F. L. Séheult, *Recueil d'architecture...*, cit., pl. 14.
- 12. *Ibid.*, p. 7-8.
- 13. A ce propos, voir J.-Ph. Garric, *Recueils d'Italie...*, cit., p. 174 et 183. La même maison est aussi représentée dans deux dessins de Charles Percier conservés à la Bibliothèque de l'Institut de France (ms. 1008, fol. 3, dessins 5 et 6).
- 14. G. Gromort, *Recueil de petites constructions datant de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e. Empruntées aux œuvres de Bélanger, Bruyère, Chalgrin, Ledoux, Normand, Séheult...*, Paris, 1930.
- 15. Lors d'une conversation particulière en marge d'une intervention dans le cours d'été d'architecture de la Garenne-Lemot à Clisson, au mois de juillet 1998.
- 16. Cf. C. Allemand-Cosneau et alii. (éd.), *Clisson...*, cit.
- 17. Vente Séheult-Garreau-Hillereau du 14 juin 2003, Étude Beugnard à Neuville-de-Poitou.
- 18. [A. P. Prieur], *Collection des prix...*, cit. Voir à ce propos J.-Ph. Garric, « Mode de production et forme d'un archétype. Palais, maisons et autres édifices modernes de Percier et Fontaine », dans D. Rabreau, D. Massounie (éd.), *Claude-Nicolas Ledoux et le livre d'architecture en français - Étienne-Louis Boullée, l'utopie et la poésie de l'art*, actes coll. (Paris, 3-4 décembre 1999 ; Paris, 3-4 décembre 2004), Paris, 2006, p. 176-183.
- 19. A. Chastel, *Palladiana*, Paris, 1995, p. 89.
- 20. Ce croquis a été publié par W. Szambien, *Jean-Nicolas-Louis Durand...*, cit., p. 257, fig. 97.
- 21. Ch. Normand, *Le Vignole des architectes et des élèves en architecture. Seconde partie...*, Paris, 1828, pl. 33.
- 22. J.-N.-L. Durand, *Partie graphique du cours d'architecture...*, Paris, 1821.

De l'utopie urbanistique à l'utopie psychiatrique : L'Asile d'aliénés du Mans

Jean-Michel Leniaud

Dans les faubourgs du Mans, rue Étoc-Demazy – du nom du premier président de la commission administrative de l'asile, le docteur Étoc-Demazy, ancien interne de l'Hospice de Bicêtre – on trouve encore, coincés entre de hautes constructions de notre temps, les bâtiments du plus ancien hôpital psychiatrique du département de la Sarthe, l'Asile du Gué-de-Maulny. Peu à peu vidé de ses pensionnaires au profit d'un établissement édifié plus récemment à Allones, ces bâtiments étaient menacés, il y quelques années encore, d'une destruction que rendaient inéluctable la pression foncière environnante et l'enjeu que représentait la superficie de leur terrain d'assiette. À ce jour, par chance, les puissances politiques, administratives et financières ont renoncé à s'affirmer en ce lieu par la table rase : le corps social eût été privé d'une composition architecturale qui, en dépit des humiliations infligées par l'environnement et des disgrâces dues à l'entretien insuffisant, diffuse une ambiance quasi magique. À son propos, on peut affirmer sans la moindre exagération qu'à l'exception, bien sur, de l'hospice construit par Gilbert sur la berge de la Marne à Charenton, il représente le plus bel exemple provincial de cette génération d'asiles construits dans l'ambiance de la loi de 1838, laquelle compte pourtant des chefs d'œuvre, tels l'Hôpital psychiatrique d'Auxerre (conçu par Jean Boivin, 1807-1854) ou celui de Braqueville à Toulouse (dû à Jean-Jacques Esquié, 1817-1884) et malheureusement passablement ruiné par la tempête de décembre 1999. Un petit chef d'œuvre de néo-classicisme à l'italienne.

L'auteur en est Félix Delarue (1795-1873), sur lequel on sait peu de chose : il n'a pas été formé à l'École des Beaux-arts, exerce comme architecte en chef du département de la Sarthe de 1828 à 1864, et comme responsable des édifices diocésains du Mans (cathédrale, palais épiscopal, séminaire) pendant la Monarchie de juillet. On lui doit quelques châteaux dans le genre néo-gothique ainsi que le Palais épiscopal du Mans (actuellement, musée municipal)¹. L'Asile du Gué-de-Maulny a été construit, pour sa part, de 1828 à 1836.

La composition architecturale répond avec fidélité aux prescriptions fixées à la demande du gouvernement de Louis XVIII par l'aliéniste Esquirol en 1818 et

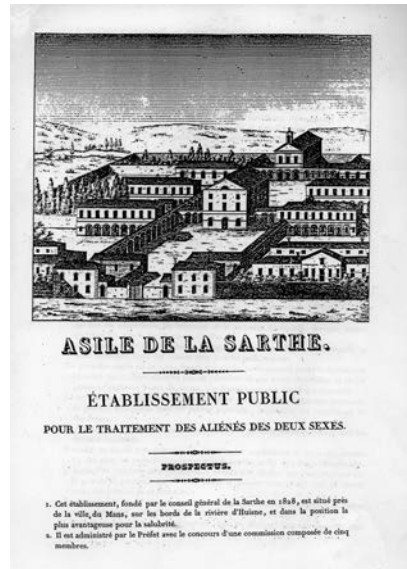


Fig. 1.
Félix Delarue,
Asile du
Gué-de-Maulny,
Le Mans, 1828-1836,
prospectus
de présentation, 1840.

transcrites en plan par l'architecte Hippolyte Lebas². Tout d'abord, par l'environnement paysager : il faut imaginer un terrain verdoyant à la sortie de la ville, arrosé par un petit cours d'eau, l'Huisne et offrant toutes les conditions de salubrité ; il faut encore imaginer ce terrain avec ses compositions en demi-lune de jardins à la française sur les trois côtés qui encadrent l'entrée ; il faut aussi se représenter que, pour atténuer la rigueur de ces lignes, une autre composition les encadre, de parcs à l'anglaise, avec leurs allées sinueuses, capricieusement ombragées d'arbres ; et, tout au fond, la ferme, qui exploite des terrains acquis en 1847³. Les intentions des créateurs sont claires : c'est dans une sorte de paradis terrestre, clos de murs à l'instar du jardin primordial, que doit être édifié le refuge de l'aliénation mentale, au sein d'un espace naturel qui ne possède pas la virginité de la nature originelle, ni sa luxuriance, puisqu'il a été soumis à la rigueur de la raison classique (les jardins à la française), elle même atténuée par les libertés maîtrisées des compositions à l'anglaise. Voici plusieurs générations que l'on sait que le bonheur réside dans la nature, dès lors qu'elle a été éclairée par les lumières de la raison, sans pour autant avoir été humiliée par l'exploitation de l'homme : en ces temps romantiques de la fin de la Restauration, qui combinent physiocratie et quête de l'Arcadie primitive, on se montre persuadé que, puisqu'elle n'est pas curable par des moyens artificiels, l'aliénation pourra être adoucie et tranquillisée par l'hospitalité de cette nature-là. Telle fut la première utopie, douce et bienfaisante, de l'asile.

Passons à la composition architecturale. Elle affecte une symétrie parfaite : l'ampleur du terrain, un vaste trapèze, a permis à l'architecte de développer sa pensée comme s'il s'agissait d'un projet idéal, l'une de ces abstractions que, depuis le XVIII^e siècle, on apprend à tracer sur la feuille blanche. L'axe de symétrie prolonge l'entrée dans l'édifice, elle même tracée au milieu de l'un des côtés du trapèze ; un second axe de symétrie le coupe orthogonalement en son centre, délimitant ainsi

quatre carrés parfaits. Puis, des lignes de composition secondaires déterminent une organisation tripartite aussi bien dans l'axe de l'entrée que dans le sens orthogonal. Au total, c'est un plan d'un classicisme strict que Delarue a conçu, susceptible par son abstraction de s'appliquer à toutes sortes de programme dès lors que le terrain proposé offrirait des conditions idéales : une idée pure, aussi conventionnelle que les figures de la géométrie d'Euclide.

Or, par son degré de généralisation même, le parti adopté s'adapte à la perfection au projet d'asile : à droite de la bande centrale sont aménagés les bâtiments des femmes, à gauche ceux des hommes – puisqu'il est admis depuis des siècles d'architecture hospitalière que l'un et l'autre sexe ne cohabiteraient pas. Au centre sont disposés les services communs : à l'entrée, le concierge et les parloirs ; puis, une cour de service ; puis encore, au cœur même de la composition, à l'intersection des deux axes, le bâtiment de l'administration, ainsi que la pharmacie, la cuisine et la lingerie ; une nouvelle cour encore et, tout au fond, la chapelle. Lisons maintenant le plan dans le sens horizontal : la bande centrale est occupée, de part et d'autre du bâtiment de l'administration, par les bains, suivis de jardins et, aux extrémités, à gauche, le réservoir général, à droite, l'amphithéâtre de dissection. Il reste à placer les bâtiments des malades : l'architecte les a disposés en peigne, perpendiculairement à la bande verticale.

La symbolique exprimée par ce plan est claire, bien qu'elle soit double, sinon duplice : un premier regard reconnaîtra que la place centrale est affectée au pouvoir civil, l'administration, et non à Dieu, la chapelle ; un second appréciera le parcours initiatique qui conduit de la conciergerie à cette chapelle, en passant par le bâtiment de l'administration. Ce parcours est, au reste, le seul que le malade puisse connaître, puisqu'il lui est interdit de se déplacer dans le sens horizontal, de sexe à sexe ; il l'emprunte en

Fig. 2.
Félix Delarue,
Asile du
Gué-de-Maulny,
Le Mans, plan général,
gravure sur cuivre, in
Charles Gourlier et alii,
*Choix d'édifices
publics projetés
et construits
en France depuis le
commencement du
XIX^e siècle,*
Paris, 1825-1850.

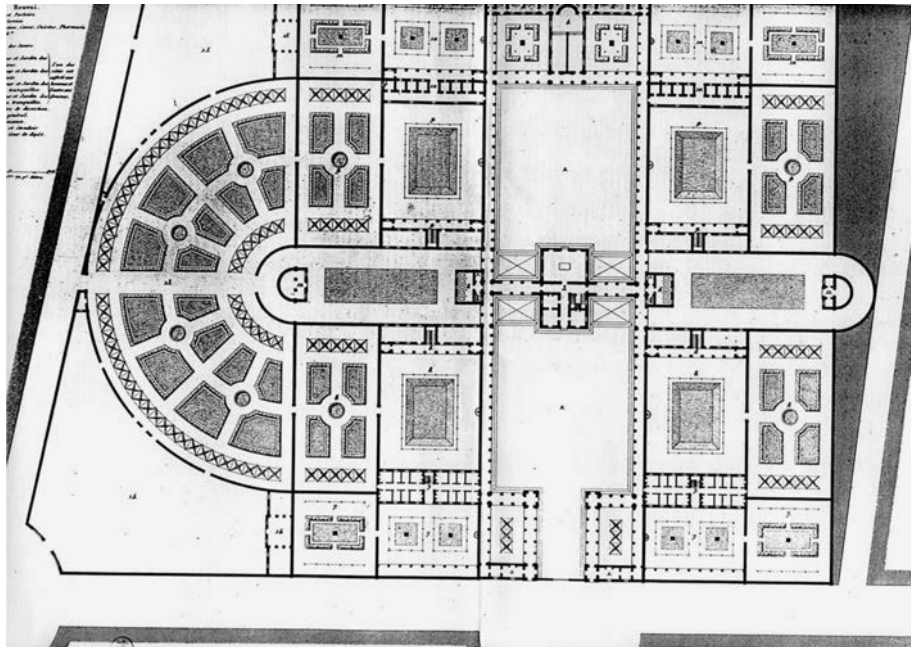




Fig. 3 e 4.
Félix Delarue,
*Asile du
Gué-de-Maulny*,
bâtiments de la
porterie depuis la rue
et grande cour
centrale partie
nord-ouest.

déambulant sous les longues galeries qui bordent tout le pourtour de la bande centrale. Sur ses pas, nous prenons conscience de la deuxième utopie sur laquelle l'asile est fondé : la deuxième branche du « traitement moral », comme on l'appelle – l'autre consiste à se confier à la bienfaisante nature –, c'est-à-dire la mise en scène de l'ordre et de la hiérarchie des pouvoirs comme représentation de la société.

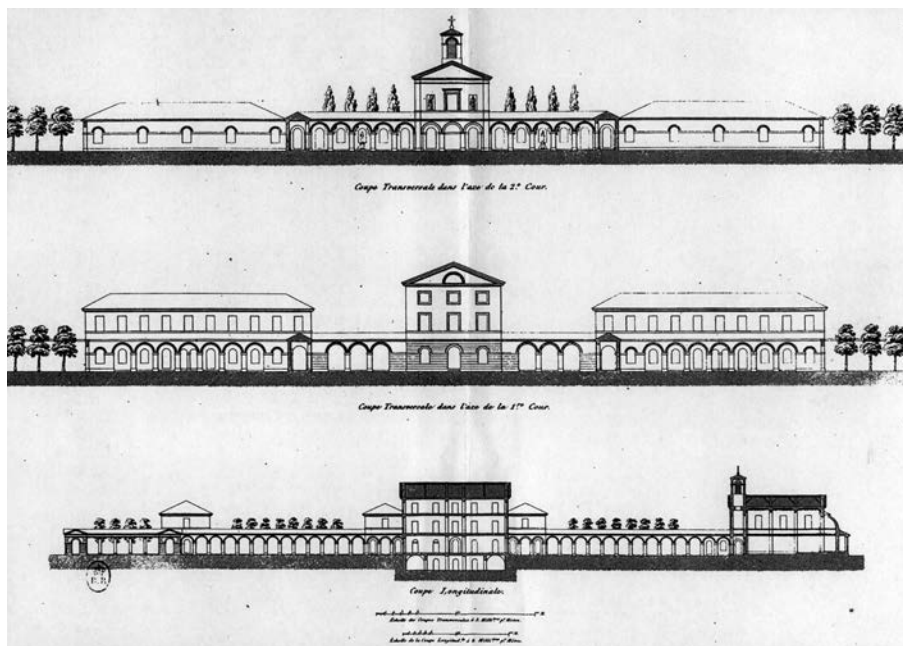
136

La troisième utopie s'exprime par la morphologie architecturale : le plan des bâtiments est rectangulaire ; l'élévation des façades reste dans l'horizontalité (un niveau, deux niveaux surmontés d'un attique) ; les toitures cherchent à rester de faible hauteur, comme si, malgré le climat, elles tendaient vers la terrasse ; l'écriture combine tympan triangulaires, arcs en plein cintre, bandeaux moulurés au-dessus des fenêtres ; les galeries alignent des files de piles de plan carré, sans base et coiffées d'un chapiteau extrêmement simple sur lequel repose l'intrados de l'arc en plein cintre ; l'appareil combine la pierre de taille, la brique rouge et l'enduit, le tout constituant une sobre palette de couleurs auxquelles s'adjoint le gris des ardoises. On reconnaît le répertoire du néo-classicisme « Bâtiments civils » qui, depuis le début de la Restauration, caractérise l'architecture issue de la commande publique : il s'inspire de formules italiennes, combine des formes des *XV^e* et *XVI^e* siècles que Percier et Fontaine s'emploient à faire connaître, des morphologies propres à l'architecture conventuelle et des observations formulées à l'occasion de travaux de fouilles à Rome et à Pompéi. Avec ses lignes horizontales, le gabarit équilibré des masses, ses rythmes calmes, l'austérité discrète de l'ornementation et de la polychromie, cette architecture crée au Gué-de-Maulny un espace qui diffuse, sans l'imposer, le calme et l'équilibre, génère une petite ville, artificielle à nos yeux comme pourrait l'être un décor de théâtre avec ses longues files de bâtiments, ses interminables galeries et sa composition géométrique, mais empreinte de cette poésie qui anime les travaux des premiers pensionnaires de l'Académie de France à Rome à la recherche d'une antiquité perdue, faite de façades basses et blanches se déployant sous des cieux éternellement bleus. Ces rythmes, ces volumes, ces formes et ces couleurs n'expriment pas seulement la nostalgie d'un paradis perdu, mais aussi, croit-on, l'essence même de la raison architecturale qui, par une troisième modalité de traitement moral, contribuera à rapprocher les malades de la Raison.

Or, cette forme d'utopie n'était pas que thérapeutique : elle était architecturale également. Delarue, en effet, n'est pas l'inventeur du plan de l'asile du Gué-de-Maulny : plus exactement, sa contribution a consisté à faire l'adaptation et à produire l'élé-

vation d'un projet antérieurement dessiné en plan. L'auteur en est Louis Bruyère (1758-1831)⁴ qui, par une étonnante coïncidence, avait participé à l'aménagement de la ville du Mans de 1786 à 1792 comme sous-ingénieur, puis ingénieur des ponts et chaussées. Avant d'être chargé en 1811 par Napoléon des considérables fonctions de directeur des travaux de Paris, il lui avait été demandé en 1804 de dessiner un projet de port sur la côte Adriatique, sur un emplacement qu'il avait personnellement déterminé avec son collègue Jacques Rolland (1736-1822), à Comacchio. En 1805, le projet d'une ville-port est dessiné : il ne comprend pas seulement un plan d'ensemble, mais une typologie d'édifices publics, dont un lazaret et un hôpital. La suite des événements politiques et, surtout, l'occupation de Venise, allaient rendre caduque la réflexion de Bruyère, mais l'auteur en publie les résultats en 1828 dans ses *Études relatives à l'art des constructions*⁵. La même année, la composition de Delarue est publiée sous les auspices du Conseil des Bâtiments civils, dans un recueil destiné à servir de référence aux architectes des départements : *Choix d'édifices publics projetés et construits en France depuis le commencement du XIX^e siècle*⁶. Il est probable que Bruyère ait entrepris sa propre publication par crainte d'être pillé sans son consentement : en effet, nombre de ses projets circulent et sont connus des architectes et ingénieurs, qui s'en inspirent volontiers⁷. C'est le cas des compositions de Comacchio : tant dans le plan-masse de la ville-port que dans les projets de lazaret et d'hôpital, l'organisation des espaces, la disposition des masses architecturales, le motif de la composition en demi-lune, le quadrillage des bâtiments en épi, la forme et l'emplacement de la chapelle annoncent à l'évidence la réalisation de Delarue : à l'urbanisme idéal d'un port militaire jamais construit aura répondu plus de vingt ans plus tard la cité utopique des aliénés.

Fig. 5.
Félix Delarue,
Asile du
Gué-de-Maulny,
élévation des
bâtiments,
gravure sur cuivre, in
Charles Gouttier et alii,
*Choix d'édifices
publics projetés
et construits
en France depuis
le commencement
du XIX^e siècle*,
Paris, 1825-1850.



Une dernière forme d'utopie doit encore être commentée : l'utopie nosographique et, partant, thérapeutique. Esquirol avait établi dans son rapport de 1818 une typologie des différentes catégories de l'aliénation mentale, affirmé la nécessité d'isoler les malades par catégorie d'aliénation, établi le quartier comme cellule de base de l'asile. Le quartier esquirolien affecte une disposition en U qui encadre une cour ouverte par un côté sur la nature environnante, se compose de bâtiments d'un seul niveau, abrite une seule catégorie de malades. Au fil du temps et de l'expérience, la classification de 1818 s'est simplifiée et introduit des concepts nouveaux : « convalescent », par exemple, ou « pensionnaire », puisqu'on admet que les plus riches paieront les frais de leurs hospitalisation – ne serait-ce que pour fournir des ressources complémentaires à l'asile – et disposeront de logements à part. Autour de la place centrale de la ville-asile, de part et d'autre du bâtiment de l'administration et de la chapelle, on rencontre donc successivement à partir de l'entrée les quartiers (hommes et femmes) des pensionnaires ; puis, au fond de la première cour, à proximité du bâtiment central, des convalescents ; ensuite, autour de la seconde cour, des incurables tranquilles ; enfin, au fond, de part et d'autre de la chapelle, des aliénés non tranquilles. C'est une classification simplifiée que le docteur Étoc-Dumazy a mise en place au Gué-de-Maulny, bientôt bousculée par l'augmentation croissante des malades (en 1841, on est conduit à construire un quartier pour « pensionnaires de première classe »). Il n'empêche que l'intention des concepteurs reste clairement lisible : du côté de la ville, la société la plus convenable de l'asile, les pensionnaires ; sous la surveillance de l'administration, les convalescents, installés vers l'entrée, ou plutôt vers la sortie, en signe d'espoir de guérison prochaine ; toujours sous la surveillance de l'administration, mais de l'autre côté, les incurables tranquilles ; tout au fond, sous l'œil de Dieu matérialisé par la chapelle, ces autres incurables pour qui non seulement aucun espoir humain n'est permis, mais dont l'agitation trouble la paix, relative, de l'asile.

Car c'est bien d'un asile qu'il s'agit : à ce terme, avili par l'usage et usé par le temps, aujourd'hui pensionné aux invalides du vocabulaire et remplacé par le mot « hôpital », il faudrait rendre sa dignité. Pour le soulagement des aliénés, ceux que l'état de

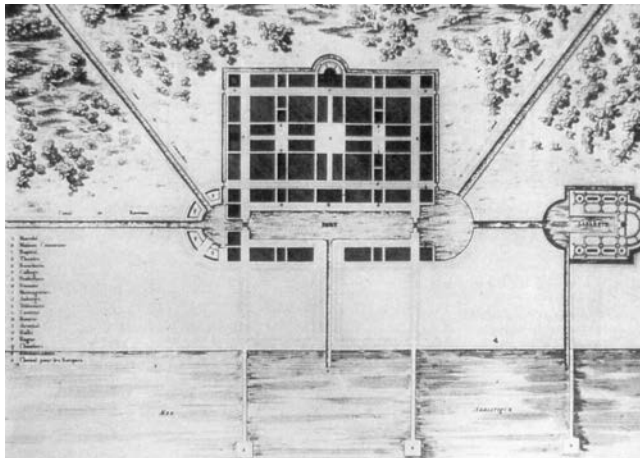
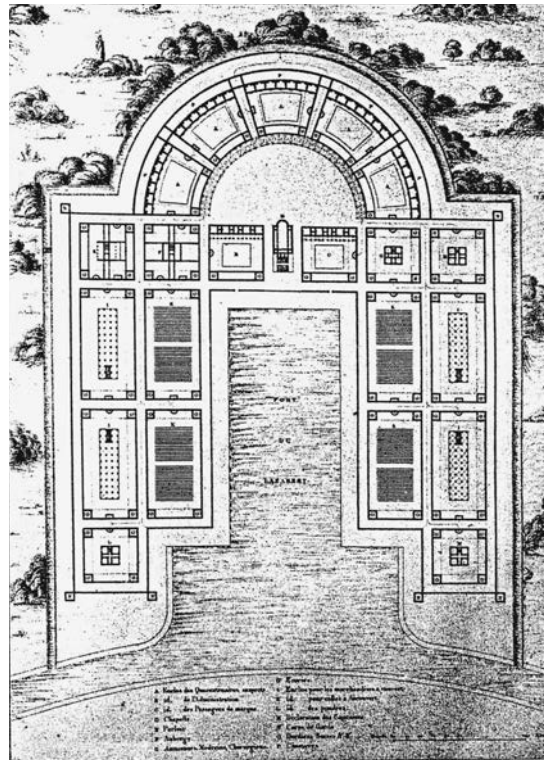


Fig. 6.
Louis Bruyère,
Projet d'une ville-port
à Comacchio, 1805.
Paris,
Bibliothèque de l'École
des Ponts et
Chaussées,
ms 233, t. XVI.

Fig. 7.
Louis Bruyère,
*Projet de lazaret pour
le port de Comacchio*,
in Louis Bruyère,
*Études relatives à l'art
des constructions*,
Paris, 1823-1828,
2 vols.



raison, indique l'étymologie, sépare de la société et qui, de ce fait, sont rendus vulnérables, la société ouvre, comme elle le fait à la vieillesse, à l'enfance, aux « filles repenties », un asile, c'est-à-dire, comme l'indique encore l'étymologie, un lieu inviolable où l'on se réfugie⁸. Le prototype de l'asile est le temple ou l'église, où l'on obtient protection et secours. L'utopie de l'asile est d'ouvrir aux aliénés le sanctuaire de la raison : la raison dans la nature ordonnée, dans l'organisation du plan de la ville-asile, dans le dessin des lignes architecturales, dans l'organisation pratique et symbolique des quartiers. Cette raison paisible et apaisante, qui caractérise également les villes-refuge (refuge est synonyme d'asile, affirme Littré) qu'au XVIII^e siècle, les princes allemands ont construit pour les Huguenots, Oranienbaum, Heiligenstadt, par exemple, préside non seulement à la reconstruction d'une société à l'abri dans ses murs clos : elle vaut également comme moyen thérapeutique. Si l'asile, affirme Esquirol dans son rapport de 1818, est un instrument de guérison, c'est par la matérialisation de cette raison dans l'environnement naturel, dans le plan de la ville-asile et dans la disposition du bâti qu'il le peut. Tel ici le cœur de l'utopie : la confiance dans le traitement moral⁹ – il s'impose à l'époque comme unique moyen de délivrance, puisque, à l'exception des bains, on ne dispose guère de moyens thérapeutiques. Tout au long du XIX^e siècle, quels que soient les progrès de la science médicale ou les efforts de rationalisation entrepris par l'administration¹⁰, cette utopie-là continuera de fonder la pratique asilaire.

- _ 1. Il a restauré dans le Maine-et-Loire à Chambellay le Château du Bois-Montbourcher (1862-1873), travaillé au Château de Rouvoltz à Chaumont d'Anjou, au Château des Landes à la Lande-Chasles (avant 1850), aux communs et à la décoration intérieure du Château de Danne à Saint-Martin du Bois, au Château de Jalesne à Vernantes. Il a également travaillé dans la Sarthe, à la sous-préfecture de La Flèche, au Château du Maurier à la Fontaine-Saint-Martin (1860), au Château du Luart au Luart (avant 1860), au Château de Resteau à Meigné (1853) et au Château de la Roche-Mailly à Requeil (de 1836 à 1842). Ces renseignements m'ont été fournis par Guy Massin Le Goff que je remercie vivement.
- _ 2. J. É. D. Esquirol, *Des Établissements des aliénés en France et des moyens d'améliorer le sort de ces infortunés, mémoire présenté à S. E. le ministre de l'Intérieur en septembre 1818*, Paris, 1819. Voir là-dessus mes différents articles : « Un champ d'application du rationalisme architectural : les asiles d'aliénés dans la première moitié du XIX^e siècle », *L'Information psychiatrique*, 52, 6, juillet, 1980, p. 747-776 ; « Les asiles d'aliénés : plaidoyer pour l'architecture psychiatrique », *Monuments historiques*, 114, avril-mai, 1981, p. 56-58 ; « La cité Utopie ou l'asile dans la première moitié du XIX^e siècle », *Conférences d'histoire de la médecine*, 82-83, 1983, p. 129-144 ; « Architecture psychiatrique et patrimoine monumental », *Soins psychiatriques*, 142-143, août-septembre, 1992, p. 59-62.
- _ 3. Voir le plan général de l'Asile d'aliénés, 1870, Archives départementales de la Sarthe, 4 N/ 147. J'utilise ici les informations recueillies par Alain Delaval, documentaliste à la direction régionale des affaires culturelles des Pays de Loire, pour motiver le classement au titre des monuments historiques de l'établissement.
- _ 4. Voir C. Montalescot-Dufour, *Louis Bruyère et la direction des travaux de Paris*, thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe, Paris, École nationale des chartes, 1998, exemplaire dactylographié.
- _ 5. L. Bruyère, *Études relatives à l'art des constructions*, Paris, 1823-1828, 2 vols., 170 pl.
- _ 6. C. Gourlier et alii., *Choix d'édifices publics projetés et construits en France depuis le commencement du XIX^e siècle*, Paris, 1825-1850, 3 vols.
- _ 7. A. Picon, *L'invention de l'ingénieur moderne. L'École des Ponts et Chaussées 1747-1851*, Paris, 1992, p. 571.
- _ 8. Ces deux étymologies sont fournies par le dictionnaire Littré.
- _ 9. Sur l'envers du traitement moral, voir L. Grand, « L'architecture asilaire au XIX^e siècle, entre utopie et mensonge », dans *Entre nostalgie et utopie, réalités architecturales et artistiques aux XIX^e et XX^e siècles*, études réunies par J. M. Leniaud, 2005, p. 165-196.
- _ 10. Notamment l'action de Jean-Baptiste Maximien Parchappe de Vinay consignés dans son livre *Des Principes à suivre dans la fondation et la construction des salles d'asile*, Paris, 1851-1853. Sur Parchappe, voir la thèse soutenue pour le diplôme d'archiviste paléographe de L. Grand, *Maximien Parchappe de Vinay (1800-1866), inspecteur général des asiles d'aliénés et du service sanitaire des prisons*, Paris, École nationale des chartes, 1995, 3 vols., exemplaire dactylographié. Parchappe publie dans son livre (pl. III, fig. 3) l'Asile du Mans. Je signale aussi l'intéressant travail de Diplôme d'études approfondies de F. Chevalier, *La Création de l'hôpital général Saint-Jacques à Nantes. Un exemple de mise en application des principes des premiers aliénistes au début du XIX^e siècle*, Université de Nantes, Faculté des sciences, 1992.

Les villes réalisées
Le città realizzate

“Passeggi pubblici e circonvallazioni” a Milano durante il Regno d’Italia

Francesco Repishti

I temi dell’urbanistica milanese negli anni del Regno d’Italia (1805-1814) sono stati da tempo oggetto di importanti studi dedicati alla ricerca di un piano modernamente inteso, quale quello dei “Rettifili” (1807)¹, oppure rivolti a singoli eclatanti episodi come, ad esempio, il progetto di Giovanni Antonio Antolini per Foro Bonaparte².

Eppure dalla ricca documentazione conservata negli archivi italiani, francesi e statunitensi, trapelano anche altri interessi manifestati da Napoleone nei riguardi della politica urbana milanese. Sembrerebbe infatti che le priorità reali e, di conseguenza, vicereali siano soprattutto indirizzate verso un immediato disegno degli spazi aperti (la Piazza d’Armi, le passeggiate sui Bastioni³, le aree a parco e le piazze)⁴ e verso una serie di operazioni puntuali, tra loro simultanee e coerenti.

Almeno inizialmente, occorre provare a spostare il centro dell’attenzione dai molti progetti architettonici disegnati su carta e dalle episodiche realizzazioni alle azioni dei Reali d’Italia: per Mantova (20 giugno), Milano (21 giugno), Bologna (25 giugno)⁵, gli ordini di Napoleone sono infatti prevalentemente rivolti alla creazione di pubblici passeggi. Questa “novità” sarà poi imposta anche ad altre città del Regno d’Italia come Venezia (1807)⁶, Verona, Vicenza, Treviso e Udine⁷, e Roma⁸. I più importanti progetti avviati dall’amministrazione napoleonica a Milano si rivelano essere gli spazi vuoti che presuppongono una riduzione al minimo del costo dei materiali e delle difficoltà tecniche perché non più definiti dalla sola architettura, ma regolati principalmente dall’utilizzo del verde come elemento ordinatore e regolarizzatore di una rinnovata immagine urbana.

All’interno di questi temi, una seconda novità potrebbe essere poi evinta verificando se le risposte, che gli architetti al servizio dei Reali elaborano, rispondano agli ideali dei loro committenti oppure a consolidate tradizioni accademiche, cosicché le iniziative milanesi di Napoleone Bonaparte e di Eugenio di Beauharnais possano o meno essere estese ad un più ampio campo d’azione innovatore.

I precedenti

Non è agevole rintracciare in Italia precedenti all'introduzione napoleonica di *promenades plantées* applicate allo spazio urbano e di una «apertura al pubblico dello spazio urbano»⁹, al contrario della Francia¹⁰, dove, come suggerisce Daniel Rabreau, dall'*Ancien Régime* sino a Napoleone III, e sino all'attività di Georges Eugène Haussmann e Adolphe Alphand¹¹ che ne deriva, la passeggiata urbana e il giardino pubblico sono stati riconosciuti come caratteristiche specifiche di almeno due secoli dell'urbanistica francese¹². Per Parigi la creazione nel corso del Seicento di nuovi assi di sviluppo alberati per la passeggiata «corrisponde all'apertura paesaggistica della città sui suoi dintorni. All'esercizio della passeggiata si aggiunge allora il piacere di vedere il fiume, le pianure e i colli circostanti»¹³. Non solo: è anche una forma di socialità codificata praticata secondo particolari riti che già si evolve nel giardino pubblico e nelle attività ricreative nel verde urbano, anticipando peculiarità e diversificate attività loro associate.

Nell'età dell'Illuminismo, l'ossessione dei viali alberati di Versailles, per dirla con Antoine Picon, – e il tracciato degli Champs-Élysées (1670-1723) – sembra connotare ogni intervento e l'attività del nuovo ingegnere civile¹⁴, sorretta anche dalle raccomandazioni di Laugier e dalla politica di smantellamento dei bastioni e dei fossati che circondavano le città. Con l'integrazione di questi strumenti al più generale concetto di *embellissement* che caratterizza tutta l'urbanistica settecentesca, la maggior parte delle città francesi aprono visuali sul paesaggio circostante e si estendono su tracciati geometrici che imitano quelli delle residenze reali in un'ottica incentrata sulla complementarità e non più sull'opposizione o la separazione rispetto al mondo rurale.

Ma, se con il Direttorio e l'Impero, le passeggiate francesi saranno sostituite con i giardini-spettacolo e con parchi ricreativi, la situazione italiana prima e dopo il 1796 appare totalmente diversa: infatti solamente dopo il 1802 sembra esserci un interesse diffuso per le *promenades*, uno strumento non più nuovo di disegno urbano e di ritualità collettive. Se si eccettua Lucca, i cui bastioni erano da tempo alberati – come osservava Montaigne già nel 1581 –, e Caserta dove nella veduta del 1756 il viale che portava dalla Reggia a Napoli è fiancheggiato da una doppia fila di alberi¹⁵, il primo caso di passeggio alberato nel nord dell'Italia è costituito dallo “Stradone” parmense con il noto casino disegnato da Ennemond Alexandre Petitot nel 1767. Solo pochi anni dopo, nel 1779, Ferdinando IV incarica Carlo Vanvitelli del progetto di un «Real passeggio», alberato con olmi e tigli, a Chiaia, ispirato ai modelli parigini, con due padiglioni d'ingresso, e suddiviso in cinque vie parallele, ornate di statue a soggetto mitologico e provvisto di sedute.

Anche la Milano asburgica e piermariniana non è aliena a questi orientamenti. I molti progetti per l'area dei Giardini pubblici di Porta Orientale costituiscono un immediato riferimento che sarà poi sviluppato da Luigi Canonica durante il periodo napoleonico. Ancora Piermarini propone la costruzione di un nuovo palazzo nell'area della Cavalchina (1770) che anticipa le successive proposte di riassetto viario, prevedendo le doppie alberature delle vie Marina e San Primo. Nel Monastero di Santa Maria dei Sette Dolori, Piermarini nel 1783 disegna «un gran palazzo con un giardino de' divertimento»¹⁶ successivamente Salone delle Feste, mentre il com-

Fig. 1.
Domenico Aspari,
*Ingresso dei pubblici
Giardini sul bastione
di Porta Orientale*,
c. 1795, china su carta.
Milano, Biblioteca
Nazionale Braidense.



plesso di San Dionigi, abbattuto, è trasformato in area per il Gioco del Pallone (realizzato anche per Ferdinando d'Austria nella Villa Arciducale di Monza) e in un «anfiteatro a gradinate per altri giochi o spettacoli venali»¹⁷. Nel 1787 si acquistano pianticelle di carpini e parte dell'area dell'ex Collegio Elvetico «a condizione che con l'annessa strada detta Marina si riduca a pubblico passeggio [...] mediante la piantumazione degli alberi» mentre nel 1789 gli ex bastioni tra Porta Nuova e Porta Orientale vengono piantumati con «castagni amari».

Nell'Italia repubblicana è Giovanni Antonio Antolini che per primo trasforma a Faenza il tracciato fuori da Porta Imolese (1797) in un «nuovo borgo e passeggi coperto, e scoperto; la nuova piazza attorno all'Arco; due casini di piacere nei di lei mezzi circolari; il Giardino Inglese con canali e lago; la Prateria ed i viali». Il nuovo quartiere residenziale con edifici a due piani e un prospetto uniforme si sviluppano a partire dall'asse viario del viale «di alberi per il passeggio scoperto»¹⁸.

Ancora a Milano, né il piano per Foro Bonaparte di Antolini, né quelli di Luigi Canonica (1801 e 1803) e Paolo Bargigli (1801-1802) fanno però uso di passeggiate alberate – il solo Canonica fa un uso strumentale del verde nel disegnare i confini della piazza per «evoluzioni militari» e per sottolineare la forma dell'esedra opposta alla facciata del Castello –, ed è proprio tale assenza che rende questi progetti incapaci di dialogare con la città.

Le «piantaggioni» di Milano

Un possibile aiuto nella ricostruzione delle mentalità operanti è rappresentato dal ricco carteggio reale e vicereale e un flebile punto di partenza è individuabile proprio nella lettera che Napoleone scrive ad Eugenio il 20 giugno 1805 da Mantova¹⁹, dal decreto del 21 giugno relativo alla «piantaggione da farsi al Forum Bonaparte»²⁰, e dalla risposta data dal viceré all'imperatore il 28 luglio 1805, poco più di cinquanta giorni dopo la sua nomina²¹. Le due lettere costituiscono dei rari documenti nei quali è espresso con chiarezza un interesse per l'*embellissement* e il ruolo di Milano. Così scrive Napoleone il 20 giugno 1805:

«Je vous envoie des décrets pour des plantations d'arbres. Si le ministre de l'intérieur dort, cela ne sera pas fait. Mon intention est de planter, aux frais de la cou-

ronne, le terrain de la porte de Ceresse. Parlez à m. Containi pour savoir où l'on prendra ces arbres; je ne sais où il y a des pépinières; mais les arbres propres au sol de Mantoue ne doivent pas être difficiles à trouver, puisque ce sont des arbres aquatiques et de marais. Faites faire un projet de plantation d'arbres dans le forum Bonaparte, et faites préparer ce qui est nécessaire pour y planter, en novembre et dans la saison de l'hiver, deux ou trois cent mille pieds d'arbres et des bosquets. Il faudrait voir aussi s'il n'y aurait pas moyen d'acheter et de payer en rescription des domaines les jardins qui entourent la promenade de Milan pour l'agrandir autant que possible, et les faire planter en arbres et en bosquets. Ce sont des choses que vous devez préparer et sur lesquelles vous prendrez des décrets quand j'aurai repassé les Alpes; ce sera utile et agréable à la ville de Milan. Vous m'enverrez les décrets avants de les publier, afin que je voie s'ils sont dans la forme voulue»²².

Di contro ai tempi lunghi delle trasformazioni architettoniche suggerite da Giovanni Antonio Antolini, Giuseppe Pistocchi e Giuseppe Barberi, l'imperatore dedica dunque molte delle sue raccomandazioni per Milano alla realizzazione di una "plantation" del Foro Bonaparte e alla creazione di una "promenade", e di una parte suddivisa a "quinconce" e a "bosquets". Un intervento giudicato da Eugenio nell'immediato ordine al ministro dell'Interno (21 giugno) «utile et agréable» per la città²³: «Sa mayesté désire, monsieur le ministre de l'Intérieur, donner aux habitants de Milan du coté du Forum Bonaparte, une promenade agréable et à la Capital du Royaume un embellissement de plus. Je vous invite en consequence, monsieur le ministre, à me présenter sans delai un projet de plantation dans le Forum de 3 o 4 cents mille pieds d'arbres, divisés une partie en quinconce et l'autre en bosquets, et un devis estimatif de la dépense que ces travaux exigèrent».

La versione originale della successiva (28 luglio) lettera di Beauharnais a Napoleone, tra le carte degli Archives Nationales di Parigi, si discosta di poco da quanto poi pubblicato dallo stesso Eugenio nelle *Mémoires*²⁴:

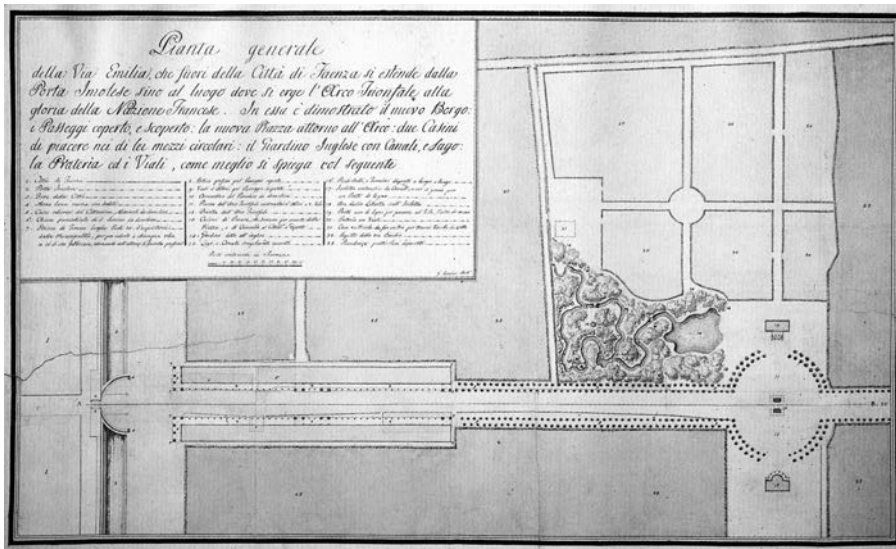


Fig. 2.
Giovanni A. Antolini,
"Planta generale
della via Emilia che
fuori della città di
Faenza si estende dalla
Porta Imolese sino al
luogo dove si erge
l'Arco Trionfale", 1797,
inchiostro
e acquerello su carta.
Faenza,
Archivio di Stato.

«J'ai travaillé hier au plan général de la ville de Milan. Les rues n'en sont point alignées, ni assez larges. Point de police bien établie pour l'obligation de ceux qui bâtissent, pour la voirie etc. point de promenade. [...] Le Forum Bonaparte va être planté, il y restera au centre une belle place d'armes prolongée, en suivant le rempart jusq'aux plantations du forum. Ce sera une des plus belles promenades des états de votre majesté».

Forse è troppo poco per riconoscere strategie urbane; comunque è certo che nell'estate del 1805 Eugenio lavori, su indicazione di Napoleone, a «un piano generale della città» e ad una «des plus belles promenades». Appare evidente come, secondo tradizione, il principio che lo muove sia quello che valuta il “buon governo” sugli effetti che questo determina sulla città. Tre giorni dopo questo resoconto, il primo agosto 1805, Eugenio approva definitivamente il piano presentato da Luigi Canonica – che sarà ancora modificato – «sur l'arrangement et la plantation du Forum» chiedendo che «ce travail soit poussé avec la plus grande activité»²⁵.

I fatti milanesi finora richiamati subiscono una seconda rapida accelerazione quando il 5 ottobre 1806 il segretario di Beauharnais, Étienne Méjan, scrive al ministro dell'Interno riportando il desiderio vicereale di ricevere una proposta generale dei possibili progetti di *embellissement*, tra i quali occorre inserire come prioritari quelli relativi ai Bastioni, l'Arco di Trionfo e la Porta della Riconoscenza (Porta Orientale)²⁶. La prima proposta suggerita da Bossi, con la nota suddivisione delle opere tra l'oligarchia degli architetti milanesi²⁷, è forse il motivo delle due dure lettere che lo stesso viceré invia al ministro dell'Interno (il 17 febbraio 1807²⁸ e il 27 marzo dello stesso anno)²⁹ nelle quali esprime il personale disappunto per l'incapacità dimostrata dalla Commissione di interpretare il proprio mandato. Così solo in un secondo tempo, la Commissione provvede a redigere un “Piano dei Rettifili” sulla pianta di Milano del 1801, in attesa di una nuova edizione della carta affidata allo stesso Pinchetti e agli Astronomi di Brera che contempi i nuovi progetti. Presentato forse a Napoleone nel novembre del 1807, Beauharnais dichiara il 31 gennaio 1808: «Je suis très satisfait du travail de la Commission. Ce travail a été fait avec un fort bon esprit et beaucoup de gout»³⁰. Tuttavia il 14 settembre 1808, pur giudicando il piano ancora in modo positivo, ritiene ancora non «convenevole» il «cominciamento del rettifilo delle contrade di Milano, già in massima adottato»³¹. A partire da queste considerazioni, appare legittimo tentare di rileggere l'insieme delle operazioni promosse dai reali a Milano non come sommatoria di eventi, ma come il risultato di una precisa strategia urbana e di un piano, anche se relativamente astratto, in cui il ruolo delle *promenades* appare decisivo.

Con la costituzione del Regno d'Italia, in attesa di interventi architettonici e della redazione di un piano d'*embellissement*, la passione del nuovo viceré per le “piantaggioni” e le *promenades* è costante: nelle disposizioni inviate periodicamente al ministro dell'Interno queste ultime costituiscono il tema dominante degli interventi urbani a Mantova, a Milano, a Bologna e nelle maggiori città dell'ex Repubblica Veneta.

Questo desiderio del principe – giustificato anche dal dover applicare gli ordini imperiali – è attuato senza clamore (medaglie, celebrazioni, cerimonie), ma con fermezza, e proclama, terminata un'epoca, l'imporsi di una spazialità urbana per la prima volta non più confinata all'interno delle mura.

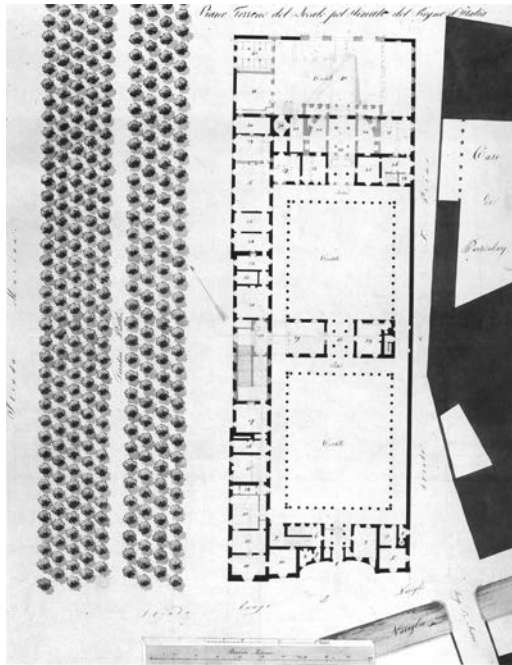


Fig. 3.
Luigi Canonica,
«Piano terreno del locale per il senato del Regno d'Italia»,
1808-1809,
penna, china
e acquarello su carta.

Come abbiamo precedentemente detto, il tutto ha inizio con il decreto napoleonico del 21 giugno 1805 teso a creare una «promenade agréable» ed un «embellissement de plus» alla capitale del Regno. Dopo l'approvazione del progetto presentato da Canonica per il quale si prevede la collocazione di circa 400 000 piante, l'urgenza è soprattutto costituita dall'approvvigionamento di quest'ultime. Milano e la Lombardia non possiedono *pépinière* per fare fronte a tale bisogno e ciò giustifica il contemporaneo decreto (1 agosto) per la costituzione a Monza di un vivaio che possa da una parte far fronte alle necessità milanesi, dall'altro a quelle del costituendo Parco Reale³². I nuovi alberi si trasformano così in un *affaire* della massima importanza: «Perché non venga compromessa la piantagione che si sta eseguendo al Foro» si propone di affiggere cartelli di diffida al pubblico dal provocare danni agli alberi, passeggiare a cavallo e condurre bestie sui marciapiedi. Inoltre si domanda se due veterani possano fare la guardia per proteggere le piante dagli urti dei carri; lo stesso Canonica arriva a proporre strutture in legno e colonnette di pietra che poi vengono approvate³³. Superate tutte le fasi relative alla posizione del nuovo anfiteatro, che parrebbe connettersi a tale più generale riordino, il 9 agosto 1806, Beauharnais sceglie il progetto presentato da Gilardoni relativo al prolungamento del pubblico passeggio dal bastione di Porta Orientale sino a Foro Bonaparte³⁴, optando per alberature di tigli, platani e castagni:

«D'ordine di SAI il principe viceré io riscontro, signor ministro, il vostro rapporto de' 5 corrente agosto relativo ai tre progetti presentati per l'allungamento del pubblico passeggio del Bastione di Porta Orientale fino all'Area del Foro Bonaparte. Presi dunque in esame questi tre progetti si è riconosciuto preferibile quello dell'architetto

Gilardoni quanto alla esecuzione, salvo nel resto il giudizio della commissione giusta il vostro avviso 20 maggio p.p. Parrebbe però che il luogo dei lavori proposti nel punto A convenirsi piuttosto prolungare il punto del Bastione del corso, togliendo il lato dell'angolo da cui il corso viene ora ristretto e tenendo in tale prolungazione la direzione del detto angolo all'angolo esterno della casa della Finanza posta vicino a Porta Nuova [...]. Si terranno per ora in sospenso gli ornamenti che si propongono nel corso; e solo potrà farsi l'anfiteatro proposto nel luogo B con che questo anfiteatro non riesca più alto del parapetto del muro. In tutti i luoghi poi ove sia possibile si porranno due fila di alberi anche nel lato del corso che costeggia le mura».

A questo primo progetto ne seguono altri relativi il prolungamento delle passeggiate milanesi lungo i Bastioni, in senso orario, dal Foro sino a Porta Romana, poi registrati nella *Carta di Milano* edita nel 1814³⁶. Così il 29 giugno 1807 è approvato il progetto di Pietro Gilardoni per il pubblico passeggio da realizzarsi tra Porta Nuova e Porta Comasina, il 18 marzo 1809 quello per una strada di *circonvallazione* tra Porta Orientale e Porta Romana in modo che «le chemin de circonvallation de la Porte Reconnaissance à la porte Romaine sera fait conformément à celui qui va de la Porte Reconnaissance à la Porte Tenaglia»³⁷; e, infine, il 17 aprile 1812 per il definitivo prolungamento sino a Porta Marengo: «Je ne vous parle pas du chemin de circonvallation jusqu'à la Porte Marengo. Je suis sur que vous ne le négligerez pas. Sur ce, monsieur le ministre de l'Intérieur, je pries dieu qu'il vous ait en sa sante garde»³⁸.

Fig. 4.
Luigi Canonica,
«Pianta generale del
Foro Bonaparte»,
1803, incisione di
Giuseppe Caniani.
Mendrisio,
Archivio del Moderno,
Fondo Canonica,
D 465.

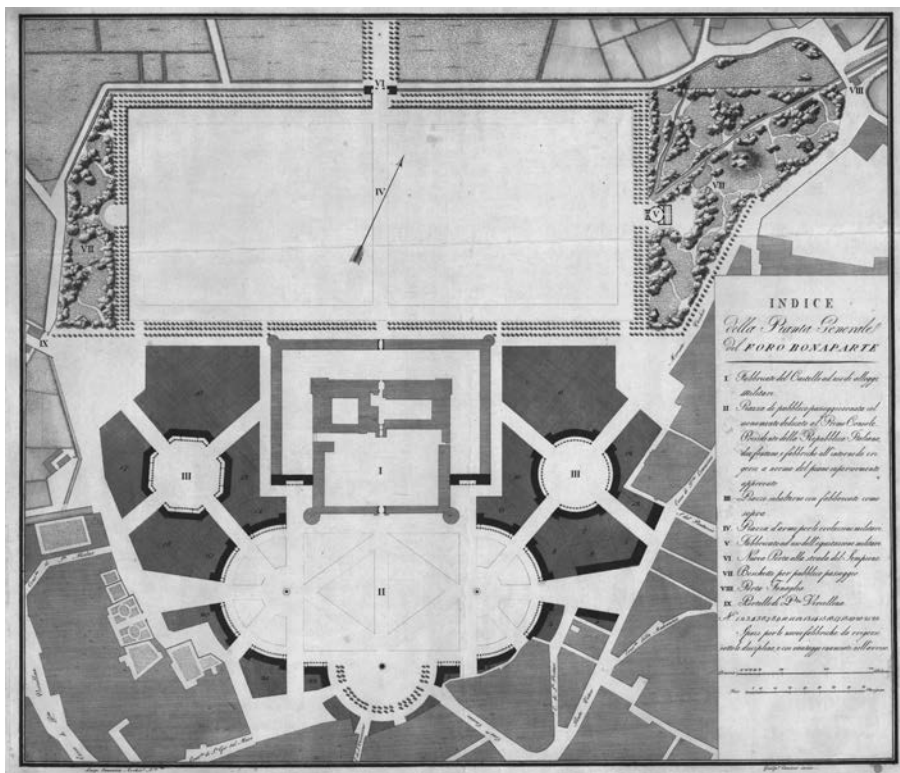


Fig. 5.
Luigi Pinchetti,
*Pianta topografica
della città di Milano*,
1808, incisione.

Fig. 6.
«*Pianta della Città
di Milano pubblicata
dall'Amministrazione
Municipale*,
2 gennaio 1814»,
incisione.



Gli interventi napoleonici

La relativa rapidità e la coerenza con cui tali operazioni sono realizzate, ci riportano alla domanda iniziale, ossia se le trasformazioni urbane di vasta scala promosse dal potere imperiale parlino una lingua nuova: in primo luogo, si tratta di progetti che non si basano su fulcri monumentali, su spazi dove emerge la figura del principe o che sono complementari ad essa, né su luoghi eloquenti delle istituzioni. L'idea di *Forum*, che richiama inevitabilmente i modelli dell'antichità, a lungo discussa dalla storiografia, rinvia infatti, sempre, ad una nuova configurazione degli spazi collettivi. Lo spazio urbano disegnato da Antolini – un luogo ideale unitario e totalizzante – nel progetto di Canonica si era sdoppiato progressivamente in una piazza, che cercava di geometrizzare, senza architetture, il vuoto tra la città e il Castello, e in una Piazza d'Armi, un Campo Marzio, quale luogo dove era prevista l'epifania dell'imperatore dal pulvinare del suo circo. Nella proposta di Canonica per il Foro Bonaparte, originata anche dalla concessione alle pressanti richieste del Ministero della Guerra di uno spazio militare destinato a piazza d'Armi o meglio di un «campo di evoluzioni militari», il tutto era assoggettato ad un disegno del verde – completamente assente in Antolini – dove i viali alberati realizzati con vegetazione urbana, disegnano planimetricamente, regolarizzano e uniformano i diversi spazi, quasi

interpretando letteralmente quanto Laugier aveva scritto nel famoso passo dell'*Essai*³⁹. Un programma che si presenta differente sia da tutti quelli che lo precedono, sia da quelli contemporanei. Una passeggiata libera dalle costruzioni e indipendente dalle architetture che la circondano in grado di saldare la città ai sobborghi, occupare il vuoto creato dallo spianamento dei bastioni e dei fossati e creare nuovi punti panoramici, come descriverà Stendhal nel 1817⁴⁰.

A questa nuova sensibilità, orientata soprattutto a razionalizzare la viabilità, si affiancano anche alcuni altri concreti interventi a scala più ampia come il progetto di Giuseppe Barberi, personalmente sostenuto da Beauharnais, per piazza Friedland. Le operazioni promosse dai reali, sovente lette come episodiche, se osservate con più attenzione, se sono rivolte a progetti di singoli edifici è perché essi siano in grado di operare e innescare nel loro immediato intorno un processo virtuoso di *renovatio* (oggi la definizione sarebbe quella di “architetture urbane”). È sufficiente scorrere la lista delle priorità che di volta in volta, prima di una campagna militare o di un nuovo anno, il viceré ordina al ministro per convalidare l'ipotesi dell'esistenza di una azione unitaria.

All'interno di questa mancata adesione a tutte le esperienze precedenti, va quindi guardata con curiosità questa proposta di una circonvallazione verde – una mobilità periferica – che non costituisce un intervento limitato e puntuale, ma un piano organico che supera la semplice idea di *embellissement*, sebbene lo strumento appartenga propria a quella cultura. Occorre ricordare come il disegno creato dalle *promenades* sia poi in grado di parlare un linguaggio universale e facilmente riconoscibile fondato sui principi della simmetria, della ripetitività e dell'uniformità, aspetti strettamente connessi all'idea di ordine⁴¹.

152



Fig. 7.
Giacinto Maina
e Antonio Lanzani,
Milano. Veduta
prospettica
da Porta Sempione,
c. 1830, incisione.

Si tratta di una struttura dunque esterna ad una città organizzata attraverso spazi urbani prefigurati per ospitare i nuovi bisogni di (attrezzature culturali e commerciali), ma fondamentale per la futura esigenza di trasformazione urbana, fondiaria e d'infrastrutture, con nuovi assi che la estendono sul territorio dei Corpi Santi. Un sistema che, anticipando quanto sarà realizzato nel secondo Dopoguerra, si pone a cerniera di due sistemi tra la scala territoriale a quella urbana. Un passaggio sorprendente: da un'idea di spazi bloccati (Giardini pubblici), ad una dove tutto appare regolato dal movimento e da un'azione prolungata nel tempo.

I limiti di tali azioni emergono se si analizzano le vicende progettuali e costruttive degli elementi architettonici previsti a "cerniera" degli assi alberati: nessuna delle risposte disegnate da Luigi Cagnola, Pietro Gilardoni, Giuseppe Zanoja, Luigi Canonica o altri è in grado di esprimere sul piano linguistico altrettante novità e di interpretare lo spirito del tempo: la maggior parte delle proposte progettuali si connotano per essere "senza tempo", puri esercizi accademici e varianti paratattiche di citazioni classiche. Ad esempio, tra quanto preparato dalla Commissione presieduta da Giuseppe Bossi nel dicembre 1806 (piano di abbellimento), e il "Piano dei Rettifili" del 1807 esiste una vera e propria progressione. Colpisce nel primo caso l'affinità con la cultura precedente; nelle proposte "puntuali" della Commissione non c'è nulla di organico, né l'idea di *embellissement* di una città intesa come bene pubblico, né la rappresentazione dei valori di una nuova società. Lo scopo del costruire, capovolgendo le parole di Jean-Nicolas-Louis Durand, sembra essere per gli architetti milanesi una esercitazione accademica e non certamente «l'utilità pubblica e privata, il benessere ed il mantenimento degli individui e della società»⁴⁵. La progressione tra "monumenti", "architetture urbane", "progetti urbani" e "piani" potrebbe essere solo il tentativo di applicare al passato costruzioni contemporanee.

Questa ricostruzione dei fatti, tutti compresi negli anni 1805-1813, ci permette anche di aggiungere un'ultima riflessione. È noto infatti come con l'arrivo di Napoleone si profilino per le città italiane⁴² nuove politiche urbane, anche se varia, di situazione in situazione, la volontà di realizzarle e il loro effetto futuro. L'azione moderna di Napoleone e i suoi esiti si esplicitano in primo luogo nei decreti per lo smantellamento delle fortificazioni (23 giugno 1800), e in quelli per i piani di allineamento contenuti in un articolo della legge per la bonifica delle paludi (16 settembre 1807), e nella istituzione di Commissioni d'Ornato (9 gennaio 1807)⁴³. Il cambiamento introdotto nel periodo napoleonico è poi sostenuto e completato da regolamenti che a scala municipale interessano soprattutto l'assetto viario della città e che permettono di passare da una trasformazione episodica ad una generale⁴⁴.

Confrontando gli episodi che avevano caratterizzato i decenni precedenti, siamo comunque in presenza di un passaggio tra interventi occasionali e frammentati, e una scala più ampia, priva di magniloquenti utopie urbane e di una volontà autorappresentativa. Al di là dei singoli avvenimenti emerge infatti qualcosa di diverso, se non altro la volontà di controllare le future iniziative private indicandone, attraverso l'attività legislativa, i modi operativi e la formazione dei funzionari preposti alla loro realizzazione.

- 1. Per la ricostruzione del quadro storico, politico ed economico della Milano napoleonica si veda il volume di A. Pillepich, *Milan capitale napoléonienne (1800-1814)*, Paris, 2001. La planimetria conservata presso la Civica Raccolta Stampe A. Bertarelli di Milano porta in calce le seguenti note manoscritte: «I. dicembre 1807. Progetto di rettifili presentato a s.m. l'imperatore e re. Croce segretario della Commissione di pubblico Ornato. Avvertenze. Tutte le linee coperte di cerasa denotano le demolizioni da farsi pei nuovi rettifili. Tutti gli spazi tinti in nero segnano i ritagli delle attuali contrade da concentrarsi nelle case vicine».
- 2. Per la trattazione delle vicende e per la bibliografia sul tema si rimanda a L. Patetta, «Architettura e Spazio urbano in epoca napoleonica», in *L'idea della magnificenza civile. Architettura a Milano 1770-1848*, Milano, 1978 e A. Scotti Tosini, *Il Foro Bonaparte. Un'utopia giacobina a Milano*, Milano, 1989 e al più recente F. Repishti, «Milano napoleonica. Luigi Canonica e la città», in L. Tedeschi, F. Repishti (a cura di), *Luigi Canonica 1764-1844. Architetto di utilità pubblica e privata*, Mendrisio / Cinisello Balsamo, 2011, p. 63-77.
- 3. Il tema delle *promenades* non è certamente nuovo ed è stato analizzato a fondo in relazione ad altri contesti, ad esempio quello torinese dove il *plan d'embellissement* del 1802 e quelli successivi fanno uso di questi strumenti.
- 4. Cfr. P. Giudicelli Falguières, «Espace privé et espace public à Milan», in *Villes et territoire pendant la période napoléonienne (France et Italie)*, atti del convegno (Roma, 3-5 maggio 1984), (*Collection de l'École française de Rome*, 96), Roma, 1987, p. 279-280.
- 5. Bologna, 25 giugno: «Napoleone I per la grazia di Dio e per le Costituzioni imperatore de' Francesi e Re d'Italia. Bologna 25 giugno 1805. Decreta. Art.1. I bastioni della nostra città di Bologna vengono ridotti ad un pubblico passeggio che continua fuori di Porta S. Felice fino al ponte del Reno. Art. 2 Si Formano pubblici giardini nel recinto della Montagnola contigua alla piazza d'Armi a norma del progetto presentato dai Municipali», Milano, Archivio di Stato (d'ora in poi ASMi), *Consiglio Legislativo*, 651.
- 6. Si veda la richiesta di Eugenio di informazioni relative ai lavori in data 22 maggio 1808 al ministro dell'Interno: «je désire savoir, monsieur le ministre de l'Intérieur, si les travaux pour la promenade de Venise sont commencés et dans quel état ils se trouvent [...]. Enfin vous ne negligerez rien pour la prompte et stricte exécution des decrets de I. Majesté et des miens», ASMi, *Consiglio Legislativo*, 654.
- 7. Milano, 12 ottobre 1808, il Consigliere segretario di Stato al ministro dell'Interno: «SAI il vice re desidera che al più presto possibile gli presentiate i progetti per un passeggio pubblico nelle città di Verona, di Vicenza, di Treviso e di Udine», ASMi, *Consiglio Legislativo*, 654.
- 8. Note sono le vicende della *Commission chargée de faire exécuter le projet de la promenade de la Porte du Peuple à Ponte Molle* (21 luglio 1809-17 luglio 1811) poi *Commission des embellissements* (27 luglio 1811-4 maggio 1814), cfr. A. La Padula, *Roma e la regione nell'epoca napoleonica. Contributo alla storia urbanistica della città e del territorio*, Roma, 1969.
- 9. P. Lavedan, *Histoire de l'urbanisme. Renaissance et temps modernes*, Paris, 1959, p. 200.
- 10. Invece sulla Gran Bretagna nel Settecento cfr. C. Chastel-Rousseau, «“Rus in urbe”. Les squares en Grand-Bretagne à l'époque Géorgienne, 1720-1774», in D. Rabreau, S. Pascalis (a cura di), *La nature citadine au siècle des lumières. Promenades urbaines et villégiature*, atti del convegno (Nancy, Musée des Beaux-Arts, 24-25 giugno 2005), (*Annales du Centre Ledoux*, V), Paris, 2005, p. 43-50.
- 11. Cfr. J. C. A. Alphand, *Les Promenades de Paris*, Paris, 1867-1873.
- 12. D. Rabreau, «La Passeggiata urbana in Francia nel Seicento e nel Settecento: fra pianificazione e immaginario», in M. Mosser, G. Teyssot, *L'architettura dei giardini d'Occidente. Dal Rinascimento al Novecento*, Milano, 1999, p. 301.
- 13. *Ibid.*
- 14. A. Picon, *Architectes et ingénieurs au siècle des Lumières*, Paris, 1988, p. 202-205.
- 15. L. Vanvitelli, *Dichiarazione dei Disegni del Real Palazzo di Caserta*, Napoli, 1756, tav. XIV.
- 16. C. Bianconi, *Nuova Guida di Milano*, Milano, 1787.
- 17. Milano, 25 novembre 1783; Milano, Archivio Storico del Comune, *Località Milanese*, 179. Cfr. anche la documentazione presso ASMi, *Culto*, p.a., 1825.
- 18. Giovanni A. Antolini, *Pianta del nuovo Borgo progettato fuori della città di Faenza, Via Porta Imolese e l'Arco Trionfale*, 1797; Faenza, Archivio di Stato.
- 19. A Mantova, sempre il 20 giugno 1805, Napoleone fa emanare un decreto sulle nuove *plantation* delle rive di Mantova e delle strade: «Napoléon Empereur des Français, roi d'Italie. Avons décrété et décrétons ce qui suit. Art. 1 sur les fonds accordés au génie militaire pour la place de Mantoue il sera planté à la fin de 1805 et au commencement de 1806 cinq cent mille pieds d'arbres par le soin de notre génie militaire. A cet effet, tous les glaies du Thé au de là de Camp rétraché entre Mantove et Pietoli et toutes les diques et ouvrages de Migliaretto et de Pradella seront plantées en arbres, en consultant pour l'espèce d'arbres la nature du sol; nôtre intention étant, non seulement de rafraîrir autant que possible Mantove, mais aussi de pouvoir à ce que en cas de siège on ait preté un moyen d'approvisionnement. 2. Il sera fait par le soin de notre ministre de l'Intérieur des plantations d'arbres sur tous les chemins qui de Mantoue vont à Verona, Legnago, Modene, Ferrare, Bologne et Brescia», ASMi, *Consiglio Legislativo*, 651.
- 20. ASMi, *Consiglio Legislativo*, 651, Milano, 21 giugno 1805.
- 21. Precede la risposta un rapporto datato 24 luglio 1805 di Daniele Felici ad Eugenio: «Si riscontra il Dispaccio di s.a.i. in data 21 Giugno p°. p° riguardante le nuove Piantagioni da farsi al Foro Bonaparte e si aggiunge un progetto di stabile anfiteatro [Canonica]», Princeton, University Library, Beauharnais Archives. Devo la segnalazione alla cortesia di Christoph Frank.

– 22. *Correspondance de Napoléon I^{er} publiée par ordre de l'Empereur Napoléon III, Paris, 1854-1858*; 42 [X] 8928; Mantoue, 20 juin 1805.

– 23. Indicazioni che rimandano al modello degli Champs-Élysées (cfr. in ultimo L. Turcot, «Les Champs-Élysées: d'une allée plantée excentrée à une plantation urbaine», in D. Rabreau, S. Pascalis (a cura di), *La nature citadine...*, cit., p. 51-59 e al progetto presentato da Luigi Canonica nel luglio 1803 e conservato a Mendrisio presso l'Archivio del Moderno, (Fondo Canonica, D 465). I *bosquets* possono essere interpretati come il punto VII della legenda («Boschetti per pubblico passeggio»). Il progetto avrebbe compreso oltre al Castello, completo di Ghirlanda e con una nuova facciata verso la città, una piazza d'Armi – a nord, posta al termine della strada del Sempione, circondata da doppi filari di alberature e da due «boschetti» all'inglese – e, verso la città, uno spazio residenziale e commerciale, distribuito in tre piazze di varie forme e dimensioni, la maggiore delle quali destinata a “Foro” cittadino. Un foro disegnato da edifici con portici simili ai modelli parigini di rue Castiglioni e de Rivoli. Si veda anche la descrizione del progetto presentato da Canonica, Giussani e Bonfanti inviata al ministro dell'Interno il 12 aprile 1803, ASMi, *Fondi camerali*, p.m., 39: «Sul dubbio, che tutti li spazi stabiliti per le fabbriche non possano ad un momento essere ricercati dai Particolari noi crederessimo, che ove non vi sii immediata ricerca al difetto che porterebbero degli irregolari voti di supplire col porre delle Piante onde rendere simmetrica in ogni parte la detta Piazza».

– 24. Beauharnais a Napoleone, 28 luglio 1805, Paris, Archives Nationales, (d'ora in poi ANP), AF IV, 1708. Si veda anche la versione pubblicata in A. Du Casse, *Mémoires et correspondance du prince Eugène*, Paris, 1858, I.

– 25. Milano, 2 agosto 1805, Eugenio di Beauharnais: «Je vous previens, monsieur le ministre de l'Intérieur, que j'ai arrêté le plan que m'a présenté m. Canonica sur l'arrangement et la plantation du Forum. [...] et je vous veillerés a ce que cet travail soit poussé», ASMi, *Consiglio Legislativo*, 651.

– 26. ASMi, *Consiglio Legislativo*, 542, Milano 5 ottobre 1806; Méjan al ministro dell'Interno: «SAI a examiné le rapport de votre excellence du 15 septembre dans le quel vous lui rendez compte de l'execution de ses ordres à l'égard du prolongement de la promenade publique. SAI me charge de vous dire que comme il a été mis à votre disposition pour embellissement une somme de 600.000 [...] elle desire que vous lui présentiez d'abord un aperçu sommaire des projets d'embellissement les plus urgents avec l'indication de ce que couteroit l'exécution de chacun [...]; elle desire que vous fassiez entrer dans ce travail le projet relatif au bastion ainsi que celui de la construction de l'arc de triomphe à la porte de la Reconnaissance».

– 27. A Cagnola l'Arco del Sempione, la Porta Orientale e Porta Marengo; a Canonica Porta Vercellina, la decorazione della caserma al Foro, l'anfiteatro, il nuovo ponte tra la contrada Sant'Andrea e i Boschetti; a Zanoja gli archi di Porta Orientale, il palazzo ai Giardini pubblici; a Gilardoni il Palazzo del Ministero dell'Interno.

– 28. Milano, 17 febbraio 1807; il Consigliere di Stato al ministro dell'Interno: «Sul vostro rapporto de' 5 corrente febbraio relativo alla domanda degli artisti nominati per formare il magistrato che sotto la presidenza del podestà di Milano deve occuparsi dell'abbellimento della città e della regolarità delle fabbriche SAI il principe viceré ha ieri posto il seguente per iscritto SAR al ministro “Le ministre recommandera à la Commission de ne pas perdre de vue que dans le travail qu'on attend d'elle, il s'agit moins de présenter des projets de monuments, que des projets d'alignement pour les rues en général et d'élargissement pour quelques autres; comme aussi de présenter un projet de règlement tel qu'il ne sera plus permis à personne de faire construire sans permission, ni de prendre sur la voie publique une seule ligne au de la de ce qui lui appartient. Le même règlement devra présenter quelques idées sur les moyens d'indemniser les propriétaires, qui par l'alignement qui sera une fois arrêté, seroient soumis au moment ou ils seront obligés de reconstruire ou de reconforter leurs maisons à une perte de terrain trop considerable”», ASMi, *Consiglio Legislativo*, 652.

– 29. Milano, 27 marzo 1807; Eugenio di Beauharnais al ministro dell'Interno: «J'ai examiné le règlement proposé qui m'est soumis par le ministre. Je ne puis le croire nécessaire [...]. Les devoirs de la Commission peuvent se réduire à ceci: tracer un plan de Milan et puis tirer sur ce plan les lignes qui doivent indiquer les retranchements à faire à telle rue ou les augmentations à faire à telle autres: or un travail de ce genre peut être fait par tout et ne suppose d'ailleurs le besoin ni de recevoir aucune petition, ni d'enregistrer aucune pièce», ASMi, *Consiglio Legislativo*, 653.

– 30. Milano, 31 gennaio 1808; Eugenio di Beauharnais al ministro dell'Interno, ASMi, *Consiglio Legislativo*, 654.

– 31. Milano, 14 settembre 1808; Il Consigliere di Stato al ministro dell'Interno: «SAR il vice re ha esaminato, signor ministro, il vostro rapporto del di 10 corrente settembre n. 18327 relativo al cominciamento del rettilo delle contrade di Milano, già in massima adottato, e con rescritto del giorno 12 ha dichiarato che le proposizioni della Commissione d'Ornato a tale riguardo gli sembrano assai buone. Ciò non ostante egli non ha giudicato convenevole di adottarlo sul momento. Imperciocché avendo trasmesso al Consiglio di Stato il vostro rapporto del di 31 agosto egli vuol aspettare d'aver determinato sopra di quello prima di determinare sopra di questo. Tosto che il piano generale sarà adottato allora signor ministro voi potrete presentare il nuovo progetto», ASMi, *Consiglio Legislativo*, 654.

– 32. Milano, 1 agosto 1805; Decreto relativo la costituzione di un Regio Vivaio a Monza: «Art. 1. Sarà stabilito a Monza un vivaio regio per la conservazione de' frutti, degli alberi, degli arbusti e delle piante indigene ed esotiche necessarie per le piantaggioni sui sentieri e sulle strade per l'abbellimento de' giardini pubblici del Regno»; ASMi, *Consiglio Legislativo*, 651. Si dovrà attendere almeno un anno (aprile 1806) per la formalizzazione dell'acquisto della proprietà Vallazza a sud di Monza.

- _ 33. Milano 27 novembre 1805, ASMi, *Fondi camerali*, p.m., 39.
- _ 34. Precede la decisione una lunga relazione di Canonica inviata al ministro dell'Interno sullo stradone verso Porta Tenaglia, Milano, 2 agosto 1806: «In esecuzione del verbale incarico affidatomi dall'EV di esaminare, se variando in qualche modo la direzione prestabilita nel piano approvato da SAI pel nuovo Stradone che dalla Piazza interna del Foro Bonaparte conduce direttamente all'incontro del passeggio de' Bastioni presso Porta Tenaglia, fosse combinabile di evitare la demolizione delle case poste di fianco al sudetto Stradone nelle porzioni determinate dal piano stesso». Il premio per il progetto del pubblico passeggio a Porta Nuova il 26 agosto è però diviso per ordine dello stesso vicerè tra Pietro Gilardoni e Pietro Pestagalli.
- _ 35. Milano, 9 agosto 1806, ASMi, *Consiglio Legislativo*, 652.
- _ 36. *Pianta della Città di Milano pubblicata dall'Amministrazione Municipale. 2 gennaio 1814*. Pianta ordinata agli Astronomi di Brera nel 1807, eseguita in scala 1:1000, suddivisa in 27 fogli, ridotta nel 1810 in 4 fogli, in scala 1:3000.
- _ 37. Milano, 18 marzo 1809; Eugenio di Beauharnais al ministro dell'Interno: «Le chemin de circonvallation de la Porte Réconnaissance à la porte Romaine sera fait conformement à celui qui va de la Porte Reconnaissance à la Porte Tenaglia», ASMi, *Consiglio Legislativo*, 655.
- _ 38. Milano, 17 aprile 1812; Eugenio di Beauharnais al ministro dell'Interno, ASMi, *Consiglio Legislativo*, 658.
- _ 39. M. A. Laugier, *Saggio sull'Architettura*, (Paris 1753), Palermo, 1987, p. 145: «Bisogna considerare la città come una foresta: le vie della prima sono le strade della seconda e debbono essere tracciate in modo analogo. Ciò che essenzialmente costituisce la bellezza di un parco è la molteplicità delle strade, la loro larghezza, il loro andamento rettilineo. Ma questo non basta [...]. Poniamo dunque in pratica questa idea: che il disegno dei nostri parchi serva da progetto per le nostre città».
- _ 40. Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1817*, Paris, 1817: «La campagna circostante vista da quell'altezza sembra una foresta impenetrabile, ma al di là di essa si scorgono le alpi dalle cime coperte di neve». Oppure in Stendhal, *Voyages en Italie*, a cura di V. Del Litto, Paris, 1973, p. 323: «d'une beauté frappante, mais rassurante come l'architecture grecque».
- _ 41. Un tale strumento si distacca dai precedenti tentativi di *camouflage* urbano che, nella brevità dei tempi politici, cercano di innalzare icone, operando interventi immediati nel tessuto urbano e facendo uso di apparati effimeri come quelli eretti nelle feste pubbliche, nelle ricorrenze o nelle entrate imperiali.
- _ 42. Si veda per Roma il rapporto del ministro delle Finanze a Napoleone datato 30 agosto 1809: «Sire, la ville de Rome n'a point de promenade publique» con la proposta di crearne una fuori da Porta del Popolo, ANP, AF IV, 1715. Il decreto imperiale relativo ad un piano d'*embellissement* per Roma è datato 27 luglio 1811.
- _ 43. Decreto del 9 maggio 1807, (*Bollettino delle leggi del Regno d'Italia*, Milano, 1807, I, p. 9): «Art. 1. Ne' comuni di Milano e di Venezia vi è una commissione istituita per l'ornato della città. 2. Questa commissione è composta in ciascuna delle due città di cinque individui tratti dai membri delle Accademie di belle arti ivi esistenti, e dai professori o cittadini intelligenti di architettura ed arti analoghe. Essa è preseduta dal Podestà del rispettivo comune. [...]». Il primo marzo sono nominati commissari Paolo Landriani, Giocondo Albertolli, Luigi Cagnola, Luigi Canonica, Giuseppe Zanoja.
- _ 44. Cfr. E. Verga, *Un piano regolatore della città di Milano nel 1807*, Milano, 1907.
- _ 45. J.-N.-L. Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique*, Paris, 1802, I, p. 18. Su questi temi cfr. G. P. Consoli, «La "nuova architettura del nuovo secolo": temi e tipi», in A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 19 aprile-19 maggio 2007), Roma, 2007, p. 151-230.

Orientamenti e controllo dell'architettura nei piani di Torino tra Consolato e Impero

Elena Dellapiana

Quando Napoleone, il 23 giugno del 1800, da Milano, decreta lo smantellamento delle fortificazioni di quasi tutte le piazzaforti piemontesi, Torino si presentava, allorché la demolizione si arresta per i cronici dissesti finanziari, come «une ville de guerre» e successivamente come «l'image de la destruction»¹. In particolare le cronache, certo di parte e ossequienti ai nuovi padroni, rimarcano il forte contrasto tra la regolarità della disposizione urbana, la qualità delle architetture sia pubbliche sia private «certo non estranee al genio delle belle arti»² e l'aspetto ostile che se ne ricava a causa della possente cinta di fortificazioni costruite dai duchi e dai re sabaudi per la paura dei nemici e per il desiderio – forse eccessivo, si azzarda – di potere.

Si va oltre: ricalcando la teoria vasariana, si attribuisce al clima e all'esempio degli altri principi italiani che da sempre proteggono gli artisti e le arti, il fatto che questa attitudine sia «penetrata nei cuori induriti dei guerrieri discesi dalle montagne ghiacciate della Savoia per governarci»³.

Tuttavia, si prosegue, questa attenzione alle arti si è interrotta bruscamente all'indomani della Rivoluzione francese, quando i Savoia, paralizzati dal terrore, smisero di occuparsene per concentrarsi esclusivamente sull'arte della guerra. Al di là dell'ovvia ricerca di consenso, emerge dalle digressioni dell'Accademia Subalpina di Belle Arti un concetto interessante, in perfetta consonanza con le enunciazioni napoleoniche per l'architettura⁴, con le dichiarazioni sulla centralità del lavoro per rendere “belle” le città, Parigi in testa e via via quelle dei diversi Dipartimenti.

All'indomani del decreto di demolizione delle mura, a Torino si ricostituisce il Consiglio degli Edili, presente in città fin dal 1773 e soppresso con l'ingresso dei francesi in Piemonte. La missione che la Commissione Esecutiva del Piemonte gli assegna è di vegliare sulla «vaghezza e regolarità dei fabbricati dalle quali e maggiore salubrità e più esatta pulizia, ed una onesta compiacenza ne deriva nell'animo degli abitanti» in quanto «questi motivi hanno tanto maggiore rilievo negli stati repubblicani, in cui le cose pubbliche non sono più il patrimonio di una famiglia ma di tutti i cittadini»⁵. I lavori del Consiglio, che si faranno frenetici soprattutto negli anni dell'Impero, si orientano inizialmente a mettere a punto dei regolamenti

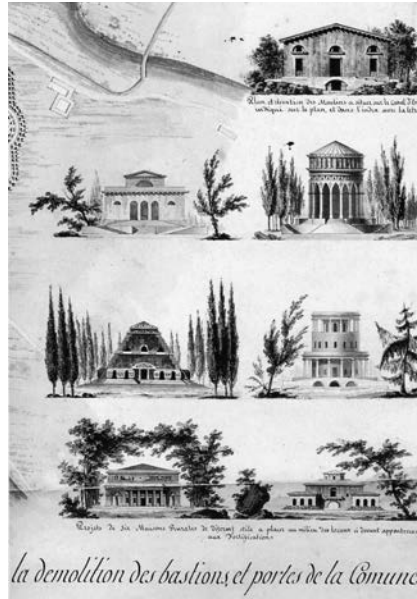
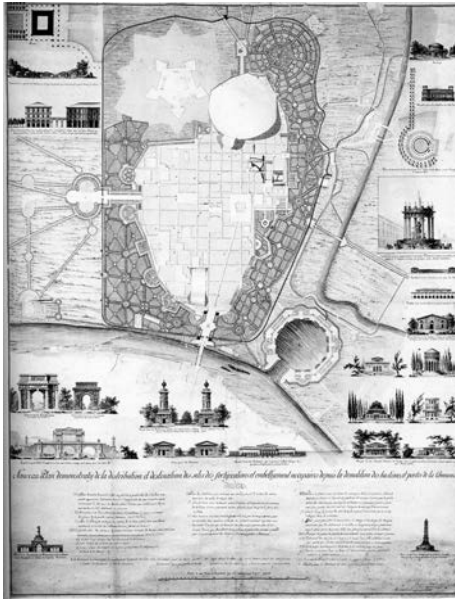


Fig. 1.
Ferdinando
Bonsignore,
Michelangelo Boyer,
Lorenzo Lombardi,
«Nouveau Plan
démonstratif de la
distribution et
destination de sites de
fortifications et
embellissement
nécessaires depuis la
demolition des
bastions et portes de
la Comune», 1802,
china e acquarello su
carta.
Paris, Archives
nationales, Cartes et
Plans, N II, Po, I.

Fig. 2.
Particolare delle
«Maisons Rurales
de diferent stile».

– che ricalcano esplicitamente quelli *Ancien Régime* – e soprattutto a coinvolgere quella comunità “padrona” della città. Tre giorni solo dopo l’istituzione del Consiglio, questo, oltre a ribadire la validità dei vecchi regolamenti, invita «tutti i cittadini che volessero proporre qualche utile idea tendente ad accrescere la bellezza e la salubrità di questo comune a comunicare i loro progetti al Consiglio che terrà sempre in pregio i lumi dei suoi concittadini»⁶.

A questo orientamento fa da contraltare la decisione della Commissione Esecutiva, per bocca del generale Jourdan, di invitare gli architetti e i disegnatori, a proporre dei piani di «aggrandissement et d’embellissement»⁷.

Ne scaturiscono quattro progetti, dovuti rispettivamente all’ex architetto Regio, ora architetto “Nazionale” Carlo Randoni, al “cittadino” architetto Carlo Bossi, all’architetto di giardini Giacomo Pregliasco, e al gruppo composto da Ferdinando Bonsignore, componente del *Conseil des Édiles*, da Lorenzo Lombardi, architetto e Michelangelo Boyer. Quest’ultimo progetto viene prescelto in base ai criteri decisi dalla Commissione⁸, seppure con una serie di integrazioni e correzioni, tutte ispirate dai piani bocciati.

Per quanto grandioso il piano del terzetto⁹, si tratta in realtà del più economico, soprattutto dopo l’eliminazione del progettato porto sul Po, idea accademica quanto bizzarra nella sua versione concreta¹⁰: è quello che prevede una demolizione alquanto ridotta delle mura, sostituite da *promenades* sopraelevate, non contempla ipotesi di demolizioni o sventramenti e affida sia l’ingrandimento, sia l’abbellimento a una rete verde che abbraccia la città, a sua volta circondata da un canale, punteggiata negli snodi e nelle piazze in corrispondenza delle antiche chiuse, di architetture, anch’esse presentate nella tavola per il concorso. La scelta di non smantellare i *remparts*, oltre a evidenti ragioni economiche, avrebbe, a detta dei

suoi proponenti il pregio di nascondere alla vista un aspetto «*désagréable* [...]». Attendu que son périmètre est extrêmement irrégulier». La nuova città, a dispetto della “trasparenza” teorizzata da Patte e Laugier¹¹, è assolutamente chiusa su sé stessa e ha un *caractère* pittoresco e verde che si percepirebbe dall'esterno, risultato dalla mistura tra i reticoli regolari degli appezzamenti a giardino e le architetture isolate poste al centro; vi corrisponderebbe poi un *décor* interno che guarda quasi interamente al passato. Ma il piano vincitore propone, come si diceva, anche una serie di architetture, monumenti e case private, la cui paternità si può interamente attribuire a Bonsignore, architetto piemontese, reduce da una lunga permanenza romana tra gli accademici della Pace e, di lì a poco nominato professore di architettura presso l'Università, carica che manterrà, indenne alla Restaurazione, e che lo metterà in grado di formare più di una generazione di architetti¹². Tale certezza deriva dal fatto che, ad eccezione degli edifici porticati per la piazza a Porta Nuova e quelli a tempio per la nuova piazza d'Armi, tutti gli altri sono riconoscibili nei disegni eseguiti durante il soggiorno romano, realizzati con differenti destinazioni e con tutt'altro spirito. Così il teatro in forme neogotiche, la piramide o il casino per un filosofo, concepiti come esercitazione per l'alunnato romano, diventano tutti «*Maisons rurales de different style a placer au milieu du locaux ci devant appartenants au fortification*», il progetto per una fontana diviene il nuovo fulcro per la piazza San Carlo, mentre gli edifici dotati dei caratteri dell'*architecture parlante*¹³, sono opportunamente assegnate a mulini e forni. Si arriva anche a posizionare, come si cercava di fare già da un centinaio di anni e si sarebbe continuato a ipotizzare, una nuova quinta architettonica sulla goffa facciata posteriore di Palazzo Madama: Bonsignore destina a questo scopo un progetto probabilmente destinato in origine a teatro. La commissione non avverte le difformità tra i progetti romani e il loro reimpiego e li giudica «*dignes de l'admiration de tous les hommes qui ne sont pas insensibles au gout de la belle architecture. Ils ont vraiment cette élégance des formes greques, cette justesse des proportions, et cette simplicité qui ravit, et enchante l'ame du spectateur*». Tra le somme doti dei progetti di Bonsignore, vi è anche quella, citata *en glissant*, che si potranno realizzare se ci saranno i denari necessari, diversamente la città non ne verrà troppo danneggiata. La vera urgenza, prosegue la relazione, consiste nel costruire correttamente il canale intorno alla città, in modo da renderla sicura, da poter riscuotere il dazio e da irrigare i giardini, in seguito, «*avec le temps*», si potranno costruire gli edifici, iniziando dall'arco di trionfo previsto al centro della piazza sul Po.

Il metodo di Bonsignore, considerare gli edifici suscettibili di variazione di destinazione, è adottato anche dalla commissione che propone di utilizzare le fabbriche originariamente destinate al porto fluviale come bagni pubblici; un'altra integrazione al piano consiste nell'adozione della soluzione pittoresca del giardino alle spalle di Palazzo Reale, prevista da Pregliasco. Il piano del 1802, definito un piano utopico, illuminista, allineato al sistema delle *grand-places*¹⁴, riunisce senza dubbio l'orientamento appena illustrato, contaminandolo tuttavia con il pragmatismo degli *ingénieurs* francesi che stavano mettendo mano a partire da quegli stessi giorni, dopo il 18 brumaio dell'anno XI (1799), punto di partenza della “pace e tranquillità” veicolata mediante l'unione di forza e persuasione, alle città nuove in territorio francese, come snodi territoriali, facendo conto soprattutto sulle vie d'acqua, e

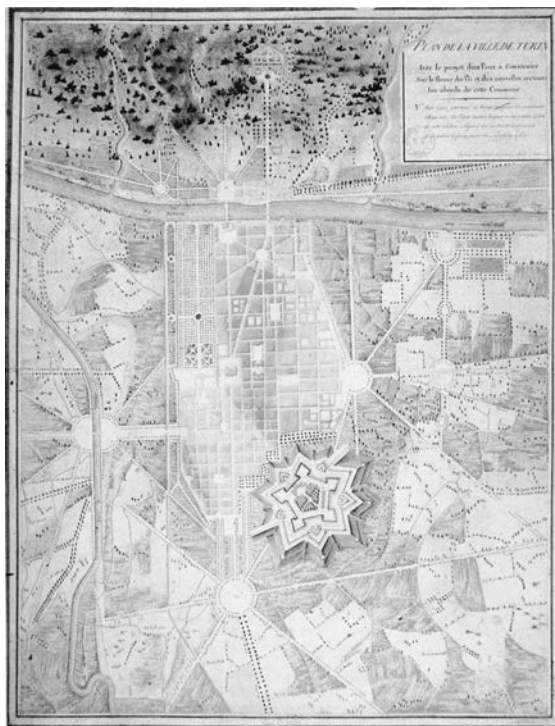
come luoghi di servizi e controllo per la popolazione¹⁵. Bonsignore e i suoi dimostrano di aver colto questa lezione con serietà. Questo spiegherebbe il porto, insieme alle indicazioni sulla regolarità nel processo progettuale, predicata da un Durand agli esordi ma già molto incisivo¹⁶, se non nelle architetture riusate in diverso contesto – e dunque intrinsecamente modulari –, quantomeno nel respingere l'irregolarità dell'immagine cittadina e compensarla con la sua chiusura sulla più rassicurante griglia interna, atteggiamento che Bonsignore conserverà nei rari progetti a taglio urbano, come in quello di qualche anno dopo per la piazza Napoleone a Porto Maurizio¹⁷.

Se il progetto, modificato, approvato e inviato a Parigi si perde nei meandri della burocrazia della capitale e nelle pastoie delle mancanze di risorse e del minore interesse del nuovo intendente a Torino, l'orientamento alla regolarità permane. Si moltiplicano in questa fase le norme per il controllo delle trasformazioni, anche minute, e il *Conseil des Édiles* prosegue nella sua opera di perfezionamento di regolamenti e nello sforzo per la loro applicazione, affidandone la sorveglianza anche alla polizia¹⁸ e istituendo commissioni per costruire una sorta di giurisprudenza sui temi delle regole, della possibilità di obbligare i proprietari all'adeguamento degli immobili e degli indennizzi¹⁹ nella difficile gestione, oltre al resto, dei terreni risultati dalla demolizione delle fortificazioni, che prosegue²⁰. D'altra parte tra il 1803 e gli anni successivi, il *Conseil* è impegnato in un capillare controllo delle vie alberate, ancora una volta moltiplicando le competenze, affidandosi a botanici e periti di vario genere per scegliere le essenze da piantare, mantenerle sane, combattere le infestazioni – come nel caso dei tanti olmi aggrediti dagli insetti e da svermare in continuazione²¹ – e proteggerle da carrozze e cavalli che non ne rispettano la vocazione a *promenades* pedonali.

Si tratta di un controllo puntiglioso quanto puntuale e privo di una visione di insieme, fino a quando, alla vigilia del viaggio trionfale di Napoleone che sarebbe transitato per Torino prima di ricevere la corona di ferro, l'ispettore del Dipartimento Ponti e Strade Joseph-Henri Christophe Dausse consegna al *maire* di Torino un nuovo piano per la città, il cui obiettivo dichiarato è quello di un nuovo ponte sul Po, ma che, di fatto, si configura come un vero e proprio piano di ampliamento e abbellimento²². È il patrimonio degli *ingénieurs* che viene messo in pratica dall'intendente francese, quasi a farsi beffe dei balbettii degli architetti piemontesi, e che imbocca una duplice direzione positiva: da una parte “apre” finalmente la città all'esterno non solo mediante gli scavalcamenti della linea dei bastioni, ma proseguendo il reticolo viario, di per sé regolare, della città dei Savoia, dall'altra individua vere e proprie lottizzazioni, in particolare oltre la Porta di Po, a fare da *pendant* all'ingrandimento e regolarizzazione del giardino del Palazzo Imperiale. Questo intervento è in forte contrasto con la soluzione ipotizzata nel 1802, quando la Commissione aveva deciso di integrare il piano approvato con il progetto di giardino all'inglese, caro alle residenze reali, a firma di Pregliasco: la serrata simmetria del progetto Dausse, che ricalca gli schemi delle Tuileries, degli Champs-Élysées o dei giardini Luxembourg, corregge il giardino pittoresco che Napoleone riteneva essere «caprices des banquiers»²³. Dausse, certo con un occhio ai lavori parigini e all'«urbanistica monumentale»²⁴, concentra la sua attenzione sugli assi viari esistenti, rafforzati o nuovi, che attraversano le grandi piazze frutto degli ampliamenti

Figura 3

Fig. 3.
 [Joseph-Henri
 Christophe Dausse],
 «Plan de la Ville de
 Turin. Avec le projet
 d'un Pont à Construire
 Sur le fleuve du Pô et
 des nouvelles avenues
 Aux abords de cette
 Commune», dessiné
 par Silvain Compain,
 1805, china e
 acquarello su carta.
 Paris, Archives
 nationales, *Cartes
 et plans*, Turin G 1721.



barocchi, creando così molteplici assi di circolazione e visuali il cui principale ricalca l'antico decumano della città romana, portato alle sue estreme conseguenze. La via romana viene trasformata in una fuga di tre chilometri che unisce due spazi, rispettivamente una piazza a esedra oltre il nuovo ponte sul Po e un' *étoile* oltre la Porta Susina separata dalla città da una triplice allea, entrambi polarizzati su un obelisco. Per ottenere l'effetto monumentale, Dausse prevede la demolizione di quel Palazzo Madama che Bonsignore avrebbe voluto "travestire" sul suo versante medievale e turrato. Nella sua relazione l'ingegnere non si limita a eliminare un ostacolo allo sguardo, ma bolla la facciata juvarriana come «d'un mauvais genre d'architecture» e quella posteriore come dotata «de l'aspect d'une Bastille». Preparato alle proteste dei cittadini, egli aggiunge «cependant si on examine combien cette place entourée d'arbres, avec une fontaine au milieu jetant l'eau avec profusion, serait belle, on ne peut s'empêcher de désirer la suppression de cette masse informe de bâtiment»²⁵. Si propone anche di ricostruirne la facciata, avendo cura di «supprimer les principales défauts de son architecture», su una delle piazze alle estremità del nuovo ponte. Assi visuali, sfondi, elementi monumentali e maglie regolari, sia nel tessuto urbano sia in quello dei giardini e dei viali alberati sono gli strumenti impiegati da Dausse per orientare la crescita della città, insieme a una chiara critica all'architettura aulica del settecento piemontese.

Il piano Dausse è evidentemente specchio dei tempi. I fronti urbani del nuovo asse (la seconda porzione, prolungata oltre il Po, era una via secondaria, di importanza

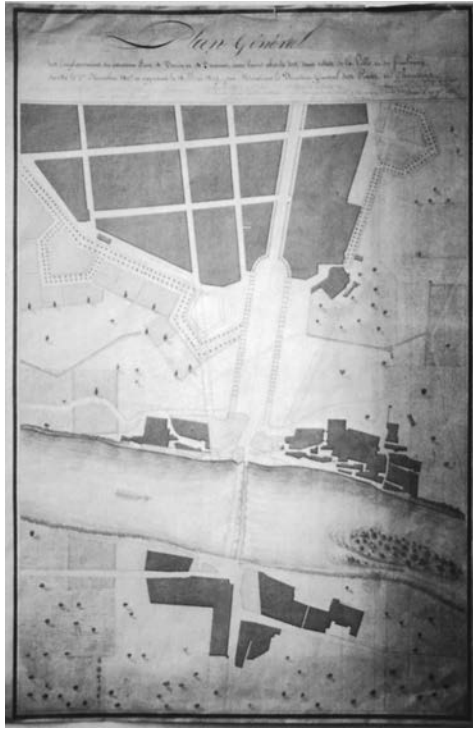


Fig. 4.
Claude-Yves-Joseph
La Ramée
Pertinchamp,
«Plan Général de l'em-
placement de
nouveau Pont a Turin,
avec leur abords des
deux cotés de la Ville
et du Faubourg»,
consegnato 3
dicembre 1807,
approvato 18 marzo
1809, china e
acquarello su carta.
Paris, Archives
nationales, F¹⁴,
10203 S 11.

incommensurabilmente minore rispetto alla via porticata poco lontano) si sarebbero dovuti ornare di statue, bassorilievi, trofei d'armi e il nesso tra i due obelischi distanti ben tre chilometri avrebbe dovuto evocare la prospettiva che sulla via Sistina, da Trinità dei Monti, il cui piazzale era stato da poco dotato di un obelisco, conduce a Santa Maria Maggiore²⁶. Roma, seppure quella di Sisto V e Domenico Fontana, è modello tanto per Parigi quanto per Torino.

Inoltre la partizione in nuovi isolati nei settori prospicienti i due fiumi facevano supporre una svolta allo stallo edilizio e un nuovo impulso all'investimento immobiliare. Se da una parte si può ipotizzare nuovamente una mossa propagandistica legata all'allargamento dell'impero, dall'altra la città registra un nuovo flusso migratorio di addetti alla costruzione, in particolare famiglie ticinesi, che iniziano ad acquisire, faticosamente e tra mille problemi burocratici, proprio i terreni intorno alla ex Porta di Po, dove, all'indomani della Restaurazione, inizieranno a costruire in un quadro di collaborazione tra il rinnovato Consiglio degli Edili e gli imprenditori privati²⁷.

L'ottimismo insito nel piano di Dausse è eccessivo e gli anni seguenti si dipanano tra continui contrasti tra governo centrale e municipalità sulla gestione dei terreni e i ricavi dalla vendita dei materiali, in una ripetuta oscillazione tra ovvie richieste di iniziativa privata e tentazioni di gestione pubblica. Il nuovo sindaco Negro, infaticabile accentratore²⁸, pur nella prassi di spezzettamento delle deleghe, riprende in mano le questioni sull'abbellimento, motivo per il quale, oltre che a causa del-

l'oculata gestione del debito, era stato elevato al rango di barone e Torino di città *Duchesse*. Il piano Dausse diviene nel lavoro del sindaco, l'esplicita fonte cui ispirarsi e una sua lettura in chiave di semplificazione, è quella sfociata nel piano del 1807 a firma del *Conseil*, ma contemporaneamente il governo francese allestisce anche una gestione parallela dei processi urbani. L'arrivo di Camillo Borghese che, almeno teoricamente, si stabilisce a Torino dal 1808 e del potente prefetto Lameth, coincidono con l'assegnazione dell'incarico a La Ramée de Pertinchamp per il progetto del nuovo ponte sul Po, vero snodo del processo di crescita urbana. Lo stesso ingegnere viene a far parte del *Conseil* incaricato di redigere un nuovo piano e l'influenza del francese, decisamente estraneo alle raffinate allusioni di Dausse, si fa sentire.

Figura 4

Già nel 1807 presenta un progetto per il nuovo ponte e per la sistemazione della piazza sul Po. È la prima volta che i grandiosi progetti di *grand-place* vengono bruscamente rivoluzionati: chirurgiche demolizioni dei baraccamenti all'imbocco del nuovo ponte e di un bastione in corrispondenza dell'esedra della via di Po, consentono la definizione di una spianata di proporzioni improbabili affiancata da un doppio filare di alberi e dal timido accenno di prolungamenti del reticolo viario adiacente²⁹. Già l'anno successivo l'ingegnere si corregge e presenta un'altrettanto poco proponibile piazza a ventaglio, tutta incentrata sul ponte e quasi priva di prospettiva sul fiume (fatto strano, considerato lo splendido fondale offerto dalla Villa "Imperiale", ex del cardinal Maurizio, addossata alla collina, soprattutto in contrasto con l'idea della *belle vue* di Dausse). Comunque il ponte sul Po si farà, insieme a quello sulla Dora, così il 27 dicembre 1807 decide Napoleone³⁰, il quale, per bocca del Consiglio di Stato, dunque a Parigi, stabilisce di dover visionare un nuovo piano di abbellimento, messo a punto dal *Conseil* insieme al solito ingegnere capo Pertinchamp.

Il piano, firmato da Pertinchamp e da vecchie conoscenze, Bonsignore e Lombardi con l'aggiunta di Randoni e Cardoni, si concentra essenzialmente sulle piazze alberate alle porte, la cui forma viene adattata ai lavori già eseguiti, sui collegamenti esterni tra le piazze, a cingere la città di un anello verde, con poche demolizioni, puntuali e funzionali alle piazze: verso il Po saranno sacrificate le casette di artigiani e pescatori, sostituite da due maniche a cortina sul fiume, secondo l'indicazione di Dausse, come pure già auspiccate erano state le demolizioni dell'isolato di San Tommaso – malsano e di architettura irregolare – per collocarvi una piazza mercatale, nonché l'eliminazione del Pavillon che separava lo spazio di fronte al Palazzo Imperiale dall'omonima piazza³¹. Gli indirizzi per l'architettura diventano pure allusioni, nel Piano del Consiglio, quasi a cristallizzare due livelli differenziati di intervento nei quali i decisori, vale la pena di ricordarlo, sono i medesimi. Nel rapporto si legge in controluce un atteggiamento rinunciatario: i grandi edifici prospicienti il Po si faranno più in là, quando le finanze lo permetteranno e il trionfalistico discorso per la posa della prima pietra del ponte sul fiume, pronunciato dal prefetto di fronte a Camillo Borghese, traccia inconsapevolmente quello che sarà il quadro di Torino a venire: «[...] un grand pont dont la magnificence surpassera encore celle des édifices de cette cité remarquable»³².

Il lavoro quotidiano del Consiglio è tutto concentrato sulla realizzazione delle piazze e delle vie alberate, la cui realizzazione è resa possibile grazie all'istituzione degli

Figura 5

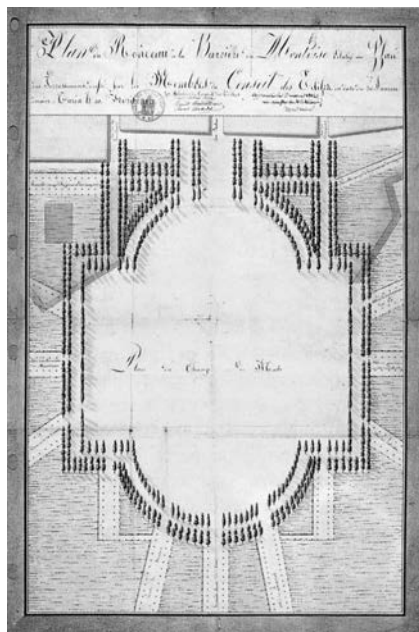


Fig. 5.
 «Plan du Rondeau à la Barrière du Montviso relatif au Plan des terrassements, dressé par les Membres du Conseil des Ediles en date du 30 Janvier, 10 febbraio 1812, china e acquarello su carta. Torino, Archivio Storico della Città, *Tipi e Disegni*, 5.1.3.

*Ateliers de charité*³³, e di piccoli edifici privati che vi si affacciano, tutti a firma di componenti il consiglio e tutti informati a un *cliché*, più o meno ornato, ma fisso e che sembrano essere tratti direttamente dalla *Partie graphique*, non ancora edita in quegli anni, dei *Précis* di Durand. La nuova interpretazione della città come snodo territoriale e dunque il minor interesse che riveste il suo aspetto interno, è evidenziato dal *Rapport* che il sindaco Negro stende nel 1812, tutto concentrato sugli abbellimenti *extérieurs* della città, realizzati, nonostante il continuo calo dell'attività economica, con il risultato di aver «diminué le hideux et le désolant aspect de la ville de Turin à l'extérieur qu'avaient rendu tel les efets de la démolition»³⁴.

Seppure confuse nel metodo di progetto, le piazze sono fortemente centralizzate e, all'uopo, quando in realtà è sotto gli occhi di tutti che né l'amministrazione centrale, né quella locale hanno disponibilità di denari che non siano quelli destinati a completare anche uno solo dei due ponti previsti o a gestire il verde pubblico, si progettano, in seguito all'approvazione ufficiale del Piano, avvenuta solo il 3 marzo 1812, una serie di fontane monumentali, senza che neppure i progetti dedicati a Napoleone abbiano mai visto la luce, se non in legno e cartapesta come negli archi trionfali a firma di Bonsignore³⁵.

Il progetto, ancora una volta non eseguito, per le quattro fontane, da sistemarsi nelle piazze Imperiale (oggi Castello), delle Erbe (del Municipio), di Po (Vittorio) e Paesana, a firma del componente del Consiglio degli Edili Randoni nel 1812³⁶, sembra incarnare ancora una volta l'idea napoleonica di «dare alimento [...] alla scultura»³⁷. D'altra parte fin dall'inizio dell'impero, continui e fruttuosi erano stati contatti e viaggi tra il titolare della cattedra di Scultura all'Accademia torinese Giacomo Spalla e le gerarchie della capitale: commissioni di gruppi scultorei destinati

Figura 6

Figura 7

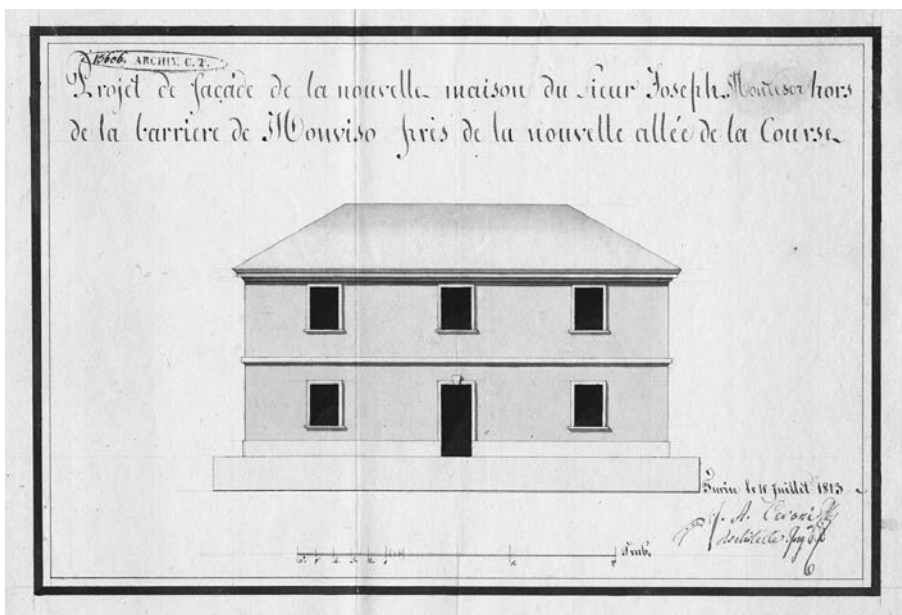
alla residenza di Compiègne, inventari delle gallerie ex sabaude, un continuo lavoro di circolazione di marmi e sculture³⁸. Ancora a Parigi si guarda quando, bruciato per caso il *Pavillon* che separava la piazzetta di fronte al Palazzo Imperiale e la piazza, (era da anni il piedestallo per le macchine pirotecniche, dunque la cosa non stupisce), si richiede a Pierre Fontaine di fornire, per servire da esempio ai progettisti torinesi, i disegni per la cancellata che separa il cortile delle Tuileries sul lato della piazza del Carrousel³⁹.

Dopo l'approvazione definitiva del Piano poco avviene, se non ulteriori puntualizzazioni su chi debba sovrintendere a cosa: il 12 novembre 1812 viene approvato un *Règlement pour le bureau d'Architecte de la Ville de Turin*⁴⁰, un rigido mansionario che affida a tre architetti specialisti, sottoposti a un *Architecte Inspecteur General*, settori della città, dove si specificano in modo particolareggiato edifici e isolati, in un sistema di controlli incrociati che denunciano, in controtuce, l'intenzione di interrompere la consuetudine di approvare progetti senza copertura finanziaria. Il *Bureau* non cancella il *Conseil*, e la doppia *Institution* stupisce, ancora nel 1813⁴¹. Questo doppio registro di controllo è la traduzione, in conclusione, di una serie di dicotomie che caratterizzano tutto l'arco temporale della presenza francese in Piemonte e, per certi versi, anche la loro eredità.

Come si è illustrato, l'assetto urbano è definito in due tappe e con diverse sensibilità dagli *ingénieur* francesi Joseph-Henri-Christophe Dausse e Claude-Yves-Joseph La Ramée Pertinchamp, in entrambi i casi con il pretesto dei porti fluviali e con un'attenzione al ruolo della città nel territorio, secondo i dettami della politica napoleonica.

Agli architetti piemontesi è affidato il compito, nel quadro del *Conseil des Édiles*, di allineare, mantenere il decoro, piantumare e decorare più o meno provvisoria-

Fig. 6.
Joseph Antoine Ceroni, «Projet de la facade de la nouvelle maison du Sieur Joseph Montesor hors de la barriere de Monviso pres de la nouvelle allée de la Course», 18 luglio 1813, china e acquarello su carta. Torino, Archivio Storico della Città, Carte di periodo francese, c. 89, f. 103.



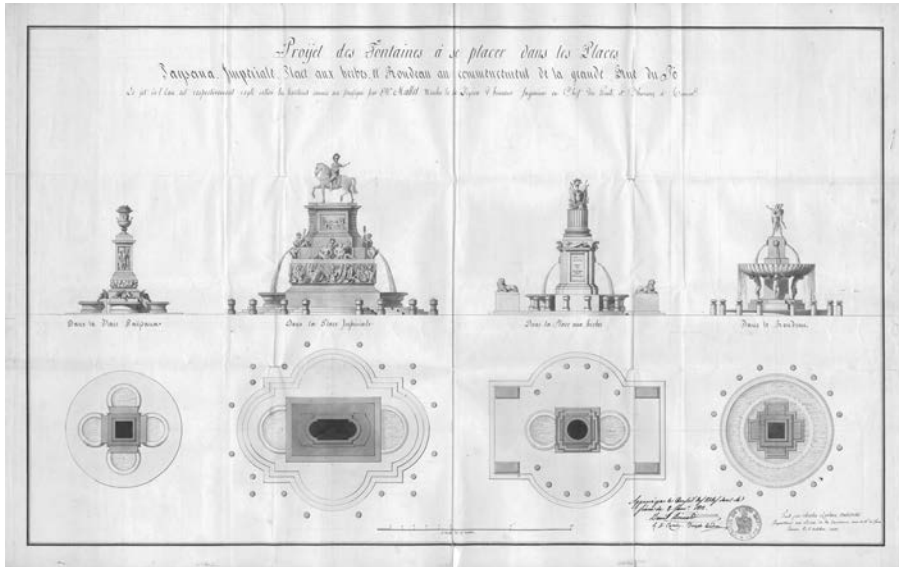


Fig. 7.
Carlo Randoni,
«Projet des Fontaines
à se placer dans les
Places Paysana,
Imperiale, Place aux
herbes et Rondeau
au commencement de
la grande Rue du Po»,
3 ottobre 1812,
china e acquarello
su carta.
Torino, Archivio Storico
della Città, Carte
di periodo francese,
c. 88, f. 238, n. 48.

mente la città, una città chiusa su se stessa o circondata da giardini arcadici, per innegabili motivi di congiuntura negativa ma anche per altrettanto innegabili vuoti nella cultura architettonica dei Bonsignore, Pregliasco, Lombardi e Sodali. Ultimo, ma più pesante, contrasto in termini di assetto urbano e architetture, è quello tra la cancellazione del lavoro dei francesi caratteristica di tutte le monarchie restaurate e il ruolo realisticamente ricoperto dai dominatori. Al di là dell'aneddotica sul salvataggio del prezioso ponte in pietra, da una parte il sistema di piazze e *promenades*, divenute finalmente solo diaframmi trasparenti che non impediscono la crescita urbana, segnano a lungo dinamiche e direzioni della crescita; dall'altra le indicazioni per il peso e la forma degli edifici atti a far funzionare la città che avevano preso corpo nelle città nuove di Napoleone, se non nella stessa Parigi, e che erano stati trasmessi agli studenti piemontesi dell'École Polytechnique, divengono la cifra utilizzata per le nuove strutture di servizio, ancora una volta in riflesso, per certi versi una copia, dell'idea di forza e persuasione, controllo e consenso.

- 1. *Mémoire historique des embellissements extérieurs de la ville de Turin* 14 febbraio 1812, firmato «Negro», Paris, Archives Nationales, (d'ora in poi ANP) F¹³, 1641, Archivio Storico della Città, Torino (d'ora in poi ASCT), *Carte période Française*, cap. 21, cart. 88, fasc. 42.
- 2. *Rapport lu à la séance du 6 vendémiaire an XI...*, (28 sett. 1802), ANP, F¹³ 1640.
- 3. ANP, F¹³ 1640.
- 4. P. Pinon, *Paris, biographie d'une capitale*, Paris, 1999, p. 142-143.
- 5. Decreto del 6 germile a IX (27 marzo 1801), in *Raccolta di leggi, decreti, proclami, manifesti etc. pubblicati dalle autorità costituite*, Torino, III.
- 6. Decreto del 19 germile anno IX (31 marzo 1801), *ibid.* Sull'attività del consiglio, F. Rosso, «Controllo architettonico e urbanistico a Torino: il Conseil des Édiles e le sue origini, 1562-1814», in *All'ombra dell'aquila imperiale. Trasformazioni e continuità istituzionali nei territori in età napoleonica 1802-1814*, atti del convegno (Torino, 15-18 ottobre 1990), Roma, 1994, II, p. 610-658.
- 7. F. Boyer, «Turin sous Napoléon», in *Le monde des arts en Italie et la France de la Révolution et de l'Empire. Études et recherches*, (Biblioteca di studi francesi, 4), Torino, 1969, p. 253-262; G. Simoncini, *Le capitali italiane dal Rinascimento all'Unità. Urbanistica, politica, economia*, Milano, 1982, p. 108-112; voglio ringraziare Giorgio Simoncini per la generosità con la quale mi ha messo a parte delle sue ricerche, del suo archivio e delle sue intuizioni; per un lavoro su Torino, sono ovviamente imprescindibili tutti gli studi di Vera Comoli, dal suo *Torino*, Roma / Bari, 1983, p. 93 sgg. e *id.*, «Progetti, piani, cultura urbanistica tra Rivoluzione e Impero», in G. Bracco (a cura di), *Ville de Turin 1798-1814*, Torino, II, 1990, p. 191-240, oltre a tutti gli studi dei suoi allievi.
- 8. *Rapport lu à la séance du 6 Vendémiaire an XI de l'Académie Subalpine d'Histoire et de Beaux Arts sur les projets d'agrandissement et d'embellissement de la ville de Turin par le citoyen Charles Botta au nom de la Commission de neuf de ses membres*, ANP, F¹³, 1640.
- 9. ANP, *Cartes et Plans*, III, Po 1.
- 10. Il tema per la Prima classe del Concorso Clementino bandito nel 1732 all'Accademia di San Luca, vinto da Bernardo Vittone, e probabilmente conosciuto da Bonsignore durante la sua permanenza romana, proponeva il progetto di una città marina, fortificata e dotata di porto; ai progetti premiati, tutti caratterizzati da un invaso portuale circolare, sembra ispirarsi la proposta torinese; P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani (a cura di), *I disegni di architettura dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, Roma, 1974, p. 15-16 e diss. 377-411.
- 11. C. Bergeron, «La piazza Vittorio Veneto e la piazza Gran Madre di Dio», *Studi Piemontesi*, IV, 2, novembre 1976, p. 211-219; V. Comoli, «Progetti, piani, cultura urbanistica...», cit., p. 196. I trattati di Patte sono conservati nella Biblioteca dell'Accademia delle Scienze di Torino, e appartengono probabilmente al primo nucleo, dunque doveva-
- no essere conosciuti nell'ambiente dei progettisti; pur non progettando “alla francese”, in Piemonte gli scambi sono già piuttosto intensi lungo tutto il secondo Settecento, e l'impressione è che si arrivi agli anni ottanta con una idea abbastanza aggiornata dell'editoria e del gusto francesi.
- 12. A. Sistri, «Architetture già pronte per l'abbellimento della Ville de Turin», in V. Comoli, R. Roccia (a cura di), *Progettare la città. L'urbanistica di Torino tra storia e scelte alternative*, Torino, 2001, p. 167-178; L. Guardamagna, A. Sistri (a cura di), *Fondo Ferdinando Bonsignore. Inventario*, Torino, 2004, *passim*; sugli allievi di Bonsignore, E. Dellapiana, *Giuseppe Talucchi architetto. La cultura del classicismo civile negli Stati Sardi restaurati*, Torino, 1999.
- 13. P. Morachiello, G. Teyssot, *Nascita delle città di Stato. Ingegneri e architetti sotto il Consolato e l'Impero*, Roma, 1983.
- 14. G. Simoncini, *Le capitali italiane...*, cit., p. 162.
- 15. P. Morachiello, G. Teyssot, *Nascita delle città di stato...*, cit., p. 39-49.
- 16. Si ricorda che le prime opere a stampa di Durand compaiono a partire dal 1799 (*Recueil*); non è possibile verificare con certezza la presenza delle opere del francese nelle istituzioni torinesi prima dell'accesso di sudditi sabaudi alla scuola parigina, iniziato con la restaurazione; a partire da allora copie dei *Précis* e le edizioni italiane del *Recueil* fanno la loro comparsa in collezioni e biblioteche. Tuttavia, anche mediata dai progettisti francesi che stavano lavorando alle città di nuova fondazione, si può ipotizzare che l'influenza di Durand giunga in Italia già in periodo imperiale; W. Szambien, *Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834), il metodo e la norma nell'architettura*, Venezia, 1986; S. Villari, *Jean-Nicolas-Louis Durand. Art and science in architecture*, (Roma, 1987), New York, 1990.
- 17. E. Dellapiana, «Ferdinando Bonsignore (1760-1843)», in A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 19 aprile-19 maggio 2007), Roma, 2007, p. 399-404. Sui fori Bonaparte, G. P. Consoli, «La “nuova architettura del nuovo secolo”: temi e tipi», in A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco...*, cit., p. 151-230 e *id.*, «La pratica dell'architettura civile in Italia», *ibid.*, p. 521-526.
- 18. ASCT, *Carte Période française*, 20, c. 89.
- 19. ASCT, *Carte Période française*, 20, 2 lug 1803.
- 20. S. Pace, «Turin napoléonien, ou le rêve d'une ville moderne», in G. Bienvenu, G. Textier-Rideau (a cura di), *Au tour de la ville de Napoléon*, atti del convegno (La Roche-sur-Yon, 28-30 ottobre 2004), Rennes, 2006, p. 125-136.
- 21. ASCT, *Carte Période française*, 90, f. 18 e sgg.
- 22. Il *Rapport* di Dausse è in ANP, F¹⁴, 1013; F. Boyer, «Turin sous Napoléon...», cit., p. 258; V. Comoli, «Un asse trapassante due obelischi», in V. Comoli, R. Roccia (a cura di), *Progettare la città...*, cit., p. 183-188; Comoli individua, a partire dalla relazione Dausse, la sua traduzione iconogra-

- fica in ANP, *Cartes et plans*, G 1721, *Plan de la Ville de Turin Avec le projet d'un Pont à Construire Sur le fleuve du Pô et des nouvelles avenues Aux abords de cette Commune*, dessiné par Silvain Compain. 1805; dati biografici su Dausse, raccolti da A. Barghini, cfr. V. Comoli, «Un asse trapassante...», cit., p. 183, nota 1.
- 23. P. F. L. Fontaine, *Journal 1799-1853*, Paris, 1987, *passim*.
- 24. C. Bergeron, «La piazza Vittorio Veneto...», cit., p. 198.
- 25. ANP, F¹⁴, 1013.
- 26. La via Sistina è uno degli assi principali nella politica di espansione urbana di Sisto V. L'obelisco Esquilino alle spalle di Santa Maria Maggiore avrebbe dovuto fare da fondale al flusso di pellegrini provenienti dalla chiesa francese. L'obelisco Sallustiano viene innalzato davanti a Trinità dei Monti solo nel 1789 da Pio VI.
- 27. A partire dal 1805 si registrano nei registri delle Compagnie degli stranieri e nei censimenti, nuovi arrivi soprattutto provenienti dal Ticino e dal distretto dei Laghi, prevalentemente impiegati nel settore immobiliare, come costruttori e investitori; E. Dellapiana, «Imparare senza accademia: la formazione dei Luganesi negli Stati Sardi tra 1750 e 1850», in L. Tedeschi (a cura di), *Interazioni e transfert culturali tra XVIII e XIX sec. La formazione degli architetti ticinesi nell'Italia degli stati pre-unitari: dalle Accademie alle pratiche di cantiere*, Mendrisio / Cinisello Balsamo, in corso di pubblicazione.
- 28. R. Rocca, «L'amministrazione municipale», in *Storia di Torino*, VI, *La città nel Risorgimento 1798-1864*, a cura di U. Levra, Torino, 2000, p. 135-170.
- 29. *Plan General de l'emplacement de nouveau Pont a Turin, avec leur abords des deux cotés de la Ville et du Faubourg*, consegnato 3 dic. 1807, approvato 18 marzo 1809; ANP, F¹⁴, 10203 S 1¹; Le altre soluzioni per la piazza e i disegni del ponte sono in ASCT, *Tipi e Disegni*, 39.1.76 e 4.1.3.
- 30. L. Re, «Come valicare i fiumi», in V. Comoli, R. Rocca (a cura di), *Progettare la città...*, cit., p. 189.
- 31. *Plan general d'embellissement pour la ville de Turin*, ANP, II Po 3; *Rapport du conseil d'édiles à monsieur le Maire concernant un nouveau projet d'embellissement de la Ville de Turin*, 30 marzo 1809, ANP, F¹³, 1640, ASCT, *Tipi e Disegni*, 2.13 B.
- 32. Discorso indirizzato al principe Camillo, il 22 novembre 1810 in occasione della cerimonia di posa della prima pietra del ponte sul Po, nella *Raccolta di leggi, decreti...*, cit., XXXVI.
- 33. F. Rosso, «Lavori pubblici e abbellimento urbano: gli Ateliers de charité, 1810-1813», in G. Bracco (a cura di), *Ville de Turin...*, cit., I, p. 299-344.
- 34. *Mémoire historique des embellissements extérieurs de la Ville de Turin*, par le Maire J. Negro, 14 febbraio 1812, ANP, F¹³, 1641 (81.8.3, ff. 27-31).
- 35. A titolo di esempio, *l'Arco trionfale da erigersi ai Vincitori della battaglia di Marengo*, di F. Bonsignore, 1808, ASCT, *Fondo Bonsignore*, Disegni sciolti, 5.I.86; cat. XVII.13.
- 36. Il progetto ha data 3 ottobre 1812, ma è approvato dal *Conseil* l'8 gennaio dell'anno successivo, ASCT, *Carte période française*, c. 88, f. 238, n. 48.
- 37. In quel caso Napoleone si riferiva al progetto per gli archi di trionfo parigini, cit. in P. Lavedan, *Histoire de l'Urbanisme à Paris*, Paris, 1975, p. 345.
- 38. Documenti sui viaggi di Giacomo Spalla a Parigi e delle missioni di Berthault, architetto di Compiègne, a Torino, sono in ANP, *Bien de la couronne en Italie*, O², 940, 160, 942 1-20, 943 334-350, 351-391 etc.
- 39. F. Boyer, «Turin sous Napoléon»..., cit., p. 261, ANP, O², 944 73-131 a questa segnatura sono conservati tutti e quattro i disegni all'intendente generale degli edifici della corona; sul progetto di Fontaine richiesto a Torino, P. Cornaglia, «Il palazzo reale di Torino in epoca napoleonica: disegni e progetti dagli archivi parigini», *Bollettino S.P.A.B.A.*, 49, 1997, p. 177-193.
- 40. ANP, F¹³, 1640, 21 nov. 1812.
- 41. Lettera al Ministro degli interni, 18 dic 1813, *Je d'abord été surpris de cette double institution*, ANP, F¹³, 1640.

Una continuità esemplare: opere pubbliche, linguaggio e protagonisti a Parma tra Ancien Régime e Restaurazione

Carlo Mambriani

Scenario negli anni Cinquanta e Sessanta del XVIII secolo di un importante episodio riformatore ispirato all'illuminismo francese, i ducati borbonici di Parma e Piacenza furono conquistati dalle armate francesi nel 1796 e per oltre un decennio mantenuti da Napoleone come stati autonomi in previsione di un loro utilizzo per baratti diplomatici. Soltanto nel 1808 furono annessi all'Impero, trasformati in Dipartimento del Taro. Sette anni più tardi, con un'anomala eccezione al principio di legittimità dinastica, il Congresso di Vienna non li restituì ai discendenti dei Borbone-Parma (provvisoriamente sistemati nel ducato di Lucca), ma li affidò vita natural durante all'ex imperatrice dei francesi, Maria Luigia d'Austria.

In questa sede si ipotizza che nel Dipartimento del Taro l'influsso dell'età napoleonica in ambito architettonico abbia prosperato con maggior facilità in un contesto già fortemente segnato dalla cultura francese importata dai Borbone e che esso sia proseguito anche in età successiva, in virtù specialmente dell'anomala continuità dinastica legata all'arrivo della nuova sovrana, condizione che tutelò la persistenza di programmi, strumenti normativi e funzionari.

Soltanto indagini più sistematiche e approfondite potranno corroborare le tesi qui avanzate. Esse sono scaturite dall'intreccio tra la letteratura disponibile e i sondaggi effettuati nel cospicuo materiale archivistico conservato a Parma e a Parigi e sono confortate dalle continuità già riscontrate in altri settori dell'indagine storiografica, ad esempio in materia di giurisprudenza e pubblica amministrazione. A una prima ricognizione, il senso di una forte linearità lungo i tre differenti regimi (borbonico, napoleonico e luigino) permea anche il piano dell'architettura, per modelli formativi, scelte formali, progetti urbani e territoriali, quadri tecnici e professionali. In particolare l'egemonia culturale e professionale dell'Accademia di Belle Arti, fondata a metà Settecento sul modello francese, e la normativa in materia d'ornato sembrano render conto della *longue durée* del classicismo nella capitale, almeno fino alla metà dell'Ottocento.

Una colonizzazione culturale

Già dalla seconda metà del Seicento sono note, nei ducati parmensi, precoci adesioni ai modelli artistici d'Oltralpe, che spesso travalicano la generale attrazione esercitata sui principi europei dalla corte di Versailles e si rilevano nella committenza di ciascuno degli ultimi tre duchi Farnese¹. Ne fa fede il giardino della reggia extraurbana di Colorno, nel quale l'impianto formale, la foggia e perfino i nomi di statue e fontane impostate da Francesco I riecheggiano palesemente quelli celebri di Le Nôtre².

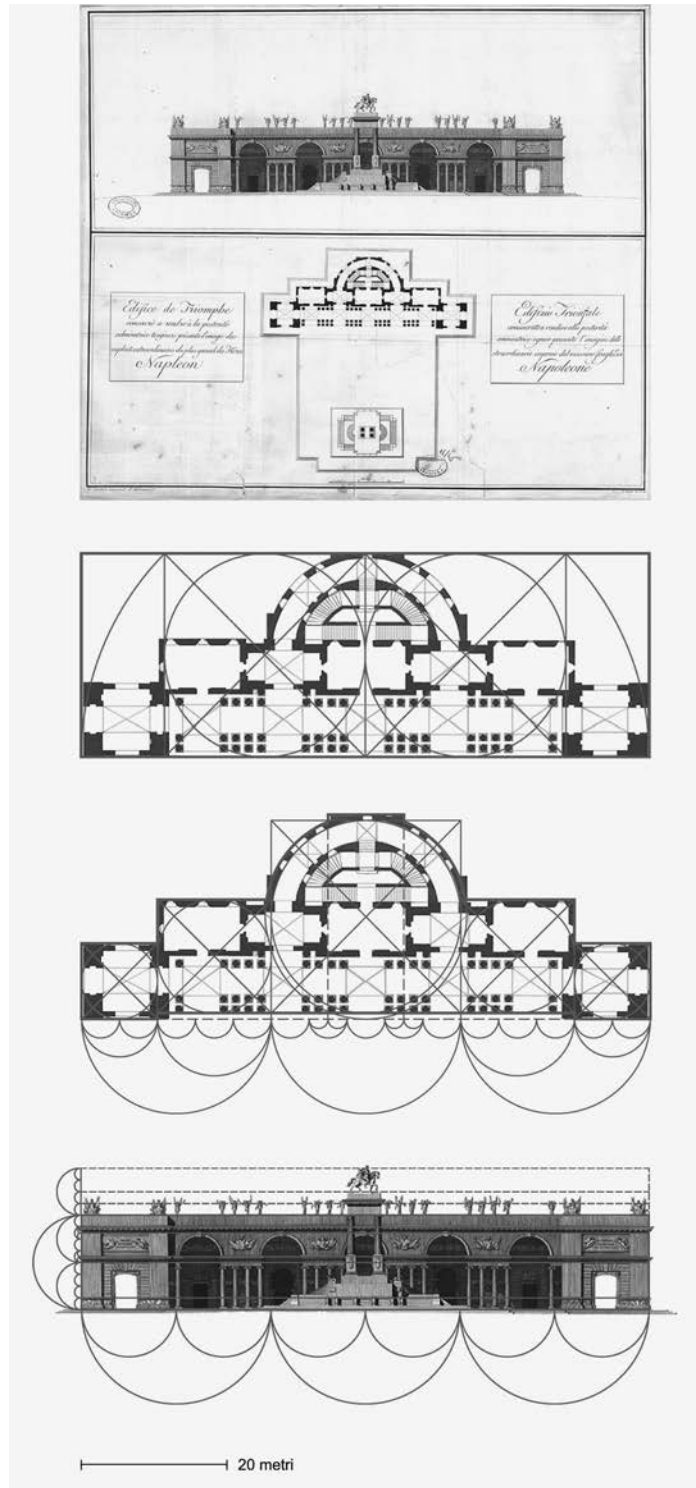
Tale tendenza si acuisce dopo la pace di Aquisgrana, che assegna gli ex stati farnesiani, con l'aggiunta del piccolo ducato di Guastalla dove s'era estinto un ramo dei Gonzaga, a Filippo di Borbone, secondogenito dell'ultima Farnese, Elisabetta, regina di Spagna dal 1714. Dopo il primo decennio improntato ai vani tentativi di trasferirsi in un dominio più prestigioso e caratterizzato da interventi architettonici limitati alle residenze ducali, la nuova branca borbonica si rassegna a rimanere nei ducati emiliani e inizia a riqualificare la capitale, con una serie di istituti pubblici, monumenti e interventi urbani, promossi dal ministro riformatore Guillaume Du Tillot³. Sebbene la sua caduta nel 1771 comporti un ripiegamento su posizioni più conservatrici e un affossamento dell'ambiziosa riforma urbana e territoriale avviata, rimangono operanti i quadri tecnico-professionali⁴ e i modelli formativi impostati dall'Accademia, in grado di aggiornarsi costantemente sulle tendenze dell'architettura europea grazie ai concorsi annuali aperti anche agli stranieri, prerogativa rarissima per una pubblica accademia d'arte dell'epoca⁵.

In ciascuna di queste tre fasi della committenza ducale borbonica, seppur contrastanti per opzioni architettoniche e urbane, è costante l'apporto d'Oltralpe alle realizzazioni e al dibattito disciplinare. Per un cinquantennio i primi architetti di corte sono sempre francesi, da François Carlier e Jean-Marie Bigaud al più giovane e aggiornato Ennemond-Alexandre Petitot, che li sostituisce nel 1753, chiamato a realizzare i progetti per il giardino di corte in città richiesti a Pierre Contant d'Ivry, ad ammodernare le residenze extraurbane di Colorno e Sala, nonché ad avviare un'accademia d'arte. Durante il periodo di maggior potere di Du Tillot sono proprio i modelli del riformismo illuminato francese a innescare straordinarie iniziative di indagine e controllo: i censimenti, le rilevazioni cartografiche, l'accatastamento del territorio e della capitale sulla base di esempi appositamente richiesti ai funzionari della Lombardia austriaca, la creazione della Congregazione degli Edili (1767), con compiti di riforma urbana e controllo della qualità degli interventi edilizi, tra i quali impegnativi progetti di allineamenti viari nell'ambito di «un piano regolatore da seguirsi come legge stabile da' Sovrani successivi»⁶.

Su modelli francesi Petitot rinnova l'antico corso delle carrozze presso la cittadella, facendone una moderna *promenade publique*, dotata di un elegante casino del caffè; realizza la biblioteca ducale aperta al pubblico; progetta acquedotti, fontane pubbliche, palazzi ducali suburbani e urbani, per i quali è documentato un confronto epistolare di consulti e critiche con colleghi parigini; allestisce le feste memorabili per le nozze ducali del 1760 e soprattutto per quelle del 1769, immortalate da un noto volume bodoniano con testo italiano e francese⁷.

Il suo contributo è del resto essenziale anche nella fondazione dell'Accademia, con statuti ispirati ai modelli francese e romano e concorsi annuali di architettura,

Fig. 1.
Nicolò Bettoli,
progetto di edificio
trionfale per
Napoleone, 1811,
incisione.
Traccati proporzionali
da F. Stocchi, 2009-
2010 (cfr. nota 14).



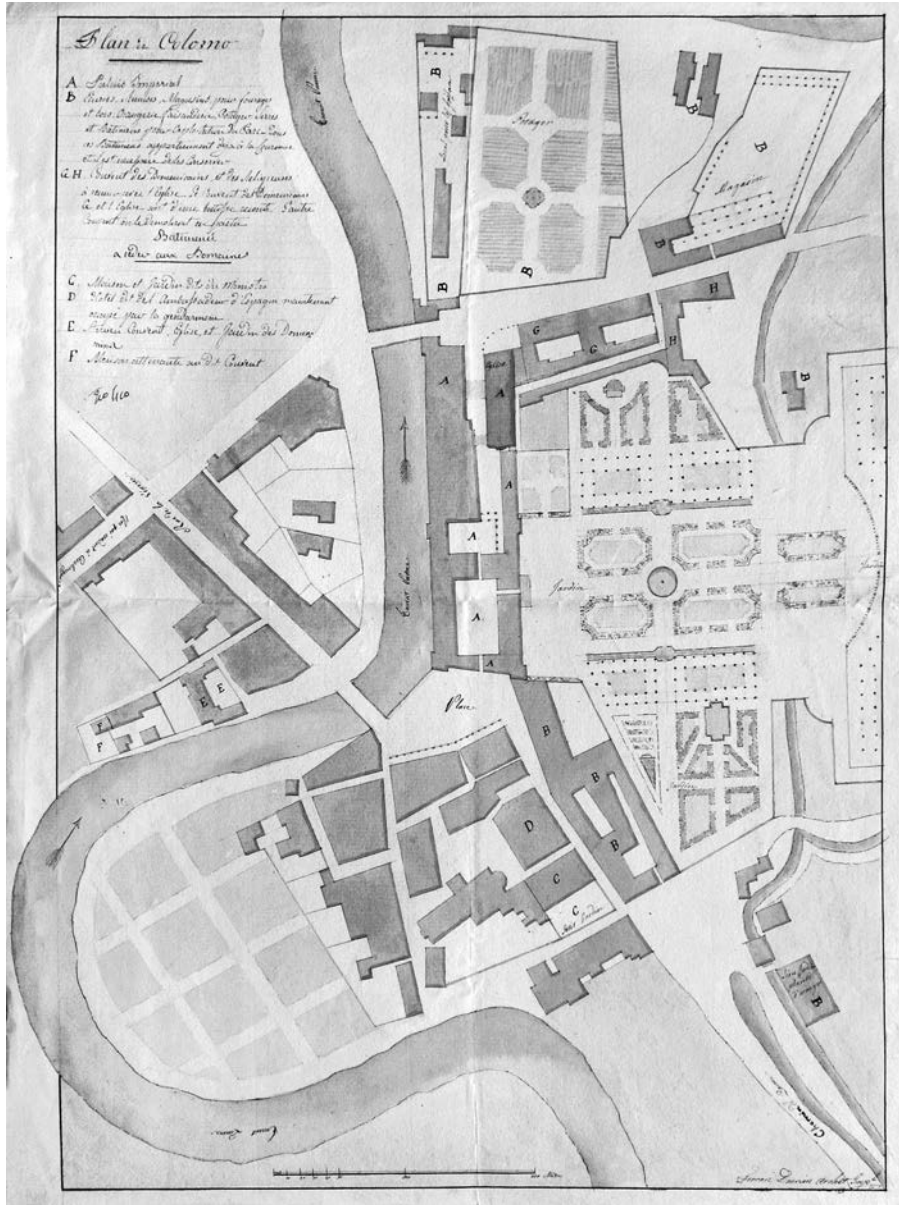


Fig. 2.
 Donnino Ferrari,
 pianta della reggia di
 Colonna con gli edifici
 da cedere al demanio,
 1811, matita, inchiostro
 e acquarello su carta.
 Paris, Archives
 nationales,
 O², 1045², 503.

avviati nel 1758, e di pittura (dal 1760). Oltre 300 sono le iscrizioni da parte di giovani aspiranti architetti ai 37 concorsi indetti tra 1758 e 1796. La maggior affluenza si registra tra 1780 e 1796: su 165 iscritti, 133 sono italiani (di cui 57 parmensi) e 32 esteri (di cui ben 29 francesi, per la maggior parte residenti a Roma per perfezionarsi). I vincitori del premio, come i colleghi francesi, fruiscono di un soggiorno di perfezionamento a Roma⁸.

Quasi in contrappunto con l'apertura cosmopolita dell'Accademia parmense, i nuovi duchi, don Ferdinando e Maria Amalia, licenziano Du Tillot nel 1771: Petitot, suo fido collaboratore, cade in disgrazia, tanto da non ricevere più incarichi dalla corte, che pur lo mantiene nominalmente come *premier architecte*. Tuttavia l'influsso d'Oltralpe sull'architettura parmense non cessa: eclatante il caso di una delle più cospicue famiglie dell'*élite* parmense, quella dei conti dei Sanvitale di Fontanellato, che al momento di completare il palazzo urbano e riformare una residenza extraurbana, negli anni Ottanta del Settecento, ricorre a Jacques-Denis Antoine, autore dell'Hôtel de la Monnaie a Parigi⁹.

Una colonizzazione militare e giuridico-amministrativa

Tale egemonia francese sul piano artistico e culturale si muta in supremazia diretta nel 1796, quando le armate francesi invadono i ducati e pretendono un milione di lire, nonché le più belle opere dell'Accademia per il Louvre. Il duca Ferdinando, rifiutato per sé il trono d'Etruria, deve soggiacere alla supervisione di Moreau de Saint-Méry, che alla morte del sovrano, nel 1802, diverrà amministratore generale per gli stati parmensi, fino al 1806. Esautorato da Napoleone, per pochi mesi lo sostituisce il generale Andoche Junot, col titolo di governatore generale degli stati parmensi tra gennaio e settembre 1806, mentre il 30 marzo dello stesso anno il ducato parmense è innalzato a «gran feudo dell'Impero». Guastalla invece è eretta in principato per Camillo e Paolina Borghese, ma soltanto per 54 giorni, a causa di un ripensamento dell'imperatore, che l'annette al Regno d'Italia e nomina il principe Borghese governatore generale dei Dipartimenti nord-italiani, con sede a Torino. Dopo la creazione del Dipartimento del Taro, il 24 maggio 1808, con Parma capoluogo¹⁰, la carica di governatore generale degli ex ducati borbonici viene di fatto assorbita nella giurisdizione del principe Borghese e la struttura politico-amministrativa omologata a quella vigente nel resto dell'Impero¹¹.

Sul piano architettonico, la tradizione formativa si inceppa in seguito al declassamento dell'Accademia a scuola municipale di pittura, nonostante numerosi tentativi di ribadire l'autorevolezza raggiunta in mezzo secolo di vita dall'istituto (cui ancora giungono dall'estero richieste di pareri su controversie artistiche e architettoniche), attraverso il ripristino dei concorsi internazionali¹², gli omaggi progettuali ai nuovi governanti da parte degli accademici¹³ – come il monumento a Napoleone proposto da Nicolò Bettoli nel 1811¹⁴ – e le pubbliche esposizioni di saggi degli allievi¹⁵. Ma i professionisti locali vengono confermati: in particolare Donnino Ferrari, successore di Petitot nell'insegnamento dell'architettura in Accademia, è proposto nel 1809 e poi nominato architetto imperiale per le residenze parmensi¹⁶, delle quali procede al rilievo sistematico, come testimoniano i carteggi conservati a Parma (Archivio di Stato) e Parigi (Archives nationales), dove si trovano anche i suoi disegni rilegati nei due noti volumi dedicati alle residenze napoleoniche di Milano, Venezia e Parma¹⁷. La brevità dell'incarico, a causa della rapida caduta dell'impero francese, e la scarsità dei finanziamenti non permettono a Ferrari di realizzare le notevoli migliorie proposte per la residenza del Giardino a Parma e per il complesso di Colorno. L'imperatore aveva in precedenza (1808-1809) stabilito di assegnare la principale residenza ducale

Figura 1



Fig. 3.
Donnino Ferrari,
«Projet d'un
observatoire dédié à
Monsieur le Baron
Costaz», 1812, matita,
inchiostro e acquarello
su carta. Paris,
Archives nationales,
O², 1045², 227,
copia dal progetto di
Giuseppe Mazzotti
(fig. 5).

«Projet d'un observa-
toire dédié à Monsieur
le Baron Costaz,
coupe».
Paris, Archives
nationales,
O², 1045², 226.

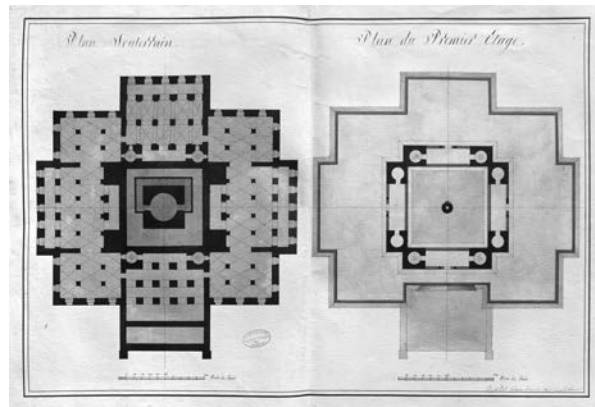


Fig. 4.
Donnino Ferrari,
«Projet d'un
observatoire dédié à
Monsieur le Baron
Costaz, plans», 1812,
matita, inchiostro e
acquarello su carta.
Paris, Archives
nationales,
O², 1045², 224-225.

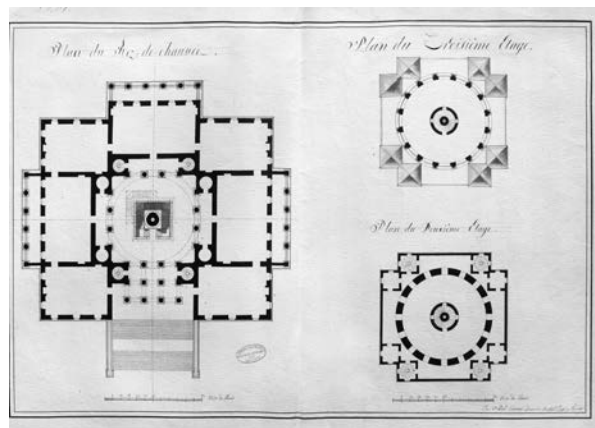


Fig. 5.
Giuseppe Mazzotti
vincitore del concorso
accademico parmense
del 1788.
Parma, Liceo d'Arte
«P. Toschi», *Disegni e
stampe d'architettura*,
180.



175

Figura 2

extraurbana in usufrutto alla regina spodestata Maria Luisa di Borbone-Spagna¹⁸, nuora del duca Ferdinando e sposa dell'effimero re d'Etruria¹⁹. Avendo poi deciso di trattenerla a Nizza, Napoleone eleva Colorno nel 1810 a *principale résidence impériale dans le Département du Taro*: da tale promozione discendono i lavori di Donnino Ferrari per il nuovo lo scalone d'onore, ancora esistente²⁰, e le proposte di permuta di beni tra Corona e Demanio al fine di razionalizzare funzioni e gestione del complesso²¹.

Figure 3-5

Nel 1812, per ingraziarsi il barone Louis Costaz, intendente dei *Bâtiments de l'Empereur*, l'architetto parmense gli invia a Parigi, con tanto di dedica, quattro tavole rappresentanti l'idea per un osservatorio astronomico (senza specificare che si tratta in realtà di copie in formato ridotto del bellissimo progetto di Giuseppe Mazzotti premiato con la medaglia d'oro a Parma nel 1788).

Figura 6

È lo stesso Ferrari a occuparsi, probabilmente anche prima della nomina, degli apparati per le feste di San Napoleone, celebrato ad esempio nel 1808 con due macchine di fuochi artificiali erette nel Giardino di Parma²² e nel 1812 con una sua «*Perspective de la charpente pour l'illumination à faire devant la façade du Palais Impérial de Parme dit le Vieux*»²³. Anche sul piano della spettacolarità urbana si avverte una forte continuità con l'*Ancien Régime* e le consolidate fogge di celebrazione dei lieti eventi dinastici: in occasione del battesimo del Re di Roma si tengono la tradizionale corsa dei cavalli in corso di San Michele, ai lati del quale sono eretti «*amphithéâtres magnifiquement ornés*», feste in municipio e rappresentazioni nei teatri Sanvitale e Santa Caterina, a spese delle rispettive *sociétés*²⁴. In linea con un fenomeno diffuso nel resto dell'impero, un'opzione di basso costo ma di forte impatto simbolico adottata da un'amministrazione locale in perenni difficoltà di *budget* è la mutazione onomastica di monumenti del passato: la place de l'Administration e la Chiesa della Steccata sono ribattezzati place Napoléon e Église de Marie Louise, tramite targhe marmoree agli angoli della piazza e sull'ingresso principale della chiesa²⁵.

Così, per esiguità di realizzazioni monumentali e non particolare originalità degli esiti formali, il principale apporto parmense alla cultura architettonica imperiale sembra piuttosto da rintracciare sul piano estetico ed editoriale, grazie alla continuità professionale e al celebrato prestigio europeo dell' «Aldo italien»: Giovan Battista Bodoni. Particolarmente organico al nuovo regime, il grande tipografo è insignito dal comune parmense della cittadinanza onoraria e della carica di *maire adjoint*²⁶.

Ribaltando i termini della questione, i principali contributi dell'età napoleonica a Parma e al suo territorio sembrano invece presentarsi su due piani distinti.

Da una parte la cospicua produzione documentaria, moltiplicata certo dall'incerto quadro istituzionale, dalle trafale burocratiche tra Parma, Torino e Parigi, nonché dal rapido susseguirsi dei funzionari e dei tecnici, ma anche da un'ottica di indagine sulla realtà di matrice illuminista, elevata a metodo di conoscenza delle realtà sociali, economiche e culturali dei territori conquistati²⁷.

Dall'altra, alcune concrete iniziative, ereditate oppure promosse dal regime napoleonico, in grado di modernizzare la città e il territorio, tanto nella dotazione di strutture e infrastrutture, quanto nelle procedure di conoscenza, controllo e governo. In buona parte modelli e pratiche si pongono nell'alveo delle iniziative riformatrici di età borbonica, grazie alle comuni matrici illuministiche e alla persistenza dei tecnici e professionisti nei ruoli chiave dell'amministrazione locale²⁸.

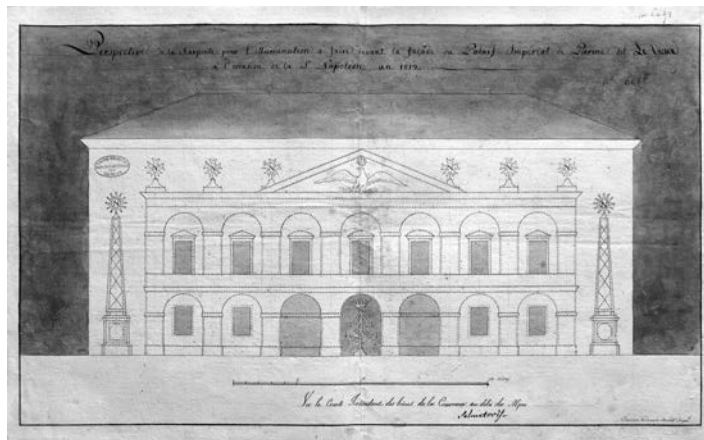
Si prosegue, ad esempio, il sistematico accatastamento del territorio in pianura, già intrapreso da Du Tillot²⁹; si dà nuovo impulso, specie dopo il famoso editto di Saint-Cloud, alla costruzione dei cimiteri *extra moenia*, nel capoluogo con affidamento del progetto nel 1809 a Giuseppe Cocconcelli³⁰, ma anche negli altri comuni³¹; si ripete, nel 1805 e nel 1810, l'esperienza di soppressione di enti religiosi. Così il mercato immobiliare è animato, oltre che dalla crisi economica, causa di numerosi pignoramenti esecutivi ai danni dei piccoli proprietari e successive vendite all'incanto³², anche dall'immissione dei cospicui patrimoni edilizi e fondiari già religiosi. Così, su più vasta scala sono reiterate le procedure eseguite dagli stessi tecnici e funzionari negli anni Sessanta del secolo precedente (sopralluoghi, inventari, rilievi architettonici, individuazione di nuove funzioni cui destinare l'ingente patrimonio immobiliare – assistenziale, militare o da alienare – e destinazione degli arredi)³³. L'ingegnere Giuseppe Cocconcelli e il perito Alessandro Abbati, che pochi decenni prima hanno rilevato numerosi complessi monastici e conventuali incamerati da Du Tillot, si trovano a ripetere le stesse operazioni per Napoleone, inviando a Parigi le planimetrie di vari edifici religiosi e ospedalieri parmensi³⁴.

Alcuni di questi complessi, quando non alienati a privati, restano a disposizione del demanio che li riconverte per funzioni militari, detentive o assistenziali, oppure li demolisce, come nel caso della Chiesa e del Convento domenicani di San Pietro martire, adiacente al Palazzo Ducale, rasi al suolo nel 1813: si tratta dell'ultimo atto – e tra i più incisivi – della politica urbana napoleonica a Parma, funzionale con buona probabilità al reperimento del sedime per un nuovo edificio di tipologia incompatibile con le preesistenze³⁵.

Anche sul piano delle infrastrutture di collegamento le scelte napoleoniche seguono i precedenti progetti borbonici: l'idea di un nuovo ponte sul fiume Taro, il maggiore ostacolo tra Parma e Piacenza sull'antica via Emilia dopo il crollo del ponte romano nel Medioevo, è scaturita sotto il duca Ferdinando I ed è riproposta in età napoleo-

Figura 7

Fig. 6.
Donnino Ferrari,
«Perspective de la
charpente pour
l'illumination à faire
devant la façade
du palais impérial de
Parme dit le Vieux
à l'occasion de la
S. Napoleon», 1812,
matita, inchiostro e
acquarello su carta.
Paris,
Archives Nationales,
02, 10452, 466.



nica quale indispensabile connessione della strada imperiale di Prima classe tra Parigi e Roma³⁶; allo stesso modo il collegamento tra gli stati parmensi e la Liguria, tenacemente perseguito da Du Tillot (e progettato dal francese Pierre-Paul De Cotte) nell'ottica di potenziare trasporti e commerci, riappare tra le priorità napoleoniche, sebbene con valico spostato al passo della Cisa, nell'ambito dell'avvio di una nuova strada imperiale (di Seconda, poi di Terza classe) tra Parma e il porto di La Spezia³⁷, la cui sfida tecnica e gli ingenti mezzi sono magnificati dagli organi ufficiali d'informazione³⁸. All'aspetto costruttivo va aggiunto anche lo sforzo per una buona gestione della viabilità esistente: il prefetto comunica con decreto del 27 luglio ai sottoprefetti e ai *maires* le disposizioni per la manutenzione delle strade imperiali, tramite agenti cantonieri e rapporti periodici che segnalino problemi e soluzioni³⁹.

Altre iniziative di riforma urbana e territoriale, invece, vantano un carattere innovativo: si avvia la demolizione dei bastioni cinquecenteschi per sostituire le vecchie porte con barriere doganali in asse con le strade principali d'accesso alla città (l'unico caso eseguito a Parma è, non a caso, la barriera a capo del corso di San Michele del 1812 – tratta urbana orientale della via Emilia – ossia l'asse tradizionale delle entrate solenni in città); si procede all'illuminazione con lampade a petrolio delle strade principali, sempre con la supervisione dell'ingegnere municipale Cocconcelli⁴⁰; si avvia la numerazione civica degli immobili del capoluogo, a partire dal 1803, con apposizione di tavolette in legno su ogni porta di edificio, partendo dal centro e procedendo verso la periferia, con numeri dispari a destra e pari a sinistra. Analogamente al primo catasto borbonico (*Atlante Sardi*, 1767), gli obiettivi di questa individuazione univoca degli immobili cittadini sono di tipo censuario, come testimonia ancora Giuseppe Cocconcelli, che nel 1804 riferisce al Comune dei criteri di stima del valore fiscale degli immobili, in parte basati sul metodo esperito da lui stesso all'epoca di Du Tillot. Ma in questo caso si aggiunge il notevole vantaggio della miglior reperibilità postale dei destinatari (sebbene il processo di attecchimento del nuovo sistema si dimostri lento e non lineare)⁴¹.

All'età imperiale data anche l'istituzione di un ufficio di rilevanza strategica: il Magistrato del Po, antenato dell'organo che ancora oggi s'occupa, con sede a



Fig. 7.
 Planimetria catastale di
 parte del comune
 di Cortile San Martino,
 nell'arrondissement
 di Parma, s.d.
 [ma tra 1808 e 1811].
 Parma,
 Archivio di Stato,
 Mappe e disegni,
 13/13.

Parma, del controllo, del coordinamento e della gestione fluviale del bacino idrografico padano (dal 2003 Agenzia Interregionale per il fiume Po)⁴².

Il completamento delle imprese interrotte

Ragioni analoghe a quelle che hanno garantito nel Parmense una certa continuità nella cultura architettonica e negli interventi urbani e territoriali tra *Ancien Régime* e periodo napoleonico rendono conto della persistenza dei quadri tecnici, delle mentalità sottese, dei modelli architettonici, dei progetti infrastrutturali nei ducati restaurati di Parma, Piacenza e Guastalla. Questi sono gli unici territori dell'ex impero su cui continua a regnare, pur con una corona differente, la precedente sovrana: Maria Luigia d'Austria, moglie dell'imperatore sconfitto ma figlia di quello vincitore. La sua stessa presenza sconsiglia le epurazioni degli apparati politici e tecnici verificatesi in altri stati europei e permette la prosecuzione dei progetti avviati sotto il regime francese. Sia sul piano giuridico, sia su quello dell'*élite* di governo, i ducati parmensi mostrano infatti una notevole linearità di sviluppo, nonostante il forte influsso austriaco che si registra nella gestione degli affari esteri e interni⁴³.

Sul piano architettonico la restaurazione dell'Accademia consente alla classe di professionisti più attiva sotto Napoleone di recuperare prestigio e capacità di formare almeno due generazioni di allievi ai principi di un neoclassicismo civile del tutto impermeabile a suggestioni romantiche e storicistiche⁴⁴. Donnino Ferrari è confermato architetto di corte, fino alla morte, avvenuta nel 1820, e affiancato da un architetto in seconda, Nicolò Bettoli, epigono di una dinastia di capimastri e architetti originaria dei laghi lombardi e attivo protagonista del dibattito e dei cantieri nel cessato Dipartimento del Taro. Con Giuseppe Cocconcelli, suo suocero, collabora alla progettazione del nuovo cimitero, mentre Antonio Cocconcelli, figlio del primo e tecnico stimato personalmente da Napoleone, rileva e pubblica una attendibile cartografia generale degli stati (1816-1820) in parte basata su una paterna, realizza finalmente il vagheggiato ponte sul Taro (1816-1821), oltre a quelli nel Piacentino sul Trebbia, sull'Arda e sul Nure, e nel 1830 apre due nuove barriere alle porte ovest e nord di Parma (Santa Croce e San Barnaba), sul tipo di quella napoleonica di San Michele. Anche la strada verso La Spezia, abbandonata nel 1814, sarà portata a termine nei tratti di più difficile esecuzione tra 1818 e 1841⁴⁵.

Il nuovo teatro della capitale è realizzato tra 1821 e 1829 da Nicolò Bettoli, ormai primo architetto di corte, in prossimità dei palazzi ducali, sull'area liberata grazie alla demolizione del precedente Monastero benedettino femminile di Sant'Alessandro, del quale si preserva soltanto la chiesa e la parte retrostante quale sede per le Scuole della dottrina cristiana⁴⁶. Molti altri ex conventi restano in dotazione al demanio e sono riutilizzati, come nel periodo precedente, a fini militari, detentivi e assistenziali, mentre si prosegue con il completamento per stralci dell'accatastamento anche nelle zone collinari e montane dello stato.

Il periodo della Restaurazione vede così nei ducati parmensi la conclusione di buona parte dei disegni rimasti nei cassetti del Dipartimento, condotti sovente in porto dagli stessi amministratori, funzionari, professionisti e tecnici che li hanno ideati e talvolta avviati durante la convulsa età napoleonica.

- 1. Ranuccio II, Francesco e Antonio: per la vicinanza politica alla Francia, cfr. soprattutto G. Drei, *I Farnese. Grandezza e decadenza di una dinastia italiana*, Roma, 1954, capp. XVII-XXI, e L. Arcangeli, «Atlante genealogico della famiglia Farnese», in L. Fornari Schianchi (a cura di), *I Farnese. Arte e collezionismo. Studi*, Milano, 1995, p. 25-48.
- 2. Cfr. G. Lombardi, «La fontana del Trianon», *Aurea Parma*, III-IV, 1912, p. 41-47; C. Mambriani, «La “Versaglia dei duchi di Parma”: prototipi e metamorfosi dei giardini di Colorno», in M. Macera (cura di), *I Giardini del “Principe”, atti del convegno (Racconigi, 22-24 settembre 1994)*, Torino, 1994, I, p. 150-155; *id.* «Amœnæ maiestatis genio. I giardini ducali di Parma e di Colorno», in M. Amari (a cura di), *Giardini regali. Fascino e immagini del verde nelle grandi dinastie: dai Medici agli Asburgo*, catalogo della mostra, (Pasariano, Villa Manin, 19 giugno-8 novembre 1998), Milano, 1998, p. 106-109; *id.*, *Il Giardino di Parma. Da delizia ducale a patrimonio collettivo di arte e natura*, Reggio Emilia, 2006, p. 30.
- 3. Ho avanzato questa periodizzazione in C. Mambriani, «I ducati di Parma, Piacenza e Guastalla», in F. dal Co (a cura di), *Storia dell'architettura italiana*, VI, *Il Settecento*, a cura di G. Curcio, E. Kieven, Milano, 2000, p. 457-461.
- 4. Un emblematico episodio di contrapposizione tra illuminate pratiche di riforma urbana perseguite dai tecnici e opzioni conservatrici del sovrano è quello relativo al Palazzo Corradi Cervi sul corso di San Michele; cfr. C. Mambriani, «Permanenze e innovazioni tipologiche nelle residenze parmensi del secondo Settecento», in G. Simoncini (a cura di), *L'uso dello spazio privato nell'età dell'Illuminismo*, VII, *(L'ambiente storico. Studi di storia urbana e del territorio)*, Firenze, 1995, I, p. 283-286.
- 5. C. Mambriani, «L'Accademia di Belle Arti di Parma e la formazione dell'architetto», in G. Ricci (a cura di), *L'architettura nelle accademie riformate. Insegnamento, dibattito culturale, interventi pubblici*, atti del convegno (Politecnico di Milano, Facoltà di architettura, 16-17 novembre 1989), Milano, 1992, p. 167-179; *id.*, «L'architettura in Accademia (1752-1877)», in M. Dall'Acqua, L. Fornari Schianchi (a cura di), *La galleria delle arti dell'Accademia di Parma*, Parma, 2007, p. 67-80; *id.*, «Un'alternativa alle corone di San Luca: i concorsi dell'Accademia di Parma tra 1780 e 1800», in A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 19 aprile-19 maggio 2007), Roma, 2007, p. 109-132.
- 6. G. Canali, V. Savi, «Architetture e città dai primi ai secondi Borbone», in V. Banzola (a cura di), *Parma la città storica*, Parma, 1978, p. 212-216; C. Mambriani, «Permanenze...», cit., p. 273-275; *id.*, «I ducati...», cit., p. 458-459.
- 7. Sulla figura di Petitot, per brevità si rinvia a *Petitot, un artista del Settecento europeo a Parma*, catalogo della mostra (Parma, aprile-giugno 1997), saggi a cura di G. Cusatelli, schede a cura di G. Cirillo, Parma, 1997 e G. Cirillo, *Enmond Alexandre Petitot, Lyon 1727-1801 Parma*, Parma, 2002, con bibliografia precedente.
- 8. Cfr. C. Mambriani, «Un'alternativa...», cit., ad esempio, Louis-Auguste Feneuille, vincitore nel 1760, spedisce da Roma a Parma nel 1764 rilievi dall'antico: cfr. *ibid.*, p. 110, 112, 492-493.
- 9. C. Mambriani, «“In fieri”. La caparbia costruzione di una residenza nobiliare», in P. Ceschi Lavagetto, C. Mambriani, A. Talignani, *Palazzo Sanvitale a Parma. Storia, Architettura, Arte*, Torino, 2006, p. 118-125, tavv. D. 7-9.
- 10. Il dipartimento è composto da 3 *arrondissements* (Parma, Borgo San Donnino e Piacenza), suddivisi in *cantons* (quello di Parma in 12: Calestano, Colorno, Corniglio, San Donato, Fornovo, Langhirano, San Pancrazio, Parma nord, Parma sud, Sissa, Traversetolo, Vajro; quello di Borgo in 13: Bardi, Borgo, Busseto, Carpaneto, Cortemaggiore, Fiorenzuola, Fontanellato, Lugagnano, Monticelli, Noceto, Pellegrino, San Secondo, Zibello; quello di Piacenza in 10: Agazzano, Bettola, Borgonovo, Chateau St. Jean, Pianello, Piacenza, Pontedallolio, Pontenure, Rivergaro, Rottofreno): cfr. *Il Giornale del Taro*, 16, sabato 25 aprile 1812, p. 64.
- 11. Per la storia degli stati parmensi in età napoleonica, cfr. soprattutto L. Montagna, *Il dominio francese in Parma (1796-1814)*, Piacenza, 1906; G. Tocci, «Il ducato di Parma e Piacenza», in *Storia d'Italia*, XVII, *I ducati padani, Trento e Trieste*, Torino, 1979, cap. «L'intermezzo francese», p. 317-324; M. Dall'Acqua (a cura di), *L'ossessione della memoria. Parma settecentesca nei disegni del Conte Alessandro Sanseverini*, catalogo della mostra (Parma, 12 ottobre 1997-11 gennaio 1998), Parma, 1997, specie i saggi di P. Feliciati (p. 24-47); M. Palazzino, *L'occhio del governo. Sottoprefetti e governatori nei ducati parmensi dalla dominazione francese all'Unità d'Italia. 1805-1860*, Reggio Emilia, [2004], cap. I, p. 17-22 e appendice a p. 73-80; M. Zannoni, *Napoleone Bonaparte a Parma nel 1805*, Parma, 2006. Per le iniziative di riforma urbana e territoriali è ancora di riferimento quanto sintetizzato in G. Canali, V. Savi, «Architetture e città...», cit., p. 224-228, cui si aggiunga, per le vicende delle residenze ex ducali, C. Mambriani, «Le residenze imperiali nel dipartimento del Taro», in F. Ceccarelli, G. D'Amia (a cura di), *Les maisons de l'Empereur. Residenze di Corte in Italia nell'età napoleonica*, atti del convegno (Lucca, Palazzo Ducale, 23-24 gennaio 2004); *Rivista Napoleonica*, 10-11, 2004-2005, p. 123-144.
- 12. A. Musiari, *Neoclassicismo senza modelli: l'Accademia di Belle Arti di Parma tra il periodo napoleonico e la Restaurazione (1796-1820)*, Parma, 1986, p. 22-26, 52-61; C. Mambriani, «L'Accademia...», cit., p. 179-180.
- 13. Ad esempio gli archi di trionfo dedicati al passaggio di Napoleone a Parma nel 1805 e a Moreau (quest'ultimo opera di Ferdinando Cossetti): cfr. M. Dall'Acqua (a cura di), *L'ossessione...*, cit., scheda 19, tav. 19, scheda 127, tav. 117; e *Napoleone e Bodoni. Nel secondo centenario della visita dell'Imperatore a Parma 1805-2005*, catalogo della mostra (Parma, 16 dicembre 2005-12 febbraio 2006), testi di C. Mingardi, Parma, 2005, p. 16.

- _ 14. A. Musiari, *Neoclassicismo...*, cit., p. 96 e tav. s.n. fuori testo; F. Stocchi, *Teoria, pratica e geometria nelle prime opere di Nicolò Bettoli*, tesi di laurea magistrale, Università di Parma, Facoltà di Architettura, relatore C. Mambriani, a.a. 2009-10, p. 131 e tav. 1.
- _ 15. Oltre a A. Musiari, *Neoclassicismo...*, cit., cfr. gli articoli su il *Giornale del Taro*, 79, 3 dicembre 1811, p. 395, che annovera esposti in accademia, tra i prodotti agricoli e d'artigianato, anche quadri, sculture e disegni di architettura, in occasione dell'anniversario dell'incoronazione di Napoleone e della battaglia di Austerlitz; numero 94, 21 dicembre 1811, p. 450: «Parmi les dessins d'architecture on a remarqué avec satisfaction ceux de Mr. Nicolas Bettoli representant un Cirque magnifique, et un petit Théâtre selon les regles des principaux théâtres modernes d'Italie»; numero 86, 26 dicembre 1812, p. 379-380, con il resoconto di Pietro De Lama della nuova esposizione che ricorda, per i lavori di architettura «le plan et l'élevation d'un grand arc de triomphe [presentato da Nicolò Bettoli]. Le projet est grand, noble et digne de l'objet auquel il est destiné et du magistrat qui en a agréé la dédicace».
- _ 16. Alle dipendenze dell'Intendenza dei Beni della Corona nel Dipartimento, diretta dal conte dell'Impero Carlo Salmatoris Rossillon, coadiuvato dall'amministratore Francesco Capei, dall'ispettore generale del Tesoro della Corona Augusto Paul, dagli ispettori dei Demani della Corona Alessandro Abbati e Carlo Randoni e dal conservatore delle mobilie imperiali Francesco Schenoni: cfr. *Almanacco del Dipartimento del Taro per l'anno 1812. VII dell'impero francese*, Parma, 1812, p. 57 sgg.
- _ 17. Paris, Archives nationales (dora in poi ANP), *Cartes et plans*, NN* 27-28.
- _ 18. Cfr. Parma, Archivio di Stato (dora in poi ASPr), DdT, fasc. «1808-1811. Liste Civile et Palais Imperiaux», 21 e 25 marzo 1809.
- _ 19. S. de Bourbon, *La reine d'Étrurie 1782-1824*, Paris, 1928.
- _ 20. C. Mambriani, «Le residenze imperiali...», cit., p. 133, figg. 9-10.
- _ 21. Il 27 agosto 1811 Capei proponeva a Parigi di incamerare i due conventi domenicani soppressi l'anno precedente, cedere in cambio al demanio le case dell'ambasciata di Spagna, del ministro e il Convento di Santo Stefano, infine riacquisire il mulino che sottraeva troppa acqua dal canale del giardino: ANP, O², 1045², 500.
- _ 22. ANP, O², 942², 245.
- _ 23. ANP, O², 946², 464.
- _ 24. Cfr. *Giornale del Taro*, 30, 15 giugno 1811, p. 166, 181.
- _ 25. Nell'agosto 1810: cfr. *Napoleone e Bodoni...*, cit., p. 43-44.
- _ 26. *Napoleone e Bodoni...*, cit., p. 41-42, 63, *ad datam* 1806.
- _ 27. Cfr. M. Dall'Acqua (a cura di), *L'ossessione...*, cit.; C. Mambriani, «Le residenze imperiali...», cit., p. 134; il saggio di C. Corradi Martini in C. Peyrard, F. Pomponi, M. Velle (a cura di), *L'administration napoléonienne en Europe. Adhésions et résistances*, Vitrolles, 2008, p. 17-34.
- _ 28. In attesa di una ricognizione sistematica sui curricula formativi e professionali dei tecnici coinvolti, si può segnalare che nei pochi anni del dominio imperiale, qualche giovane promettente è ammesso ai massimi istituti di formazione, come quel Costantino Anfossi, allievo di Pietro Sgagnoni all'Accademia di Parma, versato nelle matematiche e selezionato per uno dei 17 posti accordati ai sudditi dei Dipartimenti *au-delà des Alpes* presso l'École Impériale Polytechnique (*Giornale del Taro*, 63, 8 ottobre 1811, p. 325; potrebbe trattarsi di un ex funzionario ducale, direttore del Giardino di Colorno e membro della famiglia dei proprietari del bosco già ducale di Torrile).
- _ 29. Cfr. il saggio di P. Feliciati, «Tra progetti e guasti», in M. Dall'Acqua (a cura di), *L'ossessione...*, cit., p. 41; e l'avviso del 17 aprile 1811 sui piani catastali dei comuni di Copermio, Colorno, Torrile, Sorbolo, Cortile San Martino, Golese, Parma, San Pancrazio, Collecchio, San Martino Sinzano, Vigatto, Marore e San Donato nell'*arrondissement* di Parma e di altri in quello di Piacenza, per i quali, approvate tutte le revisioni richieste, il verificatore avvisa i proprietari di essere depositario dei piani originali dai quali è incaricato di rilasciare estratti autentici a prezzi modici e con disegni esatti e accurati (*Giornale del Taro*, 15, 23 aprile 1811, p. 80-81); infine, la circolare prefettizia che raccomanda ai *maires* la massima collaborazione nei comuni ove i tecnici catastali stanno operando le prime fasi di rilievo planimetrico e riconoscimento dei proprietari (*ibid.*, 66, 19 ottobre 1811, p. 337).
- _ 30. Cfr. M. Rossi, C. Tedeschi (a cura di), *Il disegno della memoria. Forme, segni e materiali nell'ottagono della Villetta a Parma*, Pisa, 2010, specie p. 48-63, da integrare e precisare in base a F. Stocchi, *Teoria...*, cit., p. 97-110.
- _ 31. Cfr. il decreto prefettizio che rilancia la costruzione dei cimiteri extraurbani in tutti i comuni del Dipartimento, proibendo categoricamente le sepolture in chiese, cappelle o altri luoghi entro le mura di città o paesi dopo l'inizio del 1813: *Giornale del Taro*, 37, 7 luglio 1812, p. 155-156.
- _ 32. Cfr. gli innumerevoli bandi pubblicati sull'organo ufficiale del Dipartimento, *Giornale del Taro*.
- _ 33. La vigilanza contro le possibili dispersioni o perdite di capolavori artistici in seguito alle soppressioni è affidata al prefetto, che in genere destina i dipinti di valore all'Accademia, e altari, organi e oggetti liturgici alle chiese del Dipartimento, come diversi altari montati a spese del cardinale vescovo Caselli nella Cattedrale di Parma: *Giornale del Taro*, 54, 5 settembre 1812, p. 244.
- _ 34. ANP, *Cartes et plans*, N IV Taro 1; N III Taro 7.
- _ 35. In altra sede ho avanzato l'ipotesi che i non meglio specificati lavori di demolizione e ricostruzione banditi siano riferibili alla costruzione di un nuovo teatro, struttura pubblica cittadina la cui realizzazione spetterà al regime seguente, sempre in prossimità dei palazzi ducali ma su una diversa area, liberata tramite demolizione di un precedente monastero: cfr. C. Mambriani, «Dalla corte alla città. Le trasfor-

mazioni della Pilotta dagli ultimi Farnese a oggi», in L. Fornari Schianchi (a cura di), *Il palazzo della Pilotta a Parma*, Parma / Milano, 1996, p. 37; C. Mambriani, «a doppia anima del Teatro Regio di Parma», in C. Mambriani, P. Barbaro, G. Marchesi, *Parma. Il Teatro Regio*, Parma, 2005, p. 18.

_ 36. M. C. Basteri, M. Dall'Acqua, *Unire sponde: il ponte sul Taro dall'età romana ad oggi*, Parma, 2004.

_ 37. G. Canali, V. Savi, «Architetture e città...», cit., p. 226; G. Salvaneli, *La Cisa ed il Cerreto. Storia di due strade nel XIX secolo tra il Tirreno, la Pianura Padana e Vienna*, Aulla, 2002; *La strada imperiale della Cisa*, Parma, s.d. [2010], p. 10-12, 60-61.

_ 38. Cfr. *Giornale del Taro*, 54, 7 settembre 1811, p. 281, che riporta una notizia proveniente da Chiavari, estratta dal *Moniteur*: «oltre i 3000 operai che lavorano nel Dipartimento degli Appennini alla strada dalla Spezia a Parma, altri 2000 vi travagliano con la massima attività nel Dipartimento del Taro, e siamo assicurati di veder questa bella strada giunta alla perfezione durante l'anno 1812»; cfr. anche il numero 60, 28 settembre 1811, p. 312, con nota estratta dal *Journal de l'Empire* sulle 34 miglia già terminate lungo la strada per Parma, via Pontremoli.

_ 39. Cfr. *Giornale del Taro*, 44, 1 agosto 1812, p. 191 e decreto 22 agosto sui fossi laterali, *ibid.*, 53, 1 settembre 1812, p. 235.

_ 40. D. Marchesini, «Moreau de Saint-Méry et la ville: connaître pour gouverner (toponymie et numérotation urbaine)», in *L'administration napoléonienne...*, cit., p. 46.

_ 41. D. Marchesini, «Moreau de Saint-Méry...», cit., p. 35-47.

_ 42. Cfr. *Giornale del Taro*, 56, 14 settembre 1811, p. 290, con riferimenti alla fondazione dell'ente e alle istruzioni ai comuni rivieraschi in caso di piene e di lavori agli argini.

_ 43. Com'è risultato dal convegno internazionale di studi dedicato a Maria Luigia e tenutosi a Parma nel 1992, i cui atti sono malauguratamente rimasti inediti.

_ 44. Sul classicismo dell'Accademia e l'identità tra docenti di architettura e di ornato, architetti e artisti di corte, tecnici pubblici e membri della commissione d'ornato, cfr. G. Canali, V. Savi, «Architetture e città...», cit., p. 228-250; schede in G. Godi (cura di), *Maria Luigia donna e sovrana. Una corte europea a Parma 1815-1847*, catalogo della mostra (Colorno, 10 maggio-26 luglio 1992), Parma, 1992, p. 71-149, 223-229; C. Mambriani, «L'architettura in Accademia...», cit., p. 80-81.

_ 45. *La strada imperiale...*, cit., in particolare p. 59-70 e il saggio di C. Burgio sulle case cantoniere, p. 71-118.

_ 46. Per brevità si rinvia a C. Mambriani, «La doppia anima...», cit., con bibliografia precedente.

Tra Francesco Milizia e Antonio Canova: l'architettura a Roma intorno al 1800

Susanna Pasquali

Per quanto attiene l'architettura, è ben noto che la documentazione a disposizione di chi studia gli anni di diretta dominazione francese a Roma (1809-1814) è molto ricca e molto ordinata, perché questa è costituita, per la maggior parte, di carte amministrative scambiate tra Parigi e Roma, espressamente concepite e prodotte – fin dall'inizio – per essere poi archiviate. E seppure ben scarsi – come è altrettanto noto – sono i testi, le corrispondenze private o i disegni in grado di rendere conto dell'altra metà, quella meno pubblica, dell'architettura di questo periodo, forte è stata, negli studi recenti e meno recenti, la tentazione di accontentarsi dell'eccesso di offerta di questa sola documentazione amministrativa. Almeno tre – secondo noi – sono state le conseguenze.

Posto che per Roma – a causa della Repubblica Romana del 1798 e della conseguente distruzione di quanto poteva essere successivamente considerato compromettente – la documentazione immediatamente prima dell'anno 1800 è invece assai lacunosa, nonché – per tipologia – non facilmente paragonabile a quella successiva, si è spesso trattato il periodo napoleonico come a sé stante: separato dagli ultimi decenni del Settecento; separato, persino, dalla prima restaurazione di Pio VII (1800-c. 1808)¹. La seconda conseguenza discende piuttosto dall'attrattiva che hanno esercitato queste carte in sé, proprio perché tutte amministrative, su quanti hanno voluto individuare nel periodo napoleonico le origini delle tante “modernità” dei tempi successivi: le origini della pianificazione della città o del territorio²; del restauro sistematico dei monumenti antichi³; della definizione dell'architetto come funzionario dell'amministrazione⁴, o di quant'altro si è – a posteriori – configurato come origine del nostro presente, accentuando quindi ancora di più la separatezza con il periodo immediatamente precedente. Terza, e forse non calcolata, conseguenza: in tale quadro – qui necessariamente semplificato – degli studi sull'architettura romana a cavallo del secolo, ciò che è risultata comunque indiscussa è la centralità riconosciuta ad un solo artista: l'architetto Giuseppe Valadier (1762-1839). Centralità che – secondo noi – altro non è che il risultato obbligato del confronto tra l'eccesso di offerta documentaria amministrativa (che per sua natura è



Fig. 1.
Pietro Labruzzi,
*Ritratto dell'architetto
Giuseppe Valadier*,
c. 1795, olio su tela.
Chicago, The Art
Institute of Chicago,
gift of Mr and Mrs
Morris I. Kaplan,
inv. n. 1964.1168.
Photography©The Art
Institute of Chicago.

seriale e mai personale) e la necessità di inquadrare tuttavia il periodo napoleonico all'interno di una storiografia artistica tradizionale, che procede necessariamente dal tardo-Barocco al Neoclassicismo e che, spesso, ha bisogno dei suoi eroi. È stato assunto Valadier a principale ed indiscusso protagonista di questa transizione, solo perché nell'amministrazione francese egli ha impersonato tutti i principali ruoli e soltanto perché la documentabile ricostruzione della sua vicenda personale⁵ – prima, durante e dopo il periodo napoleonico – ha permesso di costruire, sull'esemplarità della sua persona⁶, quel “ponte” tra Settecento e Ottocento, altrimenti difficilmente erigibile.

Siamo così sicuri, però, di sapere tutto? Siamo così sicuri che il giovane Valadier – così come ci è stato restituito da Pietro Labruzzi, mentre s'appresta a entrare nell'Accademia di San Luca alla vigilia della Repubblica Romana⁷ – sia divenuto, senza contraddizioni, il Valadier funzionario, urbanista e restauratore che ci è stato restituito dal ritratto di Wicar, e quindi dalla storiografia successiva? E, una volta che – indipendentemente dalle carte più facilmente reperibili – ci si chieda quale architettura si progettava a Roma prima dell'ingresso delle truppe francesi, siamo così sicuri di non dover aggiungere anche altri e maggiori protagonisti? Propongo di ripercorrere il periodo che va dalla fine del Settecento al 1808, mettendo in evidenza la continuità, piuttosto che la cesura, tra gli anni Novanta e i successivi; cercando documenti, fuori dalle serie amministrative; seguendo, quale filo conduttore, l'esame di alcuni progetti documentati da disegni che, dal numero di volte in cui compaiono copiati o citati, assumiamo – in assenza di altre informazioni – siano stati, all'epoca

Figura 1

Figura 2

Fig. 2.
Jean-Baptiste Wicar,
Ritratto
di Giuseppe Valadier,
ante 1834, olio su tela.
Roma, Accademia
Nazionale di San Luca,
inv. n. 185.



loro, reputati di fondamentale importanza. Scopo di questo scritto è individuare gli apporti francesi che precedono i diretti rapporti tra gli architetti romani e i funzionari dei *Bâtiments civils* e della Corona.

2. Nuovi committenti di una nuova architettura, 1800-1809

A partire dalla metà degli anni Ottanta, le occasioni offerte agli architetti romani furono ben poche: nell'ultimo decennio del suo pontificato, Pio VI fece erigere in città solo tre obelischi e, per suo nipote, un'imponente palazzo di famiglia, che affidò tuttavia a Cosimo Morelli, un architetto proveniente dalle sue terre (1790)⁸. Un impegnativo progetto per sistemare la tribuna della Basilica di San Giovanni, affidato nel 1789 a Giovanni Antinori e Giuseppe Valadier, non andò più in là di un semplice annuncio⁹; non diversa fu la sorte del progetto, proposto dal solo Valadier, per sistemare altrimenti piazza del Popolo (1793-1794)¹⁰. Architetture aggiornate, seppure assai modeste nelle dimensioni e comunque condannate a restare nient'altro che private *folies*, furono infatti commissionate dalle maggiori famiglie romane soltanto entro i loro giardini: nella celebre villa del principe Borghese, così come in quelle, allora non meno note, del cardinale Doria o del principe Pallavicini¹¹. Furono queste, nei tardi anni Ottanta, le uniche occasioni – offerte fuori dal rigido sistema, in gran parte ereditario, degli incarichi gestiti dall'amministrazione pubblica – nelle quali si poterono mettere in luce gli architetti più giovani e innovativi, quali Mario Asprucci e il francese Auguste Hubert.

Nell'intermezzo della Repubblica (1798-1799) non si costruì nulla e agli architetti altro non si chiese che disegni per allestimenti temporanei. Più promettenti, almeno per alcuni, furono invece gli anni della prima restaurazione di Pio VI: nel corso del 1800, allorquando i dissesti finanziari provocati dalle contribuzioni forzose costrinsero tutti i principi romani a cessare ogni attività edilizia, emersero in città tre nuovi e ricchissimi committenti. Erano questi: Giovanni Torlonia, un abile banchiere che, dopo essersi appropriato di più di un patrimonio altrui, poteva ormai presentarsi egli stesso nella veste di nobile romano¹²; Stanislao Poniatowski, principe e nipote dell'ex re di Polonia, che era in grado di investire a Roma l'esito della vendita dei suoi sterminati feudi lontani¹³; terzo, infine, era Luciano Bonaparte, il quale, sebbene fosse in rotta col suo potente fratello, poteva tuttavia contare, anch'egli, su un enorme patrimonio e su un titolo nobiliare concesso dal pontefice¹⁴. Tutti furono, per opportunità politica, variamente sostenuti o accolti nella Roma di Pio VII; tutti – per potersi inserire nella vita sociale cittadina col rango tradizionalmente richiesto ai principi romani – ebbero la necessità di dotarsi in breve tempo di un palazzo di città, di una villa suburbana e di una villa nei Castelli, che si procurarono, per la maggior parte, a spese del patrimonio ecclesiastico allora in via di dissoluzione. Tutti e tre, inoltre – non senza rapporti con l'identità dei principi romani che andavano, di fatto, a sostituire – furono grandi collezionisti di quadri e furono collezionisti di antichità, che si procurarono intraprendendo in più occasioni anche importanti campagne di scavo. Rispetto ai committenti romani del tardo Settecento, avevano però gusti prevedibilmente meno legati alle tradizioni ereditate: tutti e tre nutrivano un'incondizionata ammirazione per Canova, coniugata al generale apprezzamento di ogni produzione artistica aggiornata. Di conseguenza, anche in campo dell'architettura, esigevano un linguaggio aggiornato ai nuovi tempi.

Palazzi nuovi, in città, non furono costruiti perché vennero riadattati edifici esistenti; le nuove architetture furono progettate appena a ridosso dell'abitato. Per dare forma alle loro ville suburbane appena costituite, Torlonia e Poniatowski si affidarono entrambi a Valadier, l'architetto dell'amministrazione di Pio VI, riconfermato dal governo pontificio restaurato¹⁵. Nella Villa Torlonia, sulla via Nomentana, egli progettò un fabbricato dai fondamenti¹⁶, mentre in quella Poniatowski

Figura 3



Fig. 3.
Antonio Canova (attr.),
*la famiglia Torlonia
con il progetto
dell'Ercole e Lica.*
Sullo sfondo la villa,
s.d., olio su tela,
particolare.
Pisa,
Collezione privata.

sulla Flaminia adattò, piuttosto, una costruzione preesistente¹⁷. Per la sua villa suburbana, Bonaparte si avvale invece – su presumibile consiglio di Canova – di Raffaele Stern (1774-1820), un architetto più giovane che già s’era distinto negli anni Novanta, seppure solo attraverso un concorso internazionale¹⁸. Di queste tre residenze non ne rimane però oggi molto: sia il Casino Torlonia, che quello Poniatowski furono profondamente modificati già pochi anni dopo la loro prima costruzione; la villa suburbana di Bonaparte non fu mai neppure iniziata: Stern presentò i relativi disegni e altri ne fece anche per una magnifica villa d’invenzione dedicata allo stesso committente¹⁹, ma già nel 1808 Luciano abbandonava Roma. Si potrebbe quindi concludere affermando che, se anche la sperimentazione su carta degli anni Novanta stava diventando – grazie a questi nuovi committenti – architettura costruita o costruibile, di questa si sa oggi comunque troppo poco per poterne dare un’adeguata illustrazione. Conclusione questa, che – come s’è detto – è stata implicitamente enunciata nei modi con cui sono state finora ricostruite le vicende dell’architettura intorno all’anno 1800: accentuando, cioè, bruscamente il passaggio tra Repubblica (1798) e Impero Napoleonico (1809-1814).

3. Un modello di casa di campagna e di architettura: il lascito di Mario Asprucci

Il Casino Torlonia di Valadier si presentava costruito sopra un basamento rustico ove s’apriva un grandioso arco d’ingresso; la sua facciata principale era inoltre contrassegnata da una gigantesca finestra termale (cfr. fig. 3); all’interno, la sala centrale era coperta da grandi volte a botte e vi si faceva uso dell’ordine dorico senza base. Il dipinto che ne restituisce l’aspetto esteriore e i disegni di Valadier che illustrano l’interno²⁰ ci mostrano quindi un’architettura non dissimile da quella presentata dallo stesso architetto nel loggiato dorico della facciata di Villa Poniatowski e in molti altri disegni da lui schizzati in suo taccuino utilizzato intorno al 1800²¹. I progetti per i casini delle due ville e i disegni coevi apparentavano infatti Valadier – che pure mai ne fece ufficialmente parte – al circolo degli artisti che si erano riconosciuti, sino a pochissimi anni prima, nell’Accademia della Pace. Di conseguenza, il Casino Torlonia – l’unica costruzione eretta in quegli anni a Roma dai fondamenti – venne, di fatto, a costituirsi come uno dei pochi esempi dell’architettura “pacista” effettivamente realizzata. Architettura cioè, allora *à la mode*, che Valadier ai primi dell’Ottocento progettò e costruì da protagonista, ma che tuttavia non era principalmente sua, quanto piuttosto comune a un gruppo molto più vasto²², entro il quale non gli veniva riconosciuto né il ruolo di ideatore, né tantomeno quello di principale protagonista.

Era piuttosto Mario Asprucci l’artista riconosciuto, tra gli stessi suoi pari, quale maestro: negli ultimi anni del pontificato Braschi, era stato lui il lodato autore di alcune delle costruzioni più interessanti erette nella Villa Borghese (1784-1791); inoltre, unico tra i romani, aveva anche ottenuto non più tardi del 1794 il prestigioso incarico, conferitogli dal conte-vescovo di Bristol, di progettare la sua grandiosa residenza di Ickworth in Inghilterra²³. Morto inaspettatamente nel 1804, appena quarantenne, egli non fece in tempo a partecipare ad alcuna delle nuove occasioni offerte ai maggiori architetti nei primi anni del successivo pontificato

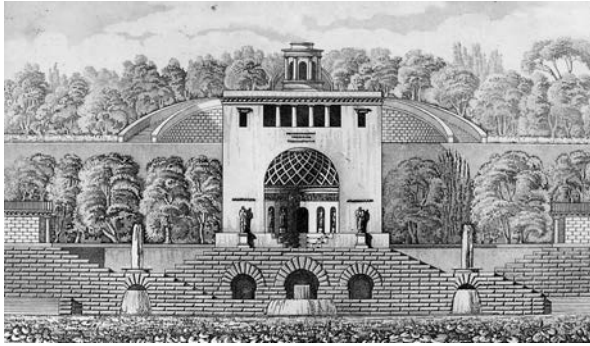


Fig. 4.
Mario Asprucci,
*Casa di campagna
per un signore
letterato*, in *Atti
dell'Accademia
della Pace*, s.d.,
incisione e acquatinta
su carta,
soggetto IV, tav. 1.

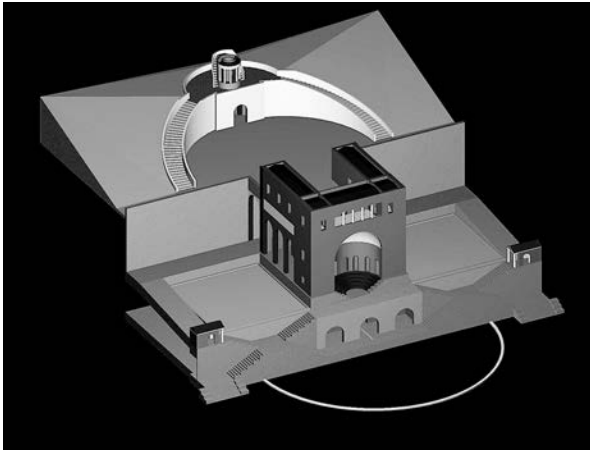


Fig. 5.
Restituzione
assonometrica della
*Casa di campagna
per un signore
letterato*.
Elaborazione grafica
di P. Baraldi e
P. Polacchini, 2006.

Chiaromonti; ma furono tuttavia i suoi disegni a sopravvivergli, sia sotto forma di incisioni largamente distribuite, che di copie; sia, soprattutto, sotto forma dei tanti progetti altrui, ai suoi ispirati. Tra i suoi progetti autografi, già la *Casa di campagna per un Signore letterato*, pubblicata negli *Atti dell'Accademia della Pace*²⁴, conteneva tutti gli elementi che avrebbero caratterizzato l'architettura romana più innovativa: fu, quindi, questa *Casa* a diventare, dopo la sua morte, uno dei modelli più citati in ogni nuova architettura residenziale che voleva ostensibilmente rapportarsi all'esperienza di quella Accademia.

Nella piccola *Casa di campagna* è presente sia un basamento rustico, connotato dal grande ingresso voltato, sia una nuda facciata, ove compare una loggia dorica: elementi, questi, che – variamente ricomposti – figuravano entrambi anche nei descritti (e posteriori) progetti di Valadier, mostrando con plateale evidenza il debito che questi doveva all'artista appena morto. Nelle tavole che illustrano il progetto di Asprucci, emergono inoltre anche altri caratteri innovativi: la rigida presentazione, in pianta, prospetto e sezione, è redatta nei modi asciuttamente vitruviani che, riportati all'attualità in Francia ad opera di Gaspard Monge, venivano allora correntemente definiti rappresentazione «en géométral»²⁵. Questa presentazione – allestita su modello dei progetti redatti a Parigi per l'ottenimento del *Grand Prix* dell'*Académie*

Figura 6

Figura 5

Figura 7

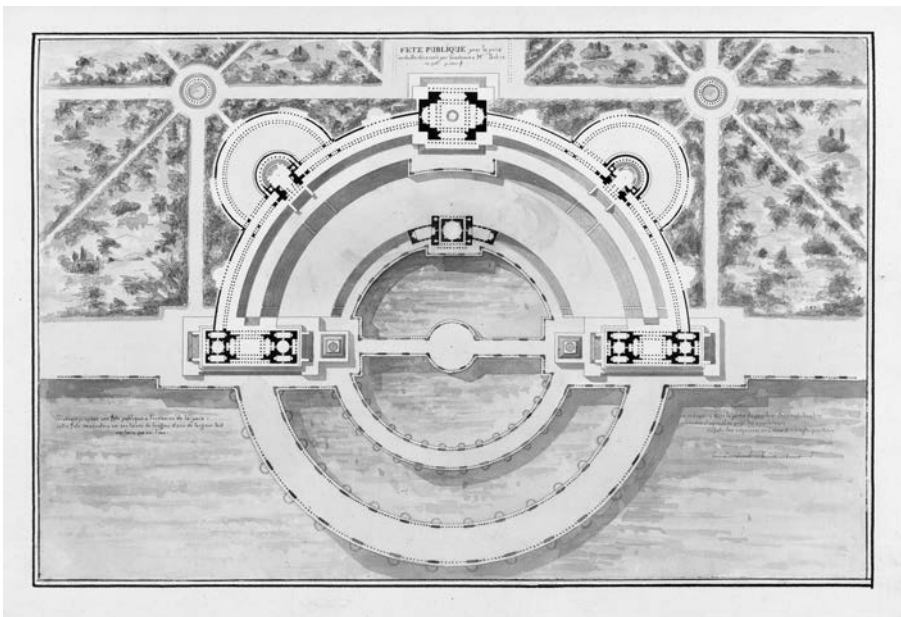
*d'Architecture*²⁶ – nascondeva, al pari dei suoi modelli francesi di riferimento, un impianto planimetrico complesso, ove ciò che apparentemente faceva parte del prospetto era situato – come si vede bene nella moderna restituzione assonometrica – su piani assai arretrati. Tale modello francese di presentazione si coniugava, inoltre, ad una cerebralità – di pari astrattezza – nell'uso del linguaggio ereditato dall'architettura greco-romana: nella *Casa di campagna* si nota, infatti, come ciascuna colonna, sia nei tempietti laterali che nella loggia centrale, compaia solo in funzione portante; così come è evidente, nel fabbricato principale, il muro ostentatamente nudo che, inflesso in un'essedra, può essere decorato solo da un cassettonato: elementi, questi ultimi, che erano costantemente presenti anche nei progetti accademici francesi, soprattutto se ispirati dall'insegnamento di Boullée. Per il netto stacco, che l'insieme di questi elementi istituiva nei confronti dell'architettura romana precedente, la *Casa* – già prima che fosse pubblicata a stampa – incontrò un precoce e documentabile successo: il piemontese Ferdinando Bonsignore, uno dei membri fondatori dell'Accademia della Pace, ne trascriveva i caratteri salienti, già al momento in cui questa fu presentata in una delle sedute²⁷. Il triestino Pietro Nobile, a Roma nel 1798 e nel 1801-1806²⁸, ha variamente ricomposto le sue forme più riconoscibili nei suoi esercizi di apprendistato. Intorno al 1806, il citato Valadier ne diede – come s'è visto – una sua reinterpretazione in Villa Torlonia e in Villa Poniatowski.

189

4. Il “Porto sul fiume”: i principi di Milizia e il ruolo della scultura.

Gli stessi principi osservabili nella *Casa di campagna* governano – seppure in scala ingigantita – la *Dogana sul fiume*, il grande foglio disegnato a matita, che Asprucci

Fig. 6.
Jean Nicolas Sobre,
*Fête publique pour
la paix*, in *Collection
des prix que la
ci-devant Académie
d'Architecture pro-
posoit et couronnoit
tous les ans...*,
tome 1, s.d.,
incisione acquarellata.
©Riba Library, London.
Gli evidenti rapporti tra
i progetti di Sobre e
quelli di Asprucci
testimoniano della
circolazione in Roma
della raccolta delle
incisioni tratte dai
progetti accademici
francesi; talvolta -
come in questo rara
copia -
le tavole erano
acquarellate.



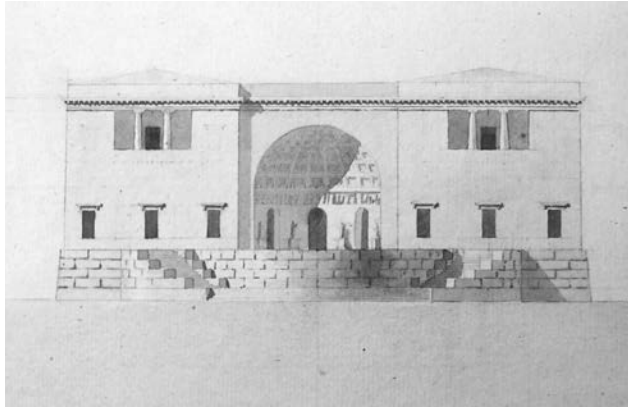


Fig. 7.
Pietro Nobile,
*esercitazione
progettuale eseguita
in Roma, sd.,
matita e inchiostro
su carta.*
Trieste,
Soprintendenza per i
Beni storici, artistici ed
etnoantropologici del
Friuli Venezia Giulia,
Fondo Nobile, vol. 41,
n. 114.

presentò nel 1802 all'Accademia di San Luca, quando fu eletto suo membro²⁹. Qui, la composizione del prospetto nasconde – ed è forse costruita a priori con questo solo intento – una complessa disposizione, nello spazio, delle sue parti costituenti: i diversi edifici sono posti radialmente, lungo gli assi di un enorme semicerchio che fronteggia il corso d'acqua. Le colonne, tutte doriche, compaiono solo ove ve n'è la necessità strutturale; bandita è ogni parasta, a tutto vantaggio della parete nuda, ove s'aprono nicchie ed esedre. Non è però, questo progetto, una semplice esercitazione costruita in base all'architettura francese, così come poteva conoscersi per tramite della contemporanea distribuzione dei fascicoli stampati da Prieur e van Cléemputte³⁰ (cfr. fig. 6). Nel foglio di Asprucci, infatti, la geometria astratta, che pure – con tutta evidenza – governa sia l'organizzazione della pianta, che la rappresentazione del prospetto, non determina – come per lo più avviene tra gli allievi di Boullée – anche la forma delle singole architetture: la loro semplicità è piuttosto l'esito di un'accurata opera di sottrazione, a partire da alcuni modelli ben riconoscibili. Il padiglione centrale è una villa di Palladio, semplificata attraverso la conoscenza del Partenone: l'ordine è dorico³¹, la posizione dei bassorilievi lungo le pareti della cella ricorda quella del fregio di Fidia. Ciascuna delle due grandi fontane agli estremi della composizione è ottenuta sottraendo, al modello dell'Arco di Tito, le semicolonne e ogni altro elemento dell'ordine architettonico: ciò che rimane sono soltanto le proporzioni generali e, sopra il fornice, le due vittorie alate ormai private della loro tradizionale inquadratura nei pennacchi a loro destinati. L'accurata individuazione delle situazioni in cui possono comparire le colonne, perché in funzione strutturale, e quelle in cui prevale invece il muro, è più l'esito di una riflessione storica, che l'applicazione di una razionalità astratta.

Il progetto costituisce, secondo noi, una buona rappresentazione, se non quasi un manifesto vista la sede istituzionale alla quale fu destinato – dell'applicazione dei *Principi dell'architettura civile* di Francesco Milizia (1781). Una volta conosciuta l'architettura greca, l'antico – secondo questo fortunato libro³² – non poteva, infatti, più considerarsi un unico e indistinto modello, ma doveva piuttosto reinterpretarsi come una sequenza storica di due distinti modi costruttivi, dai quali potevano essere estratti altrettanti principi che avrebbero dovuto governare ogni nuova

Figura 9

costruzione. Nell'architettura greca, Milizia ha individuato il modo di costruzione trilitico, rappresentato dalla colonna e dall'architrave in pietra; nell'architettura romana, il principio è piuttosto individuato nell'arco a conci radiali, nel muro e nella volta in *opus caementicium*. Ogni progetto coerente ai *Principi* doveva – di conseguenza – presentare un'architettura che aveva preso evidentemente atto come, dell'antico, era stata nel frattempo scritta una storia; storia però che nel libro di Milizia e nel progetto di Asprucci è stata semplificata – al limite della falsificazione – al fine di tenere distinti i due principi stessi. Mai, infatti, è esistita nei celebri monumenti romani una parete nuda, come quella evocata da Asprucci nelle sue fontane: questa poteva essere ottenuta soltanto attraverso la sottrazione sistematica di ogni colonna, semicolonna o parasta. Tutti quegli elementi, cioè, che i Romani utilizzarono invece correntemente sia in Età Repubblicana, che Imperiale.

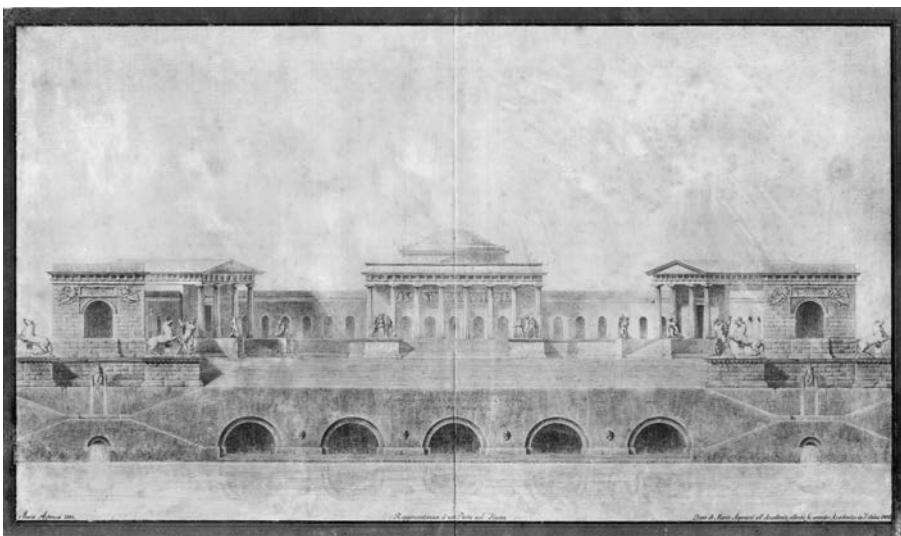
Figura 8

Fig. 8.
Mario Asprucci,
Dogana sul fiume,
1802, matita su carta,
particolare.
Roma, Accademia
Nazionale di San Luca,
Disegni di architettura,
inv. 2190.



191

Fig. 9.
Mario Asprucci,
Dogana sul fiume,
1802, matita su carta.
Roma, Accademia
Nazionale di San Luca,
Disegni di architettura,
inv. 2190.



In questa architettura programmaticamente priva di paraste – che è esito di una sistematizzazione e semplificazione della storia dell'architettura stessa – la scultura assume un ruolo necessario. Nella *Dogana sul fiume*, sono i bassorilievi a sostituire ogni altra tradizionale ornamentazione architettonica; restano soltanto loro a decorare i muri, illustrando, attraverso i soggetti rappresentati, l'uso al quale l'edificio era destinato. Riconoscibili gruppi statuari a tutto tondo popolano, inoltre, gradinate e piedistalli. Ai lati di ciascuno dei due tempietti tetrastili, figurano il noto gruppo di *Peto e Arria*³³ e quello, altrettanto noto, di *Menelao e Patroclo*³⁴; entrambi virtuosisticamente rappresentati due volte, quanti sono i templi, e secondo le viste che la diversa disposizione planimetrica dei due edifici offriva. I celeberrimi *Dioscuri* del Quirinale compaiono invece citati ben quattro volte: in evidente polemica con l'ultima loro sistemazione voluta da Pio VI nel 1783³⁵, e disposti secondo le più recenti proposte alternative. Nel disegno di Asprucci del 1802, eroe e cavallo compaiono infatti posti su piani paralleli, così come Antonio Canova asseriva fossero originariamente allineati, quando erano stati per la prima volta eretti all'interno delle perdute terme di Costantino³⁶ (cfr. fig. 8). Una disposizione, questa, che tra l'altro sembrava allora essere più autorevolmente suffragata dal confronto che, del gruppo, veniva fatto con una lastra del fregio del Partenone³⁷ e che, per ciò, avrebbe incontrato anche una straordinaria fortuna presso altri architetti attenti all'antico: i *Dioscuri*, rigidamente allineati ai loro cavalli, compariranno citati nella *Barriera del Sempione* del Foro Bonaparte di Antolini³⁸ (1806) e, più tardi a Berlino, issati in cima all'Altes Museum di Schinkel (1824). La scultura, che fosse in bassorilievo o a tutto tondo, compariva quindi nel *Porto di fiume* come un elemento centrale: omaggio evidente di Asprucci all'architettura greca classica, così come si veniva progressivamente a conoscere, e quindi ad apprezzare; ma anche omaggio, altrettanto evidente, a Canova, l'artista che quella scultura classica l'aveva fatta rivivere a Roma attraverso le sue nuove opere.

Figure 8 e 9

192

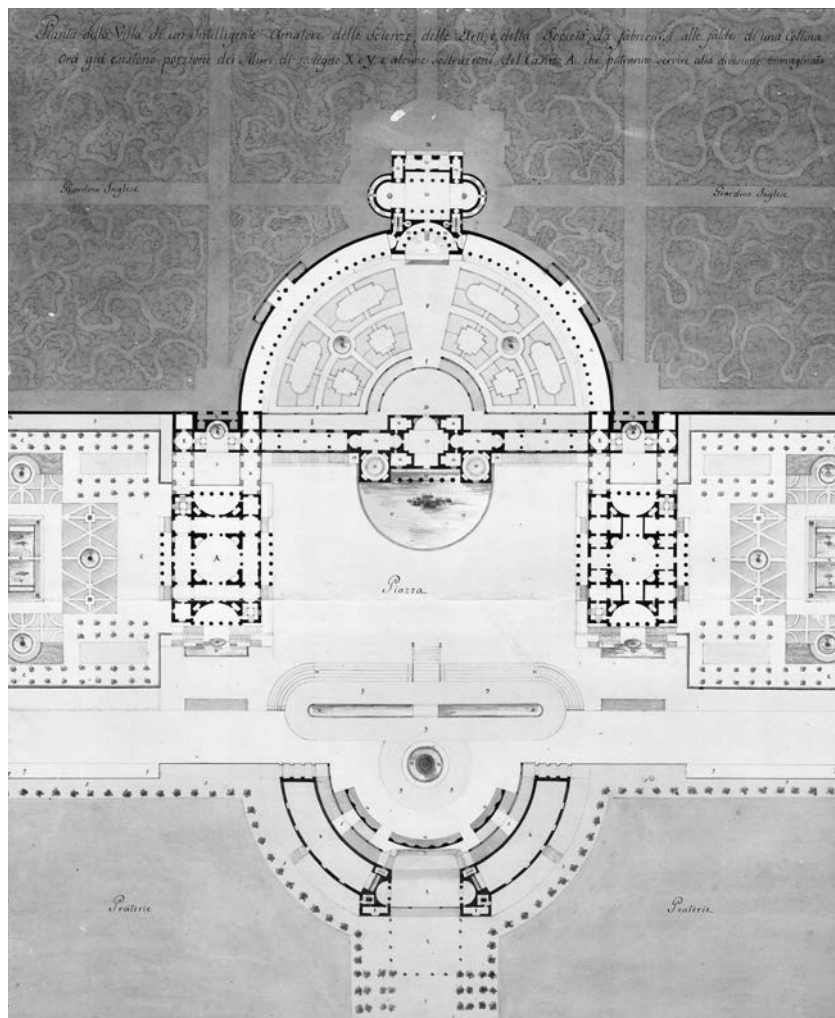
5. Antico e Rinascimento nei disegni per una residenza principesca di illimitate dimensioni

Tra i disegni che presentano tutti gli elementi sinora elencati, si distingue un grande progetto anonimo per una *Villa per un intelligente amatore delle scienze e delle arti*, noto attraverso una pianta³⁹, un prospetto⁴⁰ ed alcune copie⁴¹. Comprende una palazzina principale, una gemella per gli ospiti, un impianto termale, un orto botanico e una biblioteca; nonché una specola per l'osservazione degli astri, un ippodromo connesso ad una stalla per centinaia di bestie e molto altro ancora. Le didascalie presenti nella pianta individuano, con chiarezza, una serie di edifici paragonabili a quelli descritti da Plinio il Giovane; l'elenco, tuttavia, non corrisponde sufficientemente per poter affermare che si tratta di una fedele restituzione di una delle sue celebri ville, la *Laurentina* o la *Tuscolana*. Potrebbe piuttosto essere una moderna interpretazione di una villa di Plinio, aggiornata però, nel suo programma, da un emulo dell'*Encyclopédie*⁴².

Figure 10 e 11

Con tutta evidenza, la disposizione planimetrica degli edifici, su più livelli e lungo un ampio semicerchio, ricorda sia il progetto di Sobre (cfr. fig. 6), che la *Casa di*

Fig. 10.
Mario Asprucci (attr.),
*Villa per un intelligente
amatore*, pianta, sd,
matita, inchiostro
e acquerello su carta.
Roma, Accademia
Nazionale di San Luca,
Disegni di architettura,
inv. n. 2230.



193

Fig. 11.
Mario Asprucci (attr.),
*Villa per un intelligente
amatore*, prospetto, sd,
matita, inchiostro
e acquerello su carta.
Città del Vaticano,
Biblioteca Apostolica
Vaticana,
Collezione Ashby,
inv. n. 309.
©Biblioteca Apostolica
Vaticana.



campagna e la *Dogana sul fiume* di Asprucci (cfr. figg. 4, 5 e 9). Vi si fa lo stesso uso virtuosistico, che qui raggiunge risultati spettacolari, delle convenzioni della rappresentazione «en géométral»: il prospetto apparentemente unitario, altro non è che la proiezione, del tutto astratta, dei tanti edifici che non sono sullo stesso piano e mai si potrebbero vedere assieme. Per questo suo carattere, così antitetico agli usuali modi di presentazione, non poteva quindi essere un progetto redatto per un committente, quanto piuttosto un'esercitazione accademica, che portava agli estremi e possibilità stesse offerte dalla geometria descrittiva di Monge⁴³. In una definizione: era un'architettura che sembra essere stata così concepita solo per essere così rappresentata e che, già solo per questo, si poneva in antitesi alla coeva scenografia teatrale, ove l'immagine risultava invece costruita attraverso la mera suggestione vedutistica⁴⁴.

La *Villa per un intelligente amatore* sfuggiva, tuttavia, alla riduzione al solo, e in qualche modo banale, gioco meccanico astratto, perché quella stessa rappresentazione «en géométral», almeno nella Roma negli anni Novanta, si stava configurando anche come un potente mezzo attraverso cui indagare l'architettura antica. Il rapporto tra rappresentazione in pianta e prospetto era stato, infatti, al centro dei tentativi di restituzione di un complesso planimetrico – immenso, su più livelli e costruito per osservarsi da lontano – quale era quello della *Fortuna Primigenia* a Praeneste, indagato con rinnovato interesse, proprio alla fine del Settecento, sia da George Hadfield, che da Vincenzo Balestra⁴⁵. Costituiva quindi, questo santuario repubblicano già studiato da Palladio, un modello ideale per la disposizione degli edifici di una residenza di analoghe dimensioni e disposta lungo le balze di un pendio; così come, analogo ruolo di modello, poteva assumere anche la sua più famosa derivazione, il cortile del Belvedere di Bramante.

E se – come abbiamo visto – qualsiasi architettura greca o romana poteva comparire citata nel progetto solo se era stata opportunamente vagliata attraverso i *Principi* di Milizia, anche il Cinquecento, quando fece – come in questo caso – la sua comparsa nell'architettura rinnovata⁴⁶, fu sottoposto ad analogo processo. L'edificio centrale – che ospita la biblioteca, i gabinetti scientifici e la specola – è un Belvedere, privato però degli ordini architettonici sulle pareti; è ricordato a un cortile semicircolare da un semplice portico su colonne libere. Analoga semplificazione hanno incontrato i due padiglioni principali: altro non sono che due ville palladiane, opportunamente deprivate di ogni decorazione non strutturale, in cambio dell'apposizione di pannelli in bassorilievo. Se, quindi, in questa architettura, emergono come in Boullée e Ledoux delle forme geometriche pure, queste – nel laboratorio romano degli anni intorno al 1800 – sono state faticosamente ottenute scalpellando metaforicamente la materia viva dei più noti monumenti: greci, romani e del Rinascimento.

6. Canova e i suoi architetti a Roma, 1800-1824

Tutti gli elementi elencati portano ad attribuire i due fogli ad Asprucci (cfr. figg. 10 e 11) e a datarli, quindi, prima della sua morte (1804). Una serie di disegni, correlabili a questo progetto, altrettanto anonimi e di incerta datazione, sollecitano

Figure 12 e 13

tuttavia alcune considerazioni. Tra questi, un piccolo foglio mutilo, finora genericamente attribuito a Valadier e rappresentante una variante del prospetto, contiene una didascalia che fa pensare – almeno in questo caso – a una effettiva committenza⁴⁷. Un gruppo, più consistente, di varianti alla *Villa per un intelligente amatore*, o riferibili comunque anch'esse a una residenza principesca di straordinaria dimensione⁴⁸, pone, invece, seri problemi di autografia e di datazione. In questi fogli, la grafia non sembra infatti quella di Asprucci e anche qui – al contrario della *Villa* – quanto è scritto sembra riferirsi a una specifica committenza; almeno in una delle varianti compaiono motivi decorativi identici a quelli presenti nell'*Arc du Carrousel* di Percier e Fontaine (1806)⁴⁹. I nove disegni in questione si trovano, inoltre, conservati tra altri che sono sicuramente appartenuti a Raffaele Stern e che, almeno in un caso, riguardano le progettate sistemazioni dell'architetto per il palazzo di città di Luciano Bonaparte⁵⁰.

Sono – questi ulteriori nove progetti – opera di Stern? Di conseguenza: possono riconoscersi i disegni preparatori per quella perduta “idea di un grandioso palazzo”⁵¹ che, a detta della stampa dell'epoca, quest'architetto avrebbe approntato per Luciano Bonaparte tra il 1806 e il 1808? Potrebbero, inoltre, alcuni dei fogli essere addirittura riconosciuti come gli studi finalizzati al non precisato suo progetto di palazzo “per Parigi”⁵², redatto in occasione del suo soggiorno del 1811? E potreb-

195

Fig. 12.
Anonimo,
*Progetto per una
grande residenza*, sd,
matita e inchiostri
su carta. Roma,
Biblioteca dell'Istituto
di archeologia e storia
dell'arte, collezione
Lanciani, XI, 166.10.

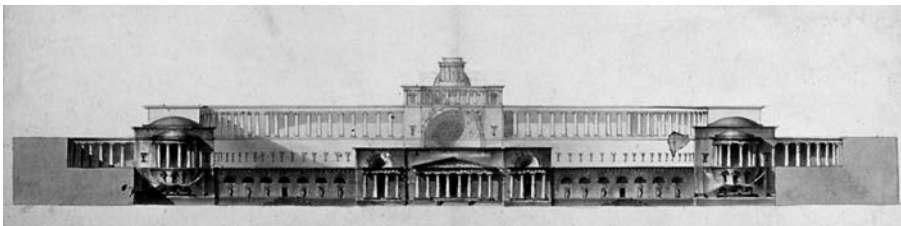
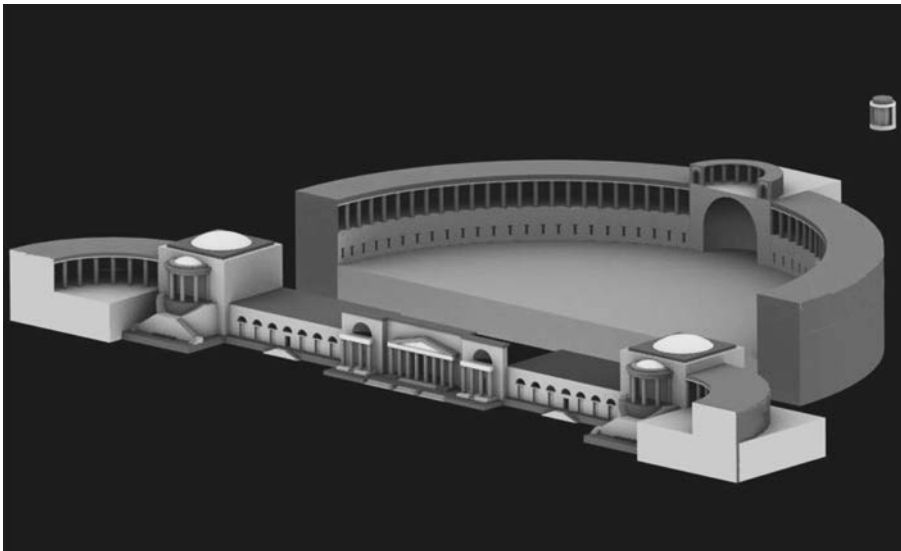


Fig. 13.
Restituzione
assonometrica della
Grande residenza.
Elaborazione di
S. Conti, I. Patelli e
C. Salerno, 2006.



bero, in questo caso, riconoscervi i disegni preparatori per una sua autonoma proposta per il palais de Chaillot, da lui approntata in vista dell'incontro con Napoleone⁵³? Se non altro, per il fatto che – tra gli anni Novanta e il 1820 – non si ebbe in Roma altra grande commessa che quella già citata e ottenuta da Asprucci per il conte di Bristol prima del 1804, si è portati a rispondere affermativamente: questi nove disegni, relativi a un progetto per una grande residenza da costruirsi sulle pendici di una collina, che sembrano comunque documentare un dialogo tra un progettista e le esigenze di un committente, potrebbero essere connessi a Stern e, possibilmente, a Luciano Bonaparte; più arduo conmetterli invece alla Francia. Ciascuna di queste ipotesi è però destinata a rimanere comunque revocabile, finché non si reperiranno i documenti che la consolidino; troppo scarsa è infatti – come è noto⁵⁴ – la conoscenza dell'opera grafica di Stern, perché si possa procedere, oggi, ad un'attribuzione solo attraverso un'accertata autografia.

Rimane, in ogni caso, la sorpresa nel constatare la quantità di citazioni presenti in questo gruppo omogeneo di fogli, ove figurano trasposti “à l'identique” sia dei motivi tratti dai già citati progetti di Asprucci, sia dalle loro varianti presentate in un gruppo di suoi disegni autografi, datati tutti 1801-1802 e probabilmente destinati ad essere pubblicati in un libro delle sue invenzioni⁵⁵. Evidente, nel disegno anonimo che qui si pubblica (cfr. fig. 12), è la citazione dell'edifizio del Belvedere Vaticano, prevedibilmente depurata dalle solite paraste e raccordata da portici, necessariamente colonnati; sulla sommità, vi compare addirittura citata la piccola Specola della *Casa per un intelligente amatore* del 1796, quale coronamento effettivo dell'edificio, o – più probabilmente e al pari del modello di riferimento (cfr. fig. 4) – quale padiglione situato molto più lontano, al Belvedere semplicemente allineato. In questo e negli altri anonimi fogli, dunque, si citano e si ricompongono altrimenti gli elementi più riconoscibili dei progetti di Asprucci. Ma se così faceva Nobile nei suoi quaderni e fogli d'apprendistato romano⁵⁶ (cfr. fig. 7), ben più strano è che ciò venisse fatto anche per un'architettura presumibilmente destinata a qualche committente. Se i nove disegni si dimostreranno autografi di Stern, l'unica spiegazione possibile è che si sia trattato di un omaggio esplicito: muore anzitempo nel 1804 un riconosciuto maestro e Stern lo ricorda attraverso nuove architetture, che si ispirano alle sue idee più note.

Tutti considerati insieme, questi vari disegni riferibili alla citata *Villa per un intelligente amatore* (anonima, ma facilmente attribuibile ad Asprucci⁵⁷) e alle sue varianti (qui attribuite per la prima volta, per ipotesi, a Stern), debbono – secondo noi – essere poste in relazione ai già citati fabbricati effettivamente eseguiti nella



Fig. 14. Giovanni Passinati, progetto per la ricostruzione, in altre forme, dello Studio dello scultore Canova in Roma, s.d., incisione e acquatinta su carta. Bologna, collezione privata Francesco Ceccarelli.

villa di Giovanni Torlonia e in quella del principe Poniatowski, nel periodo compreso tra il 1800 e la dominazione francese, che tutto poi interruppe, nel 1809. Edifici costruiti e fogli disegnati presentano, infatti, un insieme coerente di architetture nel quale, oltre ad essere evidente l'adesione agli insegnamenti di Milizia, emerge il ruolo fondamentale della scultura, sia costituita da bassorilievi, sia da opere a tutto tondo. Scultura che costituiva allora, come s'è detto, l'omaggio degli architetti contemporanei a Canova, il riconosciuto maestro del rinnovamento delle tre arti del disegno; ma anche – in alcuni casi documentabili – l'esito di una progettazione integrata, che ha visto lo stesso Canova direttamente coinvolto. Se, infatti, gli stretti rapporti tra Torlonia e Valadier si erano costituiti senza l'intervento dello scultore⁵⁸, non così doveva essere andata per la commessa di Ickworth, dove Canova fu esplicitamente chiamato a dare consigli ed a suggerire i nomi dei plasticatori⁵⁹ da impiegarsi per la realizzazione dei lunghissimi bassorilievi che Asprucci, coerentemente ai *Principi* di Milizia, aveva posto nelle facciate della villa inglese.

La rappresentazione più significativa di questa architettura avrebbe dovuto darla – a Roma – Raffaele Stern, quando nel 1805, appena dopo la morte di Asprucci, fu incaricato – lui, e non Valadier – di progettare ed erigere, a spese del governo pontificio e quindi per incarico pubblico, il nuovo studio di Canova sulla via Flaminia. Il progetto, se mai fu redatto, è però purtroppo andato perduto⁶⁰. Ne rimangono, tuttavia, abbastanza tracce perché, attraverso i disegni di analogo soggetto redatti da un suo allievo⁶¹, se ne possano ipotizzare almeno i caratteri generali: del tutto coerenti ai *Principi* di Milizia e del tutto coerenti alle architetture che abbiamo sinora messo in evidenza attraverso l'analisi dei citati disegni. Caratteri, questi, più che presumibilmente approvati da Canova stesso, che di lì a poco avrebbe fatto di Stern il suo architetto di fiducia nei Musei Vaticani, nonché l'unico docente di Architettura teorica nell'Accademia di San Luca da lui riformata.

Figura 14

Le due sessioni del Convegno, tenutesi ad Ascona e Roma, hanno avuto luogo in contemporanea alla mostra *Contro il barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, organizzata presso l'Accademia Nazionale di San Luca (Roma, 19 aprile - 19 maggio 2007) da me, Angela Cipriani e Gian Paolo Consoli. Al fine di limitare il numero delle note, rimando talvolta alla documentazione pubblicata in quel catalogo.

– 1. Per quanto attiene la storia e le arti, si vedano i classici testi di riferimento: J. Moulard, *Le Comte Camille de Tournon, Auditeur du Conseil d'État... Préfet de Rome...*, Paris, 1927-1932; F. Boyer, *Le monde des arts en Italie et la France de la Révolution et de l'Empire. Études et recherches*, (Biblioteca di studi francesi, 4), Torino, 1969, (raccolta di saggi pubblicati precedentemente).

– 2. A. La Padula, *Roma e la regione nell'epoca napoleonica. Contributo alla storia urbanistica della città e del territorio*, Roma, 1969; *Villes et territoire pendant la période napoléonienne (France et Italie)*, atti del convegno (Roma, 3-5 maggio 1984), (Collection de l'Ecole française de Rome, 96), Roma, 1987.

– 3. M. Jonsson, *La cura dei monumenti alle origini. Restauro e scavo di monumenti a Roma 1800-1830*, (Skrifter utgivna av Svenska Institutet i Rom, 14), Stockholm, 1986.

– 4. P. Morachiello, G. Teyssot (a cura di), *Nascita delle città di Stato. Ingegneri ed architetti sotto il Consolato e l'Impero*, Roma, 1983.

– 5. Presso l'Accademia Nazionale di San Luca (d'ora in poi AASL), sono conservati, in un fondo unitario, i disegni dell'architetto (AASL, Fondo Valadier; P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani, *I disegni di architettura dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, Roma, 1974); la corrispondenza privata, mai versata, è invece andata perduta. Per l'Accademia, l'acquisizione non era tuttavia una procedura corrente, perché i verbali documentano, nel 1816, il mancato interesse ad acquisire i disegni degli Asprucci (S. Pasquali, «Mario Asprucci (1764-1804)», in A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 19 aprile-19 maggio 2007), Roma, 2007, p. 361, nota 43). Si conoscono inoltre alcuni taccuini di Valadier conservati presso la Biblioteca Nazionale di Roma (d'ora in poi BNRm), (BNRm, Fondo VE; E. Debenedetti, *Valadier. Diario architettonico*, Roma, 1979) e altri fogli conservati in varie collezioni.

– 6. P. Marconi, *Giuseppe Valadier*, Roma, 1964; G. Simoncini, «Note sull'attività di Giuseppe Valadier a Roma in periodo napoleonico (1809-1814)», in M. P. Sette (a cura di), *Saggi in onore di Gaetano Miarelli Mariani*, (Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, 44-50, 07, 2004), Roma, 2007, p. 227-242.

– 7. Pietro Labruzzi, *Ritratto dell'architetto Giuseppe Valadier*, c. 1795 (Gift of Mr and Mrs Morris I. Kaplan, 1964.1168, The Art Institute of Chicago). Il ritratto inedito qui presentato

può – secondo noi – essere stato commissionato dall'architetto quando entrò a far parte dell'Accademia di San Luca (1798). Forse mai presentato, a causa delle turbolenze politiche del momento, fu poi sostituito dal celebre ritratto di Jean-Baptiste Wicar (AASL, inv. 185).

– 8. A. M. Matteucci, D. Lenzi, *Cosimo Morelli e l'architettura delle legazioni pontificie*, Bologna, 1977.

– 9. G. Sforza, «Episodi della storia di Roma nel secolo XVIII. Brani inediti dei dispacci degli agenti lucchesi presso la Corte papale», parte V, «Dispacci di Lorenzo Prospero Bottini», *Archivio storico italiano*, XX, 1887, p. 411-440, notizia del 18 luglio 1789.

– 10. P. Marconi, *Giuseppe Valadier...*, cit., p. 80-88, nota 7.

– 11. Sull'opera di Francesco Bettini in Villa Doria: M. Heimbürger Ravalli, *Disegni di giardini e opere minori di un artista del '700. Francesco Bettini*, Firenze, 1981. Sull'opera di Auguste Hubert in Villa Pallavicini: S. Pasquali, «Le inquietudini di un principe: Auguste Hubert, Francesco Bettini e Luigi Trezza nella Villa Pallavicini lungo la via Salaria», in E. Debenedetti (a cura di), *Architetti e ingegneri a confronto. L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, (Studi sul Settecento romano, 24), Roma, 2008, III, p. 75-90.

– 12. H. Ponchon, *L'incroyable saga des Torlonia. Des monts du Forez aux palais romains, Saint-Just-la-Pendue*, 2005. Molte delle notizie tratte dalle fonti romane dell'Ottocento sono banalmente celebrative.

– 13. Cfr. *Indicazione degli oggetti più interessanti esistenti nella villa posta fuori la Porta Flaminia spettante a S. A. il Signor Principe Poniatowski*, Roma, 1821; A. Busiri Vici, *I Poniatowski a Roma*, Firenze, 1971, cap. VI; F. Lucchini, R. Pallavicini, *La Villa Poniatowski e la via Flaminia*, Roma, 1981, p. 54-68. Valadier ricorda, attraverso alcuni schizzi, i caratteri principali della villa, datando il progetto per il Casino al 1800 (BNRm, Fondo VE, ms. n. 144; E. Debenedetti, *Valadier...*, cit., p. 73, fig. 20); dagli atti notarili riguardanti l'acquisto del palazzo di città, si deduce che Valadier era architetto del principe perlomeno dal 1794 (A. Busiri Vici, *I Poniatowski...*, cit., p. 255).

– 14. T. Iung, *Lucien Bonaparte et ses mémoires...*, Paris, 1883, I, cap. III; M. Natoli (a cura di), *Le residenze di Luciano Bonaparte a Roma, nel Lazio e in Italia. Idee per un percorso*, Roma, 1995, p. 377-408 (e bibliografia ivi citata).

– 15. Pio VII gli assegnò i lavori al Ponte Milvio; la famiglia Torlonia, la facciata della Chiesa di San Pantaleo.

– 16. A. Pinelli, «La villa di Giovanni Torlonia e gli interventi di Giuseppe Valadier», in A. Campitelli (a cura di), *Villa Torlonia. L'ultima impresa del mecenatismo romano*, Roma, 1997, p. 11-26.

– 17. Cfr. nota 13 *supra*.

– 18. E. S. Smirnova, «Due progetti di Raphael Stern per il Palazzo del conte Šemeretev», in P. Angelini, N. Navone, L. Tedeschi (a cura di), *La cultura architettonica italiana in Russia da Caterina II a Alessandro I*, atti del convegno (Ascona, Centro Stefano Franscini, Monte Verità 7-8 aprile 2000; Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Isola di San Giorgio Maggiore 20-21 aprile 2001), Mendrisio, 2008, p. 129-136.

- 19. In qualità di «Architetto di S. E. il Senatore Luciano Bonaparte», Stern fece «aggiunte, restauri e decorazioni ai palazzi del detto sig. Senatore in Roma e fuori, idea di un grandioso palazzo per il medesimo», (G. A. Guattani, *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità...*, 1808, IV, p. 155; S. Pasquali, «Raffaele Stern (1774-1820)», in A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco...*, cit., p. 469-475 e bibliografia ivi citata.
- 20. BNRm, ms. VE 408 (E. Debenedetti, *Valadier...*, cit., p. 59-60, figg. 3-4; nuova lettura in A. Pinelli, «La villa di Giovanni Torlonia...», cit.).
- 21. BNRm, ms. VE 374 (E. Debenedetti, *Valadier...*, cit., p. 44-54).
- 22. S. Pasquali, «A Roma contro Roma: la nuova scuola di architettura», in A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco...*, cit., p. 81-108 e bibliografia ivi citata.
- 23. S. Pasquali, «Mario Asprucci...», cit., p. 357-364; documenti e bibliografia ivi citata.
- 24. *Raccolta di IX progetti architettonici inventati e disegnati da alcuni membri... dell'Accademia della Pace*, snt [Roma 1797]; S. Pasquali, «Antiche e nuove tecniche di incisione per la diffusione della nuova architettura», in A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco...*, cit., p. 503 e 504-505, scheda VII. 2.
- 25. G. Monge, *Géométrie descriptive. Leçons données aux Écoles Normales, l'an 3 de la République...*, Paris, an VII, 1799.
- 26. Sulla loro diffusione, per mezzo della stampa: H. Rosenau, «The engravings of the Grands Prix of the French Academy of Architecture», *Architectural history*, III, 1960, p. 17-180; J.-M. Pérouse De Montclos, «Les Prix de Rome». *Concours de l'Académie royale d'architecture au XVIII^e siècle*, Paris, 1984, p. 12-14.
- 27. Archivio Storico della città di Torino, *Fondo Bonsignore*, quaderno B, p. 104-105; L. A. Guardamagna, A. Sistri, (a cura di), *Fondo Ferdinando Bonsignore. Inventario*, Torino, 2004, p. 59.
- 28. S. Pasquali, «Disegni autografi di Mario Asprucci e disegni a lui collegati», in A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco...*, cit., p. 509-510, schede nn. IX.3-10 e bibliografia ivi citata; p. 103, figg. nn. 29-30.
- 29. AASL, *Collezione disegni*, n. 2190 (S. Pasquali, «Disegni autografi di Mario Asprucci...», cit., p. 509-510, scheda IX.I e bibliografia ivi citata). Il titolo, che non compare sul disegno, è dedotto dai resoconti accademici.
- 30. *Ibid.* Sulle edizioni dei progetti accademici francesi, cfr. n. 26 supra.
- 31. Le proporzioni della colonna, assieme alla presenza di scanalature rudentate nel primo terzo del fusto, fanno pensare a un Partenone, corretto però attraverso le proporzioni del Tempio repubblicano di Cori; operazione, questa, già teorizzata da G. A. Antolini nel suo *L'ordine dorico ossia il Tempio d'Ercole nella città di Cori*, Roma, 1785.
- 32. F. Milizia, *Principi di architettura civile*, Finale, 1781.
- 33. F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique. The lure of classical sculpture 1500-1900*, New Haven / London, 1981 (traduzione italiana, Firenze 1984).
- 34. *Ibid.*
- 35. Per le critiche a questa sistemazione, espresse all'epoca, cfr. S. Pasquali, «Un'architettura ideata secondo i principi di Milizia: Giovanni Antonio Antolini e i progetti per la sistemazione dell'obelisco di Psammetico II, Roma 1786-87», in E. Debenedetti (a cura di), *Collezionisti, disegnatori e pittori dall'Arcadia al Purismo, II (Studi sul Settecento Romano, 26)*, Roma 2010, p. 261-276.
- 36. *Conghiettura sopra l'aggruppamento de' Colossi di Monte Cavallo / ad un intelligente erudito amatore di belle arti*, Roma, 1803; l'anonimo testo è attribuito a Canova in: G. L. Mellini, *Canova archeologo*, in *id.*, *Canova. Saggi di filologia e di ermeneutica*, Milano, 1999, p. 111-114. (già in *Antichità Viva*, 29, 1, p. 28-30).
- 37. *Conghiettura...*, cit.
- 38. G. A. Antolini, *Descrizione del Foro Bonaparte*, Parma, 1806, tav. XVII, *Barriera del Sempione*.
- 39. AASL, *Disegni di architettura*, n. 2230; in S. Pasquali, «Disegni autografi di Mario Asprucci...», cit., p. 510-512, si presenta la trascrizione integrale delle didascalie riferite agli usi dei fabbricati.
- 40. Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma, *Collezione Ashby*, n. 309; S. Pasquali, «A Roma contro Roma...», cit., p. 101, fig. 26; p. 512 e bibliografia ivi citata.
- 41. Roma, Biblioteca Comunale Antonio Sarti, *Album Sarti*, tavv. 2-3 (S. Pasquali, «Disegni autografi di Mario Asprucci...», cit., p. 514 e 516, scheda IX.30; cfr. anche G. P. Consoli, «Genealogie del neoclassicismo: note sul cosiddetto Album Sarti», in E. Debenedetti (a cura di), *Collezionisti, disegnatori e pittori dall'Arcadia al Purismo*, vol. I, *I collezionisti, disegnatori e teorici dal Barocco al Neoclassicismo*, (Studi sul Settecento romano, 25) Roma, 2009, p. 319-338). Curiosamente, anche in questa copia del progetto, eseguita su carta trasparente, non figura il nome del suo autore.
- 42. Sulle restituzioni proposte nel Settecento: P. De La Ruffinière Du Prey, *The villas of Pliny from antiquity to posterity*, Chicago, 1994. Nel nostro caso, potrebbe trattarsi di una villa pliniana rivisitata da un illuminista, che ha aggiunto i gabinetti scientifici per condurre esperimenti.
- 43. La presenza, nelle didascalie, della menzione di astratti «Muri di sostegno X e Y» può esserne una prova (cfr. nota 39 supra).
- 44. Non si è mai sufficientemente messo in evidenza, quanto le architetture fantastiche evocate nelle scenografie teatrali degli ultimi decenni del Settecento facessero uso delle forme gotiche, egiziane etc. in modo del tutto diverso, e anzi antitetico, all'uso che ne promuoveva Milizia, coerente alle tecniche costruttive utilizzate in ciascun periodo storico.
- 45. S. Pasquali, «Vicenzo Balestra (doc. post 1790-ante 1813)», in A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco...*, cit., p. 365, note 14-15, fig. 3.

– 46. Le grandi fabbriche romane, quali la Loggia del Belvedere, la Villa Madama o la Villa Giulia erano già entrate nell'immaginario internazionale degli architetti attraverso le rielaborazioni di Hubert Robert: la novità è che dopo Milizia, queste figurano private di ogni elemento dell'ordine, quando è considerato semplicemente decorativo.

– 47. MDR, n. 6063; didascalìa: "Gall[eria di] statue con lumi interni". Attribuita a Valadier in base a una annotazione a matita di mano moderna e pubblicata con questa attribuzione in: J. Raspi Serra, «Disegni e progetti per architetture ed apparati romani», in *Villes et territoire...*, cit., schede a cura di G. Mencarelli, p. 500-517. Attribuito ad Asprucci in S. Pasquali, «Disegni autografi di Mario Asprucci...», cit., p. 514, scheda IX.29.

– 48. Sette disegni presentano il prospetto di palazzo principesco (Roma, Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, d'ora in poi BIASA), *Collezione Lanciani XI*. 166. Alcuni sono stati pubblicati per la prima volta in S. Pasquali, «A Roma contro Roma»..., cit., p. 103, fig. 28; S. Pasquali, «Raffaele Stern (1774-1820)»..., cit., p. 471, figg. 2-3.

– 49. A detta di Percier e Fontaine, l'arco «ressemble encore moins à aucun autre par les détails». E tra questi dettagli, si nota una serie di putti che tengono ghirlande, posti all'altezza dei capitelli (tratti, forse, da un bassorilievo antico «che si vede in Villa Lantes», così come è rappresentato da G. B. Piranesi, nelle sue *Antichità di Roma*) che compare anche nel citato disegno Roma, BIASA, *Collezione Lanciani XI*, 166, n. 3. Sull'arco, in generale: B. Klein, «Napoleons Triumphbogen in Paris und der Wandel der offiziellen Kunstanschauungen im Premier Empire», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1996, 59, p. 244-269.

– 50. M. Natoli (a cura di), *Le residenze di Luciano Bonaparte a Roma...*, cit.

– 51. Cfr. nota 19 *supra*.

– 52. Si elencano inoltre, tra le sue opere: "Disegni per due palazzi in detta città [Roma?], altro per Parigi" (G. A. Guatani, *Memorie enciclopediche...*, cit.; i disegni risultano fino ad oggi perduti). La fonte di questa notizia è però un periodico, solo nominalmente datato 1808; da alcune delle notizie riportate, risulta infatti evidente che fu pubblicato posteriormente. Posto che Stern si recò a Parigi per incontrare Napoleone solo nel luglio 1811 e che Fontaine ebbe notizia del suo viaggio solo dal febbraio di quell'anno (P.-F.-L. Fontaine, *Journal 1799-1853*, Paris, 1987, I, p. 283, 297-298) resterebbe comunque da provare che questo citato disegno "per Parigi" sia stato redat-

to in quella capitale, o in vista di quel soggiorno.

– 53. La presenza, nel foglio Lanciani XI. 166, n. 3 (cit. in nota 49 *supra*), di un gruppo scultoreo posto a coronamento dell'edificio, ove due figure alate sorreggono un'aquila entro una corona di alloro, rimandando alla celebre aquila conservata nel portico della Basilica dei SS. Apostoli, mostra un emblema imperiale, poco adatto a Luciano Bonaparte, notoriamente in conflitto con il fratello (e, comunque, fuori da Roma sin dall'aprile 1808). Nel citato *Journal* di Fontaine (cfr. nota 52 *supra*), non sono citati progetti di Stern in esplicita competizione con quelli di Percier e Fontaine, né è menzionato un coinvolgimento dell'architetto romano per la sistemazione del Palais de Chaillot, discussa in quei mesi. Tuttavia, dal *Journal*, emerge con chiarezza che la presenza di Stern a Parigi era vista come una vera e propria minaccia: segno chiaro che Stern non era venuto per ottenere il solo assenso alla sistemazione del Quirinale.

– 54. Rimandiamo alla biografia di Raffaele Stern pubblicata in S. Pasquali, «Raffaele Stern (1774-1820)»..., cit., p. 469-475, perché vi si elenca con chiarezza quanto poco si sa di molte circostanze della sua vita e, soprattutto, dei suoi disegni autografi.

– 55. S. Pasquali, «Disegni autografi di Mario Asprucci...», cit., p. 513, scheda IX. 11- 28; *id.*, «Mario Asprucci...», cit., p. 360-361, figg. 3-6 e bibliografia ivi citata.

– 56. S. Pasquali, «Disegni autografi di Mario Asprucci...», cit., p. 512-513, schede IX. 3-10.

– 57. *Ibid.*, p. 509-511, scheda IX. 2.

– 58. I rapporti tra Valadier, Torlonia e lo scultore Pacetti datavano almeno dagli anni Novanta ed erano anche d'affari: cfr. *Pacetti Papers* (Getty Research Institute, Los Angeles, ms. n. 880034).

– 59. Dalla corrispondenza del vescovo del 1795, sappiamo che «il caro Canova» dava suggerimenti su come e a chi far eseguire gli imponenti bassorilievi da eseguirsi per realizzare il progetto di Asprucci per Ickworth. «L'estensione del bassorilievo è immensa», commentava il vescovo spaventato dai costi, e purtuttavia si dichiarava intenzionato a non farne a meno.

– 60. S. Pasquali, «Raffaele Stern (1774-1820)», cit., p. 463, note 12-14 e bibliografia ivi citata.

– 61. G. Passinati, «Progetto per un nuovo studio di scultura per Antonio Canova», in A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco...*, cit., p. 471, fig. 1; p. 517, schede X. 6-7).

Il Borgo Murattiano di Bari

Fabio Mangone

Il cosiddetto Borgo Murattiano rappresenta notoriamente uno dei capisaldi dell'urbanistica francese nel Mezzogiorno d'Italia, molto più interessante di altre operazioni apparentemente analoghe. Tra il 1812 e il 1815 con una serie di iniziative, di cui la più nota è il Decreto istitutivo del nuovo Borgo Gioacchino in data 25 aprile 1813, si riusciva finalmente a dare concreta operatività a precise istanze di ampliamento e di razionalizzazione del tessuto urbano maturate negli ultimi decenni del secolo precedente. Il sempre più importante ruolo commerciale giocato da Bari nei confronti del territorio circostante, la progressiva ascesa del ceto mercantile e la conseguente ridefinizione dei rapporti tra le classi, rendevano indispensabile la crescita della città stretta da secoli nello spazio angusto racchiuso dalle mura. Il 1790 era sembrato l'anno cruciale per risolvere questi problemi: dopo che il 26 febbraio Ferdinando IV aveva manifestato il sovrano assenso all'ampliamento, si erano succedute nel giro di poco tempo plurime ipotesi: su incarico del sindaco dei nobili Carlo Tanzi, l'architetto Giuseppe Gimma aveva individuato come direttrice di sviluppo l'area occidentale e la nuova strada consolare delle Puglie alla cui realizzazione egli stesso attendeva; all'ipotesi si era opposto il sindaco del popolo e negoziante Michelangelo Signorile, che a sua volta incaricava l'ingegnere Regio Giovanni Palenzia, propenso invece a scegliere l'area orientale, in prossimità del porto e del mercato; i dissensi sulla localizzazione, e sulle modalità attuative, condussero, quale soluzione arbitraria, ad un terzo studio affidato all'ingegnere camerale Francesco Viti. Le perplessità espresse nei confronti di quest'ultima ipotesi, questa volta per ragioni soprattutto di ordine difensivo-militare, conducevano il re ad affidare un incarico congiunto agli ingegneri Palenzia e Viti, conclusosi con un disegno e una relazione datati 30 giugno. Il piano lascia intatto il sistema delle mura e dei fossati, e prevede a sud un insediamento residenziale scandito da una maglia stradale ortogonale composta da dodici isolati di cui dieci di identica dimensione: lo schema è virtualmente ampliabile all'infinito¹. Ma nonostante l'approvazione regia del 18 dicembre 1790 il piano resterà del tutto inattuato: «Restò questa grazia sovrana – si leggerà più tardi negli atti del decurionato barese – del tutto priva di effetto, poi-

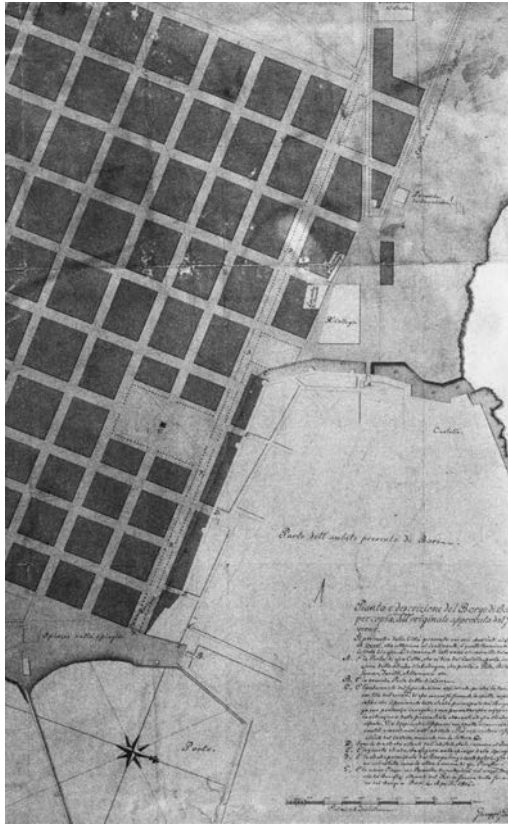


Fig. 1.
Giuseppe Gimma,
«Pianta e descrizione
del Borgo di Bari
per copia dell'originale
approvata dal governo»,
1816, penna su carta.
Napoli,
Archivio di Stato,
Piante e disegni.

ché mancò agli abitanti il suolo sul quale potessero ergere il fabbricato. Quello che è aderente alle mura trovavasi allora quasi tutto presso de' luoghi pii, questi avevan interesse contrario all'impresa. Possedendo essi un gran numero di case, e dandole a pigione ad un prezzo alteratissimo [...]»².

Nel 1806, anno in cui Bari viene scelta come capoluogo, i deputati del Comune, lamentando la sempre più evidente penuria di abitazioni, non chiedono soltanto di confermare il permesso ferdinando di costruire un Borgo, bensì anche una decisione sovrana per obbligare i possessori di fondi nel giro di mezzo miglio intorno alla città o di costruire essi le case, o di vendere, o censire i loro fondi a coloro che vorranno edificare. La pratica rimarrà in realtà ferma per altri sei anni. Ma poi in breve, una serie di concause per un verso politico-amministrative, nella nuova prospettiva anticlericistica e statalista, e per l'altro tecnico-culturali permetteranno nel giro di pochi anni la nascita del Borgo Gioacchino con modalità assolutamente innovative, anche rispetto ad altri interventi apparentemente analoghi promossi da Murat nel Mezzogiorno d'Italia, quali ad esempio Termoli o Campobasso (dove pure verrà istituito un Borgo Gioacchino).

La soppressione di numerosi monasteri e l'incameramento dei relativi beni, con il noto decreto del 20 maggio 1808, avevano neutralizzato l'opposizione di parte dei

monopolisti e reso disponibili suoli nelle aree interessate allo sviluppo verso l'entroterra. E d'altronde la trasformazione del soppresso Convento di San Domenico in Palazzo dell'Intendenza³ ponendo la nuova monumentale facciata verso l'area di espansione assicura dignità pubblica all'espansione al nuovo Borgo Gioacchino, che evidentemente non sarà soltanto un insieme di residenze.

Nel 1812 l'Intendente di Terra di Bari, Dumas, incarica l'architetto Giuseppe Gimma di redigere una pianta del nuovo Borgo⁴. La scelta cade su un professionista polivalente, già maturo e di ampia cultura: su di una meditata conoscenza del pensiero dei più importanti teorici della sua regione, quali Francesco Milizia e Vincenzo Ruffo⁶, si innesta l'aggiornamento rispetto alla nuova cultura di Ponti e Strade. Se la sua capacità tecnica risulterà indispensabile per l'attuazione dei programmi dei napoleonidi in Puglia, la nuova ventata culturale ne trasforma radicalmente il profilo di professionista⁷.

Il suo apporto sarà notevole, per la moderna impostazione data al problema della crescita di Bari: nel posizionamento e nella definizione della maglia stradale l'architetto ha cura sia di creare un adeguato collegamento tra città vecchia e città nuova, ipotizzando per la prima volta la demolizione delle antiche mura e l'apertura di nuovi varchi⁷, sia di integrare il nuovo abitato con il più generale sistema della viabilità regionale cui Gimma stesso attende, come responsabile sin dagli anni ottanta del Settecento della nuova strada consolare delle Puglie. Inoltre, lega strettamente il disegno urbanistico con le modalità della sua realizzazione, suggerendo che si istituisca la carica di architetto direttore per sorvegliare e regolare la fase attuativa.

Pur senza conoscere i grafici di questo piano del 1812 redatto da Gimma, probabilmente persi, possiamo avere un'idea abbastanza precisa grazie a una lettera illustrativa autografa. Limitando almeno per la prima fase il senso dell'intervento al mero assolvimento della domanda di abitazioni, l'architetto – assicurando una certa continuità di percorsi con la città esistente – non prevede alcun elemento di centralizzazione urbanistica, ma fa coincidere la stesura del piano con la definizione di un tipo edilizio a costituire un isolato di impianto quadrato, definito dall'ordinata sequenza di piccole cellule abitative disposte lungo il perimetro, ciascuna ai vari livelli (pian terreno, piano matto, primo piano) con un locale verso strada ed uno verso la corte interna. A sua volta, l'isolato-tipo viene replicato identico in un duplice filare di otto blocchi, disposto in parallelo al limite della città antica definito dalle mura occidentali. Mentre l'idea di associare a ciascuna abitazione un idoneo spazio verde quale prolungamento di essa riprende un suggerimento di Milizia, il criterio compositivo per aggregazione di unità elementari, e la figura planimetrica che ne deriva rivelano un'evidente influenza di Jean-Nicolas-Louis Durand, e soprattutto del suo *Précis des leçons d'architecture données a l'École polytechnique* (Paris, 1802-1805), testo ben influente anche al di là degli originari intenti didattici⁸, e sicuramente noto ad un importante interprete dei programmi murattiani per la Puglia quale è Gimma: il quale ha un prestigio tale da continuare a essere scelto per importanti opere infrastrutturali anche in un periodo in cui generalmente si preferisce affidare opere pubbliche a esponenti del Corpo di Ponti e Strade⁹, con i quali peraltro in varie occasioni entra in stretto contatto.

È questa prima stesura ad essere approvata da Murat con il decreto fondativo del 25 aprile 1813. In esso si stabilisce soprattutto il regime dei suoli che ricadono

all'interno del piano. La città li avrebbe in un primo tempo acquisiti tutti: per donazione quelli demaniali, per censuazione quelli di enti religiosi e di privati (salvo il caso di privati che si obbligassero a costruire in conformità col disegno approvato); in un secondo tempo li avrebbe a sua volta ceduti in una sorta di enfiteusi (censo trentennale) a chi ne facesse domanda per costruire.

Lo stretto rapporto tra l'amministrazione e il tecnico prosegue oltre, ed è alla base dei cosiddetti Statuti Murattiani, deliberati dal Decurionato di Bari e approvati dal Ministero, con il benestare di Murat, in data 1 dicembre 1814¹⁰. In essi si fissano importanti modalità tecnico-amministrative per assicurare una concreta e corretta attuazione del piano. Il regime delle aree si fa ancora più severo perché l'esproprio è generalizzato, senza più far salva la situazione di chi volesse costruire sul proprio suolo. Si istituisce inoltre una Deputazione comunale, composta da quattro notabili, incaricata di esaminare le domande ed eventualmente approvarle sentito il parere dell'architetto del Borgo, (carica che Gimma ricoprirà ininterrottamente fino alla sua morte nel 1829). All'architetto del Borgo compete di assicurare, attraverso la sua opera progettuale o eventualmente attraverso la sua supervisione, la corretta attuazione del piano, soprattutto su alcuni punti precisamente specificati. Quale ispiratore di queste norme, paragonabili in certo senso a un regolamento edilizio, Gimma fa valere in un contesto amministrativo moderno la sua cultura disciplinare, fortemente influenzata dal pensiero di altri pugliesi del suo tempo che – a differenza di lui – si sono dedicati più alla speculazione teorica che alla pratica di cantiere. Da Milizia mutua il suggerimento di prevedere in partenza «disposizioni amministrative tali da assicurare da parte delle pubbliche autorità il controllo sulla ubicazione e la conformazione delle fabbriche private»¹¹. Sviluppando il principio già espresso in un trattatello anonimo attribuito a Ruffo, ovvero che i proprietari di case possano divenire i veri protagonisti del rinnovamento urbano purché seguano la guida ideale di un “Deputato” preposto ad assicurare la staticità e il «buon disegno» degli edifici, l'architetto disegna un organismo in grado di gestire la graduale realizzazione del piano: la “Deputazione del Borgo”, all'interno della quale ritaglia per sé un cospicuo ruolo come «architetto direttore». A questa figura, da lui impersonata, compete di suddividere l'area di ciascun isolato in lotti da censire a privati, di fornire ai proprietari i disegni di pianta e di prospetto, garantendo così la desiderata “unità” a interventi attuati da investitori diversi e in un lungo arco temporale, nonché di stabilire forma e dimensione delle aree verdi all'interno degli isolati, per assicurare la presenza, auspicata da Milizia¹², di quei piccoli e salubri giardini posti a servizio delle singole abitazioni. Con il ben congegnato insieme di norme Gimma «costruisce un'impalcatura architettonica, normativa e gestionale, semplice e sufficientemente flessibile ed efficace, largamente ispirata ad un modulo operativo settecentesco, in cui la tradizione “principesca” si apre a forme sperimentali di governo locale (la Deputazione)»¹³.

Gimma si mostra dunque consapevole dell'impossibilità di affidare al solo disegno di piano la buona riuscita dell'ampliamento, che sempre più si configura come una nuova città; è influenzato da quel *milieu* tutto italiano di trattatisti che, tra il 1780 e il 1790, «si erano impegnati a dimostrare che né il bello sta senza il necessario, né la progettazione senza la cura e esecuzione»¹⁴. «Tanto è a dire bella città quanto buona architettura» sentenziava Milizia: scendendo ad una scala più propriamente

Fig. 2.
Giovanni Palenzia,
Francesco Viti,
«Pianta del Regio
Castello della Città
di Bari, colle mura
e fossato, che
racchiudono detta Città
dalla parte interna
unitamente col terreno,
e strade adiacenti alle
stesse mura, e coll'idea
del sito da formarvi
il nuovo Borgo», 1790,
tecnica mista.
Bari, Municipio.

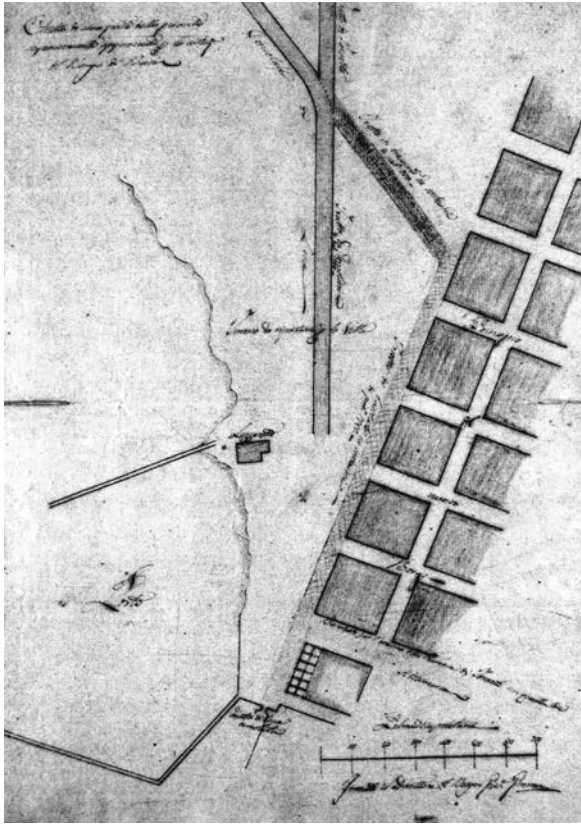


Fig. 3.
Giuseppe Gimma,
«Estratto di una parte
della pianta
superiormente
approvata per la
costruzione del Borgo
di Bari», 1823,
matita e penna
su carta.
Bari, Archivio di Stato,
Comune di Bari.

architettonica, Gimma accoglie quei principi di Milizia volti a istituire un sistema urbano omogeneo, e quindi all'opportunità di dimensionare le strade in ragione dell'altezza degli edifici che vi prospettano¹⁵, alla necessità di non limitare gli intenti di coerenza estetica al singolo edificio, ma di estenderli all'intera strada¹⁶; resta invece pressoché insensibile a quelle esigenze di varietà, a quell'estetica pittoresca che inducevano Milizia ad ammonire dai rischi derivanti da eccessi di regolarità¹⁷. Di fatto, come dimostrerà ancora di più che con le norme scritte che ha ispirato, con il suo operato di architetto direttore, creerà sì una città omogenea, ma monotona.

Poco dopo l'approvazione degli statuti, all'inizio del 1815, Gimma elabora un nuovo piano, approvato il 20 aprile: nel perfezionare il suo stesso lavoro, l'architetto cerca di rendere il Borgo fuori le mura più simile a una città di fondazione, nuova quantunque in rapporto con la vecchia, andando ben oltre l'originaria definizione degli isolati. «Rare rarissime sono ormai le occasioni di edificare città nuove» lamentava Milizia nel 1781¹⁸, aggiungendo poi che i suoi «pensieri non sono solamente per le città nuove che si erigono di pianta; sono applicabili ancora per abbellire quelle, che già esistono informi». Informe in questa prospettiva appariva l'antica città di Bari. Pertanto, Gimma proponendo un sistema a scacchiera

coglie appieno l'indicazione dei *Principi* di Milizia a proposito della «regolarità della pianta», senza però troppo concedere alle istanze di varietà propugnate nello stesso trattato, e d'altra parte tiene conto anche delle riflessioni di Ruffo sulla città di Napoli: pur in una situazione tanto diversa possono estrapolarsi i principi così chiaramente espressi. L'esempio cui allude il teorico pugliese¹⁹ dei quartieri spagnoli di Napoli, nei quali a fronte di un'apprezzabile regolarità di impianto si deve lamentare l'assenza di una piazza, sembra agire da monito per superare gli angusti limiti delle prime ipotesi. Nel piano del 1815, noto anche attraverso la copia autografa redatta nel 1816 per il sovrano borbonico, Gimma non si limita a definire il blocco-isolato ma pone una particolare attenzione agli elementi individuati dalla trattatistica architettonica del secolo appena concluso come determinanti per conferire bellezza alle città: tre secondo Marc-Antoine Laugier²⁰, ovvero gli ingressi, le strade e gli edifici, che Milizia²¹, e dopo di lui Ruffo²², avevano integrato con un quarto, le piazze.

In coerenza con quanto postulato nel *Saggio sull'abbellimento*²³, Gimma prevede due "ingressi" dove far confluire i principali accessi alla città, trasformati in "strade dritte": un primo nodo a nord, con due slarghi triangolari dove, opportunamente distinte dalle strade urbane, in quanto alberate, si immettono le principali vie di collegamento con l'entroterra, ivi comprese la vecchia e la nuova strada di Napoli; un secondo a sud-est, documentato da uno stralcio planimetrico più dettagliato, dove una vasta area triangolare a verde, da destinarsi a una "Villa" sul mare, vagamente ispirata all'idea di quella napoletana, costituisce il filtro per chi giunge dal porto, dalla litoranea di Lecce, o dalla strada di Taranto. In entrambi i casi gli "ingressi" sono posti in diretta continuità con il corso cittadino, il vasto viale posto come cerniera tra la vecchia e la nuova città, lungo il quale proprio in corrispondenza del nuovo Palazzo dell'Intendenza si apre, nelle previsioni di Gimma, una piazza rettangolare, costeggiata da edifici pubblici e caratterizzata da un'emblematica piramide che ne occupa il centro.

Senza soluzione di continuità il piano viene ereditato dal restaurato governo borbonico: ma soprattutto dopo la morte di Gimma, alcuni dei valori pregnanti si vanno smarrendo, in un contesto assai differente. Rimasti su carta gli spazi pubblici previsti (la villa, la piazza con piramide), la città nuova si tornerà a caratterizzare come sommatoria di isolati regolari. All'interno degli isolati, i privati concessionari di aree riusciranno a ottenere una sempre maggiore libertà: di sfruttare al massimo il suolo, di marcare con un disegno specifico l'individualità della proprietà, di procrastinare a fini speculativi l'effettiva edificazione. Il Borgo Gioacchino torna ad essere uno dei tanti qualsiasi ampliamenti a scacchiera.

- 1. Cfr. G. Carlone, «Urbanistica preunitaria: la fondazione del borgo murattiano», *Storia della città. Bari moderna 1790-1990*, numero monografico, 51, luglio-settembre, 1989, p. 13-32.
- 2. Bari, Archivio di Stato, *Archivio storico del Comune di Bari, Deliberazioni decurionali*, vol. 9, Deliberazione del 17 luglio 1820.
- 3. M. Wolfler Calvo, «Sedi istituzionali per Bari capoluogo: Gimma e le trasformazioni dei monasteri soppressi durante il decennio francese», in C. Gelao (a cura di), *Giuseppe Gimma 1747-1829. Un architetto tra due secoli. Città monumenti e infrastrutture nella Puglia borbonica*, Bari, 2004, p. 129-138.
- 4. G. Carlone, «Giuseppe Gimma ingegnere, architetto civile e pianificatore», in C. Gelao (a cura di), *Giuseppe Gimma...*, cit., p. 145
- 5. F. Mangone, «Giuseppe Gimma, protagonista dell'architettura pugliese di età borbonica», in C. Gelao (a cura di), *Giuseppe Gimma...*, cit., p. 93-100.
- 6. Infatti, si può riconoscere nel suo *curriculum* una maturazione che investe globalmente le competenze e il ruolo dell'architetto: l'interprete raffinato delle esigenze del clero, attento finanche agli elementi decorativi più minuti, che esordisce a metà degli anni settanta del Settecento, si trasforma gradualmente nell'aggiornato tecnico di complesse operazioni infrastrutturali di riassetto territoriale; l'interprete di "graziosi" ammodernamenti in chiave ornamentale negli interni delle chiese, diviene al termine della sua carriera, il garante dell'equilibrato rapporto tra pubblico e privato nell'ambizioso piano per la nuova Bari che egli stesso ha redatto e perfezionato. Ed è significativo, d'altronde, che in una lettera del 1814 indirizzata all'Intendente della provincia, principe Capece Zurlo, Gimma si qualifichi orgogliosamente come «architetto d'Opere Pubbliche». In realtà, il "decennio francese" fornisce soprattutto un'occasione propizia per non limitare a mere questioni di linguaggio spaziale e formale la svolta in atto, estendendola invece a più profonde riflessioni intellettuali sul ruolo del tecnico al servizio delle istituzioni civili. Le numerose e radicali trasformazioni promosse dai napoleonidi risultano topiche anche per chi, come Gimma, appartiene a una generazione che non può beneficiare dei nuovi *curricula* formativi, dalla Scuola di Ponti e Strade al pensionato romano, persino per chi, come lui, vive e opera lontano da Napoli, e dunque non ha la possibilità di entrare in diretto contatto con gli ambiziosi programmi urbani e i monumentali progetti che interessano la capitale.
- 7. G. Carlone, «Giuseppe Gimma...», cit., p. 146.
- 8. Cfr. S. Villari, J.-N.-L. Durand (1760-1834). *Arte e scienza dell'architettura*, Roma, 1987, p. 86.
- 9. Cfr. A. Buccaro, *Opere pubbliche e tipologie urbane nel Mezzogiorno preunitario*, Napoli, 1992, p. 15.
- 10. V. Rizzi, *I cosiddetti statuti murattiani per la città di Bari*, Bari, 1959.
- 11. M. Zocca, «Francesco Milizia e l'urbanistica del Settecento», in *Atti dell'VIII Convegno nazionale di storia dell'architettura*, (Caserta, 12-15 ottobre 1953), Roma, 1956, p. 221-232.
- 12. «[...] necessaria è la nettezza e la moltitudine [...] delle case non troppo alte, e de' giardini o degli orti pensili in ogni abitazione [...]». Cfr. F. Milizia, *Principi di architettura civile*, Finale, 1781, II, p. 56.
- 13. Cfr. D. Borri, «Città e "piano" tra illuminismo e riforma sociale», in M. Dell'Aquila, B. Salvemini (a cura di), *Storia di Bari. L'Ottocento*, Roma / Bari, 1994, p. 230.
- 14. Cfr. F. Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di un'ideologia*, Roma / Bari, 1972, p. 146.
- 15. Cfr. F. Milizia, *Principi...*, cit., p. 50: «Infatti non v'è cosa più di cattiva grazia, che le strade assai larghe, ove gli edifici son poco elevati; per quanto questi sieno altronde belli, comparando bassi, e schiacciati non han più niente di nobile né di gradevole».
- 16. Cfr. *ibid.*, p. 55: «tutto quello, che dà sulla strada, deve esser determinato, e soggetto al disegno divisato per la strada intera».
- 17. Cfr. *ibid.*, p. 56: «In quanto alle facciate delle case, se ci vuole regolarità, ci vuole anche assai più varietà. Se tutte le case di una lunga e dritta strada fossero di una stessa altezza e della medesima Architettura, che insipido spettacolo offrirebbero! Tutta quella serie di edifici non comparirebbe che un solo edificio».
- 18. Cfr. *ibid.*, II, parte seconda, p. 43.
- 19. V. Ruffo, *Saggio sull'abbellimento di cui è capace la città di Napoli*, Napoli, 1789, p. 19.
- 20. Cfr. M. A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris, 1753.
- 21. Cfr. F. Milizia, *Principi...*, cit., II, p. 46.
- 22. V. Ruffo, *Saggio sull'abbellimento...*, cit., p. 22.
- 23. *Ibid.*, p. 22-23.

La ville nouvelle, l'État et les politiques municipales. Architecture publique et urbanisme à Bordeaux de la Révolution à la fin de l'Empire

Marc Saboya

A l'aube du XIX^e siècle, lorsque s'apaisent les soubresauts révolutionnaires et que l'ordre napoléonien assure les conditions d'une nouvelle gestion municipale, Bordeaux est loin d'être la cité classique célébrée par Paul Courteault et, avant lui, par Camille Julian¹. C'est une cité inachevée, déséquilibrée où de somptueux ensembles côtoient des noyaux vétustes.

Il y a, certes, le majestueux front de maisons uniformes sur la Garonne, mais le port n'est pas aménagé et derrière ce décor le centre de la cité forme un labyrinthe de rues étroites et tortueuses et de carrefours irréguliers. Les espaces publics et les places y sont rares et les habitations se pressent autour des cimetières et des églises, adossées, parfois, à leurs contreforts. Un noyau de rempart romain subsistait percé par les portes Basses et de Toscanan. A proximité, coulait le Peugue engorgé et puant. Le palais neuf de l'archevêque, les hôtels du Gouverneur, de l'Intendance et de la vieille noblesse voisinaient avec des maisons misérables. Au-delà du cœur de la ville la zone entre les deux enceintes médiévales restait à demi villageoise. En outre deux obstacles freinaient l'extension de la ville : les marais et les forteresses. Les marais ceinturaient Bordeaux et les eaux stagnantes mettaient en danger la salubrité publique. Enfin, si la majorité des remparts avaient disparu, le fort du Hâ et les défenses modernes – tel le Château Trompette – n'avaient pas été touchés. L'énorme Château Trompette et ses glacis compromettaient la cohérence de la cité séparée de ses faubourgs de Saint-Seurin et des Chartrons. L'œuvre des intendants, des gouverneurs, souvent contraire aux intérêts privés, avait soulevé d'embarrassants conflits d'influence. Les corps privilégiés, qui se considéraient comme les gardiens des libertés locales, avaient montré un mauvais vouloir face aux entreprises autoritaires des représentants du roi. Le siècle nouveau leur rendra justice et les Bordelais accepteront un pouvoir parisien désormais incontesté.

Après l'instabilité de la période révolutionnaire, Napoléon met en place une administration municipale durable. Nommé par ordonnance, le maire, assisté de ses six adjoints et de son conseil municipal, a en charge la gestion et la police de la ville. Relèvent de sa compétence le patrimoine communal civil et religieux, le grand Théâtre, la voirie, les marchés, les fontaines, l'assistance publique. Ces maires nom-

més sont des notables fortunés, comme Lynch, maire sous l'empire de 1808 à 1815, resté célèbre pour son ralliement précoce aux Bourbons. Les préfets, comme naguère les intendants, exercent une véritable tutelle sur les affaires municipales et jouent un rôle décisif dans l'aménagement urbain.

Mais désormais, l'amélioration de la cité relève surtout de l'initiative privée, elle-même dépendante de l'activité économique. Les grands négociants patronnent quelques opérations majeures et les particuliers jouent un rôle décisif dans les réalisations architecturales. Ainsi Balguerrie-Stuttenberg et Daniel Guestier organisent la société qui avance les deux millions de francs nécessaires à la construction du pont de pierre. La Chambre de Commerce permet l'édification de l'entrepôt réel des marchandises. Le nouvel hôpital Saint-André bénéficie d'une dotation du duc de Richelieu. À côté des programmes patronnés par la municipalité et sous le contrôle et le soutien de l'État il faut donc aussi compter sur l'initiative privée et la bourgeoisie capitaliste qui continuent à façonner le visage de la cité en fonction de ses intérêts.

Du côté des architectes, l'année de la mort de Victor Louis, 1808, clôt symboliquement le XVIII^e siècle et ses concurrents bordelais ne tardent pas à disparaître : François Lhote en 1808, Étienne Laclotte en 1812, Michel Bonfin en 1814, Jean-Baptiste Thiach en 1815. La place est libre pour la génération suivante qui s'illustrera sous l'Empire et au-delà : Louis Combes (1757-1818), Jean-Baptiste Dufart (1752-1818), Michel Bonfin (1768-1841), Arnaud Corcelle (1773-1843), Alexandre Poitevin (1782-1859), Jean Burguet (1788-1848), Gabriel-Joseph Durand (1792-1858)².

Dépendant pour l'exercice de leur carrière de la commande publique ou privée, tous ces architectes ont été amenés à gérer leur carrière avec habileté et à surmonter les embûches d'une période agitée et périlleuse. Ainsi l'œuvre de Louis Combes est liée aux péripéties de la Révolution, du Consulat, de l'Empire et de la Restauration. Cet architecte, premier Grand Prix de l'Académie royale d'architecture en 1781, après avoir rendu hommage à Louis XVI « s'enflamme pour la liberté », selon ses propres termes, et se met au service des idées nouvelles – tel est son projet de palais des nations en place de la Bastille. Membre du Club national il monte à la tribune contre les « trames odieuses ourdies par l'aristocratie » et pour y proclamer que « nous devons mourir plutôt que de survivre à la liberté »³. En messidor an II, un mois avant la chute de Robespierre, il dessine un temple de l'Être suprême. Rallié sans réserve au Premier consul auquel il dédie une statue, il conçoit ensuite un palais pour l'empereur... Hélas ! en 1814, il lui faut déchanter et il écrit en marge de son projet de statue à Bonaparte : « Je le croyais un grand homme. Je me suis bien trompé »⁴. Il dénonce alors la tyrannie, se rallie aux Bourbons et propose un obélisque commémorant le 12 mars 1814, jour mémorable où, la première en France, avant même la capitale, la ville de Bordeaux ouvrit ses portes à la dynastie légitime.

L'architecture publique

Les années du Consulat et de l'Empire qui ouvrent le siècle furent donc difficiles pour l'économie bordelaise. Que ce soit Lorenz Meyer, le plus souvent cité (1801), la duchesse d'Abrantès (1805), le Hambourgeois Nemnich (1809) ou lord Blaney prisonnier de guerre en 1811, les voyageurs de passage à Bordeaux s'accordent

pour constater son appauvrissement⁵. La perte des colonies, les guerres et le blocus maritime anglais, à quoi il faut ajouter la crise financière, anéantissent l'armement colonial, ruinent l'exportation des vins, provoquent la faillite de nombreuses maisons de négoce. La population qui, en 1790, dépassait 110 000 âmes tombe en 1801 à 90 000. Les finances municipales, appauvries, sont grevées par les secours à apporter aux indigents et chômeurs dont le nombre ne cesse d'augmenter et aux réfugiés de Saint-Domingue. Après avoir fait face aux inévitables dépenses liées aux réceptions des grands du régime et de l'empereur, aux frais occasionnés par le passage des troupes d'Espagne, il est plus difficile d'assurer l'entretien du patrimoine monumental et plus encore d'engager de nouveaux programmes de construction. Pourtant, lors de quelques moments de paix des spéculateurs heureux édifient de nouvelles fortunes, la crise connaît des répit en 1802 et en 1809 les licences accordées par le gouvernement impérial atténuant le marasme.

Sans réussir des miracles la volonté politique permet de maintenir une certaine activité du bâtiment. Pour célébrer « Bonaparte pacificateur et restaurateur de la prospérité publique » le conseil municipal décide de lui élever un monument sur la place Nationale (de la Bourse). Louis Combes en donne le dessin⁶, Jean-Guillaume Moitte est pressenti pour la sculpture. La reprise des hostilités fait repousser l'hommage.

A la suite de son séjour à Bordeaux en 1808, l'empereur, par le décret du 25 avril 1808, cède à titre gratuit le collège de la Madeleine à la municipalité qui s'y installe. La préfecture est transférée à l'Hôtel Saige. On projette la construction de plusieurs marchés mais les travaux resteront modestes. On installe aussi quelques fontaines. Par décret impérial de 1804 on crée un nouveau cimetière hors les murs dans l'enclos sécularisé des Chartreux et c'est le préfet Delacroix qui sera chargé de son installation.

Les principales réalisations porteront sur la rénovation de la Bourse (1802), la restauration de la Cathédrale Saint-André par Combes, le projet d'un grand hôpital dont il est question depuis la fin de l'Ancien Régime, la construction d'une maison de mendicité (Combes). Est décidé enfin la démolition du fort Louis et celle du Château Trompette à l'emplacement duquel devrait être construit un palais de justice.

Enfin, le conflit avec l'Espagne décide Napoléon à régler le problème du franchissement de la Garonne pour faciliter le passage des troupes.

Les marchés

Un premier projet, qui ne sera pas exécuté était en fait une requalification de la place du Grand Marché réalisée par les mêmes architectes Bonfin père et fils à partir de 1796. Le Grand Marché forme une place ouverte sur les fossés, face à l'ancien collège de la Madeleine. Au fond se développe un hémicycle partagé par une rue dans l'axe du palais de justice. Quatre galeries parallèles occupent le centre de la place, perpendiculairement aux fossés (actuel cours Victor Hugo). Deux autres accompagnent la courbe de l'hémicycle ; à l'ouest un pavillon s'étend jusqu'en bordure de la rue Sainte-Catherine. Les vestiges de ce bâtiment montrent un niveau d'arcades s'ouvrant sur un mur à bossages en tables qui couvrent aussi les piliers à chapiteaux toscans, une rusticité convenable pour un édifice utilitaire. Au centre du marché, deux halles de bois sont consacrées à la poissonnerie et à la boucherie ; deux fontaines établies du côté des fossés ornent l'ensemble et deviennent « après l'heure du marché un lieu d'agrément après avoir été un lieu d'utilité »⁷. D'autres marchés sont prévus pour

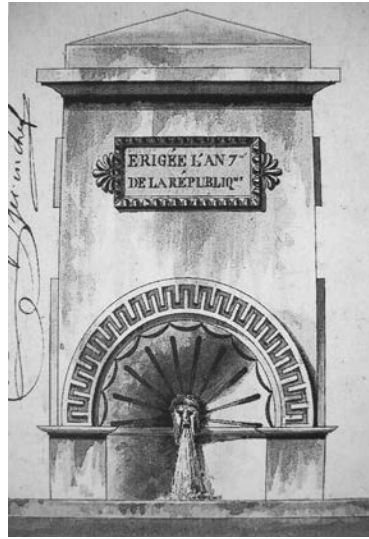


Fig. 1.
Berthoumieu,
La fontaine Brutus,
1800. Bordeaux,
Archives municipales.

équiper les quartiers neufs mais les réalisations restent très en deçà des ambitions. Aux Grands-Hommes on se contente d'une halle médiocre ; la belle ordonnance de la place voulue par Louis Combes n'est pas réalisée mais certaines maisons voisines en gardent le souvenir. Aux Chartrons, François Bonfin fait dresser de simples abris portés par des colonnes de fonte (1800). Leur gracilité contrastait avec les sévères façades à galeries prévues en bordure de la place et qui ne seront pas réalisées⁸.

Les fontaines

Les problèmes d'eau potable sont de la responsabilité de l'« ingénieur hydraulique »⁹. Ce poste important est occupé par des architectes, Jean-Baptiste Thiac à partir de 1802 jusqu'en 1824, Gabriel-Joseph Durand ensuite. Responsables de l'entretien du réseau de canalisations, des pompes, du bon fonctionnement des anciennes fontaines, il leur appartient de diriger les complexes travaux souterrains. D'autres confrères pouvaient se charger de la partie purement architecturale, la plus gratifiante.

En 1800, sur la place Brutus (Palais de l'Ombrière) une fontaine est confiée à Berthoumieu. Elle avait la forme d'un pylône avec une corniche saillante surmontée par une pyramide plate. Sur chaque face une niche abritait un masque de dieu fleuve qui déversait l'eau dans le bassin. Une longue ligne de méandres soulignait l'arc des niches tapissées de vélum à l'antique. Les deux fontaines du nouveau Grand Marché (Bonfin) étaient d'un dessin plus délicat avec des niches plates, des chapiteaux papyrifformes et l'indispensable velum.

Figure 1

Le cimetière de la Chartreuse : une nouvelle cité des morts

A la fin de l'Ancien Régime Bordeaux est encombrée par ses morts. Partout, et pas seulement à Bordeaux, les hygiénistes dénoncent la situation devenue intolérable pour la santé publique. En 1791, l'enclos sécularisé des Chartreux, hors des limites de la ville, est choisi pour devenir le nouveau cimetière général municipal. En 1804,

un décret impérial fixe pour toute la France la législation des cimetières et c'est le préfet Charles Delacroix qui est chargé de la faire appliquer en Gironde. Sous la direction de Michel Bonfin le cimetière est progressivement aménagé. D'une superficie de 16 hectares (bientôt agrandi) le terrain est assaini et, à cet effet, remblayé du côté sud le long de la Devèze. Bonfin ne put prendre pour modèle le cimetière parisien du Père Lachaise. Conformément aux instructions du décret impérial, cette nécropole occupe un site de collines au flanc desquelles Brongniart dessina des chemins qui montent en serpentant, créant un pittoresque jardin paysager. Les terrains plats de la Chartreuse invitent au contraire à reprendre le traditionnel tracé orthogonal de la ville idéale. Les allées droites déterminent un quadrillage en principe égalitaire même si à l'origine une allée des Peupliers est réservée aux défunts de qualité¹⁰.

L'église

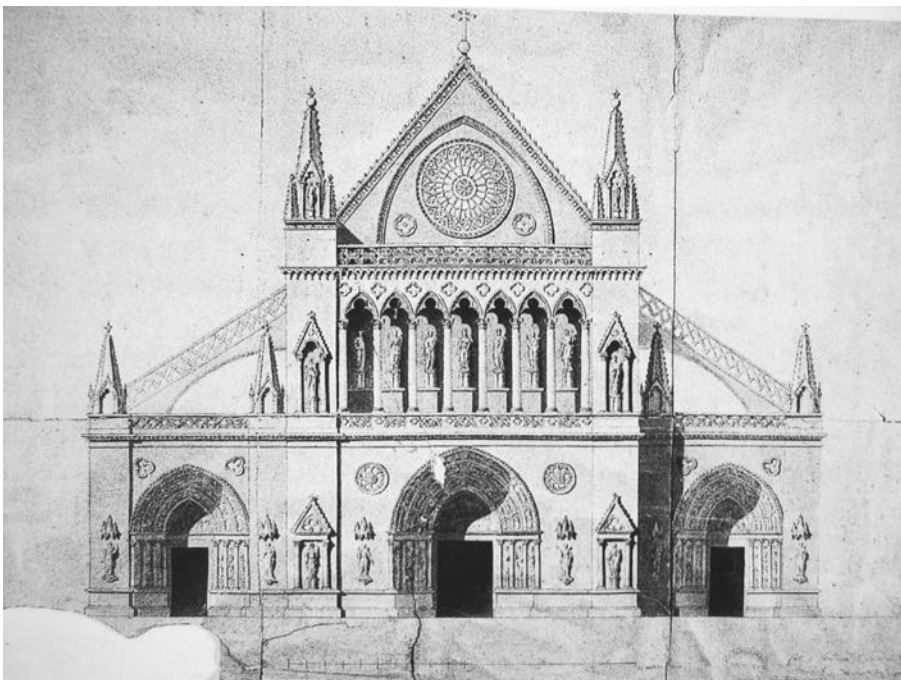
L'Église Saint-André retrouve son rang de cathédrale et Combes est chargé des travaux d'entretien car elle est en très mauvais état. Combes, prisonnier de la logique classique, partage avec le gothique des rapports difficiles : « le gothique – écrit-il – fut préféré par des hommes qui n'avaient pas l'idée du vrai beau » « un bâtiment gothique est une espèce d'énigme pour l'œil qui le voit et l'âme est embarrassée comme quand on lui présente un poème obscur »¹¹.

Cela ne l'empêche pas de reconstruire la flèche nord, partiellement démolie lors d'une tempête, dans son aspect d'origine¹². Pour ce chantier il réalise un échafaudage audacieux « dont tout Bordeaux – écrivit Jouannet en 1819 à la mort de l'architecte – se plaisait à comparer l'audace à celle des flèches elles-mêmes »¹³. Le

Figure 2

213

Fig. 2.
Louis Combes,
*Projet de façade
pour Saint-André,*
1808. Bordeaux,
Archives
départementales.



grand problème reste le brutal mur pignon de la façade ouest mis à jour à la fin du XIX^e siècle. Combes le transforme en frontispice dans un projet de 1808, projet néogothique plus éclectique qu'historiciste, totalement impossible à placer en relation avec le plan et les espaces intérieurs de l'édifice. Trop occupé par le réaménagement intérieur, Combes dut se contenter de percer sur la façade une petite porte « provisoire » qui existe toujours¹⁴.

La Bourse (1802)

Parmi les constructions importantes disparues (installation détruite en 1865) il faut compter la couverture de la cour de la Bourse, chef d'œuvre de Michel Bonfin. Rétablie en 1802, la Chambre de commerce avait récupéré le palais de Gabriel. La cour où se réunissaient les négociants était à ciel ouvert. Bonfin, chargé de la couvrir, monte deux hauts pignons semi-circulaires percés d'oculi et lance une audacieuse voûte en berceau formée par des arcs en bois peints à l'imitation d'un appareil de pierre, alternant avec des arcs en vitrerie. Les arcades des deux galeries superposées étaient soulignées par de forts claveaux à bossages et une coursive intermédiaire faisait le tour de l'immense salle éclairée par la lumière zénithale. Dans les écoinçons, des caducées et des tridents étaient associés aux noms des nations avec lesquelles le commerce avait repris. L'escalier de Gabriel fut également modifié. Bonfin fit disparaître la trop riche rampe de fer forgé pour la remplacer par de simples barreaux droits¹⁵.

Ce réaménagement, qui précède de peu le dôme métallique de la halle au blé de Bélanger à Paris (1805) est, à coup sûr, moins original et se rapproche plutôt des solutions envisagées pour le couvrement de la galerie du Louvre. Il constitue en tout cas un éloquent témoignage du discrédit dans lequel était tombé le style Louis XV au début de l'Empire et de la sobriété ostentatoire qui est alors de mise¹⁶.

Figure 3

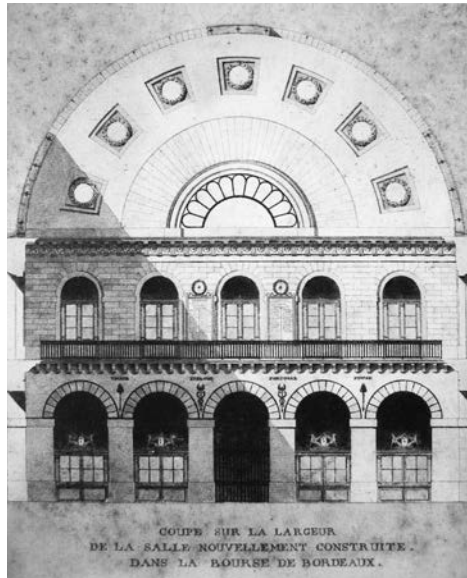


Fig. 3.
Michel Bonfin,
La cour de la Bourse,
1802. Bordeaux,
Chambre
de commerce
de Bordeaux.

L'hôpital

Combes avait donné des plans pour un nouvel hôpital de 800 malades dès 1778. Il les reprit en 1787, puis sous l'Empire dans le cadre du décret napoléonien de 1808 qui précisait que le nouvel emplacement devait se situer dans l'ancien Couvent de Notre-Dame¹⁷. Combes établit un plan mais critiqua le choix du lieu et défendit un contre-projet plus conforme selon ses mots « aux grands principes de l'art » sur les terrains de l'ancien Séminaire Saint-Raphaël. Le plan très symétrique s'organise selon un axe déterminé par l'entrée, la très vaste cour et la chapelle ; les pavillons, isolés les uns des autres par des jardins, sont disposés en peigne perpendiculairement à une galerie couverte. Ce bel édifice ne sera pas construit mais servira de modèle, quant au plan et à l'emplacement, à Jean Burguet qui sera chargé en 1822 de réaliser le nouvel hôpital et qui bénéficiera des études de son prédécesseur.

Le Palais de justice

Après la suppression du Parlement, Combes est chargé d'aménager, dans l'aile droite du palais archiépiscopal, deux vastes salles terminées par des absides à la romaine pour les tribunaux civils et criminels¹⁸. Mais lorsque le palais devient préfecture en 1800 il faut trouver rapidement d'autres emplacements pour accueillir les magistrats. Justice pénale et justice civile sont alors séparées. La cour d'assise se transporte dans le Couvent des Minimes, à proximité du fort du Hâ prison d'État depuis 1793, et le tribunal civil est installé dans l'ancien collège de Guyenne adossé à l'Église Saint-Paul. Le décret impérial de 1808 précise que ces installations doivent rester provisoires en attendant la construction d'un vaste palais regroupant l'ensemble des services de la justice sur l'emplacement du Château Trompette dont la destruction semble imminente. La forteresse ne sera détruite qu'en 1815 mais les projets sur cet emplacement seront nombreux. Le projet de Michel Bonfin en 1810 élève au bout d'une longue allée axiale, sur une terrasse à laquelle on accède par une volée de marches, un palais sévère aux grands murs aveugles à peine entamés par des niches nettes et rectangulaires abritant des statues. Un péristyle de huit colonnes en dorique grec porte un fronton timbré de l'aigle impériale déployant ses ailes. A l'arrière s'élève un lourd attique juché sur des gradins qui reprend un motif de Ledoux pour le Palais de justice d'Aix¹⁹. Le palais que propose Combes est plus original. La longue façade sur la Garonne, rythmée de petites baies, est limitée par un entablement dorique et un attique nu. Au centre, un portique monumental de huit colonnes corinthiennes est couronné par un fronton dans lequel l'architecte place un décor qui semble être un jugement dernier laïcisé : la justice punit les criminels et protège les innocents. A l'arrière, l'édifice s'organise selon un plan radioconcentrique semi-circulaire qui s'inscrit bien dans l'hémicycle de la place. Le centre est occupé par un vestibule carré avec voûte à caissons, les bureaux sont logés sur la circonférence et, dans les rayons du cercle, l'architecte installe les trois salles d'audience, la cour criminelle étant dans l'axe du bâtiment. Si l'on excepte un projet de Boullée antérieur à 1793, cette disposition en croix autour de la salle des pas perdus est originale²⁰. Comme l'hôpital Saint-André, le nouveau palais de justice ne sera pas construit et les plus ambitieux projets de Combes – auxquels il faut mettre aussi l'aménagement de la place des Quinconces – ne sortirent de terre que sous la Restauration et sous la Monarchie de Juillet mais réalisés par d'autres architectes qui, parfois, s'inspirèrent largement du parti que Combes proposait²¹.

Ces projets resteront sans suite et le 5 septembre 1816 la ville est déchargée des obligations du décret de 1808. Entre temps il a fallu améliorer les installations provisoires. Celle de Bonfin pour la cour impériale dans le collège de Guyenne est la plus intéressante. Cherchant à donner à son édifice un caractère monumental, il compose une façade au fond d'une cour profonde. Une ordonnance de pilastres doriques porte un fronton décoré du motif de l'aigle impériale protégeant, sous ses ailes déployées, les tables de la Loi. Pour donner plus d'ampleur à ce frontispice il propose de démolir le Grand Marché et le marché aux Herbes et d'ouvrir ainsi devant le palais une place ordonnancée, place Napoléon, donnant sur l'avenue Impériale plantée d'arbres dont le tracé courbe devait aboutir au chevet de la cathédrale. Le grand axe perspectif de ce nouvel espace aurait aligné du nord au sud trois monuments importants et symboliques du pouvoir et de la cité : la cour impériale de justice, la statue pédestre de l'empereur entourée d'une fontaine jaillissante et l'hôtel de ville²².

Le dépôt de mendicité

La politique d'enfermement des mendiants et des aliénés est un phénomène bien connu. Sous l'Empire ; en 1808, Combes est chargé, pour les errants et les filles libertines, de bâtir un vaste dépôt de mendicité dont les plans définitifs sont achevés en 1811²³. En bordure de la grande rue Saint-Jean se développe le bâtiment principal qui cache les deux cours des hommes et des femmes strictement séparées. Elevée d'un seul étage, cette longue façade est marquée par un avant-corps et par deux pavillons latéraux. De plan carré, le pavillon central faisait office de porterie : l'entrée était encadrée par deux colonnes toscanes portant un fronton ; un dôme surbaissé ajoutait au caractère antique. La grande cour était bordée par une galerie à arcades couverte en appentis. Dans l'axe, face à l'entrée, la chapelle présentait un frontispice à l'imitation d'un temple grec d'une grande pureté avec quatre colonnes dorique sans base, frise à triglyphes et fronton sans décor figuré. A l'intérieur, de plan carré avec abside, quatre colonnes doriques portaient un petit dôme sur pendentifs éclairé par un lanterneau. Combes, qui a l'occasion de ses multiples propositions pour un hôpital moderne avait longuement médité sur l'organisation des établissements destinés à une collectivité, avait exclu tout ornement. Le dépôt est bâti « avec l'économie qui convient aux monuments durables et aux établissements consacrés à l'infortune »²⁴. Cependant, tous les services avaient été prévus avec une minutieuse attention à la logique des distributions. En façade, le logement du directeur occupait sur deux niveaux une grande partie de l'aile droite. La porterie, ou salle de visite, donnait accès dans l'aile gauche à la salle de bains, selon le parcours que devaient suivre les internés. A proximité, le pavillon latéral gauche était occupé par le corps de garde. Près des dortoirs se trouvaient les chambres des surveillants et les latrines. Dans les ateliers, les pensionnaires pouvaient râper du tabac, filer, coudre et préparer des étoupes. Des prisons étaient prévues pour les récalcitrants. L'édifice en imposait : « grandeur, simplicité et commodité, voilà ce qui caractérise ce bâtiment immense, l'un des plus beaux titres de gloire de M. Combes »²⁵.

Le pont

La liaison entre Bordeaux et la rive droite a toujours été problématique. L'idée de construire un pont était dans l'air depuis le XVIII^e siècle. Vers la fin du siècle plu-

Fig. 4.
Louis Combes,
Dépot de mendicité
à Bordeaux,
façade de la chapelle,
1808.



sieurs projets sont avancés dont celui d'une passerelle en bois portée par des bateaux retenus par des ancres avec trois ponts levis pour le passage du trafic. Des polémiques se multiplient sur l'emplacement du futur franchissement. Le 12 août 1807, Napoléon soucieux du handicap que présente la Garonne (on franchissait le fleuve en aval par un bac) ordonne l'étude d'un pont en charpente sur culées en maçonnerie enjambant la Garonne à Bordeaux. Le 4 avril 1808 Napoléon est en visite à Bordeaux et décrète, le 25 du même mois, la vente des terrains du château Trompette, la destruction du fort Louis, la redistribution et la rénovation des hôpitaux et établissements de bienfaisance urbains. Il ordonne le versement à la ville d'une somme de 350 000 francs pour la construction d'un pont.

William Lee, consul d'Amérique, et Didier, ingénieur en chef du département de la Gironde proposent chacun un projet. Celui de Didier (23 avril 1810) est un pont en charpente de 51 travées avec une travée mobile pour le passage des navires. Le projet est adopté par le Conseil des Ponts et Chaussées. Napoléon ayant pris la mesure des difficultés de franchissement lors du passage de ses troupes partant combattre en Espagne, décide, par décret du 26 juin 1810, la construction de ce pont, fixe le coût à 2 400 000 francs, le financement se faisant à parts égales entre l'État et la ville qui resterait propriétaire.

La construction débute aussitôt sous la direction de l'ingénieur Didier puis de Vauvilliers nommé en 1811 ingénieur en chef du département. De grandes difficultés apparaissent pour réunir la quantité de bois de chêne nécessaire. C'est alors qu'intervient Claude Deschamps (1765-1843) inspecteur divisionnaire depuis 1810, ingénieur de 1^{ère} classe. Disciple et ami du grand Perronet, premier directeur de l'École des Ponts et Chaussées, célèbre bâtisseur de ponts (la Concorde à Paris). Deschamps est le type même de cette nouvelle génération d'ingénieurs férus de technologie moderne et possesseur d'une solide culture architecturale issue de l'enseignement de Blondel. Sa nomination à Bordeaux avec le titre d'inspecteur divisionnaire de Ponts et Chaussées est l'aboutissement d'une brillante carrière « napoléonienne » qui, au gré des affectations et des promotions, l'a conduit à travers

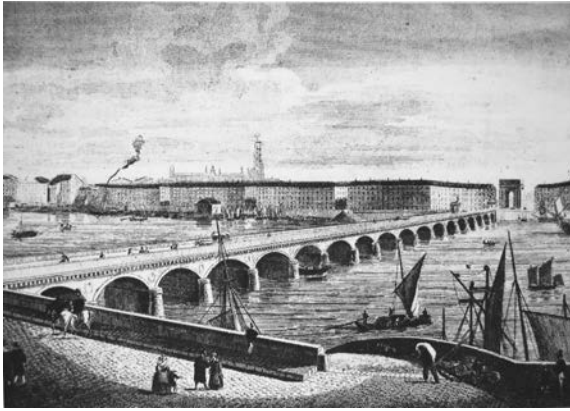


Fig. 5.
Claude Deschamps,
Pont de pierre,
état ancien, 1822.
Bordeaux, Archives
municipales.

la France impériale, des Ardennes aux Alpes, de Turin à Trèves et à Bruges²⁶. Pour alléger le prix des matériaux et restreindre les risques d'incendie Deschamps commence à ramener à dix huit le nombre des arches qui seront désormais en fer et à vingt celui des massifs de pierre. L'entreprise débute alors avec « ordre, zèle et économie ». A la fin de 1811, quatre piles de la rive gauche sont commencées ainsi que les culées. En 1812, la première pile s'élève au-dessus des plus hautes eaux et les travaux débutent rive droite, si bien que le 6 décembre 1812 a lieu la cérémonie de pose de la première pierre. Mais les dépenses de la guerre et les difficultés pour s'approvisionner en bois de chêne ralentissent le chantier.

Dans ces conditions Deschamps décide que les arches seront réalisées en fer, comme celles du pont des Arts à Paris. Le travail reprend mais les 26 et 28 décembre 1813 une crue extraordinaire détruit six piles de la rive gauche, envase la rive droite, emporte les machines et les charpentes qui encombrent le fleuve. Après ce désastre l'opération paraît compromise au point qu'en 1814, au retour de Louis XVIII, on envisage de l'abandonner.

Le nouveau régime sauve le projet. Le préfet Tournon apporte un appui total à Deschamps qui plaide sa cause auprès du duc d'Angoulême en visite « dans la ville fidèle » en 1816. La subvention du gouvernement est insuffisante et le financement est assuré grâce à l'association montée par le grand négociant Balguerie-Stuttenberg qui met sur pied une compagnie anonyme par actions avançant les deux millions nécessaires moyennant un droit de péage pour quatre-vingt-dix-neuf ans²⁷. Le projet change et Deschamps propose une solution plus économique en abandonnant les arches métalliques et la travée mobile. L'ouvrage sera entièrement en brique et pierre et ne comportera que dix sept travées. Les briques sont cuites sur le chantier dans les fours installés à la Bastide et l'ingénieur fait venir d'Angleterre une cloche à plonger mue par des contrepoids ; deux hommes travaillent à l'intérieur. L'énorme masse du pont est allégée par un réseau de galeries intérieures. La plus importante, voûtée d'arêtes, court sous la chaussée centrale et deux galeries latérales conduisent en ville les eaux des collines de la rive droite. Le 22 mai 1822, le pont est livré au public²⁸. Avec ses 487 m de long et ses 15 m de large il est à comparer avec les plus audacieuses réalisations du genre : le pont de Tours sur la Loire, de la Guillotière à Lyon, de Dresde sur l'Elbe.

Figure 5

L'urbanisme

A la fin de la Révolution, l'abondance des terrains disponibles par les sécularisations et expropriations diverses risque d'en faire chuter les prix. Il y a alors avantage à les valoriser en les aménageant et en traçant des voies pour assurer la desserte des lotissements. Presque tous les architectes, parfois en concurrence, parfois en association, proposent des solutions allant de l'ouverture d'une ou deux rues à l'organisation d'un véritable quartier et même à la réorganisation des grandes liaisons urbaines²⁹. Plusieurs de ces projets finissent par aboutir. Sur le terrain des Cordeliers est tracée la rue Marengo dont le nom indique manifestement la date ; Combes doit renoncer, sur l'emplacement du Palais de l'Ombrière, à la place Brutus, place circulaire où donnent quatre rues sur une fontaine centrale tandis que, extérieurement, elle offre une façade monumentale convexe ordonnancée³⁰ ; il est réduit à n'ouvrir qu'une rue sur cet emplacement. La réalisation la plus importante est celle qui transforme les possessions des Jacobins et des Récollets. Dès juillet 1790, le vaste terrain triangulaire clos déterminé par les allées de Tourny, les fossés de l'Intendance, la rue de la Vieille Corderie est mis au concours. L'architecte Chalifour l'emporte. Autour d'une place circulaire qui occupe le milieu du triangle il dessine un réseau de voies rayonnantes dédiées aux grands hommes des Lumières et de la jeune révolution. Une dizaine d'années (vers 1810) furent nécessaires pour que sur les terrains enfin déblayés se dressent les premières constructions³¹. L'aménagement des terrains du Château Trompette est plus long et plus complexe³². En 1784, le conseil royal autorise la démolition de la forteresse. Apparaissent alors les premiers projets de lotissement dont le plus célèbre est celui de Victor Louis. En 1790, le roi annule la décision et le projet de Louis est abandonné. En 1791, le château et ses terrains sont décrétés biens nationaux et le directoire en décide la vente de la manière « la plus utile et profitable à la République ». Désormais l'affaire prend une dimension nationale et le sort de l'urbanisme bordelais se joue à Paris. Un premier concours est ouvert en 1797, un second en 1801 : tous les Bordelais d'importance sont présents mais les Parisiens aussi. Le choix se porte sur les propositions de Labarre par 14 voix contre 13 pour Combes. Mais des voix s'élèvent pour critiquer le choix : l'Allemand Lorenz Meyer frère du négociant bordelais pense que le jury a jugé sans connaître la disposition des lieux. La presse s'en mêle et pense qu'aucun projet n'était arrivé au point attendu et « au degré enfin d'exécution ». Ce n'est qu'en 1816 que le sens politique du comte de Tournon et son crédit auprès de Louis XVIII ont permis que soit enfin réglée la question des terrains : l'ordonnance royale du 5 septembre 1816 remet à la ville la propriété de la forteresse et de ses glacis. La municipalité prend à son compte la démolition et, sous le contrôle des Bâtiments civils, l'aménagement des terrains. L'entreprise peut alors commencer et déborde le cadre chronologique de cette étude. Nous dirons simplement que le projet confié à l'architecte Dufart (la place et les lotissements) a une dimension impressionnante qui fut perçue par les générations nourries de références à l'Antiquité comme l'expression de la fortune de la ville et comme digne des Anciens³³.

Figure 6

Le plan de l'ingénieur Pierrugues

Soucieux de contrôler rationnellement l'évolution et l'aménagement des villes de l'Empire de plus de 2000 habitants, Napoléon demande, par la loi du 16 septembre

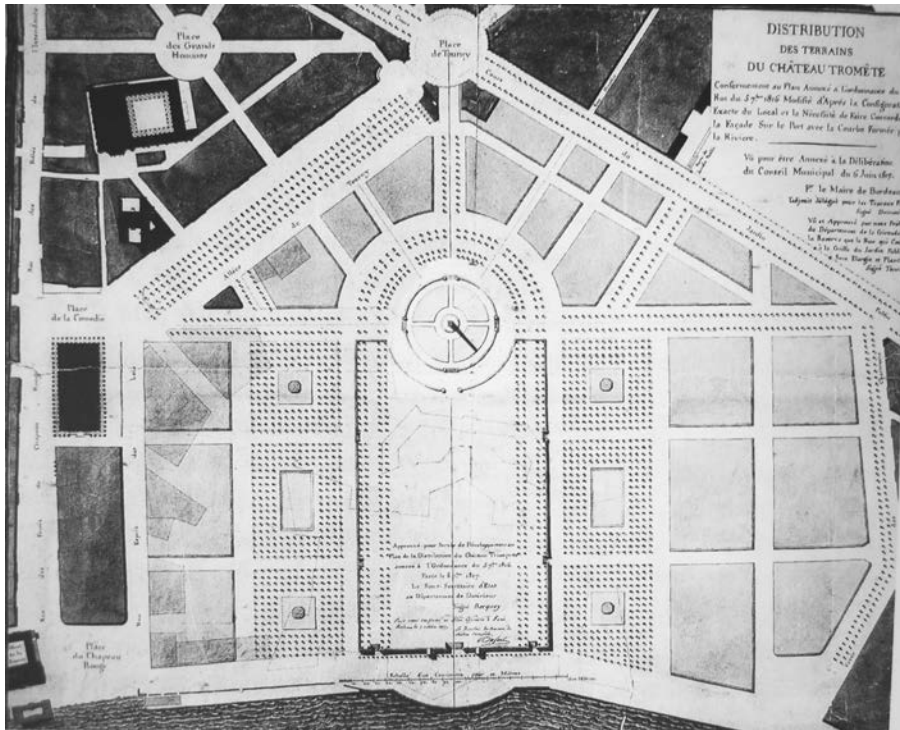


Fig. 6.
Jean-Baptiste Dufart,
Plan d'aménagement
des terrains
du château Trompette,
1817. Bordeaux,
Archives municipales.

1807 l'établissement d'un plan général d'alignement des rues dans les moindres villes. Dans sa thèse récente sur la voirie bordelaise au XIX^e siècle Sylvain Schoonbaert note qu'il y eut un écart important entre le projet de l'état et les pratiques locales : « la modernité législative du plan de 1807 se heurte aux villes elles-mêmes, à la pluralité des intérêts menacés, aux besoins particuliers »³⁴. A Bordeaux, un ingénieur, Piergugues, fut nommé par arrêté municipal le 25 janvier 1809 pour établir ce plan général. Le personnage est mal connu. Il est né en 1760 en Martinique sans doute et a peut-être pour prénom Pierre-Emmanuel. Il étudie à l'École des Ponts et Chaussées avec comme maître Perronet. Il est l'auteur en 1815 du *Mémoire explicatif des projets d'alignement et d'embellissement proposés pour la ville de Bordeaux en exécution de la loi du 11 septembre 1807* (sic.) avec quelques vues générales sur l'art de bâtir les villes et peut être d'autres ouvrages en tout cas des livres en latin sur l'érotique des latins tels que le *Glossarium eroticum linguae latinae...* en 1826 et le *Thesaurus eroticus linguae latinae* en 1833. Il quitte Bordeaux en 1818 et on perd alors sa trace³⁵.

Son programme : faire le plan de la ville telle qu'elle est avec toutes les rues, leur largeur, les façades des maisons, la mitoyenneté, les cours, les jardins ; tracer sur ce plan la largeur convenable à donner aux rues, les alignements à prévoir, les percées à faire, les bâtiments à détruire. L'opération est longue, compliquée par les relations difficiles avec la Ville et les plans seront livrés en deux temps : 1809-1815 ; 1815-1820.

Il semble que les projets de redressement et d'alignement aient été établis dès 1813, donc sous l'Empire. Il apparaît, en outre – et ceci est confirmé par la lecture du

Mémoire – que les propositions loin d'être arbitraires, sont le fruit d'une bonne connaissance du terrain, de son histoire et de ses contraintes tant géographiques que financières, administratives et juridiques : il s'agit donc en fait d'un véritable travail d'urbaniste. Les modifications que propose Pierrugues sont assez légères : il normalise la dimension de certaines rues, « organise un réseau de rues et de places par un système de croisées plus ou moins régulières qui irrigue la ville et spécifie les quartiers »³⁶ ; il préfère rectifier que détruire (à la différence d'Hausmann) « pour ne pas bouleverser la structure socio-morphologique » ; et surtout il fixe les limites urbaines en dessinant une ligne de boulevards. Cette idée sera le grand projet urbain bordelais du Second Empire, mais contrairement au Second Empire qui éloigne les limites de la ville pour étendre à la banlieue, aux faubourgs sa tutelle financière, administrative, Pierrugues reste près du bâti de la ville, souhaite la contenir, la protéger plutôt que l'étendre : il faut, écrit-il dans son *Mémoire*, « mettre un terme à l'extension centrifuge des nouvelles constructions ; et en effet ne vaut-il pas mieux couvrir de maisons et peupler ce désert que de laisser la ville s'agrandir vers les marais pour y voir dévorer encore une fois ses habitants ? ». Une manière, en sorte, de redynamiser un centre ville.

Le conseil municipal rejettera en fait le 17 avril 1813 la majorité des propositions de Pierrugues, en particulier le projet de percée depuis le Palais Rohan vers le port que le conseil trouve ridicule en ces termes « on chercherait inutilement à rendre ce palais digne de sa destination [...] au lieu de faire de grandes dépenses pour l'embellir on se déterminerait à en faire construire un autre dans un local plus convenable »³⁷.

Le conseil municipal rejette aussi les plans d'aménagement des terrains du château Trompette : ils offriraient trop d'espaces à bâtir alors que la municipalité cherche plutôt à ré-habiter et réhabiliter la ville ancienne. Il ne se prononce pas sur les boulevards mais accepte enfin le redressement de la rue Sainte-Catherine.

En résumé, la commission d'examen des propositions de Pierrugues s'affranchit de l'essentiel de son projet et la loi de 1807 ne trouva donc pas à Bordeaux un écho favorable. Il faudra attendre le début du Second Empire pour que les grandes idées du plan de Pierrugues refassent surface mais sans jamais être restituées à ce précurseur longtemps resté dans l'ombre. En revanche, Hausmann, un moment en poste à Bordeaux (1851-1853), s'attribuera plus tard, plusieurs des propositions de l'ingénieur notamment la création d'un boulevard de ceinture. La grande percée reliant le Palais Rohan à la Garonne sera elle aussi réalisée mais à partir de 1865 et sera présentée comme une des grandes conquêtes de la municipalité d'Henri Brochon.

Le pragmatisme impérial n'a donc pas eu à Bordeaux, dans le domaine de l'urbanisme, d'écho immédiat mais l'Empire a suscité une réflexion originale sur la ville, a proposé par l'intermédiaire des propositions de Pierrugues une approche nouvelle du territoire urbain local situé désormais dans une dynamique spatio-temporelle, a créé en quelque sorte un laboratoire pour l'avènement d'un Bordeaux nouveau, celui de la seconde moitié du XIX^e siècle. La ville nouvelle, souhaitée par l'Empire, sera donc longuement négociée jusqu'en 1850 (un second plan, celui de Jules Pauley et Frédéric Devanne, entre 1839-1849, le prouve) et se réalisera sous le Second Empire. L'Empire à Bordeaux est donc cette période de maturation. L'étudier permet d'appréhender avec plus de justesse l'émergence de cette modernité urbaine qui s'épanouit dans la seconde moitié du siècle.

- 1. C. Jullian, *Histoire de Bordeaux*, Bordeaux, 1895 ; P. Courteault, *Bordeaux cité classique*, Paris, 1932.
- 2. R. Coustet, M. Saboya, *Bordeaux, le temps de l'histoire. Architecture et urbanisme au XIX^e siècle (1789-1914)*, Bordeaux, 1999, p. 15-23.
- 3. Bordeaux, Archives municipales [AMBx], Delpit ms. 48 n. 7 et 8 : discours prononcés au Club national.
- 4. Bordeaux, Bibliothèque municipale [BMBx], *Fonds Delpit*, XII, 4 / I. Le désaveu a été ajouté à la Restauration.
- 5. L. Desgraves, *Voyageurs à Bordeaux*, Bordeaux, 1991.
- 6. BMBx, *Fonds Delpit*, XII, 4 / I.
- 7. AMBx, IX-A, 25. Voir I. Roux, « L'Architecture publique », dans D. Rabreau (éd.), *Le port des Lumières. Architecture et art urbain Bordeaux 1780-1815*, Bordeaux, 1989, p. 41 et suiv.
- 8. AMBx, XXV-J, 2.
- 9. B. Lacroix-Spacenska, *Aqueducs et fontaines, Bordeaux, XIX^e siècle*, Bordeaux, 1988.
- 10. M. Lasserre, *Le cimetière de la Chartreuse*, thèse de doctorat, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 1986, exemplaire dactylographié.
- 11. L. Combes, « Mémoire sur la restauration de la cathédrale Saint-André de Bordeaux », *Le Moniteur universel*, 335, 1^{er} décembre 1811, p. 280.
- 12. BMBx, *Fonds Delpit*, XIV, 22 bis.
- 13. F. Jouannet, « Eloge de M. Combes », *Actes de l'académie royale des sciences, belles-lettres et arts de Bordeaux*, 1819, p. 280.
- 14. Ph. Aragauas, « Un édifice inachevé par essence ? », dans Ph. Aragauas et alii (éd.), *La cathédrale inachevée, Saint-André de Bordeaux*, Bordeaux, 1998, p. 35 et suiv.
- 15. Cette installation fut détruite en 1865.
- 16. R. Coustet, M. Saboya, *Bordeaux, le temps de l'histoire...*, cit., p. 57-58.
- 17. BMBx, *Fonds Delpit*, XX, 16 (3).
- 18. Ph. Maffre, « La construction des tribunaux civils et criminels par Louis Combes (1790-1794) », *Société archéologique de Bordeaux*, LXXVIII, 1987, p. 61-66.
- 19. Paris, Archives nationales [ANP], N III Gironde 50 1-3 1056.
- 20. ANP, N III Gironde 39.
- 21. M. Saboya, « Les palais de justice de Bordeaux au XIX^e siècle », dans *La justice en ses temples: regards sur l'architecture judiciaire en France*, Poitiers, 1992, p. 156-184.
- 22. ANP, F¹³, 855.
- 23. AMBx, III-H 16-20.
- 24. L. Combes, *Mémoire sur le projet d'un grand hôpital*, Bordeaux, 1809.
- 25. *Guide de l'étranger à Bordeaux*, 1839, p. 368.
- 26. V. Martin, *Claude Deschamps (1765-1843)*, maîtrise d'histoire de l'art, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 1993-1994.
- 27. P. De Joinville, *L'armateur Balguerier-Stuttenberg et son œuvre*, Paris, 1914.
- 28. Le 6 juin 1821 un banquet est offert aux ouvriers. Des chants célèbrent l'exploit de l'architecte : « Ce Deschamps, ce vrai démon, Ne mérite aucun pardon. Il ose imiter l'antique, Pour sa détestable brique Employer notre limon ? Déjà S'en va Le poisson de maint gala ! Bientôt nous aurons table rase Faute de vase », Archives départementales de la Gironde, 6J50.
- 29. Un exemple : sur les jardins des Bénédictins et les terrains du fort Louis, Combes projette des avenues et des places circulaires qui supposent la destruction de la forteresse mais aussi de l'Église romane Sainte-Croix et de l'Hôtel de la Monnaie, voir AMBx, IV-A, 40.
- 30. AMBx, X-U I et XXIII-62 / I (plans) et A. D. G., II Z 3878 (élévation).
- 31. E. Mitton, « Le quartier des Grands-Hommes », *Société archéologique de Bordeaux*, LXXII, 1982, p. 136-148.
- 32. Nous résumons ici l'excellent travail d'Isabel Roux, *Projets et réalisations. Le quartier des Quinconces à Bordeaux*, thèse de doctorat sous la direction de D. Rabreau, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 1994. Voir aussi R. Coustet, M. Saboya, *Bordeaux, le temps de l'histoire...*, cit., p. 30 et suiv.
- 33. *Ibid.*, p. 108-113.
- 34. S. Schoonbaert, *La voirie bordelaise au XIX^e siècle. L'administration et les pratiques municipales d'aménagement urbain (1807-1886)*, thèse de doctorat en urbanisme sous la direction de J.-P. Frey, Institut d'urbanisme de Paris, Université de Paris XII, 2004.
- 35. *Ibid.*, p. 65 et suiv.
- 36. *Ibid.*, p. 122.
- 37. AMBx, 11 O 4 et S. Schoonbaert, *La voirie bordelaise...*, cit., p. 139.

Nantes ou La Roche-sur-Yon : recettes pour un urbanisme réussi

Alain Delaval

Dans l'Ouest de la France, deux villes ont connu un destin parallèle, mais à l'opposé l'un de l'autre : Nantes et La Roche-sur-Yon. Toutes deux ont été marquées par un développement urbanistique et ont bénéficié de la munificence du régime napoléonien. Mais une différence historique de taille les oppose : l'une, Nantes, est une ville ancienne, ex-capitale des ducs de Bretagne, dont la longue histoire s'est conclue dans les dernières décennies avant la Révolution française par une modernisation due largement à sa prospérité économique reposant sur le commerce maritime, illustrée par un mouvement d'urbanisation des quartiers périphériques de la vieille ville dont les prémices remontent au plan d'embellissement conçu par l'architecte Vigné de Vigny en 1755, mais dont la réalisation, après d'importantes modifications, ne s'est mise en œuvre qu'à partir de 1780 sous la conduite de l'architecte-voyer Mathurin Crucy, qui a donné à ce plan d'embellissement une extension considérable¹. L'autre, La Roche-sur-Yon, est une petite bourgade de quelques centaines d'habitants, qui ne peut se parer d'autre titre prestigieux que celui d'ancienne principauté-pairie créée en 1538 et dévolue en apanage au comte d'Artois en 1778², et qui se réduit à quelques maisons groupées autour de l'ancien château-fort, au dessus du cours de l'Yon, petit affluent du fleuve côtier le Lay.

Le destin de ces deux villes présente quelques points communs : l'une et l'autre sont chef-lieu de département ; elles sont l'une et l'autre le lieu d'une expérience d'urbanisme moderne ; elles sont toutes deux visitées par l'empereur Napoléon 1^{er} au cours de sa tournée dans les départements de l'ouest dans l'été 1808, à quelques jours d'intervalle. Ici s'arrêtent les points communs. Les différences entre les deux cités sont considérables ; géographiquement, d'abord : Nantes est une grande ville, surpeuplée, La Roche-sur-Yon est presque un hameau, déserté par une partie de sa population à la suite des ravages des guerres de Vendée ; Nantes est une ville portuaire, ouverte sur l'Atlantique, La Roche-sur-Yon est un bourg, isolé au milieu du bocage vendéen. Politiquement, Nantes, pendant la Révolution, était plutôt républicaine et a dû subir le siège des rebelles vendéens, La Roche-sur-Yon était au cœur du pays insurgé royaliste et a été fort malmenée en 1793 par les « colonnes

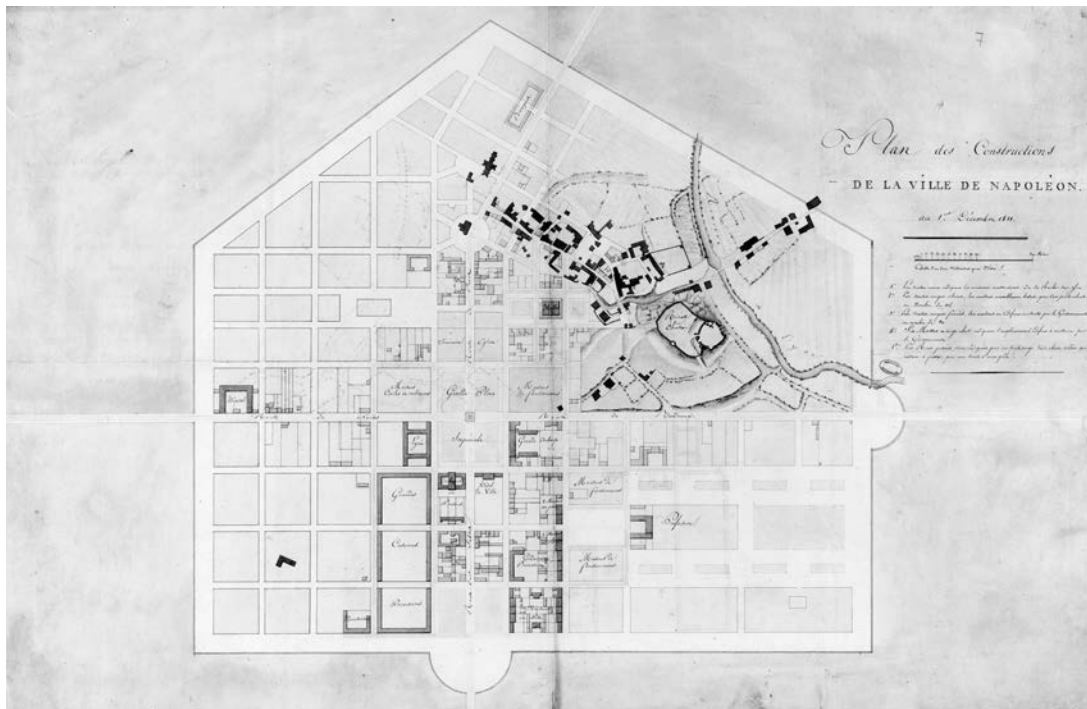
infernales » du général Turreau. Economiquement, Nantes est, à l'avènement de l'Empire, une ville encore riche, malgré le ralentissement d'activité sensible qu'elle a connu pendant la Révolution, La Roche-sur-Yon est à l'image du pays qui l'entoure, et si on en croit Jean Cavoleau, alors secrétaire général de la préfecture de la Vendée : « La ville est située dans la partie la plus sauvage du département, dans celle où les habitants sont le plus étrangers à toute espèce d'industrie »³. C'est pourtant ce lieu que Napoléon choisit pour créer le nouveau chef-lieu de la Vendée en 1804, au détriment de Fontenay-le-Comte, ancienne sénéchaussée du Bas-Poitou et chef-lieu primitif du département, trop éloigné au sud du territoire.

Sur le plan politique et culturel, les deux villes sont encore plus dissemblables. Tout porte Napoléon à s'intéresser à Nantes ; rien ne peut le séduire à La Roche-sur-Yon. Nantes est d'abord une place républicaine, qui a fait durant les guerres de Vendée la preuve de son attachement à la Révolution, malgré les atrocités commises en 1793-1794 par le représentant en mission Carrier. La ville est administrée par un homme entièrement dévoué au régime, Jean-Baptiste-Charles Bertrand-Geslin ; frère du général Bertrand, ambitieux, d'un caractère fougueux et autoritaire, il a servi dans les armées de la République et s'est rendu célèbre par le sang-froid et le courage avec lequel il a conduit, en février 1795, les pourparlers avec le général vendéen Charette qui allaient conduire à la signature du traité de La Jaunais mettant un terme aux guerres de Vendée⁴. Nommé maire de Nantes le 24 mai 1805, il le reste durant la quasi-totalité de la durée de l'Empire, démissionnaire en 1813 devant la pression des événements qui vont conduire Napoléon à sa première abdication en 1814, puis renommé maire lors des Cent-Jours pour démissionner de nouveau, et cette fois définitivement, en 1815 après la chute de l'Empire à Waterloo. Dès son installation à la mairie, Bertrand-Geslin entreprend de doter la ville d'institutions et de lieux propres à assurer la vie des arts et des lettres, en liant notamment la création d'une bibliothèque publique, et d'un cabinet d'histoire naturelle à l'aménagement de l'Hôtel de Ville. Par ailleurs, Bertrand-Geslin, sous l'impulsion et les conseils de l'architecte Mathurin Crucy et du sculpteur François-Frédéric Lemot, engage la Ville à acquérir en 1808 la collection Cacault pour le muséum municipal. Car Nantes est également, à l'époque où la puissance de Bonaparte se fait sentir et où son pouvoir s'étend d'année en année, un foyer qui rassemble une petite élite de personnalités du monde des arts tous plus ou moins liés par un séjour commun à Rome avant la Révolution : Mathurin Crucy, architecte, pensionnaire à l'Académie en même temps que Jacques-Louis David, dont on connaît l'attachement au régime napoléonien, François Sablet, peintre d'origine suisse installé à Nantes et ami des frères Crucy depuis leur séjour en Italie, le statuaire François-Frédéric Lemot, qui achète en 1805 la garenne qui porte désormais son nom à Clisson et qui y attire une colonie d'artistes réunis dans la nostalgie d'une Italie perdue, tous liés par une amitié commune avec les frères François et Pierre-René Cacault, le premier, diplomate de haut rang, négociateur du traité de Tolentino, et artisan de premier plan de la politique étrangère de Bonaparte, le second peintre de talent médiocre mais amateur d'art éclairé et collectionneur. Enfin, Mathurin Crucy a des liens avec le cardinal Fesch, oncle de l'empereur, qui l'appuiera lors de la reconstruction de la cathédrale de Rennes en 1811.

Rien de tout cela à La Roche-sur-Yon. Ce n'est donc pas par affinités avec un

milieu local que Napoléon choisit ce village isolé, ni, encore moins, parce qu'on y mènerait des projets qui méritent qu'on les appuie : La Roche-sur-Yon est choisie justement parce qu'elle n'est rien, et que tout est à faire. Napoléon fait à La Roche-sur-Yon un choix politique et stratégique autant qu'administratif : pour parer définitivement aux risques de soulèvement de cette contrée restée royaliste et très attachée au catholicisme, il fait de La Roche-sur-Yon, à peu près équidistante des points extrêmes du département, un nœud de surveillance et un centre de casernement de troupes, et pour mieux administrer ce département dont les places d'exercice du pouvoir sont trop excentrées, il décide de transférer le siège de la préfecture de Fontenay-le-Comte à La Roche-sur-Yon en mars 1804, décision confirmée par décret impérial du 5 prairial an XII (25 mai 1804)⁵. Dans l'esprit de Napoléon, il s'agit de pacifier autant que de civiliser, et de se persuader, comme l'écrit Cavoleau, « qu'une ville au centre du département établirait un foyer de lumière dont les rayons s'étendraient sur tout notre territoire, et éclaireraient insensiblement les habitants grossiers de nos campagnes »⁶. Les deux fonctions de pacification et de civilisation sont étroitement liées et clairement perçues par les hauts fonctionnaires de l'Empire, notamment le préfet, Jean-François Merlet, qui écrit ainsi au ministre de l'Intérieur le 11 juin 1804 : « L'établissement d'une ville [...] sous le rapport de la sûreté intérieure, de l'introduction des lumières et des avantages qu'en doit retirer ce pays, rien ne pouvait être imaginé de plus grand ni de plus utile »⁷. Car la ville n'existe pas ; il faut la créer de toutes pièces, et le programme détaillé par l'instruction d'Emmanuel Cretet, directeur général des Ponts et Chaussées, du 21 prai-

Fig. 1.
« Plan des constructions de la ville de Napoléon au 1^{er} décembre 1811 », Paris, Archives nationales, Cliché Atelier photographique des Archives nationales, F¹⁴ 10263-1-7.



rial an XII (10 juin 1804) en est le suivant, résumé par Cavoleau : « elle serait le centre de plusieurs grandes routes, pour établir une circulation facile entre toutes les parties du territoire ; un canal de navigation serait établi sur la rivière d'Yon, pour faciliter des débouchés au commerce qui pourra s'y établir un jour ; qu'un lycée y serait établi, pour fournir des moyens faciles d'instruction à une population qui, jusque là, avait montré de l'indifférence, du dédain même, pour la culture et les sciences, des lettres et des arts »⁸. Voilà pour la civilisation ; « un bel hôtel pour loger le préfet et recevoir les bureaux de la préfecture ; une caserne où 2 000 hommes de garnison peuvent être logés commodément ; un bâtiment pour établir une manutention de vivres ; un grand et bel hôpital militaire, qui sert en même temps d'hospice civil ; une caserne pour deux brigades de gendarmerie, [...] une grande auberge [...] un tribunal et des prisons ; un hôtel de Ville »⁹. Voici pour l'administration. Il est important de préciser, concernant les conditions idéologiques qui ont présidé à ce choix, que les instigateurs ne sont pas des fonctionnaires parisiens, mais des hommes du terrain, connaissant parfaitement le milieu : l'abbé Herbert, ancien curé réfractaire d'Aizenay (localité proche) dont le préfet Brugière de Barante dira plus tard : « Sous l'écorce un peu grossière d'un curé de village, il était un homme de beaucoup d'esprit, fin, habile, sans nulle ardeur religieuse, mais convenable dans le langage et les apparences ; ses relations avec les gentilshommes et les propriétaires étaient bonnes et familières ; il avait aussi la confiance des paysans »¹⁰, et le général Gouvion, commandant dans la province, auquel l'ecclésiastique sert de conseiller et d'intermédiaire auprès des populations locales. Quant à Cavoleau, secrétaire général de la Préfecture, il est lui-même un ancien prêtre jureur, puis défroqué, agronome averti, et a été président du conseil général du département¹¹.

Il s'agit donc, en créant cette ville nouvelle, de faire de cette région sinistrée le terrain idéal d'une expérience de modernisme telle que le XVIII^e siècle l'avait rêvée sans pouvoir en trouver l'application¹². Le projet est confié au corps impérial des Ponts et Chaussées, qui, sous la direction de l'ingénieur Lamandé, inspecteur général, et des ingénieurs Vallot et Cormier l'ainé, donne au plan de la future ville la forme d'un pentagone, commandé par la topographie : il s'agit d'intégrer dans cet ensemble le vieux bourg, bâti irrégulièrement sur les pentes du vallon de l'Yon, et de développer la ville neuve sur le vaste plateau qui s'étend au nord de la rivière. Ce plan organise la ville en îlots quadrangulaires autour d'une place d'armes centrale, et prend soin de répartir à l'intérieur de cette trame les différents édifices publics¹³, casernes et hôpital, et la préfecture accompagnée d'un ensemble de jardins et une promenade, au sud du site, destiné à offrir aux habitants et fonctionnaires de cette nouvelle capitale un lieu de repos et de délassement complémentaire de cette organisation toute militaire. Pour l'exécution de ce projet, l'administration des Ponts et Chaussées distingue deux organismes : le Service ordinaire, duquel relèvent les routes de seconde classe, et le Service extraordinaire, dirigé par un ingénieur en chef particulier, créé spécialement pour la réalisation du projet et notamment la construction des édifices publics ainsi que du pavage de la ville, dépendant directement du Conseil général des Ponts et Chaussées ; les responsables placés sous les ordres de Lamandé sont non seulement des ingénieurs capables et dignes de confiance, mais l'un d'entre eux, Marie-François Cormier, est d'origine vendéenne et volontaire pour

Figure 1

remplir cette mission¹⁴. Ce sont donc eux qui donnent à La Roche-sur-Yon son plan, sa distribution, et qui appliquent pour la construction des édifices à la charge de l'État les directives de Cretet, directeur général des Ponts et Chaussées.

Pourtant, lorsque Napoléon effectue son voyage officiel dans l'ouest de la France, son passage à La Roche-sur-Yon ne laisse guère un souvenir agréable ; arrivé à La Roche le 8 août au matin, il repart pour Nantes l'après-midi même, après avoir inspecté les chantiers de la ville ; cette visite fait l'objet d'une relation publiée en 1810¹⁵, présentant bien entendu cette journée sous le jour le plus favorable. On sait cependant que Napoléon est très déçu par le spectacle d'une ville dont les rues sont à peine tracées par des fossés, et mécontent de la mauvaise qualité des édifices en construction, notamment la préfecture et la grande auberge, mais aussi les casernes, s'emporte contre les ingénieurs du « Service extraordinaire » et demande la destitution de l'ingénieur en chef Cormier. C'est du moins ce que rapporte le futur préfet Brugière de Barante, nommé en 1809 à la suite de cette visite orageuse, dans un récit postérieur de plusieurs dizaines d'années, mais sans doute fidèle à l'atmosphère de la journée¹⁶.

Ainsi la ville importante de l'ouest, celle qui compte aux yeux de l'empereur et de sa suite, la cité qui doit mériter ses égards et ses flatteries, ce n'est pas celle qui porte son nom et qui doit son existence à sa volonté de commandant-en-chef, mais bien Nantes, où il s'attarde trois jours, du 9 au 11 août. Au contraire de La Roche-sur-Yon, Nantes est la grande ville qui fait à l'empereur un accueil triomphal, avec un faste auquel le maire Bertrand-Geslin veille particulièrement ainsi qu'à toute la mise en scène des différentes étapes du séjour du monarque, organisée par l'architecte-voyer Mathurin Peccot et dont les moments les plus solennels doivent être fixés pour la mémoire collective dans les grands tableaux en grisaille destinés à orner la grande salle du palais de la Bourse, peints par François Sablet¹⁷. Dans sa séance du 3 août, le Conseil municipal avait voté un long *mémoire* des travaux d'aménagement, de voirie et de construction d'édifices publics dont la ville avait besoin et qui serait soumis à l'approbation de l'Empereur, ainsi que les crédits nécessaires que l'on attendait de l'État. Bertrand-Geslin n'eut aucune peine à convaincre l'empereur de l'opportunité de ces projets et d'accorder à la ville de Nantes un crédit spécial pour la poursuite de ces chantiers. Et de fait, les crédits décidés par le décret du 11 août 1808 permettront, malgré les retards avec lesquels ils seront délégués à l'administration préfectorale, de terminer le Palais de la Bourse, commencé sur les plans de Mathurin Crucy en 1789, de reconstruire la salle de spectacles, incendiée en 1796, toujours sous la direction de Crucy¹⁸, et d'achever l'aménagement de l'hôtel de ville par l'érection d'un portail en forme d'arc de triomphe, sous la direction de l'architecte-voyer Mathurin Peccot, neveu et successeur de Crucy. Cependant, les subsides accordés par Napoléon se limitent à ces quelques édifices ; les fontaines publiques réclamées par la municipalité, la reconstruction de l'Hôtel-Dieu, les édifices nécessaires à l'exercice de la Justice : tribunal et prison, sont oubliés.

Par ailleurs, la pompe de la visite officielle ne doit pas faire oublier les déceptions que causent cet épisode : lors de la descente de la Loire jusqu'à Paimboeuf, Crucy, Architecte mais aussi constructeur de navires qui, grâce à l'appui de l'amiral Decrès, ministre de la Marine, est du nombre des privilégiés qui accompagnent

Figure 2

Figure 3

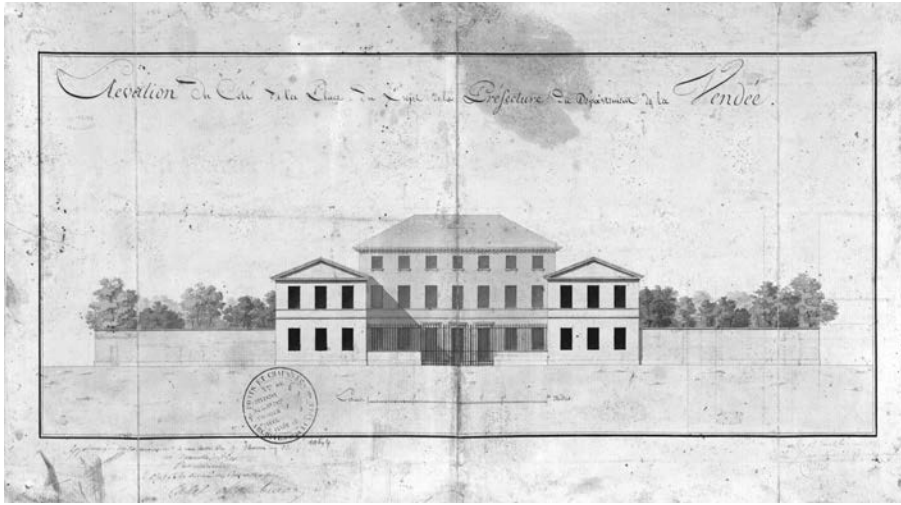


Fig. 2.
« Élévation du côté de la place du projet de la Préfecture du département de la Vendée », Vallot ing., 1^{er} ventose an XIII (20 février 1803), La Roche-sur-Yon, Archives départementales de la Vendée, 10 Fi 4.

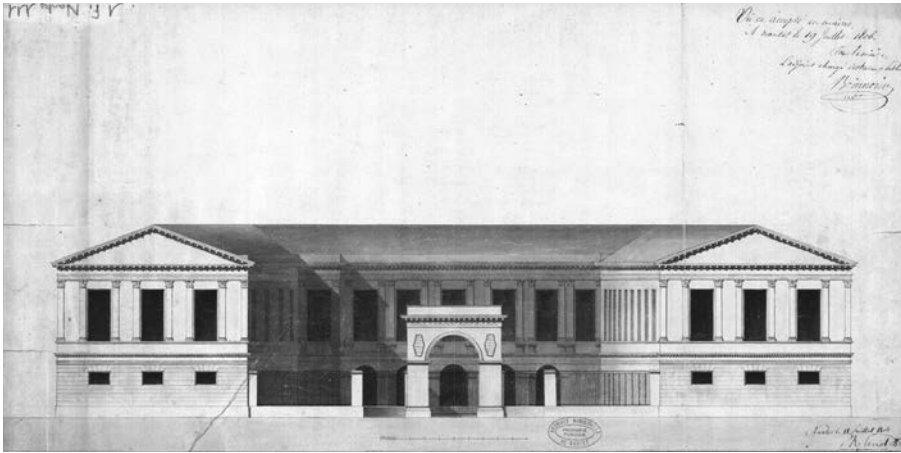


Fig. 3.
« Projet pour l'Hôtel de ville à Nantes », élévation face à la ville, Mathurin Peccot, Arch.-voy., 18 juillet 1806. Nantes, Archives municipales, 1 Fi 111.

l'empereur, profite de cette visite pour soumettre à Napoléon son projet d'avant-port de Nantes à Saint-Nazaire¹⁹, espérant ainsi intéresser le souverain à sa vision élargie de la navigation sur les côtes atlantiques de Bretagne méridionale et de l'économie maritime de la Basse-Loire. Napoléon apprécie fort ce projet et regrette qu'on n'ait pas pu le mettre en œuvre plus tôt, en répondant à Crucy : « si ce projet m'eût été communiqué il y a quelques années, j'aurais maintenant sept vaisseaux de plus ! »²⁰. Malgré la compréhension de Napoléon de l'intelligence du projet et sa position favorable à sa réalisation, aucune suite n'y est donnée dans l'immédiat. En tout cas, la visite officielle de Napoléon à Nantes se solde, du côté de l'aménagement du territoire et de la géopolitique, par un échec et témoigne d'une certaine incapacité de la part des conseillers de l'empereur à lui faire comprendre l'importance des enjeux maritimes que représentent la puissance navale britannique et en regard, le sous-équipement des côtes françaises pour fournir des hâvres à une mari-

ne de guerre elle-même bien affaiblie. Face à de tels enjeux, la préoccupation de planter à La Roche-sur-Yon un mirador pour surveiller la Vendée paraît bien petite.

Quoiqu'il en soit, la comparaison entre l'évolution des deux villes montre une disparité singulière : l'urbanisation de Nantes, conçue par un architecte, s'est faite de manière pragmatique, progressive, et finalement inaboutie, aucune puissance municipale, de 1805 à 1830, n'étant parvenue à réaliser les plans conçus par Crucy avant et pendant la Révolution. Pragmatique, en effet, car Crucy, lorsqu'il prend en charge en 1780 l'aménagement des quartiers nouveaux à l'ouest de la ville, modifie les plans au gré des nécessités ; il transforme ainsi la place centrale de ce quartier Graslin d'ovale en rectangle lorsqu'il s'agit de construire sur l'un des côtés la salle de spectacles, en 1786²¹. Mais surtout, il profite de ce plan pour l'étendre en 1782²² vers le nord, en utilisant l'ancienne allée du couvent des Calvairiennes pour en faire une longue rue rectiligne qu'il poursuit après 1789 par une autre longue rue vers la sortie de la ville en direction de Saint-Nazaire, c'est-à-dire Paimboeuf, où se trouvent ses chantiers navals ; puis, en 1789 et dans les années suivantes, il développe, à partir d'une place carrée servant de nœud de circulation entre le récent quartier Graslin et la rue du Calvaire, un autre quartier nouveau en direction du nord, vers la sortie de ville en direction de Vannes, c'est-à-dire surtout Lorient, principal port de guerre et arsenal des côtes bretonnes²³. La cohérence de ces divers programmes n'est due qu'à l'intelligence pratique de l'architecte-voyer, Mathurin Crucy, qui réussit à opérer des articulations efficaces entre ces différentes entités. Néanmoins, Crucy propose aussi, en 1796-1797, pour l'île Gloriette, au milieu de la Loire, un plan d'urbanisation théorique et qui n'est sous-tendu par aucune contrainte prédéterminée. Il donne d'autre part à ce nouveau projet un caractère symbolique de célébration de la Révolution et de la victoire de la République sur la contre-révolution vendéenne en donnant aux deux places du nouveau quartier, les noms de « place des Victoires », face au fleuve, et « place de la Paix » au cœur du quartier²⁴. Ce plan, qui préfigure celui de Cormier pour La Roche-sur-Yon, ne connaîtra jamais le moindre début de commencement de réalisation, et la visite de l'empereur n'aura rien fait pour sortir ce projet des cartons où il restera définitivement.

Figure 4

À La Roche-sur-Yon, au contraire, et malgré l'irritation apparente manifestée par Napoléon devant la piètre apparence de sa nouvelle ville, à laquelle d'ailleurs il ne consent que du bout des lèvres à donner son nom, sur la proposition du préfet Merlet²⁵, décision qui ne fait même pas l'objet d'un décret impérial, la visite du 8 août entraîne une succession de décisions qui vont décider de l'avenir de la ville. Prenant conscience de l'insuffisance des crédits, Napoléon, par le décret du 8 août, augmente le budget général de la ville et des édifices publics, auxquels s'ajoute une église nouvelle devenue indispensable en raison de la vétusté de l'Église paroissiale Saint-Hilaire, mais encore un palais de Justice et une prison, le lycée, le séminaire diocésain, une maison pour le logement des officiers et fonctionnaires de l'Armée, une halle couverte ; mais surtout, il change complètement les personnels chargés de l'exécution du projet : le préfet Merlet sera remplacé le 12 février 1809 par Brugière de Barante, polytechnicien, ancien sous-préfet de Bressuire (Deux-Sèvres) ; l'ingénieur en chef Cormier sera remplacé par Claude Duvivier le 22 février 1809. Ce

dernier demeurera attaché à ce poste à La Roche-sur-Yon jusqu'à sa mort en 1821. A travers ces nouvelles nominations, Napoléon prend surtout une nouvelle orientation dans la dévolution des compétences : il renforce le rôle des ingénieurs des Ponts et Chaussées et les place sous l'autorité directe du ministre de l'Intérieur et du Conseil général des Ponts et Chaussées, et met ainsi fin aux conflits de compétences et de pouvoir interne au ministère de l'Intérieur, entre le corps des Ponts et Chaussées et l'administration des Bâtiments civils qui voit lui échapper la surveillance d'un chantier d'un intérêt particulier sur le plan de la théorie architecturale et urbaine. Ainsi, à partir de 1809 et jusqu'à la fin du règne de Napoléon, une seule et même équipe de quelques personnes, dirigées par Duvivier sous l'autorité directe de Montalivet, ministre de l'Intérieur en 1809 après avoir été directeur général des Ponts et Chaussées en 1806, poursuit la mise en œuvre de la ville nouvelle et de ses édifices publics, avec une opiniâtreté et une régularité seulement ralentie par les retards avec lesquels, parfois, les crédits sont délégués, et les difficultés ponctuelles d'approvisionnement en matériaux. Le 1^e avril 1810, la commission chargée d'examiner les projets de construction de la Ville de Napoléon présente son rapport au directeur général des Ponts et Chaussées, et détaille, article par article, l'état d'avancement et le budget de chaque poste, tant pour les édifices que pour les routes et la voirie²⁶. La répartition des édifices publics sur la trame de la ville est modifiée pour mieux adapter leur fonction leur emplacement ; ainsi

Fig. 4.
Nantes, « Plan du Quartier des Victoires de la République ou Plan des terrains de l'île Gloriette et de l'Hôpital... », An V, Mathurin Crucy, Architecte voyer, copie par Nicolas Fournier, ing.-voy., 21 mars 1798. Nantes, Archives municipales, 1 Fi 411.

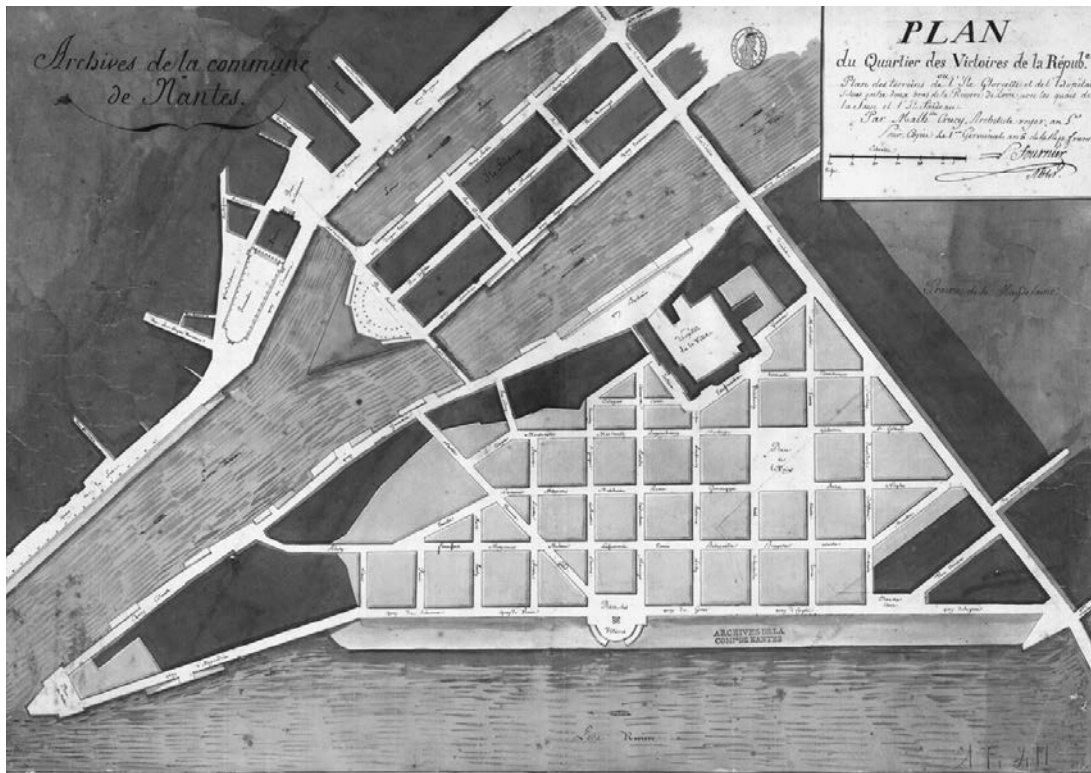


Figure 5

considère-t-on que le lycée « comme monument, doit être à l'extrémité d'une rue et non sur un des flancs d'une place publique » ; toutefois, les intentions de l'empereur sont de placer le lycée le long de la place, et le lycée est donc définitivement construit à cet emplacement. L'ordonnancement des perspectives et des alignements prime sur les effets d'architecture ; la commission considère que « quoiqu'il soit préférable de placer un monument à l'extrémité d'une longue rue, on est obligé de convenir que deux monuments latéraux peuvent plaire par l'effet seul des oppositions ». Le souci principal de la commission est de poursuivre les travaux en maintenant l'exigence d'économies budgétaires. Ainsi, alors que le projet prend forme et ampleur, ses promoteurs ne semblent toujours pas croire à son succès et doutent encore de la capacité de La Roche-sur-Yon à se développer : « il faut donc se conduire [...] selon ce qui est nécessaire à une ville qui commence. Si, par suite, la population devient nombreuse ce qui est fort douteux, on songera alors à former de grands établissements ». Cependant, malgré les dépassements de budget, le chantier se poursuit ; l'église, quant à elle, n'est entreprise qu'en 1812, et l'élaboration du projet connaît trois variantes successives, qui vont toujours dans le sens d'une plus grande dépense : d'une église réduite à l'essentiel et sans monumentalité, on arrive, avec le 4^e projet en 1817, à une grande église basilicale couronnée de deux clochers et précédée d'un péristyle *in antis*.

231

Ainsi, entre 1804 et 1812, ce sont douze édifices publics à la charge du budget de l'État qui auront été programmés, pour un montant global de neuf millions de Francs, dont une dotation supplémentaire de trois millions décidée par l'empereur par décret du 8 janvier 1813. La répartition de cette enveloppe est laissée à la sage appréciation de Montalivet et du directeur général des Ponts et Chaussées. A la chute de l'Empire en 1814, la ville est loin d'être achevée, mais les principaux chantiers sont terminés ou en voie de l'être, et le programme général conséquent au décret de 1808 s'est définitivement imposé à la géographie du lieu. L'édifice public faisant partie du programme édifié en dernier, la salle de spectacles, sera construite en 1844²⁷.

Le compte-rendu de la tournée de Napoléon devant le Corps législatif en septembre 1808 proclame : « S. M. l'Empereur et Roi embrassant d'un coup d'œil toutes les parties de son vaste empire veut que partout on se ressente de l'impulsion que donne autour de lui l'inconcevable activité de son génie »²⁸. De Nantes ou de La Roche-sur-Yon, laquelle s'est le plus « ressentie de l'inconcevable activité du génie » de Napoléon ?

Cavoleau, lorsqu'il rédige sa *Statistique de la Vendée* en 1816, quelques mois après l'abdication de Napoléon, ne manque pas d'effectuer une comparaison entre Nantes et La Roche-sur-Yon : « L'œil est affligé du triste aspect des ajoncs et des bruyères dont la terre est couverte et l'on parcourt des espaces de plusieurs kilomètres sans rencontrer de trace de culture. On ne peut calculer l'effet que peuvent produire les capitaux versés dans le pays pour les travaux exécutés par ordre du gouvernement, [...] mais, si l'on en juge par la campagne des environs de Nantes, ville ancienne qui a long-temps nagé dans l'opulence, et dont la population est quinze fois plus considérable que celle de Bourbon-Vendée ne peut jamais le devenir, nous devons craindre que plusieurs siècles ne s'écoulent avant que les premières traces de la civilisation et de l'industrie, les plus faibles rayons de lumière,



Fig. 5.
La Roche-sur-Yon,
Place Napoléon,
Le Lycée,
élévation sur la place,
2008.
Cliché A. Delaval.

ne pénètrent dans les campagnes du canton de Bourbon-Vendée, et que les vues du fondateur de la nouvelle cité ne soient jamais remplies »²⁹. Il est incroyable, pour un administrateur aussi renseigné que l'est Cavoleau, de se tromper à ce point sur le devenir de la ville nouvelle qu'il a vue sortir de terre ; ce pessimisme s'explique en partie par la vie passée de Cavoleau, qui n'a pas regardé d'un bon œil le transfert du chef-lieu de département à La Roche-sur-Yon, ainsi que par les difficultés initiales de procurer à la ville nouvelle l'assise économique de nature à favoriser son essor. Mais Dès 1816, la nouvelle municipalité conduite par le royaliste modéré Antoine Tortat poursuit avec obstination une politique de développement de la ville rebaptisée « Bourbon-Vendée », malgré les réticences manifestées à l'égard de cette création napoléonienne par le nouveau gouvernement de la Restauration, qui poursuivra malgré tout le financement de la grande église entreprise par Duvivier en 1812.

Pendant ce temps-là, à Nantes, Le décret impérial du 11 août 1808 approuve la reconstruction de la salle de spectacles financée en partie par un emprunt de 400 000 francs autorisé par décret impérial du 29 octobre 1809 ; quant à la bourse, un versement, en août 1811, d'un crédit de 100 000 francs par le ministre de l'Intérieur³⁰ devant l'impatience manifestée tant par le Maire Bertrand-Geslin que par le préfet permet de terminer l'ouvrage, qui ne sera livré au Commerce qu'en 1815³¹. Lors de la démission du baron Bertrand-Geslin de sa charge de maire, en mars 1813, la salle de spectacle demeure définitivement comme un monument inachevé et dont la construction reste marquée par un souci d'économies budgétaires. Quant à la poursuite de l'aménagement urbain de Nantes, aucun volontarisme ne se manifeste alors pour profiter de l'opportunité de la visite de l'empereur. Le bilan chiffré des deux villes, pour les mêmes domaines d'investissement, démontrent clairement laquelle des deux a le mieux bénéficié de l'engagement de l'État napoléonien : entre les quelques 300 000 francs accordés aux deux monuments en construction à Nantes, dont la moitié de la dépense reste à la charge de la Ville, partiellement couverte par

Fig. 6.
 La Roche-sur-Yon,
 Place Napoléon,
 Le Palais de Justice,
 péristyle, 2008.
 Cliché A. Delaval.



un emprunt pour la salle de spectacles, et les 9 millions investis à La Roche-sur-Yon, il y a une distance inversement proportionnelle à la situation originelle des deux villes au début de l'Empire, et à l'intérêt officiellement montré par le souverain au cours de sa visite du mois d'août 1808.

Quelles sont les réflexions qui peuvent être tirées de ces deux expériences ? Pour Nantes, dont la vocation de métropole régionale aurait pu être affirmée dès 1808, la période napoléonienne n'aura été brillante que dans le domaine des arts et de l'architecture, avec l'achèvement de ses deux monuments symboliques, la constitution d'un cabinet d'Histoire naturelle et l'achat de la collection Cacault, qui sont à l'origine des deux institutions muséographiques principales de la Ville³², mais cette politique brillante n'est due qu'à l'engagement personnel du baron Bertrand-Geslin, maire de Nantes, et ne doit guère à l'investissement de l'État ni à l'engagement de l'empereur. Autrement dit, le fait pour Nantes d'être dirigée par un fidèle serviteur du régime, et de nourrir en son sein une élite cultivée idéologiquement proche du pouvoir, n'a été d'aucune utilité ; en outre, le mode de fonctionnement de l'aménagement du territoire, mettant en relations d'un côté un ancien architecte-voyer, porteur des traditions de l'Ancien Régime, et de l'autre un pouvoir préfectoral détenteur des véritables moyens financiers et transmetteur de la discipline architecturale prononcée par le Conseil général des Bâtiments civils, ne s'est pas révélé efficace pour assurer à cette ville les conditions de cet essor, l'incapacité de Napoléon à saisir l'importance des enjeux maritimes de la région n'ayant rien arrangé.

En regard, à La Roche-sur-Yon, où le maire, Louis-Auguste Lansier, n'a eu qu'un rôle très effacé dans la création de la ville nouvelle, pour laquelle Napoléon ne manifeste qu'impatience et dédain, ne la considérant que sous l'angle purement stratégique et utilitaire, les quinze années de l'Empire ont été suffisantes pour créer un urbanisme novateur, déterminant pour le département : le soin apporté à la construction des routes principales reliant le chef-lieu préfectoral aux points car-



Fig. 7.
Carte géographique
du département
de la Vendée avec les
routes principales, in
J.-A. Cavoleau,
Statistique, ou
description générale
du département
de la Vendée,
Nantes, 1818,
Fontenay-le-Comte /
Paris, 1844.



Fig. 8.
La Roche-sur-Yon,
vue aérienne
depuis le sud.
Cliché
Colette François,
Ville de La Roche-sur-
Yon.

Figure 7

dinaux du territoire a suffi à amorcer un désenclavement des contrées pauvres évoquées par Cavoleau. La mise en œuvre de ce programme, coûteux malgré les incessants rappels aux économies, est assurée par un service de fonctionnaires hautement qualifiés derrière lequel s'effacent les auteurs du projet, simples exécutants d'une politique ministérielle soutenue avec constance par Montalivet ; ces ingénieurs fonctionnaires ont un atout : l'absence d'intérêt manifesté par le commandant en chef leur permet de travailler tranquillement sous les ordres d'un ministre qui les comprend et d'un préfet, Barante, qui partage leur connaissance professionnelle, éclairé par un secrétaire général ayant une parfaite connaissance du terrain, Cavoleau, acquis depuis longtemps aux idées des Lumières ; servis par une absence de concurrence locale, le pays ne connaissant aucun architecte ou entrepreneur d'une capacité suffisante, et poussés par un volontarisme quasi-sacerdotal autant chez Cormier que chez Duvivier, et tous ayant une conscience forte de l'importance du rôle de l'État, ces ingénieurs ont eu à La Roche-sur-Yon l'opportunité à laquelle ne songeraient sans doute pas les futurs ingénieurs lorsqu'ils sont à l'École des Ponts et Chaussées : pouvoir un jour réaliser une maquette théorique en vraie grandeur.

Figure 8

- _ 1. P. Lelievre, *Nantes au XVIII^e siècle*, (Nantes, 1942), Paris, 1988 ; C. Cosneau-Allemand (éd.), *Mathurin Crucy (1749-1826), architecte nantais néo-classique*, cat. expo. (Nantes, Musée Dobrée, 15 mai-17 août 1986), Nantes, 1986.
- _ 2. A. de Maupeou-Monbail, *Les princes de La Roche-sur-Yon*, Fontenay-le-Comte, 1959.
- _ 3. J.-A. Cavoleau, *Statistique, ou description générale du département de la Vendée*, (Nantes, 1818), annotée et augmentée par A.-D. De La Fontenelle de Vaudoré, Paris, 1844.
- _ 4. C. Mellinet, *La commune et la milice de Nantes*, Nantes, 1842, IX, p. 214.
- _ 5. Paris, Archives nationales [ANP], F²¹, 502.
- _ 6. J.-A. Cavoleau, *Statistique...*, cit., p. 726.
- _ 7. ANP, F²¹, 502.
- _ 8. J.-A. Cavoleau, *Statistique...*, cit., p. 726-727.
- _ 9. *Ibid.*, p. 727-728.
- _ 10. P. Brugière De Barante, *Études historiques et biographiques*, Paris, 1857.
- _ 11. Ph. Bounolleau, *Un curé révolutionnaire, Jean-Alexandre Cavoleau (1754-1839)*, Mémoire de Maîtrise d'histoire, Université de Poitiers, 1996.
- _ 12. Voir : W. Szambien, « Napoléon, ville-modèle ? », 303, *Arts, recherches, créations*, 12, 1987, p. 123-132.
- _ 13. M.-P. Halgand, « La Roche-sur-Yon, édifices majeurs / édifices mineurs », dans G. Bienvenu, G. Texier-Rideau (éd.), *Autour de la ville de Napoléon*, actes coll. (La Roche-sur-Yon, 28-30 octobre 2004), Rennes, 2006, p. 163-171.
- _ 14. Marie-François Cormier, né le 16 mai 1769 à Sallertaine (Vendée), entré à l'École des Ponts et Chaussées en 1786, nommé ingénieur à Angers le 16 octobre 1791 ; nommé ingénieur en Vendée le 6 juin 1804. Voir : R. Lévêque, *Napoléon, ville de Vendée. La naissance de La Roche-sur-Yon*, La Roche-sur-Yon, 1998, p. 61.
- _ 15. F.-J. Clemenceau De La Serrie, *Simple historique sur le passage de S. M. l'Empereur et Roi dans la Vendée, en 1808*, Paris, 1810.
- _ 16. P. Brugière De Barante, *Études historiques...*, cit.
- _ 17. *Les frères Sablet (1775-1815), peintures, dessins, gravures*, cat. expo. (Nantes, Musée départementaux de Loire-Atlantique, 4 janvier-10 mars 1985 ; Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 29 mars-12 mai 1985 ; Rome, Museo di Roma, 21 mai-30 juin 1985), Roma, 1985.
- _ 18. A. Delaval, *Le Théâtre Graslin à Nantes*, Nantes, 2004.
- _ 19. Projet d'aménagement de l'estuaire de la Loire soumis à Napoléon 1^{er}, 1808 ; Nantes, Arch. dép. de la Loire-Atlantique, 121 J - 27.
- _ 20. C. Mellinet, *La commune...*, cit., XII, p. 102-104.
- _ 21. Plan de la modification de la place s.d. (1786) ; anon. (M. Crucy, arch.). Papier, lavis aquarellé. Nantes, Archives municipales [AmN], I I 164 - 16.
- _ 22. *PLAN des rues à Ouvrir dans les terrains derrière le quai de la Fosse à NANTES / pour approbation et pour copie conforme a l'original déposé aux archives a nantes le 27 avril 1782.* [sgn.] : M. Crucy, A.V. Papier, lavis aquarellé. AmN, I I 164 - 19.
- _ 23. Plan du quartier Delorme [sgn.] : OGEE, arch., LAVIGNE, DELORME, DUCHEMIN-HAMARD pour copie conforme au plan original qui m'a été communiqué par le cen. Delorme, Nantes, le 18 floréal an 5^e de la République [sgn.] : P. FOURNIER / Toutes les voie publiques projetées sur ce plan paraissent d'autant mieux entendues, quelles forment une suite au quartier de Bouwet, duquel on pourra communiquer plus directement aux routes de Vannes et de Rennes par les places de Brancas et de Viarmes ; qu'elles établissent une communication très utile du quartier de la place de Bretagne a celui de Gigand, ce qui par le concours de ces différentes communications rend ce projet aussi profitable pour la ville qu'avantageux pour le citoyens Nantes le 7 mars 1789 signe M. Crucy A.V. [suivent les signatures des échevins] Vu par nous intendant de bretagne à rennes le huit avril mil sept cent quatre vingt neuf signé DUFFAURE. AmN, I I 165 - 16. Papier, lavis aquarellé, 66,5 x 102 cm.
- _ 24. *Plan du quartier des Victoires de la République ou plan des terrains de l'île Gloriette ou de l'hôpital* (M. Crucy, arch.), an V (1796-1797) - copie par Fournier, insp.-voy., 1^{er} germinal an VI (21 mars 1798). AmN, 1 Fi 411.
- _ 25. Lettre du préfet Merlet au ministre de l'Intérieur, 11 juin 1804 ; ANP, F²¹, 502.
- _ 26. ANP, F¹⁴, 945.
- _ 27. H. Brunetière, Th. Algrin, « Le théâtre de La Roche-sur-Yon », 303, *Arts, recherches, créations*, 85, 2005, p. 28-39.
- _ 28. ANP, F¹³, 202.
- _ 29. J.-A. Cavoleau, *Statistique...*, cit., p. 729.
- _ 30. Séance du conseil municipal du 16 août 1811. AmN, D 2 - 28.
- _ 31. AmN, 1 M - 76.
- _ 32. A. Bourdeaut, « François et Pierre Cacault. Les origines du Concordat et le Musée des Beaux-Arts de Nantes », *Mémoires de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Bretagne*, VIII, 1927, p. 75-182 ; C. Cosneau, « La collection Cacault ou du musée-école au Musée des Beaux-Arts de Nantes », 303, *Arts, recherches, créations*, VII, 1985 ; J. Dhombres, *Un musée dans la ville, le muséum d'Histoire naturelle*, Nantes, 1990.

**Paysage naturel
et paysage artificiel**
Paesaggio naturale
e paesaggio artificiale

Inspiration botanique et jardins sous l'Empire : l'éclosion d'une vision organique du monde

Isabelle Levêque

Loudon, paysagiste, et publiciste anglais du XIX^e siècle, consacre près de 300 pages à l'histoire et la description des jardins de l'Europe et de certains pays du monde dans une gigantesque encyclopédie de l'art des jardins, *Encyclopaedia of gardening* plusieurs fois rééditée après 1822¹. En ce qui concerne la France, l'auteur définit la Révolution comme troisième étape marquante de l'évolution de l'art des jardins en raison, « du savoir botanique et scientifique accru, ainsi que de la diffusion des agréments du jardin sur tout l'ensemble de la société »². Deux clefs de lecture apparaissent à étudier. La première se réfère à l'évolution des connaissances relatives au règne végétal, et à la considération que l'on porte à la plante pour elle-même, et non plus seulement comme matériau du jardin ; la deuxième renvoie à l'extension de la mode des jardins dans la France entière, c'est à dire à un changement de regard qui s'opère sur une forme de représentation tant en matière d'utile que d'agréable. En 1793, le Muséum d'histoire naturelle nouvellement créé place la diffusion du savoir botanique au cœur de sa mission³. L'apparition du concept de vulgarisation scientifique naît, d'après Jean-Luc Chappey, parce que « érigé en fondement de la légitimité politique, le "peuple" se voit conférer une place éminente dans les discours savants. Les sciences et leurs représentants doivent désormais répondre aux exigences de la mission qui leur est conférée, celle de ['] éclairer »⁴. Les plantes font l'objet d'un savoir théorique tout en étant des objets de diffusion tangible propagés par le renouvellement et l'expansion de l'art des jardins. En la matière, le nouveau souffle que la future impératrice donne en aménageant la Malmaison, a été mis en évidence lors d'une exposition en 1997 intitulée *L'Impératrice Joséphine et les sciences naturelles*⁵. Il s'est vite étendu à une société en quête de nouveaux modèles. Dans des limites chronologiques comprises entre la Convention et la Restauration, l'objet de cette contribution est de proposer quelques pistes de recherche sur cette question du lien entre les nouvelles approches scientifiques du règne végétal et l'apparition de certains imaginaires de jardins révélant les plantes comme êtres vivants ayant leur caractères propres et comme éléments et symboles d'un grand corps organisé : la nature. Dans cette quête que l'on intitulera ici « l'éclosion d'une vision

organique du monde »⁶ et sans prétendre à l'exhaustivité, on distinguera les pistes de recherche suivantes :

- le jardin comme lieu d'expérimentation et de rationalisation d'un savoir.
- la notion d'organique dans l'évolution formelle des jardins, au-delà de la question complexe qui embrasse des compositions diverses allant des fameux « tortillons de jardins anglais » aux « jardins-paysages »⁷.
- les enjeux ontologiques de l'étude du vivant et la sorte de transfert sacramentel consécutif à l'évolution de la perception de la plante.

Rationalisation et experimentation

Napoléon Bonaparte est élu membre de l'Institut de France en 1797 dans la classe des sciences physiques et mathématiques. Les explorations scientifiques sont vivement encouragées par un empereur qui selon, Jean et Nicole Dhombres dans leur ouvrage *Naissance d'un nouveau pouvoir. Science et savants en France*⁸, se situait dans la continuité des encyclopédistes et « se ralliait à l'idée que l'accumulation des connaissances conduisait aux progrès techniques et concourrait au bonheur des peuples »⁹. L'expédition Baudin partie en 1800 sur les deux corvettes joliment nommées : le *Naturaliste* et le *Géographe*, revient en 1803 et 1804 avec un butin de plantes qui sera réparti entre le Muséum et la Malmaison.

L'étude des plantes renvoie à l'adoption d'une méthodologie et d'un langage partagé par le plus grand nombre. Aussi « l'âge d'or de la botanique »¹⁰ se trouve subordonné à la réalisation d'une première condition d'appréhension de la nature : son classement. Augustin Pyramus de Candolle vient compléter en 1813 par sa *Théorie élémentaire de botanique*, la nomenclature binaire de Linné¹¹ à laquelle Jussieu en 1789 avait adjoint la notion de famille naturelle. A ce nouveau système de dénominations de plantes, Lamarck avait ajouté une méthode de reconnaissance du végétal basée sur des clefs de détermination proposées dans sa *Flore française*. Jean-Marc Drouin, dans son ouvrage *L'herbier des philosophes* établit l'importance de cette langue commune comme condition nécessaire à l'expansion de la science¹². Le naturaliste Michaux dans son *Histoire des arbres forestiers de l'Amérique septentrionale* paru en 1810 montre bien l'entrave à la diffusion du savoir scientifique causée par les différences linguistiques. Il établit ainsi un tableau dans lequel, à coté du nom latin, figurent tous les noms usités en langue vernaculaire selon les régions¹³. Ce langage commun sert de base à l'établissement de nouvelles études fondatrices comme celles qui répertorient les plantes selon leur milieu dont le premier exemple, l'*Essai sur la géographie des plantes* en 1807 d'Alexandre de Humboldt et Aimé Bonpland, a été défini par Jean-Marc Drouin comme la marque de la naissance de « l'écologie »¹⁴, selon le mot introduit plus tard, en 1866, par le zoologiste Haeckel. Les deux savants avaient rapportées de leur périple 5800 espèces de plantes dont 3600 nouvelles. La *Géographie agricole et botanique* d'Augustin Pyramus de Candolle vient aussi traiter de la question en 1809. Ces études couplées aux nouvelles introductions vont générer une utopie, celle de l'acclimatation, développée longuement par André Thouin dans un cours intitulé « l'acclimatation ou moyens d'accoutumer les végétaux à la température de nos climats »¹⁵. On espérait

que la sélection de plants sur des générations successives permettrait peu à peu aux végétaux de se développer hors de leur climat d'origine.

L'utilité, avait déjà été érigée en vertu sous la Convention. Dans l'ouvrage de Gabriel Thouin *Plans raisonnés de toutes les espèces de jardins*¹⁶, les jardins utiles, potagers, vergers, ou jardins botaniques sont d'ailleurs présentés avant même les jardins d'agrément. Nul doute que dans l'agencement de son ouvrage à partir de catégories de jardins, Gabriel Thouin ait subi l'influence des naturalistes du Muséum et de son frère André dans leur volonté de tout classer. Notons que si l'ouvrage a connu une fortune critique abondante et laudative, sa classification a toutefois été jugée postérieurement comme trop artificielle.

L'introduction pléthorique de nouvelles espèces de plantes avait un premier but économique, visant à réduire famines et disettes. Les députés de la Convention, après avoir installé un jardin d'essais de variétés de pommes de terre aux Tuileries, souhaitaient d'ailleurs établir des jardins botaniques dans tous les départements¹⁷. A cette fin, ils font procéder à un inventaire dans la France entière¹⁸. La création de jardins botaniques sera largement engagée sous l'Empire dans différentes villes de France et des pays annexés, que ce soit à Gand en 1797 sur une initiative française, ou à Naples en 1807 sous la domination de Joseph Bonaparte. A Marseille, le nouveau jardin botanique est dédié le 23 octobre 1804 à Joséphine Bonaparte en remerciement de ses envois de plantes¹⁹. Une lettre écrite par la future impératrice au préfet Thibaudeau témoigne de ses motivations à partager graines et plantes : « C'est pour moi un bonheur inexprimable de voir se multiplier dans mes jardins des végétaux étrangers. Je désire que la Malmaison offre bientôt un modèle de bonne culture et qu'elle devienne une source de richesse pour les départements. C'est dans cette vue que j'y fais élever une innombrable quantité d'arbres et d'arbrisseaux des terres australes et de l'Amérique septentrionale. Je veux que dans dix ans chaque département possède une collection de plantes précieuses sorties de mes pépinières »²⁰. Chacun sait combien La Malmaison est un modèle de parc, à la fois établi par de grands dessinateurs Morel, Blaikie en sous-main, Berthault, et également géré scientifiquement par des botanistes non moins fameux Ventenat, Brisseau de Mirbel, Bonpland, Félix Delahaye, Soulange-Bodin. Afin de satisfaire ce goût pour l'histoire naturelle, Joséphine, en ordonnant une nouvelle distribution de son parc, en fit réserver une partie destinée à l'étude théorique et pratique de la science qu'elle aimait. Par ses soins un jardin botanique, une ménagerie et une école d'agriculture furent établis ; c'est sous ses yeux, et presque sous sa direction, que les amis de la nature venaient étudier ses phénomènes²¹. Les introductions de la Malmaison vont même jusqu'au trafic ce que Bonpland remarque dès son arrivée. Mais Joséphine ne limite pas son goût aux collections de végétaux introduits Elle participe également à la revalorisation de plantes très banales comme la bruyère dont elle entreprend une collection à Navarre. Ces plantes, méprisées pour leur « branches servant alors à la confection de balais » venaient d'être également remise au goût du jour par Chateaubriand dans son livre *René*²². De nouveaux jardins renouent avec la tradition du cabinet de curiosité et il n'est pas rare de voir des pots figurant dans des portraits ou des peintures de paysages.

Figure 1

Les arbres sont l'objet de toutes les attentions. Le vieux paysagiste Morel, ajoute ainsi une liste des arbres selon leur convenance dans la deuxième édition de son

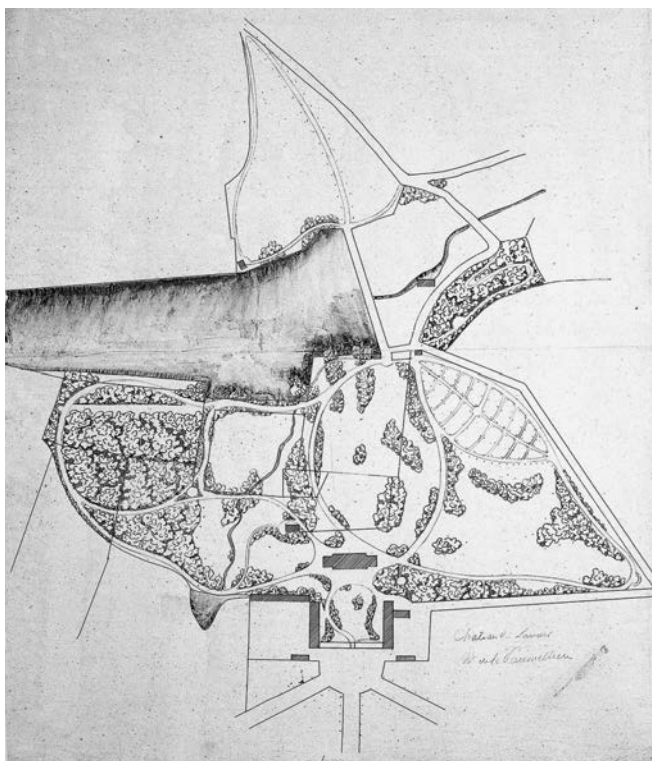


Fig. 1.
François Pascal Simon
Gérard,
*Portrait du prince
Achille Murat dans
les jardins de l'Élysée*,
1^{er} quart
du XIX^e siècle.
Cliché de l'auteur.

ouvrage, dédiée en 1802 à l'impératrice²³. Un exemple amusant de cet engouement général concerne les demandes d'arbres envoyées à la pépinière de Versailles et conservées aux Archives nationales de Paris²⁴. Elles sont adressées non pas à Lelieur, mais le plus souvent directement à Daru, Intendant général de la Maison de l'Empereur. Des courriers viennent de tous horizons demandant parfois des arbres par milliers. Parmi les lettres émanant pour la plupart des propriétaires eux-mêmes, et non des intendants, on en remarque une de Fouché et une autre de Talleyrand. Le premier fait valoir un service rendu pour arriver à ses fins et le deuxième sollicite plusieurs milliers d'arbres en avançant un désir d'établir une pépinière à Valençay qui, dit-il, serait fort utile au département²⁵. Malgré ses forêts en voie de régression, la France devait alors ressembler à un grand chantier de plantation.

On voit apparaître des arboretums comme celui de Balaine par Aglaé Adanson en 1812²⁶ et celui des Barres planté par Philippe André de Vilmorin vers 1820 pour expérimenter des bois de mature²⁷. La fièvre gagne les amateurs, et la toute première Société d'horticulture née à Gand en 1808 organise une exposition de plantes dès l'année suivante. Soulange-Bodin (1774-1846), chef de cabinet d'Eugène de Beauharnais, suivra cette trace en créant la Société royale d'horticulture de Paris en 1827 et en installant dans son parc d'ornement de Fromont une pépinière et une fameuse école de botanique et d'horticulture.

Fig. 2.
André Leroy,
Plan du parc du
Château du Lavouer,
Maine-et-Loire.
Angers, Archives
départementales
de Maine-et-Loire.
Cliché de l'auteur.



243

On assiste à toute sorte d'expériences, Chaptal à Chanteloup tente la culture de la betterave de 1802 à 1823 pour palier les méfaits du blocus continental sur l'importation du sucre. André Thouin demande à son frère d'établir un projet de ferme expérimentale pour une colonie européenne de la zone torride, préfigurant ainsi certains rêves fouriéristes et les attentes que l'on aura de l'Algérie à partir de 1832. On sème beaucoup puisque que les plantes voyagent encore fort mal. La serre de transport Ward révolutionnant les introductions lors de transport aux longs courts grâce à son étanchéité ne sera expérimentée avec succès qu'en 1833, après des études pointues sur la physiologie de la plante²⁸.

Ces connaissances nécessaires du végétal et de son milieu vont peu à peu faire évoluer le métier de dessinateur de jardin vers le retour à une reconnaissance du jardinier en tant qu'homme de l'art voire même, à partir de la Restauration, de l'horticulteur²⁹. La composition de jardin va ainsi renouer avec la tradition du jardinier et se différencier de la fin du XVIII^e siècle période à laquelle la reconnaissance allait d'avantage aux peintres et aux architectes. Après Thomas Blaikie et à l'exception de Choulot au passé d'homme politique, on peut citer à titre d'exemples, Barillet-Deschamps et les frères Bühler, fils et neveux de pépiniéristes, ainsi qu'Édouard André, élevé par un horticulteur. On peut mentionner aussi tous les paysagistes tel Noisette, Leroy, Le Breton, Luizet et Barret venus de dynasties de pépiniéristes et opérant avec une clientèle régionale.

Question de forme : organique et paysage

La ratification du système décimal en 1794 par l'Assemblée nationale représentait en soit une révolution dans la logique d'analyse et de pensée du réel pour la société. En 1807, la décision d'établir un cadastre parcellaire (et non le plus cadastre par masse de culture), prenant en compte la mensuration de chaque parcelle est également un élément provoquant une révolution dans la logique de l'analyse et de l'appréhension du territoire. Ce document deviendra même un facteur essentiel lors de l'établissement de nouveaux projets de parcs ou de jardins, en constituant un outil fondamental et peu coûteux pour les paysagistes, évitant dans un premier temps le recours aux plans de géomètre. Les quelques centaines de projets du paysagiste André Leroy (1801-1875) dessinés sur des relevés cadastraux en sont un parfait témoignage. L'instauration du code civil en 1804 est aussi un acteur de transformation des paysages et des jardins à travers le morcellement des héritages et propriétés familiales.

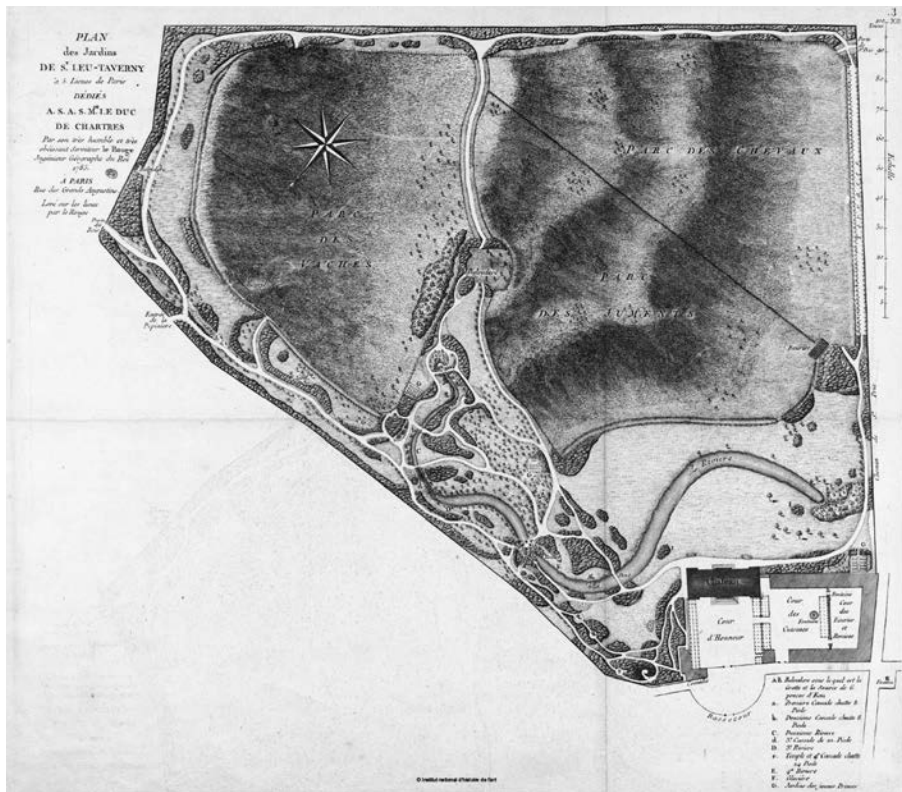
Bien que les jardins de la famille impériale ne soient pas l'objet de cette contribution, il convient d'en évoquer quelques uns et de rappeler le goût de Napoléon, non pas pour le jardin en terme de composition, mais pour la promenade et l'espace. L'établissement d'un parc ou d'un jardin de plain-pied attenant à ses appartements correspond à une volonté récurrente de l'empereur. La duchesse d'Abrantès, mentionne notamment son plaisir à travailler dehors à la Malmaison dans un « petit jardin particulier auquel on arrivait par un pont recouvert de coutil comme une tente ». Elle cite un propos du Premier consul montrant son besoin d'immersion dans les éléments naturels : « Lorsque je suis à l'air, disait-il, je sens que mes idées prennent une direction plus haute et plus étendue. Je ne conçois pas comment il y a des hommes dont le travail peut opérer avec succès à côté d'un poêle et privé de la communication du ciel »³⁰. Ne choisit-il pas, en 1810, de faire relier le grand parc de Compiègne au château par une rampe en pente douce et d'ouvrir une perspective dans la forêt sur près de cinq kilomètres. A son arrivée à Dresde, en 1813, il déménage du Palais royal sans jardin pour rejoindre un appartement de plain pied sur un parc³¹.

Figure 2



Fig. 3.
Charles Lawrence
(attr.),
Point Breeze,
propriété de
Joseph Bonaparte,
1817-1820.
Chicago,
The Art Institute of
Chicago.

Fig. 4.
Georges-Louis
Le Rouge,
Plan des jardins
de Saint-Leu Taverny,
1785, cahier XII. 3.



Frédéric Masson relève l'amour des jardins porté par la famille impériale : « Ce goût des jardins, on le retrouve chez Lucien, au Plessis, à Frascati, à Viterbe, à Canino, partout où il passe ; chez Louis à Baillon et à Saint Leu, chez Elisa à la villa Vicentina [...]. Plus que tous les autres, Joseph semble avoir poussé loin le goût de la nature, à moins que ce ne soit celui de la propriété – peut-être l'un et l'autre. Nul comme lui n'a prodigué l'argent pour arrondir son champ, en pousser les limites, former un domaine qui égale en étendue les plus vastes qui aient été dans l'ancien temps. Mais que ce soit en France, en Suisse, aux États-Unis, c'est dans les plus beaux lieux qu'il a planté sa tente [...] De proche en proche, Joseph a conquis château sur maison, prés sur bruyères, forêts sur jachères, il s'est étendu sur tout le pays où il a rejoint ses terres à celles de son frère Lucien. Il a tracé des allées, donné un nouveau tour à des paysages que ses prédécesseurs, banquiers de roi et pénétrés de la beauté des jardins sentimentaux, avaient déjà composés à leur mode »³². Après Mortefontaine, sa dernière résidence américaine de Point Breeze fut le lieu de travaux considérables de 1816 à 1839³³. La Malmaison, centre du pouvoir politique extrêmement fréquenté, donne le ton dès 1802 à la nouvelle société qui acquiert argent et pouvoir. Le brassage des origines dans la cours napoléonienne et les fortunes récentes sont l'occasion de remaniements de multiples parcs comme en témoigne la liste des nombreuses réalisations de Thomas Blaikie pour l'entourage de l'empereur, publiée par Patricia Taylor³⁴.

Sur le lien entre forme et science de la nature et sur la question de la ligne courbe ou la ligne droite, le grand dictionnaire Larousse du XIX^e siècle rapporte que « les minéralogistes attribuent la ligne droite et les surfaces planes aux substances inorganiques tandis que les êtres organisés dans leur état originaire ou foetal affectent les formes arrondies (graine, œuf, vésicules primordiales) »³⁵. Y a-t-il là un rapprochement à faire là entre l'évolution de la science – son intérêt à disséquer les trois règnes tout en les liant dans un grand corps à travers une unité grandissante – et l'adoption du principe formel de la courbe naturelle dans les mouvements de terre et le tracé des jardins ? Des études complémentaires restent à mener. Toujours est-il que la courbe renvoie selon l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert à « la Haute géométrie » ou à « la géométrie transcendante », système d'équation faisant une large place à la complexité du monde dans l'analyse des propriétés de l'étendue. Il ne s'agit pas ici de schématiser les multiples tendances formelles des jardins en une seule. Dans le genre irrégulier, on assiste aussi bien à la naissance d'une campagne jardinée où les prairies pâturées par les bovins viennent presque sous les façades, comme on observe en parallèle une passion pour des fantaisies à échelle réduite, ces « tortillons anglais » meublées de fabriques, pales héritages du jardin anglo-chinois pré révolutionnaire tels que Chateaubriand les nomment dans ses *Mémoires*³⁶ et tels qu'il dit les avoir pratiqués lui-même à la Vallée aux Loups. Ce disant, l'auteur pose le problème de la définition du « jardin anglais », si différent selon les Anglais – qui le font relever de l'échelle – ou les Français – qui l'associent à la courbe – querelle de terminologie que relève Thomas Blaikie dans son journal et qui va perdurer encore au XIX^e siècle avec l'adoption des termes « paysage », « paysagiste » ou « paysager ». Certes en France, le paysagiste Morel souhaitait bannir les fabriques. Cependant nombreux sont les parcs où on en construit de nouvelles³⁷. Seule la question de l'échelle et de l'unité avec le paysage vient s'affirmer. A Saint-Leu, acquis par Louis Bonaparte en 1804 en même temps qu'une partie de la forêt d'Enghien mitoyenne, le paysagiste Berthault conserve ainsi la plupart des fabriques du duc de Chartres tout en retravaillant nivellements, rivières, cheminements et plantations à l'échelle du paysage. Dans son exil, la duchesse de Saint-Leu n'aura de cesse que d'aménager un autre Eden. Celui-ci sera érigé à Arenenberg, dans le site grandiose du lac de Constance et des montagnes suisses³⁸. Pourtant le débat théorique sur la forme du jardin rapportée à l'imitation de la nature n'atteint pas en France la profondeur qu'il prend en Angleterre : là-bas, les adeptes de Price et Knight s'opposent à ceux de Brown dans sa conception trop ornementée pour préférer ne rien changer au désordre de la nature³⁹.

L'expression « jardin-paysage » apparaît chez Amédée de Viart dans son traité *Le jardiniste moderne*⁴⁰. « La condition expresse de ce genre est qu'il ne paraisse ni clôture, ni jardin, mais au contraire une belle nature qui d'accord avec le pays, paraisse ne former qu'un ensemble, le tout sans aucune espèce de division »⁴¹. Lalos, dans son ouvrage *De la composition des parcs et jardins pittoresques*, insiste sur « l'accord et la liaison de toutes les parties entre elles ». « Le principe fondamental de la nature et de tous les arts, c'est l'unité »⁴². On quitte les parties indépendantes ou isolées à embrasser d'un regard pour une mise en relation des paysages inscrite dans la dynamique du mouvement et de la marche à pied. Les vues se laissent deviner et le visiteur glisse de l'une à l'autre pour mieux se fondre

Fig. 5.
[Louis-Martin Berthault],
Le parc du Château de Saint-Leu, Paris, Archives nationales. Cliché de l'auteur.

Figures 5, 6 et 7





Fig. 6.
Claude Thiénon,
*Vue du parc
de Saint-Leu,
avant 1808.*
Musée National
d'Het-Loo.

dans cette grande unité à travers une variété offerte subtilement. La promenade dans un parc en fusion avec le paysage est l'occasion d'un état de conscience de l'indissociabilité de ce grand corps organique, la nature⁴³. Ce sens peut encore se deviner dans les petits jardins de villegiature, réductions du monde caricaturées notamment par Flaubert dans *Bouvard et Pécuchet* et ensuite par Achille Duchêne. Mais, derrière ces échantillonnages et ces contrefaçons héritières de l'affadissement et de la perte de sens que toute mode génère, se lit encore ce désir de miniaturiser la nature.

Étude du vivant et enjeu ontologique

Parallèlement à la mise en culture de plantes dans les jardins, les scientifiques expérimentent le végétal comme un microcosme. Les études de botanique font apparaître des spécialités parmi lesquelles au début du siècle la physiologie végétale tient une place essentielle. Lamarck invente le mot de biologie en 1802, quasiment en même temps que le savant allemand Treviranus. On parle aussi d'organologie, d'organographie, de phytologie, de chimie et de physique des plantes. Le foisonnement du vocabulaire accompagne, parfois avec recoupement et confusion, l'expansion des disciplines.

La « physiologie » déjà bien ancrée dans le XVIII^e siècle, avec des auteurs comme Haller, médecin et botaniste, ou Diderot⁴⁴, acquiert au XIX^e siècle un statut de science : l'expérimentation est acceptée comme fondement de l'étude rationnelle du monde. *Le Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* reprend la définition du supplément Panckouke de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert : il rapporte l'étymologie de « physiologie » au grec « phusis, nature » et « logos, discours, traité ». Jean Senebier⁴⁵, savant, pasteur, bibliographe et physiologiste suisse, confère à la

A propos du rôle régénérant de la plante, il est intéressant de constater le glissement s'opérant entre hygiène « physique », « mentale » et « morale ». Mathilde et Jackie Pigeaud ont souligné que Pinel en 1801, considérait la culture du jardin comme le moyen le plus sûr et le plus efficace pour les malades d'être rendus à la raison et qu'il proposait d'adjoindre à tout hospice d'aliénés un vaste enclos, ou plutôt de le convertir en une sorte de ferme, dont les travaux de culture seraient à la charge des aliénés convalescents⁵². Cette idée sera reprise par Esquirol puis fera même l'objet plus tard de projet de paysagistes tel que celui de François Duvillers⁵³.

Il faut souligner que les expériences ponctuelles s'inscrivent dans une réflexion sur la chaîne des êtres. La question de l'origine et de l'extinction des espèces dominera tout le XIX^e siècle à partir des figures contradictoires de Lamarck et Cuvier, et ce, jusque bien après Darwin. Ce sujet est développé dans l'ouvrage de Goulven Laurent *Paléontologie et évolution en France de 1800 à 1860*⁵⁴. L'auteur y souligne l'importance des années 1800, non pas comme moment où apparaissent de nouvelles idées, mais comme moments où les idées ont été suffisamment élaborées en système construits pour aboutir à un débat d'une importance internationale : « celui de l'histoire de la terre et de la vie », à tel point que Goethe considèrera que la confrontation d'Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, disciple de Lamarck « transformiste » et de Cuvier « fixiste » constitue un sujet plus important en 1830 que la révolution et la nouvelle Monarchie de Juillet⁵⁵. Ces interrogations peuvent trouver un écho singulier en France où la Révolution a balayé le système dogmatique catholique et où, malgré le Concordat, le sujet religieux provoque des sommets inégalés d'agitation et de contradictions jusqu'à la finale séparation de l'Église et de l'État au XX^e siècle. La revalorisation d'un animisme avait trouvé son expression dans les pratiques culturelles de la Révolution comme l'avait montré Isabelle Richefort, dans un article de l'ouvrage *Nature, Environnement et paysage, l'héritage du XVIII^e siècle*⁵⁶. L'auteur cite trois exemples : le nouveau calendrier de Fabre d'Eglantine construit sur des divisions naturelles faisant référence à une idéologie agricole et rurale ; le culte de l'Être suprême, dédié en réalité à « l'Être suprême et à la Nature »⁵⁷ et le culte des arbres de la Liberté. Les progrès de l'histoire naturelle liés aux introductions de plantes semblent se superposer à un panthéisme ambiant. La poétisation du vivant apparaît également à travers les ouvrages scientifiques, et plus précisément à travers la physiologie végétale comme le montre les grandes figures de Bernardin de Saint-Pierre, d'Alexandre de Humboldt et de Goethe.

L'unité de la nature bienfaisante est défendue par Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814) dans ses *Études de la nature*⁵⁸, livre réédité sous différentes formes au moins dix fois au XIX^e siècle, alors même que les considérations scientifiques qui y sont défendues sont obsolètes. C'est donc que la vision cosmogonique qu'il propose trouve des échos profonds dans la société. Au sujet de l'incommensurable, Bernardin de Saint-Pierre met en abîme l'infiniment petit en s'extasiant, devant un microscope, sur le spectacle « des forêts dans des mousses, des montagnes dans des grains de sables, des milliers d'animaux dans une goutte d'eau, et toutes les merveilles de la nature, qui en descendant vers le néant, multiplient les ressources de son intelligence, sans que l'œil humain puisse en apercevoir le terme »⁵⁹.

Quant aux thèses d'Alexandre de Humboldt, Serge Briffaut, dans un article intitulé « Le temps du paysage, Alexandre de Humboldt et la géohistoire du sentiment de la

nature », montre que « la reconnaissance du pouvoir universel, que la nature est capable d'exercer sur l'esprit humain, joue un rôle essentiel dans sa pensée »⁶⁰. Le savant, devant le spectacle des strates climatiques et végétales de la Cordillère des Andes, insiste sur la « possibilité de saisir les lois fondamentales de la nature, à travers la contemplation directe des paysages ». Humboldt distingue sa perception du « pressentiment confus et vague de l'ordre global de l'univers » en vigueur à la période précédent et en conclut que dès lors « le dialogue sensible de l'homme avec la nature prend une tournure personnelle et intime ». Il mentionne aussi « l'ébranlement des sensibilités » qui résulta des découvertes tropicales. Humboldt définit dans une partie du tome II de son ouvrage *Cosmos*, intitulée « Reflet du monde extérieur dans l'imagination de l'homme », trois moyens pour répandre l'étude de la nature : 1. la littérature descriptive, 2. la peinture de paysage sur l'étude de la nature 3. des collections de végétaux dans les jardins et dans les serres⁶¹. A la lumière de sa perception les toiles de Turner où l'on éprouve presque physiquement la densité de l'air et celles de Friedrich qui donnent à percevoir la nature-temple renfermant les clefs de la révélation, prennent tout leur sens. Goethe, qui selon Germaine de Staël « n'a d'autre religion qu'un panthéisme indécis »⁶² décoré par Napoléon de la légion d'honneur en 1807 est certainement le plus bel apôtre de cette fusion dans son étude de la métamorphose des plantes et surtout dans sa tentative de montrer ce que Rudolf Steiner appelle « le grandiose édifice idéal d'un tout vivant qui en procède : [celui-ci] est constitué d'interactions entre des lois de formation, et détermine à partir de lui-même les formes particulières, les degrés successifs du développement ». Un jardin dont le parcours mènerait à une conscience anthroposophique. Edward K. Kaplan, en référence à la pensée de Michelet, dit : « l'histoire naturelle devient alors une hagiographie, au sens propre, une histoire sacrée »⁶³.

On pourrait ajouter aux réflexions de ces penseurs celle de Kant (1724-1804) qui, contrairement à Edmund Burke, est très traduit et lu au XIX^e siècle en France et qui, dans la *Critique de la faculté de juger*, fait évoluer la notion du sublime de Burke en énonçant : « Ainsi la nature est-elle sublime dans ceux des phénomènes dont l'Intuition véhicule avec elle l'Idée de son infinité. Et cela ne peut se produire qu'à travers la manière dont l'effort le plus grand de notre imagination, dans l'évaluation de la grandeur d'un objet, s'avère insuffisant »⁶⁴. Au sein de ce débat où la nature se voit investie d'un pouvoir transcendantal, la campagne jardinée où les parcs établis en imitation de la nature peuvent ainsi être vécus à travers la promenade comme étant d'un ordre ontologique. Il n'est donc pas anodin que Georges Sand, beaucoup plus tard, en 1867, se fasse le disciple des parcs haussmanniens dans un article intitulé « La rêverie à Paris »⁶⁵. Elle y vante le rôle didactique et social du jardin et insiste sur le rôle révélateur du végétal « Mille autres plantes éveillent les notions géographiques, d'où découlent toutes les autres notions scientifiques, sociales, économiques, historiques, religieuses, politiques, industrielles. Voilà l'enfant du peuple initié au besoin de connaître, de trouver et d'agir, par le frère oublieux de la misère, le luxe ! ». Les parcs publics du Napoléon III n'auraient sans doute pas pu voir le jour sans la force du souvenir laissé au souverain par les plus beaux jardins de son enfance, ceux du Premier Empire.

- _ 1. J. C. Loudon, *An Encyclopaedia of gardening. Comprising the theory and practice of horticulture, floriculture, arboriculture, and landscape-gardening*, (s.l., 1822), London, 1835, p. 80.
- _ 2. *Ibid.*
- _ 3. Article 1 du *Décret de la Convention nationale* du 10 juin 1793 relatif à l'organisation du Jardin national des plantes et du Cabinet d'histoire naturelle sous le nom de Muséum d'histoire naturelle, Paris : Impr. nationale exécutive du Louvre, 1793. On peut également signaler que ce désir d'enseignement au peuple embrasse aussi les arts avec la création du Muséum central des Arts (Louvre actuel) dont l'ouverture aux artistes et au public a lieu le 10 Août 1793.
- _ 4. J.-L. Chappey, « Enjeux sociaux et politiques de la 'vulgarisation scientifique' en Révolution (1780-1810) », *Annales historiques de la Révolution française*, 338, 2004, p. 11-51.
- _ 5. *L'Impératrice Joséphine et les sciences naturelles*, cat. expo. (Musée national des châteaux de Malmaison et Bois-Préau, 29 mai-6 octobre 1997), Paris, 1997. Voir tout spécialement l'article de C. Jouanin, « La passion de la nature, ou Joséphine et mécène des sciences de la nature », p. 20-34.
- _ 6. Le sujet a déjà fait en partie l'objet d'un article de l'auteur : I. Levêque, « L'origine scientifique d'un nouvel imaginaire dans les promenades ou la nature réinventée après la Révolution française », dans D. Rabreau, S. Pascalis (éd.), *La Nature citadine au siècle des Lumières. Promenades urbaines et villégiature*, actes coll. (Nancy, Musée des Beaux-arts, 24-25 juin 2005), (*Annales du Centre Ledoux*, VI), Paris, 2005.
- _ 7. A. De Viart, *Le jardiniste moderne*, Paris, 1819.
- _ 8. N. Dhombres, J. Dhombres, *Naissance d'un nouveau pouvoir. Sciences et savants en France, 1793-1824*, Paris, 1989.
- _ 9. *Ibid.*, p. 882.
- _ 10. Pour reprendre le titre d'un chapitre de B. Dayrat dans *Les botanistes et la flore de France, trois siècles de découvertes*, Paris, 2003.
- _ 11. *Systema naturae* en 1735.
- _ 12. J.-M. Drouin, *L'herbier des philosophes*, Paris, 2008.
- _ 13. F.-A. Michaux, *Histoire des arbres forestiers de l'Amérique septentrionale*, Paris, 1810-1813.
- _ 14. J.-M. Drouin, *L'écologie et son histoire, réinventer la nature*, Paris, 1993.
- _ 15. A. Thouin, *Cours de culture et de naturalisation des végétaux*, Paris, 1827.
- _ 16. G. Thouin, *Plans raisonnés de toutes les espèces de jardins*, Paris, 1820.
- _ 17. P. Taylor, « Thomas Blaikie : les jardins d'un écossais en France après la Révolution », *Polia. Revue de l'art des jardins*, 1, printemps 2004, p. 95-115.
- _ 18. Bibliothèque du Muséum d'Histoire naturelle, *Fonds manuscrit André Thouin*, dossier 315.
- _ 19. *Impératrice Joséphine, correspondance 1782-1814*, édition établie, présentée et annotée par B. Chevallier, M. Catinat, Ch. Pincemaille, Paris, 1996, lettre du 23 octobre 1804.
- _ 20. *Impératrice Joséphine...*, cit., lettre du 19 mars 1804.
- _ 21. M.-A. Le Normand, *Mémoires historiques et secrets de l'impératrice Joséphine*, Paris, 1827.
- _ 22. Episode raconté par H. Denis, « Flore, imaginaire et quotidien à Paris : Bruyères et roses écossaises 1800-1848 », *Dix-neuf*, 4, avril 2005, p. 1-20.
- _ 23. J.-M. Morel, *Tbéorie des jardins ou l'art des jardins de la nature*, Paris, 1776.
- _ 24. Archives national, Paris, [ANP] O², 349.
- _ 25. Lettre du 15 avril 1808, ANP, O², 349.
- _ 26. J. Lougnon, X. Misserey, « L'arboretum de Balaine en Bourbonnais », dans J.-L. Fischer (éd.), *Le jardin entre science et représentation*, actes coll. (Aix-en Provence, 1995), Paris, 1999, p. 231-238.
- _ 27. Visite de Poiteau en 1832, *Annale de la SRH*, 1933, XII, p. 13-24.
- _ 28. La première longue expérience consacrant la découverte du Docteur Ward fut, en 1833, un envoi de plantes en Australie, arrivées intactes après un voyage de six mois.
- _ 29. N. Vergnaud, *L'art de créer les jardins*, Paris, 1835, introduction p. III.
- _ 30. J. Junot D'Abrantès, *Mémoires de madame la duchesse d'Abrantès ou Souvenirs historiques sur Napoléon, la Révolution, le Directoire, le Consulat, l'Empire et la Restauration*, Paris, 1831, IV, p. 326.
- _ 31. *Oeuvres de Napoléon Bonaparte*, par Napoléon, Paris, 1821, p. 60.
- _ 32. F. Masson, *Napoléon et sa famille*, Paris, 1900, XIII, p. 289-291.
- _ 33. F. B. Lee, « The Residence of Joseph Bonaparte in New Jersey », *American Historical Magazine*, I, 2, mars, 1906, p. 178-188.
- _ 34. P. Taylor, « Thomas Blaikie... », cit.
- _ 35. *Grand Dictionnaire Larousse*, Paris.
- _ 36. F.-R. De Chateaubriand, *Mémoire d'Outre-tombe*, Paris, 1951, p. 472.
- _ 37. Voir à ce sujet le catalogue de modèles de fabriques proposées dans l'ouvrage de vulgarisation de Boitard ou même préalablement celui de Stieglitz.
- _ 38. D. Gügel, Ch. Egli, *Arkadien am Bodensee. Europäische Gartenkultur des beginnenden 19. Jahrhunderts*, Frauenfeld, 2005.
- _ 39. Chr. L. Stieglitz, *Descriptions pittoresques des jardins du goût le plus moderne*, Leipzig, 1802.
- _ 40. A. de Viart, *Le jardiniste...*, cit. Livre publié une première fois en 1819. Notons que le terme de jardiniste a bien été inclus dans le grand Larousse du XIX^e siècle.
- _ 41. J. Lalos, *De la composition des parcs et jardins pittoresques*, Paris, 1817, p. 7.
- _ 42. Lalos fait la différence entre la beauté de convention qui varie selon les temps et selon les lieux et la beauté pittoresque, *ibid.*, p.16.
- _ 43. Je remercie Gilles Polizzi de m'avoir transmis en référence les définitions contradictoires de Kant qui dans ses *Oeuvres posthumes (Opus postumum)*, textes choisis et traduits par J. Gibelin, Paris, 1950) conçoit l'organisme sur le modèle de la machine tout en se représentant la terre (voire le « système stellaire » comme un organisme : « Les matières

chimiques décomposées peuvent se recomposer. Nous ne pouvons le faire pour les organismes. Toutes les parties d'un organisme sont solidaires [...] l'organisme peut être conçu comme une machine. » (liasse V, section II, p. 104) ; « un organisme peut se définir : corps dont les parties sont solidaires ce qui indique une finalité, mais aussi, corps dont l'idée d'ensemble précède la possibilité des parties en considération de leurs forces motrices », (*ibid.*, p. 106). Une note décrit le système « naturel » : « la nature fait de la terre base informe de toute formation des plantes qui possèdent une finalité intérieure [...] à la base du système nomina de Linné se trouve une organisation intérieure générale et un principe actif qui a celle-ci pour fin [...] on pourrait concevoir le globe lui-même comme un corps organique quoique sans vie [...] », *ibid.*, p. 105, note 1.

_ 44. Voir sur le sujet : F. Duchesneau, « Diderot et la physiologie de la sensibilité », *Dix-huitième siècle*, 31, 1999, p. 195-216.

_ 45. I. Levêque, « L'œuvre de François Duvalliers, (1807-1881), quelques visions prismatiques sur les pratiques de jardins au XIX^e siècle », *Polia. Revue de l'art des jardins*, 1, printemps 2004, p. 17-41, p. 35.

_ 46. J. Senebier, *Physiologie végétale, contenant une description des organes des plantes & une exposition des phénomènes produits par leur organisation*, Genève, an VIII, chap. II.

_ 47. « Dans les campagnes, je foule au pied ce riche tapis de plantes innombrables, dont l'émail varié fixe encore les regards attendris du vieillard qui les admira si souvent, & et dont la substance nourricière fait vivre les animaux qui partagent avec nous les travaux de l'agriculture. Plus loin je vois dans l'épi de quelques graminées se préparer les sucs nourriciers qui doivent soutenir mon existence ; je découvre les éléments du linge que je porte, du papier qui me donne souvent de sages leçons, des teintures qui fixent sur nos étoffes leurs couleurs passagères. Les végétaux sucent aussi par leurs racines l'eau que la terre a filtrée, et que sa stagnation aurait pu rendre marécageuse. Ils boivent par leur feuille une partie de l'eau que l'air a dissoute, ils lui enlève l'acide carbonique dont elle s'est imprégnée, ils soutirent à ce dernier le gaz oxygène pour en vivifier l'air qui nous environne, en lui restituant ce que la respiration des animaux & et la fermentation des êtres organisés lui avaient ôté. Enfin ils s'approprient le carbone de l'acide carbonique & ils l'adaptent à nos usages », *ibid.*

_ 48. N.-T. de Saussure, *Recherches chimiques sur la végétation*, Paris, 1804. Lavoisier et son entourage avaient assumé, en matière d'organisation du savoir chimique, le rôle de Jussieu en botanique en établissant une nouvelle nomenclature de la matière, publiée en 1789.

_ 49. J.-A. Chaptal, *Chimie appliquée à l'Agriculture*, Paris, 1823, p. 6.

_ 50. Je tiens à remercier Gérard Jorland et, par son intermédiaire, Jean-Marc Drouin, pour m'avoir guidée vers les premières sources et avoir validé cette direction de recherche.

_ 51. L. Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle*, Paris, 1958.

_ 52. M. Pigeaud, J. Pigeaud, « Jardins de fous, l'asile et ses jardins », *Le temps des jardins*, cat. expo. (Fontainebleau, 12 juin-13 septembre 1992), Seine-et-Marne, 1992, p. 264-267.

_ 53. F. Duvalliers, *Les parcs et jardins*, Paris, 1871-1878 : projet de 1848 pour le Dr Bourdoncle, pl. 30.

_ 54. G. Laurent, *Paléontologie et évolution en France de 1800 à 1860*, Paris, 1987. A l'époque de Linné et de Buffon domine le fixisme, c'est à dire une doctrine où la nature se trouve entièrement construite par Dieu, doctrine conservée par l'Église catholique jusqu'à Darwin. Sur cette toile de fond où l'on distingue des variantes apparaît le transformisme formalisé par Lamarck. Ce zoologiste et géologue, peu reconnu de son vivant, a fait l'objet d'une réhabilitation convaincante comme précurseur de l'évolutionnisme à travers ses deux ouvrages, *Système des animaux sans vertèbres* (1801) et la *Philosophie zoologique* (1809), où il défend clairement la notion de variabilité des espèces. A sa mort, Étienne Geoffroy Saint-Hilaire poursuit ses positions. En face de lui, Cuvier, couvert d'honneur, partisan de l'invariabilité des espèces, membre de l'Institut, professeur au Muséum et au Collège de France, rédige entre autre un *Discours sur les révolutions de la surface du globe* en 1825, qui lui a valu parfois le surnom de « catastrophiste ».

_ 55. Fait cité par O. A. Haac, « Michelet entre l'esprit et la matière », dans S. Bernard-Griffiths, *Michelet entre naissance et renaissance 1798-1998*, actes coll. (Château de Vascoeuil-Musée Michelet, septembre 1998), Clermont-Ferrand, 2001, p. 51-75 : l'auteur se réfère à l'ouvrage de Goethe, *Conversations avec Eckermann*.

_ 56. I. Richefort, « Métaphores et représentations de la nature sous la Révolution », dans A. Corvol, I. Richefort (éd.), *Nature, Environnement et paysage, l'héritage du XVIII^e siècle*, Paris, 1995.

_ 57. En vertu du décret du 7 mai 1794.

_ 58. 1^{ère} éd. en 3 vols. 1784 ; 4^{ème} vol. 1788 ; 1820 Méquignon-Marvit ; 1825 Aimé André ; 1835 Girault abrégés Rion ; 1836 Lefèvre ; 1839 Ardant frères ; 1845 Girault abrégé Labbé ; 1846 Firmin Didot ; 1853 Firmin Didot ; 1873 Mame extraits ; 1876 Rion ; puis 1878 et 1880.

_ 59. H. Bernardin de Saint-Pierre, *Études de la nature*, (Paris, 1784), Paris, 1788, I, p. 149.

_ 60. S. Briffaut, « Le temps du paysage, Alexandre de Humboldt et la géohistoire du sentiment de la nature » dans H. Blais, I. Laboulais-Lesage, *Géographies plurielles. Les sciences géographiques au moment de l'émergence des sciences humaines (1750-1850)*, Paris, 2006.

_ 61. Tête de chapitre « Cosmos », 1855-1859, II, p. 2.

_ 62. Germaine de Staël, dans son introduction à Faust, le compare à Voltaire et dit qu'il « a contribué comme lui au progrès du scepticisme religieux ».

_ 63. J. Michelet, *L'oiseau*, cité par E. Kaplan, « La religion écologiste de Michelet : catéchisme, hagiographie, communion », dans S. Bernard-Griffiths, *Michelet...*, cit., p. 76-92.

_ 64. E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, 1995, p. 237.

_ 65. G. Sand, « La rêverie à Paris », dans Paris. *Guide par les principaux écrivains et artiste de la France*, 2^{ème} éd. 1867, II, p. 1196-1203.

Architecture italienne en France à l'époque napoléonienne. Une application culturelle exemplaire à Clisson, entre 1805 et 1827, dans le jardin pittoresque du sculpteur François-Frédéric Lemot

Marie Richard

L'époque napoléonienne compte parmi ses artistes officiels le sculpteur François-Frédéric Lemot, né à Lyon en 1771, premier Grand Prix de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1790. Cet artiste s'est forgé une réputation dès son retour de l'Académie de France à Rome, lors de la réalisation de décors des fêtes républicaines de 1793, organisées à Paris sous la direction de Jacques-Louis David. C'est par une statue colossale de la *Liberté*, œuvre éphémère en plâtre patiné, remplaçant la statue de Louis XV sur l'ancienne place Royale, que l'artiste aborde en effet son œuvre officielle, avant de contribuer aux décors du Palais du Corps législatif, du Conservatoire national de musique, du Palais du Luxembourg et du Palais-Egalité.

255

De 1805 à 1812, sous l'autorité de Vivant Denon ou de Charles Percier et Pierre-François-Léonard Fontaine, on le retrouve statuaire des chantiers impériaux du Palais des Tuileries, du Conservatoire de musique, de l'Arc de triomphe du Carrousel, des ponts d'Iéna et de la Concorde, et du Palais du Louvre. Monumentalité, adaptation du projet sculpté au projet architectural, et persistance des références antiques caractérisent ces œuvres. Traversant les régimes politiques, François-Frédéric Lemot se consacre ensuite, de 1815 à 1827, à la restitution de deux statues équestres de monarques, celle d'Henri IV au Pont-Neuf à Paris, et celle de Louis XIV place Bellecour à Lyon¹.

À partir de 1805, François-Frédéric Lemot crée le Jardin de la Garenne, à Clisson, petite ville marquée par son passé médiéval en Marches de Bretagne, au sud de Nantes. Ce jardin, ou plus exactement son projet, trouve une première notoriété dès 1812, grâce à la *Notice Historique sur la ville et le château de Clisson*, plaquette anonyme imprimée à Paris par Hocquet. Ce texte, écrit par Lemot², concerne le château médiéval en ruines que l'artiste a acquis en 1807 : mais il énonce aussi les intentions qui soutiennent la création de ce domaine. Le projet est celui d'une villégiature, d'un lieu de plaisance et de retraite où seront aussi conduites des activités agricoles. Dans la tradition palladienne de la villa rurale, il lie utilitaire et esthétique en sollicitant des styles architecturaux distincts : le style néoclassique ou style noble

dérivé de l'antique et du modèle palladien, et le style rustique inspiré des constructions agricoles italiennes.

Que peut-on dire de ces choix architecturaux, de leur intégration au paysage et de leur exemplarité ? Cette question, qui a suscité déjà plusieurs études, a l'opportunité d'être à nouveau posée à l'occasion de ce colloque³.

Le style néoclassique et la référence palladienne

Une cohérence de l'architecture avec le site de Clisson

Le choix du style néoclassique concerne la villa. C'est un choix presque attendu, assuré d'être bien perçu car il fait écho à celui de certains notables nantais. Après les guerres de Vendée qui entraînent la destruction de nombreux domaines à la fin du XVIII^e siècle en pays nantais, les propriétaires, anciens ou nouveaux et souvent issus du milieu des négociants, s'aventurent volontiers sur le chemin du chantier architectural. Un style apparaît privilégié, qui atteste d'un goût sinon d'un ton dominant : celui de la villa néoclassique, parfois inspirée de la villa palladienne. Une planche aquarellée, réalisée en 1994 dans le cadre des Académies d'architecture de la Garenne Lemot, illustre cette dominante en réunissant les élévations de plusieurs villas néoclassiques de Loire-Atlantique⁴. La référence palladienne témoigne peut-être d'une anglomanie ambiante, liée sans doute à l'identité de Nantes, ville portuaire et négociante.

François-Frédéric Lemot ne se contente pas de suivre une tendance. Avec cohérence, il opte pour un style architectural adapté à un cadre paysager particulier. Sa per-

256



Fig. 1.
Louis-François
Cassas,
Vue de Clisson,
1812, gouache.
Collection particulière.
Cliché Denis Pillet,
Conseil général
de Loire-Atlantique.

ception du paysage boisé et accidenté de Clisson est déterminante. Il s'attarde sur ce paysage, allant au-delà de la seule attention portée jusque-là au château médiéval et à la petite ville de Clisson. Ce paysage, dont il souligne « le grand caractère », le fascine et réveille l'impression laissée une dizaine d'années plus tôt par ceux de Suisse ou d'Italie. Le regard que son ami Louis-François Cassas porte en 1812 sur Clisson traduit très justement l'émotion et le rêve de François-Frédéric Lemot. Mentalement, émotionnellement, celui-ci se retrouve en Italie : sa culture ensuite guide les choix de son projet architectural.

Figure 1

Un contexte culturel favorable : la reconnaissance de la villa suburbaine

La culture classique de François-Frédéric Lemot s'est développée à Rome où il séjourne à l'Académie de France entre 1790 et 1793. Durant ces années, les architectes pensionnaires multiplient les relevés de modèles d'architecture italienne. Observer *in-situ*, dresser un inventaire des plus belles maisons de plaisance à Rome et dans les campagnes italiennes : la tâche est ambitieuse et trouve son aboutissement dans la publication ultérieure de recueils. Charles Percier, Pierre-François-Léonard Fontaine, ou bien encore François Léonard Séheult ou Pierre Clochar y apportent leur contribution, sous les yeux même de François-Frédéric Lemot, pourrait-on dire. Il n'est donc pas étonnant que l'on trouve celui-ci parmi les souscripteurs des *Plus belles maisons de Rome* de Charles Percier, ou possédant dans ses diverses bibliothèques plusieurs de ces recueils, comme le précise l'inventaire après décès établi en 1827⁵.

257

Parallèlement, une attention particulière est portée à l'œuvre d'Andrea Palladio. Entre 1776 et 1783, la publication d'Ottavio Bertotti-Scamozzi sur les *Fabbriche e i Disegni* de Palladio paraît à Modène, tandis qu'Antoine Quatremère de Quincy consacre en 1795 un article à Palladio dans son *Encyclopédie méthodique*. C'est dans ce contexte de découvertes et de reconnaissance de la villa suburbaine que Lemot conçoit son projet clissonnais.

L'intervention des architectes

François-Léonard Seheult, Mathurin Crucy et Pierre-Louis Van Cléemputte

François-Frédéric Lemot s'assure aussi le concours d'architectes. Et dans un premier temps, celui de François-Léonard Seheult et de Mathurin Crucy, ses amis, qui prônent alors avec passion l'esthétique du néoclassicisme sur différents chantiers en pays nantais. Leur influence entre 1806 et 1812, temps de genèse de la Garenne, ne laisse pas de doute, même si bien peu de documents en attestent.

François-Léonard Seheult, qui fut pensionnaire à Rome en même temps que François-Frédéric Lemot, acquiert en 1810 le domaine des Montis, à Haute-Goulaine, au sud de Nantes. Cette ancienne maison seigneuriale, détruite sous la Révolution, est bientôt remplacée par une grande villa palladienne entourée d'un jardin à l'anglaise, orné de marbres antiques. En ce début de XIX^e siècle, François-Léonard Seheult développe un modèle de villa avec salon central structurant fortement le plan, et un modèle de villa à terrasses allongées, plantées d'arbres ou bien plantées en pergola. Il est tentant de voir son influence dans l'esquisse dessinée par François-Frédéric Lemot en 1815 pour la villa. Cette vue à vol d'oiseau trahit le souci de montrer l'édifice dans sa relation à l'espace et à la topographie particulière du coteau. Cette esquisse très italienne ne montre pas encore de belvédère, et traduit le caractère modeste souhaité

Figure 2



Fig. 2.
François-Frédéric
Lemot (attr.),
Projet pour la villa,
c. 1809, plume et lavis.
Collection particulière.
Cliché Denis Pillet,
Conseil général
de Loire-Atlantique.

alors par le sculpteur pour ce qu'il nomme « la grande maison ». Fidèle ami du peintre Pierre Cacault, installé à Clisson, Mathurin Crucy rencontre en 1806 François-Frédéric Lemot, qui le choisit pour mettre en œuvre le projet de la Garenne. Cette collaboration est attestée par des plans dessinés et leur rémunération en livres tournois, et mentionnée entre 1806 et 1820 dans la correspondance du régisseur Joseph Gautret et de son maître⁶. Mathurin Crucy révisé le premier projet de la villa, lui donne plus d'ambition et y affirme des caractéristiques du style néoclassique. De 1815 à 1818, ses dessins montrent l'orientation savante apportée : par l'introduction de la loggia, avec des colonnes corinthiennes qui deviendront toscanes, puis celle du belvédère. Le chantier, retardé notamment par des difficultés de terrassements, ne prend cependant vraiment son essor qu'en 1824, sous la direction de Pierre-Louis Van Cléemputte pour s'achever bien après la mort de François-Frédéric Lemot, sous le Second Empire. On attribue aussi à Mathurin Crucy une étude d'arc à l'antique orné de statues. Ces plans, comme ceux des fabriques du parc, disent bien son goût presque absolu pour l'élégance et la pureté de l'architecture grecque⁷.

La révision du projet architectural a une double incidence sur la perception de la villa. D'une part, la distinction stylistique s'affirme plus nettement avec la maison du jardinier, dont la construction dans le style rustique italien s'achève en 1815. D'autre part, la villa peut ainsi s'imposer davantage dans le paysage clissonnais, et trouve une exceptionnelle correspondance visuelle dans la Villa Valentin, construite à partir de 1809, selon les plans de Mathurin Crucy, sur le coteau voisin, pour un riche négociant et ami de François-Frédéric Lemot. Entre 1805 et 1809, le pro-

Figure 3

Figure 4

jet de François-Frédéric Lemot a franchi les limites de la Garenne, pour investir les coteaux qui cernent la ville de Clisson. Dans cette amplification, où l'architecture prime, Mathurin Crucy affirme son rôle, bien présent dans la réflexion initiale même s'il est ensuite très peu investi dans la mise en œuvre, retenu loin de Clisson par d'importants chantiers, et déjà âgé.

*Les fabriques : plus qu'un style architectural,
le choix d'un genre de jardin et le lien à Tivoli*

Le néoclassicisme ne peut être évoqué à Clisson sans mention des fabriques à l'antique introduites dans le jardin. La culture architecturale ne peut cependant seule justifier le style de ces constructions. Certes il y a référence à l'antique, mais il y a surtout une correspondance suggérée au site de Tivoli, et une filiation aux jardins d'Ermenonville, de Méréville, ou de Betz dans l'Oise. Dès l'entrée du parc, des inscriptions gravées sur rochers renvoient à William Shenstone, Jean-Jacques Rousseau ou à l'abbé Delille, et, à travers eux, à ces jardins pittoresques que François-Frédéric Lemot connaît bien car il est propriétaire d'un domaine agricole voisin, à Antilly. Ces parcs à fabriques de la fin du XVIII^e siècle, même durement touchés par la Révolution, offrent des intentions, des formes et des ambiances inspiratrices du jardin clissonnais. Les fabriques du Temple de l'Amitié, et du Temple de Vesta font l'objet d'un véritable projet architectural, confié dans un premier temps à Mathurin Crucy. En 1805, à la mort du diplomate et collectionneur François Cacault, créateur du musée-école ouvert en 1804 sur le coteau de la Madeleine à Clisson, François-Frédéric Lemot souhaite un monument pour abriter le tombeau de son ami. En 1810, à la mort de Pierre Cacault, il décide de dédier cette construction aux deux frères,

259

Fig. 3.
Mathurin Crucy (attr.),
Grande maison,
projet B,
élévation antérieure
et postérieure, 1815,
plume et encre
de Chine.
Collection particulière.
Cliché Denis Pillet,
Conseil général
de Loire-Atlantique.

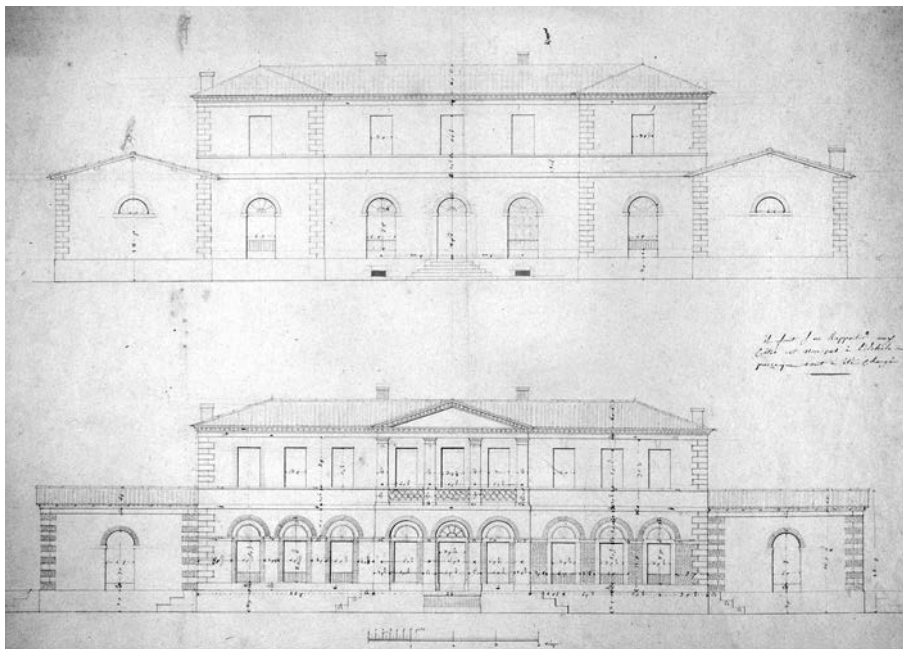




Fig. 4.
François-Frédéric
Lemot (attr.),
La Garenne Valentin,
vue générale, c. 1811,
plume et lavis.
Collection particulière.
Cliché Denis Pillet,
Conseil général
de Loire-Atlantique.

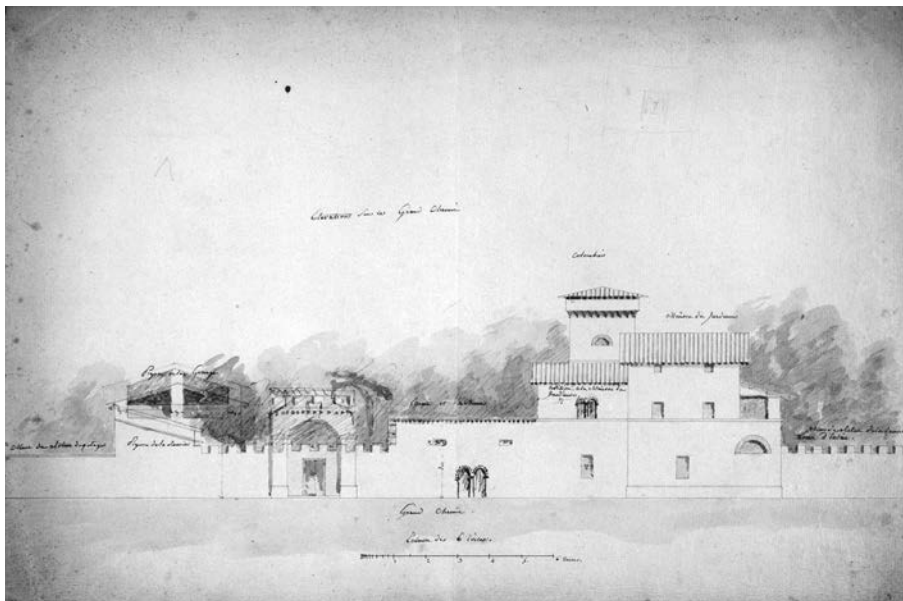
amis des Arts. Le Temple de l'Amitié, achevé en 1827, présente un portique à quatre colonnes et fronton dorique, sur une face de l'ancienne Chapelle Saint-Gilles, en surplomb de la Sèvre Nantaise. Cette fabrique s'inspire du Temple de la Sibylle à Tivoli, mais aussi du Temple de l'Amitié du jardin de Betz (Oise).

Les archives Lemot conservent un plan anonyme du Temple de Vesta, attribué à Mathurin Crucy. Inspiré du Temple de Vesta de l'ancienne Tibur, l'édifice a la forme d'une tholos péripptère. Il est achevé en 1824, sous la direction conjointe de François-Frédéric Lemot et de Pierre-Louis Van Cléemputte. Sa mise en scène, au sommet d'un amas de rochers qui descend vers la Sèvre Nantaise, est remarquable à la fois par son audacieuse et juste intégration dans le cadre naturel, et par la référence aux cascates de Tivoli, donc au Grand Tour. Les eaux des fossés de la route de Poitiers devaient être amenées vers un bassin creusé derrière le temple, pour tomber en cascade : un sondage archéologique n'a cependant pas confirmé cette intention⁸.

Le style rustique italien : les raisons d'un succès

La dualité stylistique recherchée par François-Frédéric Lemot donne une place de choix à l'architecture rustique italienne. De 1811 à 1818, l'artiste fait construire non loin de la villa des bâtiments mineurs : maison du jardinier, maison du portier, écuries, grange, caveau, cellier, bûcher, colombier. Tous ont une fonction bien définie, nécessaire à la gestion comme à la jouissance du domaine. En dépit de la distinction de genre et de la hiérarchie, cet ensemble est aussi riche de sens que la villa ou les fabriques. Sa valeur patrimoniale est indéniable, reconnue lors du classement du parc parmi les Monuments historiques en 1988.

Fig. 5.
Mathurin Crucy,
Vue de la Maison
du jardinier.
Élévation sur
le grand chemin, 1812,
plume et lavis.
Collection particulière.
Cliché Denis Pillet,
Conseil général
de Loire-Atlantique.



L'engouement pour la propriété agricole et son incidence architecturale

Le choix de l'architecture rustique italienne se fait dans un contexte social et culturel favorable. François-Frédéric Lemot partage l'engouement d'une élite pour la propriété agricole et son évolution, et y voit l'occasion de consolider fortune et position sociale. Par ailleurs, comme le souligne Olivier Michel⁹, cet intérêt coïncide avec un sentiment nouveau de la Nature, la réhabilitation du sauvage, l'exaltation des vertus ancestrales du laboureur : autant de thèmes suggérés dans le jardin de la Garenne (rocher Rousseau, chaumière, prairie d'Arcadie).

En 1802, François-Frédéric Lemot et son épouse achètent un domaine agricole de 75 ha à Antilly (Oise), à quelques lieues seulement d'Ermenonville et de Betz. À Clisson et aux alentours, il acquiert progressivement dix métairies et fermes. Nécessairement, il est attentif à une architecture utilitaire, et se soucie de concilier fonctionnalité et parti esthétique. À Antilly, il fait restaurer le colombier dans le style rustique italien. À Clisson, il s'autorise une véritable création architecturale, où s'équilibrent imitation de modèles, subjectivité et intuition esthétique.

Les modèles : peintures de paysage

Quels modèles d'architecture rustique italienne François-Frédéric Lemot a-t-il sous les yeux ? Suivant Jean-Marie Pérouse de Montclos¹⁰ qui engage à considérer en priorité le rôle des peintres de paysage, je distinguerais l'influence probable de deux publications.

En 1804, Constant Bourgeois édite à compte d'auteur un *Recueil de vues et fabriques pittoresques d'Italie, dessinées d'après nature*, précisant, en page de titre, sa qualité de peintre. Il est en effet peintre de paysage. On lui doit aussi des *Etudes de paysage* au lavis, inspirées par les maisons de Tivoli, et publiées avec la collaboration

du graveur Bénédict Piringer, celui-là même qui, de 1812 à 1817, travaille avec Claude Thiénon et François-Frédéric Lemot pour une réédition illustrée de la *Notice historique sur la ville et le château de Clisson*. L'influence du *Recueil de vues et fabriques d'Italie* dans la genèse du projet clissonnais n'est pas à négliger. François-Frédéric Lemot en possède deux exemplaires : l'un à Antilly, l'autre à Clisson¹¹.

Une planche du recueil de Constant Bourgeois – *Vue d'une métairie près de Rome* – mérite une attention particulière¹². Confrontée au plan proposé par Mathurin Crucy en 1812 pour la Maison du jardinier, elle révèle des concordances très intéressantes. François-Frédéric Lemot et Mathurin Crucy ont-ils cherché, en s'en inspirant, à transposer et l'esprit d'un lieu et des caractéristiques architecturales ? L'esprit du lieu, c'est l'emplacement un peu isolé, en bordure de voie et donnant sur un vaste espace, et l'impression que la métairie est conçue pour une vie en autarcie. Les caractéristiques architecturales sont celles d'un bâtiment fortifié, dont les annexes s'organisent autour d'une cour. Ce sont les décrochements de volumes, les toits débordants, les baies cintrées et parfois géminées, les combles ouverts, les contreforts, et la forte présence de la brique. Comme sur la vue de Constant Bourgeois, le premier projet de Mathurin Crucy comporte un portail monumental, finalement non retenu.

Figure 5

Le lien entre peinture de paysage et architecture rustique italienne apparaît aussi dans les travaux de Jean-Baptiste Coste, et plus particulièrement dans le *Cours d'études de paysages, ou choix des plus belles fabriques et vues d'Italie avec abris, Plantes, Rochers, Terrains*, publié en 1809. Or cet ami de Mathurin Crucy fréquente le site de la Garenne avant même que ne s'élèvent les différentes constructions du domaine.

Les modèles : livres et chantiers d'architectes

Les livres d'architecture publiés à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle proposent des modèles de construction dans le style rustique italien, souvent regroupés en sous-ensembles. Jean-Jacques Couapel, dans une étude restée malheureusement inachevée, puis Jean-Philippe Garric, ont montré l'importance de ces recueils destinés aux architectes français. On retient notamment qu'Étienne-Louis Boullée fut soucieux d'inventer un style pour les petites constructions, et que sa réflexion trouve un prolongement dans les publications ou chantiers ultérieurs de jeunes architectes.

Jean-Nicolas-Louis Durand, son collaborateur, est l'auteur du *Recueil et parallèle des édifices en tout genre...* (1799-1801) et du *Précis de leçons d'architecture* (1802-1805) destinés à l'enseignement à l'École polytechnique. Il consacre certaines planches à l'architecture rustique italienne : *Loges, Belvédères et pavillons, Porches et Vignes...* La planche *Vignes* surtitrée *emploi des objets de la nature dans la composition d'édifices* a pu inspirer la manière d'imposer la vigne, sur pergola ou sur piliers à l'italienne, dans le paysage de Clisson. Entre 1812 et 1819, François-Frédéric Lemot décline cet ornement à la Garenne, sur le domaine de son ami Valentin, et au Château de Clisson. Une réalité dont seule l'iconographie témoigne aujourd'hui pour le château et La Garenne Valentin¹³.

Le *Recueil d'architecture dessiné et mesuré en Italie dans les années 1791, 1792 et 1793* de François Léonard Séheult paraît en 1821, mais ces relevés datent du séjour

romain de l'architecte et certains paraissent en livraison dès 1811. L'objectif est de proposer un choix de monuments « propres à fournir à ses compatriotes de plus faciles et de plus fréquentes applications ». L'auteur encourage à modifier, à adapter et s'autorise parfois le manque de rigueur, voire la fantaisie de certains modèles, et la localisation approximative des lieux d'étude. Le recueil comprend une séquence dédiée aux Maisons d'Italie observées à Tivoli, Frascati, Castellane, Albano ou Gaëte. Sur le style rustique comme sur le registre néoclassique, François-Léonard Séheult est un interlocuteur privilégié pour François-Frédéric Lemot¹⁴.

Pierre-Nicolas Bénard, neveu de Étienne-Louis Boullée, introduit le style rustique italien sur le chantier du château de Jeurre, commandité entre 1809 et 1814 par les Mollien à Morigny-Champigny (Essonne). Les travaux concernent notamment les communs, la ferme et la Maison du jardinier située en bordure de la route d'Etampes. Est-ce là que François-Frédéric Lemot observe le motif de la serlienne, si bien repris à Clisson ? Et dans ce cas, doit-on s'interroger sur la présence d'une serlienne dans le dessin de Claude Thiénon montrant le musée-école des Cacault à Clisson ? Ce détail n'est-il pas superposé seulement en 1812 à la réalité architecturale du musée, ouvert en 1804 ?

Enfin, il paraît judicieux d'évoquer pour François-Frédéric Lemot, parisien et proche du pouvoir, la probable influence des travaux de l'architecte François-Joseph Bélanger, propagateur du style rustique italien sur les chantiers de Bagatelle en 1793, pour le comte d'Artois, ou sur celui de Courbevoie où sont édifiées des fermes en 1800.

263

La Maison du jardinier et la Maison du portier

Il serait vain de rechercher un édifice précis du Latium, de Toscane ou d'Ombrie, ou de l'un de ces recueils, qui aurait été fidèlement imité sur le site de la Garenne à Clisson. La conjugaison de multiples références et l'envie de composer à son tour permettent à François-Frédéric Lemot de créer un ensemble fortement individualisé et unique, devenu lui-même référence sur le territoire clissonnais. La Maison du jardinier, édifiée entre 1811 et 1818, renvoie à cette métairie de la campagne romaine décrite par Constant Bourgeois, mais elle s'inspire aussi de modèles toscans et notamment de la *casa colonica* du Val de Chiana, sans que s'effacent pour autant les influences plus anciennes de la *casa-torre*, de la *casa da signore* médiévale avec le mur d'enceinte crénelé et la tour pigeonnier, ou de la *casa a corte* qui regroupe les constructions autour d'une cour¹⁵. Rappelons l'engouement des Français et de Napoléon lui-même, en 1809, pour les nouvelles fermes construites dans le Val de Chiana, entre Florence et Pérouse, lors de la réforme agraire menée par le grand duc de Toscane. Propriétaire et architectes se sont donc appropriés, pour Clisson, des éléments de différentes typologies, même si un rapprochement plus précis a été proposé en 1990 avec un dessin anonyme conservé à la Getty Library (Malibu)¹⁶.

La Maison du portier est construite en 1817-1818, à l'entrée basse du domaine, riveraine de la Sèvre Nantaise. François-Frédéric Lemot a suffisamment de certitudes pour préciser lui-même, par un dessin, ses attentes tant sur la forme architecturale que sur la relation de l'édifice avec le jardin et avec le paysage proche. Il décline plus modestement les principes architecturaux de la Maison du jardinier,

oriente les ouvertures vers le Château, le Temple de l'Amitié et la rivière de la Sèvre Nantaise et conçoit une rampe menant vers le chemin de la Garenne.

La Garenne Valentin

Parallèlement au chantier de la Garenne, celui de la Villa Valentin progresse, et confirme la volonté d'affirmer un caractère italien sur ce lieu. Le parti, là aussi, est celui d'une dualité stylistique, mais appliquée dans un espace bâti plus resserré et comprenant des fondations d'un ancien Couvent de Bénédictines. Est-ce cette complexité de lecture de l'ensemble qui fait que la plupart des vues de la Garenne Valentin sont erronées ? Claude Thiénon décrit une galerie à ciel ouvert, incompatible avec sa fonction, tandis que Ferdinand de Lasteyrie donne une vision inversée de l'ensemble. Seul un dessin de François-Frédéric Lemot se lit comme le document iconographique le plus fiable¹⁷.

Dès 1811 le porche à fronton de la villa et ses deux terrasses latérales affichent une orientation néoclassique, de même que sa galerie destinée à abriter une collection d'œuvres d'art. Peu après, le style rustique devient dominant : bûcher, colombier, maison du métayer, écuries, grange, belvédère, et même le pavillon des rochers plus tardif, éloignent d'une perception rythmée par la symétrie et la référence à l'antique, au profit d'une vision pittoresque qui renvoie à l'Italie rurale. Et le pin maritime, présent sur ce domaine avant que Jacques Charles Valentin n'en devienne propriétaire, connaît, sur ordre de François-Frédéric Lemot à son régisseur, un véritable essor à partir de cette même année 1811. Il est planté en nombre sur les deux garennes, sur le coteau Saint-Gilles et au Château : la correspondance ou la complémentarité souhaitée entre nature et architecture est acquise, sans crainte de l'artifice.

Vers un style clissonnais qui connaît à son tour une diffusion

Dès la fin de l'Empire et au début de la Restauration, il est de bon ton en pays nantais de suivre les orientations architecturales données par François-Frédéric Lemot. Trois espaces de diffusion du style rustique italien se reconnaissent peu à peu : la ville de Clisson, le pays nantais, les rives de la Sèvre Nantaise.

L'influence est plus immédiatement perceptible à Clisson avec les chantiers de reconstruction de l'ancienne salle d'asile de l'hôpital au voisinage immédiat de la Garenne en bordure de Sèvre, du clocher de l'Église Notre-Dame (1817) sur un plan de Mathurin Crucy qui s'inspire des clochers romans italiens, et de la construction de la halle aux grains adossée à l'ancienne halle en bois (1821-1822), avec le choix de portes avec arc en plein cintre, combles ouverts, toiture débordante en tuiles et appareillages en briques pour les ouvertures. Cette influence perdure jusqu'au milieu du XIX^e siècle, avec les chantiers un peu plus tardifs de la maison du libraire Louis-Nicolas Busseuil (1841), de l'hôtel de la France (1841-1842) et de l'hôtel de la poste (1840-1841), et avec les chantiers de la nouvelle salle d'asile de l'hôpital (1852-1853) et du moulin de Plessard (1854)¹⁸.

Autour de Clisson, de grands domaines viticoles ou agricoles, propriétés de notables souvent proches de François-Frédéric Lemot, contribuent à la diffusion de ce style rustique entre 1807 et 1840. Deux exemples priment parmi une douzaine. A Gorges, près de Clisson, Bertrand-Geslin établit dès 1794 sa résidence de campagne à l'Oiselinière. En 1800 la reconstruction des communs s'y opère dans

le style néoclassique. Le chantier postérieur de la maison principale et du bâtiment des Illustres traduit nettement, quant à lui, l'influence du style clissonnais : on y retrouve la typologie des ouvertures et la mise en œuvre de la brique pour les baies, souches de cheminées, corniches, et niches circulaires abritant les bustes de figures illustres.

À Vallet, Armand de Malestroit, chef d'État major de la région de Nantes, redonne vie à La Noë de Bel Air, domaine familial durement touché par la Révolution. Il confie en 1836 à Louis-Joseph Chaigneau la construction d'un château néoclassique, seul en pays nantais à proposer en façade une vaste loggia d'ordre colossal, où se mêlent les influences de Palladio et de Gabriel. Autour d'une vaste cour rectangulaire plantée de peupliers s'ordonnent les communs et dépendances (remise à calèches aux piliers toscans, bâtiments d'exploitation agricole, orangerie) qui proposent une version élégante de l'architecture rustique italienne¹⁹.

Sur les rives de la Sèvre Nantaise, de nombreux moulins, usines ou ateliers ont vu leurs activités s'interrompre lors de la guerre de Vendée et leurs bâtiments se dégrader. Leur reconstruction ou rénovation intervient sous la Restauration, souvent à l'initiative de notables nantais. Les projets intègrent alors les orientations italianisantes de François-Frédéric Lemot, en les adaptant aux contraintes techniques. Peu à peu, on note l'apparition des bandeaux de briques, et des baies géminées ou cintrées en arcs décroissant d'étage en étage. Citons notamment les aménagements exemplaires des moulins à farine d'Angreviers (Gorges), des moulins du Liveau dont l'un est transformé en papeterie par Madame Bertrand-Geslin (Gorges), des filatures de La Feuillée (Cugand), de l'Arsenal (Gétigné). Il n'est pas anodin de souligner que Paul Cheguillaume, négociant en draps à Nantes, confie en 1827 à Joseph Gautret, régisseur de La Garenne, le soin de diriger le chantier de la Forge à Cugand. « On dirait une fabrique romaine au sein d'une autre Tibur » précise bientôt Joseph Gautret. Barthélémy Lemot, fils du sculpteur, assure vers le milieu du XIX^e siècle la continuité de diffusion de ce style rustique, en transformant le moulin de Plessard (Cugand) et le moulin de Persimon (Gétigné) qui se font face sur les rives de la Sèvre Nantaise.

265

L'architecture, motif pour les artistes dans un paysage pittoresque

En 1805, François-Frédéric Lemot découvre une Garenne couverte de landes et de chênes. Le lieu, par son profil et ses enrochements granitiques en bordure de rivière, promet les richesses de composition que vante l'abbé Delille en 1808 dans *l'Homme des champs* : « Vous marchez : l'horizon vous obéit. La terre s'élève ou redescend, s'étend ou se resserre. Vos sites, vos plaisirs, changent à chaque pas ». François-Frédéric Lemot respecte ce mouvement perpétuel apporté par la nature et le rythme des perspectives, et il inscrit dans ce cadre, à dessein élargi, une diversité de vues « jamais trop imprévues, jamais trop annoncées ». L'architecture donne certains des motifs de ce vaste tableau à l'échelle de la nature, comme dans un tableau historique de Nicolas Poussin. Poussin à qui un hommage est rendu par la présence du *Tombeau à l'antique*, qui porte l'inscription « Et in Arcadia ego », éloquente allusion aux bergers d'Arcadie et à la peinture historique²⁰.

La composition paysagère de François-Frédéric Lemot sert un objectif initial : accueillir les artistes désireux de travailler sur le motif et ne pouvant se rendre en Italie. Le jardin de la Garenne doit prolonger la découverte des chefs-d'œuvre de l'école italienne du musée Cacault. À la fermeture du musée en octobre 1805, après la mort de François Cacault, cette vocation initiale du jardin est maintenue. Elle se trouve même favorisée par deux facteurs. D'une part, l'enseignement artistique prône le travail en plein air, sur le motif : les cours de perspective dispensés à l'École polytechnique par Pierre-Henri Valenciennes depuis 1796, comme la création du concours de peinture de paysage historique en 1816, en témoignent. D'autre part, le « voyage pittoresque » connaît un réel essor éditorial, qu'il s'agisse des écrits de voyageurs du Grand Tour, ou des prémices du tourisme régional.

La *Notice historique sur Clisson* (1812) est rééditée en 1817 chez Didot l'aîné sous le titre *Voyage pittoresque dans le bocage vendéen ou vues de Clisson et de ses environs*, avec une suite de dessins de Claude Thiénon gravés à l'aquatinte par Benedikt Piringer. La vocation picturale de Clisson est désormais portée au rang de sa vocation historique, ce que confirment bientôt les nombreux travaux de paysagistes. On voit ainsi apparaître en 1837 un recueil *d'Études de paysage à Clisson*, imprimé à Nantes par Pierre-Henri Charpentier, lithographe, d'après les travaux de Félix Benoist. L'orientation instructive de ce recueil ne fait aucun doute. Le Château, les fabriques à l'antique et les rochers de la Garenne Lemot y ont leur place. Les visiteurs sont nombreux à venir, tout au long du XIX^e siècle, dessiner ou

Figure 6

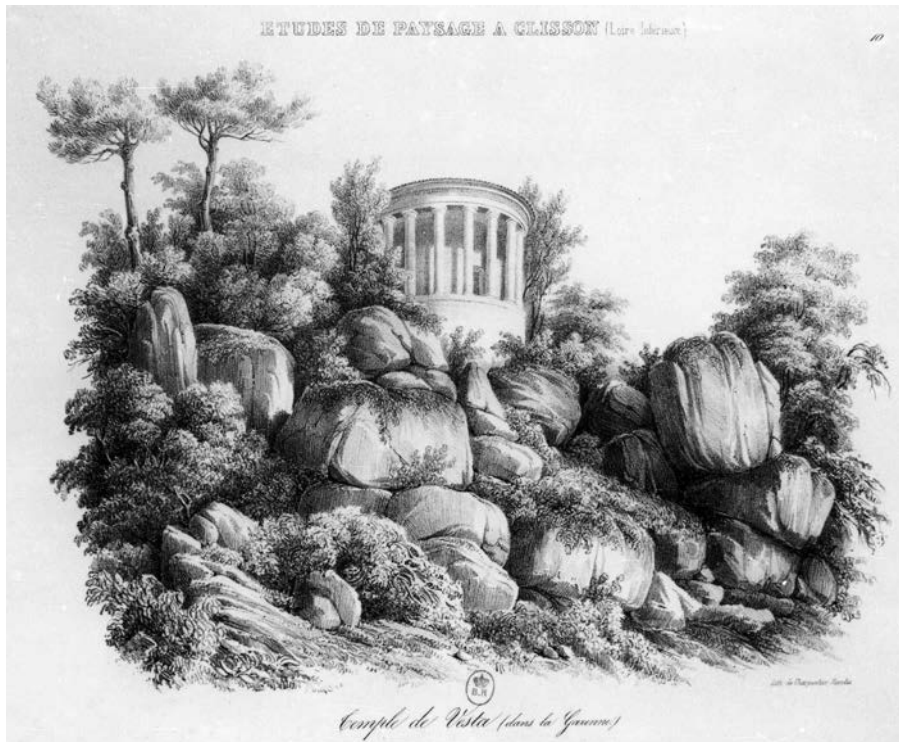


Fig. 6.
Félix Benoist,
« Temple de Vesta
dans la Garenne »,
lithographie par
Charpentier, in
*Études de paysage
à Clisson*
(Loire-Inférieure),
1837, pl. 10.
Paris, Bibliothèque
nationale de France,
B.N. Est. Snr
Charpentier, Va 44.
Cliché H 129226.

peindre à Clisson, ou simplement parcourir les lieux comme ce 21 mai 1820 où Joseph Gautret écrit : « Nous avons aujourd'hui plus de cinquante amateurs de Nantes et autres lieux. L'affluence est plus grande que jamais »²¹.

L'imitation : pour quel registre des émotions ?

François-Frédéric Lemot imite des formes architecturales et l'esprit de sites pittoresques de l'Italie (Tivoli, Nemi, bords de l'Aniene, jardins de la Villa Borghese). Cette démarche privilégie l'artificiel à l'authentique, et ne surprend pas à une époque où l'on se préoccupe de diffuser des moulages et copies pour ne pas retirer les œuvres d'art de leur site d'origine. Le choix de l'imitation nécessite prudence et sensibilité. L'abbé Delille met en garde : « L'esprit imitateur trop souvent nous abuse. Ne prêtez point au sol des beautés qu'il refuse. Avant tout, connaissez votre site. C'est mieux que la Nature, et cependant c'est elle »²².

À Clisson, certains visiteurs ont regretté l'artifice. Ainsi, l'économiste Charles Tollenare, ami de François-Frédéric Lemot, écrit en 1828 dans les *Annales de la Société académique de Nantes* : « L'introduction des ruines et des monuments antiques dans les jardins ne me semble pas non plus propre à nourrir le souvenir vénérable des temps passés. On peut en faire des charmes pour les yeux, mais non l'aliment pour l'âme. La Villa d'Este, près de Tivoli, est remplie de magnifiques imitations des édifices de Rome : toutes sont plus froides les unes que les autres. La Villa Borghèse n'est pas plus éloquente sous ce rapport. Je ne crains pas d'en dire autant du beau Temple de Vesta, récemment élevé à Clisson. Quand les réalités illustres n'ont pas passé par là, il peut y avoir du pittoresque, mais il n'y a pas de poésie ». Édouard Richer²³, auteur du *Voyage à Clisson* imprimé à Nantes en 1823 par Meliniet-Malassis, rejette la pergola : pour lui, le parcours dans le jardin doit commencer juste au-delà, là où le promeneur est accueilli dans un « séjour champêtre », et où le naturel a plus de force que le factice « qui trompe l'imagination ». Il conseille de se promener dans Clisson « un Gessner à la main ». La référence culturelle s'efface alors devant la Nature.

- _ 1. François-Frédéric Lemot 1771-1827. *Statuaire 'des œuvres officielles et leur histoire secrète'*, cat. expo. (Gétigné, Domaine départemental de la Garenne Lemot, 24 juin-2 octobre 2005), [Nantes], 2005.
- _ 2. Joseph Gautret transmet dès 1810 des notes sur l'histoire du Château, à la demande de François-Frédéric Lemot qui achève sa rédaction en janvier 1812.
- _ 3. Voir C. Allemand-Cosneau *et alii.* (éd.), *Clisson ou le retour d'Italie*, cat. expo. (Gétigné-Clisson, Maison du Jardinier de la Garenne Lemot, 1990), (*Collection des Cahiers de l'Inventaire*, 21), Paris, 1990. Voir aussi les publications dirigées par Jean-Philippe Garric et Valérie Nègre pour les académies d'architecture de La Garenne Lemot : J.-Ph. Garric, V. Nègre (éd.), *Portfolio, architectures à l'italienne du vignoble nantais*, cat. expo. (Gétigné, Domaine départemental de la Garenne Lemot, 11 septembre-6 octobre 1993), Gétigné, 1993 ; *id.*, *Villas néoclassiques*, cat. expo. (Gétigné-Clisson, Villa Lemot, Domaine départemental de la Garenne Lemot, 6 avril-19 mai 1996) Gétigné, 1996 ; *id.*, *Le viticulteur architecte Domaines, demeures, dépendances*, cat. expo. (Gétigné-Clisson, Villa Lemot, Domaine départemental de la Garenne Lemot, 6 février-17 mai 1998), Gétigné, 1998 ; *La ferme réinventée. Constructions agricoles au XIX^e siècle*, (*Collection Patrimoine en Loire-Atlantique*), Nantes, 2001.
- _ 4. F. Paoletti, *Villas néoclassiques de la Loire-Atlantique*, 1994, aquarelle. Gétigné, Domaine départemental de la Garenne Lemot.
- _ 5. Archives nationales, Paris [ANP], ET / XVI / 1057.
- _ 6. Voir en particulier la lettre de Joseph Gautret à François-Frédéric Lemot du 10 octobre 1809. Collection particulière.
- _ 7. Une troisième villa néoclassique devait être élevée à Clisson, sur l'esplanade Sud du Château : ce projet 'Morand', dessiné par Mathurin Crucy, n'eut pas de suite (Collection particulière).
- _ 8. Mathurin Crucy avait concouru en 1772 à Rome pour le prix d'émulation, sur le sujet : « Un temple de Neptune à la tête d'une grande cascade dont le sommet aurait 15 à 18 toises de longueur ». Son dessin n'a pas été conservé.
- _ 9. O. Michel, « Paysages et fabriques pittoresques d'Italie », dans C. Allemand-Cosneau *et alii.* (éd.), *Clisson...*, cit., p. 23-31.
- _ 10. J.-M. Pérouse De Montclos, « Les relevés perspectifs à l'école du paysage », dans C. Allemand-Cosneau *et alii.* (éd.), *Clisson...*, cit., p. 53.
- _ 11. Inventaire après décès, ANP, ET / XVI / 1057.
- _ 12. Planche 77 du recueil. J.-Ph. Garric, « Epilogue : Modernité et actualité du modèle italien », dans C. Allemand-Cosneau *et alii.* (éd.), *Clisson...*, cit., p. 117-121, et J.-Ph. Garric, *Recueils d'Italie. Les modèles italiens dans les livres d'architecture français*, Liège, 2004, p. 122. Comment ne pas penser aussi à la Garenne Valentin devant une autre vue de Constant Bourgeois intitulée *Paysage d'Italie avec un couvent sur une colline*, datée de 1807, et conservée au Musée du Louvre (RF 38530 recto) ?
- _ 13. Citons notamment le dessin de Félix Benoist, *Terrasse du château*, 1837, pour le *Recueil d'Etudes de paysage à Clisson*.
- _ 14. Il est consulté notamment pour le choix des pierres de taille nécessaires à la construction du Temple de l'Amitié (lettre de Gautret à Lemot, 6 août 1819, collection privée).
- _ 15. A. Duflos, « Les sources italiennes de la maison du jardinier », dans C. Allemand-Cosneau *et alii.* (éd.), *Clisson...*, cit., p. 190-192.
- _ 16. Anonyme, *Prospetto di una casa colonica in collina*, acquerelle, n.d., in : A.G. Recueil toscan, Malibu, Getty Library.
- _ 17. François Frédéric Lemot, *La Garenne Valentin, vue générale*, plume et lavis, s.d., collection particulière.
- _ 18. A. Duflos, J.-J. Couapel, « L'architecture rustique à l'italienne en pays clissonnais », dans C. Allemand-Cosneau *et alii.* (éd.), *Clisson...*, cit., p. 213-239.
- _ 19. B. Dufournier, « L'industrialisation de la Sèvre nantaise », dans C. Allemand-Cosneau *et alii.* (éd.), *Clisson...*, cit., p. 241-262.
- _ 20. Ce tableau de Poussin est conservé au musée du Louvre. Rappelons aussi l'actualité du peintre avec l'édition en 1806, par Pierre Didot, de la *Vie de Nicolas Poussin* de Gault de Saint-Germain. L'auteur affirme alors « Les paysages de Poussin ont toujours été très appréciés : mais il semble que la poétique n'en a bien été sentie que de nos jours ».
- _ 21. Lettre de Gautret à Lemot, collection particulière.
- _ 22. Abbé Delille, *L'Homme des champs*, Paris, 1808.
- _ 23. Gautret informe Lemot de la visite d'Edouard Richer, dans une lettre du 7 juillet 1822 : « J'ai eu aussi la visite de Monsieur Edouard Richer de Nantes, auteur de plusieurs ouvrages pittoresques dans notre département et du précis d'histoire de Bretagne. Je l'ai promené partout pendant toute une journée » (collection particulière).

«Per scansare l'etichetta». Residenze suburbane e cultura dell'abitare nella Bologna napoleonica

Francesco Ceccarelli

Marzo 1797. Per esplicita volontà del Bonaparte, Bologna viene designata “centrale” della neonata Repubblica Cispadana, la prima confederazione con ambizioni unitarie sul suolo della penisola italiana. Da seconda città dello stato ecclesiastico Bologna viene promossa a sede del nuovo governo costituzionale e dunque a capitale di Stato¹.

269

Questa decisione provocò delle misure politiche urgenti e straordinarie che consentirono di avviare nell'arco di poche settimane un ambizioso progetto di “architetture di Stato” teso a realizzare un'adeguata cornice alle sedi istituzionali del Direttorio Esecutivo e dei nuovi poteri camerali mutuati dal modello francese post rivoluzionario. Questo programma di rinnovamento architettonico su vasta scala fu affidato a un giovane architetto ticinese, Giovan Battista Martinetti, designato al suo compito dal Bonaparte in persona, che probabilmente ne aveva apprezzato le qualità e soprattutto l'affidabilità politica, attraverso il rapporto fiduciario con Antonio Aldini.

Ai tempi stretti della politica bonapartista corrisposero realizzazioni architettoniche tanto rapide quanto parsimoniose, attuate per effetto della ristrutturazione dei palazzi pubblici più rappresentativi della città e grazie alla riconversione di alcuni conventi e collegi incamerati dai Beni Nazionali. In tal modo, una volta scartata l'ipotesi di creare degli edifici *ex novo*, le sedi assembleari dei due consigli legislativi della Repubblica trovarono posto nel vasto complesso conventuale dei Celestini e nel Collegio Montalto, mentre il Direttorio Esecutivo fu collocato nel Palazzo Nazionale, riquilificando in senso repubblicano il *forum* politico della piazza Maggiore, al cui centro sarebbe stata collocata una statua della libertà disegnata da Pelagio Palagi².

Vale la pena di sottolineare che le nuove sedi istituzionali e addirittura i nuovi alloggi per i membri dei consigli legislativi e le caserme degli ufficiali di Stato, furono consapevolmente incardinati lungo l'asse dell'antico cardo della *Bononia* repubblicana, corrispondente alla via di San Mamolo (odierna via d'Azeglio), che diventò così l'asse viario cittadino più rappresentativo del tempo, su cui si radunarono, a partire dalla piazza Maggiore, tutte le innovazioni architettoniche del nuovo regime.

A fronte di questa politica insediativa di opere pubbliche *infra muros*, doveva corrispondere una progettualità di tutt'altro segno per le aree che gravitavano lungo quel medesimo asse viario, ma al di fuori della cerchia urbana. La via di San Mamolo, infatti, una volta superata la porta omonima, raggiunge immediatamente i contrafforti collinari e prosegue lungo lo scosceso pendio del cosiddetto *Monte benedettino*, noto anche come Colle dell'Osservanza, mettendo in comunicazione la città murata con diversi insediamenti religiosi, monasteri e cenobi che, a partire dal tardo medioevo, si erano ritagliati il possesso di quasi tutta l'intera superficie fondiaria alle spalle del centro antico, sfruttandone le aree boschive e i pochi spazi coltivabili.

Con la soppressione degli ordini religiosi e la messa all'asta dei beni ecclesiastici a partire dal 1797, non furono solo le strutture edilizie ex conventuali a venire immesse sul mercato, ma naturalmente anche le estese proprietà fondiarie che ad esse erano intimamente collegate, le quali dopo le soppressioni non restarono a lungo di proprietà demaniale, passando viceversa interamente nelle mani dei nuovi ceti che si stavano affacciando alla ribalta politica, e quindi dei notabili filofrancesi tanto di estrazione aristocratica e senatoria (come i Marescalchi o i Monti), quanto soprattutto di coloro che provenivano dal commercio e dalle professioni liberali (come gli Aldini, i Filicori o i Regoli), incrementandone il patrimonio e sollecitando le iniziative private.

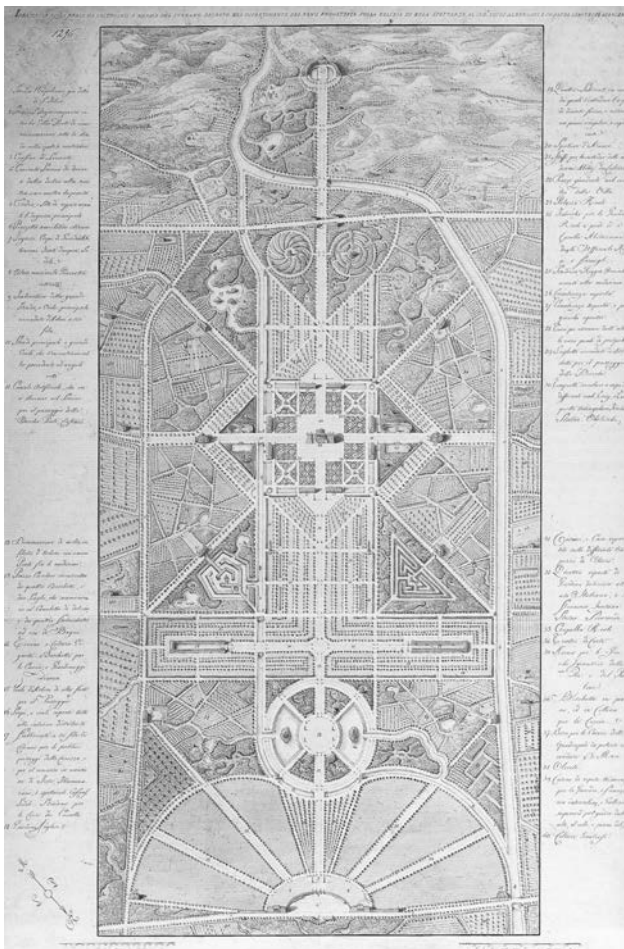
Mentre la città viene dunque interessata da una vasta azione di opere pubbliche, la *élite* bonapartista si assicura, con sistematica azione di rastrellamento, la proprietà delle aree immediatamente suburbane che, dopo la secolarizzazione, sarebbero state destinate non tanto a funzioni pubbliche, quanto alla soddisfazione di ricercate soluzioni private nel segno di una rinnovata cultura dell'abitare, capace di esprimere raffinate villeggiature di originale concezione, in ragione di una rigorosa gerarchia sociale che dalla *maison du roi* doveva giungere a quella del funzionario di Stato, del notevole e infine del cittadino dotato di più larghi mezzi finanziari.

I progetti di ville per Napoleone Bonaparte

L'episodio più alto tra le tante esperienze architettoniche di villa espresse dalla cultura bolognese tra la fine del Settecento e il primo Ottocento fu senza dubbio rappresentato dal progetto per una Villa Reale che Antonio Basoli ed Ercole Gasparini elaborarono in ottemperanza alle prescrizioni del terzo statuto costituzionale promulgato nel 1805. Questo infatti prevedeva che tra le residenze nazionali di pertinenza dei Beni della Corona, almeno una dovesse trovarsi nel Bolognese, per assicurare al sovrano l'adeguata magnificenza anche in quel distretto dello Stato. Nell'occasione, fu un funzionario governativo, l'ingegnere Luigi Bordoni, a farsi promotore di un grandioso piano per la trasformazione della seicentesca Villa Albergati a Zola in una delle più maestose residenze imperiali europee³.

Del progetto, non realizzato, restano numerose testimonianze grafiche e verbali, che bene illustrano il percorso ideativo e la natura propagandistica dell'intero disegno. Questo infatti si reggeva su di un dettagliato piano tecnico economico di attuazione che prevedeva due diverse ipotesi di intervento a cui corrispondevano altrettanti disegni architettonici attuativi⁴.

Fig. 1.
Antonio Basoli,
Ercole Gasparini,
planimetria generale
del progetto per una
Villa Reale a Zola.
Bologna,
Biblioteca Comunale
dell'Archiginnasio,
GDS, cart. 8, n. 1296.



271

Le due versioni sviluppavano, con soluzioni alternative, il riordino di un territorio vastissimo (pari a oltre 1400 ettari nella prima versione e a poco più di 1000 ettari nella seconda), trasformandolo in un grandioso parco organizzato attorno a un'idea di villa all'antica dal richiamo pliniano impostata sul nucleo del palazzo extraurbano di Luigi Albergati. I due "risultati" si discostavano tra loro per l'ampiezza della soluzione paesaggistica e per i costi senz'altro impressionanti (il progetto maggiore richiedeva un impegno di 5 736 860 lire milanesi, mentre il secondo si attestava a 4 552 091 lire) e di poco superiori a quelli che solo quattro anni prima erano stati valutati per dare corpo al grandioso progetto antoliniano per un Foro Bonaparte a Milano⁵.

Queste due alternative sono documentate anche attraverso i numerosi disegni che illustrano nel dettaglio le "idee" progettuali di Antonio Basoli per una simile villeggiatura imperiale e in particolare per la versione più ambiziosa, restituita da una tavola d'insieme dalla resa grafica spettacolare che compendia i risultati dello studio paesaggistico e li proietta su scala territoriale⁶. Dalla fascia pedecollinare al trac-

Figura 1

ciato della via Emilia, per una lunghezza di circa sei chilometri e una larghezza di poco più di due e mezzo, il progetto si svolge lungo il corso del torrente Lavino che viene per l'occasione deviato, rettificato e trasformato in un «canale di delizie» ideato per alimentare un labirinto d'acqua e i bagni reali.

La Villa Albergati risulta al centro del disegno, dilatata lungo l'asse trasversale e rivestita esternamente da un colonnato corinzio gigante che ne accentua i valori plastici e monumentali d'insieme. A coronare il tutto, potenziandone ulteriormente l'immagine, viene posta una calotta emiciclica all'antica su di un tamburo finestrato che sostituisce in sommità la seicentesca «camera di luce» di forma cubica. Ai lati dell'edificio principale e del vasto spazio da parata ad esso circostante, vengono collocati dei nuovi edifici per l'alloggiamento delle guardie reali e degli ufficiali regi, mentre le scuderie sono poste al di là di una fascia di *parterres* erbosi. La viabilità dell'insieme si incardina su due grandiose *allées* che s'incrociano in corrispondenza del maestoso edificio centrale, generando l'ossatura stradale primaria del piano. Alle estremità del disegno troviamo poi una struttura a *patte d'oie*, generata direttamente a partire dalla via Emilia e, sul versante opposto, un ampio viale che si raccorda con una seconda villa isolata sul rilievo collinare, concepita come «casino di riposo».

272

I percorsi principali e secondari suddividono la campagna circostante in diversi lembi di paesaggio ben compartiti sia per via geometrica che funzionale. Ai «trapezi di cultura» si accostano «riparti di giardino delizioso all'uso italiano e francese», oltre a oliveti, boschetti in piano e in collina, alcuni dei quali recintati per differenti usi venatori. Sono individuati quattro labirinti di cui uno acquatico, un giardino «all'inglese», aranciaie e soprattutto un fitto reticolo di pubblici passeggi delimitati da filari d'alberi ad alto fusto che raccorda, nel coordinamento prospettico dei percorsi, la cappella reale e il teatro di corte, le cavallerizze e l'arena, fino all'enorme ippodromo.

In questo caleidoscopico mosaico di compartimenti vegetali si condensano riflessioni antiquarie, palesate dai richiami alla Villa *in Tuscis* di Plinio, alternate a meditazioni sulle più aggiornate esperienze paesaggistiche tardo settecentesche. L'interesse di Basoli per la pittura di paesaggio e la cultura dei giardini trova qui la sua più felice espressione, alimentata come sempre da quella onnivora disposizione enciclopedica che sarà una delle cifre più originali della sua produzione artistica.

Al di là del quadro paesaggistico, Basoli affronta con sicurezza e competenza anche la definizione architettonica dei tanti edifici che ne riqualificano l'assetto⁷, a partire dal palazzo principale, che viene messo a fuoco attraverso diverse proposte grafiche riguardanti il graduale ampliamento del corpo di fabbrica principale. Questo viene ridefinito in larghezza, modificato nelle coperture e negli spazi interni, riformati per consentire a un sempre più largo seguito di prendere parte alle cerimonie di corte. Per illustrare le diverse architetture che compongono l'insieme, Basoli realizza una tavola riassuntiva a parte dove, oltre al palazzo principale rivisitato, sono proposti piante e prospetti di tutti i nuovi edifici⁸. Al vertice della composizione, che rispecchia anche la posizione dominante nell'impianto paesaggistico generale, sui risalti collinari, viene posto un «casino di riposo» per il sovrano, con un grandioso corpo cilindrico centrale raccordato da ali ad andamento curvilineo e due padiglioni laterali alle estremità, analogo al palazzo che Charles Cameron

immaginò per Paolo I a Pavlosk, con alcune significative varianti che lo avvicinano al primo progetto per la residenza del conte Frederick Augustus Hervey ad Ickworth, delineato da Mario Asprucci.

A detta dello stesso Basoli, che ad esso dedicò ben due delle sue più tarde *Lezioni di ornato*⁹, dandone conto fin nei minimi dettagli, l'elaborazione del progetto, nel 1806, risente dell'entusiasmo suscitato dall'esperienza delle «magnifiche delizie moderne» conosciute a Roma nel corso del viaggio artistico da lui intrapreso durante il 1805¹⁰, mentre i risultati trovarono sensibili appoggi nell'*entourage* napoleonico. Sappiamo infatti che le tavole furono presentate all'intendente dei Beni della Corona, Giovanni Battista Costabili Containi, anche se non si ha riscontro di una definitiva approvazione del piano da parte di Napoleone¹¹.

Certo è che l'idea di una villa imperiale per il Bonaparte non venne lasciata cadere e dobbiamo a Giovanni Antonio Antolini una seconda proposta operativa in tal senso. In una data imprecisata, ma senz'altro dopo il 1806, l'architetto di Castelvolognese sviluppò il progetto per una seconda villa napoleonica altrettanto grandiosa da costruirsi ristrutturando la Villa Caprara alle Budrie, nei pressi di San Giovanni in Persiceto¹². Che si trattasse di un disegno meno utopistico di quello basoliano per Zola risulta evidente dal fatto che l'Antolini rivestiva la carica di «Architetto Ispettore della Corona nei bolognesi palazzi Caprara» fin dal momento in cui, nel 1806, il palazzo senatorio di città e la villa nel contado erano stati ceduti al demanio del re. La proposta non poteva dunque che riflettere il tentativo di soddisfare la committenza sovrana con una soluzione praticabile e coerente con le finalità di magnificenza più consone alla figura del re.

Più decentrato del palazzo di Zola, più distante di quello dalla via Emilia, ma sempre dislocato nei settori occidentali del Dipartimento del Reno, verso Milano, l'edificio per la villeggiatura dei Caprara aveva dimensioni inferiori a quello degli Albergati, presentando però anch'esso uno dei più fastosi e complessi ambienti interni dell'architettura bolognese del Seicento, dominato dall'acrobatico scalone cerimoniale tardo barocco innestato sul salone centrale. Il progetto antoliniano riflette una concezione architettonica diametralmente opposta a quella sperimentata a Zola. All'impianto aperto, diffuso e disposto su grande scala mediante una proliferazione di architetture ben individualizzate alle pendici collinari, si contrappone qui una scelta di tutt'altro segno, dove un corpo di fabbrica unitario racchiude le diverse funzioni concatenandole insieme.

A San Giovanni in Persiceto il preesistente corpo di fabbrica barocco viene trattato come il nucleo centrale di un nuovo grandioso edificio collegato, mediante gallerie porticate, a due nuovi profondi avancorpi che delimitano una vasta corte da parata sul fronte settentrionale. I due bracci in aggetto mostrano al loro interno un teatro (braccio est) e probabilmente una cappella (a ovest), su cui si innestano ambienti di servizio forse destinati alle guardie, agli ufficiali e ai segretari. L'ingresso principale del palazzo è sul versante meridionale dove il prospetto viene caratterizzato da un grande pronao ionico esastilo su alto podio, affiancato dai corpi absidati dei due bracci laterali. Il disegno del prospetto rivolto a nord ci mostra invece il corpo centrale traforato da un loggiato corinzio filtrante e dominato da una struttura a calotta che illumina una nuova grande sala, più ampia rispetto al preesistente vano seicentesco, concepita sul modello di quella ancor più spaziosa della Villa Albergati.

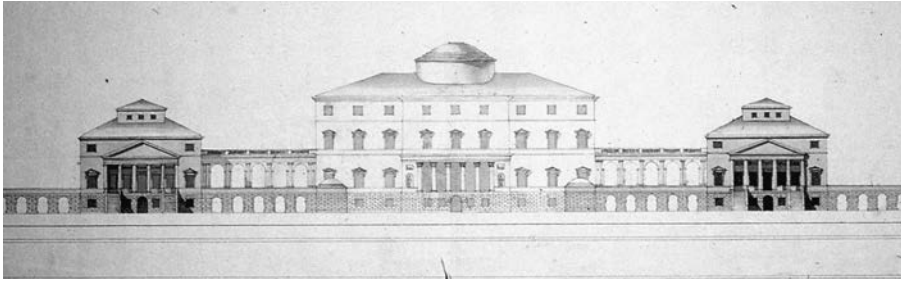


Fig. 2.
Giovanni Antonio
Antolini,
*progetto per la
trasformazione
della Villa Caprara
alle Budrie in
residenza imperiale
per Napoleone,*
prospetto Nord.
Bologna,
Pinacoteca Nazionale.

Oltre agli evidenti richiami archeologici e alla ripresa di soluzioni linguistiche ispirate da opere palladiane e dello Scamozzi, il progetto sembra guardare all'impianto del Palazzo di Tauride a San Pietroburgo di Starov, riallacciandosi anche a soluzioni messe in gioco dallo stesso Antolini fin dal suo progetto per il Foro Bonaparte a Milano.

Il gusto per una soluzione prospettica di facciata così allungata in senso orizzontale e dominata da un corpo centrale con pronao e ampio frontone ritorna, su scala leggermente minore, ma pur sempre dal grandioso impatto scenografico per il paesaggio della pianura bolognese, nel progetto che Angelo Venturoli elaborò fin dal 1804 per il completamento della facciata nord della Villa Malvezzi a Bagnarola (portata a compimento nel 1813).

274

Fabbriche e villeggiature al *Monte* per gli alti funzionari napoleonici

Stando a una certa memorialistica locale, anche il Palazzo al Monte, ovvero la odierna Villa Aldini sul Colle dell'Osservanza, a ridosso del recinto murario di Bologna, era stata originariamente concepita come un palazzo reale, ovvero come una casa di piacere per il Bonaparte, da edificarsi nel sito da lui stesso individuato come l'unico in Italia che potesse dirsi paragonabile alla Gloriette di Schönbrunn¹³. Alcune fonti attestano in effetti che Napoleone, recatosi sulla sommità dell'Osservanza il 24 giugno del 1805 nel corso della sua più lunga permanenza in città, ne avrebbe lodato a tal punto le qualità paesaggistiche da manifestare apertamente propositi edificatori che vennero di lì a poco tradotti in forma di progetto architettonico in una riunione conviviale tenutasi in casa dell'architetto Giovan Battista Martinetti alla presenza di un nutrito gruppo di «intelligenti» di politica e di architettura. Di quella dieta avrebbero fatto parte tre delle più alte cariche del Regno, il segretario di Stato Antonio Aldini, il ministro plenipotenziario degli Esteri Ferdinando Marescalchi, e il grande scudiero e giudice Carlo Caprara, i quali discussero delle volontà del sovrano con Leopoldo Cicognara, Giovan Battista Giusti, Giovanni Battista Martinetti e il giovane Giuseppe Nadi, all'epoca impegnato nel suo alunnato romano¹⁴. Furono con ogni probabilità questi ultimi due a prendere successivamente in mano il progetto con ruoli differenziati e non sempre individuabili.

È altamente probabile che fin dal 1806 l'Aldini cominciasse a mettere mano alla ristrutturazione del Convento benedettino a Santa Maria in Monte con un proget-

Figura 3

to tuttavia legato alla sua persona e non destinato al re d'Italia, forse per via del fatto che nel frattempo era stato ideato il ben più vasto progetto per la Villa Reale di Zola. Sua era la proprietà del convento, di cui era entrato in possesso per successive acquisizioni patrimoniali, tra il 1797 e il 1802¹⁵.

In questa prima fase fu probabilmente il Martinetti (già architetto della villa per Jacopo Zambeccari al Ravone, l'odierna Villa Spada, fin dal 1790, e responsabile della maggior parte dei cantieri pubblici bolognesi nel primo decennio del secolo) a tenere le redini del cantiere, sommando questo impegno a quello per l'ammodernamento della residenza cittadina del conte, l'ex Palazzo Riario Sforza in strada Maggiore¹⁶. A lui sono in via ipotetica ascrivibili i due disegni che illustrano una prima ipotesi di riordino degli spazi ex conventuali, da cui si evince che gran parte delle strutture murarie del monastero benedettino venivano reimpiegate nel nuovo edificio il quale conservava al suo interno la rotonda romanica (vero fulcro di una rifondazione materiale e simbolica del complesso, valorizzata anche in virtù delle sue presunte origini isiache), mentre si sacrificavano le più tarde stratificazioni murarie rinascimentali e barocche¹⁷. Il solo prospetto a nord veniva regolarizzato in chiave neoclassica, con un fronte trionfale a un solo piano su di un alto basamento, moderatamente articolato da due leggeri avancorpi con targhe scultoree istoriate.

È probabile che in un primo momento il programma edificatorio si basasse su questa soluzione progettuale. Nei primi mesi del 1812 il cantiere era già tanto progredito nel suo stato di avanzamento che del nuovo edificio si poteva dire «che piace generalmente, e che tutti corrono a vederlo»¹⁸. Nella stessa lettera inedita del 19 marzo 1812, Giovan Battista Martinetti, rivolgendosi all'Aldini in toni amichevoli, fa esplicito riferimento alla «novità del progetto» in corso di attuazione, riconoscendone idealmente la paternità al committente e accennando tra l'altro alla esecuzione di un proprio «modelletto» per illustrare la «fabbrica posteriore»¹⁹. Nel

275

Fig. 3.
Bologna,
Villa Aldini al Monte
(Colle dell'Osservanza),
prospetto Nord.
Lucio Rossi,
Foto R.C.R. Parma.



documento si cita inoltre come, all'epoca, fosse già avvenuta l'esecuzione delle «volte interne» della villa, mentre si comunica che di lì a poco sarebbero state smontate le impalcature esterne «per costruire le scale»²⁰. Un particolare che mette in luce come a questa data non fosse ancora stato impostato il maestoso pronao ionico ottastilo, del cui imminente disegno si parla in una coeva corrispondenza tra Ferdinando Marescalchi a Giuseppe Guidicini (all'epoca capo contabile del ministro degli Esteri a Parigi), dove si commenta la scarsa inclinazione del Martinetti ad affrontare e risolvere i caratteri monumentali dell'architettura, riconoscendo piuttosto a quel «vero palladiano» di Venturoli, questa dote²¹. Il coinvolgimento non tanto del Venturoli, bensì di Giuseppe Nadi, che si sarebbe avvalso anche di suggerimenti del Cicognara e forse dello stesso Canova per la messa a punto conclusiva del disegno, risulta attestata da diverse fonti indirette puntualmente riportate da Silvia Medde, che autorizzano a ritenere di suo pugno, come già sostenuto da Anna Maria Matteucci, le tre tavole in collezione privata che illustrano il *Progetto per compiere la Fabbrica al Monte, col ridurre la pianta regolare* (dove è tra l'altro ben delineato l'imponente timpano raffigurante l'*Olimpo degli dei* poi eseguito da Giacomo De Maria) e soprattutto, a mio avviso, i diversi fogli conservati all'Archiginnasio, di cui uno siglato sul verso con riferimento a suoi studi, che precisano le diverse fasi esecutive della costruzione proprio dei colonnati e del rivestimento esterno della facciata²². Sempre di mano del Nadi sarebbero, in particolare, anche alcuni *brouillons* che fissano i suoi pensieri per la decorazione interna della rotonda romanica, la cui volta doveva essere cassettonata e sfondata in sommità da un oculo e le pareti ritmate da paraste corinzie alternate a nicchie con statue²³.

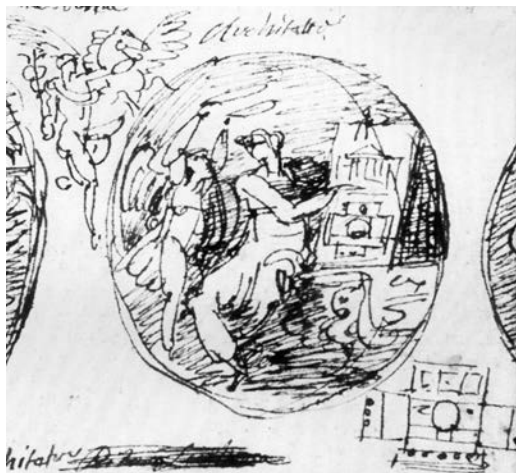
L'idea, che trovò piena adesione da parte del committente e a cui fu rapidamente data attuazione, prevedeva la costruzione di un nuovo quartiere dall'impianto geometrico regolare ma privo di un loggiato orientato a sud, mentre tre nuovi fronti porticati che accentuavano i valori plastici e chiaroscurali della soluzione precedente, venivano anteposti alle rimanenti facciate elevandosi su di un'alta base bugnata. Felice Giani ci ha lasciato un rapido schizzo stenografico di questo impianto in un disegno preparatorio per una decorazione della Villa Aldini a Montmorency, in cui fu impegnato quasi senz'altro subito dopo avere prestato la sua opera anche per la Villa al Monte, in cui avrebbe dovuto trattenersi a dipingere tra il mese di maggio e quello di luglio del 1812²⁴.

L'ispirazione marcatamente archeologica e neo greca della Villa al Monte è agevolmente riconducibile agli studi effettuati dal Nadi durante gli anni del suo alunnato romano e agli insegnamenti impartiti alla Accademia Nazionale di Bologna dall'Antolini. Apprezzata incondizionatamente dai «buongustai»²⁵ dell'architettura, la villa di Antonio Aldini fu ritenuta un edificio modello da parte dello stesso Antolini il quale avrebbe poi invitato i suoi allievi bolognesi a studiarne alcuni dettagli, e in particolare la soluzione delle finestre di facciata.

Ma sono senz'altro le valenze monumentali mutate dai prototipi antichi che marcavano fortemente il territorio circostante a fare della villa un episodio unico nel panorama bolognese di primo Ottocento. In tal senso restò celebre l'apprezzamento di uno Stendhal peripatetico, sedotto dall'impatto visivo del prospetto neoclassico dell'edificio, il quale a suo dire: «forme, de vingt endroits de la ville, un point de vue à souhait pour le plaisir des yeux»²⁶.

Figura 4

Fig. 4.
Felice Giani,
planimetria di
Villa Aldini a Bologna
in un disegno
preparatorio per una
decorazione di Villa
Aldini a Montmorency.
Roma,
Istituto Nazionale
per la Grafica.



Come è noto la Villa Aldini, che nelle parole di Gaetano Giordani era stata concepita come un «museo vivente delle arti»²⁷, non venne portata a termine. Il precipitoso declino delle fortune del conte dopo il 1815 comportò la cessione forzosa del bene e il suo precoce decadimento, cui pose freno providenzialmente un importante decreto di tutela della Commissione Generale pontificia delle Belle Arti del 1833²⁸. Grazie a quell'atto ne venivano vincolati i prospetti esterni, salvandola dalla demolizione attraverso il pieno riconoscimento delle sue valenze artistiche, che venivano lodate e repute meritevoli di salvaguardia nonostante la loro indubbia contemporaneità.

L'impresa edificatoria dell'Aldini, come già lo era stata quella dell'Aldrovandi vent'anni prima per la sua villa a Camaldoli, fu senz'altro emblematica per la cultura architettonica bolognese di inizio secolo, sia per gli spunti linguistici innovativi introdotti in città, sia per i nuovi valori ideologici e simbolici trasmessi. Basti pensare al solo fatto di cancellare con la sua monumentale statura di tempio laico e profano, le tracce di uno dei centri devozionali più popolari della città fin dal Medioevo, quello della Chiesa e del Monastero di Santa Maria al Monte che per secoli aveva costituito un caposaldo religioso di primaria importanza e un punto di riferimento visivo altrettanto dominante nella prima cornice collinare periurbana. Ma ancora più significativo è il fatto che non si trattò di un esperimento isolato. La Villa Aldini costituisce piuttosto l'elemento di punta di un vero e proprio sistema insediativo a più voci che sembra rispondere a una logica sociale gerarchica che coinvolge l'intera collina, oramai secolarizzata al punto da farla apparire presto come una scenografica acropoli popolata dalle ville della *élite* bonapartista arroccata, nelle parole del Bosi, come in un «Campidoglio Felsineo»²⁹.

Anche Ferdinando Marescalchi, ministro degli Esteri dedicò profonde cure alla propria villa suburbana al Monte, inserita in un vasto patrimonio fondiario che si estendeva per un'ampia fascia collinare al confine con quello dell'avvocato Aldini e ad esso sottostante. I due principali edifici dominicali, la villa vera e propria poi denominata Marescalca e il più riservato «casino piccolo» furono ambedue profon-

Figura 5

damente riformati al tornante del secolo, assieme ai giardini adiacenti e al più vasto parco. Per la villa è ancora una volta Giovan Battista Martinetti a curarne il progetto fin dal 1798, proprio negli stessi mesi in cui realizzava la nuova *suite* domestica per la residenza di via IV Novembre dello stesso ministro della Cisalpina³⁰. L'intervento, che consistette nella radicale ristrutturazione della precedente villa settecentesca, equivalse a una vera e propria rifondazione dell'edificio, innalzato di un piano e ridisegnato nei prospetti nord e sud, rispettivamente con il rifacimento dell'ingresso e dell'ampia terrazza e con la creazione del portico verso la collina, dall'amplia serliana in macigno. Nel 1804 i lavori all'esterno dovevano essere ormai a buon punto, mentre il rifacimento degli ambienti interni dovette proseguire più a lungo nel tempo, con importanti sviluppi realizzati nei primi anni della Restaurazione, mentre il giardino "all'inglese", sempre su disegno dello stesso Martinetti, avrebbe preso corpo nelle scoscese coste del «vallone» a partire dal 1807³¹. Di un successivo progetto per la costruzione di una facciata monumentale rivolta verso la città, abbiamo notizia nella corrispondenza inedita del 1812 tra Ferdinando Marescalchi e Giuseppe Guidicini, in cui si fanno i nomi di Angelo Venturoli e di Giuseppe Nadi, come dei candidati più accreditati a fornire la migliore soluzione architettonica³². Venute meno le condizioni per intraprendere il progetto di più ampio respiro, Ferdinando Marescalchi ridimensionò le sue aspirazioni edificatorie limitandosi a fare costruire un padiglione da giardino d'ordine dorico su disegno dell'ingegnere Bianchi³³. Angelo Venturoli entrò in scena solo più tardi (1817), coinvolto dal figlio di Ferdinando, Carlo Marescalchi, per la ristrutturazione del «casino piccolo», nelle vicinanze della Chiesa di Sant'Apollonia a Mezzaratta³⁴.

«Per scansare l'etichetta». I casini suburbani e le «delizie» dei cittadini

Gran parte della superficie del Monte e delle adiacenze collinari si costellarono in breve tempo di edifici destinati alla villeggiatura dei cittadini più ricchi, colti e influenti, già proprietari di una abitazione permanente nel centro murato e che in misura crescente poterono disporre di una seconda, suburbana e ad uso stagionale. La ricchezza di acque, la possibilità di esercitare un'agricoltura dilettevole, i benefici della posizione elevata che valorizza l'architettura e garantisce una perma-



Fig. 5.
Antonio Basoli,
Panorama di Bologna
(1822),
particolare del
Colle dell'Osservanza.
Collezioni d'arte
e di storia della
Cassa di Risparmio
di Bologna.

nenza in una cornice ambientale «deliziosa» e dunque salubre, sono tutti fattori che orientano la scelta insediativa dei nuovi borghesi a favore della prime propaggini della collina. Antonio Basoli chiarisce bene, nelle sue *Lezioni di Ornato*, quali debbano essere i requisiti di una simile «casa di delizia». I casini, a suo dire:

«Non vanno costruiti entro le città, né entro i villaggi, ma poco lontani dalle città medesime per andarvi facilmente a ricrearsi dalle cure cittadinesche, o in qualche lontananza dove si posseggono poderi e dove si vada per vigilarvi in vicinanza di altri casini di simil portata per quanto si può onde scansare l'etichetta»³⁵.

La loro funzione è in primo luogo ricreativa e destinata a soggiorni brevi che consentano di rigenerarsi dalla quotidianità dei *negotia* urbani. La scelta collinare, tra tutte quelle possibili nella fascia suburbana, è senz'altro la più opportuna, soprattutto in ragione del sito, in quanto: «Dal casino e gli spazi, e gli orti e i giardini ed i viali debbono andar tutti in un dolce pendio affinché le acque scolino senza logorare il terreno e l'edificio spicchi d'ogni intorno in elevazione»³⁶. La loro architettura, da «composta e vaga» quale deve essere circoscritta alla committenza più elevata, può godere di gradi di libertà maggiori, escludere ogni suntuosità a favore di un benessere senz'altro privato e borghese: «Fuori di questo caso il vestibolo ne divien sala, si può spesso e con molta vaghezza praticare al di fuori una scala a due rami, le comodità vi sono più raccolte, ma in compenso vi hanno da abbondare i portici, le logge, le ringhiere, i belvedere, le torrette, vi deve brillare la leggiadria delle forme, e vi si può anche intracciare un poco di architettura militare, qualora le circostanze lo ammettino»³⁷.

Analoga importanza è riservata ai percorsi, agli accessi e alle aree scoperte: «Affinché queste delizie diano e ricevansi un gran colpo d'occhio, bisogna che i loro principali ingressi siano preceduti d'accessi situati drittamente in faccia alla linea capitale dell'edificio, quando anche avessero a praticarsi in mezzo a terre lavorate, a boschi, supponendo che la strada maestra avesse tutta altra direzione, questi accessi o siano viali devono avere una larghezza proporzionata e alla loro lunghezza e alla facciata dell'edificio, questi viali possono essere accompagnati da controviali, tripli viali a zampa d'oca, secondo l'importanza della delizia. Attenzione essenziale però si userà che sempre i loro vani corrispondano ai vani dell'edificio. L'architetto ornataista di gusto deve disegnare anche i giardini e presiedere a tutti gli accessori»³⁸.

Per «fare un'idea di come si ornano», egli potrà ispirarsi, tra gli altri, a Palladio e a Inigo Jones³⁹. Basoli precisa infine che: «Anche qui la decorazione esteriore deve essere relativa ai vari ranghi de' proprietari ed è suscettibile dell'architettura ornata o semplice, o composta. Sempre però vi deve brillare quella leggiadria e quel non so ch'è di leggiero gradevole che è proprio della campagna, ma pregio essenziale di tali abitazioni è di essere corredate di orti a canto alle cucine, di giardini, di parterre, di viali ornati tutti di varie fontane»⁴⁰.

Quasi ne fossero la trascrizione letterale in pietra e materia vegetale, gli edifici che ai primi del secolo vengono costruiti nel primo contado suburbano bolognese ricalcano quasi letteralmente queste prescrizioni, senz'altro largamente condivise da una committenza di nuovi possidenti.

Il conte Giuseppe Segni ad esempio, sempre grazie alle cessioni del patrimonio ecclesiastico, entrò presto in possesso di una casa e dei terreni delle monache

domenicane di Sant'Agnese al Monticello, un rilievo collinare immediatamente sottostante alla residenza dei Marescalchi al Monte, ricavandone un casino (disegnato da Vincenzo Leopardi e forse ristrutturato da Angelo Venturoli⁴¹) presto celebrato come cenacolo di conviviali riunioni arcadiche⁴². L'edificio, che negli anni trenta sarebbe stato poi acquistato dallo scultore Cincinnato Baruzzi, il quale a partire dal 1833 lo trasformò nella sua casa-studio nota anche come «l'Eliso»⁴³, si riconosce per il suo basso fronte porticato che emerge da una bella veduta ad olio di quel «colle diletto» oggi conservata nelle Collezioni della Cassa di Risparmio di Bologna, sullo sfondo di quegli «incorruttibili cipressi»⁴⁴ che erano stati piantati dal suo primo proprietario nel circostante parco delle rimembranze.

Nella stessa veduta, così come in quello che può essere identificato quale suo disegno preparatorio⁴⁵, si possono ravvisare molte delle altre ville realizzate negli stessi anni lungo le coste di nord est del Monte e ritratte in quel paesaggio che si sgrana al di sotto dell'edificio della Marescalca. Al centro del dipinto è un'altra villa, anch'essa quasi certamente edificata sulla scia di quella dell'Aldini e comunque entro il 1810, e che corrisponde a quella del ricco notaio Angelo Filicori, il cui patrimonio si era moltiplicato anche grazie alle favorevoli amicizie filo bonapartiste e per effetto dei traffici speculativi e fondiari. Anch'essa, come già la residenza urbana dello stesso notevole, fu con ogni probabilità disegnata dal Martinetti, il quale si dimostrerebbe dunque un vero architetto *omnibus*, flessibile interprete e punto di riferimento obbligato delle sempre più numerose richieste di una committenza di *parvenus* in vertiginosa ascesa e impegnata a legittimare il nuovo prestigio sociale facendo largo uso dell'architettura e del prestigio che ne deriva. La Villa Filicori, poi passata al genero Giovanni Contri e più nota con l'appellativo del suo secondo proprietario, venne costruita su terrazzamenti in costa a est di Sant'Appollonia, con uno scarto di due piani tra il prospetto verso la strada di Mezzaratta e quello rivolto al giardino, disposto su di uno sperone acclive, proiettato verso San Michele in Bosco. L'architettura del prospetto fa largo uso di riquadrature sul fronte orientale ritagliato dalle numerose finestre, relegando l'ordine architettonico solo sul lato opposto, che presenta una loggetta dorica ritagliata nella massa muraria del fronte rigoroso, severo e compatto, su cui si affaccia la sala da pranzo ovale dal bel fregio monocromo.

All'interno, nel «giro di camere» del primo piano e nel comparto degli ambienti domestici che si affacciano sul giardino, si raffina un nuovo concetto di architettura degli interni in un crescendo che trova il suo vertice nella splendida sala delle feste decorata da Felice Giani, affacciata sul vasto giardino «all'inglese» approntato da Giovanni Contri, allievo di Filippo Re e suo successore nella carica di segretario della Società Agraria di Bologna e di direttore dell'Orto Agrario.

I dolci rilievi del Monte e del sottostante Monticello conquistarono, tra gli altri, anche Giuseppe Scarani (che rimodernò un Casino all'Osservanza), Vincenzo Vecchietti (il quale incaricò il Venturoli di predisporre un progetto, poi non eseguito, per una nuova facciata del proprio casino confinante con quello del notaio Felicori⁴⁶), il «sartore» Gaetano Pirotti (il cui casino dall'ampio porticato in via Vallescura fu poi oggetto di ripetuti interventi decorativi di Antonio Basoli) e altri cittadini arricchiti provenienti dalla mercatura e dalle arti, alla ricerca di una nuova legittimazione sociale, come se la residenza pedecollinare diventasse uno *status symbol*

Figura 6

Fig. 6.
Bologna,
Villa Filicori Contri
al Monte
(Colle dell'Osservanza),
prospetto Ovest.



da esibire quasi fosse uno dei segni più tangibili, dinamici e spendibili dell'*escalation* sociale dei ceti più favoriti dalle riforme napoleoniche. L'ambizione comune è anche quella di entrare in possesso di ampie riserve di terreno boschivo o vitato, per ricavarne parchi e giardini, prevalentemente disegnati "all'inglese". Oltre al già citato giardino Filicori, è altrettanto significativa la residenza, sempre lungo la via Vallescura, dal cittadino Maldini (forse da identificarsi con quel Vincenzo Maldini che possedeva diverse tele del Basoli) sempre alle pendici del Monte, un casino dal sobrio fronte tetrastilo con camere anch'esse dipinte dal pittore di Castelguelfo⁴⁷ e circondato da un parco confinante con quello dell'Aldini, altrettanto curato nella disposizione delle singole parti e dei dettagli architettonici⁴⁸. O, ancora, il casino del senatore Ferdinando Bologna, fuori dalla Porta di Saragozza nel sito della attuale Facoltà di ingegneria, il quale era integrato a un vasto «bosco di delizia» celebrato dalle fonti come uno dei più curati giardini "all'inglese" della città⁴⁹.

281

Come si è già accennato, la propensione a edificare nell'area collinare della cerchia suburbana si intensifica nei primi anni del Regno, scatenando l'emulazione e diventando presto una vera e propria moda che tenne accesa la competizione sul mercato dei beni religiosi soppressi. E se il Monte rimase una sorta di Parnaso accessibile solo ai pochi privilegiati *demi-dieux* che rientravano nella cerchia più ristretta del potere locale, anche le alture adiacenti costituirono meta altrettanto ambita per i potenziali membri della corte napoleonica. Possiamo ben dire che l'intera cornice collinare della città, intesa in una accezione geograficamente più ampia di quella che coincide con i rilievi del possente contrafforte pliocenico disposto a mo' di bastione proteso verso la pianura, tra il corso del Setta, del Reno e del Savena, fu l'ampio teatro di questa disseminazione di residenze dalla nuova concezione.

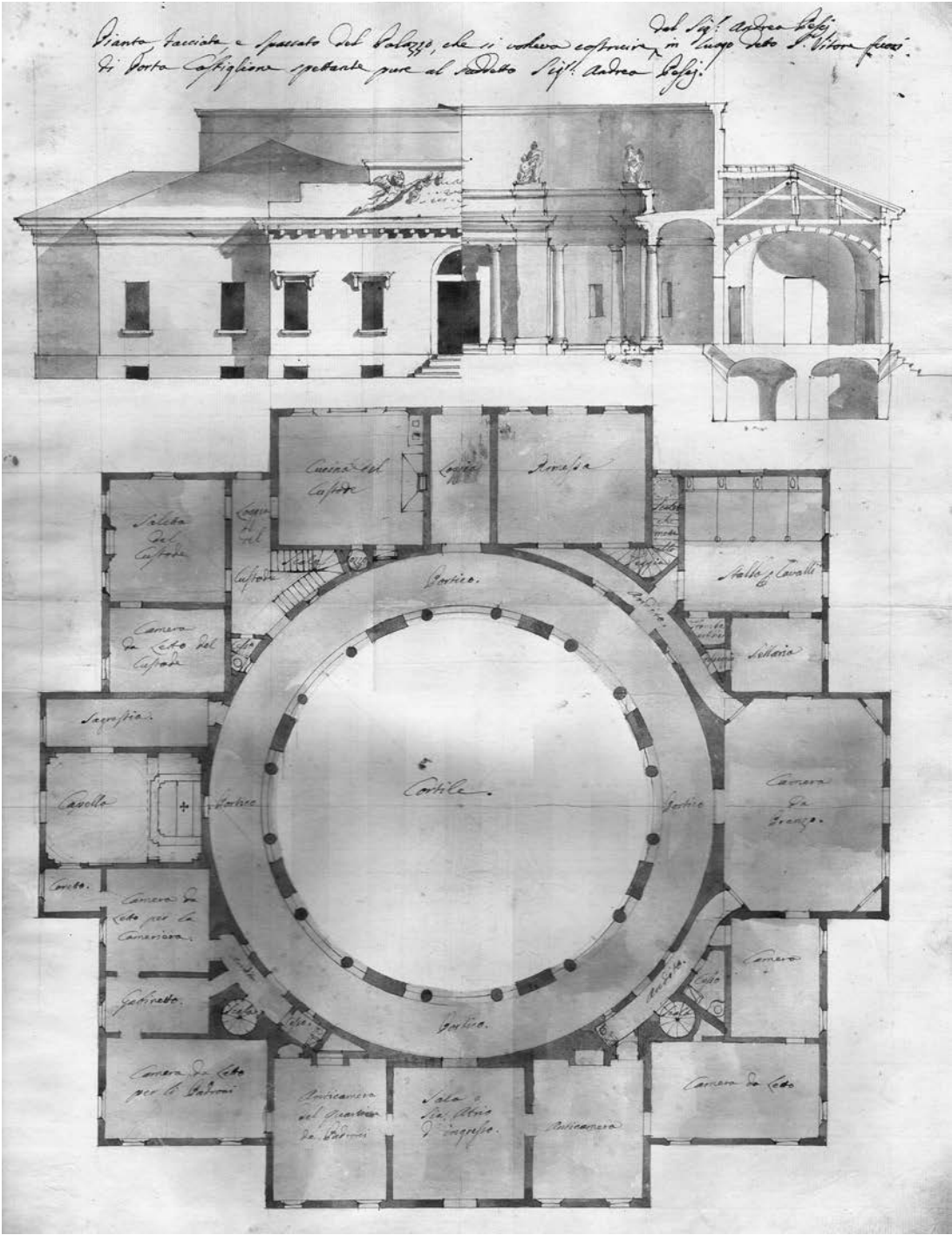
Particolarmente intensa, in questo contesto, è l'attività progettuale di un architetto come Angelo Venturoli, che nell'arco di oltre un trentennio e con ritmi di lavoro indefessi, riuscì a soddisfare le richieste crescenti tanto di un patriziato al tramonto che di una borghesia in ascesa, affidandosi a un repertorio di soluzioni palladiane declinate in una prospettiva caparbiamente razionale e utilitaria. Sono ben 83 i

progetti per ville e casini di Venturoli di cui è rimasta traccia nel suo archivio professionale, gran parte dei quali per edifici sulle propaggini collinari del Bolognese⁵⁰. L'orizzonte geografico è quello che va da Piumazzo e Bazzano in direzione di Modena, fino ai rilievi di Monterenzio, oramai verso l'Imolese, preferenzialmente disposti lungo la cornice appenninica, ma con significative puntate nella più larga pianura. Quasi sempre il Venturoli viene coinvolto per la ristrutturazione di edifici esistenti, anche durante l'*Ancien Régime* e prima della fase di recupero del patrimonio ex conventuale, mentre più scarse furono le commesse per lo studio di architetture *ex novo*.

Fin dagli anni Ottanta egli sembra comunque offrire soluzioni residenziali efficaci sotto il profilo retorico e della comunicazione sociale (puntando soprattutto a soluzioni di effetto nei prospetti), economiche e funzionali all'uso pratico. Oltre agli incarichi più impegnativi, tesi a soddisfare una committenza patrizia dagli interessi economici fortemente radicati nel contado di pianura, Venturoli è documentato anche per le sue opere nella collina a corona della città. Tra i suoi primi incarichi vanno registrati gli interventi di ristrutturazione del casino dell'avvocato Saverio Monti Casignoli a Barbiano (1782)⁵¹ e di quello del vescovo Paolo Giuseppe Castelli Piratini, nel sito denominato «La Prospettiva» fuori Porta Saragozza (1784)⁵², oltre all'ammodernamento delle villeggiature dei Valiani a Gaibola (1789)⁵³ e di Ludovico Gotti a Pizzocalvo (1792)⁵⁴. In questo decennio si collocano anche gli interventi, che oggi vanno senz'altro ridimensionati nella portata complessiva delle sue responsabilità progettuali, per la Villa Tanari alla Croce del Biacco (dal 1788), nota come «La Cavallina», e per l'ampia ristrutturazione della Villa Hercolani a Belpoggio (1786). Ma saranno gli anni napoleonici a portare gli incarichi più interessanti, legati anche al rifacimento dei grandi complessi religiosi per i *nouveaux riches* locali. Sotto questo segno, Venturoli si adatta a fornire ai suoi committenti risposte diversificate, da quelle molto elementari e improntate a pura *utilitas*, fornite ad esempio dal rifacimento del romitorio dei Carmelitani scalzi a Porta Maggiore per ricavarne il casino di Marcellino Sibaud (1802)⁵⁵, o dal riordino delle aule conventuali già dei monaci camaldolesi dell'Eremo, acquistato da Giuseppe Ungarelli e situato a pochi passi dalla Villa Marescalchi a Tizzano (1805)⁵⁶, fino a interventi ben più strutturati e impegnativi come quelli elaborati subito dopo la proclamazione del Regno d'Italia.

Quattro edifici, due realizzati e due soltanto progettati ci aiutano a seguire questo percorso, che si svolge ancora una volta, sui primi rilievi collinari. Con i progetti per il Casino Monti a Belpoggio (1805)⁵⁷ e per quello del cittadino Giuseppe Monari alla Moscardina, nella parrocchia di San Giuseppe fuori Porta Saragozza (1806)⁵⁸, Venturoli affronta ancora una volta la ristrutturazione di fabbriche già destinate alla villeggiatura, sviluppando disegni variati, soprattutto nel trattamento dei prospetti d'ingresso. Le piante per la «Moscardina», peraltro non attuate, forniscono un'utile esemplificazione dei suoi studi per la disposizione simmetrica degli ambienti interni, ma soprattutto il posizionamento delle scale esterne a uno o più «rami» innestate a un portico di facciata. Nella Villa di Belpoggio, dal sobrio prospetto ionico con lungo fregio a festoni e la sala interna a colonne libere, si raffina lo studio sugli ambienti domestici e a scala più contenuta, sempre più improntati a una domanda borghese di discrezione e *comfort*.

Fig. 7.
Angelo Venturoli,
pianta e prospetto
per la villa di
Andrea Pesci
al colle di San Vittore.
Bologna, Collegio
Artistico Venturoli.



Del tutto inedita è viceversa la soluzione indicata nel progetto, sempre del 1806, di un palazzo suburbano per Andrea Pesci⁹⁹, da costruirsi sul sito del Monastero di San Vittore, lungo la strada di San Mamolo, che era stato in un primo Momento acquistato dall'Aldini (1799) e poi rivenduto per intento speculativo. Le preesistenze conventuali non avrebbero dovuto essere in questo caso recuperate, bensì completamente demolite per lasciare posto a una struttura da costruirsi *ex novo*. L'edificio residenziale, a pianta centrale e a un solo piano, riprende in pianta evidenti modelli palladiani impostati su di un doppio asse di simmetria, rielaborati sulla base di riflessioni più larghe sul repertorio cinquecentesco e in particolare su Serlio. Dopo avere suddiviso gli ambienti domestici in quattro razionali quartieri per i familiari del committente, i custodi e le stalle, Venturoli propone, al posto del salone centrale, un vasto cortile con portico dorico trabeato e contraddistinto dall'inconsueto ritmo delle colonne libere intervallate da pilastri, che avrebbe potuto giocare il ruolo di centro di accoglienza per gli ospiti nella bella stagione. La struttura anulare veniva denunciata poi anche all'esterno per effetto della elevazione cilindrica delle superfici murarie intonacate, esposte nella rigorosa purezza geometrica del prospetto. A differenza di quanto accadde per la Chiesa di Santa Maria al Monte, le forti resistenze a radere al suolo l'antico cenobio frenarono tuttavia le aspirazioni del Pesci, che differì dai suoi disegni orientandosi piuttosto a rimodernare altri edifici di sua proprietà, sempre sotto la direzione artistica del Venturoli, in tutt'altro sito, questa volta nella pianura di San Giorgio di Piano. Fu sempre il Venturoli a farsi interprete delle aspirazioni residenziali di un altro esponente della *élite* professionale cittadina, l'avvocato Giovanni Maria Regoli,

Figura 7



Fig. 8.
Antonio Basoli,
*Veduta della Villa Regoli,
oggi Revedin
al Poggio Belvedere.*

Figura 8

quando si trattò di approntare la sua residenza suburbana a breve distanza da San Michele in Bosco, sull'impianto del monastero soppresso dei Cappuccini al Poggio Belvedere (l'unico convento collinare, per inciso, che per la sua vastità era rimasto nelle mani del demanio, il quale lo ridusse a «casa di forza»). Anche in questo caso, come già per la Villa di Aldini al Monte, lo scopo primario era quello di esaltare le qualità naturali del sito, un belvedere proiettato sul paesaggio urbano, accentuandone i valori panoramici con artifici architettonici. I disegni di studio giunti a noi per la ristrutturazione della fabbrica ex conventuale si limitano tuttavia a indicare due soluzioni alternative per il prospetto est, oltre a una proposta per il lungo fronte nord, verso la pianura⁶⁰, mentre la riorganizzazione degli ambienti interni resta nell'ombra. La soluzione realizzata valorizzò l'affaccio sulla città, con un ampio terrazzo su di un porticato aperto a settentrione, e soprattutto quello verso l'Osservanza, grazie al maestoso pronao tetrastilo rivolto a est, ben visibile in alcune vedute di Antonio Basoli che registrano anche l'andamento della ripida scalinata d'accesso, poi ridimensionata a seguito delle trasformazioni tardo ottocentesche del primitivo casino, nel quadro della sua riduzione a residenza arcivescovile.

Angelo Venturoli si impegnò ripetutamente per diversi altri committenti nell'attrezzare siti suburbani panoramici attraverso calibrate soluzioni architettoniche, sia con interventi di maggior respiro e complessità strutturale, come nel caso della villa per Nicolò Fava Ghisilieri a Ceretolo (1809), oggi scomparsa, lungo la valle del Reno, sia con altri meno impegnativi, di semplice riordino spaziale degli edifici preesistenti. Vanno ricordati, tra gli altri, la ristrutturazione del casino di campagna di Antonio Pallotta nel predio Cisola a Casaglia (1814)⁶¹, l'ampliamento dell'edificio della «Pasquina» per Giuseppe Malaguti a San Silvestro di Chiesa Nuova (1817)⁶² e i progetti per il restauro delle fabbriche denominate «Bella Vista» a San Ruffillo per il conte Francesco Ranuzzi (1820)⁶³. Più limitate numericamente, ma non meno significative sotto il profilo architettonico, furono anche le residenze di villeggiatura da lui edificate in diverse aree suburbane di pianura, che godevano spesso di condizioni localizzative altrettanto favorevoli, vuoi per la migliore accessibilità in condizioni stagionali particolarmente avverse, vuoi per il fatto di essere copiosamente irrigate dalle acque dei numerosi canali, a tutto beneficio della coltivazione di orti e giardini. Nei quartieri di Borgo Panigale, San Paolo di Ravone e in quello delle Lame, lambiti dalle acque del canale di Reno, Venturoli progetta, tra gli altri, il casino per la contessa Lucrezia Fontanelli Aldrovandi (1783), il Casino Taruffi (1793) e quello per Luigia Goldoni Solimei (1812)⁶⁴. Anche il Casino Canevelli (1804), nei pressi della Certosa, le cui vicende costruttive si prolungarono in un arco di tempo più dilatato, sorgeva a breve distanza dal canale di Reno e con esso intratteneva uno stretto rapporto funzionale e paesaggistico.

Negli anni della Restaurazione pontificia questa dinamica edificatoria di ville, casini e delizie non avrebbe mutato segno, anzi, in buona parte della fascia periurbana bolognese il processo si sarebbe intensificato generando un tessuto insediativo che avrebbe condizionato a lungo l'organizzazione territoriale del suburbio e la figuratività del suo paesaggio.

I contenuti di questo saggio sono stati per la prima volta discussi da chi scrive nella relazione dal titolo «Fabbriche e villeggiature al Monte. Le residenze suburbane degli ufficiali di stato nella Bologna napoleonica» al Convegno Internazionale di Studi *La cultura architettonica italiana e francese in epoca napoleonica. Pratiche professionali e questioni stilistiche*, tenutosi all'Académie de France-Villa Medici a Roma il 4, 5, 6 ottobre 2007. Una prima versione del testo, dal titolo «Villeggiature neoclassiche e cultura dell'abitare a Bologna in età napoleonica», è stata pubblicata in A.M. Matteucci, F. Ceccarelli (a cura di), *Nel segno di Palladio. Angelo Venturoli e l'architettura di villa nel Bolognese tra Sette e Ottocento*, Bologna, 2008, p. 93-110.

– 1. F. Ceccarelli, «Architetture di stato per Bologna, “centrale” della Repubblica Cispadana (marzo-maggio 1797): progetti e realizzazioni», in A. Varni (a cura di), *I “giacobini” nelle legazioni. Gli anni napoleonici a Bologna e Ravenna*, Bologna, 1999, II, p. 207-252.

– 2. Per una sintetica narrazione di quelle vicende e, più in generale sulla cultura architettonica a Bologna in età napoleonica, rinvio a F. Ceccarelli, «Bologna e la Romagna», in F. Dal Co (a cura di), *Storia dell'architettura italiana*, VII, *L'Ottocento*, a cura di A. Restucci, Milano, 2005, I, p. 142-165.

– 3. Sulle vicende relative alle disposizioni del terzo statuto costituzionale e più in generale al progetto per la Villa Reale di Zola cfr. F. Ceccarelli, «Le “idee” per la villa reale di Zola e i progetti per i palazzi bolognesi», in F. Ceccarelli, G. D'Amia (a cura di), *Les maisons de l'Empereur. Residenze di Corte in Italia nell'età napoleonica*, atti del convegno (Lucca, Palazzo Ducale, 23-24 gennaio 2004), *Rivista Napoleonica*, 10-11, 2004-2005, p. 145-158 e *id.*, «Bologna e la Romagna»..., cit., p. 149-151.

– 4. Bologna, Archivio di Stato, (d'ora in poi ASBo), *Archivio Aldini*, Serie A, b. 3, doc. 335. Il documento è trascritto, assieme agli allegati in appendice, in F. Ceccarelli, «Le “idee” per la villa reale di Zola...», cit., p. 159-162.

– 5. A. Scotti Tosini, *Il Foro Bonaparte. Un'utopia giacobina a Milano*, Milano, 1989, p. 146.

– 6. Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, (d'ora in poi BCABO), GDS, *Disegni Autori Vari*, c. 8, n. 1296, «Idea della Villa Reale da costruirsi a norma del sovrano decreto nel dipartimento del Reno progettata sulla delizia di Zola spettante al sig. Luigi Albergati e su altre limitrofe adiacenze».

– 7. Antonio Basoli rivendica la responsabilità progettuale dell'insieme e dei dettagli: «Facemmo noi pure tutte le invenzioni delle fabbriche principali decorate de' suoi ornamenti analoghi tutte di stile greco romano, le quali non erano in piccolo numero, ma tutte necessarie per ben decorare con convenienza una Villa Reale oltre tutti i suoi comodi». (Bologna, Accademia di Belle Arti, Biblioteca (d'ora in poi BABABO), *Fondo Basoli*, Scritti, vol. G. 4.2, *Lezioni di Ornato*, t. I, p. 541). Per quanto riguarda la collaborazione con Ercole Gasparini, questa si sarebbe limitata ad aspetti

computistici: «Fu il tutto accompagnato da una relazione esatta ed un calcolo preventivo della spesa, che noi facemmo fare al Professore Gasparini ingegnere architetto, non essendo questa la nostra partita, il quale ascendeva alla somma totale di lire milanesi allora in corso L. 6.656.860, che però questa somma ci pareva anche assai scarsa, non avendo computato l'ingegnere la magnificenza delle decorazioni interne, come pitture, sculture, dorature, marmi e specchi, tappezzerie, mobili, utensili, ecc.» (*ibid.*, p. 543).

– 8. BCABO, GDS, *Disegni Autori Vari*, c. 8, n. 1297, «Dettagli architettonici per la villa reale da eseguirsi a norma del sovrano decreto nel dipart. Del Reno progettata sulla delizia di Zola spettante al sig. Luigi Albergati, e su altre limitrofe adiacenze». Alcuni disegni preparatori delle diverse architetture poi compendiate nella tavola riassuntiva (n. 1297), sono conservati sempre in BCABO, GDS, *Disegni Autori Vari*. In particolare, nella cartella 2, i nn. 345r (vi sono rappresentate diverse soluzioni prospettiche e planimetriche per palazzo, torri, accessi, padiglioni, ecc.); 345v (schizzi di pianta e prospetto di arena e caselli di ingresso); 351r (schizzi di bagni, torri, padiglioni); 351v (schizzi di pianta e prospetto del casino di riposo) e nella cartella 3, il n. 699 (studio per il prospetto del casino di riposo).

– 9. BABABO, *Fondo Basoli*, Scritti, vol. G. 4.2, *Lezioni di Ornato*, t. I, p. 533-544.

– 10. «Dopo essersi noi rimpatriati da Roma ancora freschi delle grandi idee degli antichi e di quelle magnifiche delizie moderne, si prese l'impegno», (*ibid.*, p. 533). Sul viaggio a Roma di Basoli, cfr. V. Riccardi Scarsellati Sforzoloni, «Il viaggio a Roma nei taccuini di Antonio Basoli», in D. Lenzi (a cura di), *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, Bologna, 2004, p. 441-445. Il progetto per la Villa Reale a Zola viene menzionato dal Basoli anche nelle sue memorie, con riferimento al 1805, cfr. F. Farneti, V. Riccardi Scarsellati Sforzoloni, *La vita artistica di Antonio Basoli*, Argelato, 2006, p. 75.

– 11. BABABO, *Fondo Basoli*, Scritti, vol. G. 4.2, *Lezioni di Ornato*, t. I, p. 543-544.

– 12. Cfr. F. Ceccarelli, «Le “idee” per la villa reale di Zola...», cit., p. 156 sgg., e *id.*, «Bologna e la Romagna»...cit., p. 151.

– 13. G. Bosi, *Archivio patrio di Antiche e moderne rimembranze felsinee...*, Bologna, 1853, p. 9.

– 14. *Ibid.*, p. 10.

– 15. G. Zucchini, *La Madonna del Monte di Bologna*, Bologna, 1939, p. 41.

– 16. F. Ceccarelli, «Bologna e la Romagna»..., cit., p. 149.

– 17. BCABO, GDS, *Disegni Autori Vari*, *Raccolta Gozzadini*, c. 23, n. 182, e *Raccolta Autori Vari*, c. 2, n. 658.

– 18. Biblioteca Comunale di Forlì, *Collezione Piancastelli*, *Raccolta autografi e carte*, (Martinetti G.B.), lettera di Giovan Battista Martinetti ad Antonio Aldini, da Bologna, 19 marzo 1812.

– 19. Biblioteca Comunale di Forlì, *Collezione Piancastelli*, *Raccolta autografi e carte*, (Martinetti G.B.), lettera di Gio-

van Battista Martinetti ad Antonio Aldini, da Bologna, 19 marzo 1812: «Non ti ho più scritto del Monte per la ragione che ti ho detta, cioè che aspettavo sempre la tua venuta in Italia. Non vorrei che alla tanta prevenzione che ne ài ti scemasse poi la sorpresa vedendolo. Io non posso dir altro che piace generalmente, e che tutti corrono a vederlo. Ciò nasce per la novità del progetto, e questo è più tuo che mio. Le volte interne sono ultimate. Si fanno ora le battute, e sono già a buon termine. Comincio a ripulire l'esteriore per levare le armature onde // costruir le scale. Per la fabbrica posteriore aspetto di farti conoscere il mio progetto, del quale ho preparato un modelletto. All'Osservanza si è piantato de' frutti, e regolato buona parte del terreno a norma di quanto ho divisato. A giorni si pianterà anco la vigna. Pei fiori bisogna aspettare l'autunno, e darò a te la nota di quello che dovrai provvedere. Gianni è a Roma a dipingere nel Palazzo Imperiale. Sarà di ritorno alla fine di aprile. A quell'epoca si potrà dipingere anco al // Monte. Non vedo difficoltà di farlo venire a Parigi in agosto. Dipenderà dal tuo volere. Porta teco dei bronzi per guarnire dei mobili. Ciò è indispensabile perché qui non si trova nulla. Farò metter dei letti all'Osservanza anche per noi. Ti aspettiamo a braccia aperte. Addio di cuore. Il tuo Aff. amico Martinetti».

– 20. Biblioteca Comunale di Forlì, *Collezione Piancastelli, Raccolta autografi e carte*, (Martinetti G.B.), lettera di Giovan Battista Martinetti ad Antonio Aldini, da Bologna, 19 marzo 1812.

– 21. Archivio Marescalchi, Tizzano, c. 30, Giuseppe Guidicini, 1812-1813, t. VIII, mazzo 2, lettera di Giuseppe Guidicini a Ferdinando Marescalchi, da Parigi, 10 ottobre 1812: «a proposito di Mezza Ratta, la prego di dirmi il di lei sentimento sulla tanto decantata fabbrica d'Aldini. Io stimo Martinetti come capace di far bene una distribuzione comoda d'un appartamento, ma non ho grande opinione di lui per la decorazione di una facciata che per quello che mi è stato descritto, pare che Aldini vi si sia impegnato non poco, anzi con della pretenzione. Il Monte è veduto di lontano e da molti punti della pianura. Per far brillare quel Palazzo bisogna dargli una bella forma nella sua massa, e poi ornarlo poco, ma che il poco sia maschio, e colossale. La delicatezza dei membri, delle proporzioni e delli ornamenti non sono cose per il Monte e Martinetti in tutto quello che ha fatto sia in Bologna che fuori pecca moltissimo in delicatezza, se non si vuole anche dire nel meschino e nel secco. Venturoli piuttosto avrebbe saputo tirare profitto da quella situazione: e giacché il proprietario vuol spendere, avrebbe egli potuto lasciare un monumento meritevole delli elogi dei Conoscitori». Per il riferimento a Venturoli come «vero Palladiano», cfr. *infra*, nota 32.

– 22. BCABO, GDS, *Disegni Autori Vari*, c. 2, nn. 530-541. Il disegno n. 530 porta sul verso l'iscrizione coeva: «Palazzo Aldini Studi Nadi».

– 23. BCABO, GDS, *Disegni Autori Vari*, c. 2, nn. 531-532.

– 24. Per quanto riguarda la presenza di Felice Giani sul cantiere di Villa Aldini, oltre a quanto riportato in S. Medde, «Villa Aldini», in A. M. Matteucci, F. Ceccarelli (a cura di),

Nel segno di Palladio..., cit., scheda n. 33, p. 242-243, si rinvia al contenuto della lettera di Martinetti ad Aldini, da Bologna del 19 marzo 1812, cfr. *infra*, nota 19.

– 25. G. Bosi, *Archivio patrio...*, cit., p. 10.

– 26. Cfr. A. M. Matteucci, «Uno sguardo ai committenti», in *id.*, *I decoratori di formazione bolognese tra Settecento e Ottocento. Da Mauro Tesi ad Antonio Basoli*, Milano, 2002, p. 95.

– 27. Cfr. S. Medde, «Villa Aldini»..., cit.

– 28. *Ibid.*

– 29. G. Bosi, *Archivio patrio...*, cit., p. 9.

– 30. Cfr. F. Ceccarelli, «Bologna e la Romagna»..., cit., p. 149, nota 17.

– 31. Sulle vicende costruttive della villa si veda A. Serantoni, «Ville Marescalchi», in A. M. Matteucci, F. Ceccarelli, (a cura di), *Nel segno di Palladio...*, cit., scheda n. 32, p. 232-237.

– 32. Archivio Marescalchi, Tizzano, c. 30A: Giuseppe Guidicini 1812-1813, t. VIII, mazzo 2, lettera di Giuseppe Guidicini a Ferdinando Marescalchi, da Parigi, 16 dicembre 1812: «Martinetti da che passa per architetto non ha mai fatto alcun disegno né per invenzione e né per manovra. Sono sempre stati altri che glieli facevano. Aveva una volta Scandellari; in somma è un altro Dotti. Ho sommo piacere a sentire che V.E. convenga nel parer mio di consultare Venturoli e Nadi: Il primo è un vero Palladiano, il secondo è un giovane che ha molto gusto ed una mano eccellente. Ho veduto diverse sue cose, avanti che partisse per Roma che davano grandi speranze. So che in Roma ha studiato molto e non può che avere fatti dei grandi progressi».

– 33. Cfr. A. Serantoni, «Ville Marescalchi»..., cit., p. 235.

– 34. Fondazione Collegio Artistico Venturoli, Bologna (d'ora in poi FCAVBo), *Archivio Venturoli*, Perizie, cart. M, fasc. 112.

– 35. BABABO, *Fondo Basoli*, Scritti, vol. G. 4.2, *Lezioni di Ornato*, t. I, p. 512.

– 36. BABABO, *Fondo Basoli*, Scritti, vol. G. 4.2, *Lezioni di Ornato*, t. I, p. 512.

– 37. BABABO, *Fondo Basoli*, Scritti, vol. G. 4.2, *Lezioni di Ornato*, t. I, p. 511-512.

– 38. BABABO, *Fondo Basoli*, Scritti, vol. G. 4.2, *Lezioni di Ornato*, t. I, p. 513-514.

– 39. BABABO, *Fondo Basoli*, Scritti, vol. G. 4.2, *Lezioni di Ornato*, t. I, p. 513.

– 40. BABABO, *Fondo Basoli*, Scritti, vol. G. 4.2, *Lezioni di Ornato*, t. I, p. 512.

– 41. FCAVBo, *Archivio Venturoli*, Perizie, c. S, fasc. 19; A. Bolognini Amorini, *Elogio di Angelo Venturoli Architetto Bolognese, Scritto dal Marchese Antonio Bolognini Amorini*, Bologna, 1827, II, p. 41.

– 42. Cfr. F. Tognetti, *L'Eliso. Villa suburbana di Bologna*, Bologna, 1836.

– 43. G. Gresleri, «L'Eliso di Cincinnato Baruzzi. Ordine e caos in un'«officina» del'800 bolognese», in M. Pigozzi (a cura di), *Gli architetti del pubblico a Reggio Emilia. Dal Bolognini ai Marchelli*, catalogo della mostra, (Reggio Emilia,

- Teatro Municipale, 12 maggio-17 giugno 1990), Reggio Emilia, 1990, p. 107-117.
- _ 44. F. Tognetti, *L'Eliso...*, cit., p. 12.
 - _ 45. BCABo, GDS, *Raccolta Disegni Autori Vari*, c. 14, n. 90/8.
 - _ 46. FCAVBo, *Archivio Venturoli*, Perizie, c. V, fasc. 26.
 - _ 47. V. Riccardi Scassellati Sforzolini (a cura di), *Antonio Basoli. Decorì e arredi 1794-1809*, Firenze, 2000, p. 192-193.
 - _ 48. L'edificio, che ha conservato parzialmente la sua *facies* di primo Ottocento, si trova in via Vallescura n. 31 ed è attualmente di proprietà Conti.
 - _ 49. G. I. Molina, *Memorie di storia naturale lette in Bologna nelle adunanze dell'istituto*, Bologna, 1821, p. 21.
 - _ 50. Cfr. R. Landi, «Ville e casini di Angelo Venturoli nelle carte dell'Archivio della Fondazione Collegio Angelo Venturoli», in A.M. Matteucci, F. Ceccarelli, *Nel segno di Palladio...*, cit., p.115-122.
 - _ 51. FCAVBo, *Archivio Venturoli*, Perizie, c. M, fasc. 2; A. Bolognini Amorini, *Elogio di Angelo Venturoli...*, cit., II, p. 3.
 - _ 52. FCAVBo, *Archivio Venturoli*, Perizie, c. C, fasc. 1; A. Bolognini Amorini, *Elogio di Angelo Venturoli...*, cit., II, p. 5.
 - _ 53. FCAVBo, *Archivio Venturoli*, Perizie, c. V, fasc. 5; A. Bolognini Amorini, *Elogio di Angelo Venturoli...*, cit., II, p. 6.
 - _ 54. FCAVBo, *Archivio Venturoli*, Perizie, c. G, fasc. 20; A. Bolognini Amorini, *Elogio di Angelo Venturoli...*, cit., II, p. 10.
 - _ 55. A. Bolognini Amorini, *Elogio di Angelo Venturoli...*, cit., II, p. 18-19.
 - _ 56. *Ibid.*, p. 22.
 - _ 57. FCAVBo, *Archivio Venturoli*, Perizie, c. M, fasc. 36; A. Bolognini Amorini, *Elogio di Angelo Venturoli...*, cit., II, p. 21-22.
 - _ 58. FCAVBo, *Archivio Venturoli*, Perizie, c. M, fasc. 92; A. Bolognini Amorini, *Elogio di Angelo Venturoli...*, cit., II, p. 22.
 - _ 59. FCAVBo, *Archivio Venturoli*, album 1, p. 186, e Perizie, c. P, fasc. 32; A. Bolognini Amorini, *Elogio di Angelo Venturoli...*, cit., II, p. 22.
 - _ 60. FCAVBo, *Archivio Venturoli*, album 1, p. 185; A. Bolognini Amorini, *Elogio di Angelo Venturoli...*, cit., II, p. 30.
 - _ 61. FCAVBo, *Archivio Venturoli*, Perizie, c. P, fasc. 9; A. Bolognini Amorini, *Elogio di Angelo Venturoli...*, cit., II, p. 32.
 - _ 62. FCAVBo, *Archivio Venturoli*, Perizie, c. M, fasc. 111; A. Bolognini Amorini, *Elogio di Angelo Venturoli...*, cit., II, p. 32.
 - _ 63. FCAVBo, *Archivio Venturoli*, Perizie, c. R, fasc. 21; A. Bolognini Amorini, *Elogio di Angelo Venturoli...*, cit., II, p. 41-42.
 - _ 64. FCAVBo, *Archivio Venturoli*, Perizie, c. G, fasc. 58; A. Bolognini Amorini, *Elogio di Angelo Venturoli...*, cit., II, p. 29.

Osservazioni intorno al “Voyage pittoresque de Genève à Milan par le Simplon” (1811)

Margherita Azzi Visentini

Voyage pittoresque de Genève à Milan par le Simplon è il titolo di un pretenzioso volume *in folio*, pubblicato a Parigi nel 1811 presso il bibliotecario ed editore Pierre Didot l'Ainé, che dal 1797 si era trasferito al Louvre, nei locali dell'antica Imprimerie royale, per diventare nel 1800 editore del Senato e nel 1802 della Corte imperiale. L'opera è stata ideata e in gran parte finanziata dal cartografo Jean-Frédéric d'Ostervald, membro di un'antica e illustre famiglia di Neuchâtel, nel 1806, all'indomani del passaggio del principato di Neuchâtel dagli Hohenzollern alla Francia napoleonica, e pochi mesi dopo l'inaugurazione della strada del Sempione, avvenuta nel 1805¹. Il volume è illustrato con 35 pregevoli acquatinte realizzate dal bernese Gabriel Ludwig Lory, un artista allora già assai noto per la sua attività di disegnatore e incisore di vedute alpine, riprese da acquerelli appositamente eseguiti “d'après nature” dallo stesso Lory, da suo figlio Mathias Gabriel e dal suo amico neocastellano Maximilien de Meuron, compagno di varie trasferte in sito effettuate in corso d'opera tra il 1807 e il 1809, e probabilmente autore anche dei testi che introducono e accompagnano le tavole, che presentano particolari affinità con le opere letterarie del de Meuron². La pubblicazione intende celebrare, con l'avveniristica strada di collegamento tra la Francia e l'Italia tramite il passo del Sempione, prima carrozzabile ad attraversare le Alpi, tutta all'epoca in territorio o francese o direttamente controllato dalla Francia, Napoleone Bonaparte, al quale spetta l'iniziativa di costruire questa stupefacente impresa, dettata da ragioni militari, e, con Napoleone, l'abilità dell'ingegnere Nicolas Céard, direttore dei lavori, e di tutta la scuola francese dei Ponts et Chaussées³.

Una pubblicazione dichiaratamente celebrativa e nazionalistica, quindi, ma non solo. Titolo e struttura del volume spiegano bene l'approccio al nuovo percorso che (ormai persa la sua originaria vocazione militare, e prescindendo dai grandi, indubbi vantaggi economici, politici e culturali che un collegamento più agevole tra popolazioni che fino ad allora faticavano a comunicare avrebbe apportato, e ai quali peraltro si accenna nel testo), risulta piuttosto finalizzato alla ricerca di paesaggi pittoreschi, capaci di suscitare su chi li guarda forti emozioni, in parte per la

prima volta accessibili proprio grazie alla strabiliante impresa degli ingegneri francesi, che le tavole abilmente inquadrano, evidenziandone, con l'aiuto dei testi, le peculiarità. Nell'abbinamento tra una perizia tecnica che ha dell'incredibile e la natura nel suo stato più incontaminato e selvaggio sta in effetti una delle novità dell'itinerario illustrato in questa pubblicazione. Una novità relativa, tuttavia, dal momento che fin dal suo nascere come autonoma creazione artistica, nel Cinquecento, il giardino era stato definito «terza natura», in quanto risultato della strettissima collaborazione tra arte e natura, proprio come la nostra strada, che però supera i confini, per quanto ampi, di una proprietà privata per svilupparsi su un vastissimo territorio, le cui distanze sono però accorciate grazie all'ampia e comoda nuova carrozzabile. L'opera si rivolge a chi, artista, amante delle belle arti o semplice appassionato, intendeva intraprendere un viaggio che lo portava al di fuori dei classici itinerari del *Grand Tour* alla ricerca, appunto, di vedute e situazioni pittoresche, e in particolare ai numerosi "turisti" che pochi anni dopo la sua inaugurazione già percorrevano la strada del Sempione con curiosità, stupore e meraviglia. Così articolata l'opera rientra perfettamente nel genere di pubblicazioni definito "voyage pittoresque", un tipo di "guida" in cui la descrizione dei luoghi è basata su una stretta integrazione tra testo e immagine, che nell'arco di circa sessant'anni aveva conosciuto un interessante sviluppo, accompagnando il vivace dibattito che ha portato da un lato alla definizione di una nuova categoria estetica (il pittoresco, appunto) e dall'altro alla valorizzazione e riqualificazione della pittura di paesaggio. I più antichi riguardano siti notissimi, per lo più situati dietro casa, come il *Voyage pittoresque de Paris*, apparso nel 1749, seguito nel 1752 dal *Voyage pittoresque des environs de Paris*, entrambi opera di Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville, ristampati più volte, con aggiunte. All'epoca il termine pittoresco ha ancora solo il significato che dalla metà del Seicento, quando è per la prima volta utilizzato, gli viene riconosciuto, di "come una pittura", che starebbe bene in un dipinto, riferito a quei paesaggi naturali che si ritenevano adatti ad essere ritratti da un artista. Ed è in questa accezione che esso viene attribuito ai primi esemplari di *landscape garden*, detto da noi anche giardino irregolare o all'inglese, quello inventato da William Kent intorno 1730, per intendersi, come reazione al giardino formale francese, richiamandosi al giardino italiano dell'antichità, a quello del Rinascimento maturo che lo aveva reinterpretato, e ai seicenteschi dipinti della campagna romana disseminata di classiche rovine di Claude Lorrain e Nicolas Poussin, che rievocavano gli arcadici paesaggi descritti da Teocrito, Virgilio e Orazio. E in effetti il rapporto tra i nuovi giardini (tra gli altri quelli di Chiswick, Stowe, Rousham e Stourhead) e la pittura è evidente e dichiarato, e accompagnerà nel tempo l'evoluzione del giardino all'inglese nelle sue diverse, successive fasi⁴.

Ma a partire dagli anni settanta del Settecento il pittoresco acquista un'accezione più ampia, fino a diventare, come dicevamo, una nuova categoria estetica, che ha nel viaggio un momento fondamentale, pur non esaurendosi in esso.

Decisivo in questo senso il contributo del reverendo William Gilpin, che in un suo scritto del 1748 critica i giardini di Stowe, che aveva visitato l'anno prima, e in particolare gli Elysian Fields, realizzati da Kent in una sezione appartata e raccolta del grande complesso, che aveva concepito come una successione di scene poste a breve distanza una dall'altra, lungo un ben studiato e articolato percorso lungo le due rive dello Stige (un ruscello il cui corso è stato artificialmente rallentato e dila-

tato), di volta in volta incentrate su un piccolo padiglione, un gruppo plastico o altro manufatto di gusto classico o rustico che Gilpin giudica troppo capriccioso, oltre che estraneo alla tradizione britannica. Gilpin inoltre non approva, pur apprezzandoli, gli *improvements* di Capability Brown, tanto costosi quanto poco appariscenti (che interessando ampie porzioni di paesaggio, e ristabilendo l'unità tra *country house*, giardino e parco da Kent spezzata, hanno pur restituito al giardino la monumentalità che aveva perso, e hanno inoltre eliminato le numerose, e a tratti leziose *follies*, retaggio di un rococò ormai superato, per limitarsi a poche piccole fabbriche, in stili lontani nel tempo ma mai nello spazio), perché accentuano il carattere arcadico della campagna inglese, che secondo Gilpin non corrisponde alla vera identità britannica, oltre che al suo gusto personale, schierato dalla parte di Salvator Rosa, che raffigura paesaggi più naturali e, soprattutto, selvaggi ("pittoreschi" diremmo, col senno del poi), piuttosto che da quella di Lorrain e Poussin, dalla parte delle «wild scenes of nature», piuttosto di quelle create dall'uomo⁵. Pertanto Gilpin, – fortemente suggestionato da Edmund Burke, che nella sua *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, apparsa a Londra nel 1757, aveva riproposto e rivalutato il sublime, su cui si era soffermato lo pseudo-Longino (o chi per lui), più consono alla sensibilità del secondo Settecento, proponendo di elevarlo a categoria estetica da opporre al bello, – oltre che dai resoconti dei viaggi in Inghilterra e dintorni di Thomas Gray e di Arthur Young, e da un forte spirito nazionalistico, si avventura in contrade fino ad allora poco esplorate del suo paese alla ricerca di spettacolari scenari naturali, in grado di contrapporre all'idilliaca serenità delle vedute di Poussin e Lorrain, e dei *landscape garden* di Kent e Brown, irregolarità, sorpresa e addirittura terrore, caratteristiche che si trovano appunto nei dipinti di Salvator Rosa. Con queste caratteristiche tende ad identificarsi il *gothic revival* allora agli esordi, fortemente suggestionato dalla riscoperta delle impressionanti rovine delle grandi abbazie abbandonate dopo la riforma anglicana. I paesaggi conturbanti, del tipo di quelli dipinti da Salvator Rosa, e le rovine gotiche sono da Gilpin associati ad una nuova, terza categoria estetica, il pittoresco appunto, da contrapporre a quella del bello, e che affianca, ma anche rinforza e a tratti scavalca, quella del sublime. La categoria estetica del pittoresco assume più precisi contorni via via che si scorrono le pagine dei resoconti dei viaggi compiuti da Gilpin tra il 1768 e il 1776 nel Galles, nella regione dei Laghi e nelle Highlands scozzesi, pubblicati tra il 1782 e il 1789, accompagnati da vedute dell'autore, in cui Gilpin cerca di far scoprire ed apprezzare ai suoi lettori, allenandone l'occhio, la «robustezza», «rugosità», «deformità» o irregolarità e «varietà» («ruggedness», «roughness», «deformity» e «variety») di questi scenari naturali (che egli vede leggermente deformati attraverso un *Claude glass*, vale a dire una lente specchiante concava a fondo scuro, di forma ovale o rotonda, che conferisce alla scena un carattere "pittorico", messa a punto intorno al 1740, e usata già da Gray e altri visitatori del Lake District)⁶, piuttosto che la loro bellezza, intesa in senso classico, in quanto risultato di un'amena armonia, basata sulla «levigatezza» ed «eleganza» («smoothness» e «neatness») di cime arrotondate e dolci pendii. Gilpin si rivolge a nuovi potenziali turisti, alla ricerca di forti emozioni, e dà avvio a quell'escursionismo domestico che incontra un incredibile favore, sulla scia del nuovo sentire di stampo preromantico⁷.



*VUE DE L'EXTRÉMITÉ DU LAC DE GENÈVE,
et de l'entrée du Rhône près le Boveret*

Fig. 1.
Gabriel Ludwig Lory,
*Vue de l'extrémité du
lac de Genève, et de
l'entrée du Rhône près
le Boveret,*
in *Voyage pittoresque
de Genève à Milan par
le Simplon*, Paris 1797.



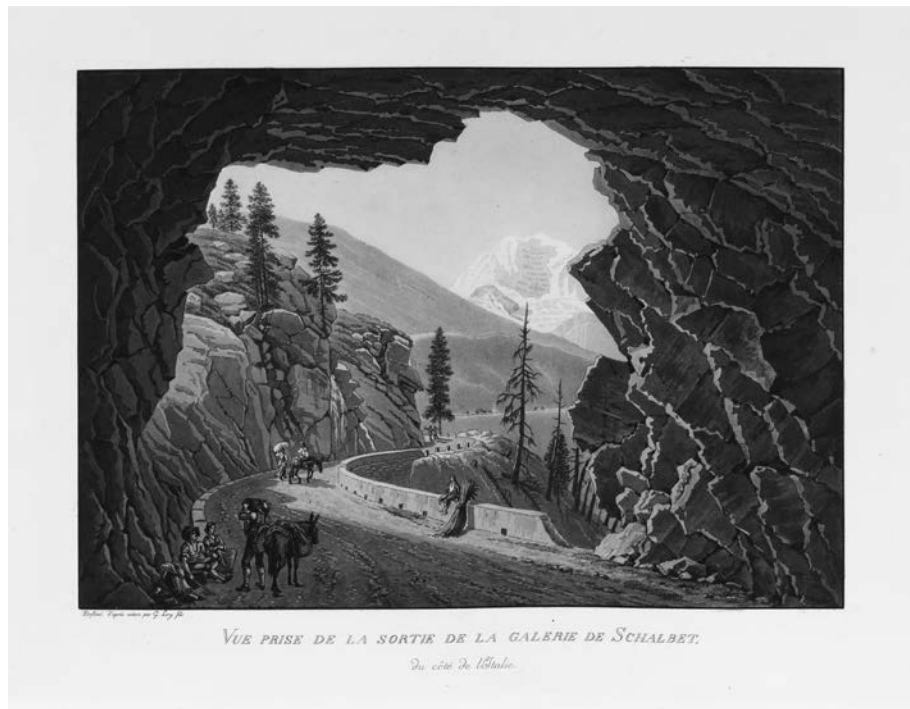
LA CASCADE DE PISSEVACHE.

Fig. 2.
Gabriel Ludwig Lory,
*La Cascade
de Pissevache,*
in *Voyage pittoresque
de Genève à Milan par
le Simplon*, Paris 1797.

Fig. 3.
Mathias Gabriel Lory,
Vue de Sion prise du côté du levant,
in *Voyage pittoresque de Genève à Milan par le Simplon*, Paris 1797.



Fig. 4.
Mathias Gabriel Lory,
Vue prise de la sortie de la galerie Schalbet,
du côté de l'Italie,
in *Voyage pittoresque de Genève à Milan par le Simplon*, Paris 1797.



Il dibattito sul pittoresco (e sulla «wilderness») raggiunge il suo apice in Inghilterra a fine Settecento, con i contributi di Richard Payne Knight e Uvedale Price, che, apparsi a sei mesi di distanza uno dall'altro, nel 1794, condividono l'entusiasmo per il pittoresco e la pittura di Salvator Rosa. Il primo, più intransigente, decisamente evidenzia l'«awful precipice» e i «wild but pleasant horros» della vallata che circonda la sua casa, mentre Price, più flessibile, ammette «some little sacrifice of picturesque beauty to neatness, near the house», riprende da Gilpin, tra le qualità del pittoresco, ruvidezza («roughness») e varietà, cui aggiunge irregolarità e intrigo («intricacy»)⁸. Permane tuttavia una certa ambiguità, in quanto pittoresco continua ad essere riferito ad un soggetto che può figurare bene in un dipinto («that peculiar kind of beauty, which is agreeable in a picture»), come lo stesso Gilpin spiega quando adotta per la prima volta questo termine, in *Essay on Prints* (1768), e ribadisce a Joshua Reynolds nel 1791, ma anche al *landscape garden* nel suo insieme⁹.

Intanto a sud della Manica Jean-Jacques Rousseau comincia ad attirare l'attenzione sul fascino del paesaggio naturale, da lui anteposto e preferito a quello artefatto, con la descrizione del giardino di Julie a Clarens, nella *Nouvelle Héloïse*, stampata a Amsterdam nel 1761, e quindi nei suoi continui riferimenti alla natura incontaminata nelle *Confessions* (completate, e lette dall'autore ad un ristretto auditorio tra il 1770 e il 1771) e nelle *Réveries d'un promeneur solitaire* (scritte tra il 1776 e il 1777, prima edizione, postuma, 1782), per lo più ambientate in Svizzera, e più specificamente nei dintorni di Ginevra. Rousseau è in effetti il nume tutelare del nostro *Voyage pittoresque...*, che si svolge in gran parte in luoghi a lui familiari, mentre i suoi pensieri e parole sono nel volume ripetutamente rievocate. Tutti questi fattori, con il rinnovato interesse scientifico per i fenomeni naturali in genere, influenzano i viaggiatori del *Grand Tour*, che volentieri si allontanano dagli itinerari tradizionali, legati in genere a celebri monumenti, per lo più classici, per scoprire dietro l'angolo siti particolarmente pittoreschi, come le cascate di Tivoli ai piedi della villa di Mecenate, certo note da sempre, ma alle quali pochi in precedenza avevano prestato l'attenzione che ora è loro dedicata, e quindi quelle vicino a Terni, alla confluenza del fiume Velino nella Nera, dette delle Marmore. E ci si spinge oltre Napoli, per secoli limite meridionale del *Grand Tour*, alla scoperta dei severi templi di Paestum, di cui Piranesi coglie bene la conturbante monumentalità, e che tanto marcheranno l'architettura del secondo Settecento, e più giù ancora, fino alla Sicilia, diventata di moda dopo le lunghe e accurate spedizioni di Jean-Pierre-Louis-Laurent Houel (1770 e 1776-1779), Richard Payne Knight (1777), e Jean Claude Richard de Saint-Non (1778), tutti con ampio seguito di artisti, letterati e uomini di cultura, che producono, soprattutto i primi due, opere enciclopediche, corredate di numerosissime tavole. Il resoconto del viaggio di Knight, accompagnato dal pittore Jakob Philipp Hackert e da Charles Gore, è tradotto in tedesco e pubblicato da Goethe trent'anni dopo¹⁰.

Ci si interessa anche degli usi e costumi degli abitanti, di feste e tradizioni popolari, di mineralogia e botanica, e dei vulcani in eruzione, che tanto hanno affascinato l'ambasciatore britannico a Napoli, Sir William Hamilton, il Vesuvio e l'Etna soprattutto, ma anche Vulcano e lo Stromboli, che, fino ad allora considerati siti «orridi», percepiti con la nuova sensibilità diventano «sublimi», perché incutono quel brivido di paura che stimola, turba ed intriga gli animi, suscitando quelle forti emozioni che i nuovi ideali estetici richiedono¹¹.

Intanto lo spirito nazionalistico che va diffondendosi in vari paesi d'Europa induce ciascuno a ricercare siti propri, preferibilmente pittoreschi, nei quali identificarsi, sull'esempio inglese. Il corso dell'alto Reno, legato all'antica mitologia germanica, è riconosciuto tra i più significativi siti tedeschi, e su di esso si sofferma, tra gli altri, il nostro Aurelio Bertola de' Giorgi, che nell'autunno del 1787 visita il tratto tra Basilea e Magonza, e descrive in una serie di lettere le forti emozioni provate al cospetto della «magica forza negli spettacoli della natura». «Le rive renane sovrabbondano» di «contrasti» che «nascono da sottili gradazioni, da fuggevoli corrispondenze, da masse, da colori, direi quasi, modesti, perocché non esternano a bella prima tutte le rispettive lor differenze, tutte le lor furtive mistioni. A ben ravvisarle, a discernerele conviene aver l'occhio alquanto accostumato al bello campestre»¹².

La natura imponente, incontrollabile, dominante, scatenata, ribelle ed eccessiva, nelle sue diverse forme ed espressioni particolarmente incanta ed intriga. Soprattutto la montagna e le sue acque affasciano e turbano i più attenti e sensibili sostenitori del pittoresco. Il poeta e scienziato bernese Albrecht von Haller per primo richiama l'attenzione dei suoi contemporanei sulle Alpi (e su quelle svizzere in particolare), fino ad allora considerate solo un'«orrida», rischiosa barriera da superare, sulle genuine popolazioni che le abitano e sui loro usi e costumi, nel poemetto *Die Alpen*, ideato subito dopo il *Récit du premier voyage dans les Alpes*, 1728 (rimasto manoscritto fino al 1892), rielaborato e quindi stampato nel 1732 in una raccolta di sue "poesie svizzere", che, tradotta nelle principali lingue europee, e pubblicata dieci volte prima della scomparsa dell'autore, nel 1777, in edizioni di volta in volta aggiornate e commentate, ha contribuito ad attirare l'attenzione sul paesaggio alpino, nel quale Rousseau si è identificato, descrivendolo con toccanti parole, che ne hanno condizionato ed esaltato la percezione, come si è detto. Solo alcuni anni dopo però, grazie al fondamentale contributo del filosofo e scienziato ginevrino Horace-Bénédict de Saussure, l'interesse per le Alpi svizzere comincia ad avere un effettivo riscontro internazionale. Il de Saussure, fin da giovanissimo affascinato dalle cime montuose che circondano la sua città, e profondamente interessato alla loro composizione geologica e botanica, oltre che agli usi e costumi delle genti che le abitano, compie tra il 1761 e il 1778 varie spedizioni nella vallata di Chamonix avventurandosi fino alle pendici del Monte Bianco, che scala nel 1787, ed esplora praticamente tutto l'arco alpino tra lo Spluga e il piccolo San Bernardo. Racconta quindi le sue esperienze nei *Voyages dans les Alpes*, apparsi in quattro volumi tra il 1779 e il 1796, corredati di illustrazioni di Adam Töpffer, in cui combina indagine scientifica, sensazioni estetiche e alpinismo¹³.

Il riscontro è immediato e ad ampio raggio, il viaggio nelle Alpi svizzere attira tutti, a cominciare da tedeschi e inglesi. Goethe le visita più volte a partire dal 1779, quando scopre e scrive sentiti versi sulla cascata dello Staubbach a Lauterbrunnen, nell'Oberland bernese, seguito, tra gli altri, da Hegel (1796). Jean-Benjamin de La Borde dedica loro gran parte dei suoi *Tableaux topographiques, pittoresques, physiques, historiques, moreaux, politiques, littéraires, de la Suisse*, stampati a Parigi tra il 1780 e il 1788, lo stesso Töpffer aveva avviato, fin dal 1773, in collaborazione con Caspar Wolf e altri artisti bernesi, la produzione di una considerevole serie di vedute dal vero delle Alpi svizzere, dando il via ad un nuovo genere pittorico, destinato a soddisfare l'ampia richiesta. Richiamati da tanto clamore, numerosi

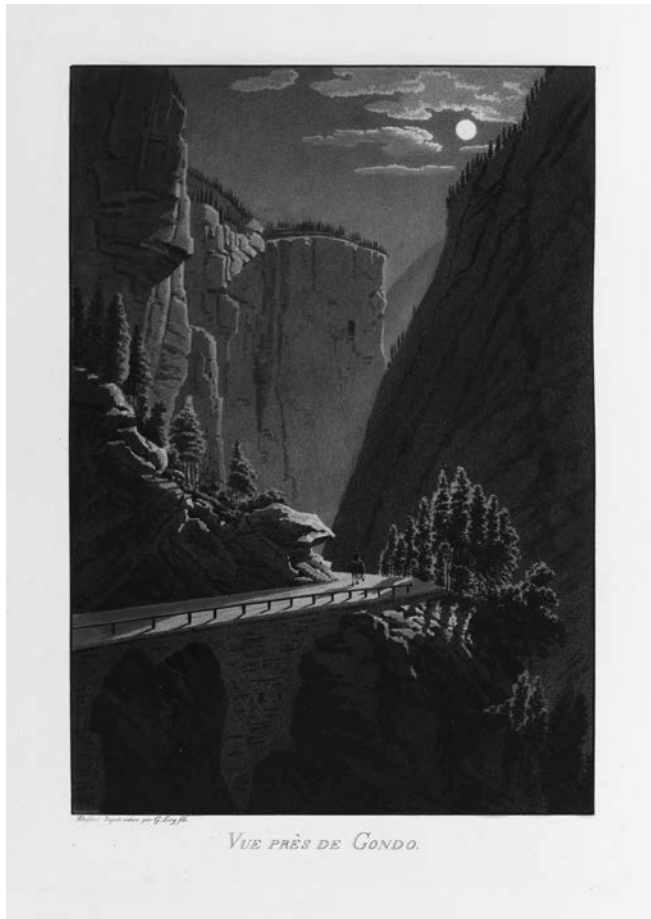


Fig. 5.
Mathias Gabriel Lory,
Vue près de Gondo,
in *Voyage pittoresque
de Genève à Milan par
le Simplon*, Paris 1797.

artisti stranieri (tra cui i britannici Cozens, padre e figlio, e Turner), visitano tra Sette e Ottocento le Alpi che ritraggono dal vero¹⁴.

Con la montagna le sue acque, capaci di esibirsi nei modi più svariati, formando cascate ora precipitose ora spumeggianti, torrenti impetuosi e ruscelli graziosamente serpeggianti, ma anche fiumi dal pacifico, regolare flusso e laghi a volte immobili come lastre di cristallo, altre agitati e sconvolti da repentini quanto violenti turbini e saette, spesso affiancando alle foggie più scatenate e volatili, anche fragori e altre manifestazioni sonore che hanno affascinato artisti, letterati e musicisti. L'acqua è stata da sempre un elemento fondamentale nella costruzione di un giardino, dall'antichità ellenistica e romana al mondo islamico al Rinascimento italiano e oltre ancora, fino al *landscape garden*, di cui il lago artificiale è fin dall'inizio una componente essenziale, come ben attestano gli Elysian Fields di Stowe, il sottilissimo canale di Rousham, l'ampio, articolato lago di Stourhead attorno al quale si sviluppa il percorso del giardino e quello più dilatato che mai fu realizzato da Brown a Blenheim, con tanti altri ancora. Il lago artificiale è impostato secondo precise regole, a comin-

ciare dai frastagliati contorni e dall'irregolare estensione, che, non permettendo di abbracciarlo con un'unica occhiata, stimola la fantasia.

Gli stessi caratteri sono ricercati, ed esaltati, nei laghi e corsi d'acqua naturali. Il fiume Wye è da Gilpin considerato alla stregua di un lungo e sinuoso lago, dai contorni irregolari, che presenta una varietà di scene, ma l'apoteosi del lago, abbinato a pittoreschi dintorni che in esso si riflettono, è nel Lake District, sul quale indugiano poeti ed artisti, oltre ai viaggiatori, tra cui gli italiani Carlo Castone della Torre di Rezzonico (1787-1788) e Luigi Angiolini (1790), che li raffronta a quelli lombardi di cui si occupa dal 1794 Carlo Amoretti¹⁵.

Rousseau, combattuto tra più laghi nella scelta del luogo in cui ambientare il giardino di Julie della *Nouvelle Héloïse*, nelle *Confessions* spiega come «Je passai en revue les plus beaux lieux que j'eusse vus dans mes voyages [...] Je songeai longtemps aux îles Borromées, dont l'aspect délicieux m'avait transporté; mais j'y trouvai trop d'ornement et d'art pour mes personnages. Il me fallait cependant un lac». Alla fine la scelta cade sull'amato Lemano¹⁶.

Si viaggia con carta, matita e penna, ma anche con tavolozza e colori, per immortalare in descrizioni e vedute, da soli, o con l'aiuto di un compagno esperto, quanto si vede. Fin dal 1752 il pittore francese Galloche consiglia ai suoi allievi di compiere insieme un viaggio di studio in Italia per discutere sul modo più appropriato ed efficace di trasmettere le proprie impressioni a una combinazione di testi e immagini. Il sopra ricordato viaggio in Sicilia compiuto nel 1777 da Knight, con letterati e artisti al seguito, è un ulteriore passo avanti in questa direzione.

Con il nuovo interesse per gli aspetti pittoreschi del paesaggio, che si cerca di descrivere e raffigurare al meglio, si riscopre e perfeziona un'antica tecnica pittorica, l'acquarello, fino ad allora utilizzata quasi esclusivamente per schizzi preparatori, ma che, debitamente aggiustata, si rivela capace di rendere le trasparenze e gli effetti luminosi di cieli attraversati da vorticoose nuvole, di acque ora calme, ora impetuose e di altri fenomeni naturali. Contemporaneamente si mette a punto la tecnica dell'acquatinta, inventata nel secondo Settecento da Jean-Baptiste Leprince e perfezionata quindi da Goya, che, ben impiegata, permetteva di ottenere colori e sfumature molto simili a quelli degli acquarelli da cui la tavola è tratta¹⁷.

L'approccio alla composizione pittorica è oggetto di accurate riflessioni e studi da parte di quegli artisti che dedicano al paesaggio gran parte della loro produzione, dipingono dal vero e si battono per un adeguato riconoscimento di questo genere fino ad allora considerato minore nelle accademie e da parte della critica. Tra i trattati di fine Settecento in cui celebri artisti viaggiatori spiegano il loro pensiero sulla raffigurazione del paesaggio vanno ricordati almeno *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, dell'inglese Alexander Cozens (1785), *Three Essays, to Which is Added a Poem on Landscape Painting* (1792) di Gilpin, e soprattutto i monumentali *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de Réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du paysage*, di Pierre-Henri de Valenciennes, apparso a Parigi nel 1800, frutto di una quinquennale esperienza didattica all'École polytechnique di Parigi, in cui le Isole Borromee sono da più aspetti considerate¹⁸.

Il nostro *Voyage pittoresque de Genève à Milan* non solo riflette tutto questo, ma in un certo senso lo esalta, lo supera e lo trasfigura, tanto marcati, vari e in contra-

sto tra loro risultano gli aspetti, per lo più pittoreschi, delle scene che si susseguono lungo il percorso (proprio come quelle distribuite ad arte lungo l'itinerario di un *landscape garden*) di cui 35 sono descritte e ritratte a colori nei bei *tableaux* all'acquatinta che illustrano l'opera.

Nel volume il percorso da Ginevra a Sesto (dove il viaggio si conclude) è articolato in quattro parti (o capitoli), corrispondenti ad altrettante zone che presentano una certa uniformità (ma anche stridenti differenze) al loro interno, e si contrappongono invece vistosamente alla precedente e alla successiva, accentuando ancora una volta contrasti e varietà delle situazioni. Esse sono, in successione: Lago di Ginevra, Vallese, Sempione e Lago Maggiore. Ogni capitolo è preceduto da una breve introduzione, ed ogni tavola da un commento più o meno lungo. Quattro tavole sono dedicate a ciascuna delle prime due parti, sei all'ultima, e ventuno al Sempione, fulcro dell'opera¹⁹.

Il viaggio inizia e si conclude con un lago, rispettivamente il Lemano e il Verbano, entrambi delimitati da cime perennemente innevate, che alimentano torrenti e fiumi che vi si gettano per poi fuoriuscirne (ed è il caso del Rodano per il lago di Ginevra e del Ticino per il Maggiore), eppure due laghi che non potrebbero essere più diversi tra loro, situati uno a nord e l'altro a sud delle Alpi, il primo un austero bacino montano, il secondo un ridente sito mediterraneo, come vedremo più avanti.

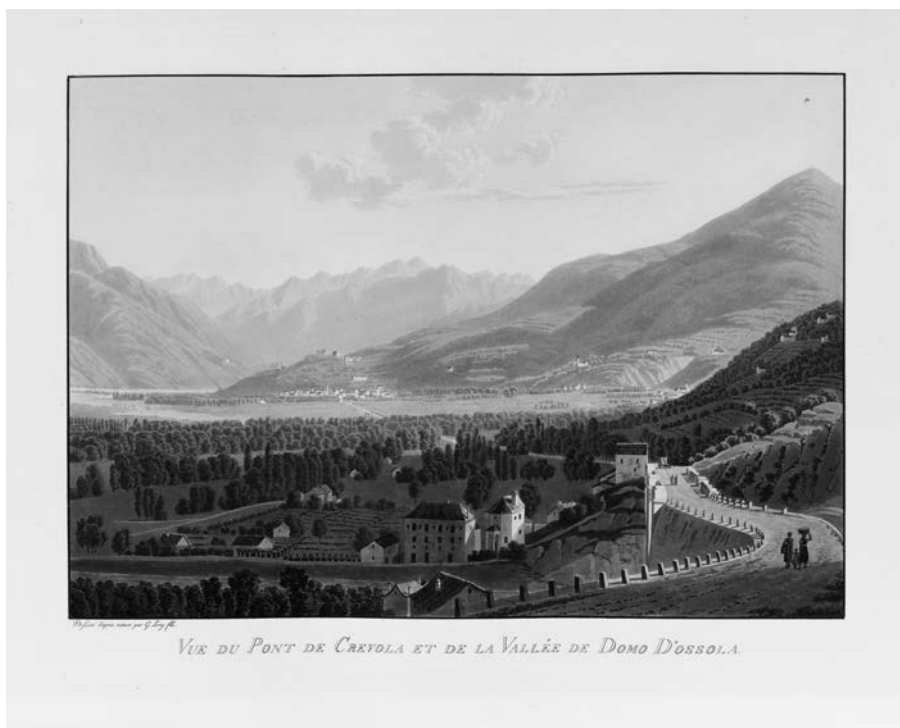
Tra i due laghi, due percorsi alpini essi pure dai caratteri diametralmente opposti. Il Vallese segue la lunga, infossata e buia valle del Rodano, «la plus profonde du monde connu», stretta tra possenti massi rocciosi che sembra si siano separati a fatica per farvi scorrere in fondo il fiume²⁰, una condizione che spiega il proverbiale, secolare isolamento politico, sociale e culturale degli abitanti di queste terre, osserva il de Meuron. Completamente diverso il percorso del Sempione, solare, quasi tutto ad alta quota, grazie alla nuova strada, che in questo tratto si esibisce in incredibili prodezze, snodandosi all'apparenza leggera e disinvolta come un nastro che lega e collega siti fino ad allora inaccessibili, scavalcando torrenti e precipizi con 22 ponti, e penetrando duri massi rocciosi tramite ben 7 gallerie (la più lunga delle quali, di quasi 600 piedi, scavata nel granito), alcune esternamente rinforzate da imponenti contrafforti alti fino a 100 piedi, che rendono «la route Napoleon», come veniva chiamata dai contemporanei, il più importante intervento ingegneristico del primo Ottocento. Grazie all'abilità degli ingegneri francesi «questi due paesi, che la natura pareva aver separato con una barriera insormontabile, risultano in stretto contatto tra loro»²¹.

La nuova, comoda strada, dall'ampiezza costante e inaudita di 24 piedi (tra 7 e 8 metri, contro i 6 delle carrozzabili su valichi alpini realizzate nei decenni successivi) per permettere il contemporaneo passaggio di più veicoli nei due sensi, si piega con eleganza per accompagnare curve e dislivelli, sale quasi impercettibilmente di 4014 piedi tra Gliss e il passo del Sempione, per scendere poi di 5255 fino a Domo-dossola, con una pendenza mai superiore ai sei pollici per tesa, ed è per questo giudicata «aussi unie qu'une allée de jardin»²².

La carrozzabile è il filo conduttore e l'indiscussa protagonista del volume, figura in 34 delle 35 tavole (tutte tranne quella che ritrae l'Isola Bella ripresa dal lago, dove essa evidentemente non passa), conferendo un'unitarietà al tragitto, e insieme un

Figura 1

Fig. 6.
Mathias Gabriel Lory,
*Vue du Pont de Crevola et
de la Vallée de Domo
D'ossola*,
in *Voyage pittoresque
de Genève à Milan par
le Simplon*, Paris 1797.



marcato tocco artificiale anche lì dove la natura si presenta nel suo stato più naturale e selvaggio. Lo stupore suscitato dalle scene ritratte gioca proprio, ed anche, sull'opposizione tra l'opera della natura e quella dell'ingegno umano, oggetto di altrettanta, incondizionata ammirazione.

Il volume, si diceva, intende aiutare il viaggiatore curioso e sensibile («l'amateur des beaux-arts», «l'amateur de la peinture») a individuare i quadri («tableaux») di maggior interesse tra quelli che gli si presentano innanzi, e quindi a guardarli e riprenderli nel modo e dalla posizione più appropriati, individuando quindi le inquadrature in grado di accentuarne il carattere pittoresco. Tra gli espedienti più utilizzati, oltre alla scelta di punti di vista rialzati, la presenza di un ponte (o di un tratto di strada, o di entrambi), posto trasversalmente, in primo o in secondo piano, per creare una cesura tra chi guarda e l'oggetto da evidenziare, un espediente in uso da tempo, e al quale è legata, tra l'altro, la fortuna nei giardini inglesi della prima età georgiana del ponticello palladiano con alzata, ripreso dalla tavola dei *Quattro libri* raffigurante il progetto che Palladio aveva redatto in occasione del concorso per il Ponte di Rialto, a Venezia, al quale era stato preferito quello di Antonio da Ponte. Come abbiamo altrove ricordato, infatti, la diffusione del ponticello palladiano con alzata in alcuni *landscape gardens*, da Wilton a Stowe fino a Prior Park, mostra bene l'evoluzione nell'uso di questo elemento, che all'inizio serve effettivamente e in primo luogo per attraversare un corso d'acqua, per ridursi poi col tempo, ed è il caso di Prior Park, accantonata ogni funzione pratica, a sce-

nografico fondale del giardino, posto trasversalmente, per lasciar intravedere, oltre il colonnato, la città di Bristol²³. Le più diffuse e apprezzate vedute del giardino di Stourhead mostrano il lago artificiale attorno al quale si snoda il percorso preceduto dal ponticello palladiano a più arcate, in questo caso privo di alzata, in cui ci si imbatte scendendo dalla *country house*.

E naturalmente il nostro *Voyage pittoresque* offre una casistica assai ampia e variata in fatto di ponti, spaziando dal Pont Saint Maurice, all'imboccatura del Vallese (che con l'antico castello, arroccato al suo fianco, controlla e chiude), ad una sola ampia arcata, apparentemente opera risalente all'antichità romana, ma in realtà realizzato dal vescovo di Sion nel XV secolo, a quello di Ganther, poco dopo Briga, oltre l'omonima galleria, «dont la construction élégante et la blancheur frappent au milieu des sombres forêts de mélezes qui l'entourent», vicino al quale si vede una galleria, demolita per ragioni di sicurezza poco dopo averla costruita, ma ugualmente ritratta nella tavola per il suo carattere pittoresco.

In legno, retto alle due estremità da pilastri in pietra, è il ponte «élégante et solide» situato subito fuori della Galerie d'Algaby, «jeté» sulla profonda valle di Gondo, dal «caractère terrible», rocciosa e senza vegetazione com'è, un «abîme redoutable». Rappresenta bene il progresso della tecnica il Ponte di Crevola, col quale si entra nella valle di Domodossola, sostenuto da un unico pilastro alto più di cento piedi, la cui impressionante altezza è ulteriormente evidenziata dal confronto con la cappella e le piccole case dell'antico, omonimo villaggio che si trova ai suoi piedi.

Per finire, il ponte in «granito bianco venato di rosso», a «cinque arcate eleganti e leggere», sul fiume che si getta nel Verbano a Baveno, e che conviene ammirare da una posizione rialzata, come de Meuron ha fatto nel disegno preparatorio, per poter godere, oltre al ponte, la vista delle Isole Borromeo, o meglio di quella dell'Isola Madre, che pare emergere dall'acqua come un enorme mazzo composto di una variata e freschissima vegetazione mediterranea, che ben rappresenta l'eterna primavera di cui gode questo sito²⁴.

Tra i «quadri» più pittoreschi la “superba” cascata di Pissevache, nel Vallese, tra Saint-Maurice e Martigny, formata dal torrente Salanfe, che scende da un'altezza di oltre 700 piedi, di cui l'ultimo tratto, costituito di un getto che precipita perpendicolarmente per circa 250-300 piedi, è raffigurato nella tavola. «Le sue acque abbondanti e spumose scorrono impetuosamente su enormi massi di roccia nera, sono quindi raccolte in un grande bacino circolare da dove precipitano fino alla strada, dopo aver attivato diversi meccanismi. Un piccolo ponte gettato sul torrente e qualche capanna coperta di blocchi di granito rafforzano l'effetto pittoresco di questo magnifico quadro»²⁵.

La “magnifica” scena *Vue de Sion prise du côté du levant*, ripresa dall'entrata del Castello di Tourbillon, si estende dall'alto al basso Vallese, dalle innevate cime delle Alpi al Castello di Valère, ritratto in primo piano, fino ai fertili campi del fondo valle, dove protetti crescono «prodotti di climi caldi»²⁶.

La *Vue prise de la sortie de la galerie de Schalbet, du côté de l'Italie*, «pratiquée sur un de points les plus élevés de ce passage», presenta, all'uscita della galleria, equiparata ad una «grotte sombre», uno di quegli «spettacoli» «magnifici» ed emozionanti che offrono le Alpi, dominato dalla cima «eclatante e isolata» del Rosboden,

che si impone su tutte le montagne vicine. Man mano che si scende lo sguardo si estende dalle foreste di conifere e dagli enormi massi rocciosi delle cime, giù in basso, dove si intravede la vecchia mulattiera, uno spettacolo difficile da descrivere e raffigurare con penna e pennello²⁷.

Figura 5

Con «ammirazione mescolata a terrore», che la *Vue près de Gondo*, ripresa al chiaro di luna, enfatizza, si scende quindi ripidamente tra massi rocciosi sempre più alti, tagliati perpendicolarmente in modo così netto da farli ritenere enormi torri realizzate ad arte, se le dimensioni non fossero tali da negare la possibilità di un intervento dell'uomo²⁸.

Torniamo ora brevemente sui laghi che aprono e concludono il nostro viaggio, laghi che non potrebbero essere più diversi tra loro, abbiamo anticipato. E la differenza, si insiste, non si limita al clima e agli effetti di luce. Diversa è la vegetazione, che alle foreste di abeti, aceri e querce dei dintorni di Ginevra contrappone quelle di allori e cipressi, affiancati da infiniti felicissimi agrumi, del golfo Borromeo. Sui due laghi si trovano inoltre due tipi di interventi umani agli antipodi: dai modesti châteaux e villaggi sparpagliati qua e là nelle alture, e dalle due piccole cittadine, Thonon e Evian, sulle rive savoiarde del lago di Ginevra, si passa alle eleganti ville della costa fino ai sontuosi, monumentali palazzi dell'Isola Madre e dell'Isola Bella, con i loro lussureggianti giardini. Le sparute presenze umane e la conformazione accidentata della riva occidentale del Lemano fanno ritenere che i rapporti tra i pochi abitanti fossero difficilissimi prima della costruzione della nuova strada. Il lago Maggiore invece è stato da sempre una facile e frequentatissima via di transito tra nord e sud Europa, controllata dalla metà del Quattrocento dai Borromeo, incontrastati signori del lago, e la facilità dei contatti ha certo plasmato anche il carattere estroverso degli abitanti.

Figura 7

Il viaggiatore che si è lasciato alle spalle la stretta, lunga e profonda valle del Rodano, il roccioso e accidentato Sempione, e il brullo paesaggio a sud di Domodossola, con le sue «colline piramidali», la cui vista «disturba», è sorprendentemente accolto dal «ridente» Verbano, circondato da arrotondate colline interamente rivestite di una lussureggiante vegetazione mediterranea. Ma sono soprattutto le quattro isole del Golfo Borromeo ad attirare l'attenzione²⁹. Ed anche in questo caso dominano varietà e contrasti. All'Isola Pescatori, rimasta un misero villaggio, si contrappongono le altre tre, trasformate nei secoli dai Borromeo in residenze nobiliari, la Madre, cui abbiamo già sopra accennato, l'Isolino di San Giovanni e, infine e soprattutto, la Bella, culmine del percorso. La tavola raffigurante l'Isola Bella la ritrae da un'angolazione inedita, risultato di lunghe prove e riflessioni, come attestano i numerosi schizzi a matita e gli acquerelli preparatori di Lory figlio a noi pervenuti, che si differenziano dal «tableau» all'acquatinta. Vi è raffigurata la sola estremità meridionale dell'isola, ripresa da sud-est, con la regolare piramide tronca delimitata dalle due simmetriche torri della Noria e del Belvedere, e parte del fianco orientale, col giardino triangolare racchiuso a monte dalle gallerie ad L parzialmente scavate nella roccia, e, nel versante esterno, «supportée par des vouîtes fondées dans les eaux», il tutto raddoppiato dall'immagine speculare riflessa nell'acqua, una veduta che richiama effettivamente alla mente le leggendarie visioni insulari (tra cui le isole di Alcino e di Calipso) alle quali la letteratura encomiastica da tempo la associava³⁰. La regolarissima piramide terrazzata dell'Isola Bella è

Figura 8

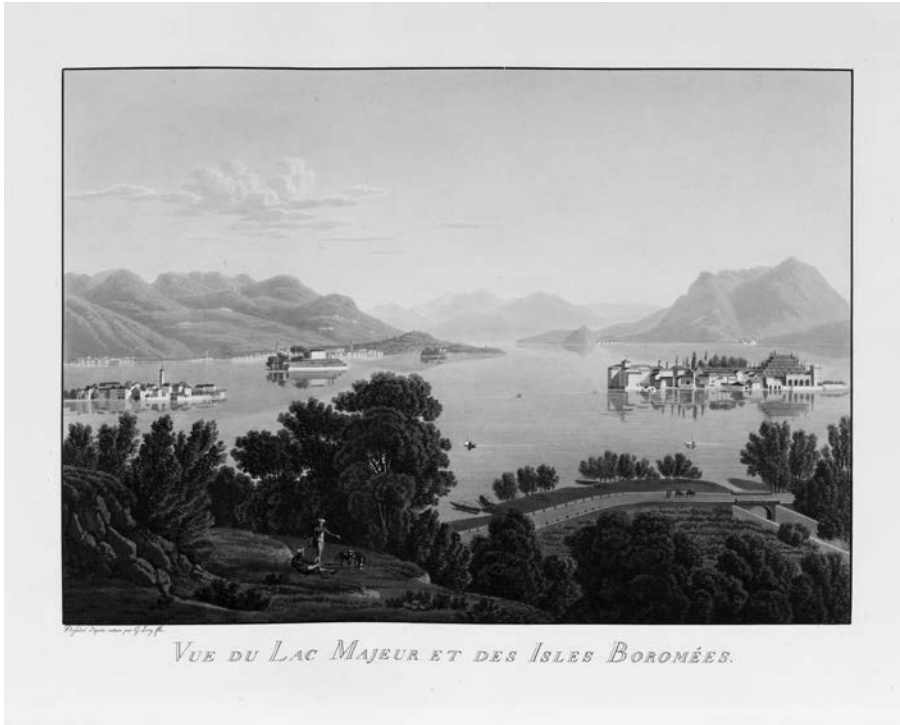


Fig. 7.
Mathias Gabriel Lory,
*Vue du Lac Majeur
et des Isles Boromées*,
in *Voyage pittoresque
de Genève à Milan par
le Simplon*, Paris 1797.

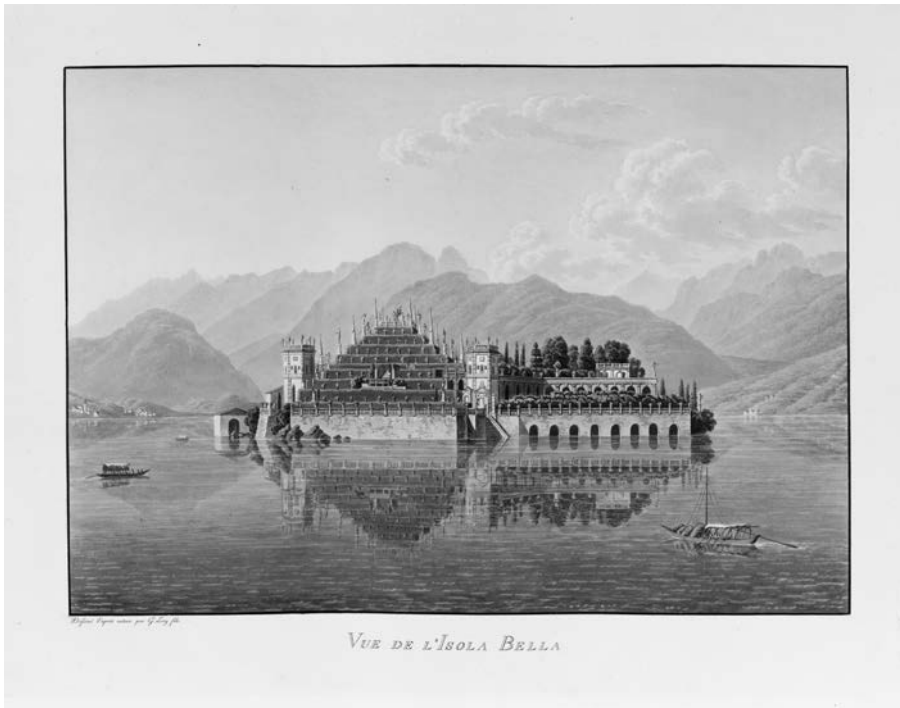


Fig. 8.
Mathias Gabriel Lory,
Vue de l'Isola Bella,
in *Voyage pittoresque
de Genève à Milan par
le Simplon*, Paris 1797.

riecheggiata dalla vicina, analoga mole del Mottarone, anch'esso a forma primidale, e anch'esso riflesso nell'acqua, che sembra rievocare l'originario brullo e informe aspetto dello scoglio nel lago che l'uomo ha sapientemente trasformato e animato.

Come è noto, la costruzione dell'Isola Inferiore (ridenominata Isabella in onore della moglie del committente, e quindi, per contrazione, Isola Bella), avviata nel 1630 da Carlo III Borromeo, che aveva acquistato l'estremità meridionale di quello che era un arido scoglio per costruirvi un semplice casino con di fronte un giardino a terrazze digradanti, dove, portata un po' di terra, gli agrumi crescevano rigogliosissimi, venne poi, a partire dal 1650, estesa all'intera isola (almeno nelle intenzioni), dalla planimetria vagamente trapezoidale, dal figlio di Carlo III, Vitaliano VI, che decise di spostare sull'estremità settentrionale il palazzo, rimasto incompiuto alla sua morte, avvenuta nel 1690. Vitaliano dedicò i rimanenti quarant'anni della sua vita alla costruzione del palazzo e dei giardini dell'isola e alla parallela costruzione della sua immagine idealizzata, quella colta dalla critica e dai numerosi, illustri visitatori, subito richiamati dalla fama del sito e dalla generosa ospitalità dei Borromeo. L'Isola Bella cominciò ad essere criticata per il gusto barocco ormai superato e per l'eccessiva artificialità nella seconda metà del Settecento, mentre aumentava l'apprezzamento per l'Isola Madre, nel cui giardino crescevano rigogliosi alberi e arbusti di origine tropicale, e per l'incantevole sito naturale in cui le isole erano collocate, come *follies* in un *landscape garden*.

Il *Voyage pittoresque* si conclude con le vedute di Arona (in cui si riconosce la statua colossale di San Carlo, parte di un sacro monte rimasto quasi completamente sulla carta, e le rovine dell'antico castello, distrutto pochi anni prima da Napoleone, che nell'agosto del 1797 aveva trascorso con Joséphine e un seguito di sessanta persone alcuni giorni all'Isola Bella³¹, e doveva serbarne un buon ricordo) e di Sesto.

Due accurati disegni a matita di Mathias Gabriel Lory risalenti al 1811, raffiguranti il Duomo di Milano, farebbero supporre che si fosse pensato di estendere il percorso fino alla effettiva conclusione della strada, a Milano appunto, dove nel 1807 fu avviata la costruzione dell'Arco del Sempione, su progetto di Luigi Cagnola, interrotta l'anno successivo all'imposta dei fornicci laterali per essere quindi ripresa e completata nel 1826 per iniziativa dell'allora imperatore Francesco I d'Asburgo, che lo ribattezzò Arco della Pace aggiornandone il programma iconografico.

Il nostro *Voyage pittoresque* ha avuto indubbiamente un grande successo, è stato ripubblicato in francese e in inglese, ed è stato seguito da altre analoghe pubblicazioni, riguardanti altre aree delle Alpi svizzere, stampate dallo stesso editore, in cui sono coinvolti gli stessi artisti.

Non è questa la prima opera sull'argomento. Nel 1810 erano state pubblicate, a Parigi e a Ginevra, presso J.J. Paschoud, le *Lettres sur la route de Genève à Milan par le Simplon, écrites en 1809*, in ottavo, di cui una seconda edizione, ampliata e corretta, e con il nome dell'autore, George Mallet, è ristampata nel 1816 dallo stesso editore. Nell'*Avertissement* alla prima edizione veniamo a sapere che, saltata l'idea iniziale di allegare alle descrizioni delle vedute, l'autore ha ritenuto opportuno pubblicare ugualmente il testo, per rispondere alla domanda dei numerosi visitatori.

Nel frattempo Giuseppe Jappelli, arruolatosi nell'esercito napoleonico, è costretto a seguirlo in ritirata nel 1814, lasciando il Veneto per rifugiarsi a Cremona, dove

presso i marchesi Picenardi, alle Torri, scopre il suo interesse per i giardini informali. Nel 1815, poco prima di rientrare nel Veneto, visita le celebri Isole Borromeo confidando in una lettera ai nobili cremonesi le sue impressioni, decisamente critiche, sull'architettura barocca degli edifici e sui giardini formali, per esclamare invece, una volta giunto all'apice della piramide tronca, il suo apprezzamento e la sua emozione per il paesaggio circostante, che Lory aveva così bene interpretato nelle vedute del *Voyage pittoresque*³².

Più di dieci anni dopo il completamento della strada del Sempione, nel 1818, ormai in piena Restaurazione, il governo austriaco, che allora occupava il Lombardo-Veneto, decise di trasformare la mulattiera dello Spluga (aperta nel 1800 dal generale dell'esercito napoleonico Étienne-Jacques-Joseph-Alexandre MacDonald, per condurre l'Armata dei Grigioni in Italia), definita dai contemporanei «la più aspra e la più selvaggia delle Alpi»³³, in una comoda «carrozzabile commerciale», che dai Grigioni scendeva in Valchiavenna, completata nel 1822 nel versante italiano e nel 1824 in quello svizzero. Nel 1819 la strada di cui era appena iniziata la costruzione era già citata nel *Guide des Voyageurs en Italie*, stampata a Weimar, e nel 1824, l'anno stesso in cui venne ultimata, usciva a Milano, presso Francesco Bernucca, il *Viaggio pittorico e storico al Monte Spluga*, dedicato al viceré, l'arciduca Ranieri, con sedici acquetinte disegnate e incise da Friedrich Lose, cui è seguito, nel 1826, a Londra, *A Picturesque Tour by the New Road from Chiavenna, over the Splügen, and along the Rhine, to Coira in the Grisons*, in cui la «selvaggia e romantica strada» è illustrata con tredici litografie a colori di Frederick Calvert su disegni di George Clowes³⁴.

– 1. Su P. Didot l'Ainé si veda J.-C. Roman d'Amat, R. Limouzin-Lamothe (a cura di), *Dictionnaire de Biographie française*, vol. XI, Paris, 1967, *ad vocem*; su J.-F. d'Ostervald (al quale il maresciallo Louis-Alexandre Berthier, principe di Neuchâtel in età napoleonica, aveva confermato la carica di commissario generale della città che ricopriva dal 1796) e soprattutto sul ruolo da lui svolto nel nostro *Voyage pittoresque*, si veda M. Boy de la Tour, *La gravure neuchâteloise*, Neuchâtel, 1928; M. L. Schaller, «Voyage pittoresque de Genève à Milan», in C. Campana *et al.*, *Voyage pittoresque de Genève à Milan par le Simplon 1800-1820*, Bern, 1994, pp. 37-67, alle pp. 37-38.

– 2. Forse le acquatinte sono state eseguite con la collaborazione di Franz Hegi, «unico all'epoca capace, grazie all'uso di diverse qualità di grani di acquatinta, di rendere con efficacia tutta una serie di sfumature e una grande varietà di superfici». L. Zaza-Sciogli, «Due viaggi pittorici verso sud: dal "Mahlerische Reise in die italienische Schweiz" al *Voyage pittoresque de Genève à Milan par le Simplon*», in M. Kahn-Rossi (a cura di), *Itinerari sublimi. Viaggi d'artisti tra il 1750 e il 1850*, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 1 agosto-1 novembre 1998), Genève / Milano, 1998, pp. 290-291, alla p. 291. Sui Lory la referenza primaria resta sempre C. de Mandach, *Deux peintres suisses Gabriel Lory le père (1763-1840) et Gabriel Lory le fils (1784-1846)*, Lausanne, 1920, ristampato Genève, 1978. Sono grata alla dottoressa Susanne Bieri, responsabile del dipartimento delle stampe della Landesbibliothek di Berna, per la cortesia con cui ha agevolato il mio lavoro, e rinvio alle sue pubblicazioni sugli artisti svizzeri che tra Sette e Ottocento si sono dedicati alle vedute alpine per un approfondimento dell'argomento. Si veda inoltre qui sotto, alla nota 14.

– 3. Il decreto del 7 settembre 1800 stabiliva che «Il sentiero da Briga a Domodossola sarà reso praticabile per i cannoni. Il governo della Repubblica cisalpina sarà incaricato di questo lavoro fino ai piedi del Sempione, al paese di Algabi. Il ministro della Guerra della Repubblica francese sarà incaricato della direzione da Briga fino al paese di Algabi». Con decreto dell'8 luglio 1801, concluse le guerre d'Italia, la direzione dei lavori, iniziati nel 1801 e affidati alla direzione del generale Nicolas Céard, passa dal Ministero della Guerra a quello dell'Interno (e quindi agli ingegneri dei Ponts et Chaussées). Il percorso da Briga a Domodossola era fino ad allora affidato alla mulattiera di origine medioevale, o Stockalperweg che si snoda per 35 km, da Briga a Gondo, ed è così denominata dal barone Kaspar Jodok von Stockalper, che nel Seicento la ha abilmente ristrutturata per poi controllarla accumulando enormi ricchezze. «La strada – spiega il decreto – sarà nove leghe a carico dei francesi, sei-sette a carico dei cisalpini, larga abbastanza per consentire il passaggio contemporaneo di due vetture, in nessun punto la sua pendenza sarà superiore a due, due e mezzo piedi per lega, e non sarà più lunga della vecchia mulattiera, misurando una lega in tutta sul versante francese e una in meno su quello italiano». Ultimata in soli quattro anni, la strada è inaugurata il 3 ottobre

1805. Il percorso, all'epoca, e grazie alle conquiste napoleoniche, si svolgeva interamente su territorio francese o controllato direttamente dalla Francia, in quanto Ginevra si era consegnata alla Francia nel 1798, il Regno di Savoia era stato conquistato da Napoleone nel 1797, con lo Stato di Milano, annesso al Regno d'Italia nel 1805 e affidato al figliastro di Napoleone, Eugenio di Beauharnais, mentre il Vallese diventa dipartimento francese nel 1810. Sulle accuse rivolte al Céard dai suoi diretti collaboratori, di cui il generale avrebbe minimizzato il contributo all'impresa, si veda quanto scrivono padre e figlio: N. Céard, *Mémoire et Observations Historiques et critiques sur la route du Simplon, et autres objets d'art*, Paris, 1820; *id.*, *Souvenirs des travaux du Simplon*, Genève, 1837. Sulla strada: *La Route du Simplon, La strada del Sempione*, Genève, 1906; M. Lechevalier, «La costruzione della strada napoleonica del Sempione (1800-1806)», in *Il Sempione*, prefazione a acquarelli di V. Ceretti, Anzola d'Ossola, 1999, pp. 101-120. «On n'a été arrêté dans cette entreprise hardie par aucun obstacle», e colpisce «le contraste qu'offre ce que l'art a de plus parfait, à côté de la nature la plus sauvage», si spiega.

– 4. La bibliografia sull'origine, sviluppo e diffusione oltre Manica del *landscape garden* è vastissima, per un primo orientamento si veda J. D. Hunt, P. Willis (a cura di), *The Genius of the Place. The English Landscape garden 1620-1820*, London, 1975; M. Azzi Visentini, *Il giardino veneto tra Sette e Ottocento e le sue fonti*, Milano, 1988, capp. I-V, pp. 7-89, e la bibliografia alla data, alle pagine 265-274; M. Azzi Visentini (a cura di), *L'arte dei giardini. Scritti teorici e pratici dal XIV al XIX secolo*, vol. II, Milano, 1999. Per il rapporto tra giardino e pittura il caso del giardino di Stourhead, nel Wiltshire, risulta particolarmente significativo dal momento che si pensa che il committente, Henri Hoare II, che lo ha creato a partire dal 1740 ai piedi della collina dove il padre aveva eretto la residenza neopalladiana, intorno a un frastagliato lago artificiale, volesse, nella versione finale, rievocare il lago Averno, da dove Enea, come narra Virgilio, è sceso agli Inferi per rivedere il padre, in memoria del figlio, che nel 1751 aveva perso la vita durante il *Grand Tour* nelle sue vicinanze, e si sia ispirato ad un dipinto di Lorrain, raffigurante Enea in sosta a Delo sulla via per Roma, allora di sua proprietà.

– 5. W. Gilpin, *A Dialogue upon the Gardens (...)* at Stowe, London, 1748. In *Remarks on Forest Scenery* (1791) Gilpin dichiara di preferire i paesaggi naturali («the wild scenes of nature») a quelli creati artificialmente dall'uomo («scenes of art»), e critica i laghi artificiali, tra cui quello di Blenheim, in cui «grandeur is rarely produced». La critica nei confronti di Brown è più esplicita e chiaramente motivata in *The Landscape, A Didactic Poem* (1794) di Richard Payne Knight, che giudica la sua opera «dull and vapid».

– 6. Sul Claude glass, uno specchio convesso, ovale o rotondo, che prende nome da Claude Lorrain che probabilmente non lo ha mai impiegato, si sofferma Thomas Gray nelle sue descrizioni del Lake District, stampate nel 1775, e quindi Gilpin, che trova che «the mirror capture the rough,

intricate textures and chiaroscuro», e «reflects the objects or scenery which you view with softened and reduced brightness», e consente di «viewing the scenery in an *indirect* manner which translates what is there into something which has the feeling of a painting». C. Thacker, *The wilderness pleasures: the origins of romanticism*, New York, 1983, p. 142; J.D. Hunt, «Picturesque mirrors and the ruins of the past», in *id.*, *Gardens and the picturesque. Studies in the history of landscape architecture*, Cambridge / London, 1992, pp. 171-191, alle pp. 174-175.

– 7. Dal 1768 il reverendo William Gilpin percorre il suo paese alla ricerca di luoghi “pittoreschi”, e nel 1782 avvia la pubblicazione dei suoi *picturesque tours*, originariamente non destinati alla stampa, sollecitato dai suoi sostenitori e amici Thomas Gray e William Mason, con illustrazioni all’acquainta dello stesso Gilpin, tratte dagli schizzi dei suoi taccuini (preceduto di pochi anni nella riscoperta estetica di questi siti dai *Tours* di Arthur Young, apparsi nel 1768, e dalle lettere in cui Thomas Gray descrive la regione dei laghi, del 1775): *Observations on the River Wye, and several parts of South Wales, Relative Chiefly to Picturesque Beauty; Made in the Summer of the Year 1770*, seguite nel 1786 da *Observations Relative Chiefly to Picturesque Beauty Made in the Year 1772, on Several Parts of England, Particularly the Mountains and Lakes of Cumberland and Westmoreland*, e, nel 1789, da quella sulle Highlands scozzesi sulle foreste (1791), e, sul concetto di pittoresco, sul viaggio pittoresco e sulla pittura di paesaggio *Three Essays: on Picturesque Beauty, on Picturesque Travel and on Sketching Landscape: to which is added a Poem, on Landscape Painting*, London, 1992. Sui disegni di Gilpin C. P. Barbier, *William Gilpin, His Drawings, Teaching and Theory of the Picturesque*, Oxford, 1963. Sul viaggio pittoresco nelle Isole britanniche si veda: E. Moir, *The Discovery of Britain: The English Tourist 1540-1840*, London, 1964; M. Andrews, *The Search for the Picturesque. Landscape, Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*, Aldershot, 1989. Si veda inoltre E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, 1757; I. Kant, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, Hamburg, 1764, traduzione italiana, *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, a cura di L. Novati, Milano, 1996 (III edizione); J.G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig, 1772.

– 8. U. Price, *An Essay on the Picturesque*, London, 1794; R. P. Knight, *The Landscape, A Didactic Poem*, London, 1794. Knight tornerà sul tema del pittoresco in *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, London, 1805, dove critica sia Burke che Price; J. D. Hunt, P. Willis (a cura di), *The Genius...*, cit., pp. 337-57; J. D. Hunt, «Picturesque», in *Dictionary of Art*, a cura di J. Turner, vol. 24, London, 1996, pp. 740-743; M. Pinault-Sorensen, «Pittoresco», in *Dictionnaire européen des Lumières*, a cura di M. Delon, Paris, 1997, pp. 874-875. Si veda anche W. J. Hipple, *The Beautiful, the Sublime, The Picturesque in 18th Century British Aesthetic Theory*, Carbondale, 1957; R. Milani, *Il Pittoresco.*

L'evoluzione del gusto tra classico e romantico, Bari, 1996. Per una recente riconsiderazione della poetica del pittoresco e delle ragioni che la sottendono si veda S. Copley, P. Gar-side, (a cura di), *The Politics of the Picturesque. Literature, landscape and aesthetics since 1770*, Cambridge, 1994, traduzione italiana, *La politica del pittoresco. Letteratura, paesaggio ed estetica dal 1770*, Segrate, 1999.

– 9. Sull’uso attuale, ad ampio raggio, del termine pittoresco riferito al *landscape garden* in genere si veda tra l’altro J. D. Hunt, *The Picturesque Garden in Europe*, London, 2002, in cui si ragiona sul significato del termine.

– 10. Sul viaggio in Italia tra Sette e Ottocento si veda J. Rapsi Serra, M. Venturi Ferriolo (a cura di), *Il nuovo sentire. Natura, arte e cultura nel '700*, Milano, 1989; A. d’Alessandro (a cura di), *Artisti e scrittori europei a Roma e nel Lazio dal Grand Tour ai Romantici*, Roma, 1985; A. Corboz, «Le ciel de l’Arcadie se couvre», in P. Chessex (a cura di), *A. L. R. Ducros (1748-1810). Paysages d’Italie à l’époque de Goethe*, catalogo della mostra, (Losanna, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 21 marzo-19 maggio 1986), Genève, 1986, pp. 41-55; R. Dubbini, *Geografie dello sguardo. Visione e paesaggio in età moderna*, Torino, 1994 (sul viaggio pittoresco pp. 109-139); A. Wilton, I. Bignamini (a cura di), *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century*, catalogo della mostra, (Londra, Tate Gallery, 10 ottobre 1996-5 gennaio 1997, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 5 febbraio-7 aprile 1997), London, 1997; M. Azzi Visentini, «Vedute di Roma e dintorni e “nuovo sentire: dal paesaggio classico con rovine arcadiche alla natura sublime»», in A. Pasetti Medin (a cura di), *Lontananze capovolte. Nuovi scritti di amici per Raffaella Piva*, Padova, 2009, pp. 19-28, e la bibliografia citata. Nel Lazio, soprattutto la piana a est di Tivoli, racchiusa tra i monti Albani e Sabini, è stata accostata al paesaggio descritto nella letteratura latina, tra gli altri dall’artista inglese Thomas Jones, approdato a Roma nel 1776, che ritiene questo sito una «sorta di sogno», «magico», che pare «essere stato plasmato dalla natura appositamente per la pittura di paesaggio». A. Ottani Cavina (a cura di), *Viaggio d’artista nell’Italia del Settecento. Il diario di Thomas Jones*, Milano, 2003. Sul viaggio in Sicilia, si veda J.-P.-L.-L. Houel, *Voyage pittoresque des îles de Sicile, de Malte et de Lipari. Où l’on traite des Antiquités qui s’y trouvent encore; des principaux Phénomènes que la Nature y offre; du Costume des Habitants & de quelques Usage*, 4 voll. in folio, 264 tavole, Paris, 1782-1787; R. de Saint-Non, *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile*, 5 voll. in folio, 417 stampe, 125 schizzi, Paris, 1781-1786; W. Goethe, *Tagebuch einer Reise nach Sizilien*, in *id.*, *Philipp Hachert. Biographische Skizze*, Stuttgart / Tübingen, 1811, riedito quindi, nella lingua originale, R. P. Knight, *Expedition into Sicily*, a cura di C. Stumpf, London, 1896. Si veda inoltre A. Ponte (a cura di), *Le paysage des origines. Le voyage en Sicile (1777) de Richard Payne Knight*, Besançon, 2000; M. Azzi Visentini, «Il viaggio in Sicilia tra Sette e Ottocento e i “sollazzi” palermitani», in *Giardini Islamici* (rielaborazione della relazione presentata

al convegno internazionale a cura di G. Barbera (Palermo, Convento della Magione, 12-14 ottobre 2006), CD Overview, allegato a *Architettura del paesaggio*, 16, 2007, con bibliografia.

_ 11. W. Hamilton, *Campi Phlegraei: Observations on the Volcanoes of the Two Sicilies*, 1769 (con illustrazioni di Pietro Fabris); *In the Shadow of Vesuvius. Views of Naples from Baroque to Romanticism 1631-1830*, catalogo della mostra (London, Accademia italiana delle arti e delle arti applicate, 27 ottobre-27 novembre 1990), Napoli, 1990; R. Bodei, *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Milano, 2008, pp. 113-126.

_ 12. A. Bertola de' Giorgi, «Viaggio sul Reno e ne' suoi contorni fatto nell'autunno del 1787», (1795 e 1827), ora in L. Vincenti (a cura di), *Viaggiatori del Settecento*, Torino, 1976 (I ed. 1950); M. Azzi Visentini (a cura di), *L'arte dei giardini...*, cit., vol. II, pp. 137-145.

_ 13. H.-B. de Saussure, *Voyages dans les Alpes*, a cura e con introduzione di J. Boch, Chêne-Bourg / Genève 2002. Si veda inoltre C.-É. Engel, *La littérature alpestre en France et en Angleterre aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Chambéry, 1930; R. Assunto, «Dialectica del paesaggio romantico (e consacrazione estetica delle Alpi)», in *id.*, *Il parterre e i ghiacciai. Tre saggi di estetica sul paesaggio del Settecento*, Palermo, 1984, pp. 85-120; C. Reichler, *La découverte des Alpes et la question du paysage*, Chêne-Bourg / Genève, 2002. Sul viaggio in Svizzera e il mito della Svizzera nell'Europa del Settecento: D. Gamboni, G. Germann (a cura di), *Emblèmes de la Liberté. L'image de la République dans l'art du XVI^e au XX^e siècle*, catalogo della mostra, (Berna, Historisches Museum, 1 giugno-15 settembre 1991), Bern, 1991; C. Reichler, R. Ruffieux, *Le voyage en Suisse: anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XX^e siècle*, Paris, 1998. Sui viaggi di artisti in Svizzera: W. Hauptman, *Svizzera meravigliosa. Vedute di artisti stranieri 1770-1914*, catalogo della mostra, (Lugano, Villa Favorita, 1 agosto-27 ottobre 1991), Milano, 1991; M. Kahn-Rossi (a cura di), *Itinerari sublimi...*, cit.

_ 14. Sui Kleinmeister bernesi e sulle vedute della Svizzera in genere: P. F. Kopp *et al.*, *Malerische Reisen durch die schöne alte Schweiz*, Zürich, 1982; M. L. Schaller, *Annäherung an die Natur. Schweizer Kleinmeister in Bern 1750-1800*, Bern, 1990. Sull'argomento sta lavorando Susanne Bieri.

_ 15. C. C. Della Torre di Rezzonico, «Giornale del viaggio d'Inghilterra negli anni 1787-88», in W. Spaggiari, (a cura di), *La letteratura di viaggio*, Milano, 2005, pp. 244-245; L. Angiolini, *Lettere sopra l'Inghilterra e la Scozia*, Firenze, 1790; C. Amoretti, *Viaggio da Milano ai tre Laghi Maggiore, di Lugano e di Como e ai monti che li circondano*, Milano, 1794 (II edizione ampliata 1801, IV 1814, VI 1824); F. Orestano, «Owners/Lakers»: progettazione, rappresentazione e fruizione dal Ladscape Garden al Lake District e ai laghi italiani», in R. Lodari (a cura di), *Il giardino e il lago. Specchi d'acqua fra illusione e realtà*, Roma, 2007, pp. 59-65, alle pp. 62-63.

_ 16. M. Racine, «L'invenzione dei laghi di montagna in Francia e in Svizzera e la loro interpretazione paesaggistica»,

in R. Lodari, (a cura di), *Il giardino e il lago...*, cit., pp. 53-58, alla p. 54.

_ 17. Sulla tecnica dell'acquarello nella seconda metà del Settecento W. Hauptman, *L'âge d'or de l'aquarelle anglaise 1770-1900*, catalogo della mostra (Losanna, Fondation de l'Hermitage, 22 gennaio-24 maggio 1999), Lausanne, 1999 «Notes sur la technique de l'aquarelle à l'époque de Keiserman», in W. Hauptman, *Peindre l'Italie. Keiserman et Knébel: deux Vaudois à Rome vers 1800*, catalogo della mostra (Losanna, Musée Historique de Lausanne, 2 settembre 2005-8 gennaio 2006), Lausanne, 2005, pp. 30-34.

_ 18. A. Cozens, *A New Method of Assisting the Invention in Drawings Original Compositions of Landscape* (1785), edizione a cura e con introduzione di P. Lavezzari, Treviso, 1981; dieci dei 92 fogli di un *carnet* di Valenciennes datato 1779, relativo ad un suo giovanile viaggio da Roma a Parigi, conservato al Louvre, riguardano il Lago Maggiore e le Isole Borromee. Ringrazio l'amico Luigi Gallo per la cortese segnalazione. Su Valenciennes si veda L. Gallo, *Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819): le paysage dans la théorie artistique et la peinture françaises de la fin du XVIII^e siècle*, tesi di dottorato in storia dell'arte, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, Paris, 2002; J. Penent, L. Gallo (a cura di), *Pierre-Henri de Valenciennes, 1750-1819. La nature l'avait crée peintre*, catalogo della mostra (Tolosa, Musée Paul Dupuy, 19 marzo-30 giugno 2003), Toulouse / Paris, 2003; L. Gallo, «"L'Italie! l'Italie! tel est le vœu de tous les artistes": il Bel Paese nell'opera teorica di Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819)», in G. Toscano, A. Iacobini, (a cura di), *Aubin-Louis Millin (1759-1818) entre France et Italie / tra Francia e Italia. Voyages et conscience patrimoniale / Viaggi e coscienza patrimoniale*, atti del convegno (Parigi, Institut national du patrimoine, 27-28 novembre 2008, Roma, Università La Sapienza, 12-13 dicembre 2008), in corso di pubblicazione. Si veda inoltre É. Décultot, *Peindre le paysage. Discours théorique et nouveau pictural dans le romantisme allemand*, Tusson, 1996.

_ 19. Delle 35 belle tavole 4 riguardano il Lago di Ginevra, altrettante il Vallese, 21 il Sempione e 6 il Lago Maggiore. L'attribuzione delle tavole non è chiara, anche se in genere in ciascuna è indicato il nome dell'autore (una sola spetterebbe a de Meuron, la *Veduta dell'Isola Madre ripresa da Baveno*). Numerosissimi schizzi a matita di singoli dettagli, disegni preparatori e acquarelli attestano le varie fasi della preparazione delle tavole. Per gli aspetti tecnici e stilistici rinvio al saggio di Susanne Bieri, di prossima pubblicazione. Per le immagini delle Alpi tra XVI e XIX secolo si veda ora il progetto informatico ViaticAlpes, *Les images des Alpes dans les récits de voyage de la Renaissance au XIX^e siècle*, diretto dal professore Claude Reichler, dell'Università di Losanna, e coordinato dalla dottoressa Daniela Vaj (<http://www.unil.ch/viaticAlpes>), in cui figura anche il nostro *Voyage pittoresque*. Interessante, per un raffronto con la situazione rappresentata nel nostro *Voyage pittoresque*, la descrizione del viaggio al Sempione compiuto nel 1801 dal francese Déodat de Dolomieu, ora in D. de Dolomieu, *Viaggi nelle Alpi*, traduzione e cura di E. Rizzi, saggi introduttivi di L. Zanzi, Ornavasso, 2006, pp. 207-270.

_ 20. Arrivando dal Lemano nel Vallese «l'aspect du pays change totalement: au lieu des bords riants et toujours variés du lac, la route longe une vallée resserrée par le Rhône» le cui pareti montuose «se rapprochent tellement qu'elles semblent ne s'être séparées qu'avec effort pour ouvrir un passage au fleuve impétueux qui coule à leur pied».

_ 21. «De Brieg à Domo d'Ossola, la route, aussi unie qu'une allée de jardin, est tracée au milieu des rochers, des précipices, et des torrents, se ployant avec élégance pour suivre les ondulations et la pente des montagnes: insensiblement elle s'élève jusqu'à la hauteur de 4014 pieds audessus de Gliss pour redescendre de 5255 pieds jusqu'à Domo d'Ossola; toujours bordée dans les passages dangereux de bouteroues uniformes et placés à distances égales, elle traverse dans cet espace vingt-deux ponts, sept galeries suffisamment larges pour donner passage à trois voitures de front, et dont la principale, de près de 600 pieds de longueur, est creusée dans le granit».

_ 22. Sulla fortuna del ponticello palladiano con alzata nei giardini inglesi (e russi) del Settecento si veda M. Azzi Visentini, «Riflessioni e aggiunte in margine ai rapporti tra Russia e Veneto nel Settecento: l'arte dei giardini», in P. Angelini, N. Navone, L. Tedeschi (a cura di), *La cultura architettonica italiana in Russia da Caterina II a Alessandro I*, Mendrisio, 2008, pp. 287-316.

_ 23. «Il n'appartenoit qu'au souverain d'un grand empire et au vainqueur de l'Italie de concevoir et d'exécuter une pareille entreprise et de faire correspondre les canaux et les routes nouvelles de ces deux beaux pays, que la nature sembloit avoir séparés par une barrière insurmontable. La postérité verra toujours dans cette route un des beaux monuments du regne de Napoléon-le-Grand, un monument utile et durable de son génie et de sa gloire».

_ 24. «La nature n'offrant pas d'opposition plus tranchante que celle qui attend le voyageur sur la haute de Crevola : aux passages les plus étroits, aux vallées les plus sauvages, aux aspects les plus affreux, au bruit étourdissant d'un torrent impétueux, succèdent subitement une vaste plaine, bien cultivée, parsemée d'habitations, où deux rivières réunissent leurs eaux, des collines couvertes de la plus belles végétation, des montagnes dont la verdure se perd dans l'azur du ciel, un calme, une sorte de tranquillité magique, un hâle une vapeur légère, qui répand sur tous les objets comme un voile transparent. Assis sur le bord de la route, le voyageur contemple avec ivresse ce spectacle magnifique[...]». «[...] l'isle Mere sort du sein des eaux, comme un bouquet de la plus riche et de la plus fraîche verdure: les ifs, les pins, les cyprès, les lauriers, la couvert de leurs rameaux toujours verts; et quand les neiges blanchissent les montagnes, quand les collines n'offrent plus que des arbres dépouillés, l'isle Mere conserve encore sa brillante parure, et donne l'idée d'un printemps perpétuel».

_ 25. «Ses eaux abondantes et écumeuses roulent avec impétuosité sur des masses énormes de roches noires; elles sont reçues dans un grand bassin circulaire, d'où elles se précipi-

tent jusqu'au chemin, après avoir fait mouvoir différentes rouages. Un petit pont jeté sur le torrent, quelque cabanes couvertes de blocs de granit, ajoutent à l'effet pittoresque de ce magnifique tableau. La cascade forme dans sa chute une infinité de petits tourbillons, qui, semblables à des fusées légères, éclatent et s'évaporent dans l'air en fine poussière colorée; les rayons du soleil, à son lever, la font briller de mille couleurs, et y peignent des arc-en-ciel éblouissants. Elle n'offre pas ce cours mol et ondoyant de plusieurs belles cascades de la Suisse, telles que le Staubach: c'est un torrent impétueux, dont les eaux brisées et refoulées par les pointes tranchantes des rochers ne présentent à l'œil qu'agitation et fracas». Su questa cascata si era soffermato anche von Haller, che aveva rilevato le acque che si polverizzano in una volatile, purissima nebulosità brillante dei colori dell'iride. L. Zanzi, *Albrecht von Haller*, Ornavasso, 2009.

_ 26. «La vue dont on jouit du château de Tourbillon est magnifique; elle s'étend sur le haut et le bas Valais: on peut suivre d'un coup-d'œil la gradation successive de tous les climats, depuis les sommets glacés des Alpes jusqu'aux champs fertiles couverts des plus riches productions des pays chauds. C'est à l'entrée de ce château que l'artiste c'est placé pour dessiner cette vue. Telles est la succession des scenes intéressantes que la nouvelle route présente au voyageur. Là, sans courir de dangers, il jouit des points de vue les plus importants; la nature prenant tour-à-tour des aspects sauvages et terribles, aimables et riants, se montre à lui toujours grande et sublime».

_ 27. La galleria di Schalbet, lunga 95 piedi, è «pratiquée sur un des points les plus élevés de ce passage, et n'ayant aucun objet qui en masque la vue, elle presente au voyageur un de ces spectacles si magnifiques qu'offrent les Alpes. Au moment où il sort de cette grotte sombre ses regards sont frappés de l'aspect du Rosboden, dont la cime éclatante et isolée domine toutes les montagnes voisines. A mesure qu'il avance, son œil s'abaisse du sommet de cette montagne jusqu'au fond de l'abîme [...] ancienne et nouvelle route «vastes et sombres forêts couvrent les montagnes; de vieux sapins, des pins nouveaux dont la tête chenue rivela asprezza clima, des masses énormes de rochers percés par la main de l'homme, tout donne à cette grande scene l'expression la plus imposante.[...] Ici la vivacité et la pureté de l'atmosphère électrisent les sens; l'âme émue par la beauté de ce spectacle majestueux recoit des impressions qu'aucune plume ne peut décrire».

_ 28. «On continue à suivre, avec une admiration mêlée de terreur, la pente rapide de la route; plus on avance, plus les rochers semblent s'élever: ils sont coupés perpendiculairement, et semblables à d'énormes tours, on seroit tenté de les croire taillés par la main de l'homme, si leurs immenses proportions n'en démontreroient l'impossibilité. A chaque instant de nouvelles cascades vont se perdre dans la Doveria, qui les engloutit dans ses eaux écumeuses [...]».

_ 29. «La vue du lac Majeur excite l'admiration de l'amateur des arts et des beautés de la nature; mais cette admiration augmente, lorsqu'il se trouve transporté sur ses bords et qu'il vi-

site ses riantes isles, au sortir de la profonde vallée du Rhône et du passage du Simplon. Les hautes montagnes dont la main de l'homme n'a pu défricher qu'une partie, les sombres forêts de sapins entremêlés de frais pâturages, les cabanes de bois couvertes de chaume, les temples d'une construction simple qu'il a vu dans le Valais, sont encore présentes à sa pensée: il se rappelle ce stérile plateau du Simplon où le défaut de végétation décele la rigueur du climat, ces glaces éternelles dont la cime se cache dans la nue, ces rochers à pic de la sombre vallée de Gondo, ces ruisseaux nombreux qui tombent en cascades d'une hauteur prodigieuse pour se réunir au fond d'un abîme où ils bouillonnent à grand bruit, et tous ces lieux sauvages qu'il vient de traverser. Tandis que sur les bords du lac Majeur le tableau le plus riant s'offre à ses regards, il découvre des montagnes d'un contour noble, couvertes de verdure jusqu'à leur sommet, des collines qui s'abaissent dans le lac sous formes arrondies et variées, et que couvrent des châtaigniers dont la couleur sombre se mélange au verd brillant des berceaux de vignes. Ces coteaux sont ornés de chapelles, de châteaux, de maisons de campagne remarquables par l'élégance de leur architecture, la légèreté de leurs toits, la variété de leur construction. Une route superbe, bâtie chaussée, contient les flots du lac, et conduit aux différentes villes qui embellissent ses bords, et qui réfléchissent leur teinte blanche dans ses ondes azurées; trois isles paroissent au milieu d'un golfe, et élevent au-dessus des eaux, l'une ses modestes cabanes, les autres leurs palais, leurs statues, des bosquets de laurier et d'orangers. Le soir et le matin cette contrée paroît plus belle encore; les ombres ont alors un ton de couleur vague et transparent, la lumière une vivacité et une harmonie dont l'effet surpasse tous les efforts de la peinture».

_ 30. Sull'Isola Bella e la sua fortuna (e sfortuna) critica si ve-

da M. Azzi Visentini, «Le Isole Borromeo e la loro fortuna critica tra Seicento e Novecento», in C. A. Pisoni (a cura di), *Horti Verbanii: coltura e cultura dei giardini verbanesi*, atti della giornata di studi (Pallanza, settembre 2001), Verbania, 2002, pp. 107-131; M. Azzi Visentini, «Islands of Delight: Shifting Perceptions of the Borromeo Islands», in M. Conan (a cura di), *Baroque Gardens Culture: Emulation, Sublimation, Subversion*, Washington, 2005, pp. 245-289. All'Isola Bella è dedicata una monografia di M. Azzi Visentini, C. A. Pisoni, in corso di pubblicazione presso Leo Olschki, Firenze.

_ 31. M. Azzi Visentini, «Feste di lago: i Borromeo e il Verbano», in M. Fagiolo (a cura di) *Le capitali della festa. Italia settentrionale*, Roma, 2007, pp. 247-254, alle pagine 253, 254n.

_ 32. Per la lettera di Jappelli si veda M. Azzi Visentini (a cura di), *L'arte dei giardini. Scritti teorici e pratici dal XIV al XIX secolo*, vol. II, Milano, 1999 / 2000, 2 voll., pp. 319-326; M. Azzi Visentini, «Riflessioni intorno a una lettera inedita di Giuseppe Jappelli sulle Isole Borromeo», in G. Guerci (a cura di), *Il giardino lombardo tra storia e attualità*, atti del convegno, in *Quaderni d'Archivio*, 9, Cinisello Balsamo, 2000, pp. 23-31.

_ 33. M. Dumas, *Précis des événemens militaires ou Essais historiques sur les campagnes de 1799 à 1814*, vol. V, Paris, 1817, p. 162.

_ 34. Sull'opera si veda ora T. Nava (a cura di), *Un viaggio pittoresco da Chiavenna a Coira nei Grigioni lungo la nuova strada dello Spluga 1826*, prefazione di G. Scaramellini, traduzione dall'inglese di S.F. Nava, Milano, 2006. Per quanto la strada consenta la «contemplazione della Natura nelle sue più selvagge e fantastiche forme», non può competere, per varietà di situazioni, con quella del Sempione, si spiega.

**L'antique et le patrimoine
comme « ressource »**
L'antico e il patrimonio
come "risorsa"

Francesco Belloni et la naissance de l'art de la mosaïque à Paris sous la Révolution et l'Empire

Henri Lavagne

Pascal Griener¹, lors de la première rencontre organisée pour ce colloque, avait traité du problème des transferts artistiques qui ont été si fréquents à l'époque de la Révolution et de l'Empire. C'est un de ces transferts artistiques qui nous retiendra ici, celui de l'art de la mosaïque, dont un Italien, Francesco Belloni (1772-1863) a été l'instigateur, quittant Rome pour s'installer à Paris où il habitera pendant soixante-six ans et mourra en 1863, après avoir « naturalisé la mosaïque en France », comme il le dit fièrement². Cette transplantation d'un art éminemment romain ne s'est pas faite d'un seul coup sous le règne de Napoléon, elle a commencé pendant la période révolutionnaire à Rome et à Paris, grâce à l'action conjuguée de personnages politiques appartenant au milieu des Idéologues, et dont l'action n'a pas été soulignée jusqu'ici.

Francesco Belloni³, né à Rome le 29 février 1772, a appris l'art de la mosaïque à la *Reverenda Fabbrica di San Pietro* au Vatican où son maître fut Nicola de Vecchis, dont il reprendra en partie le style dans sa propre production de mosaïques. À l'époque de la Révolution, il est alors presque inconnu, même s'il fréquente la *Casa del mosaico*, via Margutta, où il rencontre notamment des peintres français comme Jacques Sablet⁴. Il est donc très tôt lié au milieu artistique français à Rome, mais la vraie raison pour laquelle il va se tourner rapidement vers la France est avant tout économique : la situation financière des artistes de la Fabrique du Vatican est alors catastrophique. Depuis les années 1780, les commandes pontificales de copies en mosaïque des tableaux de Saint-Pierre se sont raréfiées car la grande entreprise de substitution des peintures qui se détérioraient sous l'effet de l'humidité dans la basilique⁵ par des copies en mosaïque est presque achevée. Au moment de la Révolution en France et dès que ses contrecoups se font sentir en Italie, la production du *Studio Vaticano del Mosaico*, malgré quelques commandes papales pour Lorette⁶, devient inexistante. Les artisans de la fabrique trouvent bien quelques subsides supplémentaires en exécutant discrètement (car l'autorisation papale d'élargir leur répertoire ne leur sera concédée qu'en 1795) des sujets profanes comme des « dessus-de-tables, petits tableaux et diverses boîtes »⁷ pour les vendre aux amateurs, de passage à Rome lors de leur Grand Tour, mais Ménageot, le directeur de l'Acadé-

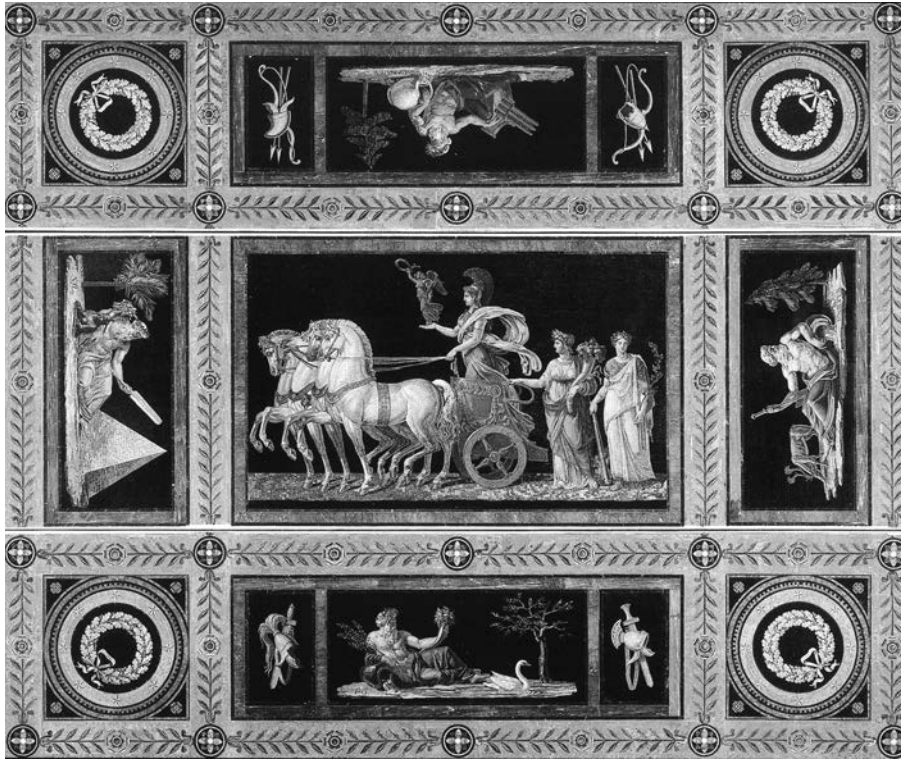


Fig. 1.
 Francesco Belloni,
*Mosaïque du Génie de
 l'empereur ramenant
 la Victoire*,
 Paris,
 Musée du Louvre,
 autrefois
 salle de Melpomène,
 aujourd'hui
 salle Chaudet.

mie de France, note⁸ que « tous les étrangers partent de Rome ». Les quelques objets à décor profane que les mosaïstes parvenaient à vendre ne trouvent plus preneurs et une grande pénurie s'installe chez tous les artistes, surtout chez un jeune mosaïste comme Belloni qui ne s'est pas encore fait un nom.

Dans ces conditions difficiles, l'idée de s'expatrier à Paris lui vient sans doute de ce qu'une première tentative de création d'un atelier de mosaïque de pierres dures avait déjà vu le jour en 1668 aux Gobelins où, à la demande de Louis XIV, un atelier analogue à celui de l'*Opificio delle pietre dure* de Florence, avait été installé, et même si son succès fut relativement modeste, il fonctionnait encore vers 1748, si bien que son souvenir ne devait pas avoir totalement disparu à l'aube de la Révolution⁹. Plus proche dans le temps, une autre proposition avait été faite en 1775 par un mosaïste de la Fabrique du Vatican, Pietro Polverelli¹⁰, venu à Paris pour proposer au surintendant Trudaine la même création. Mais le souhait de Belloni de faire carrière en France ne put se réaliser que grâce à l'action conjuguée de personnalités politiques importantes, qui, au même moment, à Rome et à Paris, jugèrent utiles sur le plan économique et artistique de lancer l'idée d'une « école de mosaïque ». Le premier est le très actif Nicolas-Jean Hugou de Bassville¹¹ que Belloni considère comme son « intercesseur » auprès des autorités parisiennes. Arrivé à Rome le 13 novembre 1792, Hugou de Bassville, secrétaire de légation auprès de Mackau à Naples, favorable aux idées nouvelles, se fait le défenseur de deux pensionnaires de l'Académie

qui partagent avec lui des sentiments anti-papistes déclarés. Bassville, pour faire pièce aux privilèges de la Fabrique de Saint-Pierre à la fois dans le domaine de l'apprentissage des mosaïstes et dans celui de la production, envoie un rapport¹² (5 décembre 1792) au ministre de l'Instruction publique, Le Brun, rapport qui aura une valeur fondatrice pour l'évolution du projet. Il préconise qu'on crée un enseignement de la mosaïque, en faisant venir à Rome trois jeunes gens qui apprendraient « les techniques de la fabrication pour s'y appliquer ensuite à Paris », ce qui rapporterait « une grande portion des sommes immenses qu'on porte à Rome pour se procurer un tableau en mosaïque ». Le but est donc avant tout commercial. Après la mort de Hugou de Bassville, tué devant le Palais Palombara le 13 janvier 1793¹³ dans une émeute anti-révolutionnaire, c'est son ami Amaury Duval¹⁴ qui reprend l'idée. Il la partage d'ailleurs avec un autre amateur de mosaïques, François Cacault¹⁵, qui n'est pas encore ambassadeur à cette date, mais seulement « résident chargé des affaires de la France ». Ce n'est donc pas à lui à qui Belloni fait allusion lorsqu'il écrit : « je vins à Paris en 1797 pour naturaliser l'art de la mosaïque sur la foi d'un ambassadeur français »¹⁶. Cet ambassadeur est Joseph Bonaparte, qui ne reste pas longtemps en poste à Rome, mais repart pour Paris après l'assassinat du général Duphot, en décembre 1797¹⁷. Avec cette intervention de Joseph, la famille des Bonaparte entre donc en scène dans le domaine de la mosaïque, dont il seront tous de grands amateurs pendant l'Empire¹⁸. Peu avant le 13 décembre 1797, Belloni quitte Rome pour Paris¹⁹ et rencontre une autre personnalité très en vue dans le domaine artistique, Alexandre Lenoir. Celui-ci souhaitant acquérir une mosaïque « française » (on voit l'importance de l'adjectif à l'époque) exécutée « par un artiste qui fit exprès le voyage de Rome pour en étudier la pratique », afin d'orner la salle du XVIII^e siècle du musée des monuments français, demande que le gouvernement l'achète et suggère le nom de Belloni²⁰ pour l'installation de la mosaïque au sol. On voit apparaître pour la première fois le nom de Belloni, « jeune mosaïciste (*sic*) romain dont les talents mériteraient d'être encouragés ». Il élève le débat dans une lettre de juin 1798 en déclarant²¹ que « c'est à la république française qu'est réservée la conservation de cet art précieux. Elle peut s'en emparer. Le citoyen Belloni, établi dans cette ville, mérite de fixer l'attention de la représentation nationale ; ses talents et sa modestie sont à la fois recommandables. Je pense donc qu'il serait facile d'établir à Paris, et à peu de frais, une école de mosaïque dont le citoyen Belloni serait le directeur. Un logement et de modiques honoraires lui suffiraient pour former de jeunes élèves et nous rendre possesseurs d'un art, qui, en très peu de temps, ouvrirait une branche de plus au commerce et qui nous procurerait de grands moyens pour la décoration des palais nationaux ». On ne peut être plus clair pour présenter son candidat, mais en même temps, on voit que la création d'un atelier et l'implantation de ce nouvel art à Paris devient une conquête de la Révolution. Citons encore Lenoir²² : « les systèmes de la vieille école sont dépassés. Travaillons à surpasser, s'il se peut, les Grecs et les Romains ; anéantissons le siècle de Colbert et dérobons à la postérité tous les talents à la fois ! ». La requête de Lenoir est acceptée après une expertise du peintre Berthélemy et des sculpteurs Giraud et Lemot²³ qui font l'estimation du pavement proposé à l'acquisition par Lenoir et demandent que la restauration et mise en place de la mosaïque soient faites par le « citoyen Belloni mosaichista » (*sic*). Celui-ci accomplit ce travail la même année et c'est encore lui qui effectuera la dépose de cette

même mosaïque que Vaudoyer fera installer en 1806 dans la « salle du Trône » impérial dans les nouveaux locaux de l'Institut de France²⁴. D'autres voix se mêlent à ce concert pour soutenir Belloni, notamment celle de Le Tourneur qui écrit au baron Talleyrand, en 1798²⁵ et presse aussi les commissaires du Directoire exécutif : « Nous avons déjà à Paris un peintre en mosaïque²⁶ très habile, qui ne demande pas mieux que de s'y établir ». Les commissaires acquiescent²⁷ avec des arguments touchant à la conservation des peintures : « nous ne négligeons rien pour procurer à la France l'avantage d'un établissement de mosaïque. Cet art est d'autant plus utile à naturaliser à Paris que le climat y rend plus actives les causes qui tendent à détériorer les chefs d'œuvre de la peinture ». C'était déjà le vœu du président de Brosses en 1739 lorsqu'il demandait la création d'un musée des copies²⁸ à Paris pour assurer la pérennité aux peintures que l'humidité mettait en danger²⁹. Il est intéressant de constater que Belloni commence sa carrière, non pas comme artiste créateur mais comme technicien de la dépose des mosaïques et comme restaurateur, métier qu'il n'abandonnera jamais par la suite.

Fort de ces appuis politiques et de ces promesses, le jeune Belloni s'efforce de trouver un atelier pour y pratiquer son art. Ses débuts sont difficiles et il est d'abord accueilli dans un atelier annexe du musée des monuments français de Lenoir, puis essaye de s'implanter officiellement à la manufacture des Gobelins (ce qui montre que l'expérience des règnes de Louis XIV et Louis XV était encore présente à tous les esprits), mais il échoue dans ce projet. Une autre tentative à la Savonnerie³⁰ à Chaillot connaît le même revers. On devine cependant qu'il est déjà assuré de la protection du gouvernement, même s'il ne touche pas encore de traitement, car il n'hésite pas à demander une indemnité de bois à cause des rigueurs de l'hiver de 1799 « doppiamente sensibili ad un Italiano avvezzo ad un clima molto più mitigato ». Détail plus intéressant pour la mise en route de son atelier, on remarque qu'il reçoit, grâce à nouveau à Amaury Duval, une indemnité de 200 francs pour pouvoir acheter « un four à cuire les émaux »³¹, c'est-à-dire très probablement un four pour exécuter les *smalti filati* indispensables à la micromosaïque.

C'est finalement encore l'intervention d'un des hommes politiques du même milieu « italien » qui va lui assurer un poste officiel : Pierre-Louis Ginguené³². On commence à mieux connaître cet homme de lettres qui fera une carrière d'italianisant sous l'Empire et qui a connu son apogée politique sous Thermidor. Il est l'un des fondateurs de la revue des Idéologues, *La Décade philosophique*, dont le premier numéro sort le 29 avril 1794 et qui sera un organe de presse très lu par l'*intelligenza* parisienne sous le Consulat et l'Empire. Entre 1795 et 1802, Ginguené a également un rôle politique important puisqu'il est nommé directeur général de l'Instruction publique. Son rôle de défenseur de tous les Italiens émigrés à Paris est bien établi³³. C'est lui qui obtient du ministre Chaptal un arrêté de nomination pour Belloni, en date du 10 mars 1801, le nommant « directeur d'une fabrique de mosaïques ». Aux raisons économiques que soulignaient autrefois Hugou de Bassville, aux arguments techniques sur la conservation des peintures qu'avançaient les directeurs, s'ajoute cette fois une raison sociale : les apprentis seront dix³⁴ jeunes gens choisis parmi les sourds-muets de l'institution récemment fondée par l'abbé Sicard. Cet arrière-plan social est repris plusieurs fois par les contemporains, notamment par Alexandre Lenoir³⁵ : « Le ministre Chaptal a prévu en faveur des

Fig. 2.
Francesco Belloni,
Portrait
de Napoléon I^{er},
Rueil-Malmaison,
Musée de Bois-Préau.



malheureux sourds-muets une école de mosaïque. M. Belloni, mosaïste romain, a été nommé directeur de cette nouvelle école ». Belloni continue à être en liaison étroite avec la Fabrique du Vatican puisqu'il revient à Rome en mai 1801³⁶ pour en rapporter des matériaux afin de commencer ses travaux. Il s'installe d'abord au collège de Navarre, rue de la Montagne-Sainte-Genève³⁷, où il partage les locaux avec divers Italiens dont les Piranèse, puis rue de l'Université et enfin dans les bâtiments qui avaient abrité le fameux cloître des Cordeliers pendant les années de la Terreur, 11 rue de l'École-de-Médecine.

Il convient de s'arrêter sur ces débuts pour remarquer que ce sont les mêmes cercles qui, depuis le début, ont soutenu Francesco Belloni. Nous avons relevé les noms de Hugou de Bassville et de son ami Amaury Duval, puis ceux de Lenoir et Ginguené ; ces personnages du Paris révolutionnaire et directorial appartiennent au même cercle des Idéologues dont l'influence est considérable jusqu'au commencement de l'Empire. Esprits rationalistes marqués par la philosophie des Lumières, ils s'expriment dans leur revue, la *Décade philosophique*³⁸, et saluent toutes les manifestations de « progrès et d'avancement des Sciences et des Arts ». Presque tous sont francs-maçons et appartiennent à la Loge des Neufs Sœurs³⁹, où Ginguené occupe le poste de « second orateur » dès 1784. Les plus grands artistes de l'époque, y compris des Italiens, en font partie et Belloni ne peut manquer de les avoir fréquentés. C'est ce réseau à la fois intellectuel, artistique et politique qui peut expliquer l'essor de l'atelier qui va devenir la « manufacture impériale de mosaïque ». *La Décade philosophique*⁴⁰ est d'ailleurs la première à annoncer et commenter le décret de nomination de Belloni à la tête de la manufacture en date du 10 mars 1801.



Fig. 3.
Francesco Belloni,
Guéridon avec
représentation d'Hébé,
Londres,
collection A. Gilbert,
Victoria and Albert
Museum.

Son développement sous l'Empire est mieux connu⁴¹, même si les œuvres réalisées à cette époque sont parfois difficiles à localiser. Installé au Couvent des Cordeliers⁴², l'atelier de Belloni devenu officiellement « manufacture impériale des mosaïques »⁴³ connaît d'abord un essor assez lent jusqu'en 1808. En témoigne le passage du *Rapport à l'Empereur sur les progrès des Sciences, des Lettres et des Arts depuis 1789*⁴⁴, qui fait le bilan des premières années de l'atelier. L'auteur constate que sa production est restée rare car elle demeure extrêmement coûteuse⁴⁵, l'artiste ayant dû constamment faire venir ses matériaux d'Italie. Mais à partir de 1808, le rapporteur estime que l'évolution s'annonce favorable car Belloni a demandé à un chimiste, Jean Darcet, de rejoindre son atelier afin de lui faire exécuter sur place des « émaux ». Le texte conclut qu'on attend de grandes économies des procédés de fabrication mis au point par Darcet, notamment de sa réutilisation du « verre de bouteille dévitrifié » et de mastics composites (huile de lin, gomme laque, ocre rouge) qui servira à faire des joints indestructibles ainsi que des colles pour les déposes de pavements antiques. Belloni se lie également avec Lagrenée et Noir, et surtout avec le chimiste Michel-Eugène Chevreul (1786-1889) qui travaille à l'époque sur les couleurs dans la peinture ; ensemble, ils inventent un moyen de colorer les marbres blancs de manière inaltérable. Il est certain que Belloni a employé ces nouveaux procédés également pour ses restaurations de mosaïques antiques car on en a trouvé les traces lors de la dérestauration de la mosaïque des *Jeux du cirque* à Lyon⁴⁶ qu'il avait réussi à déposer et à transporter au musée des Beaux-Arts de la ville. Ces perfectionnements techniques lui permettent alors d'augmenter sa production et il la partage en deux catégories : d'une part, les commandes impériales, généralement de grand format destinées à des pavements de bâtiments officiels et de l'autre, des œuvres de moindre

Figure 1

Fig. 4.
 Francesco Belloni,
 Plateau de table
 avec l'aigle impérial,
 Saint-Petersbourg,
 Musée de l'Ermitage.





Fig. 5.
Francesco Belloni,
*Guéridon avec
décor en mosaïque*,
Paris,
collection particulière.

importance qui rappellent les décors des mosaïstes du Vatican à l'extrême fin du XVIII^e siècle et sont dévolues à la décoration du petit mobilier.

Dans la première catégorie, la grandiose mosaïque destinée à la salle de Melpomène au Louvre, est sans doute la plus grande réussite de Belloni. A l'origine, le mosaïste y avait représenté le « Génie de l'empereur ramenant la Paix », puis, à la chute du régime impérial, il remplaça le Génie par une Minerve tenant une Victoire et les aigles impériales par des couronnes de chêne. Œuvre unique par sa profusion dans l'usage des marbres précieux⁴⁷, par la maîtrise souveraine avec laquelle sont disposés les personnages et le caractère impeccable et glacé de la pose des cubes. Dans ce même domaine des commandes officielles, il faut faire une place à part au très rare portrait de l'empereur en pied, exécuté par Belloni en 1814 et longtemps conservé dans sa propre famille chez ses descendants⁴⁸ parce que la mosaïque ne fut évidemment réclamée par aucun des rois qui succédèrent à l'empereur. C'est l'homme de science qui est représenté dans son cabinet de travail, même s'il est en uniforme de colonel de grenadiers de sa garde, mais avec l'épée dite du « retour d'Égypte ». Le modèle pictural a été élucidé par Gérard Hubert⁴⁹,

Figure 2

il s'agit d'une toile de Robert Lefèvre (aujourd'hui au Château de Versailles), mais la tête dérive d'un portrait de Gérard, peintre qui était l'ami de Ginguéné, ce qui nous ramène toujours au même cercle. L'amusant est la touche italienne, puisqu'on aperçoit le Vésuve au fond du tableau : manière élégante pour Belloni de rappeler que si le sujet est éminemment français, la mosaïque et son auteur sont bien italiens⁵⁰. On sait qu'au même moment, l'empereur commande un autre portrait, d'après Robert Lefèvre, à Gioacchino Rinaldi⁵¹, mosaïste célèbre et qui travaille dans le cadre de l'Atelier impérial de Rome (département de Rome et du Trasimène), sous la direction de Nicola de Vecchis⁵², l'ancien maître de Belloni. Ainsi, deux portraits officiels peuvent rivaliser entre eux, issus de deux ateliers qui consacrent à Rome et à Paris, le renouveau de l'art de la mosaïque. Certaines œuvres de ce type, comme par exemple, *le Passage du col du Saint-Bernard*, *le Code civil*, *le Mariage*, dont les sujets sont proposés par Belloni ne verront jamais le jour⁵³. D'autres, comme *Bonaparte à cheval, en costume de général, tenant dans la main gauche le traité de Campo-Formio*⁵⁴, ou même une mosaïque achevée en 1814 et livrée au ministère de l'Intérieur, *Victoire sur son char, traînée par deux chevaux, le tout sur une montagne*⁵⁵ nous sont malheureusement restées introuvables. Plusieurs doivent être dans les réserves du musée du Louvre (ou à Compiègne ?) comme le « pavé octogone » représentant une course de chars à l'antique, traité en grisaille⁵⁶, exposé au Salon de 1812⁵⁷ et autrefois placé dans la rotonde attenante à la Galerie d'Apollon⁵⁸. Parmi les travaux officiels, il faut faire une place à part à une œuvre mal connue, mais pour laquelle Belloni a soumissionné, le pavement du Pavillon du roi de Rome⁵⁹. Ce bâtiment fut conçu sur des plans de Percier, la menuiserie étant de Jacob, les peintures de Charles Moench, et les pavements de Belloni. On voit qu'il est au sommet de sa gloire et partage les commandes d'État avec les artistes les plus en vue de son temps.

A côté de ces mosaïques dont les sujets relèvent de l'idéologie impériale, l'atelier de Belloni a fourni, en particulier pour la Malmaison, de nombreuses œuvre de format plus restreint, destinées à orner les guéridons et les tables de l'impératrice, et sans doute quelques coffrets, serre-bijoux et autres petits objets du décor intérieur qu'il est difficile d'identifier avec certitude, ces pièces étant très rarement signées⁶⁰.

On reconnaîtra cependant comme sortie de l'atelier de Belloni la mosaïque recouvrant un guéridon octogonal et représentant Hébè dans un décor bleu, noir et vert d'une rare élégance, où les réminiscences pompéiennes sont visibles⁶¹. Parmi les autres pièces de sa production, on citera un dessus-de-table ronde aujourd'hui au Musée de l'Ermitage⁶² représentant l'aigle impériale dans une couronne de laurier et un autre guéridon⁶³, que nous avons récemment identifié à Paris, représentant un chien entouré de quatre papillons. Il faut enfin signaler, pour la période napoléonienne, les parements de cheminées qui deviendront une des spécialités de Belloni. Il s'agit là encore d'un transfert d'un art du décor que l'on pratiquait à Rome depuis la fin du XVIII^e siècle⁶⁴. Celles (aujourd'hui perdues) qu'il exécuta pour le salon doré de la Malmaison sont bien documentées⁶⁵, de même que celles de Saint-Cloud⁶⁶. D'autres sont encore en place, comme celle en porphyre rouge qui orne une des salles⁶⁷ de l'ensemble qui formera plus tard le « musée Charles X » au Louvre. La mosaïque⁶⁸ y est un peu éclipsée par la lourdeur des placages de bronze (motifs de vigne sur les piédroits) et ne comporte que trois panneaux rectangu-

Figure 3

Figure 4

Figure 5

lares en micromosaïque, de facture assez raide, représentant des paires de griffons opposés tenant dans leurs becs une guirlande de fleurs et de fruits suspendue par un ruban⁶⁹. Belloni se charge aussi de travaux pour les autres membres de la famille impériale : on lui doit à Paris, une cheminée réalisée pour l'hôtel particulier d'Eugène de Beauharnais⁷⁰. Il s'emploie également à des transformations d'objets ornementaux pour peu qu'ils permettent des placages en mosaïque. Ainsi, on lui confie en 1808 les éléments d'un surtout de table offert par Charles IV d'Espagne à Napoléon et il les utilise pour en faire deux pendules avec des scènes animalières en mosaïque⁷¹.

Malgré ces témoignages d'une activité officielle, Belloni ne cesse de lutter contre les difficultés. Il s'indigne de la promiscuité avec les étudiants de l'École de médecine toute proche que doivent subir ses apprentis⁷² et des « dangers de l'infection » que ce voisinage entraîne, déplore les médiocres qualités des sourds-muets pour devenir des mosaïstes accomplis, et ne cesse de réclamer au ministère des travaux susceptibles de rendre son atelier plus adapté à la fabrication de ses productions, afin de pouvoir mieux pratiquer les trois types de mosaïque alors en vogue : « la mosaïque de petits cubes, dite antique, façon de Rome », « la mosaïque d'incrustations, dite florentine » et « la mosaïque de marbrerie fine »⁷³. En outre, il doit résister aux menées du directeur de l'École de médecine qui cherche à récupérer la totalité de ses locaux.

La Restauration le maintint à son poste, changeant la dénomination de la manufacture impériale en « manufacture royale de mosaïque de Paris, au compte de monsieur Belloni, mais sous la protection spéciale du Roi »⁷⁴. De nouvelles commandes succèdent à celles de l'empereur et ne sont pas moins officielles : un portrait de Louis XVIII en camaïeu⁷⁵, un portrait du monarque en compagnie du duc d'Angoulême à Hartwell⁷⁶, la superbe table à l'effigie de Charles X (1828)⁷⁷ aujourd'hui au Louvre, ainsi que de nouveaux parements de cheminée pour des salles du musée. On retiendra notamment, dans la sixième salle du musée Charles X, appelée primitivement « salle des objets votifs », puis salle des Antiques » aménagée par Percier en 1826-1827, une cheminée peut-être inspirée de celles de la Villa Torlonia-Albani à Rome. Sur le marbre blanc du bandeau, se détache un élégant rinceau jailli d'un culot d'acanthés central et dans ses volutes sont figurés un lion, un panthère, un sanglier et un taureau exécutés en minuscules cubes vivement colorés qui sont des chefs-d'œuvre d'art animalier⁷⁸. Dans la troisième salle du même musée, Belloni réalise un autre décor de cheminée qui fait preuve de plus de virtuosité encore : la cheminée est en porphyre rouge et il place sur le bandeau cinq plaques rectangulaires en micromosaïque traitée en camaïeu de bistres dont les cubes ont des teintes délicates qui vont du blanc au coquille d'œuf. On y reconnaît le thème antique des Amours dirigeant des chars traînés par des couples de cerfs, de lions, de lévriers et de moutons comme dans les peintures pompéiennes. Dans la quatrième salle du musée Charles X, il est plus classique et décore un autre cheminée avec des médaillons traditionnels où l'on voit une vue du forum à Rome (Temple de Vespasien) et sur les piédroits deux perroquets. Enfin, il est chargé du pavement octogonal de la salle des colonnes aménagée par Percier en 1818. Il reprend la trame des mosaïstes antiques qui avaient souvent eu recours au bouclier d'écailles rayonnantes autour d'un cercle ; dans les cases du pourtour du cercle, il fait alter-

Figure 6

Figures 7 et 8

ner des fleurons traités en larges éléments de pierre dures avec des papillons aux ailes diaprées, exécutées « à la façon de Rome »⁷⁹. Enfin, il arrive qu'on lui demande des « parquets », traités dans la technique de l'*opus sectile*, comme celui qui lui est commandé en 1819 pour la galerie d'Angoulême⁸⁰. Il effectue même des travaux de sculpture ornementale comme la réinstallation de la cheminée de Germain Pilon, dans la salle des Caryatides, au rez-de-chaussée du Musée du Louvre⁸¹. On remarque aussi de rares commandes privées, comme un « plateau de table pour Milord N [...] », avec des sujets tirés des caricatures de Jacques Callot, qui a réapparu en 1983 en vente publique à Londres⁸².

Les commandes officielles, toujours payées en retard⁸³, ne suffisent pas à soutenir la production de l'atelier et la survie de la manufacture est due à des travaux de restauration de mosaïques gallo-romaines, domaine où Belloni devint le meilleur spécialiste français. Il eut dans ce domaine un rôle de pionnier et sa chance fut de rencontrer le premier historien de la mosaïque en France, François Artaud⁸⁴, fondateur et directeur du musée de Lyon. Celui-ci, soucieux de sauver les mosaïques que l'on découvrait alors à profusion dans la vallée du Rhône, principalement à Lyon et à Vienne, se trouvait alors devant la question cruciale de la dépose des pavements de mosaïque de grande taille. Mais là encore, le transfert de technologie touchant à la dépose des mosaïques fut rendu possible par l'expérience que Belloni avait acquise pendant ses années de jeunesse à la *Reverenda Fabbrica di San Pietro* du Vatican. En effet, la deuxième moitié du XVIII^e siècle avait été marquée par une série de découvertes de mosaïques dans les États pontificaux, que le pape souhaitait recueillir dans son nouveau « museum ». L'atelier du Vatican⁸⁵ avait donc mis au point une méthode de dépose par sciage et montage sur des plaques de marbre qui s'était révélée très efficace pour de nombreux pavements⁸⁶ et Belloni avait pu s'initier pendant ses années d'apprentissage à ces techniques encore ignorées en

Fig. 6.
Francesco Belloni,
Table en pierres dures
et mosaïque,
à l'effigie de Charles X,
Paris,
Musée du Louvre.



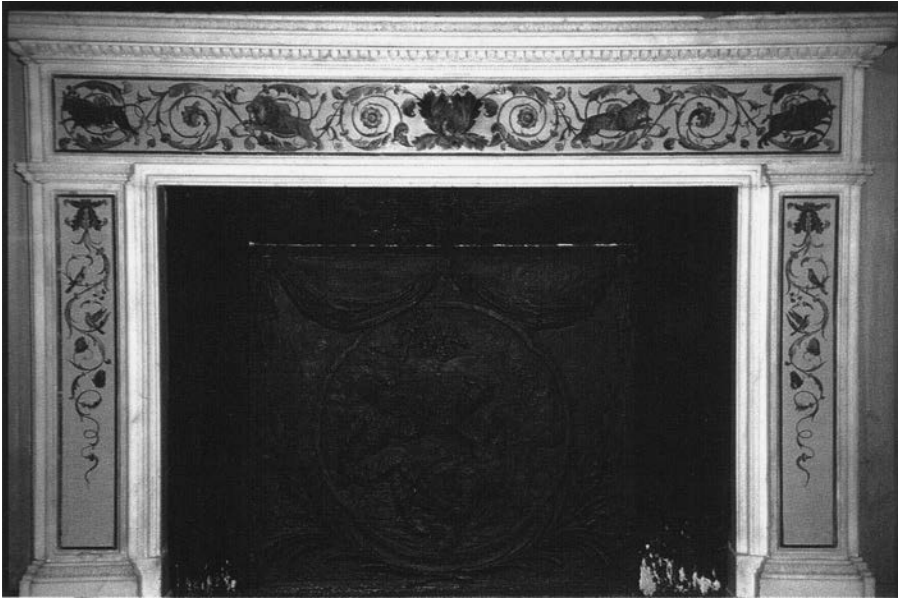


Fig. 7.
Francesco Belloni,
*Cheminée avec
placage de mosaïque*,
Paris,
Musée du Louvre,
« musée Charles X »,
salle 6.



Fig. 8.
Francesco Belloni,
*Cheminée avec
placage de mosaïque*,
détail,
Paris,
Musée du Louvre,
« musée Charles X »,
salle 6.

France⁸⁷. Aussi, lorsque François Artaud s'adresse à lui pour déposer la grande mosaïque des *Jeux du cirque*, découverte à Lyon en 1806⁸⁸ mais restée en place jusqu'en 1817 faute de moyens de dépose appropriés, Belloni accepte de faire l'opération, qui demandera deux ans de travail en atelier à Paris et coûtera la somme considérable de 6 000 francs⁸⁹. Après ce succès, Artaud confiera à Belloni d'autres déposes et restaurations de mosaïques de la vallée du Rhône, dont les paiements permettront à l'atelier de se perpétuer jusqu'à la fin de la Monarchie restaurée. La fin de sa vie est plus obscure. On cite encore de lui en 1830⁹⁰ une *Vierge à l'enfant d'après Raphaël*, mais les signes du déclin sont là : il a dû quitter les locaux des Cordeliers en mars 1826⁹¹ et ses ateliers sont d'abord transférés à la Savonnerie, puis au Dépôt des marbres, 34 quai de Billy⁹² (aujourd'hui quai de New-York) ; il

semble que la manufacture se soit à nouveau déplacée jusqu'à la « Barrière des Fourneaux »⁹³ en 1829 et ces changements de locaux témoignent du peu de soutien qu'il reçoit de la part du gouvernement. Il expose encore son *Philoctète à Lemnos*⁹⁴ au Salon de 1832, qu'il avait déjà présenté au Salon de 1814 et qui n'avait pas trouvé d'acheteur ; après cette date, les expositions des produits de l'Industrie ne mentionnent plus sa fabrique. Il est encore en relations étroites avec Chevreul et s'intéresse à son traité, paru en 1839 sur la *Loi du contraste simultané des couleurs*, sujet qui évidemment pouvait intéresser un mosaïste⁹⁵. Selon Chevreul, que Gerspach avait interrogé sur Belloni, il aurait également pratiqué d'habiles spéculations immobilières dans les environs de Paris, mais ce témoignage⁹⁶ n'est appuyé par aucun document. Nous avons pu déterminer la date de sa mort, jusqu'ici inconnue, qui est l'année 1863, puisque la *Revue universelle des Arts*⁹⁷ signale son décès cette année-là en renvoyant à la *Décade philosophique* qui avait souvent cité le célèbre mosaïste.

- _ 1. P. Griener, « France-Suisse-Italie. Le concept de transfert artistique appliqué à la période napoléonienne », dans ce volume.
- _ 2. Lettre de Francesco Belloni au ministre des Beaux-Arts (Archives nationales, Paris [ANP], série O³, 1414).
- _ 3. Quelques articles lui ont été consacrés mais concernent essentiellement sa carrière à Paris : l'apport essentiel est celui de J. Guiffrey, « Notes et documents pour servir à l'étude de la mosaïque en France », *Nouvelles archives de l'art français*, II, 1886, p. 169-174. Voir aussi É. Gerspach, « Les mosaïques de Belloni », *Gazette des Beaux-Arts*, 1, 1888, p. 55-59 ; G. Hubert, *Les sculpteurs italiens en France sous la Révolution, l'Empire et la Restauration 1790-1830*, Paris, 1964, p. 14, n. 4, p. 15, 18, 20, 22 ; C. Belloni, « Il mosaicista del Louvre, Francesco Belloni », *L'Urbe*, XLI, 4, 1978, p. 1-9 ; H. Lavagne, « Ateliers, écoles et manufactures de mosaïque jusqu'au XX^e siècle », *Revue des métiers d'art*, 6, 1979, p. 39 ; D. Alcouffe dans *Un âge d'or des arts décoratifs 1814-1848*, cat. expo. (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 octobre-30 décembre 1991), Paris, 1991, p. 516.
- _ 4. *Casa del mosaico*, via Margutta. Voir *Les frères Sablet (1775-1815), peintures, dessins, gravures*, cat. expo. (Nantes, Musées départementaux de Loire Atlantique, 4 janvier-10 mars 1985 ; Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 21 mars-12 mai 1985 ; Rome, Museo di Roma, 21 mai-30 juin 1985), Roma, 1985.
- _ 5. P. Le Viel, *Essai sur la peinture en mosaïque*, Paris, 1768, p. 98-100 et S. Waetzoldt, *Die Kopien des XVII Jabrunders nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien, XVIII, 1964.
- _ 6. M. G. Branchetti, « Ambiente storico e sociale dei mosaicisti romani del '700 e dell' '800, dallo Studio vaticano del mosaico alla libera attività », dans D. Petochi, M. Alfieri, M. G. Branchetti, *I mosaici minuti romani dei secoli XVIII e XIX*, Roma, 1981, p. 18-22.
- _ 7. Par exemple, la copie en mosaïque représentant les colombes de Sosos, par Giacomo Raffaelli (1753-1836), datée de 1784 (cf. H. Lavagne, J. Charles-Gaffiot (éd.), *Hadrien, trésors d'une villa impériale*, cat. expo. (Paris, Mairie du V^e arrondissement, 22 septembre-19 décembre 1999), Milan, 1999, p. 256-257).
- _ 8. Lettre de Ménageot, 7 avril 1790, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, 1906, XV, p. 413.
- _ 9. A. González-Palacios, « La manifattura di Luigi XIV ai Gobelins », dans A. Giusti (éd.), *Splendori di pietre dure, l'arte di corte nella Firenze dei Granduchi*, cat. expo. (Florence, Palazzo Pitti, 21 décembre 1988-30 avril 1989), Firenze, 1989, p. 242-244 ; *id.*, *Il gusto dei Principi, arte di corte del XVII e del XVIII secolo*, Milano, 1993, I, p. 25-36. S. Castelluccio, « Paris, la manufacture des Gobelins aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans H. Lavagne, E. De Balanda, A. Uribe Echeverría (éd.), *Mosaïque, trésor de la latinité, des origines à nos jours*, Paris, 2000, p. 384-385. On notera qu'une autre tentative de création d'un atelier eut lieu à la veille de la Révolution en 1785 par Jacques Molinos et Jacques G. Legrand (H. Havard, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XVIII^e siècle*, Paris, 1878-1890, col. 881).
- _ 10. J. Guiffrey, *Nouvelles archives de l'art français*, 1874-1875, XXXVI, p. 353-358, (ANP, série O¹, 1917) repris par M. G. Branchetti, « Ambiente storico e sociale... », cit., p. 30.
- _ 11. Sur ce personnage, H. Lapauze, *Histoire de l'Académie de France à Rome*, Paris, 1924, I, p. 446 ; G. Pelletier, *Rome et la Révolution française*, (Collection de l'École française de Rome, 319), Roma, 2004, p. 403-411, 437, 457 et L. Fiorani, D. Rocciolo, *Chiesa romana e rivoluzione francese*, (Collection de l'École française de Rome, 336), Roma, 2004, p. 323-327, 446-448.
- _ 12. Rapport du 5 décembre 1792 (*Correspondance des directeurs...*, cit., 1907, XVI, p. 182).
- _ 13. Sur l'affaire Bassville, G. Pelletier, *Rome et la Révolution...*, cit., p. 405, qui précise que l'assassinat n'a pas eu lieu devant le Palais Mancini comme on l'écrit souvent, mais devant la maison du banquier Moutte (Palais Palombara) où logeait Hugou.
- _ 14. Sur Amaury Duval, *Correspondance des directeurs...*, cit., 1907, XVI, p. 241.
- _ 15. Sur François Cacauly, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, nouvelle série, publié sous la direction de G. Brunel, I. Julia, Roma, 1984, II, p. 24-27. Il a passé les années 1793 à 1797 à Florence mais il parvient enfin à Rome comme il le souhaitait, en 1797, où il est chargé d'appliquer les clauses du traité de Tolentino (G. Pelletier, *Rome et la Révolution...*, cit., p. 426, 456). Voir aussi L. Fiorani, D. Rocciolo, *Chiesa romana...*, cit., p. 326-329. Il noue de bonnes relations avec Pie VI, qui lui fera le don d'une micromosaïque représentant le Colisée, en avril 1797 (*Correspondance des directeurs...*, cit., 1908, XVII, p. 86). Cette mosaïque nous paraît être celle qui est conservée aujourd'hui au musée de Nantes, cf. notre notice dans H. Lavagne, E. De Balanda, A. Uribe Echeverría (éd.), *Mosaïque, trésor...*, cit., p. 439 et fig. 230.
- _ 16. ANP, série O³, 1414, lettre de Belloni du 15 mars 1821 : « j'espère que la justice de Votre Excellence ne voudra pas qu'une personne expatriée sur la foi d'un ambassadeur français et qui a servi la France pendant la plus grande partie de sa vie, soit exposée dans ses vieux jours à la misère tandis qu'il a introduit en France un art nouvelle (*sic*) et ouvert par lui et par ses élèves de l'étranger une nouvelle branche d'industrie ».
- _ 17. Voir L. Fiorani, D. Rocciolo, *Chiesa romana...*, cit., p. 339, n. 70.
- _ 18. Même après la chute de l'Empire, on voit encore apparaître des mosaïques qui appartiennent à la légende napoléonienne et sont destinées à des membres collatéraux des Bonaparte. Par exemple, sous Napoléon III, une curieuse mosaïque, par Augusto Rossi, représentant l'empereur sortant du tombeau en uniforme de la garde, en vente dans le commerce antiquaire parisien en 2007. Elle était destinée à Charlotte Bonaparte, fille de Lucien.
- _ 19. Nous déduisons cette date de celle qui est fournie par la lettre de Lenoir citée ci-dessous dans la note 20.

- 20. A. Lenoir, *Description historique et chronologique des monuments de sculpture réunis au musée des monuments français*, Paris, 1798, an VI, n. 421, p. 246-247 et *id.*, *Archives du musée des monuments français*, 13 décembre 1797, XCVI, p. 94-95 : « un pavé mosaïque de 11 pieds de long sur 7 de large, exécuté à Rome par un artiste auquel Watelet avait fourni les moyens d'étudier cet art qu'il voulait introduire en France. Le ministre a autorisé l'acquisition de cette mosaïque que je destine au pavement de ma salle d'introduction, [...] Cette mosaïque vient d'être restaurée par le citoyen Belloni, artiste romain qui a fixé sa résidence dans cette ville pour y former des élèves et introduire chez nous un art dont la pratique nous était inconnue ».
- 21. A. Lenoir, *Description historique...*, cit., p. 359.
- 22. *Ibid.*
- 23. *Archives du musée des monuments français*, Paris, 1883, XCIX, I, p. 98.
- 24. *Archives du musée des monuments français*, Paris, 1886, CCLIV, II, 14 février 1798 : le ministère accepte que Lenoir fasse l'acquisition de la mosaïque (réponse signée Ginguené, par délégation) ; *ibid.*, I, 1883, p. 328, CCCXXXV, 13 juillet 1806 : Belloni reçoit les « pièces de mosaïque », p. CCCXVII, p. 97. L. Courajod (éd.), *Alexandre Lenoir, son journal et le musée des monuments français*, Paris, 1876, I, p. 163, n. 1076. Cette mosaïque, signée d'une certaine Marguerite Leconte (sur laquelle nous ne savons rien) et datée de 1775 fut donc installée au musée des Petits Augustins, puis dans la salle du Trône de l'Institut. On la distingue sur un tableau de la salle des séances de l'Institut (sous la coupole) dans J. P. Babelon (éd.), *Le Palais de l'Institut du collège des Quatre-Nations à l'Institut de France : 1805-2005*, Paris, 2005, p. 72. Son décor est une couronne de feuillage autour d'un motif central de type cordiforme. Sur proposition de Vaudoyer, elle fut à nouveau déposée en 1820 (sans doute aussi par Belloni) et remplacée au musée des Petits Augustins (*Archives du musée des monuments français*, III, 1897, p. 312). Elle paraît aujourd'hui perdue.
- 25. Lettre de Le Tourneur, ministre de l'Intérieur au baron de Talleyrand (12 juin 1798), dans *Correspondance des directeurs...*, cit., 1908, XVII, n. 9755, p. 155. Ce baron de Talleyrand est le dernier ministre de Louis XVI à la Cour de Naples.
- 26. C'est la formule employée au XVIII^e et au XIX^e siècle. Elle dérive du latin qui employait l'expression *pictura de musivo*.
- 27. *Correspondance des directeurs...*, cit., 1908, XVII, p. 163 (15 juillet 1798).
- 28. M. Sandoz, « Suggestion pour un musée des copies en mosaïque en 1739 », *Gazette des Beaux-Arts*, XCI, 1978, p. 21-24.
- 29. L'époque révolutionnaire est favorable à la restauration des toiles confisquées dans les églises parisiennes. Voir, par exemple, les efforts de Lenoir pour faire restaurer une copie de la *Descente de croix* de Daniel de Volterra, que l'humidité de la chapelle de la Salpêtrière avait « fort gâtée » (cf. H. Lavagne, « Les copies de la Descente de croix de Daniele de Volterra », *Monuments Piot*, 2010, p. 132-134.
- 30. Déjà en 1798 (lettre du 16 mai 1798, ANP, AF III, 77, n. 321), reprise dans la *Correspondance des directeurs...*, cit., 1908, XVII, n. 9749, on avait proposé que la fabrique des mosaïques dont on envisageait la création soit placée à côté des Gobelins.
- 31. Amaury-Duval, ANP, série F¹⁷, 1055, cité par G. Hubert, *Les sculpteurs italiens...*, cit., p. 257.
- 32. Sur Ginguené, *Correspondance des directeurs...*, cit., I, 1984, p. 23 et la thèse de P. Grossi, *Pierre-Louis Ginguené, historien de la littérature italienne*, Bern, 2006, p. 67-88.
- 33. *Ibid.*, p. 81.
- 34. Le nombre des élèves oscilla entre six et dix, dont la moitié seulement sont des sourds-muets (ANP, série O², 848, pièce 382). Malgré la proposition de Denon (M.-A. Dupuy, I. Le Masne De Chermont, E. Williamson (éd.), *Vivant Denon, directeur des musées sous le Consulat et l'Empire. Correspondance 1802-1815, (Notes et documents des Musées de France, 32)*, Paris, 1999, n. 3081 p. 1052, dans le projet de deuxième règlement de la manufacture, de supprimer cette catégorie d'élèves peu aptes à faire de la mosaïque, Belloni en emploie encore trois en 1814.
- 35. A. Lenoir, *Musée des monuments français, histoire de la peinture sur verre...*, Paris, 1803, II, p. 19, et VI, p. 94 : « Honneur soit rendu au ministre Chaptal, qui a pourvu aux besoins de jeunes infortunés, privés par la nature de deux sens essentiellement utiles (les sourds et les muets) et leur a donné un état, en établissant une école de mosaïque, où déjà ils fabriquent des morceaux précieux ».
- 36. Lettre de Cacault au baron de Talleyrand, *Correspondance des Directeurs...*, cit., 1908, XVII, 28 mai 1801. Belloni, « directeur de l'établissement de mosaïque formé à Paris », vient « terminer des affaires de famille » et « acquérir les substances nécessaires à la perfection de son établissement ».
- 37. *La montagne Sainte-Genève. Deux mille ans d'art et d'histoire*, cat. expo. (Paris, Musée Carnevet, 24 mars-24 mai 1981), Paris, 1981, p. 208-210.
- 38. M. Regaldo, *Un milieu intellectuel. La Décade philosophique 1794-1807*, Paris, 1976, notamment le chapitre « La Décade et l'Italie » (I, p. 290-298).
- 39. L. Amiable, *Une loge maçonnique d'avant 1789. La Loge des Neuf Sœurs*, (Paris, 1897), Paris, 1989, p. 298, 321, 323.
- 40. *La Décade philosophique*, 2^e semestre an IX, p. 45.
- 41. G. Hubert, « Un portrait en mosaïque de Napoléon par Belloni d'après Gérard. Contribution à l'étude de l'École impériale de mosaïque de Paris et des manufactures italiennes », dans *Florence et la France, rapports sous la Révolution et l'Empire*, actes coll. (Florence, 2-4 juin 1977), (*Publications de l'Institut français de Florence*, IV), Firenze, 1979, p. 251-271.
- 42. Il partage d'abord le bâtiment des ci-devant Cordeliers avec « Mercklin, mécanicien et Regnault, peintre » (lettre du 26 juillet 1806, ANP, série F¹³, 1124).

- _ 43. Le premier règlement de la manufacture est daté du 1^{er} février 1809, modifié par Vivant Denon le 29 août 1810 (M.-A. Dupuy, I. Le Masne De Chermont, E. Williamson (éd.), *Vivant Denon, directeur des musées...*, cit., n. 1097, I, p. 661-663).
- _ 44. J. Lebreton, *Rapports à l'Empereur sur les progrès des Sciences, des Lettres et des Arts depuis 1789*, V, *Beaux-Arts*, Paris, 1806, p. 542-144.
- _ 45. Même si elle mérite des encouragements, comme la médaille d'argent obtenue à l'*Exposition universelle des produits de l'Industrie française*, Paris, 1806.
- _ 46. La dernière restauration en date de ce célèbre pavement, réalisée par Cl. Bassier (Ateliers SOGRA) en 1970, a permis de mettre en évidence l'utilisation de ces émaux de couleurs très brillantes et le recours au mastic à l'huile de lin cuite (renseignements de Cl. Bassier).
- _ 47. Mosaïque posée seulement en 1817 (ANP, série O³, 1105). Cf. l'article fondamental de P. Arizzoli-Clementel, « Retour aux sources : Belloni et la mosaïque de Melpomène au Louvre », *Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1993, p. 149-162. La mosaïque, grâce à l'intervention de M. J. R. Gaborit, a été restaurée et placée dans la salle Chaudet du musée.
- _ 48. Il a été acquis par le Musée de Bois-Préau à Rueil-Malmaison (G. Hubert, N. Hubert, *Châteaux de Malmaison et de Bois-Préau*, Paris, 1986, p. 163, fig. n. et bl., et H. Lavagne, E. De Balanda, A. Uribe Echeverría (éd.), *Mosaïque, trésor...*, cit., pl. 226 en couleurs).
- _ 49. G. Hubert, « Un portrait en mosaïque de Napoléon... », cit., p. 251-271, spécialement p. 253-256 et 261-264.
- _ 50. Cf. notre notice dans H. Lavagne, E. De Balanda, A. Uribe Echeverría (éd.), *Mosaïque, trésor...*, cit., p. 439 et pl. 226.
- _ 51. Cette mosaïque fut exécutée à Rome en 1810 par Giocchino Rinaldi, comme l'indique une lettre de Montalivet à Daru (5 janvier 1811, ANP, F¹⁷, 344). Selon son fils, Costantino Rinaldi (lettre de Costantino Rinaldi à Napoléon III en 1860), le portrait fut donné à la Ville de Paris qui le fit placer à l'Hôtel de Ville. Il a dû périr dans l'incendie de 1870.
- _ 52. ANP, série O², 1077.
- _ 53. M.-A. Dupuy, I. Le Masne De Chermont, E. Williamson (éd.), *Vivant Denon, directeur des musées...*, cit., 14 septembre 1813, II, n. 2942, p. 1012.
- _ 54. Cité par G. Hubert, « Un portrait en mosaïque de Napoléon... », cit., p. 267, n. 18. La mosaïque se trouvait au Louvre à la fin du XIX^e siècle, en magasin, sous le n° 15669. Elle semble avoir disparu.
- _ 55. ANP, série O³, 1396.
- _ 56. Le thème est courant à l'époque. Cf. une grisaille analogue de Liborio Salandri, dans D. Petochi, M. Alfieri, M. G. Branchetti (éd.), *I mosaici minuti...*, cit., p. 106 et 110.
- _ 57. Ch. P. Landon, *Salon de 1812. Recueil de pièces choisies parmi les ouvrages... exposés au Louvre le premier novembre 1812... avec l'explication des sujets...*, Paris, 1812, p. 106, n. 1003.
- _ 58. Pavement déjà exposé au salon de 1812 (*Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants exposés au Musée Napoléon le 1^{er} novembre 1812*, Paris, 1812, p. 106, n. 1003. Comte De Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne*, Paris, 1854, I, p. 577 ; Ch. Aulanier, *Histoire du Palais et du Musée du Louvre*, Paris, 1958, VII, p. 91 et fig. 63 où l'on voit la mosaïque encore en place, avant sa dépose en 1934, année de la dépose également de la mosaïque de la salle de Melpomène envoyée au château de Compiègne. Cf. aussi une photographie dans P. Arizzoli-Clementel, « Retour aux sources... », cit., p. 152, fig. 4.
- _ 59. ANP, O², 304-307, 318, 330, 348. Cf. G. Bresc-Bautier, D. Caget, E. Jacquin, *Jardins du Carrousel et des Tuileries*, Paris, 1996, p. 76.
- _ 60. Après É. Gerspach (*La mosaïque*, Paris, 1881, p. 224-225), G. Hubert, *Les sculpteurs italiens...*, cit., a donné une liste des œuvres de Belloni p. 12, n. 6, dont beaucoup sont encore à localiser : « Amour qui joue de la lyre assis sur un lion, Diane en camée, Bacchus en camée, vase décoré de figures étrusques, un satyre ». On en trouve la liste dans *L'Explication des ouvrages... exposés au muséum central des arts*, à partir de 1800.
- _ 61. A. González Palacios, *The art of mosaics, selections from the Gilbert Collection*, cat. expo. (Los Angeles, County Museum of Art 28 avril-10 juillet 1977), Los Angeles, 1977, p. 126, n. 35 ; D. Petochi, M. Alfieri, M. G. Branchetti (éd.), *I mosaici minuti...*, cit., 73, fig. 33 ; J. Hanisee Gabriel, *The Gilbert Collection, micromosaics*, Londres, 2000, n. 37, p. 92-93. L'objet se trouve aujourd'hui dans la collection donnée par A. Gilbert à Somerset House, Londres. La description dans l'inventaire après décès de Joséphine correspond parfaitement à cette mosaïque (S. Grandjean, *Inventaire après décès de l'impératrice Joséphine à Malmaison*, Paris, 1964, n. 1501).
- _ 62. E. Efimova, *Western European mosaic of the 13th-19th centuries in the Collection of Hermitage*, Léningrad, 1968, n. 76 (pl. couleurs) et notice p. 105. L'auteur attribue aussi à l'atelier de Belloni une vue de *l'Arc de Drusus* (n. 77) et une pendule (n. 78) dont deux côtés comportent des représentations d'oiseaux, mais ces attributions nous paraissent moins sûres.
- _ 63. Ce meuble est récemment réapparu (2006) dans le commerce antiquaire à Paris et il correspond à la description de Belloni lui-même (C. Belloni, « Il mosaicista del Louvre... », cit.) : « un tavolino rotundo di ventidue pollici di diametro in marmo nero, avente nel centro un cane, una striscia di alabastro orientale, nel mezzo della quale vi sono quattro farfalle ; soggetti in mosaico alla maniera antica ».
- _ 64. R. Carloni, « Francesco Antonio Franzoni : il camino Braschi », *Antologia di Belle Arti*, 43-47, 1993, p. 67-70.
- _ 65. B. Chevallier, *Vues du château et du parc de Malmaison*, Paris, 2003, p. 106, fig. 43 et C. Meunier, « Joséphine et les antiques », *Bulletin de la société d'histoire de l'art français*, 2005 (2006), p. 185. L'auteur s'appuie sur le catalogue manuscrit d'A. Lenoir qui fit office de conservateur pour les an-

tiques de l'impératrice. En dehors des mosaïques antiques, la Malmaison comportait au moins une cheminée avec une « corniche composée de neuf médaillons, du meilleur goût, représentant des variétés de papillons » dont Lenoir (*Catalogue historique et raisonné des antiquités et des marbres du château impérial de la Malmaison*, 180, n. 193) ne donne pas l'auteur mais qui est très probablement Belloni, chez qui le motif des papillons est très fréquent. En revanche, Lenoir attribue expressément à Belloni (cat. 195) une cheminée au décor de mosaïques et d'« incrustations à la manière de Florence ». L'une d'entre elles devait être le cadeau du pape Pie VII au moment du Concordat. Elles ont toutes les deux disparu, probablement enlevées ou détruites par les Prussiens qui occupèrent le château pendant six mois ou par les soldats français qui le transformèrent momentanément en caserne.

– 66. Comte De Clarac, *Musée de sculpture...*, cit., I, p. 502 et la note biographique sur Belloni.

– 67. Aujourd'hui la deuxième salle du Musée Charles X.

– 68. Commandée à Belloni en 1815, exécutée en 1816, payée seulement en 1826 (ANP, O³, 1204). Cf. Ch. Aulanier, *Histoire du palais...*, cit., VIII, p. 40.

– 69. *Ibid.*, 1961, VIII, p. 40 et fig. 11 (exécutée en 1816).

– 70. Hôtel de Beauharnais à Paris (aujourd'hui ambassade d'Allemagne). Voir L. Hauteceur, *Histoire de l'architecture classique en France, V, Révolution et Empire. 1792-1815*, Paris, 1953, p. 383-384, fig. 289.

– 71. J. P. Samoyault, « La prétendue pendule du pape à Fontainebleau », *Revue du Louvre*, 2, 1971, p. 86-88. L'enquête de J. P. Samoyault a montré que les deux pendules nées de la transformation des arcs de triomphe qui terminaient ce sur-tout-de-table sont au Château de Versailles. Nous n'avons pu vérifier si l'une d'entre elles comporte la mosaïque représentant un renard attaquant un faisan et qui est signalée dans les listes des œuvres de Belloni (cf. E. Gerspach, « Les mosaïques de Belloni... », cit., p. 59 et D. Petochi, M. Alfieri, M. G. Branchetti (éd.), *I mosaici minuti...*, cit., p. 105, fig. 23). En revanche, on ne lui attribuera pas la pendule ornée d'une mosaïque qui subsiste encore aujourd'hui dans le salon doré de la Malmaison, puisqu'il s'agit d'un don à l'empereur par le pape Pie VII, certainement réalisé à Rome (G. Hubert, N. Hubert, *Châteaux de Malmaison...*, cit., p. 43).

– 72. ANP, F¹³, 1124. Ses apprentis s'effraient des « tableaux dégoutants de la dissection » qui est pratiquée dans la salle à coupole créée à cet effet au XVIII^e siècle. Cette indication nous donne la localisation précise des pièces de l'atelier de Belloni.

– 73. En dehors de ces trois types de mosaïque, Belloni pratiquait aussi la mosaïque de coquillages (M.-A. Dupuy, I. Le Masne De Chermont, E. Williamson (éd.), *Vivant Denon, directeur des musées...*, cit., I, n. 1237, p. 457).

– 74. J. Guiffrey, « Notes et documents... », cit.

– 75. ANP, série O³, 1396, L'oeuvre est présente à l'*Exposition des produits de l'industrie* en 1819 (Ch. Gabet, *Dictionnaire des artistes de l'école française au XIX^e siècle*, Paris, 1831, s.v. « Belloni »). Disparue.

– 76. Conservée dans les réserves du Château de Versailles ?

– 77. Notice de D. Heikamp, dans A. Giusti (éd.), *Splendori di pietre dure...*, cit., p. 249, n. 74. Également D. Alcouffe dans *Un âge d'or des arts décoratifs...*, cit., p. 175-176, n. 70 et A. Giusti (éd.), *Pietre dure, l'arte europea del mosaico negli arredi e nelle decorazioni del 1500 al 1800*, Torino, 1992, p. 215.

– 78. M. G. Branchetti, « Meraviglie del Settecento », dans C. Bertelli (éd.), *Il mosaico*, Milano, 1988, p. 289, pl. couleurs. L'attribution à un atelier qui travaille dans le style de Cesare Aguatti est erronée (reprise par J. Hanisee Gabriel, *The Gilbert Collection...*, cit., p. 281). Attribution exacte à Belloni, dans le chapitre par P. Arizzoli-Clementel dans A. Gruber (éd.), *L'art décoratif en Europe, du néoclassicisme à l'Art Déco*, Paris, 1994, III, fig. 100a.

– 79. Cette mosaïque octogonale, rarement citée, nous paraît être elle-même un remploi. Nous pensons que Belloni avait dû la faire pour le kiosque du pavillon du roi de Rome (cf. note 59). Son centre est aujourd'hui occupé par un canthare de marbre dû à Francesco Lazzaroni. Nous ajouterons que devant l'une des fenêtres de la salle subsiste un pavement fait d'intarses de marbre représentant un griffon attaquant un taureau. Il est probable qu'on doive l'attribuer aussi à Belloni mais nous n'en possédons pas de preuve d'archives.

– 80. Ch. Aulanier, *Histoire du palais...*, cit., VI (1957), p. 64 et IX, p. 121.

– 81. *Ibid.*, IX, p. 121 et comte De Clarac, *Musée de sculpture...*, cit., I, p. 456 qui le qualifie de « habile mosaïquiste du musée royal » (*sic*).

– 82. « Pour Milord N... » dit le catalogue des *Produits de l'exposition de 1822*, p. 30, n. 3. En vente à Londres, chez Sotheby's (8-9 décembre 1983, cat. 421), où la mosaïque n'a pas été identifiée.

– 83. Les archives contiennent nombre de suppliques de Belloni pour se faire payer par le ministère. Pour des pièces à l'iconographie neutre, il obtient des paiements dix ans après l'exécution, comme pour une cheminée du Louvre (ANP, série O³, 1204). Lorsque les représentations sont personnalisées, il propose à chaque changement de régime, de modifier les effigies des souverains et les emblèmes qui leur sont propres.

– 84. Sur ce personnage, nous renvoyons à nos travaux « Un précurseur François Artaud », *Dossiers de l'archéologie*, 15, 1976, p. 112-113, et, en collaboration avec G. Bruyère, « François Artaud et la création du premier musée d'Orange », dans A.-F. Laurens, K. Pomian (éd.), *L'anticomanie, la collection d'antiquités au XVIII^e et au XIX^e siècles*, actes coll. (Montpellier-Lattes, 9-12 juin 1988), Paris, 1992, p. 145-154.

– 85. Les restaurations proprement dites ont commencé nettement plus tôt puisque le mosaïste Marcello Provenzale (1577-1639) fut célèbre pour avoir restauré des mosaïques antiques trouvées au Vico Patrizio (actuel Via Urbana). Voir G. Cornini, « Il mosaico moderno e la pratica del restauro a Roma nei secoli XVI-XVII », dans Kl. E. Werner, *Die Sammlung antiker Mosaiken in der Vatikanischen Museen*, Città del Vaticano, 1998, p. 1. Il faut également citer la dépose de

l'immense mosaïque du Nil (dite Barberini) transportée de Palestrina à Rome en 1626, puis rapportée à Palestrina en 1642, et à nouveau retransportée à Rome pour y être restaurée en 1853-55 par deux mosaïstes de la Fabbrica di San Pietro, avant d'être ramenée finalement à Palestrina (G. Cornini, « Il mosaico moderno... », cit., p. 21).

_ 86. Voir, par exemple, les déposes effectuées par Gioacchino Falcione, (1731-1817) dans C. Pietrangeli, « Gioacchino Falcione, scultore e mosaicista romano », *Strenna dei Romanisti*, XLIV, 1983, p. 377-384. La plus célèbre fut celle du pavement d'Otricoli aujourd'hui au musée du Vatican (1780-1786).

_ 87. La méthode de Belloni est décrite pour la première fois par Artaud dans son livre (*Histoire abrégée de la peinture en mosaïque*, Lyon, 1835, p. 123-132).

_ 88. H. Stern, *Recueil général des mosaïques de la Gaule*, II, 1, X supplément à *Gallia*, Paris, 1967, 73, p. 64.

_ 89. Sur cette restauration, voir Ph. Fabia, *Les mosaïques romaines du musée de Lyon*, Lyon, 1933, p. 2-24.

_ 90. *Notice des produits de la manufacture royale des mosaïques*, 1830.

_ 91. ANP, O³, 414, fol. 467 (8 mars 1826).

_ 92. A. Demmin, « L'art de la mosaïque », dans *L'encyclopédie des Beaux-Arts plastiques*, Paris, s.d. (1847 ?), p. 506.

_ 93. J.-A. Dulaure, *Histoire de Paris*, Paris, 1839, (IX édition), p. 56, c'est-à-dire au croisement du mur des Fermiers généraux et de la rue Falguière actuelle.

_ 94. J. Guiffrey, « Notes et documents... », cit., p. 171-172, et G. Hubert, *Les sculpteurs italiens...*, cit., p. 20, n. 2. Cette mosaïque qu'il avait déjà exposée déjà au Salon de 1814, est aujourd'hui introuvable.

_ 95. Un peintre comme Seurat dont le pointillisme est né de ces recherches, s'inscrit dans cette tradition du point de couleurs juxtaposé.

_ 96. Témoignage rapporté par E. Gerspach (« Les mosaïques de Belloni... », cit., p. 56).

_ 97. J. Guiffrey, « Notes et documents... », cit., le fait mourir « peut-être entre 1832 et 1835 », et G. Hubert, *Les sculpteurs italiens...*, cit., p. 22, n. 3, « vers 1844 ». Décès annoncé dans la *Revue universelle des arts*, (article non signé), 17, 1863, p. 205-206.

Roma in rivoluzione (1798-1799): il Quirinale, il Campidoglio e la riscoperta del Foro Romano

Pier Paolo Racioppi

La Repubblica Romana del 1798-1799 eredita dai papi una città plasmata, in particolare tra i secoli XVI e XVIII, attorno al suo ruolo millenario di capitale universale della cristianità, specchio fedele dell'immagine del primato papale nel mondo¹. Nel febbraio del 1798 si consuma la drammatica frattura: lo Stato Pontificio, piegato dall'armata francese comandata dal generale Berthier, è costretto a cedere il suo patrimonio materiale e simbolico ad una Repubblica imposta sì con la forza ma assecondata con grande passione ed impegno civile dai neoeletti politici romani, pronti a debuttare con entusiasmo in questa straordinaria esperienza di governo loro preclusa fino a quel momento.

La corretta comprensione del ruolo storico assunto dalla Repubblica Romana è stata e continua ad essere penalizzata da un perdurante pregiudizio storiografico secondo il quale si sarebbe trattato di un esperimento politico e sociale effimero, passivamente subito, spesso liquidato con il termine di parentesi, episodio a sé stante e in quanto tale immeritevole di essere indagato in una prospettiva storica più ampia. Studi recenti hanno invece messo in risalto una realtà ben più complessa²: la Repubblica fu un importante laboratorio politico per molti esponenti dell'aristocrazia romana e del ceto medio delle professioni, la politicizzazione interessò una fetta di popolazione più ampia di quanto si sia finora ritenuto e anche dal punto di vista delle politiche culturali il nuovo governo non mancò di avanzare proposte di rinnovamento urbano e di tutela del patrimonio monumentale della città con chiari e duraturi effetti nei successivi anni della Restaurazione.

Dal punto di vista logistico, ragioni di tempo, di economia e di praticità fecero sì che si ricorresse al riuso delle preesistenze, analogamente a quanto era accaduto nella Parigi rivoluzionaria: l'anno zero della nuova Roma repubblicana trova espressione, pertanto, sotto il profilo architettonico e urbanistico, quasi esclusivamente nella risemantizzazione dei segni del passato regime e nella conseguente *damnatio memoriae* della figura del papa-re. In Roma repubblicana le epifanie del nuovo antico – l'efficace ossimoro introdotto da Luigi Mascilli Migliorini nel suo intervento alla prima sessione del convegno svoltosi ad Ascona nel 2006 – scaturì-

scono da un ricco repertorio di immagini ottenute rilavorando il materiale esistente, mutandolo di segno, o semplicemente ribattezzando con nomi nuovi (ma antichi) determinati spazi urbani, come accadrà in modo emblematico con il mutamento ufficiale del nome di Campo Vaccino in Foro Romano.

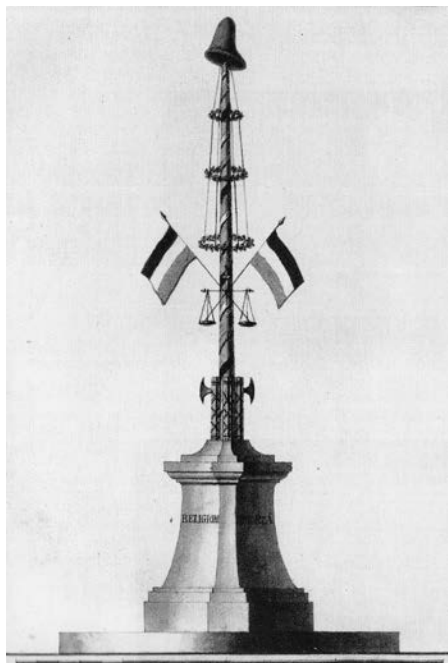
Pur essendo impossibile parlare di un'arte e di un'architettura della Repubblica Romana (gli apparati per le feste repubblicane sono le uniche realizzazioni di cui rimane una documentazione visiva) si può comunque tentare di ricostruire, servendosi delle fonti scritte, il programma romano di *tabula rasa* dei segni del potere pontificio. A questo proposito mi soffermerò su due esempi di concreto riutilizzo di luoghi istituzionali: il complesso del Quirinale con la sua piazza, sede del Consolato, e quello del Campidoglio, sede del Senato. Negli altri due casi che presenterò – la piazza di San Pietro e il Foro Romano, l'allora Campo Vaccino – si consuma invece, in occasione delle feste patriottiche, un processo di appropriazione simbolica che tuttavia nel caso del Foro sarà gravido di conseguenze per la successiva trasformazione del sito in area archeologica.

Ricordo brevemente alcuni dati: la nascita della Repubblica avviene il 15 febbraio 1798, celebrata con la proclamazione dell'*Atto del popolo sovrano*, rogato dai patrioti romani sotto la supervisione dei francesi, che sancisce la fine del potere temporale del papa, deportato in Francia pochi giorni dopo. Viene redatta la Costituzione sul modello di quella francese, vengono creati due organi legislativi (Tribunato e Senato), mentre l'esecutivo è affidato al Consolato. Tutte le leggi emanate dai consigli legislativi romani devono essere approvate dal generale comandante le truppe francesi a Roma: queste limitazioni tuttavia non impediscono al Tribunato ed al Senato di divenire degli importanti laboratori politici per i repubblicani romani. La rottura con il passato è subito evidente nella nuova organizzazione amministrativa della città, divisa in tre circondari ripartiti in *sezioni*, al posto dei vecchi rioni, con nomi desunti dall'antichità romana. Viene introdotto il calendario repubblicano e, per la prima volta dopo quasi tre secoli, si aprono le porte del ghetto: gli ebrei tornano ad essere cittadini uguali agli altri. Queste sono, in estrema sintesi, le prime grandi novità di carattere giuridico-amministrativo e sociale³.

Come era già successo in Francia, tra i primi provvedimenti adottati dal nuovo governo ci fu quello di far rimuovere e distruggere sistematicamente tutti i segni del papato e dell'aristocrazia, vale a dire stemmi, simboli araldici e iscrizioni presenti sulle facciate dei palazzi o nel loro interno⁴. L'architetto Giuseppe Barberi, edile e fervente repubblicano⁵, presentò tuttavia in Tribunato una petizione, subito accolta, affinché fossero atterrati solo gli stemmi che non fossero «parte degli ornati d'una architettura e riducendo quelli che sono parte della medesima ad emblemi repubblicani»⁶; in sostanza si trattava di effettuare dei rapidi interventi di *make-up* come, ad esempio, quelli operati su innumerevoli stemmi papali in cui le chiavi decussate furono trasformate in fasci consolari e la tiara papale in berretto frigio.

È bene subito chiarire che questa *tabula rasa* dei simboli dell'*Ancien Régime* pontificio non fu volta a desacralizzare Roma⁷, come spesso si è impropriamente affermato, ma piuttosto, mi si passi il neologismo, a «de-papalizzarla». Nei confronti dell'esperienza religiosa della popolazione si agì con prudenza e moderazione⁸, come dimostra questa stampa in cui alla base dell'albero della libertà, uno dei sim-

Fig. 1.
Anonimo,
L'albero della libertà
piantato sul
Campidoglio,
1798, incisione.
Roma,
Museo Napoleonico.



boli più diffusi del regime rivoluzionario, si legge la parola «religione». Fu addirittura cantato in San Pietro un solenne *Te Deum* di ringraziamento per l'istituzione del nuovo governo⁹. Malgrado molti conventi venissero soppressi, le chiese parrocchiali continuarono ad essere regolarmente officiate e le pratiche religiose proseguirono nonostante alcune limitazioni¹⁰. Se è pur vero che alcune edicole mariane vennero prese a sassate da qualche vandalo, nessuna offesa fu arrecata alle immagini religiose, scolpite o dipinte, naturalmente anche per la diffusa consapevolezza dell'unicità di Roma sotto il suo profilo artistico e monumentale¹¹.

Le iconoclastie rivoluzionarie romane nei confronti delle immagini del papa-re sono meno clamorose e percepibili rispetto a quelle verificatesi altrove, anche e soprattutto per un dato oggettivo: diversamente da altre città dello Stato Pontificio, Roma non era segnata, nelle sue piazze e nelle sue vie, dalla presenza di statue papali o di memorie monumentali associate ad essi; basti, a questo proposito, confrontarla con Parigi e le sue *places royales* ornate di statue erette in onore dei monarchi di Francia, puntualmente abbattute dopo il 1792. A Roma, invece, stemmi e lapidi erano gli unici manufatti che assolvevano il compito di perpetuare la memoria dei papi: le immagini dei pontefici si trovavano sempre nel chiuso di palazzi e chiese e, pertanto, non sarebbe stato materialmente possibile innalzare qualcosa di analogo a quel monumento che David aveva proposto di erigere a Parigi sulla piazza del Pont Neuf, un colossale simulacro bronzeo raffigurante «l'immagine del popolo gigante, del popolo francese»¹² posto su un poderoso basamento costituito dai resti delle statue dei re di Francia. Si può essere certi che, in tempo di repubblica, qualora nelle piazze di Roma fossero esistite delle statue papali, non si sarebbe esitato



Fig. 2.
Piazza del Quirinale,
inizi XX secolo.
Collezione privata.

ad abatterle, visto peraltro che quelle presenti all'interno degli edifici civili, come nel caso dei palazzi capitolini, vennero prontamente rimosse, e in alcuni casi distrutte¹³.

Come già accennato, i repubblicani riutilizzarono sapientemente luoghi istituzionali della città nel rispetto pressoché assoluto delle preesistenze: è quanto avvenne, in modo emblematico, al colle del Quirinale, divenuto roccaforte del potere repubblicano dopo l'installazione del Consolato nel Palazzo Pontificio e di ben tre ministeri: quello dell'Interno nella «Fabbrica nuova», quello della Giustizia e Polizia nella ex Dataria Apostolica e quello della Guerra nel Palazzo della Consulta.

La scelta del Palazzo del Quirinale al posto di quello Vaticano – che venne invece adibito a sede dello Stato Maggiore delle truppe – fu motivata sia da ragioni strategiche (la sua posizione centrale e di controllo nel cuore della città) sia da quel carattere di residenza laica che aveva connotato l'edificio sin dal XVII secolo, vero e proprio ufficio amministrativo della corte papale¹⁴. A conferma di ciò, basti considerare come gli unici simboli religiosi presenti all'esterno si riducessero ad un altorilievo della Madonna con il Bambino, sulla loggia delle Benedizioni, opera di Pompeo Ferrucci (1566-1637) e a due statue giacenti dei Santi Pietro e Paolo di Guillaume Berthelot (1580-1648) e Stefano Maderno (1576-1636) sul portale. Il Palazzo del Quirinale esprimeva quindi l'immagine della sovranità temporale del pontefice, mentre il Vaticano, ovviamente per la contiguità con la basilica e la tomba di San Pietro, ne rappresentava invece il ruolo spirituale. Questa funzione laica del palazzo costituisce, a ben vedere, un segno di continuità di lunga durata che spiega anche il motivo del suo riuso come palazzo imperiale in epoca napoleo-

Figura 2

nica, come reggia dei monarchi sabaudi dopo l'Unità d'Italia e infine come sede presidenziale della Repubblica Italiana.

Il riuso degli spazi istituzionali della preesistente amministrazione pontificia fu dettato in primo luogo da esigenze pratiche (la disponibilità di vasti e articolati ambienti, per giunta già arredati) ma anche da una grande attenzione a identificare le funzioni da essi svolte durante il governo pontificio per stabilire una continuità col passato che costituisse un elemento di legittimazione.

Piazza del Quirinale, dominante dall'alto del colle la città, doveva diventare il luogo-simbolo dell'esercizio del potere repubblicano: per far ciò fu messo in atto un piano coerente che interessò tanto il prospetto degli edifici quanto il gruppo monumentale obelisco – Dioscuri, il tutto apportando solo dei piccoli ritocchi. All'esterno del palazzo le statue dei Santi Pietro e Paolo vennero smontate dal portale e depositate presso alcune rimesse in via del Boschetto, nelle immediate vicinanze¹⁵: l'immagine di San Pietro costituiva ovviamente un richiamo troppo forte alla figura del papa. Nell'interno, il palazzo non subì trasformazioni strutturali, ad eccezione del riadattamento della cappella Paolina, usata come sala di riunioni e da cui fu smontato l'altare¹⁶: tuttavia, gli stemmi pontifici affrescati o scolpiti su soffitti e pareti vennero sistematicamente ridipinti o distrutti e alcune allegorie del pontificato convertite in immagini repubblicane. Il palazzo si riempì inoltre di busti di Bruto in marmo e in gesso¹⁷.

Il Palazzo della Consulta era, com'è noto, sede del Tribunale della Sagra Consulta, della Segreteria dei Brevi e di due corpi militari, quello dei Cavalleggeri e delle Corazze: una volta convertito in Ministero della Guerra, sul prospetto principale

Figura 3

Fig. 3.
Palazzo della Consulta



si assistette alla metamorfosi del grande stemma di Clemente XII in emblema repubblicano: «il Triregno è divenuto berretto della libertà» scriveva un testimone «le chiavi fasci consolari, e nel mezzo della targa è stata scolpita la statua della Repubblica»¹⁸. Anche la grande lapide marmorea posta al di sotto dell'ultimo ordine dei mezzanini venne occultata sotto uno spesso strato di calce¹⁹.

Alla base dell'obelisco i repubblicani sostituirono l'epigrafe fatta apporre da Pio VI con un'altra recante la scritta: «Alla Sovranità del Popolo Romano» e, sulla sommità, un berretto frigio ed in seguito un albero della libertà di bronzo andarono a sostituire la croce²⁰. Questo obelisco assumeva delle forti valenze simboliche, in quanto non solo situato proprio di fronte al palazzo del potere pontificio, ma per di più innalzato in quel luogo proprio per volere dell'ultimo papa regnante prima della Rivoluzione, Pio VI Braschi²¹.

Con queste trasformazioni era dunque nata una nuova piazza rivoluzionaria: sul prospetto del Palazzo della Consulta le due Fame proclamavano al mondo non più la gloria del papa ma quella della risorta Repubblica, rappresentata dalla sua statua ricavata nello scudo dello stemma di Clemente XII. Considerando anche la nuova destinazione d'uso del palazzo, ora Ministero della Guerra, non c'era nulla di meglio delle loriche e dei trofei militari, fasci consolari inclusi, scolpiti da Filippo della Valle nel 1734 sui due portali che immettevano ai quartieri militari, per connotare con efficacia le funzioni di questo dicastero.

Ma i veri protagonisti della piazza diventarono senza dubbio i Dioscuri, definitivamente assurti a simbolo della mitica età della Grecia repubblicana in quanto ritenuti da secoli opera di Fidia e Prassitele, come attestavano le antiche iscrizioni poste alla base²². Non a caso il colto generale francese François Pommereul nel 1797 aveva addirittura proposto di trasferirli a Parigi perché fossero collocati significativamente sul ponte della Rivoluzione e in place de la Concorde²³. Rimasti fortunatamente a Roma, essi assolsero egregiamente il compito di vessilliferi della libertà repubblicana in quanto, stando alle fonti, almeno uno dei due nudi colossali (verosimilmente quello attribuito a Fidia) impugnava la bandiera francese²⁴.

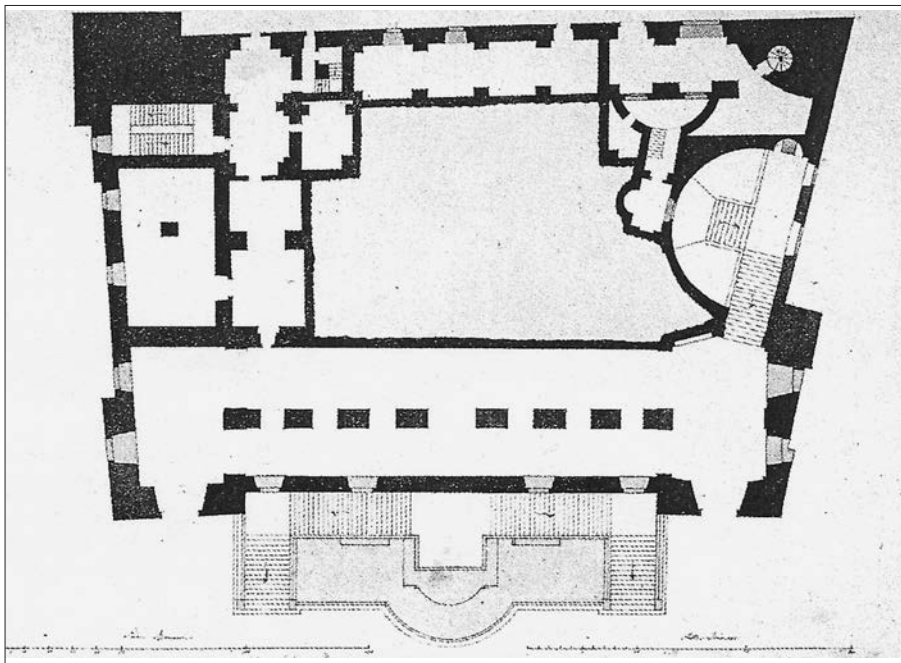
Non si conosce la mente organizzatrice di questa serie di trasformazioni, ma va tenuto presente che tra i consoli in carica in quei mesi figurava anche l'antiquario Ennio Quirino Visconti cui forse si deve la paternità di questo progetto organico di rimessa in funzione dei simboli in chiave repubblicana²⁵.

Il secondo significativo esempio di riuso di luoghi istituzionali è quello offerto dal complesso capitolino, simbolo secolare del potere municipale e laico di Roma fin dal Medio Evo ed opportunamente scelto come sede delle assemblee del Senato. In assenza di documentazione visiva è ancora una volta alle fonti scritte che bisogna ricorrere per ricostruire i progetti di riuso proposti in quella circostanza²⁶. Nelle intenzioni del governo c'era sicuramente quella di ristrutturare la sala consiliare del Palazzo Senatorio (l'attuale aula Giulio Cesare) destinata a subentrare come sede definitiva dell'assemblea al posto del salone provvisorio degli Orazi e Curiazi, nel Palazzo dei Conservatori; quest'ultimo era ritenuto troppo poco spazioso ed inoltre l'installazione delle previste balconate lignee destinate al pubblico preoccupava i senatori perché non solo avrebbero impedito «la vista delle tanto rinomate pitture ivi esistenti» ma anche perché avrebbero rischiato di danneggiar-

Figura 2

Figura 2

Fig. 4.
Anonimo,
*Palazzo Senatorio
in Campidoglio*, pianta
a livello della piazza,
fine del XVIII - inizi del
XIX secolo, china e
acquarello
su carta.
Roma,
Musei Capitolini,
Archivio Disegni.



337

le²⁷. Mentre in Senato si discuteva sul da farsi, le fonti riportano che Giuseppe Barberi iniziò a far demolire la scala michelangiotesca del Palazzo Senatorio, pare senza aver ricevuto alcuna autorizzazione, ma che gli fu subito intimato di sospendere i lavori²⁸. Non è chiaro che cosa avesse in mente l'esuberante architetto; tuttavia, presso l'Archivio Disegni dei Musei Capitolini, un progetto per lavori di riadattamento del Palazzo Senatorio, databile tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo, mostra in pianta una proposta di trasformazione proprio della scalinata michelangiotesca: le due rampe inferiori sono ruotate di 90 gradi, perpendicolarmente alla facciata del Palazzo Senatorio e, conseguentemente, poste ad inquadrare le due statue fluviali del Nilo e del Tevere, la fontana e la statua della dea Roma²⁹. La modifica di questa scala sarebbe diventata un'idea fissa degli architetti romani del tempo, in particolare durante il periodo dell'annessione di Roma all'impero napoleonico (1809-1814): nel febbraio 1812 il prefetto di Roma Camille de Tournon in una lettera a Giuseppe Valadier avente per oggetto un piano, avanzato da quest'ultimo, che prevedeva di unire i tre palazzi capitolini attraverso dei passaggi coperti, faceva riferimento proprio a dei lavori per la scala del Palazzo Senatorio: «ho l'onore di ripeterle», scriveva il prefetto «che mai si è parlato sulla riunione indicata [dei tre palazzi] ma soltanto sulla scala di mezzo»³⁰, chiaro segno che il progetto di modificare la scala tornò ad essere riproposto anche negli anni successivi. Ritengo pertanto che non sia da scartare l'ipotesi che il Barberi stesso possa essere l'autore di questa pianta.

Pochi anni prima, nel 1787, Francesco Milizia aveva espresso delle riserve nei confronti della scala michelangiotesca, trovando «non piacevoli i balaustri nel pendio

Figura 4



Fig. 5.
Felice Giani,
*La Festa della
Federazione in
piazza San Pietro,
particolare, c. 1798,*
olio su tavola.
Roma, Museo di
Roma.

delle scale»³¹, ed un ulteriore sintomo della sfortuna di quella tipologia di scalinata alla fine del Settecento (molto imitata invece, com'è noto, tra XVI e del XVII secolo) è data dalla demolizione della scala a doppia rampa del Casino Borghese di Flaminio Ponzio (1612-1613), ispirata proprio a quella capitolina, intervento effettuato nel corso dei lavori di rinnovamento della villa promossi dal principe Marcantonio IV a partire dal 1775 e diretti da Antonio Asprucci³².

Proprio nel momento in cui Barberi procedeva alla demolizione della scala³³, il senatore perugino Antonio Brizi tenne un discorso, subito dato alle stampe, in cui denunciò come i progetti proposti per la nuova sede del Senato avrebbero comportato una spesa inopportuna in quel momento di grave crisi economica³⁴. In nome di una necessaria austerità repubblicana («lungi sempre dai nostri cuori la mollezza, la vanità, il lusso Sibaritico; e solo vi si annidi la sobrietà e la provvida economia spartana»)³⁵, per Brizi non era ammissibile che il nuovo governo si mostrasse prodigo come l'appena deposto Pio VI, assunto a campione dello spreco di denaro pubblico con le costose imprese del «prosciugamento di stagni spaventosi» (la bonifica delle paludi pontine), delle «suntuosissime edificazioni di palazzi» (Palazzo Braschi e il nuovo complesso del Museo Pio-Clementino), della costruzione di inutili «sagrestie» (la Sagrestia Vaticana): «il Popolo Romano malgrado le tante illusioni, con cui l'interesse de' Despoti e il fanatismo lo accecava, non gemeva amaramente alla vista esecrabile di un lusso sì enorme, e precipitoso?»³⁶. Il senatore sosteneva inoltre che il Direttorio aveva invitato la Repubblica Romana a seguire «il laudabil esempio di Parigi» provvedendo all'allestimento dell'aula senatoria facendo ricorso a soluzioni il più possibile economiche. Le convulse vicende politiche non consentirono di portare a compimento gli adattamenti dell'aula del Palazzo Senatorio e si continuò

pertanto ad usare la sala degli Orazi e Curiazi opportunamente epurata da tutti gli stemmi dipinti o scolpiti e, naturalmente, sgomberata dalle statue papali³⁷.

Passando ora ad analizzare il tema dell'uso degli spazi urbani nell'ambito delle feste repubblicane, mi soffermerò su due casi a mio avviso emblematici: la Festa della Federazione (20 marzo 1798), che sfruttò come scenario piazza San Pietro, e la Festa della Rigenerazione, primo anniversario della Repubblica, che si tenne nel Foro Romano il 15 febbraio 1799. Si tratta di due feste molto studiate e documentate da stampe e dipinti³⁸, ma in questa sede mi soffermerò ad analizzare non le celebrazioni ma la funzione assolta dagli scenari urbani che fecero loro da cornice monumentale e ai significati ad essi attribuiti dai repubblicani.

Piazza San Pietro, ribattezzata piazza Vaticana, divenne teatro, all'inizio dell'epoca repubblicana, di due celebrazioni: il funerale del generale Duphot³⁹ e la Festa della Federazione, che celebrava la promulgazione della Carta Costituzionale e l'insediamento dei nuovi consoli. Quest'ultima era in sostanza la festa dell'apertura dei lavori del nuovo governo che proprio dalla sacralità della piazza sembrava voler trarre la propria legittimazione. La piazza, definita nelle fonti del tempo «gran teatro ellittico», costituiva con la sua circolarità il modello spaziale indicato dal Direttorio come ideale per i festeggiamenti pubblici⁴⁰.

Questa festa tenutasi in piazza San Pietro non va interpretata come un atto dissacratorio nei confronti della cristianità ma, al contrario, come segnale forte ed inequivocabile che la Repubblica si assumeva il retaggio spirituale della Chiesa, assorbendolo all'interno del proprio sistema di valori: la macchina creata per l'occasione⁴¹, coronata dal grandioso gruppo scultoreo di Luigi Acquisti, con le personificazioni della Repubblica Romana, della Libertà e dell'Uguaglianza, e le quattro colonne doriche sormontate da Fame nell'atto di proclamare al mondo la gloria della Francia e dell'Atto federativo, non era un altare eretto a nuovi culti laici come quello della Dea Ragione o dell'Essere Supremo, peraltro già estintisi in Francia da tempo. A riprova di ciò basti considerare come le statue dei santi poste al di sopra dei porticati berniniani della piazza, muti spettatori dell'evento, non subirono alcuna alterazione ma furono ancora una volta esclusivamente i simboli del potere temporale dei papi ad essere occultati, ossia i grandiosi stemmi di Alessandro VII Chigi trasformati in «maestose insegne della Repubblica Romana»⁴². Anche lo stemma di Paolo V, nel mezzo della facciata della basilica, e i triregni degli orologi laterali furono rimossi o rilavorati (sarebbero stati ripristinati nel 1804)⁴³: osservando il famoso dipinto di Felice Giani raffigurante la Festa, lo stemma borghesiano risulta effettivamente assente dalla facciata.

Figura 5

Nel febbraio del 1799 venne celebrata la Festa della Rigenerazione (celebrazione del primo anniversario della Repubblica Romana) e fu stavolta l'ampia distesa erbosa, adibita a pascolo, del Campo Vaccino ad essere deputata a teatro dei cerimoniali: gli apparati progettati dall'architetto Bargigi furono collocati davanti ai ruderi della Basilica di Massenzio, allora noto come Tempio della Pace, e al Tempio di Antonino e Faustina. Il Foro, con i suoi monumenti, ridiveniva tutto d'un tratto il vero protagonista delle celebrazioni, come non lo era più stato dai tempi dell'antica Roma e, seppur con tutt'altri significati, dal trionfo di Carlo V orche-

strato da Paolo III nel 1536 dopo la vittoria dell'imperatore a Tunisi⁴⁴; «l'antica Roma» si legge nelle cronache della festa repubblicana, «sembrava dopo tanti secoli di schiavitù rinascere dalle sue ceneri, e in quel luogo rammentava quelle celebri adunanze, in cui i suoi antenati decidevano della sorte delle Nazioni, e dei re»⁴⁵.

Il Campo Vaccino era sempre stato parte dei percorsi processionali dell'*Ancien Régime*, pur costituendone solo una delle tappe: mi riferisco ai Possessi papali, in cui però la pompa delle celebrazioni finiva quasi con l'occultare i monumenti del Foro con quel dispiegarsi di decorazioni e di arazzi in ogni dove⁴⁶ e soprattutto per la presenza dello spettacolare arco trionfale effimero, sontuoso omaggio dei Farnese al neoeletto pontefice⁴⁷. Una stampa riprodotte l'arco eretto nel 1721 per il *Possesso* di Innocenzo XIII, ad esempio, realizzato da Pompeo Aldrovandini, mostra il «trionfante» Arco della Cristianità, sorta di grandioso altare con, relegato sullo sfondo, l'Arco di Tito in rovina.

Con le feste rivoluzionarie i monumenti antichi diventano invece i veri protagonisti della scena urbana: le stampe realizzate per l'occasione intendevano fissare e divulgare la nuova epifania dell'antico, l'immagine del Foro Romano riportato all'antica sua gloria in occasione di una festa che celebrava, per l'appunto, la rigenerazione di Roma, e quindi liberato da quelle superfetazioni che evocavano la moderna Roma dei papi. Un dettaglio di una nota stampa tratta da un disegno di Humbert de Superville⁴⁸ raffigurante l'apparato ideato da Bargigli – una colonna dorica sormontata dalla statua della Libertà – posto dinnanzi alla Chiesa di San Lorenzo in Miranda (l'antico Tempio di Antonino e Faustina) ne è a mio avviso rivelatore: la chiesa retrostante il pronao scompare; l'artista sceglie una strategica veduta angolare che gli consente di esaltare il tempio eliminando l'alto fronte della chiesa e di inquadrare anche le volte della Basilica di Massenzio ed il Colosseo.

Figura 6

La stessa festa è documentata da un altro disegno, attribuito all'architetto siciliano Sebastiano Ittar⁴⁹, in cui si ripete la censura della facciata della Chiesa di San Lorenzo in Miranda, ottenuta con grande abilità grazie alla densa coltre d'incenso che si innalza dal tripode posto tra la macchina e la chiesa: non è un caso che questa obliterazione sia effettuata proprio da un architetto, quasi tradisse il suo impulso a restituire graficamente l'antico tempio, impulso subito però tenuto a freno dalle esigenze di veridicità impostegli dal suo *reportage* per immagini della festa repubblicana. Un incenso, quello raffigurato da Ittar, che voleva fare dimenticare, almeno attraverso questa “istantanea”, che tanti secoli di cristianesimo e di papato separavano quella celebrazione dai riti dell'antica Roma.

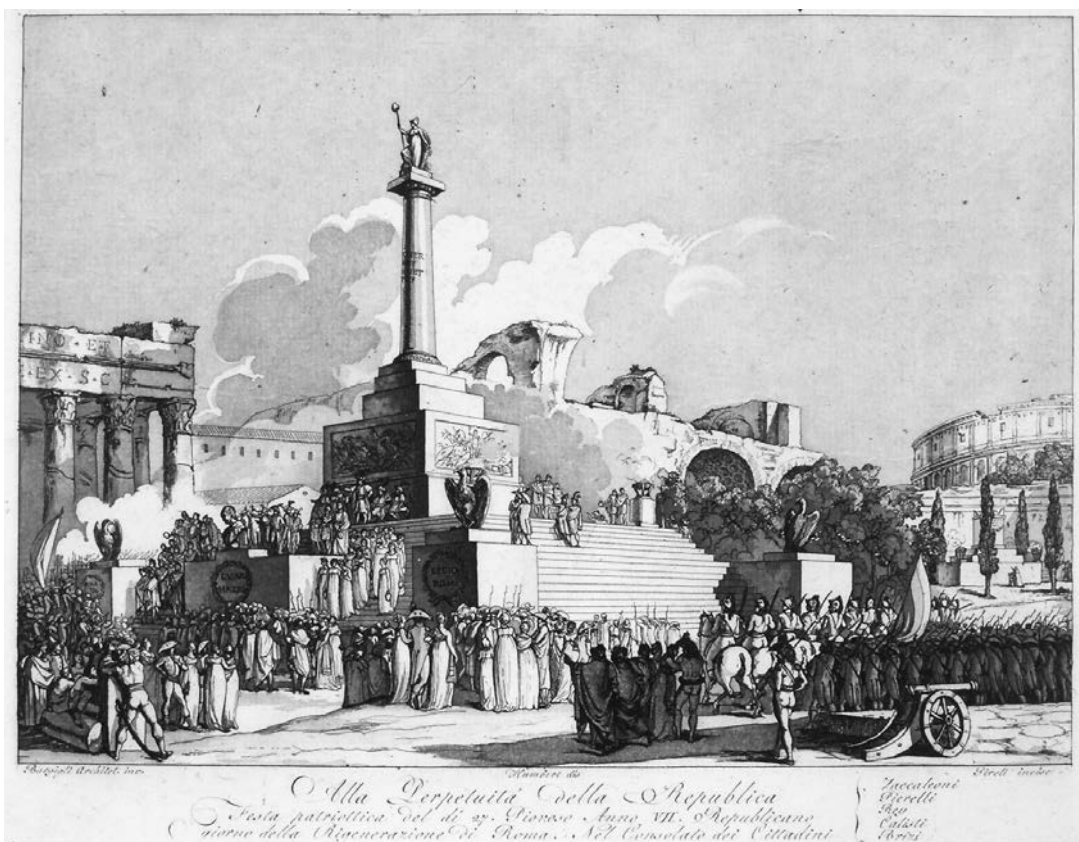
Figura 7

Questa riscoperta storica e simbolica del Foro Romano al tempo della Repubblica Romana mi sembra segni l'avvio di un processo che porterà progressivamente, durante la prima Restaurazione e, soprattutto, in epoca napoleonica, alla sua riscoperta fisica vera e propria. Un apporto francese, in tal senso, è già rilevabile nel corso del Settecento dalle restituzioni grafiche dei monumenti forensi compiute dai giovani architetti dell'Accademia di Francia a Roma⁵⁰. Al tempo della Repubblica Romana avviene però a mio avviso un passo in avanti decisivo, riscontrabile proprio nella toponomastica: è infatti nel 1798 che si registra il recupero dell'identità storica del luogo attraverso la restituzione ufficiale del nome di Foro Romano a quello spazio urbano noto da secoli col nome di Campo Vaccino o Campo Bovario. Nella descrizione della Festa della Federazione del 1798 si legge a questo pro-

posito: «la nuova Legione Romana, la Truppa Civica ed i Federati erano adunati nel Campo Bovario, ora Piazza del Foro»⁵¹. Gli esiti di questa vera e propria agnizione storica non tarderanno a manifestarsi, dal momento che, poco tempo dopo, nel 1802, il mercato del bestiame verrà spostato presso il Velabro in coincidenza dei lavori di scavo dell'Arco di Settimio Severo⁵².

Nel celebre discorso tenuto in Campidoglio dal generale Berthier il 15 febbraio 1798, in cui sono evocate le ombre di Catone, di Bruto, di Cicerone, i francesi «vengono a ripristinare gli altari della Libertà, che il primo dei Bruti innalzò» ma, soprattutto, vengono ad aprire gli occhi dei romani sull'eredità materiale dell'antica Roma: «E tu Popolo Romano, scosso finalmente dal sangue che ti scorre nelle vene, fisso gli occhi sui monumenti di gloria che ti circondano, rivendicasti i tuoi diritti, e insieme riacquistasti l'antica grandezza, e le avite virtù»⁵³. Se è assai probabile che la retorica del generale francese dovette colpire l'immaginazione di ben pochi tra gli astanti, ritengo invece che le suggestioni della Festa della Rigenerazione, tenutasi l'anno successivo, a cui risulta avesse partecipato una grande folla di romani, come si videro costretti ad ammettere gli stessi cronisti controrivoluzionari, dovettero lasciare il segno: la piazza del Foro in quell'occasione si venne ad inserire con forza nella lista dei luoghi tradizionalmente deputati alle feste urbane (le piazze di Spa-

Fig. 6.
Tommaso Piroli
su disegno di
P. D. Humbert
de Superville,
«Alla perpetuità della
Repubblica.
Festa patriottica del
di 27 Piovoso anno VII
Repubblicano giorno
della Rigenerazione
di Roma», incisione.
Roma,
Museo Napoleonico.

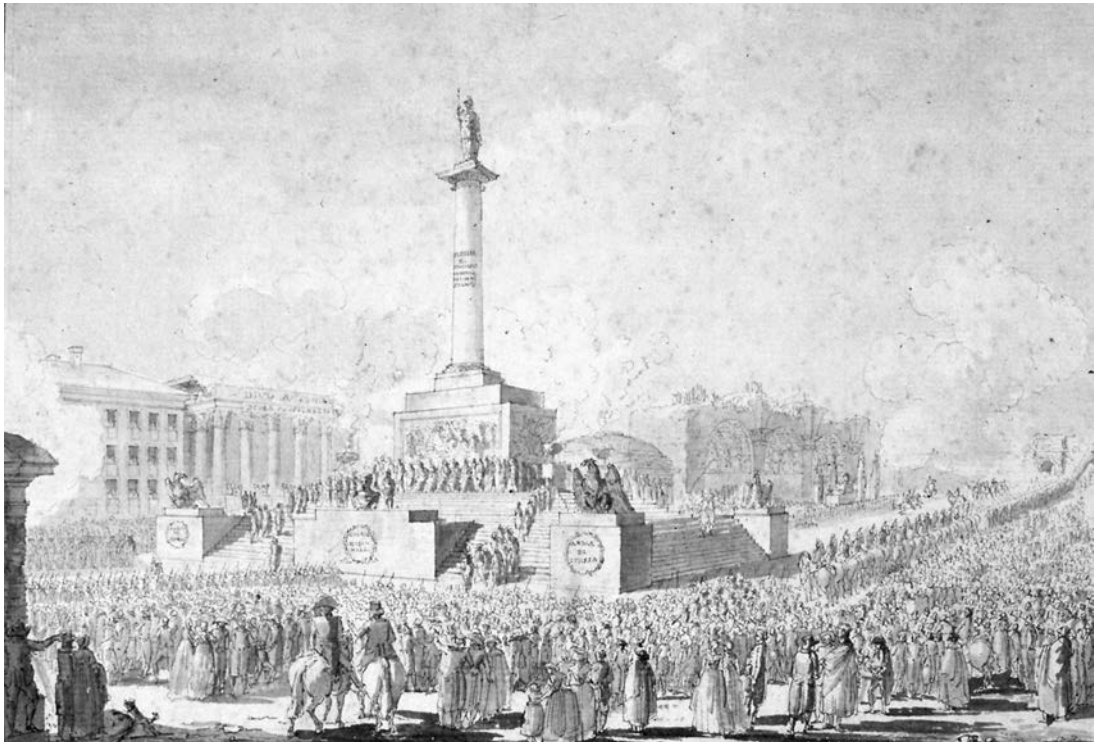


gna, Farnese, Navona) ed i suoi antichi monumenti, assurti a protagonisti, dovettero uscire finalmente allo scoperto, dall'indistinto del tessuto urbano, dalle consuetudini della quotidianità.

Sintomo di questa rinnovata temperie culturale è l'attenzione posta dai politici repubblicani nei confronti delle questioni della tutela e della valorizzazione dei monumenti antichi, come si evince dai verbali dei dibattiti parlamentari tenutisi in Tribunato in cui si denunciavano, tra i tanti abusi, il deplorabile stato del Colosseo, i cui fornici erano in gran parte adibiti a letamai, la presenza di una «fabbrica del nitro» che impediva l'accesso alle Terme di Caracalla, il saccheggio di materiali lapidei dai palazzi imperiali del Palatino⁵⁴.

Come spiegare altrimenti la straordinaria accelerazione nell'opera di tutela, scavo e valorizzazione dei monumenti classici che avrebbe caratterizzato i primi anni della Restaurazione? Sarebbe limitante considerarla solo come un'energica reazione alle spoliazioni di opere d'arte perpetrate a partire dall'armistizio di Bologna del 1796 e dal seguente Trattato di Tolentino⁵⁵, come un espediente per compensare le perdite subite; la Repubblica lasciò in eredità al restaurato governo pontificio una nuova idea di Roma, che fu immediatamente recepita dai più sensibili amministratori del patrimonio artistico: la Roma degli antichi, da disvelare e da riportare alla luce. Non mi sembra un caso che la proposta per un vero e proprio intervento di valorizzazione dell'area forense venga avanzata per la prima volta a livello istituzionale poco tempo dopo la fine della Repubblica, nel 1802, in una memoria scritta

Fig. 7.
Sebastiano Ittar (attr.),
*Macchina eretta
al Foro per la Festa
della Rigenerazione*,
1799, china e
acquarello su carta.
Roma,
Museo Napoleonico,
inv. 696.



da Carlo Fea a Pio VII⁵⁶: significativamente per il commissario alle Antichità⁵⁷ diviene esigenza primaria quella di «rimettere in vista del popolo romano e dell'Universo» quei monumenti sepolti nella terra o nascosti da case e rimesse; e non è più solo un movente puramente erudito che fa esprimere Fea in questi termini, allorché egli avanza le prime proposte per alcuni auspicati interventi di liberazione: «Va distrutta la casetta addossata ove era la Dogana e il contiguo fienile spettante alla Eminentissima Casa Mattei [...] Levate queste casupole sfuggite al genio di Paolo III che distrusse tutte le vicine, si apre una superba prospettiva dall'Arco di Tito all'Arco di Settimio Severo, va sgombrato il più bel punto di Campo Vaccino, resta scoperta anche la vicina colonna isolata»⁵⁸. Sono i primi passi in direzione dei grandi piani di sistemazione dei monumenti del Foro che, inaugurati con il contemporaneo scavo dell'Arco di Settimio Severo (1802), riceveranno un impulso decisivo nel seguente periodo napoleonico, con l'ambizioso progetto del Giardino del Campidoglio.

- 1. Si veda in particolare G. Labrot, *L'image de Rome. Une arme pour la Contre-Réforme, 1534-1677*, Champ Vallon, 1987.
- 2. M. Formica, *La città e la Rivoluzione. Roma 1798-1799*, Roma, 1994; D. Armando, M. Cattaneo, M. P. Donato, *Una rivoluzione difficile. La Repubblica Romana del 1798-1799*, Pisa / Roma, 2000; M. Caffiero, *La Repubblica nella città del papa. Roma 1798*, Roma, 2005.
- 3. Per un inquadramento storico, oltre ai testi citati nella nota 2 cfr. anche il sempre valido A. Cretoni, *Roma giacobina*, Roma / Napoli, 1971.
- 4. L'editto consolare sanciva di «cancellare abbattere e demolire entro il termine di otto giorni le armi, ed i stemmi d'ogni specie a spese dei proprietari dei luoghi, ove esistono»: *Collezione di carte pubbliche, proclami, editti, ragionamenti ed altre produzioni tendenti a consolidare la rigenerata Repubblica romana, per il cittadino Luigi Perego Salvioni*, Roma, 1798, I, p. 16.
- 5. Su Barberi si veda ora S. Pace, «Giuseppe Barberi (1746-1809)», in A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 19 aprile-19 maggio 2007), Roma, 2007, p. 381-386.
- 6. La petizione di Barberi è in M. Caffiero, *La Repubblica...*, cit., p. 64.
- 7. Nell'*Atto del popolo sovrano* si voleva fatta «salva la Religione, quale di presente si venera, ed osserva», citato in D. Armando, «La Chiesa», in D. Armando, M. Cattaneo, M. P. Donato, *Una rivoluzione...*, cit., p. 39.
- 8. La politica attuata fin dal primo insediamento dei Francesi a Roma fu attenta a stabilire «un'opportuna distinzione della religione dal dominio pontificio, a dimostrazione che la rinascita della prima dipendeva dall'annientamento del secondo» citato in M. Formica, *Sudditi ribelli. Fedeltà e infedeltà politiche nella Roma di fine Settecento*, Roma, 2004, p. 96.
- 9. «Il dì 18 [febbraio 1798] è stata Cappella cardinalizia in S. Pietro dove si è cantato il *Te Deum* in ringraziamento della creata libera Repubblica Romana» citato in C. Gasbarri, V. E. Giuntella (a cura di), *Due Diari della Repubblica Romana del 1798-1799*, Roma, 1958, p. 8.
- 10. Si vedano in particolare gli studi di D. Rociolo, «Sacramenti e liturgia nella Roma giacobina (1798-1799)», *Archivi e Cultura*, XXIII-XXIV, 1990-1991, p. 13-29 e L. Fiorani, «Città religiosa e città rivoluzionaria (1798-1799)», *Ricerche per la storia religiosa di Roma*, 9, 1992, p. 65-154.
- 11. M. Cattaneo, *Gli occhi di Maria sulla Rivoluzione. "Miracoli" a Roma e nello Stato della Chiesa (1796-1797)*, Roma, 1995; L. Cardilli (a cura di), *Edicole sacre romane. Un segno urbano da recuperare*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 1990), Roma, 1990; M. Caffiero, «Simboli e cerimoniali a Roma tra Rivoluzione e Restaurazione», in S. Boesch Gajano, L. Scaraffia (a cura di), *Luoghi sacri e spazi della santità*, Torino, 1990, p. 468.
- 12. Il rapporto di David è citato in E. Castelnuovo, *Arte, industria, rivoluzioni. Temi di storia sociale dell'arte*, Torino, 1985, p. 137.
- 13. Sulla rimozione delle statue papali dal Palazzo Senatorio e dal Palazzo dei Conservatori in Campidoglio si veda E. Steinmann, «Die Statuen der Päpste auf dem Kapitol», in *Miscellanea Francesco Ehrle*, Roma, 1924, II, p. 481-503. Le statue papali presenti nelle piazze di Ancona, Ascoli Piceno, Velletri furono atterrate e distrutte: si vedano rispettivamente A. Ricci, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, Macerata, 1834, II, p. 409; G. Pauri, *I Lombardi-Solari e la scuola Recanatense di scultura*, Milano, 1915, p. 32-33; R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini*, London, 1955, p. 200, cat. 38.
- 14. A. Menniti Ippolito, *I papi al Quirinale. Il sovrano pontefice e la ricerca di una residenza*, Roma, 2004, part. p. 56-57.
- 15. Cfr. le cronache dei primi mesi della Restaurazione in *Diario di Roma*, 2430, 16 novembre 1799: «sopra il portone del Quirinale sono state rimesse le due Statue di marmo rappresentanti i SS. Apostoli Pietro e Paolo, che essendo i principali protettori di Roma, i Consoli forse sdegnavano di averli per protettori di quel Palazzo Apostolico, da loro poi chiamato Consolare, perché lo avevano usurpato per far la loro residenza».
- 16. G. A. Sala, «Diario romano degli anni 1798-1799», in *Scritti di Giuseppe Antonio Sala pubblicati sugli autografi da Giuseppe Cugnoli*, Roma, 1882, I, p. 80 (ed. anastatica a cura di V. E. Giuntella, R. Tacus Lancia, Roma, 1980), 23 aprile 1798, I, p. 158-159.
- 17. Roma, Archivio di Stato (d'ora in poi ASRm), *Computisteria Generale*, b. 229, c. 447.
- 18. G. A. Sala, «Diario romano...», cit., I, p. 106.
- 19. I lavori di ripristino dell'epigrafe durante la prima Restaurazione sono documentati in ASRm, *Computisteria generale*, b. 229, c. 448.
- 20. G. A. Sala, «Diario romano...», cit., I, p. 144.
- 21. L'ansia di appropriazione simbolica di questo monolite si palesò anche durante il brevissimo interludio napoletano, quando Roma venne temporaneamente riconquistata dall'armata di Ferdinando IV, nel novembre del 1798: il monarca ordinò subito di eliminare i simboli repubblicani ma invece di ricollocarvi la croce fece installare le proprie insegne reali; si veda A. Cretoni, *Roma giacobina...*, cit., p. 314.
- 22. F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, (New Haven / London, 1981), New Haven, 1998, p. 136.
- 23. E. Pommier, *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la révolution française*, Paris, 1991, p. 443.
- 24. Il 27 novembre del 1798, quando i francesi furono temporaneamente cacciati da Roma dall'armata di Ferdinando IV, si legge che il popolo «aveva stracciato la bandiera francese, che veniva sostenuta da uno de' due giganti sulla piazza del Quirinale»: cfr. G. A. Sala, «Diario romano...», cit., II, p. 123.

- 25. Notizie biografiche su Ennio Quirino Visconti in D. Gallo, «I Visconti. Una famiglia romana al servizio di papi, della Repubblica e di Napoleone», *Roma moderna e contemporanea*, II, 1, 1994, p. 77-90; sulla sua attività politica: M. Formica, *Sudditi ribelli...*, cit., p. 109-110.
- 26. Si vedano i *Processi verbali del Senato, dai torchi di Luigi Perego Salvioni, stampatore del Senato*, Roma, 1798-1799 e le cronache riportate dal giornale del regime, il *Monitore di Roma*.
- 27. *Processi verbali...*, cit., seduta XXX del 26 messifero anno VI. Per «rinomate pitture» sono da intendersi gli affreschi del Cavalier d'Arpino e bottega raffiguranti il Combattimento degli Orazi e Curiazi, la Scoperta della Lupa, la Battaglia contro gli abitanti di Veio e di Fidene, il Ratto delle Sabine, Numa Pompilio che istituisce il culto delle vestali e la Fondazione di Roma.
- 28. *Processi verbali...*, cit., seduta XIX del 18 fiorile anno VI. Presso l'Archivio Segreto Vaticano, *Repubblica Romana 1798-1799*, b. 3, f. 28, in una lettera inviata al Consolato da Antonio Brizi, si legge in data 20 fiorile VI: «Cittadini Consoli, la grande scala esteriore del palazzo di mezzo del Capitolio fu incominciata a demolirsi dall'architetto Barberi, senza essergli stato ciò ordinato dal senato, cui era stato liberamente ceduto dal Generale Francese tutto il locale del Capitolio stesso. Il Senato ne resta sorpreso e disgustato ed avverte l'architetto di sospendere ogni sua operazione».
- 29. Il disegno è stato pubblicato da A. Mura Sommella, «Contributo allo studio del Tabularium attraverso l'analisi di alcuni documenti iconografici e d'archivio relativi al palazzo Senatorio», *Palladio*, n.s., 7, 1994, p. 48, fig. 12.
- 30. Lettera di de Tournon a Valadier citata in C. D'Onofrio, *Renovatio Romae. Storia e urbanistica dal Campidoglio all'EUR*, Roma, 1973, p. 24. Cfr. anche A. Bedon, *Il Campidoglio. Storia di un monumento civile nella Roma papale*, Milano, 2008, p. 307: per la studiosa le ragioni che possano spiegare questa proposta di modifica della scala restano «insondabili, a meno che si volesse sostituire il bugnato con un altro molto plastico sopra il quale appoggiare massicce lesene di travertino».
- 31. F. Milizia, *Roma delle Belle Arti del Disegno*, Bassano, 1787, p. 157.
- 32. La scala del Ponzio fu rimpiazzata in quell'occasione da un'altra a tronco di piramide, demolita a sua volta nel restauro del 1996 volto a ripristinare quella seicentesca. Si veda il *Disegno per la facciata principale del casino* attribuito ad Antonio Asprucci pubblicato da C. Paul nella relativa scheda del catalogo A. Campitelli (a cura di), *Villa Borghese. I principi, le arti, la città dal Settecento all'Ottocento*, catalogo della mostra (Roma, Villa Poniatowski, 5 dicembre 2003-21 marzo 2004), Milano, 2003, p. 307.
- 33. Il 30 messifero anno 6 (giugno 1798) l'architetto del Popolo Romano Puri De Marchis presentò un piano di lavori che prevedeva, tra l'altro «la ripristinazione della gran scala che ascende al Palazzo di mezzo del Capitolio»: cfr. *Processi verbali del Senato della Repubblica Romana*, Roma, 1798, p. 8.
- 34. *Discorso fatto in Senato dal cittadino senatore avvocato Brizi sulla inopportunità delle enormi spese ideate per la disposizione della gran sala delle sedute in Campidoglio. Dai Torchi del cittadino Luigi Perego Salvioni stampatore del Senato*, s.d.
- 35. *Ibid.*
- 36. *Ibid.*
- 37. Si tratta delle statue di Urbano VIII di Bernini e aiuti, risparmiata dalla distruzione ma danneggiata nel corso della rimozione; di Sisto V di Taddeo Landini, in bronzo e fusa per far moneta; di Paolo IV di Vincenzo De Rossi, in marmo, anch'essa rimossa e andata perduta: cfr. E. Steinmann, «Die Statuen...», cit.
- 38. Si vedano I. Faldi, «La festa patriottica della Federazione in due dipinti di Felice Gianis», *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, 2, 1955, p. 14-18; M. E. Tittoni, L. Palladini Cavazzi (a cura di), *Roma giacobina*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 18 dicembre 1973-31 gennaio 1974), Roma, 1973; A. Pinelli, «La rivoluzione imposta o della natura dell'entusiasmo. Fenomenologia della festa nella Roma giacobina», *Quaderni del Neoclassico*, 4, 1974, p. 97-146, riproposto con alcuni aggiornamenti anche in *id.*, «Roma giacobina», in A. Campitelli (a cura di), *Villa Borghese...*, cit., p. 51-58 e *id.*, *Il Neoclassicismo nell'arte del Settecento*, Roma, 2005, p. 157-168.
- 39. Il generale Duphot fu assassinato il 28 dicembre 1797 nel tentativo di sedare uno scontro tra patrioti romani inneggianti alla Francia e alla Repubblica e soldati papalini. La risposta francese fu immediata e pochi giorni dopo Napoleone ordinò al comandante in capo Berthier di occupare Roma. Per commemorare il generale-martire, l'architetto livornese Paolo Bargigli realizzò un catafalco funebre piramidale che venne posto al centro di piazza San Pietro durante la cerimonia: le cronache del tempo relative alla festa sono riportate in appendice al saggio di A. Pinelli, «La Rivoluzione imposta...», cit., p. 116-120.
- 40. D. Rabreau, «Architectures et fêtes dans la nouvelle Rome. Notes sur l'esthétique urbaine à la fin de l'Ancien Régime et de la Révolution. Le Colisée. Le Cirque. L'amphithéâtre», in *Les fêtes révolutionnaires*, atti del convegno (Clermont-Ferrand, giugno 1974), Paris, 1977, part. p. 370-371.
- 41. Sulla Festa della Federazione si veda ancora l'appendice al saggio di A. Pinelli, «La Rivoluzione imposta...», cit., part. p. 128-130.
- 42. G. A. Sala, «Diario romano...», cit., III, allegato XV, p. 264.
- 43. I documenti dell'Archivio della Reverenda Fabbrica di San Pietro sui lavori di ripristino degli stemmi chigiani eseguiti nel 1804 sono citati da R. Carloni, «Fonti documentarie e cronologia dei lavori», in V. Martinelli (a cura di), *Le statue berniniane del Colonnato di San Pietro*, Roma, 1987, p. 261 sgg.
- 44. Su questo trionfo si veda in particolare M. A. Visceglia, *La città rituale. Roma e le sue cerimonie in età moderna*, Roma, 2002, p. 191-201.

- _ 45. *Monitore di Roma*, XLVI, 26 piovoso, anno VII, p. 384.
- _ 46. Nel suo studio dedicato alla storia dei possessi papali, Francesco Cancellieri riporta, a proposito del possesso di Clemente XIII, nel 1758, che lungo la strada del Campo Vaccino «furono piantate con ordinanza in ambo le parti moltissime travi colle lor traverse di sopra, che ricoperte di nobili tappezzerie, formavano una strada non men nuova, che vaga a vedersi»: citato in *Corpus delle Feste a Roma*, I, *Il Settecento e l'Ottocento*, a cura di M. Fagiolo, Roma, 1997, p. 22.
- _ 47. A partire dal 1644 i Farnese, per festeggiare i neoeletti papi, si assunsero l'onere di innalzare nel Campo Vaccino un arco trionfale in corrispondenza dell'ingresso degli Horti Farnesiani.
- _ 48. Su Humbert de Superville si veda A. Ottani Cavina, «Humbert de Superville fra primitivi e Rinascimento», in P. Rosenberg (a cura di), *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Paris, 1994, p. 522-531.
- _ 49. Su Sebastiano Ittar cfr. M. Giuffrè, «Palermo e la Sicilia», in A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco...*, cit., p. 300.
- _ 50. P. Pinon, F. X. Amprimoz, *Les envois de Rome (1778-1968). Architecture et archéologie*, Rome, 1988.
- _ 51. *Ragguaglio della Festa della Federazione*, riportato da A. Pinelli, «La Rivoluzione imposta...», cit., p. 129.
- _ 52. F. Giovanetti, «Area archeologica e rinnovo della città: mutamenti di concetto nel corso del secolo XIX», in R. Panella, *Roma città e Foro. Questioni di progettazione del centro archeologico monumentale della capitale*, Roma, 1989, p. 101; vedi anche S. Pasquali, «La Roma dei Papi: la creazione dei parchi archeologici», in A. Capodiferro *et alii.* (a cura di), *Forma. La città antica e il suo avvenire*, catalogo della mostra (Roma, Curia del Foro Romano, 24 ottobre-24 novembre 1985), Roma, 1985, p. 54-58.
- _ 53. Parte del discorso di Berthier è in A. Pinelli, «La Rivoluzione imposta...», cit., p. 109.
- _ 54. Cfr. P. P. Racioppi, «La Repubblica Romana e le Belle Arti: dispersione e conservazione del patrimonio artistico», *Roma moderna e contemporanea*, IX, 2001, p. 201-202.
- _ 55. Sulle requisizioni napoleoniche nello Stato Pontificio esiste una vasta bibliografia: mi limito qui a rimandare a F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique...*, cit., p. 108-109.
- _ 56. ASRm, *Camerale II, Antichità e Belle Arti*, b. 6, fasc. 192.
- _ 57. Su Fea vedi R. T. Ridley, *The pope's archaeologist. The life and times of Carlo Fea*, Roma, 2000.
- _ 58. ASRm, *Camerale II, Antichità e Belle Arti*, b. 6, fasc. 192.

La scène romaine à l'époque napoléonienne. Une nouvelle cérémonialité ?

Martine Boiteux

Prémices

347

L'historiographie présente le plus souvent comme un bloc la période de 1798 à 1814, décomposée, articulée entre une République jacobine qui dure moins de deux ans, une première Restauration de huit ans, l'Empire de six ans, jusqu'à la seconde Restauration. Ce qui semble faire le lien de l'ensemble est la présence des Français pour une période interrompue par le retour du pouvoir pontifical. Rome, capitale, sans pape dont l'absence est réelle ou virtuelle, est occupée par les troupes françaises et administrée par la France jusqu'à devenir un département français. Y a-t-il une cohérence de ce moment ?

Une idéologie de la rupture est alors mise en application avec la transmission d'un message de changement total des anciennes institutions, des symboles et des insignes pontificaux. Dans la Rome pontificale s'ouvre une ère nouvelle, lorsqu'est remise en question l'alliance des pouvoirs temporels et spirituels, et même la présence du souverain pontife. Qu'en est-il dans le domaine des cérémonies et leur scénographie, de l'architecture éphémère, de sa fabrication et son utilisation dans l'espace romain, à la fois urbain et politique ? Sont présentés ici quelques éléments d'une recherche en cours, encore à approfondir.

La fête permet de montrer la rupture/continuité sur le mode symbolique et rend immédiatement perceptible les signes forts de discontinuité¹. Dans le contexte urbanistique contraignant des vestiges de la Rome antique, valorisés, et les constructions de la Rome pontificale, occultées, la fête est utilisée pour conquérir l'espace, le requalifier et le charger de nouvelles valeurs idéologiques. La cérémonialité est au service du pouvoir : quels changements/retours, au gré des changements d'orientation du pouvoir installé à Rome ? Continuité et/ou création rituelle et artistique ? Caractère éphémère et/ou durable des transformations² ? Comment s'exprime le dialogue déconstruction/construction ?

Les sources écrites et figurées fondent la présente enquête. En effet, explose alors une prolifération de publications de toutes sortes : journaux (tel celui de l'abbé Sala, attentif observateur antirépublicain), programmes et relations de fêtes, gravures, estampes et tableaux créant une historiographie-hagiographie en images, dont une riche collection existe dans les fonds du Museo di Roma et du Museo Napoleonico³. D'autre part, les documents conservés à l'Archivio di Stato di Roma permettent de confirmer les réalisations des nombreux projets.

Ce texte présente une lecture des fêtes et cérémonies romaines au miroir des lieux et des parcours en suivant la problématique de la continuité / rupture/ métamorphoses en trois étapes.

La rupture et les fêtes de la République romaine : une cérémonialité jacobine multiple

348 « Les manifestations et les fêtes civiques contribuent à désacraliser la ville sainte et à inscrire de nouvelles polarités symboliques dans l'espace urbain » écrit Philippe Boutry dans un article consacré à une théologie de la visibilité⁴. La fête jacobine est un acte officiel, politique signifiant, instrument privilégié pour affirmer la nouvelle rationalité politique et sociale, fondé sur un calendrier à fortes connotations pédagogiques, appuyé sur un programme explicite et publié qui définit le schéma pré-établi et la scénographie minutieuse. La fête doit créer consensus et esprit public ; les cortèges démonstratifs sont des affirmations renouvelées de l'ordre nouveau.

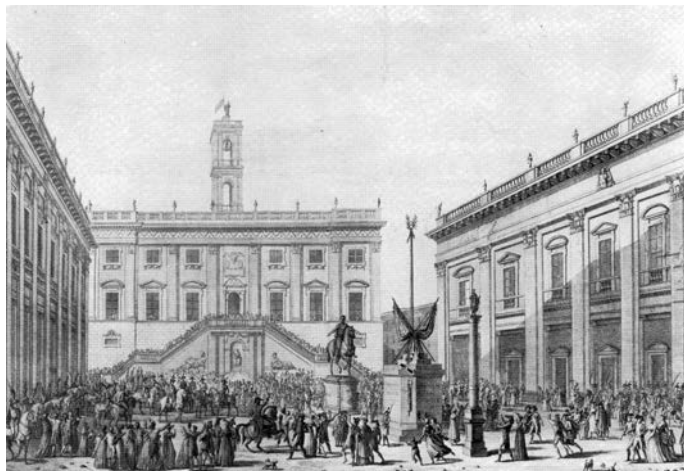
Le réformisme romain germe sur la tradition des Lumières et l'héritage de la Rome historique, se conjugue avec le Paris récent pour créer une nouvelle sacralisation de la ville républicaine. Comme en France⁵, la sacralité révolutionnaire se structure par l'utilisation d'espaces cérémoniels dans un dialogue de la continuité et de la métamorphose avec la volonté affichée de refonder un espace public, où s'exprimeraient une opinion publique⁶, et un nouveau dispositif liturgique.

L'espace urbain romain est requalifié : les maisons sont numérotées, la dénomination des lieux est modifiée : le Ponte Sant'Angelo devient le Pont de la République, piazza di Spagna devient place de la Liberté, piazza Venezia devient place de l'Égalité. L'archange Saint Michel qui coiffe le Castel Sant'Angelo est décoré du bonnet phrygien et, teint en tricolore, blanc, rouge et noir, il devient le Génie de la République ; et l'on sait l'importance de la dénomination dans la construction de l'identité et du consensus.

De même, les emblèmes et symboles sont modifiés ; de longs débats ont lieu sur la destruction à opérer ou non des emblèmes et blasons pontificaux sur les constructions romaines⁷. La croix, largement répandue sur les colonnes et obélisques depuis le temps de Sixte V, est remplacée par des arbres de la Liberté, en une reprise de la même valeur de régénération et d'exaltation de l'idée de centre du monde.

La prolifération cérémonielle est infinie⁸. Les grands apparats et constructions éphémères qui avaient quasiment disparu de la scène romaine à la fin du XVIII^e siècle réapparaissent dans la Rome républicaine, ainsi que les grandes parades à travers l'espace urbain, tandis que refleurissent les fêtes et spectacles populaires.

Fig. 1.
Jean Duplessi-Bertaux,
Robert Delaunay,
*Proclamation de la
République Romaine
sur la piazza
del Campidoglio*,
15 février 1798,
gravure,
Roma,
Museo di Roma.



A l'annonce de l'approche des troupes françaises, les processions se multiplient dans la ville jusqu'à la grande procession pénitentielle du 17 janvier 1798, qui va de la Chiesa Nuova à la Basilique Saint-Pierre, commissionnée par le cardinal vicaire Giulio della Somaglia⁹, avec plusieurs images et saintes reliques, et tout le clergé séculier et régulier.

Lorsque le 10 février 1798 le Château Saint-Ange est occupé par le général Berthier, la rupture fondamentale dans l'histoire de Rome est consommée et, désormais, les cérémonies publiques seront d'un autre type.

La nouvelle ère s'ouvre sous le signe des arbres de la Liberté plantés dès le 11 février 1798 dans tous les lieux stratégiques : piazza del Popolo, Campo Vaccino, piazza di Spagna, à l'approche des troupes françaises¹⁰ ; l'espace urbain est balisé, requalifié, approprié et le Forum romain retrouve les lustres cérémoniels antiques. Cette plantation de signes dans le sol romain, fondatrice d'un ordre nouveau, est le prototype de la fête révolutionnaire, hautement symbolique.

Le 15 février 1798, jour anniversaire de l'accession au pontificat du pape Pio VI, les troupes du général Berthier entrent officiellement dans Rome ; les images diffusent la nouvelle et créent la mémoire de l'événement : l'entrée se fait par la Porta del Popolo, du Nord au Sud, comme pour toutes les Entrées officielles des personnalités, ambassadeurs, cardinaux... ; le parcours en forme de triomphe le conduit au Capitole, ce qui n'est pas l'itinéraire du Triomphe classique.

La République romaine est proclamée au Forum, lieu nouveau dans la cérémonialité, et le cortège monte au Capitole, reprenant le parcours traditionnel du Triomphe, pour la cérémonie officielle sur la place requalifiée par la présence d'un arbre de la Liberté ; ce dernier a été peint dans le Théâtre Argentina, alors sous contrôle du duc Cesarini – qui un temps avait accueilli dans son palais l'ambassadeur de France – et déposé dans une boutique voisine pour être porté en cortège triomphal et être planté au Capitole ; de l'apparat inventé par Carle Vernet témoigne une gravure de Jean Duplessi-Bertaux et Robert Delaunay, des Français, ce qui ne sera pas le cas de toutes les fêtes ; l'image sera publiée en France en 1806.

Figure 1

Des discours ouvrent la fête montrant, dès le début de la République romaine, l'importance du verbe et de la parole dans la nouvelle cérémonialité. On assiste à une coalescence des trois cortèges de « triomphe » qui confluent sur la place du Capitole, lieu du pouvoir politique symboliquement restauré dans sa grandeur passée par une rhétorique empreinte de réminiscences antiques en une récupération, consciente et volontaire, de la signification historique et civique de ce centre politique de la romanité (le caractère de centre religieux n'est pas mis en valeur) alors que la magistrature civique du Sénat est réactivée en son siège même.

Un *Te Deum* est chanté sur ordre des autorités françaises dans la Basilique Saint-Pierre, « solenne messa cardinalizia », « nell'altare della Tribuna dell'Agusto Tempio del Vaticano [...] affine di ringraziare a voce ilare l'Altissimo, che è il supremo Autor di Religione e Libertà ». On reprend donc la cérémonialité religieuse traditionnelle d'action de grâce, mais c'est le dernier exemple ; les cérémonies suivantes se dérouleront sur la place et non à l'intérieur, et de grands apparats masqueront la basilique. Déjà s'esquisse la séparation des pouvoirs, politiques et religieux, comme dans la cérémonie d'investiture des papes, le *Possesso*, car aucun cortège ne relie les deux lieux, Capitole et Saint-Pierre, centre religieux et centre politique, pour cette installation d'un nouveau pouvoir, une république laïque ; toutefois la nécessité d'une sacralisation liturgique du pouvoir s'impose. Pour ce rite la matrice chrétienne est reproduite sans création imaginative, par la suite elle sera reprise mais pour une application décalée.

350

L'installation de la République romaine suscite deux événements majeurs pour la ville de Rome : le départ du pape dans la nuit du 20 février 1798 et l'ouverture du ghetto le 17 février 1798. Désormais, les fêtes et cérémonies se déroulent en l'absence du pape.

Le 23 février 1798, la fête funèbre pour les funérailles du général Duphot¹¹ suivent le programme minutieusement établi par le général Berthier¹² et la scénographie de l'architecte Paolo Bargigli dont les nombreuses représentations figurées portent témoignage. L'itinéraire conduit le cortège par la via de la Lungara sur la rive droite du Tibre. Ce n'est pas un parcours officiel préexistant ; en effet, si le pape lors du *Possesso*, la prise possession de la ville au Capitole et de l'évêché de Rome à Saint-Jean-de-Latran, emprunte ce même chemin, c'est pour le retour qui est effectué en forme privée. En 1796, le cortège funèbre emprunte cette rue car elle passe devant le Palais Corsini, siège de l'ambassade de France, et aussi en raison de la proximité du lieu où Duphot avait été tué. Un autre cortège vient de la piazza del Popolo¹³. La cérémonie apparaît comme la prise de possession d'un lieu, Saint-Pierre, pour une cérémonie qui est une sorte de canonisation d'un martyr de la République. Toutefois, une innovation importante existe : la cérémonie se déroule à l'extérieur ; c'est la première fois et l'exemple sera repris pour les cérémonies de la Rome républicaine et impériale, et plus tard, au XX^e siècle pour les grandes cérémonies à partir des funérailles de Paul VI. C'est une cérémonie d'un nouveau type, dans le cadre d'une nouvelle religion, donc dans un espace sacré, le parvis de la basilique et non plus à l'intérieur ; de plus, un vaste espace est nécessaire car on attend une large participation populaire. Désormais, la valeur de centralité politique de la place est récupérée pour les cérémonies religieuses et civiques.

Marco Faustino Gagliuffi prononce l'éloge funèbre rappelant le caractère auguste de la place, qui précède le temple le plus grand et le plus célèbre, toile de fond du monument funèbre. Pour la première fois, une architecture éphémère est construite sur cette place, symbole et moyen de l'éternité. Le catafalque, le « mausolée », est de forme pyramidale, traditionnelle, avec des obélisques en une essentialité de la forme géométrique¹⁴ ; cette forme est largement utilisée pour les architectures de la république mais c'est aussi une reprise du style néoclassique, déjà représenté à Rome, auquel on peut ajouter une référence maçonnique souvent présente dans les décors révolutionnaires. La massive et majestueuse construction se compose d'un énorme socle, peint à la ressemblance du granite, auquel on accède par un escalier, orné de festons de lauriers. Au-dessus, une pyramide sur une base plus petite, est entourée de 24 vases à parfum et quatre autres fument aux angles ; sur les quatre faces, ont été sculptés des bas-reliefs avec des Victoires tenant des couronnes à la main et quatre inscriptions peintes en mémoire du général ; la machine tout entière est couronnée de cyprès et illuminée de nombreux flambeaux aux cierges innombrables.

Cette cérémonie funèbre laïque assume une forte valeur sacrale sur la place ouverte et consacrée à la nouvelle religion de la patrie et des nouveaux martyrs, et crée un culte du héros fondateur, celui du martyr de la liberté ; la colonne commémorative au Capitole, lieu du pouvoir politique, est une expression de la séparation des pouvoirs. D'ailleurs, l'oraison funèbre prononcée, par le religieux scolope Gagliuffi, avait condamné l'union grotesque du sacré et du profane, en une rhétorique qui sera désormais un des piliers de la culture politique.

351

Le 20 mars 1798, la fête de la Fédération est organisée par le ministre de l'intérieur Ennio Quirino Visconti. Des affiches informent sur le déroulement de la cérémonie et des images illustrent le parcours qui conduit le cortège militaire du Capitole, en passant piazza Venezia devenue place de l'Égalité, jusqu'à Saint-Pierre en traversant le Tibre, comme d'habitude, par le Ponte Sant'Angelo devenu Pont de la République. Certains historiens y ont vu un itinéraire inédit¹⁵, pourtant c'est la via papalis, qui était traditionnellement parcourue par les hôtes qui se rendaient en audience papale ; ainsi, Marcantonio Colonna, le vainqueur de Lépante, lors de son triomphe du 4 décembre 1571, après être monté au Capitole, redescend et emprunte cet itinéraire pour aller à Saint-Pierre.

Il s'agit de promulguer la Charte Constitutionnelle, de pourvoir à l'investiture du nouveau gouvernement, à la remise des bannières et au serment des consuls et des ministres. Le rituel se déroule sur le modèle de la fête parisienne, et est essentiellement militaire comme elle, exaltant les valeurs de pacification, d'unanimité et de fraternité en un appel au consensus ; ce qui explique la riche scénographie, les discours, la richesse des symboles littéraires et visuels aptes à convaincre le peuple. Mais les troupes arrivent en cortèges séparés : les françaises par l'itinéraire honorifique, précité, tandis que les bataillons de la République romaine, rassemblées au Campo Vaccino devenu piazza del Foro, traversent le Tibre par le Ponte Quattro Capi puis cheminent par la via della Lungara, reprenant le récent parcours funèbre du général Duphot. Les deux cortèges devaient se rejoindre¹⁶ pour entrer ensemble sur la place et consacrer l'alliance. Toutefois le tableau de Giani¹⁷, ne montre que les Français, qui dominent la cérémonie, devant l'arc de triomphe, représenté aussi sur une gravure de Sebastiano

Ittar¹⁸, élevé par l'architecte Giuseppe Barberi à l'entrée du pont Sant'Angelo, construction éphémère énorme réalisée sur le modèle de l'Arc de Constantin ; on peut le lire comme une exaltation de la victorieuse campagne d'Italie suggérée par le groupe allégorique sculpté en stuc par Giovan Battista Comolli, figurant la France assise sur une chaise curule, embrassant la Liberté et la donnant à Rome, en un schéma iconographique triangulaire classique depuis la célébration de la bataille de Lépante, 1571, par Vasari. La composition du tableau est centrée sur l'arc, en une dilatation perspective qui annule la vue du Castel Sant'Angelo, à peine esquissé en toile de fond, signe topographique plus que symbolique. La présentation scénographique utilise la maison Bonadies du Quattrocento comme coulisses et le Palais Altoviti, devant lequel défilent les troupes françaises avec les étendards déployés, comme toile de fond ; le résultat est poétique plus que réaliste et suggère un climat d'exaltation citoyenne plus qu'une représentation documentaire. L'artiste ne manque pas de représenter les nécessaires spectateurs qui assistent au passage du cortège.

L'autre moment important, après le défilé, est la cérémonie sur la place dont la forme circulaire est adaptée au symbole de l'unité nationale, et qui est aménagée avec un deuxième énorme appareil construit devant l'obélisque, qui n'est pas représenté tandis que la basilique est à peine visible¹⁹ : la gigantesque architecture éphémère des architectes Camporese et Bargigli, est structurée sur trois niveaux circulaires associant diverses verticalités qui donnent à l'ensemble une forte valeur ascensionnelle avec, au centre, un autel aux bas-reliefs exaltant le rôle de la France ; il est couronné d'un groupe sculpté représentant la France entre la Liberté et l'Égalité. Un grand nombre de statues allégoriques illustrent le mes-



Fig. 2.
Felice Giani,
*L'autel de la patrie sur
la place Saint-Pierre,
décor pour la fête
de la Fédération, 1798,*
Roma,
Museo di Roma.

sage d'instruction et de propagande, explicité par les textes écrits et les discours. La gestuelle est nouvelle, puisque les protagonistes sont appelés à une participation active ; des groupes symboliques ont été constitués : 50 citoyens pour chacune des 12 sections urbaines, en prenant en compte la représentation des différentes classes d'âge, défilaient en double file un rameau d'olivier à la main jusqu'à l'autel et assistaient aux diverses proclamations et serments des nouvelles autorités, conformément à l'article 367 de la Constitution. Avec cette cérémonie, la symbolique de la place s'enrichit ; elle devient le centre charismatique d'une nouvelle universalité, et sa valeur fondatrice et légitimante est ainsi récupérée.

Les fêtes sont désormais nombreuses, les initiatives multiples et dispersées dans la ville. Ainsi, pour commémorer l'événement parisien de 1789, le 14 juillet 1798, la prise de la Bastille est représentée en un tableau-vivant, dans la Villa Borghèse, lieu périphérique mais vaste ; ou encore un bûcher est allumé sur le campo dei Fiori pour brûler le cedole del Monte di Pietà : rite de consolation et de diversion, et mobilisateur de l'enthousiasme dans ce lieu populaire où le souvenir du bûcher de Giordano Bruno est encore présent.

Le 17 juillet 1798 on brûle, piazza di Spagna devenue place de la Liberté, le Livre d'or de la Noblesse et les procès du Saint-Office²⁰. La fête est organisée par Pietro Guerrini, membre de la Préture, et la scénographie spectaculaire et dynamique est de l'architecte Paolo Bargigli, l'auteur du mausolée pour Duphot, les sculptures de Giovan Battista Comolli. Sur la place, un amphithéâtre a été aménagé pour les spectateurs ; sur un socle s'élèvent trois bûchers, des *pire* à l'antique, avec au centre un autel en forme de piédestal triangulaire surmonté d'un groupe de statues ; la Vérité est flanquée de deux génies ailés représentant la République française et la République romaine qui devaient apparaître au milieu des fumées des bûchers. La cérémonie est d'une importance symbolique majeure car elle marque l'abolition de l'Ancien Régime et de ses actes les plus détestés : les privilèges de la noblesse et l'Inquisition, ce qui fait l'originalité de la cérémonie romaine par rapport à Paris. De nombreux textes interprétatifs sont publiés et largement diffusés explicitant le renversement des valeurs et l'acte d'expiation par le feu régénérateur. La fête est l'aboutissement des longs débats sur la destruction des blasons et des emblèmes pontificaux dans la ville²¹. Une gestuelle nouvelle se manifeste comme à l'occasion de la fête de la Fédération : ce n'est pas une machine pyrotechnique que l'on va voir illuminée mais un spectacle vivant auquel des protagonistes sont appelés à participer activement ; en effet, des jeunes vêtus en génies, représentant la Philosophie, la Raison et l'Humanité, mettaient le feu aux divers symboles de la noblesse et du Saint-Office, en un parallèle des bûchers de livres allumés autrefois par l'Inquisition.

Le 22 septembre 1798, pour l'anniversaire de la République française, c'est toute la ville qui est investie par les cérémonies civiques, notamment sur la place du Vatican, et par les réjouissances populaires avec la reprise des courses traditionnelle des *Barberi* sur la via del Corso, et des spectacles gratuits dans les Théâtres Tor di Nona et Argentina, et également un grand banquet public au Quirinal²².

Pour le premier anniversaire de la République romaine, 15 février 1799, les cérémonies les plus importantes se déroulent au Forum avec la création de deux décors par

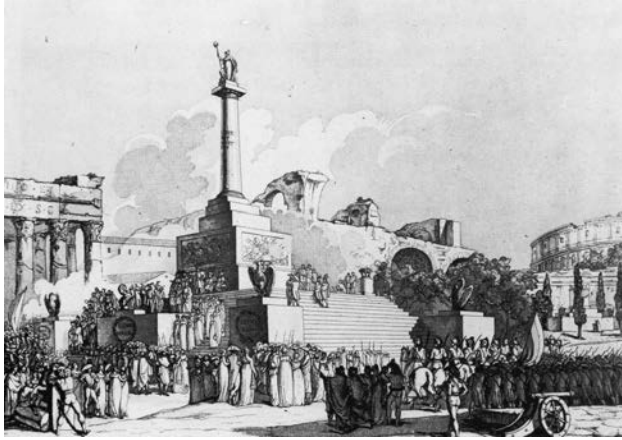


Fig. 3.
Autel et colonne
de la Liberté au Forum
pour le premier
anniversaire de la
République Romaine,
15 février 1799,
dessin de Superville,
gravure de Piroli,
Roma,
Museo Napoleonico.

l'architecte Bargigli, sur des dessins de Superville, et des gravures de Piroli. Devant le Temple d'Antonin et Faustine, un autel, auquel on accède par un vaste escalier, est entouré d'aigles et surmonté d'une colonne dominée la statue de la Liberté armée ; sur la droite, on aperçoit sur les images le Colisée et le second décor. Celui-ci est construit dans la Basilique de Maxence : autour du sarcophage des Patriotes morts pour la défense de la République, le scénario est animé par des hommes vêtus de toge, des danseuses et des jeunes gens qui déposent des couronnes sur l'autel entouré d'arbres de la Liberté et enveloppé des vapeurs des parfums fumant dans les vases. La fête se termine au Capitole avec un hommage au général Duphot. C'est la dernière fête de la République romaine, qui s'achève dans la nuit du 29 au 30 septembre 1799.

Figure 3

Un premier bilan s'impose pour les fêtes de la République romaine. L'imagination symbolique des initiateurs des fêtes et cérémonies de la première étape au temps de la République romaine semble pauvre et se limite, le plus souvent, à la reprise des modèles de la fête religieuse et politique, adaptée aux nouveaux contenus avec un habillage nouveau constitué surtout de l'intégration des allégories et emblèmes français de la Révolution.

Les architectes Bargigli et Barberi, de foi jacobine, recherchent des figurations innovantes. Leur langage symbolique est ambigu, par la reprise de modèles traditionnels transformés certes pour un nouveau message, témoin de la recherche d'un nouveau rituel religieux et politique et d'une nouvelle sacralisation de l'espace urbain refondé par les objets et les gestes à valeur symbolique forte.

Les formes de la cérémonialité de la Rome pontificale, récupérées, cohabitent avec des outils nouveaux : arbres de la Liberté et cocardes tricolores, faisceaux des licteurs et bonnets phrygiens, autels et bûchers, avec un recours direct à l'héritage gréco-romain sur les lieux mêmes, et par des artistes déjà nourris de culture antique et qui avaient déjà produit sur la scène romaine des expressions d'une culture néoclassique présente à Rome dans le dernier quart du XVIII^e siècle. Le vivier de compétences est limité et donc la reprise des mêmes artistes contribue à la continuité des formes. Mêmes éléments structuraux des constructions éphémères : les arcs

et les statues allégoriques, les signes et les emblèmes sont classiques et adaptés de la République française fécondée par l'héritage romain. Ainsi, sur un système d'images et un langage préexistant, se greffe l'apport des Français et la géométrie des formes symbole de la rationalisation politique voulue ; à cela s'ajoute l'importance de la rhétorique de la parole.

La dimension verticale caractérise les monuments éphémères qui s'élèvent en gradins successifs que les officiants gravissent en une escalade initiatrice, selon la même symbolique que les arbres de la liberté, à la fois fichés dans le sol et montant vers le ciel. L'officiant doit accomplir des gestes symboliques pour des cérémonies à fort caractère expiatoire/propitiatoire destinées à fonder une nouvelle légitimité.

Il s'agit d'imposer des lieux nouveaux présentés comme une réappropriation historique, tels le Forum et le Capitole, et de requalifier les anciens, comme la place Saint-Pierre ; on parle plutôt du Vatican dans la nouvelle phraséologie, lieu dont on utilise la valeur sacrale et religieuse pour l'exercice de la nouvelle religion, civique et patriotique, avec ses nouvelles figures allégoriques. Les cérémonies opèrent une sacralisation républicaine de l'espace urbain, en opposition à la cérémonialité de la Rome pontificale, et qui est désormais fondée sur une religion civique et patriotique dont les racines plongent dans l'antiquité romaine, avec un transfert de sacralité sur les nouvelles valeurs proposées²² en un processus de substitution.

De nouveaux itinéraires s'ajoutent aux précédents, les parcours démontrent une plus grande concentration dans le centre de la ville et sont largement focalisés sur le Capitole, symbole du pouvoir politique, expression de la séparation des pouvoirs, religieux et politique. Sont exclus du système festif, les espaces périphériques et extra-urbains, et on n'assiste pas, comme à Paris, à une expansion de la ville vers l'Est par les occupations éphémères festives du territoire²⁴ ; sont évidemment éliminées du système les grandes basiliques et les églises, mais aussi le Colisée, symbole topographique et mémoriel fort dans l'espace urbain²⁵.

La nouvelle religion développe une liturgie de plein air, et non plus à l'intérieur des églises, avec l'attente d'une participation plus active des protagonistes. Le catholicisme est métamorphosé en éthique, en morale. Le pouvoir absorbe la sacralité passée et la détourne vers ses propres objectifs politiques.

Le nouveau régime a des objectifs pédagogiques²⁶ et politiques forts et les cérémonies sont des instruments privilégiés pour l'éducation du peuple dont on attend une participation comme expression d'un consensus. Une grande méfiance est suscitée par le Carnaval suspecté de débordements potentiels d'une foule qui ne serait pas encadrée. Le langage symbolique de la fête est monumental et triomphateur. Il investit les lieux dont la matérialité est largement occultée : les programmes patriotiques sont des représentations théâtrales bien réglées avec des acteurs, musiques et discours, dans un décor d'architectures éphémères pompeux et contraignant et à forte valeur symbolique. Il est mis en acte pour éduquer les nouveaux citoyens. La cérémonialité est spectaculaire et militante à visées propagandistes cherchant à construire un consensus et une participation.

On peut s'interroger sur l'efficacité de cette politique festive lorsque Pasquino affiche sur un libelle vengeur : « *Albero senza radici, berreto senza testa, repubblica senza sussistenza* » ! Et que restera-t-il de cette première cérémonialité républicaine romaine ?

La première Restauration

Les cérémonies religieuses traditionnelles reprennent ; ainsi, le 12 juin 1800, dans l'attente de l'arrivée imminente du pape, est célébrée la fête du *Corpus domini* à Saint-Pierre dont les portiques sont décorés de tapisseries envoyées des autres basiliques majeures, suivant une scénographie de l'architecte Valadier.

L'Entrée officielle de Pie VII à Rome a lieu le 3 juillet 1800 dans un climat d'exultation de la population romaine²⁷ ; c'est la rencontre avec sa Ville et avec son peuple, qui le reçoit en nombre et lui réserve un accueil triomphal comme veut le démontrer l'arc érigé piazza del Popolo, dont témoignent un dessin de Benedetto Piernicoli et un autre à la plume qui ne représente pas le cortège, peut-être de Francesco Bettini. Le décor est commandité par la Noblesse romaine à l'architecte Piernicoli qui insère les deux églises jumelles de la place dans une structure continue formée de colonnes dont l'élément central est un arc de triomphe, sorte de propylées à l'entrée de la ville, à la fois classique et chrétienne comme le souligne l'inscription « Ingressus in urbe sacram », allusion immédiate au double pouvoir pontifical immédiatement rétabli. Les sculptures de Francesco Barberi célèbrent une chrétienté militante : la Religion victorieuse de l'Erreur et de l'Imposture, les statues de Pierre et de Paul, les patrons de la ville, celles de Grégoire le Grand et de Pie V qui rappellent les luttes séculaires de l'Eglise ; Pie V, dont le nom est repris par le pape, comme c'est la coutume en temps de crise pour se mettre sous le patronage d'un ancêtre prestigieux ; ainsi le pape Pie V est présent pour signifier l'ouverture d'un règne militant pour le rétablissement de la religion, figure tutélaire de pape rigoriste attaché à la défense de la religion qui avait porté à la victoire de Lépante en 1571 et fut canonisé en 1712, image symbolique du catholicisme militant et triomphant. L'entrée est classique par la Porta del Popolo, en suivant un itinéraire nord-sud, mais il bifurque vite et traverse le Tibre où un pont de bateaux a été construit, pour éviter le Capitole trop marqué par la récente République. Le pape prend possession de sa ville comme un souverain d'Ancien Régime entrant dans une ville de son royaume, mais ce n'est pas le *Possesso*, qui sera effectué plus tard, le 24 novembre, et sur un mode mineur en un parcours réduit, du Quirinal à Saint-Jean-de-Latran, assumant une forme de dévotion à la personne du pape selon les valeurs de la fin du XVIII^e siècle²⁸. On insiste alors sur la reprise, par la personne du Pontife, du pouvoir souverain, notamment religieux. Le cortège est en forme traditionnelle et sans décor construit sur la place Saint-Pierre ; cette entrée est vécue comme la véritable investiture du souverain pontife qui reçoit une ovation témoignant du consensus de son peuple.

Le 10 novembre, une cérémonie re-sacralise la place du Capitole avec la bénédiction d'une croix érigée sur un piédestal, destinée à faire oublier l'arbre de la Liberté.

L'autre cérémonie avec un déploiement processionnel et spectaculaire important est organisée à l'occasion du retour de la dépouille de Pie VI à Rome, le 18 février 1802, à la demande insistante de Pie VII et grâce à l'intervention bienveillante et intéressée du Premier consul Bonaparte. Elle est accueillie à la Porta Flaminia comme l'explique la *Relazione* publiée²⁹. Une première cérémonie se déroule à *La Storta*, hors de Rome et lieu traditionnel de l'accueil des voyageurs de marque, le 15 février 1802,

puis, le lendemain le convoi funèbre arrive à la Porta del Popolo ; le corps est alors déposé dans un palais où des messes sont dites et, en fin de matinée, un cortège, représenté sur des gravures notamment de Giovanni Petrini, le porte à Saint-Pierre où il est reçu par le pape et 28 cardinaux. Le corps est alors déposé sur un catafalque préparé par Zappati. Le lendemain matin se déroule la cérémonie avec la lecture de l'oraison funèbre et l'absoute, puis le corps est transporté en un lieu provisoire, selon le rituel habituel de sépulture des souverains pontifes. Trois dessins de Valadier de la collection Lanciani³⁰ sont certainement à mettre en rapport avec cette cérémonie, représentant des projets qui ne furent pas réalisés, car peut-être trop onéreux.

Les cérémonies reprennent selon le calendrier liturgiques, en 1802 le *Corpus Domini* dont le cortège suit l'habituel parcours sous la colonnade de la place Saint-Pierre, diverses béatifications en 1804, 1806, 1807 et canonisations en 1807, qui se déroulent selon la tradition à l'intérieur de la Basilique Saint-Pierre.

Le Carnaval fait sa réapparition sur la via del Corso, avec ses courses et ses mascarades. L'année 1805 est marquée par le défilé des chars commandés par le prince Chigi, tableaux vivants de divinités célébrant les noces d'Amour et Psychée, peut-être inspirés des fresques de la Farnesina et dont témoignent une série de douze gravures de Petrini qui mettent en valeur la participation de la haute noblesse romaine et, pour la première fois de nombreuses femmes. Les masques populaires illustrés par Bartolomeo Pinelli font leur réapparition sur la via del Corso.

Le pape Pie VII effectue une nouvelle entrée dans sa Ville parée en son honneur, les 16-19 mai 1805 pour fêter son retour de France³¹ ; les manifestations officielles sont traditionnelles avec les illuminations de la girandole du Castel Sant'Angelo et de la coupole de Saint-Pierre et des palais romains, et *Te Deum* à l'Ara Coeli, proche du Capitole et église officielle pour les célébrations offertes par la municipalité à ses héros.

La seconde occupation française : le rêve dynastique et la tentation aristocratique, 1808-1814³²

Le 2 février 1808 la ville est investie par les troupes impériales du général Miollis et Rome est annexée à l'Empire le 17 mai 1809. Le pape Pie VII, arrêté le 6 septembre 1808 au Quirinal, est arraché de Rome dans la nuit du 5 au 6 juillet 1809. Il restera absent de 1809 à 1814.

La réorganisation administrative est conduite sous l'autorité du préfet Tournon qui intègre la Ville à l'ordre napoléonien dans un climat d'hostilité passive du peuple romain, atteint par le renchérissement des prix, la fin du système d'assistance, la conscription, et qui est resté attaché au pape et au clergé. La propagande passe alors davantage par les journaux que par les cérémonies. L'objectif pédagogique n'est plus à l'ordre du jour, et les publications et les images sont moins nombreuses. Presque toute l'aristocratie se rallie, même si une grande partie boude les réceptions officielles, auxquelles le pouvoir l'invite et qui expriment la stratégie dynastique et aulique de l'empereur.

Le projet impérial de Napoléon se rattache à la Rome antique, écrivait déjà Louis Madelin en 1906³³ ; il veut la restaurer pour en faire la deuxième ville de l'Empire, ville d'art et d'histoire, en un projet global, spatial et administratif. Rome est à la fois instrument et miroir de la politique impériale et de la grandeur de l'Empire ; elle est proclamée « *città imperiale e libera* » en mai 1809, et devient un département français le 17 février 1810 ; deuxième ville de l'Empire, elle est destinée au prince héréditaire, le roi de Rome. Le comte Camille de Tournon, préfet de Rome, veut faire oublier « l'irruption spoliatrice et révolutionnaire » de 1798. Le tournant est considérable dans l'histoire de l'urbanisme romain puisque le projet idéologique est construit en dehors de toute perspective religieuse et sacrée. Y a-t-il continuité avec la première occupation française, notamment dans le domaine festif et cérémoniel ? Il semble plutôt que le contrepied est pris avec une ré-aristocratisation de la société et la création d'une dynastie héréditaire.

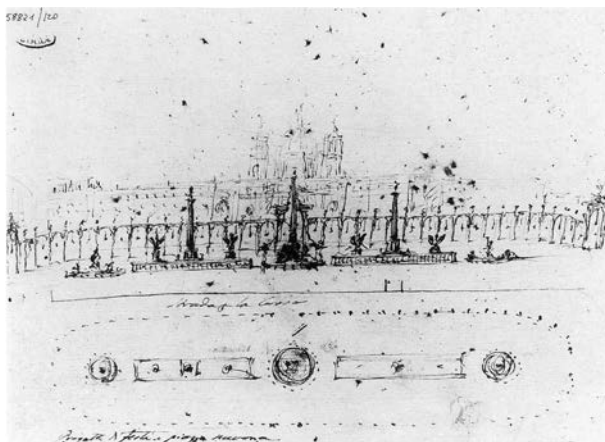
Ce n'est pas la reprise de la première période française, même s'il y a une continuité culturelle et modernisatrice, et une même utilisation politique de l'histoire de la Rome antique et de ses monuments en un retour direct aux origines de la République romaine mais aussi du Principat et de l'Empire. Par rapport à la première occupation française, on assiste à une relative pauvreté du système festif qui est plus réduit en quantité et, globalement, peu innovatif. Les grands cortèges ou fêtes publiques ont disparu car le temps n'est plus à la pédagogie et à la recherche du consensus populaire mais plutôt à la ré-aristocratisation et au renouveau d'une société de cours. Les fêtes se déroulent à l'intérieur des palais et sont réservées à des invités choisis, qui répondent d'ailleurs avec un empressement mitigé.

Il existe des descriptions et des documents administratifs³⁴ mais assez peu de représentations figurées. En effet, les images sont plus souvent des dessins d'architecte utiles pour la construction des décors que des gravures largement diffusées. Il reste possible de connaître les artistes responsables des architectures éphémères par les commandes et les comptes ; ce sont les mêmes que les architectes actifs dans les chantiers urbains, qui travaillaient déjà dans la Rome pontificale et se sont formés dans la culture antique et dans celle des Lumières ; ce qui explique la continuité des formes et du style néoclassiques.

Certes, de grandes cérémonies officielles avec appareil d'architectures éphémères ont été organisées pour des occasions spécifiques, toutefois il est difficile d'identifier un système cérémoniel, dans le cadre d'une politique de sécularisation et de tentative d'abolir toutes les cérémonies ecclésiastiques au profit de fêtes organisées au Capitole ou dans le Théâtre Coreia, lieu de spectacles populaires mais aussi de bals aristocratiques³⁵.

Ce sont surtout des fêtes familiales et dynastiques, dans la tradition de l'Ancien Régime, mais sous la forme de réceptions intérieures plus que de fêtes publiques, qui toutefois ne sont pas totalement absentes. Les fêtes de l'empereur se multiplient. Celle de l'anniversaire de Napoléon, le 16 août 1808, est marquée par des salves d'artillerie, un *Te Deum* à Saint-Louis-des-Français en présence du général Miollis qui reçoit ensuite dans sa résidence sur la via del Corso, le Palais Doria, devant lequel il fait ériger trois arcs de triomphe enguirlandés et illuminés. Le 11 août 1813, la fête de la Saint Napoléon est particulièrement brillante : des courses

Fig. 4.
Giuseppe Valadier,
*Projet pour la fête à
piazza Navona*,
18 août 1811, dessin,
Roma,
Biblioteca dell'Istituto
Nazionale di
Archeologia e
Storia dell'Arte.



de chevaux sont disputées à piazza Navona, un *Te Deum* est chanté, cette fois à la Basilique Saint-Pierre devenue église nationale comme Notre-Dame à Paris, lieu des grandes cérémonies impériales, et un feu d'artifice disposé sur une machine construite sur la place ; le soir, la ville s'illumine et un spectacle gratuit est offert dans le Théâtre Coreia transformé pour l'occasion en salle de bal couverte.

L'anniversaire du couronnement de l'empereur est célébré le 2 décembre 1809, et encore en 1810, par une cérémonie à Saint-Louis des Français, l'église de la nation française que l'empereur incarne. En 1810, le programme est publié et prévoit aussi une exposition d'œuvres d'art au Capitole par l'Académie de San Luca, soutenue par Napoléon. Le 16 décembre 1810, dans le grand salon du Capitole une fête solennise le décret impérial sur les œuvres d'art.

La politique festive impériale vise à fonder et légitimer la création d'une dynastie. Une cérémonie est donc organisée pour l'anniversaire du mariage avec Marie-Louise, célébré à Paris le 22 avril 1810 et, surtout, de grandes manifestations se déploient pour le baptême de l'héritier de l'Empire, le roi de Rome, du 8 au 23 juin 1811, et non pas pour sa naissance comme c'était le cas pour les dauphins royaux. Pendant deux semaines, dans une Rome totalement désacralisée, s'épanouissent la rhétorique et les fastes impériaux ; les lieux choisis sont inhabituels mais classiques dans le contexte de la cérémonialité instaurée par les Français pour la République romaine : Forum, Colisée, Capitole, tous largement illuminés et animés par deux orchestres. Les documents financiers attestent le projet d'une imposante machine pyrotechnique à construire aux frais du Sénat pour le Capitole par Valadier³⁶, artiste qui réussit à résister à tous les changements politiques et réalise des constructions aussi bien dans le domaine de l'architecture éphémère que durable³⁷. Un premier dessin évoque une machine pyrotechnique pour la fête de la *Chinea* de 1747³⁸, représentée sur une gravure du français Louis Joseph Le Lorrain, sur le thème de la *Venus Genitrix*, en référence à la naissance de l'héritier du royaume de Naples, un second dessin renvoie, avec la reprise de la Colonne Trajane couronnée de deux statues probablement de l'empereur et de l'impératrice, surmontées de couronnes de lauriers, à la manifestation de la piazza Navona.

Les festivités sont ouvertes le 8 juin par la parade nautique de la flotte de Civita-vecchia qui remonte le Tibre ; ce lieu est insolite car les fêtes romaines traditionnelles ignorent le fleuve et la ville tourne le dos au Tibre, sauf en 1638 pour une fête offerte par l'ambassadeur de France pour la naissance d'un dauphin ; on peut peut-être voir là une captation d'héritage en terme d'image symbolique ; toutefois il n'est pas sûr que les organisateurs en 1811 aient connu ce premier exemple et leur inspiration pourrait venir plus directement de fêtes nautiques parisiennes sur la Seine. Le message idéologique est clairement exprimé sur la façade placardée sur sa résidence, le palais de la Consulta, par le préfet Tournon : l'autorité française résoudra tous les problèmes, économiques et culturels d'une Rome décadente. Et, à l'intérieur, il offre à ses invités une cantate puis un bal.

Le 23 juin, un concert est donné à l'intérieur du Capitole dans une salle transformée en théâtre ; les deux dessins, signalés par Carlo Pietrangeli au *Museo di Roma*³⁹, semblent désormais introuvables.

La série des fêtes s'achève, le 18 août, lorsque les dirigeants de la nouvelle Chambre de Commerce et de la Bourse, installée dans le Palais Pamphili situé piazza Navona, émanation de la classe moyenne expriment leur soutien en offrant une fête sur la piazza Navona. Le projet est de Camporese probablement associé à Valadier, dont un dessin évoque la scénographie ainsi que d'autres dessins du Museo Napoleonico de Rome : des gradins et estrades sont construits en une restitution de l'antique circo agonale pour des courses à jockey, différentes donc de celles du Carnaval, des concerts et feux d'artifice. L'apparat éphémère reprend celui de 1729 qui, pour la naissance du Dauphin de France transformait la piazza Navona en cirque avec *spina* et décor d'obélisques et de colonnes, alors surmontées des rois fondateurs de la monarchie française, aux frais de l'ambassadeur de France, le cardinal de Polignac alors installé dans le proche Palais Altemps. Déjà en 1662 la place avait été utilisée pour proclamer la naissance du Dauphin de France et de l'Infant d'Espagne et, en 1634, les Barberini y organisaient un grand tournoi visant à légitimer la famille dans l'espace romain. En 1811, cette récupération, formelle et symbolique, s'appuie sur des héritages multiples d'utilisation de la place, en une appropriation éphémère à des fins propagandistes d'un espace central, dans la société et dans l'espace romain. La piazza Navona est restée, et restera, un lieu où les grands événements politiques et sociaux sont publiés et célébrés⁴⁰.

Figure 4

Les fêtes traditionnelles ont repris. Ainsi, le Carnaval est particulièrement brillant en 1812, dans ses aspects aristocratiques et populaires. Les spectacles du théâtre Coreia, aménagé dans le Mausolée d'Auguste⁴¹, attire le peuple romain avec ses « *focchetti* », ou « *giostre delle vacche* » illustrés par Bartolomeo Pinelli.

Ce qui importe le plus aux autorités sont les projets d'adaptation des palais à l'administration et d'un urbanisme de grande ampleur, tels les aménagements de places et de jardins ou la restauration de monuments antiques ; ce sont, en effet, des marques durables qui s'inscrivent dans le territoire urbain plus que des constructions éphémères pour donner l'idée d'un Empire français installé pour durer. Ainsi, par exemple, l'aménagement de la piazza del Popolo, projet auquel Valadier travaille dès 1793 qui est repris par Berthault et le gouvernement français et sera terminé en 1824 ; ou encore le grand projet de Villa Bonaparte qui ne sera pas réalisé⁴².

Figure 5

On observe une continuité des travaux et il est difficile d'individualiser un style Empire. La nécessité pédagogique ne s'impose plus comme sous la République, ce qui explique peut-être le nombre limité des gravures mémorielles ; les images sont plutôt des dessins, projets d'architectes pour les scénographies publiques. La continuité peut aussi s'expliquer par la permanence du personnel artistique : outre le cas emblématique de Canova, on rencontre surtout les architectes Valadier, Stern, Camporese, et aussi Vici, le peintre Camuccini, et le commissaire Carlo Fea. Le langage cérémoniel décalque celui du XVIII^e siècle et de l'Ancien Régime : le pouvoir politique est le commanditaire qui remplace tous les autres, papes, cardinaux, aristocrates et ambassadeurs, qui s'imposaient au temps de la multiplicité des cours romaines. Le modèle est à la fois pontifical et aristocratique, français et impérial, en utilisant le contexte historique local. Les lieux patrimoniaux de la Rome antique sont valorisés jusqu'à être instrumentalisés au service de la propagande impériale. La fête est éclatée dans la ville, sans grands cortèges de liaison entre les lieux cérémoniels qui sont tous en rapport avec les lieux du nouveau pouvoir politique.

La seconde Restauration et la restauration cérémonielle

361

Les 20 et 21 mars 1814, l'anniversaire du couronnement du pape Pie VII est célébré par des spectacles pyrotechniques montés sur des architectures éphémères installées

Fig. 5.
Bartolomeo Pinelli,
*Giostra delle vacche
dans le théâtre Corea*,
aquarelle, 1810.

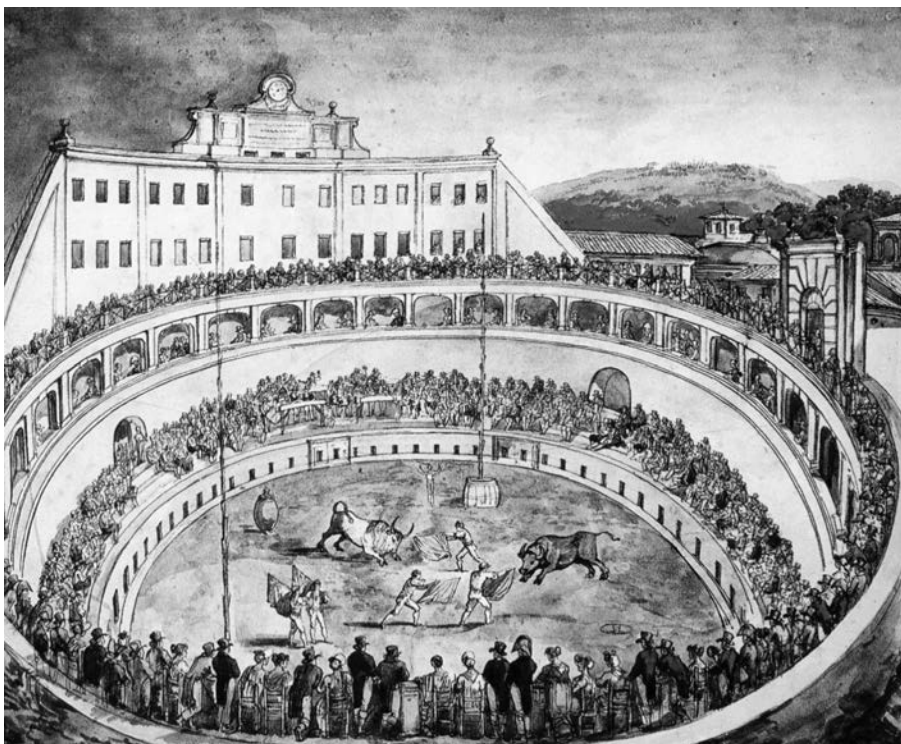




Fig. 6.
Bartolomeo Pinelli,
*Pont triomphal
sur le Tibre pour le
retour de Pie VII*,
1814, gravure,
Roma,
Museo di Roma.

devant le Palais Borghèse, résidence de l'ambassadeur d'Espagne. Tous les palais sont illuminés pour manifester l'attachement au souverain pontife, sauf trois : le Quirinal, le Capitole et le Palais Farnèse. Une nouvelle stratégie est mise en œuvre ; il s'agit d'occulter le temps de l'occupation française. Boutry à propos du projet " *zelante* " de resacralisation de la ville parle d'une « théologie de la visibilité »⁴³.

Du 24 au 26 mai 1814 se déroulent les cérémonies de l'Entrée triomphale du pape Pie VII de retour à Rome après sa captivité en France⁴⁴. Suivant le modèle classique, le cortège arrive par le Nord de la ville et le parcours est orné de constructions éphémères honorifiques dans les points les plus importants. Il est accueilli au Ponte Milvio où son carrosse est pris en charge pour être tiré par 64 jeunes gens comme le souligne une gravure de Giuseppe Mochetti tandis qu'une autre de Giovanni Battista Romero sur dessin de Tommaso Minardi est plus symbolique que réaliste. La via Flaminia avant l'entrée dans Rome est décorée avec des estrades, des colonnades et deux statues, la Religion et Rome. Le décor de la piazza del Popolo imaginé par Valadier utilise une structure à colonnade qui sera reprise pour la visite de François d'Autriche, prévue pour l'année suivante 1815 mais ne sera effectuée qu'en 1819, si l'on compare avec les dessins de l'album de Valadier publiés par Orietta Rossi Pinelli⁴⁵. On connaît plusieurs projets d'arc de triomphe de Valadier pour cette occasion, proches de son projet d'arc de 1790 pour Pie VI, et une gravure de B. Pinelli évoque son implantation piazza Venezia. Ces décors furent très appréciés du pape et du peuple romain. Les autorités capitoline avaient commandé à Valadier une architecture éphémère avec valeur de signe urbain, en rapport avec ses propositions élaborées depuis des années de réorganisation de la place du peuple et des pentes du Pincio, mais l'aménagement éphémère ne tient pas compte du projet en cours de réalisation.

Le cortège suit l'itinéraire habituel, par la Porta del Popolo, le port di Ripetta, la piazza Venezia, jusqu'à Saint-Pierre, puis se dirige vers le Quirinal et opère ainsi

Figure 6

une reprise de possession des lieux du pouvoir pontifical. Les grandes étapes du cortège sont signalées par d'importantes constructions éphémères. Un pont de bateaux est construit sur le Tibre, rappelant celui de 1800 mais en plus important, aux frais d'un riche bourgeois, Giovanni Rotti, à la hauteur du port de Ripetta ; ce pont a un caractère utilitaire, pour améliorer la circulation de la foule, mais il est aussi pensé comme triomphal avec un arc orné d'inscriptions et de sculptures symboliques tel le groupe au sommet, la Religion rejetant les vices et accompagnée des *Virtù* pontificales ; large de 67 mètres, il sera illuminé le soir par 16 000 lumières. Une autre étape du cortège, piazza Venezia, est représenté sur une gravure de B. Pinelli, est marquée par un arc commandité à Canova par la corporation dei Mercanti ; d'ordre dorique il présente au sommet un groupe triangulaire, forme traditionnelle des architectures éphémères édifiées pour fêter des victoires chrétiennes : le schéma trinitaire montre la Religion qui apporte la paix aux nations représentées par deux rois couronnés, sculpture à laquelle aurait collaboré Antonio Canova selon Fortunati⁴⁶. Le cortège procède par la via papalis et près du Palais Cesarini au largo Argentina un petit arc en l'honneur du souverain pontife tente de faire oublier l'implication de la famille active dans les cérémonies d'installation de la République romaine en 1798. Sur la place devant le Pont Sant'Angelo, un monument en l'honneur de la constance du pape est offert par un groupe de citoyens zélés et réalisés par l'architecte Tommaso Zappati et divers sculpteurs ; une gravure de Pinelli, auteur de nombreuses images du peuple romain, en garde la mémoire. L'ensemble du pont est paré de guirlandes pour honorer le passage du cortège. Au ghetto, sur la piazza delle Scuole, la communauté juive de Rome, qui avait été libérée par la Révolution, rend hommage au souverain pontife rétabli en lui offrant une façade éphémère en forme de temple, ce qui peut rappeler l'hommage que la communauté rendait au pape à l'occasion de son *Possesso*⁴⁷. Les organisateurs sont multiples et des particuliers prennent également des initiatives. Ainsi, sur la piazza del Fontanone di Ponte Sisto, la famille Cartoni offre un groupe de figures en cire du plus bel effet sur le thème de Pie VII soulevant le peuple de Rome et le rappelant à la religion.

Figure 7

Ces cérémonies peuvent être interprétées comme des rites de purification-expiation-réparation, mais aussi propitiatoires pour les divers initiateurs, commanditaires publics et privés, qui ont parfois été proches du pouvoir français et souhaitent le faire oublier. Le pape cherche une nouvelle légitimation et l'obtient en différents lieux du territoire urbain tandis que de nombreuses maisons et palais sont illuminés, comme il se doit pour marquer son adhésion au pouvoir restauré. Le rôle du cardinal Consalvi dans la Restauration et, notamment, pour la politique culturelle et cérémonielle a été mis en valeur⁴⁸, mais il convient de ne pas mésestimer celui des commanditaires privés répondant à ses sollicitations plus ou moins explicites.

Les autorités restaurées cherchent à exorciser le passé en organisant un certain nombre de cérémonies publiques. Ainsi, à l'initiative du pouvoir pontifical, le 7 juillet 1814, une cérémonie funèbre en l'honneur des déportés est célébrée en présence du pape et des cardinaux sur la via del Corso à l'Église San Carlo ; l'appel au grand saint Charles Borromée, militant de l'Église, pour une restauration de la

religion, un temps profanée, est un choix conscient ; la mise en scène de l'ingénieur Benedetto Piernicoli, dont témoigne une gravure de Bartolomeo Pinelli souligne le côté spectaculaire de l'événement.

L'exorcisme du passé se manifeste aussi avec le projet de construction de monuments votifs sur le Palatin, et non pas sur le Forum cher aux cérémonies françaises, mais un lieu prestigieux de la Rome antique et de sa fondation. Déjà en 1801, lors de la première Restauration, un projet avait été dessiné pour commémorer la paix sur le Palatin. En 1814, un projet identique qualifié de « monumento sublime » est envisagé sur le même lieu pour célébrer le « triomphe de la religion et de la monarchie » et « la victoire sur les barbares nations »⁴⁹ ; le plan prévoit l'édification sur une base d'une pyramide surmontée d'une statue de la Religion portant la Croix, forme architecturale opposée et parallèle au monument éphémère élevé pour Duphot. En 1814, est également envisagée une colonne surmontée d'une même statue, inventée par Leopold Buzi et gravée par Pietro Ruga pour la piazza Rusticucci.

Le calendrier des cérémonies officielles reprend son cours avec les cérémonies liturgiques cycliques et exceptionnelles, telles les canonisations, et politiques telles les accueils d'hôtes de marque étrangers.

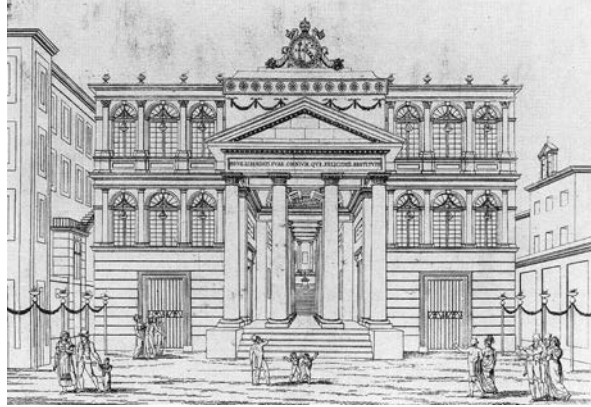
364

Ainsi, après 20 ans d'interruption, la fête de Saint Louis, rappelant la mémoire du roi saint, Louis IX, est célébrée par une messe à Saint-Louis-des-Français suivie d'une réception à la Villa Médicis devenue le siège de l'Académie de France à Rome depuis 1803. Divers souverains étrangers, alliés fidèles du Saint-Siège, sont accueillis en grandes pompes par le pouvoir qui veut démontrer le rétablissement de Rome, son dynamisme et sa prospérité avec des dépenses somptuaires pour les fêtes organisées en leur honneur ; les itinéraires et les lieux sont choisis dans ce but et mettent en valeur les monuments du passé ; Consalvi se préoccupe en même temps de la politique de protection du patrimoine.

Tout d'abord, Ferdinand I, roi des Deux Siciles séjourne à Rome du 23 octobre au 6 novembre 1818. Il est accueilli, comme il se doit, pour son Entrée piazza del Popolo, aménagée pour l'occasion par Valadier qui réutilise un précédent projet et construit des loges et des gradins pour les courses de chevaux. Une fête est donnée, le 29 octobre au soir, par le prince Torlonia, qui avait collaboré avec les Français et se dédouane peut-être ainsi de son passé de collaboration, en faisant construire une superbe machine pyrotechnique devant son palais de piazza Santi Apostoli, réalisée sur un dessin de Valadier gravé de B. Olivieri ; le thème du triomphe de Bacchus pourrait avoir été choisi en référence à la fresque d'Annibale Carracci du Palais Farnèse, propriété du roi. Le soir du 3 novembre, il est reçu au Capitole animé par des illuminations et des feux d'artifice. Une grande réception a également lieu au Théâtre Corea, réservé pour un soir à l'aristocratie.

L'empereur François I est à Rome du 2 avril au 12 juin 1819, alors que sa visite était prévue dès 1815 ; les projets d'aménagement avaient été commandés par le cardinal Consalvi, et les dessins de Valadier et Camporese composent un album de huit projets, pour lequel l'étude d'Orietta Rossi Pinelli⁵⁰ est d'autant plus précieuse que l'album a disparu depuis quelques années de la collection Lanciani⁵¹ ; la réalisation des architectures éphémères à partir de ces dessins est confirmée par les descriptions et les comptes des dépenses effectuées. Accueilli au Ponte Milvio par le cardinal Consal-

Fig. 7.
Giovanni Acquaroni,
Façade postiche
élevée sur la piazza
delle Scuole pour
le retour de Pie VII,
1814, gravure,
Roma,
Museo Napoleonico.



vi, l'empereur, est conduit à la piazza del Popolo aménagée en son honneur : deux longs portiques affrontés scandés par une colonnade d'ordre ionique dans laquelle s'ouvre, au centre, un *pronaos*. Comme le souligne Orietta Rossi Pinelli, la structure architecturale proposée rend visuellement perceptible la matrice spatiale de la place en cours de reconstruction, et le projet semble bien reprendre celui de Valadier de 1793, en une exaltation de l'espace interne pour focaliser l'attention sur ce qui s'y passe au moment de la cérémonie ; le lexique est donc fonctionnel. On prévoit aussi la présence de la musique sur des estrades. Le cortège les conduit au Quirinal où ils sont reçus par le pape. L'empereur et sa suite participent aux cérémonies de la Semaine Sainte à la Basilique Saint-Pierre ; et la place est décorée mais non pas restructurée pour la cérémonie avec un décor qui joue sur les illuminations plus que sur les grandes constructions : ce n'est plus le temps des grandes architectures éphémères de la fête jacobine à l'intérieur desquelles les acteurs circulaient ; on retourne à la jouissance visuelle des feux d'artifice placés sur les deux pavillons et l'arc installés entre les deux bras de la colonnade et fermant ainsi l'espace, et aux illuminations de la coupole de Saint-Pierre et de la Girandole du Castel Sant'Angelo qui est représenté selon une restitution philologique du monument antique, spectacle que les invités admirent installés en face dans des loges construites à cet effet. Ils assistent aussi à la représentation de *La Jérusalem libérée* à Saint-Pierre, et à une cantate, une réception et un feu d'artifice au Capitole. L'illumination des monuments antiques, de l'Arc de Constantin, au Forum et jusqu'au Capitole, retrouve le parcours du triomphe antique, exercice expérimental avec la technique lumineuse dans le champ de l'éphémère des monuments antiques, dont la récupération patrimoniale est alors à l'ordre du jour, et menée par les mêmes architectes. A ces hôtes prestigieux est également offert des bals dans les Théâtres Alibert et Corea. Ils sont aussi reçus au Palais Braschi, ce qui semble normal puisque c'est alors la résidence de l'ambassadeur d'Autriche. La série des fêtes se clôt sur la piazza Navona, lieu des grands rassemblements populaires et réapproprié par le pouvoir après la célébration dynastique impériale de 1811, avec la construction de gradins mémoriels et de loge impériale, pour assister aux courses de chevaux, signe de la fête romaine, en une récupération des manifestations de l'antique *circo agonale* et de jeux traditionnels chers au peuple romain.

Lors de la seconde Restauration, on assiste donc à une restauration certes du système cérémoniel officiel, dans ses lieux et ses parcours essentiels, mais avec des inflexions et un esprit qui n'est plus le même. La signification n'est pas un retour au passé alors dépassé. C'est l'autorité romaine qui redevient le commanditaire des cérémonies et les mécènes traditionnels, l'aristocratie, les cardinaux et les ambassadeurs, ne prennent plus leur part des initiatives, ce qui entraîne une restriction des lieux, après le foisonnement initial en 1814.

Rupture et permanences

Les cérémonies républicaines, impériales et pontificales scandent et expriment la succession des sacralisations/désacralisations de l'espace public romain en un dialogue de continuité/métamorphoses. Toutefois la rupture est irréversible et la tentative de re-sacralisation par la Restauration sera peu réussie. Chaque lieu est requalifié au gré des réappropriations éphémères à chaque changement de pouvoir. Globalement les Français ont utilisé, grâce aux cérémonies et aux fêtes, l'espace romain comme instrument de leur politique de prestige, à la gloire de la Révolution puis de l'Empire, l'objectif étant de couvrir l'ensemble du territoire urbain, au centre de la ville historique et de remplacer les anciens commanditaires.

L'enthousiasme festif s'essouffle après l'emballement des années de la République. Toutefois, les constructions éphémères s'insèrent dans un moment fécond de projets architecturaux qui ouvrent sur un avenir irréversible. L'apparence d'une grande continuité des formes, des structures, des lieux, des artistes, qui ont pratiqué une « coopération opérative »⁵², explique la continuité du style néoclassique, adapté à l'ordre nouveau, rationnel et militaire et la permanence des artistes en assurent la durée. Cependant, l'esprit est définitivement changé.

Dans un contexte de continuité des lieux cérémoniels, la seule innovation relevée est la promotion du Forum, dans sa liaison au Capitole, qui retombe ensuite dans l'oubli du Campo Vaccino et ne reprendra vie qu'avec les fouilles entreprises, et un autre type de mise en valeur plus durable.

- 1. M. E. Monti Tittoni, « Il sacro entusiasmo della libertà : feste rivoluzionarie a Roma 1798-1799 », dans M. Fagiolo, *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, cat. expo. (Rome, Palazzo Venezia, 23 mai-15 septembre 1997), Roma, 1997, p. 142-149.
- 2. A. Pinelli, « La rivoluzione imposta o della natura dell'entusiasmo. Fenomenologia della festa nella Roma giacobina », *Quaderni sul neoclassico*, 4, 1978, p. 97-146 ; O. Rossi Pinelli, « Il foro Bonaparte : progetto e fallimento di una città degli uguali », *Ricerche di storia dell'arte*, 3, 1976, p. 43-76.
- 3. S. Fallica, « La collezione dei disegni e delle stampe del Museo Napoleonico. Note sull'occupazione francese a Roma », dans E. Debenedetti (éd.), *Architetti e ingegneri a confronto. L'immagine di Roma tra Clemente XIII e Pio VII*, (*Studi sul Settecento romano*, 22), Roma, 2006, I, p. 375-385.
- 4. Ph. Boutry, « Une théologie de la visibilité. Le projet zelante de resacralisation de Rome et son échec (1823-1829) », dans M. A. Visceglia, C. Brice, *Cérémonial et rituel à Rome (XVII^e-XIX^e siècle)*, (*Collection de l'École française de Rome*, 231), Roma, 1997, p. 325.
- 5. M. Ozouf, *La Fête révolutionnaire, 1789-1799*, Paris, 1976 ; M. Boiteux, « Les traversées de l'éphémère. Parcours des fêtes révolutionnaires parisiennes », dans P. Pinon (éd.), *Les traversées de Paris. Deux siècles de Révolutions dans la ville*, cat. expo. (Paris, Grande Arche de la Défense, 14 juillet-31 décembre 1989), Paris, 1989, p. 35-45 ; *id.*, « Fête et Révolution. Des célébrations aux commémorations », *Les Annales de la recherche urbaine*, 43, juin-septembre, 1989, p. 45-55.
- 6. J. Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, trad. M. Buhot de Launay, Paris, 1978.
- 7. G. A. Sala, « Diario romano degli anni 1798-1799 », dans *Scritti di Giuseppe Antonio Sala pubblicati sugli autografi da Giuseppe Cugnoli*, Roma, 1882-1888.
- 8. De nombreuses études existent, par exemple : M. E. Monti Tittoni, L. Palladini Cavazzi (éd.), *Roma giacobina*, cat. expo. (Rome, Palazzo Braschi, 18 décembre 1973-13 janvier 1974), Roma, 1973 ; M. E. Tittoni, « La festa giacobina », dans *Il teatro e la festa. Lo spettacolo a Roma tra Papato e Rivoluzione*, cat. expo. (Rome, Museo Napoleonico, 13 juin-30 septembre 1989), Roma, 1989, p. 154-156 ; A. Pinelli, « La rivoluzione imposta... », cit.
- 9. *Distinta Relazione della solenne Processione fatta dalla Chiesa di S. Maria in Vallicella alla Patriarcale Vaticana*, Roma, 1798 ; *Diario ordinario*, 20 janvier 1798, 2406, p. 7-8 ; *Diario ordinario*, 27 janvier 1798, 2408, p. 19-20.
- 10. A. Cretoni, *Roma giacobina alla fine del 1798 da documenti e diari del tempo*, (*Quaderni del Palatino*, 2), Roma, 1962.
- 11. F. Gerra, « La morte del generale Duphot et la Repubblica Romana del 1798-1799 », *Palatino*, 1, 1967, p. 21-29, et 2, 1967, p. 155-163.
- 12. *Festa funebre che verra eseguita nella gran piazza si San Pietro in Vaticano dall'Armata francese e d'Italia in memoria della morte del General Duphot il di 23 febbraio 1798 per ordine del generale in capite cittadino Alessandro Berthier sotto la direzione dell'architetto Bargigli*, Roma, 1798.
- 13. *Il Monitore di Roma* du 10 ventôse an VI.
- 14. E. Kaufmann, *Tre architetti rivoluzionari. Ledoux, Boullée, Lequeu*, Milano, 1976.
- 15. M. Caffiero, *La nuova era. Miti e profezie dell'Italia in Rivoluzione*, Genova, 1991, p. 142.
- 16. G. A. Sala, « Diario romano... », cit.
- 17. I. Faldi, « La festa patriottica della Federazione in due dipinti di Felice Giani », *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, 2, 1955, p. 14-18.
- 18. S. Fallica, « La collezione dei disegni... », cit., p. 381, fig. 3.
- 19. Au contraire d'un dessin aquarellé du Museo Napoleonico di Roma, de D. P. Giottino Humbert de Superville, qui figure ces deux signes dans le fond, publié par S. Fallica, « La collezione dei disegni... », cit., p. 380, fig. 2.
- 20. M. Caffiero, *La Repubblica nella città del Papa. Roma 1798*, Roma, 2005, p. 113.
- 21. *Festa per l'abbruciamento del Libro d'oro, processi del S. Ufficio, e de' Patriiti*, Roma, an VI ; M. Caffiero, *La Repubblica...*, cit., p. 59-98, 114 ; M. Formica, *La città e la rivoluzione. Roma 1798-1799*, Roma, 1994, p. 440-443.
- 22. Ph. Boutry, « Une théologie... », cit.
- 23. M. Ozouf, *La Fête révolutionnaire...*, cit. ; C. Geertz, *Savoir local, savoir global. Les lieux du savoir*, Paris, 1986.
- 24. M. Boiteux, « Les traversées de l'éphémère... », cit., p. 35-45 ; *id.*, « Fête et Révolution... », cit., p. 45-55.
- 25. *Id.*, « Recupero e effimero : l'oggetto tra monumento e segno. Il Mausoleo di Augusto e il Colosseo nella storia festiva di Roma », dans M. Barbanera (éd.), *Relitti riletti. Meta-morfosi delle rovine e identità culturale*, actes coll. (Rome, 23-24 février 2007), Torino, 2009, 281-303.
- 26. Sur le modèle de la France révolutionnaire : M. Ozouf, *La Fête révolutionnaire...*, cit. ; M. Vovelle, *Les métamorphoses de la fête en Provence de 1750 à 1820*, Paris, 1976.
- 27. F. Cancellieri, *Storia de' solenni Possessi de' Sommi Pontefici*, Roma, 1802, p. 469-498.
- 28. Évolution du caractère du *Possesso* dès la fin du XVIII^e siècle, mise en valeur par M. Caffiero, « La maestà del papa. Trasformazioni dei rituali del potere a Roma tra XVIII e XIX secolo », dans C. Brice, M. A. Visceglia (éd.), *Cérémonial et rituel...*, cit., 1997, p. 281-316 ; M. Boiteux, « Il *Possesso*. La presa di potere del Sovrano Pontefice sulla città di Roma », dans F. Buranelli (éd.), *Habemus Papam. Le elezioni pontificie da San Pietro a Benedetto XVI*, Roma, 2007, p. 131-140.
- 29. *Distinto ragguaglio della funebre solenna pompa colle quali il giorno 17 febbraio 1802 fu incontrato alla porta Flaminia e trasportato alla Basilica Vaticana il corpo della santa memoria di Pio VI*, relation insérée dans le *Diario di Roma* du 24 février 1802, 120, p. 11-24.
- 30. *Corpus delle feste a Roma*, II, *Settecento e Ottocento*, sous la direction M. Fagiolo, Roma, 1997, p. 264-266.
- 31. M. T. Bonadonna Russo (éd.), *Diario dell'anni funesti (1793-1814)*, Roma, 1995.

- _ 32. En ce qui concerne les fêtes et les cérémonies, les études historiques sur cette période sont encore peu nombreuses, remarque qui a été faite également en ce qui concerne l'architecture par Daniel Rabreau lors du colloque.
- _ 33. L. Madelin, *La Rome de Napoléon. La domination française à Rome de 1809 à 1814*, Paris, 1906.
- _ 34. Roma, Archivio di Stato, *Miscellanea Governo francese*, cass. 103-106, par exemple.
- _ 35. M. Boiteux, « Recupero e effimero... », cit.
- _ 36. S. Carbonara Pompei, « Antichità e Belle Arti nella Roma napoleonica : dal fondo Miscellanea Governo francese dell'Archivio di Stato di Roma », dans E. Debenedetti (éd.), *Architetti e ingegneri a confronto...*, cit., p. 385-395 ; E. Debenedetti (éd.), *Valadier segno e architettura*, cat. expo. (Roma, Calcografia Nazionale, 15 novembre 1985-15 janvier 1986), Roma, 1985, p. 66, met en relation les deux dessins de la collection Lanciani avec le projet de 1815 par Valadier et Camporese puis utilisé pour la visite de l'empereur en 1819, et, *Corpus delle feste a Roma*, II, *Settecento e Ottocento...*, cit., p. 277 y voit une référence à 1811 ; cette seconde hypothèse me semble plus conforme en raison de l'iconographie choisie qui reprend des motifs déjà traités pour célébrer des naissances royales françaises, cf. texte *infra*.
- _ 37. E. Debenedetti, *Valadier. Diario architettonico*, Roma, 1979 ; *id.* (éd.), *Valadier segno e architettura...*, cit.
- _ 38. M. Boiteux, « L'hommage de la Chine. Madrid-Naples-Rome », dans C. J. Hernando Sanchez (éd.), *Roma y España un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, actes coll. (Rome, Real Accademia de España, 8-12 mai 2007), Madrid, 2007, II, p. 831-846.
- _ 39. C. Pietrangeli, *Il museo di Roma. Documenti e iconografia*, Bologna, 1971, p. 161.
- _ 40. M. Boiteux, « Piazza Navona: de l'usage festif pour la construction d'un lieu », dans *Piazza Navona. Du stade de Domitien à l'actuelle piazza Navona, genèse d'un quartier de Rome*, Rome, sous presse.
- _ 41. M. Boiteux, « Recupero e effimero... », cit.
- _ 42. O. Rossi Pinelli, « Il Foro Bonaparte... », cit., p. 43-76.
- _ 43. Ph. Boutry, « Une théologie... », cit., p. 317-367.
- _ 44. *Descrizione delle feste fatte dai Romani pel solenne ingresso in Roma del Sommo Pontefice Pio VII il giorno 24 maggio 1814*, Milano, 1814.
- _ 45. O. Rossi Pinelli, « L'apparato come progetto urbano : un album di disegni di G. Camporese e G. Valadier per i festeggiamenti in onore di Francesco I d'Austria », *Quaderni sul neoclassico*, 3, 1975, p. 97-108 ; P. Marconi, *Giuseppe Valadier*, Roma, 1964 ; E. Debenedetti, « Tre taccuini inediti di Giuseppe Valadier », *Quaderni sul neoclassico*, 4, 1978, p. 147-171.
- _ 46. F. Fortunati, *Avvenimenti sotto i pontificati di Pio VII e Leone XII dall'Anni 1800 al 1828*, Biblioteca Apostolica Vaticana, mss. Vat. Lat. 10731, p. 679-680.
- _ 47. M. Boiteux, « Violences rituelles et symboliques. Juifs et Chrétiens à Rome », dans G. Bertand, I. Taddei (éd.), *Le destin des rituels. Faire corps dans l'espace urbain, Italie-France-Allemagne*, (Collection de l'École française de Rome), Roma, 2008, p. 191-207.
- _ 48. Ph. Boutry, « Une théologie... », cit.
- _ 49. E. Pistolesi, *Vita del Sommo Pontefice Pio VII*, t. III, Roma, 1825, p. 205 cité par M. Caffiero, *La nuova era...*, cit., 1991, p. 148.
- _ 50. O. Rossi Pinelli, « L'apparato come progetto... », cit.
- _ 51. Je me permets de renvoyer à l'étude de Orietta Rossi Pinelli, « L'apparato come progetto... », cit., qui a bien montré comment ces projets de Valadier-Camporese proposent « une réévaluation inconditionnelle de l'architecture classique ».
- _ 52. *Ibid.*

Du Campo Vaccino au Forum romain : la mise en scène de l'antique à l'époque napoléonienne

Luigi Gallo

« [À Rome] je ne me trouvais à mon aise que lorsque allant à Campo Vaccino une pluie imprévue, ayant fait disparaître les romains modernes, me laissa avec les véritables, c'est à dire au milieu de leurs plus beaux restes »¹.

Richard de Saint-Non

La redécouverte du Forum durant l'époque napoléonienne, sans doute la plus célèbre des fouilles romaines du XIX^e siècle, a déjà fait l'objet de nombreux travaux spécifiques², qui ont notamment souligné ses enjeux politiques et culturels. Les transformations de ce lieu de mémoire cristallisent celles que connurent alors la seconde capitale de l'Empire – sujet longtemps appréhendé dans le cadre d'une histoire des rapports franco-italiens à tendance nationaliste³ –, et impliquent des aspects touchant aussi bien aux arts, à l'archéologie, à la muséologie, à la restauration des monuments ou encore à l'art des jardins⁴. Cependant, l'histoire du lieu avant les campagnes des fouilles mérite également d'être prise en compte. Les vues du Campo Vaccino par Piranèse, David, Valenciennes et tant d'autres présentent le caractère du site, entre ville et campagne, où les monuments fusionnent avec la nature. Pour autant, ces représentations doivent-elles être considérées comme des témoignages exacts ou comme de simples images pittoresques ? L'objet de la présente contribution est de répondre à cette question en évoquant la trame riche et complexe des rapports étroits entre la vie de la ville moderne et les émergences monumentales héritées de l'Antiquité et souvent réutilisées. Pour atteindre ce but, on prendra tout d'abord en considération la perception des ruines du Forum chez certains artistes, connaisseurs et voyageurs, afin de mieux comprendre les préoccupations esthétiques qui ont été à l'origine des fouilles intensives commencées par les Français durant la deuxième décennie du XIX^e siècle, préoccupations ayant joué un rôle déterminant dans l'élaboration du « goût néoclassique », comme l'appelait Mario Praz⁵. Il s'agira ensuite d'éclairer l'histoire matérielle du site grâce à des documents d'archives tels que les rapports des Intendants, à des plans inédits et à la correspondance des architectes avec Camille de Tournon. Enfin, un ensemble de devis et de plans de la main de Louis-Martin Berthault, rédigés pour l'achat des maisons privées existant sur l'emplacement du Campo Vaccino, permet de reconstituer les démolitions nécessaires à l'imposante réalisation du Jardin du Capitole, ancêtre du Forum romain dans sa version moderne⁶ ; ces précieux documents montrent non seulement la vitalité du quartier alors existant, avec ses maisons, ses pen-

sions, etc., mais aussi l'ampleur des modifications entreprises, guidées par des choix d'urbanisme et, plus profondément, par une idéologie visant à transformer symboliquement les ruines en références venant légitimer l'Empire.

Aux origines : le Campo Vaccino

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, les voyageurs arrivés dans la Ville éternelle pour admirer ses célèbres monuments étaient frappés d'étonnement en se retrouvant, durant leur visite des restes du Forum romain, entourés de troupeaux qui paissaient librement au beau milieu des majestueux vestiges antiques. Les ruines, en grande partie enterrées, comme ancrées au sol, étaient souvent occupées abusivement par des granges ou d'autres structures utilitaires.

La consternation produite par ce puissant contraste se trouve par exemple au cœur des raisonnements de Charles de Brosses, ayant séjourné à Rome entre 1739 et 1740, qui écrit dans ses *Lettres historiques et critiques sur l'Italie* : « Tout paraît confus et mal entretenu ; la place même y est un vrai désordre, une vraie ruine : on y a planté une grande rangée d'arbres mal venues, qui lui donne l'air encore plus champêtre et desert »⁷. Passionné d'archéologie, géographe érudit et bon connaisseur des lettres antiques, le président du Parlement de Bourgogne poursuit ses pensées sur le Forum, se déclarant stupéfait des dépenses de la Papauté pour embellir la ville moderne, qu'il s'agisse des fontaines, des ports, des escaliers monumentaux, des églises et des palais, alors qu'aucun projet n'a été entrepris pour déterrer, restaurer et conserver les monuments antiques, et ainsi donner une forme régulière et un bel aspect à cette vaste place « qui contient tant de belles choses anciennes et modernes »⁸. Charles de Brosses esquisse là une opposition franche entre deux villes, la Rome antique et la Rome moderne.

L'image du Forum que donne Piranèse en 1748 nous semble proche de celle décrite par de Brosses : un lieu encombré de terre et d'édifices de diverses époques, où les pierres enfantent des fleurs, hébergent des vies, se couvrent des poussières laissées par les temps⁹. Cette gravure, destinée à une immense fortune, va s'affirmer comme modèle formel pour les artistes des générations suivantes, incarnant le songe des voyageurs à leur arrivée en ville¹⁰.

Néanmoins, un demi-siècle plus tard, le développement de fouilles archéologiques selon une nouvelle approche scientifique, notamment celles de la Basilique Julienne entreprises en 1788 par le baron Fredenheim, commence à induire une perception inédite de la Rome classique et de son centre politique et commercial¹¹. Les fouilles furent réglementées par le chirographe que Pie VII émit le 2 octobre 1802, visant à garantir la conservation des œuvres et à les préserver de l'exportation. Ce bref avait été rédigé par l'avocat romain Carlo Fea, érudit nommé commissaire pour les antiquités en 1801¹². C'est sous sa direction que furent conduits différents chantiers, tels que le dégagement partiel des Arcs de Septime Sévère et de Constantin. Des fosses furent creusées autour de chaque monument, généralement sans arriver jusqu'au niveau du sol antique. Portées par un intérêt de type antiquaire, ces interventions ne prévoient pas la réinsertion des témoignages archéologiques dans le contexte de la ville ; ceux-ci restant simplement entourés d'une clôture et presque,

Fig. 1.
Giovanni Battista Piranesi, *Vue du Campo Vaccino*, 1746-1748, eau-forte. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Stampe, FC 96159.

Fig. 2.
Jacques-Louis David, *Vue du portique du Temple de Saturne*, c. 1779, sanguine. Collection particulière, feuille exposée à Paris, Salon du Dessin, 2006.

Figure 1

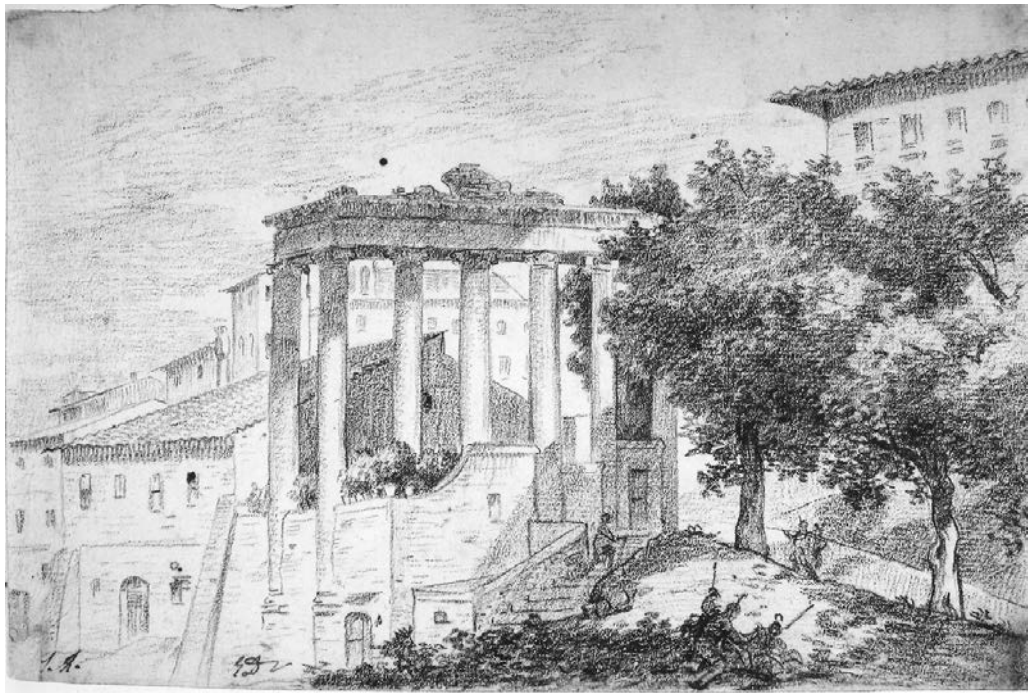




Fig. 3.
Pierre-Henri
de Valenciennes,
Arcade en ruine,
c. 1782-1784, huile
sur papier marouffé
sur carton.
Paris,
Musée du Louvre,
Département
des peintures,
RF. 2928.

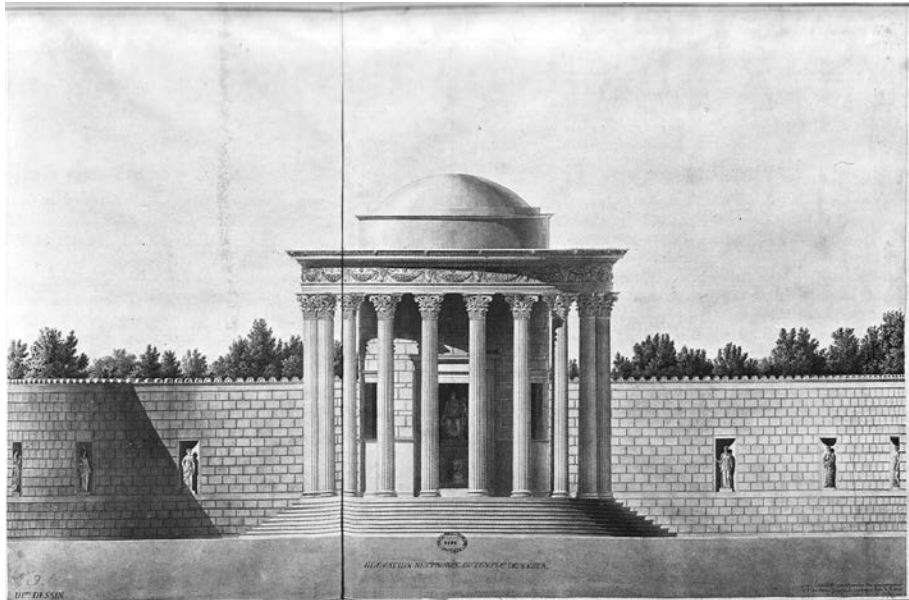
comme l'écrit Fea, « enfoncés dans un puit, étant donné la difficulté d'enlever toute la terre qui s'était amoncelée autour »¹³. Toutefois, le monument antique passe pour la première fois du stade pittoresque de la ruine à celui d'œuvre d'art, relique du passé, partie inaliénable de l'histoire.

L'aspect du Forum à la fin du XVIII^e siècle se reflète dans les *Lettres sur l'Italie* de Jean-Baptiste Mercier Dupaty¹⁴. Inspiré par la célèbre maxime : « ROMA QUANTA FUIT IPSA RUINA DOCET », le voyageur nous livre l'image d'un lieu parsemé des vestiges, où, écrit-il, « mon regard, errant dans une vaste enceinte, ne saisit que de débris de chapiteaux, d'entablements, des pilastres, qui la plupart ont perdu et leur forme et leur nom. [...] Quel changement ! Dans ces lieux où Cicéron parlait, des troupeaux meuglent ! »¹⁵. Saisi par l'émotion que lui procure le contact d'une nature imbibée de références poétiques, Mercier Dupaty conclut ainsi sa lettre : « Je ne pouvais pas me lasser de parcourir cette étendue du forum ; j'allais d'un débris à l'autre [...] de l'arc de Septime Sévère à celui de Titus ; je m'asseyais ici sur un fût, là sur un fronton, plus loin sur un pilastre. J'avais du plaisir à fouler sous mes pieds la grandeur romaine : j'aimais à marcher sur Rome »¹⁶. Dans ses paroles, l'écrivain restitue l'atmosphère des lieux, où se révèle le rapport entre Antiquité et Nature, histoire des hommes et histoire de la terre.

Telle est l'image du Forum offerte dans les dessins exécutés par Jacques-Louis David durant son première séjour à Rome entre 1775-1780. Profondément réceptif à l'esthétique classique, David s'adonne à une étude soignée de l'architecture antique, où se trouve cette fois signifiée de manière tangible l'action humaine sur la nature, trace indélébile de sa vie et de son histoire en perpétuel mouvement. Dans une feuille inédite, récemment passée sur le marché de l'art parisien¹⁷, le portique du Temple de Saturne, encore occupé par les constructions modernes,

Figure 2

Fig. 4.
Jean-Antoine Coussin,
Le Temple de Vesta,
1802, in
*Recueil des Envois
de la 4^e année*,
vol. I, pl. 6,
plume et encre noir,
lavis gris sur papier
marouflé sur toile.
Paris, Archives
de l'École Supérieure
des Beaux Arts,
inv. 2182.



373

accueil des personnages drapés à l'antique qui regardent un combat de soldats figuré au premier plan. Le graphisme vigoureux de la sanguine plonge les ruines et les figures dans une implacable lumière méridienne, qui tend ainsi à idéaliser le site.

Surplombant le Campo Vaccino, le Mont Palatin avait gardé, malgré un relatif abandon, l'organisation spatiale des jardins Farnèse sur le versant regardant vers le Forum, tandis que celui qui s'ouvre sur le Cirque Maxime avait une allure plus rustique. La description de Gregorovius, évoquant un lieu où « tout est silence et mort : l'on n'entend que la plainte lamentable du hibou qui volette autour des arches de pierre désertes »¹⁸, peut être rapprochée des études peintes par Pierre-Henri de Valenciennes en 1784, illustrant, avec la même poésie de la solitude, les ruines des palais impériaux¹⁹.

La présence de ruines isolées se poursuivait vers la vallée du Colisée, le Colle Oppio et le Vélabre ; c'est dans cette dernière zone que l'Arc de Janus et les Temples dit de Vesta et de la Fortune Virile donnèrent lieu, à l'aube du XIX^e siècle, à des premières tentatives de restauration archéologique grâce notamment aux interventions de Giuseppe Valadier. Cette nouvelle approche des monuments, qui leur ôte toute addition postérieure, se reflète aussitôt dans les recueils des *Envois de Rome*, où l'on trouve par exemple, en 1802, la restitution du petit temple circulaire par l'architecte Jean-Antoine Coussin, qui, ayant obtenu le Prix de Rome en 1797, séjourna de juin 1803 à octobre 1805 à la Villa Médicis, nouveau siège de l'Académie de France à Rome²⁰.

Figure 3

Figure 4

Se confronter à l'Histoire : le Forum

Il n'est guère étonnant que l'attention de Français, durant la seconde occupation de Rome entre 1809 et 1814, se soit concentrée sur les lieux où se trouvaient les ruines les plus spectaculaires : temples, basiliques et arcs de triomphe semblaient attendre un nouvel empereur afin de renouer leur dialogue avec l'histoire.

Selon l'article 3 du décret impérial du 17 mai 1809 instituant une consulte extraordinaire, laquelle s'installe à Rome le 10 juin suivant, « le reste des monuments élevés par les Romains seront entretenus et conservés aux frais de notre trésor »²¹.

Pour ce qui touche à ces embellissements, une Commission des Monuments et Bâtiments civils est créée le 9 juillet 1809 par Joseph de Gérando, secrétaire général du Ministère de l'Intérieur ; présidée par le préfet de Rome, Camille de Tournon, elle comprend des peintres et des sculpteurs tels qu'Antonio Canova et Vincenzo Camuccini, des antiquaires comme Carlo Fea, Giuseppe Antonio Guattani et Filippo Aurelio Visconti, ainsi que des architectes comme Raffaele Stern.

Dans les *Notes à l'occasion du décret rendu sur les embellissement de la ville de Rome* adressées au ministre de l'Intérieur – Jean-Pierre Bachasson, comte de Montalivet –, manuscrit conservé aux Archives Nationales, on peut lire : « La vallée fameuse qui sépare le Mont Palatin du Capitole, vallée qui réunit les monuments plus célèbres de l'ancienne capitale du monde et le Forum Romanum, porte la dénomination ignoble de Campo Vaccino et n'offre plus que des objets de misère ou de destruction »²². Le document souligne que « ces monuments sont dans un état de délabrement et d'abandon tels, qu'un grand nombre d'entre eux sont abso-

374

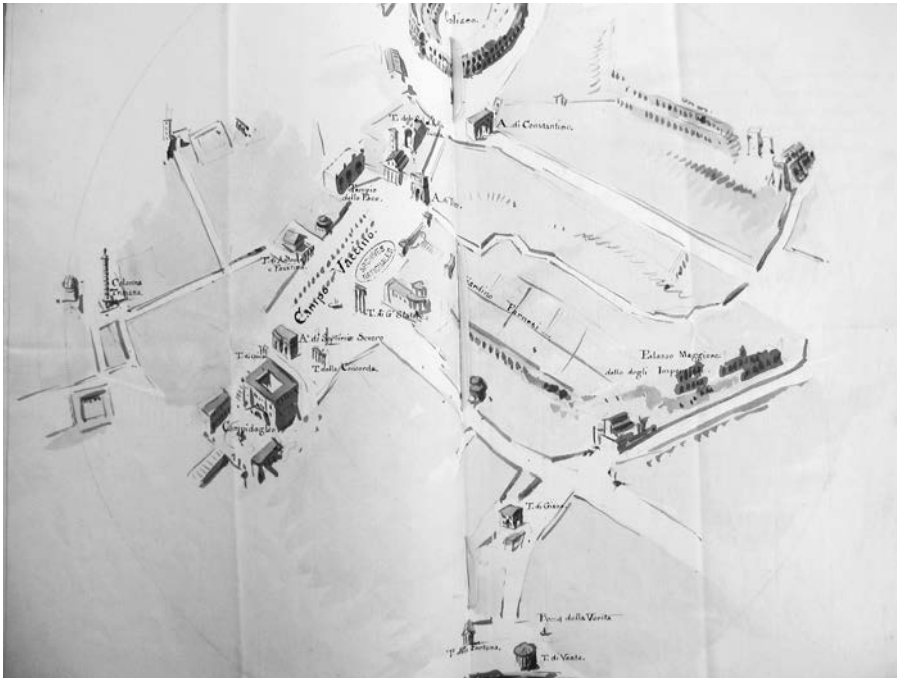


Fig. 5.
Plan
du Campo Vaccino
et ses environs,
plume et encre noire,
lavis gris sur papier
préparé.
Paris,
Archives nationales,
F¹e, 139.

lument ruinés, et la plupart des autres travestis, dégradés ou méconnaissables »²³. La restauration des vestiges antiques apparaît donc comme un problème à forte portée politique : « Cette justice tardive mais exemplaire serait une leçon pour les temps à venir »²⁴.

Figure 5

L'aspect que présentait le Forum à cette date est documenté par un beau plan contenu dans les *Notices sur le Campo Vaccino*, où l'on peut trouver une confirmation de l'importance de ces travaux de fouilles²⁵. Conçu selon le principe des vues à vol d'oiseau, le dessin indique clairement l'étendue de la zone concernée : du Capitole au Colisée, du Vélabre à la Colonne Trajane, des émergences du Forum aux restes imposants de l'Aqueduc de Néron, de l'ensemble des Thermes de Titus aux vestiges monumentaux du Palatin. Au-delà d'une stricte cartographie urbaine, l'auteur met en valeur les principaux monuments par une utilisation habile du lavis, qui imite la lumière matinale en éclairant la façade du Capitole, de Santa Francesca Romana, de l'Arc de Titus et de l'Arc de Septime Sévère, et en plongeant dans l'obscurité les arcades profondes de la Basilique de Maxence, du Colisée ou encore de l'Arc de Constantin et du Palatin. Loin de se présenter comme un simple relevé de l'existant, ce dessin, par ses qualités formelles, traduit l'ampleur des espoirs qui animaient la Commission des Monuments et Bâtiments civils à propos de la réhabilitation de tout ce morceau de ville. Il s'agissait, selon les *Notes*... déjà citées, de redonner « leurs vrais noms à tous ces lieux, plus de Campo Vaccino ; on réintégrerait dans leurs vraie place tout ce qui en aurait été enlevé, le Forum se remplirait de nouveau de statues »²⁶. En affirmant le caractère prioritaire de ces interventions, le rédacteur du document prend en compte leur importance pour la culture internationale : « La conservation et la restauration des monuments antiques de Rome fixe en ce moment l'attention des artistes et des antiquaires, attendant avec impatience les résultats de cette importante opération »²⁷.

Les travaux, entrepris sous la direction des architectes romains Giuseppe Valadier et Giuseppe Camporesi, membres de l'Académie de Saint Luc nommés responsables des fouilles le 6 novembre 1810, se poursuivent jusqu'en 1813²⁸ ; durant ces années, ils poursuivent la restauration du Temple de Vesta et de la Fortune Virile sur les rives du Tibre, du Jupiter Tonnant et de Saturne au Forum, de la Basilique de Maxence, connu comme Temple de la Paix, ainsi que le déblaiement du Colisée, des Thermes de Titus et de la Domus Aurea à l'aide de trois cents ouvriers appelés au travail avec un *Pubblico Bando* qui offrait aux volontaires affamés une soupe économique. La nourriture fut jugée insuffisante et la quantité de travail exorbitante, ce qui ne manque pas de créer des tensions entre l'administration et le peuple romain, qui s'enfuit, reprenant le rôle de *lazzaroni* si cher à la tradition figurative d'un artiste local tel que Bartolomeo Pinelli²⁹.

Les conversations de l'empereur avec Antonio Canova, nommé directeur des Beaux Arts et venu à Paris en octobre 1810, amènent Napoléon à signer le décret du 6 novembre de la même année qui constitue le point de départ des fouilles étendues qui mènent à Rome les fonctionnaires impériaux. L'énorme somme de 400 000 francs promise par l'empereur sur les revenus de la liste civile pour Rome, et jamais entièrement versée, se compose de 200 000 francs attribués aux travaux archéologiques, 100 000 francs sont employés pour l'encouragement des artistes de la seconde capitale de l'Empire et 100 000 francs sont alloués à l'Académie de Saint Luc

chargée des réparations des monuments antiques. Le même décret place les travaux sous la direction du directeur général du musée, c'est-à-dire Dominique Vivant Denon qui, après de longues années passées dans la capitale italienne connaissait bien l'état des lieux³⁰.

Dans une lettre adressée à Napoléon le 21 mars 1811, Denon renonce à l'espoir de trouver encore à Rome « des chefs d'œuvre qui font l'admiration de l'univers et que votre munificence a réunis au musée Napoléon »³¹. Il affirme que si le but est de « rendre au jour les monuments et en même temps de procurer des travaux à la classe pauvre et oisive de cette antique capitale, la solution se trouve dans la construction d'un jardin grandiose qui va du Capitole jusqu'aux rives du Tibre »³². Avec une finesse d'esprit qui laisse présager l'avènement d'un nouveau tourisme au XIX^e siècle, Denon déclare : « Je crois, Sire, que ces jardins enchanteurs, faits seuls pour attirer les étrangers, donneraient à Rome une nouvelle existence »³³.

Dans son rapport sur les embellissements de Rome, rédigé à Paris le 3 août 1811, l'architecte Raffaele Stern donne un avis favorable aux idées de Denon, en écrivant à propos du jardin du Capitole : « La promenade du mont Palatin sera magnifique et imposante. Les fouilles de ces restes précieux de l'Antiquité formeraient une époque intéressante pour l'étude des beaux-arts »³⁴.

La suite des événements est bien connue. Au projet de Valadier, présenté en 1812, fut préféré celui de Berthault, qui, isolant pour toujours le Forum de la vie de la ville moderne, désormais cantonnée à un niveau supérieur, opère un geste urbain sans précédent dans l'histoire de Rome³⁵. Le projet sera adopté par la commission le 6 avril 1813, le plan définitif le 13 mai.

Isoler les Antiques : les projets de démolition

Des retards dans la mise en place du grand jardin furent sans doute causés par les dépenses qu'occasionnèrent l'achat et la démolition des maisons qui, pendant les siècles, étaient venues s'adosser aux ruines monumentales, en changeant radicalement leur aspect. La somme de 75 355 francs requise pour le Campo Vaccino, sans considérer le Palatin, le Colisée et le Vélabre, peut à elle seule faire mesurer l'ampleur du projet. L'ensemble des plans et des devis, tous de la main de Berthault, permettent de comprendre la genèse de son projet de jardin romain, ainsi que la complexité de sa mise en œuvre, dont on connaît l'échec³⁶.

Le plan du Campo Vaccino indique en rose les édifices dont on souhaite la démolition, repérés par des lettres³⁷. On prévoit une compensation de 1 000 francs pour les magasins situés dans les arches de l'Arc de Septime Sévère (A), appartenant à Marco Airoidi. Des greniers (B) sont acquis pour 4 817,90 francs au marquis Granetti. D'autres greniers (D) sont payés 2 646,40 francs, tandis que le prince Borghèse, propriétaire de granges (DD), doit obtenir la somme très élevée de 12 668,80 francs. Les lettres EE indiquent les maisons de l'Ospedale della Consolazione, acquis pour 3 364 francs. Les lettres FF correspondent à des maisons appartenant à Leonardo Cicogni et à une fonderie possédée par Domenico Blasi, payées 22 534 francs, un prix fort important, mais nécessaire pour dégager les colonnes du Temple de Saturne. Les lettres GG signalent une petite maison, utilisée comme

Figure 6

Fig. 6.
Louis-Martin Berthault,
*Plan rédigé pour
l'achat des maisons
privées existant à
Campo Vaccino, 1813,*
plume et encre noire,
lavis coloré sur papier
blanc.
Paris,
Archives nationales,
F¹³, 1568 a.

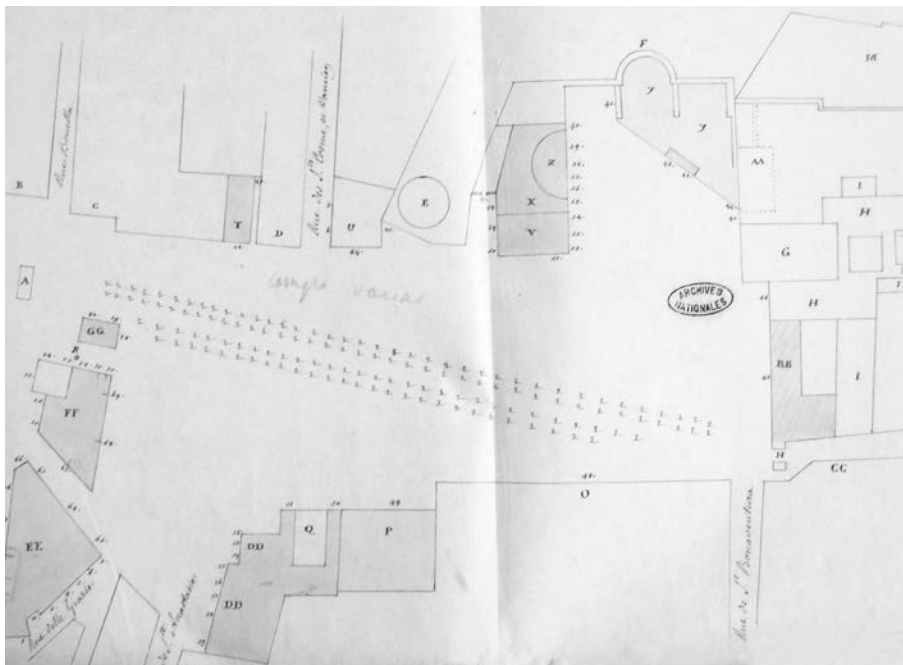


Fig. 7.
Louis-Martin Berthault,
*Plan rédigé pour
l'achat des maisons
privées existant au
Palatin, 1813,*
plume et encre noire,
lavis coloré sur papier
blanc.
Paris,
Archives nationales,
F¹³, 1568 c.



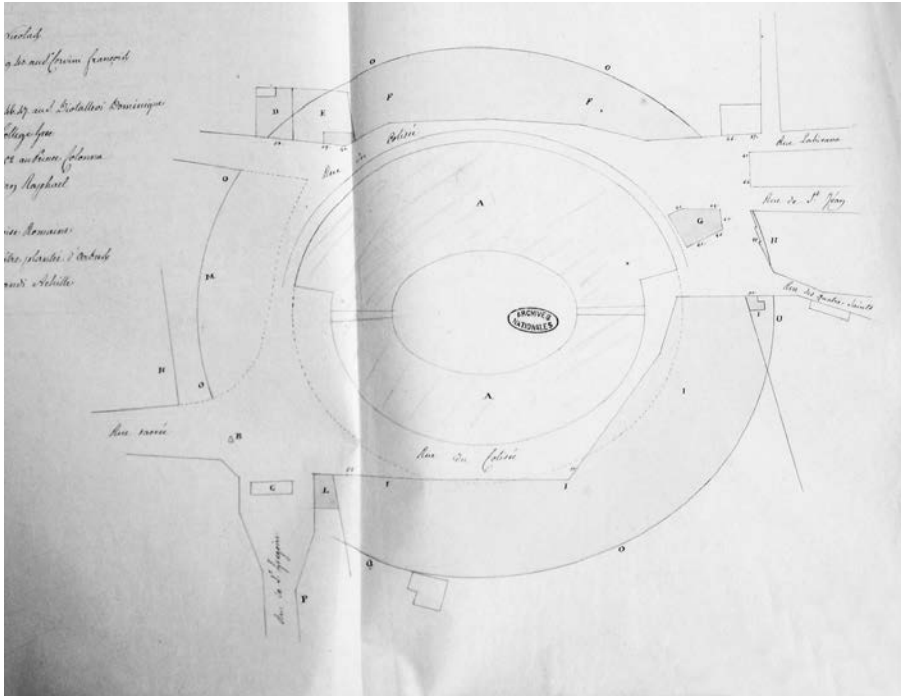


Fig. 8.
Louis-Martin Berthault,
*Plan rédigés pour
l'achat des maisons
privées existant autour
du Colisée*, 1813,
plume et encre noire,
lavis coloré sur papier
blanc.
Paris,
Archives nationales,
F¹³, 1568 b.



Fig. 9.
Louis-Martin Berthault,
*Plan rédigés pour
l'achat des maisons
privées existant au
Vélabre*, 1813,
plume et encre noire,
lavis coloré
sur papier blanc.
Paris,
Archives nationales,
F¹³, 1568 d.

Figure 7

hôtel de propriété du cardinal Mattei et liquidée pour 2 804 francs, sans même se soucier du pittoresque.

Les frais sont moins importants pour le Palatin, dont la plus grande partie était occupée par les jardins Farnèse, qui appartenaient au roi de Naples, passant par conséquent à la couronne impériale, et au Couvent de Saint Bonaventure, alors supprimé³⁸. On se limite à signaler l'achat des magasins à foin : ceux appartenant à l'Église de Sainte-Anastasie, indiqués sur le plan avec la lettre A, pour 6 634 francs, ceux de Santa Maria dell'Anima (T), payés 6 737,39 francs, et ceux du comte Cenci Bolognetti pour 3 076 francs (U). Enfin, on prévoit une compensation de 1 224,86 francs pour le jardin appartenant à la Commissions des embellissements étrangers (AA).

Figure 8

Dans la zone du Colisée, on prévoit la démolition d'une grange appartenant à Domenico Diotallevi, acquise pour 4 280 francs (lettre G), et celle de la maison de Raffaele Stern, qui vient juste de mourir, achetée pour 4 369,60 francs (L)³⁹.

Figure 9

De même, les démolitions prévues pour le Vélabre s'avèrent relativement limitées et correspondent à plusieurs magasins à foin. On signale ceux du comte Capizzucchi, achetés pour 2 953, 20 francs (lettre D), du comte Carpegna, évalués 3 210 francs (E), du prince Gabrielli, liquidés pour 7 500 francs (H), du collège de la Propagation de la Foi, acquis pour 1 316 francs (I), du marquis Vincentini, liquidés pour 4 280 francs (L), de l'Église des Forgerons, acquis pour 1 271 francs (M). Le document indique en outre des maisons appartenant à l'hospice de Santa Maria Egiziaca, achetées pour 3 389 francs (N).

Dans son *Mémoire pour servir au plan du jardin du Capitole*, où il expose son projet pour le Forum, Berthault écrit : « J'ai supposé une vallée qui renfermera dans son enceinte les restes précieux des monuments de l'ancienne Rome »⁴⁰. L'ensemble du jardin se révèle d'une étendue considérable et le budget, pourtant élevé, est validé par la Commission pour les embellissements de Rome. Néanmoins, la plantation des arbres ne commencera qu'en 1814, après le départ des Français et selon le projet de Pietro Camporesi, moins imposant.

379

Le Forum Romain ou le sublime archéologique

Le Forum, lieu pittoresque où nature et ruine se mêlaient à l'existence des hommes sans solutions de continuité, se mue en musée à ciel ouvert, vidé de la vie quotidienne. La douceur décadente du Campo Vaccino, promenade des artistes sortant de l'Académie de Saint Luc sous l'Arc de Septime Sévère, appartient désormais au passé. La correspondance entre description littéraire et imagination artistique qui avait caractérisé la découverte du Forum tout au long du XVIII^e siècle, comme en témoignent parmi tant d'autres les cas de Piranèse et de David, n'est plus qu'un souvenir.

Le passage du pittoresque au sublime archéologique s'opère, pour citer Gaston Bachelard dans sa *Poétique de la rêverie*, à travers une sorte de mémoire-imagination, qui entretient le mythe nostalgique d'une époque riche en civilisation autant qu'en création⁴¹. Face aux fouilles du Forum, l'Europe rêvait devant l'Antiquité d'une perfection non seulement esthétique, mais aussi éthique et civique, puisée



Fig. 10.
John Martin,
Marcus Curtius, 1837,
crayon noir
et eau forte.
Campbell collection,
ref. Balston, 8a20,
cv 122.

dans la sagesse des anciens et leur aptitude supposée à s'accorder aux lois immuables de la nature. Les vers de Giacomo Leopardi, dans son poème *A l'Italia* composé en 1818, condensent la perception du contraste entre le passé et le temps présent : « O patria mia, vedo le mura e gli archi e le colonne e i simulacri e l'orme torri degli avi nostri, ma la gloria non vedo, non vedo il lauro e il ferro ond'eran carichi i nostri padri antichi »⁴².

En évoquant, dans la géométrie métaphysique des édifices, une Antiquité où le réel et l'imaginaire s'entremêlent, les peintres projettent sur les fragments antiques la solennité qui semblait caractériser leur aspect originel. Le dessin que le graveur Luigi Rossini imagine comme accompagnement pour ses grandioses *Vues de Rome*⁴³, ou encore les sublimes inventions de l'artiste anglais John Martin⁴⁴, tel son *Marcus Curtius*, l'une des plus populaires gravures du XIX^e siècle en Angleterre, illustrent une nouvelle vision de l'histoire qui trouve à Rome sa patrie d'élection.

Le rêve d'une Antiquité « objective », archéologiquement vérifiable, semblait finalement prendre corps. Devant les fouilles du Forum, où les archéologues s'acharnaient pour retrouver le niveau originel, Stendhal pose dans ses *Promenades dans Rome* l'innocente question qui nous fascine encore : « D'où sont venus ces dix à douze pieds de terre répandue sur le sol de la Rome antique ? Cette terre couvre en partie la plupart des monuments, même ceux qui sont placés dans des lieux élevés. Ce ne sont point des débris de brique ou de mortier, c'est de la belle et bonne terre végétale »⁴⁵. Désormais, le mystère de la nature avait laissé place à celui de l'histoire.

Figure 10

Cette article est dédié à Mimmola. Je remercie Olivier de Valette, Hervé Brunon et Emmanuel Château pour leurs aimable disponibilité.

– 1. J.-C. R. de Saint-Non, *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et Sicile*, (Paris, 1781-1782), Paris, 1829, I, « Introduction », p. 18.

– 2. Voir en particulier les travaux de P. Pinon : « La Rome de Napoléon : la théorie des deux villes », dans *Archéologie et projet urbain*, cat. expo. (Paris, Musée National du Moyen Âge - thermes & hôtel de Cluny, 9 mai-2 septembre 1985), Paris, 1985, p. 23-36 et p. 48-51 ; « Naissance de la restauration moderne », *Monuments historiques*, 159, 1987, p. 49-51 ; « La Place du Peuple et le Jardin du Grand César : Louis-Martin Berthault ou Giuseppe Valadier », *Monuments historiques*, 180, 1992, p. 19-24 ; « Tournon et les embellissements de Rome », dans B. Foucart (éd.), *Camille de Tournon le Préfet de la Rome napoléonienne (1809-1814)*, cat. expo. (Boulogne-Billancourt, Bibliothèque Marmottan, 3 octobre 2001-26 janvier 2002), Roma, 2001, p. 141-175.

– 3. Parmi l'abondante bibliographie allant dans ce sens, on ne citera ici que le livre précoce de L. Madelin, *La Rome de Napoléon. La domination française à Rome de 1809 à 1814*, Paris, 1906, et les nombreux travaux de F. Boyer, tels que : « La Campagne de Fouilles à Rome en 1811 », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1957, p. 179-182 ; F. Boyer, *Le monde des arts en Italie et la France de la Révolution et de l'Empire. Études et Recherches, (Biblioteca di studi francesi, 4)*, Torino, 1969.

– 4. Sur ce point, je me permets de renvoyer à une étude antérieure sur la fortune du projet pour le jardin du Capitole, dessiné en 1813 par Louis-Martin Berthault, jusqu'à la rédaction du Plan régulateur de Rome rédigé en 1883 : L. Gallo, « Ruines, fragments, reliques. Pour une histoire de la promenade archéologique publique à Rome », dans D. Rabreau, S. Pascalis (éd.), *La Nature citadine au siècle des Lumières. Promenades urbaines et villégiature*, actes coll. (Nancy, Musée des Beaux-Arts, 24-25 juin 2005), (*Annales du Centre Ledoux, V*), Paris, 2005, p. 193-201.

– 5. « La storia del Neoclassicismo europeo nella seconda metà del Settecento è ancora da fare ; né è facile districare le iniziative e gli influssi. Che il centro d'ispirazione sia Roma non c'è dubbio. Ma quanta parte inglesi, italiani, francesi, tedeschi abbiano avuto nell'affermarsi del gusto neoclassico è da accertare ». M. Praz, *Geometrie anamorfe. Saggi di arte, Letteratura e bizzarrie varie*, sous la direction de G. Pulce, Roma, 2002, p. 80.

– 6. Archives nationales, Paris [ANP], F¹³, 1568^A. Cet article contient un ensemble des dessins de Louis-Martin Berthault avec les devis pour l'achat des maisons privées existantes sur l'emplacement du jardin et les démolitions nécessaires à cette imposante réalisation.

– 7. C. de Brosses, *Lettres historiques et critiques sur l'Italie*, Paris, 1796), Paris, 1803, (lettres écrites entre 1739 et 1740 selon l'éd. de 1836), t. III, lettre IV à M. Quintin, *Suite*

de mémoire sur Rome, p. 106-109.

– 8. *Ibid.*, p. 501.

– 9. G. B. Piranesi, *Vue du Campo Vaccino, 1746-1748*, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Stampe, FC 96159.

– 10. Sur l'importance de Piranèse sur le regard des artistes des générations suivants, voir l'incontournable volume G. Brunel (éd.), *Piranèse et les Français*, actes coll. (Rome, Villa Médicis, 12-14 mai 1976), (*Académie de France*, 2), Roma, 1978.

– 11. Cf. M. Jonsson, *La cura dei monumenti alle origini. Restauro e scavo di monumenti antichi a Roma 1800-1830, (Skrifter utgivna av Svenska Institutet i Rom, 14)*, Stockholm, 1986, p. 14-16.

– 12. Cf. V. Curzi, *Bene culturale e pubblica utilità. Politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*, Bologna, 2004.

– 13. Cité par I. Iacopi *et alii.*, « La redécouverte du Forum au XIX^e siècle », dans *Archéologie...*, cit., 1985, p. 66.

– 14. Cf. J.-B. Mercier Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, (Paris, 1789), Paris, 1792, I, *Lettre LI à Rome Le Forum*, p. 237-239.

– 15. *Ibid.*, p. 238.

– 16. *Ibid.*, p. 239.

– 17. Cette sanguine a été exposée à Paris, Salon du Dessin, 2006.

– 18. F. Gregorovius, *Passaggi per l'Italia*, (Roma, 1906-1909), Bologna, 1968, p. 13.

– 19. Paris, Musée du Louvre, Département des peintures, RF. 2928.

– 20. Cf. *Roma antiqua. 'Envois' degli architetti francesi (1786-1901). Grandi edifici pubblici*, cat. expo. (Rome, Palazzo delle Esposizioni, 20 mai-22 juin 1992), Roma, 1992, p. 222-228.

– 21. Cité par F. Boyer, « Napoléon, Vivant Denon et les promenades publiques à Rome », *Revue de l'Institut Napoléon*, 76, juillet, 1960, p. 249-252.

– 22. ANP, F^{1e}, 139, *Notes à l'occasion d'un décret rendu sur les embellissements de la ville de Rome à Son Excellence le ministre de l'intérieur*. Nous n'avons pas été en mesure d'identifier avec certitude l'auteur de ce document.

– 23. ANP, F^{1e}, 139.

– 24. ANP, F^{1e}, 139.

– 25. ANP, F^{1e}, 139.

– 26. ANP, F^{1e}, 139.

– 27. ANP, F^{1e}, 139.

– 28. P. Pinon, « Tournon et les embellissements... », cit., p. 142.

– 29. M. Jonsson, *La cura dei monumenti...*, cit., 1986, p. 48 et p. 160-165.

– 30. P. Rosenberg (éd.), *Dominique Vivant Denon, L'œil de Napoléon*, cat. expo. (Paris, Musée du Louvre, 20 octobre 1999-17 janvier 2000), Paris, 1999.

– 31. La lettre de Denon qui laisse envisager l'importance de l'archéologie pour le développement du tourisme dans la ville éternelle a entièrement été publiée par F. Boyer. Cf. *supra* note 3, p. 250-251.

- _ 32. *Ibid.*, p. 251.
 _ 33. *Ibid.*
 _ 34. ANP, F¹³, 1547.
 _ 35. L. Gallo, « Ruines, fragments, reliques... », cit., 2005.
 _ 36. *Ibid.*
 _ 37. ANP, F¹³, 1568 a.
 _ 38. ANP, F¹³, 1568 b.
 _ 39. ANP, F¹³, 1568 c.
 _ 40. ANP, F¹³, 1568 d.
 _ 41. G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, 1960, p. 7.
 _ 42. G. Leopardi, *Canti*, Firenze, 1831, p. 228. « O ma terre, je vois les murs, les arcs, Et les colonnes, les effigies, les tours Désertées de nos ancêtres, Mais point ne vois ta gloire, Point ne vois le laurier ni le fer dont nos antiques Pères étaient chargés », trad. M. Orcel, Paris, 1995, p. 23.
 _ 43. P. Hoffmann, L. Cavazzi, M. L. Tittoni (éd.), *Luigi Rossini incisore. Vedute di Roma 1817-1850*, cat. expo. (Rome, Palazzo Braschi, 7 avril-15 juillet 1982), Roma, 1982.
 _ 44. M. J. Campbell (éd.), *John Martin, 1789-1854. La oscuridad visible. Estampas y dibujos de la Colección Campbell*, cat. expo. (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2006), Valencia / Madrid / Bilbao, 2006, p. 362-363 et p. 583-584.
 _ 45. Stendhal, *Promenades dans Rome*, édition établie, préfacée et illustrée par V. del Litto, (Paris, 1828), Grenoble, 1993, p. 138.

La scoperta dell'antico a Trieste ed in Istria all'inizio dell'Ottocento: Pietro Nobile archeologo

Rossella Fabiani

Trieste all'inizio dell'Ottocento. Primi sviluppi della città nuova. Alternanza nelle dominazioni

383

Durante il suo viaggio verso l'Italia la prima città sul mare che Karl Friedrich Schinkel incontra è Trieste, dove si ferma nel 1803. Così annota nel diario, che segue l'itinerario percorso da Praga a Roma per procedere, poi, verso Napoli e la Sicilia: «proprio al fondo, ai piedi delle montagne, si stende Trieste e su di una sottile lingua di terra allungata arditamente nel mare un molo slanciato con un fortino protegge il porto. Centinaia di navi sono ancorate attorno alla città e veleggiano come punti sull'ampia superficie del mare. Trieste si affaccia sopra una grande insenatura limitata dalla parte opposta dalle lontane montagne dell'Istria, e sulla quale si estende l'orizzonte del mare con la sua linea pura che attrae lo sguardo all'infinito. Indugiai lungamente nell'ammirare questa grande veduta per me nuova»¹. L'acquarello che egli compone fotografa la città all'indomani della prima occupazione francese, che vide l'ingresso di Napoleone a Trieste il 29 aprile 1797². Pietro Nobile vive quell'evento e ne diventa cronista fedele: un regista di immagini che, oltre al merito del racconto in diretta, fornisce utili testimonianze sull'assetto architettonico della città in quegli anni³.

A ventun'anni Nobile – in una città in pieno fervore, e toccata solo per una minima parte dalla breve invasione francese – comincia a dimostrare le doti che gli consentiranno di dare un contributo allo sviluppo urbanistico di Trieste⁴.

Risale all'anno successivo – 1798 – la celebre stampa raffigurante la *Veduta della piazza di San Pietro di Trieste*, quasi un manifesto alla poetica del ticinese. È, questa, una delle incisioni più note del periodo, una testimonianza di quella Trieste settecentesca che proprio Nobile stesso contribuirà a modificare nel tessuto architettonico e urbano, dopo il ritorno da Roma nel 1807, imprimendole l'aspetto di un grande centro economico, vero sbocco commerciale dell'Austria sul mare.

La stampa di Nobile può essere considerata la chiave di volta nella nuova architettura a Trieste, il passaporto per il passaggio ad una nuova epoca. I reperti archeo-

logici, posti accanto alla Colonna dell'imperatore Carlo VI, sono a ricordare i pezzi rinvenuti durante gli scavi, occasionali, effettuati a Trieste e nel circondario. Al contempo, proprio quei reperti antichi, ordinati in modo casuale ai piedi della statua dell'Asburgo sapranno indicare una nuova via all'architettura locale. Ma essi rappresenteranno altresì un richiamo forte allo studio delle origini, di quella romanità che doveva emergere per dare dignità storica alla città nuova⁵. Il contrasto con gli edifici attorno alla piazza è evidente: un assetto ancora settecentesco e di modesto profilo.

Nobile è giovane e, dopo la formazione triestina presso la Accademia di Nautica e le lezioni con Ulderico Moro, ha bisogno di una cultura più solida⁶. Appare meritevole e riceve un aiuto dal Comune, probabilmente su suggerimento di Pompeo de Brigido, per frequentare tra il 1798 e il 1799 il corso di Architettura civile presso l'Accademia di San Luca a Roma. Non a caso proprio Pompeo de Brigido è il destinatario dell'incisione della piazza San Pietro, giusto omaggio al mecenate, che è stato anche un difensore della città al momento della prima occupazione francese, quando ricopriva la carica di governatore della città.

Sarà, ancora, il 1798, consolidatosi il potere austriaco a Trieste, l'anno della svolta per Nobile e per la città. Egli, infatti, dopo una prima formazione a Roma, getterà le basi per l'ottenimento della borsa di studio che lo porterà a Vienna e che gli consentirà di diventare grande architetto e assurgere fra i protagonisti della scena viennese.

La città, dal canto suo, è al centro di quel rinnovamento classico che vedrà la costruzione in pochissimi anni dei principali monumenti. Si susseguono – quasi

Figure 2 e 3

Fig. 1.
Pietro Nobile,
*Prospectum Tergesti
forum*, 1797, litografia.
Trieste,
Soprintendenza per i
Beni storici, artistici
ed etnoantropologici
del Friuli Venezia
Giulia, Museo Storico
del Castello di
Miramare, 49/54.



un'ininterrotta successione – fra case ancora di modesta impostazione, il Palazzo Carciotti e il teatro nel 1798, il Palazzo della Borsa nel 1800. Sono opera di architetti che provengono da due ambiti accademici diversi: Antonio Mollari, scelto dall'Accademia di Belle Arti di Parma, e Matteo Pertsch, di scuola piermariniana. Pur nella loro diversità, essi danno una caratteristica imperiale alla città. Molto vicini fra loro, i tre monumenti – alla borghesia, alla musica, agli affari, altrettante espressioni tipiche dello spirito della Trieste ai primi del XIX secolo – diventano segni distintivi dell'emporio emergente, parlando un neoclassico mai sopra le righe, in ossequio allo stile piermariniano ma anche in ossequio a quello più tipicamente di matrice greco-romana⁷.

Il 1807 rappresenta per Nobile e per Trieste un momento di svolta: il ticinese ritorna da Roma e, dopo una breve parentesi viennese, entra a pieno titolo nell'apparato burocratico austriaco, nominato terzo aggiunto alla Direzione delle Fabbriche di Trieste a testimonianza della qualità della sua preparazione teorica e pratica. Il suo ruolo abbraccia manutenzione e apertura di strade, interventi di carattere edile e idraulico in tutto l'ambito cittadino del primo circondario.

Sarà durante il breve periodo di praticantato a Vienna, tra il 1806 e il 1807 presso la Direzione Generale delle Fabbriche Reali, che Nobile si approprierà delle nozioni base, amministrative e burocratiche, tanto da metterlo in grado di proporre subito al governo austriaco cambiamenti nella struttura dell'ufficio. In particolare, mira a dare un posto preminente alla figura del tecnico, architetto o ingegnere, affiancato da un gruppo di collaboratori con precise competenze.

I criteri razionalistici che caratterizzano la progettazione di Nobile improntano di sé la stessa conduzione dell'Ufficio delle Fabbriche, che si articola secondo soluzioni di semplicità, comodità, ordine. Problemi tecnici e scelte artistiche – la decisione sull'aspetto esterno di un edificio o l'andamento di una strada nel tessuto urbano della città – vengono risolti con procedimenti logici simili.

Nel frattempo una breve, seconda occupazione francese, tra l'ottobre 1805 e il marzo 1806, non causa importanti mutazioni nel normale andamento del governo della città.

Decisivi saranno, invece, gli anni tra il 1809 e il 1813 – terza e più lunga occupazione francese delle neocostituite province illiriche – che vedono Nobile protagonista nella gestione di un territorio più vasto con competenze prettamente tecniche, ma che gli consentiranno ciò non di meno di rin vigorire un'impronta classica, proveniente questa volta dai suoi studi romani.

È interessante notare la continuità nella conduzione che viene data a questo incarico: grazie alle raccomandazioni di Antonio Canova al maresciallo Auguste Viesse de Marmont le autorità francesi manterranno Nobile alla Direzione delle Fabbriche anche dopo il cambiamento di regime. La decisione è lungimirante, perché l'ufficio viene così ad operare con una coerenza politica negli interventi, importante in frangenti così mutevoli.

Un ulteriore segno della volontà di imprimere continuità a un servizio rilevante anche per tutto il territorio circostante la città di Trieste viene dalla relazione che Nobile redige nell'estate del 1809 nell'ambito delle *Notizie statistiche di Trieste* destinate all'intendente Joubert⁸. Si tratta di una riorganizzazione totale dell'ufficio riguardante sia la distribuzione del personale sia le modalità di conduzione dei

lavori. In particolare, Nobile punta l'indice contro la gestione, sotto il dominio austriaco, di Joseph Steinlein, Oberbaudirektor dal 1783 al 1808, a suo dire poco attento al decoro. Ora il territorio di competenza dell'ingegnere in capo è molto più ampio, estendendosi dall'Isonzo, attraverso Trieste, l'Istria e la Dalmazia sino a Carlstadt. Vengono suggerite nuove modalità nell'affidamento dei lavori e degli incarichi al personale. Dal suo *Discorso del ingegnere architetto Pietro Nobile sulle arti del disegno relativamente alla città di Trieste nella occasione dell'apertura del casino di Minerva il di primo gen. 1810 a Trieste* trapela in modo esplicito la fiducia nel nuovo indirizzo politico «fissata da Napoleone la felicità nazionale per centro del nostro nuovo ordine» e la certezza che lo studio dell'antico sia un segno importante di civiltà. Invita, infatti, a mirare «d'intorno le Province Illiriche sparse de più nobili Monumenti di que'tempi felici, in cui alle Arti Belle veniva affidata l'alta politica cura di eternare la celebrità e la potenza delle Nazioni»⁹.

Si creano, così, le premesse perché Nobile realizzi con spirito pragmatico, tipico del metodo francese, quella politica dell'antico che era strumento per la diffusione della cultura transalpina in queste terre. Lo studio, cioè, di un passato glorioso vissuto, sì nella periferia dell'impero, ma altrettanto presente nei resti archeologici. Inebriato dall'antico, ma fermamente consapevole della lezione acquisita nella città eterna, egli opera attraverso le diverse dominazioni nella continuità alla riscoperta delle origini.

386

Il valore dell'antico. Le scoperte archeologiche

A questa nuova presa di coscienza ben si ricollega l'apporto di Nobile all'indagine archeologica, che egli aveva coltivato in zone dove la sensibilità per i reperti antichi non era particolarmente viva. Molte le ragioni, di carattere politico e organizzativo, alla base di queste iniziative. Innanzitutto, l'educazione romana al valore dell'antico lo induce a perseguire questa disciplina come strumento, in particolare, per la riscoperta delle origini di Trieste, che, accanto al marchio di città di nuova fondazione, di baluardo asburgico sul Mediterraneo – culla della storia e delle origini della civiltà – aveva necessità di scoprire una nascita blasonata. In una terra di confine, con un'alternanza di dominazioni, Nobile rappresenta così il fulcro della continuità, garante com'è dell'immagine della città, forza espansiva attraverso i modelli del passato nella nuova architettura. Avrà accanto, in questa ricerca di identità culturale, Domenico Rossetti, che fonda, nel 1810, a Trieste il Gabinetto di Minerva, aperto con il discorso programmatico di Nobile, e che darà avvio nel 1829 alle pubblicazioni dell'*Archeografo triestino*, rivista protesa a far conoscere la storia e gli abitanti di Trieste e dell'Istria attraverso la diffusione di iscrizioni, di monumenti d'arte e di numismatica, secondo criteri di esattezza storica e scientificità nell'interpretazione. Una nuova frontiera, dunque, per Nobile e per il suo ufficio: la tutela dei monumenti, la scoperta di nuove testimonianze, secondo criteri di ordine e razionalità, che egli delinea con progetti innovativi.

Porta la data del 1809 il primo documento nel quale egli, da subito, richiede al governo napoleonico di intraprendere alcuni scavi – a Trieste, ad Aquileia, a Pola, in Istria e in Dalmazia –, di intervenire sui monumenti già in luce e di sensibilizzare

i cittadini al tema. Anche perché era allora molto frequente il reimpiego di materiali archeologici per la costruzione di case, quand'anche gli edifici non poggiassero su mura antiche o addirittura non sfruttassero gli stessi manufatti romani per le fondamenta o i muri perimetrali¹⁰.

Attraversando l'Istria, la Croazia e la Dalmazia esegue numerosi disegni e si rende conto dello stato di conservazione dei monumenti e del lavoro da intraprendere. Come primo risultato Nobile ottiene il 29 novembre 1809 che sia emanata dal municipio di Trieste un'ordinanza, in virtù della quale coloro i quali trovino nelle proprie campagne oggetti antichi debbano segnalarlo alla Direzione delle Fabbriche, sì da contribuire a conservare le testimonianze degli antichi vissuti in quelle zone.

«Vengono con l'annesso pubblico avviso eccitati tutti li proprietari di Case e campagne che detenessero qualche avanzo o frammento antico di architettura, scultura e d'iscrizione lapidaria, di rendergli nota [al Nobile] l'esistenza di qualche oggetto interessante e di facilitarli le sue ricerche»¹¹. La supplica al magistrato contiene un quadro lucido e maturo della situazione, nel quale tra l'altro Nobile ricorda: «la storia non offre un'altra Europa che come nella presente tanto si abbia indagato ed stimato tutto ciò che ha il vanto d'Antichità. I Letterati e gli Artisti d'Europa si sono, in questo, e prossimo passato Secolo esclusivamente occupati e si occupano sotto la protezione di Monarchi, Magistrati e Mecenati a dissepelire, misurare e illustrare i Monumenti architettonici delle contrade più remote del mondo, e non solo quelli de' tempi felici dell'Arte, ma ben anche quei della decadenza, onde unire tutti gli anelli della catena di una scienza ed arte tanto bella e utile, e ritrarne profitto per il perfezionamento della medesima»¹². Nobile annota ancora che

Figure 4, 5 e 6

Fig. 2.
Pietro Nobile,
scorci di Porta Portese
con il complesso
di San Michele sul
Tevere, c. 1801, penna
e acquarello su carta.
Trieste,
Soprintendenza per i
Beni storici, artistici
ed etnoantropologici
del Friuli Venezia
Giulia, Museo Storico
del Castello di
Miramare, 49/10b.

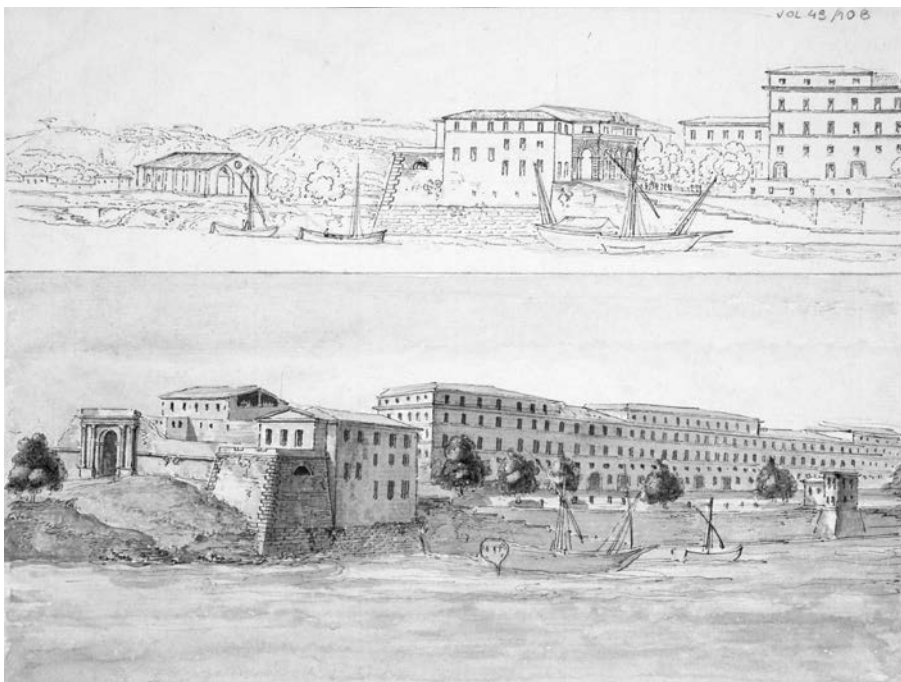




Fig. 3.
Pietro Nobile,
*veduta del Tempio
di Vesta a Tivoli*,
c. 1801, penna e
acquarello su carta.
Trieste,
Soprintendenza per i
Beni storici, artistici
ed etnoantropologici
del Friuli Venezia
Giulia, Museo Storico
del Castello di
Miramare, 49/11b.

«Trieste possiede de' frammenti architettonici che le ricordano d'esser stato colonia romana, delle statue, dei bassorilievi, delle iscrizioni, quali però non sono finora comparsi alla luce o solamente in parte ed inesattamente [...] per riempire un tal vuoto, il sottoscritto si è proposto di misurare e disegnare con la diligenza a lui possibile tutti quegli oggetti d'Antichità che meritano attenzione de' dotti ed amatori delle arti belle di questa città [...] affine di eseguire una tale intrapresa il sottoscritto abbisogna di un grazioso permesso ed assistenza di questo magistrato affinché possa misurare i frammenti de' pubblici monumenti architettonici e far scavare a' loro piedi quando il bisogno lo esige per l'esattezza e riconoscimento delli medesimi servendosi per ciò effettuare di manovali delle pubbliche fabbriche o dell'ajuto di qualche individuo della cancelleria della Direzione degli Edificj. Per estendere le ricerche, farebbe l'uopo che questo inclito Magistrato si compiacesse pure di voler invitare pubblicamente ciascuno che possiede nelle sue campagne o case qualunqueasi oggetto di tali antichità a volerlo indicare al sottoscritto, perché possa farvi il necessario esame e ricerche allo scopo suindicato»¹³. E conclude dicendo: «patriottismo e amore delle Arti guidano il sottoscritto a tale lavoro». I cittadini vengono informati grazie ad un avviso pubblicato sul giornale quotidiano *l'Osservatore triestino*, il 4 dicembre 1809. Pur non essendo, questo, un preciso programma di indagine e di interpretazione dei monumenti, Nobile dimostra di aver chiaro che, attraverso il riconoscimento di autenticità e affidabilità alle fonti, lo studio della storia può condurre a risultati di rilievo. La scientificità delle operazioni può avvenire attraverso corrette misurazioni, disegni puntuali e descrizioni circostanziate, così da permettere il confronto diretto dei documenti fra loro e con i risultati raggiunti da altri studiosi. La ricerca e il rilevamento di monumenti antichi non erano parte delle normali mansioni di un ingegnere alla Direzione delle Fabbriche ma, grazie alla stima di cui godeva, Nobile poté avanzare proposte di lavoro che gli permisero di esprimere la sua formazione artistica e la sua passione

per l'antichità: Pietro Nobile dedicò buona parte del suo tempo a queste occupazioni, convinto che Trieste potesse offrire opportunità simili a quelle da lui sperimentate durante i soggiorni romani.

Ma sarà l'esperienza maturata nei territori istriano e dalmata ad ampliare il suo orizzonte verso la conservazione e la tutela. In particolare, la familiarità con l'apparato burocratico voluto da Napoleone oltreché la sua preparazione accademica e tecnica inducono Nobile ad elaborare un vero e proprio programma per la conservazione delle antichità in Istria. Si tratta del *Projet relatif aux antiquités*, che egli presenta il 27 febbraio 1813 al generale conte Enrico Graziano Bertrand, governatore dell'Illiria, sollecitato anche dalle osservazioni di architetti francesi e di storici, italiani e non, che invano tentavano di descrivere i monumenti di Pola, da troppo tempo abbandonati e quasi non più visibili. Il documento è significativo perché sottolinea la necessità di una catalogazione dei beni archeologici e propone l'istituzione di un museo dove conservare i reperti rinvenuti sul territorio, senza distinzione fra beni pubblici e privati, comprendendo così tutto ciò che i privati mettevano a disposizione della collettività. Fra i diciassette punti in cui si articola il progetto, sono da segnalare la proposta di affidare la conservazione e il restauro dei monumenti agli ingegneri dell'Ufficio, la prescrizione di redigere preventivi di spesa per la manutenzione dei monumenti, per la ricomposizione degli elementi architettonici rovinati dal tempo e per le demolizioni di immobili che impediscano il pubblico godimento dei monumenti¹⁴. Saranno probabilmente le riflessioni di Nobile ad aprire la via alla legislazione di tutela che sarà inaugurata in Austria dalle risoluzioni dell'imperatore Francesco I nel 1818 e dal 1850 dal giovane Francesco Giuseppe, proprio a difesa delle opere d'arte poste in tutto il territorio dell'Impero¹⁵. In appendice Nobile segnala una serie di interventi da eseguirsi subito: i lavori di scavo all'arena di Pola e l'isolamento del cosiddetto arco di Riccardo a Trieste. L'interesse primario è quello di recuperare i monumenti testimoni della romanità che appariva, anche grazie alla politica francese, illuminato esempio e simbolo di un'epoca cui si guardava con ammirazione.

L'arrivo dell'Austria non impedisce a Nobile di continuare nel suo programma già avviato con i francesi. Nell'elaborato consegnato al conte Francesco di Saurau nel 1814, commissario aulico dell'Illiria, propone la costituzione di una *Società archeologica da stabilirsi nei paesi di Aquileia, Trieste, Istria, Dalmazia, Ragusi e Cattaro, affine di illustrare le antichità d'architettura e scultura esistenti in questo suolo e rintracciare quelle che non sono ancora conosciute né scoperte*. Una classe di soci si sarebbe occupata di riconoscere, misurare e disegnare i monumenti e proporre i restauri; un'altra classe avrebbe dovuto ricostruire la storia dei monumenti e dei luoghi. Il tutto destinato alla istituzione di musei a Trieste e negli altri centri ricchi di reperti archeologici dell'Istria: un progetto ambizioso, destinato peraltro a scontrarsi con la tendenza al provincialismo, che non comprendeva il vasto respiro, culturale e scientifico, impresso da Nobile.

E proprio il commissario nell'Illyrio, con sede a Trieste, conte de Saurau, che anni prima non aveva ritenuto di esaminare la proposta, ora intende accoglierla anche alla luce di quanto gli scrive lo stesso Nobile nel dicembre 1814, invitandolo ad occuparsi delle «arti-belle», «degli avanzi dei monumenti della romana grandezza» per valutare «l'utile influenza delle ulteriori possibili scoperte sulla istruzione e lustro

nazionale»¹⁶. Significativo è quanto ricorda Nobile dei reperti a Trieste ed a Pola: «negletti e non bastantemente conosciuti, quelli della Dalmazia insultati dal tempo e dagli uomini, e che in gran parte rimangono sottoterra» ma anche degli «avanzi della un tempo tanto grande Aquileia ridotti a pochi frammenti architettonici e statuari racchiusi in un mal sicuro recinto». Nobile, quindi, ricorda all'Eccellenza quanto siano conosciute le antichità di Spalato grazie alle opere dell'inglese Adam, di Pola attraverso le illustrazioni di Maffei, di Trieste tramite gli scritti di padre Irenèo della Croce e «quanto sia suscettibile un lavoro sulle antichità romane che trovansi tra Aquileia e Cattaro»¹⁷. Dunque Aquileia, punto fermo nella campagna di valorizzazione del patrimonio archeologico, diventa una delle protagoniste nel progetto per la fondazione della Società archeologica sopra citata. L'idea era quella di creare uno stretto collegamento tra i vari centri dell'Istria e della Dalmazia dove la presenza di reperti era notevole. In particolare, Nobile considerava come «in Aquileia si osservano gli avanzi di colonne e cornici appartenenti a gran fabbriche che ancora non furono scoperte: si trovano qua e là frammenti di scultura, monete e medaglie, iscrizioni, indizio sicuro del molto che resta sotterra nascosto. Alcuni scavi regolari in diversi punti dell'antica città mai fatti fin qui sarebbe il lavoro primo da farsi e la rettificazione ed il trasporto del museo già incominciato dovrebbe aver luogo senza ritardo per non perdere i frammenti raccolti fino a questo punto»¹⁸. Il documento affrontava poi anche il tema del reperimento di fondi destinati a finanziare la costituzione dei musei, l'avvio degli scavi e il rilievo dei disegni.

Metodi di ricerca e modalità di scoperta

Per Nobile l'indagine archeologica come strumento di riscoperta delle origini dell'antico è momento tipico dell'agire sul territorio. L'attività si orienta da un lato verso le opere conosciute dagli studiosi e rovinare dal tempo – è il caso di Pola – dall'altro alla vera e propria scoperta di reperti, magari ricordati dagli storici, ma di cui non esistono testimonianze dirette – è il caso del teatro romano a Trieste. L'impegno a queste indagini si sviluppa prevalentemente a partire dal 1813. Anzi, lo zelo archeologico lo porta a difendersi presso il console generale dell'Illiria e intendente dell'Istria, barone de Lederer, a seguito di una denuncia nei suoi confronti per aver effettuato «insignificanti escavazioni intraprese (dal sottoscritto) ai piedi del Campanile di San Giusto». Indagini che lo portano a individuare «un bassorilievo e la scoperta degl'avanzi di un tempio de' migliori». Segno che non era ancora compresa dai governanti austriaci l'importanza della scoperta della storia delle origini. Nella speranza, infatti, di sensibilizzare le autorità Nobile conduce lo scavo che porta anche alla messa in luce degli «avanzi di un magnifico tempio romano dell'epoca aurea delle arti», oggi ritenuto un propileo costruito per nobilitare un'area sacra.

Nei primi mesi del 1814 Nobile fa, poi, eseguire alcuni saggi nell'area dove si supponeva si trovasse un'arena: era, infatti, la disposizione delle case secondo un preciso andamento, da un lato curvilineo e dall'altro lineare, ad attrarre l'interesse dell'architetto. Vivo era il ricordo nella memoria dei cittadini, scolpito dai toponimi così chiaramente riferiti alle strutture ancora *in situ*. Dopo i primi lavori e con la relazione consegnata al magistrato de Capuano, nel luglio del 1814, Nobile indivi-

Fig. 4.
Pietro Nobile,
*veduta della piazza
di Spalato, c. 1808*,
matita parzialmente
ripassata a penna
su cartoncino.
Trieste,
Soprintendenza per i
Beni storici, artistici
ed etnoantropologici
del Friuli Venezia
Giulia, Museo Storico
del Castello di
Miramare, 49/36.

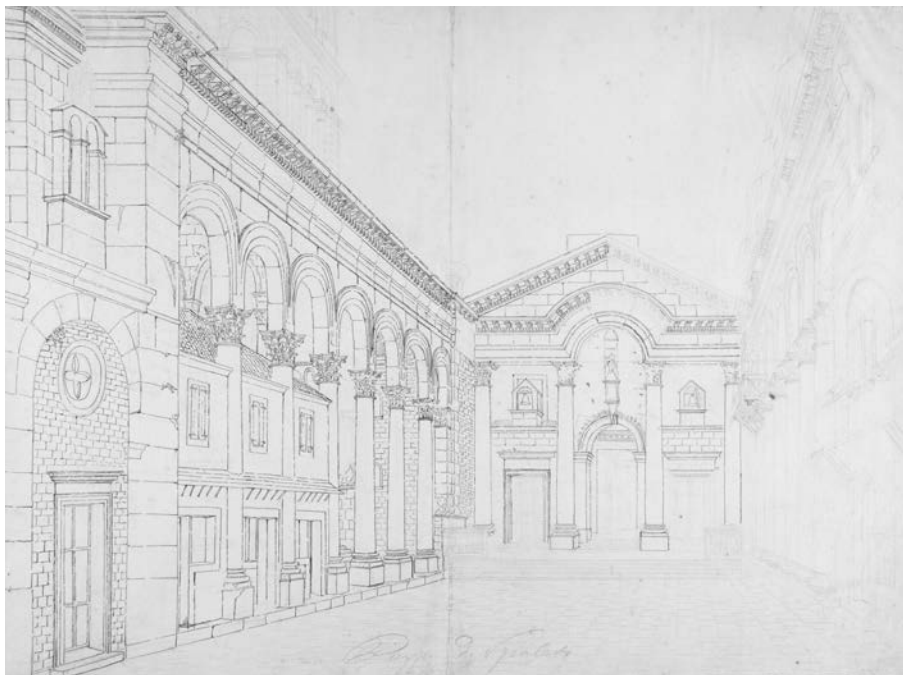
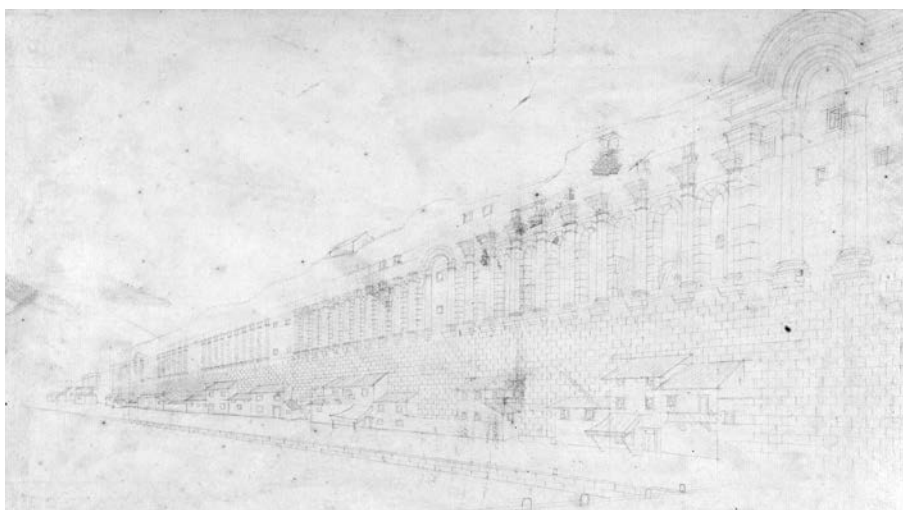


Fig. 5.
Pietro Nobile,
*veduta prospettica del
Palazzo di Diocleziano,*
c. 1808, matita su
cartoncino.
Trieste,
Soprintendenza per i
Beni storici, artistici
ed etnoantropologici
del Friuli Venezia
Giulia, Museo Storico
del Castello di
Miramare, 49/35.



dua le esatte dimensioni del teatro «non di un'arena, di forma greca che conta almeno 18 secoli di esistenza», si scontra con l'Intendenza, la quale, ricevuta la proposta di eseguire uno scavo, dichiara che darà al Comune l'autorizzazione a sopportarlo non appena si costaterà che l'esito ricompensi l'esborso. Le accurate relazioni che Nobile predispone dimostrano ancora una volta la dimestichezza dell'architetto con le cose archeologiche: rispetto per ogni reperto individuato ed esecu-



Fig. 6.
Pietro Nobile,
Tempio di Augusto
a Pola, c. 1808,
schizzo a matita
su carta. Trieste,
Soprintendenza per i
Beni storici, artistici
ed etnoantropologici
del Friuli Venezia
Giulia, Museo Storico
del Castello di
Miramare, 49/27.

zione delle misurazioni, proibizione allo spostamento di pezzi, preparazione di adeguate planimetrie dedicate agli esiti degli scavi. A Trieste Nobile proseguirà nelle sue ricerche e giungerà a descrivere il percorso dell'acquedotto romano della val Rosandra, oltretutto a scavare intorno all'Arco di Riccardo¹⁹.

Se Trieste sarà il baluardo della nuova romanità – un terreno vergine per l'attività archeologica –, Aquileia e Pola, luoghi già allora noti per i loro monumenti, riceveranno da Nobile un'attenzione orientata verso sì nuove campagne di scavo, ma anche verso il recupero dei beni segnati dall'azione rovinosa del tempo, dai vandalismi di chi riteneva i resti antichi una cava pubblica cui attingere.

Nobile riassume con poche parole le sue riflessioni per Aquileia: «si osservano gli avanzi di colonne e cornici appartenenti a gran fabbriche che ancora non furono scoperte, si trovano qua e là frammenti di scultura, monete, medaglie, iscrizioni, indizio sicuro del molto che resta ancora nascosto». Auspica, ancora, di affrontare nuovi scavi in diversi punti e di realizzare sin da subito un museo tanto che l'indagine significativa dell'anfiteatro inizia nel 1816, proprio sotto la sua direzione.

Sin dal 1809 anche Pola, in Istria, è tema urgente per Nobile, ma i lavori di restauro e di ricerca si avvieranno appena nel 1816, dopo la visita dell'imperatore Francesco I che, accompagnato dall'architetto, viene sensibilizzato su conservazione e valorizzazione dei principali monumenti quali l'anfiteatro, il Tempio di Augusto, la Porta Gemina e l'Arco dei Sergi.

In questi dieci anni di presenza sul Litorale Nobile diffonde la sensibilità verso la conservazione del patrimonio artistico e storico: i suoi scritti restano importanti momenti per la diffusione della consapevolezza verso l'antico come bene pubblico e della memoria.

Nobile concepisce, dunque, la ricerca archeologica non come mera riscoperta del passato, ma come ricerca di paradigmi da preservare perché capaci di diventare modelli per il futuro. Ed è in questa prospettiva che le indagini archeologiche e gli studi diventano strumento per cercare un'origine aulica alla città, nella prospettiva certa che gli esempi antichi siano strumento del vivere il presente: la Chiesa di Sant'Antonio a Trieste, autentico inno a Roma, e la Burgtor a Vienna, autentica celebrazione del mito greco, ne saranno fulgidi prototipi.

– 1. 1781-1841 *Schinkel l'architetto del principe*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 13 marzo-9 maggio; Roma, Palazzo dei Conservatori in Campidoglio, 20 maggio-30 giugno 1982), Venezia, 1982, p. 46.

– 2. I soldati francesi entrano a Trieste il 23 marzo 1797. Sulla presenza dei francesi in queste zone si veda, tra gli altri, R. Fabiani, «Sono pochi anni che Trieste vide un lampo della nobile architettura», in G. Bergamini (a cura di), *Napoleone e Campofornido 1797. Armi, diplomazia e società in una regione d'Europa*, catalogo della mostra (Passariano, Villa Manin, 12 ottobre 1997-11 gennaio 1997), Venezia, 1997, p. 156.

– 3. Nobile, infatti, compone sei acquarelli di piccole dimensioni che narrano le varie fasi dell'occupazione tra il 17 aprile 1797 – manifestazione di popolo prima dell'arrivo del Bonaparte – e il 30 aprile – partenza dei Francesi. Essi illustrano con dovizia di particolari gli episodi legati a questo evento bellico. L'attenzione al dato reale è notevole: le scene, molto affollate, di popolo, cavalli, carri, soldati presentano un narrare tipico della tradizione settecentesca, dove le figure sono tratteggiate da veloci segni di matita e colpi di colore. Un fare molto semplice, ma efficace, il quale si ritrova in alcune tavole del fondo Nobile, che riportano serie di piccole figure, ricoperte da panneggi, alcune statiche, altre in movimento, quasi ridotte in cifre. Il primo acquarello riporta il titolo *Il popolo che marcia armato contro i francesi viene indotto a deporre le armi, il 17 aprile 1797*. Altre due tavole trattano del ritorno degli Austriaci con l'entrata attraverso il corso sino a piazza San Pietro e l'ultima ritrae la partenza da Trieste di Napoleone il 30 maggio 1797. Le tavole sono oggi conservate presso la Fondazione Scaramangà di Altomonte di Trieste.

– 4. Su Pietro Nobile si vedano, tra gli altri, R. Fabiani, «Pietro Nobile: *œuvres et projets*», in *Trouver Trieste. Portraits pour une ville*, catalogo della mostra (Parigi, Conciergerie, novembre 1985-giugno 1986), Paris, 1985, p. 80-118; G. Pavan, «Pietro Nobile architetto. Vita e opere», *Archeografo triestino*, IV, XLIX, 1989, p. 373-432; R. Fabiani, *Pagine architettoniche. I disegni di Pietro Nobile dopo il restauro*, Pasian di Prato, 1997; G. Pavan, *Pietro Nobile architetto (1776-1854)*, Trieste / Gorizia, 1998; N. Guidi, «Pietro Nobile. Regesto degli atti presenti nell'archivio storico del comune di Trieste», *Atti e memorie della società istriana di archeologia e storia patria*, XCIX, 1999, p. 207-336; R. Fabiani, «Pietro Nobile (1776-1854)», in A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 19 aprile-19 maggio 2007) Roma, 2007, p. 447-452. Sull'argomento trattato in questo contributo: L. Rusconi, «Pietro Nobile e i monumenti romani di Pola», *Archeografo triestino*, III, XIII, 1926, p. 343-358; F. De Farolfi, «Gli acquedotti romani di Trieste», *Atti e memorie della società istriana di archeologia e storia patria*, 1965, p. 5-80; R. Fabiani, «Pietro Nobile a Roma», *Arte in Friuli Arte a Trieste*, 10, 1988, p. 77-

82; G. Pavan, «Pietro Nobile conservatore di monumenti antichi», in F. Caputo, R. Masiero (a cura di), *Neoclassico. La ragione, la memoria, una città. Trieste*, atti del convegno (Trieste, 24-25 febbraio 1989), Trieste, 1990, p. 194-201; R. Fabiani, «Pietro Nobile: dall'antico al neoclassico», in F. Caputo, R. Masiero (a cura di), *Neoclassico. La ragione...*, cit., p. 190-193; F. De Vecchi, «Pietro Nobile Direttore delle fabbriche a Trieste», in F. Caputo (a cura di), *Neoclassico. Arte, architettura e cultura a Trieste 1790-1840*, catalogo della mostra (Trieste, Museo Sartorio, 1990), Venezia, 1990, p. 121-127; R. Fabiani, «Il teatro romano di Trieste e Pietro Nobile», in M. Verzár-Bass (a cura di), *Il teatro romano di Trieste. Monumento, storia, funzione. Contributi per lo studio dell'antico*, Roma, 1991, p. 235-240; M. Maguolo, «La tutela dei monumenti: Pietro Nobile a Trieste», *Neoclassico*, 4, 1993, p. 46-59; S. Dellantonio, «Pietro Nobile archeologo», *Archeografo triestino*, IV, LIX, 1999, p. 339-370; G. Pavan, *Il tempio d'Augusto di Pola*, Trieste / Gorizia, 2000; C. Bortolotti, *Tutela e conservazione dei beni culturali a Trieste nella prima metà del XIX secolo. Due protagonisti: Pietro Nobile e Domenico Rossetti*, tesi di laurea, Università degli Studi di Udine, relatore R. Fabiani; R. Fabiani, «Pietro Nobile archeologo e conservatore», in M. P. Frattolin (a cura di), *Artisti in viaggio 1750-1900. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, Udine, 2006, p. 57-66; C. Bortolotti, «Pietro Nobile. Un precursore nell'ambito della tutela dei monumenti», *Bollettino Storico della Svizzera italiana*, IX, CX, I, 2007, p. 87; R. Fabiani, «“Si trovano grandiose vestigia di fabbriche”. Pietro Nobile ed Aquileia», in M. Buora, A. Marcone (a cura di), *La ricerca antiquaria nell'Italia nordorientale dalla Repubblica veneta all'Unità*, Trieste, 2007, p. 219-229.

Pietro Nobile, nato a Campestro, presso Tesserete, nel Cantone Ticino (Svizzera), il 10 ottobre 1776, giunge a Trieste nel 1785 a seguito del padre Stefano, il quale già da alcuni anni lavorava come capomastro alla canalizzazione del Borgo tereiano. Frequenta, per desiderio del padre, la locale Scuola di Nautica sotto la direzione di Michele Andrea Stadler e consegue il diploma di capitano nel 1797. In questo periodo, con l'insegnamento del capomastro Ferrari di Cagiallo, anch'egli ticinese, e del padre comincia l'attività costruttiva presso numerosi cantieri edili della città. Nobile si reca a Roma nel 1798 e vi frequenta l'Accademia di San Luca. Nei primi mesi del 1800 soggiorna a Vienna presso l'Accademia di Belle Arti, quando presenta all'imperatore Francesco I il disegno di un Campidoglio: l'apprezzamento della corte gli fa ottenere dall'imperatore una borsa di studio per completare, nel quinquennio 1801-1806, la sua formazione in Italia nella veste di allievo dell'Accademia Imperiale e Reale di Vienna. Successivamente, dopo una breve permanenza a Vienna – dove lavora come praticante presso l'ufficio statale edile sotto la guida di Louis Montoyer – Nobile viene nominato dapprima aggiunto e subito dopo direttore delle Fabbriche di Trieste e dell'Istria, ufficio preposto al controllo di quanto viene costruito da istituzioni pubbliche e da privati, nonché alla manutenzione e all'apertura di strade e ponti. Nobile conserva il medesimo

incarico durante la terza occupazione francese di Trieste (1809-1813) e fino al ritorno dell'Austria. Durante questo periodo Nobile sovrintende a tutto quanto è realizzato nei centri abitati. A Trieste partecipa nel 1808 al concorso per l'edificazione della Chiesa di Sant'Antonio Nuovo nel borgo teresiano. Concorso poi sospeso e riaperto appena nel 1823, che vedrà Nobile vincitore. Nel 1813 prepara un progetto per Casa Fontana, realizzata poi nel 1827. Tra il 1815 e il 1816 si occupa della costruzione di un ponte a Canale, nella valle dell'Isonzo. All'anno seguente risale l'idea per Casa Costanzi e la ristrutturazione della sede dell'Accademia di Commercio e Nautica (oggi Biblioteca Civica) a Trieste. Nel 1813 Nobile diviene membro onorario dell'Accademia italiana di Pisa (sezione architettura) e nel 1815 viene eletto accademico di merito all'Accademia di San Luca. Nel 1814 pubblica a Trieste il volumetto *Progetti di varj monumenti architettonici immaginati per celebrare il trionfo degli Augusti Alleati, la Pace, la Concordia dei popoli e la rimanente felicità d'Europa nell'anno 1814*. Nel 1817 Nobile cura la costruzione del Faro di Salvore dove viene posta in uso, per la prima volta in Europa, l'illuminazione a gas, alimentata dal carbon fossile di vicine miniere. Nobile lascia Trieste, nel 1818, per Vienna a seguito della nomina a direttore dell'Accademia di Belle Arti e di consigliere aulico dell'imperatore. Qui egli progetta ed esegue tre edifici: la Burgtor, il Tempio di Tesco e il Cortisches Kaffeehaus; il primo a chiusura della zona della Hofburg, gli altri due nell'ambito del Volksgarten. Tra il 1819 e il 1820 provvede al progetto di restauro del Castello di Mirabell a Salisburgo, semidistrutto nel 1818 da un incendio, e costruisce la Villa Hudelist a Baden, nei pressi di Vienna. Nel 1824 predispone l'idea per la cattedrale di Gran (oggi Esztergom, in Ungheria). Nel 1825 è chiamato ad erigere il nuovo teatro di Graz. Nel 1826 inizia la decorazione per la sala principale del Politecnico di Vienna. Tra il 1828 e il 1835 progetta alcuni edifici destinati al principe di Metternich a Vienna, a Plass, Johannisberg, e Königswart (oggi nella repubblica Ceca). Nel 1833 prepara la ristrutturazione del Collegio della Carmelitane a Lemberg (oggi Lvov, in Ucraina) per il conte Ossoliński. Risale al 1835 l'idea per il monumento alla battaglia di Kulm. Nel 1844 si occupa della fondazione di una scuola di disegno nel suo luogo natale, Tesserete, di cui segue passo dopo passo i progressi e alla quale dona cento fiorini l'anno. Riceve numerosi attestati di benemerenzza e viene chiamato a far parte di varie accademie, tra le quali Milano, Venezia, Padova, Brescia, Copenhagen. Nel 1850 si ritira a vita privata, ma rimane sempre in contatto con l'ambiente artistico e scolastico sino alla sua morte, avvenuta a Vienna il 7 novembre 1854.

– 5. Trieste, città che vide la morte per assassinio di Johann Winckelmann nella locanda Grande nel 1768. G. Bandelli,

«G. Winckelmann, Trieste e Rossetti», in L. Canfora (a cura di), *Studi sulla tradizione classica per Mariella Cagnetta*, Roma / Bari, 1999, p. 15-32.

– 6. F. Firmiani, «L'architetto Ulderico Moro (1737-1804). Documenti inediti, proposte, interrogativi», in F. Caputo, R. Masiero (a cura di), *Neoclassico. La ragione, la memoria...*, cit., p. 182-189. A. Giacomello, P. Moro, «Da falegname a architetto. Ulderico Moro da Priola a Trieste», in G. Ferigo (a cura di), *Mistrùts. Piccoli maestri del Settecento carnico*, catalogo della mostra (Tolmezzo, Museo Carnico delle arti e tradizioni popolari, 28 luglio 2006-31 marzo 2007), Udine, 2006, p. 206-219.

– 7. Sull'arte neoclassica a Trieste, si veda, tra gli altri, ancora F. Caputo, R. Masiero, *Trieste e l'Impero. La formazione di una città europea*, Venezia, 1987; F. Firmiani, *Arte neoclassica a Trieste*, Trieste, 1989.

– 8. A. Apollonio, «Trieste tra guerra e pace (1797-1824)», *Archeografo triestino*, IV, LV, 1995, p. 295; A. Apollonio, «La Venezia Giulia francese: un'anomala "provincia dell'Istria" nell'ambito delle Province Illiriche», in G. Bergamini (a cura di), *Napoleone e Campoformido...*, cit., p. 85. A. Apollonio, «Le province illiriche. Economia e società nell'età napoleonica», *Ricerche di storia sociale e religiosa*, XXVI, 50, 1996, p. 107-125.

– 9. G. Pavan, «Pietro Nobile: discorso per l'inaugurazione del "Gabinetto di Minerva". Trieste, 1 gennaio 1810», *Archeografo triestino*, III, XLIX, 1993, p. 16.

– 10. R. Fabiani, «Il teatro romano...», cit., p. 236.

– 11. Trieste, Biblioteca Civica (d'ora in poi BCTs), Archivio diplomatico, Antichità tergestine, *Fondo Sticotti*.

– 12. BCTs, Archivio diplomatico, Antichità tergestine, *Fondo Sticotti*.

– 13. *Osservatore triestino*, 96, 4 dicembre 1809.

– 14. BCTs, Archivio diplomatico, Antichità tergestine, *Fondo Sticotti*, n. 2666.

– 15. Sull'attività di tutela dell'impero asburgico si veda, da ultimo, G. Perusini, R. Fabiani (a cura di), *Conservazione e tutela dei beni culturali in una terra di frontiera. Il Friuli Venezia Giulia fra Regno d'Italia e Impero Asburgico (1850-1918)*, atti del convegno (Udine, Università degli Studi, 30 novembre 2006), Vicenza, 2008.

– 16. Trieste, Archivio di Stato (d'ora in poi ASTs), *I. R. Governo del Litorale*, Atti generali, b. 18, 15 dicembre 1814.

– 17. ASTs, *I. R. Governo del Litorale*, Atti generali, b. 18, 15 dicembre 1814.

– 18. ASTs, *I. R. Governo del Litorale*, Atti generali, b. 18, Piano preliminare, 15 dicembre 1814.

– 19. F. De Farolfi, «L'arco romano detto di Riccardo a Trieste», *Archeografo triestino*, III, XLIX, 1936, p. 147.

L'Arco della Pace di Milano e la fortuna degli archi di trionfo in età napoleonica

Stefano Bosi

L'arco di trionfo è il modello dell'antichità romana più utilizzato a Milano nel periodo napoleonico. Ingressi monumentali ispirati a precedenti classici erano comuni in questo periodo un po' in tutta Europa così come lo erano stati in precedenza, ma solo nel capoluogo lombardo questo monumento diventa oggetto di una approfondita indagine architettonica e urbanistica che si esprime con caratteristiche innovative, abbastanza simili a quelle sperimentate a Parigi, e con una lungimiranza quale non si riscontra in nessun'altra città italiana dell'epoca. Determinato da ragioni politiche e culturali, il ricorso progettuale a questa tipologia edilizia attraversa tutto il periodo in esame e si adatta al mutare degli orientamenti architettonici seppur sempre in riferimento ai principi propri dello stile neoclassico. Rimangono tuttavia da chiarire le ragioni che contribuirono alla sua fortuna. In generale queste potrebbero essere spiegate sia con la stabilità dei significati attribuiti all'arco di trionfo al di là dei cambiamenti politici e stilistici avvenuti tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento; sia con la caratteristica che gli è propria, ossia di impiegare al suo interno – in modo incondizionato – uno o più ordini¹.

In età napoleonica l'attività architettonica esplorò a più riprese la tipologia dell'arco di trionfo allo scopo di creare un'iconografia di monumenti appropriata per il nuovo capo. L'interesse nutrito da Napoleone per questo tipo di edificio non fu però così immediato. In occasione del suo arrivo a Parigi dopo la vittoriosa battaglia di Marengo nel giugno 1800, egli aveva confidato in una lettera al fratello Luciano la sua idea a riguardo: «Arriverò a Parigi all'improvviso. La mia intenzione è di non avere né archi di trionfo né alcun'altra specie di cerimonia. Io ho un'opinione troppo buona di me per apprezzare molto questi simili gingilli. Io non conosco altro trionfo che la soddisfazione pubblica»². Su questa posizione Napoleone rimase ancorato per tutto il periodo del suo Consolato. Nel 1801, infatti, egli vietava alla città di Lione di erigere al centro della piazza principale un arco di trionfo³. In tale circostanza aveva scartato pure la proposta di Quatremère de Quincy di innalzare a Parigi nella place du Châtelet un arco in memoria delle sue campagne militari⁴. Nel 1802, all'indomani della stipula della pace di Amiens, l'Accademia

aveva cercato di organizzare un concorso pubblico, ma anche in questo caso nessun arco fu eseguito⁵. L'opinione di Napoleone mutò soltanto dopo la sua elezione a imperatore di Francia il 18 marzo 1804. Nello stesso anno egli scriveva in una lettera: «Gli uomini non sono grandi che per i monumenti che lasciano»⁶. Da questo momento Napoleone incominciò a chiedere con sempre maggiore insistenza la costruzione di archi di trionfo da porsi nelle principali città del suo immenso impero e nei luoghi più rappresentativi di Parigi. I motivi di questo cambiamento improvviso si spiegano soprattutto nell'uso diversificato che questo monumento consentiva: da strumento di propaganda politica a tipologia architettonica capace di imporre su scala urbana un nuovo modello di arte di Stato. A tale proposito nel 1805 Jean-Nicolas-Louis Durand nei suoi *Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique* (1802-1805) aveva avanzato la proposta di collocare archi trionfali all'ingresso delle porte cittadine⁷.

L'avvento dell'Impero comportò pure un radicale cambiamento nel concepire il ricorso all'immagine dell'arco. Gli archi di trionfo eretti a Parigi nel periodo napoleonico rifiutano le immagini di severità greca e romana in favore di uno stile che evoca, spesso alla lettera, lo splendore della Roma imperiale⁸. Se questa tipologia edilizia fu il principale accessorio utilizzato nelle feste parigine⁹ rimane tuttavia il fatto che pochissimi furono gli archi stabili eretti nella capitale francese, se si esclude ovviamente l'Arc du Carrousel di Charles Percier e di Pierre François Fontaine (1806), – che imita strettamente l'Arco di Settimio Severo e fa rivivere gli splendori monarchici degli archi trionfali barocchi¹⁰ –, e quello dell'Étoile di Jean-François-Thérèse Chalgrin e Jean-Arnaud Raymond, portato a termine solo nel 1836 da Guillaume-Abel Blouet¹¹.

La riprogettazione degli ingressi cittadini e la trasformazione delle antiche porte in moderni archi trionfali, spesso collegati a caselli daziari, fu invece un nodo importante degli interventi urbanistici promossi dal governo napoleonico a Milano, capitale prima della Repubblica poi del Regno d'Italia, e sede del viceré Eugenio di Beauharnais a partire dal 1806. Se il precedente regime austriaco aveva potenziato il corso di Porta Orientale, l'asse in direzione di Vienna, i francesi orientarono le proprie preferenze verso la strada del Sempione¹², staccante dalla Piazza d'Armi alle spalle del Castello Sforzesco. Dedicarono però attenzione anche a un'altra direttrice, quella verso Pavia e l'alessandrino. Per essa il governo aveva bandito, il 20 ventoso anno IX (11 marzo 1801), un concorso pubblico finalizzato al riallestimento dell'antica Porta Ticinese, ribattezzata per l'occasione Porta Marengo¹³. Il concorso per la nuova porta vide l'afflusso di diversi progetti, contraddistinti da diversificate proposte linguistiche, in un *revival* articolato di spunti architettonici antichi, ma anche in riferimento all'età comunale. Il vincitore fu Luigi Canonica, autore di un progetto¹⁴ molto semplice, in perfetto stile dorico, ispirato ai Propilei dell'Acropoli di Atene, sebbene filtrato attraverso lo studio della Porta di Brandeburgo che Carl Gotthard Langhans aveva innalzato a Berlino tra il 1789 e il 1794¹⁵. Apparentemente concepito come semplice monumento celebrativo per la vittoria di Marengo¹⁶, il nuovo ingresso, a un fornice e con due porte laterali, era coronato da un attico a gradini recante l'iscrizione dedicatoria, separato dalla parte sottostante da un cornicione aggettante. Sulla sommità dell'attico doveva essere posta una «statua colossale rappresentante la Fama contornata da trofei militari». Due

Figura 1

bassorilievi collocati ai lati del fornice centrale avrebbero rappresentato l'atto della convenzione di Marengo e il trionfale ritorno a Milano del primo console Bonaparte. I lavori iniziarono il 24 termidoro (12 agosto) e proseguirono lentamente per circa un anno¹⁷. Il 19 agosto 1802 Canonica comunicava al governo la conclusione delle fondamenta e dei modelli decorativi, ma per volere di Napoleone il cantiere fu interrotto e mai più ripreso. Tra i partecipanti al concorso per la ricostruzione della porta figurava anche il faentino Giuseppe Pistocchi, autore di quattro differenti progetti che non si allontanano però dall'idea di una porta monumentale e massiccia, strettamente collegata, con risalto plastico del cornicione e delle paraste, ai caselli daziari che l'affiancavano. Il risultato, qualitativamente più riuscito di tale ricerca, è rappresentato dall'incisione che riproduce un prospetto nettamente bipartito dalla cornice che segna il piano d'imposta dell'arco.

Con il passaggio dalla Repubblica italiana al Regno d'Italia, la questione di dotare Milano di archi di trionfo in onore all'imperatore di Francia fu un fatto di primaria importanza. La presenza fisica in città di un governo autonomo e di una corte regia, personificata dall'imperatore stesso, sembrò l'occasione attesa da un'intera società per poter riportare Milano, non più provincia, a livello delle grandi capitali europee. La corte regia fu il polo di attrazione e di coagulo di questo slancio che voleva colmare un enorme divario con il mondo moderno. Sul piano urbanistico la politica del governo individuò nel riassetto delle porte cittadine il nodo cruciale su cui intervenire per promuovere un'immagine moderna di Milano. Ciò determinò la mobilitazione di una massa enorme di capitali, ricavati in gran parte dalla vendita dei beni delle soppresse congregazioni religiose, chiamate a più nobili e utili impieghi nell'interesse della collettività¹⁸. Probabilmente spinto da tali aspirazioni di rigenerazione e di magnificenza civile, il 21 aprile 1805 l'amministratore Gian Galeazzo

397

Fig. 1.
Luigi Canonica,
«Spaccato della
Porta Marengo per
la linea del mezzo»,
[1801].
Mendrisio,
Archivio del Moderno,
Fondo Canonica,
D 453.

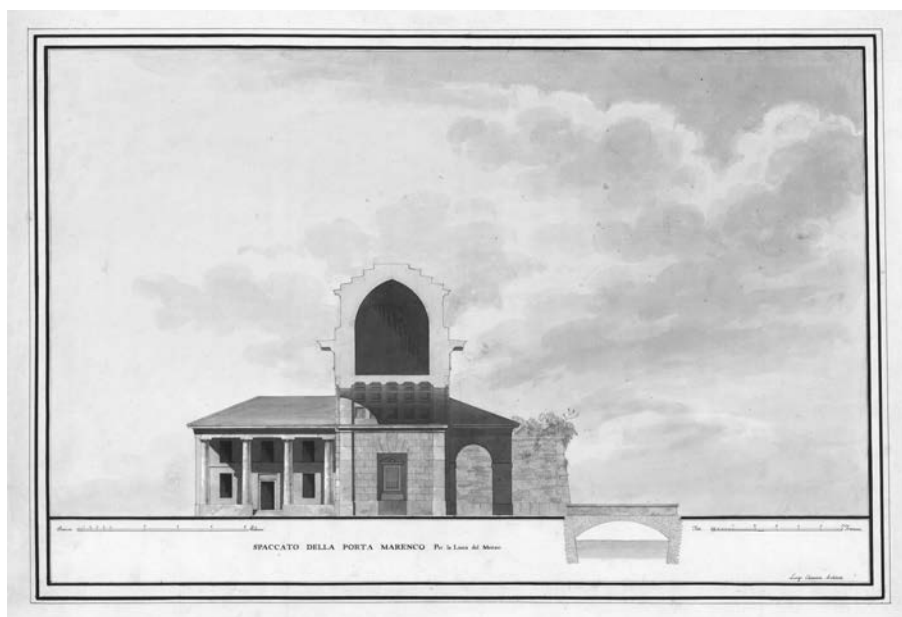




Fig. 2.
Luigi Canonica,
Porta Vercellina, Milano,
pianta e prospetto
principale, [1805].
Mendrisio,
Archivio del Moderno,
Fondo Canonica,
D 450.

Serbelloni aveva sottoposto al Consiglio Comunale la proposta di bandire un concorso per la costruzione di un arco trionfale a Porta Orientale¹⁹. La proposta era importante in quanto si qualificava per essere la prima iniziativa personale promossa dalle autorità cittadine nei confronti di Napoleone. Ma anche in tale circostanza giunse da Parigi il rifiuto dell'imperatore che considerò il monumento privo di utilità pubblica²⁰. Archi di trionfo provvisori furono tuttavia costruiti in occasione della cerimonia per la sua incoronazione a Re d'Italia che ebbe luogo nel Duomo il 25 maggio 1805. Le cronache ricordano in particolare quello innalzato da Luigi Canonica a ridosso del ponte – all'epoca ancora in legno – posto all'imbocco del Naviglio pavese, e che, a quanto se ne sa, riproduceva le fattezze di un arco di trionfo inciso sul retro di una medaglia di epoca traianea²¹. In quella stessa circostanza venne costruita, su progetto dello stesso Canonica, la Porta Vercellina, che si caratterizza per essere il primo arco stabile eretto a Milano durante l'occupazione francese: la porta, abbattuta sul finire dell'Ottocento (1897), era in mattoni e decorata da finti bassorilievi dipinti a monocromo che conferivano all'edificio un carattere provvisorio²². Sempre nel 1805 Pistocchi aveva sottoposto al governo un progetto di riassetto di piazza del Duomo da dove si accedeva sul fianco settentrionale attraverso un monumentale arco in perfetto stile Impero²³.

La volontà di adeguare la città storica alla nuova realtà di una società moderata e borghese aveva portato, il 9 gennaio 1807, all'istituzione della Commissione d'Ornato

Figura 2

incaricata di dettare le regole di abbellimento – sulla scia dei piani francesi di *embellissement* – della capitale del Regno. In quello stesso anno essa aveva elaborato il cosiddetto “Piano dei Rettifili”, noto nel disegno conservato a Milano presso la Civica Raccolta Stampe A. Bertarelli. Il piano era parte di un più ampio progetto urbanistico finalizzato a coinvolgere la città intera nelle sue dimensioni e nelle sue strutture interne ed esterne, razionalizzandole e modificandole al punto da condizionarne il futuro sviluppo. Soprattutto cercava di riformare alcune direttrici di particolare rilievo nel tessuto cittadino, prolungandone il tracciato fino alle nuove porte della città che sarebbero dovute sorgere di lì a poco secondo un programma – al tempo tanto contestato – che l’allora ministro dell’Interno, Luigi Arborio di Gattinara marchese di Breme, tentò di imporre fin dall’inizio del suo mandato²⁴.

La prima iniziativa riguardò i propilei di Porta Ticinese, realizzati tra il 1807 e il 1814 secondo un progetto di Luigi Cagnola che avrebbe dovuto estendersi a rimodellare tutto il corso. Commissionato da un gruppo di 94 possidenti milanesi per impedire il trasferimento della capitale del Regno d’Italia da Milano a Bologna, dopo l’annessione delle Marche²⁵, il nuovo ingresso fu concepito come un’ariosa «architettura trionfale» in stile ionico²⁶, essenziale nelle forme e di grande evidenza grazie allo slancio e alla perfezione delle proporzioni e del dettaglio. La soluzione presentata da Cagnola seppe trovare una giusta mediazione fra l’intento celebrativo, apertura della città verso l’esterno e mezzi linguistici ispirati all’antichità. Rinunciando al repertorio archeologizzante utilizzato nelle occasioni auliche, l’architetto sperimentò qui il felice innesto di motivi palladiani nelle arcate dei fianchi, ispirandosi a modelli d’ascendenza greco-romana, come il Portico di Ottavia a Roma e quello egizio di Arsinoè, a lui noto dalla descrizione fatta dal padre gesuita Bernot²⁷.

Parimenti ariosa era stata la sua proposta del tutto rinascimentale per Porta Nuova, delineata nel 1808 come alternativa a quella di Porta Ticinese²⁸: il progetto prevedeva un arco a tre fornici, di uguale altezza, con robusti pilastri scanditi da colonne corinzie²⁹, sormontate da un attico liscio e con nicchie nella partitura interna, il cui modello va forse cercato nella veronese Porta Palio di Michele Sanmicheli³⁰. L’Arco di Porta Nuova fu però realizzato nel 1810 dall’allora segretario di Brera, Giuseppe Zanoja, sulla base di un progetto più economico e che sembra ricordare nello schema generale la Porta Marengo di Canonica, seppure con una accentuata propensione verso un linearismo elegante di matrice tardo-settecentesca e una maggiore articolazione plastica delle superfici murarie: l’arco, in pietra arenaria, sorse a un solo fornice, ornato da colonne corinzie e saldato a due bassi caselli laterali che gli fanno ala, col loro impianto a U, nella parte rivolta verso la città³¹. Del 1810 è pure l’arco effimero a un solo fornice e piramidi laterali eretto da Cagnola sulla sommità della gradinata che collegava i giardini pubblici ai bastioni di Porta Orientale per celebrare il matrimonio di Napoleone con l’arciduchessa Maria Luisa d’Austria³². Tre anni dopo Canonica aveva portato a termine la Porta Trionfale dell’Arena da lui stessa progettata sull’esempio dei circhi romani, e in particolare quello di Caracalla³³. Ispirata all’Arco di Orange è la scelta di inserire il timpano appena sotto l’attico, adottata in un secondo tempo al posto di un complemento più semplice a gradini degradanti presente nella prima versione dell’edificio³⁴. Modifica che incise tuttavia nella resa poco felice degli angoli della trabeazione, risolti con la rottura dei triglifi e delle metope, determinando così la perdita del ritmo della decorazione³⁵.

Le molte vedute dedicate alla celebrazione di queste nuove porte per tutta la prima metà dell'Ottocento rendono ragione della fortuna di questi interventi, a volte iniziati in epoca napoleonica e terminati più tardi, già in età della Restaurazione. È il caso della porta più celebre di Milano che doveva segnare l'accesso alla nuova strada del Sempione, quell'Arco della Pace che, iniziato nel 1807 su disegno di Luigi Cagnola, – in luogo di un arco effimero innalzato l'anno prima dallo stesso architetto presso il corso di Porta Orientale per celebrare l'ingresso di Eugenio de Beauharnais con la consorte Augusta Amalia di Baviera³⁶ –, fu completato solo nel 1838 sotto il regno di Ferdinando I d'Austria³⁷. L'esecuzione di quest'arco determinò l'abbandono definitivo di qualsiasi soluzione architettonica complessiva della vasta area del Foro Bonaparte³⁸. Il progetto di Cagnola, a tre forni con risalto maggiore a quello centrale, è più monumentale dell'arco di Porta Ticinese, in considerazione anche del maggior valore encomiastico della sua collocazione, con due coppie di colonne staccate ed isolate dai pilastri, con l'abbondanza di rilievi e con sestiga terminale, ma è altrettanto libero ed isolato dai caselli daziari, che sorgono ai suoi fianchi³⁹.

400

I numerosi documenti conservati nel fondo della famiglia D'Adda Salvaterra presso la sezione dell'Archivio di Stato di Varallo Sesia consentono una ricostruzione puntuale della progettazione architettonica dell'arco. Non è certo questa la sede appropriata per affrontare un simile argomento, che prevede una trattazione piuttosto ampia e articolata. È però possibile avanzare qualche piccola riflessione circa i rapporti proporzionali, le geometrie e i modelli scelti da Cagnola per il monumen-

Figura 3



Fig. 3.
L'Arco della Pace
a Milano, incisione,
1816.
Milano,
Civica Raccolta
Stampe A. Bertarelli.

to, che credo possano essere delle fonti molto utili per chiarire, in via generale, alcuni aspetti legati alla progettazione degli archi neoclassici.

Considerando l'ottimo stato di conservazione e la quasi perfetta qualità dei lavori in marmo, molti particolari dell'Arco della Pace consentono di sottoporre il monumento a un esame accurato. Ciò nonostante si scopre che in tutte le sue parti il rispetto per il particolare risulta subordinato all'effetto dell'insieme. Simile considerazione potrebbe indurre a pensare che anche le sue proporzioni ne debbano in qualche modo risentire, ma al contrario, la volontà di raggiungere la perfezione mediante un aspetto armonico deve certamente avere spinto Cagnola a porre massima attenzione all'armonia matematica dell'insieme. La conoscenza di Cagnola in tale campo era maturata progressivamente attraverso lo studio di una serie di manuali scientifici da lui stesso posseduti e che in passato erano custoditi nella biblioteca di famiglia ad Inverigo⁴⁰. Nozioni di statica e sulla solidità delle strutture furono desunti, ad esempio, dal *Trattato della cognizione pratica delle resistenze* di Borra, dalla *Statica degli edifici* di Lamberti, edito a Napoli nel 1781, oppure dalle *Regole o avvertimenti per fabbricare con solidità* di Santini. Sul versante della geometria e della matematica, Cagnola attinse informazioni soprattutto da alcuni manuali d'uso pratico, tutti di ambito lombardo, come quello pubblicato da Carlo Cesare Osio nel 1661, che fornisce un metodo di progettazione basato su procedimenti grafici di geometria piana euclidea per la costruzione degli ordini; o l'*Istituzione pratica per la decorazione degli edifici* di Paolo Federico Bianchi, edita a Milano nel 1768. A questi si devono poi aggiungere gli *Elementi di Prospettiva* di Francesco Jacquier (Roma, 1705) e l'antico – ma pur sempre utilissimo – libro di Bartolomeo Lovere *Della retta proporzione* (Batavia, 1630). Numerosi furono pure i testi consultati di matematica applicata e di prospettiva finalizzati all'apprendimento delle regole pratiche di tale scienza⁴¹.

I formati compositivi dell'Arco della Pace si fondano su un sistema “sottrattivo” che consisteva nel suddividere una misura fissa di dimensioni esatte in varie parti, le quali a loro volta non potevano essere numeri a cifra tonda. In primo luogo Cagnola stabilì la larghezza totale fino alle estremità più esterne, vale a dire i margini dei piedistalli delle colonne, pari a 23,65 metri. Fissò poi l'altezza del piano principale (comprendente il fregio ma non l'attico) precisamente a 18,695 centimetri (circa tre quarti della larghezza totale) e stabilì l'altezza delle colonne a 12,63 metri in modo da trovare una corrispondenza quasi esatta con la larghezza dell'arcata centrale⁴². Tuttavia Cagnola operò pure tutta una serie di aggiustamenti dimensionali allo scopo di realizzare un sistema di relazioni proporzionali approssimative invece che esatte.

Buona parte dei rapporti matematici e geometrici dell'arco sorprendono sia per la loro semplicità, sia per il fatto di avere un elemento in comune, cioè l'altezza delle colonne, che potrebbe essere considerata una specie di modulo dell'intero progetto. Essa è uguale all'ampiezza dell'asse dei fianchi, all'altezza delle imposte dell'arcata principale, all'intercolumnnio del fornice centrale, e a un terzo circa della lunghezza totale dell'edificio. Inoltre, il semplice espediente di alzare le colonne dal pavimento per un quarto della loro altezza, da origine a una proporzione di 1:4; l'altezza della facciata fino alla base della trabeazione equivale cioè a un quarto della sua lunghezza totale. La scansione di colonne e fornici – misurata agli interassi – è un'ulteriore

armonia con tutte le dimensioni citate, creando al contempo altri rapporti di 1:2, 1:4, 3:2 e di 3:4. Se schemi geometrici furono usati per il progetto, è probabile che si basassero invece su una semplice griglia quadrangolare⁴³. Indipendentemente dal fatto se l'architetto avesse in mente o meno tutti i vari rapporti fra le misure qui menzionate, non è comunque azzardato affermare che nella progettazione dell'Arco della Pace si sia servito di calcoli semplici per ottenere un progetto di coerenza e di ricchezza davvero insolito.

Matematica e geometria sono pure alla base dello studio condotto da Cagnola sugli antichi archi di trionfo dai quali trasse ispirazione per elaborare il proprio monumento. L'affinità fra l'Arco della Pace e quelli romani di Settimio Severo e di Costantino è un luogo comune in molti manuali di storia dell'arte e qualche volta ricorre anche in alcune fonti ottocentesche⁴⁴: tutti e tre presentano infatti una tripla arcata con quattro colonne aggettanti sulle due facciate principali; tutti e tre hanno le imposte della volta centrale in linea con la chiave di volta delle arcate laterali; tutti e tre, infine, presentano uno schema di decorazione figurata piuttosto simile, se si esclude naturalmente il materiale di reimpiego dell'arco di Costantino⁴⁵. Questa affinità non deve essere data per scontata: principi di progettazione abbastanza differenti si trovano in molti altri archi neoclassici a tre fornici o con quattro aggetti, come quelli di Parigi, Monaco e Toledo. L'interesse che aveva portato Cagnola a studiare questi due monumenti era probabilmente lo stesso di quello di molti altri architetti e disegnatori più anziani di lui e risulta fondato su un senso particolarmente sviluppato del discernimento estetico⁴⁶. Inoltre, doveva essere stato stimolato anche dalle notizie che in quegli stessi anni giungevano da Roma circa la decisione presa da papa Pio VII (1800-1823) di intraprendere una nuova campagna di restauro dei due monumenti antichi, che sappiamo essere già iniziata nel luglio 1804⁴⁷.

Le "coincidenze" rappresentate dalla presenza di colonne della stessa dimensione proporzionale indicano che i due archi romani fornirono non solo il modello principale, ma anche la base specifica per il progetto dell'Arco della Pace. Ed è qui che sta il segreto del suo successo. Poiché la progettazione di massima era risolta, Cagnola poté concentrare i propri interessi su quei cambiamenti necessari per la sistemazione degli elementi che nei due archi romani mancavano, a partire dal monumentale arredo plastico-decorativo. Infatti, i cambiamenti derivano quasi tutti dalla necessità di dare massimo risalto alla decorazione scultorea. L'inserimento dei due enormi pannelli con fregi nel passaggio centrale non comportò, come nel caso dell'Arco di Costantino, l'eliminazione degli accessi ai passaggi laterali presenti nel progetto severiano⁴⁸. Anzi, furono essi a imporre le proporzioni relativamente verticali del monumento di Cagnola, dato che fissano il livello delle imposte delle arcate minori, così come le chiavi di queste ultime fissano quello delle imposte dell'arcata centrale. Tali legami contribuiscono tuttavia a rendere meno agevole la visibilità dei fregi, nonostante il fornice principale presenti una notevole capienza.

L'altezza sottratta ai piedistalli fu data all'attico: decisione, questa, che faceva guadagnare spazio all'iscrizione e al monumentale sopraornato in bronzo con la *Sestiga della Pace*, aumentandone la leggibilità nel lungo approccio frontale della strada del Sempione. In questo modo l'attico funzionava più efficacemente da sfondo

anche per le statue rappresentanti i quattro fiumi del Lombardo-Veneto e li sollevava ben oltre la cornice, così che la loro visuale risultasse il meno possibile impedita. Ultimo fra i maggiori cambiamenti fu quello di allargare i fornicati laterali, sicuramente per dare anche in questo caso maggiore spazio ai rilievi marmorei⁴⁹.

Si può infine supporre che l'intero progetto sia stato attentamente riconsiderato nei particolari, con modifiche di vario genere apportate alla larghezza dei piloni, all'altezza delle imposte, alla grandezza delle chiavi di volta e così via, a seconda di come emergeva il carattere del nuovo progetto. Tali aggiustamenti furono tuttavia secondari, come dimostra la differenza, scarsamente percepibile, qualora si utilizzasse una scala di riproduzione piccola, fra la composizione della facciata principale dei due archi romani e quella del monumento di Cagnola.

Possiamo quindi pensare che l'architetto milanese avesse "copiato" i due archi romani in modo quasi letterale, forse servendosi di una serie di disegni o – più probabilmente – di stampe come punto di partenza per la nuova costruzione. Se così fosse ci troveremmo di fronte ad un caso di *mimesis* quasi puntuale quanto quella che lega, ad esempio, la Colonna Traiana a quella di Marco Aurelio, gli anfiteatri "gemelli" di Arles e di Nîmes⁵⁰, o i templi di Agrigento del V secolo a.C.⁵¹. Alla base non c'era però da parte di Cagnola la volontà di copiare semplicemente i modelli antichi, bensì quella di emularli. Come per gli architetti romani, anche per lui il processo di emulazione comportava sempre una nuova valutazione e, dunque, un cambiamento di progetto. Anche quando la Colonna Traiana fu trasformata in quella di Marco Aurelio, le modifiche apportate erano più significative di quanto non appaiano a prima vista, e rispondevano sempre, come nel nostro caso, a considerazioni specifiche di programma e di praticità⁵².

Il processo emulativo condotto da Cagnola fu molto apprezzato dai contemporanei. In particolare, il duca di Richelieu, in visita in Italia, scriveva nel 1819 in patria, da Milano: «Che magnifica città! che abbellimenti! quanta ricchezza [...] Il suo arco di trionfo che si sta costruendo, supererà di molto quelli che i Romani ci hanno lasciato»⁵³. Che l'Arco della Pace abbia non solo superato i modelli antichi ma che si sia addirittura sostituito a loro, diventando il prototipo moderno per gli archi neoclassici progettati durante la prima metà dell'Ottocento, è testimoniato dai numerosi studi condotti sul monumento milanese da John Nash durante la fase progettuale per il Marble Arch di Londra⁵⁴ (1825-1830), come pure quelli di Vasilij Petrovič Stasov per la Porta Narva di San Pietroburgo⁵⁵ (1829-1834) e di Osip Bove per la Porta di Tver di Mosca⁵⁶ (1827-1834).

Con il suo arco Cagnola contribuì a dare nuovo impulso alla lunga evoluzione stilistica ereditata dal passato, cercando al suo interno espressioni artistiche moderne e altamente significative. Come altri suoi contemporanei, egli aveva compreso che il classicismo non si era esaurito e che il suo potenziale non era stato sfruttato fino in fondo. Solo conservando un rapporto stretto tra forme classiche e progettualità moderna, l'architetto contemporaneo sarebbe stato capace, esattamente come Cagnola, di infondere un nuovo e moderno spirito ai modelli antichi.

Questo saggio è dedicato alla memoria della dottoressa Bernadette Cereghini dell'Archivio di Stato di Milano.

– 1. L'architettura neoclassica ammise sia l'imitazione che la rielaborazione figurativa dell'arco di trionfo. La persistenza della sua immagine ha riguardato soprattutto i caratteri generali del monumento e la presenza dei bassorilievi. Questi vennero impiegati secondo modalità diverse e in molti casi furono adottati archi privi di rilievi o di colonne, evitando tuttavia che venisse meno il carattere "antico" di tale tipologia. Il ricorso a soluzioni di tipo imitativo non era legato semplicemente a scelte di continuità con la tradizione antiquaria, ma soprattutto a esigenze di perfezionamento dell'antico imposte dagli orientamenti critici di tipo illuminista: scopo degli architetti era quello di migliorare la tipologia dell'arco di trionfo romano emendandola dai difetti che le venivano riconosciuti. Pertanto questo orientamento implicava non certo il rifiuto dell'imitazione, quanto la realizzazione di una imitazione più vera, basata su modelli ideali e non reali. Cfr. U. Westfeling, *Triumphbogen in 19. und 20. Jahrhundert*, München, 1977.

– 2. Cfr. *Correspondance militaire de Napoléon I^{er}. Extraite de la correspondance générale et publiée par ordre du ministère de la guerre*, Paris, 1876, VI, p. 391, nota 4955: «J'arriverai à Paris à l'improviste. Mon intention est de n'avoir ni arcs de triomphe ni aucune espèce de cérémonie. J'ai trop bonne opinion de moi pour estimer beaucoup de pareils colifichets. Je ne connais pas d'autre triomphe que la satisfaction publique».

– 3. L. Hauteceur, *L'art sous la Révolution et l'Empire*, (Paris, 1953), Paris, 1959, V, p. 197.

– 4. R. Schneider, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts (1788-1830)*, Paris, 1910, p. 66. Si veda anche G. Poisson, *Napoléon et Paris*, Paris, 1964, p. 135-136.

– 5. Tra i progetti inviati si era distinto per inventiva e carattere quello di Charles-Louis Balzac (1752-1820). L'architetto aveva pensato a un arco "minimalista", dalle forme asciutte e stilizzate, privo di colonne e del tradizionale attico. La soluzione, per quanto interessante, mancava tuttavia di originalità, visto che riproponeva senza troppe varianti un disegno del 1799 di John Flaxmann per un arco commemorativo. Cfr. R. Rosenblum, *Trasformazioni nell'arte. Iconografia e stile tra neoclassicismo e romanticismo*, (Princeton, 1967), Roma, 1984, fig. 188.

– 6. Cfr. *Correspondance de Napoléon*, IX, p. 398, nota 7816, «Les hommes ne sont grands que par les monuments qu'il laissent».

– 7. J.-N.-L. Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique*, Paris, 1805, II, p. 24: «Des entrées des villes. Comment faudrait-il décorer les entrées des villes? Pour faire passer à la postérité le souvenir de leurs victoires, les Romains élevèrent des arcs de triomphe. Leur exemple a été suivi par la plupart des nations de l'Europe. Si, au lieu de placer ces monuments dans l'intérieur des villes, on les plaçait à leur entrée où ils seraient plus en vue

que part-tout ailleurs, sans dépenser quoi que ce soit, ces entrées se trouveraient naturellement décorés de la manière la plus imposante et la plus noble». La proposta di Durand riprendeva a distanza di tempo quella avanzata dall'abate Marc-Antoine Laugier nell'*Essai sur l'architecture* del 1753. Al posto delle vecchie palizzate che delimitavano in modo irregolare i confini di Parigi, Laugier chiedeva grandi «archi trionfali» sul modello romano. Come esempio indicava la Porte Saint-Denis di François Blondel (1672), che con il suo semplice arco semicircolare e i suoi marcati bassorilievi, eguagliava qualunque precedente antico. Per Laugier gli archi romani contravvenivano al primo principio dell'architetto: la separazione tra colonna e archi. Le colonne, sosteneva, erano fuori posto in un arco trionfale, perché portano con sé l'idea di casa d'abitazione: «un arco trionfale deve essere solo un luogo di passaggio». Lo stesso concetto fu ripreso e ampliato anche da Durand nei *Précis des leçons d'architecture*: «[...] malgré le nombre de ces exemples, malgré le nombre plus considérable encore des copies que l'on en a faites, nous persisterons toujours à croire que ces arrangements, on soutenable dans tous les autres genres d'édifices, les sont encore davantage dans un arc de triomphe, monument dont toutes les parties doivent contribuer à élever, à échauffer l'âme du spectateur, en lui retraçant l'image de quelque action glorieuse: car on ne nous persuadera jamais que d'inutiles et de froides colonnes puissent parler avec plus d'énergie que les inscriptions et des morceaux de sculpture dont elles usurpent la place dans les arcs de triomphe». Cfr. J.-N.-L. Durand, *Précis des leçons d'architecture...*, cit., p. 25.

– 8. Per un veloce resoconto circa il processo di "imperializzazione" dell'architettura europea, utili sono ancora le considerazioni di H.-R. Hitchcock, *Architecture Nineteenth and Twentieth Centuries*, Baltimore, 1958, p. 9. Sulla situazione parigina, si vedano invece: M.-L. Biver, *Le Paris de Napoléon*, Paris, 1963; T. W. Gaehtgens, «Napoleons Arc de Triomphe», *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-Historische Klasse*, III, 90, 1974. Gli archi neoclassici realizzati in questi anni nel resto d'Europa evocano generalmente una fase dell'antichità più sobria e austera. In particolare, un modello molto consueto erano i Propilei dell'Acropoli di Atene: le loro colonne doriche, la cui severità veniva respinta dall'architettura napoleonica, conferiscono nobiltà ad archi trionfali, quali la Porta di Brandeburgo di Carl Gotthard Langhans a Berlino (1789-1794) e i Propyläen di Leo von Klenze a Monaco di Baviera (1846-1863).

– 9. Memorabile fu l'arco effimero eretto alla Porte de Pantin in occasione del ritorno a Parigi della Guardia Imperiale, come pure quelli realizzati da Percier e Fontaine in occasione del matrimonio di Napoleone con Maria Luisa d'Austria nel 1810. Numerosi furono pure gli archi di trionfo eretti in occasione del passaggio di Napoleone nelle varie città dell'Impero. Le fonti ricordano, ad esempio, quelli di Strasburgo (22 gennaio 1806), Berlino (27 ottobre

1806), Stoccarda (1807), Venezia (1807), Dresda (1807) e Düsseldorf (3 novembre 1811). Cfr. U. Westfeling, *Triumphbogen...*, cit., p. 19-21.

– 10. L'Arc du Carrousel ricorda non solo la Porte St. Denis di Blondel (1762), ma anche la Porte St. Stanislas di Nancy (1761) di Richard Mique. Questa tradizione che mescola la grandezza della Roma imperiale e quella borbonica continuò anche dopo la caduta di Napoleone, come nel progetto di Huyot per l'Arc de Triomphe (1824), che anch'esso dipende dall'Arco di Settimio Severo, o l'Arc de Triomphe di Penchaud a Marsiglia (1825-1832).

– 11. Su l'Arc de Triomphe de l'Étoile, cfr. T. W. Gaetgens, «Napoleons Arc...», cit.; W. Szambien, «Das Brandenburg Tor und der Arc de Triomphe de l'Étoile. Doppelgänger, Widersacher oder Pendants?», in U. Fleckner, M. Schieder, M. F. Zimmermann (a cura di), *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Thomas W. Gaetgens zum 60. Geburtstag*, (Köln, 2000), München, 2004, p. 358-375.

– 12. Cfr. M. Blanchard, *Les routes des Alpes Occidentales à l'époque napoléonienne*, Grenoble, 1920, p. 64.

– 13. Una copia del decreto si conserva presso l'Archivio Storico Civico di Milano (d'ora in poi ASCMi), *Località milanesi*, cart. 282.

– 14. Sul progetto di Canonica per l'arco di Porta Marengo, si veda ora S. Bosi, «Porta Marengo, Milano 1801-1802», in L. Tedeschi, F. Repisthi (a cura di), *Luigi Canonica 1764-1844. Architetto di utilità pubblica e privata*, Mendrisio / Cinisello Balsamo, 2011, p. 90-93.

– 15. Nella relazione allegata al progetto, Canonica così descriveva l'opera: «Trattandosi di un monumento che deve tramandare alla posterità la memoria della più famosa delle giornate campali, di quella giornata che decise della sorte della Repubblica Cisalpina, non meno che dell'Italia, mi è sembrato che il carattere che maggiormente gli conveniva fosse quella di una grandiosa e imponente semplicità. Non ho quindi esitato a trascogliere fra i vari ordini di architettura le proporzioni doriche, studiandomi di imitare in ciò gli esempi degli antichi Greci e Romani, i quali troviamo che, con saggio accorgimento, nei monumenti di questo genere accoppiavano una maestosa semplicità a quella solidità che rende i monumenti superiori all'ingiuria del tempo». Nel Fondo Canonica presso l'Archivio del Moderno di Mendrisio (d'ora in poi AMMe) si conserva una prima idea del monumento, mentre il progetto definitivo, privo di firma e di data, è presente nella Civica Raccolta Stampe A. Bertarelli di Milano (cart. g. 5 / 16). Cfr. L. Tedeschi, «Progetti per Porta Marengo (1801) e Porta Vercellina (1805) a Milano», in *id.*, *Archivi e Architetture. Presenze nel Cantone Ticino*, catalogo della mostra (Mendrisio, Archivio del Moderno, 5 novembre 1998-17 gennaio 1999), Mendrisio, 1998, p. 131-142.

– 16. La proposta non era limitata soltanto alla costruzione del singolo monumento, quanto, piuttosto, a ridefinire e regolarizzare su scala urbana l'intera area circostante la porta,

sia nella zona interna (il borgo di Cittadella) che in quella esterna (il borgo di Trinità). Canonica aveva pensato inoltre di rendere più comoda la piazza antistante mediante una pavimentazione, che presupponeva la demolizione di parte di una casa posta all'angolo del borgo di Cittadella. Per regolarizzare l'inserimento del monumento nel tessuto urbano preesistente, l'architetto proponeva un piano d'intervento articolato in tre fasi distinte. La prima avrebbe previsto l'abbattimento del bastione cittadino i cui detriti sarebbero serviti per porre le fondamenta del nuovo arco, mentre la seconda prevedeva la costruzione di un ponte sul canale ticinese mediante la chiusura del "guado" posto alla sinistra del corso, le cui acque sarebbero state incanalate e fatte riaffiorare sotto lo stesso ponte. La terza e ultima fase riguardava invece l'acquisto di due abitazioni private poste all'interno del corso Marengo, le quali sarebbero state in seguito demolite in modo da conferire massima visibilità alla porta (AMMe, Fondo Canonica, cart. IV, Porta Marengo).

– 17. Lettera del ministro Pancaldi all'amministrazione Centrale dell'Olonia, 10 fruttidoro a. IX, in ASCMi, *Località milanesi*, cart. 283.

– 18. Cfr. A. M. Brizio, «Interventi urbanistici e architettonici a Milano durante il periodo napoleonico», in *Napoleone e l'Italia*, atti del convegno (Roma, 8-13 ottobre 1969), Roma, 1973, I, p. 413-427.

– 19. Lettera dell'amministratore Gian Galeazzo Serbelloni al Consiglio Comunale, 21 aprile 1805, in Archivio di Stato di Milano (d'ora in poi ASMi), *Studi p.m.*, cart. 281.

– 20. Cfr. Deliberazione del Consiglio Comunale, 30 maggio 1805, in ASCMi, *Consiglio Comunale. Deliberazioni*, cart. 5, seduta n. 74.

– 21. Sull'apparato effimero, si veda ora S. Bosi, «Arco provvisorio eretto a Porta Ticinese in occasione dell'ingresso di Napoleone a Milano, 8 maggio 1805», in L. Tedeschi, F. Repisthi (a cura di), *Luigi Canonica...*, cit. Diversamente dalle altre porte progettate da Canonica, in questo caso il disegno richiama una varietà di modelli del passato. Il formato stretto e slanciato, ad esempio, insieme alla collocazione di una coppia di semicolonne in stile corinzio (e non composto come in Porta Vercellina), ricorda da vicino la soluzione adottata per l'Arco di Tito a Roma. Il formato e molti dei dettagli, tuttavia, prendono spunto anche da modelli dell'Italia settentrionale. La Porta San Giovanni a Padova di Giovanni Maria Falconetto, ad esempio, presenta un disegno simile, con le coppie spaziate di semicolonne doriche ai lati dell'arco d'ingresso. Altre analogie si possono cogliere anche nell'Arco dei Gavi a Verona. Tuttavia la gamma di allusioni offerte dall'apparato di Canonica non si esaurisce solo con questi precedenti. La combinazione dell'ordine corinzio con le rientranze piuttosto profonde è presente anche in analoghi edifici moderni, soprattutto parigini, come i numerosi archi effimeri predisposti da Jacques-Louis David e dagli architetti di corte Charles Percier e Pierre-François Fontaine in occasione dei festeggiamenti per l'incoronazione di Napoleone a imperatore di Francia (2 dicembre 1804). Nel

complesso la facciata ricorda anche altre strutture antiche come l'arco d'ingresso al Foro di Traiano a Roma, noto attraverso le rappresentazioni su monete antiche nelle quali appare come una struttura a più campate formata da un piano principale e un alto attico. Una somiglianza molto netta – e del resto più che appropriata – la accomuna anche all'immagine di una porta a campata unica che in quegli anni era comparsa come simbolo di Milano sulle carte intestate del Comune. Tali considerazioni fanno riflettere molto su quella che doveva essere la conoscenza antiquaria degli architetti milanesi; rammarica pertanto la momentanea mancanza di studi sull'argomento.

– 22. Sull'argomento, si veda ora S. Bosi, «Porta Vercellina, Milano 1805», in L. Tedeschi, F. Repishti (a cura di), *Luigi Canonica...*, cit.

– 23. Il progetto è pubblicato in A. Scotti Tosini, *Il Foro Bonaparte. Un'utopia giacobina a Milano*, Milano, 1989.

– 24. La notizia si ricava dai registri e dalle lettere autografe di Eugenio de Beauharnais ora conservati presso la Princeton University Library, *Beauharnais Archives*, box 51.

– 25. Cfr. Lettera della Commissione dei Possidenti, firmata dai conti Carlo Verri e Gianluca della Somaglia e dai marchesi Pietro Castelli e Luigi Cagnola, al Regio Imperiale Governo, non datata, in Archivio di Stato di Varallo Sesia (d'ora in poi ASVS), *Fondo D'Adda Salvaterra*, cart. 160.

– 26. Minuta di lettera di Luigi Cagnola a Gaetano Pinali, senza data, in ASVS, *Fondo D'Adda Salvaterra*, cart. 160.

– 27. Minuta di lettera di Luigi Cagnola a Gaetano Pinali, non datata. Cfr. G. Kannès, «Luigi Cagnola, e il veronese Gaetano Pinali, dilettante d'architettura», *Arte Lombarda*, XXIV, 55-57, 1980, p. 50, nota 18.

– 28. Solitamente datato 1810, il progetto di Cagnola per Porta Nuova deve essere anticipato di almeno due anni come documenta la minuta di lettera del 13 luglio 1808 inviata dall'architetto milanese all'amico e collega veronese Gaetano Pinali, conservata in ASVS, *Fondo d'Adda Salvaterra*. Cfr. G. Kannès, «Luigi Cagnola...», cit.

– 29. Cagnola aveva pensato di servirsi delle colonne di graniro provenienti dalla soppressa Chiesa milanese di Santa Marta.

– 30. Dall'arco di Ancona, Cagnola riprese invece l'idea di collocare nella serraglia centrale un busto dell'imperatore sopra una foglia d'acanto ricurva.

– 31. Noto è il giudizio negativo di Stendhal sull'arco di Zanoja: «cela est d'aussi mauvais goût que les décorations des théâtres de Paris». A questo va aggiunta una censura riportata nel *Corriere delle Dame*. Cfr. G. Mezzanotte, *Architettura neoclassica in Lombardia*, Napoli, 1966, p. 380, 382, nota 21.

– 32. Una descrizione dell'apparato effimero si trova in *Corriere Milanese*, 131, 1 giugno 1810, p. 628: «Sul piano della gradinata, che dal giardino pubblico mette sui bastioni, vedevasi eretto in legno un arco trionfale decorato degli emblemi della vittoria, della pace, dell'Imeneo e sormontato da una quadriga, portane le immagini del nostro Sovrano e della augusta consorte. Due piramidi vagamente illuminate, presentavano un bellissimo colpo d'occhio ai lati di quest'arco».

– 33. A. Uggeri, *Ricostruzione ideale del circo di Caracalla, eseguito da Angelo Uggeri per l'opera di G.L. Bianconi sui circhi romani*, Milano, 1789.

– 34. Cfr. G. Mezzanotte, *Architettura neoclassica...*, cit., p. 291.

– 35. Cfr. G. Caselli, *Nuovo ritratto di Milano in riguardo alle Belle Arti*, Milano, 1827, p. 193.

– 36. F. Cusani, *Storia di Milano dalle origini ai nostri giorni e cenni storico-statistici sulle città e province lombarde*, Milano, 1867, VI, pp. 196-197.

– 37. Sull'argomento, si veda ora S. Bosi, *L'Arco della Pace di Milano. Il cantiere di architettura e di scultura*, tesi di dottorato in Storia e Critica dei Beni Artistici ed Ambientali, Università degli Studi di Milano, a.a. 2005-2006.

– 38. Cfr. A. Scotti Tosini, *Il Foro Bonaparte...*, cit.

– 39. In aperta polemica con lo stile celebrativo e ufficiale di Cagnola, Pistocchi aveva presentato nel 1808 un progetto sostitutivo dagli esiti figurativi più personali rispetto ai disegni per Porta Marengo, orientati verso effetti monumentali, che evocano a distanza di vent'anni i progetti di Boullée e di Ledoux. La struttura compatta da monumento è in parte smorzata dall'insolito apparato decorativo d'ispirazione orientaleggiante. I due globi terrestri con le scritte "Siberia" e "China" posti sopra il cornicione sono di difficile decifrazione, ma forse devono essere interpretati come un augurio a Napoleone di future vittorie militari a Oriente. Inflexioni orientaleggianti si trovano pure nella merlatura che corona il cornicione tanto da indurre Paolo Mezzanotte ad accostare questo disegno al gusto esotico di certe chineserie realizzate, intorno al 1710, dall'architetto Giovanni Ruggeri nel complesso della villa e del casello di Brignano a Gera d'Adda.

– 40. A questo proposito, cfr. S. Berengo Gardin, «La biblioteca e la quadreria di Luigi Cagnola», *Artes*, 2, 1994, p. 98-161. Dopo la morte di Cagnola (13 agosto 1831) la biblioteca venne divisa tra gli eredi (la moglie Francesca d'Adda, la sorella Marianna e il nipote Paolo d'Adda) che decisero di metterla in vendita. Su consiglio di Robustiano Gironi, allora direttore della Biblioteca Braidense e amico intimo di Cagnola, questi incaricarono il libraio Luigi Dumolard figlio di stendere gli inventari e di valutare l'ammontare complessivo del patrimonio librario del marchese. La biblioteca non fu venduta in un unico blocco ma frazionata in più aste pubbliche insieme ad altri oggetti di appartenenza del defunto architetto (stampe, quadri, strumenti di lavoro, mobili). Dumolard fece in un primo tempo la cernita delle opere di maggior valore, le quali furono messe in vendita singolarmente; riunì poi in un unico gruppo – da vendere a peso – opuscoli di poco conto, libri in cattive condizioni e volumi scompagnati. Il resto dei libri fu diviso in trentadue lotti di differente valore e di vario contenuto; le opere così suddivise furono descritte in specifici elenchi. Nel loro insieme, questi elenchi riportarono un numero complessivo di 1250. Non tutti i libri andarono però venduti, alcuni vennero trattenuti dagli eredi che successivamente se li spartirono. Una buona parte di questi restò nella Rotonda d'Inverigo fino agli anni Cinquan-

ta del secolo scorso, quando con la vendita della villa i volumi andarono dispersi.

– 41. Informazioni utili in tal senso furono ricavate dai seguenti manuali: D. Barbaro, *La pratica della prospettiva. Opera molto profittabile a Pittori, Scultori e Architetti*, Venezia, 1568; J. Barozzi Da Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica coi Comentarj del R. P. M. Egnatio Danti*, (Roma 1583), Roma, 1644; *id.*, *La prospettiva pratica delineata in tavole a norma della seconda regola del mecenatismo*, Bologna, 1744; G. Tröili, *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla*, Bologna, 1683; B. Contino, *La prospettiva pratica*, Venezia, 1684. Nella biblioteca di Cagnola non mancavano i testi dei migliori autori di prospettiva della tradizione accademica settecentesca: accanto ai noti manuali di Andrea Pozzo e Ferdinando Bibiena, figurava il testo di Petitot e l'ottimo trattato di Zanotti, riflessione sulle regole di Vignola influenzata dalla visione razionalistica di Francesco Algarotti. A. Pozzo, *Prospettiva in quattro lingue*, Venezia, 1706; F. Galli Bibiena, *Direzione a' giovani studenti nel disegno dell'architettura civile...*, Bologna, 1745-1753; E.-A. Petitot, *Ragionamento sopra la prospettiva, per agevolare l'uso a professori, dedicato ai medesimi*, Parma, 1758; E. Zanotti, *Trattato teorico-pratico di prospettiva*, Bologna, 1766.

– 42. L'arcata ha una larghezza di 7,13 metri, circa la metà dell'altezza delle colonne.

– 43. Per un'ipotesi simile, si veda M. D'Onofrio, *Roma e Aquisgrana*, Roma, 1983, p. 68. Per l'uso delle griglie nella composizione dell'elevato architettonico nell'epoca dei faraoni, cfr. H. S. Smith, H. M. Stewart, «The Gurob Shrine Papyrus», *Journal of Egyptian Archeology*, 70, 1984, p. 54-64, mentre nella preparazione di piante in architettura e mosaici, cfr. D. M. Jacobson, M. Wilson Jones, «The annexe of the "Temple of Venus" at Baiae: an exercise in Roman geometrical planning», *Journal of Roman Archeology. University of Michigan Department of Classical Studies*, 12, 1999, p. 57-71.

– 44. G. Voghera, *Illustrazione dell'Arco della Pace in Milano*, Milano, 1838.

– 45. Che l'Arco di Costantino sia il risultato di un rifacimento di un monumento precedente, solo "manomesso" in età tardoantica, è un'ipotesi oramai accettata da gran parte degli studiosi del periodo. Avanzata per primo da Arthur Frothingham alla vigilia della prima guerra mondiale, essa era stata così fortemente contestata da sembrare che non potesse essere più ripresentata. Eppure è riemersa oggi con nuova energia. L'anacronistica aria classica del monumento di Costantino, che contrasta con il carattere dell'architettura tardoromana, potrebbe così essere legata all'eredità di un arco precedente. Sull'argomento, si vedano almeno: A. L. Frothingham, «Who built the Arch of Constantine? Its History from Domitian to Constantine», *American Journal of Archeology*, 16, 3, luglio-settembre, 1912, p. 368-386; A. Melucco Vaccaro, A. M. Ferroni, «Chi costruì l'Arco di Costantino? Un interrogativo attuale», *Rendiconti Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 66, 1993-1994 (1996), p. 1-60; P. Pensabene, C. Panella, «Reimpiego e progettazione archi-

ettonica nei monumenti tardo-antichi di Roma», I, *Rendiconti Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 66, 1993-1994 (1996), p. 111-283.

– 46. Cagnola non utilizzò questi modelli in modo indiscriminato, ma pose invece estrema cura nella scelta di precedenti che fossero in qualche modo appropriati alle forme e alle funzioni degli edifici che stava progettando. Negli anni successivi questo metodo fu spesso confermato. Cagnola tenderà a basare i progetti di chiese e cappelle su quelli che si ritenevano fossero templi antichi, come il Pantheon, mentre per le facciate delle chiese si ispirò in modo appropriato alle basiliche romane.

– 47. Cfr. ASR, *Camerale II*, Antichità e Belle Arti, b. 6, fasc. 193. Sui restauri dell'Arco di Costantino, si veda anche R. Punzi, «Fonti documentarie per una rilettura delle vicende post-antiche dell'Arco di Costantino», in P. Pensabene, C. Panella (a cura di), *Arco di Costantino tra archeologia e archeometria*, (*Studia archaeologica*, 100), Roma, 1999, part. p. 209-213. Se per i restauri dell'Arco di Settimio Severo la conoscenza documentaria è ormai nota da tempo (cfr. R. Brilliant, «The Arch of Septimius Severus in the Roman Forum», *Memoires of the American Academy in Rome*, XXIX, 1967, p. 41-44), quella riguardante l'Arco di Costantino è quasi del tutto inesistente. Nell'Archivio di Stato di Roma esiste un fascicolo *Camerale II*, Antichità e Belle Arti, b. 6, fasc. 192 (praticamente vuoto) che sembra aver contenuto la documentazione relativa questi lavori. La perdita di tale materiale crea purtroppo una lacuna pressoché incolmabile e rende qualunque ipotesi sull'intervento di questi anni suscettibile di profonda revisione. La maggior parte delle fonti che danno cronaca puntuale di questi lavori viene riportata in M. Jonsson, *La cura dei monumenti alle origini. Restauro e scavo di monumenti antichi a Roma 1800-1830*, (*Skrifter utgivna av Svenska Institutet i Rom*, 14), Stockholm, 1986. Il monumento costantiniano fu interamente liberato dalla terra che ne occultava la parte inferiore, rimettendo in luce la pavimentazione marmorea sotto il fornice centrale, mentre a Ovest dell'arco furono scoperti i resti di quello che, all'epoca, fu ritenuto un antico lastricato. Cfr. A. Uggeri, *Supplément aux journées pittoresques des édifices de Rome antique*, I, Roma, 1811; P. Pensabene, C. Panella, «Reimpiego e progettazione...», cit.

– 48. A differenza di quelli di Settimio Severo gli accessi laterali progettati da Cagnola per il monumento non prevedono il coronamento ad arco.

– 49. Sull'arredo scultoreo dell'arco, si veda ora S. Bosi, «Il cantiere di scultura dell'arco della Pace: ultimo baluardo dell'estetica classicista in Lombardia», in F. Mazzocca (a cura di), *Ottocento lombardo. Arti e decorazione*, Milano, 2006, p. 121-131. Per uno studio più articolato e puntuale dell'argomento, si veda S. Bosi, «L'arredo scultoreo dell'Arco della Pace: storia, programma iconografico e fortuna critica», in *id.*, *L'Arco della Pace di Milano...*, cit., p. 84-97.

– 50. Cfr. M. Wilson Jones, «Designing amphitheatres», *Revue Moderne*, 1993, p. 407, 434.

- _ 51. A riguardo, si veda D. Mertens, *Der Tempel von Sege-sta*, Mainz am Rhein, 1984, p. 112.
- _ 52. Per quanto riguarda il processo di emulazione, con particolare riferimento alla Colonna Traiana, si vedano almeno: M. Wilson Jones, «One hundred feet and a spiral stair: the problem of designing Trajan's Column», *Journal of Roman Archaeology. University of Michigan Department of Classical Studies*, 6, 1993, p. 23-38; *La Colonna Traiana e gli artisti francesi da Luigi XIV a Napoleone I*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 12 aprile-12 giugno 1988), Roma, 1988; G. Simoncini, *Ritorni al passato nell'architettura francese fra Seicento e primo Ottocento*, Milano, 2001. Per una discussione più generale sull'argomento, cfr. F. Felten, «Antiken Architekturkopien», in G. Erath (a cura di), *Kosmos. Festschrift für Thuri Lorenz zum 65. Geburtstag*, Wien, 1997, p. 61-69.
- _ 53. J. Godechot, *Histoire de l'Italie Moderne. Le Risorgimento, 1770-1870*, Paris, 1971, p. 225.
- _ 54. Cfr. H. Clifford Smith, «Vicissitudes of the Marble Arch», *Country Life*, luglio, 1952, p. 38-39.
- _ 55. Cfr. E. Lo Gatto, *Gli architetti del XVIII secolo a San Pietroburgo e nelle tenute imperiali*, Roma, 1943; N. Navone, L. Tedeschi (a cura di), *Dal mito al progetto. La cultura architettonica dei maestri italiani e ticinesi nella Russia neoclassica*, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 5 ottobre 2003-11 gennaio 2004; San Pietroburgo, Museo di Stato dell'Ermitage, 18 febbraio-18 aprile 2004), Mendrisio, 2004.
- _ 56. Cfr. I. E. Grabar, V. S. Kemennov, V. N. Lasarev, *Istoriya russkogo iskusstva*, VIII, Moskva, 1964.

Le système des arts
Il sistema delle arti

Quatremère de Quincy e l'Italia

Valeria Farinati

La vicenda delle relazioni intrecciate tra Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (Paris 1755-1849) e gli artisti, i conoscitori e i critici d'arte italiani, la fortuna delle sue opere e la ricezione del suo pensiero in Italia, le sue fonti teoriche, nonché la stessa concezione dell'Italia – «*muséum général*» e «*dépôt complet de tout les objets propres à l'étude des arts*» – che informa la sua opera e il suo operare, narrano efficacemente lo stretto allacciarsi delle due culture, quella francese e quella italiana, negli anni napoleonici e in quelli immediatamente successivi, in cui la restaurazione politica coinciderà con la presa di potere di Quatremère nel sistema delle arti francese, con un'influenza egemonica esercitata attraverso le istituzioni accademiche: l'École des Beaux-arts, l'Académie de France à Rome e l'Académie des Beaux-arts, di cui dal 1816 sarà segretario perpetuo.

Figure 1 e 2

La *vis* polemica di Quatremère de Quincy assume nelle prime opere – quelle dell'epoca della Rivoluzione e della presa di potere napoleonica – accenti suggestivi e profetici, dalle influenze settecentesche e illuministe, colmi di sensibilità per la storia, il contesto e la destinazione delle opere d'arte (il che gli conquisterà le simpatie di artisti, conoscitori e amatori italiani, da Antonio Canova a Leopoldo Cicognara, da Giuseppe Bossi a Pietro Giordani), ancora lontane dall'arroccamento nella strenua difesa del classicismo, proprio delle opere della maturità. Queste, e in particolare quelle dedicate all'architettura, conosceranno in Italia una fortuna tardiva, contraddistinta, al tempo stesso, dalla presa di distanza, da parte degli intellettuali e degli architetti italiani, negli anni del nascente eclettismo, da posizioni improntate a un classicismo troppo rigido e inflessibile.

Sculitore di formazione, Quatremère aveva visitato per la prima volta l'Italia nel 1776, compiendovi, in quattro anni, il pellegrinaggio di tanti *Grands Tour*: Roma, Napoli, Paestum e la Sicilia¹. Erano quelli gli anni della formazione e dell'apprendistato sull'antico di tanti architetti e artisti – primo fra tutti Antonio Canova – che, da tutta Europa, giungevano in Italia per studiarne i monumenti e le collezioni d'arte. A Roma, in particolare, era incessante l'attività di scavo e di estrazione dal sottosuolo di nuovi capolavori². Quatremère avrebbe evocato qualche tempo dopo, in



Fig. 1.
David D'Angers,
*Ritratto di Quatremère
de Quincy*, 1835.
Paris,
Musée Carnavalet.

toni suggestivi e profetici, quella febbrile temperie culturale, annunciando, nel risorgere alla luce dell'antico, l'origine di un energico impulso al rinnovamento delle arti: «Non credo di sbagliarmi predicendo che di tutte le cause di rivoluzione e di rigenerazione che possono influire sulle arti, la più attiva, la più capace di produrvi degli effetti di un ordine tutto nuovo sia questa resurrezione generale di un popolo di statue, di questo mondo di antichi la cui popolazione aumenta tutti i giorni»³.

A Roma si dovevano raccogliere intorno a Quatremère – uniti nella battaglia contro il Barocco e gli epigoni di Bernini e Borromini – Anton Raphael Mengs, Pompeo Batoni, Giovanni Volpato e Francesco Piranesi. Nella città dei Papi il francese incontrava anche Jacques-Louis David, *Prix de Rome* dal 1775 e allievo di Joseph-Marie Vien, nominato in quello stesso anno direttore dell'Académie de France. Con David e con lo scultore Suzanne, Quatremère partiva il 22 luglio 1779 per il viaggio verso Napoli e la Sicilia, nel corso del quale visitava Pompei, Agrigento e Paestum, dove scopriva e ammirava il dorico greco, come, pochi mesi dopo, avrebbero fatto Antonio Canova e l'architetto veneziano Giannantonio Selva⁴.

Ritornava in Italia tra il 1783 e il 1784, legandosi a William Hamilton e, attraverso di lui, a Canova. Sarebbe iniziato allora un sodalizio artistico durato fino alla scomparsa dello scultore veneto e testimoniato puntualmente dall'epistolario (1785-1822), recentemente, in gran parte, pubblicato⁵. Per inciso, Quatremère corrispondeva con Canova in italiano, tranne che in qualche lettera dal linguaggio critico più complesso.

Fig. 2.
A.-C. Quatremère
de Quincy,
«Projet de Groupe
à exécuter au fond du
Panthéon Français»,
c. 1791, incisione.
Paris, Bibliothèque
Nationale de France,
Cabinet des estampes.



Figura 3

Figure 4 e 5

L'epistolario riporta lo scambio di pareri sulle sculture di Canova, spesso sottoposte all'attenzione del francese tramite incisioni – come nel caso del progetto per la statua equestre di Napoleone, riprodotto con dedica latina a Quatremère⁶ –, e sulle opere a stampa del teorico, inviate in dono allo scultore mano a mano che si pubblicavano. Le opere citate nella corrispondenza, dalle *Lettres sur... le déplacement des monuments de l'art de l'Italie* (1796) al *De l'architecture égyptienne* (1803), dalla *Dissertation sur la diversité du génie et des moyens poétiques des différens arts* (1804) a *Le Jupiter Olympien* (1815), si ritrovano in effetti nella biblioteca di Canova, nella quale sono presenti inoltre i primi due tomi (1788 e 1801) di un'altra opera dedicata in quegli anni all'architettura, l'*Encyclopédie Méthodique. Architecture*⁷.

Quatremère aveva inviato a Roma nel 1802, su richiesta di Canova, che ne aveva avuto notizia e giudizi elogiativi, anche le *Considérations sur les arts du dessin en France, suivies d'un plan d'Académie ou d'École publique et d'un système d'encouragement* (1791), un progetto di scuola pubblica delle arti del disegno, pubblicato più di un decennio prima, in cui si ribadiva il dogma della pedagogia accademica, vale a dire la supremazia dell'arte italiana e la necessità, per la formazione degli artisti, del viaggio in Italia.

Il più antico saggio a stampa della dottrina estetica in architettura di Quatremère, quello in cui si gettavano le basi della sua teoria imitativa, si può rintracciare nella dissertazione sull'architettura egizia, il *De l'architecture égyptienne*⁸, che, pubblicata nel 1803, era stata tuttavia redatta nel 1785, riportando il premio Caylus indetto dall'Académie des Inscriptions et Belles Lettres. Il soggetto, formulato nell'ambito del dibattito settecentesco sull'origine dell'architettura, si riannodava alla teoria

Figura 6

vitruviana dell'influenza dell'architettura egizia su quella greca, che Caylus aveva ammesso, mentre Winckelmann – del cui metodo storico Quatremère si considerava continuatore – aveva decisamente negato.

La posizione assunta dal teorico francese era apparentemente intermedia: non escludeva l'influenza dell'architettura egizia, ma la limitava ad alcuni motivi decorativi, che l'architettura greca avrebbe “trasportato”, senza per questo “adottarne” il sistema, le regole ed il gusto.

Contemporaneamente, Quatremère negava l'origine egizia degli ordini e delineava i tre tipi primitivi della tenda, della capanna e della caverna, così come si sarebbero ritrovati nella voce «Architecture» del suo dizionario. Inoltre, nel paragrafo dedicato al “sistema costitutivo” dell'architettura greca, gettava le basi della propria teoria mimetica, fissando nella costruzione in legno il “termine medio” che, solo, sarebbe stato fonte di “piacere imitativo” e avrebbe determinato l'eccellenza e la superiorità artistica dei greci.

Concepite dunque anteriormente alla pubblicazione del primo tomo dell'*Encyclopédie Méthodique. Architecture* (1788), le riflessioni esposte del saggio sull'architettura egizia vi sarebbero confluite, in particolare nella voce specificamente dedicata alla disciplina.

414

Fra le numerose fonti citate nel *De l'architecture égyptienne* (dagli autori greci e latini a Vitruvio, da Filandro a Le Roy, da Montesquieu a de Pauw), si può rintracciare anche il saggio sull'architettura di Francesco Algarotti, dal quale Quatremère riprendeva la tesi che riconduceva il legno a “materia matrice”, dotandolo del pregio di fornire all'arte il maggior numero di modanature e ornamenti⁹. Nello stessa dissertazione, il padre Carlo Lodoli veniva invece vivacemente contraddetto, poi-

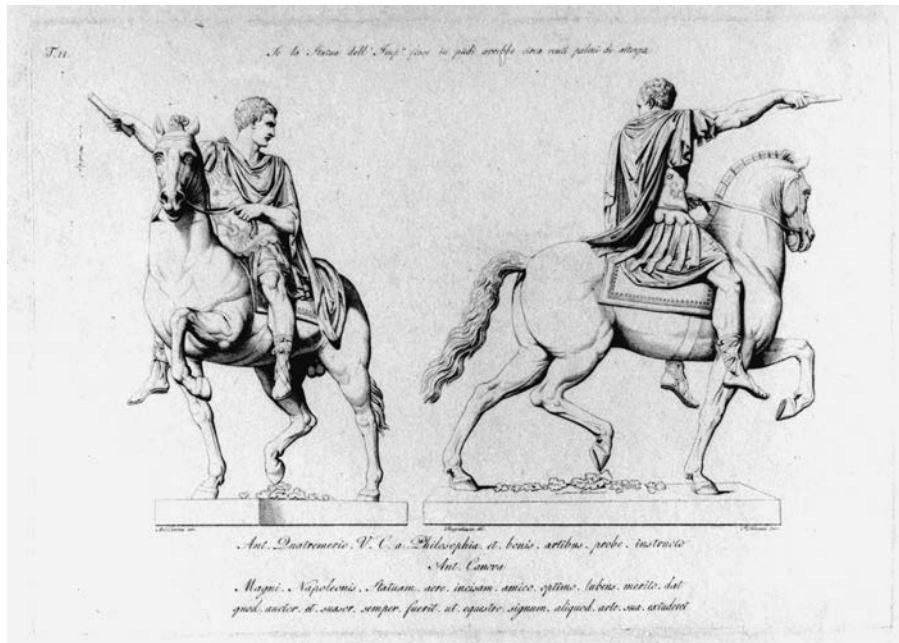


Fig. 3.
Pietro Fontana,
da un disegno di
F. Riepenhausen,
*Statua equestre di
Napoleone Bonaparte
progettata
da Antonio Canova,
1807-1819,*
incisione con dedica a
Quatremère de Quincy.

Fig. 4.
Antonio Canova,
Monumento funebre
di Clemente XIII,
1783-1792,
Roma, Basilica
di San Pietro.



Fig. 5.
A.-C. Quatremère
de Quincy,
Pulpito della Chiesa
di Saint-Germain
des Près a Parigi,
1829.
Foto D. Bourbonnais.



ché, negando che la pietra fosse «rappresentativa di un'altra materia», avrebbe privato l'architettura di ogni «piacere imitativo» e l'avrebbe ricondotta a una condizione di subalternità rispetto alle altre arti. Certamente non gradita al teorico francese sarebbe stata anche la versione di Francesco Milizia, secondo il quale l'architettura, arte imitativa, si sarebbe rifatta al modello della capanna, sua origine naturale, ma avrebbe utilizzato, nell'imitazione di questa, il medesimo processo selettivo già teorizzato per l'imitazione della natura.

Milizia, nelle sue definizioni di «Imitazione» e «Ideale», aveva fatto riferimento a Mengs e alla *Encyclopédie Méthodique. Beaux Arts* (1788-1791) di Claude-Henri Watelet e Pierre-Charles Levesque, largamente compendiata nel *Dizionario delle belle arti del disegno estratto in gran parte dalla Enciclopedia metodica* (1797)¹⁰.

Ma in Italia avrebbe trovato fortuna – importante riferimento lessicale e disciplinare – anche l'*Encyclopédie Méthodique. Architecture* curata dallo stesso Quatremère de Quincy. Fin dal 1784 gli Editori del Seminario di Padova avevano promosso, infatti, con i tipi dello stampatore veneziano Marc'Antonio Manfrè, la ristampa in lingua francese dell'intera *Encyclopédie Méthodique*, vastissima impresa editoriale, promossa sin dal 1782, a Parigi, dall'editore Charles-Joseph Panckoucke, la quale prevedeva, anziché l'ordine alfabetico proposto dall'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert, un ordinamento “metodico”, per dizionari separati, ciascuno dedicato a un'arte o scienza. Gli editori veneti si proponevano così di assicurare la diffusione italiana dell'opera, ovviando alle difficoltà di reperimento dell'originale, proponendo nuove incisioni, miglioramenti tipografici e aggiunte alle voci da parte di «dotti italiani» abili nello scrivere in francese. La correzione delle bozze era affidata, fin dal 1783, a «M.r Prault nativo di Parigi»¹¹.

Accanto all'impresa veneziana, si tentava anche, da parte dei fratelli Bindi di Siena, una traduzione italiana, ovvero “toscana”, dell'intera *Encyclopédie Méthodique*. Lo

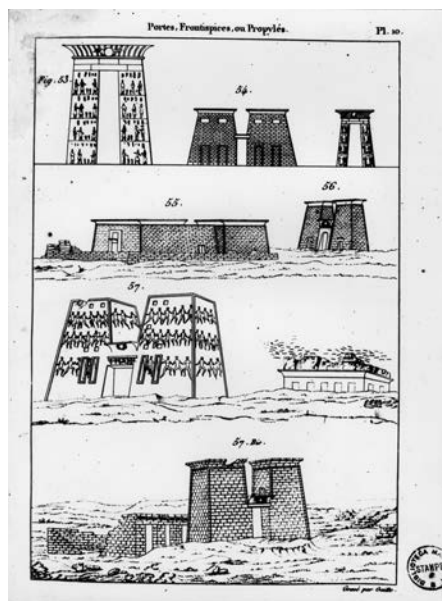


Fig. 6.
A.-C. Quatremère
de Quincy,
«Portes, Frontispices
ou Propylées», in
*De l'architecture
égyptienne*,
Paris, 1803, tav. 10.

Fig. 7.
A.-C. Quatremère
de Quincy,
«Le Jupiter Olympien
vu dans son trône
et dans l'intérieur
de son temple»,
frontespizio de
*Le Jupiter olympien
ou l'art de la sculpture
antique considérée
sous un nouveau
point de vue*,
Paris, 1814.

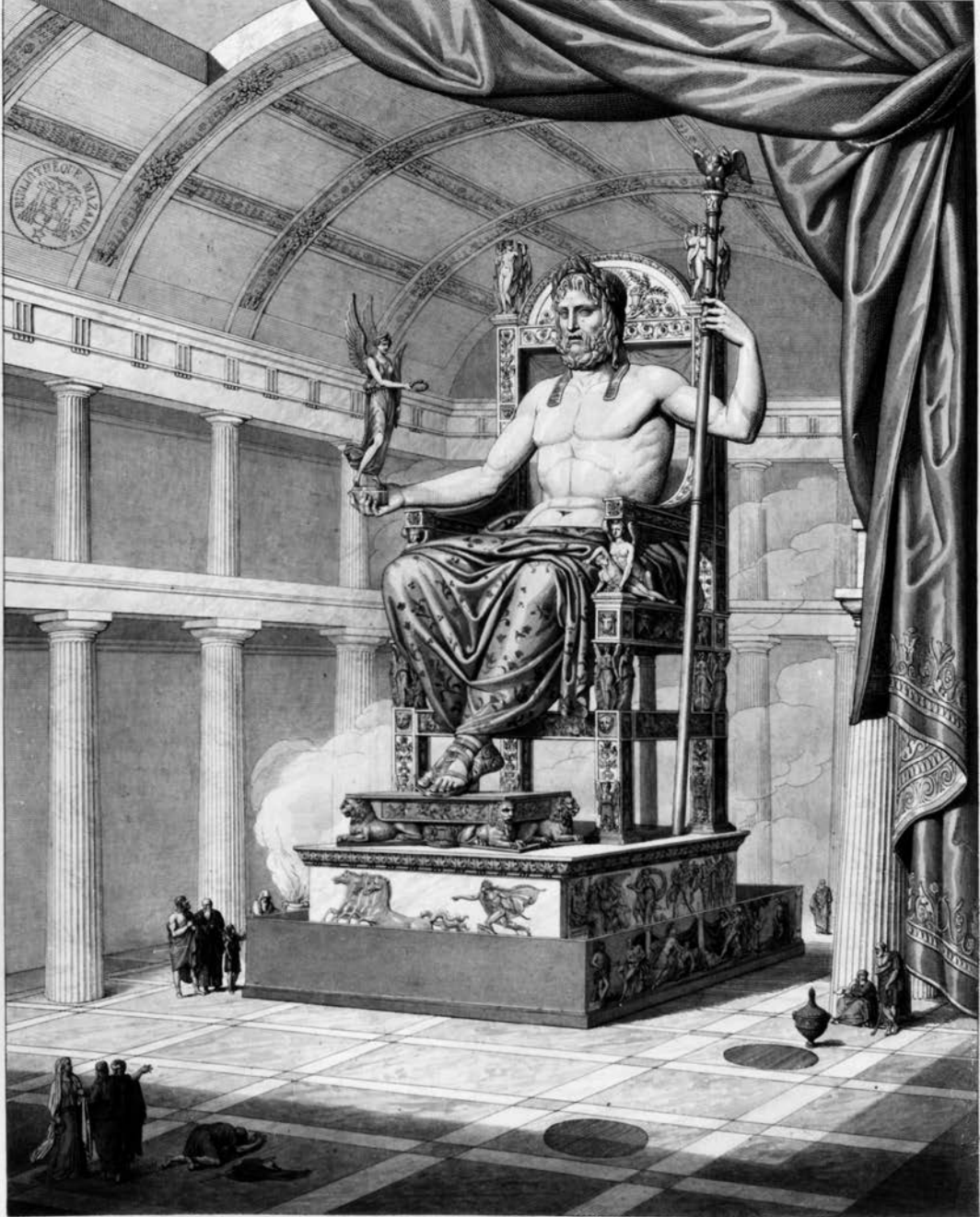
stampatore veneziano si sarebbe allora difeso dall'iniziativa concorrenziale, ottenendo il divieto di distribuire ristampe e traduzioni dell'opera a Venezia e la limitazione alla diffusione dell'edizione parigina a soli 17 associati.

Tuttavia il dizionario di architettura di Quatremère si proponeva in forma parziale nella nuova veste, poiché la ristampa veneziana, cessata nei primi anni dell'Ottocento, doveva riprodurre (nel 1800 e nel 1803) soltanto i primi due tomi dell'edizione parigina¹².

Maggiore fortuna avrebbe avuto in Italia l'opuscolo che raccoglieva, nel 1796, le lettere scritte da Quatremère de Quincy al generale Miranda, alla vigilia delle spoliazioni delle opere d'arte italiane. Se, in seguito alle campagne napoleoniche nell'Europa del nord, le opere di fiamminghi e olandesi avevano iniziato ad affluire verso i musei francesi, già si cominciava a comprendere, all'avvio della campagna d'Italia, che la medesima sorte sarebbe toccata anche alle opere di quel paese¹³. Scritte in contumacia, le *Lettres* furono inizialmente pubblicate dal *Rédacteur* con la sigla A. Q.

Pio VII Chiaramonti avrebbe ricevuto l'opuscolo da Canova alcuni anni più tardi, nel 1802, proponendosi di conoscerne di persona l'autore nel corso di un viaggio a Roma di Quatremère, che si annunciava prossimo. L'influenza delle *Lettres sur le préjudice qu'occasionneraient aux Arts et à la Science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie* (1796) nella stesura dell'insieme delle norme relative alla conservazione e alla salvaguardia delle opere d'arte, il cosiddetto "chirografo Chiaramonti", elaborato nel 1802 da Carlo Fea, è stata ampiamente messa in luce¹⁴. L'opuscolo ispirerà anche l'azione di Canova come ispettore generale delle Antichità e Belle Arti dello Stato della Chiesa, al punto che lo scultore stesso ne curerà una ristampa romana nel 1815, all'epoca del suo impegno nell'organizzazione della restituzione delle opere d'arte sottratte all'Italia da Napoleone. Gli intellettuali ita-

Frontispice de l'Ouvrage.



LE JUPITER OLYMPIEN

VU DANS SON TRÔNE ET DANS L'INTERIEUR DE SON TEMPLE,



liani, da Giuseppe Bossi, segretario negli anni napoleonici dell'Accademia di Belle Arti di Milano, a Leopoldo Cicognara, da Gianfrancesco Galeani Napione a Pietro Giordani, oltre che lo stesso Canova, sarebbero sempre stati grati a Quatremère per quella coraggiosa presa di posizione.

Sarà soprattutto Cicognara, grande organizzatore del mito canoviano e presidente dal 1808 dell'Accademia di Belle Arti veneziana, a farsi consapevole e metodico – anche se critico – divulgatore dell'opera di Quatremère in Italia¹⁵. Aveva conosciuto personalmente il teorico francese nel 1813 a Parigi, accompagnato da una lettera di presentazione di Canova. A sua volta, Quatremère gli avrebbe inviato, a Venezia, una copia dell'opera sulla toreutica greca, *Le Jupiter Olympien* (1814), in cui le ricostruzioni delle statue colossali criselefantine di Fidia, presentate in grandi incisioni a colori, svelavano sorprendentemente la policromia della scultura antica, così lontana dall'idea classica consolidatasi ad opera di Winckelmann. La premura di Quatremère per un'attenta distribuzione della propria opera in Italia – nelle librerie di Milano, Firenze, Venezia e Roma – è ben documentata nel suo carteggio con Canova.

Figura 7

Lo stesso Cicognara ne avrebbe stilato un estratto in lingua italiana, inizialmente destinato alla “Biblioteca italiana”, ma in seguito pubblicato – a causa dell'eccessiva ampiezza – in un opuscolo edito a Venezia, *Il Giove Olimpico* (1817). Quatremère avrebbe ricambiato l'interesse dimostratogli, facendo apparire sul *Journal des Savants* gli estratti della *Storia della Scultura* di Cicognara.

Se l'italiano e il francese erano accomunati da un intenso rapporto intellettuale, da una profonda analogia di interessi e ruoli culturali, dall'attenzione privilegiata per la scultura e dall'amicizia con Canova, tuttavia si possono facilmente cogliere discrepanze nella concezione storiografica dell'arte, come nel caso dell'operetta di Cicognara *Del Bello* (1808)¹⁶, in cui una teoria ciclica della storia appare strettamente collegata all'idea di progresso.

Lo stesso concetto di “Bello ideale” risulta nell'opera di Cicognara meno astratto e più semplificato rispetto a quello del teorico francese, mentre è totalmente divergente dalla dottrina di Quatremère, specie dopo la revisione teorica dei primi anni dell'Ottocento, la coesistenza nell'estetica di Cicognara delle categorie di “Bello assoluto” e “Bello relativo”.

In seguito, si accentueranno le diversità di opinioni intorno ad altre tematiche, come quelle dei “primitivi”, dell'arte etrusca e arcaica, del gotico, del medioevo, del progresso delle arti e del concetto di “innovazione”.

Anche nel caso delle teorie sull'architettura, le divergenze degli intellettuali e architetti italiani dal pensiero di Quatremère saranno, nel corso della prima metà dell'Ottocento, sempre più marcate. Negli anni del rifiuto di un classicismo rigoroso ed esclusivo e dell'apertura al pluralismo dei linguaggi, le critiche si eserciteranno soprattutto intorno al concetto di “imitazione”. La traduzione italiana di un'opera tarda, come il *Dictionnaire historique d'Architecture* (1832), frutto di un'ampia rielaborazione delle voci presentate, dalla fine del Settecento, nell'*Encyclopédie Méthodique. Architecture*, vedrà la luce in un contesto storico totalmente mutato, sul piano politico, didattico e culturale¹⁷.

Questo contributo riprende, aggiornandole e completandole, tematiche a suo tempo trattate nel saggio «Storia e fortuna di un dizionario. Quatremère de Quincy in Italia», in A.-C. Quatremère de Quincy, *Dizionario storico di architettura. Le voci teoriche*, a cura di V. Farinati, G. Teyssot, (Venezia, 1985), Venezia, 1992 p. 43-80. Nuovi contributi su Quatremère de Quincy, oltre a quelli citati nelle note seguenti, sono apparsi nel frattempo. Fra questi si segnalano: Y. Luke, «The Politics of Participation: Quatremère de Quincy and the Theory and Practice of “Concours publics” in Revolutionary France, 1791-1795», *Oxford Art Journal*, X, 1, 1987, p. 15-43; A. Vidler, *The Writing of the Walls. Architectural Theory in the Late Enlightenment*, Princeton, 1987, p. 147-164; A.-C. Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art (1815)*, texte revu par J.-L. Déotte, Paris, 1989; S. Lavin, *Quatremère De Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture*, Cambridge / London, 1992; S. Lavin, «Re Reading the Encyclopedia: Architectural Theory and the Formation of the Public in Late-Eighteenth-Century France», *The Journal of the Society of Architectural Historians*, 53, 2, giugno, 1994, p. 184-192; Y. Luke, «Quatremère de Quincy, Antoine (-Chrysosthème)», in J. Turner (a cura di), *The Dictionary of Art, London*, 1996, XXV, p. 798-799; *The True, the Fictive, and the Real. The Historical Dictionary of Architecture of Quatremère de Quincy*, London, 1999.

– 1. R. Schneider, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts (1788-1830)*, Paris, 1910; R. Schneider, *L'Esthétique classique chez Quatremère de Quincy (1805-1823)*, Paris, 1910.

– 2. A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 19 aprile-19 maggio 2007), Roma, 2007.

– 3. *Lettres sur le préjudice qu'occasionneraient aux arts et à la science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses Écoles, et la spoliation de ses Collections, Galeries, Musées etc.*, Chez Desenne-Quatremère-et les Marchands de Nouveautés, Paris, an IV (1796), lettre II, p. 19.

– 4. S. Pasquali, «L'Antico», in *Storia dell'architettura italiana*, VI, *Il Settecento*, a cura di G. Curcio, E. Kieven, Milano, 2000, I, p. 92-109; V. Farinati, «Giannantonio Selva (1751-1819)», in A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco...*, cit., p. 462-468.

– 5. G. Pavanello (a cura di), *Il carteggio Canova-Quatremère de Quincy, 1785-1822. Nell'edizione di Francesco Paolo Luiso*, (Quaderni del Centro Studi Canoviani, 4), Ponzano, 2005; A. D'Este, *Memorie di Antonio Canova*, a cura di P. Mariuz, (Firenze, 1864), Bassano del Grappa, 1999, *passim*; M. G. Messina, «L'arte di Canova nella critica di Quatremère de Quincy», in *Studi canoviani*, (Quaderni sul neoclassico, 1-2), Roma, 1973, p. 119-151.

– 6. Statua equestre di Napoleone Bonaparte progettata da Antonio Canova (1807-1819), incisione di Pietro Fontana su disegno di Riepenhausen, con dedica in latino a Quatremère: «Ad Antonio Quatremère V. C. nella filosofia e nelle belle arti ottimamente istruito. Antonio Canova dedica all'ottimo amico con piacere e meritatamente la statua in bronzo del grande Napoleone poiché egli si adoperò e lo esortò sempre affinché con la sua arte forgiasse una statua equestre».

– 7. G. Pavanello, *La biblioteca di Antonio Canova*, (Quaderni del Centro Studi Canoviani, 5), Possagno / Verona, 2007, p. 93.

– 8. *De l'architecture égyptienne considérée dans son origine, ses principes et son goût, et comparée sous les mêmes rapports à l'architecture grecque, dissertation qui a remporté, en 1785, le Prix proposé par l'Académie des Inscriptions et Belle Lettres*, Barrois, Paris an XI (1803).

– 9. F. Algarotti, «Saggio sopra l'architettura», in *id.*, *Opere varie*, Venezia, 1757, II, p. 196 e 199.

– 10. C.-H. Watelet, P.-C. Levesque, *Encyclopédie Méthodique. Beaux Arts*, Paris, 1788-1791; F. Milizia, *Dizionario delle belle arti del disegno estratto in gran parte dalla Enciclopedia metodica*, Bassano, 1797.

– 11. Venezia, Archivio di Stato, *Riformatori dello studio di Padova*, f. 343, Registro per mandati di licenze per stampe 1781-1791.

– 12. *L'Encyclopédie Méthodique. Architecture* apparve in quattro tomi, pubblicati in un vastissimo arco di tempo (Paris, 1788, 1801, 1820, 1825).

– 13. *Lettres sur le préjudice...*, cit.; A.-C. Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, introduzione e note di É. Pommier, Paris, 1989; *Lo studio delle arti e il genio dell'Europa*, scritti di A.-C. Quatremère de Quincy e di Pio VII Chiaramonti (1796-1802), con un saggio di A. Pinelli, introduzione di A. Emiliani, Bologna, 1989; A.-C. Quatremère de Quincy, *Ueber den nachtheiligen Einfluß der Versetzung der Monumente aus Italien auf Künste und Wissenschaften (1796)*, introduzione di É. Pommier, Stendal, 1998; É. Pommier, *Più antichi della luna. Studi su J. J. Winckelmann e A. Ch. Quatremère De Quincy*, a cura di M. Scolaro, Bologna, 2000; A.-C. Quatremère de Quincy, *Lettere a Miranda*, a cura di M. Scolaro, Bologna, 2002.

– 14. A. Pinelli, «Storia dell'arte e cultura della tutela. Le *Lettres à Miranda* di Quatremère de Quincy», *Ricerche di storia dell'arte*, 8, 1978-1979, p. 43-62; O. Rossi Pinelli, «Carlo Fea e il chirografo del 1802. Cronaca, giudiziaria e non, delle prime battaglie per la tutela delle “Belle Arti”», *ibid.*, p. 27-41; M. Pavan, «I Musei Vaticani, il Canova e il governo napoleonico (1809-1814)», in *Studi in onore di Elena Bassi*, Venezia, 1998, p. 135-154.

– 15. A. Costamagna, «Leopoldo Cicognara», in *Studi canoviani...*, cit., p. 71-88; M. Di Macco, «Cicognara e Canova», *ibid.*, p. 89-107; P. Mariuz (a cura di), *Leopoldo Cicognara ad Antonio Canova. Lettere inedite della fondazione Canova di*

Possagno, (*Quaderni del Centro Studi Canoviani*, 2), Pozzano, 2000.

– 16. L. Cicognara, *Del Bello*, Firenze, 1808.

– 17. *Dictionnaire historique d'architecture, comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archaéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratique de cet art*, Paris, 1832; *Dizionario storico di architettura. Prima traduzione italiana di Antonio Mainardi, riveduta, ordinata e ampliata con giunte importantissime*, Mantova, 1842-1844.

L'architettura in mostra a Roma tra "Ancien Régime" ed epoca napoleonica

Susanne Adina Meyer

Nei decenni compresi tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento a Roma la generale crisi economica, legata ai contemporanei eventi politici e bellici, ebbe pesanti ricadute sulle diverse componenti del mondo artistico. L'insistente evocazione nelle fonti del ruolo di Roma quale «capitale delle arti», «Tempio del Buon Gusto», «Vivaio degli artisti», «Accademia del mondo», non era certo sufficiente a celare la considerevole depressione di un sistema artistico che, tradizionalmente, si era in larga misura imperniato sulla consistente presenza di stranieri e viaggiatori, ora spesso costretti a rimanere lontani dall'Urbe dalle tumultuose vicende che coinvolsero lo Stato della Chiesa tra il 1796 e il 1814: invasioni militari, Repubblica Romana, dominazione napoleonica, due papi in esilio, Pio VI e Pio VII.

In un rapporto scritto alla fine del suo incarico, nel 1810, Joseph-Marie de Gérando, responsabile degli Affari Interni per la Consulta Straordinaria per gli Stati Romani, osservava che «presque tous les artistes se trouvent dans ce moment-ci sans commandes & quelques unes dans la plus affreuse misère», e invitava pertanto il governo appena insediato a prendere con urgenza misure a sostegno di una «classe aussi importante e aussi nombreuse», quale quella degli artisti e degli ampi settori della popolazione ad essi collegati attraverso l'indotto legato alla produzione artistica¹.

Particolarmente difficile sembra fosse diventata la situazione degli architetti. Già nel 1806 Giuseppe Guattani, nel primo volume delle *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità...*, aveva descritto la disperata situazione degli architetti in confronto ai colleghi scultori e pittori:

«L'Impegno, con cui ora più che mai studiasi in Roma l'arte del fabbricare deve, a mio credere, tanto più sorprendere, quanto meno di risorse offrono all'Architettura le circostanze presenti. Possono certamente le due Arti sorelle, soffiando pur che si voglia, Austro, od Aquilone, smaltare facilmente i loro campi di fiori novelli: ma una tela ed un sasso, per quanto industrie vi ponga sopra tempo e fatica, non valgono ad eguagliar giammai il prezzo e l'importanza di una mole, per cui si richiedono monti d'oro, un orizzonte lungamente pacifico, e non mesi, ed anni, ma lustri interi. Per conseguenza, mentre l'architettura trionfa sui libri, e le carte, vittima della stagione altro non può

fare che rattoppare le sue vesti. Vi s'ingegna di fatto, qua e là, sostenendo alla meglio il suo decoro con piccoli sì, ma eleganti rappezzi; tali sempre che bastano a farla conoscere capace, e pronta a far anch'essa sul Tebro (tempo verrà) qualche comparsa»².

Anche osservatori stranieri descrivono in quegli anni le difficoltà incontrate dagli architetti a causa della situazione economica e politica che non favoriva investimenti per cospicui interventi a carattere architettonico. Carl Grass, corrispondente da Roma per il *Morgenblatt für gebildete Stände* pubblicato a Stuttgart, nel 1810 deplorava il calo d'interesse per l'architettura tanto che «gli architetti moderni sono quelli meno considerati tra gli artisti», ricevono «meno incoraggiamenti, il più ridotto compenso» e «devono solo alla necessità di avere abitazioni e un po' di lusso il fatto che la loro arte non è passata del tutto di moda»³. Con i toni drastici che gli erano propri, Carl Ludwig Fernow già nel 1802 aveva affermato, a conclusione di una articolata analisi del mondo artistico romano nel suo *Sitten und Kulturgemälde von Rom*, che «in futuro agli architetti romani non rimarrà altra prospettiva che di edificare sulla carta. Roma del resto ora non ha un architetto di qualche importanza»⁴.

Malgrado la crisi economica, o forse proprio per reagire a essa, le dinamiche delle strategie promozionali s'intensificarono a partire dagli anni novanta. Nel campo della scultura e della pittura, nel corso della seconda metà del Settecento, la produzione artistica romana era stata accompagnata da una intensa discussione e sperimentazione che aveva portato alla formulazione di modalità promozionali che, anche se non istituzionalizzate, tendevano egualmente a formare nella prassi una sorta di «sistema», precisamente incardinato sulla pratica delle mostre e del discorso critico sulla stampa periodica romana e forestiera. È soprattutto lo spoglio di questo tipo di fonte che permette di ricostruire, almeno parzialmente, la partecipazione anche degli architetti a tale forma di promozione del loro operato nelle sue diverse declinazioni. Nel corso del XVIII secolo sembra che l'architettura sia stata lentamente emarginata dal sistema espositivo romano e abbia sviluppato modalità promozionali proprie. Eppure il secolo si era aperto con una serie di esposizioni di modelli e progetti in occasione di concorsi pubblici, indetti in vista della realizzazione delle maggiori imprese architettoniche, esperienza cui Bruno Contardi ha collegato, non a caso, la

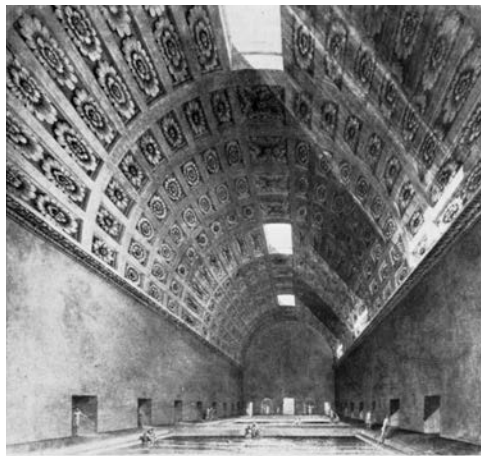


Fig. 1.
Friedrich Weinbrenner,
*Ricostruzione del
Bagno di Ippia*, 1794.
Karlsruhe,
Staatliche Kunsthalle.

nascita a Roma di un «protagonista nuovo, il pubblico»⁵. La più ricca di queste esposizioni era stata la grande mostra, nel giugno del 1732, di 9 modelli in legno e 18 disegni presentati al pubblico nella Galleria di Alessandro VII del Palazzo del Quirinale, in occasione del concorso per la facciata di San Giovanni in Laterano⁶.

A partire dalla metà del Settecento, tramontata la tradizione romana delle mostre d'opere d'arte antiche e moderne in occasione di feste religiose in spazi ecclesiastici come il Pantheon, San Salvatore in Lauro o San Giovanni Decollato, il sistema espositivo romano risulta sempre più incentrato sulla presentazione pubblica, prima della loro partenza, di singole opere destinate all'esportazione. Queste esposizioni avevano luogo in chiese, in palazzi nobiliari o anche negli studi degli stessi artisti⁷. A questa modalità di mostre estemporanee partecipavano anche gli architetti, come nel caso della cappella di San Giovanni per la Chiesa di San Rocco a Lisbona, progettata ed eseguita da Nicola Salvi e Luigi Vanvitelli, temporaneamente montata nel 1747 per essere presentata al pubblico romano prima della sua esportazione⁸. Tuttavia, dalle fonti si nota che gli architetti partecipano a questa modalità espositiva soprattutto in occasione di presentazioni di «architetture in piccolo», come altari e *dessert*. Nel 1776 e nel 1778, ad esempio, furono «esposti alla pubblica vista» due altari, per committenti inglesi, eseguiti su disegno di Giacomo Quarenghi⁹, mentre nel 1780, nella casa dell'architetto Camporese, si poteva ammirare un *dessert* «rappresentante l'antico Cerchio Massimo», commissionato dal cardinale Antonio Casali¹⁰. Ancora nei primi anni dell'Ottocento, le *Memorie enciclopediche* di Guattani dedicavano un lungo articolo a un «Tempio Monoptero ad uso di un Dessert», disegnato da Angelo Uggeri per Teresa Crivelli Olgiati di Milano¹¹. Altre esposizioni ebbero un carattere più spettacolare, come nel caso del modello ligneo della Basilica di San Pietro realizzato da Carlo Lucangeli e visibile nella grande sala di Palazzo Farnese «in diverse sere della settimana Pasquale e nella susseguente, alla pubblica vista illuminato a piccole fiaccole, con non interrotto concorso di cospicui personaggi, e altra gente di ogni cetto e rango». L'illuminazione «in piccolo» imitava quella tradizionale in occasione della festa dei SS. Pietro e Paolo. Il modello era stato acquistato, secondo il *Giornale delle belle Arti*, dalla zarina Caterina II per 1000 zecchini e spedito in Russia¹². Una delle rare notizie di un'esposizione di disegni architettonici riguarda la presentazione nel 1794, da parte dell'architetto di Karlsruhe Friedrich Weinbrenner, di un cartone che ricostruiva l'antico *Bagno di Ippia*, secondo la descrizione di Luciano¹³, che ottenne l'applauso del pubblico romano, almeno secondo quanto si legge nell'autobiografia dell'artista. Un altro esempio sono i disegni e acquerelli, in larga parte dedicati a soggetti architettonici, esposti nello studio di Louis-François Cassas a piazza di Spagna, poco dopo il ritorno dell'artista nella capitale pontificia al termine di un lungo viaggio nell'Impero ottomano finanziato dall'ambasciatore francese a Costantinopoli, il conte de Choiseul-Gouffier, che lo aveva portato fino in Egitto¹⁴. La mostra fu ricordata con entusiasmo da Johann Wolfgang Goethe nel suo *Viaggio in Italia*, che in una lettera datata 15 settembre 1787 scrisse: «i lavori di Cassas sono eccezionalmente belli. L'ho già derubato mentalmente di parecchie idee, che porterò tra voi al mio ritorno»¹⁵.

Se questa modalità espositiva era legata alla necessità degli artisti di intercettare il pubblico e in particolare di catturare l'attenzione dei *Grand-Tourists*, le esposizioni organizzate dalle due accademie romane – l'Accademia di Francia e l'Accademia di San

Figura 1

Figura 2

Luca – erano strettamente funzionali alla formazione dei giovani artisti che in quelle occasioni avevano modo di sottoporre le loro opere ad un giudizio pubblico. Le cerimonie di premiazione dei Concorsi Clementino e Balestra, indette dall'Accademia di San Luca, prevedevano, infatti, la presentazione pubblica per alcuni giorni dei disegni dei vincitori nelle sale del Palazzo del Senatore sul Campidoglio. Un'esposizione che era contemporaneamente parte del premio e meccanismo di controllo sui membri della giuria il cui giudizio «temer deggio quello di un pubblico illuminato dal quale son poi giudicate le loro sentenze [...] ed ognun sa, che un popolo colto è quasi sempre il giudice più giusto nelle cose di proporzione, e di sentimento»¹⁶, come scriveva Michele Mallio sulle pagine degli *Annali di Roma* in occasione di una recensione dei disegni della sezione di architettura vincitori del Concorso Clementino del 1795, indetto per celebrare il bicentenario dell'Accademia romana, contenente grandi lodi per il vincitore del primo premio *ex-aequo*, lo spagnolo Jorge Durán¹⁷. Il delicato meccanismo tra giudizio del pubblico e premiazione accademica venne ulteriormente raffinato nei nuovi statuti accademici del 1812, in cui si prevedeva l'esposizione pubblica di tutte le opere presentate in occasione dei concorsi per otto giorni in forma anonima e, dopo il giudizio, «per il medesimo lasso di tempo sarà posto il nome solamente alle coronate»¹⁸. Un altro importante evento espositivo erano le mostre annuali degli *envois* dei *pensionnaires* dell'Accademia di Francia, introdotte nel 1778 durante la direzione di Joseph-Marie Vien, con il preciso intento di associare al giudizio degli accademici parigini quello del pubblico romano. La prima di queste mostre nella nuova sede dell'Accademia a Villa Medici, fu allestita nel Gran Salone e inaugurata dal direttore Joseph-Benoît Suvée il 18 ottobre del 1805 alla presenza del cardinale Fesch. Secondo la recensione pubblicata da Guattani nelle *Memorie enciclopediche*, alla sezione architettura parteciparono sei architetti (L.-A. Dubut, J.-A. Coussin, A. Grandjean de Montigny, L.-S. Gasse, E. Gasse, J. Clémence) con complessivamente circa 40 disegni dedicati a progetti per edifici pubblici e privati, ricostruzioni di edifici antichi e studi di elementi architettonici¹⁹.

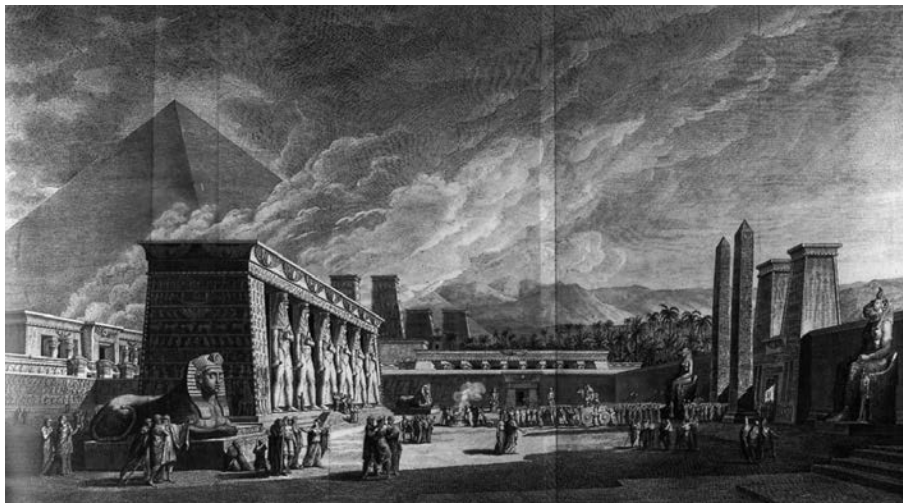
In questo panorama, le due mostre del 1809 e del 1810 che si svolsero nella Roma napoleonica rappresentarono una notevole novità per la città, in quanto per la prima volta si assisteva a grandi esposizioni collettive organizzate da un'autorità istituzionale. La decisione della Consulta di organizzare una «esposizione generale delle opere di belle arti» – vale a dire disegni, quadri, miniature, sculture, medaglie, architetture, stampe – allo scopo «di conservare alla città di Roma il glorioso privilegio di essere in Europa il centro delle belle arti», come annunciava il *Giornale del Campidoglio* del 13 settembre 1809, può essere considerata come una prima risposta concreta sia a richieste provenienti dall'ambiente romano sia alle esigenze autopromozionali del nuovo governo francese²⁰.

La mostra, allestita in quattro sale del Palazzo dei Conservatori, fu aperta il 14 novembre 1809 in occasione della visita ufficiale a Roma del nuovo re di Napoli, Gioacchino Murat. L'organizzazione dell'evento e la scelta delle opere fu affidata a una commissione internazionale appositamente nominata, posta sotto la direzione di Guillaume Guillon Lethière, da cui rimasero tuttavia esclusi gli architetti.

Pur nella ridotta partecipazione degli architetti (5 su 64 artisti partecipanti), da un punto di vista sia quantitativo (circa 20 disegni su circa 180 opere presentate) sia qualitativo (non partecipano Valadier, Camporese, Stern, Vici – d'altra parte erano

Figura 3

Fig. 2.
Louis-François Cassas,
*Ricostruzione
di un tempio egizio*,
incisione di Cathelin, in
*Voyage pittoresque de
la Syrie, de la Phénice,
de la Palestine et
de la Basse-Égypte*,
Paris, 1799.



assenti anche Canova tra gli scultori e Camuccini tra i pittori), la sezione rispecchiava comunque i temi più importanti della coeva ricerca architettonica: progetti di edifici di pubblica utilità, architettura memoriale-celebrativa, restauro architettonico. In particolare il maceratese Antonio Brunetti, che negli anni precedenti aveva partecipato all'Accademia della Pace, presentò disegni per un *Arco trionfale* e per un *Monumento sepolcrale dedicato alla memoria degli uomini illustri in Belle Arti*²¹. Leopoldo Buzi espone progetti per un *Museo per città*, per un *Museo per giardino*, per un *Caffehaus* e per un *Quartiere civico*, disegni con ogni probabilità da collegare alla «sua opera inedita (tre volumi in Foglio), sull'Architettura Civile, con i disegni tutti delle migliori fabbriche antiche, e moderne ec.» ricordata da Guattani nel suo elenco degli artisti residenti a Roma²². Articolata era la partecipazione del poco noto architetto romano Filippo Falcetti che presentò cinque progetti per un totale di dieci disegni: un cimitero, una caserma militare, una libreria, un mausoleo «dedicato ai più famosi guerrieri» e un teatro²³. Altri architetti, come il francese Jean-Baptiste Dédeban, «Pensionato dell'Imp. Accademia di Francia»²⁴, e Domenico Giorgi²⁵ si presentarono come specialisti nel campo del restauro dei monumenti, il primo esponendo uno «spaccato dell'Arco di Settimio Severo, e Caracalla, detto comunemente degli orefici» e disegni per il «Restauro dei Monumenti che esistono nel giardino Colonna», il secondo con un «Progetto di ristauo per il palazzo Venezia». Ritirò invece la sua partecipazione Basilio Mazzoli, che in un primo momento aveva presentato «Disegni di progetti di Architettura», poi non menzionati nel catalogo²⁶. È da notare che risulta del tutto assente l'architettura religiosa, elemento che non corrisponde al carattere complessivo della mostra, visto che in campo pittorico, viceversa, i temi religiosi sono ben presenti.

L'anno seguente l'esperienza espositiva fu ripetuta all'interno dei festeggiamenti per la ricorrenza di San Napoleone il 15 agosto 1810. Questa seconda e ultima mostra in Campidoglio fu organizzata a partire da mutate esigenze e si ispirò chiaramente a forme espositive già precedentemente sperimentate in altre città italiane sotto il

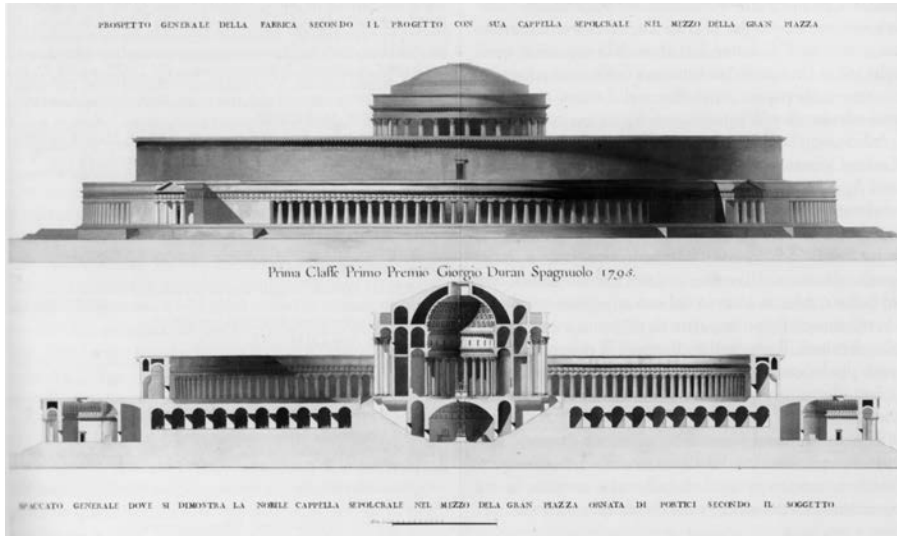


Fig. 3.
Jorge Durán,
*Capella sepolcrale
in una piazza circolare,*
prospetto e sezione,
1795, penna e
acquarello su carta.
Roma,
Accademia Nazionale
di San Luca,
Disegni di Architettura,
n. 911.

dominio francese, come Torino, Milano, Venezia, Bassano e Napoli²⁷. Come in tali manifestazioni, anche a Roma troviamo una sezione riservata alle arti del disegno e una sezione dedicata ai prodotti delle manifatture e dell'artigianato, cui si aggiungeva una parte dedicata ai vincitori dei premi accademici del 1810²⁸. Questa volta la commissione preposta alla selezione delle opere era composta solo da accademici italiani e comprendeva, a differenza dell'anno precedente, anche architetti, per la precisione Andrea Vici, Raffaele Stern e Vincenzo Bracci. Alla sezione «Belle Arti» della mostra parteciparono 59 artisti, tra cui 6 architetti. Troviamo una conferma della prevalenza di progetti di edifici di «pubblica utilità». Domenico Giorgi in questa occasione presentò «Quattro disegni di architettura per un Liceo d'Istoria naturale con la descrizione»²⁹, mentre l'architetto Felice Giorgi «Quattro disegni miniati del teatro di Apollo [Teatro Tor di Nona], da esso inventato, disegnato, ed eseguito», da collegare, con ogni probabilità, alla sua *Descrizione istorica del teatro di Tordinona* (1795) che conteneva anche progetti per una ricostruzione dell'edificio³⁰. Giacomo Costa, figlio di Francesco, espose alcuni disegni con «avanzi di antichità»³¹. È da notare, inoltre, l'aumento della partecipazione di stranieri, come i tre russi «Domenico Kalaschinicof» (Dimitrij Michajlovič Kalašnikov), con «Tre disegni per un'Accademia Spirituale», e «Auram Melnicon» (Avraam Ivanovič Mel'nikov), con «Tre disegni di una Fabbrica per pubblici divertimenti», e «Aniceto Martos» con «Cinque fogli per un progetto di Terme»³². Nella sezione delle manifatture è da segnalare la partecipazione di Antonio Chicchi, con «vari modelli d'Architettura [antica] condotti in sughero»³³. Inoltre era esposto il disegno del romano Giuseppe Salvi (figlio di Nicola Salvi), in quanto vincitore del concorso Balestra dello stesso anno 1810 nella classe di Architettura sul tema «un teatro, che conservando il maestoso carattere Greco-Romano, si adatti agli usi moderni»³⁴. L'esperienza delle mostre collettive di epoca napoleonica si chiude qui. Gli anni seguenti furono caratterizzati dal ritorno alle forme tradizionali della promozione

Fig. 4.
Giuseppe Salvi,
«Un teatro,
che conservando
il maestoso carattere
Greco-Romano, si
adatti agli usi moderni»,
sezione, penna e
acquarello su carta,
1810. Roma,
Accademia Nazionale
di San Luca,
Disegni di Architettura,
n. 1153.



427

artistica. Il *Giornale Romano* (1809-1810), che dedicò maggiore attenzione alla vita culturale e artistica della città, invitò esplicitamente nel primo numero «i giovani artisti a recarci i loro progetti se Architetti, le descrizioni delle opere se Pittori, Scultori, Incisori, Mosaicisti», appello tuttavia poco ascoltato dagli architetti³⁵. Com'è noto, il lavoro di questi ultimi trovò ampio spazio sulla stampa napoleonica in particolare sulle pagine del *Giornale del Campidoglio*, che nella sua funzione di organo ufficiale del governo riportava regolarmente i decreti con cui venivano affidati agli architetti i grandi interventi urbanistici³⁶. Si trattava, tuttavia, esclusivamente di interventi «statali», mentre svaniva, almeno da questo tipo di fonte, la partecipazione degli architetti a quelle modalità promozionali più direttamente legate alle strategie di mercato che si andavano faticosamente ricostruendo nella Roma seconda capitale dell'Impero.

Quanto detto non significa che il discorso critico e promozionale sull'architettura sia venuto a mancare a Roma nel primo Ottocento e negli anni napoleonici, che gli architetti non abbiano tentato di intercettare il pubblico e i possibili committenti, ma piuttosto che essi hanno cercato e creato altre modalità, sottolineate, del resto, già più volte dagli storici dell'architettura, come emerge dal catalogo della mostra *Contro il barocco* curato da Angela Cipriani, Gian Paolo Consoli e Susanna Pasquali³⁷. Tuttavia, solo uno sguardo comparativo con le altre «due arti sorelle» consente di misurare con precisione il differenziarsi delle strategie promozionali tra le tre arti, una differenziazione che sembra intensificarsi nella Roma napoleonica. Tale divaricazione nelle strategie promozionali era in contrasto con il coevo discorso ufficiale sulla unità delle arti del disegno che tuttora caratterizzava, ad esempio, i *Discorsi* in occasione delle premiazioni dei concorsi dell'Accademia di San Luca. Siamo, a ben vedere, all'interno di una dinamica promozionale che avrebbe portato nei successivi decenni del secolo a una separazione anche teorica netta tra «arti figurative» e architettura.

- 1. Roma, Archivio di Stato, *Consulta straordinaria per gli Stati Romani*, reg. 4, Rapport de Gérando.
- 2. G. A. Guattani, *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità...*, I, Roma, 1806, p. 5.
- 3. C. Grass, «Reverien über die Baukunst. Nebst einer kurzen Nachricht von einigen Ideenentwürfen des Architekten Friedrich Arnold aus Karlsruhe, Rom im Juli 1810», *Morgenblatt für gebildete Stände*, 24, 28 gennaio, 1811, p. 93, il seguito dell'articolo è dedicato all'architetto Friedrich Arnold, allievo di Weinbrenner, e a un suo progetto per un mausoleo disegnato prima della partenza da Roma.
- 4. C. L. Fernow, *Sitten und Kulturgemälde von Rom*, Gotha, 1802; l'unico architetto di qualche interesse nell'analisi di Fernow è Vincenzo Balestra, «partito però per la Grecia», *ibid.*, p. 247; il riferimento è alla spedizione finalizzata allo studio delle antichità di Atene finanziata da Lord Elgin, cfr. S. Pasquali, «Vincenzo Balestra (doc. post 1790-ante 1813)», in A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, catalogo della mostra, (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 19 aprile-19 maggio 2007), Roma, 2007, p. 365.
- 5. B. Contardi, «I modelli nel sistema della progettazione architettonica a Roma tra 1680 e 1750», in B. Contardi, G. Curcio (a cura di), *In urbe architectus. Modelli disegni misure. La professione dell'architetto. Roma 1680-1750*, Roma, 1991, p. 9-22.
- 6. E. Kieven, «Il ruolo del disegno: il concorso per la facciata di S. Giovanni in Laterano», in *ibid.*, p. 78-123.
- 7. Cfr. S. A. Meyer, «Una gara lodevole. Il sistema espositivo a Roma al tempo di Pio VI», in L. Barroero, S. Susinno (a cura di), *La città degli artisti nell'età di Pio VI, Roma moderna e contemporanea*, X, 1-2, Roma, 2002, p. 91-112; *id.*, «La "pierre de touche": riflessioni sul pubblico romano fra Sette e Ottocento», in S. A. Meyer, S. Rolfi Özvald (a cura di), *Promuovere le arti. Intermediari, pubblico e mercato a Roma fra XVIII e XIX secolo*, (Ricerche di storia dell'arte, 90), Roma, 2006, p. 15-22.
- 8. J. Garms, «La cappella di S. Giovanni Battista nella chiesa di S. Rocco a Lisboa», in S. Vasco Rocca, G. Borghini (a cura di), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma, 1995, p. 113-136; J. Pinto, «Architettura da esportare», in F. Dal Co (a cura di), *Storia dell'architettura italiana*, VI, *Il Settecento*, a cura di G. Curcio, E. Kieven, Milano, 2000, p. 118.
- 9. Il primo altare eseguito su disegno di Quarenghi da Antonio Vinelli e Giuseppe Agricola, su committenza di Lord Arundel per la cappella del castello di Wardour, fu esposto a Roma nel 1776, (*Diario ordinario*, 160, 13 luglio 1776, p. 10-11). L'anno seguente lo stesso giornale (*ibid.*, 310, 20 dicembre 1778, p. 23-24) segnalò al pubblico un altro altare, anch'esso destinato a un committente inglese, ideato sempre da Quarenghi ed eseguito da Antonio Blasi, che prima della sua spedizione sarebbe rimasto «per qualche tempo eretto, nello studio del suddetto scarpellino, per soddisfare, e piacere de' signori dilettaanti», cfr. S. A. Meyer, S. Rolfi Özvald, «Le fonti e il loro uso. Documenti per un atlante della produzione artistica romana durante il Pontificato di Pio VI», in M. C. Mazzi (a cura di), *Una miniera per l'Europa*, Roma, 2008, p. 120.
- 10. Spoleto, Archivio di Stato, Archivio Campello, *Manoscritti*, Diario di Roma, III, 1779-1780, 29 novembre 1780, c. 390; S. A. Meyer, S. Rolfi Özvald, «Le fonti e il loro uso...», cit., p. 122.
- 11. G. A. Guattani, *Memorie enciclopediche...*, cit., 1809, IV, p. 65-70; cfr. il contributo di Serenella Rolfi Özvald in questo volume.
- 12. *Giornale delle belle Arti*, III, 1786, p. 145.
- 13. J. J. F. Weinbrenner, *Denkwürdigkeiten aus seinem Leben von ihm selbst geschrieben*, a cura di A. von Schneider, Karlsruhe, 1958, p. 77; Weinbrenner ricorda gli amici Fritz Bury, con cui aveva diviso un appartamento in via del Babuino, Jakob Asmus Cartens, Eduard Wächter, Friedrich Hartmann e Jh. Christian Reinhardt. Il disegno *Bad des Hippias*, firmato «F. Weinbrenner fecit/ à Roma 1794» è conservato nella Staatliche Kunsthalle di Karlsruhe; cfr. W. Schirmer, H. Brockhoff (a cura di), *Friedrich Weinbrenner, 1766-1826*, catalogo della mostra (Karlsruhe, Institut für Baugeschichte an der Universität Karlsruhe, 29 ottobre 1977-15 gennaio 1978), Karlsruhe, 1977, fig. 38. Su Weinbrenner cfr. inoltre D. B. Brownlee (a cura di), *Friedrich Weinbrenner, Architect of Karlsruhe. A Catalogue of the Drawings in the Architectural Archives of the University of Pennsylvania*, Philadelphia, 1986.
- 14. A. Gilet, U. Westfeling (a cura di), *Louis-François Cassas 1756-1827. Dessinateur-voyageur. Im Banne der Sphinx*, catalogo della mostra (Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, 22 aprile-19 giugno 1994; Tours, Musée des Beaux-Arts, 19 novembre 1994-30 gennaio 1995), Mainz, 1994, p. 12; M. Pinault-Sorensen, *Du dessin d'artiste ou d'ingénieur au dessin archéologique*, in P. Bret (a cura di), *L'expédition d'Égypte, une entreprise des Lumières, 1798-1801*, atti del convegno (Parigi, 8-10 giugno 1998), Paris, 1999, p. 157-176.
- 15. J. W. Goethe, *Italianische Reise*, (ed. cons.) *Viaggio in Italia*, trad. it. E. Castellani, Milano, 1993, p. 444; cfr. H. Tausch, «Goethe und Cassas: zur Architektur der italienischen Reise», in P. Chiarini, W. Hinderer (a cura di), *Rom-Europa. Treffpunkt der Kulturen*, atti del convegno (Roma, 17-20 ottobre 2002), Würzburg, 2006, p. 59-102. Alcuni di questi disegni furono poi pubblicati da Cassas nel *Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phénice, de la Palestine et de la Basse-Égypte*, progetto editoriale iniziato nel 1799 ma mai completato per mancanza di fondi.
- 16. M. Mallio, *Annali di Roma*, XVI, giugno 1795, p. 65-72.
- 17. Sui disegni di Durán per una *Cappella sepolcrale in piazza circolare*, vedi A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco...*, cit., p. 500-502 (con bibliografia).

- 18. «Statuti dell'insigne Accademia Romana di San Luca (1812)», in P. Picardi, P. P. Racioppi (a cura di), *Le "scuole mute" e le "scuole parlanti". Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, Roma, 2002, p. 475.
- 19. G. A. Guattani, *Memorie enciclopediche...*, cit., I, 1806, p. 95-97; P. Pinon, F.-X. Amprimoz, *Les envois de Rome (1778-1968). Architecture et archéologie*, Roma, 1988.
- 20. Sulla mostra del 1809 il catalogo *Spiegazione delle opere di Pittura, Scultura Architettura ed Incisione esposte nelle Stanze del Campidoglio il dì 19 novembre 1809*, Roma, 1809; E. Di Majo, S. Susinno, «Thorvaldsen e Roma: momenti a confronto», in E. Di Majo, B. Jornaes, S. Susinno (a cura di), *Bertel Thorvaldsen, 1770-1844. Scultore danese a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 31 ottobre 1989-28 gennaio 1990), Roma, 1989, p. 3-24; S. Susinno, «La pittura a Roma nella prima metà dell'Ottocento», in E. Castelnuevo (a cura di), *La pittura in Italia, I, L'Ottocento*, Milano, 1991, p. 399-430; E. Di Majo, «Un Parnaso capitolino», in *Maestà di Roma da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed eterna. Capitale delle arti*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale e Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 7 marzo-29 giugno 2003), Milano, 2003, p. 121-125; M. T. Caracciolo, «L'exposition du Capitole de 1809: un nouveau document et quelques précisions», *Les cahiers d'histoire de l'art*, 3, 2005, p. 137-139 e 5, 2007, p. 144-155; S. A. Meyer, «Le mostre in Campidoglio durante il periodo francese», in L. Enderlein, N. Zchomelidse (a cura di), *Fiction of Isolation. Artistic and Intellectual Exchange in Rome during the First Half of the Nineteenth Century*, atti del convegno (Roma, 5-7 giugno 2003), Roma, 2006, p. 29-47; *id.*, «"Roma vivaio degli artisti". Le mostre in Campidoglio nel periodo napoleonico tra promozione artistica, incoraggiamento economico e ricerca del consenso politico», in M. Caffiero (a cura di), *L'Impero e l'organizzazione del consenso. Religione, cultura e diritto al servizio del potere napoleonico. Gli Stati Romani*, atti del convegno (Roma, Museo Napoleonico, 13-15 giugno 2005), in corso di pubblicazione.
- 21. *Spiegazione delle opere di Pittura...*, cit., p. 16; per Brunetti cfr. D. Zerilli, «Brunetti Antonio», in E. Debenedetti (a cura di), *Architetti e ingegneri a confronto. L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VI, (Studi sul Settecento romano, 22)*, Roma, 2006, I, p. 181-182.
- 22. *Spiegazione delle opere di Pittura...*, cit., p. 17. Nel 1814 Buzi (o Buzzi) pubblica dodici tavole di progetti da lui ideati e incisi da Giovanni Acquaroni per *Ritiri e Casini di campagna in appendice al trattato Visione. Marco Vitruvio, e Michelangelo Buonarroti disputano intorno alla solidità della Cupola di S. Pietro di Roma*, cfr. M. C. Cola, «Buzzi, Leopoldo», in E. Debenedetti (a cura di), *Architetti e ingegneri a confronto...*, cit., p. 184-186. Per l'elenco di Guattani cfr. il contributo di Serenella Rolfi Ožvald in questo volume.
- 23. *Spiegazione delle opere di Pittura...*, cit., p.17.
- 24. *Ibid.*
- 25. *Ibid.*; architetto scarsamente documentato, forse membro della famiglia Giorgi di cui sono noti Felice Giorgi (1747-1813) e il figlio Fabrizio Giorgi (1787-1850).
- 26. Così risulta da una prima lista parziale di opere consegnate per la mostra *Exposition de Saint Luc* (Paris, Archives nationales, F¹e, 138, 10) in cui sono riportati 20 artisti di cui 7 non compaiono nel catalogo a stampa della mostra, tra cui anche Basilio Mazzoli; su Mazzoli, vincitore nel 1801 del primo premio del Concorso Balestra con un progetto per una *Scuola militare per il Genio* (Roma, Archivio dell'Accademia di San Luca, *Disegni di architettura*, n. 1128-1130), vedi A. Rossi, «Mazzoli, Basilio», in E. Debenedetti (a cura di), *Architetti e ingegneri a confronto...*, cit., p. 183-188.
- 27. Vedi alcuni esempi di studi di casi specifici: *Istituzioni e strutture espositive in Italia. Secolo XIX. Milano, Torino, (Quaderni del Seminario di Storia della critica d'arte, 1)*, Pisa, 1981; V. Natale, «Le esposizioni a Torino durante il periodo francese e la Restaurazione», in S. Pinto (a cura di), *Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, Torino, 1987, p. 249-312; per Bassano: *Catalogo degli artisti bassanesi viventi in cui si descrivono alcune delle loro migliori opere esposte in patria il 16 agosto 1807 per festeggiare il nome dell'augusto nostro sovrano Napoleone il Grande*, Bassano, 1807 (ed. anastatica in *Notiziario dell'Associazione degli Amici dei Musei e dei monumenti di Bassano del Grappa*, 24-25, 2001, p. 93-133); per Napoli: L. Arbace, «Dalle esposizioni murattiane e borboniche alla nascita del Museo Artistico Industriale di Napoli: brevi note sulla "promozione" delle belle arti applicate», in *Civiltà dell'Ottocento. Le arti a Napoli dai Borbone ai Savoia. Le arti figurative*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 25 ottobre 1997-26 aprile 1998), Napoli, 1997, p. 111-115; per Parma cfr. A. Musiari, *Neoclassicismo senza modelli. L'Accademia di Belle Arti di Parma tra il periodo napoleonico e la Restaurazione (1796-1820)*, Parma, 1986, p. 77-87 e p. 202-212.
- 28. *Catalogo de' prodotti delle arti belle, e di tutte le arti, e manifatture di necessità, di comodo, e di lusso degli stati romani esposti in Roma nel palazzo maggiore del Campidoglio in occasione del giorno onomastico di Napoleone I. Imperatore de' Francesi, Re d'Italia e Protettore della Confederazione del Reno...*, Roma, [1810]; un elenco delle opere esposte nella sezione «Belle Arti» si trova anche in M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma, 1823, p. 352-354.
- 29. *Catalogo de' prodotti delle arti belle...*, cit., p. 8.
- 30. *Ibid.*, p. 10; M. C. Paoluzzi, «Giorgi, Felice», in E. Debenedetti (a cura di), *Architetti e ingegneri a confronto...*, cit., p. 323-326.
- 31. *Catalogo de' prodotti delle arti belle...*, cit., p. 9.
- 32. *Ibid.*, p. 8-9; Aniceto Martos, con ogni probabilità, è da identificare con Nikita I. Martos. Dimitrij M. Kalašnikov, Avraam I. Mel'nikov e Nikita I. Martos, allievi dell'Accademia di San Pietroburgo, nel 1811 furono eletti accademici di merito dell'Accademia di San Luca di Roma; vedi E. B. Ivanova, «La Classe di architettura dell'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo nell'epoca del classicismo», in N. Navone,

L. Tedeschi (a cura di), *Dal mito al progetto. La cultura architettonica dei maestri italiani e ticinesi nella Russia neoclassica*, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 5 ottobre 2003-11 gennaio 2004; San Pietroburgo, Museo di Stato dell'Ermitage, 18 febbraio-18 aprile 2004), Mendrisio, 2004, p. 132; M. Missirini, *Memorie per servire alla storia ...*, cit., p. 468, 470.

_ 33. *Catalogo de' prodotti delle arti belle...*, cit., p. 16.

_ 34. *Ibid.*, p. 13.

_ 35. *Giornale Romano*, 1, 2 agosto 1809, p. 2.

_ 36. Vedi ad esempio i contributi sul *Giornale del Campidoglio* dedicati all'intervento di Raffaele Stern sulla piazza del Pantheon (1809, 11, 24 luglio); al progetto di Valadier

per ponte Milvio e per una passeggiata pubblica fuori Porta del Popolo (1809, 14, 31 luglio); all'allestimento della sala degli Orazi e Curiazi in occasione della cerimonia delle Corti di Giustizia e dei Tribunali di Roma (1809, 21, 16 agosto). Cfr. A. La Padula, *Roma e la regione nell'epoca napoleonica. Contributo alla storia urbanistica della città e del territorio*, Roma, 1969; P. Pinon «La Roma di Napoleone: la teoria delle due città», in A. Capodiferro *et alii.*, (a cura di), *Forma. La città antica e il suo avvenire*, catalogo della mostra (Roma, Curia del Foro Romano, 24 ottobre-24 novembre 1985), Roma, 1985, p. 21-53.

_ 37. A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco...*, cit.

Il “Catalogo degli artisti” di Giuseppe Antonio Guattani e la promozione dell’architettura nel primo decennio del XIX secolo

Serenella Rolfi Ožvald

Nel 1810 Giuseppe Antonio Guattani incaricato di redigere un discorso *Sullo stato delle belle arti* per gli Atti dell’Accademia italiana di Scienze Lettere ed Arti, offerti a «Napoleone imperatore de’ francesi, re d’Italia», introduceva il breve paragrafo sull’architettura sottolineando l’importanza dei «disegni» e «progetti di Fabbriche e di monumenti, che non veggono quasi mai la luce»¹. Non diversamente, ad apertura di secolo e del dibattito storiografico che seguirà, Roberto Longhi, nel 1916, invitava a misurare la storia, sull’architettura «realizzata nella mente ed espressa in volumi, linee e colori»². Volumi e colori che ben si adattavano all’impostazione comparativa dello studioso di antichità figurata costituendo, come vedremo, uno dei nodi dell’impegno di Guattani nel tramandare alla posterità «notizie che possono recare lume all’istoria» delle arti e degli artisti, anche quelle «trascurate e disperse» che «invano poi la curiosa posterità» ricercherà nelle storie³.

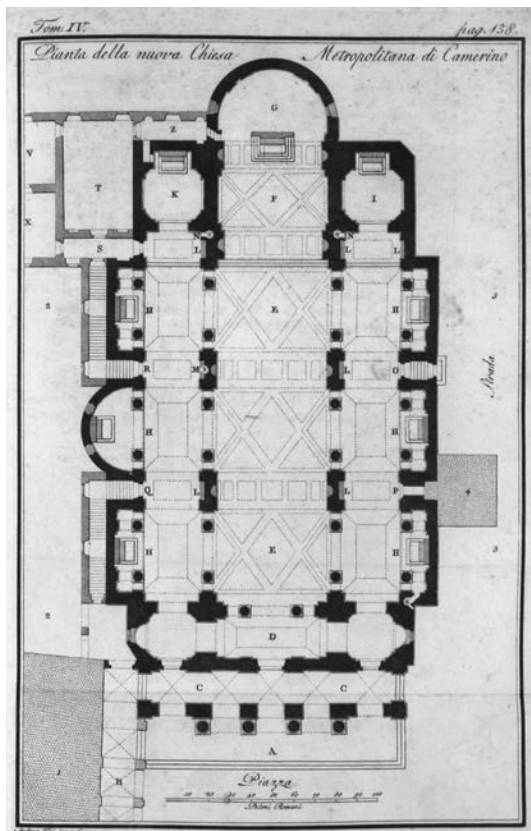
Quello dei modi del discorso sulle arti e sull’architettura è uno degli aspetti che interseca il presente contributo circoscritto all’analisi delle *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità* dirette e redatte da Giuseppe Antonio Guattani, con sospensioni, aggiustamenti e riprese, tra il 1805 e il 1819⁴. Le spigolature del foglio romano qui proposte, servono da sfondo alla messa a fuoco del censimento degli architetti attivi a Roma, parte della più ampia indagine proposta dal *Catalogo degli artisti stabili o attualmente dimoranti in Roma* che, lo stesso antiquario-pubblicista inserì, nel IV tomo del periodico uscito nel gennaio 1809, a coronamento del primo ciclo dell’esperienza giornalistica durata 4 anni⁵. Al pubblico e alla storiografia successiva veniva consegnato uno strumento che, insieme ai necrologi di Antonio e Mario Asprucci, costituisce un prezioso abbozzo biografico per non pochi architetti attivi a Roma in quegli anni e una vivida testimonianza del dibattito intorno alle arti ad apertura di secolo⁶. Guattani dichiara di aver tenuto conto del fortunato elenco alfabetico degli artisti inserito ne *Il Pariséum ou Tableau de Paris* (1804) la cui seconda edizione del 1807 uscì per i tipi della stamperia Piranesi, conosciuto o direttamente prima di lasciare Parigi per Roma o tramite Francesco Piranesi. La coincidenza di novità editoriali citate dal Guattani, che comprende in quel torno di anni anche il *Catalogo degli artisti*

bassanesi dedicato da Bartolomeo Gamba «all'Augusto Nostro Sovrano Napoleone il Grande» il 16 agosto 1807⁷, misura il tentativo di dare spessore e consistenza a strumenti di tal genere facilitato dall'intenso lavoro redazionale per le *Memorie enciclopediche* che lo precedono e contengono. Rispetto al puro «ordine di alfabeto» suggeritogli dall'esperienza parigina di J.-F.-C. Blanvillain che «ad onta di una maggior libertà, che ivi [Parigi] regna di criticare, si limita anche'egli a registrare gli artisti alfabeticamente, e non più», Guattani non rinuncia al primitivo progetto di «dare un elenco storico-critico» degli artisti indicando sia pur in breve le «loro prerogative» e «le migliori opere»⁸. Dichiarazioni queste che stabiliscono una linea di demarcazione con altri elenchi di artisti: quello pubblicato nel 1813 sull'*Annuario politico, statistico, topografico e commerciale del Dipartimento di Roma* compilato per ordine del barone de Tournon, prefetto del Dipartimento di Roma⁹, o la «lista-indirizzario», simile alla francese, pubblicata dallo scultore Enrico Keller nel 1824 che rende conto del perdurare di un genere in un momento in cui i «cataloghi», diversificandosi l'informazione sulle arti, vanno trasformandosi in un più compiuto atto critico¹⁰.

Arti, generi e tecniche, l'industria artistica che ad apertura di secolo si vuole promuovere, costituiscono l'ossatura del *Catalogo* di Guattani, introdotto da uno spaccato assai ricco della pittura di quegli anni. I pittori nominati sono 159, declinati nei rispettivi comparti professionali, non solo in pittori di storia, paesaggisti, miniatori, acquerellisti e ornatisti, ma anche disegnatori e restauratori di pitture. L'elenco degli scultori e delle specializzazioni dell'arte – marmo, bronzo, cera e legno – censisce 102 artisti attivi comprese le sottoclassi dei restauratori e scalpellini. La terza sezione è dedicata agli architetti, com'era tradizione nelle liste di artisti attivi a Roma. Qui i 65 nomi costituiscono un blocco unico indeclinabile per generi o specializzazioni, diversamente dalle altre sezioni. Si tratta di un numero decisamente inferiore ai 97 architetti che dovevano dar corpo ad un altro strumento simile: il *Rapporto sullo stato attuale delle arti a Roma* stilato nel 1810 da Joseph-Marie de Gérando, incaricato degli Affari Interni della Consulta straordinaria per gli Stati Romani, in debito col precedente *Catalogo* compilato da Guattani¹¹. A parte la disparità numerica o forse proprio a proposito di quest'ultima, la funzione del *Rapporto* divergeva dall'intento di fornire uno «specchio» per i «ricchi amatori, esteri principalmente»¹², fornendo uno strumento di governo funzionale alla ridefinizione e riorganizzazione del sistema delle arti, manifatture e scienze del 23 novembre 1810, e all'applicazione del decreto della Consulta del governo napoleonico del 9 dicembre 1809 che metteva a punto la centralizzazione del servizio amministrativo «des Ponts et Chaussées»¹³.

Lo spessore documentario del *Catalogo* e del suo sguardo a tutto campo sulle arti, va commisurato all'impegno redazionale di Guattani per le *Memorie enciclopediche*. E sia pur nei limiti di un elenco «disposto per alfabeto» è possibile cogliere, nell'impostazione generale e nelle varie sezioni, i riflessi del dibattito dei primi anni del secolo sulla riorganizzazione del sistema promozionale e formativo delle arti riportato da Melchiorre Missirini nella storia dell'istituzione accademica. Prendiamo qui in esame la sezione «Architettura», in apparenza compatta diversamente dalle altre arti. La sua complessità o eterogeneità si declina dall'interno, nelle sfumature biografiche che rendono conto dello stato dell'arte. Esempari in questo senso sono i profili a tutto campo di Raffaele Stern architetto e «coadjutore dell'Acque, e strade», Giuseppe Camporese, Andrea Vici cui è aggiunta la specifica «Architetto idraulico»,

Fig. 1.
 Andrea Vici,
 «Planta della nuova
 chiesa Metropolitana
 di Camerino», in
*Memorie
 enciclopediche romane
 sulle belle arti
 e antichità*, t. IV, 1808,
 p. 138.



Giuseppe Valadier tra l'altro «Direttore della Calcografia Camerale» e Tommaso Zappati occupato negli scavi e «bonifici alle Saline»¹⁴; biografie sul doppio filo della progettazione, del restauro e della tecnica costruttiva al servizio dell'amministrazione pontificia. È in altri casi una concisa nota biografica a definire le competenze di Giovanni Domenico Navona «Architetto Camerale nella pendenza di Civitavecchia a», Paolo Provinciali «Architetto Militare», Girolamo Scaccia «Architetto Idraulico». La menzione di Pietro Holl, «Maestro nello studio pubblico di Architettura civile, nelle Scuole Cristiane», permette accenni all'esperimento della scuola di architettura civile avviata dal 1796; il nome di Nicola Corvi «Maestro del Collegio Clementino», apre una finestra sulla didattica extra accademica. Si aggiungono, a queste, le biografie composite di Angelo Uggeri «Architetto Antiquario» o Carlo Antonini «Architetto, incisore Camerale»¹⁵, mentre Giovan Battista Cipriani viene inserito nella sezione «Incisione in rame» sotto la voce: «Architettura ed Ornati» insieme a Vincenzo Feoli, Giovanni Balzar e Pietro Ruga¹⁶. La difficoltà di seguire lo schema per specializzazioni e generi adottato per la «Pittura», «Scultura» e «Incisione», emerge nella scelta: biografie e non partizioni interne alla sezione che conta un'unica sottovoce, per Guattani non impropria, quella dei «Modelli di antiche Fabbriche in Sughero»¹⁷. Un profilo composito dell'architettura, espresso in ordine alfabetico da



Fig. 2.
François Marius Granet,
*Vue d'une partie
du Colisée à Rome*,
c. 1806, pennello e
matita nera su carta.
Paris,
Musée du Louvre,
Département
des Arts graphiques,
INV n. 26809 recto.

Guattani alla data del 1808, che rispecchia «l'identità degli architetti romani, così come si era configurata negli ultimi anni del Settecento», come scrive Susanna Pasquali e che, alla Commissione giudicatrice istituita per reclutare personale al «service des Ponts et Chaussées», apparve non rispondente alle competenze professionali richieste e affine piuttosto al profilo di pittore che d'architetto, ad esclusione di Andrea Vici e Raffaele Stern¹⁸.

Lo schema del *Catalogo*, riflesso nel canovaccio storiografico dello *Stato delle arti* pubblicato da Guattani nel 1810, pur nella difficoltà di dar ordine al discorso, mostra il tentativo di restituire lo stato dell'architettura contemporanea, tenendo presente il contesto di riferimento del confronto franco-italiano intorno alla formazione e didattica dell'architettura all'interno del sistema delle arti del disegno. Dibattito che si innerva nelle rubriche delle *Memorie enciclopediche* tese a promuovere i caratteri specifici del mondo artistico romano che, prima dell'applicazione della riforma degli statuti dell'Accademia di San Luca nel 1812, vedeva dalla Francia Quatrèmere de Quincy, Canova, dal 1812 presidente e direttore delle scuole, Guattani, dal 1811 segretario dell'istituzione, architetti come Stern, e de Gérando, loro sostenitore, uniti nello sforzo di «dimostrare che quelle arti siano anche utili» con licenza dell'«immortale Winckelmann», convergendo nel richiamo all'unità formativa del disegno e dell'imitazione dell'antico¹⁹.

La modalità prescelta da Guattani nel porgere al pubblico i fatti d'architettura, solo in parte riconducibili ai più tipici eventi del mondo artistico romano con concorso di «Intendenti» nello studio di Giuseppe Valadier²⁰, spiega la struttura del *Catalogo* giustificando, ad esempio, la presenza di Antonio Chichi e Calo Lucanelli nella sezione «Architettura».

I giornali di fine Settecento avevano dato spazio alla riflessione teorica ed all'editoria sull'architettura, parte integrante della politica promozionale della Roma pontificia diretta a «tutti gli amatori delle Belle Arti»²¹. E anche sulla cronaca romana del *Diario ordinario* trovava luogo il dibattito speculativo sull'arte utilizzando le parole del revisore Nicola Mari per presentare al pubblico, nel 1795, il *Saggio di Architettura Civile* di Giovan Battista Vinci²². Più naturale è trovarvi accenni alla diversa *facies* del mestiere dell'architetto nella sua veste di tecnico, cui corrispondevano fatti pubblici e interventi sul territorio dalle caratteristiche spesso spettacolari. Un caso, per restare al 1795, è la notizia del 13 marzo, riportata sempre dal *Diario ordinario*, riguardo alla messa in opera a Terracina da parte di Virginio Bracci dell'«esperimento sull'elevazione della nuova Acqua detta del Fico, allacciata per nuovi fonti». Alla presenza di rappresentanti dell'amministrazione pubblica oltre che «un gran numero di Popolo», sotto la regia dello stesso architetto della Sacra Congregazione del Buon Governo, «tutti con sorpresa di piacere, e gradimento ammirarono il seguito innalzamento di detta Acqua salubre per più di dieci palmi sopra l'antico suo livello»²³.

Nelle *Memorie enciclopediche* assente è la tipologia di cronaca sopra citata, data la natura del foglio e la necessaria selezione delle notizie. La ricchezza di dati, almeno in parte recuperata nelle biografie del *Catalogo* e nei rimandi ivi contenuti ai tomi del giornale, si riflette negli accenni contenuti nelle rubriche sugli aspetti tecnici del mestiere inseriti nel contenitore generico «Notizie romane», o in rassegne create ad hoc – «Quesiti pratici di architettura» – che arricchiscono la rassegna sull'«Architettura»²⁴. Lo spazio dato ai «Premi», quelli di disegni e progetti presentati in occasione dell'esposizione dell'Accademia di Francia del 1806, quelli istituiti nel 1807 per lo Studio pubblico di Architettura civile²⁵, le recensioni sugli aspetti tecnici e

Fig. 3.
Angelo Uggeri,
Sepolcro degli Scipioni,
1803, penna,
inchiostro bruno e
acquerello su carta.
Image courtesy of the
Board of Trustees,
Washington,
National Gallery of Art.



progettuali dell'operato di Andrea Vici di cui Guattani pubblica nel 1808 il progetto della Metropolitana di Camerino, compensano il monocorde volto dell'architettura romana abbozzato dalle ripetute citazioni di Giuseppe Valadier.

Gli spunti sin qui accennati vanno però compresi e ricondotti al filo rosso che si dipana nel discorso dell'antiquario teso a rimarcare le comuni radici piuttosto che l'autonomia delle arti. In questa prospettiva va considerata la sollecita registrazione dell'architettura che «trionfa su i libri, e le carte»²⁶, ogni qual volta i dati biografici lo permettono. Non solo nei riguardi di Carlo Antonini, Giuseppe Camporese, Raffaele Stern, Domenico Palmucci, Giuseppe Valadier e Angelo Uggeri, ma anche e soprattutto nei casi di profili ancora poco definiti: «Buzj Filippo. Sua opera inedita (tre volumi in Foglio), sull'Architettura Civile, con i disegni tutti delle migliori fabbriche antiche, e moderne ec.»²⁷, «Folchi Clemente, nello Studio del Cav. Vici. Illustrazione di una Gualchiera all'Olandese, recentemente pubblicata con stampe», «San Giorgio Pietro. Suo pensiero inciso per un pubblico Giardino», «Torelli Matteo. Disegni di fabbriche diverse»²⁸. Evidente è l'intento di documentare lo *status quo* dell'arte anche solo per esili accenni ad esempio a Buzi – Leopoldo e non Filippo – che pubblicherà solo nel 1817 i suoi progetti incisi da Giovanni Acquaroni per i tipi di De Romanis. L'architettura disegnata che Guattani enumera con attenzione registra uno stato di fatto e insieme la sintonia dell'antiquario con il dibattito della fine del secolo precedente e dei primi anni dell'Ottocento che ponendo attenzione alle scienze e alle arti unite insieme «nel formare artefici filosofi», secondo il progetto del 1798 di Giovan Battista Vinci, individuava nei modelli tratti «da questi stupendi avanzi di Roma» esempi formativi da cui «ricavare disegni e quadri i dipintori, disegni e modelli gli scultori, e disegni, e scritti gli architetti»²⁹.

Il discorso di Guattani così come il *Catalogo* rimarcano aspetti del resto già messi a fuoco da altre “liste” di artisti. In quella di Aloys Hirt, ad esempio, del 1787 si segnalava Louis-François Cassas che se pur inserito tra i «paesaggisti», «è architetto

Figura 1

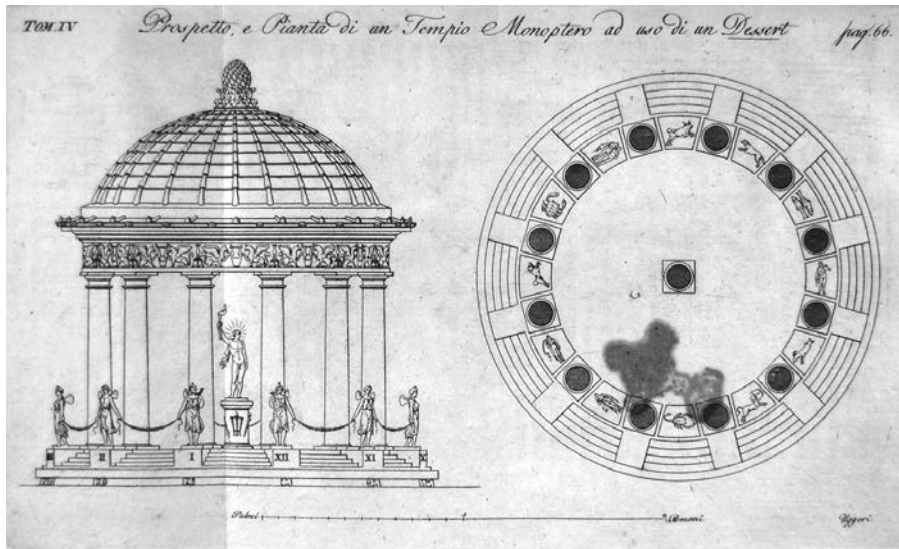


Fig. 4.
Angelo Uggeri,
Alessandro Focardi,
Vincenzo Angeloni,
Giuseppe Boschi,
Mobile architettonico,
in *Memorie
enciclopediche romane
sulle belle arti
e antichità*, t. IV, 1808,
p. 66.

e disegna e colora i paesaggi ad acquerello in modo eccellente»³⁰, contrapponendolo all'architetto inglese William Reveley che «ora riporta i suoi disegni in bello» tratti dal viaggio con sir Richard Worsley in Egitto e in Grecia, ma che «capisce molto poco della pittura di paesaggio»³¹. Vale rilevare che proprio quelle tangenze di formazione per Guattani costituiscono identità d'occhio e di valori visivi richiamando l'unità di «inventio» in pittura come in architettura, dell'«arte di ben comporre», illustrata da Giani nell'allegoria delle arti inserita in alcuni album degli *Atti dell'Accademia della Pace*³², esperienza ricordata nel necrologio di Mario Asprucci³³ pubblicato da Guattani sulle *Memorie enciclopediche*.

Figura 2

Nelle *Memorie enciclopediche* vengono sottolineate le concordanze di metodo, di stile e tecnica³⁴, utilizzando lo stesso lessico critico nel presentare la «grande intelligenza di Architettura, e di prospettiva», la «scrupolosa esattezza nelle sacome [sic], e profili delle fabbriche, la fedeltà alle tinte locali, che offrono i marmi, le pareti, i sassi» delle vedute di François Marius Granet, o nel recensire, sia sotto la rubrica «Architettura», che in quella di «Notizie romane», l'opera «veramente classica» dell'architetto milanese Angelo Uggeri che «con precisione di metodo», sia con «piante geometriche» che con «pittoresche vedute de' monumenti [...] a' contorni, acquarellati au bistre» va pubblicando le *Giornate Pittoriche degli Edificj di Roma antica e del suo circondario*, «Opera non solo piacevole ed istruttiva, ma necessaria ed elementare per gli studiosi dell'Architettura», quale applicazione pratica delle teorie del Lodoli e del Milizia³⁵.

Figura 3

Per altro verso, l'impegno nell'espone al pubblico l'antichità variamente figurata, interseca un altro aspetto che prende forme ben precise nel giornale e nella costellazione di interventi editoriali firmati dal Guattani, rispecchiandosi nelle note biografiche di Chichi e Lucangeli del *Catalogo*: quello all'architettura in piccolo. «L'Architettura cui mancano attualmente occasioni di mostrarsi in grande; non lascia di farlo in piccoli oggetti; sempre però in tal modo, che ben si dà a conoscere per una delle Arti, rispettata anch'essa, e studiata su questi colli, quanto le altre sue, men'utili ed antiche, ma più fortunate sorelle»³⁶. Così si apre la lunga recensione nella rubrica «Architettura» del «mobile Architettonico» che entra nel merito del dibattito sui templi monopteri, illustrato dal disegno fornitogli dallo stesso Uggeri, autore del progetto, realizzato dal marmista Alessandro Focardi, dallo scultore in metallo Giuseppe Boschi e per le parti in scagliola da Vincenzo Angeloni, «da collocare in mezzo a quella tavola, che suole bandire con tanta cordialità ai suoi amici» la milanese Teresa Crivelli Olgiati³⁷. La riproduzione di modelli appetibili da una committenza di *Grand-Tourists*, «esattissimi nelle proporzioni», vede coinvolti Canova e Guattani nel promuovere «l'opera industriosa e lodevole» dei *Tre archi trionfali* eseguiti nel 1815 dagli scultori in metallo Gioacchino e Pietro Belli sotto la direzione «per l'architettonico» del «rinomato Architetto Camerale e Accademico di San Luca Sig. Giuseppe Camporese»³⁸. Un Guattani in veste di accademico e cattedratico, pronto a sponsorizzare l'antichità misurata sul mercato attraverso il negoziante Piero Santi Ammendola, come si legge nel «Preliminare» del libretto che ne accompagnava la vendita inneggiante all'«ingegno italiano pronto e capace sempre di nuovi sforzi nelle Scienze non meno che nelle Arti»³⁹. A questo proposito non bisogna dimenticare quanto dichiarato da Guattani stesso nella sua *Autobiografia*: «m'avviddi di buon ora che per non restare nella classe de' rovinamboli» nella cerchia di Francesco Piranesi e per non fini-

Figura 4

re nelle affollate e «più facili nicchie della Numismatica, e della Lapidaria», necessitava rivolgersi «all'Antichità figurata, all'Architettura antica, e soprattutto a conoscer le Arti»⁴⁰. Una svolta professionale maturata nella frequentazione dei «pensionati di Francia, con i quali feci il mio primo viaggio a Napoli», e dell'Accademia del nudo «che privatamente tenevasi da un certo Bonatti Milanese sotto la direzione del fu Camillo Pacetti assai valente Scultore, disegnatore fortissimo»⁴¹. Esperienza formativa e professionale che, con ragione, può essere inquadrata nella tradizione dell'omologazione delle tre arti di cui il disegno è matrice e formazione comune. Il discorso di Guattani si rivela, infatti, particolarmente intenso quando quella matrice comune può toccarsi nel vivo della ricreazione di un linguaggio che unisce più che mai le microtecniche all'antiquaria, architettura e disegno. Il *Catalogo* calato nel contesto delle *Memorie enciclopediche*, non può non essere letto e valutato alla luce della capacità di considerare l'antiquaria in rapporto con la modernità; la chiave di lettura dell'antico, sotto la luce del disegno, si mostra ancora capace di dialogare e rispondere alle sollecitazioni della contemporaneità creando oggetti che al disegno come matrice basata sulla misura e invenzione debbono la loro originale proposta⁴².

Proprio il *Catalogo* restituendo lo sforzo di Guattani nel proporre una dimensione organica delle tre arti in dialogo continuo con l'antiquaria, sintetizza l'intento di documentare lo stato «di quest'arte triplice» sullo sfondo di una parabola stilistica di cui si avverte già il declino: «essendo ancora Roma la maestra del disegno»⁴³. Una visione d'insieme che trova nel «disegno» la chiave di volta dell'intera costruzione promozionale esemplificata dal necrologio di Mario Asprucci – «Avanzatosi in tal guisa nella cognizione dell'Architettura, e resosi, quasi direi singolare, per la eleganza del Disegno» –, e dall'elogio di Vincenzo Camuccini che «con i profondi studi» eseguiti sui «prototipi» di Raffaello e Michelangelo era divenuto il «disegnatore più spedito e netto che si conosca» oltre ad essere «il compositor più ragionato ed esatto»⁴⁴. Intento che, al di là del fine immediato – «divulgarne [delle arti] la fama, e promuoverne sempre più il gusto, ed il commercio»⁴⁵ –, propone una lettura comparata, di sensibilità affine all'indice puntato dal Longhi sull'influsso della «corrente “ingegneristica” della critica architettonica» che informava il libro di Malaguzzi Valeri sull'architettura lombarda, cui si opponeva obiettando: «la “praticità dei concetti” è veramente legge dell'architettura come “arte edificatoria”? (Alberti). Speriamo di no, per non dover supporre una scissione improbabile tra l'architettura e l'arte rimanente»⁴⁶.

All'interruzione delle *Memorie enciclopediche*, di cui il *Catalogo* si presenta come testamento, con i suoi strascichi polemici, corrisponde la nuova illustrazione scelta negli anni di Restaurazione per la ripresa del periodico con il rinnovato titolo di *Memorie enciclopediche sulle antichità e belle arti di Roma*: l'*Aequa Potestas* sovrastata da una ingombrante figura dell'Antiquaria ben rappresenta i numeri del giornale che seguiranno dal 1816 in avanti. Rispetto al senso comune illustrato dalle piane e consuete allegorie circolanti sul mercato, in cui la problematica legata all'autonomia sembra risolta o accessoria, difficoltà e incrinature già presenti almeno nelle versioni date da alcuni artisti delle “tre arti”, verranno al pettine negli anni successivi. Nel 1824 una critica sull'eccesso di generalizzazione e la necessità di parlare da “conoscitore”, viene rivolta dal pittore Minardi proprio a Guattani che da iconografo classico ardisce parlare di colore e composizione in pittura⁴⁷. Una polemica tarda quest'ultima, che mette in luce discrasie del discorso sulle tre arti del disegno irrisolte per lo stesso Guattani

Fig. 5.
Bartolomeo Pinelli,
Aequa Potestas,
frontespizio delle
*Memorie
enciclopediche sulle
belle arti e antichità*,
1816.



nel piano storico dello *Stato delle Arti* del 1810, inconsistente nel capitolo dedicato all'architettura. Sotto questa luce non può non essere considerato in tutti i suoi risvolti il senso che assume in Guattani la riaffermazione di Roma «maestra del disegno». Nella prassi, l'uso delle illustrazioni – «Il mio dispendio in questo non è stato grande a dir vero, perché ne fui regalato più volte»⁴⁸ –, s'intreccia al dialogo cercato fuori e dentro il giornale. Ne costituisce un esempio l'uso entusiastico di disegni di «macchinisti» come Carlo Lucangeli e architetti come Camporesi per la *Roma descritta e illustrata* del 1805, corredata da stampe che «non presentano una irregolare capricciosa veduta della rovina; bensì piante, elevazioni, spaccati» pur mantenendosi a mezzo tra il piacevole e l'istruttivo⁴⁹. Sul versante dell'impegno critico, il necrologio di Mario Asprucci evidenzia il criterio unificatore del disegno di tradizione vasariana allusivo all'intesa inseparabile tra disegnatore e misuratore enunciato nella vita di Giulio Romano⁵⁰. Proprio questo modello era stato oggetto di dibattito nell'ambito della riforma dell'istituto accademico⁵¹, e prima ancora Milizia, aveva posto l'accento sulle caratteristiche proprie della «scienza» architettonica pur riflettendo sul funesto effetto dell'isolamento delle tre arti nella prassi della decorazione d'interni nella voce *Accordo* del *Dizionario delle belle arti*. È infatti proprio Milizia a sottolineare l'inadeguatezza del modello rinascimentale in un passo sull'eccesso di semplificazione che sottostava all'uso corrente dell'archetipo vasariano: «Alcuni han preteso che non possa esser buon architetto chi non è buon Pittore e Scultore. A questo effetto si adduce una lista ben lunga di artisti antichi e moderni che hanno esercitato insieme le Tre Arti del disegno: Michelangelo, Peruzzi, Raffaello, Giulio Romano, Cortona, Bernini ecc. eran doppj e triplici artisti. Ma non si ha da ecceder niente. Il giovevole non è essenziale [...] Ciascuno faccia il proprio mestiere, e per farlo bene non deve farne altri, altrimenti li farà male tutti come per lo più è accaduto»⁵².

APPARATI

Estratto dal *Catalogo degli artisti stabili o attualmente dimoranti in Roma*, 1808

ARCHITETTURA

[152] **Ansani Paolo**, fra i virtuosi della Rotonda, Direttore di Architettura in S. Michele a Ripa.

Antonini Carlo, fra i virtuosi della Rotonda, Architetto, incisore Camerale. Disegni per diversi Palazzi in Vienna, in Mosca, in Polonia. Noviziato di S. Nicola di Tolentino. Nuova Galleria Spada. Aggiunte e decorazioni nella Villa Strozzi, oggi Ridolfi. Incisioni dei Candelabri, dei Rosoni, dei Vasi, delle Guglie, dei cinque ordini del Vignola. Vedute delle Paludi, delle Ville di Roma ec.

Belli Pasquale, Architetto della Casa Doria. Beatificazione in S. Pietro.

[153] **Bernasconi Giuseppe**, fra i virtuosi della Rotonda, Architetto di varie distinte famiglie, e Luoghi Pii.

Bracci Virginio, Accademico di S. Luca, e fra i virtuosi della Rotonda, Architetto del Buon Governo, del Capitolo di S. Pietro, e dell'Ospizio di S. Michele, Conservatorio in Jesi, Chiesa a Monte Milone, altra al Porto di Recanati ec.

[**Bracci**] **Pietro** Suo figlio. Coadjutorie diverse.

Brunetti Antonio, fra i virtuosi della Rotonda, Architetto di Sancta Sanctorum, e di S. Giacomo degl'Incurabili ec.

Buzj Filippo, Sua opera inedita (tre volumi in Foglio), sull'Architettura Civile, con i disegni tutti delle migliori fabbriche antiche, e moderne ec.

Camporesi Giuseppe, Accademico di S. Luca. Ristauri e scavamenti al Colosseo. Braccio superiore del Museo Pio-Clementino. Fabbrica annessa al Collegio dell'Apollinare. Piccola Chiesa alla Villa Maffei. Scala nuova nel Palazzo Fiano. Disegni per un campo Santo in Roma. Decorazioni al Casino Marconi in Frascati, e all'appartamento nel Palazzo di Spagna. Progetto per un passeggio pubblico. Altri suoi progetti ed invenzioni incise ec. Architetto del buon Governo, della Casa Borghese, e di altre cospicue famiglie.

[**Camporesi**] **Giulio**, fratello del suddetto Architetto Camerale. Fabbrica del Quartierone sulla Piazza del Popolo. Nuovo Porto d'Anzo ec.

Candia Girolamo, nello studio Waladier : soprannumero in S. Pietro.

Catani Crispoldo, Architetto di Luoghi Pii.

Cappellini Angelo, fra i Virtuosi della Rotonda. Anfiteatro Corea ec.

Codini Giovanni, Architetto del Tribunale delle Strade ec.

Concioli Secondo, Architetto di Santa Maria Maggiore, della casa Bracciano ec.

Corvi Nicola, Maestro del Collegio Clementino ec.

De Marchis Fabio, Architetto de' Conservatori del Popolo Romano ec.

Santi Dionisio, chiamato a Parigi per lavori da farsi.

[154] [**Santi**] **Lorenzo**, suo fratello, chiamato a Venezia per

lavori da farsi.

Faraglia Angelo, Architetto di varie case e Luoghi Pii.

Ferrari Francesco, fra i virtuosi della Rotonda, Architetto del Tribunale delle strade ec.

Folchi Clemente, nello Studio del Cav. Vici. Illustrazione di una Gualchiera all'Olandese, recentemente pubblicata con stampe.

Giorgi Felice, fra i virtuosi della Rotonda, Architetto Camerale. Teatro di Tordinona ec.

Holl Pietro, Maestro nello studio pubblico di Architettura civile, nelle Scuole Cristiane.

Mazzoni Eustacchio, fra i virtuosi della Rotonda, Architetto del Tribunal delle Strade.

Mochi Filippo, fra i virtuosi della Rotonda, Architetto del Tribunal del Governo.

Moneti Gio : Battista, fra i virtuosi della Rotonda. Nuova facciata al Palazzo Sciarra. Chiesa a Palidoro ec.

Navona Gio : Domenico, Architetto Camerale nella pendenza di Civitavecchia.

Nicoletti Filippo, Architetto di Propaganda, e di S. Gio : Laterano. Beatificazioni, e Santificazioni in S. Pietro Vaticano ec.

Palazzi Giuseppe, Accademico di S. Luca, e fra i virtuosi della Rotonda, Architetto del Palazzo Apostolico, della Casa Colonna ec. Ristauri, e scavamenti al Colosseo. Facciata e ristaurò della Chiesa della Madonna di Costantinopoli. Nuovo ingresso al Museo Vaticano ec.

Palmucci Cav. Domenico, Architetto di varie distinte famiglie e Luoghi Pii. Sua Pianta della Villa Adriana.

Passalacqua Melchiorre, Accademico di S. Luca, e fra i virtuosi della Rotonda, Architetto della Casa Piombino e Giustiniani. Caffeaus dal Giardino Giustiniani, oggi Massimi al Laterano. Nuovo ingresso alla Villa Ludovisi ec.

Paticchi Giacomo, Rinnovazioni al Teatro Capranica.

Provinciali Paolo, Architetto Militare.

Rust Francesco, La nuova scala ed il braccio nuovo del Palazzo Gabrielli : bonifici al Palazzo Salviati ec.

San Giorgio Pietro, Suo pensiero inciso per un pubblico Giardino.

[155] **Scaccia Girolamo**, Architetto Idraulico. Suoi lavori alle Paludi.

Servi Domenico, nello studio del Palazzi.

Stern Raffaele, Accademico di S. Luca, Architetto di S. Pietro, della Rev. Camera, di S. E. il Senator Luciano Bonaparte, coadjutore dell'Acque, e strade. Ristauri e scavamenti al Colosseo. Presbiterio in S. Pudenziana. Aggiunte, ristauri, e decorazioni ai Palazzi del detto Sig. Senatore in Roma e fuori. Idea di un grandioso Palazzo per il medesimo. Monumento sepolcrale al Conte Panin in Pietroburgo. Rinnovazione dell'interessante fabbrica del Vetriolo. Due nuovi edifizj per la fabbrica di S. Pietro. Disegni per due Palazzi nella detta Capitale, altro per Parigi, altro per un pubblico passeggio. Campo Santo. Altre fabbriche pubbliche poste fuori di Roma. Sala Baglioni ec.

Subleyras Giuseppe, Architetto dell'Accademia Imperial e

Reale di Francia, della Casa Cesarini ec. Palazzo Bisleti in Veroli. Porta della Città. Suoi disegni per i Depositi de' due Papi Calisto III. E Alessandro VI. della famiglia Borgia da collocarsi nella chiesa di Monserrato.

Torelli Matteo, Disegni di fabbriche diverse.

Valadier Giuseppe, Accademico di S. Luca e fra i virtuosi della Rotonda, Architetto della Reverenda Fabbrica di S. Pietro, della Camera, del Sig. Principe Poniatowski, Direttore della Calcografia Camerale ec. Orologj alla Facciata della Basilica Vaticana. Ponte Molle. Facciata della Chiesa di S. Pantaleo, sue opere in Villa Lante, Villa Torlonia, Villa Poniatowski. Riparazioni alla Basilica di S. Lorenzo in Damaso. Progetto inciso per decorare la piazza del Popolo, altro per la Facciata alla Chiesa degli Agonizzanti, altro per un pubblico paesaggio [*sic* passeggio]. Fabbriche diverse fuori di Roma. Suoi progetti Architettonici incisi, opera corrente ec. Ved. tom. I. II. III., e IV.

[**Valadier**] **Luigi Maria**, figlio del suddetto.

Vici Cav. Andrea, Accademico di S. Luca ex Principe, e fra i virtuosi della Rotonda, Architetto della Consulta, della Congregazione Lauretana, dell'Acque ; e della Presidenza dell'Acque. Fabbriche diverse nella Marca, Villa di Monte Gallo, Monastero delle Salesiane d'Ofagna ; Collegiata di Treja, [156] Metropolitana di Camerino. Collegio e Conservatorio d'Osimo. Ristauro della Basilica Lauretana. Chiesa de' Francescani in Foligno. Casa della Famiglia Rospigliosi ec. Architetto Idraulico. Nuovo Canale per deviare le acque del Velino dalla Nera, alle Marmore ; bonificazione delle Chiane ec. Ved. tom. II. III., e IV.

Uggeri Abate Don Angelo, Architetto Antiquario, Autore del Giornate Pittoriche, opera corrente. Ved. tom. II. III., e IV.

Zappati Tommaso, fra i virtuosi della Rotonda, Architetto Camerale, della Regia Chiesa e Ospedale dell'Anima, di diverse Case Principesche ec. Escavazioni, e circondarj degli Archi di Settimio Severo, e Costantino. Scavi in Ostia. Fabbriche diverse in Roma, sostruzioni, e bonifici alle Saline. Tumulo in S. Pietro per le Ceneri di Pio VI. Chiesa in Amelia ec.

Pensionati della I. e R. Accademia di Francia in Architettura.
Sigg. Bury, Dedeban, Guenepin, Huyot, Le Clerc, Menager, Nepyen. Loro disegni all'Accademia.

Pensionati del Regno Italiano.

Sigg. Bianconi Giacomo, Boara Giuseppe, Nadi Giuseppe, Toselli Angelo.

Pensionati Spagnoli.

Sigg. Colles Antonio, Gomez Giovanni.

Pensionati e Studenti Oltramontani.

Arnold di Carlsruh, Pensionato del Gran Duca di Baden. Disegni della nuova Porta, e di altre fabbriche di quella Città. Fischer di Stuttgart, Pensionato del Re di Wittenberg. Kaller di Hallerstein di Norimberga. Klump di Tubinga nel Wittembergese.

Modelli di antiche Fabbriche in Sughero.

Chichi Antonio.

Lucangeli Carlo, presentemente in Parigi.

[158] INCISIONE IN RAME

Architettura ed Ornati.

Balzar Giovanni = Cipriani Gio : Battista = Feoli Vincenzo = Ruga Pietro.

- 1. G. A. Guattani, «Sullo stato delle Belle Arti in Italia e particolarmente in Roma», in *Atti dell'Accademia italiana di Scienze Lettere ed Arti*, 1810, I, 2, p. 284-285 (indirizzato a Giovanni Paolo Schultesius segretario della Classe delle Belle Arti dell'Accademia italiana).
- 2. La citazione del saggio di Longhi è in B. Toscano, «Storia dell'arte e storia dell'architettura», in F. Bardati, S. Rolfi Ožvald (a cura di), *Storia dell'arte e storia dell'architettura. Un dialogo difficile*, atti del convegno (Roma, 10 maggio 2005), San Casciano, 2007, p. 8; recensione di R. Longhi a F. Malaguzzi Valeri, *La Corte di Ludovico il Moro*, II, *Bramante e Leonardo*, Milano, 1915, ora in *Scritti giovanili (1912-1922)*, Firenze, 1956, I, p. 297.
- 3. «Editoriale», in *Memorie per le belle arti*, 1785, I, p. VIII. Per la consonanza di interessi tra Guattani e i redattori delle *Memorie per le belle arti* cfr. L. Barroero, «Giovanni Gherardo de Rossi biografo. Un esempio: la "Vita" di Gaetano Lapis», *Roma moderna e contemporanea*, IV, 3, 1996, p. 682, 686.
- 4. Per la cronologia del periodico: S. Rolfi Ožvald, «Un antiquario agitatore culturale: G. A. Guattani e le memorie enciclopediche romane», in *Con Stefano Susinno. Tracciati di storia dell'arte*, atti del seminario (Roma, 25-26 febbraio 2010), in corso di pubblicazione; sulle vicende del giornale in epoca napoleonica: M. J. Palazzolo, «I provvedimenti sull'editoria nel periodo napoleonico tra immobilismo e segnali di rinnovamento», in *id.*, *Editoria e istituzioni a Roma tra Settecento e Ottocento. Saggi e documenti*, (Roma moderna e contemporanea. Quaderni, 1), Roma, 1994, p. 29-54; S. Rolfi Ožvald, «Roma moderna e le arti: una guida del 1808; "Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità"», *Studi di storia dell'arte*, 16, 2005, p. 285-298; M. Borchia, F. Puca, «Le Memorie Enciclopediche Romane di G. A. Guattani: un esempio di cultura erudita tra ammodernamento e continuità (1806-1819)», in E. Debenedetti (a cura di), *Architetti e ingegneri a confronto. L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VI*, (Studi sul Settecento romano, 22), Roma, 2006, p. 369-375.
- 5. Il giornale cessò la pubblicazione all'indomani dell'occupazione francese a seguito di polemiche accennate dallo stesso Guattani nel «Proemio» al «Catalogo degli artisti stabili o attualmente dimoranti in Roma»: «Roma. Licenza. Belle arti vi lascio [...] Mi feci vostro panegirista meglio che seppi. Non era l'assunto facile a sostenere [...] Sono stato rimproverato di lodatore soverchio [...] ho toccato con mano di aver giovato [...] ciò mi vale contro tutti gli attacchi [...] altri fogli sono sorti a farsi delle vostre produzioni zelanti annotatori» il «compimento del mio assunto» è costituito dal «catalogo di tutti gli artisti attualmente esistenti in Roma, in ciascun ramo d'arte, posti in ordine alfabetico: così qualcuno che il caso fortuito non fece entrare nella nostra opera, mediante questo catalogo non ne resterà escluso» in, *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità...*, 1808, IV, p. 140. De Gérando finanzia l'uscita di un V volume nel 1811 che reca in apertura la rubrica «Antichità figurata» cfr. M. J. Palazzolo, «I provvedimenti sull'editoria...», cit., p. 48, note 41-42; nel frontespizio del IV e V tomo inciso da Vincenzo Feoli le insegne imperiali sostituiscono quelle di Pio VII sulla torretta di ponte Milvio costruita da Valadier nel 1805.
- 6. F. Di Marco, «Organizzazione e legislazione dei lavori pubblici nello Stato Pontificio nell'ultimo decennio del pontificato di Pio VII (1814-1823)», in G. Ricci, G. D'Amia (a cura di), *La cultura architettonica nell'età della Restaurazione*, atti del convegno (Politecnico di Milano, 22-23 ottobre 2001), Milano, 2002, p. 141, nota 5.
- 7. Guattani cita *Le Pariséum, ou Tableau de Paris* di J.-F.-C. Blanvillain stampato prima presso Mongie e poi nel 1807 dalla Stamperia Piranesi (per il *Tableau des Artistes* del 1806 ivi cfr. p. 164-185 dell'edizione del 1807) e il *Catalogo degli artisti bassanesi viventi in cui si descrivono alcune delle loro migliori opere esposte in patria il 16 agosto 1807 per festeggiare il nome dell'augusto nostro sovrano Napoleone il Grande*, Bassano, 1807 (ed. anastatica in *Notiziario dell'Associazione degli Amici dei Musei e dei monumenti di Bassano del Grappa*, 24-25, 2001, p. 93-133).
- 8. G. A. Guattani, «Catalogo degli artisti...», cit., p. 140.
- 9. Introdotto dal tipico preambolo – «Dicesi, che Roma è la madre delle arti belle» –, è però assai poco accurato inducendo a riflettere sugli intenti non sempre collimanti di questo genere di letteratura (su Tournon: B. Foucart, «Mon plus jeune et meilleur Préfet», in *id.* (a cura di), *Camille de Tournon. Le préfet de la Rome napoléonienne 1809-1814*, catalogo della mostra (Boulogne-Billancourt, Bibliothèque Marmottan, 3 ottobre 2001-26 gennaio 2002), Roma, 2001, p. 11-23).
- 10. Cfr. S. Rolfi Ožvald, «Roma moderna e le arti...», cit., p. 288-289.
- 11. Sui rapporti tra Guattani e de Gérando cui si deve anche la riapertura dell'Accademia pontificia di Archeologia di cui Guattani era segretario perpetuo: M. Pavan, «Le istituzioni culturali nella Roma napoleonica», *Rivista italiana di studi napoleonici*, XXIV, n.s., 1, 1987, p. 119-135 e M. J. Palazzolo, «I provvedimenti sull'editoria...», cit., p. 46; per il rapporto di de Gérando che doveva contenere: «le norme, la patrie, la demeure de chaque artiste e le genre particulier au quel ils son attachés»: S. A. Meyer, «"Roma vivaio degli artisti". Le mostre in Campidoglio nel periodo napoleonico tra promozione artistica, incoraggiamento economico e ricerca del consenso politico», in M. Caffiero (a cura di), *L'Impero e l'organizzazione del consenso. Religione, cultura e diritto al servizio del potere napoleonico. Gli Stati Romani*, atti del convegno (Roma, Museo Napoleonico, 13-15 giugno 2005) in corso di pubblicazione; ma vedi anche il *Catalogo ed Osservazioni delle Arti e delle Manifatture di necessità di Comodo e di Lusso della città di Roma*, stilato da Vincenzo Colizzi nel 1810 (R. De Felice, *Aspetti e momenti della vita economica di Roma e del Lazio nei secoli XVIII e XIX*, Roma, 1965).
- 12. G. A. Guattani, «Catalogo degli artisti...», cit., p. 140.
- 13. Sulla riforma educativa: L. Pepe, «Gaspard Monge in Italia. La formazione e i primi lavori dell'Istituto nazionale

della Repubblica Romana», *Bollettino di storia delle scienze matematiche*, XVI, 1996, p. 43-98; C. Nardi, *Napoleone e Roma. La politica della Consulta romana*, (Collection de l'École française de Rome, 115), Roma, 1989; O. Verdi, «L'istituzione del Corpo degli ingegneri pontifici di acque e strade (1809-1817)», in A. L. Bonella, A. Pompeo, M. I. Venzo (a cura di), *Roma fra la Restaurazione e l'elezione di Pio IX. Amministrazione, economia, società e cultura*, atti del convegno (Roma, 30 novembre-2 dicembre 1995), Roma / Freiburg / Wien, 1997, p. 191-220.

– 14. G. A. Guattani, «Catalogo degli artisti...», cit., p. 153, 155.

– 15. *Ibid.*, p. 154, 155, 156, 158. Guattani dedica non poco spazio alla storia dello «Studio pubblico di Architettura Civile» fondato nel 1796 da Pio VI per i «giovani soltanto che s'impegnano nelle Arti Meccaniche» in modo da unire la conoscenza dei principi con quella del mestiere di scalpellino, muratore, capo mastro (cfr. G. A. Guattani, *Memorie enciclopediche...*, cit., 1807, II, p. 122, 152-155).

– 16. *Ibid.*, p. 158.

– 17. G. A. Guattani, «Catalogo degli artisti...», cit., p. 156; critica su questo punto è S. Pasquali, «Science et art: prime battute per la riforma dell'insegnamento dell'architettura nell'Accademia di S. Luca (1802-1810)», in M. Casciato, S. Mornati, C. P. Scavizzi (a cura di), *Il modo di costruire*, atti del convegno (Roma, Università di Roma Tor Vergata, 6-8 giugno 1988), Roma, 1990, p. 260.

– 18. S. Pasquali, «Gli architetti romani si presentano: domande di assunzione nel Corpo dei Ponti e Strade attivato dai francesi a Roma tra il 1809 e il 1814», in E. Debenedetti (a cura di), *Architetti e ingegneri a confronto. L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, (Studi sul Settecento romano, 23), Roma, II, 2007, p. 367; S. Pasquali, «Science et art...», cit., p. 255-266.

– 19. *Ibid.*, p. 256, 263, note 1, 11, 14; A. Cerutti Fusco, «Dibattito architettonico e insegnamento pubblico dell'Architettura nell'Accademia di San Luca nella prima metà dell'Ottocento», in G. Ricci (a cura di), *L'Architettura delle Accademie riformate. Insegnamento, dibattito culturale, interventi pubblici*, atti del convegno (Politecnico di Milano, 1989), Milano, 1992, p. 41-70; A. Cerutti Fusco, «L'Accademia di San Luca nell'età napoleonica: riforma dell'insegnamento, teoria e pratica dell'architettura», in Ph. Boutry, F. Pitocco, C. M. Travaglini (a cura di), *Roma negli anni di influenza e dominio francese 1798-1814. Rotture, continuità, innovazioni fra fine Settecento e inizi Ottocento*, atti del convegno (Roma, 26-28 maggio 1994), (Studi e strumenti per la storia di Roma, 3), Roma 2000, p. 401-430; G. Rebecchini, «Joseph Marie de Gérando e l'orazione in Campidoglio del 16 agosto 1810», in P. Picardi, P. P. Racioppi (a cura di), *Le "scuole mute" e le scuole "parlanti". Studi e documenti sull'Accademia di San Luca dell'Ottocento*, Roma, 2002, p. 243; sull'autonomia dell'insegnamento di architettura teorica tenuto dal 1812 da R. Stern: V. White, «L'insegnamento dell'Architettura Teorica nelle Scuole di Belle Arti dell'Accademia di San Luca. Le *Lezioni di Architettura Civile*

di Raffaele Stern (1812-1820)», in P. Picardi, P. P. Racioppi (a cura di), *Le "scuole mute"...*, cit., p. 121.

– 20. *Diario ordinario*, 2120, 25 aprile 1795, p. 21.

– 21. Si veda in questi stessi atti l'intervento di S. A. Meyer; più in generale: S. Rolfi Ožvald, «Recensire, scrivere di storia, esportare», *Ricerche di storia dell'arte*, 90, 2006, p. 1-14; sul dibattito architettonico: S. Pasquali, «A Roma contro Roma: la nuova scuola di architettura», in A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 19 aprile-19 maggio 2007), Roma, 2007, p. 81-108.

– 22. *Diario ordinario*, 2110, 21 marzo 1795, p. 7. Sul *Saggio d'architettura civile, con alcune cognizioni comuni a tutte le belle arti di Giambattista Vinci* del 1795: I. Salvagni, «L'Accademia di San Luca e il diritto di censura in materia d'arte, 1795-1796», in A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco...*, cit., p. 336-340.

– 23. *Diario ordinario*, 2110, 16 marzo 1795, p. 23-24.

– 24. Sotto la rubrica «Notizie romane» Guattani segnala i «pensieri» di A. Vici sul «formare in Roma Cemetery fuori della Città, coerentemente alla notissima legge Decemvirale» (G. A. Guattani, *Memorie enciclopediche...*, cit., 1807, II, p. 27-31); il *Parere* di Vici sulla stima dei fabbricati è inserito nell'unica rubrica «Quesiti pratici di architettura» (*ibid.*, III, p. 118-24).

– 25. Cfr. *ibid.*, 1807, II, p. 122 (i premiati del 1807 furono Pietro Herzog, Giovan Battista Nonnini, Angelo Mezzetti, Pietro Paolo Troncarelli, Pietro Piccerilli, Antonio de Romanis, Francesco Avversi, Luigi Catolfi, Giacomo Cannetti).

– 26. *Ibid.*, 1806, I, p. 57.

– 27. Il «Filippo» citato da Guattani va identificato con Leopoldo Buzi; su Leopoldo vedi: «Catalogo degli artisti...», cit., p. 153; S. Pasquali, «A Roma contro Roma...», cit., p. 84, nota 7); su Filippo Buzi: M. C. Cola, «Buzi, Filippo», e «Buzi, Leopoldo», in E. Debenedetti (a cura di), *Architetti e ingegneri a confronto...*, cit., p. 182-83, 184-86; L. A. Guardamagna, A. Sistri, «Disegni accademici del secondo Settecento romano: influenza francese e tradizione italiana», *Il disegno di architettura*, VI, 14, 1996, p. 36-45.

– 28. G. A. Guattani, «Catalogo degli artisti...», cit., p. 154; segnala disegni e raccolte di incisioni in ben 11 biografie tra cui quella di Giuseppe Subleyras e Arnold di Karlsruhe.

– 29. G. B. Vinci, *Piano per una scuola di Belle Arti fatto dal cittadino Giambattista Vinci membro della Società di Agricoltura Commercio ed Arti in Roma, Roma Anno VII Repubblicano, presso lo Stampatore Fulgoni*, 1798, p. 13. Sul coinvolgimento di Guattani nella riforma dell'istituzione accademica: M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma, 1823, p. 363, 391 [«Ecco diletteggianti giovani il desiderato momento di vedere nella nostra insigne Accademia introdotte le scuole, onde meglio si compia lo studio teorico-pratico delle belle Arti»].

- _ 30. Vengono citati solamente 14 architetti (alcuni italiani e pensionanti tedeschi rispetto ai 100 pittori appartenenti a tutte le "nazioni"): S. A. Meyer, S. Rolfi Ozvald, «L'«Elenco dei più noti artisti viventi a Roma» di Aloys Hirt», *Roma moderna e contemporanea*, X, 1-2, 2002, p. 260; E. Kieven, «Gli anni Ottanta e gli architetti stranieri a Roma», in A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco...*, cit., p. 51-70.
- _ 31. Nella "Lista" di Hirt non mancano accenni di questo tipo, cfr. S. A. Meyer, S. Rolfi Ozvald, «L'«Elenco dei più noti artisti»...», cit., p. 257.
- _ 32. Sull'allegoria di Felice Giani: S. Pasquali, «Contributo alla conoscenza della cultura architettonica a Roma alla fine del '700. Felice Giani e l'Accademia della Pace», *Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e urbano-stico*, II, 4, 1992, p. 49-60.
- _ 33. G. A. Guattani, «Necrologio di Mario Asprucci», in *id.*, *Memorie enciclopediche...*, cit., 1808, IV, p. 122-125.
- _ 34. Sull'uso dell'acquaforte nelle tavole degli *Atti dell'Accademia della Pace*: S. Pasquali, «Contributo alla conoscenza...», cit., p. 79-80 e *id.*, «Antiche e nuove tecniche di incisione per la diffusione della nuova architettura», in A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco...*, cit., p. 503-505.
- _ 35. Per Uggeri: G. A. Guattani, «Notizie romane», in *id.*, *Memorie enciclopediche...*, cit., 1806, I, p. 74-75; 1807, II, p. 91-95; per Granet: *ibid.*, 1807, II, p. 67-72.
- _ 36. *Ibid.*, 1808, IV, p. 65.
- _ 37. *Ibid.*, p. 65-70; sul desert con «edifici pestani» ideato da Domenico Venuti e eseguito da Carlo Albacini: *ibid.*, 1806, I, p. 21-22 (altri ivi p. 23, 44); cfr. la *Lettera del Cavaliere Onofrio Boni al Abate Gaetano Marini su i tempi mo-nopteri degli antichi e su qualche altro oggetto di belle arti*, Firenze, 1804.
- _ 38. Attestato di Canova in G. A. Guattani, *I tre archi trionfali di Costantino, Severo, e Tito eseguiti in piccola proporzione con marmo e metalli dorati dalli signori Gioacchino, e Pietro Belli romani, scultori in metallo*, Roma, 1815, p. 7-8.
- _ 39. *Ibid.*, p. 3.
- _ 40. G. A. Guattani, «Autobiografia», in *id.*, *Lezioni di storia, mitologia e costumi. Ad uso di coloro che si dedicano alle arti del disegno...*, Roma, 1838, I, p. XXIV; P. P. Racioppi, «G. A. Guattani», in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 2003, 60, p. 507-511.
- _ 41. G. A. Guattani, «Autobiografia», cit., p. XXXII.
- _ 42. Sulla linea di Guattani il richiamo all'antichità verrà rimarcato nell'*Orazione* di Joseph Marie de Gérard del 16 agosto 1810 davanti alla statua del *Marco Aurelio*: G. Rebecchini, «Joseph Marie de Gérard...», cit., p. 233-250; R. T. Ridley, *The eagle and the spade. Archaeology in Rome during Napoleonic era*, Cambridge, 1992.
- _ 43. G. A. Guattani, «Sullo stato delle Belle Arti in Italia...», cit., p. 270.
- _ 44. *Id.*, *Memorie enciclopediche...*, cit., 1806, I, p. 75; 1808, IV, p. 17; *id.*, «Sullo stato delle Belle Arti in Italia...», cit., p. 273.
- _ 45. *Id.*, *Memorie enciclopediche...*, cit., 1806, I, p. 1.
- _ 46. R. Longhi, *Scritti giovanili...*, cit., p. 297.
- _ 47. G. A. Guattani, *Ristampa di due lettere intorno ad un quadro di Antigone dipinto dal cav. Giuseppe Errante di Trapani...*, Roma, 1823.
- _ 48. G. A. Guattani, *Memorie enciclopediche...*, cit., 1808, IV, p. 97-98.
- _ 49. Sul riuso delle stampe regalategli dagli artisti dalla continuazione dei *Monumenti antichi inediti alle Memorie enciclopediche...*, cfr. ad esempio l'illustrazione del Colosseo nella *Roma descritta e illustrata*, Roma, 1805, per i rilievi ancora inediti «dell'ingegnoso macchinista Sig. Carlo Lucangeli» che «non si è negato anticiparmele ad effetto di prevenirne fin d'ora il pubblico intelligente, e curioso», informazioni ripetute sulle *Memorie enciclopediche...*, di Guattani (1806, I, p. 3), cit., 1806, I, p. 3.
- _ 50. G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, (Firenze, 1568), Firenze, 1981, V, p. 525.
- _ 51. Cfr. nota 19 per la lettera del 1810 («il y a deux parties distinctes, la Science et l'Art, qui doivent être à un égal degré l'objet de l'étude des Elèves. La science se compose de ce qui se rapporte exclusivement à la construction. L'art a pour objet le choix et l'emploi des formes dans la disposition des matériaux qui son le sujet de la construction»).
- _ 52. F. Milizia, *Dizionario delle belle arti del disegno estratto in gran parte dalla Enciclopedia metodica*, Bassano, 1797, I, p. 55.

Il Museo Vaticano in epoca napoleonica: oltre la forma settecentesca

Ilaria Sgarbozza

Per ripercorrere le vicende del Museo Vaticano in epoca napoleonica, e specificamente nel quinquennio 1809-1814, bisogna innanzitutto intendersi sulla definizione di Museo Vaticano; una definizione che applichiamo al complesso di sale, gallerie, cortili inseriti all'interno dei Palazzi Apostolici, aperti al pubblico e ospitanti opere d'arte antiche e moderne. All'inizio dell'Ottocento, già prima dell'occupazione francese, sebbene nella guidistica e nella letteratura di viaggio la definizione di Museo Pio-Clementino spesso coincidesse con quella di Museo Vaticano, si assistette, in verità, alla progressiva musealizzazione di ambienti del tutto estranei alla funzione di custodia e ostensione delle antichità classiche. Dalla lettura delle descrizioni di Roma emerge che le sale offerte dalle autorità pontificie all'ammirazione dei *Grand-Tourists* e dei curiosi erano non soltanto quelle del celebratissimo museo di papa Braschi ma anche quelle collocate sul lato meridionale del cortile del Belvedere, a ridosso della basilica, ricche di testimonianze artistiche di età rinascimentale.

Mariano Vasi¹, Giuseppe Antonio Guattani² e Michelangelo Prunetti³ invitano il forestiero giunto in piazza San Pietro a raggiungere l'atrio della basilica, ad ascendere, sulla destra, la berniniana scala Regia e a visitare, in sequenza, la sala Regia, sulla sommità della scala, la Cappella Sistina e le sue adiacenze (cappella Paolina, sala Ducale), le Logge e le Stanze di Raffaello, per immettersi successivamente nel corridoio del Bramante – occupato dalla galleria Lapidaria e, a partire dal 1808, anche dal Museo Chiaramonti – e nel Pio-Clementino. Un Pio-Clementino che gli estensori delle guide consigliano di visitare dal vestibolo Rotondo alla sala a Croce Greca e alla galleria dei Candelabri, ossia in senso inverso rispetto a quello stabilito soltanto una decina di anni prima dagli architetti di Pio VI, prescindendo cioè dall'utilizzo dell'atrio dei Quattro Cancelli e della prima rampa della scala Simonetti⁴. Si trattava di un percorso di visita che, pur attraversando una buona parte del complesso monumentale, escludeva dal pubblico godimento un numero cospicuo di ambienti artisticamente rilevanti; un itinerario fatto di continui andirivieni e saliscendi, che s'interrompeva bruscamente con la galleria dei Candelabri e che costringeva ad un'uscita piuttosto faticosa – precisamente a percorrere a ritroso il

Pio-Clementino e il corridoio del Bramante, fino alla zona degli appartamenti privati dei pontefici, prossima all'atrio della basilica⁵. Alcuni degli ambienti citati – affidati, come noto, dal 1802 alla responsabilità di Antonio Canova, ispettore generale delle Belle Arti dello Stato Pontificio – versavano nel 1808, alla vigilia dell'occupazione napoleonica, in una condizione di preoccupante trascuratezza. In particolare, ad impensierire era lo stato di conservazione dei cicli pittorici raffaelleschi, degradati negli strati superficiali, e nel complesso oscurati dai depositi di polvere e dal fumo delle candele. Nel 1802 la preoccupazione per la possibile perdita degli affreschi delle Stanze aveva spinto Canova a proporre la riproduzione integrale e a grandezza naturale, da affidarsi a «persona di nota abilità»⁶. Quanto alle Logge, il drammaturgo tedesco August Kotzebue, in visita a Roma nel 1804, non era sfuggito al commento che «tra cento anni non ne sarà più nulla»⁷. Diversa era la situazione del Pio-Clementino, che aveva catalizzato dall'inizio del secolo le attenzioni di Canova e dei suoi collaboratori, impegnati a risollevarlo dallo stato di desolazione nel quale era caduto a seguito delle confische rivoluzionarie⁸. Rimpiazzati i capolavori con calchi in gesso di pregevole fattura e promosso qualche acquisto, la sistemazione complessiva degli ambienti rimaneva pressoché fedele a quella originaria. La modifica più significativa era la muratura dell'arcone principale dei gabinetti angolari del cortile Ottagono, un tempo occupati dall'*Antinoo-Hermes*, dall'*Ercole-Commodo*, dall'*Apollo del Belvedere* e dal *Laocoonte*. Gli abbaini, progettati da Michelangelo Simonetti e visibili nelle incisioni di Vincenzo Feoli (1794), divenivano così l'unica fonte di illuminazione delle sculture (in verità dei loro calchi in gesso), in precedenza investite frontalmente dal riverbero dei raggi solari. Si trattava di una scelta che rispondeva

Figura 1

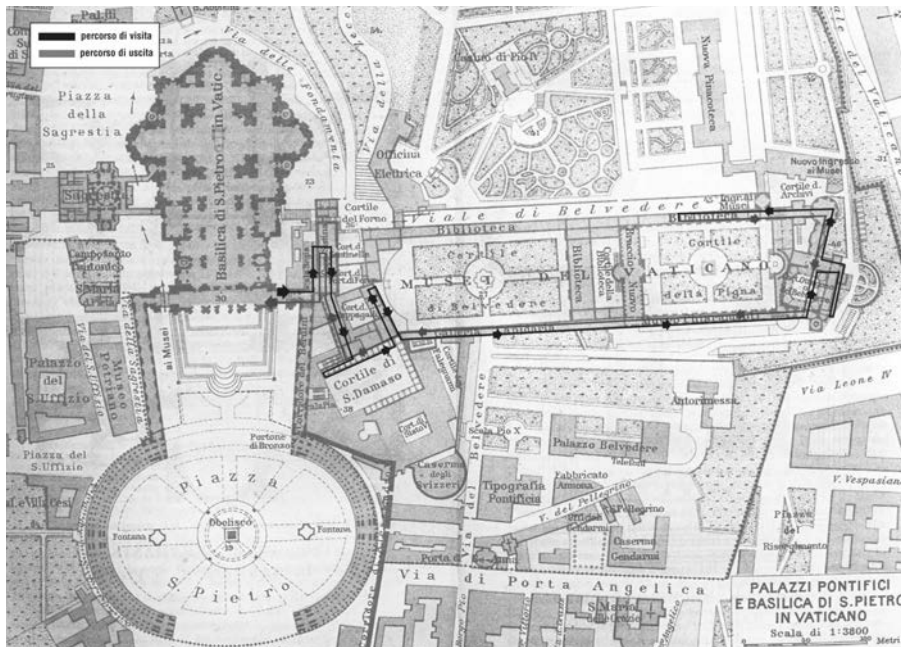


Fig. 1.
Pianta
dei Palazzi Pontifici
e Basilica di San Pietro
in Vaticano,
itinerario di visita
del Museo Vaticano
negli anni 1802-1808.

non tanto al desiderio di nascondere l'assenza dei capi d'opera, quanto piuttosto a quello di illuminare i marmi esclusivamente dall'alto, secondo l'orientamento prevalente nell'Europa illuminista e nei paesi di orbita francese⁹. Altra novità dell'allestimento era la presenza del *Perseo trionfante* e dei pugili *Creugante* e *Damosseo* di Canova: i primi marmi moderni ammessi nelle sale, chiamati dunque al confronto o, come è stato scritto, alla «sfida rispettosa» con i modelli antichi¹⁰. Immutato rispetto alla fondazione si presentava infine il Museo Chiaramonti, dedicato al pontefice regnante e allestito tra il 1805 e il 1807 da Canova e Antonio D'Este con circa mille marmi acquistati presso artisti, antiquari ed esponenti della nobiltà capitolina¹¹.

Di fronte a tale stato di cose l'esordio delle autorità napoleoniche fu incerto. L'iniziativa della Consulta Straordinaria – la commissione incaricata della liquidazione delle istituzioni papali e dell'introduzione del nuovo governo, in carica dal maggio 1809 al dicembre 1810 – fu profondamente condizionata dal sesto articolo del decreto di annessione degli stati del papa all'impero; articolo che riservava ad uso esclusivo della corte pontificia l'intero complesso monumentale¹². Nella consapevolezza di aver inflitto un duro colpo al potere temporale di Pio VII, Napoleone dimostrava così di non intendere intaccarne il primato spirituale.

I primi sei mesi di governo francese trascorsero dunque in un nulla di fatto. Qualcosa si mosse successivamente, grazie al coinvolgimento del ministro degli Affari Interni Joseph-Marie de Gérando¹³ e del governatore Sextius-François Miollis¹⁴, in buoni rapporti con Canova e D'Este, da questi informati dello stato di trascuratezza degli edifici. La proibizione lanciata dal papa, al momento della partenza da Roma, di accettare o anche di conservare un impiego sotto l'autorità dell'usurpatore aveva in effetti prodotto una rarefazione del personale a tutti i livelli – dalla servitù, ai gendarmi, ai fornitori di materie prime – tale da riflettersi sul decoro degli ambienti e sulla conservazione delle collezioni. Il 5 gennaio 1810, certi dell'impossibilità di opporsi da parte di Pio VII, confinato a Savona, de Gérando e Miollis misero dunque sotto sigillo i Palazzi Apostolici¹⁵. Nel maggio successivo affidarono ad Angelo Battaglini, Filippo Aurelio Visconti, entrambi già in servizio per il governo pontificio, e Angelo Uggeri, fresco di nomina, la responsabilità della biblioteca; a Canova quella delle raccolte d'arte¹⁶. Nel mese di agosto presentarono alla Consulta un rapporto sulla condizione degli stabili denunciandone il deterioramento e l'isolamento dal contesto urbano. Soltanto il Pio-Clementino e il Chiaramonti parvero ai due sfuggire al tracollo¹⁷. Appena quattro mesi dopo il ministro degli Affari Interni, in procinto di lasciare Roma, produsse un ulteriore appunto sulle gallerie di antichità, una sorta di rapporto di fine mandato, esprimendosi a favore di una sollecita presa in carico da parte dell'imperatore: «mon opinion personnelle est qu'on ne peut abandoner a eux memes deux etablissement d'une si haute importance, privés aujourd'hui de toute espece de secours»¹⁸.

Fu l'insediamento a Roma del governo ordinario, nel febbraio 1811, a salvare il complesso vaticano da quella che si prospettava come una pericolosa *débâcle*. Il grido d'allarme lanciato da de Gérando e Miollis alle autorità centrali venne infatti recepito. Napoleone, abbandonato il proposito di lasciare al papa la sovranità dei Palazzi Apostolici, assorbì gli stessi nel patrimonio della Corona, garantendo loro la tutela fino a quel momento negata. Assegnò all'intendente del patrimonio della Corona,

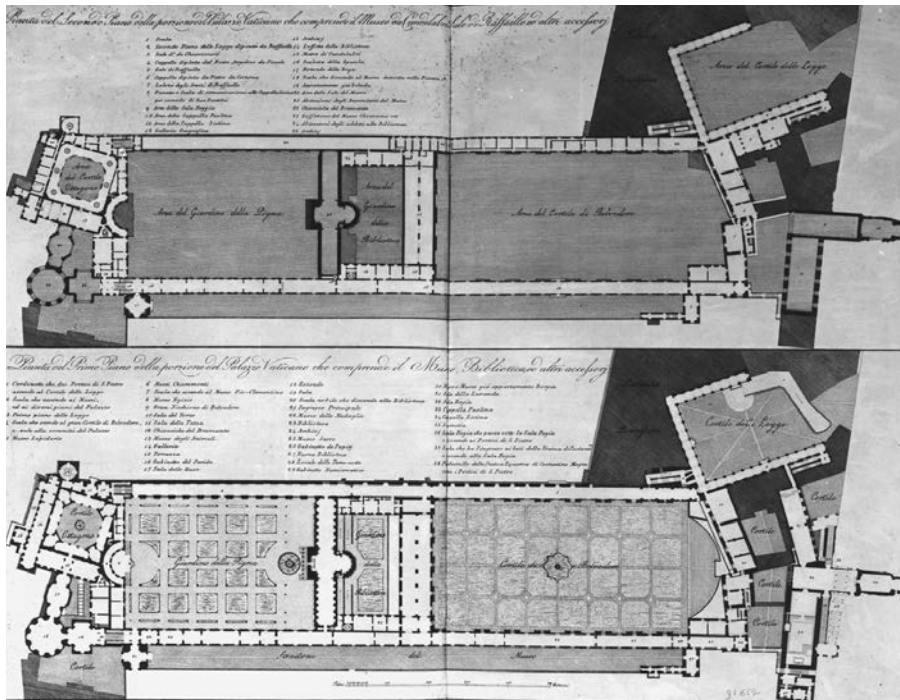


Fig. 2. Tommaso Rinaldi, pianta del primo e del secondo piano della porzione del Palazzo Vaticano che comprende il Museo... secondo decennio del XIX secolo, incisione. Roma, Musei Vaticani.

Martial-Noël-Pierre Daru¹⁹, il compito della «normalizzazione», ovvero dell'adeguamento dei locali alle esigenze celebrative del potere e agli *standard* di funzionamento e di sicurezza propri di altri stabilimenti imperiali.

L'Intendenza romana – la quinta in territorio italiano – era una dipendenza periferica della Casa dell'Imperatore (Maison de l'Empereur), l'organo amministrativo "ristretto" istituito da Bonaparte nel 1805 sulle ceneri di una divisione del Ministero degli Interni, con lo scopo di governare, al di fuori dei complessi ingranaggi della burocrazia ministeriale, le più prestigiose proprietà demaniali, compresi i musei e le residenze ex-reali²⁰. Daru rispose dunque per ogni azione all'intendente generale della Casa dell'Imperatore: fino al settembre 1811 Pierre-Antoine-Noël-Bruno Daru, suo fratello, e a seguire Jean-Baptiste de Nompère de Champagny, duca di Cadore.

Il "tecnico" che Napoleone affiancò al "burocrate" Daru fu Antonio Canova, designato direttore dei musei imperiali il 25 febbraio 1811²¹. La nomina seguiva il conferimento dei titoli di principe dell'Accademia di San Luca e di presidente dell'Accademia di Archeologia, a lui attribuiti l'anno precedente. Si trattava di una scelta volta a riconciliare con i governanti la comunità artistica, dopo lo strappo maturato al tempo del trattato di Tolentino, e a tranquillizzare l'opinione pubblica locale e internazionale, certa che il coinvolgimento dello scultore garantisse la salvaguardia delle collezioni. Una scelta con la quale le autorità dimostravano inoltre di riconoscere, al di là delle ideologie, il valore del passato impegno canoviano nel settore della tutela²².

Una serie di sopralluoghi in Vaticano inaugurò l'attività di Daru e Canova al servizio della Corona. Furono con loro Raffaele Stern, già architetto dei Sacri Palazzi Apostolici, fresco della nomina ad architetto imperiale²³, e Antonio D'Este, già conservatore del Chiaramonti e del Pio-Clementino (dal 1807), confermato nella carica²⁴.

I quattro percorsero e ripercorsero il complesso monumentale, fino a disegnare una planimetria capace di chiarire quali ambienti fossero sottoposti alla giurisdizione della Corona²⁵; ambienti complessivamente designati, nei provvedimenti legislativi e nella corrispondenza del tempo, con la formula di «Musei Imperiali del Vaticano» o «Museo Imperiale del Vaticano». La pianta di Tommaso Rinaldi, di poco successiva all'occupazione napoleonica, permette di individuarli uno ad uno nella loro colorazione chiara.

Figura 2

Ad esclusione della basilica e dei suoi annessi (sagrestia, atrio, colonnato), affidati alle cure del Capitolo di San Pietro, dell'appartamento pontificio, organizzato a ridosso del braccio settentrionale del colonnato berniniano e destinato ad accogliere in un imprecisato futuro il papa, capo spirituale della Chiesa, e ad esclusione di alcuni locali di servizio (zecca, forno, scuderie), tutti gli ambienti organizzati intorno al cortile del Belvedere furono presi in carico. Sotto l'autorità di Daru finirono cioè i vani compresi nell'itinerario di visita di inizio secolo (la Cappella Sistina e le sue adiacenze, le Logge e le Stanze, con le loro adiacenze, il corridoio del Bramante, con la galleria Lapidaria e il Chiaramonti, il Pio-Clementino), ma anche la sequenza discontinua di ambienti congiungente la galleria dei Candelabri, ultima propaggine del Pio-Clementino, alle Stanze di Raffaello, ovvero l'intero secondo piano del cosiddetto "corridore della Libreria", fino a quel momento interdetto al pubblico ordinario. Vi finirono inoltre il quattrocentesco palazzetto di Innocenzo VIII nel suo complesso (incluso il cosiddetto appartamento del cardinale bibliotecario, in cima alla scala Simonetti) e l'intero Palazzo Pontificio (al di là delle Stanze di Raffaello), quale si era venuto configurando tra il XV e il XVI secolo. Bandita la distinzione tra locali d'uso pubblico e locali d'uso privato, ancora valida ad inizio secolo, furono dunque riconosciuti come artisticamente pregevoli anche i vani fino a quel momento considerati di comunicazione o inutilizzati. Si decise dunque per la complessiva presa in carico delle aree che avevano ospitato, dal Quattrocento, la corte pontificia.

Stabilito l'oggetto delle future occupazioni, Daru e Canova operarono in due direzioni. Da una parte avviarono un piano di messa in sicurezza del complesso monumentale e dall'altra puntarono all'estensione dell'itinerario di visita. In un caso e nell'altro lo scultore suggerì l'azione, l'intendente ne determinò i tempi e ne garantì la copertura finanziaria, Stern stese i progetti esecutivi e mise a disposizione le maestranze, e D'Este vigilò. Tutto si svolse secondo una rigorosa suddivisione di competenze e nel rispetto delle gerarchie e dei ruoli, con una programmazione degli interventi concordata.

La riqualificazione prese il via con circostanziati rapporti sulla condizione dei fabbricati, che si aggiunsero a quelli stesi al tempo della Consulta. La constatazione del disastroso stato di finestre, pavimenti e tetti – «tutti massacrati, cioè cadute le gronde, rovesciati, e lacerati, li canali [di scolo]»²⁶ – rese manifesta l'inadeguatezza del *budget* annuale messo a disposizione dell'Intendenza per la manutenzione degli stabili e la conservazione delle collezioni: la modesta cifra di 2 500 franchi²⁷.

A Daru, e soprattutto a Stern, non rimase dunque altro da fare che elaborare un piano di intervento straordinario, con una suddivisione dei lavori da compiersi in «urgenti, necessari e utili». Nelle ultime settimane del 1811 l'architetto stese un preventivo e due approfondite relazioni da inviare a Parigi (il *Dettaglio, e Scandaglio delle riparazioni occorrenti nel venturo anno 1812 alli Musei Imperiali al Vaticano* e il *Dettaglio, e Scandaglio delle riparazioni occorrenti nel venturo anno 1812 nelle Loggie, e Stanze di Raffaele, Appartamento della Matilde, di Pio V ed altri annessi spett. alla Corona*), valutando il costo complessivo dell'impresa circa 180 000 franchi²⁸. A suo giudizio, a salvarsi dal degrado erano soltanto le Stanze di Raffaello e il Pio-Clementino, bisognoso di una poco impegnativa tinteggiatura e della sostituzione di qualche lastra pavimentale.

Dal Comitato Consultivo degli Stabilimenti della Corona vennero però autorizzati i soli lavori urgenti, stimati da Stern circa 11 500 franchi²⁹. La sopravvivenza dei mandati di pagamento in favore delle maestranze edili e artigiane permette di confermare che, tra la fine del 1812 e il 1813, una buona parte dei tetti fu liberata dalle stratificazioni naturali e dall'umidità, i canali di scolo vennero ripuliti e i solai rinforzati³⁰.

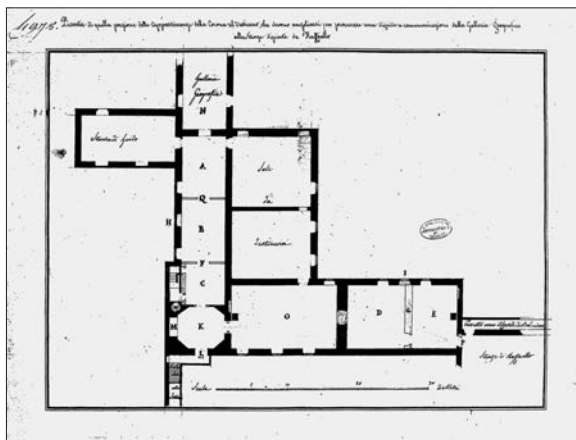
450 L'esborso di denaro rese manifesta la volontà di imprimere un nuovo segno alla politica di tutela e conservazione delle antichità; di operare cioè diversamente dagli emissari del Direttorio, responsabili, a giudizio del prefetto Camille de Tournon, altro protagonista della Roma di quegli anni³¹, dell'«irruzione spoliatrice e rivoluzionaria del 1798»³². La disponibilità ad investire risorse in favore dei musei, ventilata al tempo della Consulta, si traduceva finalmente in atti concreti.

Che l'impegno non si esaurisse con il finanziamento straordinario del 1812 è dimostrato peraltro dalla sopravvivenza di un preventivo di spesa per il 1814, steso dal solito Stern, all'interno del quale, accanto ad ulteriori interventi «urgenti», ne sono elencati altri «di abbellimento e comodo»³³. La fine dell'esperienza napoleonica interruppe però, in questo caso, l'evolversi delle operazioni.

Rimasero sulla carta anche i restauri delle Stanze e delle Logge di Raffaello – invocati a gran voce, lo si è accennato, da viaggiatori e artisti – e della cappella Niccolina, programmati sul finire del 1813 con l'assenso dei professori di San Luca Gaspare Landi, Jean-Baptiste Wicar e Pelagio Palagi³⁴. Particolarmente significativa appare la disponibilità ad intervenire sulle pitture dell'Angelico, tra i più preziosi documenti della cultura figurativa quattrocentesca; una cultura che nel XIX secolo, a Roma, faticò ad affermarsi in ambito di collezionismo pubblico e di tutela, schiacciata dall'abbondanza delle testimonianze artistiche di epoca successiva³⁵. Quanto al secondo obiettivo della gestione Daru-Canova, ovvero l'ampliamento del percorso di visita, esso fu strettamente correlato all'incremento delle collezioni e all'esposizione degli oggetti d'arte provenienti dai depositi. L'impegno in tale direzione confermò alla comunità artistica e all'opinione pubblica locale e internazionale il nuovo indirizzo della politica museale francese.

I primi provvedimenti riguardarono le tre sale contigue alla galleria dei Candelabri, al tempo di Pio VI adibite a pinacoteca (oggi galleria degli Arazzi). Esse, inaugurate nel 1790, erano state spogliate dei più importanti dipinti nel 1797, erano divenute il ricovero dei quadri confiscati alle congregazioni religiose nel periodo repubblicano, erano state infine saccheggiate dai soldati napoletani, restauratori dell'autorità pontificia. Nel 1802 Canova aveva infine deciso di chiuderle, con il

Fig. 3.
Raffaele Stern,
pianta di quella
porzione delle
Appartenenze della
Corona al Vaticano,
che devono ampliarsi
per procurare una
dignitosa
comunicazione dalla
galleria Geografica
alle Stanze dipinte da
Raffaello, 1812,
china su carta.
Paris,
Archives Nationales.



trasferimento delle tele superstiti negli appartamenti papali³⁶. A distanza di nove anni, abbandonata l'idea della pinacoteca, egli stabilì di farvi convergere una parte della collezione archeologica. Scelse, in particolare, le antichità collocate in soprannumero nella galleria dei Candelabri e quelle provenienti dagli scavi promossi dal governo Pontificio e dalla Consulta³⁷, riparate temporaneamente nei depositi, che sistemò lungo il perimetro dei vani e sulle pareti secondo criteri di simmetria e corrispondenza tipologica: sculture di piccole dimensioni (32 “figurine”), cippi (22), urne cinerarie (13), vasi (8), frammenti di colonna (4), ma anche fregi figurati (80 circa) e maschere (55)³⁸. Ne risultò un ordinamento non diverso, in certe parti, da quello del Museo Chiaramonti, dove, accanto alle sculture monumentali, avevano trovato posto elementi decorativi, bassorilievi e strutture portanti, in qualche caso esposti in stato di frammento, senza subire restauri integrativi³⁹.

Il recupero della ex pinacoteca precedette di poco la completa ristrutturazione del cosiddetto appartamento di San Pio V (oggi galleria di San Pio V, sala Sobieski, sala dell'Immacolata). Anche in questo caso fu Canova a suggerire a Daru l'impresa, individuando negli ambienti un ulteriore spazio dove collocare sculture antiche⁴⁰. Si trattava di sei vani e di una cappella, inutilizzati, disposti ad “elle” e congiungenti la galleria delle Carte Geografiche alle Stanze di Raffaello. La posizione era strategica. Se infatti si fosse resa praticabile la galleria delle Carte Geografiche, confinante, attraverso la ex pinacoteca, con la galleria dei Candelabri, nessun ostacolo si sarebbe più frapposto tra il Pio-Clementino e le Stanze – gli ambienti più prestigiosi dell'intero complesso.

Daru intuì il vantaggio della soluzione e se ne fece sostenitore presso le autorità centrali. La galleria delle Carte Geografiche fu dunque riordinata e pulita entro la fine del 1811; mentre Stern ricevette l'incarico di stendere il progetto di ristrutturazione del cinquecentesco appartamento pontificio. Nell'inverno 1812 egli inviò al Comitato Consultivo degli Stabilimenti della Corona un progetto dettagliato e una planimetria⁴¹. Propose di trasformare le sei sale, «male illuminate, senza alcuna decorazione», in una sequenza ariosa di tre vani dalle forme classiche, illuminati da ampie finestre. Previde dunque l'abbattimento dei tramezzi posti tra i primi tre e

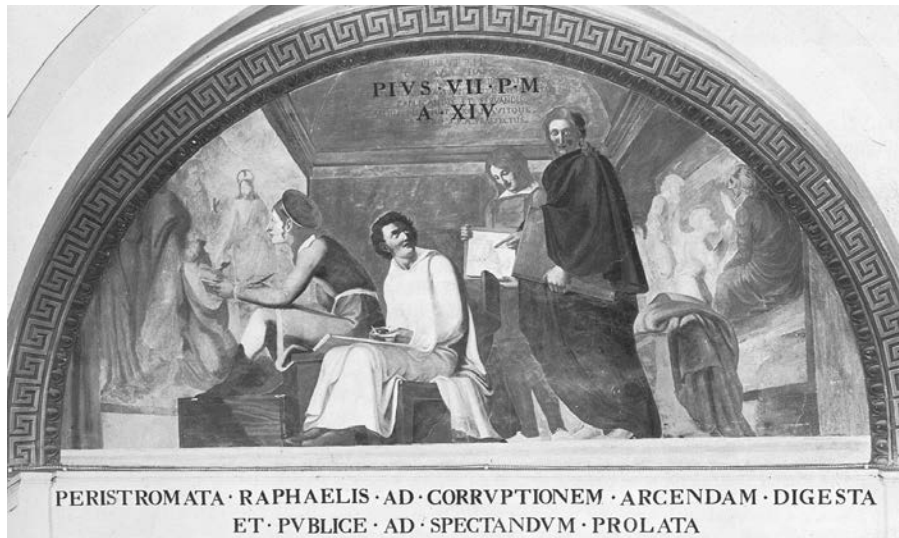


Fig. 4.
Michele Ridolfi,
*Il restauro e
l'esposizione degli
arazzi di Raffaello,*
1818, affresco.
Roma, Musei Vaticani.

gli ultimi due locali (nella pianta Q, F e G), l'allargamento delle finestre più piccole (H e I), l'innalzamento dei solai e la copertura a volta cassettonata. Quanto alla cappella (K), ne propose la trasformazione in gabinetto d'antichità, con l'abbassamento del pavimento al livello delle altre sale e la demolizione della mensa d'altare (M), senza tuttavia intervenire sui cinquecenteschi affreschi della volta (dei quali sopravvive oggi la *Caduta di Lucifero e degli angeli ribelli* di Giorgio Vasari e Jacopo Zucchi). Propose infine la creazione di una più solenne porta d'accesso alle Stanze (P). L'approvazione del progetto e, conseguentemente, dello stanziamento straordinario di 23 400 franchi circa, giunse in agosto, con la motivazione che «les communications que l'Architecte propose d'ouvrir, pour remplacer celles qui existent aujourd'hui, sont bien entendues, et donneraient un air de grandeur à des pièces qui, dans leur état actuel, sous [sic] mesquines et mal éclairées»⁴².

Quando i lavori presero il via Daru aveva però maturato un nuovo convincimento in merito alla funzione delle sale. Si era convinto che fossero perfettamente adatte ad ospitare non già ulteriori ritrovamenti archeologici quanto piuttosto i celebri arazzi della Scuola Vecchia e della Scuola Nuova, commissionati a Raffaello e ai suoi allievi rispettivamente da Leone X e Clemente VII⁴³. La motivazione di un simile proponimento è da ricercarsi nella storia travagliata dei parati, i quali, sequestrati al tempo della repubblica giacobina, venduti all'asta e finiti in Francia, erano stati riacquistati da Pio VII nel 1808 dietro esborso di una consistente somma di denaro⁴⁴. Daru li aveva rintracciati nella Floreria Vaticana⁴⁵ e, al racconto delle traversie subite, si era convinto dell'opportunità e convenienza di promuoverne la riabilitazione. Restaurare ed offrire le opere al pubblico godimento avrebbe infatti significato da una parte riscattare il nome francese dall'ignominia di una colpevole requisizione, dall'altra svincolarle dall'uso religioso e privatistico. Per tutto il XVIII secolo le solennità dell'anno liturgico, e in particolare la Pasqua e il Corpus Domini, erano state in effetti le uniche occasioni di esposizione dei parati nell'atrio della basilica di San Pietro.

Il restauro – del quale si occupò la manifattura del San Michele – procedette parallelamente ai lavori architettonici e riguardò circa la metà degli arazzi⁴⁶. Tuttavia, in ragione del dilatarsi dei tempi di consegna dell'appartamento di San Pio V, la sistemazione non riuscì ad attuarsi che dopo il crollo dell'impero. L'affresco del Museo Chiaramonti con *Il restauro e l'esposizione degli arazzi di Raffaello*, commissionato da Canova a Michele Ridolfi (1818) all'interno del ciclo dedicato a Pio VII, forza dunque la realtà dei fatti. Il restauro e la musealizzazione dei parati, pur portati a compimento negli anni della Restaurazione, sono da ritenersi iniziative napoleoniche.

Figura 4

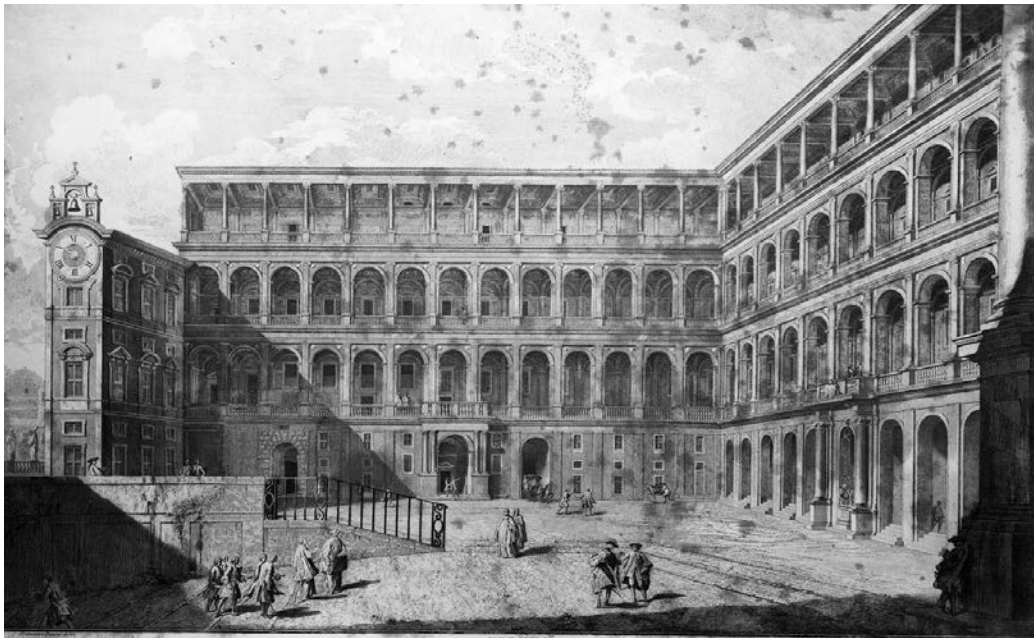
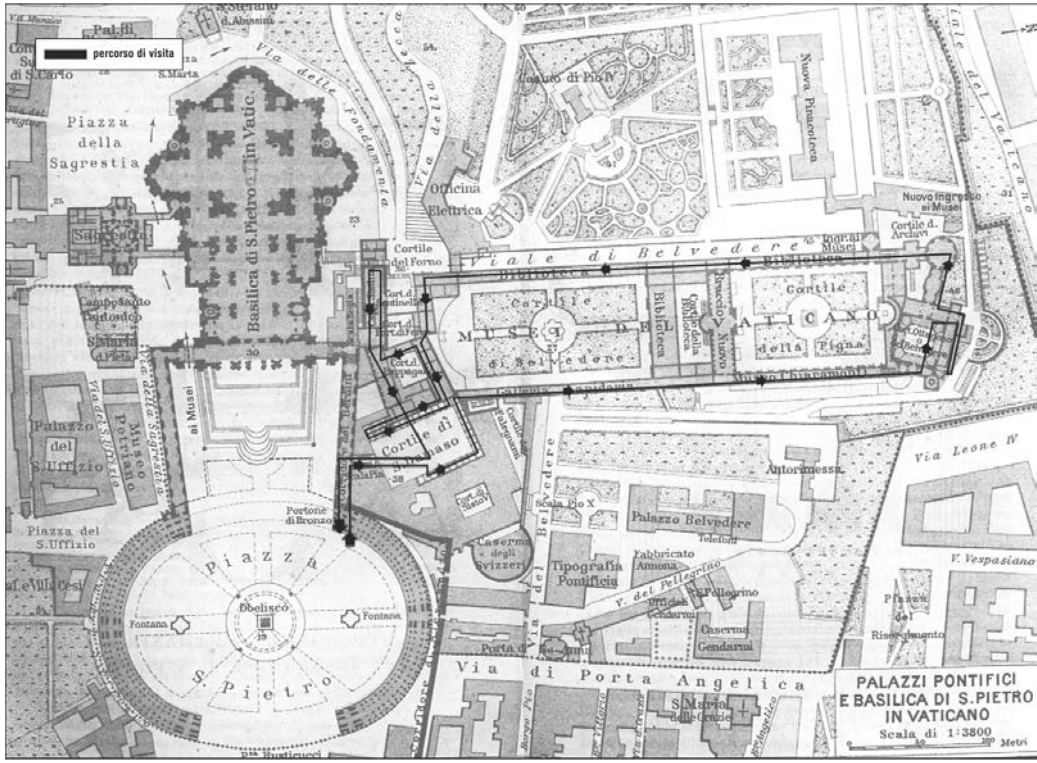
Iniziativa napoleonica – destinata a prendere forma negli anni della Restaurazione – fu anche la promozione dell'appartamento Borgia a luogo espositivo. Esso, del tutto inutilizzato, collocato al primo piano del Palazzo Pontificio, sotto le Stanze di Raffaello, venne riconosciuto come idoneo a custodire le sculture di età moderna confiscate alle congregazioni religiose soppresse⁴⁷. Sul finire del 1812 si ventilò la possibilità di trasferirvi alcuni marmi dai conventi, ridotti a caserma, di Sant'Agostino e di Sant'Andrea al Quirinale: i cinquecenteschi cenotafi di Ottaviano Fornari, Giovanni Giacomo Scalfinati e Luca Orte, e il “berniniano” *San Stanislao morente* di Pierre Legros⁴⁸. Poi non se ne fece nulla a causa degli enormi costi di rimozione e della sopraggiunta contrarietà di Canova e D'Este, i quali, forti di un articolo del decreto imperiale disciplinante l'incameramento del patrimonio ecclesiastico, inclusero le sculture nel novero degli oggetti che «par leur nature ou par leur destination spéciale comme objet de culte sont susceptibles des rester en places»⁴⁹. Il progetto di “riconversione” dell'appartamento non venne comunque meno con la fine del governo francese. Tra il 1816 e il 1821 gli ambienti avrebbero infatti ospitato la nuova Pinacoteca Vaticana, allestita da Vincenzo Camuccini con i dipinti restituiti allo Stato Pontificio dal Musée Napoléon⁵⁰.

Una sala – la cui ubicazione i documenti purtroppo non rivelano – venne infine scelta per conservare ed esporre le effigi e le epigrafi papali strappate, nel corso della ristrutturazione, all'arredo e alla decorazione degli ambienti. Fu Stern il primo ad avvertire la necessità di ricoverare in luogo sicuro i simboli della “storia patria”, molti dei quali pregevoli «per ornato, o per merito dell'esecuzione e del disegno»⁵¹. Daru non oppose resistenza, esprimendosi in favore di un'esposizione semi-pubblica, ovvero di un'apertura della sala su richiesta, a quanti fossero in grado di appuntare le proprie attenzioni sui pregi estetici piuttosto che sul significato religioso dei manufatti⁵². Così facendo, e nonostante la riserva, si mosse in linea con i sostenitori – Dominique Vivant Denon e Alexandre Lenoir in testa – della conservazione “globale” dei documenti della storia e dell'arte del passato, e contro ogni forma di iconoclastia. Operò in antitesi ai suoi predecessori giacobini, i quali avevano addirittura fuso la statua di *Clemente XII* di Pietro Bracci, collocata nel salone centrale del Museo Capitolino.

La somma dei lavori comportò, come accennato, la messa a punto di un nuovo itinerario di visita, diverso da quello di inizio secolo. Propriamente, fu verso la fine del 1813 che Daru comunicò alle autorità superiori di essere riuscito nella riduzione in unità dell'immenso e disgregato complesso monumentale⁵⁴.

Figura 5

Innanzitutto, diversamente dal visitatore di inizio secolo, quello di età napoleonica avrebbe fatto il suo ingresso nel museo non già dall'atrio della basilica ma dal portone di Bronzo, l'entrata principale del Palazzo Pontificio, raggiungibile dal colon-



VEDUTA
 Del Cortile Vaticano detto di S. Pietro fabbricato sotto il Pontificato di Pio IV con le logge che si girano intorno le quali sono adornate di pitture, fatte da una parte sotto il Pontificato di Leone X, dall'altra
 sotto il Pontificato di Gregorio XIII, ed è affacciato da Urbino e dall'altro verso su' l'antico Ecclesiarum. La fontana di sotto al Portico è opera dell'Algarotti.
 Disegnata da Giovanni Battista Piranesi, Scultore, e incisa da Giovanni Panzani, Stampatore. Roma 1764.

Fig. 5.
Pianta
dei Palazzi Pontifici
e Basilica di San Pietro
in Vaticano,
itinerario di visita
del Museo Vaticano,
post 1813.

Figura 6

Fig. 6.
Francesco Pannini,
veduta del cortile
Vaticano detto di
Sisto V, fabbricato
sotto il Pontificato
di Pio IV con le logge
che vi girano
d'intorno..., 1763,
incisione. Roma,
Musei Vaticani.

nato berniniano. La Corona, come si è visto, aveva escluso la basilica e gli annessi dagli stabilimenti di sua competenza, e ciò aveva reso necessario individuare una nuova entrata. Superato il portone di Bronzo, l'avventore avrebbe attraversato il primo tratto del portico di Costantino, fino a trovare sulla destra il varco d'accesso alla cosiddetta Cordonata di San Damaso (sostituita alla metà dell'Ottocento da una più tradizionale scala a gradini, denominata Scala di Pio IX), la quale lo avrebbe condotto nel cortile omonimo. Da lì sarebbe salito al primo piano del braccio orientale delle Logge e poi, attraverso il braccio settentrionale, avrebbe raggiunto il varco d'accesso alla galleria Lapidaria. Percorsa quella e, a seguire, il Museo Chiaramonti, attraversato il Pio-Clementino, dal vestibolo Rotondo alla sala a Croce Greca, ascesa la scala Simonetti, avrebbe guadagnato la galleria dei Candelabri. A quel punto, senza tornare indietro, avrebbe intrapreso la strada per il Palazzo Pontificio. Una possibilità negata in precedenza. Attraverso le tre sale già Pinacoteca di Pio VI, la galleria delle Carte Geografiche e l'Appartamento di S. Pio V avrebbe dunque raggiunto le "sale delle pitture" (nell'ordine la stanza dell'Incendio di Borgo, quella della Segnatura, quella di Eliodoro, quella di Costantino). A seguire, dopo una sosta nella cappella Niccolina, avrebbe visitato le Logge e sarebbe infine sceso di un piano per sostare nell'appartamento Borgia, e chiudere con la sala Regia, quella Ducale, e con le cappelle Sistina e Paolina⁵⁵; guadagnare infine l'uscita ancora attraverso le Logge (primo piano, braccio occidentale), il cortile e la Cordonata di San Damaso. Quasi senza doversi mai voltare indietro.

Si trattava di un tragitto agevole, chiaro e soprattutto vario, in grado di offrire l'opportunità del confronto tra i capolavori dell'arte antica e quelli dell'arte moderna. Alla sequenza di gallerie e stanze colme di sculture classiche seguivano in effetti locali affrescati dai più celebrati pennelli del Rinascimento, abitati da sculture cinque-seicentesche o da prestigiose tappezzerie. Abbondavano però, nondimeno, opere di «seconda grandezza», estranee al novero dei capolavori e capaci tuttavia di dar conto degli sviluppi dello stile e della trasmissione delle iconografie, e dunque di raccontare il percorso "accidentato" e complesso dell'arte antica e moderna, secondo i più avanzati indirizzi museografici contemporanei.

Di fronte a tale chiarezza di percorso e a tale varietà di proposte, di fronte alla parziale messa in sicurezza degli ambienti, le autorità restaurate non rimasero indifferenti. Sollecitati da Canova a vagliare senza pregiudizi le miglierie apportate al museo, Pio VII ed Ercole Consalvi si espressero al loro riguardo positivamente. Nel febbraio 1816 il segretario di stato, in perfetta continuità con gli intendimenti che erano stati di Daru, esplicitò allo scultore, confermato nel ruolo di ispettore delle Belle Arti, l'intenzione di riunione «in un sol Corpo tanta vastità di locale»⁵⁶. Un ulteriore piano di incremento degli spazi espositivi prese così il via, specificamente centrato sulla costruzione del nuovo braccio del Museo Chiaramonti (il cosiddetto Braccio Nuovo)⁵⁷, sulla trasformazione in pinacoteca dell'appartamento Borgia⁵⁸, sull'abbattimento dei muri divisorii delle tre sale contigue alla galleria dei Candelabri⁵⁹. Il superamento dell'assetto settecentesco del museo si rivelò dunque un'opzione valida ben oltre la caduta dell'impero.

Questo scritto è frutto della rielaborazione e riduzione di una parte della tesi di dottorato, dal titolo *Il piano di riordino dei musei pubblici nella Roma napoleonica (1809-1814)*, che ho discusso presso l'Università di Pisa nel giugno 2007. La tesi nel suo complesso è in corso di pubblicazione. Rimando dunque ad essa per l'approfondimento delle argomentazioni, in questa sede sviluppate riduttivamente.

– 1. M. Vasi, *Itinerario istruttivo di Roma antica e moderna*, (Roma, 1791), Roma, 1804, II, p. 568-591.

– 2. G. A. Guattani, *Roma descritta e illustrata*, Roma, 1805, II, p. 74-89.

– 3. M. Prunetti, *L'osservatore delle Belle Arti in Roma ossia esame analitico de' monumenti antichi, e moderni spettanti alla pittura, scultura e architettura*, Roma, 1808, II, p. 268-291.

– 4. Il percorso dal vestibolo Rotondo alla galleria dei Candelabri (e ritorno) è suggerito al visitatore anche in P. Massi, *Indicazione antiquaria del Museo Pio-Clementino in Vaticano*, Roma, 1792. Sulle vicende costruttive del museo fondamentale la lettura di G. P. Consoli, *Il Museo Pio-Clementino. La scena dell'antico in Vaticano*, Modena, 1996. Si veda inoltre: J. Collins, *Papacy and Politics in eighteenth-century Rome. Pius VI and the arts*, Cambridge, 2004, p. 132-192.

– 5. In alternativa il visitatore, lasciata la galleria dei Candelabri, poteva scendere la scala Simonetti fino al piano terra; dall'atrio dei Quattro Cancelli accedere dunque al cortile della Pigna; da lì conquistare l'uscita attraverso il corridoio del Bramante.

– 6. M. Missirini, *Della vita di Antonio Canova*, Prato, 1824, a cura di F. Leone, Bassano del Grappa, 2004, p. 164-165. Accenni allo stato di conservazione e al progetto di riproduzione su tela degli affreschi sono in F. Giacomini, "per reale vantaggio delle arti e della storia". *Vincenzo Canucini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, Roma, 2007, p. 129, 148-150.

– 7. A. Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples, faisant suite aux souvenirs de Paris*, Paris, 1806, III, p. 319. Sui progetti di restauro delle Logge nei primi decenni dell'Ottocento: F. Giacomini, "per reale vantaggio...", cit., p. 147-154.

– 8. Sugli anni "bui" del Pio-Clementino le riflessioni non abbondano. Si vedano comunque C. Pietrangeli, *The Vatican Museums. Five centuries of history*, (Roma, 1985), Roma, 1993, p. 131-138; P. Liverani, «L'evoluzione della collezione vaticana di antichità tra il trattato di Tolentino e il congresso di Vienna», in *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica*, atti del convegno (Tolentino, 18-21 settembre 1997), Roma, 2000, p. 339-354.

– 9. A. Mottola Molfino, *Il libro dei musei*, Torino, 1992, p. 28-40; V. Plagemann, «Musée et Panthéon. L'origine du concept architectural du musée», in É. Pommier (a cura di), *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, atti del convegno (Parigi, 3-5 giugno 1993), Paris, 1995, p. 213-241; A. Scotti Tosini, «Finestre e lucernari a Brera: un aspet-

to delle sistemazioni museali napoleoniche», in *Ideologie e patrimonio...*, cit., p. 281-292.

– 10. A. Pinelli, «La sfida rispettosa di Antonio Canova. Genesi e peripezie del *Perseo trionfante*», *Ricerche di storia dell'arte*, 13-14, 1981, p. 41-56; S. Grandesso, «Creugante» e «Damosseo», in M. V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi (a cura di), *Ottocento. Da Canova al Quarto Stato*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 28 febbraio-10 giugno 2008), Ginevra / Milano, 2008, p. 92-95.

– 11. Sulla genesi e la forma del Museo Chiaramonti si vedano: M. A. De Angelis, «Il primo allestimento del Museo Chiaramonti in un manoscritto del 1808», *Bollettino Monumenti Musei e Gallerie Pontificie*, XIII, 1993, p. 81-126; P. Liverani, «Dal Pio-Clementino al Braccio Nuovo», in A. Emiliani, L. Pepe, B. Dradi Maraldi (a cura di), *Pio VI Braschi e Pio VII Chiaramonti. Due pontefici cesenati nel bicentenario della Campagna d'Italia*, atti del convegno (Cesena, maggio 1997), Bologna, 1998, p. 27-41; P. Liverani, «La nascita del Museo Pio-Clementino e la politica canoviana dei Musei Vaticani», in M. Pastore Stocchi (a cura di), *Canova direttore di musei*, atti del convegno (Bassano del Grappa, 12-15 ottobre 1999), Bassano del Grappa, 2004, p. 75-103.

– 12. «Le proprietà e i Palazzi del Papa non solo non saranno sottoposti ad imposizione, giurisdizione o visita alcuna, ma godranno inoltre d'immunità speciali», così recita il testo legislativo (17 maggio 1809), riportato in *Giornale del Campidoglio*, 1, 1 luglio 1809, p. 5.

– 13. Un profilo biografico di de Gérando in G. Berlioz, *Gérando, sa vie et son œuvre*, Paris, 1942. Notizie sul soggiorno romano in G. Rebecchini, «Joseph Marie de Gérando e l'orazione in Campidoglio del 16 agosto 1810», in P. Picardi, P. P. Racioppi (a cura di), *Le "scuole mute" e le "scuole parlanti". Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, Roma, 2002, p. 233-250.

– 14. Sugli anni romani di Miollis vedi L. Madelin, *La Rome de Napoléon. La domination française à Rome de 1809 à 1814*, Paris, 1906; H. Auréas, *Un général de Napoléon. Miollis*, Strasbourg, 1961, p. 137-175.

– 15. M. Pavan, «Le istituzioni culturali nella Roma napoleonica», *Rivista italiana di studi napoleonici*, XXIV, n.s., 1, 1987, p. 32; *id.*, «I Musei Vaticani, il Canova e il governo napoleonico (1809-1814)», in *Studi in onore di Elena Bassi*, Venezia, 1998, p. 138.

– 16. Roma, Archivio di Stato (d'ora in poi ASRm), *Consulta Straordinaria per gli Stati Romani*, registro 12, p. 50, 115.

– 17. Paris, Archives nationales (d'ora in poi ANP), *Maison de l'Empereur*, O², 1073, f. 52: *Rapport à la Consulte sur les palais de la liste Civile* (24 agosto 1810).

– 18. ASRm, *Consulta Straordinaria per gli Stati Romani*, registro 19, p. 59-62 (7 dicembre 1810).

– 19. Un profilo biografico di Martial Daru in L. Joubert, *Notice sur le baron Martial Daru*, Paris, 1855; H. Martineau, *Petit dictionnaire stendhalien*, Paris, 1948; S. D'Huart, «Martial Daru, Intendant Militaire de l'Empire, d'après sa correspondance inédite», *Revue de l'Institut Napoléon*, 103, aprile

- 1967, p. 57-66. I più affettuosi elogi a Daru e al suo operato a Roma si trovano negli scritti di Stendhal, in particolare nei *Souvenirs d'égotisme*, nelle *Promenades dans Rome*, in *Rome, Naples et Florence en 1817*.
- 20. N. Gotteri (a cura di), *Archives Nationales. Maison de l'Empereur, Domaine étranger. Italie, Belgique, Hollande. Inventaire des articles*, O², 940 à 1122, Paris, 1989, p. 8.
- 21. Il decreto di nomina è conservato presso ANP, *Maison de l'Empereur*, O², 1071, f. 11 e presso la Bibliothèque Thiers a Parigi (d'ora in poi BTP), *Fond Masson*, carton 121, f. 2. Sulla nomina di Canova riflessioni contrastanti in G. Hubert, *La sculpture dans l'Italie napoléonienne*, Paris, 1964, p. 128-130; F. Boyer, «Canova haut fonctionnaire de l'Empire à Rome», in *Le monde des arts en Italie et la France de la Révolution et de l'Empire. Études et recherches*, (Biblioteca di studi francesi, 4), Torino, 1969, p. 147-156; C. Johns, *Antonio Canova and the Politics of Patronage in Revolutionary and Napoleonic Europe*, Berkeley / Los Angeles, 1998, p. 69-87.
- 22. Sulla figura di Canova “conservatore” e difensore dell'integrità del patrimonio artistico romano e italiano esistono numerosi contributi. Rimando al recente F. Leone, «La Repubblica delle Arti di Antonio Canova: idea dello Stato, tutela del patrimonio, promozione degli artisti», in A. Coliva, F. Mazzocca (a cura di), *Canova e la Venere Vincitrice*, catalogo della mostra (Roma, Museo e Galleria Borghese, 18 ottobre 2007-3 febbraio 2008), Milano, 2007, p. 130-147.
- 23. L'incarico fu ufficializzato il 25 febbraio 1811 nel decreto contenente la nomina di Canova a direttore dei musei (cfr. nota 21).
- 24. D'Este figura nel ruolo di conservatore del Museo Vaticano nel rapporto che de Gérando presenta alla Consulta Straordinaria il 7 dicembre 1810 (cfr. nota 18).
- 25. L'ampia *Pianta generale del Palazzo, Giardino e Tempio Vaticano con le sue dipendenze* è conservata presso ANP, *Maison de l'Empereur*, O², 1073, f. 47.
- 26. Roma, Archivio Storico dei Musei Vaticani (d'ora in poi ASMV), b. 2, fasc. 2, f. 16.
- 27. Sul budget di 35 000 franchi stanziato nel 1811 dalla Casa dell'Imperatore per i musei imperiali e la biblioteca del Vaticano, la cifra assegnata alla manutenzione degli stabili e alla conservazione delle collezioni si aggira intorno ai 6 000 franchi, ripartiti tra il Museo Vaticano (2 500 franchi), il Museo Capitolino (2 500 franchi) e la Biblioteca (1 000 franchi): ANP, *Maison de l'Empereur*, O², 1069, p. 131-142.
- 28. ANP, *Maison de l'Empereur*, O², 1080, f. 108-118.
- 29. ANP, *Maison de l'Empereur*, O², 1073, f. 215-218; O², 1070, p. 43.
- 30. ASMV, b. 3, fasc. 2., f. 42; ASMV, b. 4, fasc. 3, f. 41.
- 31. Camille de Tournon ha raccontato in prima persona la sua esperienza romana, curando la pubblicazione del volume *Études statistiques sur Rome et la partie occidentale des États Romains*, Paris, 1831. Una presentazione della sua interessante figura in B. Foucart (a cura di), *Camille de Tournon. Le préfet de la Rome napoléonienne 1809-1814*, catalogo della mostra (Boulogne-Billancourt, Bibliothèque Mar-
- mottan, 3 ottobre 2001-26 gennaio 2002), Roma, 2001.
- 32. C. de Tournon, *Études statistiques...*, cit., II, p. 258.
- 33. ANP, *Maison de l'Empereur*, O², 1081, f. 12. Preventivo sottoscritto in data 26 settembre 1813.
- 34. Roma, Archivio Storico dell'Accademia di San Luca (d'ora in poi AASL), *Registro delle Congregazioni*, vol. 58 (seduta del 2 gennaio 1814) e vol. 59 (seduta del 12 dicembre 1813).
- 35. I. Sgarbozza, «La musealizzazione dei primitivi. Vicende delle pinacoteche romane tra Sette e Ottocento», in G. Romano (a cura di), *Giuseppe Vernazza e la fortuna dei primitivi*, atti del convegno (Alba, 11-12 novembre 2004), Torino, 2007, p. 131-146.
- 36. O. Michel, «Exempla virtutis à la gloire de Pie VI», *Bollettino Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie*, III, 1982, p. 105-141; C. Pietrangeli, «La Pinacoteca Vaticana di Pio VI», *ibid.*, p. 143-200; M. F. Abita, «La sfortunata storia della prima “Galleria di Quadri” di Pio VI in Vaticano: 1789-1797», *Ricerche di storia dell'arte*, 66, 1998, p. 67-78; A. M. de Strobil, M. Serlupi Crescenzi, «Clemente XIV e Pio VI fondatori di nuovi musei. La dispersione delle collezioni gesuitiche e la loro assimilazione nelle raccolte vaticane», in E. Lo Sardo (a cura di), *Athanasius Kircher. Il Museo del mondo*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 28 febbraio-22 aprile 2001), Roma, 2001, p. 287-291; P. P. Racioppi, *Roma, le arti e la Rivoluzione. Il patrimonio storico-artistico al tempo della Repubblica Romana (1798-1799)*, tesi di dottorato in Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e d'architettura, Università degli Studi Roma Tre, aa. 2004-2005, p. 83-94.
- 37. Sulle imponenti campagne di scavo promosse tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo si veda P. Pinon, «La Roma di Napoleone: la teoria delle due città», in A. Capodiferro et alii. (a cura di), *Forma. La città antica e il suo avvenire*, catalogo della mostra (Roma, Curia del Foro Romano, 24 ottobre-24 novembre 1985), Roma, 1985, p. 21-53; M. Jons-son, *La cura dei monumenti alle origini. Restauro e scavo di monumenti antichi a Roma 1800-1830*, (*Skrifter utgiva av Svenska Institutet i Rom*, 14), Stockholm, 1986; R. T. Ridley, *The eagle and the spade. Archaeology in Rome during Napoleonic era*, Cambridge, 1992; V. Curzi, *Bene culturale e pubblica utilità. Politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*, Bologna, 2004.
- 38. La documentazione dell'impresa è conservata presso ASMV, b. 2, fasc. 6, f. 38, 73; b. 3, fasc. 2, f. 5, 8-10, 13-17; b. 3, fasc. 5, f. 5; b. 4, fasc. 2, f. 18; b. 4, fasc. 11, f. 1-2; ANP, *Maison de l'Empereur*, O², 1077, f. 110-115, 212, 215; ANP, *Maison de l'Empereur*, O², 1079, f. 467.
- 39. O. Rossi Pinelli, «Restauro, rifacimenti, copie: i musei e il gusto per il “frammento”», in M. Pastore Stocchi (a cura di), *Il primato della scultura. Fortuna dell'antico, fortuna di Canova*, atti del convegno (Bassano del Grappa, 8-11 novembre 2000), Bassano del Grappa, 2004, p. 13-26.
- 40. ASMV, busta 2, fasc. 6, f. 73.
- 41. ANP, *Maison de l'Empereur*, O², 1080, f. 104, 106.
- 42. ANP, *Maison de l'Empereur*, O², 1073, f. 218.

- _ 43. La serie della Scuola Vecchia si conservava solo in parte integra. Le quattro scene della *Vita di San Pietro* e le sei della *Vita di San Paolo* erano sopravvissute, mentre delle sei bordure verticali se ne conservava soltanto una. La serie della Scuola Nuova, originariamente composta di dodici parati, ne contava all'inizio dell'Ottocento undici. Cfr. T. P. Campbell (a cura di), *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 12 marzo-19 giugno 2002), New York / London, 2002, p. 187-261.
- _ 44. La vicenda è ricostruita in D. L. Bershad, «The tapestries of Raphael and their acquisition in 1808 by Pio VII. New documentation», *Antologia di Belle Arti*, II, 6, 1978, p. 162-167.
- _ 45. *Inventario di tutte le tappezzerie, e mobili che esistono nella Floreria del Vaticano, spettanti alla S. Sede...*: ANP, *Maison de l'Empereur*, O², 1072, f. 41.
- _ 46. ASMV, b. 4, fasc. 6.
- _ 47. ASMV, b. 3, fasc. 3, f. 85.
- _ 48. ANP, *Maison de l'Empereur*, O², 1070, p. 52; O², 1074, f. 215-217; ASMV, b. 3, fasc. 3, f. 83.
- _ 49. ANP, *Maison de l'Empereur*, O², 1072, f. 112. Il decreto, emanato il 28 aprile 1811 dall'Intendente del Tesoro Imperiale Laurent-Marie Janet, stabilì l'inventariazione di tutti gli oggetti d'arte caduti sotto la giurisdizione della Corona, con l'obbligo di indicare quali trasferire nei musei e nelle residenze imperiali e quali conservare *in situ* in ragione della pubblica venerazione.
- _ 50. I. Sgarbozza, «Alle origini della Pinacoteca Vaticana. Il dibattito sulla musealizzazione dei dipinti restituiti allo Stato Pontificio dal Musée Napoléon», *Bollettino Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie*, XXV, 2006, p. 291-326; F. Giacomini, «per reale vantaggio...», cit., p. 68-78.
- _ 51. BTP, *Fond Masson*, carton 118, registre 2, p. 165bis, lettera di Stern a Daru del 23 settembre 1813.
- _ 52. BTP, *Fond Masson*, p. 216bis; ASMV, b. 4, fasc. 4, f. 55.
- _ 53. A. McClellan, *Inventing the Louvre. Art, Politics and the Origins of the Modern Museum in the Eighteenth Century Paris*, Cambridge, 1994; M.-A. Dupuy (a cura di), *Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon*, catalogo della mostra (Pargi, Musée du Louvre, 20 ottobre 1999-17 gennaio 2000), Paris, 1999.
- _ 54. BTP, *Fond Masson*, carton 121, f. 458.
- _ 55. L'autorità della Corona sulle cappelle michelangiolesche e sulle due sale attigue rimane in dubbio. Esse figurano tra gli ambienti consegnati alle cure di Daru e Canova nella planimetria del complesso vaticano stesa sul finire del 1811 (cfr. nota 25), tuttavia alcuni documenti certificano la loro estromissione dalle competenze dell'Intendenza. Inoltre, nonostante nei ruoli del personale del museo non figurino custodi assegnati a quelle sale, lo spoglio della corrispondenza di Antonio D'Este fa emergere la presenza di un guardiano là operante a titolo gratuito.
- _ 56. Lettera di Ercole Consalvi ad Antonio Canova, Roma, Archivio Segreto Vaticano (d'ora in poi ASV), *Sacri Palazzi Apostolici, Computisteria*, 1467, ff. 88r-91v (copia in ASMV, b. 14d).
- _ 57. M. A. De Angelis, «Il "Braccio Nuovo" del Museo Chiaramonti. Un prototipo di museo tra passato e futuro», *Bollettino Monumenti Musei Gallerie Pontificie*, XIV, 1994, p. 45-94; A. Cerutti Fusco, «Raffaele Stern e il Braccio Nuovo del Museo Chiaramonti in Vaticano», *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 25-30, 1995-1997, p. 415-424; P. Liverani, «La nascita del Museo Pio-Clementino...», cit., p. 96-101.
- _ 58. I. Sgarbozza, «Alle origini della Pinacoteca Vaticana...», cit.
- _ 59. C. Pietrangeli, *The Vatican Museums...*, cit., p. 154-155, 171-172.

Gli architetti pensionati delle accademie d'Italia a Roma nel periodo napoleonico

Tommaso Manfredi

Nel febbraio 1788 Giovanni Antonio Antolini (1753-1814) e Antoine Vaudoyer (1756-1846) rivolsero al cardinale Camerlengo Carlo Rezzonico un'indignata protesta contro il vescovo di Assisi Carlo Tommaso Zangari che gli aveva impedito di rilevare i resti del Tempio di Minerva¹. Il fatto che la sottoscrissero congiuntamente, in qualità di «architetto pensionario di Nostro Signore Papa Pio Sesto» e di «architetto pensionario del Re di Francia», rispettivamente, costituì un raro esempio di collaborazione tra esponenti di due mondi culturali assai diversi.

I *pensionnaires* dell'Accademia di Francia a Roma, come Vaudoyer, formavano una *élite* autoreferenziale, in massima parte proveniente dall'Accademia Reale di Architettura di Parigi dopo un percorso didattico coronato dall'affermazione nel concorso del *Grand Prix de Rome*². Fino agli anni settanta del Settecento ciò li distingueva profondamente sia dagli altri architetti forestieri, soprattutto britannici, che giungevano a Roma privi di una regolare formazione accademica, sia dai più giovani studenti gravitanti tra l'Accademia di San Luca e le botteghe private, sia dai coetanei professionisti locali di formazione pragmatica confidenti esclusivamente nella propria secolare tradizione architettonica³.

Nel 1788 il pensionato del trentacinquenne Antolini, allora di stanza in Umbria come architetto Pontificio⁴, non si riferiva a un inquadramento istituzionale, ma al particolare sussidio di cui egli beneficiava ormai da quasi venti anni, grazie al quale, a differenza della maggioranza degli architetti romani, aveva potuto perseguire da autodidatta una preparazione erudita equiparabile a quella dei *pensionnaires* francesi. Ugualmente, all'inizio degli anni novanta, il più giovane Paolo Santacroce (c. 1760-1831) come regio pensionato quadriennale dell'Accademia napoletana non ebbe altri obblighi che «osservare e vedere a tutto suo piacere onde perfezionarsi nella professione»⁵. Per quanto alcune accademie nazionali, tra cui quella di Napoli, avessero già formalmente attivato un pensionato di perfezionamento a Roma, solo con la riforma generalizzata del sistema accademico avvenuta nel periodo napoleonico la figura dell'architetto pensionato italiano passò da una connotazione estemporanea e individuale a una strutturazione coordinata e collettiva sul modello francese.

«Sono in Roma oggetto dei miei desideri»

L'Accademia di Francia a Roma aveva ripreso a pieno regime la sua attività solo nel 1803, nella nuova sede di Villa Medici dove si era trasferita da quella di Palazzo Mancini al Corso ancora segnata dalla devastazione subita dieci anni prima al tempo dell'omicidio di Nicolas-Jean Hugou de Bassville (13 gennaio 1793)⁶.

A quel tempo i pochi architetti di scuola italiana che godevano di un soggiorno di studio a Roma spesato si organizzavano ancora autonomamente. Tra costoro, Pietro Nobile (Campestro-Tesserete, 1776-1854), ticinese di formazione pragmatica residente a Trieste⁷, incarnò due diverse anime del giovane studioso di architettura: il neofita, durante il primo soggiorno dall'ottobre 1798 ai primi mesi del 1800 finanziato dal comune di Trieste, e il vero e proprio borsista dell'Accademia di Belle Arti di Vienna, nel secondo soggiorno dalla primavera del 1801 al luglio 1806. Esentato dal direttore Dobloff dalle rigide consegne dei *pensionnaires*, come risulta evidente nel suo cospicuo *corpus* di disegni romani, Nobile fu l'ultimo a coltivare tutti i temi del tipico soggiorno di formazione settecentesco: dall'applicazione interdisciplinare presso l'Accademia di San Luca, all'indagine sull'antico attraverso la veduta fantastica alla Panini-Clérisseau, al rilievo di carattere archeologico, alla progettazione ideale ispirata all'antichità e al rinascimento; ma fu anche il primo a ispirarsi agli architetti visionari francesi e alle teorie di Durand⁸.

Questo tipo di esperienze formative furono in parte condivise da Luigi de Cambray Digny (Firenze, 1778-1843), un giovanissimo professore dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, che prese possesso del titolo di accademico di merito di San Luca il 2 ottobre 1803, all'inizio del suo soggiorno di perfezionamento a Roma finanziato da Ludovico I di Borbone re d'Etruria; e in questo ruolo egli studiò i monumenti antichi senza trascurare di «disegnare le cose dei moderni architetti» e di elaborare a sua volta saggi su temi "classici", tra i quali quelli del casino in villa e del monumento funebre⁹.

Nobile e de Cambray Digny, entrambi molto attenti alla cultura architettonica francese, ebbero modo di osservare l'attività dei *pensionnaires* dell'Accademia di Francia

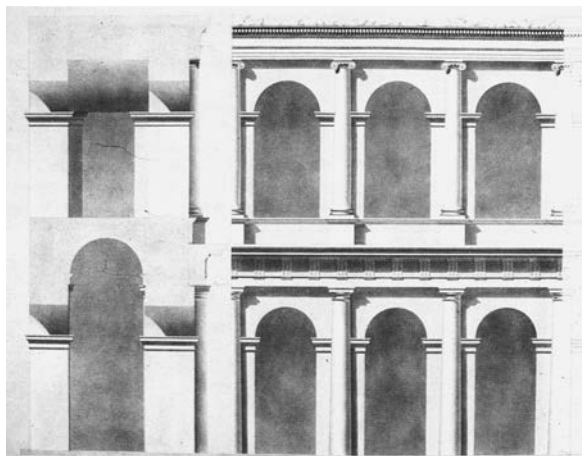


Fig. 1.
Giuseppe Bovara,
Teatro di Marcello,
rilievo del prospetto
(saggio accademico
del 1808),
penna, china e
acquarello su carta.
Milano, Biblioteca
dell'Accademia di
Belle Arti di Brera.

Fig. 2.
Giuseppe Bovara,
Arco di Tito, fronte
verso il Colosseo,
1809, penna e china
su carta.
Lecco, Musei Civici.



giunti a Roma in forzato ritardo rispetto al diritto garantitogli dalla vittoria del *Grand Prix de Rome* ripristinato nel 1797: Auguste Grandjean de Montigny, giunto nel 1801, Louis-Sylvestre Gasse (nato a Napoli, da genitori francesi, ma formatosi a Parigi) e Charles-Victor Famin, nel 1802, Jean-Antoine Coussin e Joseph Clémence, nel 1803, Louis-Ambroise Dubut, nel 1804, e Jean-François Ménager, nel 1805¹⁰. Questa attività a partire dal 1804-1805 poté essere valutata anche attraverso la pubblica esposizione a Villa Medici dei saggi che, secondo regolamento, i *pensionnaires* erano tenuti a elaborare ogni anno: studi di dettaglio di monumenti antichi, nei primi due anni, un rilievo parziale, nel terzo, un rilievo completo e la sua «restauration» (accompagnata da una memoria scritta), nel quarto, e il progetto di un edificio di pubblica utilità destinato alla Francia, nel quinto¹¹.

Nella precaria situazione di Roma come *enclave* pontificia nell'Italia napoleonica, la riattivazione dell'Accademia di Francia secondo la conferma del regolamento del 1799 era contestuale alla riforma di tutte le principali accademie italiane. Mentre l'Accademia di San Luca dovette attendere l'annessione della capitale pontificia all'Impero, proclamata il 17 maggio 1809, per avviare un processo di riforma conclusosi tre anni dopo con il determinante contributo di Pierre-Adrien Pâris¹².

Già dopo il suo primo soggiorno a Roma come *pensionnaire*, dal 1771 al 1774, Pâris era diventato l'architetto più esperto sui monumenti di Roma antica e il maggiore referente della cultura architettonica italiana nell'ambito dell'Accademia Reale di Architettura di Parigi di cui faceva parte dal 1780. Ciò nel 1790 gli aveva consentito di stilare con la collaborazione di Étienne-Louis Boullée, Jean-Arnaud Raymond e Louis-François Trouard la lunga e dettagliata lista di trentasette «rovine dei monumenti antichi che si vedono a Roma e nei dintorni» dalla quale i *pensionnaires*

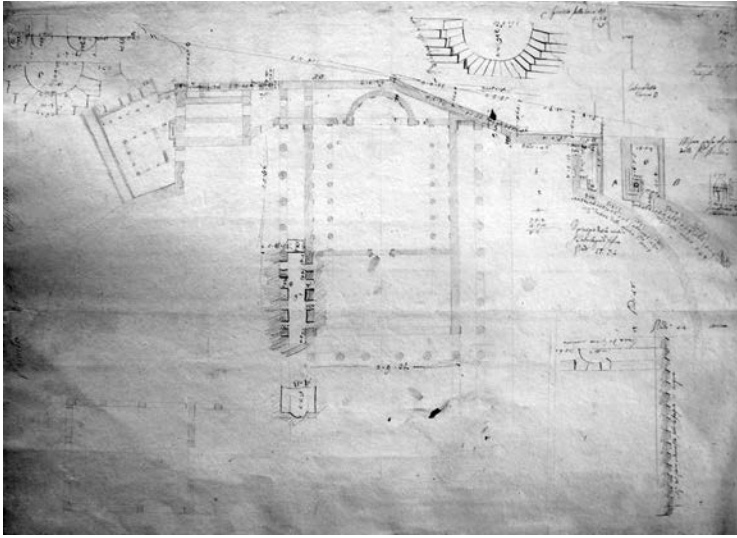


Fig. 3.
Giuseppe Bovara,
Tempio di Marte Ultore,
schizzo di rilievo
dell'area del tempio,
planimetria, 1811,
penna e china
su carta.
Lecco, Musei Civici.

avrebbero dovuto scegliere i soggetti da rilevare, disegnare e spedire a Parigi al fine di costituire una collezione permanente presso la biblioteca dell'Accademia¹³. La lista per decenni ebbe valore di decalogo riguardante «le sorgenti dove l'architettura moderna ha concepito le sue regole e i suoi principi». Sulla base di questi stessi principi, Pâris nel corso del terzo soggiorno in Italia, iniziato nel 1806 e conclusosi nel 1817¹⁴, si era trovato a dirigere l'Accademia di Francia *ad interim*, in seguito all'improvvisa morte di Joseph-Benoît Suvée (9 febbraio 1807)¹⁵. La sua direzione durata quasi otto mesi (10 febbraio-1 ottobre 1807) – rimasta l'unica di un architetto – aveva interrotto una lunga sequenza di direttori pittori sostanzialmente poco interessati all'architettura, ristabilita dall'avvento di Guillaume Guillon Lethière detentore della carica fino a poco oltre la Restaurazione (1807-1815). È importante notare che al tempo della reggenza di Pâris quasi tutte le accademie riformate d'Italia avevano al vertice del corpo docente architetti che erano stati direttamente coinvolti nella grande stagione settecentesca dello studio dell'antico a Roma stabilendo rapporti personali ancora perduranti. Insegnavano Architettura civile Giannantonio Selva a Venezia, Giovanni Antonio Antolini a Bologna, Giuseppe Maria Soli a Modena, Ferdinando Bonsignore a Torino, Paolo Bargigli a Carrara, Carlo Barabino a Genova, Paolo Santacroce a Napoli e perfino l'anziano Giuseppe Venanzio Marvuglia a Palermo¹⁶. A Milano il ticinese Giocondo Albertolli, professore di Ornato all'Accademia di Brera, era al culmine della sua influenza, esercitata come un novello Carlo Fontana tra professione e accademia a scala familiare, con il supporto del cugino Giacomo, insegnante di architettura civile, morto nel 1805, del figlio Raffaele, “aggiunto” di ornato, morto nel 1812, quando anche Giocondo si ritirò dall'insegnamento, non prima di avere ottenuto di essere sostituito dal nipote Ferdinando proveniente dall'Accademia di Venezia¹⁷. Costoro, proprio in base alla conoscenza giovanile del sistema del pensionato dell'Accademia di Francia, erano i docenti più ricettivi nei confronti delle riforme didattiche delle rispettive accademie,

che quasi sempre prevedevano la costituzione di un pensionato quadriennale a Roma destinato ai migliori studenti sul modello francese¹⁸.

I primi architetti vincitori del pensionato romano a giungere nella città pontificia furono quelli delle accademie coordinate di Milano-Brebra e di Bologna, Giacomo Bianconi (Milano, 1780-Bergamo, 1858) e Giuseppe Nadi (Bologna, 1780-1814). Nel 1806 ottennero il pensionato Angelo Toselli, veneziano, proveniente da Bologna, e Giuseppe Bovara, lecchese (1781-1873), proveniente da Brebra, il quale tuttavia raggiunse Roma solo nel marzo 1807 per avere il tempo di conseguire l'abilitazione alla professione di ingegnere¹⁹.

Nello stesso periodo soggiornarono a Roma altri ex studenti di Brebra: i ticinesi Domenico Gilardi (Montagnola, 1785-Lugano, 1845)²⁰ e Pietro Bianchi (Lugano, 1787-Napoli, 1849)²¹, allievi e protetti del conterraneo Giocondo Albertolli, giunti insieme (senza borsa) negli ultimi mesi del 1807²², nonché i toscani Agostino Fantastici (Montalcino, 1782-Siena, 1845), che godette di un ben documentato pensionato dell'Accademia di Bologna, dal 1806 al 1809²³, e Giuseppe Frugoni (Carrara, 1787-1843), primo architetto pensionato dell'Accademia di Carrara, mandato a Roma nel 1805 dal suo professore Bargigli²⁴.

«Sono in Roma oggetto dei miei desideri», iniziate da questa entusiastica esclamazione le memorie romane di Giuseppe Bovara, a metà tra il diario quotidiano e il sintetico resoconto mensile, costituiscono un'eccezionale testimonianza non solo del suo soggiorno, durato fino all'aprile 1811, ma anche di quello degli amici Gilardi e Bianchi e di gran parte dei pensionati italiani presenti a Roma in quel periodo²⁵. Una testimonianza stracolma di riferimenti a circostanze e personaggi e supportata da numerosi disegni: quelli relativi ai saggi annuali conservati a Brebra corredati dalle relazioni dirette al segretario accademico Giuseppe Zanoja (Genova, 1747-1752-Omegna, 1817) e, soprattutto, quelli finora non pubblicati riguardanti rilievi, schizzati o rifiniti di monumenti romani antichi e rinascimentali, nonché progetti ideali a essi ispirati, conservati presso i Musei Civici di Lecco²⁶.

La notizia che Bovara partì da Milano munito di una lettera di presentazione scritta dal segretario Zanoja al direttore dell'Accademia di Francia, che allora era appunto Pâris, dimostra che proprio in relazione al pensionato romano esistesse un filo diretto tra la più importante accademia d'arte italiana e la dipendenza romana di quella di Parigi. Non vi è motivo di dubitare che Bovara si fosse effettivamente presentato a Pâris, e che questi gli avesse potuto fornire indicazioni su dove rivolgere i suoi studi, così come fece per i *pensionnaires* Auguste Guénepin, Jean-François Ménager e, dopo il suo directorato, per Jean-Nicolas Huyot e André-Marie Chatillon. Comunque la circostanza non è riportata nelle memorie di Bovara, dove il solo incontro diretto con francesi è quello riferito alla notte del 12 giugno 1809 quando alcuni soldati di ronda lo scortarono nella sua casa presso la Chiesa di San Claudio dei Borgognoni; ovvero la casa studio, «con vista dall'alto», abitata dal pittore milanese Carlo De Simone, che Bovara condivise prima con Bianconi e poi alla partenza di questi, nel 1809, con il collega pensionato Gaetano Besia (Milano, 1791-1871).

Le passeggiate notturne, la residenza individuale erano aspetti non secondari del diverso *ménage* condotto dai pensionati italiani rispetto ai francesi. Giacché i primi godevano di una sostanziale libertà di organizzare la propria vita quotidiana e i propri viaggi (anche al di là del programma ufficiale di saggi e rilievi da sottoporre

Figure 1 a 7

alle accademie di provenienza, riguardanti quasi esclusivamente Roma), mentre i secondi erano sottoposti a un regolamento molto più rigido finalizzato al perseguimento di obiettivi predeterminati, soprattutto per quanto riguardava l'impossibilità di organizzare viaggi fuori della provincia romana prima del terzo anno di soggiorno, e comunque senza il permesso del direttore.

Se per i francesi tali viaggi si configuravano come agognate spedizioni scientifiche, per gli italiani assumevano spesso il carattere di escursioni conviviali, sia che riguardassero i vicini paesi della campagna romana, sia che riguardassero Napoli e altri centri della Campania, come è testimoniato dalle memorie di Bovara, che riflettono assai bene il clima di grande socialità e cameratismo che li connotava²⁷. Di tale genere fu la lunga gita organizzata nel gennaio 1809 da Bovara e da altri otto amici, tra cui gli architetti Bianchi, Bianconi, Gilardi e l'ex studente dell'Accademia di San Luca Lorenzo Santi (Siena, 1783-Venezia, 1839), con il pretesto di osservare da vicino l'eruzione del Vesuvio, durante la quale monumenti e siti archeologici, tra cui Pompei e l'Arco di Traiano, furono al massimo oggetto di veloci schizzi²⁸.

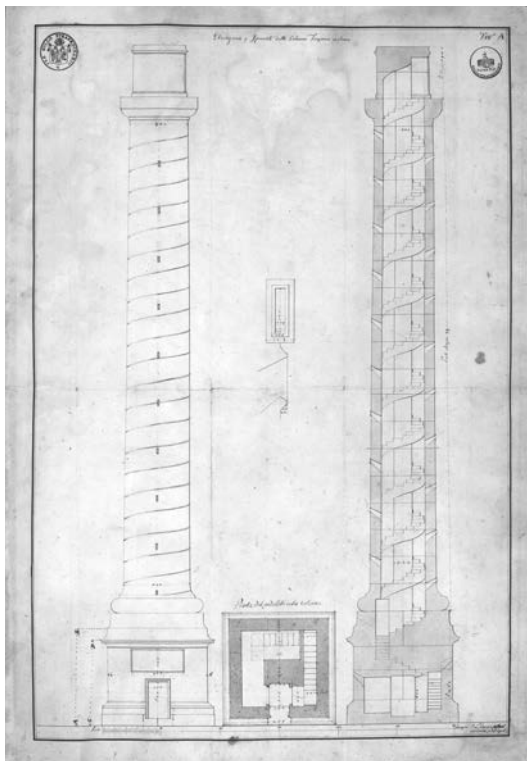
464 Durante queste visite estemporanee i monumenti venivano rilevati sommariamente dagli architetti e schizzati rapidamente nel loro contesto paesaggistico dai pittori. Nei taccuini di viaggio i disegni erano spesso fissati come promemoria per rilievi o dipinti più dettagliati da realizzare in un secondo momento. Così avvenne per il Tempio di Vesta o della Sibilla a Tivoli disegnato da Bovara per la prima volta in una giornata di maggio del 1807, alla presenza di numerosi sodali fra i quali il più anziano Felice Giani, e poi da egli stesso rilevato accuratamente per il saggio accademico del 1809, con la collaborazione di Besia e, forse, di Bianchi che ne conservò anche lui il rilievo²⁹.

A Roma, invece, era inevitabile che tutti i pensionati, e soprattutto i francesi obbligati a rimanere entro i confini della città nei primi due anni, rivolgersero l'attenzione per i loro studi sui monumenti immediatamente riconoscibili nella loro identità materiale, nonostante da Parigi continuassero a giungere sollecitazioni per estendere il campo di indagine anche a aree archeologiche meno appariscenti. Ciò avveniva nel contesto di una progressiva presa di coscienza del rapporto con la città antica e con quella moderna. Una consapevolezza tutta compresa tra una prima fase riflessa dall'entusiasmo manifestato da Bovara nel varcare le porte urbane, una seconda rappresentata dalla delusa constatazione di essere di fronte a «infami rovine da un lato e palazzo impuri dall'altro» manifestata per corrispondenza nel 1824 dal *pensionnaire* Félix Duban al pittore Jean-Baptiste Debret e una terza sintetizzata dalla risposta di quest'ultimo che invitava a superare le reazioni emotive, da lui stesso percepite molti anni prima, maturando l'ammirazione attraverso una più profonda e duratura riflessione critica sulle testimonianze archeologiche³⁰.

«Pensionati del Regno italico»

Nel 1812 Giuseppe Tambroni, console del Regno Italico a Civitavecchia, ottenne dal governo francese di istituire e dirigere nel Palazzo di Venezia, dove risiedeva, una nuova Accademia d'Italia destinata a riunire e coordinare i giovani artisti vinci-

Fig. 4.
Giuseppe Bovara,
Colonna Traiana,
prospetto e sezione,
1811, penna e china
su carta.
Lecco, Musei Civici.



tori del pensionato romano delle accademie di Milano, Bologna e Venezia³¹. Un contributo determinante alla riuscita dell'iniziativa venne da Antonio Canova che collaborò con Tambroni alla direzione della nuova accademia con l'obiettivo di farne un polo distinto e alternativo rispetto all'Accademia di Francia di Villa Medici.

Frequentatore del Palazzo di Venezia fin dal suo arrivo a Roma nel 1779, Canova era diventato il principale riferimento per tutto il mondo artistico veneto, compresi i pensionati dell'Accademia di Venezia³². Inoltre, come presidente della commissione incaricata dell'ispezione e conservazione speciale dei monumenti antichi e moderni, istituita nel 1802 da Pio VII, e membro di quella riproposta nel 1809 dai francesi (con delega per il parere sul rilascio dei permessi di rilievo ed eventuale scavo), egli era il referente di tutti i giovani architetti intenzionati a rilevare le antichità, tra i quali i «Pensionati del Regno italico», già così identificati da Giuseppe Antonio Guattani nel 1808³³.

Con l'istituzione dell'«Accademia d'Italia» gli artisti pensionati entravano a far parte di una organizzazione che prevedeva di fornirgli una residenza comune e di assisterli regolarmente negli studi anche attraverso una *Scuola del nudo* serale posta sotto la sovrintendenza di Canova. Nel contesto di una disciplina meno rigida di quella a cui secondo Tambroni erano sottoposti i *pensionnaires* francesi («vivono come in una comunità Religiosa; ma questo forse non è il metodo più liberale, né il più confacente allo stato di Artista»), anche gli architetti poterono giovare di

quello che secondo il parziale giudizio del console «divenne in breve un modello di perfezione» che prevedeva, tra l'altro, lo svolgimento di concorsi annuali per ognuna delle tre arti³⁴.

Gli architetti ospiti dell'Accademia italiana citati da Tambroni nel dicembre 1814, quasi alla fine della sua breve esistenza³⁵, erano Luigi Voghera (Cremona, 1788-Cicognolo, 1840), pensionato dal 1809 al 1812, distintosi con «un gran saggio di valore ne' disegni della restaurazione interna del Colosseo», Pietro Bosio (Cremona, ?-1855), giunto a Roma nel 1813, autore di una serie di disegni dell'Arco di Costantino, Giovanni Battista Vergani (Verdello, 1788-1865), premiato all'Accademia di San Luca nel 1816, tutti e tre provenienti da Brera, Filippo Antolini (1787-1859), figlio e collaboratore di Giovanni Antonio, Valentino Presani (Udine, 1788-1861), laureato all'Accademia di Bologna e residente a Roma dal 1812 al 1815³⁶, entrambi vincitori del pensionato dell'Accademia di Venezia, e infine Luigi Rossini (Ravenna, 1790-Roma, 1857), che giunse a Roma dall'Accademia di Bologna il 1° gennaio 1814 con il collega scultore Adamo Tadolini, in tempo per essere testimone delle travagliate ultime vicende dell'Accademia d'Italia seguite alla caduta di Napoleone³⁷.

466

Fu soprattutto Antolini a lasciare il segno nell'istituzione, guadagnandosi la segnalazione di Tambroni tra i migliori architetti passati per Roma («à forse al giorno d'oggi pochi eguali»)³⁸, un giudizio condiviso da Canova che nel 1813 scriveva a Leopoldo Cicognara, direttore dell'Accademia di Venezia: «il bravo Antolini ha mandato per saggio un progetto veramente ingegnoso, e ammirabile. Io sono pure costretto di render giustizia allo studio e al talento di questo eccellente alunno che fa tanto onore alla sua Accademia»³⁹.

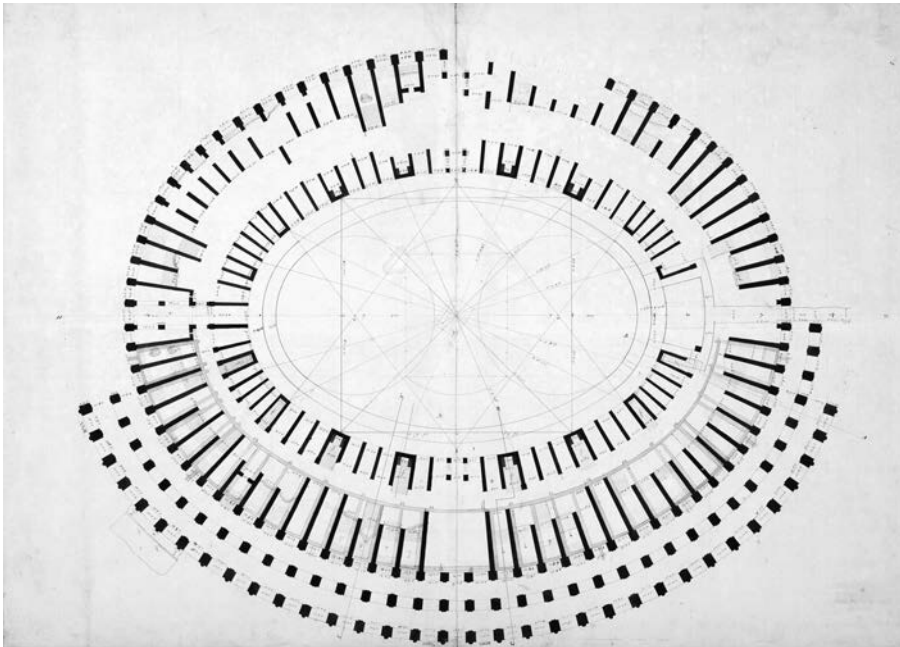
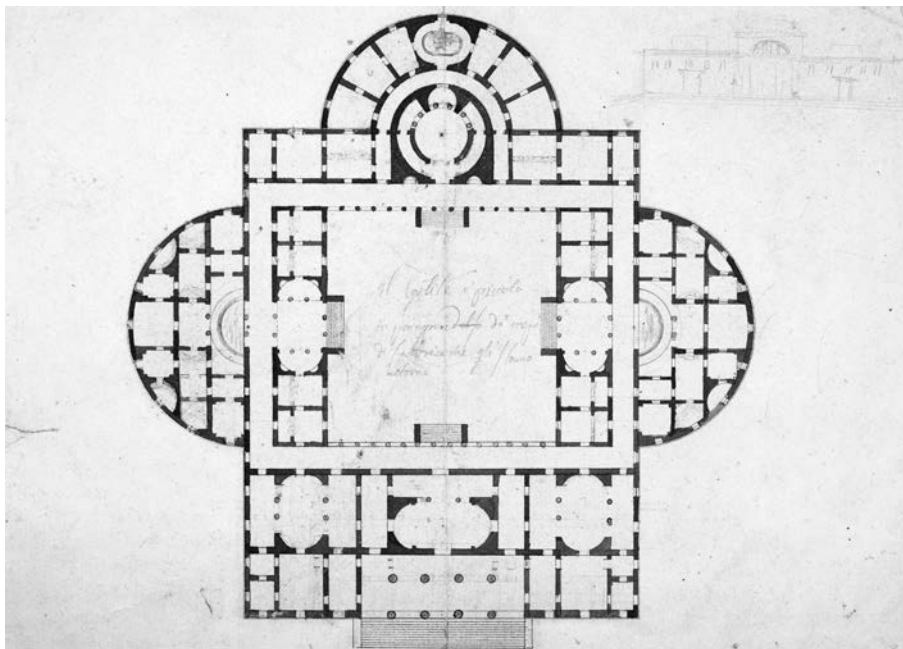


Fig. 5.
Giuseppe Bovara,
Colosseo,
planimetria, 1811,
penna e china
su carta.
Lecco, Musei Civici.

Negli anni del soggiorno a Roma dei pensionati italiani tra il 1804 e il 1814, soprattutto nel quinquennio propriamente napoleonico, sugli stessi monumenti da loro scelti e disegnati si riversò una folla di colleghi francesi, impegnati a rilevarli in tutto o in parte o di proporne la «restauration». Senza considerare tedeschi, spagnoli, russi, polacchi, che compensavano almeno numericamente l'assenza dei britannici causata dagli eventi politici. Bestseller inclusi nella lista di Pâris come la tomba di Cecilia Metella, i templi di Marte Ultore nel Foro di Augusto, di Vesta a Roma e a Tivoli, di Antonino e Faustina, di Giove Statore, della Fortuna Virile, di Ercole a Cori, l'Arco di Tito, il Pantheon, il Colosseo, la Colonna Traiana, il Portico d'Ottavia, furono "visitati", oltre che da tutti i pensionati italiani citati, dai *pensionnaires* francesi Auguste-Henry-Victor Granjean de Montigny, Louis-Silvestre Gasse, André-Marie Chatillon, Tilman-François Suys, Simon Vallot, Achille Leclère, Martin-Pierre Gauthier, Jean-François Ménager, Auguste Guénépin, Anton-François Bury, Jean-Nicolas Huyot. Nel contesto delle operazioni di rilievo, contigue o coincidenti, dei pensionati italiani e francesi e dell'esposizione pubblica a Villa Medici dei saggi di questi ultimi, è probabile che si fosse sviluppato un processo di emulazione o addirittura di plagio riscontrabile solo in parte nel confronto dei rispettivi elaborati superstiti e nel paragone con alcune fonti a stampa primarie come *Les édifices de Rome* di Antoine Desgodetz (Parigi 1682), che ancora costituiva il comune termine di paragone e spesso addirittura la matrice grafica di ogni studio di rilievo e di interpretazione dell'antico.

Osservatori attenti come gli antiquari Giuseppe Antonio Guattani e Angelo Uggeri non mancarono di rendere conto delle esposizioni annuali dei *pensionnaires* a Villa Medici e di elogiare gli studi condotti da alcuni di essi sui monumenti antichi,

Fig. 6.
Giuseppe Bovara,
palazzo in stile antico,
pianta, penna e china
su carta.
Lecco, Musei Civici.



come nel caso di quelli di Ménager sul Tempio di Antonino e Faustina nel 1809⁴⁰. Al di là dei nominativi resi noti da Guattani, l'attività dei «Pensionati del Regno italico» non emerse invece all'attenzione pubblica. A giudicare dai disegni superstiti, i loro saggi accademici erano connotati da un minore approfondimento rispetto a quelli dei *pensionnaires*, come nel caso del disegno dell'Arco di Tito di Bovara del 1809 evidentemente più approssimativo di quello contemporaneo di Guénépin per il saggio del quarto anno (1809-1810)⁴¹. Ma forse rispecchiavano un più vasto raggio di interessi, documentato da molti rilievi di campagna, come quello dell'area del Tempio di Marte Ultore del 1811 dello stesso Bovara, successivo al saggio per il quarto anno di pensionato di Gasse del 1805-1806 e contemporaneo a quello di primo anno condotto da Chatillon nel 1811, in occasione di scavi che attrassero anche l'attenzione di Pâris⁴². A questo proposito, il rilievo del Colosseo di Voghera spedito a Milano nel 1811 sembra più attento all'immagine ideale che alla condizione reale del monumento. Infatti, nonostante fosse stato decantato dall'autore come il frutto di una spericolata tecnica di misurazione e di una maniera di rilevamento e restituzione diversa da quella dei francesi, attrasse le critiche dei professori di Brera, compreso Zanoja, al quale, non a caso, il 18 luglio 1810 Voghera aveva rivolto una richiesta per il finanziamento di quattro scavi per non essere costretto a ricorrere alla fantasia per integrare i disegni⁴³.

Al di là dell'oggettiva difficoltà di intraprendere iniziative personali, l'attività di rilevamento sviluppava la mutua assistenza tra i gruppi nazionali. A riguardo Bovara racconta di avere preso pressoché tutti i suoi rilievi in collaborazione con Bianconi e con Besia⁴⁴, ma sappiamo che si associò anche a Nadi prima che questi ritornasse a Bologna, nel 1807, e all'amico Bianchi con il quale è da credere che vi fosse stata

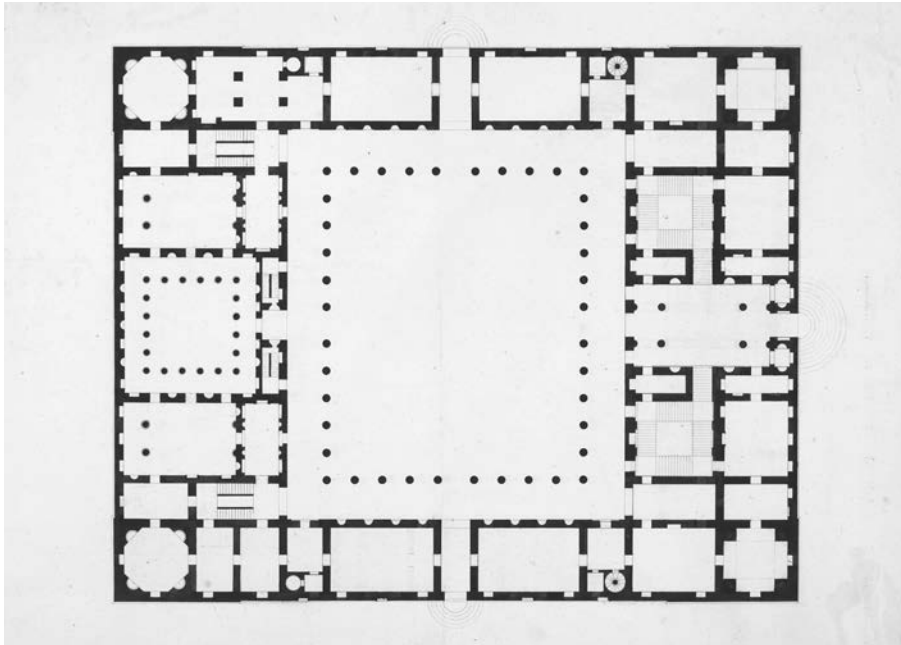


Fig. 7.
Giuseppe Bovara,
palazzo in stile
rinascimentale,
pianta, penna e china
su carta.
Lecco, Musei Civici.

una collaborazione più stretta di quella tramandata dalle fonti⁴⁵. Ciò è dimostrato dal comune interesse per la Colonna Traiana, raffigurata in prospetto e spaccato in un disegno di Bianchi, riferito al 1808, chiaramente debitore della celebre serie di stampe di Piranesi del 1774-1775, e in un disegno molto simile in scala di piedi parigini di Bovara, connesso al rilievo che l'architetto lombardo datò nelle sue memorie sia al 1808, sia al 1811; ovvero dopo che nel 1810 egli aveva fatto eseguire un calco del basamento richiestogli da Zanoja per l'Accademia di Brera, e comunque prima che il *pensionnaire* Chatillon scegliesse il rilievo della Colonna Traiana per il saggio del terzo anno (esaminato a Parigi nel 1813), nonostante l'esistenza della lodatissima *restauration* di Charles Percier del 1789. Ancora più interessante, in relazione al Colosseo, risulta la coincidenza temporale tra gli approfonditi studi condotti da Pâris a partire dal 1806, contemporaneamente all'avvio del cantiere di restauro diretto da Raffaele Stern, gli scavi condotti da Carlo Lucangeli, ordinati da Pio VII, e quelli diretti da Giuseppe Valadier e Giuseppe Camporese, su incarico del governo francese nel 1811 (sollecitati dallo stesso Pâris). Ciò proprio nel momento in cui Bovara eseguiva il suo rilievo in collaborazione con Besia, Voghera ultimava il suo e si apprestava a trarne il «restauro»⁴⁶ e, soprattutto, Bianchi, collaborando con Valadier, avviava le sue ricerche sulla esatta individuazione del podio dell'anfiteatro, pubblicate nel 1813, con il commento di Lorenzo Re⁴⁷.

Gli studi di Bianchi furono facilitati dall'ottenimento di una borsa straordinaria concessagli dal ministro degli interni francese per il periodo 1810-1813, che di fatto assimilava il giovane ticinese a un *pensionnaire* ma con il privilegio di una piena autonomia di gestione assicurategli dal suo grande amico e protettore Canova. Un'autonomia condivisa dal lucchese Lorenzo Nottolini (1787-1851), giunto a Roma nella primavera del 1812 dall'Accademia di Firenze (dove era stabilito dal 1811 con una pensione biennale assegnatagli dalla principessa Elisa Baiocchi)⁴⁸, che si dimostrò attento allo studio dell'antico nel contesto della sua collaborazione con Giuseppe Valadier e con Louis-Martin Berthault.

I *pensionnaires* francesi nell'ultimo anno del loro soggiorno romano erano impegnati in saggi finali avulsi dalla realtà urbana di Roma, ma ispirati astrattamente al suo remoto passato. In questo senso le loro creazioni non erano troppo differenti da quelle più estemporanee dei pensionati italiani come il *Palazzo per un ricco signore* ideato da Bovara per il saggio del quarto anno⁴⁹. Obbligati dal rigido regolamento a non implicarsi in attività professionali di progettazione, essi non furono tenuti in considerazione dal governo, che, anche in materia di sistemazioni archeologiche, gli preferì architetti locali e persino lo "speciale" pensionato Bianchi. Nominato, grazie a Canova, socio corrispondente dell'Accademia Romana d'Archeologia (1812) e accademico di San Luca (1813), alle soglie di una vorticosa ascesa professionale di architetto-archeologo, iniziata con il progetto di sistemazione dell'area della Colonna Traiana, proprio Bianchi si presentava come l'unico giovane architetto del suo tempo a essere riuscito ad assolvere sul piano istituzionale le istanze teoriche e pratiche riguardanti lo studio e la sistemazione delle testimonianze dell'antichità, ma anche a colmare, da svizzero-ticinese, l'ancora persistente differenza culturale tra *pensionnaires* francesi e *pensionati* italiani.

- 1. P. Pinon, F.-X. Amprimoz, *Les Envois de Rome (1778-1768). Architecture et archéologie*, Roma, 1988, p. 155-156.
- 2. *Ibid.*; J.-M. Pérouse de Montclos, “*Les Prix de Rome*”. *Concours de l’Académie Royale d’Architecture au XVIII^e siècle*, Paris, 1984.
- 3. Sull’argomento vedi T. Manfredi, «La generazione dell’Antico. Giovani architetti d’Europa a Roma: 1750-1780», in E. Debenedetti (a cura di), *Architetti e ingegneri a confronto. L’immagine di Roma tra Clemente XIII e Pio VII*, (Studi sul Settecento romano, 22 e 23), Roma, I, 2006, p. 33-73, II, 2007, p. 31-78; T. Manfredi, «La copia e l’invenzione. Principi didattici nell’architettura romana di metà Settecento», in M. Fagiolo, M. Tabarrini (a cura di), *Giuseppe Piermarini tra barocco e neoclassico. Roma, Napoli, Milano, Foligno*, catalogo della mostra (Foligno, Museo di Palazzo Trinci, 5 giugno-2 ottobre 2010) Perugia, 2010, p. 126-137. Per un quadro sull’attività professionale e sulla formazione culturale degli architetti nazionali presenti a Roma dalla metà del Settecento al terzo decennio dell’Ottocento vedi E. Debenedetti (a cura di), *Architetti e ingegneri a confronto...*, I-II, cit.; A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell’architettura civile in Italia 1780-1820*, catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 19 aprile-19 maggio 2007), Roma, 2007.
- 4. Su Antolini vedi M. G. Marziliano, *Giovanni Antonio Antolini. Architetto e ingegnere (1753-1841)*, Faenza, 2000; F. Ceccarelli, «Giovanni Antonio Antolini (1753-1841)», in A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco...*, cit., p. 351-356, vedi anche E. Mancuso, «Giovanni Antonio Antolini», in E. Debenedetti (a cura di), *Architetti e ingegneri a confronto...*, cit., I, p. 113-115.
- 5. A. Maglio, «Paolo Santacroce (1760 ca-1831)», in A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco...*, cit., p. 460.
- 6. P. Pinon, F.-X. Amprimoz, *Les Envois de Rome...*, cit.
- 7. R. Fabiani, «Pietro Nobile (1776-1854)», in A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco...*, cit., p. 447-449.
- 8. R. Fabiani, *Pagine architettoniche. I disegni di Pietro Nobile dopo il restauro*, Pisan di Prato, 1997.
- 9. D. Matteoni, «Luigi de Cambray Digny (1778-1843)», in A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco...*, cit., p. 424-430.
- 10. P. Pinon, «Gli architetti all’Accademia di Francia a Roma (1803-1870)», in *Maestà di Roma. Da Napoleone all’unità d’Italia. Da Ingres a Degas. Gli artisti francesi a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 7 marzo-29 giugno 2003), Milano, 2003, p. 61.
- 11. *Ibid.*; P. Pinon, F.-X. Amprimoz, *Les Envois de Rome...*, cit., p. 15-70, 273-275, 344. Solo nel periodo 1811-1817 la durata del soggiorno romano dei *pensionnaires* fu ridotta a quattro anni e fu introdotta anche la possibilità di scegliere edifici moderni per i saggi del primo biennio.
- 12. A. Cerutti Fusco, «L’Accademia di San Luca nell’età napoleonica: riforma dell’insegnamento, teoria e pratica dell’architettura», in P. Boutry, F. Pitocco, C. M. Travaglini (a cura di), *Roma negli anni di influenza e dominio francese 1798-1814. Rotture, continuità, innovazioni fra fine Settecento e inizi Ottocento*, atti del convegno (Roma, 26-28 maggio 1994), (*Studi e strumenti per la storia di Roma*, 3), Roma, 2000, p. 401-430; P. Pinon, «Contributi francesi all’Accademia di San Luca. Pierre-Adrien Pâris e i nuovi statuti del 1812», in A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco...*, cit., p. 133-142.
- 13. Per la trascrizione integrale della lista vedi A. De Montaignon (a cura di), *Correspondance des directeurs de l’Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments*, Paris, 1906, XV, p. 404-409; P. Pinon, F.-X. Amprimoz, *Les Envois de Rome...*, cit., p. 41-46; P. Pinon, *Pierre-Adrien Pâris (1745-1819), architecte, et les monuments antiques de Rome et de la Campanie*, Roma, 2007, p. 14-15.
- 14. Dopo avervi soggiornato una seconda volta nel 1783, Pâris risiedette a Roma dal luglio 1806 all’aprile 1809, dal luglio 1810 al marzo 1817 (*ibid.*, p. 17-28; P. Pinon, «Contributi francesi...», cit., p. 140).
- 15. *Ibid.*, p. 133-136; P. Pinon, *Pierre-Adrien Pâris...*, cit., p. 17-18.
- 16. Sull’attività didattica di Antolini e di Soli (1747-1822) vedi, rispettivamente, M. G. Marziliano, *Giovanni Antonio Antolini...*, cit., p. 36-41; A. Còccioli Mastroviti, «L’Accademia di Belle Arti di Modena», in G. Ricci (a cura di), *L’architettura nelle accademie riformate. Insegnamento, dibattito culturale, interventi pubblici*, atti del convegno (Politecnico di Milano, Facoltà di architettura, novembre 1989), Milano, 1992, p. 353-361; M. Pigozzi, «Giuseppe Maria Soli fra “Ancien Régime” e Restaurazione», in G. Ricci, G. D’Amia (a cura di), *La cultura architettonica nell’età della Restaurazione*, atti del convegno (Politecnico di Milano, 22-23 ottobre 2001), Milano, 2002, p. 263-264. Sull’attività didattica di Barabino, Bargigli, Bonsignore, Marvuglia e Santacroce, vedi M. Spesso, «Carlo Francesco Barabino (1768-1835)», R. Grassi, «Paolo Bargigli (1736-1818 circa)», E. Dellapiana, «Ferdinando Bonsignore (1760-1843)», P. Palazzotto, «Alessandro Emmanuele Marvuglia (1771-1845)», A. Maglio, «Paolo Santacroce (1760 ca-1831)», in A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco...*, cit., p. 371-380; 387-394; 399-404; 438-446; 460-461; F. Mangone, «Dopo l’Accademia della Pace. Paolo Santacroce e la fondazione della scuola napoletana di architettura», in *ibid.*, p. 143-149; V. Capitano, *Giuseppe Venanzio Marvuglia architetto, ingegnere, docente*, III, Palermo, 1989, p. 71-72.
- 17. Giocondo Albertolli insegnò ornato all’Accademia di Brera dal 1776 al 1812: G. Ricci, «L’architettura all’Accademia di Belle Arti di Brera: insegnamento e dibattito», in *id.* (a cura di), *L’architettura nelle accademie riformate...*, cit., p. 253-281; A. Maggi, «Tracce di una presenza ticinese nel Veneto: gli Albertolli, maestri di disegno», in L. Tedeschi (a cura di), *La formazione degli architetti ticinesi nelle Accademie di Belle Arti italiane fra il XVIII e il XIX secolo. Una prima indagine*, Archivio del Moderno, Mendrisio, 2001, p. 73-105.

- 18. G. Ricci (a cura di), *L'architettura nelle accademie riformate...*, cit.; G. Morazzoni, «Il Pensionato di Roma dell'Accademia di Belle Arti di Milano», in *Atti e memorie del III Congresso Storico Lombardo* (Cremona, 29-31 maggio 1938), Milano, 1939, p. 479-507; G. Ricci, «Giuseppe Bovara. Pensionato a Roma», in G. Daccò, B. Cattaneo (a cura di), *Memorie di un architetto. Autobiografia e catalogo della raccolta di Giuseppe Bovara*, Lecco, 1988, p. 207-220.
- 19. *Ibid.*, p. 75.
- 20. Gilardi studiò a Roma fino al 1810 con esiti molto apprezzati da Giocondo Abertolli, il quale in una lettera al figlio Ferdinando del 23 marzo 1809 si professava «persuasissimo» estimatore delle «trabeazioni da lui disegnate dall'antico»: A. Pfister, «I Gilardi. La dinastia ticinese di architetti "moscoviti"», in A. Pfister, P. Angelini (a cura di), *Gli architetti Gilardi a Mosca. La raccolta dei disegni conservati in Ticino*, Mendrisio, 2007, p. 22-33.
- 21. N. Ossanna Cavadini, «Pietro Bianchi: la formazione e le opere», in *id.* (a cura di), *Pietro Bianchi 1787-1849, architetto e archeologo*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, 1995; Napoli, Palazzo Reale, 1996; Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 1996), Milano, 1995, p. 21-40. S. Villari, «Pietro Bianchi (1787-1849)», in A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco...*, cit., p. 395-398.
- 22. S. Acquaviva, M. Vitali, *Felice Giani. Un maestro nella civiltà figurativa faentina*, Faenza, 1979, p. 51; A. Pfister, «L'archivio Gilardi di Montagnola», in P. Angelini, N. Navone, A. Pfister (a cura di), *Architetti neoclassici italiani e ticinesi fra Nava e Moscovia. I fondi grafici degli archivi Adamini e Gilardi*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria di Palazzo Cini, 21 aprile-20 maggio 2001), Mendrisio, 2001, p. 20.
- 23. I disegni di monumenti romani di Fantastici riguardano soprattutto le epoche antica e contemporanea (trascurando completamente il Cinquecento e il Seicento); due saggi di progettazione riguardano una «Capella Regia Sepolcrale» e una «Fattoria» riportanti rispettivamente le didascalie «Agostino Fantastici inventò per l'Accademia del Primo Ottobre 1807. Roma», «Agostino Fantastici inventò per l'Accademia il 1 Febbraio 1808. Roma» e sul verso la trascrizione delle «critiche» espresse dai commissari: C. Cresti (a cura di), *Agostino Fantastici, architetto senese (1782-1845)*, Torino, 1992 (part. schede 8A e 10A); F. Calderai, G. Mazzoni, «Agostino Fantastici: il taccuino del 1806», *Antologia di Belle Arti*, 43-47, 1993, p. 124-139.
- 24. R. Grassi, «Paolo Bargigli...», cit., p. 390.
- 25. G. Daccò, B. Cattaneo (a cura di), *Memorie di un architetto...*, cit., p. 245.
- 26. C. Mariani, «Il fondo di disegni dell'ingegnere-architetto Giuseppe Bovara ai Musei Civici di Lecco», in G. Ricci, G. D'Amia (a cura di), *La cultura architettonica...*, cit., p. 311-314. Nell'indice generale dei disegni di Bovara quelli romani sono in gran parte non identificati (ringrazio Mauro Rossetto, conservatore dei Musei Civici di Lecco, e Karin Wolfe, rispettivamente, per avere facilitato le mie ricerche sul fondo Bovara e per avervi collaborato).
- 27. Bovara descrive diversi viaggi condotti fuori Roma con gli amici: a Tivoli nel maggio 1807; Fiumicino e Ostia, la campagna romana fino a Terracina e Frosinone nel 1808, Campania, Siena e Firenze nel 1809, Tuscolo nel 1810: G. Daccò, B. Cattaneo (a cura di), *Memorie di un architetto...*, cit., p. 78-93.
- 28. *Ibid.*, p. 85. I disegni e gli schizzi di Bovara tratteggiati nei quadernetti da cui trasse le sue memorie sono andati perduti, rimane uno schizzo di Bianchi raffigurante l'Arco di Traiano di Benevento probabilmente riferibile a quel viaggio. Su questo disegno e sugli altri che Bianchi eseguì successivamente sullo stesso soggetto vedi N. Ossanna Cavadini, «Pietro Bianchi...», cit., p. 35, nota 16, 170, cat. 25-27.
- 29. G. Daccò, B. Cattaneo (a cura di), *Memorie di un architetto...*, cit., p. 78, 88.
- 30. Lettera di Debret a Duban del 5 febbraio 1824 (P. Pignon, «Gli architetti all'Accademia di Francia a Roma...», cit., p. 61).
- 31. Tambroni si occupava dei pensionati delle tre accademie del Regno Italico già dalla sua nomina a console nel 1811. Le maggiori informazioni sull'«Accademia Italiana» provengono dal manoscritto di Tambroni intitolato «Cenno intorno allo stato attuale delle belle arti in Roma», datato 2 dicembre 1814, vedi S. Rudolph, *Giuseppe Tambroni e lo stato delle arti a Roma nel 1814*, Roma, 1982; sull'Accademia vedi anche D. Bernini, «Canova a Palazzo Venezia», in E. Debenedetti (a cura di), *Sculture romane del Settecento. La professione dello scultore*, Roma, 2001, I, p. 250-252; M. Rodinò di Miglione, «Nuove ricerche sui concorsi dell'Accademia di San Luca tra il 1812 e il 1816», in P. Picardi, P. P. Racioppi (a cura di), *Le "scuole mute" e le "scuole parlanti". Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, Roma, 2002, p. 335-339.
- 32. *Ibid.*, p. 250-251.
- 33. Nel *Catalogo degli artisti stabiliti o attualmente dimoranti in Roma, disposti per ordine di alfabeto*, riferito al 1808 incluso nel quarto tomo pubblicato nel 1809 delle *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità...* (Roma, 1806-1811, IV, p. 140-158) Giuseppe Antonio Guattani segnala, oltre a pensionati francesi, spagnoli e tedeschi, anche i «Pensionati del Regno Italico»: «Sigg. Bianconi Giacomo, Boara Giuseppe, Nadi Giuseppe, Toselli Angelo» (*ibid.*, p. 156).
- 34. S. Rudolph, *Giuseppe Tambroni...*, cit., p. 84.
- 35. *Ibid.*, p. 43-44.
- 36. G. Bucco, «L'ingegnere-architetto Valentino Presani, Imperial Regio funzionario asburgico», in G. Bergamini (a cura di), *Tra Venezia e Vienna. Le arti a Udine nell'Ottocento*, catalogo della mostra (Udine, Chiesa di San Francesco, 19 novembre 2004-30 aprile 2005), Cinisello Balsamo, 2004, p. 76-91, part. p. 77.
- 37. L. Cavazzi, «Luigi Rossini a Roma», in P. Hoffmann, L. Cavazzi, M. E. Tittoni (a cura di), *Luigi Rossini incisore. Vedute di Roma 1817-1850*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi 7 aprile-15 luglio 1982), Roma, 1982, p. 17;

sull'attività di Rossini a Roma vedi A. Cerutti Fusco, «Luigi Rossini», in E. Debenedetti, (a cura di), *Architetti e ingegneri a confronto...*, cit., 2008, III, p. 172-177. Il 15 marzo 1813 Canova redasse un rapporto preliminare sul pensionato romano della Reale Scuola delle Arti del Disegno di Napoli, in cui evidenziava l'opportunità di lasciare «agli alunni una certa libertà come l'hanno tutti gli altri, e precisamente quelli dell'Accademia Imperiale di Francia, di esercitare il loro studio nelle gallerie o nei musei o negli antichi monumenti». Ricostituito nel luglio 1813 dal governo francese, il pensionato napoletano fu attivato solo nel 1815 dal governo borbonico, confermando i vincitori del 1814, tra i quali gli architetti Francesco Saponieri, Nicola d'Apuzzo e Pietro Valente, e affidandone la direzione allo stesso Canova, che tuttavia rinunciò quasi subito all'incarico: F. Mangone, «Il pensionato napoletano di architettura, 1813-1875», in G. Alisio (a cura di), *Civiltà dell'Ottocento Le arti a Napoli dai Borbone ai Savoia. Architettura e urbanistica*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 25 ottobre 1997-26 aprile 1998), Napoli, 1997, p. 35-45, part. p. 35; F. Mangone, *Pietro Valente*, Napoli, 1996, p. 18-22.

– 38. «Sgraziatamente la mancanza di mezzi e di occasioni l'ha costretto ad abbandonare Roma per ritornare a Bologna» (S. Rudolph, *Giuseppe Tambroni...*, cit., p. 43-44, 100).

– 39. M. G. Marziliano, *Giovanni Antonio Antolini...*, cit., p. 55.

– 40. P. Pinon, F.-X. Amprimoz, *Les Envois de Rome...*, cit., p. 181-182.

– 41. *Roma antiqua. "Envois" degli architetti francesi (1788-1924). L'area archeologica centrale*, catalogo della mostra (Roma, Académie de France, 29 marzo-27 maggio 1985; Parigi, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 7 maggio-13 luglio 1986), Roma, 1985, p. 292-303.

– 42. Pâris riferì i suoi disegni del Tempio di Marte Ultore e del Foro Traiano agli scavi condotti dal governo napoleonico nel 1811-1813 (P. Pinon, *Pierre-Adrien Pâris...*, cit., p. 143-146, fig. 10).

– 43. In una lettera dell'8 aprile 1811 Voghera annunciando l'arrivo a Milano di sette tavole raffiguranti il Colosseo si scusava per il ritardo dovuto alla «tardanza degli scavi»: G. Ricci, «Il disegno nella progettazione di Luigi Voghera», in L. Roncai, *L'architetto Luigi Voghera e il suo tempo*, atti del convegno (Cremona, 12 novembre 1988), Milano, 1990, p. 47, 50-51.

– 44. «col compagno carissimo Architetto Professore Giacomo Bianconi [a Roma nel 1804-1809] misurai e disegnai i monumenti superstiti entro e fuori Roma cioè: li Portici di

Ottavia [saggio accademico del 1809]; il Teatro di Marcello [saggio accademico, 1808]; il Tempio di Antonino e Faustina [1809]; nel Foro Romano le tre colonne di Giove Statore [con «macchietta» di Palagi, riferito sia al 1809 sia al 1811]; il Tempio di Vesta ora Santa Maria del Sole [saggio accademico, 1809]; il Tempio della Pace [studi del 1808, rilievo riferito sia al 1809, sia al 1810], l'Arco di Tito [studi 1808, rilievo 1809]; il Tempio della Fortuna Virile [1810]; il Palazzo di Villa Madama sul Monte Mario [riferito sia al 1808 sia al 1810], e dopo insieme anche al compagno Gaetano Besia [pensionato nel 1809]; il Tempio della Sibilla a Tivoli [saggio accademico, 1809, già rilevato nel 1807-1808], il Tempio d'Ercole in Cori [1810]; il Ponte rotto in Roma [1810]; la Piramide di Cajo Cestio [1810, due tavole con veduta di Palagi]; il Portico del Pantheon colla Rotonda [1811]; il Colosseo [1811]; la soffitta della Basilica di Santa Maria Maggiore [1811]; la colonna Traiana [riferito sia al 1808 sia al 1811, sette tavole], l'avanzo del Tempio di Marte Ultore nel Foro di Nerva [1811]; il Circo di Caracalla [riferito sia al 1808 sia al 1811]; il sepolcro di Cecilia Metella fuori di Porta Capena [riferito sia al 1810 sia al 1811]; ed altri disegni presi nel Museo Clementino, e Chiaramonti [1809]» (G. Daccò, B. Cattaneo (a cura di), *Memorie di un architetto...*, cit., p. 31 vedi anche p. 15-16, 78, 80, 82, 88).

– 45. «della colonna di Foca d'ordine Corinzio che si vede nel Foro Romano isolata» Bovara conservava il «disegno rilevato dall'amico Ingegnere Pietro Bianchi nel 1811» (*ibid.*, p. 15).

– 46. Contrariamente al rilievo, il restauro del Colosseo di Voghera fu lodato dai professori di Brera, in occasione della richiesta da parte dell'autore di una dichiarazione a favore dell'eventuale pubblicazione di entrambi: G. Ricci, «Il disegno...», cit., p. 50.

– 47. L. Re, *Osservazioni sull'Arena e sul podio dell'Anfiteatro Flavio fatte dal sig. Pietro Bianchi*, Roma, 1813. Sulle ricerche a carattere archeologico di Pâris sul Colosseo e sui relativi progetti di pubblicazione vedi P. Pinon, «L'architetto Pierre-Adrien Pâris à Rome et l'administration napoléonienne (1809-1814)», *Bullettin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1989, p. 143-157; *id.*, *Pierre-Adrien Pâris...*, cit., p. 80-87; 118-141 (in particolare sulla relazione con l'attività di Bianchi, p. 140).

– 48. D. Matteoni, «Lorenzo Nottolini (1787-1851)», in A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco...*, cit., p. 453-460.

– 49. G. Daccò, B. Cattaneo (a cura di), *Memorie di un architetto...*, cit., p. 207, 223.

La bibliothèque de l'architecte Luigi Canonica. Un instrument cosmopolite et son fonctionnement

Cecilia Hurley

« Le style est l'homme, a dit un écrivain célèbre qui dut lui-même à son style sa gloire la plus durable. Sans vouloir parodier ce mot peut-être plus brillant que juste, la Bibliographie ne pourrait-elle pas dire à son tour avec plus de vérité : la Bibliothèque c'est l'homme ? Et en effet, dans le choix des livres dont un ami de l'étude s'est entouré pendant sa vie, quel observateur un peu sérieux ne reconnaîtrait sans effort non-seulement la nature des travaux du possesseur, mais leur direction, mais ses goûts personnels, ses tendances morales, ses opinions même religieuses et politiques ? »¹. Ou, comme écrit Victor de Jouy de manière plus succincte « Dis-moi ce que tu lis, je te dirai qui tu es »².

En abordant la question de la culture livresque d'un architecte tessinois étudiant et travaillant à Milan, et devenu l'architecte officiel nommé par les Français durant la période de la République cisalpine, on se trouve confronté à une première question : comment reconstruire l'univers livresque – univers du texte imprimé comme manuscrit – dans lequel l'architecte s'est mu³. Ici, le terme 'univers' – à première vue ambitieux – recouvre une notion qui n'est pas dénuée de sens, ni empruntée pour son effet rhétorique ou ses implications de grandeur intangible. Depuis plusieurs décennies, les historiens du livre manuscrit et imprimé s'interrogent sur l'utilisation du livre. En effet, d'une première histoire de la lecture conçue essentiellement sur la base de la possession de la chose manuscrite ou imprimée, comme sur l'établissement sur inventaires de listes de livres possédés, l'attention s'est vite tournée vers d'autres questions tout aussi importantes⁴. Ainsi, la reconstitution d'une bibliothèque privée sert-elle comme point de départ à des analyses qui portent davantage d'attention à l'accès aux textes, à leur utilisation, plus qu'à leur simple possession⁵. Or – pour revenir à ce mot 'univers' que j'ai avancé en début de cette contribution – cette histoire des pratiques socio-culturelles du livre nous permet de placer le collectionneur et ses livres dans un réseau de relations professionnelles, intellectuelles, amicales, familiales et institutionnelles.

Quand on se tourne vers une collection concrète, par exemple celle de Luigi Canonica, on espère se retrouver en présence d'un fonds qui documente ses méthodes de lecture. Néanmoins, ce type de collection peut aussi poser des problèmes épineux

d'interprétation, en raison de la difficulté à bien cerner les traces d'une possession ou d'une pratique de lecture, symptômes d'une pratique de l'art.

Pour comprendre un des aspects de cet 'univers', il faut toujours considérer la constitution d'une bibliothèque savante comme la résultante de multiples acteurs. L'acquisition, l'utilisation et la transmission d'une collection de livres nécessitent le recours à divers réseaux commerciaux, intellectuels, professionnels, familiaux, amicaux, enfin institutionnels. Ceux-ci peuvent intervenir tant pendant la vie du collectionneur-savant qu'après sa mort. Une première ébauche de l'inventaire de la bibliothèque de Canonica permet déjà d'apprécier l'importance de cette collection⁶. L'historien de l'architecture qui consulte cette liste se trouve sur un terrain assez familier. Les ouvrages qu'on s'attendrait y voir figurer se repèrent bien dans la collection : une édition de Vitruve par Perrault en italien, une édition d'Alberti, une édition de Serlio (maintenant perdue)⁷. Il faut y ajouter les écrits d'Orsini, de Vittone, ainsi que plusieurs éditions de Palladio⁸. Malgré tout, il est des ouvrages qui paraissent « manquer » à sa bibliothèque : les œuvres d'un Vincenzo Scamozzi ou d'un Vignole semblent absents dans une collection pourtant bien achalandée en traités de ce type. Les inventaires de bibliothèques d'architectes que nous possédons aujourd'hui nous incitent à penser qu'un architecte de l'époque de Canonica aurait acheté une édition de la *Regola* de Vignole, qui comptait parmi les ouvrages propédeutiques les plus populaires ; cet ouvrage, il l'aurait sans aucun doute conservé pendant sa vie professionnelle. Faut-il pour autant croire que l'architecte n'en détenait nul exemplaire ? Tant s'en faut. Car une telle conclusion, aussi hâtive qu'erronée, repose fondamentalement sur une vision de la transmission idéale d'une bibliothèque privée que l'on doit réviser pour pouvoir prendre en compte la présence de multiples personnages. Ces différents acteurs ont tous agi sur cette bibliothèque à des moments différents.

Récapitulons nos connaissances sur la bibliothèque de Luigi Canonica. Il est mort en 1844, sans héritiers directs, et ses collections de livres, de dessins et de manuscrits passent dans la famille Porta. De génération en génération ces fonds échouent dans les collections familiales des Frascina et Cattaneo à Manno et des Banchini à Pregassona. La famille Banchini a vendu une grande partie de sa portion à la Biblioteca cantonale de Lugano au début des années 1930 ; les autres deux tiers restent entre les mains des familles Frascina et Cattaneo jusqu'au début de notre siècle, quand ils parviennent à l'Archivio di Stato de Bellinzona⁹. Cette histoire de la transmission de la bibliothèque permet à présent d'éclaircir la question des acteurs familiaux et institutionnels en jeu, qui ont tous agi sur la collection de livres. Dans la trajectoire mouvementée de la collection Canonica, il nous faut identifier quelques éléments clés, surtout en ce qui touche la reconnaissance de la valeur intrinsèque des livres.

Autant pour l'architecte que pour l'historien de l'architecture, un fonds tel celui de Canonica revêt une importance toute particulière. Considérons un moment les modalités de transmission d'une telle collection. Dans une situation idéale le fonds sera inventorié au moment de la mort du collectionneur et transféré ensuite dans une institution qui va le conserver dans son intégralité. De tels cas sont assez rares. Pour la période considérée, l'exemple le plus insigne reste la bibliothèque de Sir John Soane (1753-1837), dont la maison et tout son contenu, y compris la collection de six mille volumes, est léguée à la nation britannique¹⁰. A l'autre bout du spectre, la bibliothèque dont on connaît l'existence, mais dont tout le contenu a été perdu – soit détruit, soit

dispersé. Celle de Quatremère de Quincy a disparu, même s'il nous en reste un inventaire¹¹. Si la matérialité de cette collection importante est donc perdue, l'idea de la collection subsiste. Entre ces deux extrêmes, il y a toute la gamme de possibilités – ainsi, la bibliothèque de Canonica, restée dans la famille pendant presque cent cinquante ans. Reconnu de son vivant, Canonica n'a pas accédé directement à ce Panthéon des 'grands noms' qui ont tant occupé pour ne pas dire monopolisé l'attention des historiens trop longtemps. Une telle célébrité aurait peut-être assuré un meilleur sort à sa bibliothèque ; on voit donc à quel point le travail historique reste tributaire de l'œuvre de mémoire qui la précède. Heureusement, les avances dans les méthodes historiques des cinquante dernières années, accompagnées de fortes impulsions institutionnelles comme d'une prise de conscience de l'importance de notre patrimoine culturel nous ont incité à jeter un regard plus favorable sur ces figures anciennement dites 'secondaires', mais aujourd'hui reconnues comme des témoins très éloquents de leur époque. Cet infléchissement des méthodes historiques nous permet de mieux comprendre le sort réservé aux livres de Canonica, et aussi de mesurer l'impact d'agents différents sur la collection telle qu'on la connaît aujourd'hui.

Les livres de Canonica représentaient un élément du patrimoine familial ; à ce titre, ils ont été incorporés dans la bibliothèque de la famille sans plus de cérémonie. Ils ne jouissaient d'aucun privilège particulier, et furent rangés avec les livres de cuisine, de divertissement, de mathématiques, de spiritualité également possédés par la famille. Au moment d'héritages, au fil des testaments, ces livres furent négociés en tant qu'objets dénués de tout caractère intellectuel, de toute valeur culturelle. On scinda des séries d'ouvrages pour les partager équitablement. De même pour des séries de gravures en feuilles, dont quelques segments se trouvent à Bellinzona, les autres à Lugano¹². Un premier groupe d'acteurs a donc fortement influencé le destin de cette bibliothèque – le réseau familial. De même les acteurs institutionnels ont agi sur la bibliothèque, ce qui aide à éclaircir cette question d'ouvrages qui semblent manquer à la bibliothèque possédée par Canonica. Au début des années 1930 la famille Banchini propose ses livres à la Biblioteca cantonale de Lugano¹³. En acquérant ces ouvrages, l'institution se réserve le droit de refuser certains titres – elle ne désire pas s'encombrer de titres en double, et préfère économiser leur acquisition. Or, les registres de la bibliothèque montrent que cette institution possédait déjà un fonds de livres dans le domaine de l'histoire de l'architecture, y compris des éditions de Vignole. L'absence de ce texte peut donc s'expliquer une fois comprise la trajectoire fort mouvementée de la bibliothèque de Canonica, et le rôle d'acteurs plus tardifs sur sa destinée.

Une fois la bibliothèque reconstituée, comment peut-on l'utiliser pour éclaircir ces questions sur les pratiques socio-culturelles du collectionneur-architecte ? Une première donnée qu'il convient de se représenter en parlant des pratiques socio-culturelles du livre et de la lecture ressortit justement à l'accès aux livres. Que la bibliothèque privée d'un savant, ou d'un architecte puisse nous donner des renseignements sur sa pratique du livre, sur sa culture livresque est clair¹⁴. Mais imaginer une corrélation exacte entre livres possédés et 'culture livresque' pourrait nous induire en erreur. Un livre possédé n'est pas forcément un livre lu – combien de collections autant privées que publiques comportent des livres dont les pages n'ont jamais été ouvertes ? Comment expliquer ce fait – acquérir sans lire ? Le nombre toujours croissant de publications, le prix de plus en plus modique de la chose imprimée, la tenta-

tive, par les éditeurs, de lancer des 'bibliothèques' peu chères et complètes favorisent des bibliothèques privées plus amples. De même, en se fiant à la typologie des souscriptions établie par Reinhard Wittmann, on peut mieux apprécier l'importance des souscriptions qu'il qualifie de prestigieuses – celles signées par un associé dans le seul but d'assurer la présence de son nom sur la liste imprimée des associés, même si le contenu de l'ouvrage souscrit ne l'intéresse pas particulièrement¹⁵. Il faut rappeler une évolution importante – remarquée par les historiens du livre – qui prend place pendant les dernières décennies du XVIII^e siècle, et touche aux modalités de la lecture. On passe d'une lecture intensive – l'assimilation d'un nombre restreint de livres, essentiellement la bible et quelques ouvrages classiques qui sont étudiés, réétudiés, lus en famille – à une lecture dite extensive, qui favorise un rapport plus fragmenté avec un plus grand nombre de livres¹⁶. Mais surtout, au moment qui nous intéresse ici – la fin des Lumières et le début du XIX^e siècle – un livre lu n'est pas forcément un livre possédé. Non seulement les prêts entre amis – pratique attestée fort souvent – continuent, mais ces prêts s'institutionnalisent. Les bibliothèques publiques se développeront au cours du XIX^e siècle, mais depuis longtemps les cabinets de lecture fournissent déjà aux lecteurs avides de nouveautés littéraires un moyen pratique de se procurer les dernières parutions grâce au système de la location des livres et des journaux. Quelques libraires vont vite reconnaître l'utilité et les avantages commerciaux de cette nouvelle manière d'accéder aux livres, en proposant un service correspondant. Par exemple, dans certaines villes du nord de l'Italie à la fin du XVIII^e siècle, un abonnement annuel de 10 paoli permet à l'abonné de consulter dans le magasin même les journaux italiens et étrangers, tandis que pour la somme assez modique de 18 paoli l'abonné peut aussi bénéficier du prêt à domicile¹⁷. Ces cabinets proposent non seulement un accès abordable aux livres mais aussi – dans l'esprit des cercles littéraires, des cafés, des salons – un espace propre à encourager la discussion, la dissémination des connaissances, l'échange d'idées¹⁸. Bref, l'espace de la lecture s'agrandit, et dépasse celui d'un cabinet particulier. Malheureusement, en l'absence de registres de prêts, la trace de ces lectures et de ces pratiques a souvent vite été perdue.

476

Une fois la première liste du contenu de la bibliothèque établi, on peut aborder la question de l'interprétation de l'inventaire d'une bibliothèque d'architecte à la fin des Lumières. Certes la prépondérance de livres portant sur l'architecture invite l'historien à porter une attention toute particulière à ces ouvrages, pour examiner leurs rapports avec la vie professionnelle de Canonica. La majorité, sans surprise, est en langue italienne, mais le corpus des œuvres en langue française s'avère appréciable – le fait n'a rien d'étonnant, vu les fonctions que le gouvernement français a confiées à cet architecte. Plus significative est la présence de plusieurs traités en allemand ou d'auteurs allemands. Canonica sait cette langue, même s'il achète un texte allemand en traduction dès qu'il le peut¹⁹. Par contre, on ne trouve aucun ouvrage en langue anglaise²⁰. Il semble requérir l'aide de littérature étrangère lorsqu'il s'intéresse à des questions très techniques ou spécialisées. Les traités germaniques sur les jardins attirent toute son attention – paradoxalement, c'est cette littérature, en langue originale ou en traduction française, qui lui livre les derniers développements de la théorie anglaise des jardins – donc de manière indirecte...

De même, la littérature portant sur les techniques les plus modernes reste bien représentée dans la bibliothèque. Des ouvrages pionniers sur le gaz d'éclairage marquent

un intérêt très vif pour les dernières nouveautés²¹. Mais Canonica ne néglige pas pour autant l'histoire de son art. A part les traités mentionnés ci-dessus, il possède de Serlio un groupe d'ouvrages, une véritable constellation qui tourne autour d'une planète nommée Palladio²². Et dans ce groupe, une juxtaposition fort intéressante apparaît. Canonica possède non seulement l'édition Palladio de Venise datée de 1570, mais aussi le fameux et rare fac-similé exécuté vers 1750 par Pasquali à Venise, sur une commande du consul d'Angleterre à Venise, Joseph Smith²³. Les planches, les pages de titre gravées sur cuivre imitent à la perfection les planches sur bois de la première édition ; le consul Smith y a fait ajouter, à l'identique, des planches exécutées d'après dessins inédits de Palladio qui se trouvaient dans sa collection. Cette édition relève donc d'une tentative de réécrire Palladio, et de redonner à cette construction une forme originale, authentique.

Il apparaît réducteur de ne considérer que les ouvrages d'architecture dans une telle collection, en laissant de côté tout le reste. Un catalogue dessine toute une constellation de points de référence qu'une bonne connaissance de l'histoire du savoir permet de repérer. L'univers livresque d'un possesseur de livres doit être modélisé de manière précise ; ici, il peut être reconstitué en prenant en compte tous les acteurs principaux de la circulation des livres, et les pratiques socio-culturelles du livre ; ici, on devra considérer concrètement l'impact d'un travail pratique réglé par une activité théorique, l'enseignement de l'architecture par un biais individuel ou institutionnel, enfin la situation concrète d'une vie sociale organisée en réseaux de relations. A ce titre, Canonica nous livre un cas d'étude extrêmement riche. Il aime les livres, et sait les choisir avec soin ; ses choix dépassent largement les limites de sa vie pratique professionnelle et touchent à des domaines bien définis qui éclairent notre connaissance de l'architecte.

Plusieurs groupes d'ouvrages se laissent identifier dans la bibliothèque Canonica. L'architecte semble apprécier la littérature de voyages, tant d'auteurs italiens que d'auteurs étrangers (presque exclusivement en traduction). Il éprouve aussi un goût prononcé pour l'histoire ainsi que pour la littérature, et possède maints textes dans ces domaines, y compris des grandes séries²⁴. Il souscrit en effet au lancement de la plus ambitieuse série d'ouvrages en langue italienne, lancée à Milan par la Società tipografica dei classici italiani, et qui produira 249 volumes de 1802 à 1814. Cette gigantesque entreprise comporte une dimension proprement paradigmatique des Lumières tardives : le commerce de la librairie, alors, commence à fléchir à Venise. L'organisation de la Società se fonde sur des principes capitalistes mais aussi moraux. Les ouvrages produits sont acquis par des institutions publiques à vocation publique, des établissements éducatifs, mais sept-cent treize associés privés soutiennent tout particulièrement le plan éditorial dès ses débuts, en s'engageant à payer une somme régulière à réception de chaque nouveau volume de la série²⁵. En acceptant de payer une souscription, Canonica ne promet pas de lire chaque volume, mais il sanctionne toute une vision du panthéon littéraire de son temps. En retour, le grand monument littéraire lui est livré sous la forme d'exemplaires spécialement imprimés avec son nom.

Un autre exemple paraît très significatif : Canonica semble avoir conçu une véritable passion pour la sociabilité académique, telle qu'elle a été rénovée par la réforme de l'Institut par Napoléon. L'Accademia italiana delle scienze lettere ed arti, fondée sur le modèle français, s'éloigne du cercle aristocratique pour devenir un cercle de spé-

cialistes propres au débat technique, au contrôle des découvertes, à l'encouragement des jeunes générations. Canonica répond favorablement à l'invitation de soutenir cette jeune académie, il en devient membre²⁶. Il garde précieusement les actes de ces académies, jusqu'à leurs statuts²⁷. Il collectionne même les statuts d'autres académies, comme celle de Vienne²⁸. Le cercle académique reste à ses yeux un instrument propre à valoriser l'artiste, mais aussi, un moyen de connaître rapidement les derniers développements des sciences. Il collectionne soigneusement les procès-verbaux des cérémonies annuelles de distribution de prix des Académies de Milan, de Venise, de Brescia²⁹.

D'autres écrits, beaucoup moins prestigieux, nous livrent aussi un coup d'œil intéressant sur la vie, sur les intérêts d'un architecte – des intérêts reflétant sa vie professionnelle. Car l'architecte des théâtres rassemble une littérature scientifique impressionnante sur leur construction, se documente sur la fabrique urbaine de Brescia avant de commencer son travail sur le théâtre dans cette ville. Elève de Piermarini, il sera lui-même appelé à travailler sur la Scala, et réunit une petite collection de programmes des manifestations qui ont eu lieu dans ce théâtre comme dans d'autres théâtres milanais³⁰.

478

D'autres indications semblent signaler une sociabilité du livre au sein de son atelier d'architecte. Canonica a laissé des traces très discrètes de sa lecture, qui demandent beaucoup d'attention pour être reconnues. En effet, la pratique sociale du livre propre à Canonica est très aisément définissable. Contrairement à des praticiens comme Inigo Jones, qui couvrait ses livres de notes manuscrites, Canonica n'annote presque jamais un ouvrage ; il se contente d'y laisser de petites notes de mémoire, rédigées sur des feuilles séparées et rarement insérées entre deux pages. Dans sa jeunesse, il prend des notes sur un cahier, comme s'il s'agissait de notes de cours. Par contre, il marque très souvent son nom sur les livres qu'il possède, sans doute pour bien marquer sa propriété dans un contexte qui pouvait conduire à un usage collectif de ses volumes, par exemple dans son propre atelier d'architecture. En règle générale, il tient ses livres dans un excellent état, preuve d'un respect certain pour ces objets de savoir. Cependant, aucun ouvrage n'est relié avec luxe : ici, le livre demeure un instrument de connaissance et de maîtrise de la pratique, bien plus qu'un objet bibliophilique.

Voilà donc quelques premières indications sur la culture livresque, cet 'univers' du livre caractéristique d'un architecte à la fin des Lumières et au début du XIX^e siècle. Ces nouvelles analyses proposées par l'histoire du livre ne nous éloignent point des livres mêmes. L'importance de l'inventaire n'a pas disparue. Son utilisation, par contre, se voit modifiée, elle nous permet ainsi de cerner l'architecte non seulement dans sa vie professionnelle, mais aussi dans ce que l'on pourrait nommer la 'sociabilité du livre'. Du cabinet ou bureau du collectionneur aux grandes cérémonies officielles des académies, tout en passant par les sociétés locales, les nouveaux espaces de lecture, les représentations à La Scala, ces traces de lecture, bien que très discrètes, nous permettent de comprendre les fonctions multiples de la chose imprimée et son utilisation journalière. Enfin, même les trajectoires les plus mouvementées de collections qui ont été façonnées par plusieurs mains peuvent nous transmettre des renseignements précieux, qui jettent quelque lumière sur la vie et sur les activités d'un homme, et sur le groupe ou les groupes auxquels il appartenait.

- 1. *Bibliothèque de M. Quatremère de Quincy... collection d'ouvrages relatives aux beaux-arts et à l'archéologie ; dont la vente aura lieu le lundi 27 Mai 1850...*, Paris, 1850, p. [i].
- 2. V.-J. É. De Jouy, *L'Hermite de la Chaussée-d'Antin ou Observations sur les mœurs et les usages parisiens au commencement du XIX^e siècle*, Paris, 1813, p. 288-289.
- 3. Pour des études sur les bibliothèques d'architecte, voir M. S. Di Fede, F. Scaduto (éd.), *La biblioteca dell'architetto. Libri e incisioni (XVI-XVIII secolo) custoditi nella Biblioteca centrale della Regione Siciliana*, cat. expo. (Palermo, 8-22 novembre 2007), Palermo, 2007 ; D. L. Sparti, *La casa di Pietro da Cortona. Architettura, accademia, atelier e officina*, Roma, 1997, p. 89-103 ; A. Avon, « La biblioteca, gli strumenti scientifici, le collezioni di antichità e opere d'arte di un architetto del XVII secolo, Jacques Le Mercier (1585-1654) », (*Annali di architettura*, 8), 1996, p. 179-196.
- 4. R. Chartier (éd.), *Histoires de la lecture. Un bilan des recherches*, Paris, 1995 ; *id.*, *Culture écrite et société*, Paris, 1996 ; G. Cavallo, R. Chartier (éd.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, 1997 ; A. Manguel, *Une histoire de la lecture*, Arles, 1998.
- 5. S. McPhee, « The architect as reader », *The Journal of the Society of Architectural Historians*, 58, 3, septembre, 1999, p. 454-461.
- 6. C. Hurley, « La biblioteca Canonica-Porta-Fraschina-Cattaneo di Manno presso l'Archivio di Stato del Cantone Ticino. Un frammento di storia intellettuale dei secoli XVIII-XIX », *Bollettino Storico della Svizzera italiana*, IX, CXI, 2008, 1, p. 123-192 et *id.*, « La Biblioteca di Luigi Canonica », in L. Tedeschi, F. Repishti (éd.), *Luigi Canonica 1764-1844. Architetto di utilità pubblica e privata*, Mendrisio / Cinisello Balsamo, 2011, p. 313-322.
- 7. Vitruvius Pollio, *L'architettura generale di Vitruvio ridotta in compendio dal Sig. Perrault, e arricchita di tavole di rame. Opera tradotta dal francese ed incontrata in questa edizione col testo dell'Autore, e col commento di Monsig. Barbaro...*, Venezia, 1747 ; *L'architettura di M. Vitruvio Pollione, colla traduzione italiana e commento del marchese Berardo Galiani...*, Napoli, 1758 ; L. B. Alberti, *Della architettura della pittura e della statua di Leonbatista Alberti, traduzione di Cosimo Bartoli...*, Bologna, 1782 ; S. Serlio, *Libri sei d'architettura: nei quali con facili e brevi modi tratta dei primi principii della geometria, con una nuova aggiunta delle misure che servono a tutti gli ordini dei componimenti che vi si convengono di Sebastiano Serlio, bolognese*, Venezia, 1566.
- 8. B. A. Vittone, *Istruzioni diverse concernenti l'ufficio dell'architetto civile, ed inservienti d'elucidazione, ed aumento alle istruzioni elementari d'architettura già al pubblico consegnate...divise in libri due...*, da Bernardo Antonio Vittone, Lugano, 1766 et *id.*, *Istruzioni elementari per indirizzo de' giovani allo studio dell'architettura civile...*, Lugano, 1760 ; B. Orsini, *Della geometria e prospettiva pratica*, Roma, 1771-1773, 3 vols. et *id.*, *Dizionario universale d'architettura e dizionario vitruviano accuratamente ordinati...*, Perugia, 1801, 2 vols.
- 9. Pour l'histoire de la Bibliothèque voir M. Bernasconi Reusser, « Fondo Luigi Canonica (Emilia Banchini) », in L. Tedeschi (éd.), *Archivi e Architetture. Presenze nel Cantone Ticino*, cat. expo. (Mendrisio, Archivio del Moderno, 5 novembre 1998-17 janvier 1999), Mendrisio, 1998, p. 130-131.
- 10. E. Harris, « Sir John Soane's Library : 'O, books! ye monuments of mind' », *Apollo*, 131, 338, avril, 1990, p. 242-247 ; D. Watkin, *Enlightenment Thought. Sir John Soane and the Royal Academy Lectures*, Cambridge, 1996 ; E. Harris, N. Savage (éd.), *Hooked on books. The library of Sir John Soane, Architect 1753-1837*, London, 2004.
- 11. *Bibliothèque de M. Quatremère de Quincy...*, cit.
- 12. G. Bignoli, *Raccolta di antichità greche e romane ad uso degli artisti, disegnatte ed incise...*, Milano, 1822-1823 et F. Mazois, *Les Ruines de Pompéi dessinées et mesurées*, Paris, 1824-1838.
- 13. Il ne s'agit pas d'un don mais d'une vente ; la bibliothèque se porte acquéreur.
- 14. Sur les bibliothèques privées voir A. Nuovo (éd.), *Biblioteche private in età moderna e contemporanea*, actes coll. (Udine, 18-20 octobre 2004), Milano, 2005 et W. Adam, M. Fauser, U. Pott (éd.), *Geselligkeit und Bibliothek. Lesekultur im 18. Jahrhundert, (Schriften des Gleimhauses Halberstadt, 4)*, Göttingen, 2005.
- 15. Voir, par exemple, R. Wittmann, « Subscribenten und Pränumerantenverzeichnisse als Quellen zur Lesergeschichte », dans *Buchmarkt und Lektüre im 18. und 19. Jahrhundert. Beiträge zum literarischen Leben 1750-1880, (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 6)*, Tübingen, 1982, p. 46-68.
- 16. R. Chartier, « Du livre au lire », dans *id.* (éd.), *Pratiques de la lecture*, Marseille, 1985, p. 69-70.
- 17. L. Braidà, « Quelques considérations sur l'histoire de la lecture en Italie : usages et pratiques du livre sous l'Ancien Régime », dans R. Chartier (éd.), *Histoires de la lecture...*, cit., p. 23-49, 35.
- 18. Voir F. Borroni Salvadori, « Riunirsi in crocchio anche per leggere : le origini del gabinetto di lettura a Firenze », *Rassegna storica toscana*, 1981, p. 11-33 ; L. Desideri, *Il Viesusseux. Storia di un gabinetto di lettura, 1819-2003. Cronologia, saggi, testimonianze*, Firenze, 2004.
- 19. C. C. L. Hirschfeld, *Théorie de l'art des jardins par C. C. L. Hirschfeld... traduit de l'allemand*, Leipzig, 1779-1785, 5 vols.
- 20. Il acquiert une traduction italienne de l'ouvrage important de Rumford : B. Rumford, Count Thompson, *Relazione di uno stabilimento per i poveri eretto in Monaco... Recata in lingua italiana dal suo originale inglese...*, Venezia, 1798.
- 21. F. C. Accum, *Trattato pratico sopra il gas illuminante contenente una completa descrizione dell'apparecchio e delle macchine opportune per illuminare col gas idrogeno carbonato, ossia gas di carbonio, le contrade, le case e le manifatture, con alcune osservazioni sopra l'utilità, la sicurezza e la natura in generale di questo nuovo ramo di civile economia, di Fede-*

rigo Accum..., Milano, 1817 ; G. Aldini, *Memoria sulla illuminazione a gas dei teatri progetto di applicarla all'I. R. Teatro della Scala in Milano*, Milano, 1820.

_ 22. F. Muttoni, *Architettura di Andrea Palladio Vicentino Nella quale sono ridotte in compendio le Misure, e le Proporzioni delli Cinque Ordini di Architettura dal medesimo insegnate, ed anche da molti altri Autori, e tratte da Fabbriche Antiche, raccolte, e date in luce dall'architetto N.N. di Vicenza, e con la traduzione francese*, Venezia, 1741, ainsi que O. Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio raccolti ed illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi. Opera divisa in quattro tomi con tavole in rame rappresentanti le piante, i prospetti, e gli spaccati. Con la traduzione francese*, Vicenza, 1783 & Vicenza, 1786 ; D. Howard, « Four centuries of literature on Palladio », *The Journal of the Society of Architectural Historians*, 39, 3, octobre, 1980, p. 224-241.

_ 23. A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura Di Andrea Palladio. Ne' quali, dopò un breve trattato de' cinque ordini, & di quelli, avvertimenti, che sono piu necessarij nel fabricare; si tratta delle case private, delle Vie, de i Ponti, delle Piazze, de i Xisti, et de' Tempij*, Venetia, 1570 et *I quattro libri dell'architettura Di Andrea Palladio. Ne' quali, dopò un breve trattato de' cinque ordini, & di quelli, avvertimenti, che sono piu necessarij nel fabricare; si tratta delle case private, delle Vie, de i Ponti, delle Piazze, de i Xisti, et de' Tempij*, Venetia, 1570 [= Venetia, 1766-1767].

_ 24. *Storia universale dal principio del mondo sino al presente, scritta da una Compagnia di letterati inglesi, e ricavata da' fonti originali... Tradotta dall'inglese, con giunta di note, e di avvertimenti di alcuni luogbi*, Milano, 1801-1808, 116 vols.

_ 25. Sur cette collection importante voir S. Faraoni, « Giulio Ferrario, intellettuale milanese ed editore della Società Tipografica de' Classici Italiani », *Aevum. Rassegna di Scienze Storiche, Linguistiche e Filologiche*, 77, 3, septembre-décembre, 2003, p. 683-691 ; E. Bottasso, « I primordi delle collezioni di classici italiani », dans V. De Gregorio (éd.), *Bibliologia e critica dantesca : saggi dedicati a En-*

zo Esposito, I, *saggi bibliologici*. Ravenna, 1997, p. 37-42 ; M. Bernasconi, *Le associazioni librerie in Ticino nel XVIII e XIX secolo*, Bellinzona, 1992, p. 36-37, 171-172 ; M. Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, 1980, p. 9-22.

_ 26. *Costituzione della Accademia italiana di scienze lettere ed arti*, Firenze, 1808, p. 42 : « Canonica, Luigi. [...] Ha accettato con lettera dei 24 Maggio 1807 ». Dans son exemplaire de la *Costituzione Canonica* corrige cette date en « 27 Maggio ».

_ 27. *Atti dell'Accademia italiana di Scienze Lettere ed Arti*, Livorno, 1810.

_ 28. *Statuten für die österreichisch-kaiserliche Akademie der vereinigten bildenden Künste*, Wien, 1812.

_ 29. Il en possédait des séries presque complètes ; sur la couverture il notait l'année pour les cérémonies de l'*Accademia di belle arti* de Milan, la ville (ou le nom de l'institution) et l'année pour les autres académies (Venezia 1810 ; Istituto 1820).

_ 30. Parmi les ouvrages sur l'architecture du théâtre qu'il possédait : G. Piermarini, *Teatro della Scala in Milano : architettura del regio professore Gius. Piermarini*, Milano [s.n.], 1789 ; E. Arnaldi, *Idea di un teatro Nelle principali sue Parti simile a' teatri antichi all'uso moderno accomodato del Conte Enea Arnaldi... con due discorsi L'uno che versa intorno a' Teatri in generale, riguardo solo al Coperto della Scena esteriore, l'altro intorno al Sofitto di quella del Teatro Olimpico di Vicenza, Opera dell'Insigne Andra Palladio*, Vicenza, 1762 ; V. Lamberti, *La regolata costruzione de' Teatri... dedicata a S. E. D. Andrea Memmo cavaliere della Stella d'Oro...*, Napoli, 1787 ; F. Riccati, *Della costruzione de' teatri secondo il costume d'Italia vale a dire divisi in piccole logge, opera del co. Francesco Riccati trivigiano*, Bassano, 1790 et P. Landriani, *Del teatro diurno e della sua costruzione, opuscolo che fa seguito alle osservazioni sui difetti prodotti nei teatri dalla cattiva costruzione del palco scenico e sovr'alcune inavvertenze nel dipingere le decorazioni*, di Paolo Landriani, Milano, 1836.

L'Empereur et la réception des arts appliqués : le rôle des journaux entre 1800 et 1815

Blanche de La Taille

« Je trouve les journaux si commodes, que je ne fais presque plus d'autres lectures. Marmontel disait que l'on trouvait de tout dans les livres, on peut en dire autant des journaux ; j'y trouve tout ce que je veux savoir, je vois tout par les yeux des journalistes ; c'est d'après eux que je pense, c'est d'après eux que je forme mes opinions, je me garde bien de parler d'une chose avant que les journaux en aient parlé [...]. Maintenant, quand je vais voir un monument nouveau, je reviens lire mon journal pour savoir si je dois l'admirer, quand j'entends Talma, j'attends que le feuilleton me dise s'il a bien joué »¹. Ainsi écrivait à l'Hermitte de la Chaussée d'Antin un correspondant anonyme qui s'empressait d'en conclure plus loin : « Il n'y a point d'être plus heureux qu'un bourgeois de Paris qui a dix mille livres de rentes et qui n'a rien à faire ».

481

L'exposé que nous proposons est un état de recherche sur la réception des arts appliqués entre 1800 et 1815, à travers le dépouillement systématique de trois périodiques : le *Journal de l'Empire*, le *Journal des Dames et des Modes* et les *Nouvelles des Arts*.

Le *Journal de l'Empire*, anciennement *Journal des débats et des décrets*, avait été fondé le 29 août 1789, pour rendre compte ainsi que son nom l'indique, des débats de l'assemblée. Après de multiples transformations et changements de titre, il acquit en l'an VIII son aspect en quelque sorte définitif avec les rubriques telles que les nouvelles étrangères, les nouvelles de France et les variétés pour ce qui est du corps des pages, et en bandeau en bas soit en « rez-de-chaussée », le feuilleton et la rubrique « Mode ». Ce quotidien fait partie des quatre seuls journaux dont la parution est autorisée après la grande censure de 1810. Depuis 1800 déjà, le consul gardait un œil avisé sur les frères Bertin, alors en possession du périodique, et que l'on soupçonnait d'affection royaliste. Sur ordre, le *Journal des débats* devint le *Journal de l'Empire* le 27 messidor an XIII (16 juillet 1803). Le calcul de Roederer, ancien rédacteur du *Journal de Paris*, à qui la place de rédacteur du *Journal de l'Empire* n'aurait pas déplu, explique très bien la décision de Bonaparte :

« Sur douze milles abonnés, quatre mille sont de simples curieux, quatre mille y puisent des idées fausses et quatre milles nourrissent de vaines espérances. Il ne

faut donc pas, supprimer ce journal. Cette suppression irriterait douze milles personnes dont huit mille n'en sentiraient pas le motif et leur mécontentement enhardirait les déclamations de ceux qui en auraient bien trouvé la cause dans le plaisir malveillant qu'ils éprouvent à la lecture de cette feuille »².

Le fait qu'il contienne des rubriques aussi variées que des nouvelles des armées en France comme à l'étranger, des décisions du gouvernement, des chroniques littéraires et culturelles, des critiques d'art et enfin des annonces de livres à paraître, le pose en journal « centralisateur » de l'actualité. Il aborde tous les thèmes et de ce fait s'adresse à tous.

A l'inverse, le *Journal des Dames et des Modes* s'adresse, au premier abord, à un public davantage ciblé. Fondé en 1797 par un ancien abbé, M. de La Mésangère, il devient le premier journal voué à la mode, principalement féminine. Certain de son hégémonie puisqu'il absorbe toutes les feuilles susceptibles de lui faire concurrence, il trouve largement sa place auprès des petites maîtresses. Ainsi écrivait à son sujet, en 1834, un de ses journalistes anonyme : « Il y eu vraiment partage entre Napoléon et M. de La Mésangère. A celui là, la conquête de l'Europe masculine ; l'Europe féminine échet à celui-ci »³. Bien que le partage ne fût pas aussi équitable, cette remarque est significative. Mais cette parution ne gêne pas l'empereur, au contraire : il l'appelle lui-même « Le moniteur officiel de la Mode ». Le journal paraît tous les cinq jours. Il est composé de multiples petits articles, de poèmes et de gravures. Très vite un supplément de planches constituant des petits cahiers est livré sous l'intitulé *Meubles et Objets de Goût*. Ils ne sont accompagnés d'aucun texte mais sont annoncés dans le *Journal* lui-même.

Enfin les *Nouvelles des Arts*, créées par Paul Landon, et qui malheureusement se verront très vite suspendues, probablement en raison des multiples ouvrages que l'auteur avait entamés en même temps. Ce journal se trouve à mi-chemin entre le périodique et le livre puisqu'il est distribué aux souscripteurs par feuilles ou demi-feuilles et est relié en livre à la fin de l'année. Sa fonction informatrice en fait véritablement un journal de la vie artistique. Il est cependant très spécialisé et s'adresse donc à un public fort averti. Le premier des cinq tomes est publié en 1802⁴. Ils se présentent sous forme d'articles de longueurs variées, le second tome verra l'apparition de gravures accompagnant le texte.

De très bons travaux de recherches ont présenté chacun de ces journaux. On pense notamment au livre d'Annemarie Kleinert le *Journal des Dames et des Modes ou la Conquête de l'Europe féminine*, à l'introduction de Paul Cornu pour la réédition de quelques planches des *Meubles et Objets de Goût*⁵, ou encore au (*Le*) *Journal des débats et des décrets* d'Alfred Pereire, de 1924. Néanmoins, la confrontation de ces trois périodiques autour d'un unique thème : celui des arts appliqués et de l'ornementation, pouvait peut-être permettre d'acquérir une vision plus globale de l'approche journalistique et littéraire sur ce type de préoccupations.

En France, la liberté de la presse se voit supprimée dès le 17 janvier 1800. Sur 200 journaux imprimés à Paris, treize seulement sont conservés et ce nombre ne cessera de diminuer puisque la création de feuilles nouvelles est interdite sur toute l'étendue du territoire et qu'un contrôle de plus en plus exigeant et sévère s'instaure. En théorie les journaux réservés aux arts, aux sciences, à la littérature, au commerce et aux annonces peuvent continuer à paraître en toute liberté... Les faits prouvent

tout de même qu'il en est bien autrement. En 1810 l'empereur n'autorise plus la publication que d'un seul journal par département, consacré uniquement à la littérature, aux arts et aux annonces immobilières. Ainsi comme on peut le lire dans *l'Histoire de l'édition française. Le livre triomphant 1660-1830*⁶, Napoléon écrivait à Fouché en 1806 :

« Je le dis encore une fois, je ne veux pas de censure, parce que tout libraire répond de l'ouvrage qu'il débite, parce que je ne veux pas être responsable des sottises que l'on peut imprimer, parce que je ne veux pas enfin qu'un commis terrorise l'esprit et multiplie le génie »⁷ et Fouché de commenter dans ses *Mémoires* : « Moi qui le connaissais, je ne vis dans cette boutade qu'un avis indirect pour me hâter de régulariser la censure et de nommer des censeurs »⁸.

Ceci est la raison pour laquelle l'intitulé de cette communication ne manque pas de faire intervenir l'empereur lui-même, bien que notre chronologie soit légèrement antérieure à l'année de son sacre. Finalement la question à laquelle nous tentons de trouver réponse est celle du rôle joué par la presse dans le développement et la diffusion des arts appliqués entre 1800 et 1815. De quelle(s) manière(s) les journaux vont-ils collaborer à la politique de l'empereur en leur faveur ? Cette étude se compose de deux parties : l'une approche le thème de l'architecture tandis que l'autre approche celui de l'ornement⁹.

L'architecture

Lorsqu'il s'agit d'entrer au cœur du thème de l'architecture, le *Journal des Dames et des Modes* se démarque nettement. Les articles qu'il publie sont, toutes proportions gardées, peu nombreux et leur thématique n'est pas à proprement parlée architecturale. Il n'y a pas de régularité et leur longueur dépasse rarement la demi-page. A l'inverse, le *Journal de l'Empire* décrit de manière récurrente les avancements des travaux en province comme à Paris et va jusqu'à en proposer des critiques. Les *Nouvelles des Arts* proposent quant à elles des thèmes clairement architecturaux, répertoriés comme tels dans ses tables et annoncés dans l'introduction : « Le livre que j'ai l'honneur d'offrir au public contiendra l'analyse [...] des monuments, modèles ou projets d'architecture, édifices publics et particuliers lorsque ces derniers offriront aux arts quelques nouveautés remarquables »¹⁰.

Nous noterons ici l'emploi du terme « particulier » et non privé. Cette précision n'est pas anodine : au fil des pages, on ne découvre aucune description d'ouvrage d'initiative privée. Il faut donc entendre « particulier » au sens de singulier. Cette dernière remarque constitue la plus flagrante caractéristique commune à ces trois journaux. Hormis l'intérêt porté aux ouvrages monumentaux qui touchent le domaine « public » et dans lequel sont inclus aussi bien les lieux de décisions, les places publiques, les salles de spectacles que les demeures impériales, les initiatives proprement privées sont absentes. Jamais on ne lira de description d'édifice appartenant à un propriétaire totalement à l'écart de la scène politique ou diplomatique de l'époque.

Un exemple curieux est donné à travers une critique littéraire datée du 5 octobre 1808, du *Journal des Dames et des Modes* concernant l'ouvrage de M. Goulet, architecte du 6^{ème} arr. sur les *Embellissement de Paris*. Bien que l'architecture soit un

thème peu abordé dans ce périodique, une fois n'est pas coutume, trois pages y sont ainsi consacrées. Deux évoquent l'architecture publique tandis que la dernière retranscrit l'anecdote d'un particulier anonyme. Elle constitue l'unique cas de description sommaire – par énumération – des pièces que doit comporter le premier étage d'un appartement « à la mode ». Nous reviendrons sur ce point en développant le thème de l'ameublement, mais il est essentiel de souligner d'ors et déjà cet aspect : lorsqu'il s'agit d'architecture privé, l'accent est mis sur les décorations architecturales, l'ornementation et l'ameublement. Le domaine « monumental » – nombre de pièces, organisation spatiale... – de l'architecture est réservé aux initiatives « impériales ».

Revenant à la sphère publique, il faut noter que trois articles de même nature que celui-ci et dont les intitulés sont aussi *Embellissement de Paris* étaient parus dans le *Journal de l'Empire* un an auparavant, en février 1807. Leur auteur est Paul Landon. Nous le connaissons déjà grâce aux *Nouvelles des Arts*. La confrontation de ces deux articles est intéressante. En prenant, par exemple, le sujet des aménagements de la nouvelle rue de Rivoli, on constate que Landon considère ces nouveaux édifices « dans leur simplicité, forts supérieurs à celle de ce palais – le Palais-Royal – dans leur architecture ». Landon dévoué aux choix impériaux et fidèle à la voix de l'opinion publique insiste sur les erreurs du passé pour mieux s'enorgueillir de la politique de son temps¹¹. À l'inverse, Goulet formule directement un reproche. Il y a trop d'uniformité :

« Est-ce un prince, un grand dignitaire, un maréchal de l'Empire, un ministre, un préfet du palais, un chambellan, qui viendra se loger dans une de ces arcades toutes pareilles, dont la maison ne pourra se distinguer ni par la porte d'entrée, ni par la hauteur des étages, ni par une décoration marquante, mais seulement par le numéro ; comme la maison du plus simple bourgeois ? Je crois, dit-il, qu'on a eu grand tort d'adopter cette décoration, qui d'ailleurs est maigre et sans effet dans une si grande longueur »¹².

Nombreux sont les articles imprégnés d'un sentiment ambivalent : d'un côté l'inquiétude frappante d'une ornementation qui ne semble pas se singulariser, de l'autre la nécessité de l'inscrire dans la grande tradition du pouvoir romain. Deux mois après la remarque de Goulet paraissait à nouveau dans le *Journal de l'Empire*, un long article sur le Théâtre de l'Impératrice, justifiant à l'image de M. Landon les difficultés des architectes contemporains, et saluant leur talent au regard du passé :

« Une chose dont on ne tient point assez compte aux architectes de nos jours est l'extrême difficulté qu'ils ont à concilier la multitude de petits détails que le luxe et la noblesse des mœurs modernes exigent dans l'intérieur des édifices, avec la simplicité des ordres grecs, que rien ne saurait remplacer pour les constructions extérieures. En cela notre architecture a quelques rapports avec cette législation de nos pères, mélange singulier du droit romain et des coutumes gauloises, que le jurisconsulte le plus habile avait souvent peine à accorder ensemble »¹³.

Par ailleurs, certaines critiques mettent en évidence le risque que l'efficacité didactique des œuvres dépasse le rayonnement des créateurs. Une brochure intitulée : *La France en 1709 et en 1809*, parue dans le *Journal de l'Empire*, développe à l'article « Administration intérieure » :

« Mais ce qui caractérise les monuments créés par l'empereur, c'est leur utilité publique. Il construit non des palais pour sa cour, mais des ponts, des quais, des

fontaines pour son peuple. Il n'embellit sa capitale qu'en la rendant plus régulière, plus commode et plus saine. Il désobstrue des quartiers obscurs, il fait circuler un air pur à travers de nouvelles rues droites et spacieuses. Il est vrai qu'on doit des hommages aux artistes qu'employa Louis XIV et nous ne saurions trop les proposer pour modèles à ceux d'aujourd'hui. Les bâtiments du XVIII^e honorent les architectes bien plus que le prince ; puissent les utiles monuments du 19^e ne pas attester seulement l'éminente sagesse du souverain, mais annoncer aussi que des talents dignes de son règne exécutaient ses desseins augustes »¹⁴.

Quoique l'ornementation fasse défaut à l'œil du curieux qui observe l'édifice, elle ne semble pas si absente à l'œil de celui qui lit le *Journal de l'Empire*. Louvre, Tuileries, Arc de Triomphe, nouvelle salle de l'Odéon dit « Théâtre de l'Impératrice »..., à partir de 1805, tous les édifices de la capitale sont décrits minutieusement. L'ambition de Napoléon est clairement révélée : faire de Paris cette ville devant rivaliser avec Rome ou Athènes, « la plus belle ville qui ait jamais existé ».

Le procédé du quotidien est simple : dans un premier temps, les brèves sont inscrites au cœur des nouvelles générales de l'Empire. Ordinairement constituées en moyenne de quatre à cinq lignes, elles rendent comptes des décisions, de l'évolution des constructions ou de l'avancée des embellissements. Leur place stratégique présente deux avantages : non seulement elles distraient le lecteur des révélations plus sérieuses qu'il a pu lire auparavant (notamment les conquêtes étrangères) mais en plus, elles donnent une image particulièrement positive d'une réalité qui le touche directement. Ces chroniques de « proximité » le convainquent quotidiennement des bienfaits de la politique presque paternaliste de l'empereur :

« [...] Des monuments superbes embellissent Paris, d'utiles monuments enrichissent les provinces – on remarque ici la hiérarchie des villes de l'Empire ! –, la Capitale voit se relever avec éclat, sous le chef de la dynastie Napoléonienne, ce vieux Louvre dont la décadence semblait suivre la décadence des rois de la troisième dynastie.

Napoléon commande, et des quartiers nouveaux, des fontaines, des Palais, des colonnes, s'élèvent en foule dans la capitale. Le monarque parcourt en tous sens la France et la fertilise (sic) [...] »¹⁵.

Le citoyen se sent personnellement concerné dans la mesure, ou, de lui-même, il peut aller faire ces observations... et leur présence récurrente donne l'image d'une ville constamment en activité. Dans un second temps, lorsque les travaux sont largement entamés, voire terminés, le commentaire devient exposé et trouve sa place sous l'intitulé « Variétés » ou en bandeau au bas des feuilles. Nettement plus long, il contient souvent un bref historique, une description détaillée et une critique qui ne manque pas de le comparer aux plus grands chefs-d'œuvre des siècles précédents. Compte tenu de la nature de ce périodique et de sa fréquence de parution, nous constatons tout de même que la mention de vocabulaire ornemental est relativement fréquente.

Le *Journal de l'Empire* s'indignait pourtant en l'an 14 que « Les auteurs aujourd'hui négligent le fond et soignent les détails, parce que se sont les détails qu'on applaudit, on ne loue pas les fondements d'une maison, mais sa décoration extérieure. D'ailleurs, pour bien construire une pièce, il faut avoir du talent et savoir son métier, pour la décorer, il ne faut que de l'esprit »¹⁶. Et poursuivait deux années plus tard, en 1806, au sujet de la nouvelle Chapelle du Palais des Tuileries

: « Les grands effets d'architecture ne naissent pas des ornements, mais de la sage ordonnance qui la compose »¹⁷.

Certes, la sobriété monumentale impériale a beaucoup marqué les esprits. Cette noble simplicité a permis la diffusion d'un message clair et uniforme. Mais l'empereur sait qu'il faut occuper les sujets de son Empire. Aussi le fait de multiplier les effets d'annonces et les descriptions détaillées encourage l'émulation. Plus accessible que l'architecture monumentale qui n'entre pas dans ses moyens financiers, le vocabulaire ornemental est adaptable et varié. Il se décline à l'infini sans s'éloigner d'une certaine identification à l'Empire. L'architecture serait-elle affaire d'élite tandis que l'ornement affaire du peuple ? ou peut-être plus simplement, l'ornement devient au « peuple » ce que l'architecture est à Napoléon : vitrine de ses préoccupations, de son pouvoir et de ses moyens.

L'ornement

486

La fin du règne de Louis XVI avait déjà été largement marquée par la décoration ornementale de matériaux de moins en moins coûteux. Au début du XIX^e, la politique de l'empereur en faveur de l'industrie encourage amplement cette tendance. Rendre l'art accessible de la sorte, c'est lui donner les moyens de se diffuser.

Le soutien à l'industrie

La presse joue encore un rôle capital dans le soutien de l'empereur aux industries. En 1811, le *Journal des Dames et des Modes* clamait ainsi :

« [...] Vive les modes qui font travailler nos manufactures ! vive les modes nationales ! Celles-là seules méritent d'être citées avec éloge, qui procurent un écoulement aux produits de notre sol, et donnent de l'activité aux manufactures de notre France »¹⁸.

Alors, chaque événement visant à mettre à l'honneur cette branche d'activité est commenté. L'année 1806 semble marquer le début d'une grande série d'articles promouvant l'industrie et les manufactures notamment grâce à l'installation des 124 portiques de l'exposition des Produits de l'Industrie Française, installés sur l'esplanade des Invalides.

Bien que le *Journal des Dames et des Modes* énumère relativement rapidement ce que le visiteur peut y trouver, il compare avantageusement les objets présentés (« les tapis, les étoffes de soie pour meubles, les dentelles et les broderies, les porcelaines, les vases de tôle et les bronzes sont les articles qui se présentent sous les formes les plus ingénieuses et les plus variées. Des pièces de gaze, par l'application de la ton-tisse, imitent les broderies, et des meubles en orme (?), rivalisent pour l'éclat et le fini avec des meubles de bois précieux »¹⁹).

Les articles des mois précédents soulignent déjà les avantages indéniables de ce secteur en conseillant notamment de se rendre chez Daguet le Jeune « Pour appareiller des meubles riches, les bordures en relief, argentées ou dorées, de la manière la plus convenable »²⁰. Plus tard, le numéro du 20 décembre 1806, illustre admirablement à travers l'exemple des bordures et autres ornements métalliques, la politique de l'empereur concernant des produits de l'industrie en général : « malgré leur solidité,

leur état et leur soin minutieux que leur confection exige – preuve et allusion au savoir faire français – le prix, maintenant, n'en est pas très haut, à cause de l'accroissement du débit. On s'en sert pour encadrer des tapisseries, pour former des pilastres, des dessus de portes, des dessus de glaces. Telle est la précision de ces pièces de rapport, que, sans les endommager, on peut en changer la destination et les transporter d'un appartement à l'autre ». L'adresse de la manufacture est ajoutée en fin d'article : chez Daguet le Jeune, rue des Marais du Temples.

Mais le procédé le plus efficace pour ce périodique reste la constatation. En usant d'un mélange savant d'ironie et d'autorité, le *Journal des Dames et des Modes* ne prend jamais soin de justifier ce qu'il avance. Ainsi en décembre 1806, il est entendu qu'il est préférable de se fournir tel que : « la petite maîtresse (qui) veut que sa chambre à coucher, et surtout son boudoir, soit dirigé par MM. P et Bt (Percier et Brongniart), ou autre architecte en réputation, il faut que ses bois de fauteuil soit du fameux Jb (Jacob), ses bronzes de Thre (Thomire) et ses étoffes de Cer (?) »²¹. A l'inverse, non seulement le *Journal de l'Empire* multiplie ce type de brèves mais en plus, en citant jusqu'à six noms à la suite il porte au même rang artistes et manufactures : « Samedi dernier Sa Majesté (l'Empereur) a daigné se rendre dans les ateliers de quelques-uns des principaux artistes de Paris, tels que MM. Gérard, Chaudet, Robert Lefevre, ainsi que dans les Magasins de Porcelaine de Dylle, dans ceux des cristaux de S. M. l'Impératrice ; de MM. Thomire, Biennais [...] »²².

Ces particularités ne s'atténuent pas lorsqu'il s'agit de faire l'article d'innovations industrielles. Elles illustrent les soucis thématiques des deux journaux. Le *Journal des Dames et des Modes*, évoque à peine le procédé nouveau, au profit des possibilités de décorations que laisse l'objet. La valeur du calorifère de M. Ollivier tient peut-être davantage au foyer en forme de lyre et aux cœurs et contre-cœurs qui peuvent « être décorés jusqu'à la magnificence »²³ qu'au gain de chaleur due à la « terre métallique préparée ».

Quant au *Journal de l'Empire*, il insiste sur la reconnaissance du peuple et des artistes envers l'empereur : M. Defrance, mécanicien à Paris, se voit gratifier de quelques lignes pour avoir fait présent à sa Majesté de deux tableaux en écailles, représentant pour l'un, le Palais impérial des Tuileries et pour l'autre le Forum Bonaparte. Ces tableaux, qui permettent de rappeler avec fierté les grands chantiers en cours, avaient été par ailleurs présentés à l'exposition des produits de l'industrie Française.

Architectes et artisans

Lorsque le *Journal de l'Empire* annonçait les préparatifs de l'exposition des produits de l'industrie française, il élevait cette dernière au rang des plus importantes de ce début de XIX^e siècle. La description des lieux laissait présager un événement de haute qualité : « les décorateurs tapissent les dessins de chaque salle d'exposition et ornent les façades des draperies pour préserver des injures de l'air les effets que ces loges doivent contenir. Les plafonds, corniches et chapiteaux sont aussi ornés de diverses peintures et les colonnes surmontées de sculptures représentent, par leurs attributs, les arts et les métiers »²⁴.

Et loin de démentir les espoirs qu'il annonçait un mois auparavant, lorsque l'exposition avait enfin ouvert ses portes, on lisait à la date du 2 octobre au sujet des

bronzes et des dorures : « Ce genre d'industrie s'est considérablement perfectionné chez nous et Paris n'a point de rivaux à cet égard ». Rappelons juste qu'en effet, le nom placé à côté de celui d'Odiot orfèvre, dans l'article qui paraîtra le 10 mars 1811 sur le berceau et la toilette offerts par la ville de Paris à l'impératrice Marie Louise, n'est autre que celui du ciseleur-bronzier Thomire.

En retranscrivant régulièrement des extraits d'ouvrages sur ces questions, le *Journal de l'Empire* permet de rendre compte des considérations qui se répandent dans les milieux avertis, et qui de la sorte se trouvent quelques peu officialisées. Aussi les faits que nous venons de mentionner semblent participer à l'ébauche, dans le milieu de la presse littéraire, d'une volonté de clarification et de définition du rôle de l'architecte et des corps de métiers qui y sont étroitement liés.

En octobre 1807, la rubrique « Variétés » met à l'honneur les réflexions proposées par la xxxix^e livraison des Vues Géométrales des Maisons de Commerce de Paris les mieux décorées. Ce passage, qu'il est important de considérer dans son intégralité, synthétise précisément les transformations qui ont eu lieu depuis la fin du règne de Louis XIV et qui arrivent peut-être à cette époque, à la reconnaissance qu'elles méritent :

488

« Mais en comparant le luxe et les mœurs de nos jours à la simplicité et à la modestie des temps passés, il est juste de prendre en considération les progrès de l'industrie et la Révolution qui s'est opérée dans les arts depuis un demi-siècle.

Si l'architecture et la sculpture, considérée dans leurs grands monuments, ne diffèrent point sensiblement de ce qu'elles étaient parmi nous au temps de Pigal (sic) et de Soufflot, ont peut remarquer que ces deux arts se sont singulièrement perfectionnés dans leur application aux choses d'agrément et d'un usage commun. Nous avons un bon nombre de bons ouvriers constructeurs dans tous les genres, l'architecte trouve plus facilement des menuisiers, des serruriers, pour faire exécuter ses plans délicats, qu'il n'a besoin que de leur faire voir : il n'est même pas rare de rencontrer de ces artisans qui se passent des plans de l'artiste, presque tous savent se faire dessiner ou se faire entendre d'un dessinateur subalterne, et plusieurs ont un goût, une intelligence qui contrastent singulièrement avec la rudesse de leur profession.

Le fondeur, le ciseleur, l'ébéniste ne savaient faire et ne connaissaient que les enroulements semi-gothiques, les groupes inanimés, ou tout au plus de quelques animaux. Ils exécutent aujourd'hui la figure en pied, et sont familiers avec ceux que l'antiquité et les plus grands artistes modernes nous ont laissés d'ornements élégants. L'usage du tour, de l'estampe, de l'emporte-pièce, leur est devenu facile ; ils les emploient dans une foule d'occasions à la place du procédé plus dispendieux, plus longs, et d'un succès moins certain. La plastique perfectionnée, fournit et multiplie presque pour rien les bas-reliefs, les frises, les chapiteaux qu'il fallait sculpter à grands frais dans la pierre ou dans le bois. Ainsi nous donnons à nos maisons un aspect pittoresque, nous les distribuons commodément, nous les meublons élégamment avec aussi peu de frais que nos pères en faisaient pour être logés moins à l'aise et moins agréablement que nous »²⁵.

Ajoutons à cela que la conjoncture économique de ces dernières années ne permettant pas aux citoyens de faire construire des nouvelles demeures, ils décidaient de racheter les anciennes. Au mieux les architectes étaient chargés de la réorganisa-

tion spatiale des lieux, bien souvent ils devaient se contenter de la mise en scène des pièces elles-mêmes.

C'est finalement ce que permet de constater les articles du *Journal des Dames et des Modes*. Plus nombreuses sont les descriptions de décorations intérieures et d'ameublement que celles des constructions ou des restaurations. L'architecte s'occupe d'accorder matériaux (stuc, menuiserie, marbre, bronzes, tôles vernies et mêmes soieries et fleurs) et motifs (corbeilles, glands, franges, losanges, vases, thyse, cep de vigne, couronne de myrte, lierre) etc., afin de caractériser le plus possible « le luxe actuel chez les simples particuliers ». L'expression provient du numéro du 20 novembre 1806 du *Journal des Dames et des Modes* auquel nous vous renvoyons. On peut y lire un extrait (véritable ou non) de notes tirées du portefeuille d'un architecte dont le nom n'est pas dévoilé. Les deux descriptions du boudoir et de la salle à manger illustrent parfaitement la théorie développée dans l'extrait des *Vues géométrales des Maisons de Commerces de Paris les mieux décorées* précédemment citées.

L'architecte est donc acteur de la mode. Le *Journal des Dames et des Modes* fait remarquer : « Depuis que le caprice détermine la mode, et que chacun se met à sa manière, pourvu qu'il ne vide ni la pureté des beaux dessins de David, ni l'élégance des formes antiques, ont assuré que quelques petites maîtresses ont un dessinateur qui leur marque chaque jour la façon dont elle doivent se mettre dans un petit croquis fait ad-hoc. Ainsi il faut ajouter aux articles nécessaires d'une élégante française, un dessinateur de Rome »²⁶.

Ce qui est vrai pour la toilette de Madame, l'est encore plus pour son ameublement. L'économie est ainsi nourrie de ces évolutions incessantes. Préoccupés par la mode, éloignés des réalités politiques, hommes et femmes se laissent séduire, ils vivent au rythme du « goût du jour ». Et ce journal qui, comme le gouvernement impérial, se réjouit d'une telle frénésie pour peu qu'elle fasse marcher l'industrie, ne manque pas de s'en railler... tout en en faisant la publicité. Voici un exemple choisi parmi tant d'autres : la plainte d'une bourgeoise de l'Empire, au sujet de son lit²⁷ :

« Superbe, excellent ! Mais je n'ai pu dormir dedans parce que mon mari qui est d'une parcimonie ridicule, ne veut pas me faire un meuble complet assorti à mon lit. Je te le demande ma chère, quel contresens ! Tous les artistes me disent que mon meuble jure, que c'est pêcher contre le goût, et tu sens qu'avec de pareils chagrins on ne saurait goûter un instant de repos »²⁸.

A cet égard, l'exemple de la voiture à cheval mérite que l'on s'y attarde. Les journaux étudiés ici prennent très régulièrement le temps de décrire les derniers modèles sortis des ateliers des constructeurs. Il ne s'agit pas tant de mettre en valeur les progrès techniques de ceux-ci, que d'exposer avec une précision infinie les détails qui vont en faire un objet de luxe, un objet de démonstration. Tout est exposé : des ornements peints sur les panneaux, les bronzes (baguettes, anneaux de portières) aux voilages et tissus des coussins. Et pour que le curieux en soit convaincu, le « chroniqueur » va même jusqu'à lui donner l'adresse du lieu où il pourra l'admirer :

« Rue Cerutti, les amateurs vont voir une calèche, très remarquable pour la disposition des supports, dorés à l'or mat, la multiplicité des ornements en relief, et l'ingénieuse substitution d'un parasol de taffetas bleu, aux capotes ordinaires »²⁹.

Ce thème fait des émules : quelques lecteurs vont écrire au *Journal des Dames et des Modes* pour lui donner les dernières tendances, et fort de ce succès, le périodique va procéder à l'élaboration d'un cahier contenant des planches de dessins, à l'image de ce qu'il a fait avec sa *Collection de Meubles et Objets de Goût*.

A lire cette tirade teintée d'ironie : « Une voiture à la mode doit contenir un nécessaire dont on ne se sert jamais, un lit où jamais on ne se couche, une table à écrire dont on ne fait jamais usage, un pupitre sur lequel on ne place jamais un livre, enfin toutes sortes de choses indispensables qui ne servent à rien »³⁰. Nous avons davantage l'impression qu'il s'agit d'une description de chambre à coucher d'une petite maîtresse plutôt que de l'intérieur d'une calèche. La place qu'elle prend dans cette société nouvelle est symptomatique : elle y apparaît comme une extension de la demeure privée en plein cœur du domaine public.

Parallèlement, parmi les thèmes nouveaux qui apparaissent véritablement au cours des années 1800-1815 dans ces périodiques, on trouve celui de la décoration des boutiques parisiennes. Véritable phénomène de mode, l'importance qu'acquiert au fil des années les devantures de ces magasins poussent les journaux à annoncer la parution de numéros tels que « Collection des Maisons de Commerce de Paris les mieux décorées », et encourage les « journalistes » à en faire l'objet de leurs chroniques. Parmi eux, nombreux sont ceux qui s'offusquent du « luxe stérile et ruineux qui s'étend du petit au grand dans la classe des marchands ». Et l'auteur de cette phrase de poursuivre en s'étonnant des « cafés (qui) sont ornés comme des boudoirs »³¹. Serait-il trop audacieux d'imaginer que la diffusion des motifs ornementaux grâce au développement des arts appliqués permet le dépassement des limites de la sphère « intime », réservée aux connaissances de son milieu, familiale et amicale ? Des références à l'origine privées, désormais commune à tous, s'installent dans le quotidien public des gens. Et les devantures rivalisent de faste et d'élégance pour attirer l'œil du potentiel client.

On lit à la date du lundi 8 octobre 1810 dans le *Journal de l'Empire*, cinq lignes certainement tirées des chroniques de l'Hermitte de la Chaussée d'Antin (grâce auxquelles nous avons retrouvé le texte dans son intégralité) concernant quelques observations sur la vie parisienne : « Les décorations extérieures des boutiques acquièrent chaque jour un nouveau degré d'élégance, aussi lorsqu'il arrive qu'un marchand fait de mauvaises affaires, l'huissier qui vient saisir dresse dans la rue la plus grande partie de son procès verbal – là s'arrêtait la citation du Journal de l'Empire. Au nombre de magasins qui se distinguent par ce luxe d'étalage, nous citerons la parfumerie de M. Tessier, la pharmacie de M. Lescot, la distillerie de M. Fargeon et la manufacture d'armes de M. Pirmet, que l'on décore en ce moment. Il est difficile d'imaginer quelque chose de plus élégant, de plus riche et de meilleur goût que les ornements extérieurs de ces magasins, tous les attributs de la guerre et de la chasse y sont ajustés et distribués de la manière la plus ingénieuses ».

L'auteur avait-il lu, dans les années qui précédèrent ce tableau, le numéro du *Journal des Dames et des Modes* du 30 avril 1807 dont l'article « Faillite » annonçait le même funeste dessein à ces artisans qu'il trouvait trop démonstratifs ? « C'est dans tout état, à qui bâtit sur le devant ; et cette ridicule émulation absorbe des capitaux énormes sans profit, sans intérêts, sans aucune espérance de reproduction. Si l'on avait le tableau des faillites qui se sont déclarées depuis un an, on y trouverait,

j'en suis sûr, beaucoup de marchands à enseignes dorées, drapées, illuminées, beaucoup de boutiques farcies de quinquets, 'où le profit ne valait pas la chandelle' »³². Cette affirmation mériterait d'être amplement vérifiée. Dans quelle mesure en effet, puisque les cafés ressemblent à des boudoirs, peut-on dire qu'il n'y avait aucun espoir de reproduction ? Et qu'en est-il des boutiques de provinces et de grandes villes étrangères (Bruxelles, Milan...) par rapport à celles de Paris ?

Concluons ces réflexions avec le rôle capital que confèrent ces trois journaux aux arts appliqués et à l'ornementation : celui d'ambassadeur du savoir-faire français. Le soin méticuleux avec lequel le *Journal de l'Empire* rend compte des visites officielles étrangères, particulièrement lorsque les voyageurs achètent dans les manufactures françaises, confirme que l'objectif n'est pas uniquement de relancer l'industrie ou de décrire les derniers chefs-d'œuvre des artisans ; il est aussi de créer un sentiment de responsabilité des Français vis à vis du reste des nations de l'Empire. La France doit se sentir modèle. Ainsi lit-on en janvier 1810 :

« Le séjour à Paris des rois a été très avantageux au commerce de cette ville. Les magnifiques galeries de M. Baudouin propriétaire du bel hôtel Choiseul, rue Grand Bâtelière, n. 3 ont été visitées par plusieurs de ces augustes personnages, et notamment par sa majesté le roi de Wurtemberg, qui y a fait plusieurs acquisitions en bronzes et ébénisteries, pendules, etc. Ce vaste établissement peut meubler les palais les plus somptueux comme les plus simples appartements, et tient à Milan un maison dans le même genre »³³.

Ces mots séduisent et flattent le lecteur qui se voit incité à poursuivre les efforts entamés : la nation entière contribue à cette renommée.

Le *Journal des Dames et des Modes* use de la même stratégie : « chaque jour le luxe et le bon goût de l'ameublement font de nouveaux progrès et Paris, et ce genre servira bientôt de modèle à toute l'Europe » publiait-il en 1806. Plus implicites mais toutes aussi éloquentes sont les brèves qui s'émerveillent de la présence toujours croissante du nombre d'étrangers dans la capitale française. Ajoutées aux annonces régulières de visites, d'apprentissage ou d'initiatives d'artistes étrangers à l'égard de l'empereur, elles concourent à la création d'une image puissante d'ouverture interculturelle que nous n'avons malheureusement pas le temps de développer ici.

Enfin n'oublions pas que c'est avec fierté que ces journaux sont exportés à l'étranger. Le concept du *Journal des Dames et des Modes* plaît tellement que des copies illégales circulent, au grand dam de *La Mésangère* ! A l'évidence, celles-ci soulignent surtout l'influence du goût français.

Il serait fort instructif maintenant de confronter la teneur de cette presse étrangère avec celle que nous venons d'exposer. Quelle image rend-on des arts appliqués Français dans les pays annexés ? La place et le goût de l'empereur y sont-ils aussi importants, ou bien sont-ils relayés par ceux de ses frères et sœurs alors à leurs têtes ?

Enfin, est ce qu'il y existe, comme nous le constatons entre le *Journal de l'Empire*, le *Journal des Dames et des Modes* et les *Nouvelles des Arts*, un véritable système d'information ? Nous sommes ici devant un relais où le premier centralise les nouvelles, le second les démocratise et rend accessibles et concrets les goûts, les modes et les préoccupations impériales, et le troisième sélectionne le sujet pour des amateurs avertis. Ce schéma a-t-il été exporté ? La presse étrangère est-elle au service des mêmes préoccupations que celle de France ?

- 1. V.-J. É. De Jouy, *L'Hermitte de la Chaussée d'Antin ou Observations sur les mœurs et les usages parisiens au commencement du XIX^e siècle*, V, 21 septembre 1811, Paris.
- 2. A. Pereire, *Le Journal des débats politiques et littéraires*, Paris, 1924, p. 16.
- 3. A.-M. Kleinert (éd.), *Le 'Journal des Dames et des Modes' ou la conquête de l'Europe Féminine (1797-1839)*, Stuttgart, 2001.
- 4. Les *Nouvelles des Arts* seront régulièrement annoncées dans les *Annales du Musée*, grande œuvre de Landon.
- 5. *Meubles et Objets de Goût 1796-1830. 678 documents tirés des journaux de modes et de la 'Collection de La Mésangère'*, préface et notice par P. Cornu, Paris, 1914.
- 6. R. Chartier, H. J. Martin (éd.), *Histoire de l'édition française. Le livre triomphant 1660-1830*, Paris, 1830, II, p. 696.
- 7. *Correspondance de Napoléon 1^{er}, publiée par ordre de l'empereur Napoléon III*, Paris, 1858-1869, XI, 9670.
- 8. J. Fouché, *Mémoires*, Paris, 1824, I, p. 342.
- 9. Précisons que ces deux thèmes sont abordés par ces périodiques selon trois aspects principaux : des annonces brèves de travaux effectués ou à venir, des articles descriptifs et critiques et enfin des annonces de parutions de livres sur ce sujet. Ces dernières sont de véritables publicités : voyages commentés, découvertes antiques ou traités d'architectures, tous sont annoncés amplement et parfois même repris pour être critiqué. Leur étude, prendrait malheureusement trop de temps ici. Elles nous feraient entrer dans des considérations proprement stylistiques, ce qui n'est pas notre propos aujourd'hui.
- 10. C. Landon, *Précis historique des Productions des Arts, peinture, sculpture, architecture et gravure*, Paris, 1801, p. 1.
- 11. « [...] mais celui-ci a-t-il eu la sage précaution de soumettre son plan à l'examen du public ? Peut-être que ne pouvant se résoudre à supporter une critique souvent déraisonnable mais quelques fois judicieuse et toujours passagère, il s'est exposé volontairement à laisser à la postérité un monument durable de son impéritie, ou peut-être seulement de ses erreurs d'un moment, orgueil aveugle, mollesse également funeste aux progrès de l'art et à la gloire des artistes ! », *Journal de l'Empire*, samedi 21 février 1807.
- 12. *Journal des Dames et des Modes*, 5 octobre 1808, p. 434.
- 13. *Journal de l'Empire*, mercredi 15 juin 1808.
- 14. *Ibid.*, mercredi 26 juillet 1809, *La France en 1709 et 1809* (IV^e extrait).
- 15. *Ibid.*, lundi 5 décembre 1808.
- 16. *Ibid.*, 5 vendémiaire an 14.
- 17. *Ibid.*, vendredi 31 janvier 1806.
- 18. *Journal des Dames et des Modes*, 67, 5 décembre 1811.
- 19. *Ibid.*, 74, 5 octobre 1806.
- 20. *Ibid.*, 58, 30 mars 1806.
- 21. *Ibid.*, 87, 7 décembre 1806.
- 22. *Ibid.*, lundi 27 novembre 1809.
- 23. *Journal des Dames et des Modes*, 50, 10 septembre 1807.
- 24. *Journal de l'Empire*, mardi 23 septembre 1806.
- 25. *Ibid.*, 9 octobre 1807.
- 26. *Journal des Dames et des Modes*, 12, 9^{ème} année, 30 brumaire an 12.
- 27. « Figures-toi un dais surmonté de plumes ; d'où pendent avec grâce des rideaux de mousseline brodée, qui viennent tomber sur une couchette acajou et or, en forme de corbeille. La couchette est portée par un gradin élevé de trois marches et surmonté aux angles de quatre colonnes se terminant par un cygne dont le col replié forme un anneau », *ibid.*
- 28. Cf. article du 25 nivôse an II dans lequel l'auteur annonce que le lit est le meuble le plus à la mode.
- 29. *Journal des Dames et des Modes*, 21, 11^{ème} année, 15 avril 1807.
- 30. *Ibid.*, 28, 17^{ème} année, 20 mai 1813.
- 31. *Ibid.*, 24, 11^{ème} année, 30 avril 1807.
- 32. *Ibid.*, 24, 11^{ème} année, 30 avril 1807.
- 33. *Journal de l'Empire*, lundi 8 janvier 1810.

English Abstracts

Notes on *Voyage pittoresque de Genève à Milan par le Simplon* (1811)

Margherita Azzi Visentini
Politecnico di Milano

The pretentious folio volume *Voyage pittoresque de Genève à Milan par le Simplon* (Paris 1811), illustrated with 35 aquatints by G. L. Lory and accompanied by texts by M. de Meuron, was an extraordinary example of a new type of guide, intended for artists and cultivated tourists in quest of powerful emotions. The trend was initiated by W. Gilpin's accounts of his travels in Wales, the Lake District and the Scottish Highlands (1768-1772) and then accompanied the debate about the new aesthetic category of the picturesque. With the pioneering road built by Napoleon, the publication celebrates the extraordinary technical expertise of the engineers of the Ponts et Chaussées. The tour begins with an alpine lake and ends with a decidedly Mediterranean lake, contrasting the simple rural architecture of Lake Lemano with the vision of Isola Bella with its princely Palazzo Borromeo and its terraced gardens, seeming to emerge by enchantment from the waters. In between, the book takes us down the long, deep-set valley of the Rhone and the elevated route through the Simplon pass, which penetrates into the mountains with a series of daring tunnels and straddles deep valleys with bridges spanning the voids, and presents the characters of "ruggedness", "roughness", "deformity", "sudden variety" and "intricacy" recognized as the characters of the picturesque.

**The Roman scene during the Napoleonic period.
A new ceremoniality?**

Martine Boiteux
École des hautes études en sciences sociales (EHESS)

Historiography generally presents the period from 1798 to 1814 as a single block, subdividing it into a Jacobin Republic, a first Restoration and the Empire down to the second restoration. What seems to act as the link between all these is the presence of the French for a period unbroken by the return of papal power. Rome, the capital, without a pope, was occupied by French troops. Is there a coherence in this phase?

An ideology of rupture is then implemented with the transmission of a message of total change in the ancient papal institutions, symbols and insignia. In papal Rome a new era began with the undermining of the alliance between the temporal and spiritual powers and the presence of the sovereign pontiff himself. What became of the ceremonies and their scenography, the ephemeral architecture, its fabrication and its use in the Roman space, both urban and political?

This text draws on written and figurative sources to present a rereading of the Roman festivals and ceremonies in the mirror of places and routes, following the theme of continuity/rupture/metamorphoses.

**The Arco della Pace, Milan, and the reception
of triumphal arches in the Napoleonic period**

Stefano Bosi
Università degli Studi di Milano

The triumphal arch was the model from ancient Rome most widely used in Milan during the Napoleonic period. Monumental gateways inspired by classical precedents were common throughout Europe during this period, but only in Milan did such monuments become the subject of thorough investigation in architecture and urbanism, expressed with innovative features fairly similar to those experimented with in Paris, and with a far-sightedness not found in any other Italian city of the time. In this panorama the vicissitudes of

the Arco della Pace, designed by Louis Cagnola in 1807 and completed only in 1838, at the height of the restoration of the *Ancien Régime*, provide a vantage point for understanding the value of design, propaganda, symbolism and urbanism assigned to triumphal arches by the Napoleonic government.

«Escaping etiquette». Suburban residences and culture of dwelling in Napoleonic Bologna

Francesco Ceccarelli

Università degli Studi di Bologna

The design of villas, lodges and “residences of pleasure” in the countryside of Bologna during the Napoleonic years was certainly one of the most successful architectural experiments of the period. In 1805 the landscape and architectural features of the Bolognese hills closest to the city walls began to change. In particular, the Colle dell’Osservanza, also known as Monte (the hill), which visually dominates the whole city, lost the ancient monastic settlements long established there, which were replaced by a fabric of villas, palaces and lodges built by Napoleonic officials, notables of the regime and neo-bourgeois *parvenus*. Built primarily by a group of architects associated with the Accademia Nazionale di Bologna (above all Martinetti, Venturoli and Nadi), flanked by teams of painters and sculptors (most notably Giani, Basoli and De Maria), the new settlements on Monte led to an original pattern of development embodied in a variety of refined private designs, evidence of a renewed culture of dwelling.

New spaces for new cities: forums, piazzas and gardens in Italy during the Napoleonic period

Gian Paolo Consoli

Politecnico di Bari

The Napoleonic period saw a wide range of new projects to embellish and radically renew the Italian cities. Projects were devised for forums or piazzas to celebrate the empire: in addition to the most famous examples, Foro Gioacchino in Naples and Foro Bonaparte in Milan, there were projects in Florence (Foro Bonaparte by Del Rosso), Lucca (Piazza Napoleone by Lazzarini and Barthelme), Porto San Maurizio (Piazza Bonaparte by Bonsignore), and Rome with plans for the Giardino del Grande Cesare. The aim of this paper is to compare modes, purposes and results, starting from the more or less common character of the representative space as a large urban void. This common purpose, however, produced different results ranging from the repetition of models typical of the *Ancien Régime* to the creation of conceptually new spaces. Among these Foro Bonaparte in Milan and Piazza del Popolo in Rome – despite their points in common – clearly represent the two most innovative extremes within which urban design was developed in Italy during the French period.

The Emperor and the reception of the applied arts: the role of newspapers between 1800 and 1815

Blanche de la Taille

Centre Ledoux de l’Université de Paris-1

Panthéon-Sorbonne

This paper presents the state of research into the participation of the literary press in the dissemination of “artistic” propaganda focused primarily on the applied arts between 1800 and 1815. The analysis of three periodicals of French origin, *Le Journal de l’Empire*, *Le Journal des Dames* et des Modes and the *Nouvelles des Arts* is its core. Their formally distinct characteristics enabled them to reach different groups of readers. Nevertheless, this paper examines the effects of the stringent authority of imperial censorship on their discourses. Through the study of articles dealing with both the common theme of the embellishments of Paris and the decoration of shops, or again the role and presence of foreign artists in the Empire, the paper attempts to clarify their contribution to the establishment of an “official” taste.

Nantes or La Roche-sur-Yon: recipes for successful urban planning

Alain Delaval

Conservation régionale des Monuments historiques de Nantes

Two cities close to each other in western France underwent urban and architectural development during the First Empire: Nantes, capital of the *Département* of Loire-inférieure, and La Roche-sur-Yon, the new capital of the *Département* of Vendée. One, an ancient city, on the advent of the Empire saw the beginning of extensive development arrested by the vicissitudes of the Revolution. The other, a neglected small town, was to become a new city created at the Imperial behest. While Nantes continued its modernization under the guidance of an enterprising mayor devoted to the regime, La Roche-sur-Yon, renamed Napoléon, saw its construction left to engineers of the Ponts-et-Chaussées through an organization created for this purpose known as the *service extraordinaire*.

Developments and control of architecture in the plans for Turin between the Consulate and the Empire

Elena Dellapiana

Politecnico di Torino

The decree that levelled the city walls, issued by Napoleon on 23 June 1800, marked the start of changes to Turin that were to determine its growth long after the French occupation. The first phases seem to reflect the intention of altering the urban design with an eye to the Parisian system of *boulevards* and *grands places*, although still concentrated on the perimeter of

the dismantled fortifications. The scheme for the expansion and enhancement of the city replaced the walls with a system of elevated promenades which ignored the idea of a plan.

It was the engineer Dausse who first envisaged the scheme for extensive clearances, on the one hand so as to create new visual axes, and on the other to work on architecture held to be *de mauvais genre*, a result of the coexistence of the medieval fabric with late Baroque buildings. From this point work continued on several fronts: the reconstituted Conseil des Édiles divided its work between drafting the Dausse plan and controlling architecture to ensure it was regular through the use of what were called “plans of alignment”.

The administration of public works in Napoleonic Rome. Offices, professions roles, methods of intervention

Fabrizio Di Marco

Università degli Studi di Roma “La Sapienza”

The main object of this paper, in addition to describing the general framework of the institutions responsible for municipal public works, is to define their method of selection of the professional elites who were recruited to them and to analyse the new working methods introduced, based on the example of the service of Ponts et Chaussées. Through an examination of documents preserved in the Roman archives, the paper specifically analyses the ministerial directives dealing with the correct drafting of plans and the new procedures for procurement and controlling contractors. At the centre of these operations was the new profession of the State Engineer, rendered accountable and finally inserted in a centralized body. The State Engineer became an established professional in Rome in the Restoration period as a result of the reform of the public works sector in 1817.

Discovering antiquity in Trieste and Istria in the early nineteenth century:

Pietro Nobile archaeologist

Rossella Fabiani

Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico del Friuli Venezia Giulia, Trieste

Pietro Nobile belonged to the generation of Ticinese artists who moved to Trieste after the proclamation of a free port in 1717 and constituted one of the strongest professional bodies in the history of European architecture, contributing to the cultural development of the region.

In 1813 he presented to Count Bertrand, the Governor-General of Illyria, his proposal to enhance the value of the ancient monuments that exist in the area by cataloguing them and undertaking to restore and preserve the finds in the museums. In the ten years he spent on the Littoral (1807-1818) Nobile began to foster a general awareness of the need to preserve the artistic and historical heritage. His writings

were important in heightening sensitivity to the importance of the ancient heritage as a public asset.

Quatremère de Quincy and Italy

Valeria Farinati

Archivio del Moderno, Accademia di architettura, Mendrisio

The story of the relations between Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (Paris 1755-1849) and artists, connoisseurs and critics of Italian art, the critical fortunes of his works and the reception of his ideas in Italy, their theoretical sources, and the conception of Italy (as «*muséum général*» and «*dépôt complet de tout les objets propres à l'étude des arts*») which inform his publications and activities, effectively express the close ties between the French and Italian culture. In Quatremère de Quincy's early works, coinciding with the Revolutionary period and the Napoleonic seizure of power, his polemical energy acquired striking and prophetic accents, reflecting eighteenth-century and Enlightenment influences, with a rich sense of the history, context and purpose of artworks and still remote from the strenuous defence of classicism characteristic of his mature writings.

From the Campo Vaccino to the Roman Forum: the *mise-en-scène* of antiquity in the Napoleonic period

Luigi Gallo

Centre Ledoux de l'Université de Paris-1 Panthéon-Sorbonne

Though the vicissitudes of the archaeological works carried out under the Empire are well known from the studies by Boyer, Pinon and many others, the history of these locations before the campaigns of excavations remains to be studied. The views of the Campo Vaccino by Claude, Piranesi, Paolo Anesi, David and Valenciennes, represent the characters of these places, set between city and countryside, in which the monuments were fused with the natural setting. However, should these representations be considered reliable evidence or merely picturesque images? This paper seeks to answer the question by reconstructing the rich and complex fabric of the relations between the life of the modern city and the monumental landmarks inherited from antiquity and often reused. The study draws on archival documents such as the reports of the Intendants, unpublished plans and the correspondence of architects with Camille de Tournon. In addition, a set of specifications for the purchase of existing private homes on the site of the Campo Vaccino documents the demolitions made necessary for the massive creation of the Garden of the Capitol, the predecessor of the modern Roman Forum. Analysis of these documents shows not only the vitality of the district then existing but also the extent of the urban planning decisions made and the symbolic use of the ruins converted into ideological landmarks to legitimize the Empire.

New programs for a future empire.**François Léonard Séheult, a pupil of Peyre le jeune in Year IV**

Jean-Philippe Garric

École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Belleville

One of the most characteristic aspects of the idea of the city, as it was defined under the Empire, was the presence of a range of public facilities that reflect a contemporary administrative and functional organization. True, we know that in reality this ideal was realized imperfectly. Many town halls, courthouses, fire stations, museums and high schools were the result of the conversion of convents or other old buildings rather than new projects. But we also know the importance of the theoretical rationalist models to which they gave rise and its central role in the teaching at the *École des Beaux-Arts* in the nineteenth century. An unpublished album of the architect F.L. Séheult, a pupil of Peyre in 1796, the year of the reconstitution of the academies, enables us to understand more fully the legacy of the late eighteenth century in this area as a link between Boullée and Durand. Analysis shows that this systematic approach to architectural composition is not a response to the rationality of the administrative programs, but rather the outcome of a parallel architectural development with a logic of its own.

France-Switzerland-Italy. The concept of artistic transfer applied to the Napoleonic period

Pascal Griener

Université de Neuchâtel

With my colleague Paul-André Jaccard (Institut Suisse pour l'Etude de l'Art, Lausanne-Zurich), I have just finished a long study (2001-2006) of the Swiss artists who attended the *École des Beaux-Arts* in Paris. This investigation, funded by the FNRS and involving a team of several researchers, offers a welcome complement to the very fine study edited by Letizia Tedeschi *La formazione degli architetti ticinesi in Italia fra XVIII e XIX secolo*. Based on careful archival research, these surveys provide a wealth of new data on a group of artists, often well known, whose biographies have not always been subjected to systematic attention; but more importantly, this research makes it possible to again employ, one by one, all the categories used by the history of art when it proposes to understand the emergence of artistic movements, or trends that spread across formal boundaries. Nearly everyone now generally accepts that the history of art limited to a national framework is powerless to offer a serious analysis of these developments; but this recognition also requires the researcher to adopt a new charter of analysis, new concepts and new tactics. Switzerland, a frontier land, devoid of a single cultural centre, and heavily fissured both culturally and linguistically, provides an ideal field of analysis for the art historian wishing to make an inventory of these problems. I seek to describe them in their complexity.

The library of the architect Luigi Canonica.**A cosmopolitan resource and its functioning.**

Cecilia Hurley

*Bibliothèque des Pasteurs**et Bibliothèque de la Faculté de théologie, Neuchâtel*

Reconstructing the private library of an architect prompts us to ask certain questions about the functions of such a resource. What are the implications of these acquisitions? What are the uses of the books preserved? What relations link the owner of the collection to the world of ideas and practice?

Francesco Belloni and the birth of mosaic art in Paris under the Revolution and the Empire

Henry Lavagne

Institut de France, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris

Among the various artistic transfers that took place under the First Empire, the art of mosaic occupies a special place. This transfer was made possible by the tenacity of a single artist, the Italian Francesco Belloni (1772-1863), who moved to Paris in 1797 and died there, after founding an imperial (later royal) mosaic manufactory. The firm laid large floors to official orders received from the emperor, and later Louis XVIII and Charles X, but also the mantelpieces for the Louvre and the decorations of many items of furniture, such as the tables for Joséphine de Beauharnais at Malmaison. The paper shows how the milieu of the French Ideologues, firstly in Rome during the Revolution, then in Paris under the Empire and the restored monarchy, favoured the implantation of this art hitherto unknown in France.

From urban utopia to psychiatric utopia: the Le Mans mental hospital

Jean-Michel Leniaud

École pratique des hautes études, Paris

The architect Félix Delarue (1795-1873), architect of the department of Sarthe, built a mental hospital, the Asile du Gué-de-Maulny, not far from Le Mans between 1828 and 1836. This building, which has now lost its medical activities and remains under threat of destruction, embodied a plan particularly characteristic of the researches of the psychiatrist Jean Étienne Dominique Esquirol (1772-1840) in the late 1820s on the subject of psychiatric architecture. Delarue was not its inventor: it was designed by the engineer Louis Bruyere (1758-1831), who had been commissioned by Napoleon in 1804 to draft a project for a harbour at Comacchio on the Adriatic coast. The Le Mans mental hospital is taken directly from the hospital plan which the engineer had designed for his new town in Italy.

**Botanical inspiration and the garden under the Empire.
The emergence of an organic view of the world**

Isabelle Levêque

*Centre Ledoux de l'Université de Paris-1
Panthéon-Sorbonne*

This paper seeks to understand the garden under the Empire as an art influenced by changes in the natural sciences. This entails suggesting some avenues for research into the effects of the progress of botany on the constitution and perception of such gardens. The garden is considered as an organized body representing both the economic rationalization of a society and a quest of a more ontological kind, prefiguring a vast, sprawling and protean current of new creations in the first half of the nineteenth century.

**An exemplary continuity:
public works, language and protagonists in Parma
between the Ancien Régime and the Restoration**

Carlo Mambriani

Università degli Studi di Parma

In the Taro Département the Napoleonic influence formed part of a framework already imbued with French culture imported by the Bourbons in the mid-eighteenth century. At the Restoration, the dynastic anomaly of the arrival of Bonaparte's wife as the new sovereign again seems to have favoured the continuation of the earlier programs, regulatory instruments and officials. The archives of Parma and Paris reveal a remarkable continuity during the Bourbon, Napoleonic and Luisian regimes in educational models, formal decisions, urban and territorial projects, professional and technical cadres. The cultural, professional and regulatory hegemony of the teachers trained and recruited in the Napoleonic era from the Accademia di Belle Arti was one of the causes of the persistence of French classicism in Parma until the mid-nineteenth century.

**The architects *pensionnaires* of the academies
of Italy in Rome in the Napoleonic period**

Tommaso Manfredi

Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria

From its foundation the Académie de France in Rome had both a bivalent and unambiguous relationship with Roman and Italian architects. While its directors adapted to the local cultural context, influencing developments, partly through the Accademia di San Luca, the *pensionnaires* had few contacts with their colleagues in Rome. The architects of the French Academy were distinguished as members of an elite chosen by several stages of selection, with interdisciplinary interests and abstract objectives remote from professional activity, which cut them off from both the students gravitating around the Accademia di San Luca and the

Roman professionals engaged in pragmatic activity with the confidence of heirs to an ancient tradition.

This cultural and generational divide could be bridged only in 1804, when a new type of Italian architect appeared in Rome: the pensioners selected and sent to Rome by the reformed Academies of the Napoleonic Kingdom of Italy. In the period 1812-1814 the pensioners of the Kingdom of Italy were gathered in the new Accademia d'Italia and finally able to compete with *pensionnaires* of Villa Medici, for example in annual competitions.

The Borgo Murattiano of Bari

Fabio Mangone

Università degli Studi di Napoli Federico II

The Borgo Murattiano remains an epitome of the French decade in southern Italy. In some ways it can be considered an ideal new town rather than an extension of the ancient city. Analysis of the succession of projects which led to its foundation in 1813 reveals a mix of factors. The Borgo is the product of local late eighteenth-century assumptions and aspirations. It is the mature work of the architect Giuseppe Gimma, yet is unmistakably a product of French culture. On the one hand its design, seriously distorted in the course of construction, was the fruit of an urban and architectural culture with its roots in the Enlightenment matrix, through a system of influences which were partly direct and partly mediated through the work of the most up-to-date Apulian writers on architecture, such as Milizia and Ruffo. On the other hand the Statuti Murattiani (1814) embodied a new conception of the city as a collective body, establishing a relationship between the public and private sectors previously unknown in the southern kingdom.

**Architecture on display in Rome
between the Ancien Régime and the Napoleonic period**

Susanne Adina Meyer

Università degli Studi di Macerata

In the second half of the eighteenth century artistic production in Rome was accompanied by intense experiments with new modes of promotion focused on public exhibitions and the critical discourse conducted in Roman and foreign periodicals. This paper analyses the participation of architects in these forms of promotion through a number of examples, starting from the major exhibition of models presented to the public during the competition for the façade of San Giovanni in Laterano (1732) down to the group exhibitions on the Capitol in 1809 and 1810 organized by the French government. The drawings presented by the architects on these occasions reflect the most important themes of contemporary architectural research: projects for useful public buildings, celebratory memorial architecture and architectural restoration.

Symbolic discourse about ornament under the Napoleonic Empire

Odile Nouvel-Kammerer

Musée des Arts décoratifs, Paris

This paper examines the anthropological dimension of decorative art. Starting from the principle that all style is a form of writing, the approach adopted here takes into account the iconography of ornament in the imperial period. Careful observation of the patterns that decorate the interiors of houses reveals the existence of a rigorous and significant system of decoration. In their *Recueil de décorations intérieures*, Percier and Fontaine, Napoleon's two principal architects, were the source of these codes and defended the idea of useful ornament, adapted to the function of the object to which it is applied. In it can be discovered an interplay of images alternating between power and seduction. The body of ornament that developed under the Empire clearly reveals that politics penetrated by induction into all private homes.

Between Francesco Milizia and Antonio Canova: architecture in Rome around 1800

Susanna Pasquali

Università degli Studi di Ferrara

The analysis of a group of little-known drawings reveals the most innovative features of the architecture designed in Rome between 1780 and 1800. It shows adherence to the teachings of Francesco Milizia and the special role that sculpture – especially in the form of bas-reliefs – had in this architecture. The traditional historiographical scheme, which represents Giuseppe Valadier as pre-eminent among the architects at Rome in this period, is here called into question in favour of other figures closer to Antonio Canova. They include Mario Asprucci and above all Raffaele Stern. The paper also discusses the lack of documents and drawings from the period, compared to the rich records for the subsequent Napoleonic Rome.

The great transformation of the monasteries under the Empire

Pierre Pinon

École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Belleville

The two decisions to confiscate ecclesiastical property (decrees regulating the sale of National Assets of May 13 and July 16, 1790) and suppress religious congregations (Law of April 6, 1792) were certainly, of all the political acts of the Revolution, those that had the greatest influence on the landed patrimony and built heritage in France and even Europe under the Napoleonic domination. Within a few years the revolutionary state and then the French Empire

found themselves in possession of vast estates and innumerable buildings. The policy of the different governments with regard to state assets was either to dispose of them or to convert them to new uses (as schools, courthouses, prisons, prefectures, town halls). This policy was not peculiar to France since, in the eighteenth century, Maria Theresa in the Austrian Empire and Pietro Leopoldo in the Grand Duchy of Tuscany had adopted similar policies, converting suppressed monasteries into schools, principally, but also orphanages, hospitals and even factories. Numerous examples are presented from the Napoleonic Europe in Liege, Tournai, Trier, Savona and Parma.

The architect-artist.

From Enlightenment ideology to imperial pragmatism. Chronology of symbols (1765-1815)

Daniel Rabreau

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

The coup of 18 Brumaire in year VIII (9 November 1799) established itself as the end point of the revolutionary movement. What was the result for the arts, or one of them: architecture? How can we hope to better understand the relation between the professional and institutional activity of architects and the question of style, which belongs to the appreciation of their *works*, without a recognition of *individuals*, based on analysis, on the one hand, and without a deeper study of *chronology*, on the other hand, which inscribes production, theory and the reception of architecture in a very short cycle of political-economic and socio-cultural re-founding events of society, or those considered as such? Faced with the intransigent approach of the educationalist-architect J.-N.-L. Durand, Quatremère de Quincy had to authoritatively recall the need for *Imitation* – of nature, of the ancients, of the masters – in the conceptual organization of creation. Even more disquieting appears the praise of the creative *imagination* as the foundation of artistic inspiration by C.-N. Ledoux in the great book he published in 1804, two years before his death. But Ledoux was one of the few great masters from the end of the Ancient Regime not to pursue a career in the Directorate, Consulate and Empire, rejected by the Institut de France, unlike his more famous colleagues, De Wailly, Boullée, Antoine Chalgrin, Gondoin, Raymond... How, under the Empire, did the already aged architect-artist, who had trained in Enlightenment ideas and founded his art on a symbolism designed to give the public a regenerative civic conscience, combine the minimum values advocated by the educators with the economic use of spatial planning? These reflections, which comment on certain records in the *Journal* of Fontaine, are illustrated by the evocation of the career of F.-J. Bélanger and the analysis of a work by Charles De Wailly dedicated, under the Directorate, to Bonaparte.

**Revolution in Rome (1789-1799):
the Quirinal Hill, the Capitoline Hill
and the rediscovery of the Roman Forum**

Pier Paolo Racioppi

Università degli Studi di Roma "La Sapienza"

The paper focuses on the impact on the papal city of the republican regime in 1798-1799 and, in a medium-term historical perspective, its effects during the early Restoration period and the Napoleonic empire. The first goals of the republicans on taking control of the city included erasing the memory of the popes. Institutional places inherited from the previous papal government were skilfully reused to give them new secular symbolic values. Two significant cases were the conversion of the Quirinal Hill into the citadel of the principal ministries of the Republic and of the Capitoline Hill into the Senate. During republican celebrations the symbolic power of the Roman Forum was also rediscovered, as evidenced by the descriptions and illustrations of these celebrations left by contemporaries, leading shortly afterwards to the physical rediscovery of the archaeological site.

**Public promenades and ring roads in Milan
under the Kingdom of Italy**

Francesco Repishti

Politecnico di Milano

Milan under the Kingdom of Italy (1805-1814) was long the subject of important studies devoted in part to the survey of a modern urban plan, such as that for the Rettifili (1807), or striking individual episodes, such as the plan for Foro Bonaparte by Giovanni Antonio Antolini. Yet the rich collection of records in Italian, French and American archives reveal other interests expressed by Napoleon and Eugène de Beauharnais with regard to urban policy. It appears that the royal, and consequently vice-regal, priorities lay principally in the design of open spaces, no longer defined solely by architecture but primarily by trees used to order and regularize the urban image, as well as with a number of specific projects, which were meant to be coordinated and consistent with each other. The most important projects undertaken by the Napoleonic administration in Milan prove to have been open spaces which could be envisaged as rapid and easy to create: the Piazza d'Armi (parade ground), promenades on the Bastions, and areas laid out as parks and piazzas.

**Italian architecture in France during
the Napoleonic period: a cultural case study
at Clisson, between 1805 and 1827,
in the picturesque garden of François-Fédéric Lemot**

Marie Richard

*Domaine départemental de la Garenne Lemot,
Gétigné-Clisson (Loire-Atlantique)*

François-Fédéric Lemot, the official sculptor, created a holiday resort at Clisson, south of Nantes, between 1805 and 1827. Cultivated and ambitious, he followed the tone then dominant in an elite: he favoured the Palladian style, revised by neoclassicism, and added outbuildings inspired by the farm buildings of Tuscany, ancient Tivoli or the picturesque gardens of the eighteenth century. The Maison du Jardinier, in rustic style, became a model for the reconstruction of Clisson devastated by the war of Vendée, for the restoration of estates in the Nantes area, and the nearby industrial buildings beside the Sèvre Nantaise.

This historic garden was a place of inspiration for artists and contributed to the recognition of landscape painting. The architecture is carefully proportioned to the scale of the landscape. Art and nature, ideally paired, inspire dreams and picturesque journeys, where the views become motifs.

**Giuseppe Antonio Guattani's *Catalogo degli artisti*
and the promotion of architecture in the first decade
of the nineteenth century**

Serenella Rolfi Ožvald

Università degli Studi di Roma Tre

One of the resources most widely consulted by scholars of the early nineteenth century is the *Catalogo degli artisti stabili o attualmente dimoranti in Roma* compiled by Guattani in 1808. This reading will examine not only the documentary richness of the *Catalogo* but also its critical depth and the significance which the list of artists acquired in the debate on the arts at the beginning of French rule in Rome. The study is confined to the biographies in the *Architettura* section of the *Catalogo* and the inevitable comparison with its vehicle: the journal of the *Memorie enciclopediche romane per le belle arti* edited and written by Guattani himself at different times: 1806-1808, 1811, 1816-1819. The aim is to reconstruct the discourse of the antiquarian by recomposing the different levels of his work on his return to Rome from Paris in 1804: the promotion of the arts, antiquarian publications, and the list of artists useful to "wealthy amateurs" of the fine arts.

**The new city, the state and municipal policies:
public architecture and urbanism in Bordeaux
from the Revolution to the end of the Empire**

Marc Saboya

Université Michel de Montaigne-Bordeaux III

Bordeaux in the late eighteenth century was a city unfinished, unbalanced, where magnificent ensembles are set beside old settlements. Under the Consulate and the Empire urbanism inherited the debates and projects of the eighteenth century and completed the development at Château Trompette, for which the first competition was held in 1797. After the revolutionary instability, Napoleon set up a municipal government with a mayor who was appointed, while the prefects

played a decisive role in urban development. A new generation of architects and engineers, Thiac, Bonfin, Combes, Dufart, Corcoran, Deschamps and Poitevin, profited from the real estate assets obtained from the nationalization of the property of the clergy and the crown to launch major projects, some inherited from the Revolution or devised by imperial fiat (the new courthouse, the bridge over the Garonne, the workhouse, markets, stock exchange and cemetery). With regard to urban planning, almost all the architects, sometimes competing with each other, sometimes in partnership, proposed solutions that ranged from the layout of one or two streets to the organization of a whole quarter and even the reorganization of large urban links: Rue Marengo, Place Brutus, the quarter of “Grands Hommes” and the land development at Château Trompette. In the light of a recent thesis dealing with the Bordeaux road network in the nineteenth century, the paper analyses the application to Bordeaux of the law of September 16, 1807, providing for the establishment of a general plan for the alignment of the streets even in the smallest towns. The reception at Bordeaux of the alignment plan proposed by the engineer Pierrugues, starting from the commentaries of 1813, makes it possible to better understand the city and its distinctive features, and so completes the monumental study by qualifying it.

The Vatican Museum in the Napoleonic period: beyond the eighteenth-century form

Ilaria Sgarbozza

Università degli Studi di Roma “La Sapienza”

Fundamental changes were made to the Vatican Museum in the five-year period 1809-1814, when Rome became “the second capital of the Empire”. The museum premises were the object of a project of extraordinary maintenance coordinated by Martial Daru, Antonio Canova and Raffaele Stern, who eliminated decay and restored order. The archaeological galleries and galleries of paintings of the papal foundation were then comprised in newly conceived itineraries, created by rehabilitating unused or underused areas. In general the project favoured communication between the rooms “of statues” and rooms “of paintings”, with the aim of giving the public an opportunity to make direct comparisons between the achievements of ancient and modern art. The operation reduced into “a single body” the huge monumental complex, which had previously been only partially accessible to eighteenth-century visitors, who were forced to follow a bewildering roundabout route.

Mythical devices of the Antique and regulatory principles of the Modern in the 18th and 19th centuries

Letizia Tedeschi

Archivio del Moderno, Accademia di architettura, Mendrisio

Motivating the need for a new debate about the architecture of the Napoleonic era, drawing on Descartes and his geometric-mathematical legacy so widely present in the classical lexicon, this essay proposes a linguistic analysis of the “metric” imprint shared by all the buildings associated with the Empire. Its authenticity is then verified by focusing, among others, on the work of Luigi Canonica (1764-1844).

This Napoleonic architecture, in implying worldliness, did not repeat the receptiveness towards the divine and the sublime inherent in the ancient models. Rather it presented a historicism which it then turns to eclecticism. It therefore seemingly contradicted a Platonic axiom: the division of the known world into two categories, spirit and matter. The result was to produce an architectural language in which the symbolic and the material dimension were complementary.

La ville est malade. Philosophical foundations of urban embellishment: Voltaire and Cuoco

Sergio Villari

Università degli Studi di Napoli Federico II

In the middle years of the eighteenth century studies of the contemporary city began with the observation of its profound dysfunctions. *La ville est malade* was a diagnosis common to architects and philosophers. But if the technical-planning discourse of the former appears initially unmotivated, that of the *philosophes*, and especially Voltaire, reveals predominantly economic intents, based on strategies to encourage and intensify work, expand consumption and increase the forces of production, which sought to transform cities into formidable experimental enclaves of modernization and progress. The aesthetic of the ruin, so dear to the whole generation of *philosophes*, more or less explicitly evoked the inevitable fate of destruction of contemporary cities, as if to suggest the futility of an instinct of conservation which seemed the principal obstacle to be demolished in order to make the new machine of urban progress rapid and competitive. In the same way the interest in natural catastrophes seems to betray the unspoken dream of an apocalypse that might legitimize the increasingly extensive practice of reconstruction. Seen in this “radical” perspective of urban *embellissement*, the Revolution marked a sharp break, which emerges clearly in the enlightened position of Vincenzo Cuoco. He saw big cities not as simply the driving forces of economic development but above all the location of a *civitas* which was required to interpret and articulate the forms of modernity within the local cultural traditions peculiar to each single political situation.

Index des noms

Indice dei nomi

- Abbati, Alessandro 176, 181
 Abita, Maria Fabiana 457
 Accum, Friederich Christian 479
 Acquaroni, Giovanni 365, 429, 436
 Acquaviva, Stefano 471
 Acquisti, Luigi 339
 Adam, Robert 390
 Adam, Wolfgang 479
 Adanson, Aglaé 242
 Adorno, Theodor W. 75, 80
 Agricola, Giuseppe 429
 Aguatti, Cesare 329
 Aimò, Piero 119
 Airoidi, Marco 376
 Albacini, Carlo 444
 Albergati, famille 273
 Albergati, Luigi 271, 286
 Alberti, Leon Battista 438, 474, 479
 Albertoli, famille 470
 Albertoli, Ferdinando 108, 462, 471
 Albertoli, Giacomo 462
 Albertoli, Giocondo 156, 462, 463, 470, 471
 Albertoli, Raffaele 462
 Alcouffe, Daniel 326, 329
 Aldini, famille 270
 Aldini, Antonio 269, 274, 275, 276, 277, 280, 281, 284, 285, 286, 287
 Aldini, Giovanni 479
 Aldrovandi, Ulisse 277
 Aldrovandini, Pompeo 340
 Aleandri, Ireneo 96, 105
 Alembert, Jean-Baptiste Le Rond d' 246, 248, 415
 Alessandro VI, pape (Rodrigo Llançol Borgia) 441
 Alessandro VII, pape (Fabio Chigi) 339
 Alexandre I de Russie 29, 198, 308
 Alfieri, Massimo 326, 328, 329
 Algarotti, Francesco 407, 414, 419
 Algrin, Thierry 236
 Alisio, Giancarlo 472
 Allais, Honoré 132
 Allard, Sébastien 50
 Allemand-Cosneau, Claude 132, 268
 Alphand, Jean-Charles Adolphe 144, 154
 Amari, Monica 180
 Amaury Duval v. Pineux, Charles-Alexandre-Amaury, dit
 Amiable, Louis 327
 Amoretti, Carlo 297, 307
 Amprimoz, François-Xavier 346, 429, 470, 472
 André, Aimé 253
 André, Édouard François 243
 Andrews, Malcolm 306
 Anfossi, Costantino 181
 Angelico v. Giovanni da Fiesole
 Angelini, Piervaleriano 25, 198, 308, 471
 Angeloni, Vincenzo 436, 437
 Angiolini, Luigi 297, 307
 Angoulême, duc d' v. Louis (XIX) de France
 Ansani, Paolo 440
 Antinori, Aloisio 110
 Antinori, Giovanni 185
 Antoine, Jacques-Denis 29, 173
 Antolini, Filippo 466
 Antolini, Giovanni Antonio 25, 26, 96, 98, 99, 100, 107, 108, 143, 145, 146, 151, 154, 192, 199, 273, 274, 276, 459, 462, 466, 470, 472
 Antonini, Carlo 433, 436, 440
 Anzivino, Ciro Luigi 108
 Apollonio, Almerigo 394

- Appiani, Andrea 7
 Araguas, Philippe 222
 Arbace, Luciana 429
 Arborio di Gattinara, Luigi, marquis de Breme 399
 Arcangeli, Letizia 180
 Ardant, Martial 253
 Arizzoli-Clémentel, Pierre 328, 329
 Arlaud, Louis-Marc 48
 Armando, David 344
 Arnaldi, Enea 480
 Arnold, Friedrich 428, 441, 443
 Arnould, Madeleine-Sophie 39
 Artaud, Antoine Marie Joseph François 323, 324, 329, 330
 Artois, comte d' v. Charles X de France
 Arundel, Lord v. Howard, Edward
 Asburgo, famille 180
 Ashley-Cooper, Anthony, comte de Shaftesbury 75
 Aspari, Domenico 145
 Asprucci, Antonio 338, 345, 431, 444
 Asprucci, Mario 109, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 273, 431, 437, 438, 439
 Assunto, Rosario 307
 Astolfi, Camillo 113, 119
 Aubry, Louis François 48
 Auerbach, Erich 80
 Augusta Amalia Luisa de Bavière 400
 Augustin, Jean-Baptiste-Jacques 49
 Augusto, empereur romain 55, 59
 Aulanier, Christiane 328, 329
 Auréas, Henri 456
 Auriol, Charles-Joseph 48
 Auzillon, Esprit 90, 91, 94
 Avon, Annalisa 479
 Avversi, Francesco 443
 Azzi Visentini, Margherita 4, 24, 289, 305, 306, 307, 308, 309

 Babelon, Jean-Pierre 327
 Babey, Virginie 50
 Bachasson, Jean-Pierre, comte de Montalivet 33, 116, 117, 168, 230, 231, 235, 328, 374
 Bachelard, Gaston 379, 382
 Baciocchi Bonaparte, Elisa v. Bonaparte Elisa
 Bacler d'Albe, Louis-Albert-Guislain 49
 Bacon, Francis 25
 Baezner, Anne 50
 Balanda, Élisabeth de 326, 328
 Balestra, Vincenzo 194, 199, 428
 Balestreri, B. 119
 Balguerie-Stuttenberg, Pierre 210, 218, 222
 Baltard, Louis-Pierre 100, 109
 Baltard, Victor 109
 Balzac, Charles-Louis 404
 Balzar, Giovanni 433, 441

 Banchini, famille 474, 475
 Banchini, Emilia 479
 Bandelli, G. 394
 Banzola, Vincenzo 94, 180
 Barabino, Carlo 96, 462, 470
 Baraldi, P. 188
 Barante, Prosper de v. Brugière, Amable-Guillaume-Pro-
 per
 Barbanera, Marcello 367
 Barbaro, Daniele 407, 479
 Barbaro, Paolo 182
 Barbe, Jean-Paul 51
 Barbera, Giuseppe 307
 Barberi, Francesco 356
 Barberi, Giuseppe 105, 146, 152, 332, 337, 338, 344, 345, 352, 354
 Barberini, famille 360
 Barbier, Carl Paul 306
 Bardati, Flaminia 442
 Barghini, A. 168
 Bargigli, Paolo 96, 97, 98, 99, 108, 145, 339, 340, 345, 350, 352, 353, 354, 367, 462, 463, 470, 471
 Barillet-Deschamps, Jean-Pierre 243
 Barrelet, Jean-Marc 50
 Barret 243
 Barrier, Janine 39
 Barroero, Liliana 428, 442
 Bartoli, Cosimo 479
 Baruzzi, Cincinnato 280, 287
 Basoli, Antonio 270, 271, 272, 273, 278, 279, 280, 281, 284, 285, 286, 287, 288
 Bassi, Elena 419, 456
 Bassier, Claude 328
 Basteri, Maria Cristina 182
 Batoni, Pompeo Gerolamo 412
 Battaglini, Angelo 447
 Baudin, Nicolas Thomas 240
 Baudoin 491
 Baxandall, Michael 42, 50
 Beauharnais, Eugène de 16, 143, 145, 146, 147, 148, 152, 154, 155, 156, 242, 305, 322, 396, 400, 406
 Beauharnais Joséphine, Tascher de La Pagerie, Marie-
 Joséphe-Rose de, dit 56, 60, 239, 241, 242, 252, 303, 321, 328, 329, 321, 328, 329, 487
 Beauharnais, Hortense Eugénie Cécile de, duchesse de
 Saint-Leu 246
 Bedon, Anna 345
 Bélanger, François-Joseph 27, 28, 30, 31, 39, 125, 132, 214, 263
 Béliidor, Bernard Forest de 116, 120
 Belli, Giuseppe Gioacchino 107, 110, 437, 444
 Belli, Pasquale 440
 Belli, Pietro 437, 444
 Belliger, Kaspar 48
 Belloc 46

- Belloni, Coriolano 326, 328
 Belloni, Francesco 313, 314, 315, 316, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330
 Bénard, Pierre-Nicolas 263
 Benedetto XVI, pape (Joseph Ratzinger) 367
 Benoist, Félix 266, 268
 Berengo, Marino 480
 Berengo Gardin, Susanna 406
 Bergamini, Giuseppe 393, 471
 Bergdoll, Barry 39, 108
 Bergeron, Claude 167, 168
 Berkeley, George 80
 Berlia, Georges 456
 Berlin, Isaiah 80
 Bernard-Griffiths, Simone 253
 Bernardin de Saint-Pierre, Jacques-Henri 250, 253
 Bernasconi, Giuseppe 440
 Bernasconi Reusser, Marina 479, 480
 Bernini, Dante 471
 Bernini, Gian Lorenzo 344, 345, 412, 439
 Bernot, père 399
 Bernucca, Francesco 304
 Berranger, Henri de 132
 Bershad, David Leonard 458
 Bertelli, Carlo 329
 Berthault, Louis-Martin 102, 105, 106, 107, 110, 168, 241, 246, 360, 369, 376, 377, 378, 379, 381, 469
 Berthélemy, Jean Simon 315
 Berthelot, Guillaume 334
 Berthier, Alexandre (Louis-Alexandre) 305, 331, 341, 345, 346, 349, 350, 367
 Bertholet, Aimé Théophile 48
 Berthoud, Henry 48
 Berthoumieu 212
 Bertin, Louis-François dit Bertin l'Aîné 481
 Bertin, Louis François dit Bertin de Vaux 481
 Bertola de' Giorgi, Aurelio 295, 307
 Bertolucci, Piero 24
 Bertoni, Franco 108, 109
 Bertotti-Scamozzi, Ottavio 257, 480
 Bertrand, Enrico Graziano 389
 Bertrand, Gilles 368
 Bertrand de Sivray, Louis 224
 Bertrand-Geslin, Jean-Baptiste-Charles, baron 224, 227, 232, 233, 264
 Bertrand-Geslin, Marie-Adelaïde v. Geslin, Marie-Adelaïde Besia, Gaetano 463, 464, 469, 472
 Bettini, Francesco 198, 356
 Bettoli, Nicolò 171, 173, 179, 181
 Beyle, Marie-Henri dit Stendhal 4, 24, 152, 156, 276, 380, 382, 406, 457
 Biagioli, B. 119
 Bianchi 278
 Bianchi, Paolo Federico 401
 Bianchi, Pietro 96, 101, 463, 464, 469, 471, 472
 Bianconi, Carlo 154
 Bianconi, Giacomo 441, 463, 464, 469, 471, 472
 Bianconi, Giovanni Ludovico 5, 406
 Bibiena, Ferdinando v. Galli, Ferdinando Maria
 Bienaimé, Théodore 101
 Biennais, Martin-Guillaume 60, 487
 Bienvenu, Gilles 167, 236
 Bieri, Susanne 305, 307
 Bigaud, Jean-Marie 170
 Bignamini, Ilaria 306
 Bignoli, Giovanni 479
 Bindi di Siena 415
 Binni, Lanfranco 24
 Biver, Marie-Louise 404
 Blaikie, Thomas 241, 243, 245, 246, 252
 Blais, Hélène 253
 Blanchard, Marcel 405
 Blanco, Luigi 120
 Blanvillain, J.-F.-C. 432, 442
 Blasi, Antonio 428
 Blasi, Domenico 376
 Blayney, Andrew Thomas, baron 210
 Blondel, Nicolas-François 404, 405
 Blondel, Jacques-François 32, 33, 121, 132, 217
 Blouet, Jean-François-Guillaume-Abel 396
 Boara, Giuseppe 441
 Boch, Julie 307
 Bodei, Remo 307
 Bodoni, Giambattista 176, 180, 181
 Boesch Gajano, Sofia 344
 Boifava, Barbara 26
 Boime, Albert 50
 Boisset, Olivier 50
 Boitard, Pierre 252
 Boiteux, Martine 347, 367, 368
 Boivin, Jean 133
 Boizot, Louis-Simon 46, 48
 Bologna, Ferdinando 208, 281
 Bolognini Amorini, Antonio 287, 288
 Bonadies, marchis 112
 Bonadonna Russo, Maria Teresa 367
 Bonaparte, famille 245, 252, 315, 326
 Bonaparte, Charlotte 326
 Bonaparte, Elisa Baciocchi 245, 469
 Bonaparte, Joseph, roi de Naples et d'Espagne (Joseph-Napoléon Ier) 241, 244, 245, 252, 315, 349, 379
 Bonaparte, Joséphine v. Beauharnais, Joséphine de
 Bonaparte, Louis 245, 246
 Bonaparte, Lucien 186, 187, 195, 196, 198, 199, 200, 245, 326, 395, 440
 Bonaparte, Napoléon I 4, 5, 16, 18, 22, 24, 27, 28, 29, 31, 32, 37, 45, 47, 51, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 64, 70, 87, 91, 94, 96, 99, 100, 105, 111, 119, 122, 137, 143, 145, 146, 147, 153, 154, 155, 156, 157, 160, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 171, 173, 175, 176, 179, 180, 181, 186, 187,

- 196, 200, 209, 210, 211, 217, 219, 223, 224, 225, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 236, 240, 242, 244, 245, 251, 252, 263, 269, 270, 273, 274, 275, 286, 289, 303, 305, 308, 313, 316, 321, 322, 326, 327, 328, 345, 356, 357, 358, 359, 365, 368, 375, 376, 381, 383, 386, 389, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 404, 405, 406, 408, 412, 414, 416, 419, 429, 430, 431, 432, 442, 447, 448, 456, 457, 458, 466, 477, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 491, 492
- Bonaparte, Napoléon François Charles Joseph, roi de Rome 32, 175, 358, 359
- Bonaparte, Napoléon III 144, 155, 251, 326, 328, 492
- Bonaparte, Pauline 56, 173
- Bonatti 438
- Bonella, Anna Lia 119, 443
- Bonelli 112, 113
- Bonfait, Olivier 50
- Bonfanti, Antonio 25, 155
- Bonfin, Michel Jules 210, 211, 213, 214, 215, 216
- Bonfin, Richard-François 211, 212
- Boni, Onofrio 444
- Bonifacio VIII, pape (Benedetto Caetani) 119
- Bonnaire, Marcel 40
- Bonnet, Alain 50
- Bonnot de Condillac, Étienne, abbé de Mureau 73
- Bonpland, Aimé v. Goujaud, Aimé Jacques Alexandre dit
- Bonsignore, Ferdinando 96, 101, 102, 104, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 166, 167, 168, 189, 199, 462, 470
- Bonvoisin, Benoist Benjamin 49
- Borchia, Matteo 442
- Bordoni, Luigi 270
- Borghese, Camillo Filippo Ludovico, prince de Guastalla 163, 168, 173, 376
- Borghese, Marcantonio IV 185, 338
- Borghese, Paolina, princesse de Guastalla v. Bonaparte, Pauline
- Borghini, Gabriele 428
- Borra, Giovanni Battista 401
- Borri, Dino 208
- Borromeo, famille 301, 303, 309
- Borromeo, Carlo, cardinal 363
- Borromeo, Carlo III 303
- Borromeo, Vitaliano VI 303
- Borromini, Francesco 412
- Borroni Salvadori, Fabia 479
- Borsini Pestalozza, Bartolomeo 10, 11
- Bortolotti, Carlotta 393
- Boschi, Giuseppe 436, 437
- Bosi, Giuseppe 277, 286, 287
- Bosi, Stefano 26, 395, 405, 406, 407
- Bosio, Pietro 466
- Bossi, Carlo 158
- Bossi, Giuseppe 147, 153, 411, 418
- Botta, Charles 167
- Bottamini 93
- Bottasso, Enzo 480
- Bottini, Lorenzo Prospero 198
- Boucher-Desnoyers, Auguste Gaspard Louis 46, 48, 49
- Bouchot, Claude François 89
- Boullée, Étienne-Louis 24, 28, 29, 30, 33, 34, 40, 97, 108, 121, 123, 124, 126, 127, 128, 132, 189, 190, 194, 215, 262, 263, 367, 406, 461
- Bounolleau, Philippe 236
- Bouquet, Jean Baptiste 89
- Bourbon, famille 30, 33, 169, 170, 180, 210, 429
- Bourbon, Sixte, prince de 181
- Bourdeaut, Arthur, abbé 236
- Bourdoncle 253
- Bourdonnais, D. 415
- Bourgeois, Charles-Guillaume 49
- Bourgeois, Florent Fidèle Constant 124, 126, 261, 262, 263, 268
- Boutry, Philippe 112, 119, 348, 362, 367, 368, 443, 470
- Bovara, Giuseppe 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 471, 472
- Bove, Osip Ivanovich 403
- Boy de la Tour, Maurice 305
- Boyer, Ferdinand 109, 167, 168, 198, 381, 457
- Boyer, Michelangelo 158
- Bracci, Pietro 119, 440, 453
- Bracci, Vincenzo 426
- Bracci, Virginio 113, 119, 435, 440
- Bracco, Giuseppe 167, 168
- Braida, Ludovica 479
- Bramante, Donato di Pascuccio di Antonio 194, 442, 445, 446, 449, 456
- Branchetti, Maria Grazia 326, 328, 329
- Brandt, Henri-François 45, 47
- Braschi, Giovanni Angelico v. Pio VI
- Braschi Onesti, Luigi 112, 115, 119
- Braschi Onesti, Romoaldo 185
- Bray, William 51
- Bresc-Bautier, Geneviève 328
- Bret, Patrice 428
- Brice, Catherine 367
- Bridan, Pierre-Charles 48
- Briffaut, Serge 250, 253
- Brilliant, Richard 407
- Brisseau de Mirbel, Charles-François 241
- Brissot, Jacques Pierre dit de Warville 79
- Bristol, comte-évêque de v. Hervey, Frederick Augustus
- Brizi, Antonio 338, 345
- Brizio, Anna Maria 405
- Brochon, Henri 221
- Brockhoff, Hanno 428
- Brongniart, Alexandre-Théodore 30, 31, 39, 87, 128, 132, 213, 487
- Brosses, Charles de 316, 370, 381
- Brown, Capability, pseudonyme de Lancelot Brown 291, 296, 305

- Brown, Lancelot 246
 Brownlee, David B. 428
 Bruce, Thomas, Lord Elgin 428, 429
 Brugière de Barante, Amable-Guillaume-Prosper, baron
 226, 227, 229, 235, 236
 Brunel, Georges 39, 326, 381
 Bruneteau de Sainte-Suzanne, Alexandre François 88
 Brunetière, Henri 236
 Brunetti, Antonio 425, 429, 440
 Bruno, Giordano 353
 Brunon, Hervé 24, 381
 Bruto, Marco Giunio Bruto Cépion 335, 341
 Bruyère, Gérard 329
 Bruyère, Louis 32, 33, 132, 137, 138, 139, 140
 Buccaro, Alfredo 208
 Bucco, Gabriella 471
 Buffon v. Leclerc, Georges-Louis de
 Bühler, Denis 243
 Bühler, Eugène 243
 Bühlmann, Regina 50
 Buhot de Launay, Marc 367
 Bujard, Jacques 50
 Buora, Maurizio 393
 Buranelli, Francesco 367
 Burgio, Chiara 182
 Burguet, Jean 210, 215
 Burke, Edmund 252, 291, 306
 Bury, Anton-François 467
 Bury, Fritz 428, 441
 Busiri Vici, Andrea 198
 Busseuil, Louis-Nicolas 264
 Butel-Dumont, Georges Marie 73
 Buysens, Danielle 50
 Buzzi, Filippo 436, 440, 443
 Buzzi, Leopoldo 364, 425, 429, 436, 443

 Cacault, François 224, 236, 259, 263, 266, 315, 326, 327
 Cacault, Pierre-René 224, 236, 258, 259, 263
 Caffiero, Marina 344, 367, 368, 429, 442
 Caget, Denis 328
 Cagnetta, Mariella 394
 Cagnola, Luigi 13, 96, 143, 155, 156, 303, 399, 400, 401,
 402, 403, 406, 407
 Cagnola, Marianna 406
 Calderai, Fausto 471
 Caldelari, André dit le jeune 48
 Caldelari, Sébastien dit l'aîné 48
 Calisto III, pape (Alonso Borja) 441
 Callot, Jacques 323
 Calvert, Frederick 304
 Cambon, Alain 132
 Cambray-Digny, Luigi Guglielmo 96, 460, 470
 Cameron, Charles 272
 Campana, Cesare 305
 Campbell, Michael J. 382

 Campbell, Thomas P. 458
 Campitelli, Alberta 198, 345
 Camporese, Giulio 110, 119, 440
 Camporese o Camporesi, Giuseppe 96, 109, 114, 352, 360,
 361, 364, 368, 375, 423, 424, 432, 436, 437, 439, 440,
 469
 Camporesi, Pietro 379
 Camuccini, Vincenzo 361, 374, 425, 438, 453, 456
 Canali, Guido 180, 182
 Cancellieri, Francesco 346, 367
 Candia, Girolamo 440
 Candolle, Augustin Pyrame de 240
 Canfora, Luciano 394
 Caniani, Giuseppe 149
 Cannetti, Giacomo 443
 Canonica, Luigi 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18,
 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 100, 105, 108, 109, 144,
 145, 147, 148, 149, 151, 153, 154, 155, 156, 396, 397,
 398, 399, 405, 406, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479,
 480
 Canova, Antonio 183, 186, 187, 192, 194, 196, 197, 199,
 200, 276, 361, 363, 374, 375, 385, 411, 412, 413, 414,
 415, 416, 418, 419, 425, 429, 434, 437, 443, 444, 446,
 447, 448, 449, 450, 451, 453, 456, 457, 458, 465, 466,
 469, 471, 472
 Cantillon, Richard 73
 Cantore, Paola 25, 26
 Capece Zurlo, Giovanni Antonio, prince 208
 Capei, Francesco 181
 Capitano, Vincenzo 470
 Capizucchi, comte 379
 Capodiferro, Alessandra 346, 430, 457
 Cappellini, Angelo 440
 Caprara, famille 273
 Caprara, Carlo 274
 Caputo, Fulvio 393, 394
 Caracciolo, Maria Teresa 429
 Carbonara Pompei, Sabina 368
 Cardilli, Luisa 344
 Cardoni 163
 Carletti, Andrea 113, 114
 Carlier, François 170
 Carlo Emanuele III de Savoie 429
 Carlo Felice de Savoie 429
 Carlone, Giuseppe 208
 Carloni, Rosella 328, 345
 Carpegna, Gaspare, comte 379
 Carraci, Annibale 364
 Carrier, Jean-Baptiste 224
 Cartens, Jakob Asmus 428
 Cartoni, famille 363
 Casali, Antonio 423
 Casciato, Maristella 443
 Caselli, Carlo Francesco Maria 181
 Caselli, Giuseppe 406

- Cassas, Louis-François 256, 257, 423, 425, 428, 436
 Castagnola, Giuseppe 113, 119
 Castellani, Emilio 428
 Castelli, Pietro 406
 Castelli Piratini, Paolo Giuseppe 282
 Castelluccio, Stéphane 326
 Castelnuovo, Enrico 344, 429
 Catani, Crispoldo 440
 Catherine II de Russie 198, 308, 423
 Cathelin ou Catelin, Louis Jacques 425
 Catinat, Maurice 252
 Catolfi, Luigi 443
 Catone, Marco Porcio 341
 Cattaneo, famille 474, 479
 Cattaneo, Barbara 471, 472
 Cattaneo, Carlo 17
 Cattaneo, Massimo 344
 Cavalier d'Arpino, Giuseppe Cesari dit le 345
 Cavalletti, marquis 112, 113
 Cavallo, Guglielmo 479
 Cavazzi Palladini, Lucia 345, 367, 382, 471
 Cavoleau, Jean-Alexandre 224, 225, 226, 231, 232, 234, 235, 236
 Caylus, Anne-Claude-Philippe de Tubières, comte de 414
 Ceccarelli, Francesco 39, 108, 180, 269, 286, 287, 288, 470
 Cellerier, Jacques 30, 32
 Cenci Bolognetti, comte 379
 Cer 487
 Céard, Nicolas 289, 305
 Cereghini, Bernadette 404
 Ceroni, Joseph Antoine 165
 Cerutti Fusco, Annarosa 443, 458, 470, 472
 Cesare, Caius Iulius Caesar 381
 Cesarini, famille 363
 Cesarini, duc v. Sforza Cesarini, Francesco I
 Ceschi Lavagetto, Paola 180
 Chabrol de Volvic, Gilbert Joseph Gaspard, comte de 89, 91, 94
 Chaigneau, Louis-Joseph 265
 Chalgrin, Jean-François-Thérèse 29, 30, 31, 125, 132, 396
 Chalifour 219
 Champagne, Jean-Baptiste de Nompère, comte de 145, 146, 147, 148, 149, 154, 155, 156, 448
 Chappey, Jean-Luc 239, 252
 Chaptal, Jean-Antoine de 243, 249, 253, 316, 327
 Charette de la Contrie, François-Athanase de 224
 Charles II d'Espagne 360
 Charles IV d'Espagne 322
 Charles V d'Asbourg 340
 Charles X de France 30, 218, 223, 263, 322, 323, 329
 Charles-Gaffiot, Jacques 326
 Charpentier, Pierre-Henri 266
 Chartier, Roger 79, 479, 492
 Chartres, duc de v. Orléans, Louis Philippe Joseph d'
 Chastel, André 41, 50, 129, 132
 Chastel-Rousseau, Charlotte 154
 Château, Emmanuel 381
 Chateaubriand, François-René de 4, 24, 81, 241, 246, 252
 Chatillon, André-Marie 463, 467, 468, 469
 Chaudet, Antoine-Denis 487
 Cheguillaume, Paul 265
 Chessex, Pierre 306
 Chevalier, Françoise 140
 Chevalier, Louis 249, 253
 Chevallier, Bernard 252, 328
 Chevreul, Michel-Eugène 319, 324
 Chiaramonti, Luigi Barnaba v. Pio VII
 Chiarini, Paolo 428
 Chicchi, Antonio 426, 434, 437, 441
 Chigi Albani, Agostino 357
 Choiseul-Gouffier, Marie-Gabriel-Florent-Auguste de 423
 Choulot v. Lavenne, Paul de
 Cicerone, Marco Tullio 341, 372
 Cicognara, Leopoldo 274, 276, 411, 418, 419, 420, 466
 Cicogni, Leonardo 376
 Cipriani, Angela 4, 108, 109, 119, 156, 167, 180, 198, 199, 200, 344, 346, 393, 419, 427, 428, 430, 443, 444, 470, 471, 472
 Cipriani, Giovanni Battista 110, 433, 441
 Cirillo, Giuseppe 180
 Ciucci, Giorgio 110
 Clarac, Charles Othon Frédéric Jean Baptiste de 328, 329
 Clémence, Joseph 424, 461
 Clemenceau de La Serrie, François-Joseph 236
 Clemente VII, pape (Giulio de' Medici) 452
 Clemente XI, pape (Giovanni Francesco Albani) 112
 Clemente XII, pape (Lorenzo Corsini) 336, 453
 Clemente XIII, pape (Carlo della Torre di Rezzonico) 110, 119, 198, 346, 367, 415, 429, 442, 443, 470
 Clemente XIV, pape (Lorenzo Ganganelli) 457
 Clérisseau, Charles-Louis 460
 Clifford Smith, H. 408
 Clochar, Pierre 123, 124, 132, 257
 Clowes, George 304
 Còcciolo Mastroviti, Anna 470
 Cocconcelli, Antonio 179
 Cocconcelli, Giuseppe 92, 94, 176, 177, 179
 Codini, Giovanni 112, 113, 440
 Cognet 46
 Coïc, Julien Désiré Abel 91
 Cola, Maria Celeste 110, 429, 443
 Colbert, Jean-Baptiste 315
 Coliva, Anna 457
 Colizzi, Vincenzo 442
 Collart Dutilleul, Adèle Rosalie 263
 Colles, Antonio 441
 Collins, Jeffrey L. 456
 Colonna, Marcantonio II 351
 Combes, Louis 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 222

- Cometti, C. 119
 Comoli, Vera 167, 168
 Comolli, Giovan Battista 352, 353
 Compain, Silvain 161, 168
 Conan, Michel 309
 Concioli, Secondo 440
 Condillac v. Bonnot de Condillac, Étienne
 Consalvi, Ercole 111, 114, 115, 119, 363, 364, 455, 458
 Consoli, Gian Paolo 4, 95, 108, 109, 110, 119, 156, 167, 180, 198, 199, 200, 344, 346, 393, 419, 427, 428, 430, 443, 444, 456, 470, 471, 472
 Constantin, Abraham 48
 Containi 146
 Contant d'Ivry, Pierre 140
 Contardi, Bruno 422, 428
 Conti, S. 195
 Contino, Bernardino 407
 Contri, Giovanni 280
 Copley, Stephen 306
 Corboz, André 306
 Corcelles, Arnaud 210
 Cormier, Marie-François dit l'aîné 226, 227, 229, 230, 235, 236
 Cornaglia, Paolo 168
 Cornini, Guido 329, 330
 Cornu, Paul 482, 492
 Corradi Martini, Carla 181
 Cortona, v. Pietro da Cortona
 Corvi, Nicola 433, 440
 Corvol, Andrée 253
 Cosneau-Allemand, Claude 236
 Cossetti, Ferdinando 180
 Costa, Francesco 427
 Costa, Giacomo 427
 Costabili Containi, Giovanni Battista 273
 Costamagna, Alba 419
 Costantino, Flavio Valerio Aurelio 407
 Costaz, Louis, baron 174, 175
 Coste, Jean-Baptiste 262
 Cotte, Pierre-Paul de 177
 Couapel, Jean-Jacques 126, 132, 262, 268
 Courajod, Louis 327
 Courteault, Paul 209, 222
 Cousin, Victor 81
 Coussin, Jean-Antoine 373, 424, 461
 Coustet, Robert 222
 Cozens, Alexander 296, 297, 307
 Cozens, John Robert 296
 Cresti, Carlo 471
 Crétet de Champmol, Emmanuel 155, 156, 225, 227
 Cretoni, Antonio 344, 367
 Crivelli Olgiati, Teresa 423, 437
 Croce, Benedetto 81
 Crucy, Antoine 224
 Crucy, Louis 224
 Crucy, Mathurin 123, 126, 223, 224, 227, 228, 229, 230, 236, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 264, 268
 Cugnoni, Giuseppe 344, 367
 Culot, Maurice 32, 33
 Cuoco, Vincenzo 67, 76, 77, 78, 81
 Curcio, Giovanna 108, 180, 419, 428
 Curiger, Augustin Mathias dit le jeune 48
 Curiger, Franz Xaver 48
 Curiger, Joseph Anton 48
 Curiger, Joseph Benedikt dit l'ancien 48
 Curti 112, 113
 Curzi, Valter 381, 457
 Cusani, Francesco 406
 Cusatelli, Giorgio 180
 Cuvier, Jean Léopold Nicolas Frédéric dit Georges Cuvier 250, 253
 Daccò, Gianluigi 471, 472
 D'Adda, Francesca 406
 D'Adda, Isabella 303
 D'Adda, Paolo 406
 D'Adda Salvaterra, famille 400
 Daguet le Jeune 486, 487
 Dal Co, Francesco 109, 110, 180, 286, 428
 D'Alessandro, Angelo 306
 Dall'Acqua, Marzio 180, 181, 182
 Dall'Aglio, Pier Luigi 94
 D'Amia, Giovanna 39, 119, 120, 180, 286, 442, 470, 471
 Daniele da Volterra, Daniele Ricciarelli dit 327
 Danti, Ignazio 407
 Da Ponte, Antonio 299
 D'Apuzzo, Nicola 472
 Darcet, Jean 319
 D'Argental, Charles-Augustin de Ferriol 80
 Daru, Martial-Noël-Pierre 448, 449, 450, 451, 452, 453, 455, 456, 457, 458
 Daru, Pierre-Antoine-Noël-Bruno 242, 328, 448
 Darwin, Charles Robert 250, 253
 Dausse, Joseph-Henri-Christophe 160, 161, 162, 163, 165, 167, 168
 Davers, Elizabeth 197
 David, Jacques-Louis 44, 45, 46, 48, 49, 50, 56, 224, 255, 333, 344, 369, 370, 372, 379, 405, 412, 489
 David d'Angers, Pierre-Jean 412
 Dayrat, Benoît 252
 De Angelis, Maria Antonietta 456, 458
 Debenedetti, Elisa 109, 110, 119, 198, 199, 367, 368, 429, 442, 443, 470, 471, 472
 Debret, Jean-Baptiste 464, 471
 De Brigido, Pompeo 384
 Decrès, Denis 228
 Décultot, Élisabeth 307
 Dédeban, Jean-Baptiste 426, 441
 De Farolfi, Fiorello 393, 394
 De Fazio, Giuliano 96

- De Felice, Renzo 442
 Deffand, marquise du v. Vichy-Champrond, Marie de
 Defrance 487
 Degas, Edgar (Hilaire Germain Edgar) dit 374, 470
 De Gregorio, Vincenzo 480
 Dejoux, Claude 48
 Delacroix, Charles 211, 213
 Delahaye, Félix 241
 De Lama, Pietro 181
 Delamair, Pierre-Alexis 68, 79
 Delaroche, Paul, né Hippolyte De La Roche 46
 Delarue, Pierre-Félix 133, 134, 135, 136, 137, 138
 Delaunay, Robert 349
 Delaval, Alain 140, 223, 232, 233, 236
 Delecluze, Étienne-Jean 50
 Delessert, Jules Paul Benjamin 44, 50
 Delille, Jacques dit abbé Delille 259, 268
 Della Croce, Irenèò 390
 Dellantonio, Sandra 393
 Dellapiana, Elena 157, 167, 168, 470
 Dell'Aquila, Michele 208
 Della Somaglia, Gianluca 406
 Della Somaglia, Giulio 349
 Della Torre di Rezzonico, Carlo Gastone (Carlo Castone,
 Castone) 297, 307
 Della Valle, Filippo 336
 Del Litto, Vittorio 156, 382
 Delon, Michel 306
 Delorme, Philibert 236
 Del Rosso, Giuseppe 100, 102, 103
 De Maddalena, Aldo 94
 De Marchis, Fabio 440
 De Maria, Giacomo 276
 Demmin, Auguste 330
 Denis, Hélène 252
 Denon, Dominique Vivant 44, 51, 255, 327, 328, 329, 376,
 381, 453, 458
 Déotte, Jean-Louis 419
 De Pauw, Cornélius 414
 De Romanis, Antonio 442
 De Rossi, Giovanni Gherardo 442
 De Rossi, Vincenzo 345
 Des Cars, Laurence 50
 Descartes, René 18, 25, 81
 Descat, Sophie 79
 Deschamps, Claude 85, 86, 87, 217, 218, 222
 Desenne 419
 Desgodetz, Antoine 467
 Desgraves, Louis 222
 Desideri, Laura 479
 De Simone, Antonio 101
 De Simone, Carlo 463
 D'Este, Antonio 419, 447, 449, 453, 457, 458
 Détournelle, Athanase 95, 108, 132
 Devanne, Frédéric 221
 De Vecchi, Fiorenza 393
 de Vecchis, Nicola 313, 321
 Dewandre, François-Joseph 85, 87
 Dezallier d'Argenville, Antoine-Nicolas 290
 Dhombres, Jean 236, 240, 252
 Dhombres, Nicole 240, 252
 Diderot, Denis 246, 248, 253, 415
 Didier 217
 Didot, Firmin 253
 Didot, Pierre 266, 268, 305
 Diedo, Antonio 108
 Diethelm, David 48
 Di Fede, Maria Sofia 479
 Di Macco, Michela 419
 Di Majo, Elena 429
 Di Marco, Fabrizio 110, 111, 120, 442
 Diotallevi, Domenico 379
 Doblhoff 460
 Dolomieu, Déodat de 307
 Domiziano, Tito Flavio 407
 Donati, Paolo 94
 Donato, Maria Pia 344
 D'Onofrio, Cesare 345
 D'Onofrio, Mario 407
 Doreye 85
 Doria-Pamphilj Landi, Giuseppe 185
 Dotti, Carlo Francesco 287
 Dradi Maraldi, Biagio 456
 Drei, Giovanni 180
 Drew Armstong, Christopher 39
 Drexler, Arthur 132
 Drolling 46
 Drouin, Jean-Marc 240, 252, 253
 Droz, Jean-Pierre 48
 Duban, Jacques Félix 464, 471
 Dubbini, Renzo 306
 Dubut, Louis-Ambroise 424, 461
 Ducamp, Emmanuel 50
 Du Casse ou Ducasse, Pierre-Emmanuel-Albert 155
 Du Châtelet, Gabrielle-Émilie Le Tonnelier de Breteuil,
 marquise 80
 Duchemin-Hamard 236
 Duchêne, Achille 248
 Duchesneau, François 253
 duchesse d'Abrantès v. di Junot, Laure
 duchesse de Saint-Leu v. Beauharnais, Hortense Eugénie
 Cécile de
 Ducros, Abraham Louis Rodolphe 306
 Dufart, Jean-Baptiste 210, 219, 220
 Dufart, Pierre François Elie 48
 Dufaure, intendant de Bretagne 236
 Duflos, Anne 268
 Dufournier, Benoît 268
 Dulaure, Jacques-Antoine 330
 Dumas, Fulcran-Jérôme 203

- Dumas, Mathieu 309
 Dumolard, Luigi 406
 Duphot, Léonard Mathurin 315, 339, 345, 350, 351, 353, 354, 364, 367
 Duplessi-Bertaux, Jean 349
 Du Plessis de Richelieu, Armand-Emmanuel duc 210, 403
 Dupont, Victor 48
 Dupont de Nemours, Pierre-Samuel 79
 Du Prey, Pierre de la Ruffinière 199
 Dupuy, Marie-Anne 51, 327, 328, 329, 458
 Durán, Jorge 424, 426, 428
 Durand, Jean-Nicolas-Louis 24, 25, 29, 30, 33, 34, 39, 95, 96, 108, 121, 122, 123, 124, 126, 131, 132, 153, 156, 160, 164, 167, 203, 208, 262, 396, 404, 460
 Durand, Gabriel-Joseph 210, 212
 Du Tillot, Guillaume 170, 173, 176, 177
 Duvilliers, François 250, 253
 Duvivier, Claude Raphaël 230, 232, 235
- Eckel, Andreas 50
 Eckermann, Johann Peter 253
 Efimova, Evdokia Mihajlovna 328
 Eggenschwiler, Urs Pankraz 45, 49
 Egli, Christina 252
 Ehrle, Francesco 344
 Elgin, Lord v. Bruce, Thomas
 Emiliani, Andrea 419, 456
 Enderlein, Lorenz 429
 Engel, Claire-Éliane 307
 Eperon, Jean-Pierre 32, 33
 Erath, Gabriele 408
 Errante, Giuseppe 444
 Espinas, Alfred Victor 80
 Esposito, Enzo 480
 Esquié, Jean-Jacques 133
 Esquirol, Jean-Étienne Dominique 133, 138, 139, 140, 250
 Estrées, François-Annibal d', marquis de Coeuvres 360
 Étoc-Demazy, Gustave François 133, 138
 Euclide 135
 Evelyn, John 47, 51
- Fabia, Philippe 330
 Fabiani, Rossella 383, 393, 394, 470
 Fabre d'Églantine, Philippe-François-Nazaire 250, 251
 Fabris, Pietro (Peter) 307
 Fagiolo, Marcello 309, 346, 367, 470
 Fahmy, Jean Mohsen 79
 Falcetti, Filippo 426
 Falcione, Gioacchino 330
 Falconetto, Giovanni Maria 405
 Faldi, Italo 345, 367
 Fallet, Estelle 50
 Fallica, Salvatore 367
 Famin, Auguste-Pierre-Sainte-Marie 123, 124, 132
 Famin, Charles-Victor 461
- Fantastici, Agostino 463, 471
 Fantozzi Micali, Osanna 94
 Faraglia, Angelo 440
 Faraoni, Sara 480
 Fargeon, Jean-Louis 490
 Farinati, Valeria 411, 419
 Farnese, famille 180, 182, 340, 346
 Farnese, Antonio 170, 180
 Farnese, Elisabetta 170
 Farnese, Francesco I 170, 180
 Farnese, Ranuccio II 170, 180
 Farneti, Fabia 286
 Fauser, Markus 479
 Fava Ghisilieri, Nicolò 285
 Fea, Carlo 343, 346, 361, 370, 372, 374, 418, 419
 Felici, Daniele 154
 Feliciati, Pierluigi 180, 181
 Felten, Florens 408
 Feneuille, Louis-Auguste 180
 Feoli, Vincenzo 109, 433, 441, 442, 446
 Ferdinand I d'Autriche 145, 400
 Ferdinand I de Bourbon Naple 207, 364
 Ferdinand IV de Bourbon Naple 144, 201, 344
 Ferdinand I de Bourbon Parme 173, 175, 176
 Ferigo, Giorgio 394
 Fernow, Carl Ludwig 422, 428
 Ferrari, Donnino 172, 173, 174, 175, 177, 179
 Ferrari, Francesco 112, 113, 114, 119, 120, 440
 Ferrari di Cagiallo 393
 Ferrario, Giulio 480
 Ferretti, Mario 109
 Ferroni, Angela Maria 407
 Ferrucci, Pompeo 334
 Fesch, Joseph 50, 224, 424
 Fidia 336, 418
 Filandro 414
 Filangieri, Gaetano 76, 81
 Filicori, famille 270
 Filicori o Felicori, Angelo 280
 Fioriani, Luigi 119, 326, 344
 Firmiani, Franco 394
 Fischer de Stuttgart 441
 Fischer, Jean-Louis 252
 Flaubert, Gustave 248
 Flavio, Giuseppe 75, 80
 Flaxmann, John 404
 Fleckner, Uwe 405
 Fleury, Michel 79
 Focardi, Alessandro 436, 437
 Folcari, F. 119
 Folchi, Clemente 113, 119, 436, 440
 Folli, Maria Grazia 108
 Fontaine, Pierre-François-Léonard 4, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 39, 55, 56, 57, 58, 63, 122, 123, 124, 132, 136, 165, 168, 195, 200, 255, 257, 396, 404, 405

- Fontana, Carlo 462
 Fontana, Domenico 162
 Fontana, Pietro 414, 419
 Fontanelli Aldovrandi, Lucrezia 285
 Formica, Marina 344, 345, 367
 Fornari, Ottaviano 453
 Fornari Schianchi, Lucia 180, 182
 Forster, François 45, 48
 Fortier, Bruno 94
 Fortuna, P. 119
 Fortunati, Francesco 363, 368
 Foucart, Bruno 28, 39, 109, 119, 381, 442, 457
 Fouché, Joseph 242, 483, 492
 Fournel, Victor 79
 Fournier, Nicolas 230
 Fournier, P. 236
 Francastel, Pierre 39
 François I d'Autriche 303, 362, 364, 368, 389, 392, 393, 394
 François Joseph I d'Autriche 389
 François, Colette 234
 Frank, Christoph 154
 Franzoni, Claudio 25
 Franzoni, Francesco Antonio 328
 Fraschina, famille 474, 479
 Frattolin, Maria Paola 393
 Fredenheim, C.F. 370
 Fregna, R. 108
 Frey, Jean-Pierre 222
 Frédéric II de Prusse 80
 Frédéric Guillaume Ier de Wurtemberg 491
 Friedrich, Caspar David 251
 Fries, Emmanuel 48
 Frothingham, Arthur Lincoln 407
 Frugoni, Giuseppe 463
 Fucore, M.-H. 79
 Fulgoni, Antonio 443
 Füssli, Johann 48
- Gabet, Louis Charles Henry Joseph Onésime 329
 Gaborit, Jean-René 328
 Gabriel, Anges-Jacques 214, 265
 Gabriel, Jacques V 214
 Gabrielli, Mario, prince de Prossedi 379
 Gabrielli, Pietro 112, 115, 116, 119
 Gady, Alexandre 79
 Gaehtgens, Thomas W. 404, 405
 Gagliuffi, Marco Faustino 351
 Gailhabaud, Jules 30
 Galiani, Berardo 479
 Galiani, Ferdinando 73
 Galle, André 49
 Galleschi, Luigi 114
 Gallet, Michel 29, 39
 Galli Bibbiena, Ferdinando Maria 407
- Gallo, Daniela 51, 345
 Gallo, Luigi 307, 369, 382
 Galloche, Louis 297
 Gamba, Bartolomeo 432
 Gamboni, Dario 307
 Gambuti, Alessandro 108
 Garms, Jörg 428
 Garnier, Jean-Louis-Charles 24, 132
 Garreau, Jean-Pierre 126, 127, 132
 Garrez, Pierre 87, 88
 Garric, Jean-Philippe 4, 24, 25, 121, 132, 262, 268
 Garside, Peter 306
 Gasbarri, Carlo 344
 Gaspard de Chabrol v. Chabrol de Volvic, Gilbert Joseph Gaspard
 Gasparini, Ercole 270, 271, 286
 Gasse, Luigi 96
 Gasse, Stefano 96
 Gasse, E. 424
 Gasse, Louis-Sylvestre 424, 461, 467, 468
 Gaudin, Charles 111
 Gault de Saint-Germain, Pierre-Marie 268
 Gauthier, Martin-Pierre 123, 124, 132, 467
 Gautret, Joseph 258, 265, 267, 268
 Gavotti, marquis 112
 Geertz, Clifford 367
 Gelao, Clara 208
 Genovesi, Antonio 73, 76
 George, F. 48
 Gérando, Joseph-Marie de 113, 115, 120, 421, 428, 432, 434, 442, 443, 444, 447, 456, 457
 Gérard, François 46, 48, 49, 242, 320, 327, 487
 Gérard-Powell, Véronique 50
 Germann, Georg 307
 Gerra, Ferdinando 367
 Gerratana, Valentino 80
 Gerspach, Édouard 324, 326, 328, 329, 330
 Geslin, Marie-Adelaïde 265
 Gessner, Conrad 267
 Ghera, Michela 79
 Ghisalberti, Carlo 119
 Giacomello, Alessandro 394
 Giacomini, Federica 456, 458
 Giani, Felice 276, 277, 280, 287, 338, 339, 345, 351, 352, 367, 437, 444, 464, 471
 Giannetti, Anna 109
 Gibelin, Jean 252
 Giedion, Sigfried 24
 Gilardi, famille 25, 470, 471
 Gilardi, Domenico 463, 464, 471
 Gilardoni, Pietro 148, 149, 153, 155, 156
 Gilbert, Arthur 328
 Gilbert, E. 133
 Gilet, Annie 428
 Gilpin, William 290, 291, 294, 297, 305, 306

- Gimma, Giuseppe 201, 202, 203, 204, 206, 207, 208
 Ginguéné, Pierre-Louis 316, 318, 320, 327
 Ginzburg, Carlo 80
 Giordani, Gaetano 277
 Giordani, Pietro 411, 418
 Giorgi, famille 429
 Giorgi, Domenico 426, 427
 Giorgi, Fabrizio 119, 429
 Giorgi, Felice 113, 116, 119, 427, 429, 440
 Giovanetti, Francesco 346
 Giovanni da Fiesole, dit Beato Angelico 450
 Giovanni Paolo II, pape (Karol Józef Wojtyła) 119
 Girardet, Charles-Samuel 46, 49
 Giraud, Jean-Baptiste 48
 Giraud, Pierre-François-Grégoire 315
 Girodet, Anne-Louis 46, 48, 49
 Gironi, Robustiano 406
 Giudicelli Falguières, Patricia 154
 Giudicini, Giuseppe 276, 278, 287
 Giuffrè, Maria 346
 Giulio Romano (Giulio Pippi) 439
 Giuntella, Vittorio Emanuele 344
 Giussani 155
 Giussani, Ferrante 25
 Giusti, Annamaria 326, 329
 Giusti, Giovan Battista 274
 Gleyre, Marc-Charles-Gabriel 46, 50
 Glinz, Andreas 48
 Godechot, Jacques 408
 Godi, Giovanni 182
 Godoli, Ezio 108, 109
 Goethe, Johann Wolfgang von 250, 251, 253, 294, 295, 306, 423, 428
 Gois, Étienne-Pierre-Adrien 46, 48
 Goldoni Solimei, Luigia 285
 Gomez, Giovanni 441
 Gondoin de Folleville, Jacques 29, 128
 Gonzaga, famille 170
 González-Palacios, Alvar 326, 328
 González Velázquez, Isidro 100, 109
 Gore, Charles 294
 Gotteri, Nicole 457
 Gotti, Ludovico 282
 Goujaud, Aimé Jacques Alexandre dit Bonpland 240, 241
 Goulet, Nicolas 483, 484
 Gourlier, Charles 84, 94, 135, 137, 140
 Goût, Jacques 48
 Gouvion, Louis Jean-Baptiste 226
 Goya, Francisco de 297
 Grabar, Igor Emmanuilovič 408
 Gramsci, Antonio 80
 Grand, Lucile 140
 Grandesso, Stefano 456
 Grandjean, Serge 328
 Grandjean de Montigny, Auguste-Henry-Victor 123, 124, 132, 424, 461, 467
 Granet, François Marius 434, 437, 444
 Granetti, marquis 376
 Grass, Carl 422, 428
 Grassi, Rosella 470, 471
 Gray, Thomas 291, 305, 306
 Gregorio I, pape 356
 Gregorovius, Ferdinand 373, 381
 Gresleri, Giuliano 287
 Griener, Pascal 41, 50, 51, 313, 326
 Gromort, Georges 125, 132
 Gros, Antoine-Jean 46, 49
 Grosclaude, Louis 48
 Grossi, Paolo 327
 Gruber, Alain 329
 Guardamagna, Laura 167, 199, 443
 Guattani, Giuseppe Antonio 199, 200, 374, 421, 423, 424, 426, 428, 429, 431, 432, 433, 434, 436, 437, 438, 439, 442, 443, 444, 445, 456, 465, 467, 468, 471
 Guénépin, Auguste 441, 463, 467, 468
 Guerci, Gabriella 309
 Guérin 46
 Guerrini, Pietro 353
 Guestier, Daniel 210
 Gügel, Dominik 252
 Guidi, Nicoletta 393
 Guidoni, Enrico 110
 Guiffrey, Jules 326, 329, 330
 Guillon Lethière, Guillaume 49, 424, 462
 Haac, Oscar A. 253
 Habermas, Jürgen 367
 Hackert, Jakob Philipp 294
 Hadfield, George 194
 Hadrien, Publio Elio Traiano Adriano 326
 Haeckel, Ernst Heinrich Philipp August 240
 Halgand, Marie-Paule 236
 Haller, Albrecht von 248, 295, 308
 Hamilton, William Douglas 294, 307, 412
 Hanisee Gabriel, Jeanette 328, 329
 Harouel, Jean-Louis 79
 Harris, Eileen 479
 Hartmann, Friedrich 428
 Haskell, Francis 199, 344, 346
 Hauptman, William 50, 307
 Haussmann, Georges Eugène 144, 221
 Hauteœur, Louis-Eugène-Georges 39, 329, 404
 Havard, Henry 326
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 295
 Hegi, Franz 305
 Heikamp, Detlef 329
 Heimbürger Ravalli, Minna 198
 Henri IV de France 255
 Henry, G. 88, 89, 94
 Herbert, abbé 226

- Hernando Sanchez, Carlos Jose 368
 Hersent 46
 Hervey, Frederick Augustus, comte de Bristol 187, 196, 200, 273
 Herzog, Pietro 443
 Hillereau 126, 132
 Hinderer, Walter 429
 Hipple, Walter John 306
 Hirschfeld, Christian Cay Lorenz 479
 Hirt, Aloys 436, 444
 Hitchcock, Henry-Russell 404
 Hoare, Henry I 305
 Hoare, Henry II 305
 Hocquet, [François] 255
 Hohenzollern, famille 289
 Hoffmann, Paola 382, 471
 Holl, Pietro 433, 440
 Houel, Jean-Pierre-Louis-Laurent 294, 306
 Howard, Deborah 480
 Howard, Edward, Lord Arundel 428
 Huart, Suzanne d' 456
 Hubert, Auguste 185, 198
 Hubert, Gérard 320, 326, 327, 328, 329, 330, 457
 Hubert, Nicole 328, 329
 Huet, Bernard 125
 Hugou de Bassville, Nicolas-Jean 314, 315, 316, 318, 326, 460
 Humbert de Superville, David Pierre Giottino 340, 341, 346, 354, 367
 Humboldt, Friedrich Heinrich Alexander von 240, 250, 251, 253
 Hunt, John Dixon 305, 306
 Hurley, Cecilia 50, 473, 479
 Huyot, Jean-Nicolas 405, 441463, 467

 Iacobini, Antonio 307
 Iacobini, G. 119
 Iacopi, Irene 381
 Ickworth, Comtesse d' v. Elizabeth Davers
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique 46, 49, 470
 Innocenzo VIII, pape (Giovanni Battista Cibo) 449
 Innocenzo XIII, pape (Michelangelo Conti) 340
 Ittar, Sebastiano 340, 342, 346, 352
 Iung, Thodore 198
 Ivanova, Elena B. 429

 Jaccard, Paul-André 42, 50
 Jacob, Georges 487
 Jacob-Desmalter, François-Honoré-Georges 321
 Jacobson, David M. 407
 Jacquier, François 401
 Jacquin, Emmanuel 328
 Jacquinet, Geneviève Antoinette 261
 Jaillot v. Renou de Chauvigné, Jean-Baptiste-Michel dit Janet, Laurent-Marie 458

 Janik, Allan 25
 Jansen, Hendrik 51
 Jappelli, Giuseppe 303, 309
 Jaucourt, Louis de 79
 Jean V de Portugal 428
 Jeuffroy, Romain-Vincent 49
 Johns, Christopher M. S. 457
 Joinville, Pierre de 222
 Jones, Inigo 279, 478
 Jones, Thomas 306
 Jonsson, Marita 198, 381, 407, 457
 Jorlan, Gérard 253
 Jornaes, Bjarne 429
 Jouanin, Christian 252
 Jouannet v. Vatar-Jouannet, François-René-Bénit
 Joubert, Joseph Antoine René 385
 Joubert, Léo 456
 Jourdan, Jean-Baptiste 158
 Jouy, Victor-Joseph Étienne dit de 473, 479, 492
 Jouy, Jean 48
 Julia, Isabelle 326
 Julian ou Jullian, Camille 209, 222
 Junot, Jean-Andoche 173
 Junot, Laure, duchesse d'Abrantès 210, 244, 252
 Jussieu, Antoine-Laurent de 240, 253

 Kahn-Rossi, Manuela 305, 307
 Kalašnikov, Dimitrij Michajlovič 427, 429
 Kaller di Hallerstein di Norimberga 441
 Kannès, Gianluca 108, 406
 Kant, Immanuel 80, 252, 253, 306
 Kaplan, Edward K. 251, 253
 Kaplan, Morris I. 184
 Kaufmann, Emil 36, 39, 367
 Keiserman, François 307
 Keller, Enrico 432
 Kemenov, Vladimir Semenovič 408
 Kent, William 290, 291
 Keppler ou Képler, Maximilien Xavier 88
 Kieven, Elisabeth 180, 419, 428, 444
 Kircher, Athanasius 457
 Klein, Bruno 200
 Kleinert, Annemarie 482, 492
 Klump di Tubinga 441
 Kmetetz-Becker, Karoline 51
 Knébel, Jean-François 307
 Knight, Richard Payne 246, 294, 297, 305, 306
 König, Georg Rudolf 48
 Kottmann, Franz Jakob Anton 49
 Kotzebue, August 446, 456
 Krafft, Jean-Charles 29, 30, 39

 Labarre 219
 La Borde, Jean-Benjamin de 295
 Laboulais-Lesage, Isabelle 253

- Labrot, Gérard 344
 Labruzzo, Pietro 184, 198
 La Chaize, François de 213
 Laclotte, Étienne 210
 Laclotte, Michel 346
 La Combe de Prezel, Honoré 59, 64
 Lacroix-Spacenska, Bernadette 222
 La Fontenelle de Vaudoré, Armand Désiré de 236
 Lagrenée, Jean-Jacques dit le Jeune 319
 Lajoue, Jacques de 34
 Lalos, Jacques 246, 252
 Lamandé, François Laurent 226
 Lamarck, Jean-Baptiste de v. Monet, Jean-Baptiste Pierre Antoine de
 Lamberti, Vincenzo 401, 480
 Lamennais, Hugues-Félicité Robert de 249
 La Mésangère, Pierre de 482, 491, 492
 Lameth (de Lameth), Victor Théodore Alexandre 163
 Landi, Gaspare 450
 Landi, R. 288
 Landini, Taddeo 345
 Landon, Charles Paul 328, 482, 484, 492
 Landriani, Paolo 156, 480
 Langer, Laurent 50
 Langhans, Carl Gotthard 396
 Langlois, Pierre-Gabriel dit l'aîné 48
 Lansier, Louis-Auguste 233
 Lanzani, Antonio 152
 La Padula, Attilio 109, 119, 154, 198, 430
 Lapauze, Henry 326
 Laperuta, Leopoldo 101
 Lapis, Gaetano 442
 La Ramée de Pertinchamp, Claude-Yves-Joseph 162, 163, 165
 La Rochefoucauld, François Alexandre Frédéric de 89
 Lasserre o Rudigoz-Lassere, Madeleine 222
 Lasteyrie du Saillant, Ferdinand Charles Léon de 264
 La Taille, Blanche de 481
 Laugier, Marc-Antoine 33, 36, 39, 69, 79, 144, 152, 156, 159, 207, 208, 404
 Laurens, Annie-France 329
 Laurent, Goulven 250, 253
 Lavagne, Henri 313, 326, 327, 328
 Lavedan, Pierre 154, 168
 Lavenne, Paul de, comte de Choulot 243
 Lavezzari, Paola 307
 Lavigne 236
 Lavin, Sylvia 419
 Lavoisier, Antoine Laurent de 253
 Law de Lauriston, John 80
 Lawrence, Charles B. 244
 Lazarev, Viktor Nikitič 408
 Lazzarini, Giovanni 96, 101
 Lazzaroni, Francesco 329
 Lebarbier, Jean-Jacques-François 48
 Lebas, Louis-Hippolyte 134
 Le Breton 243
 Lebreton, Joachim 328
 Le Brun, Charles 315
 Le Brun, Louis Léo 49
 Le Camus de Mézières, Nicolas 33
 Lechevalier, Michel 305
 Le Clerc 441
 Leclerc, Georges-Louis, comte de Buffon 253
 Leclère, Achille-François-René 467
 Leconte, Marguerite 327
 Lecoq de Boisbaudran 46
 Lederer, Paul 390
 Ledoux, Claude-Nicolas 29, 33, 34, 38, 39, 40, 125, 128, 132, 194, 215, 367, 406
 Lee, Francis Bazley 252
 Lee, William 217
 Lefèvre, Robert Jacques François Faust 320, 321, 487
 Legrand, Jacques G. 326
 Legros, Pierre 453
 Leigh, Ralph Alexander 80
 Leith, James A. 108
 Lelieur, Jean-Baptiste 242
 Lelievre, Pierre 236
 Le Lorrain, Louis Joseph 359
 Le Masne de Chermont, Isabelle 327, 328, 329
 Le Mercier, Jacques 479
 Lemerle, Frédérique 24
 Le Moël, Michel 79
 Lemot, Barthélémy Frédéric Olivier 265
 Lemot, François-Frédéric 49, 125, 224, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 315
 Lemot, Geneviève Antoinette v. Jacquinet, Geneviève Antoinette
 Lemoyne, François 41, 50
 Leniaud, Jean-Michel 133, 140
 Lenoir, Alexandre 315, 316, 318, 326, 327, 328, 329, 453
 Le Normand, Marie-Anne Adélaïde 252
 Le Nôtre, André 69, 170
 Lenza, Concetta 109
 Lenzi, Deanna 198, 286
 Leonardo da Vinci 442
 Leone X, pape (Giovanni di Lorenzo de' Medici) 452
 Leone XII, pape (Annibale Sermattei Della Genga) 368
 Leone, Francesco 456, 457
 Leopardi, Giacomo 380, 382
 Leopardi, Vincenzo 280
 Leprince, Jean-Baptiste 297
 Lequeu, Jean-Jacques 367
 Le Rouge, Georges-Louis 245
 Le Roy 414
 Leroy, André 243, 244
 Le Roy, Julien David dit David-Leroy 36, 37, 40
 Le Roy Ladurie, Emmanuel 68, 79
 Lescot, Jean-Louis 490
 Le Sueur, Eustache 41, 42, 50

- Lethière, Guillaume v. Guillon Lethière, Guillaume
 Le Tourneur, Étienne-François-Louis-Honoré dit Le
 Tourneur de la Manche 316, 327
 Levêque, Isabelle 239, 252, 253
 Lévêque, Roger 236
 Levesque, Pierre-Charles 415, 419
 Le Vieil, Pierre 326
 Levra, Umberto 168
 Lhomer, Jean 50
 Lhôte, François 210
 Liancourt v. La Rochefoucauld, François Alexandre
 Frédéric de
 Limouzin-Lamothe, Roger 305
 Linguet, Simon-Nicolas-Henri 67, 79
 Linné, Carl von 240, 253
 Linotte, L. 119
 Lipstadt, Helen 28, 39
 Lissignol, Alexandre 49
 Littré, Émile Maximilien Paul 139
 Liverani, Paolo 456, 458
 Lo Bianco, Anna 109
 Locatelli Martorelli Orsini, Francesco Maria 112
 Locke, John 13, 25
 Lodari, Renata 307
 Lodoli, Carlo 414, 437
 Lo Gatto, Ettore 408
 Lombardi, Glauco 180
 Lombardi, Lorenzo 158, 163, 166
 Lombardi-Solari, famille 334
 Longhi, Roberto 431, 438, 442, 444
 Lord Blaney v. Blayney, Andrew Thomas
 Lorenz, Hanns-Thuri 408
 Lorrain, Claude 290, 291, 305
 Lory, Gabriel Ludwig, dit Lory père 289, 292, 305
 Lory, Mathias Gabriel, dit Lory fils 289, 293, 296, 301,
 302, 303, 304, 305
 Lo Sardo, Eugenio 457
 Lose, Friedrich 304
 Loudon, John Claudius 239, 252
 Lougnon, Jacques 252
 Louis IX de France 364
 Louis XIV de France 33, 50, 69, 255, 314, 316, 326, 360,
 408, 485, 488
 Louis XV de France 29, 30, 33, 38, 39, 255, 316
 Louis XVI de France 30, 34, 38, 210, 327, 486
 Louis XVIII de France 133, 218, 219, 322
 Louis (XIX) de France 218, 322
 Louis, Victor 210, 219
 Louis Ferdinand de France 360
 Louis-Philippe I de France 6
 Louvel de Valroger, Gilles 79
 Lovatti, Francesco Antonio 110
 Lovere, Bartolomeo 401
 Lucangeli, Carlo 423, 434, 437, 439, 441, 444, 469
 Lucchi, Domenico 109
 Lucchini, Flaminio 198
 Luciano 423
 Louis I de Borbon, roi d'Étrurie 173, 175, 460
 Ludovico il Moro v. Sforza, Ludovico Maria
 Luiso, Francesco Paolo 419
 Luizet, Gabriel 243
 Luke, Yvonne 419
 Lullin de Châteauevieux, Adolphe 49
 Lynch, Jean-Baptiste 210

 Mac Donald, Alexandre 44
 Macdonald, Étienne-Jacques-Joseph-Alexandre 304
 Mac Donald de Tarente, Adèle Elisabeth 44
 Macera, Mirella 180
 Mackau, Ange-René-Armand de 314
 Madelin, Louis 358, 368, 381, 456
 Maderno, Stefano 334
 Maffei 390
 Maffre, Philippe 222
 Maggi, Angelo 470
 Maglio, Andra 470
 Maguolo, Michela 393
 Maina, Giacinto 152
 Mainardi, Antonio 420
 Malaguti, Giuseppe 285
 Malaguzzi Valeri, Francesco 438, 442
 Maldini, Vincenzo 281
 Malestroit de Bruc, Armand de 265
 Maleverti, Xavier 39
 Mallet, George 303
 Mallio, Michele 424, 428
 Mambriani, Carlo 169, 180, 181, 182
 Mame, Alfred 253
 Mancuso, E. 470
 Mandach, Conrad de 305
 Mandeville, Bernard de 74, 80
 Manfré, Marc'Antonio 415
 Manfredi, Tommaso 459, 470
 Mangone, Fabio 201, 208, 470, 472
 Manguel, Alberto 479
 Manusardi, P. 21
 Marchelli, famille 287
 Marchesi, Gustavo 182
 Marchesini, Daniele 182
 Marchesseau, Daniel 24
 Marcone, Arnaldo 393
 Marconi, Paolo 109, 167, 198, 368
 Marescalchi, famille 270, 280
 Marescalchi, Carlo 278
 Marescalchi, Ferdinando 274, 276, 277, 278, 287
 Marescotti (o Mariscotti), Camillo 112, 119
 Maret, Hugues-Bernard 154, 155
 Mari, Nicola 435
 Marie Amélie de Habsbourg-Lorraine, duchesse de Parme
 173

- Marie Louise d'Autriche, impératrice 93, 169, 179, 182, 359, 399, 404, 488
- Marie Louise de Borbon Parme 175
- Mariani, Carlo 471
- Marigny, marquis de v. Poisson de Vandières, Abel-François
- Marini, Gaetano, abbé 444
- Marini, Saverio 109, 119
- Marini Clarelli, Maria Vittoria 456
- Mariuz, Paolo 419
- Marmontel, Jean-François 481
- Martelli, Giuseppe 96
- Martin, Henri-Jean 492
- Martin, John 380, 382
- Martin, V. 222
- Martineau, Henri 456
- Martinelli, Valentino 345
- Martinetti, Giovan Battista 269, 274, 275, 276, 277, 280, 286, 287
- Martos, Aniceto 426, 429
- Martos, Nikita I. 429
- Marvuglia, Alessandro Emanuele 96
- Marvuglia, Giuseppe Venanzio 462, 470
- Marx, Karl Heinrich 79
- Marziliano, Maria Giulia 108, 470, 472
- Mascilli Migliorini, Luigi 4, 24, 331
- Masieri, Luigi 120
- Masiero, Roberto 393, 394
- Mason, William 306
- Massi, Pasquale 456
- Massin Le Goff, Guy 140
- Masson, Louis Claude Frédéric 245, 252
- Massounie, Dominique 40, 132
- Mattei, Alessandro 379
- Matteoni, Dario 109, 470, 472
- Matteucci, Anna Maria 4, 198, 276, 286, 287, 288
- Matthiae, Guglielmo 110
- Maupeou-Montbail, Gilles-Louis-Marie-Gaston de 236
- Maurice de Savoie 163
- Mazois, François 479
- Mazzi, Maria Cecilia 429
- Mazzocca, Fernando 407, 456, 457
- Mazzoli, Basilio 425, 429
- Mazzoni, Eustachio 112, 113, 119, 120, 440
- Mazzoni, Giovanni 471
- Mazzoni, Pio 112, 114, 119
- Mazzotti, Giuseppe 175
- McClellan, Andrew 458
- McPhee, Sarah 479
- Medde, Silvia 276, 287
- Medici, famille 180
- Méjan, Étienne Pierre de 147, 155
- Mellinet, Camille 236
- Mellinet-Malassis 267
- Mellini, Gian Lorenzo 199
- Mel'nikov, Avraam Ivanovič 427, 429
- Melon de Pradou, Jean-François 73, 80
- Melucco Vaccaro, Alessandra 407
- Melzi d'Eril, Francesco 25
- Memmo, Andrea 81, 480
- Ménageot, François-Guillaume 313, 326
- Ménager, Jean-François 441, 461, 463, 467, 468
- Mencarelli, G. 200
- Mengs, Anton Raphael 412, 415
- Menniti Ippolito, Antonio 344
- Mercier, Louis-Sébastien 74, 80, 81
- Mercier, Roger 79, 80
- Mercier Dupaty, Jean-Baptiste 372, 381
- Mercklin 327
- Mercoli, Michel-Ange dit Mercoli fils 49
- Merlet, Jean-François Honoré 225, 229, 236
- Mérot, Alain 41, 50
- Mertens, Dieter 408
- Messina, Maria Grazia 419
- Metternich-Winneburg-Beilstein, Klemens Wenzel Nepomuk Lothar von 394
- Meunier, Céline 328
- Meuron, Maximilien de 289, 298, 300, 307
- Meyer, Daniel Christoph 219
- Meyer, Friedrich Johann Lorenz 210, 219
- Meyer, Susanne Adina 421, 428, 429, 442, 443, 444
- Meynier, Charles 49
- Mezzanotte, Gianni 4, 7, 17, 25, 26, 108, 109, 406
- Mezzanotte, Paolo 406
- Mezzetti, Angelo 119, 443
- Miarelli Mariani, Gaetano 110, 198
- Micalizzi, Paolo 110
- Michaux, François André 240, 252
- Michel, Olivier 261, 268, 457
- Michelangelo Buonarroti 429, 438, 439
- Michelet, Jules 251, 253
- Middleton, Robin 24
- Milani, Raffaele 306
- Milizia, Francesco 67, 76, 80, 81, 95, 96, 97, 99, 105, 108, 110, 183, 189, 190, 191, 194, 197, 199, 200, 203, 204, 206, 207, 208, 337, 345, 415, 419, 437, 439, 444
- Millin, Aubin-Louis 307
- Minardi, Tommaso 362, 438
- Mingardi, Corrado 180
- Miollis, Sextius-Alexandre-François de 357, 358, 447, 456
- Mique, Richard 405
- Miranda, Francisco de 39, 416, 419
- Misserey, Xavie 252
- Missirini, Melchiorre 429, 430, 432, 443, 456
- Mitton, Elisabeth 222
- Mochetti, Giuseppe 362
- Mochi, Filippo 115, 440
- Moench, Charles 321
- Moir, Esther Aline Lowndes 306
- Moitte, Jean-Guillaume 211
- Moland, Louis 79

- Molina, Gioan Ignazio 288
 Molinos, Jacques 326
 Molitor, Bernard 58
 Mollari, Antonio 385
 Mollien, Adèle Rosalie, comtesse v. Collart Dutilleul, Adèle Rosalie
 Mollien, Nicolas François, comte 263
 Monari, Giuseppe 282
 Monet, Jean-Baptiste Pierre Antoine de, chevalier de Lamarck 240, 248, 250, 253
 Moneti, Giovanni Battista 112, 113, 119, 440
 Moneti, Luigi 119
 Monge, Gaspard 188, 194, 199, 442
 Mongie, P. 442
 Montagna, Leny 180
 Montaiglon, Anatole de 470
 Montaigne, Michel Eyquem de 144
 Montalivet, comte de v. Bachasson, Jean-Pierre
 Montalescot-Dufour, Clémence 140
 Montesor, Joseph 165
 Montesquieu, Charles-Louis de Secondat 414
 Monti, famille 270
 Monti Casignoli, Saverio 282
 Montoyer, Louis 393
 Morachiello, Paolo 94, 119, 167, 198
 Morazzoni, Giuseppe 471
 Moreau de Saint-Méry, Médéric Louis Élie 92, 173, 180, 182
 Morel, Jean-Marie 241, 246, 252
 Morelli, Cosimo 185, 198
 Mornati, Stefania 443
 Moro, Paolo 394
 Moro, Ulderico 384, 394
 Mosser, Monique 4, 24, 39, 40, 154
 Mottola Molfino, Alessandra 456
 Mouchy, Louis-Philippe 48
 Mouilleseaux, Jean-Pierre 50
 Moulard, Jacques 198
 Moutte 326
 Muraglia, Giacomo 110
 Mura Sommella, Anna 345
 Murat, Achille Charles Louis Napoléon 242, 359
 Murat, Joachim 101, 201, 203, 204, 424
 Murgia, Camilla 50
 Musiari, Antonio 180, 181, 429
 Muti 112, 113
 Muttoni, Francesco 480
 Muzii, Rossana 109

 Nadi, Giuseppe 274, 276, 278, 287, 441, 463, 469, 471
 Naef, Samuel 49
 Napione, Gianfrancesco Galeani 418
 Nardi, Carla 119, 443
 Nardon, Hugues Eugène 92, 93, 94
 Nasalli Rocca di Corneliano, Mario 119
 Nash, John 403

 Natale, Vittorio 429
 Natoli, Marina 198, 200
 Nava, Silvia Francesca 309
 Nava, Tiziana 309
 Navier, Claude Louis Marie Henri 120
 Navona, Giovanni Domenico 433, 440
 Navone, Nicola 25, 198, 308, 408, 429, 471
 Negelen, Joseph Mathias 49
 Nègre, Valérie 268
 Negro, Angela 109
 Negro, Giovanni 160, 162, 163, 164, 167, 168
 Nemnich, Philipp Andreas 210
 Nepyen 441
 Niccolini, Antonio 97, 101, 109
 Nicolai, Nicola Maria 118
 Nicoletti, Filippo 440
 Niodot 128
 Nobile, Pietro 96, 109, 189, 190, 196, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 460, 470
 Nobile, Stefano 393
 Noir 319
 Noisette, Louis Claude 243
 Nonnini, Giovan Battista 443
 Noordegraaf, Julia 51
 Normand, Charles 126, 131, 132
 Nottolini, Lorenzo 96, 469, 472
 Nouvel-Kammerer, Odile 53, 64
 Novati, Laura 306
 Nunez, marchese 112
 Nuovo, Angela 479

 Odiot, Jean-Baptiste-Claude 62, 488
 Oechslin, Werner 39
 Oeri, Hans Jakob 49
 Olivieri, B. 364
 Ollivier 487
 Oppenordt, Gilles-Marie 34
 Orazio (Quinto Orazio Flacco) 290
 Orcel, Michel 382
 Orefice, Gabriella 109
 Orestano, Francesca 307
 Orléans, Louis Philippe Joseph d', duc de Chartres 246
 Orsini, Baldassare 474, 479
 Ortalli, Gaspare 94
 Orte, Luca 453
 Osio, Carlo Cesare 401
 Ostervald, Jean-Frédéric d' 289, 305
 Ossanna Cavadini, Nicoletta 471
 Ossoliński, Józef Maksymilian, comte 394
 Ottani Cavina, Anna 108, 306, 346
 Ottomeyer, Hans 64, 108
 Ozouf, Mona 367

 Pace, Sergio 167, 344
 Pacetti, Camillo 438

- Pacetti, Vincenzo 200
 Palagi, Pelagio 269, 450, 472
 Palazzi, Giuseppe 109, 440
 Palazzino, Mario 180
 Palazzolo, Maria Iolanda 442
 Palazzotto, P. 470
 Palenzia, Giovanni 201
 Palenzia, Giuseppe 205
 Palladio, Andrea 190, 194, 255, 267, 279, 286, 287, 288, 299, 474, 477, 480
 Pallavicini, prince 185
 Pallavicini, Renato 198
 Pallotta, Antonio 285
 Palmucci, Domenico 436, 440
 Pancaldi, Francesco 405
 Panckoucke, Charles-Joseph 415
 Panella, Clementina 407
 Panella, Raffaele 346
 Panin, comte 440
 Pannini, Francesco 455
 Pannini, Giovanni Paolo 460
 Paoletti, Fabio 268
 Paul I de Russie 273
 Paolo III, pape (Alessandro Farnese) 340, 343
 Paolo IV, pape (Gian Pietro Carafa) 345
 Paolo V, pape (Camillo Borghese) 339
 Paolo VI, pape (Giovanni Battista Montini) 350
 Paoluzzi, Maria Cristina 429
 Parchappe de Vinay, Jean-Baptiste-Maximien 140
 Pâris, Pierre-Adrien 30, 128, 461, 462, 463, 467, 468, 469, 470, 472
 Pascal, Blaise 80
 Pascalis, Sandra 154, 155, 252, 381
 Paschoud, Jean Jacques 303
 Pasetti Medin, Alessandro 306
 Pasquali, Giovanni Battista 477
 Pasquali, Susanna 4, 108, 109, 110, 119, 156, 167, 180, 183, 198, 199, 200, 344, 346, 393, 419, 427, 428, 430, 434, 443, 444, 470, 471, 472
 Passalacqua, Melchiorre 440
 Passinati (Pasinati), Giovanni 196, 200
 Pastore Stocchi, Manlio 456, 457
 Patelli, I. 195
 Patetta, Luciano 154
 Paticchi, Giacomo 119, 440
 Patouillard-Demoriane 125
 Patte, Pierre 33, 36, 69, 71, 79, 132, 159, 167
 Paul, Augusto 181
 Paul, Carole 345
 Pauley, Jules 221
 Pauquet, Jean-Louis-Charles 48
 Pauri, Giovanni 344
 Pauwels, Yves 24
 Pavan, Gino 393, 394
 Pavan, Massimiliano 419, 442, 456
 Pavanello, Giuseppe 419
 Peccot, Mathurin 227, 228
 Pellegrini, Giovanni Antonio 41
 Pelletier, Gérard 326
 Pellizzi, Camillo 25
 Pelucchi, Giuseppe 112, 119
 Penchaud, Michel-Robert 405
 Penent, Jean 307
 Penny, Nicholas 199, 344, 346
 Pensabene, Patrizio 407
 Pepe, Luigi 442, 456
 Percier, Charles 4, 24, 25, 29, 31, 32, 55, 56, 57, 58, 63, 64, 105, 122, 123, 124, 132, 136, 195, 200, 255, 257, 321, 322, 396, 404, 405, 469, 487
 Pereire, Alfred 482, 492
 Pérouse de Montclos, Jean-Marie 67, 78, 79, 108, 126, 132, 199, 261, 268, 470
 Perrault, Claude 474, 479
 Perregaux, Alphonse-Claude-Charles-Bernardin 44
 Perregaux, Anne Marie Hortense 44, 50
 Perregaux, Jean-Frédéric 44, 50
 Perronet, Jean-Rodolphe 217, 220
 Pertsch, Matteo 385
 Perusini, Giuseppina 394
 Peruzzi, Baldassarre 132, 439
 Pesci, Andrea 282, 284
 Pestagalli, Pietro 156
 Petiteau, Natalie 4, 24
 Petitot, Ennemond-Alexandre 144, 170, 173, 180, 407
 Petit-Radel, Louis-François 88, 91
 Petochi, Domenico 326, 328, 329
 Petrini, Giovanni 357
 Peyrard, Christine 181
 Peyre, Antoine-François dit Peyre le Jeune 30, 55, 88, 89, 121, 122, 128, 129
 Pfister, Alessandra 25, 471
 Philippe I de Bourbon Parme 170
 Picardi, Paola 429, 443, 456, 471
 Piccerilli, Pietro 443
 Picenardi, famille 304
 Picon, Antoine 36, 39, 40, 120, 140, 144, 154
 Piermarini, Giuseppe 12, 18, 144, 470, 478, 480
 Piernicoli, Benedetto 356, 364
 Pierrugues 220, 221
 Pietrangeli, Carlo 220, 221, 222, 330, 360, 368
 Pietro da Cortona (Pietro Berrettini) 439, 479
 Pigalle, Jean-Baptiste 488
 Pigeaud, Jackie 51, 250, 253
 Pigeaud, Mathilde 250, 253
 Pigozzi, Marinella 287, 470
 Pillepich, Alain 154
 Pilon, Germain 323
 Pinali, Gaetano 406
 Pinault-Sorensen, Madeleine 306, 428
 Pincemaille, Christophe 252

- Pinchetti, Giacomo 147, 150
 Pinel, Philippe 250
 Pinelli, Antonio 198, 199, 345, 346, 367, 419, 456
 Pinelli, Bartolomeo 357, 360, 361, 362, 363, 364, 375
 Pineux, Charles-Alexandre-Amaury, dit Amaury Duval
 315, 316, 318, 326, 327
 Pinon, Pierre 83, 94, 109, 110, 119, 167, 346, 367, 381,
 429, 430, 457, 470, 471, 472
 Pinto, John 428
 Pinto, Sandra 429
 Pio IV, pape (Giovanni Angelo Medici di Marignano) 455
 Pio V, pape, (Antonio Ghislieri) 356, 451, 453, 455
 Pio VI, pape (Giovanni Angelico o Giannangelo Braschi)
 110, 113, 168, 185, 186, 187, 192, 326, 332, 336, 338,
 349, 356, 362, 363, 367, 421, 428, 429, 442, 443, 445,
 450, 455, 456, 457, 459
 Pio VII, pape (Luigi Barnaba Chiaramonti) 110, 114, 119,
 120, 183, 186, 188, 198, 329, 343, 356, 357, 361, 362,
 363, 365, 367, 368, 370, 402, 416, 419, 421, 442, 443,
 447, 452, 453, 455, 456, 458, 465, 469, 470
 Pio IX, pape (Giovanni Maria Mastai Ferretti) 119, 443,
 454
 Piranesi, Francesco 318, 412, 431, 437, 442
 Piranesi, Giovanni Battista 6, 29, 33, 36, 39, 200, 294, 369,
 370, 379, 381, 469
 Piranesi, Pietro 318
 Piringer, Benedikt 262, 266
 Pirmet 490
 Piroli, Tommaso 341, 354
 Pirotti, Gaetano 280
 Pisoni, Carlo Alessandro 309
 Pistocchi, Giuseppe 12, 13, 96, 100, 108, 109, 146, 397,
 398, 406
 Pistolesi, Erasmo 368
 Pitocco, Francesco 119, 443, 470
 Piva, Raffaella 306
 Plagemann, Volker 456
 Pline le Jeune 192, 199, 272
 Poccianti, Pasquale 96
 Poisson, Georges 404
 Poisson de Vandières, Abel-François, marquis de Marigny
 79
 Poitevin, Alexandre 210
 Polacchini, P. 188
 Polichetti, Maria Luisa 120
 Polignac, Melchior de, cardinal 360
 Polizzi, Gilles 252
 Polverelli, Pietro 314
 Pomeau, René 79
 Pomian, Krzysztof 329
 Pommereul, François René Jean de 336
 Pommier, Édouard 39, 344, 419, 456
 Pompeo, Augusto 119, 443
 Pomponi, Francis 181
 Ponchon, Henri 198
 Poniatowski, famille 198
 Poniatowski, Stanislaw 186, 197, 198, 441
 Ponte, Alessandra 299, 306
 Ponzio, Flaminio 338
 Pope, Alexander 75
 Popper, Karl Raimund 8
 Porta, famille 474, 479
 Pott, Ute 479
 Pourtalès, James-Alexandre de, comte de Pourtalès-
 Gorgier 44, 50
 Poussin, Nicolas 265, 268, 299, 291
 Poyet, Bernard 32
 Pozzo, Andrea 407
 Pradier, Charles Simon 46, 49
 Pradier, Christian 49
 Pradier, James 49
 Prassitele 336
 Prault 415
 Praz, Mario 369, 381
 Pregliasco, Giacomo 158, 159, 160, 166
 Presani, Valentino 466, 471
 Preti Hamard, Monica 50
 Price, Uvedale 246, 294, 306
 Prieur, Armand-Parfait 127, 132, 190
 Prosperi, Adriano 119
 Provenzale, Marcello 329
 Provinciali, Paolo 119, 120, 433, 440
 Prunetti, Michelangelo 445, 456
 Psammetico II 199
 Puca, Fabrizia 442
 Pulce, Graziella 381
 Punzi, Rosaria 407
 Puri De Marchis, Fabio 113, 114, 119, 120, 345
 Quarenghi, Giacomo 25, 423, 428
 Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostome 29, 39, 121,
 132, 257, 395, 404, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 418,
 419, 434, 475, 479
 Quinette, Nicolas-Marie, baron de Rochemont 87
 Quintin 381
 Rabreau, Daniel 4, 6, 13, 24, 25, 27, 39, 40, 79, 132, 144,
 154, 155, 222, 252, 345, 368, 381
 Racine, Michel 307
 Racioppi, Pier Paolo 331, 346, 429, 443, 444, 456, 457, 471
 Raffaelli, Giacomo 326
 Raffaello Sanzio 6, 41, 324, 438, 439, 445, 449, 450, 451,
 452, 453, 458
 Rainier Joseph de Habsbourg-Lorraine 304
 Randoni, Carlo 158, 163, 164, 166, 181
 Ransonnette, Nicolas 30, 39
 Ranuzzi, Francesco 285
 Raspi Serra, Joselita 200, 306
 Raymond, Jean-Arnaud 29, 31, 128, 396, 461
 Re, Filippo 280

- Re, Lorenzo 469, 472
 Re, Luciano 168
 Rebecchini, Guido 443, 444, 456
 Regaldo, Marc 327
 Regnault, Jean-Baptiste Augustin 45, 46, 48, 49, 50, 327
 Regoli, famille 270
 Regoli, Giovanni Maria 284
 Reichler, Claude 307
 Reinhardt, Jh. Christian 428
 Renard, Bruno 87
 Renou de Chauvigné, Jean-Baptiste-Michel dit Jaillot 68, 79
 Renson, André 94
 Repishti, Francesco 24, 25, 26, 109, 143, 154, 405, 406, 479
 Restucci, Amerigo 109, 286
 Reveley, William 437
 Reverdin, François Gédéon 49
 Reynolds, Joshua 294
 Rezzonico, Carlo 459
 Riccardi Scassellati Sforzolini, Vincenza 286, 288
 Riccati, Francesco 480
 Ricci, Amico 344
 Ricci, Giuliana 119, 120, 180, 442, 443, 470, 471, 472
 Ricci, Sebastiano 41, 50
 Richard, Marie 255
 Richefort, Isabelle 251, 253
 Richelieu, duc de v. du Plessis de Richelieu, Armand-Emmanuel
 Richer, Édouard 267, 268
 Ridley, Ronald T. 346, 444, 457
 Ridolfi, Michele 452, 453
 Riegl, Alois 41
 Rinaldi, Costantino 328
 Rinaldi, Gioacchino 321, 328
 Rinaldi, Tommaso 448, 449
 Rion 253
 Riepenhausen, Franz 414, 419
 Rizzi, Enrico 307
 Rizzi, Vincenzo 208
 Robert, Hubert 200
 Robert, Léopold 44, 45, 49, 50
 Robespierre, Maximilien Marie 210
 Roccia, Rosanna 167, 168
 Rocciolo, Domenico 326, 344
 Rochebouët, Béatrice de 39
 Rodinò di Miglione, M. 471
 Roederer, Pierre-Louis 481
 Rolfi Ozvald, Serenella 428, 429, 431, 442, 443, 444
 Rolland, Jacques 137
 Roman d'Amat, Jean-Charles 305
 Romanet, Antoine Louis 48
 Romano, Giovanni 457
 Romero, Giovanni Battista 362
 Roncai, Luciano 472
 Rontiers 46, 48
 Rosa, Salvator 291, 294
 Roselli, Piero 94
 Rosenau, Helen 199
 Rosenberg, Pierre 346, 381
 Rosenblum, Robert 404
 Rospigliosi, famille 441
 Ross, Ellen 80
 Rossetti, Domenico 386, 393, 394
 Rossetto, Mauro 471
 Rossi, A. 429
 Rossi, Aldo 3, 24
 Rossi, Augusto 326
 Rossi, Gerolamo 26
 Rossi, Michela 181
 Rossi Pinelli, Orietta 108, 362, 364, 365, 367, 368, 419, 457
 Rossini, Luigi 380, 382, 466, 471, 472
 Rosso, Franco 167, 168
 Rotti, Giovanni 363
 Rousseau, Jean-Jacques 75, 79, 80, 259, 294, 295, 297
 Roux, Isabel 222
 Rudolph, Stella 471, 472
 Ruffieux, Roland 307
 Ruffo, Vincenzo 203, 204, 207, 208
 Ruga, Pietro 364, 433, 441
 Ruggeri, Giovanni 406
 Rumford, Benjamin v. Thompson, Benjamin
 Rusconi, Livia 393
 Russo, Vincenzio 81
 Rust, Francesco 440
 Rykwert, Joseph 39
 Sablet, Jacques 236, 313, 326
 Sablet, Jean-François 224, 227, 236, 326
 Saboya, Marc 209, 222
 Saint-Hilaire, Étienne Geoffroy 250, 253
 Saint-Non, Jean-Claude Richard de 294, 306, 369, 381
 Sala, Giuseppe Antonio 344, 345, 367
 Sala, S. 119
 Salandri, Liborio 328
 Salerno, C. 195
 Salmatoris Rossilion, Carlo 181
 Salmon, Xavier 50
 Salomon Cavin, Joëlle 80
 Salvagni, Isabella 443
 Salvaneli, Giampiero 182
 Salvemini, Biagio 208
 Salvi, Giuseppe 426, 427
 Salvi, Nicola 423, 426
 Salvioni, Luigi Perego 344, 345
 Sambricio, Carlos 109
 Samoyault, Jean-Pierre 64, 329
 Samsa, Danilo 108
 Sand, George 251, 253
 Sandoz, Marc 327
 Sandoz, Ulysse 49

- Sangiorgi, Pietro 105
 San Giorgio, Pietro 440
 Sanmichele, Michele 399
 Sanquirico, Alessandro 5
 Sanseverini, Alessandro 180
 Sanseverino, S. 113
 Santacroce, Paolo 459, 462, 470
 Santi, Dionisio 440
 Santi, Lorenzo 440, 464
 Santi Ammendola, Piero 437
 Santini 24, 401
 Sanvitale di Fontanellato, famille 173
 Saponieri, Francesco 472
 Saurau, Franz Josef Graf von 389
 Saussure, Horace-Bénédict de 295, 307
 Saussure, Nicolas Théodore de 249, 253
 Savage, Nicholas 479
 Savi, Vittorio 180, 182
 Savoia, famille 157, 160, 429
 Savoy, Bénédicte 51
 Scaccia, Girolamo 113, 118, 119, 433, 440
 Scaduto, Fulvia 479
 Scalfinati, Giovanni Giacomo 453
 Scamozzi, Vincenzo 274, 474
 Scandellari 287
 Scaraffia, Lucetta 344
 Scaramellini, Guido 309
 Scarani, Giuseppe 280
 Scavizzi, C. Paola 443
 Schall, Jean-Frédéric 49
 Schaller, Marie-Louise 305, 307
 Schenoni, Francesco 181
 Schieder, Martin 405
 Schinkel, Karl Friedrich 192, 383, 393
 Schirmer, Wulf 428
 Schlick, Benjamin 56, 57
 Schnapper, Antoine 50
 Schneider, René 404, 419
 Schnetz, Victor 45, 49
 Schoonbaert, Sylvain 220, 222
 Schubiger, Benno 50
 Schultesius, Giovanni Paolo 442
 Schulthess, Carl Johann Jakob 49
 Scolaro, Michela 419
 Scotti Tosini, Aurora 4, 108, 109, 154, 286, 406, 456
 Segni, Giuseppe 279
 Segre, Monique 50
 Séheult, famille 132
 Séheult, François Léonard 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 257, 262, 263
 Séheult, Saint-Félix 126
 Selva, Giannantonio 96, 412, 419, 462
 Senebier, Jean 248, 253
 Sénéchal, Philippe 50
 Senofonte 77
 Serangeli, Gioacchino Giuseppe 49
 Serantoni, Antonia 287
 Serbelloni, Gian Galeazzo 398, 405
 Šeremetev, Nicolaj Petrovič 198
 Serlio, Sebastiano 284, 474, 477, 479
 Serlupi Crescenzi, Maria 457
 Serventi 93
 Servi, Domenico 440
 Sette, Maria Piera 110, 198
 Seurat, Georges 330
 Sforza, Giovanni 198
 Sforza, Ludovico Maria dit il Moro 442
 Sforza Cesarini, Francesco I 349
 Sgagnoni, Pietro 181
 Sgarbozza, Ilaria 445, 457, 458
 Shaftesbury, comte de v. Ashley-Cooper, Anthony
 Shenstone, William 259
 Shklar, Judith N. 80
 Sibaud, Marcellino 282
 Sicard, Roch-Ambroise Cucurron 316
 Siegel, Jonah 51
 Signorile, Michelangelo 201
 Silva, P. 94
 Simoncini, Giorgio 110, 167, 180, 198, 408
 Simonetti, Michelangelo 446
 Sisi, Carlo 456
 Sisto V, pape (Felice Peretti) 162, 168, 345, 349, 455
 Sistri, Augusto 167, 199, 443
 Smirnova, Elena S. 198
 Smith, Adam 73
 Smith, H. S. 407
 Smith, Joseph 477
 Soane, John 474, 479
 Sobre, Jean Nicolas 108, 189, 192
 Sofia, Francesca 119
 Soli, Giuseppe Maria 462, 470
 Soufflot, Jacques-Germain 33, 36, 39, 488
 Soulange-Bodin, Étienne 241, 242
 Spagnoletti, Giacinto 110
 Spalla, Giacomo 164, 168
 Sparti, Donatella Livia 479
 Spesso, Marco 470
 Spaggiari, William 307
 Stadler, Michele Andrea 393
 Staël-Holstein, Germaine de 251, 253
 Stanic, Milovan 50
 Stapfer, Philip Albrecht 42
 Starov, Ivan Egorovič 274
 Stasov, Vasilij Petrovič 403
 Steiner, Rudolf 251
 Steinlein, Joseph 386
 Steinmann, Ernst 344
 Stendhal v. Beyle, Marie-Henri
 Stern, Henri 330
 Stern, Jean 30, 39

- Stern, Raffaele 96, 102, 109, 118, 119, 187, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 361, 374, 376, 379, 424, 426, 430, 432, 434, 436, 440, 443, 449, 450, 451, 453, 458, 469
- Stewart, H. M. 407
- Stieglitz, Christian Ludwig 252
- Stocchi, Fabio 181
- Stockalper, Kaspar Jodok von 305
- Strobel, Anna Maria de 457
- Stumpf, Claudia 306
- Subleyras, Giuseppe 440, 443
- Sudan, Pierre Joseph 49
- Sulzer, David 49
- Sulzer, Johann George 306
- Superville v. Humbert de Superville, David Pierre Giottino
- Susinno, Stefano 428, 429, 442
- Suvée, Joseph-Benoît 48, 424, 462
- Suys, Tilman-François 467
- Suzanne, François-Marie 412
- Szambien, Werner 3, 13, 24, 25, 34, 39, 121, 126, 132, 167, 236, 405
- Tabarrini, Marisa 470
- Tacus Lancia, Renata 344
- Taddei, Ilaria 368
- Tadolini, Adamo 466
- Tafari, Manfredo 115, 119
- Tagliapietra, Andrea 80
- Talignani, Alessandra 180
- Talleyrand-Périgord, Charles-Maurice de 242, 316, 327
- Talma, François-Joseph 481
- Talucchi, Giuseppe 167
- Tambroni, Giuseppe 464, 465, 466, 471, 472
- Tanzi, Carlo 201
- Tardieu, Jean Jacques 99
- Tausch, Harald 428
- Taylor, Patricia 245, 252
- Tedeschi, Cecilia 181
- Tedeschi, Letizia 3, 24, 25, 26, 42, 50, 109, 154, 168, 198, 308, 405, 406, 408, 430, 470, 479
- Tesi, Mauro 287
- Tessier 490
- Textier-Rideau, Géraldine 167, 236
- Teyssot, Georges 94, 119, 154, 167, 198, 419
- Thacker, Christopher 306
- Théocrite 290
- Thiac, Jean-Baptiste 210, 212
- Thibaudeau, Antoine Claire 241
- Thibault, Jean-Thomas 30
- Thiénon, Anne-Claude 248, 262, 263, 264, 266
- Thiers, Adolph 4
- Thomine, Alice 24
- Thomire, Pierre-Philippe 487, 488
- Thompson, Benjamin, comte de Rumford 479
- Thorvaldsen, Bertel 429
- Thouin, André 240, 241, 243, 252
- Thouin, Gabriel 241, 243, 252
- Tissot, Laurent 50
- Tito Flavio Vespasiano 72
- Tittoni, Maria Elisa 345, 367, 382, 471
- Tocci, Giovanni 180
- Tocqueville, Hervé Louis François Bonaventure Clérel, comte de 112
- Tognetti, Francesco 287, 288
- Tollenare, Charles de 267
- Tomba, Pietro 96, 108
- Toniazzi, C. 113, 114, 116, 119, 120
- Töpffer, Adam 295
- Torelli, Matteo 436, 441
- Torlonia, famille 198
- Torlonia, Giovanni, prince de Civitella Cesi 364
- Torlonia, Giovanni Raimondo 186, 197, 198, 199, 200
- Tortat, Antoine 232
- Toscano, Bruno 442
- Toscano, Gennaro 307
- Toselli, Angelo 441, 463, 471
- Toulmin, Stephen 25
- Tournon-Simiane, Philippe-Camille-Marcellin Casimir de 102, 109, 110, 112, 114, 115, 116, 117, 119, 198, 218, 219, 337, 345, 357, 358, 360, 369, 374, 381, 432, 442, 450, 457
- Tozzi, Simonetta 109
- Travaglini, Carlo Maria 119, 120, 443, 470
- Treviranus, Gottfried Reinhold 248
- Trezza, Luigi 198
- Tric, Cécile 50
- Tròili, Giulio de Spilamberto, dit Paradosso 407
- Troncarelli, Pietro Paolo 443
- Trouard, Louis-François 461
- Trudaine de Montigny, Jean Charles Philibert 314
- Turcot, Laurent 155
- Turgot, Anne Robert Jacques de 71, 79
- Turner, Jane 306
- Turner, Joseph Mallord William 251, 296
- Turreau, Louis Marie 224
- Uggeri, Angelo 5, 109, 406, 407, 423, 433, 435, 436, 437, 441, 444, 447, 467
- Uhl, Alfons 39
- Ungarelli, Giuseppe 282
- Urbano VIII, pape (Maffeo Barberini) 345
- Uribe Echeverría, Armando 326, 328
- Vaj, Daniela 307
- Valadier, Giuseppe 96, 105, 107, 109, 110, 114, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 197, 198, 199, 200, 337, 345, 356, 357, 359, 360, 361, 362, 364, 365, 368, 373, 375, 376, 381, 424, 430, 433, 434, 436, 440, 441, 442, 469
- Valadier, Luigi Maria 441
- Valenciennes, Pierre-Henri de 266, 297, 307, 369, 372, 373
- Valente, Pietro 472

- Valentin, Jacques-Charles 262, 264
 Valeriani, Enrico 109, 167, 198
 Valette, Olivier de 381
 Valiani, famille 282
 Vallot, Simon 226, 228, 467
 Van Cléemputte, Pierre-Louis 190, 257, 258, 260
 van de Sandt, Anne 326
 Vanvitelli, Carlo 144
 Vanvitelli, Luigi 154, 423
 Van Zanten, David 24, 121, 132
 Varni, Angelo 286
 Vasari, Giorgio 352, 444, 452
 Vasco Rocca, Sandra 428
 Vasi, Mariano 445, 456
 Vatar-Jouannet, François-René-Bénil 213, 222
 Vaudoyer, Antoine-Laurent-Thomas 108, 132, 316, 327, 459
 Vauvillier, Charles Chrétien Constant 217
 Vecchietti, Vincenzo 280
 Ventanat, Étienne-Pierre 241
 Venturi Ferriolo, Massimo 306
 Venturoli, Angelo 274, 276, 278, 280, 281, 282, 284, 285, 286, 287, 288
 Venuti, Domenico 444
 Venzo, Manola Ida 119, 443
 Verdi, Orietta 119, 120, 443
 Verga, E. 156
 Vergani, Giovanni Battista 466
 Vergnaud, Nicolas 249, 252
 Vernazza, Giuseppe 457
 Vernet, Carle 349
 Veronese, Paolo Caliarì dit 41, 50
 Verri, Carlo, conte 406
 Verzár-Bass, Monika 393
 Viart, Amédée de 246, 252
 Vichy-Chamrond (ou Champrond), Marie de, marquise du Deffand 80
 Vici, Andrea 112, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 361, 424, 426, 432, 433, 434, 436, 440, 441, 443
 Vici, F. 119
 Vico, Giambattista 67, 76, 77, 80
 Vidler, Anthony 419
 Viel de Saint-Maux, Charles-François 33, 34, 39, 69
 Vien, Joseph-Marie 412, 424
 Viesse de Marmont, Auguste Frédéric Louis 385
 Vigné de Vigny, Pierre 223
 Vignola, Jacopo Barozzi dit 132, 407, 440, 474, 475
 Vignon, Pierre-Alexandre 39
 Villari, Sergio 67, 109, 167, 208, 471
 Villorosi, Luigi 17
 Vilmorin, Pierre-Philippe-André Levêque de 242
 Vincent, François-André 46, 48
 Vincenti, Leonello 307
 Vincentini, marquis 379
 Vinci, Giovan Battista 435, 436, 443
 Vinelli, Antonio 428
 Virgilio 290, 305
 Visceglia, Maria Antonietta 345, 367
 Visconti, famille 345
 Visconti, Ennio Quirino 336, 345, 351
 Visconti, Filippo Aurelio 374, 447
 Vitali, Marcella 471
 Viti, Francesco 201, 205
 Vitruvio Pollione, Marco 414, 429, 474, 479
 Vittone, Bernardo Antonio 167, 474, 479
 Voghera, Giovanni 407
 Voghera, Luigi 466, 468, 469, 472
 Volpato, Giovanni 412
 Voltaire, François Marie Arouet dit 67, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 79, 80, 253
 Von Fellenberg, Valentine 50
 von Klenze, Leo 404
 Von Schneider, Arthur 428
 Vovelle, Michel 181, 367

 Wächter, Eduard 428
 Wade, Ira O. 80
 Waetzoldt, Stephan 326
 Wahnbaeck, Till 80
 Wailly, Charles de 28, 29, 30, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 128
 Ward, Nathaniel Bagshaw 243, 252
 Watelet, Claude-Henri 327, 415, 419
 Watkin, David 24, 479
 Weinbrenner, Johann Jacob Friedrich 422, 423, 428
 Werner, Klaus E. 329
 Westfall, Carroll William 108
 Westfeling, Uwe 404, 405, 428
 White, V. 443
 Wicar, Jean-Baptiste Joseph 184, 185, 198, 450
 Williamson, Elaine 327, 328, 329
 Willis, Peter 305, 306
 Wilson Jones, Mark 407, 408
 Wilton, Andrew 299, 306
 Winckelman, Johann Joachim 14, 51, 394, 414, 418, 419, 434
 Winger 88
 Wittkower, Rudolf 344
 Wittman, Richard 39
 Wittmann, Reinhard 476, 479
 Wolf, Caspar 295
 Wolfe, Karin 471
 Wölfflin, Heinrich 41, 50
 Wolfler Calvo, Marco 208
 Worsley, Richard 437

 Young, Arthur 291, 306

 Zambeccari, Jacopo 275
 Zangari, Carlo Tommaso 459

Zannoni, Mario 180
Zanoja, Giuseppe 13, 153, 155, 156, 399, 406, 463, 468,
469
Zanotti, Eustachio 407
Zanzi, Luigi 307, 308
Zappati, Tommaso 357, 363, 433, 441
Zaza-Sciulli, Lidia 305
Zchomelidse, Nino 429
Zerilli, Diletta 429
Zimmermann, Michael F. 405
Zocca, Mario 208
Zucchi, Jacopo 452
Zucchini, Guido 286



Silvana Editoriale Spa

via Margherita De Vizzi, 86
20092 Cinisello Balsamo, Milan
tél. +39 02 61 83 63 37
fax +39 02 61 72 464
www.silvanaeditoriale.it

L'impression et la reliure
ont été réalisées par l'établissement
Arti Grafiche Amilcare Pizzi Spa
Cinisello Balsamo, Milan

Achévé d'imprimer
en mai 2012