

# Studi e ricerche di storia dell'architettura

Rivista dell'Associazione Italiana di Storia dell'Architettura

numero 12, anno 6-2022

NUMERO MONOGRAFICO  
Patrimonializzare il Rinascimento  
Italia e Francia dai Lumi alla Restaurazione

PIANTA DELLA PARTE CENTRALE

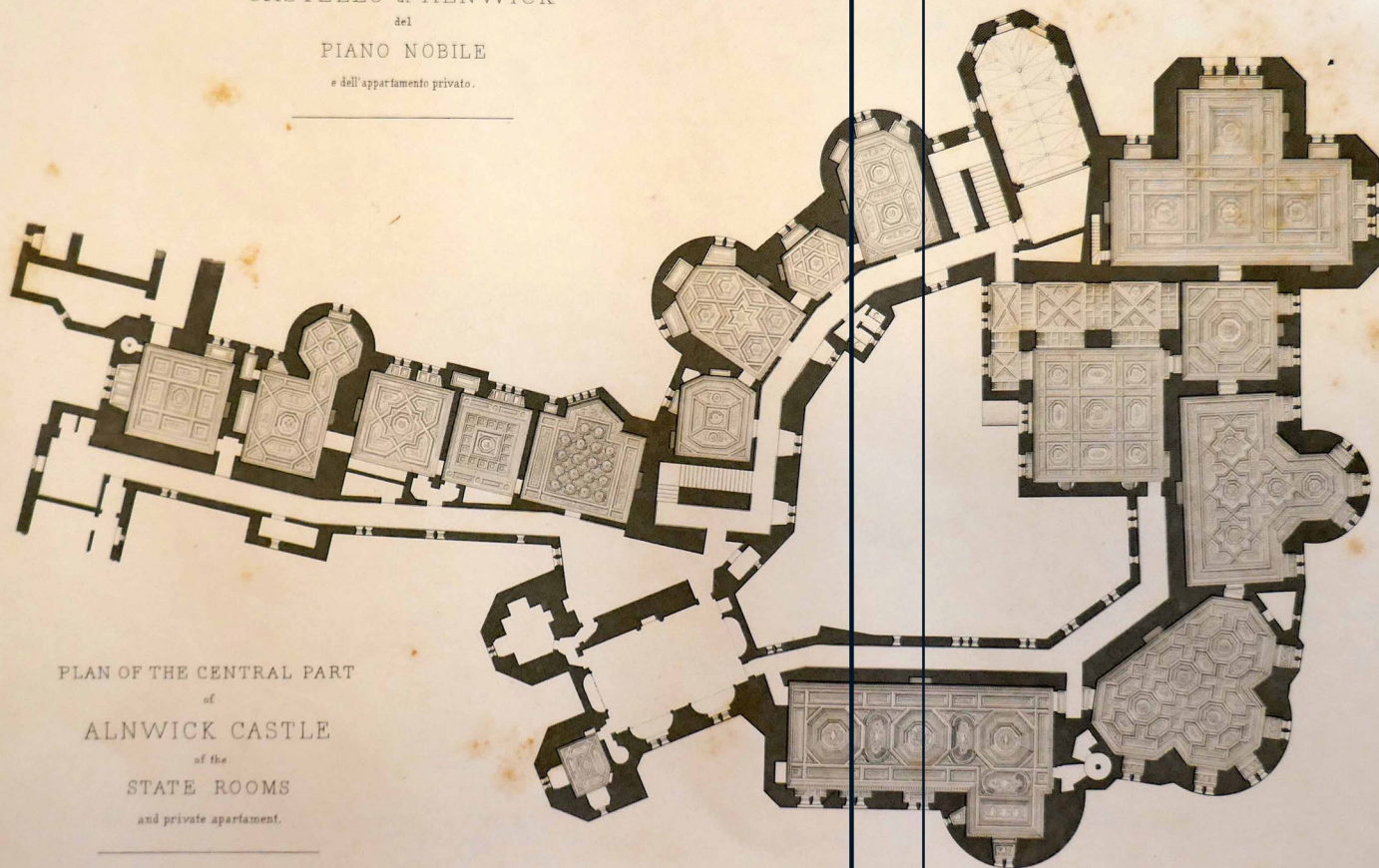
del

CASTELLO di ALNWICK

del

PIANO NOBILE

e dell'appartamento privato.



PLAN OF THE CENTRAL PART

of

ALNWICK CASTLE

of the

STATE ROOMS

and private apartment.

Scala di Piedi Inglese

Scala di Metri



# Studi e ricerche di storia dell'architettura

Rivista dell'Associazione Italiana di Storia dell'Architettura

numero 12, anno 6-2022

NUMERO MONOGRAFICO  
Patrimonializzare il Rinascimento  
Italia e Francia dai Lumi alla Restaurazione



Edizioni Caracol

**Direttore Responsabile**

**Stefano Piazza**

**Vicedirettrice**

**Francesca Mattei**

**Comitato scientifico**

**Paola Barbera** (Università degli Studi di Catania), **Donata Battilotti** (Università degli Studi di Udine), **Gianluca Belli** (Università degli studi di Firenze), **Philippe Bernardi** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Mario Bevilacqua** (Sapienza Università di Roma), **Maria Bonaiti** (Università IUAV di Venezia), **Federico Bucci** (Politecnico di Milano), **Marco Cadinu** (Università degli Studi di Cagliari), **Simonetta Ciranna** (Università degli Studi dell'Aquila), **Claudia Conforti** (Università di Roma Tor Vergata), **Maria Grazia D'Amelio** (Università di Roma Tor Vergata), **Annalisa Dameri** (Politecnico di Torino), **Alessandro De Magistris** (Politecnico di Milano), **Daniela del Pesco** (Università degli Studi Roma Tre), **Elena Dellapiana** (Politecnico di Torino), **Dirk De Meyer** (Universiteit Ghent), **Vilma Fasoli** (Politecnico di Torino), **Maurizio Gargano** (Università degli Studi Roma Tre), **Adriano Ghisetti Giavarina** (Università degli Studi G. D'Annunzio Chieti-Pescara), **Anna Giannetti** (Università della Campania L. Vanvitelli), **Antonella Greco** (Sapienza Università di Roma), **Giovanni Leoni** (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna), **Andrea Longhi** (Politecnico di Torino), **Tommaso Manfredi** (Università Mediterranea di Reggio Calabria), **Elena Manzo** (Università della Campania L. Vanvitelli), **Fernando Marias** (Universidad Autónoma de Madrid), **Marco Mulazzani** (Università degli Studi di Ferrara), **Marco Rosario Nobile** (Università degli Studi di Palermo), **Sergio Pace** (Politecnico di Torino), **Alina Payne** (Harvard University), **Stefano Piazza** (Università degli Studi di Palermo), **Walter Rossa** (Universida de Coimbra), **Michela Rosso** (Politecnico di Torino), **Aurora Scotti Tosini** (Politecnico di Milano), **Rosa Tamborrino** (Politecnico di Torino), **Carlo Tosco** (Politecnico di Torino), **Stefano Zaggia** (Università degli Studi di Padova)

**Capo redattrice**

**Rosa Maria Giusto**

**Comitato editoriale**

**Armando Antista, Giovanni Bellucci, Elisa Boeri, Lorenzo Ciccarelli, Gaia Nuccio, Anna Pichetto Fratin, Monica Prencipe, Domenica Sutera**

**Impaginazione e grafica**

**Giovanni Bellucci**



Le proposte, nel rispetto delle norme editoriali, devono essere inviate all'indirizzo [redazione.aistarch@gmail.com](mailto:redazione.aistarch@gmail.com).

I saggi, selezionati preventivamente dalla direzione e dal comitato editoriale, sono valutati da referees del comitato scientifico o esterni, secondo il criterio del double blind peer review. La decisione definitiva sulla pubblicazione dei testi viene presa dalla direzione che, di volta in volta, può ricorrere anche alla consulenza di ulteriori specialisti. Gli autori sono gli unici responsabili per il copyright delle immagini inserite a corredo dei rispettivi saggi.

Per gli abbonamenti rivolgersi a [info@edizionicaracol.it](mailto:info@edizionicaracol.it)

© 2022 Caracol, Palermo  
Edizioni Caracol s.r.l. - via Villareale, 35 - 90141 Palermo  
e-mail: [info@edizionicaracol.it](mailto:info@edizionicaracol.it)

In copertina:  
Giovanni Montiroli, *Alnwick Castle*.  
*Decorazioni interne eseguite*  
*... negli anni 1855 al 1866,*  
*Roma, s.e., 1870, tav. III)*

ISSN: 2532-2699  
ISBN: 978-88-32240-79-5

## INDICE

### Editoriale

- Patrimonializzare il Rinascimento dai Lumi alla Restaurazione: uno sforzo non solo italiano* 4 JEAN-PHILIPPE GARRIC  
*Capitalising on the Renaissance from the Enlightenment to the Restoration: an effort not only Italian*

### Saggi e contributi

- Séroux d'Agincourt, Alberti e la rilettura del Quattrocento tra Francia e Italia, 1779-1823 8 ANTONIO BRUCCULERI  
*Séroux d'Agincourt, Alberti and Quattrocento: a reassessment between France and Italy, 1779-1823*
- Passato e futuro nel Rinascimento: Decodificare il concetto di proporzione con occhiali francesi nel 1804 28 GIUSI ANDREINA PERNIOLA  
*Past and future in the Renaissance. Decoding the concept of proportion with French glasses in 1804*
- La 'riscoperta' di Vignola nell'opera di Lebas e Debret, tra documentazione e *patrimonialisation* 48 GIOVANNA D'AMIA  
*The 'rediscovery' of Vignola in the work of Lebas and Debret, between documentation and patrimonialisation*
- Dopo Percier e Fontaine. Letture analitiche e comparate del Rinascimento romano all'École des beaux-Arts 64 FRANCESCA MATTEI  
*After Percier and Fontaine. Close and comparative reading of Renaissance Rome at the École des Beaux-Arts*
- Le 'decorazioni' interne del castello di Alnwick: una combinazione dello stile del Cinquecento col romano antico 80 SIMONETTA CIRANNA  
*The interior 'decorations' of Alnwick Castle: a combination of the sixteenth-century style with the ancient Roman*
- Lettere dall'estero**
- Malta Study Center between preservation and digitisation. Documents for architectural historians and researchers 98 FEDERICO BULFONE GRANSINIGH, VALENTINA BURGASSI
- Segnalazioni bibliografiche**
- Sven Sterken, Eva Weyns (eds), Territories of faith. Religion, urban planning and demographic change in post-war Europe, (Leuven, Leuven University Press, 2022) 102 ANDREA LONGHI
- Mevrick Spiteri, 108 ARMANDO ANTISTA  
The Houses of Baroque Valletta 1650-1750. Property redevelopment from records of the *Officio delle Case*: socio-economic reflections on civil buildings, (Malta, Midsea Books, 2021)
- Alireza Naser Eslami, Marco Rosario Nobile (a cura di), 112 LORENZO FECCHIO  
Storia dell'architettura in Italia. Tra Europa e Mediterraneo (VII-XVIII secolo), (Milano-Torino, Pearson, 2022)
- Emanuela Garofalo, Francesca Mattei (a cura di), 116 ELIZABETH KASSLER-TAUB  
I Gonzaga fuori Mantova: Architettura, relazioni, potere, (Roma, Viella, 2022)

# Patrimonializzare il Rinascimento dai Lumi alla Restaurazione: uno sforzo non solo italiano

## Capitalising on the Renaissance from the Enlightenment to the Restoration: an effort not only Italian

JEAN-PHILIPPE GARRIC

*Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne*

Negli ultimi decenni del Settecento e nei primi dell'Ottocento, l'architettura del Rinascimento italiano entra progressivamente a far parte del patrimonio architettonico da salvaguardare, mediante inediti e molteplici canali di rivalutazione che si manifestano tramite numerose pubblicazioni, ed il recupero o il riuso di fabbricati antichi, legato in parte alle mutazioni della proprietà fondiaria consecutive ai cambiamenti politici che precedono e che seguono la Rivoluzione francese. Questo nuovo status degli edifici costruiti all'inizio dell'età moderna non interessa solo la penisola, ma gli scambi tra Italia e Francia – le due aree culturali sui cui si focalizzano la maggior parte degli studi raccolti in questo volume – sono molto asimmetrici. Nella continuità della cultura classica e degli studi sull'Antico, il Rinascimento italiano viene considerato come un bene comune o almeno come un oggetto d'interesse e di studi condiviso. Se per l'Italia questo ha valore di un patrimonio nazionale e spesso anche locale, per la cultura francese si tratta già di un patrimonio universale e mondiale ante litteram.

Gli architetti francesi, che viaggiavano tradizionalmente in Italia, dove disponevano di un ancoraggio istituzionale forte, cominciarono negli ultimi decenni del Settecento a dedicare degli studi sempre più consistenti all'architettura dei periodi posteriori all'Antichità, contribuendo così alla sua conoscenza e alla sua valorizzazione culturale. A questo contributo esterno al processo nazionale di patrimonializzazione non corrisponde invece, da parte degli italiani, un movimento contemporaneo d'interesse per il "Rinascimento" francese, o almeno per le produzioni francesi del Cinquecento e del Seicento.

Tuttavia, ciò non significa che questo nuovo sguardo dei Francesi sui capolavori della penisola, non corrisponda a un movimento più ampio al quale prendono parte anche gli Italiani. A partire dalla metà del XVIII secolo, in un momento storico nel quale gli artisti e i teorici europei concordano sul ritorno al modello antico e soprattutto sul rifiuto dell'eredità barocca, si osservano vari indizi di un rinnovato interesse per l'architettura del Cinquecento in Italia, fra i quali l'edizione delle opere complete

di Palladio curata da Bertotti Scamozzi, che conoscerà una forte eco internazionale. Nei decenni successivi, il contributo dei Francesi presenti in Italia contribuisce significativamente al fenomeno, sia attraverso il loro impegno artistico e la loro produzione editoriale, sia come forza di occupazione militare-politica. Tuttavia, sono principalmente gli architetti italiani che intervengono per completare o trasformare i fabbricati in un momento in cui si registra un incremento consistente di progetti pubblici e privati che coesistono con le preesistenze architettoniche delle città e, spesso, instaurano con esse un rapporto dialettico, tramite il riuso, la demolizione o il restauro. La scelta di riutilizzare il patrimonio rinascimentale esistente, spesso dettata da ragioni di convenienza economica e praticità, si associa all'importanza che esso assume per architetti e progettisti, diventando l'occasione per appropriarsi di un'architettura che, d'altra parte, suscita un interesse storico-culturale crescente. I contributi raccolti in questo numero riguardano in gran parte gli studi prodotti in quel periodo e, in alcuni casi, la divulgazione del loro risultato sotto forma di raccolte grafiche stampate, o la produzione di nuove linee di ricerca storica. Pur limitandosi spesso a quest'aspetto culturale, senza tener conto del dibattito nascente sulla volontà di costruire una tradizione e di fissare i caratteri e i confini della propria memoria, i testi mettono in luce la complessità e le contraddizioni di questo momento di emersione, che vede, in gran parte come conseguenza della Rivoluzione francese, la nascita di un nuovo rapporto col passato.

Il volume riesce pertanto ad illustrare le varie dimensioni di questo movimento di patrimonializzazione dell'architettura del Rinascimento, tra ricerche sul campo durante appositi viaggi di studio, pubblicazioni di raccolte di modelli, interventi di restauro-trasformazione, attività conoscitive e di salvaguardia che contribuiscono a costruire una narrazione storico-patrimoniale. Un'attenzione particolare è dedicata ai processi di codificazione dei contenuti e dei modelli; alle "porosità" tra creazione contemporanea e progetto patrimoniale e l'appropriazione di questo patrimonio. Se nessuno degli autori affronta direttamente il tema della "patrimonializzazione", ciascuno evidenzia diversi aspetti che ne sono alla base.

Il testo di Antonio Bruccoleri analizza il caso di Alberti e della sua rilettura del Quattrocento, nell'ambito della produzione del vasto progetto di Séroux d'Agincourt di scrivere una *Storia dell'arte coll' mezzo dei monumenti* (secondo il titolo della versione italiana di questo libro), "depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIIe". Quest'esempio coniuga diverse dimensioni, sia dal punto di vista cronologico (si tratta di un'iniziativa della fine dell'Ancien Régime, che si conclude con una pubblicazione postuma durante la Restaurazione) che dal punto di vista del campo di studi (è un progetto storico basato su un ampio corpus di disegni che richiede una partecipazione degli architetti non

centrale ma importante). Brucculeri evidenzia inoltre come s'intrecciano i contributi degli attori francesi e di quelli italiani, insistendo, ad esempio, sull'importanza degli eruditi fiorentini della fine del Settecento nella costruzione del pensiero del teorico francese.

Lo studioso francese s'interessa sia alla costruzione di un discorso storico che alla raccolta di stampe architettoniche, avvalendosi della collaborazione di architetti presenti in Italia, spesso giovani, e dando a queste immagini un ruolo ambiguo tra documento illustrativo e modello per il progetto architettonico. Attraverso i legami tra l'opera di Séroux d'Agincourt e certi architetti importanti che viaggiano in Italia durante o dopo la sua permanenza, come Pierre Adrien Pâris, Charles Percier o Henri Labrousse, Brucculeri fa intravedere gli scambi tra il campo della storia dell'arte e quello dell'architettura. Al centro di tali scambi, emerge un personaggio intermedio come Léon Dufourmy, architetto e storico, che disegna per Séroux, promuovendo anche dopo la sua scomparsa l'edizione della sua opera e dedicandosi, nel frattempo, a scrivere le notizie descrittive e storiche del libro di Percier e Fontaine sui palazzi di Roma. Il contributo evoca infine una dimensione più direttamente appartenente al campo del patrimonio con la presentazione dell'intervento di restauro di Paolo Pozzo a Sant'Andrea a Mantova.

La seconda autrice, Giusi Perniola, si interessa a un personaggio singolare, fondatore di una grande dinastia di architetti, ma che non ebbe il riconoscimento internazionale di Séroux d'Agincourt. Si tratta di Hubert Rohault de Fleury, che viaggia in Italia dopo il suo Prix de Rome del 1802, osserva l'architettura italiana da architetto che sta per completare la sua formazione e si lascia guidare dalle sue intuizioni, dalla sua curiosità, quindi dal suo interesse soggettivo, non seguendo un progetto elaborato di costruzione di una narrativa storica. Facendo questo, privilegia un'osservazione guidata da esiti francesi contemporanei – Perniola parla di un'osservazione attraverso "occhiali transalpini" – cioè dalla ricerca di soluzioni per la produzione di edifici in Francia dopo il suo ritorno. Senza la prospettiva di compilare il materiale a fini editoriali e preoccupandosi limitatamente di problemi di attribuzione, la sua indagine dimostra il ruolo di risorsa attribuito al Rinascimento italiano come alternativa al patrimonio costruito francese del Seicento e del Settecento.

Giovanna D'Amia ha invece scelto di proporre un approccio focalizzato sulla monografia che François Debret e Hippolyte Lebas dedicarono all'opera costruita di Vignola, a partire dal 1815. Anche se non possiamo parlare di eclettismo in questo caso, è certamente interessante ricordare come, parallelamente, Debret contribuisca alla rivalutazione del patrimonio francese medioevale con la costruzione di una nuova torre neogotica sulla facciata della basilica di Saint-Denis. Con il loro libro, Lebas e Debret portano avanti un progetto di natura architettonica, accompagnato da una dimensione storica che si iscrive nella continuità



delle opere dei loro maestri Charles Percier e Pierre Fontaine e nel campo dell'italianismo dell'École des beaux-arts di Parigi. Da questo punto di vista, il libro partecipa al dibattito contemporaneo in opposizione al movimento di costruzione delle identità patrimoniali delle nazioni europee.

Patrimoniale, invece, è lo sforzo profuso dai due autori per restaurare graficamente delle opere da loro considerate come incompiute o modificate rispetto all'intenzione iniziale dell'architetto del Cinquecento. D'Amia afferma che "ribadire il valore documentario del monumento" sia da considerarsi come l'operazione preliminare a qualsiasi iniziativa di 'patrimonializzazione'. Tuttavia, disegnare un edificio identico alla realtà diventa anche il modello di tante operazioni di restauro durante l'Ottocento e il Novecento.

In un testo che propone una comprensione più globale e completa del fenomeno, Francesca Mattei comincia con l'osservare che, verso la metà dell'Ottocento, il cosmopolitismo della Roma del Cinquecento comporta già una dimensione "internazionale" che si ritrova nella sua eredità architettonica. Analizzando poi i lavori condotti dagli allievi di Charles Percier, insiste sui principali temi che motivano le loro indagini per "documentare i propri impegni e per predisporre possibili modelli da utilizzare in seguito nella pratica professionale".

Infine, Simonetta Ciranna sviluppa la tematica con il caso studio del castello neomedievale di Alnwick, trasformato e riconfigurato per il IV Duca e la Duchessa di Northumberland a partire dal 1853, da Luigi Canina e dal suo giovane collaboratore Giovanni Montiroli. Quest'esempio attira la nostra attenzione sul rinnovamento del modello rinascimentale italiano, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento e fino all'inizio del Novecento, in un territorio inglese e americano caratterizzato, già dal Seicento, dal palladianesimo. All'originalità di un intervento di due architetti italiani si aggiunge quella della trasformazione che conferisce una complessità ulteriore alla dimensione patrimoniale.

Pur rispecchiando la varietà delle ricerche in corso, il numero monografico di Studi e Ricerche non si propone di affrontare tutte le dimensioni del complesso movimento che porterà l'architettura del Cinquecento a diventare un modello quasi universale a livello internazionale, affermandosi invece in Italia con delle caratteristiche adatte all'identità patrimoniale dei principali centri. Permette, tuttavia, oltre all'apertura a diverse prospettive di approfondimento, di evidenziare numerose tematiche legate a uno studio condotto da una rete complessa di attori, che ne traggono delle lezioni variegata. In un arco temporale che conduce dalla seconda metà del Settecento alla metà dell'Ottocento, i contributi mettono in luce un veloce cambiamento degli approcci, da una libera e dinamica interpretazione del passato, in una prospettiva di progetto contemporaneo, a una filologica restituzione di opere architettoniche che diventano al tempo stesso modelli da imitare ed elementi del patrimonio storico.

# Sérroux d'Agincourt, Alberti e la rilettura del Quattrocento tra Francia e Italia, 1779-1823

Sérroux d'Agincourt, Alberti and Quattrocento:  
a reassessment between France and Italy, 1779-1823

ANTONIO BRUCCULERI

École nationale supérieure d'architecture Paris-La Villette

## Prologo e epilogo. La vita di Alberti tra quelle dei “plus célèbres architectes” o l’eredità della teoria classica

Alla fine del periodo della Restaurazione, a distanza di pochi anni dal completamento postumo della pubblicazione dell'*Histoire de l'art par les monumens* (1810-1823) di Sérroux d'Agincourt, l'immagine storiografica dell'architettura rinascimentale italiana in Francia appare ancora condizionata dall'apprezzamento dei fondamenti della tradizione classica, dalla Grecia antica al Settecento francese. Nel redigere la sua *Histoire des vies et des œuvres des plus célèbres architectes du XIe siècle jusqu'à la fin du XVIIe* (1830), Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy si era servito, ancora una volta, del modello biografico vasariano. Designato dallo stesso Sérroux come autorità nel campo della teoria e della filosofia delle arti<sup>(1)</sup>, Quatremère aveva scelto la via collaudata della raccolta di voci biografiche per attraversare la storia dell'architettura dagli esordi dell'età medievale agli sviluppi di quella moderna, collocando la figura di Leon Battista Alberti tra gli iniziatori di quest'ultima. Il mezzo della biografia rappresenta in questo caso una modalità narrativa più che uno strumento per indagare e restituire gli eventi della Storia<sup>(2)</sup>. Sottolineando il contributo essenziale del *De re aedificatoria* alla costruzione della teoria architettonica in epoca moderna, Quatremère ricordava che Alberti “doit occuper une des premières places dans l'histoire des hommes qui contribuèrent à la renaissance des arts, et au renouvellement du bon goût, en architecture surtout”<sup>(3)</sup>. Tuttavia egli restituiva in modo sintetico il percorso biografico di Alberti, difendendo la scelta di Giorgio Vasari di isolare il profilo dell'architetto dal carattere poliedrico dei suoi interessi culturali e scientifici e dalla sua prolifica produzione letteraria. L'interesse di Quatremère per Alberti teorico dell'architettura era ampiamente dominante ed iscritto in un racconto che spazia dalla presentazione degli ideatori di soluzioni tipologiche e formali innovatrici quali Buschetto e Diotisalvi a Pisa e Arnolfo di Cambio e Giotto a Firenze, all'illustrazione dell'opera di architetti del secolo dei Lumi, primo fra tutti Jacques Germain Soufflot, passando per Andrea Palladio e

<sup>(1)</sup> “Simple historien des vicissitudes de l'Architecture, je dois éviter d'aller plus loin dans des considérations qui tiennent à la théorie générale, ou à la philosophie des beaux-arts. Je laisse cette tâche, trop au-dessus de mes forces, à l'auteur du Dictionnaire d'Architecture de l'Encyclopédie méthodique”. Jean-Baptiste Louis Georges Sérroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe*, 6 t. (Paris, Treuttel & Würtz, 1810-1823), I, *Tableau historique. Système gothique*, 86.

<sup>(2)</sup> Elementi biografici la cui conoscenza a quell'epoca era ormai consolidata sono in realtà sorprendentemente obsoleti, come nel caso della data di nascita di Alberti, fissata al 1398 da Quatremère. Cfr. Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie et des œuvres des plus célèbres architectes du XIe siècle jusqu'à la fin du XVIIe*, 2 voll. (Paris, J. Renouard, 1830), I, 79.

<sup>(3)</sup> *Ibidem*.

**Abstract:** The *Histoire de l'art par les monumens* by Séroux d'Agincourt (1810-1823) reveals, beyond the attention paid to the history of medieval art, an essential interest in the artistic production linked to Antiquity, whose parabola from decadence (4th century) to rebirth (16th century) the author sets out to illustrate. The investigation of the beginnings of this rebirth is a strong point of his historiographical design, particularly with regard to architecture. Séroux considered the architects of the Italian Renaissance as the pioneers of a substantial change and presented Alberti as the initiator of a systematic investigation of Antiquity as a source for the architecture of his time. The essay investigates the context and networks, both Italian and French, between Florence, Rome, Rimini and Mantua, through which the new look at the history of 15th-century architecture, of which Séroux was one of the founders, developed between the 1770s and the 1810s.

**Keywords:** Séroux d'Agincourt, Leon Battista Alberti, Historiography, Antiquity, Renaissance

Philibert de l'Orme. All'interno di una narrazione in cui i luoghi principali in cui operò Alberti – Roma, Firenze, Rimini, Mantova – si susseguono attraverso succinte descrizioni delle sue realizzazioni di cui si enfatizza il debito con la cultura progettuale antica, l'attenzione di Quatremère per la committenza si limita all'accenno alla figura di Sigismondo Pandolfo Malatesta, “célèbre guerrier du quinzième siècle [qui] s'était plu à réunir auprès de lui ce qu'il y avait, en tout genre, d'hommes de talents”<sup>(4)</sup>.

Quatremère non esitava ad espungere dal corpus degli edifici costruiti su progetto dell'architetto quella facciata della chiesa fiorentina di Santa Maria Novella “qu'on a prétendu lui attribuer” e della cui composizione denunciava “le goût demi-gothique”, riducendo la paternità di Alberti al solo portale<sup>(5)</sup>. D'altra parte, egli contrapponeva l'architetto fiorentino a Bramante a proposito dell'abilità nel concepire un'architettura saldamente ancorata al linguaggio classico per la nuova basilica romana di San Pietro<sup>(6)</sup>. A conferma dello spazio preponderante assegnato alla teoria albertiana, Quatremère dedicava una parte non secondaria della vita dell'architetto alla presentazione del contenuto dei dieci libri del *De re aedificatoria*. Ciò appare coerente con il tipo di interesse che egli manifestò per Alberti fin dagli anni in cui Séroux stava definendo il progetto editoriale della sua *Histoire de l'art*. Nelle pagine dell'*Encyclopédie méthodique* Quatremère si era già espresso sull'architetto mediante riferimenti circoscritti, legati ad aspetti del vocabolario dell'architettura antica. È il caso ad esempio, fin dal primo tomo, dell'illustrazione della base attica dell'ordine, dove il nome di Alberti figura tra quelli dei “plus célèbres architectes [qui] se sont accordés à la reconnoître pour celle qui convenoit le plus au Dorique”<sup>(7)</sup>, in compagnia di Vitruvio (commentato da Daniele Barbaro), Serlio, Cattaneo, Palladio, Scamozzi e Perrault; è ancora il caso, nello stesso tomo, a proposito della descrizione della “basilique antique”<sup>(8)</sup>.

Negli stessi anni, Séroux, alla cui *Histoire de l'art* lo stesso Quatremère sembra attingere quando descrive la trasformazione albertiana della chiesa di San Francesco a Rimini, elaborava una visione ciclica della storia dell'architettura

<sup>(4)</sup> *Ivi*, 92.

<sup>(5)</sup> *Cfr. ibi*, 87-88.

<sup>(6)</sup> “On doit regretter que de plus vastes travaux ne se soient pas offerts au génie d'Alberti. Il se serait trouvé bien de mesure avec un Saint-Pierre de Rome, et peut-être eût-il imprimé à un tel monument plus de caractère que ne l'a fait Bramante”. Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie et des ouvrages*, I, 86.

<sup>(7)</sup> Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique. Architecture*, 3 t. (Paris/Liège, Panckoucke/Agasse - Plomteux, 1788-1828), I, 219. La generica allusione di Quatremère a Barbaro lascia intuire il riferimento a *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradotti et commentati*, la cui fortuna tra secondo Seicento e primo Settecento è attestata dall'edizione veneziana del 1641 (Turrini) e dall'edizione composita in latino del 1649 (Amsterdam, Louis Elzevir). Vedi Frédérique Lemerle, “Les Vitruve de Barbaro au XVIIe siècle”, in *Daniele Barbaro 1514-1570. Vénitien, patricien, humaniste*, a cura di Frédérique Lemerle, Vasco Zara, Pierre Caye, Laura Moretti (Turnhout, Brepols, 2017), 479-488. A proposito dell'interesse in Francia per l'Alberti teorico negli stessi anni, vedi André Guillaume Contant d'Orville, “Des livres écrits en François au seizième siècle, qui traitent de l'Architecture, & des progrès de cet art jusqu'au dix-septième”, in *Mélanges tirés d'une grande bibliothèque, XXXI: De la lecture des livres françois*, a cura di Antoine-René de Voyer d'Argenson, marquis de Paulmy (Paris, Moutard, 1782), 114-129.

<sup>(8)</sup> Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique*, I, 224.

tra decadenza e rinascita dell'Antico, in cui il ruolo pioniere di Alberti appare per la prima volta messo a fuoco nell'ambito della letteratura artistica in lingua francese<sup>(9)</sup>, restituendo i profili connessi dell'architetto e dell'umanista.

### Oltre la teoria: Séroux e la sua precoce lettura storica del Quattrocento italiano e dell'opera di Alberti

Durante gli anni Ottanta del Settecento la costruzione del progetto editoriale dell'*Histoire de l'art par les monumens* rivela, al di là dell'attenzione rivolta alla storia dell'arte medievale, un interesse maggiore per la produzione artistica legata all'Antico. Séroux d'Agincourt si prefigge di illustrare la parabola dal tempo del declino (IV secolo) a quello del rinnovamento (XV e XVI secolo). L'indagine sulla rinascita delle arti è un punto di forza del suo disegno storiografico, in particolare per quanto riguarda l'architettura.

La transizione delle forme e dei tipi attraverso quest'arco temporale doveva essere intellegibile attraverso le settantatré tavole di incisioni riservate all'architettura<sup>(10)</sup>. Al di là dell'"architecture antique, dans son état de perfection, chez les Grecs et chez les Romains"<sup>(11)</sup>, Séroux intendeva presentare al lettore l'ampia cronologia considerata, a partire da casi esemplari di architettura civile e religiosa come il palazzo di Diocleziano a Spalato o la basilica romana di San Paolo fuori le Mura<sup>(12)</sup>. La seconda parte della sezione sull'architettura è dedicata all'illustrazione del "règne du système d'architecture, dite gothique", ma essa si apre con la presentazione di edifici riconducibili alla solidità costruttiva peninsulare più che alla sveltezza strutturale delle costruzioni d'oltralpe, che si tratti del Sacro Speco a Subiaco, della basilica di San Francesco ad Assisi o della chiesa di San Flaviano a Montefiascone<sup>(13)</sup>. Affrontati nella terza e quarta parte, la "Renaissance de l'architecture, vers le milieu du XVe siècle" e "[le] renouvellement de l'architecture, à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe siècle", assumono una posizione di primo piano e costituiscono il punto di arrivo del racconto iconografico e dell'argomentazione storiografica di Séroux. Illustrate soprattutto dagli edifici fiorentini di Brunelleschi e dalle chiese di Alberti a Rimini e Mantova<sup>(14)</sup>, le prime tappe di questa *renaissance* aprono la strada ad una vera e propria genealogia estesa sino alle realizzazioni di "Bramante Lazzari [sic]" e ai progetti per la basilica di San Pietro.

In questo contesto intendiamo sviluppare alcune riflessioni sull'attenzione che Séroux rivolse alla figura di Alberti all'interno di un ragionamento più ampio sull'architettura quattrocentesca in Italia. Séroux non intendeva e non poteva fornire un quadro dettagliato della storia dell'architettura in quel periodo nella penisola<sup>(15)</sup>, sebbene l'interesse specifico manifestato per i progetti di archi trionfali, in particolare quello di Alfonso I d'Aragona a Napoli, o per l'edificazione di fortificazioni,

<sup>(9)</sup> Per un inquadramento ampio della cosiddetta "fortuna critica" di Leon Battista Alberti architetto tra età moderna e contemporanea, si rinvia a Michel Paoli, "L'Alberti architetto tra Cinquecento e primo Ottocento. Una rassegna della fortuna critica", *Schifanoia*, 30-31 (2006), 265-275 e Flavia Cantatore, "Alberti. Fortuna critica e attribuzioni di architetture tra Ottocento e primo Novecento", in *Leon Battista Alberti e l'architettura*, a cura di Massimo Bulgarelli, Arturo Calzona, Matteo Ceriana, Francesco Paolo Fiore (Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2006), 434-443.

<sup>(10)</sup> Vedi Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art*, IV, *Titres et sujets des planches relatives à l'architecture* (tavv. I-LXXIII). Più ampiamente sull'uso del corpus iconografico nell'*Histoire de l'art* di Séroux, vedi Daniela Mondini, "Apprendre à 'voir' l'histoire de l'art. Le discours visuel des planches de l'Histoire de l'art par les monumens de Séroux d'Agincourt", in *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle*, a cura di Roland Recht, Philippe Sénéchal, Claire Barbillon, François-René Martin (Paris, La Documentation française, 2008), 153-166.

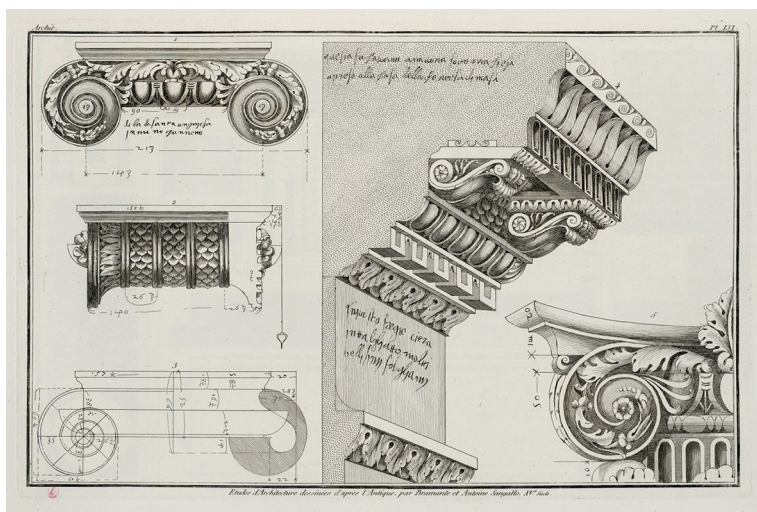
<sup>(11)</sup> Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art*, III, tav. I.

<sup>(12)</sup> Cfr. *ivi*, tavv. III-VII.

<sup>(13)</sup> Cfr. *ivi*, tavv. XXXV-XXXVIII.

<sup>(14)</sup> Cfr. *ivi*, tavv. XLVII-LII.

<sup>(15)</sup> "Ce serait [...] dépasser les limites que je me suis prescrites, que de suivre minutieusement les progrès de la renaissance, en offrant une nomenclature complète de tous les travaux et de tous les artistes qui se font remarquer, vers le même tems, par une science et une exécution louables". Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art*, I, 95.



1.1

Jean-Baptiste Louis Georges Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IV<sup>e</sup> siècle jusqu'à son renouvellement au XVI<sup>e</sup>*, 6 t. (Paris, Treuttel & Würtz, 1810-1823), IV, tav. LVI. (Institut national d'histoire de l'art)

tratteggino la figura di uno studioso attento ai molteplici aspetti della cultura architettonica e costruttiva del tempo. Se nel primo caso si tratta di mettere in evidenza il rinnovato dialogo con l'Antico attraverso un tipo esemplare<sup>(16)</sup>, nel secondo caso Séroux sembra cogliere un aspetto fondante della trasformazione della cultura tecnica e progettuale dell'epoca sottolineandone il legame con la riflessione teorica<sup>(17)</sup>. Il *De re militari* di Roberto Valturio era perciò precocemente presentato come l'equivalente del *De re aedificatoria* albertiano in materia di arte militare. La Rocca Malatestiana di Rimini era trattata, d'altra parte, come oggetto di studio degno di interesse tanto quanto il sistema bastionato di Verona per il Cinquecento<sup>(18)</sup>. Ma l'attenzione di Séroux si concentrava su quegli architetti del primo Quattrocento, in primis Brunelleschi e Alberti, da lui presentati come gli artefici di un mutamento sostanziale. Egli evidenziava la "singulière révolution" iniziata dal primo e proseguita dal secondo attraverso la volontà di riscoprire ed interrogare le fonti del linguaggio architettonico dell'Antichità: "tous deux surent reconnaître les vrais principes si long-tems oubliés, et osèrent les reproduire aux yeux étonnés de leurs contemporains: ce qui était peut-être plus difficile que de les créer"<sup>(19)</sup>. Séroux distinse la capacità innovativa di Brunelleschi che affondava senza contraddizioni le sue radici nella cultura costruttiva medievale<sup>(20)</sup>. Al tempo stesso, egli riconosceva "qu'à l'époque la plus brillante de l'architecture gothique, dans les premières années du XV<sup>e</sup> siècle", quest'architetto "forma la résolution de ramener l'Art au style de l'architecture grecque et romaine"<sup>(21)</sup>. Séroux sottolineava la maniera inedita, a partire dagli inizi del Quattrocento, degli architetti della penisola di guardare ai resti dell'Antico, sino ad interessarsi al patrimonio grafico di rilievi realizzati a partire dalla fine del XV secolo<sup>(22)</sup> [Fig. 1.1].

Les architectes de profession s'aperçurent [sic] qu'il était indispensable d'étudier les principes de leur art, non seulement dans les livres, mais aussi dans les édifices antiques. De toutes les parties

<sup>(16)</sup> A proposito dell'arco napoletano, Séroux scriveva: "[il] est certainement le plus magnifique monument de ce genre qu'aient exécuté l'Architecture et la Sculpture, dans le long intervalle de tems qui s'est écoulé depuis la décadence de l'Art jusqu'à sa renaissance". Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art*, I, 96.

<sup>(17)</sup> Per il ruolo assegnato ancora di recente all'architettura militare negli studi sulla storia dell'architettura rinascimentale, vedi Francesco Paolo Fiore, *Architettura e arte militare. Mura e bastioni nella cultura del Rinascimento* (Roma, Campisano, 2018).

<sup>(18)</sup> Se in quest'ultimo caso la *Verona illustrata* di Scipione Maffei fu una fonte essenziale per Séroux, nel primo caso egli ricorse alla consultazione degli scritti dei fratelli Battaglini (cfr. *infra*). Vedi Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art*, I, 96, note (b).  
<sup>(19)</sup> *Ivi*, 87.

<sup>(20)</sup> "Il était assez habile dans la science de l'Architecture, pour reconnaître que la partie véritablement louable des fabriques gothiques, c'était la solidité unie à la hardiesse de la construction". *Ibidem*.

<sup>(21)</sup> Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art*, I, 127.

<sup>(22)</sup> Vedi Antonio Bruccheri, "Paul Marie Letarouilly e il rinnovato interesse per i disegni di architettura del Rinascimento italiano: l'esempio dei taccuini senesi", in *Giuliano da Sangallo*, a cura di Dario Donetti, Sabine Frommel, Alessandro Nova, (Roma, Officina libraria), in corso di stampa.

de l'Italie, ils vinrent en foule à Rome, à Naples, et dans les environs de ces deux villes, examiner, mesurer, dessiner, tous les précieux restes de l'Art ancien que le tems et les hommes avaient respectés. Ainsi furent retrouvées les véritables sources de l'enseignement de l'Architecture; et c'est de cette époque seulement que date sa renaissance.<sup>(23)</sup>

Séroux evidenziava inoltre l'attenzione rinnovata per i "manuscris de Vitruve". Egli presentava la figura di Alberti nelle vesti di promotore di tale riscoperta<sup>(24)</sup> e della ricerca sistematica sull'Antico come fonte per l'architettura del suo tempo. Sebbene le traiettorie di Brunelleschi ed Alberti gli apparissero correlate, egli distingueva il profilo di quest'ultimo per la capacità di coniugare "les préceptes aux exemples", a partire dall'autorità di "premier législateur de l'Art parmi les modernes"<sup>(25)</sup> che gli proveniva dalla sua imponente produzione teorica:

Tandis que Brunelleschi marchait, dans l'enseignement, de la pratique à la théorie, route qui semble plus conforme au vœu de la nature dans les arts qui n'ont d'existence qu'à l'aide d'objets matériels, L.B. Alberti, au contraire, allait de la théorie à la pratique, pour assurer, à ses propres yeux, comme à ceux de ses contemporains, l'utilité des principes qu'il établissait dans ses écrits.<sup>(26)</sup>

La parte dedicata alla *Renaissance de l'architecture, vers le milieu du XVe siècle* si apre con una citazione in latino dal libro VI del *De re aedificatoria*, che lascia intendere il valore di incipit attribuito alla civiltà etrusca<sup>(27)</sup>. Oltre a riaffermare la centralità dell'Antico nella storia dell'architettura della penisola italiana, questa citazione lascia intuire un'approfondita conoscenza del trattato di Alberti, a partire dalla considerazione più vasta della sua produzione letteraria. La lunga nota a piè di pagina in apertura della parte suddetta<sup>(28)</sup>, illustra come Séroux fosse riuscito a cogliere un contesto storico di più ampio respiro, superando il racconto vasariano per biografie di cui aveva comunque sottolineato il valore e l'eredità.

Questa capacità è da porre in relazione con gli incontri fruttuosi di Séroux durante i suoi spostamenti nella penisola. È opportuno cercare di restituire il contesto e le reti attraverso le quali il nuovo sguardo sull'architettura italiana del Quattrocento di cui Séroux fu tra gli ispiratori, ed il suo specifico interesse per Alberti, si svilupparono, tra l'Italia e la Francia, a partire dagli anni Settanta del Settecento. La sua valorizzazione della figura dell'umanista si intreccia con

<sup>(23)</sup> Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art*, I, 86.

<sup>(24)</sup> "L.B. Alberti [...] fut celui [...] qui se livra avec le plus d'assiduité et de succès à la lecture et à l'explication des écrits de Vitruve, le seul des anciens architectes dont un traité exprès soit arrivé jusqu'à nous". Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art*, I, 89.

<sup>(25)</sup> *Ivi*, 88.

<sup>(26)</sup> *Ivi*, 91-92.

<sup>(27)</sup> "In Italia vetus habet ospitium ars aedificatoria, praesertim apud Etruscos" (*De re aedificatoria*, lib. VI, cap. III), cfr. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art*, I, Troisième Partie, 86. Da notare, come sottolineato più avanti, non solo l'interesse sviluppato per la civiltà etrusca durante il suo soggiorno in Toscana e Umbria nell'estate del 1779, ma anche l'esportazione nei cenacoli eruditi romani delle prime indagini archeologiche sugli Etruschi fin dagli anni Cinquanta e Sessanta del Settecento. Vedi il ruolo di Ridolfino Venuti, chiamato a Roma a servizio del cardinale Alessandro Albani. Cfr. Sara Mandray, *Ridolfino Venuti (1705-1763), antiquaire romain des Lumières et fondateur de l'Académie étrusque de Cortone*, mémoire de master 2 (École normale supérieure, Paris, 2017). Vedi anche Daniela Gallo, "Per una storia degli antiquari romani del Settecento", *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 111, 2 (1999), 827-845.

<sup>(28)</sup> Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art*, I, note (a), 86-88.

il pensiero e l'azione di eruditi e antiquari legati all'orizzonte culturale italiano, in particolare fiorentino, veneziano e soprattutto romano, nel quale Séroux si inserì da comprimario.

### Alberti umanista: Séroux e il contributo degli eruditi del secondo Settecento a Firenze

Il soggiorno a Firenze esercitò un'influenza significativa su Séroux. Egli vi rimase da giugno a settembre 1779. Durante questo periodo ebbe l'opportunità di effettuare quello che definì, nel suo carteggio con William Hamilton, come il "voyage Etrusque", grazie al quale poté visitare Arezzo, Cortona, Perugia e Gubbio<sup>(29)</sup>. Ma sono soprattutto il sostegno e la protezione di Giuseppe Pelli Bencivenni, dal 1775 alla direzione della Galleria degli Uffizi, ottenuti con l'appoggio di Girolamo Tiraboschi precedentemente incontrato a Modena<sup>(30)</sup>, a dare la misura di una condivisione intellettuale che andò oltre i contatti con il direttore della Galleria<sup>(31)</sup>. Se quest'ultimo affermava, il 24 agosto 1779, di "profitt[are] molto delle sue osservazioni che ha fatte nel suo viaggio d'Italia con sagacità e intelligenza"<sup>(32)</sup>, la prossimità con Luigi Lanzi, allora "occupato a descrivere i marmi di questa R. Galleria"<sup>(33)</sup>, autorizza, com'è stato osservato, a riflettere sul posizionamento reciproco dell'abate gesuita e di Séroux, intenti ai rispettivi progetti editoriali della *Storia pittorica* e dell'*Histoire de l'art*<sup>(34)</sup>. In realtà è legittimo pensare ad un più ampio coinvolgimento di Séroux nei circoli culturali della capitale del Granducato leopoldino, dove proprio in quegli anni l'emergente interesse filologico per i testi letterari degli umanisti fiorentini del Quattrocento, tra i quali lo stesso Alberti, era andato imponendosi. Lo studio della produzione letteraria albertiana stimolò la redazione di un'estesa biografia di quest'ultimo, composta negli anni Ottanta del Settecento e rimasta inedita. All'origine di questa va sottolineata non solo la committenza di un lontano discendente, il conte Giovanni Vincenzo Alberti, ma soprattutto le competenze e l'ambizione scientifica di un erudito: Lorenzo Mehus. Fin dalla fine degli anni Trenta del Settecento, Mehus si occupò della pubblicazione degli epistolari inediti di Leonardo Bruni, Coluccio Salutati e Lorenzo Dati, seguiti dall'edizione, nel 1759, di quello di Ambrogio Traversari. Egli considerava queste raccolte di lettere come veri e propri documenti in grado di restituire una rete di relazioni socio-politiche e culturali<sup>(35)</sup>. Senza contare la sua curatela, fin dal 1747, dello *Specimen historiae Florentinae saeculi decimiertii ac decimiquartii*, in cui venivano ripercorse le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio, o ancora, la sua collaborazione all'edizione veneziana delle *Vite d'uomini illustri fiorentini* di Francesco Villani<sup>(36)</sup>, dal punto di vista

<sup>(29)</sup> Vedi la lettera di Séroux a Hamilton, del 23 agosto 1779, citata in Ilaria Miarelli Mariani, *Les "Monuments parlants": Séroux d'Agincourt et la naissance de l'histoire de l'art illustrée* (Torino, Aragno, 2005), 32, in cui Séroux compara gli esemplari visti in situ con quelli della collezione dell'antiquario inglese.

<sup>(30)</sup> Tiraboschi fu bibliotecario estense dal 1770. Vedi Ilaria Miarelli Mariani, *Séroux d'Agincourt et l'Histoire de l'art par les monuments. Riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo* (Roma, Bonsignori, 2005), 30-33. Vedi anche Daniela Mondini, *Mittelalter in Bild. Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800* (Zurich, Zurich InterPublishers, 2005), 31-32.

<sup>(31)</sup> Quest'ultimo aveva peraltro accompagnato in visita in Galleria lo stesso Hamilton due anni prima. Vedi Miriam Fileti Mazza, Bruna Tomasello, *Galleria degli Uffizi 1775-1792. Un laboratorio culturale per Giuseppe Pelli Bencivenni* (Modena, Panini, 2003), 83.

<sup>(32)</sup> Giuseppe Campori, *Lettere artistiche inedite* (Modena, Sottolini, 1866), 230, cit. in Miarelli Mariani, *Les "Monuments parlants"*, 32.

<sup>(33)</sup> *Ibidem*.

<sup>(34)</sup> Vedi Miarelli Mariani, *Les "Monuments parlants"*, 32-33. Su Lanzi e Séroux d'Agincourt vedi anche Serenella Rolfi Özvald, "Agli amatori delle belle arti Gli Autori". *Il laboratorio dei periodici a Roma tra Settecento e Ottocento* (Roma, Campisano, 2012), 163-167.

<sup>(35)</sup> Cfr. Maria Chiara Flori, "Mehus, Lorenzo", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 73 (2009). Più in dettaglio vedi Maria Chiara Flori, *La genesi della Historia litteraria Florentina di Lorenzo Mehus*, tesi di dottorato (Università degli studi di Firenze, 2006).

<sup>(36)</sup> Come ricorda Flori, "nello stesso anno aiutò A.M. Bandini per lo *Specimen litteraturae Florentinae saeculi XV* (I-II, Firenze, 1747-51) e nel 1749 pubblicò la *Laurentii Medicei vita a Nicolao Valoria scripta ex cod. Mediceo-Laurentiano* (Firenze)", Flori, Mehus.

<sup>(37)</sup> Vedi già Loredana Santoro, "Una biografia sconosciuta di Leon Battista Alberti", *Archivio Storico Italiano*, 155, 1 (571), (1997), 143-152.

<sup>(38)</sup> Cfr. *ivi*, 149-152.

<sup>(39)</sup> Cfr. Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana, *Corsiniano 1597*, 38 lettere di L. Mehus a G Bottari, la cui datazione va dall'8 dicembre 1741 al 10 maggio 1763. Già eseguito da Santoro, lo spoglio di questo carteggio ha permesso di rintracciare riferimenti precisi agli studi su Alberti condotti dal Mehus, nelle lettere del 21 aprile 1761, del 5 maggio 1761 e del 26 maggio 1761. Cfr. Santoro, *Una biografia sconosciuta*, 145, nota 8.

<sup>(40)</sup> Cfr. Gilles Montègre, *La Rome des Français au temps des Lumières* (Roma, École française de Rome, 2011), 95.

<sup>(41)</sup> I due furono legati da un rapporto di reciproca stima ed amicizia, al punto che Marianna Candidi Dionigi scrisse una biografia di Séroux poco dopo la sua morte, oggi perduta, alla quale attinse Stefano Ticozzi per la nota biografica dell'edizione italiana dell'*Histoire de l'art par les monuments*. Cfr. S. Ticozzi, *Notizia intorno alla vita di d'Agincourt*, in Séroux d'Agincourt, *Storia dell'arte dimostrata coi suoi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI*, 6 voll. (Prato, Fratelli Giachetti 1826), I, 13-14.

<sup>(42)</sup> Il salotto si trovava al civico 300 di via del Corso. Cfr. Sergio Rinaldi Tufi, "Candidi, Marianna", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 17 (1974). Il legame, tra altri, di Milizia con Marianna Candidi Dionigi, sottolineato fin dalla monografia di Nicola Marcone (*Marianna Candidi Dionigi e le sue opere*, Roma, s.e., 1896) è stato recentemente rimesso in discussione. Cfr. Antonello Ricci, *La scrittura odepiorica di Marianna Dionigi pittrice di paesaggio, archeologa e viaggiatrice per le città megalitiche del Lazio meridionale*, tesi di dottorato (Università degli studi della Tuscia, 2011) e Antonello Ricci, *La scrittura di viaggio di Marianna Dionigi: una archeologa e pittrice di paesaggio, dai salotti della Roma napoleonica alle città della Ciociaria* (Viterbo, Sette città, 2011), 22. Si veda anche: Floriana Cioccolo, *Marianna Candidi Dionigi: une femme écrivain et peintre à l'âge néoclassique*, tesi di dottorato, (Université de Caen, 2012) e V. De Caprio (a cura di), *Marianna Candidi Dionigi paesaggista e viaggiatrice* (Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani/Viella, 2014).

<sup>(43)</sup> A proposito del salotto di Kauffmann e dei suoi frequentatori, vedi René Desgenettes, *Souvenirs de la fin du XVIIIe et du commencement du XIXe siècle*, 2 t. (Paris, Firmin Didot, 1835-1836), I (1835), 365-366, cit. in Montègre, *La Rome des Français*, 123.

delle riflessioni qui esposte è fondamentale ricordare che nel 1751 Mehus diede alle stampe il *De coniuratione Porcaria* di Alberti, insieme ad una prima biografia di quest'ultimo, presentati l'una e l'altra all'interno dei *Rerum Italicarum Scriptores* di Ludovico Muratori. Più tardi, durante gli anni in cui fu stabilmente a Firenze, dal 1768 al 1802, anno della sua morte, Mehus si dedicò ad un'edizione incompiuta della totalità delle opere in latino di Alberti, che dovevano essere accompagnate ancora una volta da una sua biografia<sup>(37)</sup>. Se il progetto editoriale non vide la luce, è noto come il manoscritto della vita albertiana, conservato tra le carte della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, costituì la base per le *Memorie e documenti inediti per servire alla vita letteraria di Leon Battista Alberti*, pubblicate nel 1789 da Pompilio Pozzetti<sup>(38)</sup>. Al di là dell'assenza di riscontri di contatti tra Mehus e Séroux durante il soggiorno fiorentino di quest'ultimo, la sua conoscenza dei *Rerum Italicarum Scriptores* di Muratori, opera alla quale egli aveva probabilmente già prestato attenzione in occasione del suo passaggio a Modena alla fine dell'inverno 1779, nonché le relazioni e gli scambi coltivati grazie a Pelli Bencivenni, lasciano supporre la conoscenza dei lavori di Mehus.

### **Guardando alla committenza dei Malatesta: tra le élites culturali romane e gli archivi riminesi e veneziani**

La questione della biografia come strumento d'indagine storica si poneva negli stessi anni nella penisola anche nell'ambito della letteratura artistica. Non va dimenticato che la rinnovata attenzione per le *Vite* vasariane ad opera di Giovanni Gaetano Bottari, del quale Mehus fu uno dei corrispondenti<sup>(39)</sup>, accompagnò i primi tentativi di storicizzare l'architettura rinascimentale ad opera di teorici dell'architettura quali Giorgio Domenico Fossati a Venezia e Francesco Milizia a Roma. I contesti culturali di entrambe le città non furono estranei a Séroux. È in particolare il caso di Roma, dove giunse nell'autunno del 1779 e rimase fino alla morte, nel 1814, fissando il proprio domicilio in via Gregoriana<sup>(40)</sup>. Séroux fu un assiduo frequentatore del salotto di Marianna Candidi Dionigi<sup>(41)</sup>, a sua volta frequentato da Milizia<sup>(42)</sup>, e fu attraverso la rete dei contatti stabiliti presso la corte pontificia che Séroux conobbe probabilmente il canonico di origine riminese, Angelo Battaglini, ammesso nel 1777 da Pio VI presso l'Accademia Ecclesiastica, reinstaurata da quest'ultimo. La presenza non episodica di Séroux presso il salotto romano della pittrice Angelica Kauffmann conforta l'ipotesi di un contatto precoce con gli eruditi che gravitavano attorno alla biblioteca e agli archivi del Vaticano. Questo salotto era frequentato tra gli altri da Gaetano Marini<sup>(43)</sup>, ecclesiastico originario di



Sant'Arcangelo di Romagna, formatosi presso l'università di Bologna prima di trasferirsi a Roma nel 1764, divenuto prefetto degli Archivi della Santa Sede nel 1782<sup>(44)</sup>. Nelle pagine della sua *Histoire de l'art* Séroux fa esplicitamente riferimento ai lavori dei due fratelli maggiori di Battaglini, Giulio Cesare e Francesco Gaetano, "dilettante delle belle arti" con il quale ebbe presumibilmente dei rapporti diretti<sup>(45)</sup>, e dello stesso Angelo, espressione dell'erudizione locale sul contesto culturale della signoria di Sigismondo Malatesta. Séroux ricordava che:

Deux comtes Battaglini, frères du chanoine de ce nom attaché à la bibliothèque du Vatican ont publié des documens historiques fort curieux sur Rimini, sur les Malatesta, et particulièrement sur Sigismond: le premier, dans l'ouvrage de Guido Antonio Zanetti, intitulé *Memorie storiche di Rimini*, et dans le recueil des œuvres de Basinio Basini, auteur de l'*Hesperidos*, poème consacré à la gloire de Sigismond, le second, le comte Angelo, dans une dissertation insérée dans le même recueil, et qui a pour titre *Della Corte letteraria di Sigismondo Pandolfo Malatesta signor di Rimini*.<sup>(46)</sup>

In effetti Angelo aveva collaborato con Francesco Gaetano, dedicandosi alla stesura di una monografia di oltre duecento pagine dedicata all'ambiente letterario della corte di Sigismondo Malatesta<sup>(47)</sup>, in cui i risultati delle indagini perseguite negli archivi riminesi dal secondo si intrecciano con quelli delle ricerche svolte nelle biblioteche romane dal primo.

L'accesso alle biblioteche locali fu essenziale per lo stesso Séroux ancor prima di stabilirsi a Roma. Il soggiorno a Venezia, dove l'antiquario frequentò l'abate Jacopo Morelli, bibliotecario presso la Biblioteca Marciana<sup>(48)</sup>, gli permise di venire a conoscenza di documenti preziosi come la lettera inviata da Alberti a Matteo de' Pasti il 18 novembre 1454, ben nota agli studiosi del Tempio Malatestiano. Conservata presso la biblioteca di San Michele di Murano e pubblicata a Venezia da Giovanni Battista Mittarelli nel catalogo a stampa della suddetta biblioteca proprio nel 1779, allorché Séroux si trovava nella città lagunare, la lettera fu poi dispersa in età napoleonica<sup>(49)</sup>. Pur ribadendo l'erronea trascrizione del nome del destinatario, "Mathæo de Bastia", Séroux sottolineava in ogni caso il valore documentario di quest'ultima, "curieuse pour les renseignements qu'elle contient sur le caractère des hommes et sur les travaux des arts de ce tems"<sup>(50)</sup>, assegnandone l'oggetto come suggerito dallo stesso Mittarelli: "Videtur Albertus alludere ad sumptuosissimum templum D. Francisci, erectum

<sup>(44)</sup> Per una sintesi biografica su Marini vedi Domenico Roccio, "Marini, Gaetano", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 70 (2008). Nell'ambito di un più ampio contributo su Marini e con particolare riguardo alle relazioni con Séroux, cfr. Ilaria Miarelli Mariani, Simona Moretti, "Séroux d'Agincourt e l'amico carissimo", in *Gaetano Marini (1742-1815) protagonista della cultura europea. Scritti per il bicentenario della morte*, a cura di Marco Buonocore (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2015), 1568-1593.

<sup>(45)</sup> In questi termini viene indicato da Charles Norry, architetto che collaborò a varie riprese all'elaborazione del corpus iconografico dell'*Histoire de l'art* di Séroux, in un appunto preparatorio al suo imminente soggiorno a Rimini: "De la part de M. d'Agincourt faire des compliments à M. le C.te Batagioni [sic]". Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine (AN), *fonds Norry*, AB/XIX/4416, *Liste de curiosités dans différentes villes italiennes*, ms. s.d. [ma 1784], f. 219c.

<sup>(46)</sup> Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art*, I, *Architecture*, 92, note (a).

<sup>(47)</sup> *Della corte letteraria di Sigismondo Pandolfo Malatesta Signor di Rimini, commentario* (II, pars I, 43-255). Si ricorda che il carteggio tra i due fratelli (Biblioteca universitaria di Bologna, ms. 4302) permette di ricostruire con precisione gli scambi all'interno di un vero e proprio gruppo di studiosi versati negli studi della cultura letteraria riminese nell'età dell'Umanesimo. Vedi Antonio Piromalli, "L'eredità del Settecento nella cultura riminese", *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, 12, 1 (1983), 69-88; Antonio Montanari, "Erudizione 'Malatestiana' nel Settecento riminese. Iano Planco e le tombe del Tempio", *Studi Romagnoli*, 54.2003 (2006), 205-222.

<sup>(48)</sup> Vedi Stefano Trovato, "Jacopo Morelli bibliotecario di carattere nell'Italia del suo tempo e nella tradizione della Biblioteca Marciana", *Jacopo Morelli Bibliotecario di San Marco*, "Quaderni della Collina d'Oro", 4 (Milano, Casagrande, 2014), 79-103.

<sup>(49)</sup> Cfr. *Bibliotheca codicum manuscritorum monasterii s. Michaelis Venetiarum prope Murianum una cum Appendice librorum impressorum seculi 15. Opus posthumum Johannis-Benedicti Mittarelli Veneti abbatis...* (Venezia, ex Typographia Fentiana sumptibus præfati monasterii, 1779), coll. 663-664. Com'è noto, la lettera in questione riapparve soltanto nel 1956 quando fu acquistata dalla Pierpont Morgan Library in occasione di una vendita all'asta a Ginevra e fu successivamente ritrascritta e studiata da Cecil Grayson. Cfr. Leon Battista Alberti, *An Autograph Letter from Leon Battista Alberti to Matteo De' Pasti, Novembre 18, [1454]*, edited with an introduction by Cecil Grayson (New York, Pierpoint Morgan Library, 1957), riedita in Leon Battista Alberti, "Alberti and the Tempio Malatestiano. An Autograph Letter from Leon Battista Alberti to Matteo De' Pasti, Novembre 18, [1454]", Edited and translated into English with an Introduction and a new Preface by C. Grayson, Traduite en français par M. Paoli, con un saggio critico-bibliografico ["Il disegno scomparso. Note sulla lettera a Matteo de' Pasti, 18 novembre [1454]"] di A. G. Cassani, *Albertiana*, 2 (1999), 238-274.

<sup>(50)</sup> Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art*, I, 95, note (a).

<sup>(51)</sup> *Ibidem*.

<sup>(52)</sup> Giovan Battista Costa, "Il Tempio di S. Francesco di Rimini, o sia descrizione delle cose più notabili in esso contenute", in *Miscellanei di varia letteratura*, V (Lucca, Ronchi, 1765), 71-126.

<sup>(53)</sup> Carlo Giuseppe Fossati, *Le temple de Malateste de Rimini architecture de Leon Baptiste Alberti de Florence* (Foligno, Giovanni Tomassini, 1794), testo in francese e in italiano. Su Carlo Giuseppe Fossati, vedi Luigia Cannizzo, "Fossati, Carlo Giuseppe", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 49 (1997). Il volume fu dedicato al cardinale romano Nicola Colonna di Stigliano, legato pontificio di Romagna durante gli anni 1786-1795.

<sup>(54)</sup> Si tratta dei due alzati dell'edificio (tavv. II e VIII), di uno spaccato prospettico del portale della facciata (tav. VI) e di diversi dettagli decorativi (tavv. I, III-V e VII).

<sup>(55)</sup> *Al Signor Don Carlo Giuseppe Fossati ingegnere, ed architetto, Francesco Gaetano Conte Battaglini/François Battaglini au Seigneur Charles Joseph Fossati architecte et ingénieur*, in Fossati, *Le temple de Malateste de Rimini*, 13. Si tratta del testo di una lettera di Battaglini a Fossati, datata 23 aprile 1788. Battaglini sottolinea la dicotomia tra interno ed esterno dell'edificio, mette direttamente in relazione la fabbrica con la realizzazione del ponte e dell'arco di Augusto nella medesima città e sottolinea l'idea della cupola quale eco al progetto di Brunelleschi per Santa Maria del Fiore.

<sup>(56)</sup> Su Fossati vedi Ruggero Maschio, "Giorgio Fossati trattatista, un divulgatore della cultura architettonica europea alle origini del Neoclassicismo", *Arte Lombarda*, 55/57 (1980), 346-364.

<sup>(57)</sup> Cfr. Tommaso Temanza, *Delle Antichità di Rimini libri due* (Venezia, Giambattista Pasquali, 1741), cit. in *Avviso al Lettore/Avis au Lecteur*, in Fossati, *Le temple de Malateste de Rimini*, 9.

<sup>(58)</sup> Cfr. Susanna Pasquali, "Francesco Milizia, le traducteur traduit: les 'Vies d'architecte' entre Italie et France, 1768-1781", in *Traduire l'architecture. Texte et image, un passage vers la création?*, a cura di Robert Carvais, Valérie Nègre, Jean-Sébastien Cluzel, Juliette Hemu-Bélaud (Paris, Picard, 2015), 211-212.

<sup>(59)</sup> Drudi curò l'edizione dei quattro maggiori poemi di Basinio. Vedi Piromalli, *L'eredità del Settecento nella cultura riminese*, 80.

<sup>(60)</sup> Giuseppe Malatesta Garuffi, "Lettera apologetica, scritta all'Illustrissimo Signor Carlo-Francesco Marcheselli, Nobile Riminese, dal signor Arciprete D. Giuseppe Malatesta Garuffi, in difesa del Tempio famosissimo di San Francesco, eretto in Rimini da Sigismondo-Pandolfo Malatesta in tempo, che teneva il dominio di detta città", *Giornale de' letterati d'Italia*, XXX (Venezia, 1718), 155-186, cit. in Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art*, I, 92, note (b).

<sup>(61)</sup> Vedi *Catalogue de la Bibliothèque de M. Pâris, architecte et dessinateur de la Chambre du Roi [...] suivie de la description de son Cabinet* (Paris, Librairie de Deis, 1821), n. 256, 50.

Arimini a Sigism. Malatesta"<sup>(51)</sup>. La descrizione attenta dell'architettura del Tempio e dei suoi interni sembra a sua volta trovare un riscontro nella descrizione dell'edificio pubblicata dal pittore riminese Giovan Battista Costa nel 1765<sup>(52)</sup>, inclusa vent'anni dopo in un nuovo progetto editoriale con traduzione francese in parallelo. Questa nuova pubblicazione fu concretizzata nel 1794 con il sostegno di Francesco Gaetano Battaglini, ad opera dell'architetto Carlo Giuseppe Fossati, figlio di Giorgio Domenico<sup>(53)</sup> e autore delle otto tavole che fanno da contrappunto alla descrizione di Costa<sup>(54)</sup>.

Si tratta di una pubblicazione interessante per almeno due ragioni: 1) perché mostra l'implicazione di eruditi quali Battaglini nella pubblicazione di documenti utili allo studio degli edifici commissionati da Sigismondo Malatesta, in particolare il Tempio Malatestiano, designato come "l'Edificio nel quale è improntata l'epoca luminosa del decadimento della Tedesca Architettura, e del risorgimento della Romana"<sup>(55)</sup>, secondo una linea interpretativa sposata dallo stesso Séroux; 2) perché dimostra attraverso l'implicazione del figlio di Giorgio Domenico Fossati<sup>(56)</sup> e l'esplicito riferimento a Tommaso Temanza, il legame a diversi livelli tra l'operazione editoriale dedicata al Tempio Malatestiano ed alcuni progetti di edizione maturati nel contesto veneziano: quello sui monumenti romani riminesi condotto da Temanza<sup>(57)</sup> e quello di Fossati padre, rimasto incompiuto, di una storia dell'architettura elaborata al di là del lungo paradigma della compilazione di biografie d'artisti<sup>(58)</sup>. In effetti, la biografia di Alberti composta da Lorenzo Drudi e inclusa in *Le Temple Malateste de Rimini*<sup>(59)</sup>, era intesa come strumentale per la comprensione di un edificio esemplificativo del modo in cui Alberti concepiva il preesistente e l'Antico come fonti del progetto.

Il Tempio Malatestiano era percepito come luogo di convergenza tra architettura, scultura monumentale e epigrafia, la cui restituzione documentaria fu perseguita con scrupolo da Séroux, fino a citare tra le sue fonti uno dei primi documenti, agli inizi del Settecento, incentrati sulla descrizione dell'edificio: la *Lettera apologetica* inoltrata da Giuseppe Malatesta Garuffi a Carlo Francesco Marcheselli<sup>(60)</sup>. Séroux aveva potuto consultare, probabilmente a Firenze, l'edizione originale della descrizione di Costa. Tuttavia la traduzione pubblicata nel 1794, del cui impatto sui lettori di lingua francese testimonia la sua presenza nella biblioteca di uno tra i più stretti collaboratori di Séroux, l'architetto Pierre Adrien Pâris<sup>(61)</sup>, si combina non solo con il racconto della vita di Alberti, ma anche con un apparato iconografico che illustra la materialità dell'edificio ed i suoi caratteri formali fino al dettaglio ornamentale. Fin dal 1759 Carlo Giuseppe Fossati si era prefisso il rilievo

e lo studio del Tempio Malatestiano<sup>(62)</sup> e le sue tesi sull'edificio rafforzavano quelle di Battaglini e facevano eco alla costruzione storiografica di Séroux: "In questo bel pezzo – concludeva – si ammira il prudente uso de' precetti dell'arte praticati dal valentissimo Alberti, con che venne a sottrarre dal comun naufragio delle Belle Arti la vera Architettura, rinovandone [sic] così la magnificenza, ed il decoro"<sup>(63)</sup>.

#### **Da Rimini a Firenze passando per Mantova: osservazione e restituzione delle fabbriche albertiane tra parallelismi, convergenze e divergenze**

Precedendo la conoscenza degli altri edifici albertiani, il confronto con la trasformazione della chiesa riminese di San Francesco fu determinante per Séroux: non solo prova la sua attenzione, fin dagli inizi del suo viaggio in Italia, per le forme e la materia degli edifici, ma attesta con chiarezza la sua percezione del valore fondante di questa fabbrica nella riflessione progettuale di Alberti. Séroux aveva visitato dapprima la Romagna tra la fine dell'inverno e l'inizio della primavera del 1779, da Rimini a Ravenna, spostandosi verso Venezia. Egli aveva prestato particolare attenzione ad edifici quali le chiese ravennate di San Nazario e Celso, di San Vitale o, ancora, il mausoleo di Teodorico, "aujourd'hui Sainte-Marie de la Rotonde", ma anche ad opere rinascimentali quali il santuario della Madonna del Pino, nei pressi di Cervia, di cui aveva apprezzato il cinquecentesco portale laterale<sup>(64)</sup>. E a Rimini il suo interesse aveva potuto spaziare, senza contare i monumenti di epoca romana, dal sacello paleocristiano di San Gregorio, demolito nel 1834, al Tempio Malatestiano per l'appunto. L'indicazione dettagliata di Joseph Jérôme Lefrançois de Lalande, nel suo *Voyage d'un François en Italie*, del tragitto che da Rimini permette di raggiungere Venezia "par Cervia, Ravenni [sic], Comacchio" sembra trovare precisamente un'eco nell'itinerario di viaggio prescelto da Séroux per raggiungere Venezia da Bologna passando per Rimini<sup>(65)</sup>. In questo contesto l'interesse per i manufatti e l'interazione con gli architetti, italiani e francesi, per l'acquisizione di misure e disegni di rilievo delle fabbriche divenne capitale per il progetto editoriale dell'*Histoire de l'art* e, nella fattispecie, per la conoscenza degli edifici albertiani<sup>(66)</sup>. Ad esempio, il contributo dell'architetto romagnolo Ruffillo Righini<sup>(67)</sup> fu fondamentale per la realizzazione di una campagna di rilievi del complesso bolognese di Santo Stefano e fu lo stesso Righini a comunicare a Séroux materiali grafici riguardanti la chiesa ravennate di San Vitale. Ma anche gli architetti francesi in viaggio nella penisola, anch'essi sulla scorta della lettura di compendi come quello di Lalande<sup>(68)</sup>, furono presenti sulla costa nord-adriatica e si confrontarono in particolare con l'architettura di Alberti a Rimini. Il disegno di una porzione dell'alzato e della veduta prospettica del fianco

<sup>(62)</sup> Fossati, *Le temple de Malateste de Rimini*, 10.

<sup>(63)</sup> *Avviso al Lettore/Avis au Lecteur*, in Fossati, *Le temple de Malateste de Rimini*, 9-10.

<sup>(64)</sup> Vedi Miarelli Mariani, *Les "Monuments parlants"*, 150. Sull'edificio vedi *Il santuario della Madonna del Pino e il suo tempo: studi, documentazioni e note per la storia cervese in occasione del V centenario della costruzione* (Ravenna, Ed. Coop, 1985) e Erika Penso, "Ultime indagini sulla chiesa della Madonna del Pino", *Studi Romagnoli*, 53.2002 (2005), 423-432.

<sup>(65)</sup> Cfr. Joseph Jérôme Lefrançois de Lalande, *Voyage d'un François en Italie fait dans les années 1765 et 1766, contenant l'histoire & les anecdotes les plus singulières de l'Italie, & sa description, les mœurs, les usages...*, 8 t. e un atlante (Paris, Desaint, 1769), VII, chap. XXIV, 412. A tale itinerario Séroux fa ancora allusione in una lettera indirizzata a Hamilton il 15 febbraio 1779, prima di lasciare Bologna per intraprendere il viaggio verso la costa nord-adriatica. La lettera (Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Autografoteca Campori) è citata in Miarelli Mariani, *Les "Monuments parlants"*, 27.

<sup>(66)</sup> Sui disegni riuniti da Séroux si rinvia a Paolo Di Simone, "Indice topografico e onomastico dei disegni della raccolta Séroux d'Agincourt conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana", in *Séroux d'Agincourt et la documentazione grafica del Medioevo. I disegni della Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di Ilaria Miarelli Mariani, Simona Moretti (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2017), 267-413.

<sup>(67)</sup> Vedi Giovanni Rimondini, "Materiali e ipotesi per la biografia e il regesto dell'architetto Ruffillo Righini (Forlimpopoli 1756-1849)", *Forlimpopoli. Documenti e studi*, 30 (2019), 11-57.

<sup>(68)</sup> Vedi Antonio Bruculeri, "Percier et les autres: Français en voyage et regards croisés sur Florence", in *I disegni di Charles Percier 1764-1838. Toscana, Umbria e Marche nel 1791*, a cura di Sabine Frommel, Jean-Philippe Garric (Roma, Campisano, 2022), in particolare 60-66.

<sup>(69)</sup> Vedi Valeria Rubbi, "La Legazione pontificia di Romagna nei disegni di Charles Percier", in *I disegni di Charles Percier 1764-1838. Emilia e Romagna nel 1791*, a cura di Sabine Frommel, Jean-Philippe Garric (Roma, Campisano, 2017), in particolare 62 e la scheda del disegno in questione (Bibliothèque de l'Institut de France, ms. 1010, f. 133, dis. 190 [1791]), redatta dalla stessa autrice, *ivi*, 120-121..

<sup>(70)</sup> Séroux cita Percier nell'elenco dei suoi collaboratori. Cfr. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art*, I, 37, note (a). Per maggiori sviluppi su quest'aspetto, ci permettiamo di rinviare al primo capitolo del nostro volume di prossima uscita: *Les Français et la Renaissance. Idées et représentations de l'architecture, 1760-1880* (Berlino, De Gruyter, 2023). Percier si interessa d'altra parte anche all'interno della chiesa di San Francesco, vedi le schede 9 e 10 (autore: V. Rubbi), in Frommel, Garric (a cura di), *I disegni di Charles Percier 1764-1838. Emilia e Romagna*, 120.

<sup>(71)</sup> Cfr. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art*, I, 93 ed in particolare la nota (a) per l'attribuzione a Dufourmy delle precisazioni riguardanti il basamento dell'alzato del Tempio.

<sup>(72)</sup> Vedi Antonio Brucculeri, "Le mythe avant le mythe. Florence, les arts et la construction de l'idée de Renaissance, de Voltaire à Séroux d'Agincourt", in *Florence, ville d'art, et les Français. La création d'un mythe*, a cura di Anne Lepoittevin, Emmanuel Lurin, Alain Mérot (Roma, Campisano, 2021), 21-33. Su Séroux e Dufourmy vedi anche Maria Giulia Aurigemma, "Due gentiluomini: Séroux d'Agincourt e Dufourmy", in *Séroux d'Agincourt e la storia dell'arte intorno al 1800*, a cura di Daniela Mondini, "Quaderni della Bibliotheca Hertiziana", 3 (Roma, Campisano, 2019), 215-248.

<sup>(73)</sup> Tra le carte di Pierre Adrien Pâris, interlocutore attivo di Séroux, si trova una copia della tavola LII dell'*Histoire de l'art par les monuments*, dedicata alle realizzazioni mantovane e fiorentine di Alberti, Bibliothèque Municipale de Besançon (BMB), fonds P.A. Pâris, carton E n. 22. A Rimini Pâris si interessò, oltre al Tempio Malatestiano, anche al ponte di Augusto e alla chiesa di San Gregorio, di cui restano suoi disegni. Vedi *ibidem*, vol. 482, n. 102 e carton E, n. 1, e F, n. 4-6.

<sup>(74)</sup> Vedi i commenti annotati a margine del disegno: BMB, fonds P.A. Pâris, vol. 480, n. 90. L'allusione alla pubblicazione di Carlo Giuseppe Fossati permette di datare le considerazioni di Pâris posteriormente al 1794.

<sup>(75)</sup> BMB, fonds P.A. Pâris, vol. 480, n. 90.

<sup>(76)</sup> *Ibidem*.

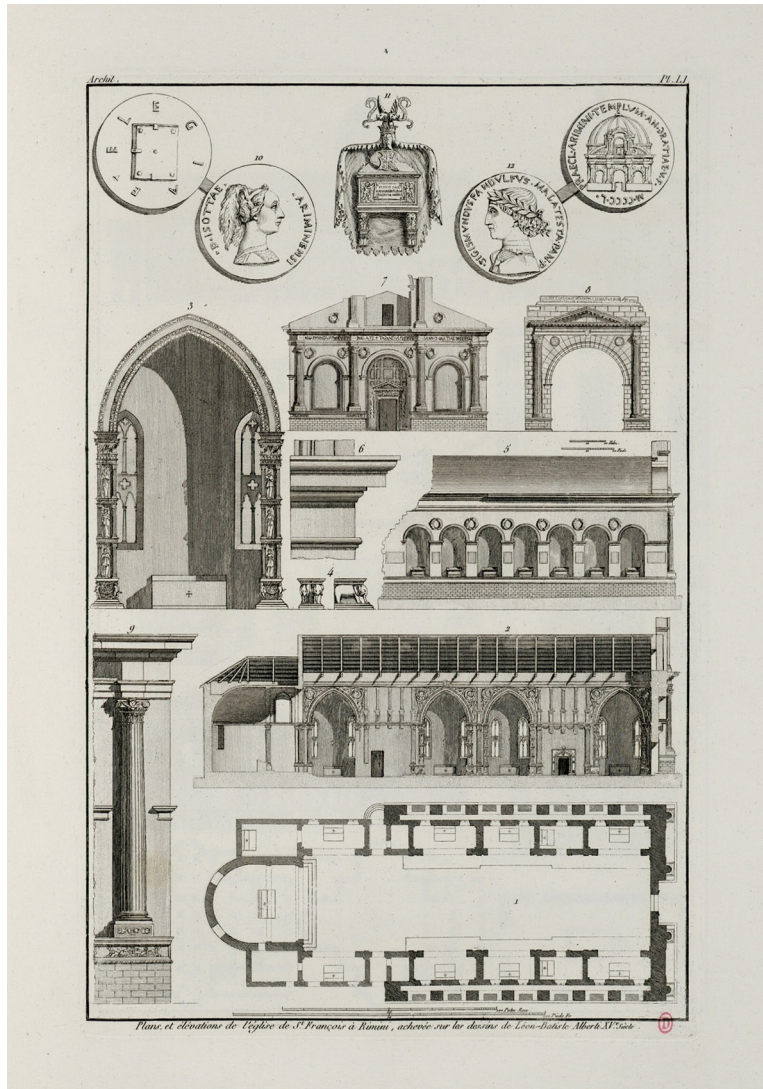
del Tempio Malatestiano ad opera di Charles Percier sulla via del rientro a Parigi, nel 1791<sup>(69)</sup> [Fig. 1.2], va messo al tempo stesso in relazione con le suggestioni derivanti dalla letteratura odeporica, ma anche con gli scambi avuti con Séroux durante il suo soggiorno romano come *pensionnaire* dell'Accademia di Francia (1786-1791)<sup>(70)</sup>. Se Séroux può avere annotato diversi elementi durante la sua visita dell'edificio, l'allusione alle "belles lignes de la plinthe du stylobate et celles de ce long entablement [qui] produisent un effet admirable, ainsi que m'écrivait un savant architecte" – ovvero il principale artefice della pubblicazione di Séroux, Léon Dufourmy<sup>(71)</sup> –, mostra fin da questo primo confronto con gli edifici progettati da Alberti, il ruolo svolto da alcuni architetti francesi in qualità di veri e propri corrispondenti per la costituzione del corpus iconografico dell'*Histoire de l'art*<sup>(72)</sup>. Ciò non significa che i punti di vista fossero sempre concordanti: rivolgendo a sua volta la propria attenzione all'alzato del fianco del Tempio Malatestiano [Fig. 1.3], Pâris<sup>(73)</sup>, di passaggio a Rimini durante il rientro dal suo primo soggiorno in Italia nell'autunno del 1774, aveva potuto annotare, ancora dopo vent'anni, che "c'est ici le chef d'œuvre de L.B.ta Alberti! [...] extrêmement vanté par ses nombreux admirateurs ultramontains", aggiungendo tuttavia che "le parti est sage et bon, mais ce n'est pas une merveille, surtout si l'on examine les détails"<sup>(74)</sup>. Pâris denunciava il divario tra il teorico e l'architetto alla luce di una pretesa mancanza di padronanza dei canoni classici nel disegno delle architetture di Alberti, deplorandone l'impossibile riduzione allo status di puri modelli. In quest'ottica va letta la sua stigmatizzazione della facciata del Tempio, "mauvaise sous tous les rapports, quelque éloge qu'en fassent Temanza, Fossati et même Millizia [sic]"<sup>(75)</sup>. Nelle considerazioni di Pâris predomina l'interesse per (e la valorizzazione del) l'Alberti teorico, alla maniera di Quatremère de Quincy:

L. Bap.te Alberti étoit homme de grand mérite si l'on considère ses vastes connaissances étrangères à l'architecture. On peut le louer d'avoir été un des Restaurateurs de cet Art dont il possédoit bien la Théorie. Il faut le louer d'avoir sçu dans le tems ou il vivoit, discerner les avantages de l'Architecture Romaine sur celle des Goths; mais il faut s'arreter là. Il seroit injuste d'exiger dans un Artiste de son siecle la correction, la pureté que produit l'Etude des Monumens Classiques que l'on n'avoit pas encore sçu distinguer de son tems.<sup>(76)</sup>

L'attenzione di Séroux si concentrava invece sull'evoluzione storica di cui la trasformazione della chiesa di San Francesco era letta e presentata come una testimonianza d'eccezione. Condensata in due tavole, l'iconografia che nell'*His-*



1.4  
 Jean-Baptiste Louis Georges Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IV<sup>e</sup> siècle jusqu'à son renouvellement au XVI<sup>e</sup>*, 6 t. (Paris, Treuttel & Würtz, 1810-1823), IV, tav. LI.  
 (Institut national d'histoire de l'art)



toire de l'art accompagna il testo dedicato alle realizzazioni di Alberti, offre uno spazio privilegiato al Tempio Malatestiano [Fig. 1.4] come rivelatore del passaggio dalla “décadence” alla “renaissance” dell'architettura. Se la pianta aveva permesso a Séroux di distinguere le preesistenze dal progetto di Alberti, i due alzati e la sezione longitudinale – che non aveva precedenti tra le tavole di Fossati –, probabilmente forniti da Dufourny ma alle cui verifiche di dettaglio partecipò Charles Norry<sup>(77)</sup>, gli consentirono di comparare il linguaggio medievale della navata con quello all'antica dell'involucro esterno: da una parte “voilà le goût et le style que L. B. Alberti, éclairé par une savante théorie, sentait le besoin de corriger”, dall'altra “voici la proportion sage, l'ordonnance simple et majestueuse qu'il y opposa au-dehors”<sup>(78)</sup>. La facciata principale fu presentata come espressione del dialogo instaurato con i modelli antichi di Rimini ed in particolare con quell'arco di Augusto di cui Séroux fornisce il disegno dell'alzato accanto alla facciata albertiana<sup>(79)</sup>. L'attenzione dell'antiquario si concentrò tuttavia sul prospetto laterale al quale gli architetti francesi in viaggio in Italia con-

<sup>(77)</sup> Vedi in particolare la lettera che Séroux inviò a quest'ultimo a Venezia il 15 agosto 1784 (AN, *fonds Norry*, AB/XIX/4415, f. 44a): “Je vous fais mille remerciemens [sic] [...] des détails que vous avez eu la bonté de m'envoyer sur le temple de Rimini, ils lèvent tous mes doutes et persuadé de votre excellente manière de voir et de l'exactitude de vos opérations, je m'en tiens absolument à ces mesures que vous m'en donés [sic]”.

<sup>(78)</sup> Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art*, I, 92-93.

<sup>(79)</sup> *Ivi*, IV, tav. LI.

tinuarono a guardare con interesse fino agli anni della Restaurazione, quando ad esempio Henri Labrouste, partito per Roma un anno dopo la conclusione della pubblicazione dell'*Histoire de l'art*, tornò a disegnarlo per ispirarsene più tardi nel progetto dell'alzato della Bibliothèque Sainte Geneviève<sup>(80)</sup>. Del prospetto laterale del Tempio albertiano Séroux sottolineava l'originalità, facendo allusione alla "longue file d'arcades d'une belle proportion" e a "leur archivolte mâle et ferme [qui] repose sur une imposte bien profilée":

Point de corniches intermédiaires – scriveva – qui, par leur saillie, coupent et diminuent le plan vertical. Tout est repos pour l'œil, tout semble inviter l'âme à se livrer au sentiment profond de recueillement que lui inspire la vue des sarcophages que L.B. Alberti a placés dans chacune de ces arcades. Tous égaux, et tous d'une même forme imitée de l'antique, ils achèvent de donner à cet ensemble un caractère grave, noble et mélancolique.<sup>(81)</sup>

Grazie alla capacità di incrociare lo sguardo sul costruito con fonti documentarie come la celebre medaglia di fondazione di Matteo de' Pasti, riprodotta nella stessa tavola insieme alla pianta, alla sezione, ai prospetti e a dettagli diversi del Tempio, Séroux fa precocemente allusione al nodo della cupola "par laquelle il paraît qu'Alberti avait projeté de couronner l'édifice", situando le proprie ipotesi agli esordi di un dibattito storiografico che non ha smesso di occupare gli studiosi<sup>(82)</sup>.

L'attenzione costante che Séroux rivolse agli edifici legati al nome di Alberti incrociò a più riprese l'interesse per i medesimi manifestato da diversi architetti. Séroux accennò soltanto brevemente alla committenza di papa Nicolò V e al cantiere di riedificazione di San Pietro a Roma, nonché alla committenza della famiglia Rucellai per il palazzo di via della Vigna Nuova a Firenze. Tuttavia egli attribuì una "mention spéciale" alla cappella Rucellai – e quindi al tempietto del Santo Sepolcro –, nella chiesa di San Pancrazio, "à cause de l'ensemble agréable qu'il offre dans le plan, dans l'ordonnance, et dans les principaux détails"<sup>(83)</sup>. L'*Histoire de l'art* dedica quattro incisioni all'illustrazione di questa cappella. Attribuibili allo stesso Dufourmy<sup>(84)</sup>, i disegni preparatori sono terreno di confronto tra l'analisi materiale di questo spazio, di cui testimoniano le annotazioni dell'architetto – a margine del disegno dell'alzato della cappella a proposito de "l'architrave portant sur les colonnes [qui] est d'une seule pierre du milieu d'une colonne à l'autre" o a margine della pianta del tempietto, "construit tout en marbre blanc"<sup>(85)</sup> – e i raffronti condotti dallo storico. Introducendo alcune chiose a matita sui disegni, quest'ultimo affermava la possibile attribuzione a Brunelleschi del partito interno

<sup>(80)</sup> Vedi il disegno dei due alzati, principale e laterale, e della pianta (Bibliothèque Nationale de France, Département des estampes, VZ-1030 (2), riprodotto in Martin Bressani, Marc Grignon, "La Bibliothèque Sainte-Geneviève et l'architecture 'guérissante'", in *La structure mise en lumière. Labrouste (1801-1875) architecte*, a cura di Corinne Bélier, Barry Bergdoll, Marc Le Coeur (Paris, Nicolas Chaudun/Cité de l'architecture et du patrimoine, 2012), 107, fig. 12.

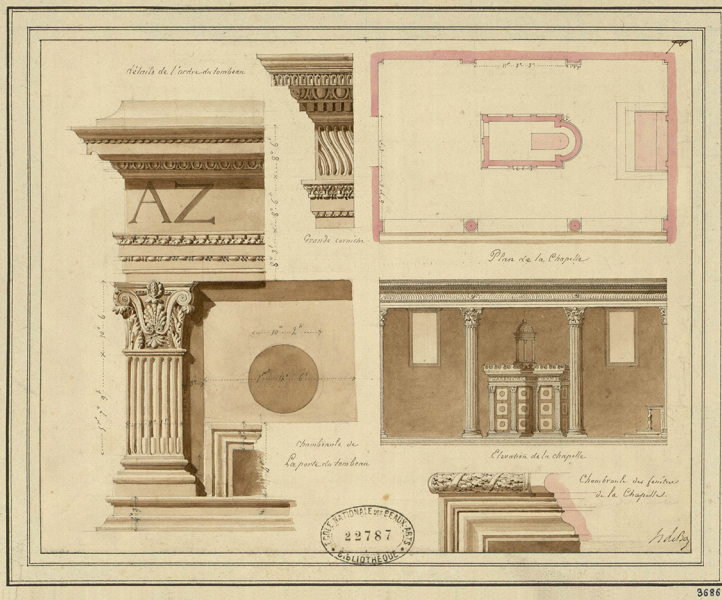
<sup>(81)</sup> Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art*, I, 93.

<sup>(82)</sup> Vedi Angelo Turchini, *Il Tempio Malatestiano, Sigismondo Pandolfo Malatesta e Leon Battista Alberti* (Cesena, Il Ponte Vecchio, 2000); Arturo Calzona, "Il voto di Sigismondo, Piero della Francesca, l' 'consigli' del Filarete e la 'nuova' architettura dell'Alberti al Malatestiano di Rimini", in *Leon Battista Alberti e il Quattrocento. Studi in onore di Cecil Grayson e Ernst Gombrich*, a cura di Luca Chiavoni, Gianfranco Ferlisi, Maria Vittoria Grassi (Firenze, Olschki, 2001), 319-350; Charles Hope, "Il ruolo di Alberti nel Tempio Malatestiano", in *Leon Battista Alberti. Architetture e committenti*, a cura di Arturo Calzona, Joseph Connors, Francesco Paolo Fiore, Cesare Vasoli, 2 t. (Firenze, Olschki, 2009), II, 395-405.

<sup>(83)</sup> Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art*, I, 94-95.

<sup>(84)</sup> Egli aveva trasmesso a Séroux anche i disegni di rilievo della chiesa fiorentina di San Miniato al Monte. Vedi Bruccoleri, *Le mythe avant le mythe*, 28.

<sup>(85)</sup> Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), fondo Séroux d'Agincourt, ms. Vat. lat. 13480, f. 295r.



1.5

Louis Hippolyte Lebas, cappella Rucellai nella chiesa di San Pancrazio a Firenze, pianta, alzato e dettagli, Collections de la Bibliothèque de l'École des beaux-arts de Paris, EBA 3686. (École nationale supérieure des Beaux-Arts-Réunion des Musées Nationaux)

<sup>(66)</sup> Collections de l'ENSBA, PC 22787, EBA 3686-3688. L'architetto François Debret, che viaggiò con lui in Italia, restituì a sua volta i rosoni decorativi in marmo bicromo del deposito della cappella ed incluse le incisioni di Grandjean de Montigny nel suo *Recueil: Voyage en Italie: de Bologne à Florence et à Rome*, s.d., PC 77832 (04).

<sup>(67)</sup> Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny, *Recueil des plus beaux tombeaux exécutés en Italie dans les XVe et XVIe siècles d'après les dessins des plus célèbres architectes et sculpteurs mesurés et dessinés par A. Grandjean de Montigny* (Paris, P. Didot l'aîné, 1813), tavv. 11-12. Su Grandjean de Montigny e l'architettura rinascimentale, vedi Mario Bevilacqua (a cura di), *Tra Firenze e Rio-Entre Florença e Rio. Auguste Grandjean de Montigny (1776-1850) e la riscoperta dell'architettura del Rinascimento toscano* (Firenze, Dida Press, 2019), ed in particolare i saggi di Jean-Philippe Garric e di chi scrive, 13-28 e 45-62.

<sup>(68)</sup> Séroux d'Agincourt, *Storia dell'Arte*, I, 14.

<sup>(69)</sup> Vedi Monica Visioli, "L'Accademia di pittura, scultura e architettura a Mantova nel Settecento fra tradizione e riforma", in *Formare alle professioni. Architetti, ingegneri, artisti (secoli XV-XIX)*, a cura di Alessandra Ferraresi, Monica Visioli (Milano, Franco Angeli, 2012), 175-198.

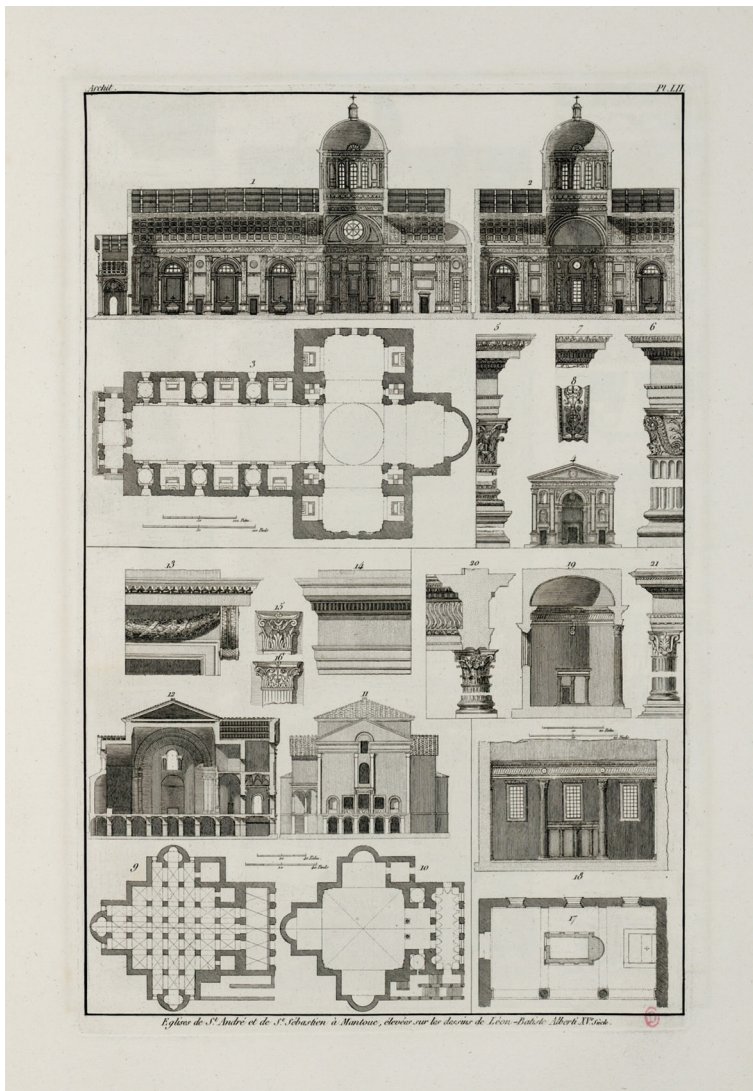
<sup>(90)</sup> Cfr. Elena Granuzzo, "Pozzo, Paolo", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 85 (2016).

<sup>(91)</sup> Mantova, Archivio Storico Diocesano, fondo Basilica di Sant'Andrea, 40, cit. in Granuzzo, Pozzo.

della cappella sulla base della comparazione con la cappella Pazzi a Santa Croce ed assegnava, al contrario, ad Alberti la paternità del tempietto. Durante gli anni che precedettero la pubblicazione dell'*Histoire de l'art*, un altro architetto francese quale Louis Hippolyte Lebas rilevò, probabilmente durante il suo primo soggiorno nella penisola, nel 1804, la cappella ed il tempietto sino a disegnarne alcuni dettagli decorativi<sup>(66)</sup> [Fig. 1.5], mentre dieci anni dopo l'una e l'altro furono inclusi tra i soggetti delle incisioni di tombe raccolte e pubblicate nel 1813 da Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny<sup>(67)</sup>.

L'interesse di Séroux per le fabbriche albertiane si confrontò in modo più ampio con la cultura architettonica del suo tempo in occasione del soggiorno a Mantova, dove il 3 giugno 1779 egli "esaminava gli edifici di Leon Battista Alberti", secondo quanto riportato nella biografia data alle stampe da Stefano Ticozzi per l'edizione italiana dell'*Histoire de l'art* (1826)<sup>(68)</sup>. Le chiese mantovane concepite da Alberti gli apparvero esemplari non soltanto in relazione alla sua opera ma anche nell'ambito più generale dell'evoluzione storica degli edifici ecclesiastici. Il passaggio di Séroux in quella che era stata la capitale del ducato di Ludovico Gonzaga, che egli annoverava tra i committenti più influenti nella carriera professionale di Alberti, coincide in realtà con una fase significativa rispetto alle trasformazioni in atto e a venire della basilica di Sant'Andrea, sulla quale si concentrarono l'attenzione di Séroux e i molteplici sforzi, attorno a lui, di fornirne un'adeguata restituzione grafica. È noto come l'architetto Paolo Pozzo, dal 1772 professore presso l'Accademia cittadina<sup>(69)</sup>, operava in quegli anni per la diffusione a Mantova di un rinnovato interesse per l'architettura rinascimentale<sup>(90)</sup>. In contrasto con il completamento della cupola di Filippo Juvarra, egli progettava di intervenire nella chiesa di Sant'Andrea con l'idea di "risarcire la vecchia fabbrica [...] rimettendo ogni cosa sull'antico disegno di Leon Battista degli Alberti"<sup>(91)</sup>. Ne seguì un cantiere di restauro destinato a protrarsi dal 1780 al 1792.





1.6

Jean-Baptiste Louis Georges Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV<sup>e</sup> siècle jusqu'à son renouvellement au XV<sup>e</sup>, 6 t.* (Paris, Treuttel & Würtz, 1810-1823), IV, tav. LII.

(Institut national d'histoire de l'art)

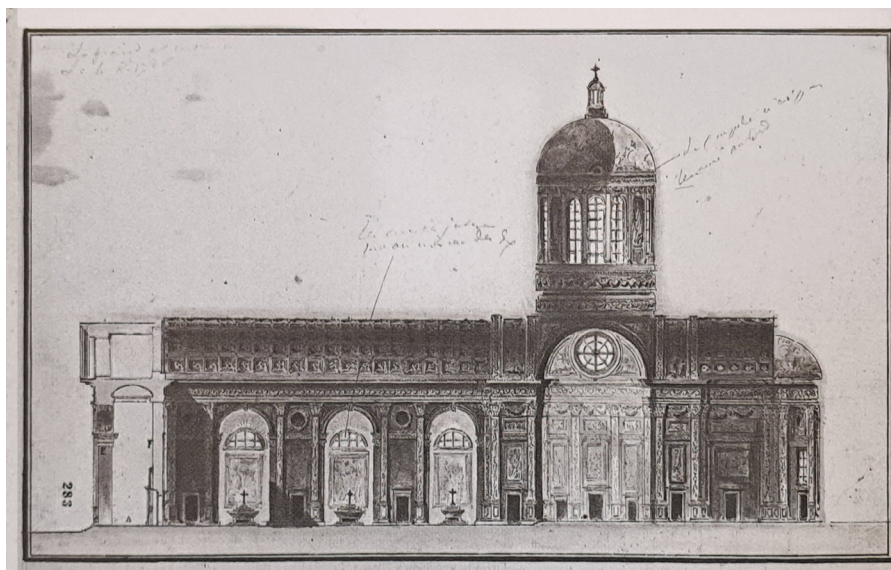
In questo contesto, lo sforzo di storicizzare la fabbrica perseguito da Séroux si inserisce all'interno dell'oscillazione, in quegli anni, tra l'illustrazione dell'esistente e l'evacuazione di aspetti considerati spuri rispetto al supposto progetto originario di Alberti. Séroux commentava la pianta della chiesa restituita nella tavola LII del quarto tomo dell'*Histoire de l'art* [Fig. 1.6] evidenziandone la concezione albertiana, equilibrata e razionale "dans son ensemble comme dans la proportion et dans la distribution de ses parties", destinata a "servi[r] de modèle à beaucoup d'églises construites postérieurement"<sup>(92)</sup>. Egli indicava come fedele allo stesso spirito la composizione della pianta centrale di San Sebastiano mentre sottraeva alla responsabilità di Alberti "les irrégularités que présente la façade"<sup>(93)</sup>. Eppure, sebbene a proposito della crociera e del coro di Sant'Andrea, Séroux lamentasse d'"[avoir] vu cette partie changer encore en 1779, et se charger de nouveaux ornemens qui l'éloignent de plus en plus de la simplicité majestueuse que le génie d'Alberti avait voulu lui imprimer"<sup>(94)</sup>, la restituzione finale della sezione longitudinale della chiesa tende, malgrado qual-

<sup>(92)</sup> Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art*, I, 94.

<sup>(93)</sup> *Ibidem*.

<sup>(94)</sup> *Ibidem*.

"[Jacques Guillaume Legrand e Jacques Molinos?], chiesa di Sant'Andrea a Mantova, sezione longitudinale, 1786, Biblioteca Apostolica Vaticana, fondo Séroux d'Agincourt, ms. Vat. lat. 13480, f. 283r, Biblioteca Apostolica Vaticana. (Leon Battista Alberti e l'architettura, a cura di Massimo Bulgarelli, Arturo Calzona, Matteo Ceriana, Francesco Paolo Fiore, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2006, 520, fig. 104")



che incongruenza, ad aderire allo stato di fatto della fabbrica. Mentre il disegno preparatorio della sezione [Fig. 1.7] rifletteva l'intenzione progettuale di Pozzo di restaurare la concezione originale di Alberti sopprimendo il cosiddetto *ombrello*, ovvero la volta a botte elevata al di sopra del frontone della facciata principale, l'incisione finale pubblicata nella tavola LII dell'*Histoire de l'art* reintegrava tale elemento costruttivo nel contesto dell'edificio albertiano<sup>(95)</sup>. Séroux sembra aver voluto prendere le distanze da una modellizzazione del progetto di Alberti di cui erano ancora espressione, a distanza di pochi anni, i disegni elaborati nel 1788 da Leandro Marconi per il concorso di accesso all'Accademia romana, le cui copie circolanti in seno all'Accademia di Brera ne dimostrano la diffusione e l'uso in ambito didattico<sup>(96)</sup>. È difficile d'altra parte attribuire con certezza il disegno inviato a Séroux, probabilmente frutto di scambi con diversi architetti. Se Dufourny, autore degli altri documenti grafici riguardanti le due chiese mantovane utilizzati dall'antiquario, fornì senz'altro informazioni utili per l'elaborazione di questo disegno<sup>(97)</sup>, ciò non toglie che nei suoi appunti Norry menzionasse nel 1784 una "coupe de la cathédrale [sic] de St André" quale scopo del suo imminente passaggio a Mantova, mentre la sezione in questione, datata 1786, riporta i nomi di Jacques Guillaume Legrand e Jacques Molinos<sup>(98)</sup>. Ciò che conta comunque sottolineare è che il confronto di Séroux con i rilievi e gli elaborati grafici trasmessi da questi architetti, o ai quali ebbe diversamente accesso, fu proficuo e alimentò la sua conoscenza materiale degli edifici senza inflettere la postura storicizzante della sua analisi delle fabbriche e della loro genesi.

\* \* \*

L'aver restituito alcuni tratti essenziali dell'interesse di Séroux per l'architettura quattrocentesca e per i suoi esordi attraverso l'opera di Brunelleschi e Alberti, e l'aver riportato alla luce qualche aspetto saliente dell'intersezione tra il percorso culturale e epistemologico di Séroux e la rinnovata attenzione rivolta alla figura

<sup>(95)</sup> Cfr. Renata Samperi, "Disegni originali per la Storia dell'Arte di Séroux d'Agincourt", in *Leon Battista Alberti e l'architettura*, 518-519.

<sup>(96)</sup> Cfr. Federica Cerchiarì, "Leandro Marconi", in *Leon Battista Alberti e l'architettura*, 517-518. Sulla copia di uno dei disegni originali di Marconi si attira ancora l'attenzione in Massimo Bulgarelli, *Leon Battista Alberti 1404-1472. Architettura e storia* (Milano, Electa, 2008), 179-181.

<sup>(97)</sup> Dufourny intervenne direttamente nella redazione dei testi esplicativi delle tavole dell'*Histoire de l'art par les monuments*: "L'importance des ouvrages de Brunelleschi m'a engagé à étendre un peu l'explication" scriveva a Séroux il 16 marzo 1813 a proposito del commento alla tavola L. Riguardo alle due tavole successive, egli precisava: "Il en a été de même de l'église de Saint-François de Rimini d'Alberti [...] ainsi que des églises de S. André et de S. Sébastien à Mantoue, et pour cela j'ai puisé avec discrétion dans les notes que j'ai faites sur les lieux". Vedi la bozza della lettera di Dufourny a Séroux d'Agincourt (Getty Research Institute for the History of Art and Humanities, Los Angeles, RL, ms. 860191, ff. 141-144), cit. in Hélène Sécherre, *L'édition de l'Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe de Jean Baptiste Séroux d'Agincourt, mémoire de DEA*, 2 voll. (Université Paris 4-Sorbonne, 2001), II, doc. 87, 240-245, in particolare 242.

<sup>(98)</sup> BAV, fondo Séroux d'Agincourt, ms. Vat. lat. 13480, f. 283r.

dell'umanista-architetto dagli eruditi locali e dagli architetti in viaggio nella penisola, non prescinde comunque dal fatto che l'obiettivo di Séroux fu di restituire e diffondere un quadro generale delle rinnovate interpretazioni dell'Antico.

En rendant compte de la route qu'ont suivie les deux grands maîtres auxquels est due la renaissance de l'Architecture – spiegava –, nous avons particulièrement attribué cette heureuse révolution à leurs recherches sur les principes et les pratiques adoptés par les anciens dans l'invention, la construction et la décoration des magnifiques édifices dont Rome et l'Italie présentaient les débris.<sup>(99)</sup>

Il seguito delle riflessioni introduttive della 'Quatrième partie' dedicata all'architettura nel primo tomo dell'*Histoire de l'art par les monumens* è eloquente quanto al luogo e ai limiti di quel "render conto della strada" percorsa da Brunelleschi e dallo stesso Alberti:

Nous verrons bientôt – avvertiva Séroux – que Michel-Ange puisa dans les mêmes études ce caractère de grandeur vraiment romaine qui est empreinte dans toutes ses inventions, et que Bramante, plus docile encore aux leçons de l'antiquité, y trouva la grâce et le génie qui distinguent les siennes. Les disciples de celui-ci, et particulièrement Antonio Sangallo, neveu de Giuliano, suivirent avec persévérance l'exemple et les préceptes qu'il leur avait donnés.<sup>(100)</sup>

Ma questa era, e rimane, un'altra storia.

<sup>(99)</sup> Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art*, I, 102.

<sup>(100)</sup> *Ibidem*.

## REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

Leon Battista Alberti, *An Autograph Letter from Leon Battista Alberti to Matteo De' Pasti*, Novembre 18, [1454], edited with an introduction by Cecil Grayson (New York, Pierpoint Morgan Library, 1957)

Leon Battista Alberti, "Alberti and the Tempio Malatestiano. An Autograph Letter from Leon Battista Alberti to Matteo De' Pasti, Novembre 18, [1454]", Edited and translated into English with an Introduction and a new Preface by C. Grayson, Traduite en français par M. Paoli, con un saggio critico-bibliografico ["Il disegno scomparso. Note sulla lettera a Matteo de' Pasti, 18 novembre [1454]"] di A. G. Cassani, *Albertiana*, 2, 1999, 238-274  
Aurigemma Maria Giulia, "Due gentiluomini: Séroux d'Agincourt e Dufourmy", in *Séroux d'Agincourt e la storia dell'arte intorno al 1800*, a cura di Daniela Mondini, *Quaderni della Bibliotheca Hertziana*, 3 (Roma, Campisano, 2019), 215-248

*Bibliotheca codicum manuscriptorum monasterii s. Michaelis Venetiarum prope Murianum una cum Appendice librorum impressorum seculi 15. Opus posthumum Johannis-Benedicti Mittarelli Veneti abbatis...* (Venezia, ex Typographia Fentiana sumptibus praefati monasterii, 1779)

Bevilacqua Mario (a cura di), *Tra Firenze e Rio-Entre Florença e Rio. Auguste Grandjean de Montigny (1776-1850) e la riscoperta dell'architettura del Rinascimento toscano* (Firenze, Dida Press, 2019)

Bressani Martin; Grignon Marc, "La Bibliothèque Sainte-Geneviève et l'architecture 'guérissante'", in *La structure mise en lumière. Labrouste (1801-1875) architecte*, a cura di Corinne Bélier, Barry Bergdoll, Marc Le Cœur (Paris, Nicolas Chaudun/Cité de l'architecture et du patrimoine, 2012), 94-123

Bruculeri Antonio, "Percier et les autres: Français en voyage et regards croisés sur Florence", in *I disegni di Charles Percier 1764-1838. Toscana, Umbria e Marche nel 1791*, a cura di Sabine Frommel e Jean-Philippe Garric (Roma, Campisano, 2022), 55-72

Bruculeri Antonio, "Le mythe avant le mythe. Florence, les arts et la construction de l'idée de Renaissance, de Voltaire à Séroux d'Agincourt", in *Florence, ville d'art, et les Français. La création d'un mythe*, a cura di Anne Lepoittevin, Emmanuel Lurin, Alain Mérot (Roma, Campisano, 2021), 21-33

Bruculeri Antonio, "Paul Marie Letarouilly e il rinnovato interesse per i disegni di architettura del Rinascimento italiano: l'esempio dei taccuini senesi", in *Giuliano da Sangallo*, a cura di Dario Donetti, Sabine Frommel, Alessandro Nova, (Roma, Officina libraria), in corso di stampa  
Bulgarelli Massimo, *Leon Battista Alberti 1404-1472. Architettura e storia* (Milano, Electa, 2008)

- Calzona Arturo, "Il voto di Sigismondo, Piero della Francesca, I 'consigli' del Filarete e la 'nuova' architettura dell'Alberti al Malatestiano di Rimini", in *Leon Battista Alberti e il Quattrocento. Studi in onore di Cecil Grayson e Ernst Gombrich*, a cura di Luca Chiavoni, Gianfranco Ferlisi, Maria Vittoria Grassi (Firenze, Olschki, 2001), 319-350
- Campori Giuseppe, *Lettere artistiche inedite* (Modena, Solini, 1866)
- Cannizzo Luigia, "Fossati, Carlo Giuseppe", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 49 (1997)
- Cantatore Flavia, "Alberti. Fortuna critica e attribuzioni di architetture tra Ottocento e primo Novecento", in *Leon Battista Alberti e l'architettura*, a cura di Massimo Bulgarelli, Arturo Calzona, Matteo Ceriana, Francesco Paolo Fiore (Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2006), 434-443
- Catalogue de la Bibliothèque de M. Pâris, architecte et dessinateur de la Chambre du Roi [...] suivie de la description de son Cabinet* (Paris, Librairie de Deis, 1821)
- Cerchiarì Federica, "Leandro Marconi", in *Leon Battista Alberti e l'architettura*, a cura di Massimo Bulgarelli, Arturo Calzona, Matteo Ceriana, Francesco Paolo Fiore (Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2006), 517-518
- Cioccolo Floriana, *Marianna Candidi Dionigi: une femme écrivain et peintre à l'âge néoclassique*, tesi di dottorato (Université de Caen, 2012)
- Contant d'Orville André Guillaume, "Des livres écrits en François au seizième siècle, qui traitent de l'Architecture, & des progrès de cet art jusqu'au dix-septième", in *Mélanges tirés d'une grande bibliothèque*, a cura di Antoine-René de Voyer d'Argenson, marquis de Paulmy, XXXI: *De la lecture des livres françois* (Paris, Moutard, 1782), 114-129
- Costa Giovan Battista, "Il Tempio di S. Francesco di Rimini, o sia descrizione delle cose più notabili in esso contenute", in *Miscellanei di varia letteratura*, V (Lucca, Ronchi, 1765), 71-126
- De Caprio Vincenzo (a cura di), *Marianna Candidi Dionigi paesaggista e viaggiatrice* (Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani/Viella, 2014)
- Desgenettes René, *Souvenirs de la fin du XVIIIe et du commencement du XIXe siècle*, 2 t. (Paris, Firmin Didot, 1835-1836)
- Di Simone Paolo, "Indice topografico e onomastico dei disegni della raccolta Séroux d'Agincourt conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana", in *Séroux d'Agincourt et la documentazione grafica del Medioevo. I disegni della Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di Ilaria Miarelli Mariani, Simona Moretti (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2017), 267-413
- Fileti Mazza Miriam, Tomasello Bruna, *Galleria degli Uffizi 1775-1792. Un laboratorio culturale per Giuseppe Pelli Bencivenni* (Modena, Panini, 2003)
- Fiore Francesco Paolo, *Architettura e arte militare. Mura e bastioni nella cultura del Rinascimento* (Roma, Campisano, 2018)
- Flori Maria Chiara, "Mehus, Lorenzo", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 73 (2009)
- Flori Maria Chiara, *La genesi della Historia litteraria Florentina di Lorenzo Mehus*, tesi di dottorato (Università degli studi di Firenze, 2006)
- Fossati Carlo Giuseppe, *Le temple de Malateste de Rimini architecture de Leon Baptiste Alberti de Florence* (Foligno, Giovanni Tomassini, 1794)
- Gallo Daniela, "Per una storia degli antiquari romani del Settecento", *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 111, 2 (1999), 827-845
- Garuffi Giuseppe Malatesta, "Lettera apogetica, scritta all'Illustrissimo Signor Carlo-Francesco Marcheselli, Nobile Riminese, dal signor Arciprete D. Giuseppe Malatesta Garuffi, in difesa del Tempio famosissimo di San Francesco, eretto in Rimini da Sigismondo-Pandolfo Malatesta in tempo, che teneva il dominio di detta città", *Giornale de' letterati d'Italia*, XXX (Venezia, 1718), 155-186
- Grandjean de Montigny Auguste Henri Victor, *Recueil des plus beaux tombeaux exécutés en Italie dans les XVe et XVIe siècles d'après les dessins des plus célèbres architectes et sculpteurs mesurés et dessinés par A. Grandjean de Montigny* (Paris, P. Didot l'aîné, 1813)
- Granuzzo Elena, "Pozzo, Paolo", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 85 (2016)
- Hope Charles, "Il ruolo di Alberti nel Tempio Malatestiano", in *Leon Battista Alberti. Architetture e committenti*, a cura di Arturo Calzona, Joseph Connors, Francesco Paolo Fiore, Cesare Vasoli, 2 t. (Firenze, Olschki, 2009), II, 395-405
- Il santuario della Madonna del Pino e il suo tempo: studi, documentazioni e note per la storia cervese in occasione del V centenario della costruzione* (Ravenna, Ed. Coop, 1985)
- Lalande Joseph Jérôme Lefrançois de, *Voyage d'un François en Italie fait dans les années 1765 et 1766, contenant l'histoire & les anecdotes les plus singulières de l'Italie, & sa description, les mœurs, les usages...*, 8 t. e un atlante (Paris, Desaint, 1769)
- Lemerle Frédérique, "au XVIIIe siècle", in *Daniele Barbaro 1514-1570. Vénitien, patricien, humaniste*, a cura di Frédérique Lemerle, Vasco Zara, Pierre Caye, Laura Moretti (Turnhout, Brepols, 2017), 479-488
- Mandray Sara, *Ridolfino Venuti (1705-1763), antiquaire romain des Lumières et fondateur de l'Académie étrusque de Cortone*, mémoire de master 2 (École normale supérieure, Paris, 2017)
- Marcone Nicola, *Marianna Candidi Dionigi e le sue opere* (Roma, s.e., 1896)
- Maschio Ruggero, "Giorgio Fossati trattatista, un divulgatore della cultura architettonica europea alle origini del Neoclassicismo", *Arte Lombarda*, 55/57 (1980), 346-364

- Miarelli Mariani Ilaria, Moretti Simona, "Séroux d'Agincourt e l'amico carissimo", in *Gaetano Marini (1742-1815) protagonista della cultura europea. Scritti per il bicentenario della morte*, a cura di Marco Buonocore (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2015), 1568-1593
- Miarelli Mariani Ilaria, *Les "Monuments parlants". Séroux d'Agincourt et la naissance de l'histoire de l'art illustrée* (Torino, Aragno, 2005)
- Miarelli Mariani Ilaria, *Séroux d'Agincourt et l'Histoire de l'art par les monuments. Riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo* (Roma, Bonsignori, 2005)
- Mondini Daniela, "Apprendre à «voir» l'histoire de l'art. Le discours visuel des planches de l'*Histoire de l'art par les monuments* de Séroux d'Agincourt", in *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle*, a cura di Roland Recht, Philippe Sénéchal, Claire Barbillon, François-René Martin (Paris, La Documentation française, 2008), 153-166
- Mondini Daniela, *Mittelalter in Bild. Séroux d'Agincourt und die Kunststoriographie um 1800* (Zurich, Zurich InterPublishers, 2005)
- Montanari Antonio, "Erudizione 'Malatestiana' nel Settecento riminese. Iano Planco e le tombe del Tempio", *Studi Romagnoli*, 54.2003 (2006), 205-222
- Montègre Gilles, *La Rome des Français au temps des Lumières* (Roma, École française de Rome, 2011)
- Paoli Michel, "L'Alberti architetto tra Cinquecento e primo Ottocento. Una rassegna della fortuna critica", *Schifanoia*, 30-31 (2006), 265-275
- Pasquali Susanna, "Francesco Milizia, le traducteur traduit: les 'Vies d'architecte' entre Italie et France, 1768-1781", in *Traduire l'architecture. Texte et image, un passage vers la création?*, a cura di Robert Carvais, Valérie Nègre, Jean-Sébastien Cluzel, Juliette Henu-Bélaud (Paris, Picard, 2015), 211-219
- Penso Erika, "Ultime indagini sulla chiesa della Madonna del Pino", *Studi Romagnoli*, 53.2002 (2005), 423-432
- Piomalli Antonio, "L'eredità del Settecento nella cultura riminese", *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, 12, 1 (1983), 69-88
- Quatremère de Quincy Antoine Chrysostome, *Histoire de la vie et des œuvres des plus célèbres architectes du XIe siècle jusqu'à la fin du XVIIe*, 2 voll. (Paris, J. Renouard, 1830)
- Quatremère de Quincy Antoine Chrysostome, *Encyclopédie méthodique. Architecture*, 3 t. (Paris/Liège, Panckoucke/Agasse - Plomteux, 1788-1828)
- Ricci Antonello, *La scrittura odeporica di Marianna Dionigi pittrice di paesaggio, archeologa e viaggiatrice per le città megalitiche del Lazio meridionale*, tesi di dottorato (Università degli studi della Tuscia, 2011)
- Ricci Antonello, *La scrittura di viaggio di Marianna Dionigi: una archeologa e pittrice di paesaggio, dai salotti della Roma napoleonica alle città della Ciociaria* (Viterbo, Sette città, 2011)
- Rimondini Giovanni, "Materiali e ipotesi per la biografia e il regesto dell'architetto Ruffillo Righini (Forlimpopoli 1756-1849)", *Forlimpopoli. Documenti e studi*, 30 (2019), 11-57
- Rinaldi Tufi Sergio, "Candidi, Marianna", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 17 (1974)
- Rocciolo Domenico, "Marini, Gaetano", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 70 (2008)
- Rolfi Ožvald Serenella, *"Agli amatori delle belle arti Gli Autori". Il laboratorio dei periodici a Roma tra Settecento e Ottocento* (Roma, Campisano, 2012)
- Rubbi Valeria, "La Legazione pontificia di Romagna nei disegni di Charles Percier", in *I disegni di Charles Percier 1764-1838. Emilia e Romagna nel 1791*, a cura di Sabine Frommel, Jean-Philippe Garric (Roma, Campisano, 2017), 57-66
- Samperi Renata, "Disegni originali per la Storia dell'Arte di Séroux d'Agincourt", in *Leon Battista Alberti e l'architettura*, a cura di Massimo Bulgarelli, Arturo Calzona, Matteo Ceriana, Francesco Paolo Fiore (Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2006), 518-519.
- Santoro Loredana, "Una biografia sconosciuta di Leon Battista Alberti", *Archivio Storico Italiano*, 155, 1 (571), (1997), 143-152
- Sécherre Hélène, *L'édition de l'Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe de Jean Baptiste Séroux d'Agincourt*, mémoire de DEA, 2 voll. (Université Paris 4-Sorbonne, 2001)
- Séroux d'Agincourt Jean-Baptiste Louis Georges, *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe*, 6 t. (Paris, Treuttel & Würtz, 1810-1823)
- Temanza Tommaso, *Delle Antichità di Rimini libri due* (Venezia, Giambattista Pasquali, 1741)
- Ticozzi Stefano, "Notizia intorno alla vita di d'Agincourt", in Jean-Baptiste Louis Georges Séroux d'Agincourt, *Storia dell'arte dimostrata coi suoi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI*, 6 voll. (Prato, Fratelli Giachetti, 1826-1829), I, 1-30
- Trovato Stefano, "Jacopo Morelli bibliotecario di carattere nell'Italia del suo tempo e nella tradizione della Biblioteca Marciana", *Jacopo Morelli Bibliotecario di San Marco*, "Quaderni della Collina d'Oro", 4 (Milano, Casagrande, 2014), 79-103
- Turchini Angelo, *Il Tempio Malatestiano, Sigismondo Pandolfo Malatesta e Leon Battista Alberti* (Cesena, Il Ponte Vecchio, 2000)
- Visioli Monica, "L'Accademia di pittura, scultura e architettura a Mantova nel Settecento fra tradizione e riforma", in *Formare alle professioni. Architetti, ingegneri, artisti (secoli XV-XIX)*, a cura di Alessandra Ferraresi, Monica Visioli (Milano, Franco Angeli, 2012), 175-198

# P Passato e futuro nel Rinascimento: Decodificare il concetto di proporzione con occhiali francesi nel 1804

Past and future in the Renaissance. Decoding the concept  
of proportion with French glasses in 1804

GIUSI ANDREINA PERNIOLA

*Studiosa indipendente*

Tale lavoro ha come presupposto Giusi Andreina Perniola, *Inedite città, maestri, studi: la cultura architettonica francese nel Journal de voyage de Rohault en Italie (1803-1804)*, tesi di dottorato (Politecnico di Torino, Torino, 2011). In assenza di note si rinvia alla tesi. A entrambi i tutors, Carlo Mambriani e Susanna Pasquali, un ringraziamento per l'attenzione con cui ne hanno seguito gli sviluppi. Un particolare grazie a Susanna Pasquali per i continui incoraggiamenti a pubblicarne gli esiti. Sono particolarmente grata a Jean-Philippe Garric per aver corretto errori e commentato parti del presente saggio. Non avrei potuto perfezionarlo, in un periodo lontano da biblioteche, senza l'aiuto di eccezionali bibliotecari quali Francesco Di Giuseppe, Daniela Guerrisi. I giudizi formulati da due revisori rimasti anonimi mi hanno offerto nuovi importanti spunti per migliorarlo. Gaia Nuccio ha indefessamente lavorato all'editing del testo, con professionalità e gentilezza fuori dall'ordinario, costringendomi a ripensare passi che davvo per scontato.

<sup>(1)</sup> Aspetti discussi a es. in Simona Troilo, *La patria e la memoria. Tutela e patrimonio culturale nell'Italia unita* (Milano, Electa, 2005); Susanna Caccia, Carlo Olmo, *La villa Savoye. Icona, rovina, restauro (1948-1968)* (Roma, Donzelli, 2016).

<sup>(2)</sup> Christopher Drew Armstrong, *Julien-David Leroy and the making of architectural history* (Abingdon, Oxon, New York, Routledge, 2012).

<sup>(3)</sup> Vincenzo Ferrone, *Il mondo dell'Illuminismo. Storia di una rivoluzione culturale* (Torino, Einaudi, 2019), 38.

<sup>(4)</sup> Su Rohault, architetto dell'amministrazione parigina, è fondamentale il contributo di Jean-Pierre Willemsme, *L'Architecte Hubert Rohault de Fleury (1777-1846) d'après les albums conservés au musée Carnavalet*, tesi di dottorato (École Pratique des Hautes études, Parigi, 2004).

<sup>(5)</sup> Alla Bibliothèque nationale de France (BnF), *Manuscrits français et des Nouvelles acquisitions françaises (Naf)* col titolo *Voyage de l'architecte Rohault de Fleury en Italie, 1804-1805*, ma databile 1803-4. Il journal è così composto: BnF, Naf 23696 (diario, vol. 1); BnF, Naf 23697 (diario, vol. 2); BnF, Naf 23698 (diario, vol. 3); BnF, Naf 23699 (lettere, vol. 4); BnF, Naf 23700 (disegni, vol. 5) ove si riconosce solo parte di quanto Rohault dichiara d'aver disegnato in Italia). D'ora in poi, tali manoscritti s'indicheranno con il numero del volume. Per un'analisi complessiva: Jean-Pierre Willemsme, "Rohault de Fleury, architecte (1777-1846). Recherches sur son journal de voyage", *Bulletin de la société de l'histoire de Paris et de Île-de-France*, 132 (2005), 79-105; Perniola, *Inedite città, maestri, studi*, 2011.

<sup>(6)</sup> BnF, Naf 20813, d'ora in poi, *Souvenirs* – volume identificato in Willemsme, "Rohault de Fleury, architecte (1777-1846)".

<sup>(7)</sup> Francesco Franco, "Nicola Monti", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 76 (2012) [https://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-monti\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-monti_%28Dizionario-Biografico%29/) (ultimo accesso: agosto 2022).

<sup>(8)</sup> La rivista *Les monuments historiques de la France*, 2 (1975) raccoglie gli esiti della mostra *Andrea Palladio*, a Vicenza nel 1973 a cura di Renato Cevese, e a Parigi nel 1975 a cura di André Chastel, e costituisce il primo articolato quadro sul Palladianesimo in Francia, benché siano i saggi di Anthony Blunt (1960, 1968), Jean-Marie Pérouse de Montclos e Daniel Rabreau (1970), pubblicati in *Bollettino del Centro Studi Andrea Palladio*, a segnare l'inizio delle ricerche francesi. Aggiornamenti si hanno in: Anna della Valle (redazione), *Palladio: la sua eredità del mondo*, catalogo della mostra, Vicenza Basilica Palladiana 5

I processi di patrimonializzazione sono pratiche sociali e culturali, stratificate e mutevoli nel tempo, spesso un mix indissolubile di elaborazioni teoriche, da un lato, e di azioni ed esperienze collettive, dall'altro<sup>(1)</sup>. Tra le riflessioni che contribuirono a conferire valori nuovi agli spazi troviamo certamente quelle nate intorno alla ricerca di un modo rigoroso d'osservare la realtà, che condussero per esempio Diderot a forgiare un metodo chiaro e sintetico in *Pensées sur l'interprétation de la nature* (1753) – "L'observation recueille les faits; la réflexion les combine; l'expérience vérifie le résultat de la combinaison" – un modello epistemologico già presente nelle pubblicazioni del teorico architetto Julien-David Leroy (1724-1803)<sup>(2)</sup>, un'eredità dell'Illuminismo<sup>(3)</sup>. Tra le pratiche atte a sondare sul campo detti precetti, possiamo d'altronde includere quelle di viaggio; non stupirà quindi che le carte dell'architetto Hubert Rohault de Fleury (1777-1846)<sup>(4)</sup> ne costituiscano un efficace esempio. Chiunque sfogli le pagine da lui redatte in Italia – ove egli si recò a proprie spese benché vincitore del *Grand Prix* (1802) – riconoscerà quanto le note del *Journal de voyage* (1803-1804)<sup>(5)</sup>, in dialogo con i disegni (*Souvenirs d'Italie, 1803-1804*)<sup>(6)</sup>, siano una miniera di idee, spunti, tentativi ed errori formulati osservando l'architettura del passato, nel tentativo di comporre soluzioni per il futuro a partire da domande e bisogni che egli individuava nel presente.

Secondo un approccio microstorico, mostreremo come alcune osservazioni dal vero di Rohault possano costituire il sensibilissimo barometro di una ricerca teorica non solo sua, ma condivisa in Francia in quell'inizio di Ottocento. Per illustrare quali problemi spiccatamente architettonici Rohault si pose (intercolunio, raccordo tra costrutti modulari diversi posti a quote differenti), metteremo a confronto un'opera di riconosciuta autorialità (la Rotonda di Vicenza), da lui studiata in situ attraverso il rilievo e la letteratura artistica, e un'altra architettura senza autore, in bilico tra Medioevo e Rinascimento (San Miniato al Monte a Firenze), da lui misurata e disegnata insieme al pittore italiano Nicola

**Abstract:** The aim of this essay is to illustrate some aspects of the notion of “patrimonialization”. The adopted definition includes social and cultural practices, stratified and changing over time. To discover values, shifts of meaning and expectations of the French outlook on the Italian Renaissance architecture, I borrow methods from micro-history. The period covered by this article is the beginning of the 19th century. The major source analysed is the *Journal de voyage in Italie* (1803-1804) by the young architect Hubert Rohault de Fleury (1777-1846). It was written during his travel in Italy, that he undertook at his own expense although winner of the *Grand Prix* (1802) – recently re-established. To illustrate which problems Rohault posed in an attempt to decode the concept of proportion, I analyse his studies both on a work of recognized authorship, Palladio’s Rotonda, and on an authorless architecture poised between the Middle Ages and the Renaissance, San Miniato. Some of Rohault’s observations may in fact constitute a barometer of a theoretical and not personal, but shared, research in France.

**Keywords:** Patrimonialization, Proportion, Palladio, San Miniato, Hubert Rohault de Fleury

Monti (1780-1864)<sup>(7)</sup>. I due esempi proposti, sui quali Rohault ragionava nel tentativo di decodificare il concetto di «proporzione» (uno dei capisaldi per lo studio dell’arte antica e per la formulazione di un’arte all’antica, tanto in voga in quegli anni) mostrano, una volta di più, quanto i confini cronologici di quella tendenza, raccolta sotto il termine onnicomprensivo di “Rinascimento”, fossero imprecisi e valicabili. Inoltre, poiché Rohault non guardò al Rinascimento come mero arsenale da cui attingere acriticamente, le sue note scritte consentono di indicarne i riconosciuti limiti per quell’inizio di secolo.

### Osservare Vicenza cercando la Francia

Tutte le testimonianze di architetti francesi recatisi a Vicenza portano naturalmente il marchio del Palladio. L’osservazione dal vero delle sue architetture cinquecentesche fu tuttavia, per la Francia, un fenomeno tardo, che si sviluppò solo quando il divampare della passione archeologica, un po’ dappertutto in Europa a partire da metà del Settecento, pose fra tanti il quesito di come si potesse essere dei moderni interpreti dell’antico. Una questione che Palladio aveva già affrontato e mirabilmente risolto più di due secoli prima, come in molti riconobbero nel corso di quello stesso XVIII secolo<sup>(8)</sup>. Quali erano dunque gli orizzonti d’attesa e gli slittamenti di senso in architetture da raccontare obbligatoriamente anche in questo inizio di secolo?

A differenza di Roma, studiata prendendo le mosse dai disegni, per il soggiorno vicentino occorre rispondere partendo dallo scritto, dato che per stessa ammissione di Rohault: “J’ai un peu dessiné, et j’ai fait beaucoup de notes et d’observations” [27 ottobre 1804]<sup>(9)</sup>. Così, dell’ineludibile Rotonda<sup>(10)</sup>, in una lettera redatta prima di rilevarne e disegnarne la spazialità, egli celebrava, come molti, il rapporto tra edificio e paesaggio, la forma quadrata e l’organizzazione planimetrica; tutti elementi che rendevano agli occhi dei più – secondo Rohault – questa fabbrica un capolavoro; in particolare, un capolavoro di *distribution*.

maggio - 9 novembre 1980 (Milano, Electa, 1980); Guido Beltrami (a cura di), *Palladio nel Nord Europa. Libri, viaggiatori, architetti*, catalogo della mostra, Vicenza, Palazzo Barbaran da Porto, 27 marzo - 13 giugno 1999 (Milano, Skira, 1999); Howard Burns, Kurt W. Foster, Werner Oechslin (a cura di), *Palladio nel Nord Europa*, atti del seminario, Vicenza, 3-6 maggio 1999, *Annali d’architettura*, 12 (2000); Jean-Philippe Garric, *Recueils d’Italie: les modèles italiens dans les livres d’architecture français* (Sprimont, Mardaga, 2004). Su Palladio liberamente trasposto in francese nel XVII sec., Frédérique Lemerle, “A l’origine du palladianisme européen: Pierre Le Muet et Roland Fréart de Chambray”, *Revue de l’art*, 178 (2012), 43-47.

<sup>(8)</sup> Vol. 4, 247, 5 Brumaire an 13, ultima lettera da Vicenza prima di Verona. Su tappe venete e bibliografia, Giusi Andreina Perniola, “C’est là où il faut étudier Palladio: la basilica. Note dall’inedito diario dell’architetto *pensionnaire* Hubert Rohault de Fleury nel 1804”, *Ricerche di Storia dell’Arte*, 105 (2011), 43-54; Perniola, “Le terre del Palladio come spazi inediti per l’architettura. Microstoria nel ‘Journal de voyage de Rohault en Italie’ (1803-1804)”, in *Attraverso l’Italia: Edifici, città paesaggi nei disegni degli architetti francesi, 1750-1850*, a cura di Antonio Bruculeri, Cristina Cuneo (Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2020), 304-317. Su Roma, Giusi Andreina Perniola, “La gerarchia dei monumenti da osservare. Indagini su Roma dai diari di Hubert Rohault de Fleury, 1803-1804”, in *Roma in età napoleonica. Antico, architettura e città da modello a laboratorio*, a cura di Jean-Philippe Garric, Susanna Pasquali, Marco Pupillo (Roma, Officina libraria, 2021), 127-145.

<sup>(10)</sup> Oltre ai testi cit.: Cinzia Maria Sicca, *La Fortuna della Rotonda*, in *La Rotonda*, a cura del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio (Milano, Electa, 1988), 169-204; sulla Rotonda, oggetto della pedagogia di Durand – maestro di Rohault, si veda –, Jean-Philippe Garric, “Formation et diffusion dans la presse. La réception des modèles architecturaux entre Italie et France”, in *Bâtir pour Napoléon. Une architecture franco-italienne*, a cura di Letizia Tedeschi, Jean-Philippe Garric, Daniel Rabreau (Bruxelles, Mardaga, 2021), 171-172.

C'est un charmant pavillon, situé sur une colline isolée; d'une côté un bras de rivière navigable, de l'autre des collines charmantes, et par leur forme et par leur culture.

Je ne connais pas de plus beau pays que le vicentin, et la Rotonde occupe un de ses beaux sites. Pour jouir de la vue de tous côtés, Palladio a fait un pavillon carré; le milieu est occupé par une salle ronde, éclairée par en haut et les quatre portes qui sont très grandes; dans les angles il a pratiqué quatre grandes et petites chambres, qui reçoivent le jour directement. Les quatre entrées sont précédées d'un porche de six colonnes ioniques. C'est le plus beau monument de Palladio, regardé par tout le monde, comme un chef d'œuvre de distribution et d'architecture [24 agosto 1804].<sup>(11)</sup>

Tutto questo, in verità, avrebbe potuto scriverlo un *pensionnaire* in viaggio nel 1804 così come un uomo della generazione precedente. Ciò che fa del diario di Rohault un diario di primo Ottocento è – si vedrà – nel modo di ragionare sui dettagli. In generale, a Vicenza Rohault non sembrò trovare pungoli, motivazioni, insegnamenti che realmente scalfissero le sue sempre più salde convinzioni sull'architettura. Non furono in grado di scalfirle le esperienze di studio condotte in solitaria (diversamente da Roma e Firenze dove disegnò con altri); né tanto meno le frequentazioni di personaggi di spicco quali i Bissari<sup>(12)</sup>, i Salvi<sup>(13)</sup>, i Capra<sup>(14)</sup>, o, ancora, di personaggi del calibro dei Trissino<sup>(15)</sup> e del conte architetto Antonio Piovene<sup>(16)</sup>. Al contrario, proprio Vicenza – che s'inclinava incondizionatamente a Palladio ma anche ai suoi emuli *passionné[s]* et *irréfléchi[s]*<sup>(17)</sup> – lo rendeva profondamente straniero e lo induceva ad arroccarsi su posizioni più fermamente parigine, accorciando le distanze con la Francia.

Il carattere nazionale dello sguardo di Rohault può infatti riconoscersi già nel menzionato concetto di *distribution*, che naturalmente non troviamo nelle pubblicazioni di Bertotti Scamozzi – *Forestiere istruito* (1761) e *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio* (1776-1783) – libri da lui acquisiti una volta giunto a Vicenza<sup>(18)</sup>. Ma l'*imprinting* francese era esplicitamente rivendicato in più occasioni, soprattutto nel tratteggiare nuove soluzioni per architetture esistenti, come la facciata della chiesa dei Filippini sul Corso<sup>(19)</sup>. Inoltre, gli occhiali transalpini producevano su di lui un duplice effetto: se da un lato lo inducevano a sottrarsi (spesso) al ripetitivo gioco d'attribuzioni palladiane che invece intersecava quasi tutti i ragionamenti degli eruditi locali ("è del Palladio", "non è del Palladio", "può essere del Palladio")<sup>(20)</sup>; dall'altro, quegli stessi occhiali lo spingevano a valutare le architetture che aveva sotto gli occhi secondo precetti appresi, con pochi dubbi, all'*école* di

<sup>(11)</sup> Vol. 4, 189, 6 Fructidor an 12. Per criteri di trascrizione, cfr. Georges Brunel, Isabelle Julia (a cura di), *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome. Nouvelle série 2, Directorat de Suvée, 1795-1807* (Roma, Ed. dell'Elefante, 1984).

<sup>(12)</sup> Vol. 4, 174, i Bissari gli aprono le porte della società vicentina.

<sup>(13)</sup> Vol. 3, 65, incontra un componente della famiglia Salvi a teatro.

<sup>(14)</sup> Per cui progettava un parco. Nei *Souvenirs* – sezione terza, Vicenza – sono conservate le copie su carta velina di disegni lasciati al conte Antonio Capra, ff. 68r-72r.

<sup>(15)</sup> Vol. 3, 169. Incontra Leonardo Trissino (1780-1841) che gli mostra dei disegni di Calderari, probabilmente parte di quel corpus documentario poi devoluto agli enti comunali.

<sup>(16)</sup> *Ivi*, 216-217.

<sup>(17)</sup> Vol. 4, 223, aggettivi chiave di un ragionamento lungo alle pp. 222-224, 5 Vendémiaire an 13 [27 settembre 1804].

<sup>(18)</sup> Vol. 3, 72, 96. Ottavio Bertotti Scamozzi, *Il forestiere istruito delle cose più rare [...] della città di Vicenza dialogo di Ottavio Bertotti Scamozzi* (Vicenza, nella stamperia di Giovambattista Vendramini Mosca, 1761); Ottavio Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio raccolti ed illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi [...]. Con la traduzione francese* (Vicenza, per Francesco Modena, 1776-1783).

<sup>(19)</sup> *Ivi*, 79: "J'ai passé ma matinée à rédiger quelques idées, que je veux joindre au dessin de l'église. Je ne sais si elles réussiront auprès de bien des gens, je prêcherai ici une nouvelle doctrine".

<sup>(20)</sup> Ad es. all'Arco delle Scalette: "Quelques-uns le prétendent de Palladio, d'autres disent que non. Je n'entrerai pas dans cette discussion qui m'importe fort peu", *Ivi*, 107.

<sup>(21)</sup> Werner Szambien, *Jean-Nicolas-Louis Durand, 1760-1834. De l'imitation à la norme* (Paris, Picard, 1984).

<sup>(22)</sup> Garric, *Recueils d'Italie*, 40.

<sup>(23)</sup> Jean-Nicolas-Louis Durand, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes [...] et dessinés sur une même échelle. Avec un texte extrait de l'Histoire générale de l'architecture par J.-G. Legrand* (Paris, l'imprimerie de Gillé fils – Ecole polytechnique, chez l'auteur, 1799-1801).

<sup>(24)</sup> Garric, *Recueils d'Italie*, 42.

<sup>(25)</sup> Vol. 3, 111.



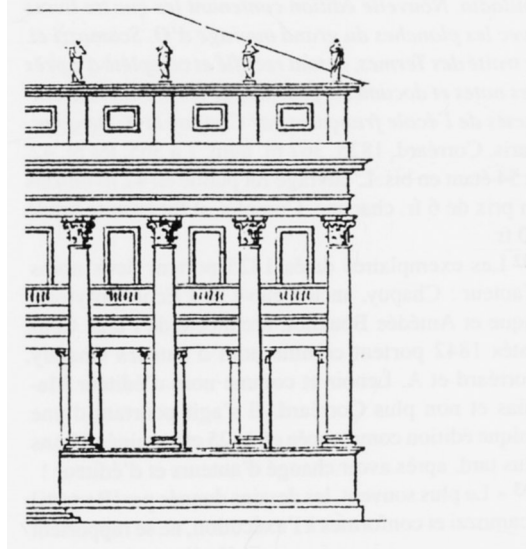
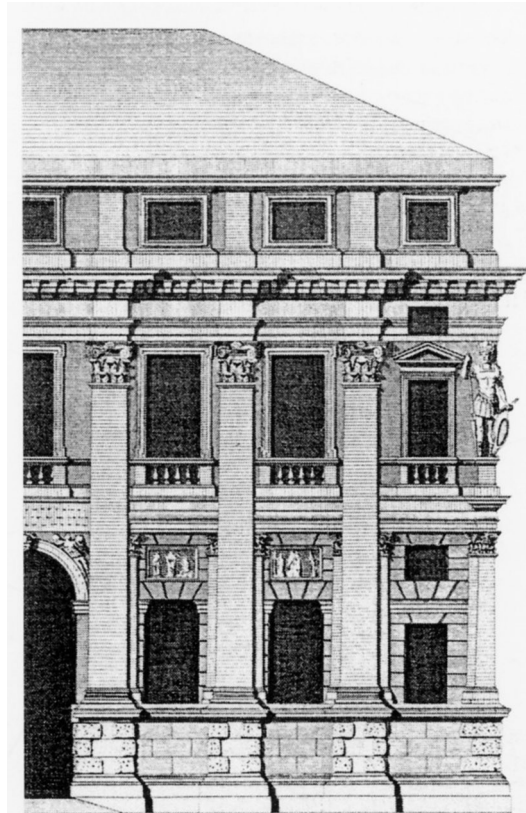
Leroy. Detto istituto – presto futura École des Beaux Arts (1819) – fondato da Julien-David Leroy e dal giovane Antoine-Laurent-Thomas Vaudoyer (1756–1846) all'indomani dell'abolizione dell'Académie d'Architecture (1793), era la scuola ove il giovane architetto si era preparato al *Grand Prix* come allievo di Jean-Louis-Nicolas Durand (1760-1834)<sup>(21)</sup>, “le premier Français à donner la quasi totalité du corpus palladien”<sup>(22)</sup>. Gli stessi resoconti di Rohault puntigliosamente accaniti verso alcune architetture del Palladio affermano l'appartenenza a detto *milieu*. Ciò è particolarmente evidente nel passo su palazzo Valmarana, confrontando i tre seguenti documenti: un'incisione di Bertotti Scamozzi [Fig. 2.1, in alto], che racconta con fedeltà il manufatto – ovvero l'edificio che Rohault doveva aver osservato nel prendere appunti; le note di Rohault, che evidenziano a suo giudizio le incongruenze compositive presenti nell'architettura; e infine, l'immagine emendata che Durand proponeva nel *Recueil* (1799-1801)<sup>(23)</sup> [Fig. 2.1, in basso]. Se Jean-Philippe Garric ha già indicato quanto siano rettificata le architetture del Palladio pubblicate da Durand<sup>(24)</sup>, gli scritti di Rohault forniscono una spiegazione plausibile delle ragioni che hanno portato a tali modifiche.

À l'angle il n'y a pas des gros pilastres, mais une figure demi ronde bosse appliquée sur le mur, portée sur le piédestal formé par un ressaut de l'appui. Je trouve que cette figure est trop grande pour les petits pilastres et beaucoup trop petite pour le gros entablement sous lequel elle se trouve. Je ne sais si l'intention de Palladio a été de la faire servir une quelque sorte de caryatide; dans son œuvre elle en a l'air, mais non pas en exécution. Dans tous les cas l'entablement n'est pas soutenu à l'angle; très grand défaut, selon moi; car je crois que c'est là surtout qu'un entablement doit être soutenu pour éviter la bascule.

Cet angle a d'autres défauts.

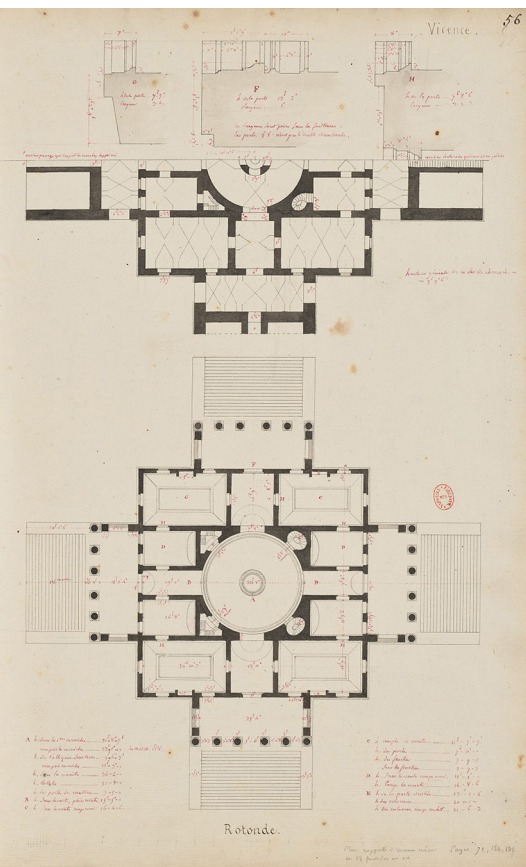
1°. Il est beaucoup plus percé que les autres: il y a quatre fenêtres, l'une sur l'autre, au lieu de deux. Celle d'en bas est trop petite en rapport du gros pilastre qui la touche. Celle du premier est plus petite aussi; elle a un fronton, ce qui augmente le papillotage, puis que les autres n'en ont pas. La quatrième coupe l'architrave; ce qui complète les défauts de cette extrémité.<sup>(25)</sup>

Quanto esposto è solo un esempio di come le pagine vicentine appaiano oggi ricche d'indizi utili per un'indagine sui saperi architettonici d'oltralpe all'alba del XIX secolo.



2.1

Vicenza, Palazzo Valmarana, prospetto su corso Fogazzaro, confronto fra i prospetti pubblicati da Ottavio Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio raccolti e illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi*, Vicenza 1776-1783, lib. I, tav. XXI (in alto) e Jean-Nicolas-Louis Durand, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes...*, tav. 49, *Maisons d'Italie par Palladio* in basso, (immagine tratta da Jean-Philippe Garric, *Recueils d'Italie*, nn.19-20)



### Oggetto di studio rivelatore di ricerche condivise: l'intercolunnio

L'attitudine di Rohault a correggere architetture del Palladio mette in luce uno studio del passato, documentato anche in Percier e Fontaine e loro emuli, volto non tanto alla costruzione di un sapere erudito quanto a dedurre regole generali per la pratica dell'arte<sup>(26)</sup>. Tuttavia Palladio restava un autorevole interprete dell'antico, specie in quelle architetture che Rohault stesso definiva *regardé par tout le monde comme un chef d'œuvre*, e ben si prestava quindi a uno studio davvero particolareggiato condotto nel tentativo di decodificare le proporzioni da adottare negli intercolunni. La cornice entro cui dipanava la più lunga riflessione del diario su un problema tanto specifico era infatti il rilievo della Rotonda [Fig. 2.2], cui il giovane architetto aveva dedicato diverse giornate. Quest'attività gli aveva permesso di misurare personalmente lo scarto tra la teoria elaborata dal Palladio sull'intercolunnio nei *Quattro Libri*, la sua concreta esecuzione nella Rotonda e, infine, quanto conosciuto, e soprattutto supposto, da lui stesso in merito. La questione, che tanto lo impegnò, ruotava intorno ai criteri che occorreva adottare per stabilire due dati: la dimensione (diametro) della colonna facente parte di un intercolunnio e la distanza tra colonna e colonna, all'aumentare del numero degli intercolunni. Dopo aver letto un passo del capitolo cinque del *Quarto Libro*, Rohault si esprimeva così:

Dans le 4.me livre chap. 5

*E se saranno della maniera Eustilos, che è la bella, & elegante, in tal modo si compartiranno, se l'aspetto si farà di quattro colonne, si dividerà tutta la facciata del Tempio, (lasciati fuori gli sporti della base delle colonne, che faranno da contonate) in undeci parte e mezza [...] (v. Palladio)*

Palladio donne toujours le même diamètre aux colonnes, par rapport à l'entrecolonnement du milieu et des côtés. Il en résulte que d'un temple de six colonnes on pourrait en faire huit sans rien changer à l'ordonnance et ajoutant seulement deux colonnes espacées des autres, comme celles ci le sont entre elles. Je ne crois pas que ce soit là le système des anciens. Je me suis imaginé que les colonnes devaient être plus grandes à mesure qu'elles augmentaient de nombre, a fin que la proportion du temple ne fut jamais ou trop longue, ou trop haute. J'ai cru aussi que l'entrecolonnement du milieu devait être moins grand dans les temples à nombreuses colonnes; de manière qu'en augmentant tellement le nombre de colonnes que cela fit un portique sans annoncer l'entrée d'un temple ou de tout autre édifice qui exigerait cette disposition, tous les entrecolonnements fussent égaux.

2.2  
Hubert Rohault de Fleury, *Rotonde*, piante in bella copia dopo la campagna di misure, [1804], (Parigi, BnF, Naf 20813, *Souvenirs d'Italie*, 1803-1804, sez. III, f. 56r)

<sup>(26)</sup> Garric, "Formation et diffusion dans la presse", 147-149, 156, 167.

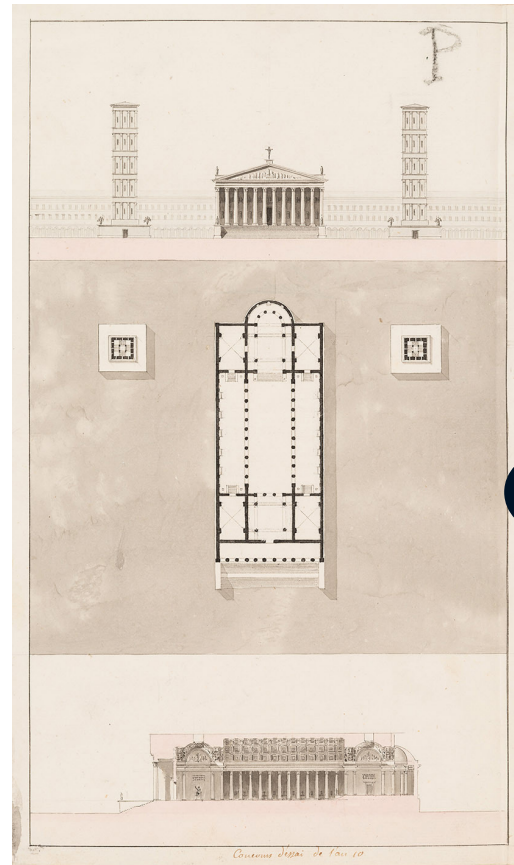
<sup>(27)</sup> Vol. 3, 133-135.

<sup>(28)</sup> Il *concours d'essai* è già esplicitamente definito nel regolamento dei concorsi *Grand Prix*, discusso il 3 marzo 1797 dalla III Classe dell'Institut, cfr. Marcel Bonnaire (a cura di), *Procès verbaux de l'Académie des Beaux-Arts publiés pour la Société de l'Histoire de l'art français sous le patronage de l'Académie des Beaux-Arts* (Paris, Armand Colin, 1937), vol. 1, 52.

<sup>(29)</sup> Per identificazione del tema, Perniola, "La gerarchia dei monumenti da osservare", 139, 144-145

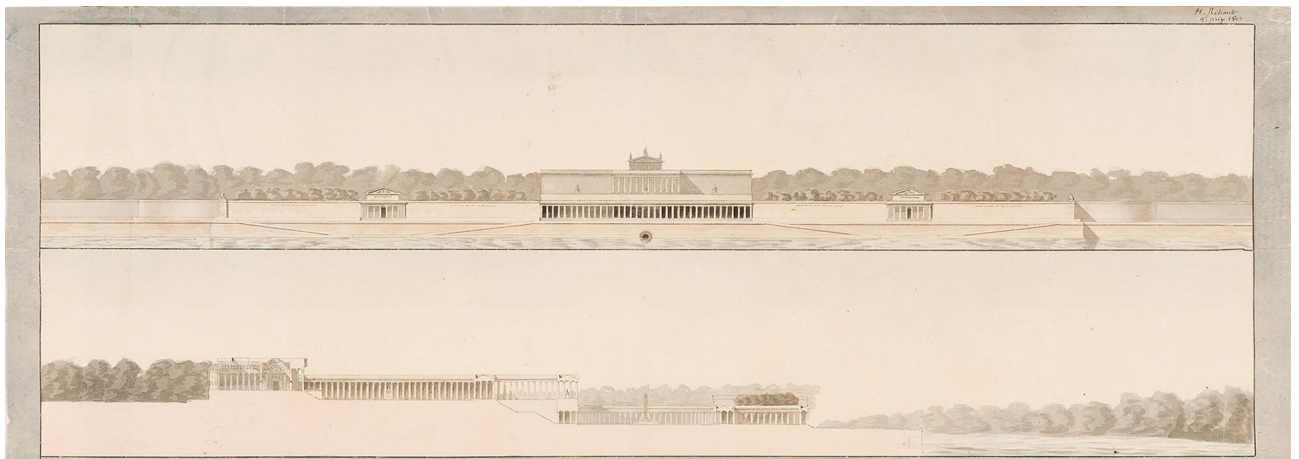
Après avoir appliqué le système de Palladio à quelques temples, je remarquai que son entrecolonnement du milieu était toujours trop fort, et que le diamètre de ses colonnes était trop faible. J'ai fait ces observations sur sept temples, qui sont ceux de Pola en Istria, de la Fortune virile, d'Antonin et Faustin, de la Maison carrée, de la Concorde à Rome, de Jupiter Stator, de la Rotonde [Pantheon]. Par tout il y a les mêmes erreurs. À la Rotonde, qui est regardée comme un chef d'œuvre de proportion, il donne un pied un pouce de plus à l'entrecolonnement du milieu et 8° de moins aux colonnes. La différence est bien plus grande au temple de Jupiter Stator, dont les proportions sont aussi belles. Il y aurait selon son système 6° de plus au milieu et 8p. de moins à la hauteur des colonnes. À la maison de campagne de Capra ou la Rotonde de Vicence, il n'a pas suivi non plus son système; il est vrai qu'il ne s'en est pas autant écarté, mais il en a un peu corrigé les défauts.<sup>(27)</sup>

Sul come dimensionare e suddividere la facciata di un tempio in funzione del numero di colonne, Rohault doveva aver già ragionato – le espressioni “Je me suis imaginé” e “J'ai cru aussi que” lo lasciano intendere con chiarezza. In effetti, proprio in occasione del suo vincente *concours du Grand Prix* nel 1802, con questo particolare aspetto si era confrontato almeno due volte: sia nel redigere *concours d'essai du Grand Prix*<sup>(28)</sup> [Fig. 2.3], che gli avrebbe aperto le porte della competizione ufficiale; sia nel comporre il definitivo *Grand Prix* [Fig. 2.4]. Durante la prima prova, infatti, Rohault aveva progettato una basilica<sup>(29)</sup> con un portico dodecastilo (per l'esattezza, con soluzione *in antis* a ben dieci colonne)



2.3  
Hubert Rohault de Fleury, Basilica con portico decastilo *in antis* redatta per il vincente *concours d'essai du Grand Prix* [1802]. (Montréal, CCA, DR1974:0002:012:005R)

2.4  
Hubert Rohault de Fleury, Foire- prospetto e sezione del vincente progetto del *Grand Prix* [1802]. Rohault delinea un complesso spazio definito su più livelli da lunghissimi colonnati altimetricamente e gerarchicamente dominati al centro da un edificio con portico esastilo. (Montréal, CCA, DR1974:0002:012:004V -1)



<sup>(30)</sup> Per descrizione dei fondi al CCA a Montréal, fondamentale il lavoro di catalogazione di Barry Bergdoll le cui note dattiloscritte, conservate al CCA, sono alla base della sintesi critica di Augusto Rossari, "Il fondo Rohault Fleury al Centre Canadien d'Architecture di Montréal", *Il disegno di architettura*, 23/24 (2001), 55-62.

<sup>(31)</sup> Per tale aspetto, letto attraverso libri d'architettura della seconda metà del XVIII sec., Jean-Philippe Garric, "Décadence de la théorie des ordres à la fin du XVIIIe siècle", in Jean-Philippe Garric, Frédérique Lemerle, Yves Pauwels (a cura di), *Architecture et théorie. L'héritage de la Renaissance*, atti del convegno, Tours, 3-4 giugno 2009, Paris, 5 giugno 2009 (Paris, Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2012), 53-71.

<sup>(32)</sup> Vol. 3, 338-349.

<sup>(33)</sup> Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique: Architecture* (Paris, chez la Veuve Agasse, 1825), t. 3, 243. Per un quadro aggiornato sulle vicende editoriali, Marina Leoni, *Quatremère de Quincy e l'«Encyclopédie méthodique»*. La storia dell'architettura tra erudizione e teoria (Milano, FrancoAngeli, 2018).

<sup>(34)</sup> Gell William, Bedford Francis Octavius, et al., *The Unedited Antiquities of Attica; comprising the architectural remains of Eleusis, Rhamnus, Sunium, and Thoricus* (London, Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, and John Murray, 1817).

<sup>(35)</sup> Il progetto presenta un pronao templare con raddoppiamento del fronte colonnato: decastilo esternamente e una soluzione in antis a 6 colonne internamente, Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Étienne-Louis Boullée, 1728-1799* (Milano, Electa, 1997), 92. Tra i *Grands Prix* precedenti al 1793 vi sono colonnati dodecastili sormontati da timpani triangolari nell'edificio museale di Gisors (1779) e nel collegio su terreno triangolare di Durand (1780): Jean-Marie Pérouse de Montclos, "Les prix de Rome": *concours de l'Académie royale d'architecture au XVIIIe siècle: inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France* (Paris, Berger-Levrault, École nationale supérieure des beaux-arts, 1984), 162-163, 169.

e, in occasione della seconda, aveva invece ideato un complesso spazio definito e ritmato, su più livelli, da lunghissimi colonnati, gerarchicamente dominati al centro da un edificio con portico esastilo.

Evidentemente però la scala richiesta per la resa del progetto gli aveva evitato di affrontare la soluzione nel dettaglio – un modulo in più o in meno, da attribuire a un intercolunnio, non era misura percepibile in un elaborato tanto complesso come quello della sua immensa *Foire* del 1802<sup>(30)</sup> [Fig. 2.4]. Ma se vi tornava a riflettere durante il soggiorno vicentino, la questione probabilmente doveva essere rimasta aperta. D'altro canto, difficilmente i suoi maestri potevano avergli offerto una qualche spiegazione certa, esatta e percorribile in ogni frangente, dato che il fervore archeologico dell'ultimo cinquantennio del Settecento aveva indotto a verificare e a misurare ogni moncone di colonna, con il risultato d'aver moltiplicato le possibilità dell'antico e d'aver ulteriormente incrinato le regole dettate sugli ordini e in auge da più di due secoli<sup>(31)</sup>.

In effetti, le prove grafiche di Rohault a Parigi, messe a confronto con questo suo interesse *non occasionale* – rilevabile anche a chiusura del diario<sup>(32)</sup> – consentono di porre in termini molto nuovi la questione dell'intercolunnio. Perché, infatti, quale esempio antico e, in particolare, quale autorevole modello *costruito* avrebbe potuto fornirgli una chiave per conferire le giuste proporzioni a un portico in antis di ben dieci colonne, come quello concepito per il suo *concours d'essai du Grand Prix*?

Non dovevano, di fatto, essercene d'esempi autorevoli di tal genere, se l'erudito Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849) spendeva, ancora nel 1825, quasi l'intera voce "prostyle"<sup>(33)</sup> per legittimare l'uso di un numero non precisato di colonne, appoggiando i suoi ragionamenti unicamente a Vitruvio, e fornendo come modello esistente il tempio dodecastilo d'Eleusis, la cui *immani magnitudine*, evocata dallo stesso Vitruvio, era stata finalmente restituita a forma nel 1817, grazie al volume *The Unedited Antiquities of Attica; comprising the architectural remains of Eleusis, Rhamnus, Sunium, and Thoricus* a cura della Società dei Dilettanti<sup>(34)</sup>. Inoltre, la stessa larga attenzione che Quatremère dedicava al tema dichiarava implicitamente il carattere non personale degli interrogativi di Rohault. E in effetti l'impiego di pronai ad otto (e più) colonne era prassi che si era andata consolidando in seno all'Académie Royale pre-rivoluzionaria, a giudicare dalle proposte ai *Grands Prix* presentate nel corso della seconda metà del Settecento – senza parlare degli utopici e giganteschi progetti di Boullée, in particolare quello intitolato alla chiesa della Madeleine<sup>(35)</sup>. Tutti elaborati, ancora una volta, a una scala inadeguata per potervi apprezzare dei dettagli. A suffragare, infine, l'interesse per gli intercolunni, vi è il crescente numero di pronai a più

di otto colonne, realizzati in Francia di lì a breve<sup>(36)</sup>, ma pure la tav. 9 dedicata ai *Porches* nella seconda parte dei *Précis des Leçons* (1802) che Durand perfezionava in *Porches ouverts par des entrecolonnements* nel 1813<sup>(37)</sup>. La larghezza degli intercolunni a qualificare un medesimo stabile doveva restare immutata, secondo Durand, mentre avrebbe dovuto variare da edificio a edificio in virtù del pregio ricercato: gli intercolunni di maggiore ampiezza erano preferibili in immobili modesti per ridurne i costi di realizzazione<sup>(38)</sup>.

Tali criteri di carattere economico-sociale non erano evidentemente convincenti per Rohault. Così, in quella tarda estate del 1804 a Vicenza, dopo il rilievo egli rifletteva sia sulle regole proposte nel *Quarto Libro* da applicare a portici con un numero di colonne via via crescente (regole non diverse, fino a otto colonne, erano illustrate in effetti nel III libro del Vitruvio)<sup>(39)</sup>, sia sugli esempi "misurati" ivi rappresentati. Per valutarne l'efficacia, Rohault non considerava le misure di tutti i templi antichi descritti in quel *Libro* ma solo sette di loro. Prendeva in esame, innanzitutto, templi il cui portico fosse della stessa ampiezza della cella retrostante, falsi peripteri o prostili (come ne aveva disegnati a Parigi). I primi due infatti (quelli di Pola ad Iστria e della Fortuna Virile) sono a fronte tetrastile (rispettivamente d'ordine corinzio e ionico), mentre i tre successivi da lui menzionati sono esastili<sup>(40)</sup>: quello d'Antonina e Faustina (corinzio); la Maison Carrée (corinzio); e il tempio della Concordia a Roma (ionico). A questi aggiungeva due celeberrime soluzioni a otto colonne: Giove Statore e il Pantheon – cui anche Vignola si era ispirato per definire parti del suo ordine corinzio – soluzioni tuttavia anomale rispetto alla serie appena indicata (ma le sole disegnate e misurate a otto colonne nel *Quarto Libro*) dato che nessuna delle due può esattamente definirsi esempio di prostilo o di falso periptero.

Benché le note, che attestano puntuali ragionamenti sui templi "misurati" da Palladio, siano piuttosto confuse<sup>(41)</sup>, un dato è verificabile. La conclusione categorica, cui Rohault giungeva dopo congetture piene di calcoli – "je remarquai que son entrecolonnement du milieu était toujours trop fort, et que le diamètre de ses colonnes était trop faible" –, non coincideva affatto con le correzioni apportate a Palladio da Desgodets nel 1682<sup>(42)</sup>. Queste ultime, che emendavano le tavole sull'antico raccolte nel *Quarto Libro* partendo da uno studio dal vero, andavano infatti in tutt'altra direzione. Non fornivano una soluzione generale ma molte e diverse – ognuna atta a risolvere il caso specifico. Una volta, il diametro delle colonne attribuito da Palladio, secondo Desgodets, doveva essere diminuito perché troppo forte; un'altra, aumentato perché troppo debole; in un'altra architettura, erano gli intercolunni centrali a dover essere corretti, e così via.

<sup>(36)</sup> Jean-Philippe Garric, "La dissolution des ordres au siècle des Beaux-Arts", in Frédérique Lemerle, Yves Pauwels (a cura di), *Histoire d'ordres* (Turnhout, Brepols, 2021), 302-305.

<sup>(37)</sup> Jean-Nicolas-Louis Durand, *Nouveau précis des leçons d'architecture données à l'École impériale polytechnique* (Paris chez l'auteur à l'École impériale polytechnique et chez Fantin libraire, 1813), 2<sup>e</sup> partie, tav. 8.

<sup>(38)</sup> *Ivi*, 74.

<sup>(39)</sup> Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura* (Venezia, appresso Dominico de' Franceschi, 1570), lib. IV, cap. V, 9-10. Per Vitruvio, *De architectura*, a cura di Pierre Gros; traduzione e commento di Antonio Corso e Elisa Romano (Torino, Einaudi, 1997), vol. 1, lib. III, 247.

<sup>(40)</sup> Non esaminava, tre templi prostili esastili: Nerva Traiano, Castore e Polluce a Napoli, Scisi [Assisi]. Il primo era stato forse escluso perché con dimensione d'intercolunni e colonne pari circa a quelle di Giove Statore (seppur di 8 colonne); il terzo forse perché dotato di colonne con alto stilobate. Sul secondo, non è possibile avanzare ipotesi. Di certo, tutti gli edifici menzionati da Rohault si trovano anche nel *Recueil* di Durand, tavv. 2-3, mentre mancano i templi di Nerva e di Scisi.

<sup>(41)</sup> Vol. 3, 338-349, in particolare 338 e 349. In alcune, pare mantenersi invariata l'ampiezza della facciata di ogni tempio mutando dimensione della colonna (altezza e quindi modulo) al fine d'appurare larghezze d'intercolunni centrali e laterali, per poi confrontare le variazioni in ciascun edificio. In altre note, s'intuisce che al diminuire dell'altezza della colonna aumenta l'intercolunnio centrale.

<sup>(42)</sup> Antoine Desgodets, *Les Edifices antiques de Rome*, facsimile dell'edizione di Jean-Baptiste Coignard, imprimeur du Roi, Paris 1682, prefazione di Pierre Gros, introduzione e note di Héléne Rousteau-Chambon, (Paris, Picard – INHA, 2008). Sulla fedeltà di Desgodets nel restituire monumenti e sui casi in cui il principio di riproduzione pura (non interpretativa) non è rispettato: Gros, "Prefazione", 10.

Su quale base, dunque, Rohault affermava “son entrecolonnement du milieu était toujours trop fort”? Al di là delle possibili risposte a un interrogativo che chiama in causa, in definitiva, il modello cui doveva riferirsi Hubert (con pochi dubbi greco, anche in questa circostanza)<sup>(43)</sup>, ciò che importa ribadire è cosa polarizzasse l’interesse del giovane architetto sugli intercolunni. Certo, non la loro immagine “restaurata” e ideale restituita intatta da Palladio, prima di essere intaccata dal tempo – dato che non aveva da proporre sue nuove interpretazioni, fondate su uno studio (aggiornato o meno) delle fonti. “Immaginare” i monumenti di Roma, travalicando il loro stato di rovina, era in sostanza uno degli obblighi dei *pensionnaires* (ufficiali)<sup>(44)</sup> nell’Urbe, obblighi che lui non condivideva e infatti a Roma si era dedicato ad altri edifici. Non lo interessava neppure correggere Palladio per riconsegnare il monumento al suo esatto stato di rudere, come aveva d’altronde tentato di fare Desgodets. Tanto che nel corso del suo viaggio in Italia, Rohault non solo non aveva trascorso un giorno a misurare l’antico, ma a Roma, davanti al Tempio della Fortuna Virile cedeva senza riserve le armi – “absolument détruit, on n’y voit plus rien [...] on n’y découvre aucune proportion”<sup>(45)</sup> –, e sulle proporzioni delle tre colonne superstiti di Giove Statore, invocate a Vicenza, taceva a differenza di Pierre-Adrien Pâris<sup>(46)</sup>, concedendo invece poche righe solo al gioco chiaroscurale dei modiglioni<sup>(47)</sup>. Dietro l’aneddoto di un generico modello antico – “Je ne crois pas que ce soit là le système des anciens” –, ciò che gli premeva era, invece, trovare un metodo per progettare colonnati da impiegare nelle architetture del suo tempo, come già aveva fatto a Parigi in occasione di quel *Grand Prix* del 1802. Infatti, dopo aver deliberato sull’inefficacia delle teorie di Palladio e aver riscontrato che neanche il suo autore aveva potuto (voluto) metterle in opera nella Rotonda, Rohault proponeva una formula di sua stessa ideazione: “J’ai cherché aussi à faire un système général, et en me servant des parties décimales”<sup>(48)</sup>. Con candida ingenuità, l’applicava ripetutamente; alla fine, ne riconosceva i limiti<sup>(49)</sup> e chiudeva sui motivi del fallimento teorico – suo e di Palladio:

Au surplus tout cela prouve que les systèmes ne valent rien à quelques choses qu’on cherche à les appliquer. Palladio a été séduit par la simplicité de son système, et quoiqu’il ait bien vu qu’il n’était pas bon, il l’a imprimé. Le mien ne vaut rien non plus, et ne pourrait servir que pour mettre en proportion sur le champ une esquisse, sauf à l’étudier après.

Les proportions sont subordonnées à la place où doit être érigé l’édifice. On sent qu’elles doivent varier, lorsque tout étant égal d’ailleurs,

<sup>(43)</sup> Rohault confronta la soluzione a 6 colonne ioniche del tempio della Concordia con quella dell’Eretteo. Vol. 3, 338-349.

<sup>(44)</sup> Su Rohault *pensionnaire* non autorizzato: Perniola, “La gerarchia dei monumenti da osservare”, 128-129.

<sup>(45)</sup> Vol. 2, 47.

<sup>(46)</sup> Il quale scriveva tra il 1772-1774: “Les colonnes très peu enterrées laissent voir une belle proportion d’entrecolonne”. Cit. in Pierre Pinon, *Pierre-Adrien Pâris (1745-1819), architecte, et les monuments antiques de Rome et de la Campanie* (Rome, École française de Rome, 2007), 102.

<sup>(47)</sup> Vol. 2, 83-84, e 214.

<sup>(48)</sup> Vol. 3, 135.

<sup>(49)</sup> *Ivi*, 136.

l'édifice est situé sur une grande, ou une petite place, une rue large ou étroite, ou enfin à l'extrémité d'une rue; si même il est à la campagne ou dans la ville; chacune de ces situations demande une étude particulière. La preuve de ceci est la différence énorme qui existe entre les monuments des anciens, quant à ces proportions.<sup>(50)</sup>

Tali ultime argomentazioni, che concludevano l'exkursus sull'intercolunnio, sollevano però nuovi interrogativi di carattere generale. Nell'orizzonte culturale francese di primo XIX secolo, mentre Quatremère de Quincy, considerato tra i depositari dei saperi sull'antico, scriveva alla voce *proportion*: "L'idée de proportion renferme l'idée de rapports fixes, nécessaires constamment les mêmes entre des parties qui ont une fin déterminée", e giustificava l'insospettata varietà degli ordini emersa dalle indagini archeologiche in termini di eccezioni alla regola (1825), così usuali in natura e determinabili par *l'étude des parallèles*<sup>(51)</sup>, la riflessione di Rohault prendeva un'altra strada, andando tuttavia a minare il concetto stesso di proporzione. Spiegando l'eterogeneità proporzionale in funzione dello spazio urbano da cui le proporzioni dovevano essere osservate, egli subordinava dei rapporti fissi, necessari e reciproci tra le parti e il tutto a punti di vista privilegiati, condizionati dall'esistente, che naturalmente cambiavano non solo da architettura ad architettura, ma anche da spazio urbano a spazio urbano. Il paradigma interpretativo dello sguardo di Rohault tentava dunque di ricondurre quelle moltiplicate possibilità dell'antico a un'unica logica: quella della visione.

Tale spregiudicata attitudine, per nulla antiquaria, non entrava in contraddizione – per essere chiari – con la ricerca dettagliata sugli intercolunni, poiché anche nello studio su colonnati da anteporre a un tempio (moderno) l'intento era sempre lo stesso: definire dei rapporti dimensionali che potessero avere risonanza diretta sulle proporzioni generali d'altezza e larghezza, sulla scansione dei pieni e dei vuoti, sulla visione d'insieme di un'architettura.

L'osservazione di Rohault ("Les proportions sont subordonnées à la place où doit être érigé l'édifice") sembrerebbe in un certo senso radicale, alla base di un rovesciamento di prospettiva. Non più un *corpo a corpo* con l'antico, ma un antico osservato valutando l'effetto prodotto da lontano, parte di un insieme incardinato in un territorio?

Questo modo di colloquiare con l'architettura sulla base dell'effetto prodotto sull'osservatore aveva, in effetti, remote radici nelle correzioni ottiche di Vitruvio (riprese o criticate nei trattati del Cinquecento)<sup>(52)</sup>, ed era in sintonia con alcuni studi francesi. Abraham Bosse nel suo più noto trattato d'archi-

<sup>(50)</sup> *Ivi*, 136-137.

<sup>(51)</sup> Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique*, t. 3, 222-223. Tale varietà in termini d'eccezione è eliminata alla voce "proportion" del successivo *Dictionnaire* (1832) e sostituita da lunga esposizione con metafore botaniche, Antoine Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture: comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art* (Paris, Librairie d'Adrien Le Clere et cie, 1832), t. 2, 318. Viollet-le-Duc nel proprio *Dictionnaire* (1854-1868) alla voce "proportion" – finalizzata a descrivere le proporzioni gotiche – attacca duramente Quatremère: "Quoi qu'en ait dit M. Quatremère de Quincy, les proportions en architecture ne sont pas un canon immuable, mais une échelle harmonique, une corrélation de rapports variables [...] les proportions sont chez eux [greci] relatives à l'objet ou au monument, et non pas seulement aux ordres employés", Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* (Paris, A. Morel, 1864), t. 7, 532-534

<sup>(52)</sup> Louis Cellauro, "Les textes concernant la correction optique dans les traités d'architecture de la Renaissance", *Annali di architettura*, 16 (2004), 45-56.

tettura (1664) ragionava sugli effetti ottici<sup>(53)</sup>; Claude Mathieu Delagardette nelle *Règles des cinq ordres* (1° ed. 1786, 2° ed. 1797) aggiungeva il dorico di Paestum in modo diverso dagli altri, secondo una logica d'insieme, quasi fosse osservato da lontano, presentandolo in una tavola con pianta e intera facciata del tempio<sup>(54)</sup>. Inoltre, questo stesso modo di colloquiare con l'architettura aveva teorizzazioni nell'estetica della percezione del XVIII secolo: in Edmund Burke, che nella vista individuava uno dei sensi più capaci di captare gli effetti della 'Bellezza' e del 'Sublime'<sup>(55)</sup>. Non stupisce quindi che tra i libri certamente posseduti e consultati da Rohault in Italia, vi sia traccia di un tale orizzonte estetico, più intuitivo che numerico, basato sul punto di vista dell'osservatore. Nel *Recueil* di Durand, Legrand così si esprimeva a proposito delle celebrate proporzioni della porta di St. Denis (che, in verità, egli criticava):

L'observateur forcé de convenir que les calculs étaient justes, mais n'étant pas entièrement satisfait, soupçonnait alors que la beauté de l'Architecture pouvait n'être pas fondée uniquement sur les rapports des chiffres. N'est-il pas évident, disait-il au contraire, que cette égalité de mesures empêche certaines parties de triompher sur d'autres, et jette une monotonie nuisible à l'effet de cette grande composition. Si vous la jugez selon l'impression que reçoit un œil exempt de tout préjugé, de tout système d'école, mais exercé sur les effets des corps heureusement modifiés et des ombres, ne serez-vous pas autorisé à dire qu'il ne suffit pas que des chiffres fixent les mesures d'un dessin géométral, mesures qui deviennent imaginaires par la saillie des corps, suivant la position du spectateur?<sup>(56)</sup>

Impossibile allo stato attuale degli studi indicare quanto questa particolare interpretazione percettivo-spaziale sulla varietà degli ordini, offerta da Rohault, fosse frutto di precise lezioni impartite a Parigi. Certamente, in quelle scuole doveva insegnarsi una nozione di proporzione più elastica di quella definita da Quatremère e rintracciabile nella trattatistica<sup>(57)</sup>. Fatto sta che Hubert proiettava tale logica su Palladio, ossia su chi aveva contribuito a canonizzare le proporzioni degli ordini. Così, osservando palazzo Barbaran da Porto, uno degli edifici vicentini più controversi, per il quale Bertotti Scamozzi infittiva pagine, ragionando sulle discrepanze tra costruito e disegni nei *Quattro Libri*, il centro dell'interesse di Rohault era un altro: l'esuberante cornice. Senza

<sup>(53)</sup> Abraham Bosse, *Traité des manières de dessiner les ordres de l'architecture antique en toutes leurs parties* (Paris, chez l'auteur, 1664) in partic. tav. XLI. Ringrazio Jean-Philippe Garric per la segnalazione.

<sup>(54)</sup> Claude Mathieu Delagardette, *Règles des cinq ordres d'architecture de Vignole. Avec un détail d'un ordre Dorique de Paestum...* (Paris, Chez Chereau, Graveur, 1786). Ringrazio Jean-Philippe Garric per il suggerimento. Per una trattazione più ampia: Garric, "Décadence de la théorie des ordres à la fin du XVIIIe siècle", 61-62. Sull'importanza di Paestum, fondamentale: Joselita Raspi Serra, Giorgio Simoncini (a cura di), *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico 1750-1830*, catalogo della mostra, Padula, chiostro di San Lorenzo, giugno 1986 (Firenze, Centro Di, 1986).

<sup>(55)</sup> In particolare *Parte quarta della dissertazione*: Edmund Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di Giuseppe Sertoli, Goffredo Maglietta (Palermo, Aesthetica, 1987), 146-166.

<sup>(56)</sup> Durand, *Recueil*, 29.

<sup>(57)</sup> Werner Szambien, nel cap. *Les proportions des ordres di Symétrie, goût, caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique, 1550-1800* (Paris, Picard, 1986), precisa che tale diversità di proporzioni indusse Leroy a proporre la riunione dei migliori architetti per fissare dei valori medi per gli ordini. Ciò non avvenne e la proporzione divenne elemento convenzionale, 35-46.



domandarsi se tale eccesso fosse dovuto al rispetto di una regola proporzionale (desunta da opere antiche o da trattati), Rohault dichiarava troppo pronunciato, per un'architettura incastrata su una via tanto stretta, un tale elemento architettonico giacché esso impediva a causa della sua sporgenza d'apprezzare l'ordine superiore:

La corniche a trop de saillie pour la largeur de la rue, elle cache toute la base de l'ordre supérieur. Si l'on doit donc supprimer la grande corniche saillie de la corniche inférieure dans les bâtiments, c'est surtout lorsque ce bâtiment est situé sur une rue étroite. Dans une place, où le point de vue est presque toujours de l'autre côté de cette place, il faut, je crois, donner un peu plus de saillies à tous les membres de l'architecture, a fin que l'édifice entier ne paroisse pas sec et maigre.<sup>(58)</sup>

### Un nuovo comune oggetto di studio per i francesi: San Miniato

Nel 1815 a Parigi si stampava l'*Architecture toscane* dei due *Grands Prix*, allievi di Charles Percier, Auguste-Pierre Sainte-Marie Famin (1776-1859) e Augustin-Henri-Victor Grandjean de Montigny (1776-1850)<sup>(59)</sup>. Nell'introduzione alla pubblicazione, i due *pensionnaires* elogiavano il pittore Jean Baptiste Desmarais (1756-1813)<sup>(60)</sup>, ugualmente lodato da Rohault nelle pagine riguardanti la tappa fiorentina (1804)<sup>(61)</sup>. Ma almeno un altro punto di tangenza, qui di seguito discusso, è rintracciabile tra detti ospiti di Desmarais.

Le analisi fin qui condotte sui diciotto fascicoli dell'opera di Famin e Grandjean individuano nei palazzi del Rinascimento fiorentino l'asse tematico portante, e pongono altresì l'accento (in particolare, Jean-Philippe Garric) sulle anomalie più evidenti rispetto a tale filone: palazzo Vecchio, palazzo del Podestà, San Miniato, Santa Maria del Fiore, Santa Maria Novella, la Certosa<sup>(62)</sup>, tutti edifici di fondazione pre-quattrocentesca cui devono sommarsi – per medesime incongruità tipologiche e temporali – le Cascine di Giuseppe Manetti, inaugurate nel 1791, e il Museo di Storia Naturale fondato nel 1775 da Pietro Leopoldo in palazzo Torrigiani. I luoghi citati, salvo il palazzo del Podestà (una prigione) e la Certosa (sulla strada per Siena), sono edifici ove Rohault si recò con Desmarais – alcuni dei quali costituivano senza dubbio delle icone imprescindibili per qualsiasi visitatore (il palazzo dei Signori, il Duomo, la facciata dell'Alberti). Ma una destinazione spicca fra queste per essere divenuta architettura di riferimento della generazione successiva: San Miniato. Su questa meta, insolita per quegli anni, convergono gli studi dei tre architetti ospiti di Desmarais.

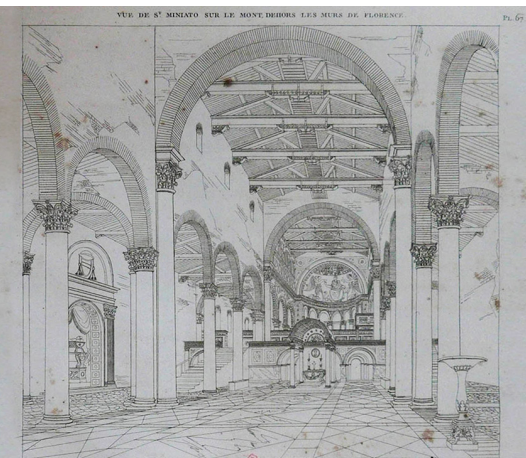
<sup>(58)</sup> Vol. 3, 105.

<sup>(59)</sup> Auguste Grandjean de Montigny, Auguste Famin, *Architecture toscane ou palais, maisons et autres édifices de la Toscane mesurés et dessinés par A. Grandjean de Montigny et A. Famin architectes* (Paris, P. Didot l'aîné, 1815 ma 1806-1815). Su detta opera, autori, bibliografia di riferimento, cfr. Garric, *Recueils d'Italie*, 146-149; mostra virtuale *Architecture Toscane: Auguste Grandjean de Montigny e la riscoperta dell'architettura del Rinascimento*, a cura di Gianna Frosali e Gabriella Vagnarelli, parte di un progetto di ricerca coordinato da Mario Bevilacqua, consultabile al <https://mostre.sba.unifi.it/architecture-toscane/it/100/home-mostra> (ultimo accesso: agosto 2022), i cui esiti sono in Mario Bevilacqua (a cura di), *Tra Firenze e Rio. Auguste Grandjean de Montigny (1776-1850) e la riscoperta dell'architettura del Rinascimento toscano* (Firenze, Didapress, 2019); Antonio Brucculeri, "Représentations et transferts de l'architecture de la Renaissance toscane dans l'oeuvre des pensionnaires de l'Académie de France au seuil du XIXe siècle", in Sabine Frommel, Eckhard Leuschner (a cura di), *Gravures d'architecture et d'ornement au début de l'époque moderne: processus de migration en Europe* (Roma, Campisano, 2014), 357-370; Sabine Frommel, Jean-Philippe Garric (a cura di), *I disegni di Charles Percier 1764-1838. Toscana, Umbria e Marche nel 1791* (Roma, Campisano, 2021).

<sup>(60)</sup> Olivier Michel, "Jean-Baptiste-Frédéric Desmarais", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 39 (1991) [https://www.treccani.it/enciclopedia/jean-baptiste-frederic-desmarais\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/jean-baptiste-frederic-desmarais_(Dizionario-Biografico)); e il fondamentale studio, Hélène Palouzié, *Jean-Baptiste Desmarais (1756-1813), son milieu, son temps*, tesi di dottorato (tutor Laure Pellicier, Montpellier, 1994).

<sup>(61)</sup> Vol. 1, 141-217.

<sup>(62)</sup> Garric, *Recueils d'Italie*, 146-147.2.



2.5  
 Firenze, Veduta di San Miniato.  
 (Auguste Grandjean de Montigny, Auguste Famin,  
*Architecture toscane, ou Palais, maisons*, tav. LXVII,  
 [1806-1812])

2.6  
 Firenze, Veduta di San Miniato. Copia su carta trasparente di  
 Hubert Rohault de Fleury da disegno del pittore Nicola Monti.  
 (Parigi, BnF, *Naf* 20813, *Souvenirs d'Italie, 1803-1804*, sez. I, f. 52r)

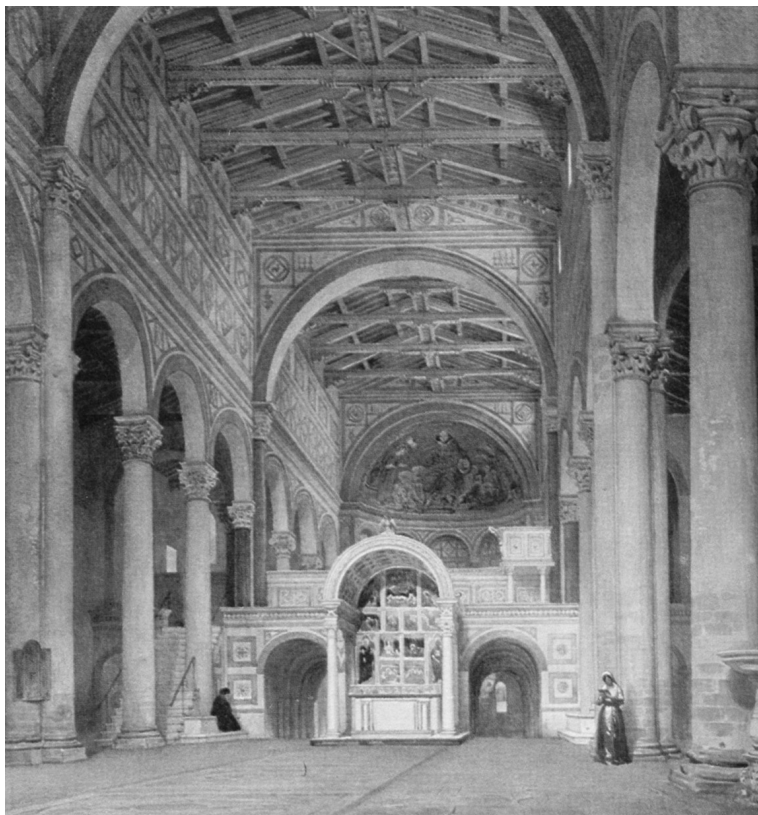


Confrontando il resoconto di Rohault del 1804 e i commenti dell'opera di Grandjean e Famin, che accompagnano la veduta dell'interno della chiesa presentata nell'undicesimo fascicolo (1806-1812), possiamo riconoscere come della basilica vengano evidenziati aspetti simili. La chiesa colpiva, infatti, Rohault per la complessità dell'articolazione in alzata, impossibile da rendere simultaneamente su carta; e per l'effetto prodotto dalla luce attraverso sottili lastre di alabastro nella zona absidale<sup>(63)</sup>. D'altra parte, il commento a corredo della veduta (tavola LXVII) di Famin e Grandjean, dopo alcune righe dedicate alla storia della chiesa, forniva dell'edificio una descrizione analoga<sup>(64)</sup>. Le intenzioni dei diversi autori, in entrambi i testi, sembrano quindi essere: descrivere l'organizzazione planimetrica (in tre navate) e altimetrica (su tre quote); e segnalare un particolare effetto luminoso che caratterizzava l'area del presbiterio. Ancora più chiare appaiono tuttavia le tangenze tra i tre *pensionnaires* confrontando i loro rispettivi elaborati grafici. L'articolazione altimetrica dell'interno di San Miniato faceva evidentemente della veduta lo strumento di rappresentazione privilegiato. Così Grandjean e Famin pubblicavano tra 1806 e 1812, prima ancora della pianta, uno scorcio prospettico della navata principale [Fig. 2.5], connotato da alcuni segni distintivi. Inquadratura, dettagli principali, taglio prospettico erano pressoché i medesimi di una vista eseguita da Nicola Monti, che Rohault aveva ricalcato, nel 1804, presumibilmente in casa Desmarais<sup>(65)</sup> [Fig. 2.6]. Almeno uno degli elaborati, che detto allievo di Desmarais aveva redatto in compagnia di Rohault, assurgerà dunque nel giro di pochi anni a *ideale ma-*

<sup>(63)</sup> Vol. 1, 180-181.

<sup>(64)</sup> Famin, Grandjean de Montigny, *Architecture toscane*, 26 cfr. <https://mostre.sba.unifi.it/architecture-toscane/it/25/architecture-toscane-il-testo> (ultimo accesso: agosto 2022).

<sup>(65)</sup> Rohault compitava anche Desmaretz, ma è senza dubbio lo stesso pittore Desmarais, vol. 1, 180-181.



2.7

Firenze, Veduta di San Miniato, Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, 24 settembre 1836.  
(*Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc, 1836-1837*, catalogo della mostra, 1980, n. 201)

trice grafica di un gruppo. Difatti, seppur le due immagini abbiano sottili ma significative differenze, che escludono che una possa essere copia dell'altra (il punto di vista nell'incisione è un po' più a destra rispetto al calco a penna), la sostanziale coincidenza delle rappresentazioni mostra, da un lato, una sintonia d'interessi e sensibilità; dall'altro, i meccanismi di circolazione di modelli tra giovani architetti in Italia, resa possibile anche dall'ospitalità offerta, in tempi diversi, da un pittore che probabilmente fu più di un collante fra artisti residenti e di passaggio a Firenze.

Tale rappresentazione diventerà nel giro di pochi anni un cliché iconografico. Ne troviamo un'interessante versione – che raffigura per la prima volta le decorazioni lungo la parete della navata maggiore, riprendendo il motivo degli intarsi marmorei della zona del presbiterio – anche nel taccuino di viaggio di Eugène Viollet-le-Duc, in città nel settembre del 1836<sup>(66)</sup> [Fig. 2.7].

### Le peculiarità del sistema di proporzioni in San Miniato

Rohault dedicherà, una volta tornato a Parigi, cinque pagine dell'album *Souvenirs* alla restituzione grafica dell'architettura di San Miniato. Nessun altro edificio è rappresentato così sistematicamente in tutti i suoi aspetti: piante, sezioni, vedute, dettagli<sup>(67)</sup>. “J'ai passé beaucoup de temps dans cette église, mais il n'est pas perdu; j'y ai fait un cours d'architecture”<sup>(68)</sup>. Cosa apprendeva dunque Rohault da questo studio dell'età medioevale? Una prima risposta è lui stesso a fornirla, dopo alcuni giri per la città in compagnia di Desmarais:

<sup>(66)</sup> Jean-Jacques Aillagon, Franco Novati (a cura di), *Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc, 1836-1837*, catalogo della mostra, Parigi, École nationale supérieure des beaux-arts / Firenze, Sala dell'Accademia delle Arti del Disegno, aprile-giugno 1980 (Firenze, Centro Di, 1980). Per decorazioni della navata maggiore, Francesco Gurmieri, Luciano Berti, Claudio Leopardi (a cura di), *La Basilica di San Miniato al Monte a Firenze* (Firenze, Ed. Giunti Barbera, 1988), 26-27.

<sup>(67)</sup> Oltre alle figg. 8 e 10, in questa sede pubblicate, cfr. *Souvenirs*, sez. I, dove sono rappresentati i decori marmorei del piede delle acquasantiere, del pulpito, delle finestre, delle cornici che qualificano la cappella del cardinale del Portogallo (tutti schizzi a matita su fogli incollati alla pagina dell'album), f. 51r; altra veduta con uno scorcio della navata principale (copia su carta velina da disegno di Nicola Monti), f. 52r.; alzato della cappella del cardinale del Portogallo, veduta prospettica rettificata del tempio del crocifisso di Michelozzo con capitelli resi tutti uguali e i decori dell'ordine di detto tempio (penna), f. 53r.

<sup>(68)</sup> Vol. 1, 187, ultimo giorno a San Miniato, 4 febbraio.

L'architecture dite Gothique est plus belle en Italie qu'en France; je ne sais si la vue continuelle des beaux édifices antiques, qui ne pouvait pas cependant les faire sortir de leur genre, ne les forçait pas à simplifier leurs détails; il est certain qu'ils sont moins multipliés que chez nous, et par conséquent l'édifice y gagne.<sup>(69)</sup>

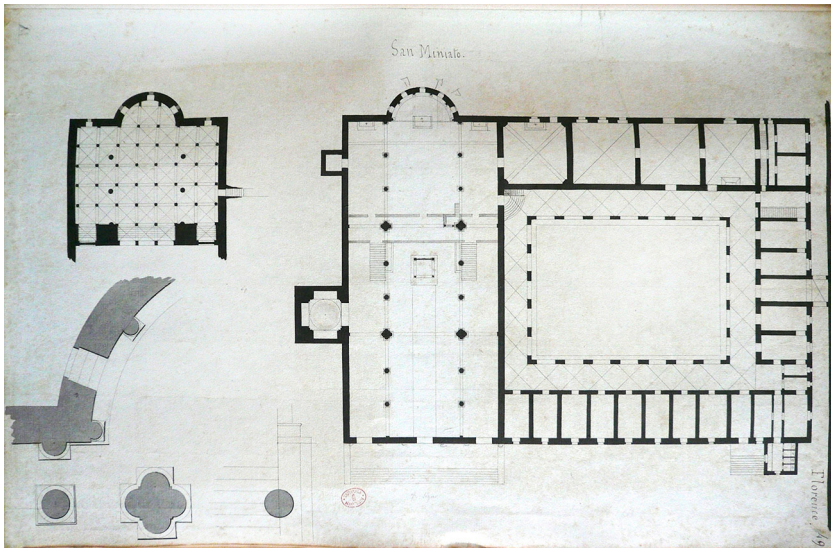
Il giovane *pensionnaire* scopriva quindi volumetrie meno cariche d'ornamenti e più semplici rispetto a quelle note. Ma soprattutto individuava sistemi proporzionali 'macroscopici', basati sull'ampiezza delle campate e registrava la possibilità di giustapporre sistemi proporzionali diversi, ossia fondati su moduli dissimili, attraverso il gioco sapiente delle altimetrie. Alla planimetria della chiesa, costruita su un modulo pari all'ampiezza della navata laterale, poteva sovrapporre la maglia della cripta, eretta su un modulo quadrato pari all'ampiezza delle volte a crociera; e tale sovrapposizione appariva possibile nel pieno rispetto della simmetria [Fig. 2.8].

I dettagli (non a caso ingranditi) dell'abside o dei pilastri quadrilobati gli rilevano altresì il costruito per risolvere il passaggio dalla struttura portante principale (setti murari e piedritti poliformi) ai sostegni di sezione minore (colonne della cripta e delle navate) e per collegarli a quote differenti. Un problema, quello del 'raccordo altimetrico' sul quale, peraltro, doveva aver già riflettuto a Parigi, nel corso di una delle esercitazioni compiute in seno all'*école* di Leroy, come sembra attestare il disegno per un edificio religioso<sup>(70)</sup> [Fig. 2.9], su cui troviamo annotato a matita in basso a destra: "Dans la coupe j'ai augmenté le nombre des colonnes du chœur et par conséquence celles de colonnes de la chapelle souterraine". Nello studiare San Miniato, Rohault quindi sembrava rendersi conto che la complessità distributiva così tipica di molti elaborati volti alla preparazione al *Grand Prix*, normalmente dispiegata su un'unica quota, poteva essere declinata invece su più livelli grazie all'abile e sapiente incastro di differenti sistemi modulari, costruiti su proporzionalità definite in base all'ampiezza delle campate. In altri termini, riconosceva che la distribuzione planimetrica di un ipotetico livello 'zero' poteva essere diversa dalla distribuzione planimetrica di un dato livello 'uno' e, allo stesso tempo, si rendeva conto che i due livelli potevano dialogare fra loro, anche se basati su sistemi proporzionali spazialmente diversi come in San Miniato.

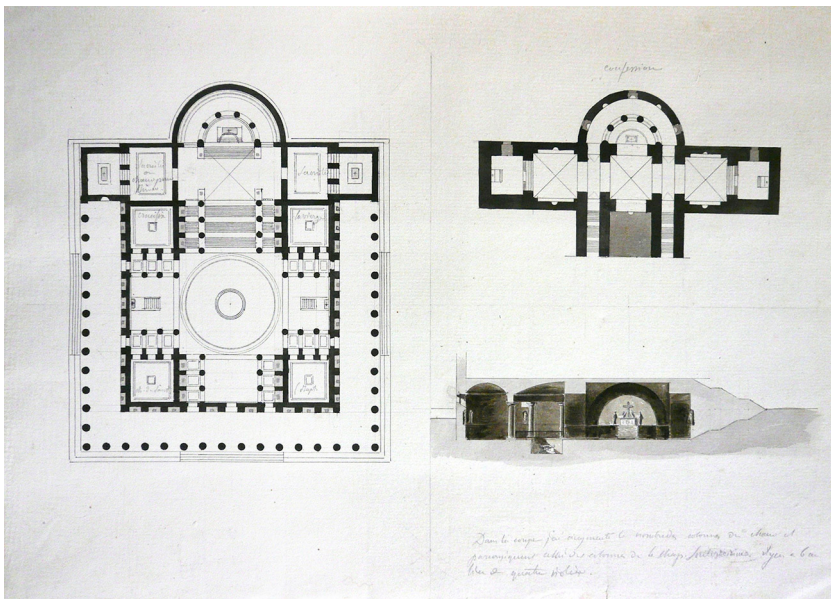
La resa in bella copia, geometricamente rettificata, della chiesa con annesso sistema claustrale, che Rohault elaborò mesi dopo a Parigi, tendeva inoltre a mostrare una tripartizione modulare dello spazio non solo nel senso trasversale delle navate. I pilastri quadrilobati dichiaravano infatti un'analogia suddi-

<sup>(69)</sup> Vol. 1, 171.

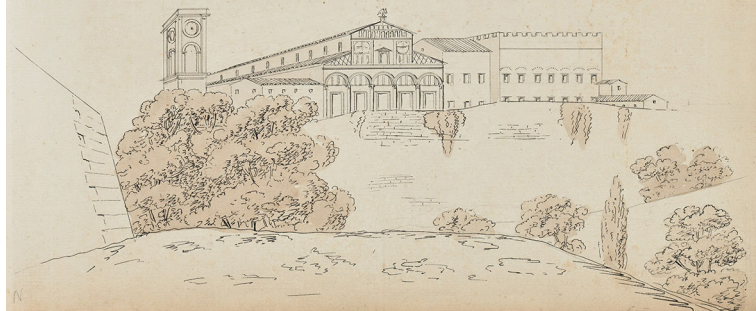
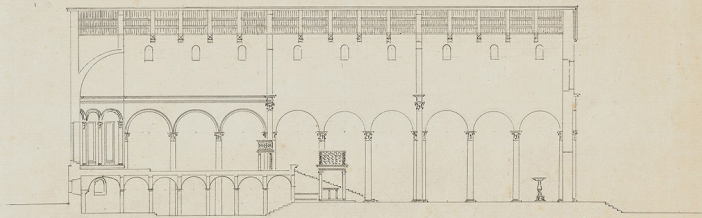
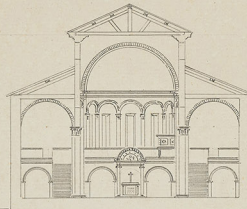
<sup>(70)</sup> Nella catalogazione di Barry Bergdoll, questo elaborato è: *Section and plan for a Christian basilica, perhaps for the Concours d'émulation*, February, 1801.



2.8  
 Firenze, *San Miniato*. Hubert Rohault de Fleury, Pianta di chiesa e convento, pianta della cripta, dettagli dell'abside e delle corrispondenze tra pilastro quadrilobato e colonne. (Parigi, BnF, *Naf* 20813, *Souvenirs d'Italie*, 1803-1804, sez. I, f. 49r)



2.9  
 Hubert Rohault de Fleury, Edificio religioso, Pianta della chiesa e della cripta, sezione della cripta. In basso a destra iscrizione a matita.



2.10  
 Firenze, *San Miniato*. Hubert Rohault de Fleury,  
 Sezione trasversale, sezione longitudinale, veduta della  
 chiesa nel paesaggio.  
 (Parigi, BnF, Naf 20813, *Souvenirs d'Italie*, 1803-1804,  
 sez. I, f. 50r)

visione longitudinale (sempre su modulo della navata laterale). A sottolineare tale ultimo frazionamento intervenivano gli arconi d'irrigidimento dei paramenti murari [Figg. 2.8, 2.10]. La peculiare proporzionalità che Rohault riconosceva in San Miniato gli mostrava quindi un aggregato plani-volumetrico controllato tridimensionalmente, come poi dettagliatamente descritto in letteratura:

La continuità con la tradizione classica e bizantina si evidenzia [...] nella ricerca della proporzionalità e dell'essenzialità dei volumi [...]. La navata principale sta alle laterali nel rapporto di 2:1; la distanza tra le successive arcate trasversali è pari alla loro altezza; il rapporto tra la larghezza e altezza nella nave centrale è di 2:3, e così pure il rapporto tra larghezza della navata e lunghezza dei raggruppamenti di tre arcate.<sup>(71)</sup>

<sup>(71)</sup> Gurrieri, Berti, Leopardi (a cura di), *La Basilica di San Miniato*, 22. Per bibliografia su dette proporzionalità, 79-80.

In conclusione, nelle architetture pre-rinascimentali – è noto – gli ordini non avevano quella morfologia e quelle proporzioni canoniche progressivamente

codificate nelle opere di Brunelleschi, Alberti, Bramante, Raffaello nonché nei trattati. D'altronde, agli occhi di un architetto di primo Ottocento, quel procedere per corrispondenze visive, basate ad esempio sull'ampiezza delle campate, doveva aver offerto soluzioni inaspettate. Quella proporzionalità più ottica che rigorosamente matematica poteva infatti aggirare i problemi emersi dalle indagini archeologiche, legati ai casi non riconducibili alle proporzioni tradizionalmente considerate ortodosse per gli ordini. In tale prospettiva, le riflessioni scritte e disegnate di Rohault sulle opere di Palladio e su San Miniato appaiono accomunate da una nuova attenzione ai valori visivi, da una proporzionalità più duttile misurabile a colpo d'occhio.

Il largo quadro indiziario qui ricostruito sulla base delle coeve pubblicazioni e sui più significativi studi progressi – preparazione al *Grand Prix* e prove del *Grand Prix*, esperienze condivise, in fondo, da una classe di architetti – porta a considerare i passi di Rohault come “narrazioni culturali”<sup>(72)</sup>. Una simile chiave interpretativa consente di identificare non solo gli scambi e il repertorio con cui egli aveva potuto confrontarsi ma soprattutto almeno tre aspetti che superano la ricostruzione biografica: vale a dire gli interrogativi teorici più sfuggenti circolanti in Francia all'alba del XIX secolo, i valori attesi e riconosciuti nelle architetture studiate, e le ragioni degli slittamenti di senso che avevano reso, tali spazialità del passato, attuali e vitali per quell'inizio di secolo.

<sup>(72)</sup> Peter Burke, *La storia culturale* (Bologna, Mulino, 2006), 155-159.

## REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

Aillagon Jean-Jacques, Novati Franco (a cura di), *Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc, 1836-1837*, catalogo della mostra, Parigi, École nationale supérieure des beaux-arts / Firenze, Sala dell'Accademia delle Arti del Disegno, aprile-giugno 1980, (Firenze, Centro Di, 1980)  
*Architecture Toscane: Auguste Grandjean de Montigny e la riscoperta dell'architettura del Rinascimento*, mostra virtuale a cura di Gianna Frosali e Gabriella Vagnarelli, <https://mostre.sba.unifi.it/architecture-toscane/it/100/home-mostra>  
Armstrong Christopher Drew, *Julien-David Leroy and the making of architectural history* (Abingdon, Oxon; New York, Routledge, 2012)  
Beltramini Guido (a cura di), *Palladio nel Nord Europa. Libri, viaggiatori, architetti*, catalogo della mostra, Vicenza, Palazzo Barbaran da Porto, 27 marzo-13 giugno 1999 (Milano, Skira, 1999)

Bertotti Scamozzi Ottavio, *Il forestiere istruito delle cose più rare di architettura, e di alcune pitture della città di Vicenza dialogo di Ottavio Bertotti Scamozzi* (Vicenza, nella stamperia di Giovambattista Vendramini Mosca, 1761)  
Bertotti Scamozzi Ottavio, *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, per Francesco Modena, 1776-1783)  
Bevilacqua Mario (a cura di), *Tra Firenze e Rio. Auguste Grandjean de Montigny (1776-1850) e la riscoperta dell'architettura del Rinascimento toscano* (Didapress, Firenze, 2019)  
Bonnaire Marcel (a cura di), *Procès verbaux de l'Académie des Beaux-Arts publiés pour la Société de l'Histoire de l'art français sous le patronage de l'Académie des Beaux-Arts* (Paris, Armand Colin, 1937)

Bosse Abraham, *Traité des manières de dessiner les ordres de l'architecture antique en toutes leurs parties* (Paris, chez l'auteur, 1664)

Bruculeri Antonio, "Représentations et transferts de l'architecture de la Renaissance toscane dans l'oeuvre des pensionnaires de l'Académie de France au seuil du XIXe siècle", in Sabine Frommel, Eckhard Leuschner (a cura di), *Gravures d'architecture et d'ornement au début de l'époque moderne: processus de migration en Europe* (Roma, Campisano, 2014), 357-370

Brunel Georges, Julia Isabelle (a cura di), *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome. Nouvelle série 2, Directoire de Suvée, 1795-1807* (Roma, Ed. dell'Elefante, 1984)

Burke Edmund, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*; a cura di Giuseppe Sertoli, Goffredo Maglietta (Palermo, Aesthetica, 1987)

Burke Peter, *La storia culturale* (Bologna, il Mulino, 2006)

Burns Howard, Foster Kurt W., Oechsliin Werner (a cura di), *Palladio nel Nord Europa*, atti del seminario, Vicenza, 3-6 maggio 1999, *Annali d'architettura*, 12 (2000)

Caccia Susanna, Olmo Carlo, *La villa Savoye. Icona, rovina, restauro (1948-1968)* (Roma, Donzelli, 2016)

Cellauro Louis, "Les textes concernant la correction optique dans les traités d'architecture de la Renaissance", *Annali di architettura*, 16 (2004), 45-56

Delagardette Claude Mathieu, *Règle des cinq ordres d'architecture de Vignole. Avec un détail d'un ordre Dorique de Pœstum...* (Paris, Chez Chereau, Graveur, 1786)

della Valle Anna (redazione), *Palladio: la sua eredità del mondo*, catalogo della mostra, Vicenza Basilica Palladiana 5 maggio- 9 novembre 1980 (Milano, Electa, 1980)

Desgodets Antoine, *Les Édifices antiques de Rome*, fac-simile dell'edizione di Jean-Baptiste Coignard, imprimeur du Roi, Paris 1682, prefazione di Pierre Gros, introduzione e note di Hélène Rousteau-Chambon, (Paris, éditions A. et J. Picard – INHA, 2008)

Durand Jean-Nicolas-Louis, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle. Avec un texte extrait de l'Histoire générale de l'architecture par J.-G. Legrand* (Paris, l'imprimerie de Gillé fils - Ecole polytechnique, chez l'auteur, 1799-1801)

Durand Jean-Nicolas-Louis, *Nouveau précis des leçons d'architecture données à l'École impériale polytechnique* (Paris chez l'auteur à l'École impériale polytechnique et chez Fantin libraire, 1813)

Ferrone Vincenzo, *Il mondo dell'illuminismo. Storia di una rivoluzione culturale* (Torino, Einaudi, 2019)

Franco Francesco, "Nicola Monti", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 76 (2012) [https://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-monti\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-monti_%28Dizionario-Biografico%29/) (ultimo accesso: 7 agosto 2022)

Frommel Sabine, Garric Jean-Philippe (a cura di), *I disegni di Charles Percier 1764-1838. Toscana, Umbria e Marche nel 1791* (Roma, Campisano, 2021)

Garric Jean-Philippe, *Recueils d'Italie: les modèles italiens dans les livres d'architecture français* (Sprimont, Mardaga, 2004)

Garric Jean-Philippe, "Décadence de la théorie des ordres à la fin du XVIIIe siècle", in Jean-Philippe Garric, Frédérique Lemerle, Yves Pauwels (a cura di), *Architecture et théorie. L'héritage de la Renaissance*, atti del convegno, Tours, 3-4 giugno 2009, Paris, 5 giugno 2009 (Paris, Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2012), 53-71

Garric Jean-Philippe, "Formation et diffusion dans la presse. La réception des modèles architecturaux entre Italie et France", in *Bâtir pour Napoléon. Une architecture franco-italienne*, a cura di Letizia Tedeschi, Jean-Philippe Garric, Daniel Rabreau (Bruxelles, Mardaga, 2021), 147-175

Garric Jean-Philippe, "La dissolution des ordres au siècle des Beaux-Arts", in Frédérique Lemerle, Yves Pauwels (a cura di), *Histoire d'ordres* (Turnhout, Brepols, 2021), 269-319

Grandjean de Montigny Auguste, Famin Auguste, *Architecture toscane ou palais, maisons et autres édifices de la Toscane mesurés et dessinés par A. Grandjean de Montigny et A. Famin architectes* (Paris, P. Didot l'aîné, 1815 ma 1806-1815)

Gell William, Bedford Francis Octavius, et al, *The Unedited Antiquities of Attica; comprising the architectural remains of Eleusis, Rhamnus, Sunium, and Thoricus* (London, Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, and John Murray, 1817)

Gurrieri Francesco, Berti Luciano, Leopardi Claudio (a cura di), *La Basilica di San Miniato al Monte a Firenze* (Firenze, Ed. Giunti Barbera, 1988)

Lemerle Frédérique, "A l'origine du palladianisme européen: Pierre Le Muet et Roland Fréart de Chambray", *Revue de l'art*, 178 (2012), 43-44

Leoni Marina, *Quatremère de Quincy e l'«Encyclopédie méthodique». La storia dell'architettura tra erudizione e teoria* (Milano, FrancoAngeli, 2018)

*Les monuments historiques de la France*, 2 (1975), numero monografico su Palladio e Palladianesimo

Michel Olivier, "Jean-Baptiste-Frédéric Desmairs", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 39 (1991) ma [https://www.treccani.it/enciclopedia/jean-baptiste-frederic-desmarais\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/jean-baptiste-frederic-desmarais_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: agosto 2022)



- Palladio Andrea, *I Quattro Libri dell'Architettura* (Venezia, appresso Domenico de'Franceschi, 1570)
- Palouzié Hélène, *Jean-Baptiste Desmarais (1756-1813), son milieu, son temps*, tesi di dottorato, (tutor L. Pellicier, Montpellier, 1994)
- Perniola Giusi Andreina, *Inedite città, maestri, studi: la cultura architettonica francese nel Journal de voyage de Rohault en Italie (1803-1804)*, tesi di dottorato (Politecnico di Torino, Torino, 2011)
- Perniola Giusi Andreina, "«C'est là où il faut étudier Palladio»: la basilica. Note dall'inedito diario dell'architetto pensionnaire Hubert Rohault de Fleury nel 1804", *Ricerche di Storia dell'Arte*, 105 (2011), 43-54
- Perniola Giusi Andreina, "Le terre del Palladio come spazi inediti per l'architettura. Microstoria nel «Journal de voyage de Rohault en Italie» (1803-1804)", in *Attraverso l'Italia: Edifici, città paesaggi nei disegni degli architetti francesi, 1750-1850*, a cura di Antonio Brucculeri, Cristina Cuneo (Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2020), 304-317
- Perniola Giusi Andreina, "La gerarchia dei monumenti da osservare. Indagini su Roma dai diari di Hubert Rohault de Fleury, 1803-1804", in *Roma in età napoleonica. Antico, architettura e città da modello a laboratorio*, a cura di Jean-Philippe Garric, Susanna Pasquali, Marco Pupillo (Roma, Officina libraria, 2021), 127-145
- Pérouse de Montclos Jean-Marie, *Étienne-Louis Boullée (1728-1799): de l'Architecture classique à l'Architecture révolutionnaire, préface d'André Chastel* (Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1969) trad. it. Étienne-Louis Boullée, 1728-1799 (Milano, Electa, 1997)
- Pérouse de Montclos Jean-Marie, "Les prix de Rome": *concours de l'Académie royale d'architecture au XVIIIe siècle: inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France* (Paris, Berger-Levrault, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 1984)
- Pinon Pierre, *Pierre-Adrien Pâris (1745-1819), architecte, et les monuments antiques de Rome et de la Campanie* (Rome, École française de Rome, 2007)
- Quatremère de Quincy Antoine Chrysostome, *Encyclopédie méthodique: Architecture*, t. 3 (Paris chez la Veuve Agasse, 1825)
- Quatremère de Quincy Antoine Chrysostome, *Dictionnaire historique d'architecture: comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art* (Paris, Librairie d'Adrien Le Clere et cie, 1832)
- Raspi Serra Joselita, Simoncini Giorgio (a cura di), *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico 1750-1830*, catalogo della mostra, Padula, chiostro di S. Lorenzo, giugno 1986 (Firenze, Centro Di, 1986)
- Sicca Cinzia Maria, *La Fortuna della Rotonda*, in *La Rotonda*, a cura del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio (Milano, Electa, 1988), 169-204
- Szambien Werner, *Jean-Nicolas-Louis Durand, 1760-1834. De l'imitation à la norme* (Paris, Picard, 1984)
- Szambien Werner, *Symétrie, goût, caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique, 1550-1800* (Paris, Picard, 1986)
- Troilo Simona, *La patria e la memoria. Tutela e patrimonio culturale nell'Italia unita* (Milano, Electa, 2005)
- Viollet-le-Duc Eugène Emmanuel, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, t. 7 (Paris, A. Morel, 1864)
- Vitruvio, *De architectura*, a cura di Pierre Gros; traduzione e commento di Antonio Corso e Elisa Romano (Torino, Einaudi, 1997)
- Willesme Jean-Pierre, *L'architecte Hubert Rohault de Fleury (1777-1846) d'après les albums conservés au musée Carnavalet*, tesi di dottorato, tesi di dottorato, (École Pratique des Hautes études, Parigi, 2004)
- Willesme Jean-Pierre, "Rohault de Fleury, architecte (1777 -1846). Recherches sur son journal de voyage", *Bulletin de la société de l'histoire de Paris et de Île-de-France*, 132 (2005), 79-105

# La ‘riscoperta’ di Vignola nell’opera di Lebas e Debret, tra documentazione e *patrimonialisation*

The ‘rediscovery’ of Vignola in the work of Lebas and Debret, between documentation and *patrimonialisation*

GIOVANNA D’AMIA

Politecnico di Milano

Nel ripercorrere la ‘sfortuna critica’ di Jacopo Barozzi da Vignola nell’ambito della pubblicazione monografica del 2002<sup>(1)</sup>, Christof Thoenes non fa menzione del volume *Œuvres complètes de Jacques Barozzi de Vignole*, avviato nel 1815 presso “l’Imprimerie de P. Didot l’aîné” di Parigi [Fig. 3.1]. La pubblicazione promossa da Louis-Hippolyte Lebas (1782-1867) e François Debret (1777-1850) non costituisce infatti in senso proprio un saggio di letteratura critica sul grande architetto emiliano del secondo Cinquecento, anche se nel contesto della cultura architettonica del XIX secolo va comunque considerata un primo tentativo di sistematizzazione della sua attività professionale.

Nelle intenzioni dei suoi autori, il volume avrebbe dovuto costituire un repertorio sistematico di tutte le opere attribuibili a Vignola e avrebbe dovuto essere corredato di un “texte explicatif”, di una “table chronologique” nonché di una riedizione critica della *Regola delli cinque ordini di architettura*, il più importante contributo teorico dell’architetto emiliano. Il progetto dei due architetti francesi nasceva infatti dalla constatazione dello scollamento esistente tra la straordinaria fortuna critica del trattato sugli ordini, “l’ouvrage élémentaire propre à former les élèves qui se livrent à l’étude de l’architecture”<sup>(2)</sup> e la scarsa attenzione riservata alle sue architetture, su cui gravavano tra l’altro molti problemi attributivi. L’indagine sull’opera costruita avrebbe a loro giudizio consentito di “bien connaître le style et la manière d’un maître qui a si habilement établi les proportions générales des ordres d’architecture”<sup>(3)</sup>, a beneficio di quanti fossero dediti alla pratica del costruire. Mentre la riedizione critica della *Regola* “rendue à sa simplicité primitive, et dégagée de toutes les additions qui y ont été successivement introduites”<sup>(4)</sup>, unita al trattato sulla prospettiva<sup>(5)</sup>, avrebbe restituito correttamente il contributo teorico di Vignola.

Secondo la testimonianza di Lebas e Debret l’opera era stata concepita nel 1809, successivamente al *voyage d’Italie* che nel 1806-1808 li aveva visti percorrere insieme le strade della Penisola disegnando e rilevando tanto le

<sup>(1)</sup> Christof Thoenes, Pietro Roccasecca, “Vignola teorico”, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di Richard J. Tuttle et al. (Milano, Electa, 2002), 88-99.

<sup>(2)</sup> Louis-Hippolyte Lebas, François Debret, *Œuvres complètes de Jacques Barozzi de Vignole* (Paris, Imprimerie de P. Didot L’Aîné, 1815), *Introduction*. Sulla fortuna della *Regola* di Vignola nella cultura architettonica francese del XVII e XVIII secolo, cfr. Claude Mignot, “Vignola e il vignolismo in Francia nel Sei e Settecento”, in *Vignola e i Farnesi*, atti del convegno (Piacenza 18-20 aprile 2002), a cura di Christoph Luitpold Frommel, Maurizio Ricci e Richard J. Tuttle (Milano, Mondadori Electa, 2003), 354-374.

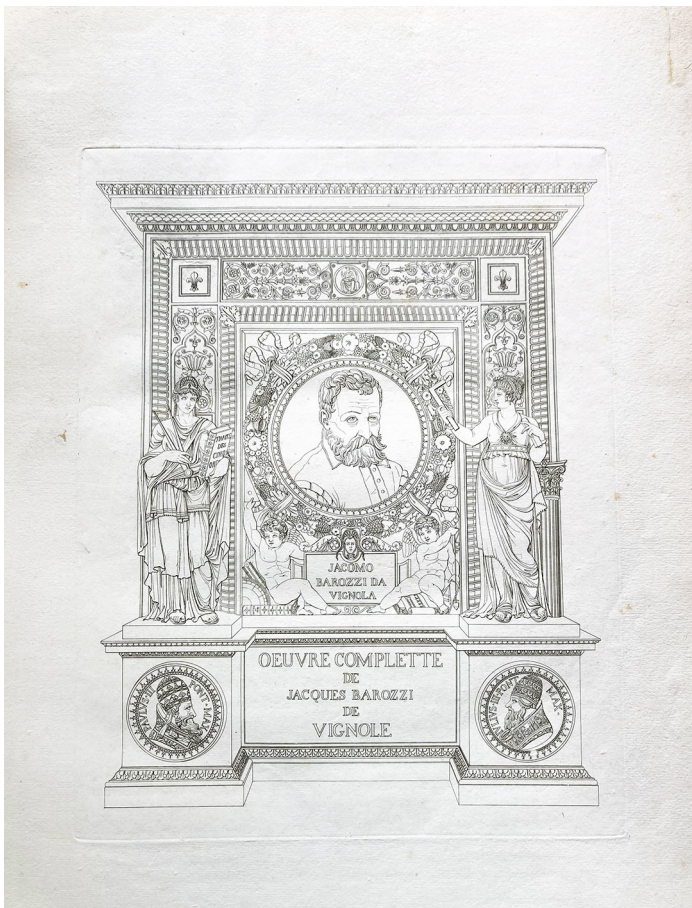
<sup>(3)</sup> *Ibidem*.

<sup>(4)</sup> *Ibidem*.

<sup>(5)</sup> Il riferimento è ovviamente a *Le due regole della prospettiva pratica* di Jacopo Barozzi da Vignola, pubblicato nel 1583.

**Abstract:** The volume of the *Œuvres complètes* de Jacques Barozzi de Vignole by Louis-Hippolyte Lebas and François Debret is the result of a series of trips to Italy that the two authors made in the early nineteenth century, in the wake of an interest in Renaissance architecture nurtured by the teaching of Charles Percier. The volume constituted the first illustrated monograph devoted to Vignola's architecture; the author's intention was to elaborate a systematic regest of the Emilian architect's activity, accompanied by an explanatory text that accounted for works of dubious attribution, a chronological table and a new edition of the *Regola delli cinque ordini di architettura*, critically restored to its primitive form. The volume came out in fascicles at the publisher Pierre Didot in Paris beginning in 1815, but was discontinued a few years later, remaining limited to illustrations of the buildings of Rome and Latium. Starting with the analysis of printed plates and autograph drawings preserved in various French institutions, the contribution aims to reconstruct the goals and achievements of Lebas and Debret's work, contextualizing it within the broader framework of the reception of the Italian Renaissance by early 19th-century French culture. In addition to constituting an important piece in the rediscovery of Vignola the architect, beyond the image codified by la *Regola*, Lebas and Debret's editorial project in fact reveals an uncommon historiographical aptitude at the time and betrays a patrimonial sensitivity for the materiality of buildings and architectural drawings, as evidenced in the case of palazzo Bocchi.

**Keywords:** Lebas, Debret, Vignole, Reception, Renaissance



3.1  
*Œuvres complètes* de Jacques Barozzi de Vignole, frontespizio.  
(Louis-Hippolyte Lebas, François Debret, *Œuvres complètes* de Jacques Barozzi de Vignole, Paris 1815)

<sup>(6)</sup> Lebas, Debret 1815, *Introduction*.

<sup>(7)</sup> Sulla 'scuola' di Charles Percier, di cui sia Lebas che Debret furono allievi, cfr. Jean-Philippe Garric, Marie-Laure Crosnier Leconte, *L'école de Percier. Imaginer et bâtir le XIXe siècle* (Paris, Éditions Mare & Martin, 2016).

<sup>(8)</sup> Lebas, Debret 1815, *Introduction*, n. 1.

<sup>(9)</sup> Cfr. Annie Jacques, "I viaggi in Italia di Debret e Lebas (1804-1811)", in *Grand Tour. Viaggi narrati e dipinti*, a cura di Cesare De Seta (Napoli, Electa, 2001), 60-73. Sui soggiorni italiani di Lebas si vedano anche Pierre Pinon, "Les Vaudoier et les Le Bas, dynasties d'architectes", in *Entre le théâtre et l'histoire. La famille Halévy, 1760-1960*, a cura di Henri Loyrette (Paris, Fayard, 1996), 88-97 e Giovanna D'Amia, "Verso Roma, Napoli e Firenze. Itinerari francesi per le città italiane in età napoleonica", in *Le città italiane: storia, tradizioni, scelte stilistiche e tipologiche, XVIII-XIX secolo*, atti del 20° convegno di studi sull'Eclettismo, Jesi, Pinacoteca di Palazzo Pianetti, 29-30 settembre 2017, a cura di Stefano Santini (in corso di stampa). Il *journal de voyage* del terzo soggiorno italiano, che si interrompe l'11 agosto 1811, è conservato al Getty Center di Los Angeles (*Architectural drawings*, inv. 87-A463).

<sup>(10)</sup> Léon Vaudoier, "Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Lebas", *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, XXVII (1869), 245-251. Per un profilo biografico di Lebas si veda ora Françoise Largier, "Lebas, Louis-Hippolyte", *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, a cura di Philippe Sénéchal e Claire Barbillon, 2013 (con aggiornamenti) <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/lebas-hippolyte.html?search-keywords=Lebas> (ultimo accesso: 19 luglio 2022). Per un primo approccio alla questione di Lebas 'storio-grafo' di Vignola, cfr. Giovanna D'Amia, "I disegni di Louis-Hippolyte Lebas storiografo di Vignola", *Il Disegno di Architettura*, 33 (settembre 2007), 34-38.

<sup>(11)</sup> Nominato il 19 novembre 1840, Lebas prese servizio il 18 gennaio 1842. Mantenne l'incarico fino al pensionamento nel 1863, ma dal 1856 fu sostituito da Albert Lenoir. Cfr. Vassiliki Petridou, *La doctrine de l'imitation dans l'architecture française dans la première moitié du XIXe siècle. Du Neo-classicisme au Romantisme à travers l'œuvre de Louis Hippolyte Lebas (1782-1867)*, tesi di dottorato (Université de Paris-Sorbonne, Paris IV, 1992); Barbara Boifava, *Théorie, Pratique et Histoire de l'Architecture: L'enseignement de Louis-Hippolyte Lebas à l'École des Beaux-Arts de Paris. 1842-1856*, tesi di dottorato (Istituto Universitario di Architettura di Venezia e Université Paris VIII, 2003); Françoise Largier, "Louis-Hippolyte Lebas (1782-1867) et l'histoire de l'art", *Livraisons d'histoire de l'architecture*, 9 (2005), I, 113-126.

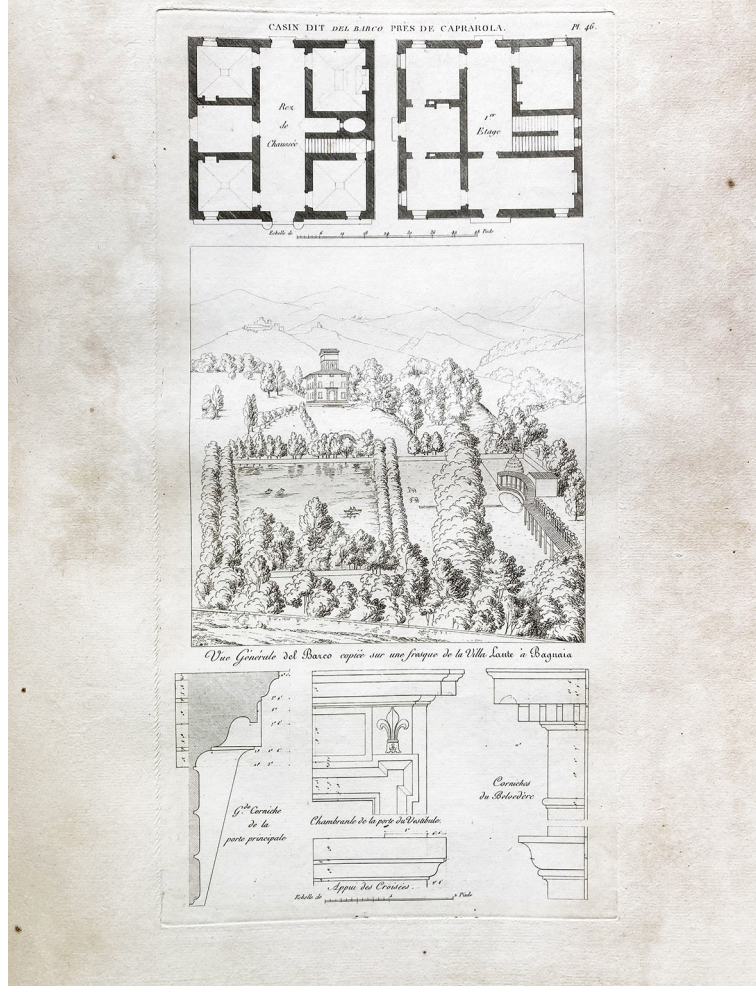
<sup>(12)</sup> I materiali del cabinet furono messi all'asta all'Hôtel Drouot nei giorni 2-4 dicembre 1867. Cfr. *Catalogue des œuvres de feu Hippolyte Le Bas et des tableaux & dessins anciens & modernes [...] qui formaient son cabinet* (Paris, Drouot, 1867).

architetture dell'antichità quanto quelle dell'età moderna. Un viaggio che aveva fornito loro l'occasione, tra le altre, di "dessiner et mesurer exactement les édifices élevés par Barozzi"<sup>(6)</sup> sull'onda di un interesse per la storia – e particolarmente per il Rinascimento italiano – maturato alla scuola di Charles Percier<sup>(7)</sup>. Nell'introduzione alle *Œuvres complètes de Jacques Barozzi de Vignole* Lebas e Debret ci informano inoltre di aver già esposto pubblicamente qualche tavola del volume nel 1810, quando, "aidés des conseils et des renseignements de [leurs] plus habiles professeurs" (con riferimento a Percier, ma anche ad Antoine-Laurent-Thomas Vaudoier) si determinarono a compiere un "troisième voyage" nel 1811, proprio nell'intento "de donner à ce recueil tout le degré d'intérêt dont il est susceptible"<sup>(8)</sup>.

Il passo rivela l'identità dell'autore di queste note introduttive, consentendoci di individuare in Lebas il principale promotore dell'iniziativa editoriale. Come sappiamo dagli studi di Annie Jacques, è lui infatti – e non François Debret, che nel 1811 aveva dovuto rinunciare alla partenza bloccato a Parigi da impegni familiari – a effettuare il 'terzo viaggio' in Italia nel 1811, dopo quello del 1803-1804, che lo aveva condotto a Roma al seguito dell'armata di Gioacchino Murat, e quello del 1806-1808 compiuto in compagnia dell'amico dopo aver conseguito il secondo *Grand Prix de Rome*<sup>(9)</sup>. Ed è soprattutto Lebas a coltivare nel corso degli anni quell'interesse per la storia che lo avrebbe portato a diventare, come ebbe a scrivere il suo primo biografo, l'"apôtre aussi zélé que convaincu de la Renaissance italienne"<sup>(10)</sup> e che nel 1840 gli avrebbe dischiuso le porte dell'École royale des Beaux-Arts di Parigi come successore di Jean-Nicolas Huyot alla cattedra di Storia dell'architettura<sup>(11)</sup>. Sfortunatamente i pur ricchi fondi documentari di Lebas sopravvissuti alla dispersione del suo *cabinet*<sup>(12)</sup> – conservati all'École nationale supérieure des Beaux-Arts e alla Bibliothèque de l'Institut de France<sup>(13)</sup> – non conservano materiali specifici che permettano di ricostruire compiutamente l'iter di preparazione del volume e le sue vicende editoriali, a cominciare dalle ragioni sottese al suo mancato completamento. Anche se numerosi disegni autografi di Lebas e Debret, conservati presso l'École parigina e presso diverse istituzioni francesi, consentono se non altro di approfondire il percorso di documentazione delle opere di Vignola condotto dai due architetti francesi nel corso dei loro soggiorni italiani.

### Le tavole a stampa

A dispetto del titolo e delle intenzioni degli autori, che aspiravano a una documentazione esaustiva dell'opera architettonica di Vignola, la pubblicazione delle *Œuvres complètes* si interruppe dopo le prime 14 *livraisons* (per un totale di 85 tavole) comprendendo solo opere realizzate a Roma e nel Lazio<sup>(14)</sup>. Il



### 3.2

Caprarola, casino detto del Barco, piante, veduta prospettica e dettagli.

(Louis-Hippolyte Lebas, François Debret, *Œuvres complètes* de Jacques Barozzi de Vignole, Paris 1815, tav. 46)

criterio di ordinamento del volume non era infatti quello cronologico – subito accantonato, “indépendamment des doutes qui existent à l’égard de plusieurs dates” – ma un principio che tenesse conto del “degré d’importance ou d’authenticité” delle singole opere<sup>(15)</sup>. Una scelta che, a detta degli autori, avrebbe evitato “plusieurs livraisons de suite entièrement composées d’objets d’un intérêt secondaire”<sup>(16)</sup>, consentendo di iniziare con le opere più note e apprezzate dell’architetto emiliano con effetti non indifferenti sulla promozione del volume. Il repertorio delle *Œuvres complètes* si apre dunque con il palazzo di Caprarola, cui sono dedicate le prime 48 tavole. Il capolavoro di Vignola – salutato da Egnazio Danti come “il più artificioso, & più compitamente ornato, & comodo palazzo del mondo”<sup>(17)</sup> – vi è illustrato accuratamente, dalle piante e vedute prospettiche generali che mostrano il suo inserimento tra villaggio e giardino fino ai più minuti dettagli architettonici e decorativi, con particolare attenzione alle membrature degli ordini. L’assenza di riferimenti a strutture preesistenti, a precedenti progettisti o eventuali decoratori (informazioni forse destinate a confluire nel testo esplicativo previsto in coda al volume), enfatizza la paternità del palazzo e delle sue dipendenze “telles qu’elles furent projetées par Barozzi de Vignole”<sup>(18)</sup>, ivi compreso il casino del Barco che viene illustrato anche con il ricorso all’affresco cinquecentesco della villa Lante di Bagnaia<sup>(19)</sup> [Fig. 3.2]. Più interessanti a questo proposito sono le tavole dedicate alla villa realizzata per Giulio III a Roma (12 in totale), che dimostrano come l’individuazione del contributo specifico di Vignola fosse al centro dell’interesse di Lebas e De-

<sup>(13)</sup> La biblioteca storica dell’École nationale supérieure des Beaux-Arts (in seguito BENSBA) conserva – oltre a numerosi disegni autografi (EBA 3478-3704) – i *Papiers Lebas* (ms 807) che comprendono materiali e appunti relativi al corso di storia dell’architettura a integrazione dei *papiers* di Léon Dufourny e Jean-Nicolas Huyot (mss 805 e 806). La Bibliothèque de l’Institut (in seguito BIF) possiede i manoscritti del *Cours d’histoire de l’architecture* (mss 4474 e 4475) e un album di disegni di villa Madama con testo esplicativo (ms 1035). Per quest’ultimo, cfr. Barbara Boifava, “Lo splendore moderno di villa Madama nella memoria ottocentesca di Louis-Hippolyte Lebas. Un rigoroso programma di ‘restauration’”, in *Porre un limite all’infinito errore. Studi di storia dell’architettura dedicati a Christof Thoenes*, a cura di Alessandro Brodini e Giovanna Curcio (Roma, Campisano, 2012), 203-212.

<sup>(14)</sup> Le tavole delle *Œuvres complètes* sono numerate da 1 a 84, ma comprendono anche la tavola 1 bis. Il presente studio si è basato sull’esemplare conservato presso la Bibliothèque de l’Institut National d’Histoire de l’Art di Parigi (BINHA, PI GT2) e su un esemplare in collezione privata bolognese. L’esemplare del Getty Research Institute di Los Angeles è ora disponibile in rete, come quello della ETH-Bibliothek di Zurigo che risulta però incompleto. Jean-Philippe Garric, in *Recueils d’Italie. Les modèles italiens dans les livres d’architecture français* (Liège, Éditions Mardaga, 2004), 215, n. 113, cita un esemplare forse appartenuto a Jean-Baptiste Rondelet venduto dalla libreria Léonce Laget nel 1988, con un frontespizio a china, 84 tavole (di cui 16 acquerellate o terminate a bistro) e un corredo di 197 disegni riferibili alle tavole pubblicate.

<sup>(15)</sup> Lebas, Debret 1815, *Introduction*.

<sup>(16)</sup> *Ibidem*.

<sup>(17)</sup> Egnazio Danti, *Vita di M. Iacomo Barozzi da Vignola*, in J. Barozzi da Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica con i commentarij del R.P.M. Danti* (Roma, Francesco Zanetti, 1583).

<sup>(18)</sup> Lebas, Debret 1815, tav. 2.

<sup>(19)</sup> *Vue Générale del Barco copiée sur une fresque de la Villa Lante à Bagnaia*, *ivi*, tav. 46.

## 3.3

Roma, villa Giulia, pianta generale del piano terreno.  
(Louis-Hippolyte Lebas, François Debret, *Œuvres complètes de Jacques Barozzi de Vignole*, Paris 1815, tav. 54)

## 3.4

Roma, chiesa di Sant'Andrea in via Flaminia, pianta e veduta prospettica.  
(Louis-Hippolyte Lebas, François Debret, *Œuvres complètes de Jacques Barozzi de Vignole*, Paris 1815, tav. 49)

<sup>(20)</sup> Cfr. *Plan général du rez-de-chaussée*, *ivi*, tav. 54. Su villa Giulia cfr. la scheda di Christoph Luitpold Frommel in *Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di Richard J. Tuttle et. al., 2002, 163-166 e Marco Calafati, "Vignola e Ammannati: architettura e decorazione a confronto", in *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, atti del convegno, Caprarola, ottobre 2008, a cura di Anna Maria Affanni e Paolo Portoghesi (Roma, Gangemi, 2011), 91-112.

<sup>(21)</sup> Una nota riportata sul disegno preparatorio (BENBA, EBA 3478) recita infatti: "Cette partie de la cour principale, ainsi que la seconde cour, et les constructions qui les environnent, sont de l'Ammanati [sic], comme le constate son nom gravé sur le pilier marqué A".

<sup>(22)</sup> Giovanni Stern, *Piante, Elevazioni, Profili e spaccati degli Edifici della Villa Suburbana di Giulio III fuori la porta Flaminia* (Roma, Fulgoni, 1784). Sulla genesi del volume e sulla incerta paternità delle note esplicative, cfr. Susanna Pasquali, "Il Cinquecento osservato nel Settecento: un libro di architettura dedicato a Villa Giulia in Roma (1784)", in *Renaissance italienne et architecture au XIXe siècle. Interprétations et restitutions*, a cura di Antonio Bruculeri e Sabine Frommel (Roma, Campisano, 2015), 101-111.

<sup>(23)</sup> Giovanni Baglione, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti, dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642* (Roma, Stamperia d'Andrea Fei, 1642).

<sup>(24)</sup> *Vue prise dans la Rue du Fr. du Peuple*, in Lebas, Debret 1815, tav. 49.

<sup>(25)</sup> *Porte de l'Eglise de St. Laurent in Damaso telle qu'elle est exécutée à la chancellerie*, *ivi*, tav. 74.

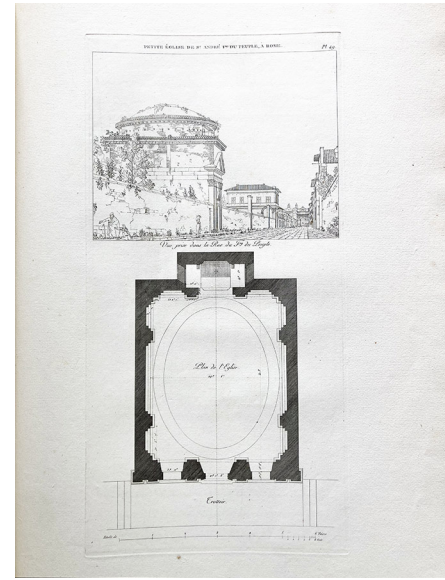
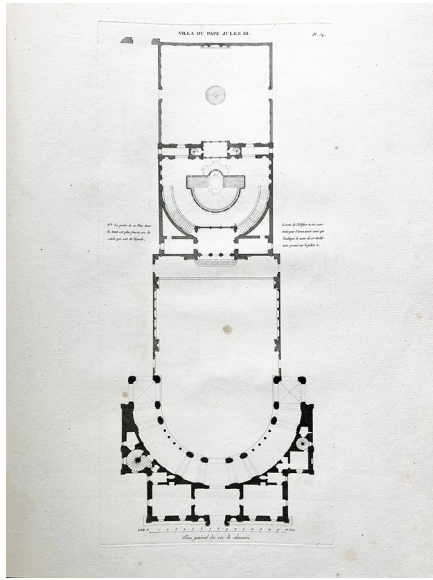
<sup>(26)</sup> La porta della sala Grande di palazzo Farnese è infatti pubblicata senza didascalia nell'*editio princeps* della *Regola* del 1562, mentre nelle edizioni successive è presentata erroneamente come "Porta di S. Lorenzo in Damaso opera del Vignola ancora che il Palazzo sia d'altri architetti". Si veda la scheda di Richard Tuttle in *Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di Richard J. Tuttle et. al., 2002, 196-200.

<sup>(27)</sup> *Porte sous les Galeries du 1er Etage au fond de la Cour*, in Lebas, Debret 1815, tav. 75.

<sup>(28)</sup> *Ivi*, tav. 76.

<sup>(29)</sup> La prima raffigura in realtà la porta della sala Grande di palazzo Farnese, mentre la seconda presenta il portale dorico "per l'entrata principale al Palazzo".

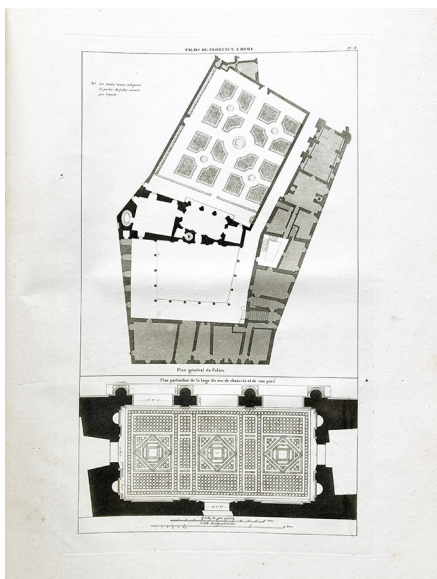
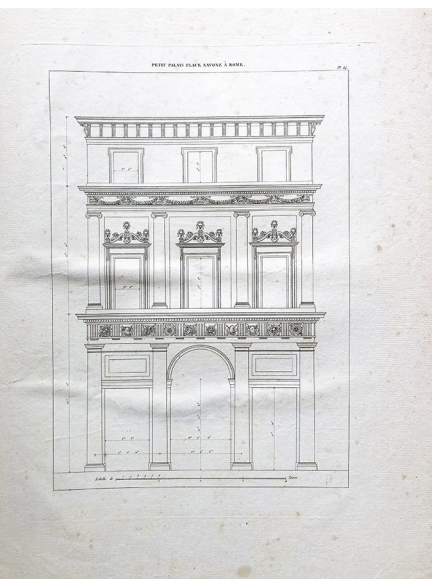
<sup>(30)</sup> Lebas, Debret 1815, tav. 84. Sull'edificio si veda la scheda di Richard Tuttle in *Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di Richard J. Tuttle et. al., 2002, 208-209.



bret. La pianta generale del piano terreno [Fig. 3.3] distingue infatti con diverse campiture grafiche la parte ritenuta autografa (il corpo principale con il cortile a esedra) da quelle realizzate da Bartolomeo Ammannati (parte del cortile principale e il secondo cortile con il ninfeo)<sup>(20)</sup>. Una distinzione che accoglie il riferimento all'architetto fiorentino riportato sulla muratura di un pilastro<sup>(21)</sup>, ma che probabilmente deriva dagli studi sull'edificio avviati da Giovanni Stern negli ultimi anni dell'Ancien Régime<sup>(22)</sup>.

In base al principio dell'importanza e dell'autenticità, tra Caprarola e Villa Giulia si inseriscono quattro tavole relative alla chiesa di Sant'Andrea in via Flaminia (letteralmente: "[faubou]rg du Peuple"), la cui attribuzione a Vignola era già data per acquisita da Giovanni Baglione nelle sue *Vite* del 1642<sup>(23)</sup>. La chiesetta con cupola ellittica è qui rappresentata anche in una veduta prospettica contestualizzata che rafforza l'analogia tra l'edificio rinascimentale e gli antichi sepolcri romani che sorgevano lungo le strade consolari<sup>(24)</sup> [Fig. 3.4].

Tra gli interventi di minore entità sono illustrate la porta della chiesa di San Lorenzo in Damaso, "telle qu'elle est exécutée à la chancellerie"<sup>(25)</sup> – una precisazione che denota la consapevolezza della sua diversità rispetto a quella pubblicata come tale nelle edizioni della *Regola* successive al 1562 (che raffigurano in realtà la porta della sala Grande di palazzo Farnese)<sup>(26)</sup> – e la porta ionica al primo piano del palazzo della Cancelleria<sup>(27)</sup>, che vengono messe a confronto con le "portes projetées par Vignole pour le Palais de la Chancellerie"<sup>(28)</sup>, ovvero con i disegni delle edizioni correnti della *Regola* riferiti, nel primo caso erroneamente, al palazzo in cui all'epoca di Vignola risiedeva il cardinale Alessandro Farnese<sup>(29)</sup>. Mentre a conclusione del volume è pubblicato il prospetto di un palazzetto in piazza Navona che, diversamente dalla condizione attuale, presenta un'estensione di tre campate incentrate sul motivo della serliana<sup>(30)</sup> [Fig. 3.5]. L'attribuzione a Vignola avanzata da Lebas e Debret, che verrà riproposta nel corso dell'Ottocento sia da Raffaello Stern che da Paul-Ma-



rie Letarouilly<sup>(31)</sup>, sembra fondata in questo caso su ragioni stilistiche per la corrispondenza di molti dettagli architettonici con le indicazioni della *Regola*.

Nel repertorio delle architetture attribuite a Vignola tra Roma e dintorni colpisce l'assenza di alcune opere dalla paternità consolidata, a cominciare dal progetto per la chiesa del Gesù che era stato in gran parte realizzato e aveva trovato una precedente illustrazione ad opera di Francesco Villamena<sup>(32)</sup>. In compenso vi compaiono edifici di dubbia attribuzione in seguito emendati dal catalogo dell'architetto, che rispondono in ogni caso al proposito di Lebas e Debret di estendere l'indagine anche a "ceux qui sont présumées"<sup>(33)</sup>.

Tra le opere religiose sono raffigurate la chiesetta a pianta centrale di Santa Maria Scala Coeli, "près de S[ain]t Paul aux trois fontaines à trois milles de Rome"<sup>(34)</sup>, e la cappella dell'abate valenciano Filippo Ruiz (testualmente "Ruys") nella chiesa di Santa Caterina dei Funari<sup>(35)</sup>, la cui attribuzione a Vignola risale a Egnazio Danti<sup>(36)</sup>. Tra le sistemazioni di giardini sono segnalate le due fontane con statue di fiumi "qui étaient dans les jardins Borromei f[aubou]rg du Peuple"<sup>(37)</sup>, all'epoca inglobate nel complesso di villa Poniatowski e già fatte oggetto di un'incisione di Giovanni Francesco Venturini<sup>(38)</sup>, la Grotta dei Vini di impianto ovale nel giardino di villa Borghese<sup>(39)</sup> e il Teatro delle Acque (letteralmente "amphitéatre") di villa Mondragone a Frascati<sup>(40)</sup>. Mentre le altre architetture civili comprendono la facciata esterna di Porta del Popolo con l'iscrizione a ricordo della ricostruzione voluta da Pio IV<sup>(41)</sup>, dubitativamente attribuita a Vignola da Francesco Milizia<sup>(42)</sup>, e palazzo Firenze a Roma, che alla metà del Cinquecento era appartenuto a Giulio III e alla sua famiglia prima di passare ai granduchi di Toscana. Come nel caso di villa Giulia, altro edificio in cui intervenne Bartolomeo Ammannati, una campitura grafica più scura denota in pianta "les parties du palais restauré [sic] par Vignole"<sup>(43)</sup>, che per Lebas e Debret corrispondono al corpo di fabbrica interno che chiude il cortile e che si affaccia sul giardino con un doppio ordine di logge [Fig. 3.6].

3.5

Roma, palazzetto in piazza Navona, prospetto.  
(Louis-Hippolyte Lebas, François Debret, *Œuvres complètes de Jacques Barozzi de Vignole*, Paris 1815, tav. 84)

3.6

Roma, palazzo Firenze, planimetria generale e pianta della loggia al piano terreno.  
(Louis-Hippolyte Lebas, François Debret, *Œuvres complètes de Jacques Barozzi de Vignole*, Paris 1815, tav. 78)

<sup>(31)</sup> Cfr. Raffaello Stern, *Lezioni di architettura civile* (Roma, tipografia di Giuseppe Salviucci, 1822) e Paul-Marie Letarouilly, *Édifices de Rome moderne, ou recueil des palais, maisons, églises, couvents, et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome*, 3 voll. (Paris, Bance, 1840-1857), I, tavv. 37-39.

<sup>(32)</sup> Francesco Villamena, *Alcune opere d'architettura di Iacomo Barotio da Vignola, raccolte e poste in luce da Francesco Villamena* (Roma, presso l'autore, 1617).

<sup>(33)</sup> Lebas, Debret 1815, *Introduction*.

<sup>(34)</sup> *Ivi*, tav. 68. Alla chiesetta, realizzata tra il 1582 e il 1584 (quando Vignola era già morto) e oggi attribuita a Giacomo Della Porta, sono dedicate anche le tavv. 69 e 70.

<sup>(35)</sup> *Ivi*, tav. 77.

<sup>(36)</sup> Danti 1583. La cappella, realizzata nel 1565-1566, è ancora oggi variamente attribuita a Vignola. Non compare però nel catalogo ragionato delle opere pubblicato in *Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di Richard J. Tuttle et. al., 2002.

<sup>(37)</sup> Lebas, Debret 1815, tav. 65. La villa – che nel Cinquecento appartenne a papa Giulio III e a suo fratello Balduino, prima che Pio IV la donasse ai nipoti Carlo e Federico Borromeo – fu acquistata dal principe polacco Stanislaw Poniatowski nel 1792. A Vignola è comunemente attribuito il progetto del giardino con statue e fontane sul modello degli Orti Farnesiani sul Palatino, di cui oggi restano alcuni resti incorporati nella conceria Riganti.

<sup>(38)</sup> Giovanni Francesco Venturini, *Prospetto delle Fontane nel Giardino de' signori Boromei fuori della Porta del Popolo nella via Flaminia. Architettura di Giacomo Barotio da Vignola*, Roma 1683. L'incisione, che fa parte della serie *Le fontane ne' palazzi e ne' giardini di Roma con li loro prospetti ed ornamenti*, costituisce la fonte di Lebas e Debret che ne ripropongono l'inquadratura.

<sup>(39)</sup> Lebas, Debret 1815, tavv. 66 e 67. La grotta, attribuita a Vignola sulla base di motivazioni stilistiche, fu realizzata tra il 1609 e il 1618 sotto la direzione di Flaminio Ponzio.

Louis-Hippolyte Lebas, Bologna, "Chapelle dans l'Eglise de Saint-Petrone", 1806-1815.  
(Angers, Musée des Beaux-Arts, inv. 2001.46.3.1  
(C) Musées d'Angers)

<sup>(40)</sup> *Ivi*, tav. 73. La struttura, detta anche fontana della Girandola, è illustrata in due acqueforti seicentesche di Giovanni Battista Falda che ne attribuisce la paternità a Giovanni Fontana. L'equivoco di Lebas e Debret può essere nato dal fatto che il prospiciente portico di Giovanni Vasanzio era allora comunemente detto portico "del Vignola".

<sup>(41)</sup> Lebas, Debret, tavv. 71 e 72. La ricostruzione, inizialmente affidata a Michelangelo, fu realizzata da Nanni di Baccio Bigio tra il 1562 e il 1565.

<sup>(42)</sup> Francesco Milizia, *Le vite de' più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo precedute da un saggio sopra l'architettura* (Roma, stamparia di Paolo Giunchi Komarek, 1768), 265. La "Porta del Popolo dalla parte di fuori" è variamente attribuita a Michelangelo e a Vignola.

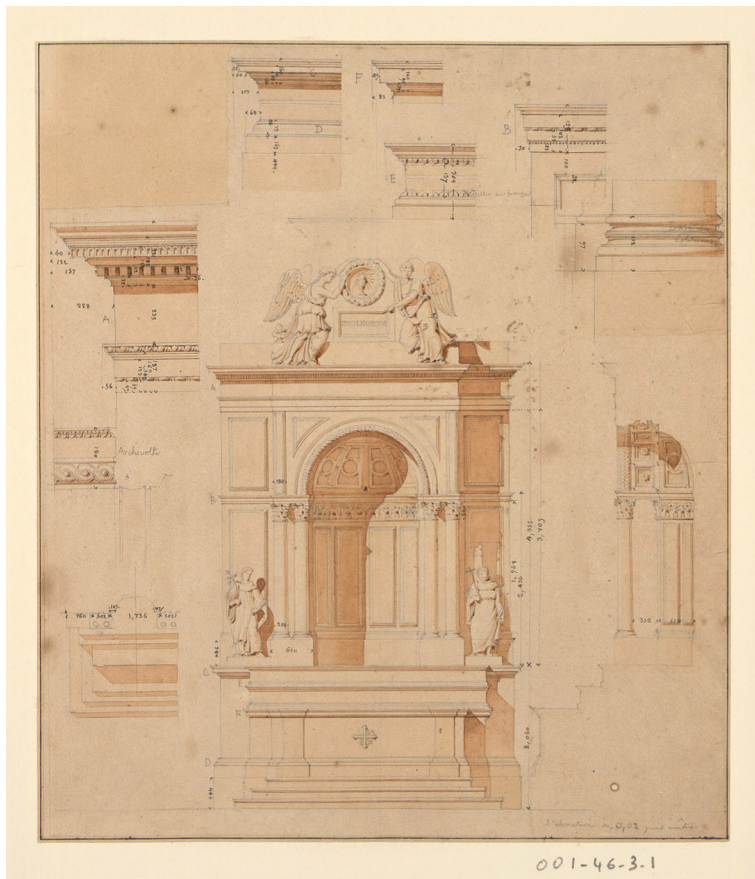
<sup>(43)</sup> Lebas, Debret 1815, tav. 78, ma si vedano anche le tavv. 79-83. L'attribuzione a Vignola è oggi contestata in favore di Bartolomeo Ammannati, anche se qualcuno riconduce a un suo progetto gli interventi eseguiti da Baldovino del Monte per la famiglia Medici.

<sup>(44)</sup> Si vedano i disegni BENSBA, da PC77832-9-37 a PC77832-9-56.

<sup>(45)</sup> L.-H. Lebas, *Palais de Caprarola. Détail de la voûte de la chapelle*, Musée d'Orsay, inv. R.F. 1711 bis. Il disegno presenta la *Creazione degli astri nel medaglione centrale e lo spicchio con il Sacrificio d'Isacco* che ricompare nella sezione della cappella in Lebas, Debret, tav. 30.

<sup>(46)</sup> Il fondo della BENSBA conserva 23 disegni di Lebas riferibili a villa Giulia (EBA 3478-3500). E precisamente: *Plan général, Façade Extérieure, Elévation du côté de la cour, Coupe Générale, Détails de la façade extérieure, [Détails divers], Vue de la cour demi-circulaire bâtie par J. Barozzi da Vignola, Stucs des arcades de la grande cour, Voûte du vestibule qui sépare les deux cours, Motif d'architecture à l'extrémité de la troisième cour, Entablement et chapiteau du grand ordre Ionique de la cour demi-circulaire, Chapiteau moderne de la loge qui sépare les deux cours, Chapiteau antique A de la galerie demi-circulaire de la grande cour, Profil et quelques mesures du chapiteau A, Chapiteau antique de la partie demi-circulaire 1<sup>ème</sup> colonne à gauche en entrant, Chapiteau antique de la partie demi-circulaire 2<sup>ème</sup> colonne à gauche en entrant, L'une des façades de la cour du Nymphée, Voûte de la loge inférieure entre les deux cours, Autre façade de la cour du nymphée, Détails de la loge entre les deux cours, Arabesques sous le portique circulaire de la grande cour, Stucs de la loge de l'Ammannati, Rectification du sujet ci-dessus.*

<sup>(47)</sup> I disegni di Lebas (BENSBA, EBA 3612-3614) rappresentano frammenti antichi nel giardino.



### I disegni preparatori

Molti materiali grafici, in gran parte conservati presso la biblioteca dell'École nationale supérieure des Beaux-Arts, sono riferibili alla pubblicazione delle *Œuvres complètes de Jacques Barozzi de Vignole*. Alcuni di questi riguardano le opere che hanno trovato illustrazione nel volume a stampa e comprendono schizzi e rilievi realizzati in situ, oppure disegni rielaborati in studio come base per le incisioni. I disegni di Debret a Caprarola offrono diversi scorci pittoreschi sul palazzo, sul casino e sui giardini<sup>(44)</sup>, mentre un disegno di Lebas oggi al Musée d'Orsay illustra la decorazione della volta della cappella al piano nobile<sup>(45)</sup>. Analogamente, per villa Giulia si conservano diversi elaborati di Lebas riferibili più o meno direttamente alle tavole del volume, accanto a schizzi preliminari accompagnati da annotazioni dimensionali e legende esplicative<sup>(46)</sup>. Mentre altri disegni riferibili a villa Poniatowski, ancorché privi di una corrispondenza diretta con le tavole a stampa, testimoniano i sopralluoghi compiuti dai due architetti francesi nella loro ricerca delle testimonianze vignolesche<sup>(47)</sup>.

Decisamente più interessanti sono i disegni relativi alle opere rimaste inedite poiché ci offrono qualche delucidazione sulle architetture di Vignola (o a lui attribuite) che avrebbero dovuto integrare le *Œuvres complètes* di Lebas e Debret. E, tra queste, particolarmente significativi risultano i materiali relativi alle città emiliane, da Bologna, dove Vignola ebbe la propria formazione e dove operò a più riprese, a Parma, capitale di un ducato governato dalla famiglia Farnese che fu tra i suoi principali committenti.





3.8

Louis-Hippolyte Lebas, Bologna, "Chapelle dans l'Eglise de Saint-Petrone", 1806-1815.

(Angers, Musée des Beaux-Arts, inv. 2001.46.3.2

(C) Musées d'Angers)

Al periodo bolognese che precede il definitivo trasferimento di Vignola a Roma nel 1550 fanno riferimento i disegni di palazzo Bocchi (di cui parleremo separatamente) e della chiesa di San Petronio, la fabbrica dove l'architetto emiliano ricoprì l'incarico di "architetore et ingegniero". La mancata realizzazione della facciata non consentì a Lebas e Debret (che probabilmente ignoravano i due disegni autografi di cui disponiamo oggi) di concentrarsi sul progetto concepito da Vignola, ma alcuni elaborati grafici testimoniano il loro interesse per il fabbricato. Un disegno di Debret conservato all'École des Beaux-Arts di Parigi ritrae la transenna tardo-quattrocentesca posta all'ingresso della cappella di Santa Croce<sup>(48)</sup>, mentre quattro disegni di Lebas oggi ad Angers raffigurano l'ancona vignolesca della cappella del Santissimo Sacramento, all'epoca nota come cappella Malvezzi<sup>(49)</sup> [Figg. 3.7, 3.8]. Questa è ritratta nelle forme conferite da Angelo Venturoli nel 1814, con la cimasa realizzata da Giacomo de Maria e il nuovo tabernacolo in marmo, sollevando la questione – che non è possibile affrontare in questa sede – di un eventuale viaggio di Lebas in Italia successivo al 1811. Al periodo del pontificato di Pio IV si riferiscono invece due disegni di Lebas per la facciata del portico dei Banchi, un'opera attribuita a Vignola da Egnazio Danti che vi riconobbe "con quanta gratia egli seppe accordare la parte nuova con la vecchia"<sup>(50)</sup>. L'architetto francese insiste in questo caso sui dettagli ornamentali delle membrature architettoniche e sulle finestre a doppia voluta dell'ordine superiore, riconoscibili come cifra stilistica dell'architetto emiliano<sup>(51)</sup>.

<sup>(48)</sup> F. Debret, *Capella nella chiesa di San Petronio* (BENSBA, PC77832-3-117). Altri due disegni ritraggono dettagli delle porte laterali della facciata (PC77832-3-118 e PC77832-3-119).

<sup>(49)</sup> L.-H. Lebas, *Chapelle dans l'Eglise de Saint-Petrone*, Angers, Musée des Beaux-Arts, inv. 2001.46.3.1-4.

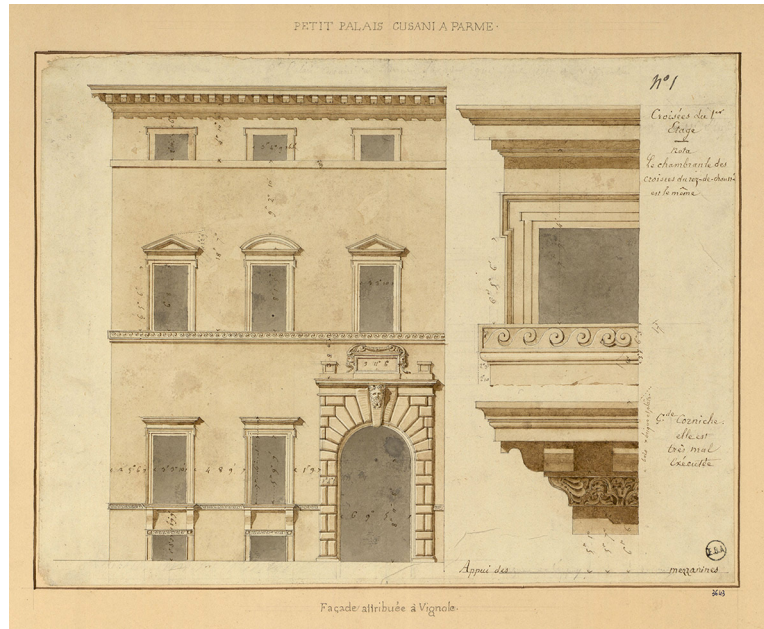
<sup>(50)</sup> Danti, *Vita di M. Iacomo Barozzi da Vignola*, 1583.

<sup>(51)</sup> L.-H. Lebas, *Élévation du Portique de Banchi par Vignole e Détails* (BENSBA, PC22787). Per una riflessione generale sui disegni bolognesi di Lebas e Debret, cfr. Francesco Ceccarelli, *L'Intelligenza della città. Architettura a Bologna in età napoleonica* (Bologna, Bononia University Press, 2020), 71-75.

Louis-Hippolyte Lebas, "Petit Palais Cusani à Parme",  
"Façade attribuée à Vignole, Inscription au dessus de la  
porte, Détails des croisées du rez-de-chaussée et de la porte  
principale de la façade", 1806-1815.  
(Parigi, Bibliothèque de l'École nationale supérieure des  
Beaux-Arts, EBA 3643,  
Photo (C) Beaux-Arts de Paris, Dist. RMN-Grand Palais/  
image INHA)

## 3.10 (pagina a fronte)

Louis-Hippolyte Lebas, "Fac simile d'un dessin original du  
célèbre J.B. da Vignola pour la façade du Palais Bocchi  
aujourd'hui Spelli a Bologna, trouvé dans les archives de ce  
Palais", 1806-1815.  
(Parigi, Bibliothèque de l'École nationale supérieure des  
Beaux-Arts, EBA 3626,  
Photo (C) Beaux-Arts de Paris, Dist. RMN-Grand Palais/  
image INHA)



La mancata documentazione sulle fabbriche piacentine, a cominciare dal monumentale palazzo Farnese<sup>(52)</sup>, è compensata dai materiali iconografici relativi alla città di Parma, dove Lebas disegna la facciata di palazzo Buralli Miari (da lui definito "petit Palais Cusani" con riferimento ai proprietari dell'epoca), che sostiene "attribuée à Vignole", indugiando sulle finestre ingiunocchiate del piano terreno e sul portale bugnato, allora sormontato da una cimasa con iscrizione relativa a committenza e datazione<sup>(53)</sup> [Fig. 3.9]. Analogamente, restituisce pianta, prospetto e dettagli ornamentali di palazzo Soragna Tarasconi, annotando che "l'architecture de ce Palais non terminé est attribuée à Vignole"<sup>(54)</sup>. Curiosamente invece l'architetto francese tralascia il rilievo del palazzo del Giardino – la sola fabbrica della città oggi restituita alla paternità vignolesca sulla base di ragioni stilistiche e di significative concordanze cronologiche<sup>(55)</sup> – per concentrarsi sul palazzetto Eucherio Sanvitale (testualmente: "maison dite du jardinier dans le jardin Imp[er]ial à Parme") che ritiene "faussement attribué à Vignole"<sup>(56)</sup>. E in modo analogo esclude dal catalogo delle opere attribuite all'architetto emiliano il Teatro Farnese di Parma, che riconduce correttamente alla paternità dell'architetto ferrarese Giovanni Battista Aleotti<sup>(57)</sup>.

### Il caso palazzo Bocchi

La serie di disegni bolognesi relativi al palazzo che fu di Achille Bocchi, un'opera la cui questione attributiva resta tuttora irrisolta<sup>(58)</sup>, apre un nuovo scenario sulle modalità con cui Lebas conduceva la propria indagine sulle opere di Vignola. Si tratta infatti dell'unico caso in cui, a integrazione degli schizzi e dei rilievi realizzati in situ, l'architetto riprodusse un disegno cinquecentesco presentatogli dai proprietari del palazzo, che nel 1811 (data presunta della copia) apparteneva alla famiglia Piella [Fig. 3.10]. A corredo del disegno è infatti riportata la seguente iscrizione:

<sup>(52)</sup> Dal *journal de voyage* del Getty Center di Los Angeles (cfr. nota 9) sappiamo che Lebas passò per Piacenza nel maggio 1811, all'inizio del suo terzo soggiorno italiano.

<sup>(53)</sup> L.-H. Lebas, *Façade attribuée à Vignole; Inscription au dessus de la porte; Détails des croisées du rez-de-chaussée et de la porte principale de la façade* (BENSBA, EBA 3643-3645). La facciata era stata ricostruita per iniziativa di Benedetto Buralli nel 1566 (anche se Lebas riporta la data 1567), in previsione dell'ingresso di Maria di Portogallo quale sposa di Alessandro Farnese. La cimasa, che all'epoca di Lebas appariva "tout à fait ruinée", è poi stata eliminata con la realizzazione del balcone al di sopra del portale.

<sup>(54)</sup> L.-H. Lebas, *Palais Tarasconi Via de' Genovesi à Parme* (BENSBA, EBA 3650), cui sono riferiti altri due disegni con *Plan* e *Détails* (EBA 3651-3652). Palazzo Tarasconi è oggi attribuito a Giovanni Francesco Testa, allievo di Vignola, circostanza che nella letteratura odeporea di primo Ottocento ha suggerito un'attribuzione all'architetto emiliano.

<sup>(55)</sup> Si veda la scheda di Bruno Adorni, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di Richard J. Tuttle et. al., 2002, 327-329.

<sup>(56)</sup> L.-H. Lebas, *Maison dite du jardinier dans le jardin Imp[er]ial à Parme* (BENSBA, EBA 3648).

<sup>(57)</sup> Cfr. Giovanna D'Amia, "Giovanni Battista Aleotti e la storiografia dell'architettura teatrale", in *Giovanni Battista Aleotti e l'architettura*, atti del convegno, Ferrara, Palazzo Bonacossi e Argenta, Centro Culturale Cappuccini, 6-7 dicembre 2000, a cura di Costanza Cavicchi, Francesco Ceccarelli, Rossana Torlontano (Reggio Emilia, Diabasis, 2003), 197-204. Al teatro farnesiano sono dedicati diversi disegni (BENSBA, EBA 3646-3647 e 3653-3658).

<sup>(58)</sup> Si veda la scheda di Richard Tuttle in *Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di Richard J. Tuttle et. al., 2002 149-152.

il s'agit d'un gravure de la façade du palais Bocchi à Bologne l'an de même date que le dessin original 1748 et qui est en haut les armes de Paul III avec cette inscription

CAERVLIA DVX LAETO FLOREBYNT LILIA MVNDO  
FLOREBIT PIETAS SEMPER ET ALMA FIDES

PAVL III



PONT. MAX

BOCCHIE QVID DVBITAS VIVIT FARNESIA PROLES  
NE DESPONDE ANIMVM SPES TVA VIVIT ADHVC

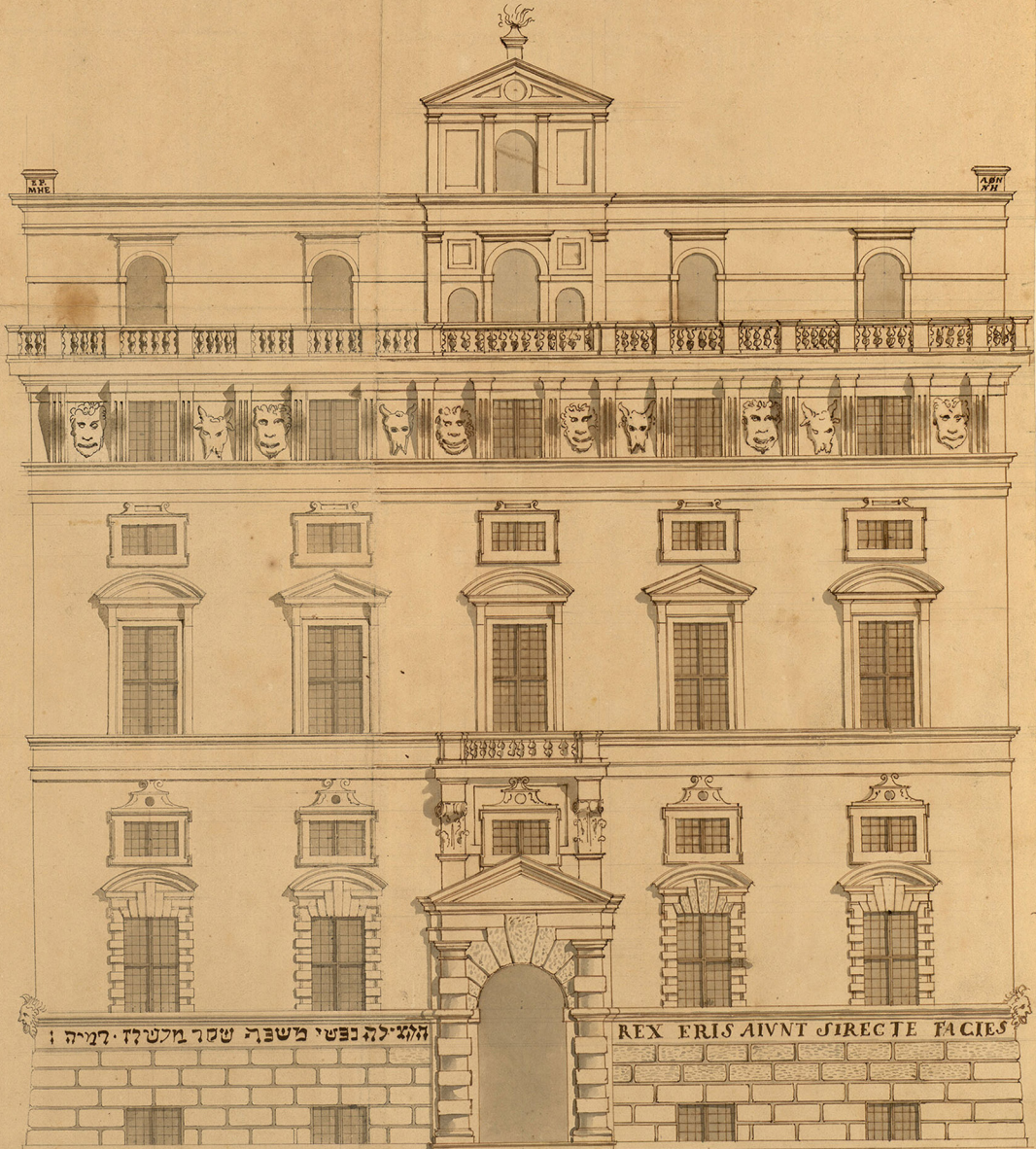
La second-gravure s'offre en quelques chose de dessin ou y voit au premier coup un balcon général comme au haut de ce dessin et porté par de semblables consoles (ce gravure est de 1755 et porte un titre la gravure de ce dessin)

PIVS MEDICVS EST PONTIFEX  
IDEM OPTIMVS QVI MAXIMVS



SALVS PIIS MORS IMPIS  
DEO SVPREMO GLORIA

Les propriétés actuelles du Palais Bocchi possèdent dans leur intérieur le dessin original de Vignola d'où l'on a tiré la gravure qui se voit actuellement sur le mur de la cour, mais sans le remarquer plus on s'est aperçu que le dessin est dans les archives de l'Etat, et la véritable plan qui s'en suit, mais pour ne pas s'écarter de la gravure qui se voit en ce lieu, on s'est borné à leur donner le titre qui est celui qui se voit en l'Etat, les engagements à la bienveillance commencent par un dessin sans inscription qui ne pouvait paraître en l'Etat même sans permission pour éviter de la balancer.



הלא ליה נפשי משנה שטר משלך דמיה :

REX ERIS AVNT SIRECTE FACIES



Scala di Piedi N°xxx Misura di Bologna

ORTOGRAPHIA MERIDIONALIS ACADEMICE DOMUS BOCCHIANE BONON. M.D.XLV.

Fac simile d'un dessin original du célèbre J. B. de Vignola pour la façade du Palais Bocchi aujourd'hui Spelli à Bologne, trouvé dans les archives de ce Palais

Les propriétaires actuels du Palais Bocchi possèdent dans leur archives le dessin original de Vignola d'après le quel a été faite la presente copie. Ils m'ont obligeamment offert de me le donner, mais tout en les remerciant, je leur ai fait comprendre que ce dessin était dans les archives du Palais, à sa véritable place, que d'autres après moi pourraient éprouver en le voyant autant de Plaisir que j'en avais eu, et je me suis borné à leur demander la permission d'en prendre une copie qui est celle qu'on voit ici dessous, les engageant à le bien conserver comme une pièce extrêmement curieuse qui ne pouvait passer en d'autres mains sans perdre une grande partie de sa valeur.<sup>(59)</sup>

Nonostante il disegno fosse privo di firma (che, come per le altre iscrizioni presenti nel documento, sarebbe altrimenti stata riprodotta integralmente) Lebas non nutre dubbi sulla sua autografia; anzi, l'esistenza stessa di quello che lui ritiene "le dessin original de Vignola" costituisce una conferma convincente dell'attribuzione dell'edificio all'architetto emiliano. Un'attribuzione che risale alle note biografiche di Egnazio Danti (anche se questi non aveva mancato di individuarvi anche "l'humore del padrone di casa"<sup>(60)</sup>) e che era stata rilanciata dalla letteratura odeporica bolognese del Settecento e del primo Ottocento<sup>(61)</sup>.

Ai nostri occhi, al contrario, il perduto 'disegno vignolesco' riprodotto da Lebas – ammesso che si trattasse di un disegno e non di un'incisione – non fa che accrescere la già complessa problematica attributiva che, sullo sfondo di una parsimoniosa documentazione d'archivio, ha visto emergere anche i nomi di Sebastiano Serlio e Ottaviano Mascarino. Il prospetto raffigurato nel disegno di Lebas costituisce infatti una soluzione progettuale che si differenzia tanto dalla versione realizzata quanto dalle due incisioni finora note dell'edificio che riportano rispettivamente la data 1545 e 1555<sup>(62)</sup>. La forte accentuazione dell'elemento rustico nel portale, con le semicolonne tuscaniche interrotte da possenti bugne, segna lo scarto più evidente rispetto all'incisione del 1545 e prefigura la soluzione che verrà effettivamente messa in opera. La configurazione assunta dal balcone del piano nobile – posto in asse con il portale, in sostituzione del leggero risalto della cornice marcapiano presente nella prima incisione – è del resto ben lontana dalla balconata su mensole che contraddistingue la soluzione del 1555. A differenziare questo disegno da entrambe le soluzioni a stampa contribuiscono anche i timpani delle finestre del piano terreno (tutti centinati), l'eliminazione dei cantonali bugnati e l'assenza di statue o obelischi a coronamento dell'attico.

<sup>(59)</sup> L.-H. Lebas, *Fac simile d'un dessin original du célèbre J.B. da Vignola pour la façade du Palais Bocchi aujourd'hui Spelli [sic] a Bologna, trouvé dans les archives de ce Palais* (ENSBA, EBA 3626) Il disegno, presentato da chi scrive al convegno *L'età di Bocchi. La filosofia simbolica nel XVI secolo* (Bologna, 7-9 maggio 1998) i cui atti sono rimasti inediti, è pubblicato in D'Amia "I disegni di Louis-Hippolyte Lebas storiografo di Vignola", 2007, 38. Altri tre disegni di Lebas (EBA 3627-3629) si riferiscono a rilievi del palazzo.

<sup>(60)</sup> Danti, *Vita di M. Iacomo Barozzi da Vignola*, 1583.

<sup>(61)</sup> Cfr. Ceccarelli, *L'Intelligenza della città. Architettura a Bologna in età napoleonica*, 2020, 76, n. 38.

<sup>(62)</sup> Sulle due incisioni, oggi attribuite a Giulio Bonasone, si vedano Johann Karl Schmidt, "Zu Vignolas Palazzo Bocchi in Bologna", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XIII (1967), 1-2, 83-94 e il contributo di Richard Tuttle in *Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di Richard J. Tuttle et. al., 2002, 149-152.

Ma l'interesse del documento non sta solo nella 'riscoperta' di una nuova soluzione cinquecentesca per la facciata di palazzo Bocchi, a riprova di come l'indagine su materiali ottocenteschi possa aprire scenari inediti anche su fabbriche di epoche precedenti. Quello che ci interessa sottolineare in questa sede è soprattutto l'importanza che Lebas attribuisce al presunto disegno autografo quale fonte a supporto della propria ricerca, anticipando l'uso sistematico dei documenti iconografici e d'archivio nell'indagine storiografica. In seconda istanza ci sembra rilevante individuare nell'atteggiamento di Lebas, che rifiuta di appropriarsi del disegno che pur gli era stato offerto, una sensibilità patrimoniale che rivela la consapevolezza dell'interesse del documento e dell'importanza che questo fosse conservato nell'archivio della fabbrica, al fine di agevolarne la consultazione e il confronto con l'opera costruita. Una preoccupazione che purtroppo non ha prodotto gli effetti sperati, in quanto il disegno cinquecentesco che Lebas attribuiva a Vignola risulta oggi irrimediabilmente.

### Originalità e fortuna editoriale

La relativa ricchezza dei materiali iconografici riferibili alle *Œuvres complètes* contrasta con l'esiguità delle informazioni sul progetto editoriale, che si riducono quasi esclusivamente alla breve *Introduction* pubblicata in apertura del volume. Lebas e Debret non esplicitano le proprie fonti, anche se, sulla base delle attribuzioni avanzate, è presumibile conoscessero le notizie biografiche su Vignola di Giorgio Vasari (1568)<sup>(63)</sup>, Egnazio Danti (1583), Giovanni Baglione (1642) e Francesco Milizia (1768), nonché la *Vita di Giacomo Barozzi* pubblicata a corredo del *Vignola illustrato* di Giambattista Spampani e Carlo Antonini (1770)<sup>(64)</sup>. Analogamente è ragionevole ipotizzare che avessero presenti *Alcune opere d'architettura di Iacomo Barotio da Vignola, raccolte e poste in luce da Francesco Villamena*, la serie di incisioni allegata alla riedizione della *Regola* pubblicata a Roma nel 1617<sup>(65)</sup>, e il *Cours d'architecture* di Augustin-Charles d'Aviler (1691) che comprendeva una biografia di Vignola e l'illustrazione di alcune opere, contribuendo alla sua notorietà nel contesto francese<sup>(66)</sup>. E forse l'accento posto sulla completezza del loro repertorio intendeva proprio marcare la differenza con le iniziative di Villamena e d'Aviler, limitate alle opere principali dell'architetto emiliano. In ogni caso, Lebas e Debret non tralasciano di evidenziare l'originalità della loro pubblicazione sottolineando la mancanza di un "recueil complet des productions de cet architecte", da loro attribuita principalmente alla "difficulté de réunir les matériaux nécessaires"<sup>(67)</sup>. E parimenti originale appare, per l'epoca, anche l'idea di una riedizione critica della *Regola* "dégagée de toutes les additions qui y ont été successivement introduites"<sup>(68)</sup>, un'operazione che avrebbe visto la luce solo nella seconda metà del secolo successivo<sup>(69)</sup>.

<sup>(63)</sup> Com'è noto, le notizie vasariane su Vignola sono comprese nella seconda edizione delle *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (Firenze 1568) all'interno delle biografie di Taddeo Zuccari, Michelangelo, Primaticcio e nell'autobiografia dello stesso Vasari. Cfr. Claudia Conforti, "Vignola nelle 'Vite' di Giorgio Vasari", in Frommel, Ricci, Tuttle, Vignola e i Farnese, 2003, 19-25

<sup>(64)</sup> *Il Vignola illustrato. Proposto da Giambattista Spampani e Carlo Antonini* (Roma, nella stamperia di Marco Pagliarini, 1770). L'opera comprende un *Saggio di geometria per introduzione allo studio dell'architettura civile*, la *Vita di Giacomo Barozzi da Vignola* (desunta soprattutto da Egnazio Danti), il trattato dei *Cinque ordini di Architettura* (con tavole della *Regola* integrate da porte e finestre di Vignola), le *Due regole della prospettiva pratica* e una *Spiegazione d'alcuni termini d'architettura*.

<sup>(65)</sup> L'edizione della *Regola* del 1617 comprende, oltre alle tavole dell'*editio princeps*, quattro disegni di portali, il camino del cardinale Ranuccio Farnese, il cosiddetto 'capitello ionico michelangiolesco' e la *Nuova et ultima aggiunta delle porte d'architettura di Michel Angelo Buonarroti fiorentino* di Giovanni Battista Montano. Precedute da un frontespizio, le "opere d'architettura di Iacomo Barotio da Vignola" comprendono: il prospetto e la pianta della chiesa del Gesù secondo il progetto vignolesco e la facciata "come al presente si trova fatta da Iacomo Della Porta"; la pianta, il prospetto, la sezione e alcuni dettagli della chiesa di Sant'Andrea in via Flaminia; la pianta e la sezione prospettica del palazzo Farnese di Caprarola tratta dall'incisione realizzata nel 1608 dall'architetto francese Jacques Lemercier.

<sup>(66)</sup> Cfr. Augustin-Charles d'Aviler, *Cours d'architecture qui comprend les Ordres de Vignole, avec des commentaires, les figures & descriptions de ses plus beaux bâtimens, & de ceux de Michel-Ange, plusieurs nouveaux desseins, ornemens & préceptes concernant la distribution, la décoration, la matière & la construction des édifices, la maçonnerie, la charpenterie, la couverture, la serrurerie, la menuiserie, le jardinage & tout ce qui regarde l'art de bâtir* (Paris, chez Nicolas Langlois, 1691), ristampato con aggiornamenti fino al 1738. Si vedano in particolare *La vie de Jacques Barozzio de Vignole, architecte et peintre* (in apertura) e *Remarques sur quelques bastimens de Vignole* (pp. 245-260), dove sono illustrati la chiesa di Sant'Andrea in via Flaminia, la chiesa del Gesù, villa Giulia e il palazzo di Caprarola.

<sup>(67)</sup> Lebas, Debret 1815, *Introduction*.

<sup>(68)</sup> *Ibidem*.

<sup>(69)</sup> Si veda la scheda di Christof Thoenes sulle riedizioni della *Regola* di Vignola, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di Richard J. Tuttle et. al., 2002, 364-365.

<sup>(70)</sup> L.-H. Lebas, *Discours prononcé à l'École royale des Beaux-Arts le 18 janvier 1842, lors de la prise de possession de la chaire d'histoire de l'architecture*, BIF, ms 4474, cahier 1, 29.

<sup>(71)</sup> Il riferimento è a *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* (Vicenza, Francesco Modena, 1776-1783), con traduzione francese.

<sup>(72)</sup> Si vedano soprattutto Auguste Famin e Auguste-Henri-Victor Grandjean de Montigny, *Architecture Toscane, ou Palais, maisons et autres édifices de la Toscane* (Paris, P. Didot l'aîné, 1815) e Martin-Pierre Gauthier, *Les plus beaux édifices de la ville de Gênes et de ses environs*, 2 voll. (Paris, chez l'auteur, 1818-1832).

<sup>(73)</sup> Sulla questione mi permetto di rinviare a Giovanna D'Amia, *La storia dell'architettura in Francia tra Illuminismo e Restaurazione. Un percorso tra libri e musei* (Milano-Udine, Mimesis, 2018).

<sup>(74)</sup> Lebas, Debret 1815, *Introduction*. Per il concetto di stile, cfr. Sabine Frommel, Antonio Bruccoleri (a cura di), *L'idée du style dans l'historiographie artistique. Variantes nationale et transmissions* (Roma, Campisano, 2013).

<sup>(75)</sup> Il riferimento è a *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome* (Paris, Imprimerie de Baudouin, 1798).

<sup>(76)</sup> Lebas, Debret 1815, *Introduction*.

<sup>(77)</sup> Un elenco esauriente delle edizioni della *Regola* e delle relative traduzioni/integrazioni dal 1562 al 1985 è offerto in Maria Walcher Casotti, "Le edizioni della *Regola*", in Pietro Cataneo, Jacopo Barozzi da Vignola, *Trattati*, ed. a cura di Elena Bassi et al. (Milano, Il Polifilo, 1985), 527-538.

<sup>(78)</sup> Si vedano la tav. 68, che riporta data e nome dell'incisore ("A.P. Giraud, 9bre 1819"), e la tav. 71, accompagnata dall'iscrizione: "A.P. Giraud Graveur, cour des Petites Écuries n. 69, f.rg St. Denis, Maison de M. Vincent".

<sup>(79)</sup> Non conosciamo la tiratura dell'opera di Lebas e Debret, testo che oggi risulta comunque abbastanza raro. Se la BENSBA ne possiede tre copie, il catalogo in rete del *Système Universitaire de Documentation* (SUDOC) segnala solo gli esemplari della BINHA, della Bibliothèque de l'Université de Bourgogne a Dijon e della Bibliothèque de l'École des Ponts et Chaussées a Marne-la-Vallée. In Italia il volume non risulta presente in nessuna biblioteca pubblica.

Ai nostri occhi appare inoltre particolarmente interessante (e relativamente precoce) il taglio monografico adottato – "l'histoire des artistes étant le complément nécessaire à l'histoire de l'art", per dirla con Lebas<sup>(70)</sup> – sull'esempio dell'attenzione che a fine Settecento era stata riservata ad Andrea Palladio<sup>(71)</sup> e in controtendenza rispetto all'opzione prevalente tra gli allievi di Percier, impegnati in una ricognizione su base geografica dei principali monumenti della Penisola<sup>(72)</sup>. In un momento in cui la storiografia dell'architettura stava costruendo la propria strumentazione a partire da collezioni di monumenti<sup>(73)</sup>, la realizzazione di un repertorio illustrato dell'opera di Vignola costituisce infatti il metodo di indagine più efficace per ricostruirne correttamente "le style et la manière"<sup>(74)</sup>. Uno stile e una maniera che Lebas e Debret ritengono implicitamente utili alla pratica del progetto, sulla scia di Charles Percier e Pierre Fontaine che avevano individuato nei palazzi e nelle abitazioni di Roma moderna un modello efficace per l'architettura residenziale contemporanea<sup>(75)</sup>.

La centralità della rappresentazione grafica nel processo di conoscenza e di appropriazione delle architetture di Vignola è confermata dall'adozione di un formato *in folio* e dalla scelta di un corredo illustrativo costituito da incisioni su rame al tratto e senza ombreggiature, che consentono non solo di contenere i costi della pubblicazione (come precisato nell'introduzione), ma anche di focalizzare l'attenzione sulle membrature architettoniche minimizzando gli effetti pittoreschi. A questo stesso fine, le illustrazioni consistono per la maggior parte in proiezioni ortogonali (piante, prospetti e sezioni) corredate di annotazioni dimensionali, anche se gli autori non rinunciano a qualche veduta prospettica e a qualche tavola dedicata alle "décorations intérieures les plus remarquables"<sup>(76)</sup>. Se il confronto diretto con il monumento costituisce il metodo privilegiato dell'indagine condotta da Lebas e Debret, appare comunque interessante la loro disponibilità a considerare fonti documentarie di diversa natura, dai disegni autografi conservati negli archivi (come nel caso di palazzo Bocchi) alle informazioni reperibili da rappresentazioni iconografiche coeve (come per il casino di Caprarola). L'importanza assegnata alla materialità delle architetture di Vignola – soprattutto se rapportata alla priorità da sempre riservata alla *Regola* (che continuava ad essere oggetto di numerose riedizioni)<sup>(77)</sup> – contribuisce inoltre a ribadire il valore documentario del monumento, operazione preliminare a qualsiasi iniziativa di 'patrimonializzazione'. Il rilevamento accurato delle architetture di Vignola o delle parti a lui attribuite conferisce infatti valore storico e artistico a edifici che – come dimostrano i molti cantieri di 'restauro' attivati nel primo Ottocento – rischiavano di essere manomessi da disinvolti processi di trasformazione.

A dispetto delle aspirazioni degli autori, la fortuna editoriale delle *Œuvres complètes* appare però limitata, a giudicare dai lunghi tempi di edizione dell'opera (il frontespizio riporta la data 1815, ma alcune tavole risalgono al 1819)<sup>(78)</sup>, dal suo mancato completamento e dalla relativa esiguità degli esemplari oggi in circolazione<sup>(79)</sup>. La 'monografia per immagini' di Lebas e Debret non aveva infatti un'immediata ricaduta didattica in seno all'École des Beaux-Arts, dove il corso di storia dell'architettura prevedeva un approccio all'età moderna solo a margine di una sistematica trattazione dell'architettura antica<sup>(80)</sup>. Ai maestri rinascimentali veniva infatti riconosciuto il merito di aver colto "l'esprit et la substance de l'art antique"<sup>(81)</sup> e di aver saputo applicarli alle esigenze di un'epoca più recente.

Pur con le difficoltà evidenziate, le *Œuvres complètes de Jacques Barozzi de Vignole* erano comunque note nei *milieux cultivés* della Parigi di primo Ottocento, contribuendo a quel processo di consolidamento dell'interesse per l'architettura del Rinascimento italiano che era stato inaugurato da Percier e Fontaine con i loro *recueils* romani<sup>(82)</sup>. Un processo entro il quale si inseriscono negli anni successivi la mancata monografia su Bramante ipotizzata da Prosper Barbot, Louis Benois e Etienne-Jules Thierry (1820-22)<sup>(83)</sup>, le *Œuvres complètes d'André Palladio* di Marie-Joseph Chapuy e Amédée Beugnot (1825)<sup>(84)</sup> e gli *Édifices de Rome moderne* di Paul-Marie Letarouilly (1840-57), i cui primi fascicoli risalgono al 1826. Anche l'opera di Letarouilly tradisce infatti il proprio debito nei confronti del lavoro di Lebas e Debret, di cui ripropone l'impianto editoriale, l'alternanza di vedute d'insieme e dettagli ornamentali e le molte attribuzioni a Vignola, in tavole che presentano disegni simili o analoghe inquadrature<sup>(85)</sup>.

Più difficoltoso è infine stabilire se Lebas e Debret siano realmente riusciti a modificare la percezione dell'opera di Vignola nel contesto della cultura architettonica francese del primo Ottocento. La vita dell'architetto emiliano pubblicata da Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy nel 1830<sup>(86)</sup> riprende nelle argomentazioni la nota biografica di Milizia, ma risulta emendata dai riferimenti ai "difetti" e alle "scorrezioni" con cui il teorico settecentesco aveva espresso le proprie riserve sulla disinvolta rielaborazione dei modelli antichi da parte di chi si era riproposto di regolamentarne l'uso. Anche se Quatremère de Quincy non sembra trarre pienamente profitto dalla pubblicazione di Lebas e Debret (nel caso di villa Giulia, sorvola ad esempio sull'intervento di Ammannati), il loro repertorio illustrato non manca di lasciare un segno<sup>(87)</sup>. Suggerendo un confronto tra le indicazioni della *Regola* e le opere architettoniche concretamente realizzate da Vignola – un confronto che, nelle intenzioni dei suoi

<sup>(80)</sup> Nonostante le indicazioni programmatiche prevedessero l'estensione della narrazione storica fino alle epoche più recenti (*Histoire de l'Architecture. Programme*, BENSBA, ms 807 U), il corso di storia dell'architettura di Lebas si concentrava sull'antichità greco-romana, con qualche rara digressione sull'architettura dei tempi della 'decadenza' e su quella ogivale. L'attenzione per il periodo medievale e rinascimentale comincerà ad affermarsi in seno all'École parigina solo con i suoi successori Albert Lenoir e Léon Vaudoyer. Cfr. D'Amia, *La storia dell'architettura in Francia tra Illuminismo e Restaurazione. Un percorso tra libri e musei*, 2018, 245-281.

<sup>(81)</sup> L.-H. Lebas, *Cours d'Histoire de l'Architecture*, BIF, ms 4474, cahier 42, terza lezione del 1847, 24.

<sup>(82)</sup> Si veda *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome*, cit., ma anche *Choix de plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs* (Paris, P. Didot l'aîné, 1809). Sulla diffusione di modelli italiani nella cultura architettonica francese dell'Ottocento, cfr. Garric, *Recueils d'Italie. Les modèles italiens dans les livres d'architecture français*, 2004 e Antonio Brucculeri, Sabine Frommel (a cura di), *Renaissance italienne et architecture au XIXe siècle. Interprétations et restitutions* (Roma, Campisano, 2015).

<sup>(83)</sup> Francesco Paolo Di Teodoro, "Due temi bramanteschi: l'Opinione e l'incompiuta monografia di Barbot, Benois e Thierry", in Donato Bramante. *Ricerche, proposte, riletture*, a cura di Francesco Paolo Di Teodoro (Urbino, Accademia Raffaello, 2001), 83-142: 93-97.

<sup>(84)</sup> Cfr. *Œuvres complètes d'André Palladio. Nouvelle édition, contenant les quatre livres avec les planches du grand ouvrage d'Octave Scamozzi, et le traité des termes; le tout rectifiée et complétée d'après les notes et documens fournis par les premiers architectes de l'École Française. Par Chapuy, et Amédée Beugnot*, 2 voll., (Paris, Alexandre Corréard, 1825). Diversamente dal volume di Lebas e Debret, questo costituisce una nuova edizione dell'opera teorica di Palladio.

<sup>(85)</sup> L'opera di Letarouilly, distribuita in tre volumi per un totale di 354 tavole, conobbe diverse riedizioni. Le opere riferite a Vignola sono: il portico sul Campidoglio (I, 4), il palazzetto in piazza Navona (I, 37-39), la porta della chiesa di San Lorenzo in Damaso (I, 83), due porte del palazzo della Cancelleria (I, 85 e 87), alcuni elementi di palazzo Farnese (II, 115-139), la chiesa del Gesù (II, 198-199), la chiesa di S. Andrea in via Flaminia (II, 200-201), il casino di Villa Giulia (II, 205-218), la Porta del Popolo (III, 232), la sistemazione degli Orti Farnesiani (III, 263-265), il palazzo Mattei-Paganica (III, 313-314), il fabbricato sul giardino di palazzo Firenze (III, 318-321), una casa in via Giulia (III, 331), e la chiesa di Scala Coeli alle Tre Fontane (III, 339).

<sup>(86)</sup> Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes du Xle siècle jusqu'à la fin du XVIIIe, accompagnée de la vue du plus remarquable édifice de chacun d'eux*, tome I (Paris, Jules Renouard, 1830), 319-336.

<sup>(87)</sup> Per Quatremère de Quincy (*ivi*, 322) "le corps principal avait été commencé par Georges Vasari, mais Vignole donna le plans de tout le reste", anche se riconosce l'intervento di Ammannati nella biografia di quest'ultimo. Egli comunque conosceva l'opera di Lebas e Debret, che è espressamente citata a proposito del palazzo di Caprarola.

<sup>(88)</sup> *Ivi*, 319.

<sup>(89)</sup> Cfr. Thoenes, Roccasecca, "Vignola teorico", 2002.

<sup>(90)</sup> Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes du Xle siècle jusqu'à la fin du XVIIIe, accompagnée de la vue du plus remarquable édifice de chacun d'eux*, 1830, 334.

<sup>(91)</sup> Si veda la lettera di Viollet-le-Duc allo zio Delécluze del 26 luglio 1837, citata in Simona Talenti "Entre Primitifs et Maniéristes: l'historiographie française face à la Renaissance italienne", in *Renaissance italienne et architecture au XIXe siècle. Interprétations et restitutions*, a cura di Antonio Bruculeri e Sabine Frommel (Roma, Campisano, 2015), 55-66: 63.

autori, era il vero obiettivo delle *Œuvres complètes* – Quatremère de Quincy giunge infatti a ricalibrare quell'immagine di Vignola come "législateur de l'architecture moderne"<sup>(88)</sup> che ne aveva segnato la fortuna editoriale ma anche decretato il secolare fraintendimento<sup>(89)</sup>. Riferendosi alla *Regola* di Vignola – dove "on y voit que, dans les monuments antiques qu'il prit pour régulateurs, il avait étudié les raisons sur lesquelles peuvent se fonder les règles, au lieu de se borner à l'autorité routinière des exemples"<sup>(90)</sup> – egli riconosceva infatti all'architetto emiliano un "esprit éloigné de tout système", teso a razionalizzare il proporzionamento degli ordini piuttosto che a codificarne in modo univoco gli aspetti formali. Anche se, negli anni Trenta del XIX secolo, questo non poteva bastare a contenere l'insofferenza degli architetti più critici verso l'ortodossia classicista, a cominciare da un giovane Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc che, con riferimento a Palladio, Sansovino e Vignola, sentenziava senza appello: "ils ont voulu ordonner la Renaissance, et ils l'ont aplatie"<sup>(91)</sup>.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Affanni Anna Maria, Portoghesi Paolo (a cura di), *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, atti del convegno, Caprarola, ottobre 2008 (Roma, Gangemi, 2011)

Baglione Giovanni, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti, dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642* (Roma, Stamperia d'Andrea Fei, 1642)

Boifava Barbara, *Théorie, Pratique et Histoire de l'Architecture: L'enseignement de Louis-Hippolyte Lebas à l'École des Beaux-Arts de Paris. 1842-1856*, tesi di dottorato (Istituto Universitario di Architettura di Venezia e Université Paris VIII, 2003)

Boifava Barbara, "Lo splendore moderno di villa Madama nella memoria ottocentesca di Louis-Hippolyte Lebas. Un rigoroso programma di 'restauration'", in *'Porre un limite all'infinito errore'. Studi di storia dell'architettura dedicati a Christof Thoenes*, a cura di Alessandro Brodini e Giovanna Curcio (Roma, Campisano, 2012), 203-212

Bruculeri Antonio, Frommel Sabine (a cura di), *Renaissance italienne et architecture au XIXe siècle. Interprétations et restitutions* (Roma, Campisano, 2015)

*Catalogue des oeuvres de feu Hippolyte Le Bas et des tableaux & dessins anciens & modernes [...] qui formaient son cabinet* (Paris, Drouot, 1867)

Calafati Marco, *Vignola e Ammannati: architettura e decorazione a confronto*, in *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, atti del convegno, Caprarola, ottobre 2008, a cura di Anna Maria Affanni e Paolo Portoghesi (Roma, Gangemi, 2011), 91-112

Ceccarelli Francesco, *L'Intelligenza della città. Architettura a Bologna in età napoleonica* (Bologna, Bononia University Press, 2020)

Conforti Claudia, "Vignola nelle 'Vite' di Giorgio Vasari", in *Vignola e i Farnese*, atti del convegno, Piacenza 18-20 aprile 2002, a cura di Christoph Luitpold Frommel, Maurizio Ricci e Richard J. Tuttle (Milano, Mondadori Electa, 2003), 19-25

D'Amia Giovanna, "Giovanni Battista Aleotti e la storiografia dell'architettura teatrale", in *Giovanni Battista Aleotti e l'architettura*, atti del convegno, Ferrara, Palazzo Bonacossi e Argenta, Centro Culturale Cappuccini, 6-7 dicembre 2000, a cura di Costanza Cavicchi, Francesco Ceccarelli, Rossana Torlontano (Reggio Emilia, Diabasis, 2003), 197-204



- D'Amia Giovanna, "I disegni di Louis-Hippolyte Lebas storiografo di Vignola", *Il Disegno di Architettura*, 33 (settembre 2007), 34-38
- D'Amia Giovanna, *La storia dell'architettura in Francia tra Illuminismo e Restaurazione. Un percorso tra libri e musei* (Milano-Udine, Mimesis, 2018)
- D'Amia Giovanna, "Verso Roma, Napoli e Firenze. Itinerari francesi per le città italiane in età napoleonica", in *Le città italiane: storia, tradizioni, scelte stilistiche e tipologiche, XVIII-XIX secolo*, atti del 20° convegno di studi sull'Ecclettismo, Jesi, Pinacoteca di Palazzo Pianetti, 29-30 settembre 2017, a cura di Stefano Santini (in corso di stampa)
- Danti Egnazio, *Vita di M. Iacomo Barrozzì da Vignola*, in J. Barozzi da Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica con i commentarij del R.P.M. Danti* (Roma, Francesco Zanetti, 1583)
- Di Teodoro Francesco Paolo, "Due temi bramanteschi: l'Opinio e l'incompiuta monografia di Barbot, Benois e Thierry", in *Donato Bramante. Ricerche, proposte, riletture*, a cura di Francesco Paolo Di Teodoro (Urbino, Accademia Raffaello, 2001), 83-142
- Frommel Sabine, Bruccleri Antonio (a cura di), *L'idée du style dans l'historiographie artistique. Variantes nationale et transmissions* (Roma, Campisano, 2013)
- Garric Jean-Philippe, *Recueils d'Italie. Les modèles italiens dans les livres d'architecture français* (Liège, Éditions Mardaga, 2004)
- Garric Jean-Philippe, Crosnier Leconte Marie-Laure, *L'école de Percier. Imaginer et bâtir le XIXe siècle* (Paris, Éditions Mare & Martin, 2016)
- Jacques Annie, "I viaggi in Italia di Debret e Lebas (1804-1811)", in *Grand Tour. Viaggi narrati e dipinti*, a cura di Cesare De Seta (Napoli, Electa, 2001), 60-73
- Largier Françoise, "Louis-Hippolyte Lebas (1782-1867) et l'histoire de l'art", *Livraisons d'histoire de l'architecture*, 9 (2005), 1, 113-126
- Largier Françoise, "Lebas, Louis-Hippolyte", in *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, a cura di Philippe Sénéchal e Claire Barbillion, 2013 (con aggiornamenti) <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/lebas-hippolyte.html?search-keywords=Lebas> (ultimo accesso: 19 luglio 2022)
- Lebas Louis-Hippolyte, Debret François, *Œuvres complètes de Jacques Barozzi de Vignole* (Paris, Imprimerie de P. Didot L'Ainé, 1815)
- Letarouilly Paul-Marie, *Édifices de Rome moderne, ou recueil des palais, maisons, églises, couvents, et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome*, 3 voll. (Paris, Bance, 1840-1857)
- Mignot Claude, "Vignola e il vignolismo in Francia nel Sei e Settecento", in *Vignola e i Farnese*, atti del convegno, Piacenza 18-20 aprile 2002, a cura di Christoph Luitpold Frommel, Maurizio Ricci e Richard J. Tuttle (Milano, Mondadori Electa, 2003), 354-374
- Milizia Francesco, *Le vite de' più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo precedute da un saggio sopra l'architettura* (Roma, stamparia di Paolo Giunchi Komarek, 1768)
- Pasquali Susanna, "Il Cinquecento osservato nel Settecento: un libro di architettura dedicato a Villa Giulia in Roma (1784)", in *Renaissance italienne et architecture au XIXe siècle. Interprétations et restitutions*, a cura di Antonio Bruccleri e Sabine Frommel (Roma, Campisano, 2015), 101-111
- Petridou Vassiliki, *La doctrine de l'imitation dans l'architecture française dans la première moitié du XIXe siècle. Du Neo-classicisme au Romantisme à travers l'œuvre de Louis Hippolyte Lebas (1782-1867)*, tesi di dottorato (Université de Paris-Sorbonne, Paris IV, 1992)
- Pinon Pierre, "Les Vaudoyer et les Le Bas, dynasties d'architectes", in *Entre le théâtre et l'histoire. La famille Halévy, 1760-1960*, a cura di Henri Loyrette (Paris, Fayard, 1996), 88-97
- Quatremère de Quincy Antoine-Chrysostome, *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes du XIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe, accompagnée de la vue du plus remarquable édifice de chacun d'eux*, tome I (Paris, Jules Renouard, 1830)
- Schmidt Johann Karl, "Zu Vignolas Palazzo Bocchi in Bologna", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XIII (1967), 1-2, 83-94
- Stern Giovanni, *Piante, Elevazioni, Profili e spaccati degli Edifici della Villa Suburbana di Giulio III fuori la porta Flaminia* (Roma, Fulgoni, 1784)
- Raffaello Stern, *Lezioni di architettura civile* (Roma, tipografia di Giuseppe Salviucci, 1822)
- Talenti Simona, "Entre Primitifs et Maniéristes: l'historiographie française face à la Renaissance italienne", in *Renaissance italienne et architecture au XIXe siècle. Interprétations et restitutions*, a cura di Antonio Bruccleri e Sabine Frommel (Roma, Campisano, 2015), 55-66
- Thoenes Christof, Roccasecca Pietro, "Vignola teorico", in *Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di Richard J. Tuttle et al. (Milano, Electa, 2002), 88-99
- Tuttle Richard J., Adorni Bruno, Frommel Christoph Luitpold, Thoenes Christof (a cura di), *Jacopo Barozzi da Vignola* (Milano, Electa, 2002)
- Vaudoyer Léon, "Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Lebas", in *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, XXVII (1869), 245-251
- Villamena Francesco, *Alcune opere d'architettura di Iacomo Barotio da Vignola, raccolte e poste in luce da Francesco Villamena* (Roma, presso l'autore, 1617)
- Walcher Casotti Maria, "Le edizioni della Regola", in Pietro Cataneo, *Jacopo Barozzi da Vignola, Trattati*, ed. a cura di Elena Bassi et al. (Milano, Il Polifilo, 1985), 527-538

# Dopo Percier e Fontaine. Letture analitiche e comparate del Rinascimento romano all'École des beaux-Arts

After Percier and Fontaine.  
Close and comparative reading of Renaissance Rome  
at the École des Beaux-Arts

FRANCESCA MATTEI

Università degli Studi Roma Tre

## Abbreviazioni:

BIF: Bibliothèque de l'Institut de France, Paris

BBM: Bibliothèque municipale de Besançon

ENSBA: Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris

INHA: Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art

<sup>(1)</sup> "Rome [...] est la plus commune ville du monde, et ou l'étrangeté et différence de nation se considère le moins; car de sa nature c'est ne ville rattachée d'étrangers; chacun y est comme chez soi". Michel de Montaigne, *Journal de voyage de Michel de Montaigne en Italie, par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581*, nouvelle édition avec des notes par le prof. Alexandre d'Ancona (Città di Castello, S. Lapi, 1889), 318. La traduzione in italiano è tratta da: *Viaggio in Italia*, introduzione di Giovanni Greco, trad. e note Ettore Camesasca (Milano, Rizzoli, 2003), 277.

<sup>(2)</sup> Sui *journaux de voyage*, si veda: Gilles Bertrand, *Les architectes français en Italie entre Lumières et romantisme: la question des journaux de voyage*, in Antonio Brucculeri, Cristina Cuneo (a cura di), *A travers l'Italie. Édifices, villes, paysages dans les voyages des architectes français/Attraverso l'Italia. Edifici, città, paesaggi nei viaggi degli architetti francesi 1750-1850* (Cinisello Balsamo-Milano, Silvana editoriale, 2020), 28-43.

<sup>(3)</sup> Sulle guide francesi dedicate alle città italiane, si vedano: François Brizay, "La présentation de l'Italie dans les guides imprimés en français au XVIIIe siècle", in *Les guides imprimés du XVIe au XXe siècle. Villes, paysages, voyages*, dir. Gilles Chabaud et al. (Parigi-Berlino, Jérôme Penez, Éditeur, 2000), 359-376; Gilles Bertrand, "Voyage et lectures de l'espace urbain. La mise en scène des villes renaissantes et baroques dans les guides en langue française pour l'Italie au XVIIIe siècle", *Histoire urbaine*, 2, 2005, 121-153.

<sup>(4)</sup> Nell'ambito di una bibliografia ricchissima sui disegni dall'antico, si vedano i fondamentali saggi: Arnold Nesselrath, *I libri di disegni di antichità: tentativo di una tipologia*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. 3: *Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di Salvatore Settis (Torino, Einaudi, 1986), 87-147; Id., *Der Zeichner und sein Buch: die Darstellung der antiken Architektur im 15. und 16. Jahrhundert* (Wiesbaden, Harrassowitz, 2014).

<sup>(5)</sup> Sull'"italomanie" si veda: Jean-Philippe Garric, *Recueils d'Italie. Les modèles italiens dans les livres d'architecture français* (Sprimont, Mardaga, 2004), 73-99.

<sup>(6)</sup> Rispetto al collezionismo, si veda a titolo di esempio la celebre vicenda dell'acquisto del portale di palazzo Stanga a Cremona, oggi conservata al Louvre accanto ai Prigioni di Michelangelo. Claire Fargeot-Boll, Gianpietro Torresani (a cura di), *La Porta Stanga. Un viaggio da Cremona al Louvre, dal XV al XIX secolo* (Cremona, Cremonabooks, 2009). Sul gusto neorinascimentale, si veda: Antonio Brucculeri, "Le néo-Renaissance en France et la Haute Banque", *MDCCC* 1800, 5, 2016, 45-7 <http://doi.org/10.14277/2280-8841/MDCCC-5-16-3> (ultimo accesso: 25 agosto 2022). Sulla pubblicazione dei trattati e sull'evoluzione della teoria degli ordini, si vedano: Garric, *Recueils d'Italie*, 32-46; Id., *Décadence de*

## Regards croisés

Roma è la città più cosmopolita del mondo, dove il fatto di essere stranieri e le differenze di nazionalità contano meno, poiché per sua natura contiene forestieri dappertutto, e chiunque vi si trova a casa propria.<sup>(1)</sup>

A tutta prima, si potrebbe pensare che la descrizione in esergo evochi la Roma cosmopolita negli anni del Grand Tour, quando la penisola italiana – anche in seguito alle campagne napoleoniche – appariva un grande accampamento francese, popolata da artisti e architetti che rilevavano monumenti ed edifici per raccogliere modelli da riportare in patria. Essa ritrae invece la città negli anni Ottanta del Cinquecento secondo quanto è testimoniato nel diario di viaggio redatto da Montaigne e dal suo segretario. Tra le pagine del resoconto, che appartiene a un genere letterario di notevole fortuna, Roma è celebrata come un centro universale capace di attrarre viaggiatori provenienti da tutto il mondo, tanto che Montaigne si dichiara indispettito dai quotidiani incontri con i suoi connazionali che gli si rivolgono in francese. Personaggi con cultura e finalità diverse – pellegrini, umanisti, eruditi, artisti – visitavano la città eterna con l'aiuto di guide che permettevano di ritrovarne gli strati nascosti e di redigerne nuove descrizioni, innescando un fenomeno di citazioni e riferimenti che si sarebbe tramandato nelle generazioni<sup>(2)</sup>. Grazie al paragone tra fonti pubblicate in un lungo arco cronologico, come il *Voyage d'un François en Italie* di Jérôme Lande (1765 o 1766) o il *Voyage en Italie* di Chateaubriand (1803-1804), per citarne alcune tra le più celebri, è possibile seguire la trasformazione di Roma e della penisola attraverso i secoli<sup>(3)</sup>. Diversa è la situazione per quanto riguarda le testimonianze iconografiche. Com'è noto, infatti, la maggioranza dei disegni realizzati nel corso del Rinascimento ritrae monumenti antichi e collezioni di antichità<sup>(4)</sup>. Oltre alle ragioni legate agli specifici interessi che animavano artisti e architetti del XV e XVI secolo, altre cause hanno contribuito a determinare di tale condizione, come la distruzione e la dispersione dei disegni o la loro vendi-

**Abstract:** In the first half of the 19th century, Percier's pupils at the École des Beaux-Arts developed his lesson, continuing research on Renaissance architecture both during the Grand Tour in Italy and through the study of various theoretical models and the reproduction of graphic tools. Through the close and comparative reading of the sketchbooks made by Guillaume Abel Blouet, Jean-Baptiste-Cicéron Lesueur, François Debret and Prosper Barbot – materials that are known but awaiting systematic study – this essay aims to examine the approach to the historical and visual knowledge of Renaissance architecture and its multiple refraction in the imagery of 19th-century French architects. Starting from the autoptic analysis of sketchbooks and techniques of representation, the essay analyses the theoretical tools used by architects to approach the study of residential architecture and to investigate in depth a few examples of palaces and villas, i.e. Palazzo della Cancelleria and Villa d'Este a Tivoli, in order to reflecting critically on the kaleidoscopic concept of the 'myth of Renaissance' and on the relationship between drawing and archaeology in the process of patrimonialisation of early modern architecture in France.

**Keywords:** Percier, Fontaine, Écoles des Beaux Arts, Drawings, Grand Tour

ta sul mercato antiquario. Eventi che, come è stato più volte sottolineato, hanno compromesso l'integrità di un patrimonio di carta di cui ci sono pervenuti solo alcuni frammenti. In un contesto così lacunoso, i disegni dedicati all'architettura del Rinascimento realizzati dagli allievi dell'École des Beaux-Arts costituiscono una preziosa testimonianza sugli edifici del Quattro e del Cinquecento e, per converso, ne documentano il processo di studio negli anni della generazione successiva a Percier (1764-1838) e Fontaine (1762-1853). In questo arco cronologico, durante il quale gli architetti francesi giocano un ruolo significativo per la conoscenza dell'architettura della penisola<sup>(6)</sup>, l'interpretazione critica delle opere del Rinascimento dialoga con l'analisi archeologica del costruito. Un processo supportato dai contributi teorici pubblicati nei libri e dalla ristampa dei trattati del Rinascimento (come Palladio e Scamozzi), vivacizzato da un rinnovato interesse collezionistico per oggetti e sculture del Rinascimento e concretizzato nei nuovi progetti architettonici<sup>(6)</sup>.

Accanto agli *Envois*, cioè i progetti ufficiali che ogni anno gli allievi di stanza in Italia dovevano realizzare per documentare i propri impegni e per predisporre possibili modelli da utilizzare nella pratica professionale, i disegni realizzati da Guillaume Abel Blouet (1795-1853), Jean-Baptiste-Cicéron Lesueur (1794-1883), François Debret (1777-1850), Prosper Barbot (1798-1877) durante il Grand Tour nei primi decenni dell'Ottocento danno conto della loro educazione<sup>(7)</sup>. Tale congerie di fogli sciolti e taccuini – materiali noti e in gran parte digitalizzati, ma ancora lontani dall'essere studiati in modo sistematico – testimonia il tentativo di rispondere graficamente all'insegnamento di Percier tramite rilievi di architetture e restituzioni creative ispirate all'osservazione dell'esistente<sup>(8)</sup>. Traendo le mosse dalla relazione culturale e politica che lega l'Italia del Rinascimento con la Francia napoleonica e dialogando con l'ampio quadro di contributi critici dedicati al viaggio degli architetti, questo contributo intende spostare l'attenzione dalla narrazione e dalla dissezione degli itinerari al processo di

*la théorie des ordres à la fin du XVIIIe siècle*, in *Architecture et théorie. L'héritage de la Renaissance: Actes de colloque*, sotto la direzione di Jean-Philippe Garric, Frédérique Lemerle, Yves Pauwels, (Parigi, Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2012). <http://books.openedition.org/inha/3399> DOI: <https://doi.org/10.4000/books.inha.3399> (ultimo accesso: 25 agosto 2022).

<sup>(7)</sup> Sugli allievi di Percier, si veda il recente: Jean-Philippe Garric, Marie-Laure Crosnier Leconte, *L'école de Percier. Imaginer et bâtir le XIXe siècle* (Parigi, Mare&Martin, 2017). Si vedano inoltre: Émile Bellier de la Chavignerie, Louis Auvray, *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*, 2 voll. (Parigi, Librairie Renouard, 1882-1885); Louis Thérèse David de Penanrun, Edmond Augustine Delaire, François Roux, *Les architectes élèves de l'École des Beaux-Arts, 1793-1907* (Parigi, Librairie de la construction moderne, 1907); Adolphe Lance, *Dictionnaire des architectes français* (Parigi, Morel, 1872); Charles Bauchal, *Nouveau dictionnaire biographique et critique des architectes français* (Parigi, Librairie générale de l'architecture et des travaux publics, 1887); Charles de Franqueville, *Le Premier Siècle de l'Institut de France*, vol. I (Parigi, Rothschild, 1895). Si rimanda inoltre al database disponibile online <https://agorha.inha.fr/database/7> (ultimo accesso: 25 agosto 2022). Sugli *Envois*: Pierre Pinon, François-Xavier Amprimoz, *Les envois de Rome (1778-1968). Architecture et archéologie* (Roma, École Française de Rome, 1988).

<sup>(8)</sup> I taccuini che si prenderanno in esame, conservati nella biblioteca dell'ENSBA e nel fondo di disegni del Louvre, sono disponibili in formato digitale rispettivamente ai siti <https://bibliothèque-numérique.inha.fr/> e <http://arts-graphiques.louvre.fr/>. Per altre considerazioni sullo studio delle architetture del Rinascimento all'interno di questi taccuini, si veda: Francesca Mattei, *La recherche d'une Renaissance mineure au XIXe siècle. Modèles et historiographie*, in Jean-Philippe Garric (dir.), *L'architecte et ses modèles. Intentions, connaissance et projets à la période contemporaine* (Parigi, Éditions de la Sorbonne, 2021), 43-58.

<sup>(9)</sup> Sui viaggi degli architetti francesi in Italia e sulla Roma napoleonica, si vedano da ultimi: Brucculeri, *Cuneo, À travers l'Italie/Attraverso l'Italia*; Jean-Philippe Garric, Susanna Pasquali, Marco Pupillo (a cura di), *Roma in età napoleonica. Antico, architettura e città: da modello a laboratorio* (Roma, Officina libraria 2021).

<sup>(10)</sup> A causa della ricchezza della bibliografia sull'architettura del Rinascimento romano, i riferimenti alle opere trattate sono limitati ai titoli specificamente riferiti agli aspetti commentati nel testo.

<sup>(11)</sup> Secondo la descrizione consegnata da Stendhal alle pagine della *Certosa di Parma*. Per un commento, si veda Jean-Philippe Garric, *Villas de Rome. Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs. Reproduction intégrale de l'édition de 1809*, presentata da Jean-Philippe Garric (Wavre, Mardaga, 2007), 10.

<sup>(12)</sup> Su Roma ai tempi di Napoleone, si vedano: Sabine Frommel, Jean-Philippe Garric, Elisabeth Kieven (a cura di), *Charles Percier e Pierre Fontaine. Dal soggiorno romano alla trasformazione di Parigi* (Cinisello Balsamo-Milano, Silvana, 2014); Garric, Pasquali, Pupillo (a cura di), *Roma in età napoleonica*, con bibliografia precedente. All'interno della bibliografia su Percier e Fontaine, si veda almeno Jean-Philippe Garric (a cura di), *Charles Percier. Architecture and Design in an Age of Revolutions* (Londra/New Haven, Yale University Press, 2016). Per le edizioni moderne dei volumi di Percier e Fontaine, si vedano: Garric (a cura di), *Villas de Rome*; Jean-Philippe Garric (a cura di), *Palais de Rome. Palais, maisons, et autres édifices modernes dessinés à Rome*, riproduzione integrale dell'edizione del 1798 (Wavre, Mardaga, 2008).

<sup>(13)</sup> Angelo Uggeri, *Ouvrages de la Renaissance. Édifices du XV, et du XVI siècles leurs vues, plans, coupes, details, et pavés...* (Roma, s.e., 1827), vol. IV, 85, cit. in Jean-Philippe Garric, *I francesi e lo sguardo verso i modelli architettonici italiani*, in Garric, Pasquali, Pupillo (a cura di), *Roma in età napoleonica*, 109.

<sup>(14)</sup> Sulla preminenza di Roma, si vedano le parole di Pierre Adrien Paris: "Mais ce qui élève cette ville [Roma] au dessus de toutes celles de l'Europe et même du Monde, c'est la réunion de ces précieux restes de l'Antiquité, avec cette foule de chefs-d'œuvre modernes, de temples, de palais, d'édifices publics où l'architecture a déployé plus de beauté que l'on n'en peut voir ailleurs". Pierre-Adrien Paris, *Examen des édifices modernes de Rome*, BMB, Fonds Paris, ms 10, f. 1. Cit. in Pierre Pinon, *Rome antique et moderne vue par Pierre Adrien Paris*, in Frommel, Garric e Kieven (a cura di), *Charles Percier e Pierre Fontaine*, 29. Si veda anche la celebre lettera di Debret e Lebas, conservata alla Fondazione Getty, in cui i due architetti si giustificano per essersi soffermati in altri centri, procrastinando l'arrivo in Urbe, citata in: Annie Jacques, *I viaggi in Italia di Debret e Lebas (1804-1811)*, in Cesare De Seta (dir.), *Grand Tour. Viaggi narrati e dipinti* (Napoli, Electa Napoli, 2001), 68.

<sup>(15)</sup> Brucculeri, "Le néo-Renaissance en France"; Garric, *I francesi e lo sguardo verso i modelli architettonici italiani*, 121. Sulla seconda metà dell'Ottocento, si veda: Isabelle Parizet, *Le style néo-Renaissance à Paris (1850-1900). Héritage historique ou art original?*, in *Renaissance italienne et architecture au XIXe siècle*, sotto la direzione di Antonio Brucculeri, Sabine Frommel (Roma, Campisano editore, 2015), 215-231.

conoscenza storica e visuale del patrimonio rinascimentale romano<sup>(9)</sup>. Ben lungi dall'offrire un quadro esaustivo di tutti i grafici in questione, nelle prossime pagine si proporrà innanzitutto l'indagine comparata dei disegni, ripercorrendo l'analisi dei soggetti, dei temi comuni, delle tecniche di rappresentazione, per utilizzarli come le tracce della cultura architettonica condivisa all'interno dell'École des Beaux-Arts. In questo contesto, si prenderanno in esame due casi di studio selezionati tra le più significative architetture residenziali romane costruite tra la fine del Quattrocento e il Rinascimento più maturo – palazzo della Cancelleria e villa d'Este – per documentare la molteplice rifrazione dell'architettura nell'immaginario del tempo<sup>(10)</sup>.

### Le residenze di città

La politica di Napoleone, che – elevatosi a successore di Alessandro Magno e di Cesare<sup>(11)</sup> – strumentalizzava l'immagine di Roma come modello per la nuova Parigi, rese il patrimonio della città oggetto di attenzioni particolari, proseguendo un interesse già presente negli studi di Charles Percier e Pierre-François-Léonard Fontaine, editi nei volumi *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome* (1798) e il *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs* (1809-1813), riferimento imprescindibile per le successive generazioni di architetti, basati su ricerche effettuate prima della fine dell'Ancien Régime e divenuti<sup>(12)</sup>. L'abate Uggeri, del resto, celebra il portato della lezione di Percier, "maestro di quei che sanno, e che vengono già maturi a perfezionarsi in questa capitale delle arti [Roma]"<sup>(13)</sup>, sottintendendo il primato di Roma nella formazione del gusto e della professione degli allievi dell'École des Beaux-Arts<sup>(14)</sup>.

Il dialogo tra i modelli italiani e la tradizione teorica e costruttiva francese trova un esito concreto nei primi decenni del secolo, quando in Francia si intensifica la necessità di progettare nuove architetture residenziali ispirate ai palazzi romani del Rinascimento<sup>(15)</sup>. In questo processo di reinterpretazione degli esempi del passato, si affermava la relazione di lunga durata tra il Rinascimento italiano e la sua eredità in Francia, come dimostra a titolo di esempio l'accoglienza dell'Hôtel Pourtalès-Gorgier, progettato nel 1839 da Félix Duban: all'indomani della costruzione dell'edificio, infatti, Hippolyte Fortoul, letterato e uomo politico, salutava l'opera riconoscendo nelle 'lezioni vitruviane' tenute a Parigi da Fra Giocondo l'origine degli scambi culturali tra la penisola e il regno dei Valois negli anni di Carlo VIII e di Luigi XII<sup>(16)</sup>.

Accanto all'immagine astratta e regolarizzata dei palazzi romani inseriti nelle opere a stampa<sup>(17)</sup>, i taccuini assemblati da Percier durante il Grand Tour in Ita-

lia raccolgono una caleidoscopica varietà di disegni, che, se posta a confronto con i testi pubblicati, consente di risalire al processo e ai criteri di selezione dei materiali destinati a essere divulgati<sup>(18)</sup>. D'altro canto, confrontando sistematicamente i disegni di Percier con quelli dei suoi allievi, emerge la multiforme ricezione del suo insegnamento, la cui eco è stata più volte sottolineata anche a proposito della produzione editoriale dei suoi eredi, dai *Palais, maisons et vues d'Italie* (1809) di Pierre Clochar, all'*Architecture toscane* (1806-1815) di Grandjean de Montigny e Famin, fino agli *Édifices de Rome moderne: ou recueil des palais, maisons, églises, couvents, et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome* di Paul Letarouilly (1840-1857)<sup>(19)</sup>.

Accanto al ruolo egemone dell'antico, lo studio del patrimonio rinascimentale acquisisce un notevole peso nelle campagne grafiche svolte nel primo Ottocento, testimoniando l'eredità pedagogica dell'École des Beaux-Arts, ma anche la stratificazione degli studi critici che si rendevano progressivamente disponibili, determinando una trasformazione del gusto. Il patrimonio costruito romano, inoltre, è oggetto delle attenzioni degli allievi di Percier anche per i loro specifici interessi professionali. Guillaume Abel Blouet – che elogia le caratteristiche dell'architettura del Rinascimento tra le pagine del suo *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir* (1847-1848) – conosceva bene le opere del XV e del XVI secolo anche grazie al suo impegno nei restauri di Fontainebleau<sup>(20)</sup>. François Debret e Louis-Hippolyte Lebas (1782-1867) si erano cimentati nello studio di Vignola per pubblicarne un'opera monografica, che avrebbe accolto i risultati di un'attenta ricognizione della sua architettonica<sup>(21)</sup>. Lebas, con Callet, aveva concepito il volume dedicato all'*Architecture italienne, ou Palais, maisons et autres édifices de l'Italie moderne* (1827)<sup>(22)</sup>.

Il legame formale e culturale dell'architettura del Rinascimento con gli edifici dell'antichità, d'altra parte, costituisce un ulteriore punto di forza nella riscoperta del patrimonio, come emerge da alcune esplicite dichiarazioni: nel commentario della tavola dei *Palais, maisons...*, ad esempio, si legge che le forme di palazzo Massimo alle Colonne erano tali da incantare lo spettatore che “crede di essere trasportato al centro di un'abitazione della Roma antica”<sup>(23)</sup>, tanto da diventare l'oggetto dello studio monografico di Jean Tilman François Suys e Louis Pierre Haudebourt<sup>(24)</sup>. A differenza degli edifici antichi, di cui si potevano compiere rilievi analitici grazie alla condizione di frammento, i palazzi del Rinascimento si presentavano agli occhi degli architetti dell'Ottocento perlopiù intatti, offrendosi come banco di prova per ulteriori invenzioni creative, che venivano dichiaratamente esibite – come nei disegni dello stesso Percier o di Pierre-Adrien (1745-1819), dove convivono sul supporto cartaceo

<sup>(16)</sup> Hippolyte Fortoul, “Chronique parisienne. VII. Beaux-Arts-Théâtre-Littérature”, *Revue britannique*, t. XXII, IV serie, luglio 1839, 109-124, cit. in Barry Bergdoll, *Léon Vaudoyer et Félix Duban*, in *Félix Duban. Les couleurs de l'architecte. Actes du colloque*, a cura di Bruno Foucart (Parigi, Maisonneuve & Larose, 2001), 41-50. Per un commento al progetto, si veda: Bruculeri, “Le néo-Renaissance en France”.

<sup>(17)</sup> Si vedano: Jean-Philippe Garric, “La Renaissance perfectionnée. Le Cinquecento dans Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome de Charles Percier et Pierre Fontaine”, *Ricerche di Storia dell'arte*, 105, (2011), numero monografico a cura di Letizia Tedeschi e Orietta Rossi Pinelli, 25-41; Marie-Laure Crosnier Leconte, Jean-Philippe Garric, *Le site des palais Massimi à Rome, un terrain d'exercices Beaux-Arts*, in Garric (dir.), *L'architecte et ses modèles*, 117-132.

<sup>(18)</sup> I disegni di Percier, raggruppati in quattordici album, sono conservati presso la Bibliothèque dell'Institut de France (segnatura Ms 1006-1019) per un totale di circa 2.500 disegni. Gli album ad oggi digitalizzati sono disponibili al sito <https://www.bibliothèque-institutdefrance.fr/actualites/document-du-mois-dessins-detailed-france-1786-1791-la-collection-percier> (ultimo accesso: 28 agosto 2022). Sulla varietà dei soggetti ritratti nei taccuini di Percier, si veda: Jean-Philippe Garric, *Percier e i portici dello “stile Bologna”*, in *I disegni di Charles Percier, 1764-1838: Emilia e Romagna nel 1791*, sotto la direzione di Sabine Frommel, Jean-Philippe Garric, Simone Sirocchi (Roma, Campisano editore, 2016), 47.

<sup>(19)</sup> Rispetto all'opera di Letarouilly, vanno ricordate le tappe che precedono l'edizione definitiva del libro e che risalgono alla preparazione delle prime tavole stampate nel 1826. Sulla fortuna dell'opera di Percier e Fontaine, si vedano: Jean-Philippe Garric, *Presentation*, in Garric (a cura di), *Villas de Rome*; Jean-Philippe Garric, *Comprendre la Renaissance dans un processus de projet*, in *Le XIXe siècle et l'architecture de la Renaissance*, sotto la direzione di Frédérique Lemerle, Yves Pauwels, Alice Thomine-Berrada (Parigi, Picar, 2010), 81-93. Sugli allievi di Percier, si rimanda a: Garric, Crosnier Leconte, *L'école de Percier*.

<sup>(20)</sup> Il *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir* costituisce un supplemento del libro di Jean Rondelet, pubblicato vari anni dopo la sua morte, avvenuta nel 1829. Sulla biografia e sulla formazione di Blouet: Fabienne Doulat, “Guillaume Abel Blouet, du village de Passy aux côtes de Morée, exemplarité ou exception du parcours intellectuel et artistique d'un enfant du peuple”, *Livraisons d'histoire de l'architecture*, 5, 2003, 67-83; Fabienne Doulat, “Guillaume-Abel Blouet et le château de Fontainebleau, une approche historique du travail de restauration”, *Livraisons d'histoire de l'architecture*, 9, 2005, 85-98.

<sup>(21)</sup> Sulla pubblicazione di Lebas e Debret *Œuvres complètes de Jacques Barozzi de Vignole* si veda il contributo di Giovanna D'Amia in questo stesso numero della rivista, con precedente bibliografia. Sui viaggi in Italia di Debret e Lebas, si veda: Jacques, *I viaggi in Italia di Debret e Lebas*.

<sup>(22)</sup> Garric, *Recueils d'Italie*, 213.

<sup>(23)</sup> “[...] Le spectateur enchanté se croit transporté au milieu d'une habitation de Rome antique”. Per un commento sulla fortuna di palazzo Massimo alle colonne nel Sette e Ottocento e per la traduzione dal francese, si vedano: Crosnier Leconte, Garric, *Le site des palais Massimi à Rome*; Garric, *I francesi e lo sguardo verso i modelli architettonici italiani*, 115.

<sup>(24)</sup> Jean Tilman François Suys e Louis Pierre Haudebourt, *Palais Massimi à Rome* (Parigi, Normand fils, 1818).

lo stato di fatto e la proposta di ricostruzione – o tacitamente proposte – come il disegno della Cà d'Oro a Venezia di Blouet, in cui l'asimmetria del prospetto viene regolarizzata mediante l'aggiunta a sinistra di un'ala speculare alle prime due campate di destra ("Maison moresque sur le Grand Canal", ENSBA, n. 7739, f. 41).

L'interesse per il Rinascimento è evidente sul piano quantitativo: gli edifici del XV e, soprattutto, del XVI secolo sono secondi numericamente solo a quelli antichi. Nella scelta dei soggetti traspare la lezione dei *Palais, maisons...* e dei disegni di Percier, che costituiscono un punto di riferimento anche per le tecniche di rappresentazione adottate: prevale l'uso della grafite, talvolta completata da acquerellature, e si riconosce un diffuso impiego, sulla scorta di Percier, delle campiture rosa per enfatizzare le sezioni murarie<sup>(25)</sup>. Come supporto, primeggia la carta velina, sostituita dalla carta nei disegni di formato maggiore (soprattutto quelli di Debret e di Lebas) o dalla carta traslucida, che veniva solitamente utilizzata per il calco<sup>(26)</sup>. Come nei disegni di Percier, anche in quelli dei suoi allievi non emerge un tipo di ricognizione iterato per tutte le architetture: di alcuni edifici vengono effettuati disegni d'insieme e rilievi di dettaglio, di altri vengono inserite solo le piante; le proiezioni ortogonali convivono con le rappresentazioni prospettiche; infine, vista l'abbondanza di riferimenti iconografici e testuali, risulta difficile stabilire per tutti i fogli se si tratti di disegni originali, svolti in loco, o copie di altri grafici<sup>(27)</sup>.

La categoria del palazzo romano viene ritratta nella sua varietà, includendone le declinazioni in scala ridotta, cioè il palazzetto e la casa: una scelta che consente di cogliere i temi ricorrenti, quali la distribuzione degli ambienti e la centralità del cortile, ma anche la varietà delle soluzioni e le peculiarità delle singole abitazioni, soprattutto per quanto riguarda l'ornato e la decorazione architettonica. Le residenze più celebri e monumentali si mescolano agli esempi minori: palazzo della Cancelleria – disegnato anche da Pierre-Adrien<sup>(28)</sup> – compare nei taccuini di Prosper Barbot, attento disegnatore dei palazzi Baldassini, Castellesi, Regis, e di Charles Auguste Questel, allievo di Blouet, affascinato anche dal portico di palazzo Venezia<sup>(29)</sup>. Palazzo Farnese è inserito nei taccuini di Blouet (ENSBA n. 10637/1, ff. 103-104), che si sofferma successivamente su palazzo Rospigliosi (ENSBA n. 10637/1, ff. 107-108) e palazzo Cenci (ENSBA n. 10637/1, f. 146-147, 149). Tra gli edifici meno noti o più periferici, ricorrono la cosiddetta casina di Sisto V, cioè la casa della pronipote del pontefice Flavia Peretti, o il palazzo Ginetti, poi Lancellotti, a Velletri, pesantemente bombardato durante la Seconda Guerra Mondiale, di cui Debret offre una testimonianza prima della distruzione (ENSBA n. 77832/6, ff. 49, 50, 59)<sup>(30)</sup>.

<sup>(25)</sup> Sull'uso del colore nei disegni e in particolare sul convenzionale impiego del rosa, si veda Basile Baudez, *Inessential colors: architecture on paper in early modern Europe* (Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2021).

<sup>(26)</sup> La carta traslucida nasce in Francia negli anni '10 dell'Ottocento e sostituisce la carta oleata sin dall'inizio degli anni 1820.

<sup>(27)</sup> Sulle copie, si veda da ultimo: Massimiliano Savorra, *Au-delà des envois: les architectes français et la pratique de la copie comme méthode pédagogique à la première moitié de XIXe siècle*, in Bruculeri, Cuneo, *À travers l'Italie/Attraverso l'Italia*, 210-229.

<sup>(28)</sup> I disegni di Pâris, conservati al Musée des Beaux-Arts di Besançon, corrispondono agli edifici poi pubblicati nei *Palais, maisons...*, ma non è sempre possibile risalire con esattezza alla data in cui sono stati eseguiti, poiché Pâris ha soggiornato in Italia in tre occasioni, dal 1771 al 1774, dal 1806 al 1809, e dal 1810 al 1817. Si vedano: Pierre Pinon, *Pierre Adrien (1745-1819), architecte, et les monuments antiques de Rome et de la Campanie* (Roma, École Française de Rome, 2007); Garric, *I francesi e lo sguardo verso i modelli architettonici italiani*, 124-125.

<sup>(29)</sup> All'interno dei *Palais, maisons...*, gli edifici compaiono rispettivamente alle seguenti tavole: palazzo Baldassini: planche 29; palazzo Castellesi, planche 15; palazzo Regis, planche 22; palazzo Venezia: planche 54; palazzo Farnese: planches 38-43. Su palazzo della Cancelleria si veda di seguito.

<sup>(30)</sup> Patrizia Cavazzini, "Palazzo Ginetti a Velletri e le ambizioni del cardinale Marzio", *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Herziana*, 34, 2001/2002, 255-290.

Accanto agli autografi degli architetti, i taccuini contengono talvolta altri materiali, che consentono di individuare le fonti utilizzate per lo studio del Rinascimento. Debret, ad esempio, interpola ai propri disegni varie note manoscritte, stampe e brani copiati da libri<sup>(31)</sup>. Tra i suoi appunti si leggono notizie storiche sui luoghi visitati e sulle collezioni antichità, come avviene ad esempio in una descrizione del sarcofago ritenuto di Cecilia Metella (ENSBA, n. 77832, n. 11, f. 107), trasportato da Paolo III Farnese all'interno del suo palazzo in Campo Marzio, opera celebrata anche tra i disegni di Blouet (ENSBA, n. 10637/1, f. 106)<sup>(32)</sup>.

L'accuratezza dell'analisi condotta sugli edifici viene dimostrata in modo esemplare nel gruppo di disegni dedicati da Prosper Barbot al palazzo Cancelleria, eseguiti durante il viaggio in Italia compiuto tra il 1820 e il 1822<sup>(33)</sup>. Concepito come la reggia urbana del cardinale camerlengo Raffaele Riario, il cui nome è celebrato sulla facciata dell'edificio con una epigrafe in capitali antiche, l'edificio è disegnato da Percier (BIF, ms 5380, ff. 37-38) e successivamente riprodotto nei *Palais, maisons...* in cinque tavole (nn. 75, 76, 77, 78, 79), che analizzano pianta, prospetto e sezione, a cui si aggiungono un dettaglio di un portale e una veduta prospettica del cortile. Le principali caratteristiche architettoniche e ornamentali dell'edificio vengono registrate nel volume a stampa, dal bugnato isodomo in travertino, alla presenza degli ordini architettonici (per la prima volta utilizzati a Roma sulla facciata di una architettura domestica) che riverbera nella sovrapposizione di registri loggiati nel cortile, fino alla composizione in pianta che, oltre alla convivenza tra palazzo e chiesa, enfatizza la centralità del grande cortile rettangolare, capace di reggere idealmente il confronto con il cortile del palazzo ducale di Urbino.

Barbot – che si accinge a visitare la penisola nutrito da opere teoriche, stampe e testi, come dimostrano anche le copie degli scritti di Francesco Milizia (Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, RF 2734.2r e v) inserite tra i disegni – conosceva i grandi architetti del Rinascimento, quali Alberti, Bramante, Palladio, mentre nei suoi diari non compaiono mai riferimenti a Vitruvio<sup>(34)</sup>. Del palazzo romano realizza una campagna di quarantadue grafici, consegnandoci lo studio più completo sulla fabbrica tra quelli che ci sono pervenuti<sup>(35)</sup>. I disegni – eseguiti su carta e su carta traslucida a grafite, penna e inchiostro, completati da scritte a inchiostro rosso – spaziano da schizzi realizzati a mano libera, a grafici in pulito, eseguiti con l'aiuto della costruzione geometrica. Dal punto di vista del *modus operandi*, è logico ritenere che Barbot procedesse con la realizzazione di disegni veloci, presumibilmente effettuati in loco, ricavandone in un secondo momento copie più accurate, servendosi talvolta del calco di grafici eseguiti da altri architetti, come suggerisce l'impiego di carta oleata<sup>(36)</sup>. Nel foglio RF 27359, ad esempio, un disegno veloce a mano libera di una porzione della facciata viene riportato in

<sup>(31)</sup> Si vedano ad esempio i taccuini: ENSBA, n. 77832/4, 5, 6, 11, 12. Ulteriori considerazioni su questo aspetto nel paragrafo *La villa*.

<sup>(32)</sup> Debret non disegna la tomba, ma ne ricostruisce la storia dagli scavi all'esposizione nel cortile di palazzo Farnese. Un disegno del sarcofago (180-190 d.C.) è contenuto nell'Eton College Lib. Bm 7, di Calderi (1715-1730). Carlo Gasparri (a cura di), *Le sculpture Farnese. Storia e documenti* (Napoli, Electa Napoli, 2007), con precedente bibliografia.

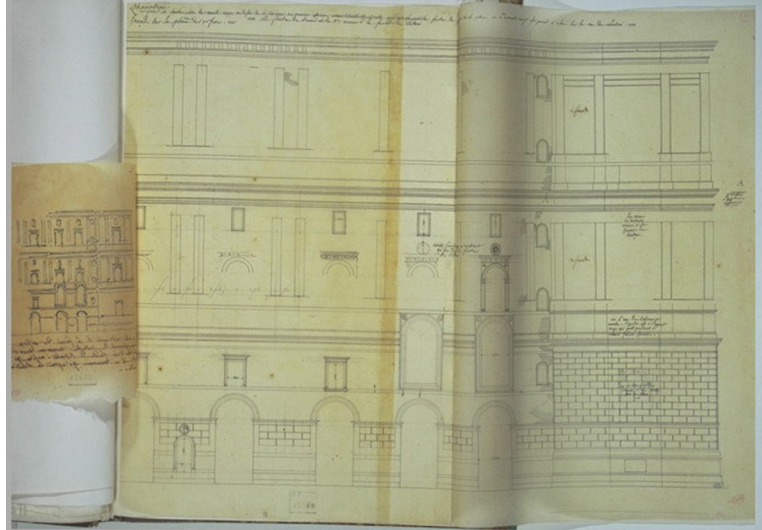
<sup>(33)</sup> Gli album di Barbot, conservati al Louvre, sono divisi in sei tomi e sono composti da disegni realizzati durante il viaggio in Italia tra il 1820 e il 1822. I disegni di palazzo della Cancelleria recano numeri di inventario compresi tra RF27345 e RFRF27383. Su Barbot, si veda: Claire Giraud-Labalte, *Décrire l'œuvre d'art en Italie dans les années 1820: "Le Voyage d'architecture" de Prosper Barbot (1798-1877)*, in *L'œuvre d'art dans le discours: projet, signe, forme*, a cura di Denis Huneau et al., (Sampzon, Éditions Delatour France, 2017), 217-234.

<sup>(34)</sup> Barbot si era preparato al suo primo viaggio in Italia nel 1820 nutrito di "tous les ouvrages descriptifs, de graveures, de plans, de textes de ceux d'architecture surtout qui pouvaient [l']initier à l'avance aux merveilles de l'Italie et spécialement de la ville éternelle", come si legge nei taccuini dell'architetto. Cfr. Bibliothèque municipale d'Angers, ms 2919/1, fol. 1, agosto 1820, cit. in Giraud Labalte, *Décrire l'œuvre d'art en Italie*, 219. Sulla conoscenza degli architetti del Rinascimento, si veda Ivi, 219-220, in cui l'autrice sottolinea che Vasari è citato da Barbot solo come pittore, e non come architetto.

<sup>(35)</sup> Tra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento, raffigurazioni del palazzo di Riario vengono pubblicate da Percier e Fontaine, e da Letarouilly (*Planimetria del cortile del Palazzo della Cancelleria e dettaglio della facciata, 1840*, pl. 79-80). Percier, come si è già detto, aveva realizzato due disegni dell'edificio (BIF, ms 5380, foll. 37-38), Pierre Adrien Pâris ne esegue tre (B3321176500; B3321176503; B3321174509), Augustin-Théophile Quantinet quattro. Per un catalogo dei disegni di quest'ultimo, si veda Alessandro Cremona (a cura di), *Disegni di architetture domane di Augustin-Théophile Quantinet (1795-1867)* (Roma, Paolo Antonacci, 2016), 24-25; Charles-Auguste Questel ne realizza due (INHA, collections Jacques Doucet, ms 512).

<sup>(36)</sup> Sul metodo di Percier, si veda: Sabine Frommel, *Lo sguardo di Charles Percier sul Rinascimento attraverso la villa romana*, in *I disegni di Charles Percier, 1764-1838*, 13-40.

Roma, Palazzo della Cancelleria, facciata su vicolo del Pellegrino. Prosper Barbot, *Étude de façade du Palais de la Chancellerie*, Rome (1820-1822). (Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, RF 27360, Recto)



pulito e in una dimensione maggiore nel foglio RF 27360 – in questo caso, però, senza ricorrere al calco, vista la differente dimensione dello schizzo e del disegno definitivo [Figg. 4.1, 4.2]. Questo metodo accomuna verosimilmente il lavoro svolto dai vari architetti, come suggerisce la presenza di alcune difformità tra l'edificio e le sue rappresentazioni. Questel, allievo di Blouet, dedica due grafici al palazzo di Riario (MS 512), soffermandosi sulla facciata e sul cortile, traslando l'iscrizione rispetto alla posizione effettiva – indizio di una probabile ricopiatura del grafico in un secondo momento e spia delle priorità dell'architetto, maggiormente interessato all'architettura piuttosto che alla decorazione epigrafica.

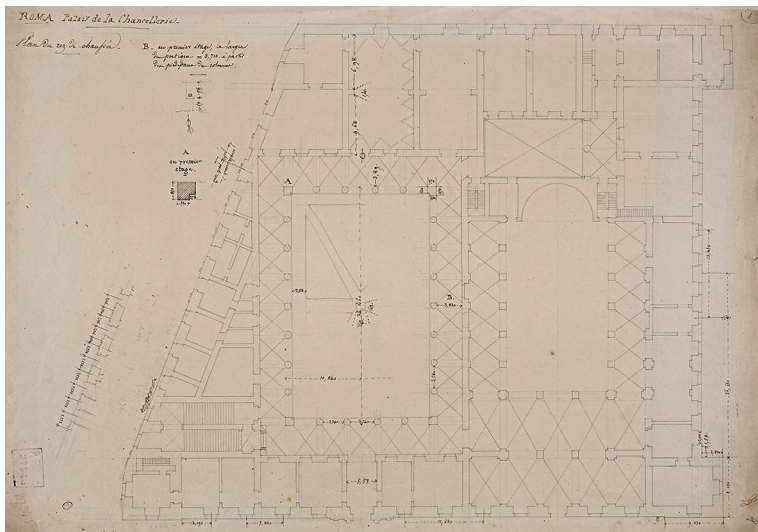
Oltre ai consueti disegni di pianta prospetto e sezione, lo sguardo di Barbot si sofferma sui dettagli dell'ornato, meticolosamente quotati, analogamente alle piante e ai particolari della decorazione architettonica del cortile, anch'essi accompagnati dalle misure. Più che alla composizione, Barbot è interessato al disegno degli impaginati e dell'apparato decorativo, come indicano anche i pochi fogli acquerellati, ravvivati dai colori dei pavimenti policromi della cripta di San Pietro in Montorio ("Rome. Temple de S. Pierre in Montorio. Plan de la Chapelle Inférieure" RF 27400r) e di villa d'Este ("Tivoli. Villa d'Este. Pave-en-marbre de la loge supérieure", RF 27196r) – su cui torneremo<sup>(37)</sup>. La predilezione per l'opera di Bramante, a cui era attribuito l'edificio, è confermata dai grafici dedicati alle altre architetture che già all'epoca erano inserite nel suo catalogo, come palazzo Castellesi (otto fogli), San Pietro in Montorio (diciassette fogli) e il chiostro di Santa Maria della Pace (otto fogli)<sup>(38)</sup>. Un interesse che si estende all'infuori dei confini dell'Urbe, come dimostra il disegno del palazzo comunale di Velletri (un foglio)<sup>(39)</sup>. Il tema del palazzo viene trattato oltrepassando il catalogo bramantesco e contemplando lo studio dei palazzi Turci (due fogli), Baldassini ("palais des Copelle", dal nome della via su cui si affaccia, cinque fogli) e Regis ("palais dell'Aquila" per il nome del vicolo su cui sorgeva, analogamente a come si legge in Percier, sei disegni)<sup>(40)</sup>. Pur influenzato dalla conoscenza sedimen-

<sup>(37)</sup> Tra i disegni in bianco e nero dedicati alla stessa categoria di soggetti, merita di essere menzionato il "Relevés pris à Santa Maria del Popolo", RF 27415r, consacrato allo studio del pavimento della cappella Chigi, che tuttavia mostra alcune divergenze con il pavimento reale, in particolare rispetto alla decorazione al centro della composizione, realizzata nel 1650 da Bernini su commissione di Fabio Chigi, poi Alessandro VII.

<sup>(38)</sup> I disegni menzionati sono numerati come segue: palazzo Castellesi RF 27391-27398; 27425; San Pietro in Montorio RF 26714r, 27399-27414; Santa Maria della Pace RF 27426-27432. L'attribuzione a Bramante di palazzo Riario e palazzo Castellesi è proposta, tra gli altri, da Percier e Fontaine ne *Palais, maisons...*, rispettivamente nei commenti alle tavole 75 e 15, dove i palazzi sono assegnati a Bramante Lazzari, sulla cui denominazione si veda Arnaldo Bruschi, "Bramante, Donato", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 13, 1971 (edizione online, ultimo accesso 5 settembre 2022). L'attribuzione a Bramante dei progetti per il chiostro di Santa Maria della Pace e di San Pietro in Montorio compare già nelle fonti del Cinquecento.

<sup>(39)</sup> Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, RF 27089r. Per un commento, si veda: Claire Giraud-Labalte, *Voyage d'un groupe d'artistes au royaume de Naples, en 1821: Barbot, Desplan et les autres*, in Bruculeri, Cuneo, *À travers l'Italie/Attraverso l'Italia*, 196-197.





#### 4.2

Roma, Palazzo della Cancelleria, pianta. Prosper Barbot, *Plan du palais de la Chancellerie à Rome*, 1820-1822. (Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, RF 27345, Recto)

tata di disegni e stampe, Barbot dimostra la volontà di ritrarre le architetture in maniera originale: nei grafici dedicati a palazzo Regis, ad esempio, propone una restituzione fedele dell'impianto, con i muri tra loro non perpendicolari, concepiti per adattarsi alla topografia, prendendo le distanze dal repertorio di Percier e Fontaine, dove invece la pianta viene regolarizzata (planche 22).

### La villa

L'osservazione degli edifici suburbani o extraurbani consente agli architetti di ampliare l'orizzonte tematico, cimentandosi nel disegno di giardini, nello studio della relazione tra architettura e paesaggio, nell'analisi del rapporto tra abitato e disabitato. L'abbandono in cui versavano alcune ville, ormai lontane della loro funzione originaria, le rendeva "rovine moderne"<sup>(41)</sup>, affini ai resti antichi che erano al centro delle indagini archeologiche condotte in Urbe. La decadenza di villa Madama, villa Giulia e villa d'Este solleticava l'immaginario dei viaggiatori, che scoprono negli edifici dell'età moderna una estetica dell'architettura che echeggia il fascino delle vestigia dell'antichità<sup>(42)</sup>.

Anche in questo senso, il volume *Choix des plus célèbres maisons de plaisance* di Percier e Fontaine offre un repertorio di modelli che divengono ricorrenti nei taccuini degli allievi dell'École des Beaux-Arts. A titolo di esempio, villa Madama – caso-studio par excellence – viene ritratta da Blouet, Hittorf, Lebas, Lesueur<sup>(43)</sup>; villa d'Este da Blouet, Barbot, Lesueur<sup>(44)</sup>; villa Giulia – oggetto di un'opera monografica elaborata nel Settecento – da Blouet e Lebas<sup>(45)</sup>. L'attenzione per questi edifici, acuita dalla notorietà dovuta alla circolazione di fonti che ne indagavano la storia, si rinnova in occasione dei restauri condotti nella seconda metà del Settecento – si pensi ad esempio a quelli intrapresi nel casino di Pio IV e a villa Giulia –, operazioni che consentono un nuovo approccio, quasi archeologico, alla materialità delle fabbriche e alla loro conoscenza attraverso disegni e rilievi eseguiti in questa occasione<sup>(46)</sup>.

<sup>(40)</sup> Palazzo Baldassini: RF 27016-27020, attribuito da Percier e Fontaine ad Antonio da Sangallo il giovane (planche 29); palazzo Regis: RF 27893, bis 88-93, attribuito da Percier e Fontaine a Baldassarre Peruzzi (planche 22); Palazzetto Turci: RF 27424, sulla cui attribuzione Percier e Fontaine non si pronunciano (planche 16).

<sup>(41)</sup> La definizione è in Susanna Pasquali, *Il Cinquecento osservato nel Settecento: un libro di architettura dedicato a Villa Giulia in Roma (1774-1784)*, in *Renaissance italienne et architecture au XIXe siècle*, 101.

<sup>(42)</sup> Si veda Orietta Rossi Pinelli, *La bellezza involontaria: dalle rovine alla cultura del frammento tra Otto e Novecento*, in *Relitti riletti. Metamorfosi delle rovine e identità culturale*, a cura di Marcello Barbanera (Torino, Bollati Boringhieri 2009), 140-157.

<sup>(43)</sup> *Choix des plus célèbres maisons de plaisance*, planches XXXIX-XL; Blouet: ENSBA, n. 10637/1, ff. 171-181; Lesueur: ENSBA, n. 15469/06, ff. 26-34; Hittorf, ENSBA, n. 43225 (carnet de dessins – 3), f. 29. Sui disegni di Lebas, si veda anche: Barbara Boifava, *Lo splendore moderno di villa Madama nella memoria ottocentesca di Louis-Hippolyte Lebas*, in *Porre un limite all'infinito errore*, a cura di Alessandro Brodini, Giovanna Curcio (Roma, Campisano, 2012), 203-212.

<sup>(44)</sup> *Choix des plus célèbres maisons de plaisance*, planches LVIII-LXII. Sui disegni, si veda di seguito.

<sup>(45)</sup> *Choix des plus célèbres maisons de plaisance*, planches XLVI-XLIX; Blouet, ENSBA, n. 10637/1, ff. 182-184. Su Lebas e Debret, si veda il saggio di Giovanna D'Amia in questo stesso numero della rivista. Sulla pubblicazione dedicata a villa Giulia, si veda Pasquali, *Il Cinquecento osservato nel Settecento*.

<sup>(46)</sup> *Ibidem*.

<sup>(47)</sup> Sull'uso del colore nei disegni e in particolare sull'impiego del rosa, il cui impiego non naturalistico e convenzionale è sopravvissuto alla fine del Settecento, si veda: Baudez, *Inessential colors*, 118-146; sui disegni di villa Madama realizzati da Percier si veda Sabine Frommel, "La restitution de la villa Madame par Percier et Fontaine: une méthode scientifique contre l'imagination; Rome, Italie", *Monumental*, 1, 2010, 66-67; Sabine Frommel, *Lo sguardo di Charles Percier*.

<sup>(48)</sup> Sulla storia di villa Madama e sui disegni, si veda Christoph L. Frommel, *scheda 2.16 Villa Madama*, in Christoph L. Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri (a cura di), *Raffaello architetto* (Milano, Electa, 1984), 311-342.

<sup>(49)</sup> Sui materiali utilizzati da Raffaello, si veda: Pier Nicola Pagliara, *Raffaello e la rinascita delle tecniche antiche*, in *Lex chantiers de la Renaissance, actes des colloques Tours 1983-1984*, a cura di Jean Guillaume (Parigi, Picard, 1991), 51-70. Anche Hittorf (ENSBA, n. 43223/29) ritrae la villa da una prospettiva simile, prestando però meno attenzione ai materiali. Alcune incisioni rappresentano la villa nello stato di abbandono, come la stampa di Jean-François Janinet (1752-1814), tratta da Hubert Robert (1733-1808) *Villa cui nomen Madama, Temporis injuriâ pene diruta*.

<sup>(50)</sup> Nessuno dei disegni costituisce una copia esatta delle decorazioni delle logge, di cui sono piuttosto rielaborazioni sul tema, com'era ormai tradizione. Sulla fortuna delle logge, si veda: Nicole Dacos, *Le logge di Raffaello. L'antico, la Bibbia, la Bottega, la Fortuna* (Musei Vaticani, Libreria Editrice Vaticana-Jaca Book 2008), 305-329, 338-339.

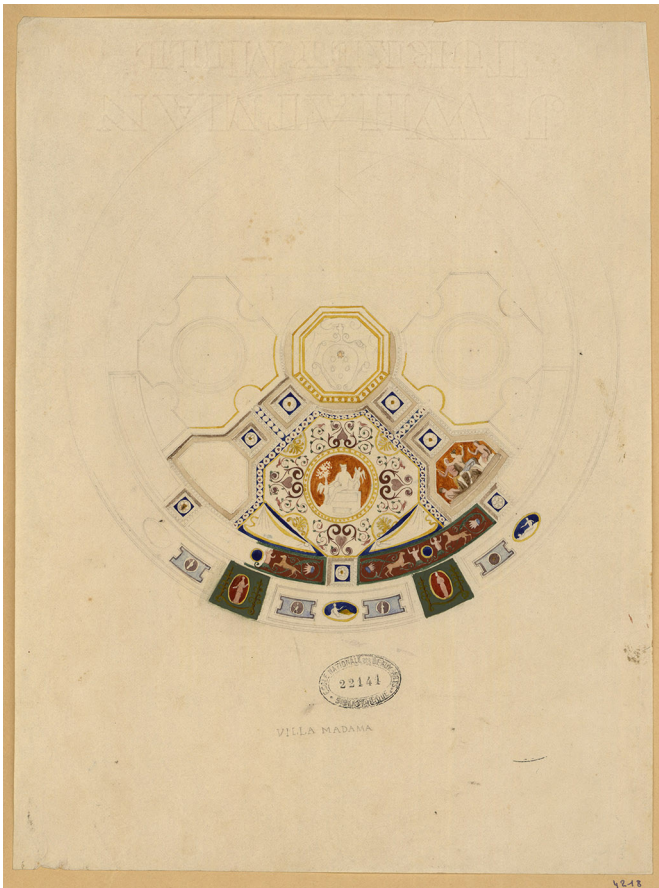
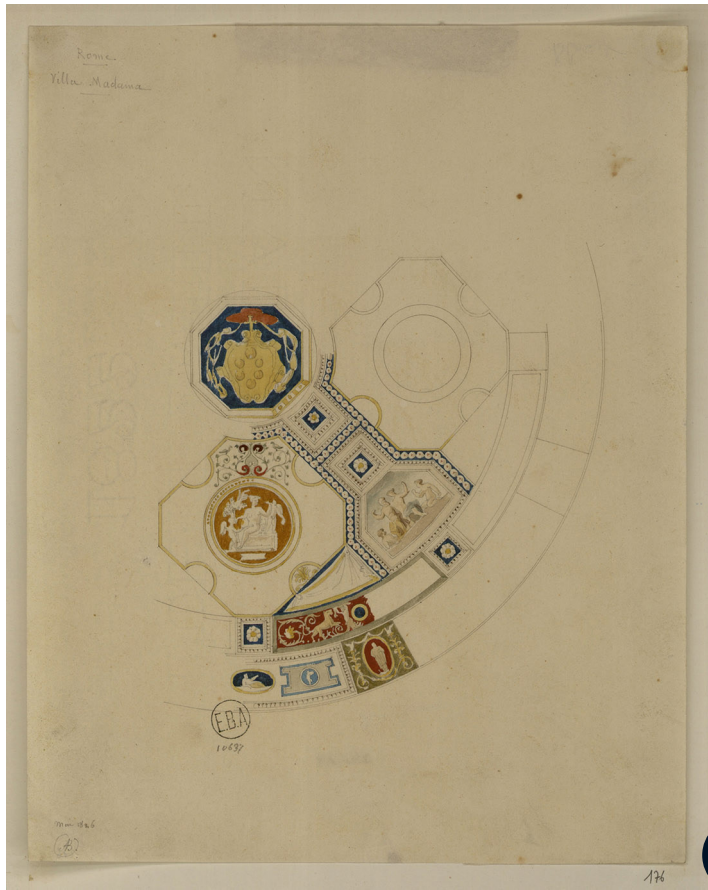
<sup>(51)</sup> Sui disegni dedicati a Pompei nella collezione dell'ENSBA, si veda: Emmanuelle Brugerolles (a cura di), *Pompéi à travers le regard des artistes français du XIXe siècle*, catalogo della mostra Parigi 2016-2017 (Parigi, Beaux-Arts de Paris éditions, 2016), 38 su Blouet. Si vedano inoltre: Pierre Pinon, "Pompéi, une archéologie du neo-classicisme", *AAM*, 22, 1982, VII-XVI; Jocelyn Bouquillard, *Le Réurrection de Pompéi. Dessins archéologiques des XVIIIe et XIXe siècles* (Arcueil, Anthèse, 2000). I disegni dedicati alle pitture di Pompei, eseguiti da Blouet, sono nel taccuino ENSBA, n. 7737. Lo studio degli stucchi prosegue ai fogli 180 e 181, con disegni a grafite senza acquerellature.

<sup>(52)</sup> Sullo studio di villa d'Este da parte degli architetti francesi, si veda: José-Luis de Los Llanos, "Il paraît que les peintres et les architectes l'admirent également": *souvenirs et regards croisés d'artistes français à Rome: 1760-1780*, in Bruculeri, *Cuneo, A travers l'Italie/Attraverso l'Italia*, 62-66.

Tra i temi trasversali ricorre l'osservazione del contrasto tra progetto originario – noto grazie ai disegni e alle fonti – e opera costruita, sulla scorta di quanto aveva mostrato Percier negli studi su villa Madama, indicando con la bicromia rosa-nero la distinzione tra le parti realizzate e quelle rimaste sulla carta<sup>(47)</sup>. Il tentativo intrapreso da Percier, che ambiva a integrare l'esistente restituendo graficamente il progetto originario, non trova seguito tra i suoi allievi, che ritraggono la villa nello stato di incuria che la caratterizza a partire dagli anni del possesso da parte di Margherita d'Austria (o di Parma), che l'aveva ereditata dal primo marito Alessandro de' Medici, portandola in dote nel suo secondo matrimonio con Ottavio Farnese<sup>(48)</sup>. Blouet osserva la vegetazione lussureggiante che fagocita l'edificio e, come Hittorf, pone l'accento sulla facciata non finita, dove l'assenza di intonaco lascia intravedere l'impiego di materiali poco pregiati, secondo un uso praticato da Raffaello anche nelle scuderie di villa Chigi (1512-1514)<sup>(49)</sup>.

Dell'involucro non finito della villa si restituiscono la volumetria e il rapporto con il paesaggio, piuttosto che le forme architettoniche. Stride con lo stato di abbandono dell'edificio la ricchezza delle decorazioni a stucco realizzate da Giulio Romano e Giovanni da Udine, di cui Blouet (ENSBA, n. 10637/1, f. 176), Lesueur (ENSBA, n. 15469/6, f. 28) e Pierre-Joseph Garrez (ENSBA, 4218) enfatizzano la policromia, sulla scorta dei celebri disegni di Percier (BIF, ms 1009, ff. 30, 31, 33) [Figg. 4.3, 4.4, 4.5]. Non mancano le discrepanze: i tre architetti propongono colori diversi – rosso e azzurro – per lo sfondo su cui spicca lo stemma mediceo. Considerato lo stato precario di conservazione della villa, risulta difficile stabilire quali scelte aderissero alla realtà materiale: esse testimoniano piuttosto la fortuna delle decorazioni raffaellesche, diffuse grazie a incisioni e stampe, tra cui spiccava la serie dedicate alle logge vaticane. La fortuna dei celebri affreschi riverbera anche in un nucleo di tredici disegni eseguiti da Lesueur in un taccuino interamente dedicato ai Musei Vaticani (ENSBA n. 15469/5, ff. 67-79), materiali che meriteranno un'analisi a sé stante<sup>(50)</sup>. Tornando a villa Madama, si può notare che Blouet interpola ai disegni colorati degli stucchi nelle logge (ENSBA, n. 10637/1, ff. 175-177, 179) un foglio dedicato alla decorazione di una villa di Pompei (ENSBA, n. 10637/1, f. 178), alludendo alle somiglianze tra gli stucchi cinquecenteschi e le pitture antiche<sup>(51)</sup>.

Tra i temi ricorrenti nei vari taccuini si segnala anche villa d'Este, che consente di approfondire in modo più analitico la relazione tra architettura e spazi aperti nelle interpretazioni dei vari architetti<sup>(52)</sup>. La rappresentazione dell'edificio, così come appare all'inizio dell'Ottocento, discende da una convenzione ormai sedimentata: prevalgono le vedute dal basso e le prospettive dell'edificio incornicia-

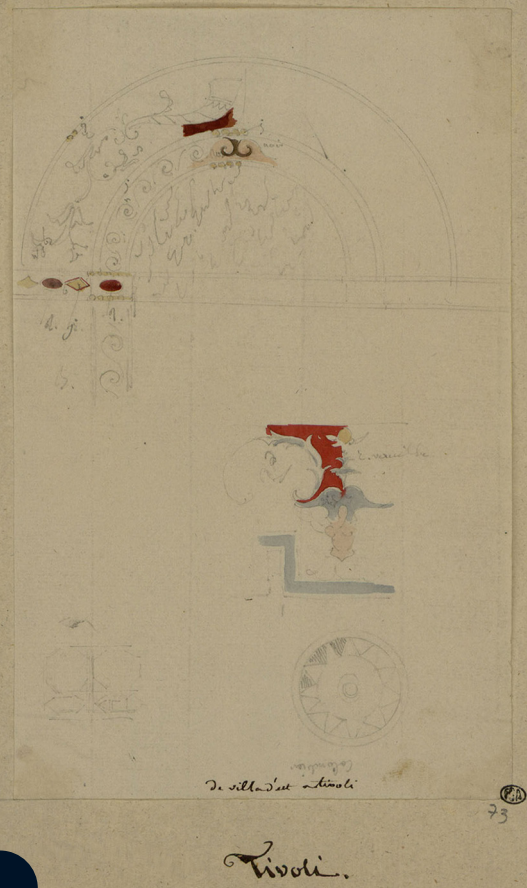


4.3	4.4
4.5	

4.3  
Charles Percier, villa Madama, stucchi nella loggia verso il giardino pensile.  
(BIF, Dessins de Charles Percier, Ms 1009, f. 31, inv. MS1009FOL31NUM51)

4.4  
Abel Blouet, villa Madama, stucchi nella loggia verso il giardino pensile.  
(ENSBA, n. 10637/1, f. 176)

4.5  
Pierre-Joseph Garrez, villa Madama, stucchi nella loggia verso il giardino pensile.  
(ENSBA, n. 4218)



4.6  
François Debret, Villa d'Este à Tivoli, decorazioni nella grotta di Diana.  
(ENSBA n. 77832/11, f. 73)

<sup>(53)</sup> Osservazioni sull'uso dei taccuini e sull'interpolazione dei materiali, finalizzati all'indagine degli edifici, sono in Cristina Cuneo, *Il passaggio delle Alpi e la sosta a Torino: uno sguardo inedito sulla città-capitale nei disegni degli architetti francesi (1774-1830)*, in Bruccoleri, Cuneo, *À travers l'Italie/Attraverso l'Italia*, 126-149.

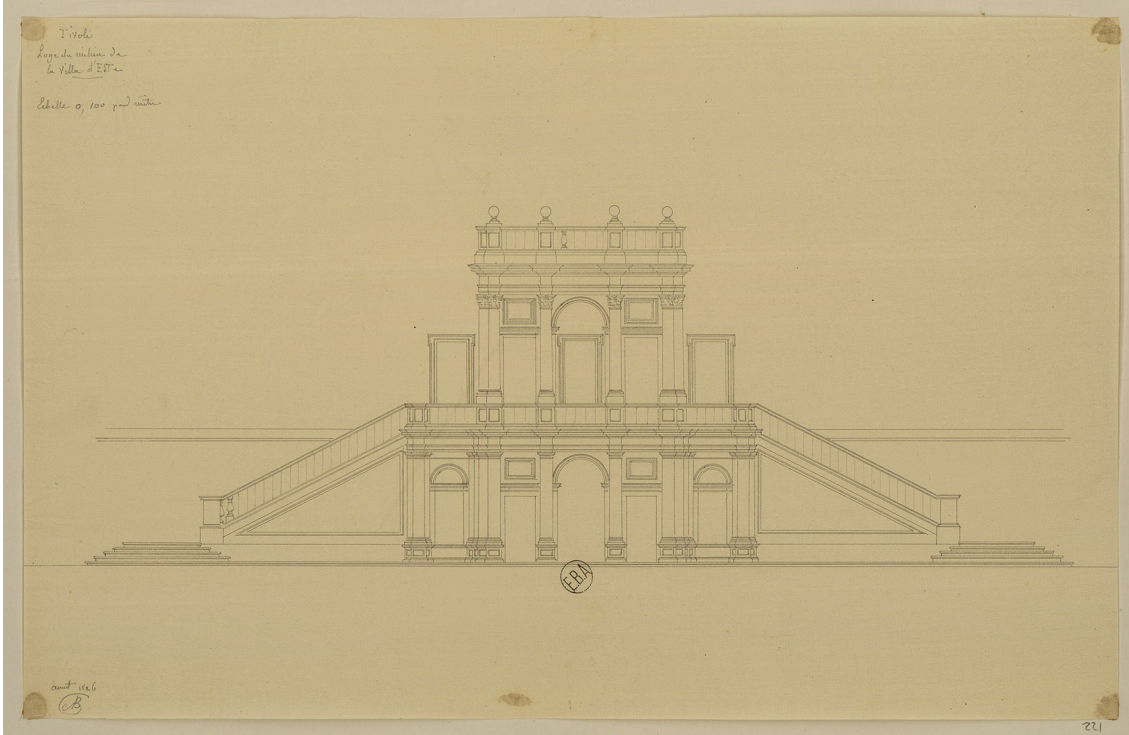
<sup>(54)</sup> I fogli che riguardano disegni e stampe relativi alle antichità di Tivoli sono in ENSBA 77832/11, ff. 15-45. Di Piranesi compaiono sei incisioni tratte dalle *Antichità romane*, dedicate rispettivamente alla cascata di Tivoli (di cui compaiono anche una stampa di François Morel e una di Ioannis Guilielmi Baurm), a villa Adriana (3 incisioni), a un sepolcro collocato vicino al ponte Lugano, al tempio della Sibilla, rappresentato anche in due stampe di Francesco Piranesi. Dai torchi di Domenico Francesi provengono le stampe della grotta di Nettuno e del tempio della Sibilla. Si veda: Susanna Pasquali, *Van Wittel, Panini, Vasi e Piranesi: Roma osservata da vicino e ricordata da lontano*, in *La Roma antica e moderna del cardinale Giulio Alberoni*, a cura di Davide Gasparotto (Piacenza, Banca di Piacenza, 2008), 55-61.

<sup>(55)</sup> La veduta di villa d'Este di Étienne Du Pérac viene pubblicata nel 1573, mentre l'incisione inserita nello *Speculum* è datata al 1581.

<sup>(56)</sup> Per un repertorio delle rappresentazioni della villa, si veda il catalogo Anna Ottani Cavina (a cura di), *Paysages d'Italie: les peintres du plein air (1780-1830)*, catalogo della mostra Parigi 2001, (Milano, Electa, 2001), ad indicem.

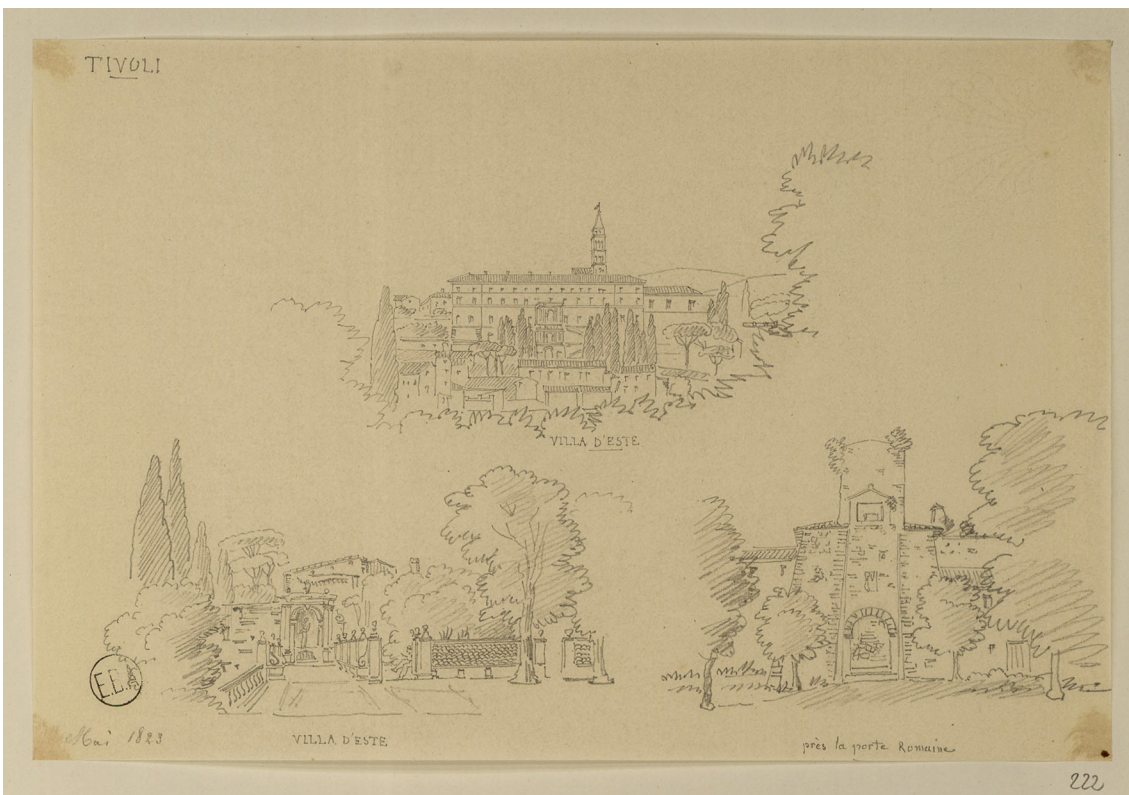
to dagli alberi, scelte che enfatizzano la complementarità tra il costruito e il giardino. Lo studio compiuto da Debret consente di elaborare alcune considerazioni sul suo *modus operandi* e di riflettere, più in generale, sugli strumenti che in quel periodo erano a disposizione degli architetti<sup>(53)</sup>. Ai grafici dedicati all'edificio, realizzati a grafite su carta velina, Debret mescola stampe e appunti autografi, prevalentemente descrizioni storiche dei luoghi inseriti nel suo itinerario, simili alle note sulle collezioni di antichità di Paolo III Farnese commentate precedentemente. Stando alla sequenza attuale dei fogli, ai grafici dedicati alla villa sono anteposti quelli delle antichità di Tivoli e, in particolare, di villa Adriana, evocata dall'incisione del Canopo di Piranesi e da quella del teatro scenico di Giuseppe Pannini (1753)<sup>(54)</sup>. Anche i disegni di villa d'Este sono anticipati da un'incisione di Piranesi, a cui si aggiunge la famosa veduta inserita nello *Speculum Romanae Magnificentiae*, ispirata a quella di Étienne Duperac<sup>(55)</sup>. Un connubio che offre due interpretazioni contrastanti: la prima accentua lo stato di abbandono del complesso, ridotto allo stato di rovina; la seconda ritrae la villa secondo il progetto, mai completato, di Pirro Ligorio (1513-1583), dominato dal disegno dei giardini – immagine che avrebbe avuto più fortuna dell'edificio reale. Tre incisioni di Giovanni Maggi, che rappresentano le fontane del giardino di Belvedere a Frascati, la fontana di Venere e della Civetta (queste due nel giardino di villa d'Este a Tivoli), completano i materiali di corredo ai disegni.

Debret apre la serie di disegni di villa d'Este con due vedute dell'edificio, filtrate dai pini marittimi, secondo l'iconografia adottata nei grafici di fine Settecento, oltreché in quelli di Percier<sup>(56)</sup>. Completano lo studio quattro disegni di dettaglio, dedicati alle decorazioni poste negli interni e negli esterni, questi ultimi campiti a colori. Si tratta di schizzi veloci, per i quali è difficile individuare il soggetto, con l'eccezione di un disegno della grotta di Diana (n. 77832/11, f. 73), riconoscibile grazie alla foggia delle decorazioni rustiche e ai dettagli colorati [Fig. 4.6]. Mostrando il ricorso a comuni modelli, Blouet ritrae alcune vedute dell'edificio incorniciato dagli alberi, datate 1823 (ENSBA m. 10637/1, ff. 222-223), a cui aggiunge due disegni in proiezione ortogonale della scala e della loggia nel corpo principale, risalenti al 1826 (ENSBA m. 10637/1, ff. 221, 224) [Figg. 4.7, 4.8]. Lo scarto nella datazione suggerisce che i primi due grafici, risalenti al 1823, siano stati copiati prima di compiere il viaggio in Italia, che invece avviene nel 1826, quando verosimilmente sono stati eseguiti gli altri due. Barbot dedica cinque fogli all'edificio spaziando dalla veduta da lontano, ai disegni in proiezione ortogonale, fino ai dettagli della decorazione. La policromia dell'ornato, restituita da Debret per le opere musive, è sottolineata anche da Barbot in un rilievo del soffitto a cassettoni nella sala dell'appartamento vecchio (RF 27107) e in un disegno del

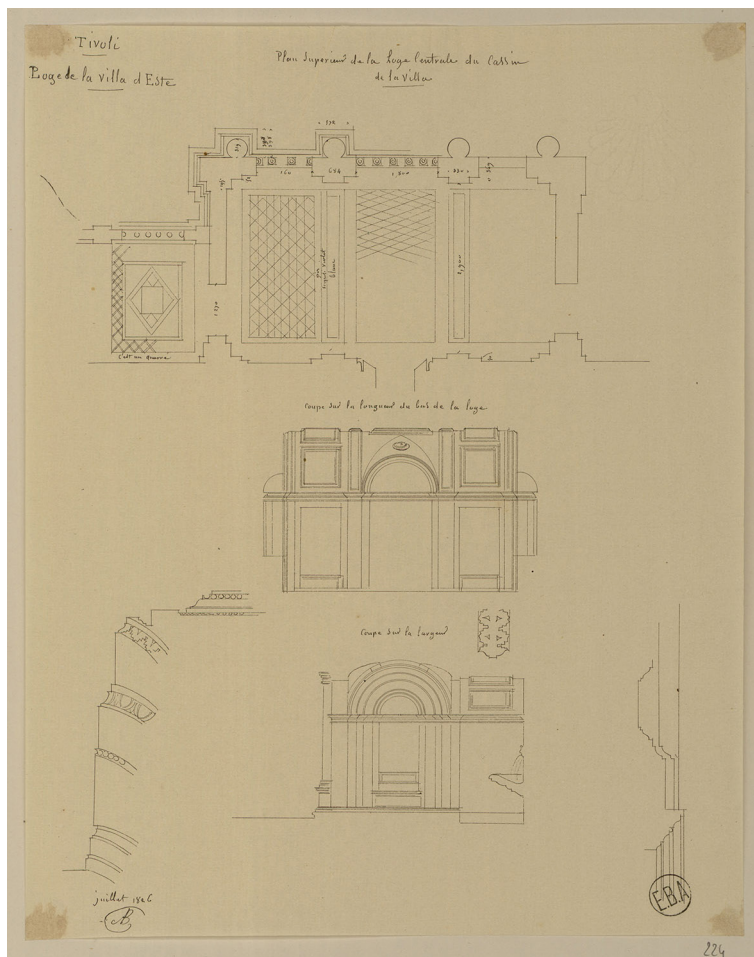


4.7  
Abel Blouet, Tivoli, loge du milieu de la villa d'Este, 1826.  
(ENSBA, n. 10637/1, f. 221)

4.8  
Abel Blouet, Tivoli, villa d'Este, près la porte romaine, 1823.  
(ENSBA, n. 10637/1, f. 222)



4.9  
Abel Blouet, Tivoli. Loge de la villa d'Este.  
(ENSBA n. 10637/1, f. 224)

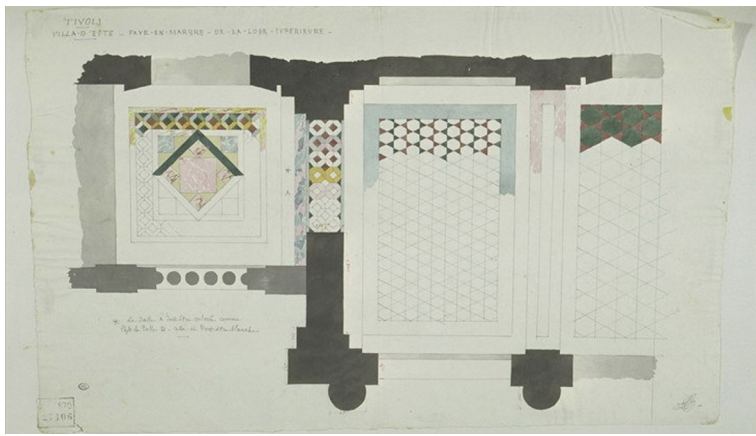


pavimento della loggia (RF 27106, recto). Lo stesso dettaglio è ritratto da Blouet (ENSBA n. 10637/1, f. 224) che si sofferma sui motivi geometrici senza però completarli con il colore [Figg. 4.9, 4.10].

### Epilogo

Nonostante il ruolo preponderante dell'antico, lo studio delle opere rinascimentali acquisisce un notevole peso nelle campagne grafiche svolte nel primo Ottocento, testimoniando l'eredità pedagogica di Percier e delle lezioni accademiche, ma anche la stratificazione degli studi critici che si rendevano progressivamente disponibili, determinando una trasformazione del gusto. Grazie all'analisi dei taccuini assemblati dagli allievi dell'École des Beaux-Arts è possibile ricostruire uno specifico episodio nel processo di appropriazione storiografica e patrimoniale dell'architettura del Rinascimento, fondato sullo studio delle fonti grafiche e testuali, e restituito attraverso il disegno, inteso nella sua doppia natura di rilievo e di progetto.

Se la scelta dei casi studio riflette le opere più note e documentate all'inizio dell'Ottocento, quasi sempre rappresentate nei repertori a stampa e nei disegni di Percier, nondimeno emerge la volontà di oltrepassare lo stato dell'arte mediante la raccolta di nuovi grafici, risultato di un'analisi autoptica dell'architettura eseguita in loco o copiati da altre fonti. Il 'mito del Rinascimento', celebrato nell'opera dei maestri, viene plasmato, smussato, discusso attraverso un'archeologia delle fonti e dei modelli.



4.10

Prosper Barbot, Pavement en marbre de la loge supérieure, à la Villa d'Este.

(Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, RF 27106, Recto - foto dell'autrice)

L'analisi delle varie microstorie, costituite dalle biografie dei singoli architetti, collocate sul fondale del più vasto scenario storico e pedagogico dell'inizio del XIX secolo, fa emergere una sensibilità culturale che scaturisce dalle rispettive velleità professionali. Pur nella appropriazione, attraverso il medium grafico, del metodo scientifico dell'archeologia, presente nelle biografie degli architetti che a Roma assistevano alle grandi campagne di scavo patrocinata dai loro connazionali<sup>(57)</sup>, lo studio e la restituzione del Rinascimento tramite il disegno concedono agli autori dei grafici la libertà di abdicare al problema della scelta, centrale invece nei lavori di ricostruzione: tale dilemma si poneva costantemente agli archeologi, basti pensare a uno scavo ampio e complesso come il Foro Romano, in cui era necessario sia scegliere le parti da privilegiare che riconoscere la cronologia delle fasi costruttive<sup>(58)</sup>. Pur con una crescente disponibilità di strumenti teorici e modelli, gli architetti dispongono sulla carta epoche e fasi diverse, dimostrando un rapporto con il passato in cui la realtà materiale può convivere con le ricostruzioni creative, assurgendo a fecondo punto di partenza per nuove rielaborazioni.

<sup>(57)</sup> Sull'archeologia in Italia ai tempi della dominazione francese, si veda: Ronald Ridley, *The Eagle and the Spade. Archaeology in Rome during the Napoleonic Era* (Cambridge, Cambridge University Press, 2009).

<sup>(58)</sup> Paul Zanker, *Le rovine romane e i loro osservatori*, in *Relitti riletto*, 256-277.

## REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

Baudez Basile, *Inessential colors: architecture on paper in early modern Europe* (Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2021)  
 Bauchal Charles, *Nouveau dictionnaire biographique et critique des architectes français* (Parigi, Librairie générale de l'architecture et des travaux publics, 1887)  
 Bellier de la Chavignerie Émile, Auvray Loius, *Dictionnaire general des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*, 2 voll. (Parigi, Librairie Renouard, 1882-1885)  
 Bergdoll Barry, *Léon Vaudoyer et Félix Duban*, in *Félix Duban. Les couleurs de l'architecte. Actes du colloque*, a cura di Bruno Foucart (Parigi, Maisonneuve & Larose, 2001), 41-50  
 Bertrand Gille, "Voyage et lectures de l'espace urbain. La mise en scène des villes renaissantes et baroques dans les guides en langue française pour l'Italie au XVIIIe siècle", *Histoire urbaine*, 2, (2005), 121-153  
 Bertrand Gilles, *Les architectes français en Italie entre Lumières et romantisme: la question des journaux de voyage*, in Antonio Bruculeri, Cristina Cuneo (a cura di), *À travers l'Italie. Édifices, villes, paysages dans les voyages des architectes français/Attraverso l'Italia. Edifici, città, paesaggi nei viaggi degli architetti francesi 1750-1850* (Cinisello Balsamo-Milano, Silvana editoriale, 2020), 28-43

Boifava Barbara, *Lo splendore moderno di villa Madama nella memoria ottocentesca di Louis-Hippolyte Lebas*, in *Porre un limite all'infinito errore*, a cura di Alessandro Brodini, Giovanna Curcio (Roma, Campisano, 2012), 203-212  
 Bouquillard Jocelyn, *Le Résurrection de Pompéi. Dessins archéologiques des XVIIIe et XIXe siècle* (Archueil, Anthèse, 2000)  
 Brizay François "La présentation de l'Italie dans les guides imprimés en français au XVIIIe siècle", in *Les guides imprimés du XVIe au XXe siècle. Villes, paysages, voyages*, dir. Gilles Chabaud et al. (Parigi-Berlino, Jérôme Penez. Editeur, 2000), 359-376  
 Brugerolles Emmanuelle (a cura di), *Pompéi à travers le regard des artistes français du XIXe siècle*, catalogo della mostra Parigi 2016-2017 (Parigi, Beaux-Arts de Paris éditions, 2016)  
 Bruculeri Antonio, "Le néo-Renaissance en France et la Haute Banque", *MDCCC 1800*, 5, 2016, 45-7 <http://doi.org/10.14277/2280-8841/MDCCC-5-16-3>  
 Bruculeri Antonio, Cuneo Cristina (a cura di), *À travers l'Italie. Édifices, villes, paysages dans les voyages des architectes français/Attraverso l'Italia. Edifici, città, paesaggi nei viaggi degli architetti francesi 1750-1850* (Cinisello Balsamo-Milano, Silvana editoriale, 2020)

Bruschi Arnaldo, "Bramante, Donato", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 13, 1971 [https://www.treccani.it/enciclopedia/donato-bramante\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/donato-bramante_%28Dizionario-Biografico%29/)

Cavazzini Patrizia, "Palazzo Ginetti a Velletri e le ambizioni del cardinale Marzio", *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 34, 2001/2002, 255-290

Cremona Alessandro (a cura di), *Disegni di architetture domane di Augustin-Théophile Quantinet (1795-1867)* (Roma, Paolo Antonacci, 2016)

Crosnier Leconte Marie-Laure, Garric Jean-Philippe, *Le site des palais Massimi à Rome, un terrain d'exercices Beaux-Arts*, in Jean-Philippe Garric (dir.), *L'architecte et ses modèles. Intentions, connaissance et projets à la période contemporaine* (Parigi, Éditions de la Sorbonne, 2021), 117-132

Cuneo Cristina, *Il passaggio delle Alpi e la sosta a Torino: uno sguardo inedito sulla città-capitale nei disegni degli architetti francesi (1774-1830)*, in *À travers l'Italie. Édifices, villes, paysages dans les voyages des architectes français/Attraverso l'Italia. Edifici, città, paesaggi nei viaggi degli architetti francesi 1750-1850*, a cura di Antonio Brucculeri, Cristina Cuneo, (Cinisello Balsamo-Milano, Silvana editoriale, 2020), 126-149

Dacos Nicole, *Le logge di Raffaello. L'antico, la Bibbia, la Bottega, la Fortuna* (Musei Vaticani, Libreria Editrice Vaticana-JacaBook 2008)

David de Penanrun Louis Thérèse, Delaire Edmond Augustine, Roux François, *Les architectes élèves de l'École des Beaux-Arts, 1793-1907* (Parigi, Librairie de la construction moderne, 1907)

Doulat Fabienne, "Guillaume Abel Blouet, du village de Passy aux côtes de Morée, exemplarité ou exception du parcours intellectuel et artistique d'un enfant du peuple", *Livraisons d'histoire de l'architecture*, 5, (2003), 67-83

Doulat Fabienne, "Guillaume-Abel Blouet et le château de Fontainebleau, une approche historique du travail de restauration", *Livraisons d'histoire de l'architecture*, 9, (2005), 85-98

Fargeot-Boll Claire, Torresani Gianpietro (a cura di), *La Porta Stanga. Un viaggio da Cremona al Louvre, dal XV al XIX secolo* (Cremona, Cremonabooks, 2009)

Franqueville Charles de, *Le Premier Siècle de l'Institut de France*, vol. I (Parigi, Rothschild, 1895)

Frommel Christoph L., scheda 2.16 *Villa Madama*, in Christoph L. Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri (a cura di), *Raffaello architetto* (Milano, Electa, 1984), 311-342

Frommel Sabine, "La restitution de la villa Madame par Percier et Fontaine: une méthode scientifique contre l'imagination; Rome, Italie", *Monumental*, 1, (2010), 66-67

Frommel Sabine, *Lo sguardo di Charles Percier sul Rinascimento attraverso la villa romana*, in Sabine Frommel, Jean-Philippe Garric, Simone Sirocchi (dir.), *I disegni di Charles Percier, 1764-1838: Emilia e Romagna nel 1791* (Roma, Campisano editore, 2016), 13-40

Frommel Sabine, Garric Jean-Philippe, Kieven Elisabeth (a cura di), *Charles Percier e Pierre Fontaine. Dal soggiorno romano alla trasformazione di Parigi* (Cinisello Balsamo-Milano, Silvana, 2014)

Garric Jean-Philippe, *Recueils d'Italie. Les modèles italiens dans les livres d'architecture français* (Sprimont, Mardaga, 2004), 73-99

Garric Jean-Philippe, *Villas de Rome. Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs. Reproduction intégrale de l'édition de 1809*, presentata da Jean-Philippe Garric (Wavre, Mardaga, 2007), 7-41

Garric Jean-Philippe (a cura di), *Palais de Rome. Palais, maisons, et autres édifices modernes dessinés à Rome, riproduzione integrale dell'edizione del 1798* (Wavre, Mardaga, 2008)

Garric Jean-Philippe, *Comprendre la Renaissance dans un processus de projet*, in *Le XIXe siècle et l'architecture de la Renaissance*, sotto la direzione di Frédérique Lemerle, Yves Pauwels, Alice Thomine-Berada (Parigi, Picar, 2010), 81-93

Garric Jean-Philippe, "La Renaissance perfectionnée. Le Cinquecento dans Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome de Charles Percier et Pierre Fontaine", *Ricerche di Storia dell'arte*, n. 105, (2011), numero monografico a cura di Letizia Tedeschi e Orietta Rossi Pinelli, 25-41

Garric Jean-Philippe, *Décadence de la théorie des ordres à la fin du XVIIIe siècle*, in *Architecture et théorie. L'héritage de la Renaissance: Actes de colloque*, sotto la direzione di Jean-Philippe Garric, Frédérique Lemerle, Yves Pauwels, (Parigi, Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2012). <http://books.openedition.org/inha/3399> DOI : <https://doi.org/10.4000/books.inha.3399>

Garric Jean-Philippe (a cura di), *Charles Percier. Architecture and Design in an Age of Revolutions* (Londra/New Haven, Yale University Press, 2016)

Garric Jean-Philippe, *Percier e i portici dello "stile Bologna"*, in *I disegni di Charles Percier, 1764-1838: Emilia e Romagna nel 1791*, sotto la direzione di Sabine Frommel, Jean-Philippe Garric, Simone Sirocchi, (Roma, Campisano editore, 2016), 47-53

Garric Jean-Philippe, Leconte Marie-Laure Crosnier, *L'école de Percier. Imaginer et bâtir le XIXe siècle* (Parigi, Mare&Martin, 2017)

Garric Jean-Philippe, *I francesi e lo sguardo verso i modelli architettonici italiani*, in Jean-Philippe Garric, Susanna Pasquali, Marco Pupillo (a cura di), *Roma in età napoleonica. Antico, architettura e città: da modello a laboratorio* (Roma, Officina libraria 2021), 109-126



- Garric Jean-Philippe, Pasquali Susanna, Pupillo Marco (a cura di), *Roma in età napoleonica. Antico, architettura e città: da modello a laboratorio* (Roma, Officina libraria 2021)
- Gasparri Carlo (a cura di), *Le sculture Farnese. Storia e documenti* (Napoli, Electa Napoli, 2007)
- Giraud-Labelle Claire, *Décrire l'oeuvre d'art en Italie dans les années 1820: "Le Voyage d'architecture" de Prosper Barbot (1798-1877)*, in *L'oeuvre d'art dans le discours: projet, signe, forme*, a cura di Denis Huneau et al., (Sampzon, Éditions Delatour France, 2017), 217-234
- Giraud-Labelle Claire, *Voyage d'un groupe d'artistes au royaume de Naples, en 1821: Barbot, Desplan et les autres*, in *À travers l'Italie. Édifices, villes, paysages dans les voyages des architectes français/Attraverso l'Italia. Edifici, città, paesaggi nei viaggi degli architetti francesi 1750-1850*, a cura di Antonio Bruculeri, Cristina Cuneo, (Cinisello Balsamo-Milano, Silvana editoriale, 2020), 190-209
- Jacques Annie, *I viaggi in Italia di Debret e Lebas (1804-1811)*, in Cesare De Seta (dir.), *Grand Tour. Viaggi narrati e dipinti* (Napoli, Electa Napoli, 2001), 60-73
- Lance Adolphe, *Dictionnaire des architectes français* (Parigi, Morel, 1872)
- Los Llanos José-Luis de, "Il paraît que les peintres et les architectes l'admirent également": *souvenirs et regards croisés d'artistes français à Rome: 1760-1780*, in Antonio Bruculeri, Cristina Cuneo (a cura di), *À travers l'Italie. Édifices, villes, paysages dans les voyages des architectes français/Attraverso l'Italia. Edifici, città, paesaggi nei viaggi degli architetti francesi 1750-1850* (Cinisello Balsamo-Milano, Silvana editoriale, 2020), 56-69
- Mattei Francesca, *La recherche d'une Renaissance mineure au XIXe siècle. Modèles et historiographie*, in Jean-Philippe Garric (dir.), *L'architecte et ses modèles. Intentions, connaissance et projets à la période contemporaine* (Parigi, Éditions de la Sorbonne, 2021), 43-58
- Montaigne Michel de, *Journal de voyage de Michel de Montaigne en Italie, par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581*, nouvelle édition avec des notes par le prof. Alexandre d'Ancona (Città di Castello, S. Lapi, 1889), trad. it. *Viaggio in Italia*, introduzione di Giovanni Freco, trad. e note Ettore Camesasca (Milano, Rizzoli, 2003)
- Nesselrath Arnold, *I libri di disegni di antichità: tentativo di una tipologia*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. 3: *Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di Salvatore Settis (Torino, Einaudi, 1986), 87-147
- Nesselrath Arnold, *Der Zeichner und sein Buch: die Darstellung der antiken Architektur im 15. und 16. Jahrhundert* (Wiesbaden, Harrassowitz, 2014)
- Ottani Cavina Anna (a cura di), *Paysages d'Italie: les peintres du plein air (1780-1830)*, catalogo della mostra Parigi 2001, (Milano, Electa, 2001)
- Pagliara Pier Nicola, *Raffaello e la rinascita delle tecniche antiche*, in *Lex chantiers de la Renaissance*, actes des colloques Tours 1983-1984, a cura di Jean Guillaume (Parigi, Picard, 1991), 51-70
- Parizet Isabelle, *Le style néo-Renaissance à Paris (1850-1900). Héritage historique ou art original?*, in *Renaissance italienne et architecture au XIXe siècle*, sotto la direzione di Antonio Bruculeri, Sabine Frommel (Roma, Campisano editore, 2015), 215-231.
- Pasquali Susanna, *Van Wittel, Panini, Vasi e Piranesi: Roma osservata da vicino e ricordata da lontano*, in *La Roma antica e moderna del cardinale Giulio Alberoni*, a cura di Davide Gasparotto (Piacenza, Banca di Piacenza, 2008), 55-61
- Pasquali Susanna, *Il Cinquecento osservato nel Settecento: un libro di architettura dedicato a Villa Giulia in Roma (1774-1784)*, in *Renaissance italienne et architecture au XIXe siècle*, sotto la direzione di Antonio Bruculeri, Sabine Frommel (Roma, Campisano editore, 2015), 101-111
- Pinon Pierre, "Pompei, une archéologie du neo-classicisme", *AAA*, 22, (1982), VII-XVI
- Pinon Pierre, François-Xavier Amprimoz, *Les envois de Rome (1778-1968). Architecture et archéologie* (Roma, École Française de Rome, 1988)
- Pinon Pierre, *Pierre Adrian Paris (1745-1819), architecte, et les monuments antiques de Rome et de la Campanie* (Roma, École Française de Rome, 2007)
- Pinon Pierre, *Rome antique et moderne vue par Pierre Adrien Pâris*, in Sabine Frommel, Jean-Philippe Garric, Elisabeth Kieven (a cura di), *Charles Percier e Pierre Fontaine. Dal soggiorno romano alla trasformazione di Parigi* (Cinisello Balsamo-Milano, Silvana, 2014), 25-39
- Ridley Ronald, *The Eagle and the Spade. Archaeology in Rome during the Napoleonic Era* (Cambridge, Cambridge University Press, 2009)
- Rossi Pinelli Orietta, *La bellezza involontaria: dalle rovine alla cultura del frammento tra Otto e Novecento*, in *Relitti riletti. Metamorfofi delle rovine e identità culturale*, a cura di Marcello Barbanera (Torino, Bollati Boringhieri 2009), 140-157
- Savorra Massimiliano, *Au-delà des envois: les architectes français et la pratique de la copie comme méthode pédagogique à la première moitié de XIXe siècle*, in *À travers l'Italie. Édifices, villes, paysages dans les voyages des architectes français/Attraverso l'Italia. Edifici, città, paesaggi nei viaggi degli architetti francesi 1750-1850*, a cura di Antonio Bruculeri, Cristina Cuneo, (Cinisello Balsamo-Milano, Silvana editoriale, 2020), 210-229
- Suys Jean Tilman François, Haudebourt Louis Pierre, *Palais Massimi à Rome* (Parigi, Normand fils, 1818)
- Zanker Paul, *Le rovine romane e i loro osservatori*, in *Relitti riletti. Metamorfofi delle rovine e identità culturale*, a cura di Marcello Barbanera (Torino, Bollati Boringhieri 2009), 256-277

# Le ‘decorazioni’ interne del castello di Alnwick: una combinazione dello stile del Cinquecento col romano antico

**The interior ‘decorations’ of Alnwick Castle:  
a combination of the sixteenth-century style with the ancient Roman**

**SIMONETTA CIRANNA**

*Università degli Studi dell’Aquila*

Sul finire del 1853 Algernon Percy IV duca di Northumberland (1792-1865) e sua moglie, la duchessa Eleanor Grosvenor (1820-1911)<sup>(1)</sup>, vennero a Roma e si recarono nello studio dell’architetto e archeologo Luigi Canina (1795-1856) per chiedergli consiglio circa gli interni da realizzare nel loro castello di Alnwick<sup>(2)</sup>, il cui restauro era stato affidato all’architetto Antony Salvin (1799-1881). Gli interventi di Salvin tesero a recuperare il carattere della fortezza medievale di frontiera, sorta nell’XI secolo al confine nord-orientale con la Scozia, attraverso la rimozione di quanto realizzato in forme neogotiche nel corso del secondo Settecento, in particolare dall’architetto Robert Adam<sup>(3)</sup>. Diversamente, per gli interni, i committenti trovarono nello ‘stile italiano’ la risposta al loro desiderio sia di una moderna esigenza di confort sia di una magnificente celebrazione della nobile storia della famiglia Percy [Fig. 5.1].

All’incontro romano Canina si fece affiancare dal suo principale collaboratore, l’architetto spoletino Giovanni Montiroli (1817-1888), al quale il maestro affidò l’intera parte inventiva del progetto riservandosi la sola direzione dei lavori<sup>(4)</sup>. Nell’ottobre del 1856, l’improvvisa morte di Canina elevò Montiroli a direttore dei lavori; dal 1857, quindi, egli ebbe la piena responsabilità dell’opera per la quale sin dal luglio del 1855 aveva seguito periodicamente il cantiere.

L’adozione del ‘gusto’ italiano e in particolare del Rinascimento romano e della sua ripresa dell’antico è chiarita dalle parole di Montiroli:

Lo stile prescelto dallo stesso Signor Duca per le interne decorazioni fu il romano, sodo e piacevole un tempo. Ma siccome alla squisitezza del gusto egli univa un animo veramente regale, volle che non si tenesse restrizione di sorta in sontuosità e ricchezza di materiali da adoperare e che fosse massimamente curata con molta diligenza la condotta delle opere. Quindi la profusione de’ marmi, degl’intagli, dei grappi, delle statue, delle pitture, de’ musaici a pietra dura di

<sup>(1)</sup> Eleanor Grosvenor era figlia del marchese di Westminster, il matrimonio avvenne il 25 agosto 1842.

<sup>(2)</sup> La loro permanenza in Italia e nella stessa Roma proseguì fino alla primavera-estate del 1854: cfr. Anne French, *Art Treasures in the North. Northerners Families on the Grand Tour* (Norwich, Unicorn Press, 2009), 251-254.

<sup>(3)</sup> Vedi da ultimo anche per la bibliografia citata Adriano Aymonino, *Enlightened Eclecticism. The grand design of the 1st Duke and Duchess of Northumberland* (New Haven and London, Yale University Press, 2021), cap. 5 e in particolare 217-242.

<sup>(4)</sup> Archivio di Stato di Perugia sezione di Spoleto (ASSp), *Giovanni Montiroli*, b. 2, f. 1. Documento sintetico della conduzione dei lavori senza data e firma ma di Montiroli.

**Abstract:** Starting from 1853 and for over ten years, the construction of the interior architecture of the castle of Alnwick, of the IV duke and duchess of Northumberland, became the center of realization and diffusion of the Italian 'taste', particularly of the Roman Renaissance "hard and pleasant at the same time". A thoughtful choice desired by the dukes to respond to modern comfort and magnificently celebrate the history of the noble Percy family.

Luigi Canina, on the strength of his fame in England, was chosen by the clients but was his main and gifted collaborator, the architect Giovanni Montiroli, the responsible for the entire execution of the drawings and the direction of the construction site.

The essay dealt with the creation of these magnificent interiors, in particular ceilings and fireplaces, in which the "heritage of Renaissance architecture" is highlighted in the choice of models and in the management of a construction site that saw the execution, the transport of specimens and components and the involvement of workers, artists and materials from Rome to Alnwick.

**Keywords:** Luigi Canina, Giovanni Montiroli, Alnwick's Castle, Roman Renaissance, Interior Architecture



5.1

Veduta generale del Castello di Alnwick,  
incisore Antonio Marchetti

(Giovanni Montiroli, *Alnwick Castle. Decorazioni interne eseguite ... negli anni 1855 al 1866*, Roma, s.e., 1870, tav. I)

Firenze, delle dorature, de' legni preziosi, delle stoffe per le pareti appositamente tessute in una delle migliori fabbriche di Milano.<sup>(5)</sup>

Una ricercata "patrimonializzazione" dell'architettura del Rinascimento nella scelta dei modelli, in particolare per i soffitti e i camini, e nella gestione di un cantiere che vide l'esecuzione, il trasporto di esemplari e componenti e il coinvolgimento di maestranze e artisti da Roma, Firenze, Milano ad Alnwick.

La scelta di interni italiani se trovò in Canina e Montiroli due perfetti conoscitori e paladini, sollevò non poche polemiche tra le principali figure del dibattito architettonico in Inghilterra. Un confronto talvolta duro, reso cauto soltanto dalla deferenza riguardo alla committenza, che va collocato nelle mutevoli e artico-

<sup>(5)</sup> *Ibidem.*

late adesioni a una 'battaglia degli stili' ancora infuocata, che coinvolse e pose spesso uno contro l'altro i protagonisti dell'architettura inglese e tra questi i più impegnati nella rivalutazione nazionalistica del medioevo locale.

### I protagonisti: committenza e architetti

L'eclettismo del duca non appare contraddittorio a quanto già avvenuto nei decenni precedenti in molti castelli costruiti nel nord della Scozia e dell'Inghilterra in forme neogotiche<sup>(6)</sup> ma con interni di gusto classico e, anche, a quanto realizzato circa un secolo prima da suo nonno Hugh Smithson (1712-1786), I duca di Northumberland, nelle diverse storiche dimore di famiglia.

In sintonia con quest'ultimo e la sua consorte Elizabeth Seymour Percy (1716-1776), anche il IV duca individuò nel castello di Alnwick la migliore identificazione con la stirpe dei Percy. Tuttavia, come evidenziato da Thomas Leverton Donaldson nel corso dell'acceso dibattito sugli interventi di Salvin e Canina, svolto nell'ambito del Royal Institute of British Architects (RIBA) di Londra nell'autunno del 1856<sup>(7)</sup>, nei lavori condotti per il I duca e duchessa di Northumberland dagli architetti James Paine e, più ancora, Robert Adam "there was the desire to retain the decorative style of the Medieval times; but it assumed the taste, since so expressively attributed to Batty Langley"<sup>(8)</sup>. Quest'ultimo fu scrittore più che architetto praticante, autore di numerosi testi sull'architettura gotica riccamente dotati di disegni e piante, ma "universally condemned, and very justly" come sancì Augustus Charles Pugin, aggiungendo "his Gothic design are execrable"<sup>(9)</sup>. La critica di Donaldson al gotico 'alla Batty Langley' doveva estendersi anche agli interni, nelle cui soluzioni Adam era stato supportato dalle predilezioni della duchessa piuttosto che del coniuge<sup>(10)</sup>. Circa un secolo più tardi, quindi, Salvin fu libero di rimuovere quanto risultato di un'esecrabile idea di gotico, mentre Canina di corrispondere all'idea di confort e di magnificenza del IV duca di Northumberland e della sua giovane consorte, modellando gli interni sulla base della convinzione della preminenza dei modelli antichi e in onore delle arti italiane. Fu disposto quindi che "tutta la decorazione fosse fatta sul più bello stile di quella impiegata dai principali maestri del decimoquinto e decimosesto secolo in Italia e precisamente in Roma"<sup>(11)</sup>.

Il necrologio redatto alla morte del IV duca, avvenuta il 12 febbraio del 1865, ne traccia il profilo e i suoi principali interessi: da quelli giovanili, quando rivestì il ruolo di ammiraglio della Royal Navy, alla sua passione per i viaggi e lo studio dell'archeologia che lo portarono a promuovere ricerche e scavi, nonché a raccogliere e formare importanti collezioni di manoscritti, monete, sculture, e altro ancora, di cui beneficiarono anche le principali istituzioni museali britanniche<sup>(12)</sup>.

<sup>(6)</sup> James Macaulay, *The Gothic Revival 1745-1845* (London, Blackie, 1975), I-V.

<sup>(7)</sup> Thomas Leverton Donaldson (1795-1885) fu co-fondatore nel 1834 e poi presidente 1863-1864 del RIBA. Dibattito e polemiche trovarono eco nel settimanale *The Builder* dal 22 novembre al 20 dicembre 1856, cfr.: "The proposed decorations at Alnwick", *The Builder*, 720, XIV, 22 November 1856, 634-635; "The structural and decorative works at Alnwick Castle, Northumberland", *The Builder*, 721, XIV, 29 November 1856, 646-648; "The proposed decorations at Alnwick", *The Builder*, 721, XIV, 29 November 1856, 648-649; "On the decorations of Alnwick Castle", *The Builder*, 722, XIV, 6 December 1856, 658; "On the decorations of Alnwick Castle", *The Builder*, 723, XIV, 13 December 1856, 673-674; "Alnwick Castle decorations", *The Builder*, 724, XIV, 20 December 1856, 691. Sull'argomento vedi inoltre: Simonetta Ciranna, *Alnwick: "a feudal castle without, and a Roman palazzo within"*. Anthony Salvin, Luigi Canina e Giovanni Montiroli al servizio del Duca di Northumberland, in Elisa Boeri, Pierre Coffy, Francesca Mattei (a cura di), *Storia, Progetto e patrimonio: la costruzione dell'identità architettonica*. Milano, *l'Europa* (1796-1848), atti del convegno internazionale, Milano e Mantova 28-29 ottobre 2021, (Milano, Franco Angeli, in corso di stampa).

<sup>(8)</sup> Royal Institute of British Architects, *Memoir of the Commendatore Canina and History of Alnwick Castle with a description of the works now in progress* (London 1856), 14.

<sup>(9)</sup> Augustus Charles Pugin, *Example of Gothic Architecture selected from various ancient edifices in England* (London, Henry G. Bohn, 1838), vol. 1, viii.

<sup>(10)</sup> Aymonino, *Enlightened Eclecticism. The grand design of the 1st Duke and Duchess of Northumberland*, 202.

<sup>(11)</sup> ASSp, *Giovanni Montiroli*, b. 2, f. 1. Dalla relazione *Disegni da stabilirsi per determinare quanto resta a farsi della decorazione ...*, firmata in Alnwick Castle in data 25 e 27 agosto 1856 rispettivamente da Montiroli e da Canina.

<sup>(12)</sup> In "Obituary. The Duke of Northumberland", *The Gentleman's Magazine and Historical Review*, (April 1865), 504-511. Cfr. inoltre "Algernon, Duke of Northumberland, K.G. in connexion with art", *The Builder*, 18 February 1865, 114-115.

Il restauro e “l’abbellimento” del castello di Alnwick, definito *the Windsor of the North*, sono qui ricordati anche per avere attratto “an extraordinary degree of public attention, as well because of the celebrity of the building as of the exotic splendour of the style of decoration adopted in the interior”<sup>(13)</sup>. Interni che il duca trovò “reconstructed in Strawberry Hill taste by the Duke’s grandfather; not a single chamber retained its original character, nor had comfort or splendour been gained by the sacrifice of ancient features”<sup>(14)</sup>. Ancora una volta il giudizio negativo di quanto realizzato un secolo prima costituì la premessa per giustificare la fermezza del duca nel mirare a “convenience, luxury and cultivated taste” adottando “embellishments in the classical Italian or cinque-cento style, and obtained from the Commendatore Canina designs founded on existing works of that period”<sup>(15)</sup>. La scelta dei due professionisti derivò, quindi, dal diffuso riconoscimento delle loro specifiche competenze a rispondere agli obiettivi prefissi. Nel 1853, la fama di Salvin quale pioniere del Gothic revival si era già consolidata attraverso i restauri da lui condotti nei castelli, come a Newark, Carisbrooke a Caernarfon, e la costruzione *ex novo* della fortezza neomedievale di Peckforton, da lui realizzata tra il 1844 e il 1850 per la famiglia di John Tollemache, ricco proprietario terriero del Cheshire, direttore immobiliare e membro del Parlamento<sup>(16)</sup>.

La reputazione in Inghilterra di Canina era cresciuta proprio sulla sua profonda conoscenza dell’architettura classica, testimoniata dagli studi archeologici sul campo e le numerose e ponderose pubblicazioni, le più ampiamente recensite sui periodici inglesi<sup>(17)</sup>. Membro dell’Accademia di San Luca, Canina fu associato nel 1836 nel RIBA come Corresponding Member da Roma, insieme a Giuseppe Valadier e Clemente Folchi. In tale ambito egli consolidò la sua amicizia con gli architetti Donaldson e Charles Robert Cockerell con i quali condivideva l’opinione della preminenza dell’architettura antica, come testimonia la sua proposta a Cockerell, nel settembre 1845, di “fondare una ‘società europea’ con centro a Roma per propagare i valori dell’architettura classica”<sup>(18)</sup>. A suggellare l’apprezzamento di Canina in Inghilterra fu il conferimento della prestigiosa Royal Gold Medal da parte del RIBA nel 1849, la seconda a essere assegnata dopo quella data a Cockerell l’anno precedente.

Diversamente, fu la stima di Canina a rendere Montiroli il giovane protagonista dell’architettura degli interni del castello di Alnwick, dalla progettazione alla direzione del cantiere tra l’Italia e l’Inghilterra<sup>(19)</sup>. Di origini spoletine, Montiroli dopo la sua formazione con il corso regolare degli studi scientifici e artistici nell’Università romana, il corso di Architettura Teorica con l’architetto Gaspare Salvi e la pratica sotto gli architetti cattedratici di San Luca Giuseppe Valadier e Luigi Poletti, a diciotto anni entrò nello studio di Canina ove rimase fino alla morte del maestro.

<sup>(13)</sup> “Obituary. The Duke of Northumberland”, 508.

<sup>(14)</sup> *Ibidem*.

<sup>(15)</sup> *Ibidem*.

<sup>(16)</sup> Sulla figura di Salvin cfr. tra gli altri Jill Allibone, *Anthony Salvin. Pioneer of Gothic Revival Architecture, 1799-1881* (Columbia, University of Missouri Press, 1987). Sul castello di Peckforton si esprime negativamente George Gilbert Scott (1811-1878), il quale, convinto dell’insensatezza di costruire nuovi castelli, lo giudicò “one of the greatest fallacies that could now be carried out”, in occasione del citato incontro al RIBA, in “The structural and decorative works at Alnwick Castle, Northumberland”, 1856, 647.

<sup>(17)</sup> Cfr. Luca Reano, *L’immagine dell’Italia nelle riviste di architettura inglesi (1830-1870)*, tesi di dottorato in Beni Culturali (Politecnico di Torino, Torino, 2016).

<sup>(18)</sup> Werner Oechslin, “Canina, Luigi”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 18 (1975), 96-101.

<sup>(19)</sup> Canina lo citò come “eccellente” e “diligente” collaboratore di lunga data, cfr. Ettore Ferrari, *Giovanni Montiroli architetto* (Spoleto, Tipografia dell’Umbria, 1892). Cfr. inoltre Raffaella Catini, “Montiroli, Giovanni”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 76 (2012), [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-montiroli\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-montiroli_%28Dizionario-Biografico%29/) (ultimo accesso: 27 giugno 2022).

Il rapporto tra i due probabilmente si rafforzò allorché Montiroli, entrato nel genio militare nella sezione dell'ufficio topografico e divenuto tenente in 2<sup>a</sup> alla Sezione Topografica nel 1848 e in 1<sup>a</sup> nel Corpo del Genio nel 1849, combatté al fianco dei repubblicani durante l'assedio di Roma, responsabile del tratto di cinta muraria da porta Cavalleggeri a porta Castello. Una scelta che nel settembre del 1849 gli comportò la destituzione dal Corpo da parte del ricostituito Stato Pontificio<sup>(20)</sup>. Vitale, quindi, dev'essere stato il rapporto di lavoro con Canina in questi anni, durante i quali il maestro sfruttando appieno le capacità di Montiroli di studioso, rilevatore e abilissimo disegnatore gli affidò l'esecuzione di molto dell'apparato iconografico a corredo delle sue pubblicazioni<sup>(21)</sup>. Un legame di fiducia e rispetto tale da determinare nel maestro l'affido a Montiroli del progetto e della conduzione del cantiere di Alnwick, anche nella consapevolezza dell'impossibilità di seguirne l'esecuzione in ragione della sua età e dei problemi di salute. Il ruolo di Canina fu tuttavia fondamentale nei tre anni iniziali, 1853-1856, nei quali maturarono le prime soluzioni, la scelta degli esecutori, la stesura delle bozze dei contratti, i primi sopralluoghi, gli incontri con Donaldson e Cockerell, sempre affiancato da Montiroli. Agli inizi del 1857, a pochi mesi dalla morte di Canina (17 ottobre 1856), il IV duca nominò Montiroli direttore dei lavori con un compenso annuo di 150 sterline<sup>(22)</sup>, un incarico che il decesso del committente nel febbraio del 1865 porterà alla definitiva conclusione a novembre del 1870, con l'invio al VI duca di Northumberland del volume dal titolo *Alnwick Castle*, edito a Roma nel 1870<sup>(23)</sup>, e di tutti i rami delle quarantuno incisioni che lo compongono inventate, disegnate e incise dallo stesso Montiroli<sup>(24)</sup>.

### Le prime fasi: protettori, artisti, modelli

L'intervento di Canina e di Montiroli riguardò quindi l'architettura degli ambienti interni di nuova progettazione o modificati da Salvin a partire dal 1854, mentre il 25 novembre è la duchessa a porre la pietra di fondazione della Prudhoe Tower<sup>(25)</sup>. In sintesi, il progetto di Salvin mirò a una riorganizzazione più funzionale della distribuzione interna degli ambienti, ampliando gli spazi disponibili. A tal fine egli demolì due torri: la prima, contenente la grande scala, venne sostituita dalla Prudhoe Tower, ospitante nel piano principale la biblioteca, un'anticamera, la scala e un ampio vestibolo. Questi ultimi vennero a invadere il settore nord della corte interna collegandosi a un passaggio, anch'esso di nuova costruzione, tangente il lato est della corte; la seconda torre, posta sul fianco sud della nuova Prudhoe Tower, precedentemente destinata nel piano principale a spogliatoio degli appartamenti di rappresentanza assunse la funzione di cappella affiancata da una scala che portava alle camere da letto al piano superiore [Fig. 5.2].

<sup>(20)</sup> ASSp, *Giovanni Montiroli*, b. 1, f. 1. Nel dicembre del 1879 con decreto reale gli si riconoscerà il grado di capitano.

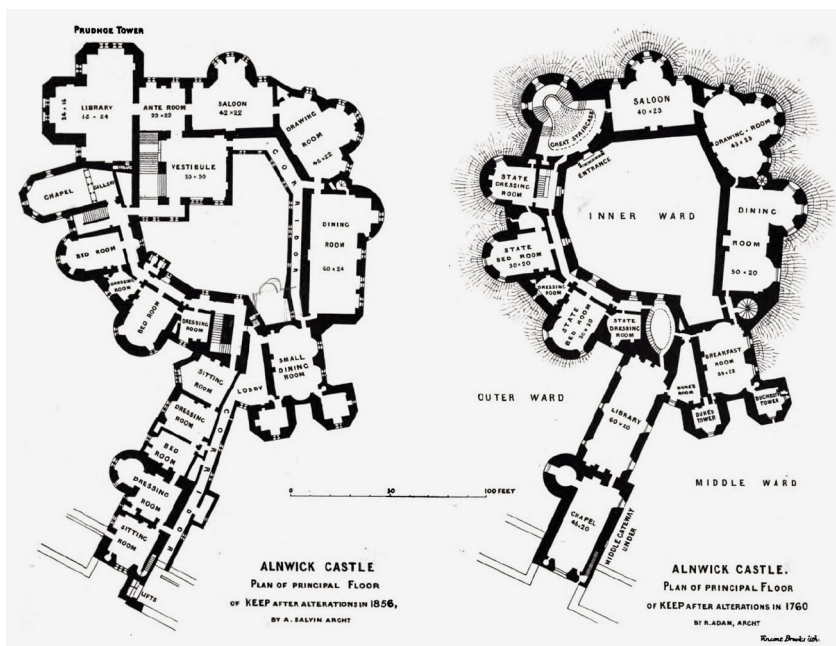
<sup>(21)</sup> Lo stesso Canina lo ricorda ed elogia nella sua pubblicazione *La prima parte della via Appia dalla porta Capena a Boville...*, vol. I, (Roma, Tipografia G.A. Bertinelli, 1853), 31, 246 e nella prefazione a *Gli edifici di Roma antica e sua campagna, sez. II, Edifici dei contorni della città*, vol. V, (Roma, Tipografia G.A. Bertinelli, 1856), 7. Cfr. Camillo Ravioli, "Luigi Canina", *L'Album*, 23, 24, XXIV (1857), 182-184.

<sup>(22)</sup> ASSp, *Giovanni Montiroli*, b. 2, f. 1, da una lettera in lingua inglese scritta in Roma in data 4 luglio 1865 senza firma ma di Montiroli.

<sup>(23)</sup> Giovanni Montiroli, *Alnwick Castle. Decorazioni interne eseguite .... negli anni 1855 al 1866*, (Roma, s.e., 1870). Copia conservata dalla Biblioteca Comunale di Spoleto.

<sup>(24)</sup> Ovvero quattro rami di frontespizio e indici, trentaquattro delle decorazioni di Alnwick e tre dei soffitti di Syon House, in ASSp, *Giovanni Montiroli*, b. 2, f. 5, 1870, Lettera di Montiroli del 7 dicembre 1870 al VI duca di Northumberland Algernon George Percy (1810-1899).

<sup>(25)</sup> La cui elevazione fu condotta a termine dal costruttore George Smith nel gennaio del 1856, in Charles Henry Hartshorne, *A Guide to Alnwick Castle* (London, Longmans, Green, Reader, & Dyer; Alnwick, Mark Smith, 1865), 42.



## 5.2

Piante del piano principale del Castello di Alnwick, riprodotte a sinistra lo stato successivo alle trasformazioni eseguite dall'architetto Adam nel 1760, a destra lo stato successivo alle modifiche introdotte dall'architetto Salvin. (Royal Institute of British Architects, *Memoir of the Commendatore Canina and History of Alnwick Castle with a description of the works now in progress*, London, 1856, 14-15)

Completamente modificata fu inoltre la distribuzione del braccio di collegamento con la porta centrale (middle gateway) dove – sempre al piano principale – in luogo della cappella e della biblioteca trovarono posto gli appartamenti privati della coppia ducale, lambiti nel perimetro esterno est da un nuovo passaggio di distribuzione<sup>(26)</sup>.

Le dichiarazioni di Salvin, nell'ambito delle citate riunioni al RIBA, evidenziano la sua perplessità ad assecondare le scelte dei committenti relativamente agli interni: "I had great doubts of the propriety, as well as practicability, of introducing Italian art into a Border Castle"<sup>(27)</sup>; scelte in merito alle quali egli aveva ricevuto dei bellissimi disegni nella primavera del 1854, nel corso del viaggio dei Duchi a Roma<sup>(28)</sup>.

In realtà, già dal novembre del 1853 Montiroli aveva iniziato a disegnare diversi 'pensieri', come lui scrisse, e bozzetti relativi sia agli spartiti dei soffitti, alcuni dai fondi poligonali altri con cassettoni ottagonali e con grandi riquadri contornati di ottagonali, sia alle decorazioni delle pareti, con porte e pilastri, con pilastri binati, e, ancora, a tre camini. Tra questi pensieri è ricordato lo spartito di un soffitto per una sala da pranzo da realizzarsi a imitazione di quello esistente nella basilica romana di San Lorenzo fuori le Mura<sup>(29)</sup>. Il soffitto di tale antica e più volte trasformata basilica romana era costituito da due parti distinte che coprivano, una, la lunga navata risalente ad Onorio III (XIII sec.), l'altra il presbiterio costruito entro l'originario nucleo di Pelagio II (VI sec.). Tale ricco apparato, realizzato tra la fine del XV e il XVII secolo, venne rimosso e sostituito tra il 1862-1865 dall'architetto Virginio Vespignani nell'ambito di un radicale restauro condotto negli ultimi anni del pontificato di Pio IX<sup>(30)</sup>. I due soffitti, e in particolare quello della parte occidentale della basilica, appaiono però riprodotti e analizzati nelle componenti strutturali e figurative nel terzo volume dell'opera di Paul-Marie Letarouilly, dedicata agli *Édifices de Rome modern*, di pochi anni precedente alla loro rimozione, testo di cui Montiroli aveva copia nella sua biblioteca personale<sup>(31)</sup>.

<sup>(26)</sup> *Description of the structural operations* letta da Salvin il 3 e 17 novembre 1856, in RIBA, *Memoir of the Commendatore Canina and History of Alnwick Castle with a description of the works now in progress*, 16-18 (in particolare 17-18).

<sup>(27)</sup> *Ibidem*.

<sup>(28)</sup> Salvin riferì che i Duchi gli avevano scritto da Roma chiedendogli l'invio di piante e sezioni delle stanze di intrattenimento; disegni esposti alle riunioni al RIBA, RIBA, *Memoir of the Commendatore Canina and History of Alnwick Castle with a description of the works now in progress*, 16.

<sup>(29)</sup> Archivio di Stato di Torino (ASTo), *Archivio Canina*, mazzo 2ter, f. 33, *Nota de' lavori fatti dall'Architetto Sottoscritto .....*, dal fine di Novembre 1853 alla metà di Aprile 1854.

<sup>(30)</sup> Cfr. Simonetta Ciranna, *San Lorenzo fuori le mura (1862-1865)*, in Laura Bussi (a cura di), *Trattato di consolidamento* (Roma, Mancuso, 2003), A 158-161.

<sup>(31)</sup> Paul-Marie Letarouilly, *Édifices de Rome modern*, 3° vol. (Paris, Typographie de Firmin Didot frères 1840-1857). La Biblioteca Comunale di Spoleto possiede un lascito dei libri di proprietà di Montiroli, dono della vedova, tra i quali i tre volumi di Letarouilly; nel vol. 3 (Paris, Bance editeur, 1857) sono inserite le tavole della basilica di San Lorenzo fuori le Mura (Tavv. 270-272).

<sup>(32)</sup> "The Castle of Alnwick", in *Littell's Living Age*, s. V, vol. LXXIII, 2439 (28 March 1891), 817-822.

<sup>(33)</sup> Cfr. Edward James Heimiller, *Medicean Aspirations in America: The Impact of William H. Vanderbilt's New York Drawing-room on American Palace Décor*, 2011, <https://repository.si.edu/bitstream/handle/10088/18626/Medicean%20Aspirations%20in%20America%20Complete%20Thesis%20PDF.pdf> (ultimo accesso: giugno 2022). Inoltre, Massimiliano Savorra, *I Signori del "Rinascimento" e i loro palazzi: l'immagine italiana di New York*, in Ferruccio Canali (a cura di), *Urban and land markers. Fulcri urbani e fulcri territoriali tra architettura e paesaggio*, vol. 2 della collana "Annali di Storia dell'Urbanistica e del Paesaggio – ASUP", (Firenze, Emmebi, 2015), 97-110.

<sup>(34)</sup> The Castle of Alnwick, 819.

<sup>(35)</sup> Cfr. Rosamond Allwood, "The eminent Italian artist, signor Bulletti", *Furniture History*, 25 (1989), 250-256.

<sup>(36)</sup> A documentarlo è un breve profilo di Bulletti in ASTo, *Archivio Canina*, marzo 2ter, f. 33. Sulla figura di Barbetti cfr. Dino Frosini, "Barbetti, Rinaldo", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 6 (1964), [https://www.treccani.it/enciclopedia/rinaldo-barbetti\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/rinaldo-barbetti_%28Dizionario-Biografico%29/) (ultimo accesso: giugno 2022).

<sup>(37)</sup> ASTo, *Archivio Canina*, marzo 2ter, f. 33, s.d. s.f.

<sup>(38)</sup> ASTo, *Archivio Canina*, marzo 19, 1855.

<sup>(39)</sup> *Memoria per servire alla discussione sulla decorazione interna del Castello di Alnwick...*, in ASSp, *Giovanni Montiroli*, b. 2, f. 1.

La ripresa di modelli romani appare più volte ribadita in riviste e volumi che in Inghilterra riportano la storia e le vicende del castello e della casata di Northumberland. Un significativo esempio è l'articolo pubblicato nel 1891 nel periodico americano *Littell's Living Age* comprendente selezioni tratte da riviste e quotidiani inglesi e americani, nel caso specifico dal mensile londinese *Cornhill Magazine*<sup>(32)</sup>. La presenza in una rivista americana di una lunga descrizione degli interni di Alnwick è oltremodo significativa poiché testimonia come tali apparati divennero a loro volta modello per un "Renaissance Revival", o meglio un *American Renaissance*: un *Italianate style* destinato a trasferirsi dall'aristocrazia inglese agli *American millionaire*, a iniziare da New York<sup>(33)</sup>.

L'articolo costituisce una sorta di minuziosa visita guidata al complesso nobiliare, nel corso della quale oltre al "the learned antiquary" Canina e all'architetto Montiroli, che "brought the irregular external forms of the towers forming the keep into the necessary geometrical outlines in the interior that the style of adornment required", si menzionarono altri due importanti protagonisti italiani: il "Signor Bulletti, accredited from Cardinal Antonelli as the best carver in Italy, with the assistance of a staff of carvers under the direction of Mr. John Brown", destinato a realizzare le "superbe" decorazioni di soffitti, porte e imposte delle finestre, e il "Signor Mantovani, who came fresh the task of restoring some of Raphael's work in the Vatican", ingaggiato per dipingere i fregi delle camere di rappresentanza<sup>(34)</sup>.

Anton Leone Bulletti arrivò al castello il 10 luglio 1855 insieme a Montiroli e vi rimase stabilmente nella prima fase del cantiere per poi proseguire autonomamente la sua carriera in Inghilterra, prima nella città di Newcastle upon Tyne e poi a Londra<sup>(35)</sup>. Originario di Castiglione Fiorentino, Bulletti si formò a Firenze presso il laboratorio dello scultore e intagliatore in legno Rinaldo Barbetti (1830-1904)<sup>(36)</sup>, erede dell'azienda paterna di mobili artistici. Piuttosto che al menzionato appoggio del cardinale Giacomo Antonelli, figura alla quale appaiono legati tutti i principali protagonisti del cantiere inclusa la committenza, l'opzione di Canina per Bulletti fu favorita dal conte Luigi Mastai Ferretti, nipote di papa Pio IX, per il quale nel 1854 il giovane stava eseguendo lavori d'intaglio nella residenza di Senigallia<sup>(37)</sup>. Fu il conte stesso a testimoniare in una lettera inviata a Canina da Senigallia l'11 aprile 1855 nella quale lo ringraziò "per tutto il bene ch'ella ha fatto al Bulletti mio raccomandato, e mi lusingo che stante la di lui abilità Ella non avrà a pentirsi; e Lord Northumberland rimarrà soddisfatto"<sup>(38)</sup>. Una testimonianza confermata da Canina nella Memoria preparativa all'incontro al RIBA del 1856 nella quale egli motivò la scelta di Bulletti come esecutore principale delle opere d'intaglio in legno, in particolare dei soffitti, per aver espresso tale sua abilità nei lavori eseguiti per il conte Luigi Mastai<sup>(39)</sup>.



La residenza di Senigallia del conte Luigi è quasi certamente la villa Mastai De Bellegarde, acquistata dal papa nel 1851 come dono di nozze al nipote, ai cui lavori di ristrutturazione prese parte anche il pittore ornataista Alessandro Mantovani (1811-1892), ferrarese di nascita ma a Roma dagli anni Trenta dell'Ottocento<sup>(40)</sup>. Negli anni del suo coinvolgimento ad Alnwick Mantovani consolidò la sua fama lavorando in qualità di ornataista e restauratore in prestigiosi cantieri promossi dal papa Pio IX, Mastai Ferretti<sup>(41)</sup>. Il suo impegno nel restauro delle pitture delle Logge di Gregorio XIII in Vaticano si svolse tra il 1854 e il 1858, successivamente proseguì prima nel "decorare l'altro lato della loggia, a ponente, su un progetto che Minardi concepì come continuazione, ideale e reale, delle logge di Raffaello" e, poi, come responsabile del progetto del restauro dei dipinti di Giovanni da Udine al primo piano delle logge, e degli affreschi del lato a ponente<sup>(42)</sup>. Nella menzionata *Memoria* del 1856 Canina spiegò la preferenza di Mantovani in quanto era stato già prescelto dal cardinale Antonelli, prefetto dei Palazzi Apostolici, per il restauro e l'integrazione dei dipinti del braccio ovest delle logge dette di Raffaello al Vaticano<sup>(43)</sup>. Nell'iniziale contratto stilato con Mantovani, questo si impegnò a eseguire i fregi destinati a due sale del castello:

dipinti all'incausto, essendosi dal Sig. Com. Canina riconosciuto il miglior metodo e di più durata, non andando soggetti all'inconveniente della pittura ad olio, porgendomi un valevole esempio il restauro che ora si eseguisce su questo metodo della Loggia del palazzo Vaticano.<sup>(44)</sup>

L'esecuzione in questa mitica pittura degli antichi, tornata nell'interesse di artisti e studiosi a partire dalla seconda metà del Settecento<sup>(45)</sup>, doveva essere conformata al disegno dei soffitti di Montiroli al fine di mantenerne lo stile e il carattere, ma il lavoro, come a Senigallia, poteva svolgersi a Roma, infatti, l'artista doveva preparare il tutto su tela e poi inviarlo al castello<sup>(46)</sup>. Nel maggio del 1856 Mantovani ricevette il saldo per i due fregi e nell'estate di quell'anno giunse al castello insieme a Montiroli e Canina; il suo coinvolgimento proseguì successivamente al fianco di Montiroli direttore dei lavori.

Il citato – ed esemplificativo – articolo ripubblicato nel periodico americano ribadisce quindi come

for some years the castle was a veritable school of Italian art. The coffered ceiling in the basilica of San Lorenzo suggested the treat-

<sup>(40)</sup> Nella citata lettera dell'11 aprile 1855, il conte asserì di aver saputo che Mantovani non sarebbe più andato in Inghilterra in quell'anno; da lui si sarebbe fermato una ventina di giorni per le decorazioni che stava eseguendo "stante che una gran parte del lavoro è in tela ed eseguito in Roma tutto si riduce ad un po' d'ornati".

<sup>(41)</sup> Tra questi, dal 1850 al 1854 condusse i restauri dei dipinti di tre sale dell'appartamento di Paolo V nel Palazzo del Quirinale e di quelli della volta dello scalone del Palazzo Lateranense, cfr. Sara Parca, "Mantovani, Alessandro", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 69 (2007), [https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-mantovani\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-mantovani_%28Dizionario-Biografico%29/) (ultimo accesso: giugno 2022).

<sup>(42)</sup> *Ibidem*.

<sup>(43)</sup> Alcune lettere tra il cardinale Antonelli a Canina dimostrano anche un ritorno a Roma delle esperienze inglesi di Mantovani. Di particolare interesse è la lettera del 21 luglio del 1856 ove Antonelli riportò come nel "Britannica [British Museum] abbiano adottato il sistema di dare la tinta rossa alla parete delle camere in cui stanno le sculture di Atene, e che le sculture facciano un bellissimo effetto. Questo risultato incoraggia certamente rifarlo anche nel Vaticano ove come sa io aveva la disposizione di farlo praticare. Trovo bene che il sig. Mantovani esamini tutto questo perché nel suo ritorno a Roma potrà darmene discarico come sarà bene che esamini il modo che tengano per ottenere questo colorito specialmente per la uniformità ed eguaglianza del tono della tinta. La prova che noi facemmo per le grandi tele che si stanno preparando per riunirci i quadri della nostra Pinacoteca è riuscito un poco troppo oscuro"; e, ancora, il 19 agosto: "Avevo quasi stabilito di far cominciare anche il colorito al Museo del Vaticano nel Cortile ottagonale ove è l'Apollo, ed il Laocoon, ma ora vedo assai meglio che attardi il di lei ritorno [di Canina] per vedere se fosse più opportuno applicare qualuno dei metodi che costì ha esaminato il Sig. Mantovani", in ASTo, *Archivio Canina*, marzo 19, 1856, lettere di Antonelli a Canina del 21 luglio e 19 agosto 1856.

<sup>(44)</sup> ASSp, *Giovanni Montiroli*, b.2, f. 1, bozza del contratto s.d. e s.f. ma precedente al 1° dicembre 1855.

<sup>(45)</sup> Cfr. anche per la bibliografia citata Pierluigi Carofano, "Il dibattito Caylus – Diderot e il primato della riscoperta dell'encausto", *Bulletin de l'association des historiens de l'art italien*, 13, (2008), 47-58; Pierluigi Carofano, "Fortuna dell'encausto nel Settecento: i 'Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci e romani pittori' di Vincenzo Roqueño", in *Anales de Historia del Arte*, 23, (2013), 177-192.

<sup>(46)</sup> Il lavoro doveva svolgersi in cinque mesi dal 1° dicembre 1855 al 30 aprile 1856 "nella qual epoca saranno i detti fregi rotolati e spediti al Ducale Castello di Alnwick". ASSp, *Giovanni Montiroli*, b.2, f. 1, bozza del contratto s.d. e s.f. ma precedente al 1° dicembre 1855.

ment of that of the dining-room. The frieze by Giulio Romano in the Castle of San Angelo, Rome, furnished the thought that prevails in those in the drawing-room. Decorations in St. Peter's are reflected in those of the saloon. The Camera Borgia, in the Vatican, lent suggestions for the embellishment of the boudoir for the duchess; and altogether an atmosphere of Italian art was successfully introduced.<sup>(47)</sup>

Il riferimento ad artisti e architetture note se svolge qui il ruolo di semplificazione di un *Italianate style* e di suggestione e fascinazione riguardo il lettore inglese e americano, trova però riscontri precisi – come nel caso di San Lorenzo e della Camera Borgia – nei modelli seguiti dall'architetto Montiroli, forte di un'ampia e diretta conoscenza dell'architettura di Roma, avallata dalla sua formazione e dall'attività di disegnatore nello studio di Canina e dalla sua biblioteca personale.

### **Le prime fasi: l'avvio del cantiere**

La realizzazione di tale 'atmosfera italiana' in realtà non fu facile e quando il 10 luglio del 1855 Montiroli giunse con Bulletti al castello oltre all'entrata, costruita per due terzi della sua altezza, era stata anche ricostruita la sala da pranzo che precedentemente versava "in too dilapidated a state to repair"<sup>(48)</sup>.

Già nel 1855, abbandonata l'ipotesi di realizzare tutti gli interni in Italia, si era deciso che Bulletti insieme al caposquadra John Brown, selezionato da Salvin e attivo come intagliatore ad Alnwick, dirigessero un cantiere scuola di intagliatori sia per le opere del castello sia per formare maestranze qualificate. Maestranze gradualmente ingaggiate da Glasgow, Shields, Sunderland e Newcastle.

Montiroli, inoltre, si rese conto della complessa geometria degli ambienti, infatti scrisse:

sebbene avessi tutto in pronto, mi vidi nell'obbligo di dover mutare in massima parte i miei disegni, non lasciando di loro che il concetto primitivo per adattarmi in meglio alle varie forme ed alla giusta misura delle sale. Come ebbi completato i modelli per la decorazione di due di esse, lasciai che fossero eseguiti, e feci ritorno in Roma per dar mano a svolgere altri concetti che già aveva in mente.<sup>(49)</sup>

Più esattamente, Montiroli rimase ad Alnwick fino ad ottobre del 1855 per tornare a Roma a novembre dopo alcune tappe a Londra, Parigi e in Piemonte. Appena rientrato informò il duca di aver iniziato a lavorare sui camini per poi

<sup>(47)</sup> Montiroli, *Alnwick Castle. Decorazioni interne eseguite ... negli anni 1855 al 1866*, 819.

<sup>(48)</sup> *Description of the structural operations*, in RIBA, *Memoir of the Commendatore Canina and History of Alnwick Castle with a description of the works now in progress*, 17.

<sup>(49)</sup> ASSp, *Giovanni Montiroli*, b. 2, f. 1, dalla minuta di una relazione di tutto l'operato svolto da Montiroli, incompleta s.d. e s.f. ma di Montiroli.

studiare i soffitti delle nuove sale, augurandosi, che il lavoro di intaglio avviato al castello stesse proseguendo

con energia, sicuro che i nuovi intagliatori avranno preso pratica in questo tempo del nostro stile Romano. Il Sig. Wilson mi parlò di una scuola di disegno che l'Eccellenza Vostra desiderava stabilire per maggior istruzione dei suddetti intagliatori, e mi domandò degli esemplari di ornato per farli esercitare, per cui quanto prima gli saranno rimessi e spero che tal esercizio mercé la premura dell'Eccellenza Vostra gli sarà di un grandissimo giovamento essendo il disegno la base principale delle Arti Belle.<sup>(50)</sup>

Il Wilson citato è l'architetto Frederick Richard (1827-1894), che affiancò Salvin nella conduzione del cantiere divenendo presto amico di Montiroli. La sua presenza fu utile anche per contenere l'intraprendenza di Bulletti che non sempre si atteneva alle direttive e ai disegni lasciategli da Montiroli, come evidenzia la corrispondenza intercorsa tra i due e il ferreo contratto con lui stipulato<sup>(51)</sup>.

Il 1855 fu, quindi, un anno importante per comprendere entità e complessità del lavoro e per la redazione di diversi contratti, a iniziare da quello di Bulletti e degli artisti incaricati della realizzazione dei camini, e per la predisposizione a Roma di disegni, modelli, bozzetti, fino alle singole componenti architettoniche e scultoree dai camini. Tuttavia, fu nel 1856 che il cantiere degli interni entrò a pieno regime.

Oltre alle difficoltà di gestire a distanza artisti e artigiani e ai rischi di rottura durante il viaggio dei pezzi inviati, a complicare l'andamento dei lavori fu anche il clima particolarmente umido del Northumberland. A testimoniare è tanto Bulletti che Salvin nelle lettere inviate a Montiroli nella primavera del 1856, in previsione dell'imminente suo arrivo insieme a Canina e a Mantovani<sup>(52)</sup>.

Bulletti in una lunga e polemica lettera di lagnanze del 22 marzo, tesa a difendere il suo operato, così riportò:

troverete le stanze dove devono andare i soffitti ancora non so ma mi pare molto indietro la famosa costruzione per tenerli avendo anche dovuto fare un gran lavoro per la mutazione delle finestre, e ora in questo momento non è messo che i soli travi di ferro e di legno per poi fra settimane principiare a calettare le ugnature del soffitto che io faccio l'intagli; questo è lo stato delle cose, voi credo che ve

<sup>(50)</sup> ASSp, *Giovanni Montiroli*, b. 2, f. 4, sf. "Corrispondenza a Canina nel viaggio del Montiroli in Inghilterra e al Castello di Alnwick dal giugno 1855 al novembre", s.d. e firma (ma novembre 1855 di Montiroli).

<sup>(51)</sup> ASTo, *Archivio Canina*, mazzo 2ter, f. 33, *Norme principali stabilite dal sottoscritto per l'Intagliatore in Legno Sig. Anton Leone Bulletti*, ..., inviate al duca il 24 dicembre 1855. Un'altra bozza è in ASSp, *Giovanni Montiroli*, b. 2, f. 1; qui l'epistola di Wilson a Montiroli del 2 dicembre 1855 che lo informa delle 'alterazioni' introdotte da Bulletti.

<sup>(52)</sup> Nel febbraio di tale anno Montiroli e Mantovani erano al Castello, mentre Canina si trovava a Londra, in ASSp, b. 2, f. 1, lettera da Alnwick di Montiroli a Canina.

lo credeste finito anche quello; finito è ma non è messo su benché in Inghilterra si voglia far cose leste; ma vedo bene in pratica che per far bene ci vuole del tempo...<sup>(53)</sup>

E pochi giorni dopo, così Salvin:

Abbiamo innalzato le mura messo il tetto ed il pavimento nel salone ed abbiamo messe nuove finestre nei posti corrispondenti con il vostro disegno. Questi lavori hanno prodotto tanto salnitro ed umidità nella sala che è del tutto impossibile fissarvi il lavoro in legno perciò il soffitto non è fissato e non può esserlo con sicurezza del armatura per qualche mese. Informate il sig. Canina che quando egli arriverà qui in giugno non ci sarà soffitto onde provare l'abilità del pittore, ma che una prova colore si farà in tela od altra materia da potersi fissare provvisoriamente essendo il muro ed il soffitto del salone ancora grezzo come quando voi eravate qui. La camera da ricevere è nello stesso stato. Mi dispiace veramente che questi lavori non sono così avanzati come era intenzione ma la natura della attuazione hanno preso più tempo che si credeva ne potevano essere affrettati. L'anticamera della libreria ed il vestibolo avranno un pavimento posticcio acciocché voi possiate disegnarvi i differenti esemplari dei soffitti. La camera da pranzo avrà ancora un pavimento di cui vi servirete nello stesso modo. Udirò con piacere da voi quale di queste camere avrete piacere d'incominciare la prima e quale susseguentemente acciocché il Sig. Wilson possa preparare i rispettivi pavimenti.<sup>(54)</sup>

Nella risposta a Salvin, del 10 aprile, Montiroli sottolineò l'importanza di tenere un andamento parallelo dei lavori in situ e a Roma, precisando quanto da lui realizzato dal suo rientro in Italia. In particolare, egli ridisegnò e studiò nuovamente i camini facendo eseguire due bozzetti a un quarto dal vero al fine di determinarne le esatte proporzioni ed, eventualmente, migliorarne le figure e le decorazioni<sup>(55)</sup>. Si occupò quindi sia dei disegni di dettaglio dei soffitti già decisi "per trovare di concerto con il Sig. Mantovani la disposizione delle tinte dei fondi e dell'oro, e per meglio conoscerne la distribuzione gli ho disegnati prospettici"<sup>(56)</sup>, sia di quelli delle altre sale<sup>(57)</sup>; per concludere, quello che desiderava trovare pronto erano la sala da pranzo e la biblioteca, in modo da proseguire con ordine.

<sup>(53)</sup> Qui, come anche in un altro documento, si allude a un metodo innovativo di appendere i soffitti. ASSp, *Giovanni Montiroli*, b. 2, f. 4.

<sup>(54)</sup> ASSp, *Giovanni Montiroli*, b. 2, f. 1855-1859, lettera del 31 marzo 1856. Di questa lettera vi è la versione originale in inglese e la traduzione in italiano da cui è tratta la citazione.

<sup>(55)</sup> ASSp, *Giovanni Montiroli*, b. 2, f. 1855-1859 lettera del 10 aprile 1856. Bozzetti inviati al duca insieme a due foto eseguite da Carlo Baldassarre Simelli, pagato 9 scudi il 14 aprile, in *ivi*, b. 2, f. 1.

<sup>(56)</sup> ASSp, *Giovanni Montiroli*, b. 2, f. 1855-1859 lettera del 10 aprile 1856.

<sup>(57)</sup> In particolare, studiò nuovamente il soffitto della sala da pranzo e lavorò su quello della biblioteca, mentre rinviò alla sua presenza ad Alnwick la progettazione dello spartito della prima sala coperta a volta e dell'anticamera.

<sup>(58)</sup> ASSp, *Giovanni Montiroli*, b. 2, f. 1, *Indicazioni delle proposte fatte nei congressi tenuti nei giorni 25 e 26 Agosto sulla decorazione interna del Castello di Alnwick colla concorrenza dei Signori Professori Cockerell e Donaldson*, copia di documento datato Alnwick Castle 27 Agosto 1856 a firma di Luigi Canina. Per la stesura di tali dipinti il duca propose che Cockerell, Donaldson, Salvin e Canina osservassero le pitture del Palazzo del Parlamento di Londra per decidere a quale artista affidarne l'esecuzione. Nel caso si fosse deciso di impiegare i marmi, come precedentemente stabilito, si sarebbero dovuti acquistare in Inghilterra.

L'Elemi è una resina tenera e opaca utilizzata nell'encausto, cfr. Pietro Selvatico, *Storia estetico-critica delle arti del disegno, ovvero L'architettura, la Pittura e la Statuaria considerate nelle correlazioni fra loro e negli svolgimenti storici, estetici e tecnici* (Venezia, Pietro Naratovich, 1852), 387-388.

Ai primi di luglio Canina, Montiroli e Mantovani arrivarono a Londra per essere ad Alnwick una decina di giorni più tardi. Sul cantiere, nei giorni 25 e 26 agosto Canina si confrontò con Donaldson e Cockerell dai quali ricevette interessanti indicazioni. In particolare, gli fu suggerito di: introdurre alcune figure allusive alla storia della nobile famiglia proprietaria del castello; semplificare sia il soffitto del vestibolo sia il camino, da realizzarsi con marmo bigio e senza ornato; sostituire nelle pareti della sala

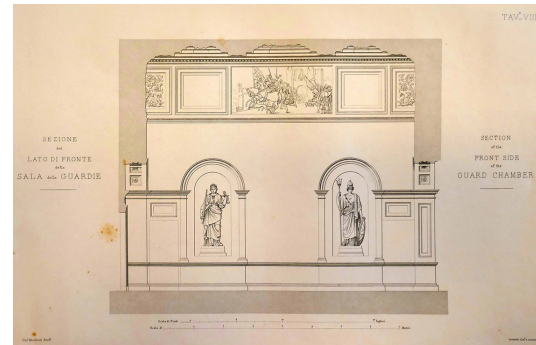
ai tre grandi specchi di marmo più grandi, altrettanti dipinti figurati rappresentanti la storia dei Percy con soggetti da ricavarsi dal volume intitolato *Cevy Chasse* in relazione di quanto fu determinato a farsi nella volta della Sala, e da dipingersi a Olio o col Glutine Elemi.<sup>(58)</sup>

Il riferimento a *Chevy Chasse* – l’epica ballata di fine del XIV primi decenni del XV secolo che narra la cruenta battuta di caccia tra i Percy e la rivale confinante famiglia scozzese dei Douglas<sup>(59)</sup> – evidenzia la volontà di glorificazione della famiglia, esaltata nelle sue gesta tramandate dalla tradizione locale entro un contesto dalle magnificenti forme del Rinascimento romano. Dei quattro dipinti della ballata, eseguiti dal pittore Francis Gotzenberg tra i 1863 e il 1864<sup>(60)</sup>, uno appare nel fregio della sala delle guardie nel citato volume di Montiroli [Fig. 5.3]. Immediatamente dopo il confronto con i suoi eminenti colleghi, il 27 agosto Canina stilò una sequenza di relazioni descrittive di tutti i lavori, a iniziare dai disegni di esclusiva competenza di Montiroli, ovvero: le piante per i soffitti e i pavimenti, i prospetti delle pareti di ciascun ambiente e le rispettive sezioni,

composti in seguito di esami studiati di decorazioni dei migliori esempi del decimoquinto e decimosesto secondo dello Stile Italiano e specialmente di quanto si praticò in Roma dai sommi maestri dell’Arte Architettonica nell’epoca del risorgimento delle Arti.<sup>(61)</sup>

Pochi giorni dopo Canina tornò a Londra, in un precario stato di salute, ospite di Donaldson. Montiroli lo rassicurò dandogli dettagli sui lavori in corso ad Alnwick: della grande sala da pranzo sta proseguendo il disegno ‘in grande’ del soffitto ovvero,

sto facendo i grandi ornati dei fondi degl’ottagoni. Il Sig. Bulletti ha promesso che nella fine dell’entrante ottobre darà compiti tutti gl’intagli della seconda sala, essendo di questa già incominciata a met-



### 5.3

Sala delle guardie, sezione ove appare nel fregio uno dei dipinti della ballata di *Chevy Chase* eseguito dal pittore Francis Gotzenberg tra i 1863 e il 1864.

(Giovanni Montiroli, *Alnwick Castle. Decorazioni interne eseguite ... negli anni 1855 al 1866*, Roma, s.e., 1870, tav. VIII)

<sup>(59)</sup> Cfr. tra gli altri Francesco Amaretti, “Un’antica ballata inglese”, *La Rivista Europea*, 2 (marzo 1876), 327-338.

<sup>(60)</sup> <http://thisuseless.blogspot.com/2014/06/gotzenberger-in-england.html>.

<sup>(61)</sup> ASSp, *Giovanni Montiroli*, b. 2, f. 1, N. 1 *Disegni da stabilirsi per determinare quanto resta a farsi della decorazione nelle sale del Nobile Castello di Alnwick...*, copia firmata da Giovanni Montiroli il 25 e da Canina il 27 agosto 1856 ad Alnwick. In *Ibidem*, in data 27 agosto a firma di Canina le copie di: N. 2 *Principali lavori di Muratura e Stucco appartenenti alla decorazione interna della Fabbrica*; N. 3 *Principali lavori di falegnameria appartenenti alla decorazione interna della fabbrica*; N. 4 *Ornamento e Stucco*; N. 5 *Lavori in Marmo*; N. 8 *Parati in seta*. Le copie relative ai nn. 5 e 6 relative rispettivamente agli *Intagli in legno e alle Pitture*, e al n. 9 *Memorie aggiunte* non sono state ritrovate tra i documenti mentre è presente il n. 10 la *Relazione di accompagnamento per i disegni all'Istituto degli Architetti Britannici*.

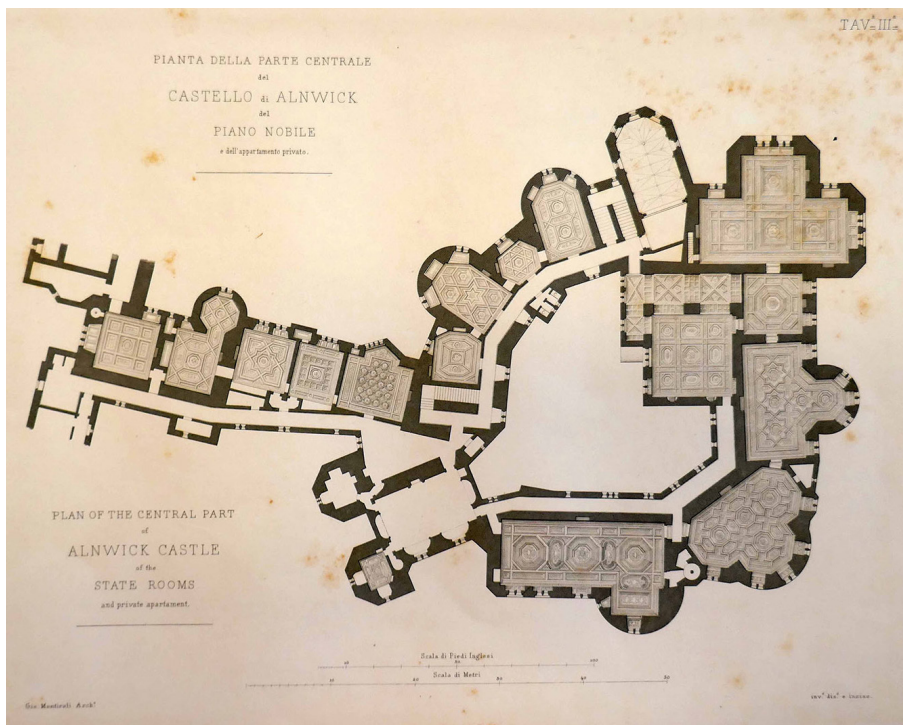
5.4

Ipografia dei soffitti del piano nobile e degli appartamenti privati disegnata e incisa da Montiroli. (Giovanni Montiroli, *Alnwick Castle. Decorazioni interne eseguite ... negli anni 1855 al 1866*, Roma, s.e., 1870, tav. III)



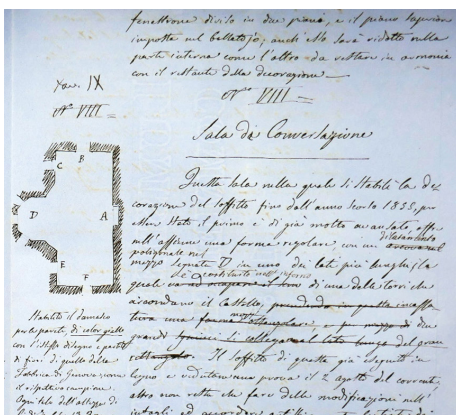
5.5

Disegno della sala da pranzo. (immagine presente in un album datato 1906 conservato al Bailiffgate Museum di Alnwick ma in W.L., "Alnwick Castle", *The Graphic*, XXX, 767, August 9, 1884, 144)



5.6

Pagina dalla *Descrizione Generale dei lavori...* di Canina. (ASSp, Giovanni Montiroli, b. 2, f. 1, cfr. n. 61 su concessione del Ministero della Cultura, nota 84-A del 18-01-2023 ©)



(62) ASTo, Archivio Canina, marzo 19, 1856, lettera di Montiroli da Alnwick a Canina del 25 settembre 1856.

(63) *Ibidem*.

(64) Sull'argomento cfr. Claudia Conforti, Maria Grazia D'Amelio, *Di cieli e di palchi: soffitti lignei a lacunari*, in Claudia Conforti, Giovanna Sapori (a cura di), *Palazzi del Cinquecento a Roma*, volume speciale *Bollettino d'Arte* (2016), 308-353.

(65) Desidero ringraziare Michael Grant del Bailiffgate Museum di Alnwick per avermi aiutato nelle ricerche.

tere in opera l'armatura per sostenere lo spartito. Alla Prima Sala si stà stuccando ogni più piccola mancanza e in breve si daranno la mano di colore, così pure i doratori vanno avanti.<sup>(62)</sup>

Attività che egli condusse in presenza, pressoché quotidiana, di persone curiose di visitare il cantiere

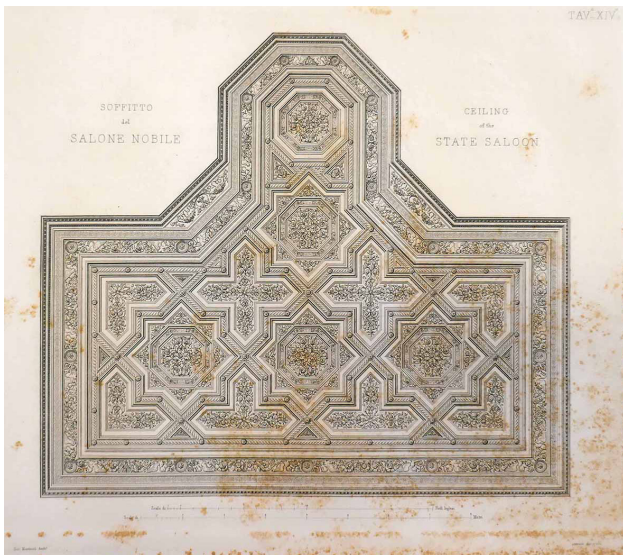
e sebbene poco possono vedere in effetto, pure dai disegni comprendono qualche cosa, e restano sorpresi nel vedere questa novità di lavori, sentendo continuamente dire che in Inghilterra non vi sono di quel genere.<sup>(63)</sup>

Il 23 settembre Canina lasciò Londra consegnando a Donaldson la *Memoria* da leggere al RIBA a novembre; giunto in Italia egli morì il 17 ottobre a Firenze.

### Soffitti e camini

I soffitti lignei alveolati da cassettoni o lacunari all'antica e, a seguire, i camini in marmi decorati da sculture e, in un caso, di mosaici di Firenze, costituirono la parte preponderante del progetto degli interni quali componenti peculiari dell'ambita magnificenza dei palazzi del Rinascimento romano<sup>(64)</sup>, come evidenzia la ipografia del piano nobile del castello che introduce al volume di incisioni di Montiroli [Fig. 5.4]. Il primo soffitto, di cui sin dal 1855 si elaborò la decorazione, fu quello del salone nobile e, a seguire, quello della sala da pranzo<sup>(65)</sup> [Fig. 5.5]. Circa il primo, scrisse Canina il 5 agosto 1856,

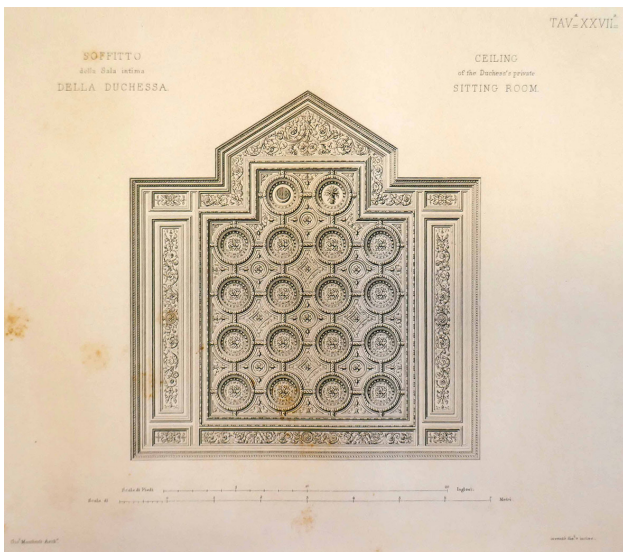
già eseguito in legno e vedutane una prova il 2 agosto del corrente altro non resta che fare delle modificazioni nell'intagli ed accordare artisticamente le tinte dei fondi ed altro come si stabilì in un dise-



5.7

Soffitto del salone Nobile.

(Giovanni Montiroli, *Alnwick Castle. Decorazioni interne eseguite ... negli anni 1855 al 1866*, Roma, s.e., 1870, tav. XIV)



5.8

Soffitto della sala intima della duchessa o *Sitting Room*.

(Giovanni Montiroli, *Alnwick Castle. Decorazioni interne eseguite ... negli anni 1855 al 1866*, Roma, s.e., 1870, tav. XXVII)

gno eseguito in Roma. Un fregio in fondo rosso composto con degli ornati e putti dipinto in Roma dal Sig. Mantovani gira attorno alla sala unito alla cornice sulla quale pianta il soffitto, e termina con un architrave che l'accompagna in tutto il suo giro.<sup>(66)</sup> [Fig. 5.6, 5.7]

I lavori per questi due primi soffitti proseguirono almeno fino all'autunno del 1857<sup>(67)</sup> non senza attriti tra Montiroli e Bulletti sull'esecuzione di alcuni dettagli, che portarono il progettista a sottolineare il ruolo "dell'armonia della linea dello spartito" ovvero che "l'ornato d'intaglio deve servire all'architettura, e non viceversa" e che lo stile preso a modello non "permette nessuna licenza a meno che nell'esecuzione del dettaglio"<sup>(68)</sup>.

Certamente Montiroli fece riferimento a modelli precisi<sup>(69)</sup>, basti pensare al soffitto della *sitting room* della duchessa che apertamente riprende quello della sala Borgia in Vaticano, ovvero alla sala delle Sibille nell'appartamento Borgia riferito a Pinturicchio e alla sua bottega<sup>(70)</sup> [Fig. 5.8] e, ancora,

<sup>(66)</sup> ASSp, Giovanni Montiroli, b. 2, f. 1, minuta della *Descrizione Generale dei lavori che si stanno eseguendo, e si dovranno eseguire*. ..., in realtà Canina chiama questa sala "di Conversazione" ma lo schizzo della pianta e la descrizione la identificano con il salone cfr. Montiroli, *Alnwick Castle. Decorazioni interne eseguite ... negli anni 1855 al 1866*, tav. XIV.

<sup>(67)</sup> Il 21 dicembre fu spedito il disegno o cartone dello stemma per il fondo del grande ottagono centrale della sala da pranzo, *Ivi*, Roma 21 dicembre 1857 Nota delle casse che si spediscono da Roma in Inghilterra a firma di Montiroli. Il 2 gennaio 1858 fu inviato "il disegno, tirato sopra tela, dello stemma del grande ottagono del soffitto della Sala da Pranzo" che Bulletti potrà intagliare concludendo quindi la "parte ornamentiva", *Ivi*, b. 2, f. 1858, Roma 2 gennaio 1858 lettera di Montiroli al duca.

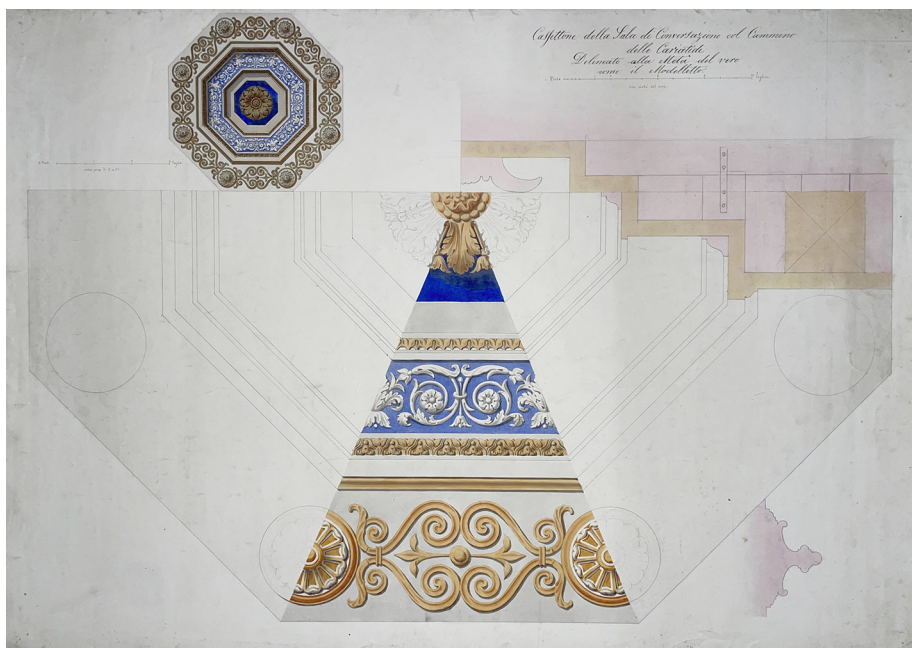
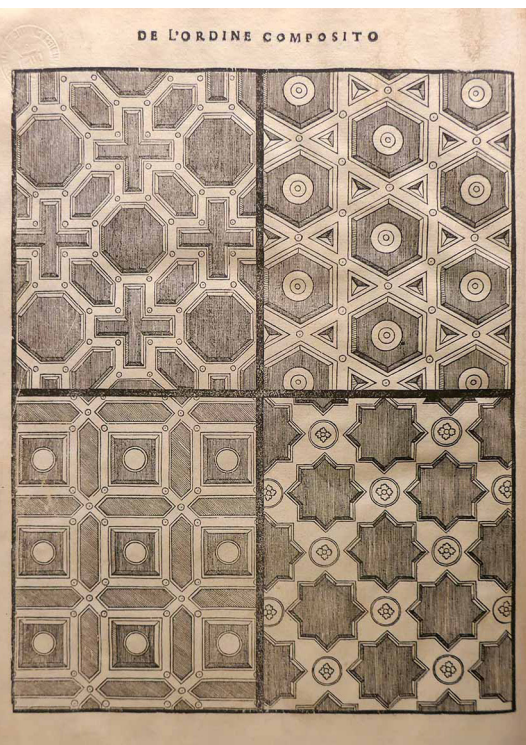
<sup>(68)</sup> *Ivi*, b. 2, f. 4, Roma 6 maggio 1856 minuta lettera di Montiroli a Bulletti. A fine ottobre del 1857 Wilson informò Montiroli del successo riscosso dal soffitto della sala da pranzo "riuscito nobilissimo e il favorito di tutti" in particolare dalle migliaia di persone che dalle città e dalla contea visitarono il castello con il permesso del duca concordando sulla sua bellezza, in *Ivi*, b. 2, f. 1855-59, sf. Sig. Wilson, lettera di Wilson a Montiroli del 27 ottobre 1857.

<sup>(69)</sup> Tra le descrizioni cfr.: Hartshorne, *A Guide to Alnwick Castle*; Aaron Watson, *Alnwick Castle, in Historic Houses of the United Kingdom. Descriptive, historical, pictorial* (London, Paris e Melbourne Cassell & Company, 1892), 65-79; Edwin Oliver, *The Stately Homes of England. Alnwick Castle*, in L.T. Meade, A. Balfour Symington, Edwin Oliver, *Atalanta: October 1893 to September 1894* (London, A. Balfour Symington, s.d.), 565-575.

<sup>(70)</sup> ASSp, Giovanni Montiroli, b. 2, f. 1, Roma 14 giugno 1858 a firma di Montiroli *Nota dei Disegni fatti in Roma dal Febbraio 1857 al Giugno del 1858, dall'Architetto Sig. Giovanni Montiroli*..., dove è riportato "altro disegno per il *Sitting Room* dell'Eccellentissima Signora Duchessa combinato con lo spartito, esistente in un soffitto della Sala Borgia al Vaticano". Il fregio di questa stanza fu affidato al pittore Antonio Moretti.

5.9  
 Disegno relativo al Cassettone della sala di Conversazione.  
 (Archives of the Duke of Northumberland at Alnwick Castle,  
 GMT/5, © Collections of the Duke of Northumberland)

5.10  
 Quattro modelli di tassellatura di palchi lignei disegnati da  
 Sebastiano Serlio.  
 (Sebastiano Serlio, *Modelli di tassellature per soffitti lignei*,  
 1528-1531, in Sebastiano Serlio, *Regole generali di architettura*  
 sopra le cinque Maniere..., Venezia, 1537, cap. XII, f. XLXII)



al soffitto a lacunari ottagonali e croci della grande sala di conversazione [Fig. 5.9]<sup>(71)</sup>, ennesima restituzione della composizione musiva della volta del mausoleo di Santa Costanza a Roma, prototipo che ebbe un'enorme fortuna a Roma a partire dal Cinquecento.

Tuttavia, egli si avvalse della sua creatività e capacità di disegno per mettere a sintesi modelli diversi, in sintonia al pragmatismo indicato da Serlio nelle *Regole generali di architettura* (Venezia 1537), quarto dei sette volumi del suo trattato e, in particolare, a quanto illustrato nel capitolo dedicato ai soffitti lignei *De i cieli piani di legname, et degli ornamenti suoi* [Fig. 5.10]. Anche quest'opera – come quella già ricordata di Letarouilly, ricca dei soffitti delle principali chiese di Roma – era presente nella biblioteca personale di Montiroli e gli schemi geometrici di soffitti ivi riportati, così come le “meditate riflessioni su vantaggi e limiti di tali coperture”<sup>(72)</sup>, dovettero costituire una fondamentale base teorica e pratica.

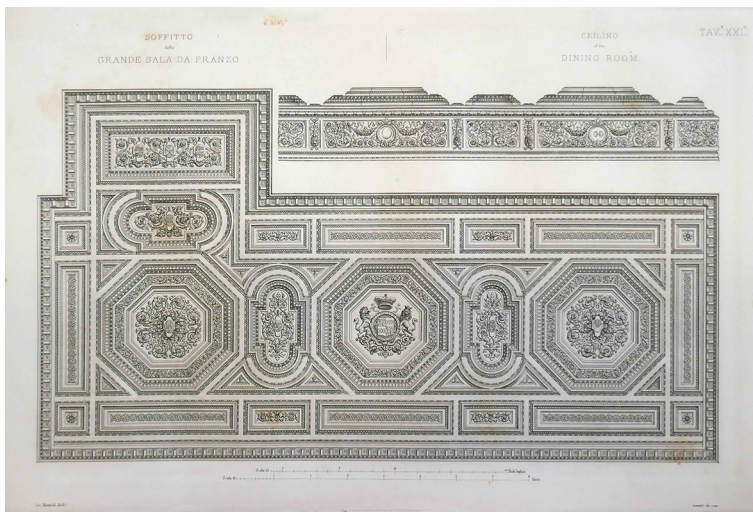
Dunque, Montiroli creò per le piante irregolari delle singole sale, soffitti dalle peculiari geometrie, ricucite da cornicioni perimetrali; elaborò composizioni incentrate spesso sul grande lacunare centrale (non solo per le stanze quadrate, talvolta decorato dallo stemma nobiliare o da simboli, come nella sala da pranzo e nella biblioteca, [Fig. 5.11]), o su trame dalla composizione dettata dai perimetri poligonali e dalle imbotti delle finestre o, ancora, su scacchiere di limitati filari. La sua capacità di prospettico trovò certo un eccezionale riferimento nelle soluzioni del secondo Cinquecento romano, di cui i soffitti di Palazzo Farnese, ‘superamento’ di quelli sangalleschi, come quello di Vignola del salone grande o con gli stemmi di Odoardo Farnese nell'epicentrico lacunare, dovettero costituire un riferimento imprescindibile<sup>(73)</sup>.

La progettazione di tutti i soffitti, alcuni più semplici a stucco, altri ricchi di stemmi e allegorie impegnò duramente Montiroli fino al 1859, per poi proseguire fino e oltre il 1863<sup>(74)</sup>. Alla loro realizzazione si accompagnò la finitura delle pareti

<sup>(71)</sup> La figura riproduce una parte del disegno conservato presso The Archives of the Duke of Northumberland at Alnwick Castle, Northumberland. Ringrazio Clare Baxter, Head of Collections and Archives, e Christopher Hunwick, Archivist, per avermi guidata nelle ricerche svolte nell'Archivio nel mese di agosto 2022, consentendomi di fotografare il disegno rispetto al quale è anche conservato il modello ligneo al quale fa riferimento la didascalia.

<sup>(72)</sup> Cfr. Maria Grazia D'Amelio, “De i cieli piani di legname, et degli ornamenti suoi”: i soffitti secondo Sebastiano Serlio”, in Claudia Conforti et. al. (a cura di), *I cieli in una stanza. Soffitti lignei a Firenze e a Roma nel Rinascimento* (Firenze, Giunti, 2019), 31-32. La copia di Serlio è conservata nella Biblioteca Comunale di Spoleto.

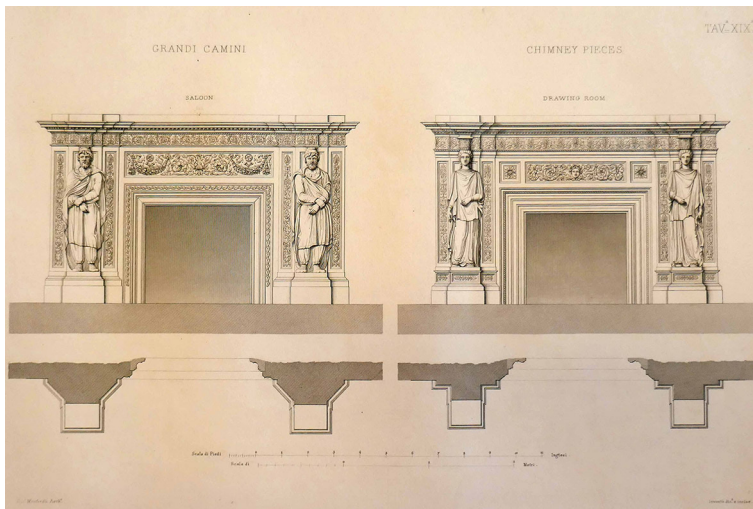




5.11

Soffitto della Grande sala da pranzo con stemma nobile nell'ottagono centrale.

(Giovanni Montiroli, *Alnwick Castle. Decorazioni interne eseguite ... negli anni 1855 al 1866*, Roma, s.e., 1870, tav. XXI)



5.12

I grandi camini con Daci e Canefore del salone e della sala di conversazione.

(Giovanni Montiroli, *Alnwick Castle. Decorazioni interne eseguite ... negli anni 1855 al 1866*, Roma, s.e., 1870, tav. XIX)

a iniziare da fregi, tessuti di rivestimento, sportelli delle finestre, porte ecc. e, primariamente, da preziosi camini a parete all'italiana, dalla dominante modellazione plastico-scultorea, posti come tradizione al centro della parete lunga delle sale<sup>(75)</sup>. I primi a essere disegnati, sin dal 1855, furono quelli destinati uno al salone l'altro alla sala di conversazione [Fig. 5.12] ed eseguiti dall'intagliatore Giovanni Taccalozzi, la parte architettonica e relative decorazioni, da Giuseppe Nucci quella scultorea<sup>(76)</sup>. Quest'ultima comprese l'esecuzione in marmo di Carrara di prima qualità di quattro statue, due schiavi Daci e due Canefore, delle quali – precisò Canina –:

per i primi due, [si] dovrà prendere ad imitare i più belli appartenenti all'Arco di Costantino in Roma, e per le altre due la bellissima Canefora Greca esistente nel Museo Britannico, modificandone l'azione del braccio destro acciò possano servire convenientemente all'uso alle quali sono destinate.<sup>(77)</sup>

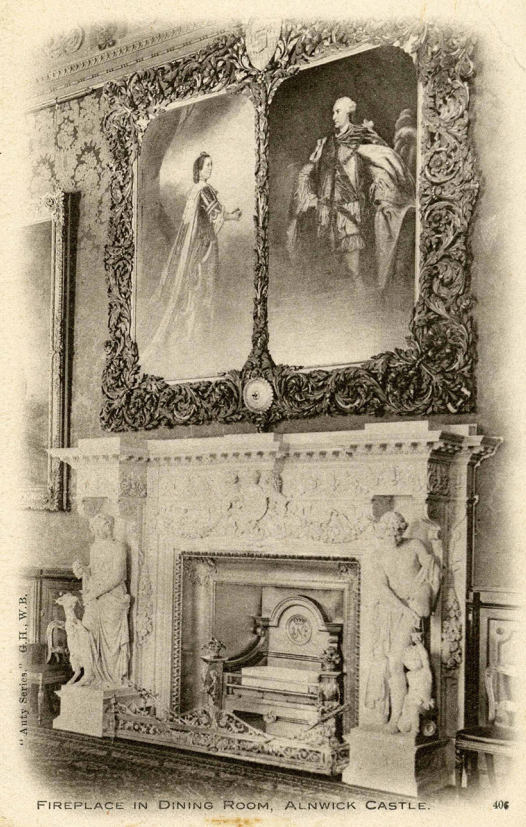
<sup>(75)</sup> Maria Grazia D'Amelio, "I soffitti di Palazzo Farnese a Roma: tradizione e innovazione", *Opus Incertum*, nuova serie, a. III, (2017), 112-123.

<sup>(76)</sup> A quelli di Alnwick si aggiunsero alcuni soffitti destinati a Sion House, la nobile residenza suburbana dei duchi di Northumberland, cfr. Montiroli, *Alnwick Castle. Decorazioni interne eseguite ... negli anni 1855 al 1866*, tavv. XXXV-XXXVII.

<sup>(77)</sup> Cfr. Claudia Conforti, Maria Grazia D'Amelio, *Camini dei palazzi romani*, in Claudia Conforti, Giovanna Saporì (a cura di), *Palazzi del Cinquecento a Roma*, volume speciale *Bollettino d'Arte*, (2016), 354-391.

<sup>(78)</sup> Apprezzati dal cardinale Antonelli in visita allo studio di Taccalozzi, in ASSP, *Giovanni Montiroli*, b. 2, f. 1857, lettera di Montiroli al duca del 13 giugno 1857.

<sup>(79)</sup> Dal contratto redatto a Roma il 17 Dicembre 1855, in ASSP, *Giovanni Montiroli*, b. 2, f. 3.



5.13

Foto del Grande Camino della sala da pranzo.  
(Alnwick, Baillifgate Museum, cartolina della serie di Matthew Aunt, 1890 ca.)

<sup>(78)</sup> Per un giudizio dei contemporanei a Roma cfr. Benvenuto Gasparoni, "Dei lavori dell'architetto Giovanni Montiroli nel castello di Alnwick (sic!)", in *Arti e lettere. Scritti raccolti da F. Gasparoni*, I, (1863), 243-248.

Molti altri furono i camini realizzati per i restanti ambienti, più semplici nelle fogge quelli destinati agli alloggi privati, magnificente quello della sala da pranzo [Fig. 5.13], che Montiroli avrebbe voluto portare all'Esposizione Artistica di Firenze del 1861 e l'anno successivo a quella di Londra, e di straordinaria originalità quello per la *sitting room* della duchessa con un inserto in pietre dure di Firenze completato nel 1863 ed esposto per qualche giorno allo studio di Taccaozzi<sup>(78)</sup>. L'inserto in pietre dure per il camino della duchessa introduce un ulteriore tema affrontato da Montiroli nella decorazione degli interni: la nuova cappella del castello in "mosaici di opera alessandrina". Ancora una volta il modello fu Roma, ma non solo quella del Cinquecento bensì quella che attraverso l'opera degli scapellini e dei marmorari romani tramandò il gusto della pietra dalla Roma Imperiale a quella di Pio IX reinventando e riutilizzando materiali, tecniche, modelli nelle pavimentazioni e nei rivestimenti musivi di dimore e chiese.

Se in questo caso il modello di riferimento saranno i rivestimenti musivi cosiddetti cosmateschi, anche il gusto della pietra è parte integrante della cultura di Montiroli fondata su una profonda conoscenza delle antichità e del Rinascimento, in particolare romani. Montiroli si colloca in continuità con le predilezioni e gli studi 'archeologici' del suo maestro Canina, di cui fu il principale e il più dotato esecutore delle restituzioni grafiche. Il cantiere di Alnwick gli consentì di mettere a frutto queste sue capacità attingendo con arditezza e coerenza ai modelli antichi e alle loro reinvenzioni da parte dei maestri del Rinascimento.

## REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

"Algernon, Duke of Northumberland, K.G. in connexion with art", *The Builder*, 18 February 1865, 114-115  
 Allibone Jill, *Anthony Salvin. Pioneer of Gothic Revival Architecture, 1799-1881* (Columbia, University of Missouri Press)  
 Allwood Rosamond, "The eminent Italian artist, signor Bulletti", *Furniture History*, 25 (1989), 250-256  
 "Alnwick Castle decorations", *The Builder*, 724, XIV, 20 December 1856, 691  
 Amaretti Francesco, "Un'antica ballata inglese", *La Rivista Europea*, 2 (marzo 1876), 327-338  
 Aymonino Adriano, *Enlightened Eclecticism. The grand design of the 1st Duke and Duchess of Northumberland* (New Haven and London, Yale University Press, 2021), 217-242

"The Castle of Alnwick", *Littell's Living Age*, s. V, vol. LXXIII, 2439 (28 March 1891), 817-822  
 Canina Luigi, *La prima parte della via Appia dalla porta Capena a Boville*, vol. I (Roma, Tipografia G.A. Bertinelli, 1853), 31, 246  
 Canina Luigi, *Gli edifizii di Roma antica e sua campagna, sez. II, Edifizii dei contorni della città*, vol. V (Roma, Tipografia G.A. Bertinelli, 1856), 7  
 Carofano Pierluigi, "Il dibattito Caylus – Diderot e il primato della riscoperta dell'encausto", *Bulletin de l'association des historiens de l'art italien*, 13 (2008), 47-58  
 Carofano Pierluigi, "Fortuna dell'encausto nel Settecento: i 'Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci e romani pittori' di Vincenzo Requeño", *Anales de Historia del Arte*, 23 (2013), 177-192

- Catini Raffaella, "Montirolì, Giovanni", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 76 (2012), [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-montirolì\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-montirolì_%28Dizionario-Biografico%29/) (ultimo accesso: giugno 2022)
- Ciranna Simonetta, *San Lorenzo fuori le mura (1862-1865)*, in Laura Bussi (a cura di), *Trattato di consolidamento* (Roma, Mancuso, 2003), A 158-161
- Ciranna Simonetta, *Alnwick: "a feudal castle without, and a Roman palazzo within"*. Anthony Salvin, Luigi Canina e Giovanni Montirolì al servizio del Duca di Northumberland, in Elisa Boeri, Pierre Coffy, Francesca Mattei (a cura di), *Storia, Progetto e patrimonio: la costruzione dell'identità architettonica. Milano, l'Europa (1796-1848)*, atti del convegno internazionale, Milano e Mantova 28-29 ottobre 2021 (Milano, Franco Angeli, in corso di stampa)
- Conforti Claudia, D'Amelio Maria Grazia, *Di cieli e di palchi: soffitti lignei a lacunari*, in Claudia Conforti, Giovanna Saporì (a cura di), *Palazzi del Cinquecento a Roma*, volume speciale *Bollettino d'Arte*, (2016), 308-353
- Conforti Claudia, D'Amelio Maria Grazia, *Camini dei palazzi romani*, in Claudia Conforti, Giovanna Saporì (a cura di), *Palazzi del Cinquecento a Roma*, volume speciale *Bollettino d'Arte* (2016), 354-391
- D'Amelio Maria Grazia, "I soffitti di Palazzo Farnese a Roma: tradizione e innovazione", *Opus Incertum*, nuova serie a. III (2017), 112-123
- D'Amelio Maria Grazia, «*De i cieli piani di legname, et degli ornamenti suoi*»: i soffitti secondo Sebastiano Serlio, in Claudia Conforti et. al. (a cura di), *I cieli in una stanza. Soffitti lignei a Firenze e a Roma nel Rinascimento* (Firenze, Giunti, 2019), 31-37
- Ferrari Ettore, *Giovanni Montirolì architetto* (Spoleto, Tipografia dell'Umbria, 1892)
- French Anne, *Art Treasures in the North. Northers Families on the Grand Tour* (Norwich, Unicorn Press, 2009), 251-254
- Frosini Dino, "Barbetti, Rinaldo", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 6 (1964), [https://www.treccani.it/enciclopedia/rinaldo-barbetti\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/rinaldo-barbetti_%28Dizionario-Biografico%29/) (ultimo accesso: giugno 2022)
- Gasparoni Benvenuto, "Dei lavori dell'architetto Giovanni Montirolì nel castello di Alnwick (sic!)", *Arti e lettere. Scritti raccolti da F. Gasparoni*, I (1863), 243-248
- Hartshorne Charles Henry, *A Guide to Alnwick Castle* (London, Longmans, Green, Reader, & Dyer; Alnwick, Mark Smith, 1865)
- Heimiller Edward James, *Medicean Aspirations in America: The Impact of William H. Vanderbilt's New York Drawing-room on American Palace Décor*, 2011, <https://repository.si.edu/bitstream/handle/10088/18626/Medicean%20Aspirations%20in%20America%20Complete%20Thesis%20PDF.pdf> (ultimo accesso: giugno 2022)
- Letarouilly Paul-Marie, *Édifices de Rome modern*, III° vol. (Paris, Typographie de Firmin Didot frères 1840-1857), tavv. 268-272
- Macaulay James, *The Gothic Revival 1745-1845* (London, Blackie, 1975), I-V
- Montirolì Giovanni, *Alnwick Castle. Decorazioni interne eseguite ... negli anni 1855 al 1866* (Roma, s.e., 1870)
- "Obituary. The Duke of Northumberland", *The Gentleman's Magazine and Historical Review*, (April 1865), 504-511
- Oechslin Werner, "Canina, Luigi", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 18 (1975), 96-101
- Oliver Edwin, *The Stately Homes of England. Alnwick Castle*, in L.T. Meade, A. Balfour Symington, Edwin Oliver, *Atalanta: October 1893 to September 1894* (London, A. Balfour Symington, s.d.), 565-575
- "On the decorations of Alnwick Castle", *The Builder*, 722, XIV (6 December 1856), 658
- "On the decorations of Alnwick Castle", *The Builder*, 723, XIV (13 December 1856), 673-674
- Parca Sara, "Mantovani, Alessandro", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 69 (2007), [https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-mantovani\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-mantovani_%28Dizionario-Biografico%29/) (ultimo accesso: giugno 2022)
- "The proposed decorations at Alnwick", *The Builder*, 720, XIV (22 November 1856), 634-635
- "The proposed decorations at Alnwick", *The Builder*, 721, XIV (29 November 1856), 648-649
- Pugin Augustus Charles, *Example of Gothic Architecture selected from various ancient edifices in England* (London, Henry G. Bohn, 1838), vol. 1, viii
- Ravioli Camillo, "Luigi Canina", *L'Album*, 23, 24, (XXIV 1857), 182-184
- Reano Luca, *L'immagine dell'Italia nelle riviste di architettura inglese (1830-1870)*, tesi di dottorato in Beni Culturali (Politecnico di Torino, Torino, 2016)
- Royal Institute of British Architects, *Memoir of the Commendatore Canina and History of Alnwick Castle with a description of the works now in progress* (London, 1856)
- Savorra Massimiliano, *I Signori del "Rinascimento" e i loro palazzi: l'immagine italiana di New York*, in Ferruccio Canali (a cura di), *Urban and land markers. Fulcri urbani e fulcri territoriali tra architettura e paesaggio*, vol. 2 della collana "Annali di Storia dell'Urbanistica e del Paesaggio - ASUP" (Firenze, Emmebi, 2015), 97-110
- Selvatico Pietro, *Storia estetico-critica delle arti del disegno, ovvero L'architettura, la Pittura e la Statuaria considerate nelle correlazioni fra loro e negli svolgimenti storici, estetici e tecnici* (Venezia, Pietro Naratovich, 1852), 387-388
- Serlio Sebastiano, *Regole generali di architettura sopra le cinque Maniere...*, (Venezia, 1537), f. XLXII
- "The structural and decorative works at Alnwick Castle, Northumberland", *The Builder*, 721, XIV, 29 November 1856, 646-648
- Aaron Watson, *Alnwick Castle*, in *Historic Houses of the United Kingdom. Descriptive, historical, pictorial* (London, Paris e Melbourne Cassell & Company, 1892), 65-79
- W.L., "Alwick Castle", *The Graphic*, XXX 767, (August 9, 1884), 137-141, 144

## LETTERE DALL'ESTERO

Malta Study Center between preservation and digitisation.  
Documents for architectural historians and researchers

*Interview to Dr. Daniel K. Gullo  
(Malta Study Center, Hill Museum & Manuscript Library)*

**FEDERICO BULFONE GRANSINIGH**  
*Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara*

**VALENTINA BURGASSI**  
*Politecnico di Torino*

The historiography on the events of the Sovereign Military Order of Saint John of Jerusalem, of Rhodes, and of Malta (also known as the Order of Malta) during the medieval period is considerable. Prominent historians have devoted themselves to the reconstruction of its characteristics and its administrative structures from its very beginnings, from Jerusalem to Rhodes. The study of the history of the Knights Hospitallers in the Early Modern is, on the other hand, incomplete, both because many documents were lost before the Order's arrival in Malta in 1530 and partly because sources are harder to track down, having been dispersed in State Archives all over Europe. The archives of the Order of Saint John were in fact largely dispersed due to the Napoleonic Suppressions and, the remaining fonds are often not inventoried or difficult to access and dispersed in local archives. Furthermore, the main archives kept in Malta are largely unexplored. The preservation situation of architectural documents and drawings is often dramatic for the collections of the Order of St. John, but also for other fonds of drawings preserved in archives all across Italy. Furthermore, Covid-19 pandemic has aggravated the problems of preserving primary sources, as documents and work of art and architecture: in most cases, archives do not have financial resources to preserve their documents and it is challenging for some institutions to offer the possibility to study on deteriorated primary sources, and even not available for conservation reasons. This is the reason why the Malta Study Center's digitisation activity is particularly valuable.

One of the missions of the HMML's Malta Study Center is to preserve manuscripts, rare printed works, drawings and engravings related to the history of the Order of Saint John. The Center has already digitized more over 16.000 reels of microfilm and 2.5 million digital images from partner archives and libraries, such as National Library of Malta, National Archives of Malta, Cathedral Archives of Mdina, Diocesan Archives of Gozo and of Malta, Notarial Archives of Malta, Catholic University of America, Heritage Malta's Mużew Nazzjonali-Arti and Malta Maritime Museum.

Thanks to this fundamental preserving activity, these digital collections provide researchers to explore the institutional history and the works of art of the Order of Saint John. Malta Study Center also has some agreements with local partners to digitize the private and confraternal archives such as palazzo Falson (Mdina, Malta), Archivum de Piro, archconfraternity of the Holy Rosary and of Our Lady of Mount Carmel, but also partners from all over the world, as the State Archive of Florence and, recently, some other public archives.

Dr. Daniel K. Gullo joined HMML in 2014 and serves as the Joseph S. Micallef Director of the Malta Study Center. He holds BA degrees in History, Spanish

Latin American, and Iberian Studies, and History of Culture from the University of Wisconsin-Madison. As Director of the Malta Study Center, Hill Museum & Manuscript Library, he is responsible for all aspects of its operations, including digital preservation, cataloging, finance, acquisitions, cataloging, public relations, research, exhibitions, and programming. Since 2014, he has led new innovative digitization projects in Malta and the United States, focusing on previously hidden, inaccessible, and lesser known archival and manuscript collections related to Malta and the Order of Malta. Dr. Gullo currently serves as the Project Director of HMML's National Endowment for the Humanities three-year grant to create new access to online collections through the creation of a new name authority database and cataloging of HMML's digital and microfilm collections. Considering the complexity of studying such a dispersed heritage and the difficulty of approaching the sources, we asked Dr. Gullo a few questions to help us understand how important the work of research centers such as the Malta Study Center is.

**1. Which are the main purposes of the Malta Study Center and what are the main results so far in the field of conservation and dissemination?**

The Malta Study Center was founded in 1973 at the Hill Museum and Manuscript Library to preserve the handwritten cultural heritage of Malta and the Order of Saint John of Jerusalem, also known as the Order of Malta. The Malta Study Center also supports international research on Malta and the Order of Saint John by organizing and participating in conferences, workshops, publications, and exhibitions. Since 1973, the Center has partnered with over 70 institutions in Malta, Italy, the United States, and Canada, including state, ecclesiastical, and private collections. The microfilm and digital collections include over 16,000 reels of microfilm and 2.7 million digital images. The objects photographically preserved by the Center include archival material, manuscripts, early printed books, drawings, and prints. The Center's collections provide researchers with a rare opportunity to explore the institutional history of the Order of Saint John of Jerusalem, the history of Malta, and the complex social, cultural, and legal history of the Mediterranean. Many of these collections are freely accessible online at [www.vhmmml.org](http://www.vhmmml.org).

**2. A lot of people do not know it, but the Malta Study Center holds a very rich collection of drawings and maps concerning the Order of Saint John. What collections do you preserve and what are the most interesting findings you have achieved?**



Malta Study Center Studio at the Archivio di Stato di Firenze, October 2022



Coat of Arms of the Order of Malta and two putti, illuminated drawing on paper. (ASFI, San Giovannino di Cavalieri, Giornale 4, fol. 1r. HMML Project Number ASFI 00200)

Many archives in Malta preserve drawings about fortifications, property, and buildings. These drawings were created as part of land surveys (*cabrei*) commissioned by the Order of Saint John or by other institutions to manage or improve their properties. Secular and ecclesiastical tribunals frequently preserved architectural drawings as part of legal disputes brought before the courts. There is also an extensive history of fortifications in Malta, especially in the archives related to the *Congregazione de guerra* of the Order of Saint John at the National Library of Malta and National Archives of Malta. The Malta Study Center also has digitized over 3000 pre-1815 drawings and prints in Maltese collections. These include some 636 rare and unstudied Renaissance and Baroque drawings from the Cathedral Museum in Mdina, 192 prints and drawings from the Malta Maritime Museum, and over 1000 prints and drawings from MUŻA-Mużew Nazzjonali tal-Arti. Smaller art collections from other archives and museums have also been digitized by the Center. Of particular interest are the seventeenth- and eighteenth-century drawings, especially those of Elisabetta Sirani, Mattia Preti, and Antione de Favray, as well as the over 400 maps from the Albert Ganado Malta Map Collection at MUŻA.

### 3. Last year, the Malta Study Center signed an agreement with the State Archives of Florence for a major project to digitize the fonds of the Priory of Pisa: can you tell us more about this and what are the next expected results in the projects with the Italian archives?

In 2019, members of the Order of Saint John of Jerusalem approached the Malta Study Center to preserve the cultural heritage of the Order in Italy. We chose the records of the Priory of Pisa at the State Archive in Florence, as it is one of the oldest and best-preserved archives of the Order in Italy. The State Archives in Florence also has a long history of success with digital projects, making them an ideal partner to establish a methodology that could be used for future work at other Italian sites. Our goal is to digitize the complete archives of the Priory of Pisa, including the women's hospitaller convent of San Giovannino dei Cavalieri and the diplomatic (parchment) fonds. In total, some 203 parchments and 655 volumes will be digitized, including proofs of admission into the Order, land surveys, account books, and legal records. Once Florence is complete, we will begin work at the Grand Priory of Lombardy and Venice. The Venetian project will require time to prepare the collection before digitization, hence the importance of establishing a methodology for Italian Hospitaller archives in Florence. After Venice, we hope to work at the State Archives in Turin, which houses the related records of the Priory of Lombardy not found in Venice. A related project

in the Archive of the Casa Buonarroti in Florence may develop out of the Priory of Pisa project, which would allow us to create access to another important resource of Florentine and Italian early modern cultural history.

**4. Much has been done and much is still to be done: what are the next goals for the Malta Study Center on the issue of digitization for the preservation of documents and maps on the Order of Saint John?**

Cultural heritage organizations, whether archives, libraries, or museums, increasingly lack the financial resources and necessary staff to maintain their collections due to diminishing financial support. To support these collections, the Malta Study Center will focus on three main projects in addition to the project in Italy. At the National Archives of Malta, we will digitize the prize courts of the Order of Saint John and related maritime tribunal records. These tribunals chart the history of corsair, trade, and maritime activity of early modern Malta and the Mediterranean. Last year we began the monumental digitization of the Archives of the Order of Malta and manuscript collections in the National Library of Malta. This decade-long digitization project will include over 10,000 works when complete. The Center is also in the fifth year of its eight-year France and Malta in the Age of Revolution Project, 1775-1815 project, which focuses on the important but neglected archives and collections pertaining to the crucial period of revolutionary history for the Americas, Europe, and Mediterranean. We hope to continue this project at the Museum of the Order of Saint John in London next year with plans to begin work in France in 2024 or 2025. Much is being done, but more is yet to be done to preserve these essential records of Italian, Mediterranean, and Maltese history.



Pianta della Città Valletta, e suo Borgo della Floriana.  
(Cathedral Museum, Mdina. Inventory number, 1122. HMML  
Project Number CMUS 00490)

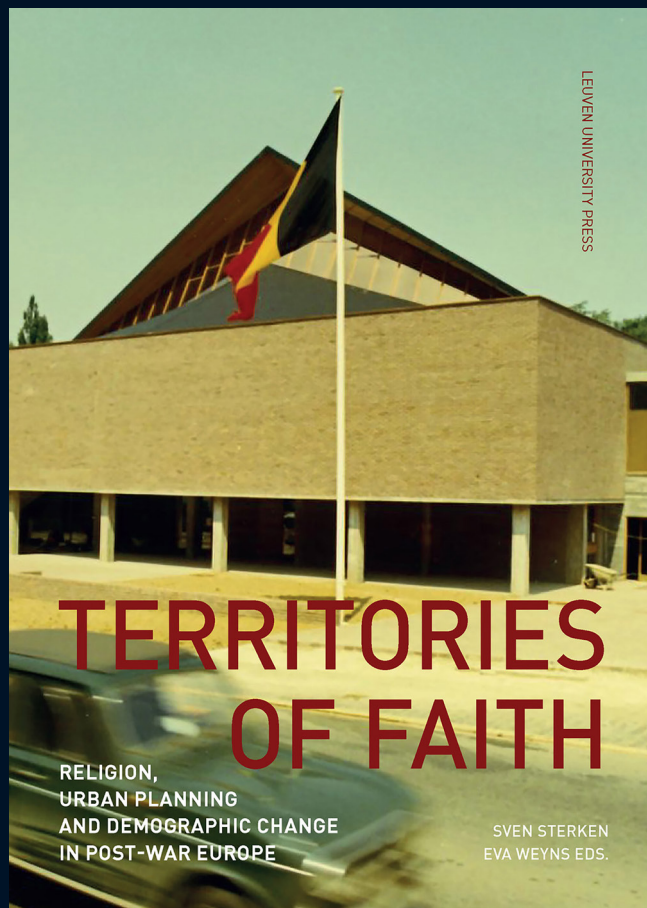
## BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

Azzopardi John, "The Microfilming Project by the Benedictines of Minnesota for Malta", in *Guardians of Memory. Essays in Remembrance of Hella Jean Bartolo Winston* (Malta, National Archives of Malta, 2008), 353-390  
*Malta Study Center*, <https://hmml.org/research/msc/> (accessed 27 November 2022)

*Melitensia. Newsletter of the Malta Study Center* (Collegeville, Minnesota, 2006-2020)  
Vann Theresa M., "The Malta Study Center, 1995-2007", in *Guardians of Memory. Essays in Remembrance of Hella Jean Bartolo Winston* (Malta, National Archives of Malta, 2008), 343-352

SEGNALAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Sven Sterken, Eva Weyns (editors),  
*Territories of faith. Religion, urban planning  
and demographic change in post-war Europe,*  
(Leuven, Leuven University Press, 2022)



pp. 262, con illustrazioni in b/n  
ISBN: 9789462703094  
eISBN: 9789461664235  
dimensioni: 17,0 x 24,0 cm



La storiografia dell'architettura di chiese del Novecento ha iniziato ad approfondire, negli ultimi due decenni, lo studio della dimensione liturgica del progetto, prendendo in considerazione fonti documentarie e materiali che consentono di indagare i valori ecclesiali che le committenze negoziano con i progettisti, le modalità con cui le comunità si appropriano delle chiese abitandole, la pluralità di attori che interagiscono nel processo formativo e trasformativo dei complessi parrocchiali, il rapporto tra rito e interpretazione performativa degli spazi. Il progetto di ricerca promosso dall'Università Cattolica di Leuven coordinato da Sven Sterken – sviluppato in particolare dal gruppo di ricerca *Architectural Cultures of Recent Past* e dal centro KADOC (*Documentation and Research Centre on Religion Culture and Society*) – ha proposto di ampliare ulteriormente, rispetto agli studi più aggiornati, la scala di indagine e le intersezioni disciplinari, invitando a riflettere sul rapporto tra pianificazione pastorale, pianificazione urbanistica e trasformazioni socio-demografiche nell'Europa del secondo Dopoguerra (1945-1975). Il gruppo di ricerca, attivato nel 2016, è costituito dall'unità di Leuven, affiancata da alcuni studiosi di storia dell'architettura liturgica contemporanea di altri paesi e aperto – mediante call internazionale – ai contributi di ricercatori, giovani e meno giovani, attivi sul rapporto tra storia dell'urbanistica e storia delle comunità cristiane in Europa. Grazie a un lungo percorso di dialogo, confronto e arricchimento del progetto iniziale, nel 2022 Leuven University Press ha dato alle stampe un volume di sintesi, che raccoglie dieci casi di studio, introdotti da Sven Sterken con Eva Weyns, e commentati dall'*Epilogo* di Kees Doevendans.

Uno sguardo complessivo alla struttura del volume. Il quesito di ricerca condiviso riguarda le relazioni tra scienze sociali (in particolare studi demografici e di sociologia religiosa), scienze religiose (pianificazione pastorale, riforme ecclesiologiche e liturgiche, dialogo ecumenico) e pianificazione urbanistica. In particolare, sono indagate le modalità con cui il confronto interdisciplinare ha condizionato la costruzione di nuove chiese negli anni della Ricostruzione e del boom economico,

**ANDREA LONGHI**

*Politecnico di Torino*

segnati – dal punto di vista cattolico – dalla preparazione, dallo svolgimento e dalla primissima attuazione del Concilio Vaticano II. Il tema proposto è stato declinato in contesti geografici molto diversi, per quanto riguarda sia i paesi coinvolti nella ricerca (Inghilterra, Francia, Finlandia, Germania, Belgio, Portogallo, Spagna, Italia e Irlanda), sia i quadri insediativi presi in considerazione, decisamente multiscalarari (dai centri rurali finnici, alle aree ricostruite dopo i bombardamenti, fino ai suburbi metropolitani), sia le confessioni religiose (le diverse denominazioni cristiane presenti nell'Europa del dopoguerra). Il metodo proposto al gruppo di lavoro invitava i singoli ricercatori a focalizzare le proprie analisi su casi-studio locali, inseriti tuttavia in affreschi di contesto che, seppur ampi, fossero puntualmente riferiti a quadri di fonti accuratamente controllati. Le microstorie di quartiere (Wythenshawe a Manchester, La Duchère di Lione, Hansaviertel a Berlino, Montbau a Barcellona, Ballymun Estate a Dublino) o di piccolo centro (Seinäjäkoki) si avvicendano quindi ad approfondimenti biografici per progettisti (Pierre Genton, Alvar Aalto, Luis Cubillo de Arteaga), studiosi (François Houtart), vescovi committenti (Manuel Gonçalves Cerejra, Casimiro Morcillo, Giovanni Battista Montini, Gregorio Modrego Casaus, Charles McQuaid, evocando sullo sfondo la figura nodale di Giacomo Lercaro, già ben indagata dalla storiografia) o personaggi del mondo politico e imprenditoriale (Enrico Mattei).

La struttura del volume, tuttavia, non segue né un ordinamento geo-storico, né un approccio biografico. Le esperienze sono raccolte attorno a tre parole chiave trasversali ai temi e alle discipline: “negoiazione”, “competenza”, “autorità”. In generale, affrontando l'analisi delle trasformazioni urbane e sociali che costituiscono il contesto co-evolutivo della programmazione e della costruzione di chiese, viene fatta emergere la pluralità dei soggetti coinvolti e viene dato ampio spazio ai processi decisionali, più che ai singoli esiti realizzati (che, tuttavia, sono accuratamente descritti).

Nella prima parte (*Negotiation*<sup>(1)</sup>) gli studi evidenziano come i processi negoziali possano coinvolgere le varie confessioni operanti su un medesimo territorio, o i diversi livelli di autonomie locali e organismi nazionali, determinando così dinamiche complesse alle scale della parrocchia, del vicinato e del quartiere. In tale quadro, nella prefigurazione e costruzione di un complesso parrocchiale, il dato strettamente religioso o spirituale può non essere il più rilevante per le sensibilità dei diversi attori, interessati a costruire “comunità” anche in senso civile, o a curare il delicato equilibrio di maggioranze e minoranze religiose. Nel rapporto tra luoghi di culto (plurali) e comunità di vicinato entra in gioco anche la consapevolezza del crescente disallineamento tra luoghi di vita (residenza e lavoro) e territorializzazione parrocchiale.

<sup>(1)</sup> Saggi di Angela Connelly, Judi Loach e Mélanie Meynier-Philip, Sofia Anja Singler, Marina Wesner.

In tale complesso equilibrio negoziale, i decisori affidano ampio spazio fiduciario agli “esperti” in discipline emergenti, quali la sociologia religiosa, la demografia, le scienze pastorali, ambiti in cui ecclesiastici e laici costruiscono specifiche competenze e carriere professionali e accademiche, e che trovano canali di comunicazione in riviste e volumi di ampia diffusione, o in attività di centri studi e movimenti culturali attenti al dato artistico e religioso. L’affermazione di tali competenze e luoghi di dibattito è il tema dei saggi della seconda parte (*Expertise*<sup>(2)</sup>). Sullo sfondo, la questione delle diverse valutazioni e dell’impatto dei fenomeni della secolarizzazione e della de-cristianizzazione delle città, questione teologica e sociologica che ha impatti evidenti sulle politiche di territorializzazione dei sistemi parrocchiali.

Nella terza parte (*Authority*<sup>(3)</sup>), emerge forse il dato più scontato nella trattazione di architettura ecclesiastica, ossia il ruolo delle autorità competenti, in particolare i vescovi, la cui dimensione politica e spirituale attraversa, proprio negli anni del Concilio Vaticano II, un momento travagliato, segnato dall’emergere di specifici uffici di supporto alle decisioni episcopali e – soprattutto – da una disarticolazione del rapporto con le autorità politiche, in particolare espressione dei partiti confessionali cristiani o dei regimi autoritari filo-clericali.

Le tre parti organizzano il ragionamento condiviso e ordinano l’esposizione dei dieci casi studio, ma non esauriscono le potenziali diverse trame comparative, sottese prima alla scrittura e ora alla lettura dei testi.

Una riflessione di sintesi può evidenziare la pluralità dei luoghi di confronto in cui si discute il rapporto tra urbanesimo, secolarizzazione e comunità religiose. Le accademie non sono certamente istituzioni in grado di intercettare la complessità interdisciplinare e sociale del problema, ed emergono momenti specifici, quali il convegno al padiglione vaticano dell’Esposizione universale di Bruxelles del 1958 (*Parish planning and construction techniques for Churches*), o il ruolo di movimenti culturali e di professionisti (quali il *Movimento de Renovação da Arte Religiosa*, MRAR, in Portogallo). Soprattutto però è interessante confrontare come le diocesi stesse prendano l’iniziativa scientifica, organizzando le diverse competenze (reclutate ovviamente sul ‘mercato’ accademico) in specifiche strutture istituzionalizzate. Si può trattare di uffici diocesani in grado di gestire aspetti giuridici, urbanistici e architettonici, quali l’*Office Diocésain des Paroisses Nouvelles* (ODPN) di Lione, o il *Segretariado das Novas Igrejas do Patriarcado* (SNIP) di Lisbona, organizzato nelle sezioni tecnica, propagandistica e amministrativa. In alcuni casi le strutture operative sono distinte dai centri di studio, come l’agenzia diocesana “Domus Dei” e la *Commission consultative des Biens Ecclésiastiques* di Bruxelles, o i tre enti milanesi (*Comitato per le Nuove Chiese*, *Ufficio per le*

<sup>(2)</sup> Saggi di Eva Weyns con Sven Sterken, João Alves da Cunha con João Luis Marques, Jesús García Herrero.

<sup>(3)</sup> Saggi di Umberto Bordoni, Maria Antonietta Crippa, Davide Fusari e Ferdinando Zanzottera, Alba Arboix-Alió con Sven Sterken, Ellen Rowley.

Nuove Chiese e la parte culturale affidata al *Centro Studi per l'Architettura della Comunità Cristiana*). Profili più legati alla ricerca scientifica hanno il *Centre de recherches socioreligieuses* de Bruxelles (CRSR), il *Dutch Kaytholiek Sociaal-Kerkekk Instituut* (KASKI) o, a livelli locali, l'*Institut de Sociologie* di Lyon e il *Centre Régional d'Etudes socioreligieuses* di Lille, o l'*Institut Catòlic d'Estudis Socials* de Barcelona e l'*Instituto de Sociologia y Pastoral Aplicada* in Spagna.

Il passaggio dallo studio alla redazione di veri e propri "strumenti di governo" è la questione che fa emergere il problema dell'ancoraggio delle strategie pastorali alla pianificazione urbanistica, e soprattutto le modalità di implementazione, che hanno sempre cronologie complesse nel rapporto tra abitazioni, servizi e luoghi di culto. I saggi documentano con attenzione i casi dell'*Étude de l'équipement paroissial de la région de Bruxelles* (CRSR) del 1958, il *Plan Pastoral* di Madrid del 1965, ma anche la produzione di documenti che guidano l'inserimento dei complessi parrocchiali nel tessuto urbano e nella vita delle comunità, quali il *Programa-base para a construção de novas igrejas*, per Lisbona, e le *Instrucciones para la Construcción de Complejos Parroquiales*, per Madrid.

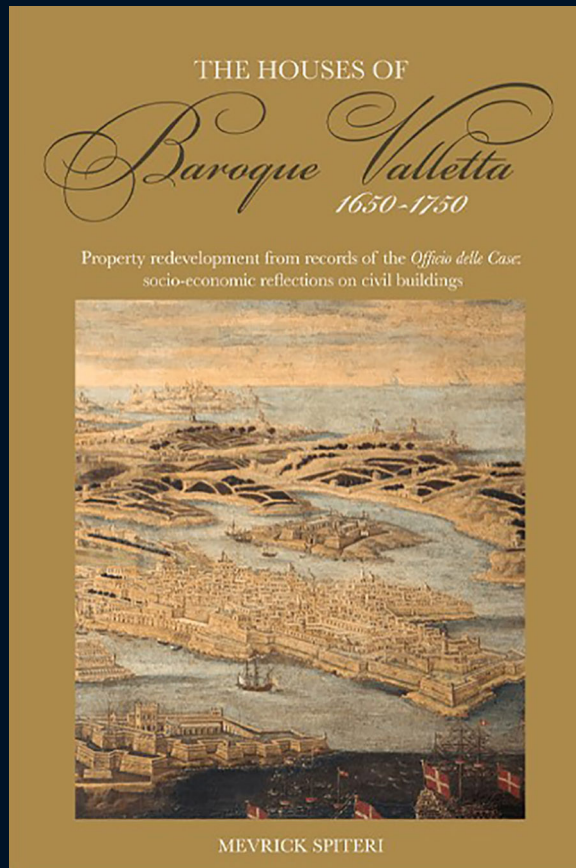
Le *Conclusioni* di Kees Doevendans offrono ulteriori piste di lettura, riferendole al dibattito attuale sul miglior uso di un patrimonio ormai in ampia parte sottoutilizzato e molto fragile (sia per tecniche costruttive adottate, sia per la scarsa considerazione da parte delle comunità stesse). Innanzitutto si sottolinea un aspetto teorico ancora da sviluppare, ossia il collegamento tra il concetto stesso di *parrocchia* e la riflessione urbanistica su vicinato e quartiere; in secondo luogo, l'impatto dei centri comunitari sull'aspetto emozionale e spirituale del vivere urbano, la cui non riconducibilità alle mere funzioni è discussa fin dal CIAM del 1951 ma che, nella storiografia, ha ancora spazio di approfondimento; un terzo aspetto è la questione della considerazione positiva della secolarizzazione in ambito teologico, se intesa come processo di de-confessionalizzazione delle strutture civili e de-sacralizzazione del cristianesimo. Da ultimo, una riflessione sul tema del vuoto: la ridondanza di chiese inutilizzate o poco utilizzate può essere apprezzata come sovrabbondanza disponibile e ospitale verso forme religiose post-parrocchiali, in cui – nel contesto attuale – non è solo la parrocchia a essere in questione, ma tutte le strutture di vicinato, di distretto e di quartiere messe in crisi dai processi di de-territorializzazione degli individui e delle comunità.

In conclusione, il volume merita un'attenta considerazione da parte degli storici dell'architettura italiani, non solo per l'interesse dei contenuti e per l'inedito taglio interdisciplinare tra scienze demografiche, religiose e urbanistiche, ma soprattutto per la solidità e l'articolazione del progetto di cui il volume costituisce l'esito editoriale condiviso. A fronte di un pullulare di iniziative editoriali e convegnistiche

frammentarie, con tempi di scadenza incalzanti dovuti a esigenze produttive e concorsuali quantitative, il cui risultato sono saggi di dimensioni esigue, scritti in un inglese solitamente improvvisato e improbabile, il volume dimostra come – per scrivere una raccolta realmente comparativa, interdisciplinare e innovativa – servano diversi anni di lavoro, sostenuti da un progetto ambizioso (seppur flessibile e inclusivo), sviluppato da un gruppo di studio affiatato e chiaramente strutturato (con ruoli diversi per promotori, revisori, discussant e ricercatori) e che fa del dialogo (non doppiamente anonimo, ma guardandosi negli occhi!) uno strumento essenziale di studio e correzione reciproca. Gli esiti di tale faticoso percorso non possono che essere saggi corposi, che devono poter prendersi lo spazio necessario per esegesi raffinate di fonti di natura diversa, e che – nonostante il *labor limae* curatoriale e redazionale, metodologico e linguistico – non sono appiattiti su un medesimo format letterario o scientifico, ma lasciano trasparire le differenze di scuole, di tradizione di studi e di genere di scrittura.

SEGNALAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Mevrick Spiteri,  
*The Houses of Baroque Valletta 1650-1750. Property redevelopment from records of the Ufficio delle Case: socio-economic reflections on civil buildings,*  
(Malta, Midsea Books, 2021)



pp. 324, con illustrazioni a colori  
ISBN: 978-99932-7-814-6  
dimensioni: 15,0 x 23,0 cm

Le vicende diplomatiche e costruttive che sovrintesero alla fondazione cinquecentesca della città nuova della Valletta, destinata ad ospitare la comunità cosmopolita dei Cavalieri Gerosolimitani di San Giovanni, conta ormai su una notevole mole di pubblicazioni. Agli studi miliari di Paolo Marconi, Enrico Sisi, Roger De Giorgio si sono aggiunti negli ultimi anni numerosi ulteriori approfondimenti (e altri sono ancora in corso) volti a indagare le dinamiche politiche e amministrative, i linguaggi architettonici di chiese e palazzi commissionati dall'Ordine giannita, nonché l'organizzazione di un cantiere faraonico in un'isola soggetta all'uso quasi esclusivo della pietra per la costruzione e a una gestione verticistica del mestiere e dell'approvvigionamento dei materiali. Più difficilmente lo sguardo si rivolge alle mutazioni cui la città andò incontro nel XVII e XVIII secolo, fatta eccezione per alcuni apporti incentrati su specifiche architetture o infrastrutture (ad esempio le attrezzature portuali, i magazzini e l'area della *bucceria* e del mercato settecentesco). In questa direzione si indirizzano, invece, le ricerche di Mevrick Spiteri, confluite nel corposo volume *The Houses of Baroque Valletta. Property redevelopment from records of the Ufficio delle Case: socio-economic reflections on civil buildings*, edito da Midsea Books e pubblicato nel 2021. Il merito principale di questo nuovo contributo sulla storia della Valletta consiste nell'aver evidenziato la linea di continuità che – in virtù della peculiare condizione politica cui è rimasto assoggettato l'arcipelago maltese dal 1530 al 1798 – caratterizza l'amministrazione dei processi edilizi della città, sottoposti ininterrottamente all'organo istituito già prima che prendesse il via il processo fondativo, l'Ufficio delle Case, ancora attivo alla fine del XVIII secolo. A una continuità legislativa, che sottoponeva i cantieri cittadini al rispetto delle ordinazioni promulgate nel 1558 e più volte reiterate o solo parzialmente aggiornate, corrisponde d'altronde un ricchissimo e ancora poco esplorato fondo archivistico, prodotto proprio dal tribunale dell'Ufficio delle Case, preposto alla gestione delle cause sorte in ambito edile. È questa la fonte a cui attinge primariamente la ricerca di Spiteri, che si avvale anche dei fondi conservati presso i Notarial Archives of Malta e dei documenti amministrativi raccolti nei cabrei custoditi presso l'archivio dell'Ordine (National Library of Malta), che offrono utili riscontri.

L'arco temporale di riferimento è arbitrariamente stabilito tra le metà del Seicento e del Settecento, l'obiettivo dichiarato è analizzare le mutazioni della città attraverso quelle delle sue architetture civili residenziali, dettate da cambi di proprietà e dispute, per superare il più diffuso approccio storiografico formalista studiando l'architettura a partire dall'uso degli spazi domestici e urbani. A tale scopo costituiscono una risorsa preziosa e inesplorata le cause giudiziarie

**ARMANDO ANTISTA**

*Università degli Studi di Palermo*

affrontate dall'Ufficio delle Case, generate da scontri legati al rispetto di privacy e servitù (ad esempio nell'approvvigionamento idrico e nello smaltimento delle acque nere o reflue), oltre che dal mancato adempimento ad obblighi normativi da cui derivano richieste di compensazioni e rimborsi. Nel loro insieme, esse aiutano a costruire una nuova visione delle vicende urbane a partire da quelle di relazione e convivenza tra gli attori sociali della città, da cui emergono rapporti di potere, tensioni e conflitti. L'attenzione si indirizza così sui criteri distributivi degli ambienti, sull'uso di spazi pubblici e semipubblici in virtù delle dinamiche relazionali e delle attività svolte nelle botteghe (si pensi, ad esempio, ai problemi di sicurezza legati all'installazione di forni e altre attività produttive nei bassi dei palazzi). L'analisi dei linguaggi architettonici rimane così al margine, limitandosi a un breve compendio iniziale, sebbene il titolo del volume non rinunci all'etichetta "barocco".

Servendosi di un vasto corpus documentario e focalizzando l'attenzione sul tema della casa, l'autore propone in definitiva una più ampia metodologia di indagine della storia urbana della Valletta, che tenga insieme le variazioni dei criteri distributivi e dell'organizzazione delle facciate, con l'adeguamento agli usi e alle esigenze abitative, e alle relative mutazioni, in una città spiccatamente cosmopolita. L'analisi proposta si serve anche di un cospicuo, interessante apparato iconografico, in buona parte inedito o comunque mai messo a sistema, consistente negli elaborati allegati alle relazioni prodotte dai tecnici o a quelli contenuti nei cabrei, disegni legati a documentazione di natura amministrativa che, al di là della qualità grafiche, contengono importanti dati e costituiscono un corpus da sottoporre a ulteriori, futuri approfondimenti.

Il volume è introdotto da un quadro socio-culturale della Valletta tra XVII e XVIII secolo, seguito da una sezione costituita dai saggi nei quali sono distribuiti i molteplici argomenti affrontati dalla ricerca, talvolta parzialmente frammentati fra più capitoli. Il primo, di natura metodologica, consiste in una presentazione dei complessi documentari esplorati, in primis l'archivio dell'Officium Commissariorum Domorum, e del contesto istituzionale entro il quale il relativo tribunale operava. Il successivo excursus storico ripercorre sinteticamente la fondazione della città, le principali iniziative architettoniche e i protagonisti fino alla metà del XVIII secolo, non senza avventurarsi in considerazioni critiche e confronti linguistici che esulano, però, dal flusso principale dei ragionamenti che il libro sviluppa. Poi lo sguardo si sposta definitivamente sull'edilizia residenziale, con l'individuazione delle qualità e caratteristiche degli spazi domestici e di alcuni caratteri tipologici comuni come la corte con ballatoio e le scale a chiocciola di servizio, proponendo infine una suddivisione tipologica delle case in quattro



gruppi, sulla base delle dimensioni e del numero di livelli, la presenza o meno di botteghe, quindi l'appartenenza sociale dei proprietari. Nel terzo, quarto e quinto capitolo hanno spazio le analisi puntuali degli esempi selezionati sullo sfondo di un'ampissima casistica, costruita sulla base di decine di cause attinenti edifici distribuiti in diverse aree della città, e che coinvolgono famiglie e soggetti di differenti condizioni sociali, offrendosi quali spunti per delineare prassi e conflittualità nelle dinamiche di interazione. Gli episodi raccolti vengono catalogati e schedati anche con l'ausilio di tavole sinottiche, e a partire da essi vengono messe a fuoco le modalità di trasformazione delle case, dell'assetto interno, del rapporto con i cortili e i sistemi di collegamento verticale, nonché le relative ricadute sullo spazio urbano con l'apertura o chiusura di finestre, portali, botteghe, ma soprattutto le variazioni in altezza in una città vincolata a una rigidissima, immutata griglia viaria, e soggetta a una notevole pressione demografica. Oltre a offrire spunti innovativi sotto il profilo metodologico, lo studio di Mevrick Spiteri mette a disposizione di futuri studi sulla storia urbana della Valletta una nuova mole di dati, raccolti in focus destinati a ulteriori approfondimenti. Quello dedicato al valore economico delle case, ricostruibile dalle perizie, costituisce ad esempio un utile punto di partenza per un'analisi delle dinamiche del mercato immobiliare in una città soggetta a più riprese a fenomeni speculativi che stanno alla base della sua stessa fondazione e che rivelano le strategie insediative e le modalità di investimento degli attori sociali nei diversi ambiti di un contesto urbano saturo e consolidato. Un ulteriore campo cui questa ricerca contribuisce è quello della manutenzione edilizia, delle prassi e tecniche di intervento sul patrimonio, ampiamente documentate dalle relazioni dei periti e capomastri dell'Ufficio delle Case, mentre catalogazioni come quella dedicata alla toponomastica e alle sue variazioni tra XVII e XVIII secolo si offrono quali utili strumenti di ausilio alla ricerca, così come il glossario di termini del cantiere di architettura, nelle tre lingue italiana, inglese e maltese, e gli elenchi diacronici di commissari e tecnici dell'ufficio. Sono molteplici, in definitiva, gli ambiti di indagine intercettati dall'autore, che produce un ambizioso e originale contributo; altrettante, dunque, le auspicabili possibilità di approfondimento della storia urbana della Valletta che il volume prospetta.

SEGNALAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Alireza Naser Eslami, Marco Rosario Nobile (a cura di),  
*Storia dell'architettura in Italia. Tra Europa e Mediterraneo (VII-XVIII secolo)*,  
(Milano-Torino, Pearson, 2022)



pp. 662, con illustrazioni a colori e in b/n  
ISBN: 978-88-919-0692-2  
dimensioni: 21,0 x 28,7 cm

“Si può scrivere un nuovo libro di storia dell’architettura, una nuova sintesi adatta ai tempi che viviamo, su un periodo che occupa oltre un millennio e stagioni differenti di una realtà geografica estremamente articolata e che solo in tempi recenti ha acquisito una unitarietà politica [...]? Si può tentare di restituire la complessità che una lunga serie di studi ha fatto emergere negli ultimi decenni [...], spiazzando progressivamente ogni tentativo di generalizzazione?” (p. VIII)

*Storia dell’architettura in Italia. Tra Europa e Mediterraneo (VII-XVIII secolo)*, edito da Pearson Education – Bruno Mondadori, tenta di dare una risposta a queste domande. Si tratta di un manuale indirizzato a studenti universitari che non esclude, tra i suoi lettori, un pubblico specialistico, per la molteplicità di stimoli che offre e l’approccio innovativo dei testi che lo compongono. Il libro costituisce un’operazione editoriale inedita sotto molti punti di vista. Innanzi tutto, per l’inconsueto taglio cronologico: attualmente, infatti, non esiste in commercio un altro manuale universitario che affronti, in un unico volume, le vicende architettoniche della penisola tra il VII e la prima metà del XVIII secolo. In secondo luogo, per il ricchissimo apparato iconografico: i testi sono corredati da più di 1600 immagini, tra mappe, fotografie a colori, incisioni, opere d’arte, rilievi, ricostruzioni tridimensionali, planimetrie e sezioni, appositamente realizzate per il volume. Infine, per l’approccio interdisciplinare che lo contraddistingue: i testi sono infatti frutto di un’operazione corale, che vede coinvolti più di 30 studiosi, tra archeologi, storici della costruzione, dell’arte e dell’architettura.

Il libro è diviso in due parti distinte, la prima (VII-XIV secolo) a cura di Alireza Naser Eslami, la seconda (XV-XVIII secolo), a cura di Marco Rosario Nobile. A loro volta, le due parti del libro sono composte da sezioni autonome, che affrontano “periodi dove una certa omogeneità di temi, di comportamenti e di esperienze sembra prevalere sulle differenze” (p. VIII) (1. VII-XII secolo; 2. XIII-XIV secolo; 3. XV-XVI secolo; 4. XVII-prima metà del XVIII secolo).

Anche se la struttura del libro sembrerebbe suggerire una narrazione strettamente cronologica, il volume procede per nuclei tematici, che offrono diverse chiavi di lettura per un medesimo oggetto di studio. A ogni tematica corrisponde un capitolo, sempre accompagnato da una ricca selezione bibliografica<sup>(1)</sup> e da un gruppo di schede monografiche (in totale più di 150), dedicate a singoli monumenti.

Alcuni argomenti sono comuni alle quattro sezioni del libro, mentre altri sono connessi al periodo storico affrontato. Ogni sezione è introdotta da “note storico-geografiche” che presentano il contesto geo-politico e sociale in cui si colloca la narrazione. A queste, segue sempre un capitolo dedicato alla storiografia. L’obiettivo non è soltanto quello di offrire una mappa per orientarsi nella sterminata letteratura sul tema, ma anche di spingere il lettore a riflettere sul significato, l’origine e i limiti di parole, concetti e categorie (Romanico, Gotico, Rinascimento, Umanesimo, Barocco, ecc.) che sono diventati ormai parte dell’immaginario collettivo, ma raramente sono oggetto di un’adeguata riflessione critica<sup>(2)</sup>. Altri temi comuni alle quattro sezioni del libro sono il ruolo dell’architetto nella

## LORENZO FECCHIO

*Università per Stranieri di Siena*

<sup>(1)</sup> La bibliografia completa è consultabile online nel sito <http://pearson.it/place>.

<sup>(2)</sup> A questo proposito, può essere utile un confronto con i volumi delle collane *Oxford History of Art, Thames and Hudson World of Art e Routledge Architecture in Context*.

società, l'evoluzione del suo status professionale, le tipologie di committenza e la storia della costruzione. I capitoli dedicati alla costruzione e ai materiali costituiscono un elemento innovativo, poiché fanno emergere il ruolo centrale della tecnica nell'evoluzione dell'architettura. Come scrivono i curatori nella premessa, "con le dovute eccezioni [...], la storia raccontata nell'ultimo secolo ci ha spesso consegnato processi [...] semplificati, composti di solide teorie e di esiti formali riconoscibili ("stili"): studiare le tecniche e i materiali significa immettere una componente essenziale per saper riconoscere il contributo degli architetti a un tipo di progresso spesso trascurato o trattato con disarmante convenzionalità" (p. IX). In alcuni casi, l'attenzione alle scelte tecniche, al reperimento dei materiali e alla loro lavorazione genera narrazioni particolarmente stimolanti. Tra i molti esempi che si potrebbero citare, spicca il caso del colonnato di piazza San Pietro a Roma, in cui l'autrice del saggio, invece di soffermarsi sulla descrizione formale dell'opera, come di prassi nei manuali di storia dell'architettura, si concentra soprattutto sugli aspetti costruttivi, mettendo in luce l'enorme sfida tecnica che l'architetto e i suoi collaboratori dovettero affrontare per dare vita a uno dei capolavori dell'architettura barocca (pp. 555-559).

Oltre a queste "reti tematiche" (p. IX), che attraversano l'intero volume, ogni sezione presenta le sue peculiarità. Nella seconda, terza e quarta sezione, i capitoli sono per lo più dedicati a tipologie architettoniche (palazzi pubblici e privati, castelli, spazi dell'ospitalità, chiese, complessi conventuali, ville e residenze urbane). Nella prima sezione, invece, i saggi sono dedicati a singole aree geografiche, che riflettono la particolare frammentazione politica del territorio italiano nel VII-XII secolo.

Risulta evidente il tentativo dei curatori di evitare racconti lineari e semplicistici e di rinunciare a tagli apertamente divulgativi (come avviene spesso nella manualistica in lingua inglese), adottando un approccio inclusivo, che fa emergere le specificità di realtà geografiche tradizionalmente considerate marginali (come, ad esempio, la Sardegna romanica, oggetto di un intero capitolo, pp. 183-198).

Il sottotitolo del libro, *Tra Europa e Mediterraneo*, suggerisce inoltre la rottura di quelle barriere geografiche e culturali che per secoli hanno vincolato la percezione della storia dell'architettura italiana (p. VIII). Proprio perché proiettata sul mare, ma ancorata al continente europeo, l'Italia ha svolto un "ruolo di cerniera tra diversi mondi (quello franco-germanico, il greco-bizantino e l'arabo-islamico)": come nota uno dei curatori, "la stratificazione e l'intreccio delle contaminazioni e degli influssi costituiscono i fondamenti strutturali dell'identità storica della penisola" (p. 3). Questo aspetto emerge soprattutto nella prima parte del libro, in cui gli autori mettono l'accento sul continuo dialogo e interazione tra culture diverse,

alimentato da particolari congiunture politiche e socioeconomiche. Paradigmatici, sotto questo punto di vista, sono i saggi dedicati all'architettura romanica in Italia meridionale (pp. 199-216) e ad architetti e costruttori tra VII e XII secolo (pp. 29-44). In quest'ultimo, in particolare, l'autore mette in luce la grande circolazione delle maestranze dall'Oriente all'Occidente del Mediterraneo, e viceversa, ma sottolinea anche il riconoscimento del ruolo sociale dell'architetto come una "peculiarità tutta italiana", attestata da un numero anomalo, nel panorama europeo, di documenti lapidari che ricordano i nomi degli artefici.

L'immagine dell'Italia come tessera di un mosaico molto più ampio è sottolineata anche dalla presenza di quattro capitoli, in chiusura di ciascuna sezione, che aprono "uno sguardo sull'Europa e sul Mediterraneo" (pp. 229-246, 359-374, 495-506, 641-655).

In questa storia dell'architettura italiana, inserita nel contesto mediterraneo ed europeo, resta in secondo piano "il tema della città e degli spazi urbani": si tratta di una scelta consapevole dei curatori, che, "considerando l'esistenza di apporti e di contributi recenti di elevata qualità", hanno "semplicemente preferito spostare l'attenzione su una diversa scala" (p. IX). Talvolta nello sviluppo delle argomentazioni gli autori ricorrono a casi di studio quanto meno insoliti, attenuando l'enfasi su edifici e figure che in genere occupano un posto centrale nei manuali di storia dell'architettura. Capita così che vengano ricordati edifici poco noti, come il castello di Aymavilles ad Aosta (pp. 624-625), e che vere e proprie icone dell'architettura occidentale vengano descritte in poche righe (si vedano, ad esempio, i progetti cinquecenteschi per San Pietro, pp. 446-447). Sorprende, e incuriosisce, anche il modo in cui viene affrontata una figura ingombrante come quella di Michelangelo: se nei capitoli dedicati ad architetti e capomastri (pp. 403-416, 537-552) compaiono corpose note biografiche su Brunelleschi, Leon Battista Alberti, Bramante, Bernini e Borromini, ma anche riferimenti ad architetti meno conosciuti, come Giovanni Amico (p. 544) o Guillem Sagrera (p. 404), Michelangelo trova ben poco spazio, nonostante il suo nome affiori in più occasioni nei molti saggi dedicati al Rinascimento. La presenza/assenza di Michelangelo appare del tutto in linea con lo spirito del testo, che si pone, tra i suoi principali obiettivi, quello di ridimensionare i miti storiografici che hanno dominato la letteratura sull'architettura italiana tra Medioevo ed Età Moderna e di evitare, talvolta in modo provocatorio, le narrazioni scontate, di stampo vasariano.

Il libro costituisce quindi un importante e ambizioso contributo e uno strumento didattico di grande efficacia. Il volume, infatti, pone i lettori di fronte alla complessità della disciplina, suggerendo una pluralità di prospettive necessarie (ed auspicabili) per affrontare lo studio della storia dell'architettura.

SEGNALAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Emanuela Garofalo, Francesca Mattei (a cura di),  
*I Gonzaga fuori Mantova: Architettura, relazioni, potere,*  
(Roma, Viella, 2022)



pp. 236, con illustrazioni in b/n  
ISBN: 9788833138138  
dimensioni: 17,0 x 24,0 cm

Dynastic families loom large in the history and historiography of Italian architecture. Rooted in the rich intellectual and artistic ecosystem of Mantua, the Gonzaga have long provided scholars with fertile ground for studies of early modern patronage. The family's ties to well-known figures – Leon Battista Alberti, Andrea Mantegna, Giulio Romano and Jacopo Tintoretto foremost among them – have attracted particular interest. But as Claudia Conforti rightly notes in the prologue to the new volume *I Gonzaga fuori Mantova: Architettura, relazioni, potere*, edited by Emanuela Garofalo (Università degli Studi di Palermo) and Francesca Mattei (Università degli Studi Roma Tre), literature on the family has long suffered from myopia, rarely looking beyond the confines of the Mantuan court. With their revisionist history of the Gonzaga, Garofalo and Mattei have paved the way for a wholesale reconsideration of the family's sphere of influence between the mid-fifteenth and mid-seventeenth centuries. The family's reach was sweeping in scope: the generations of the Gonzaga treated by the volume included political titans, celebrated *condottieri*, and prominent clergymen who galvanized developments in the visual arts and civic architecture, as well as innovations in the design of urban infrastructure, from hydrological systems to military engineering. By foregrounding the transmedial nature of Gonzaga patronage during the period, the editors have crafted a narrative of relevance to scholars working across multiple subfields.

The volume's seven tightly-focused essays, which grow out of a study day held at the Accademia di San Luca in Roma in 2019, leverage a renewed interest in microhistorical analysis. A response to the expansive, and often unwieldy, reach of new global histories of early modernity, this recent re-investment in the cultural dynamics of local environments offers scholars a methodological foothold in a discipline caught up in a moment of rapid reinvention. But as the editors deftly show, microhistory is itself a powerful tool in efforts to expand the geographical boundaries of the period<sup>(1)</sup>. With close attention to the circulation of people, things,

## ELIZABETH KASSLER-TAUB

*Dartmouth College (New Hampshire, USA)*

<sup>(1)</sup> See, e.g., John-Paul Ghobrial (ed.), "Global History and Microhistory", *Past and Present*, 242, supplement 14 (November 2019).

and ideas, the seven contributions together chart a constellation of geographies shaped by the Gonzaga, moving between the familiar centers of Florence, Milan, and Rome and key – albeit understudied – courts in the Italian South, with an emphasis on sixteenth-century Sicily. In this way, the volume participates in ongoing efforts to reframe the history of early modernity as a history of networks – economic, cultural, and political – which connected far-flung nodes into an emergent global system.

Whereas a comprehensive survey of the Gonzaga's participation in early modern architectural culture would yield only a superficial view of a subject of this scale, the volume's compelling, 'episodic' structure instead affords what the editors describe as a 'panoramic' view of the family's architectural entanglements. The volume's case studies are indeed wide ranging. The volume begins with Amedeo Belluzzi's exploration of Ludovico Gonzaga's patronage of the *tribuna* of Santissima Annunziata in Florence, with special consideration of local resistance to his foreign intervention in the project. Readers are subsequently transported to Milan, where, as Claudia Candia recounts, Francesco II Gonzaga pursued the construction of a new residence – an unrealized project that she suggests may appear in designs by Leonardo da Vinci. Bianca de Divitiis, in turn, proposes that a fresco cycle of life-sized horses realized in the Castello Pandone in Venafrò – an echo of the cycle in the Palazzo Te in Mantua – functions as an index of diplomatic relationships between the Gonzaga and their contemporaries. Emanuela Garofalo expands the volume's treatment of southern Italy with an account of Ferrante Gonzaga's deep investment in the urban development of sixteenth-century Palermo during his lengthy viceregal tenure in the city, emphasizing his architectural activity beyond the military domain with which he is most commonly associated. Francesca Mattei shifts our attention northward to Rome, where Ercole Gonzaga, appointed cardinal by Clemente VII, quickly made a name for himself as a collector and prolific patron, though his tenuous financial situation hampered his ambitions for a new residential palace in the city. The volume's final essays return our gaze to the South. Fulvia Scaduto offers a detailed account of the patronage of Francesco Gonzaga, the bishop of Cefalù, whose interests centered in large part on restructuring the city's monumental, medieval cathedral in response to changing liturgical traditions. And finally, Isabella Balestreri and Cristiana Coscarella detail the patronage of Gonzaga bishops in Calabria, which included a campaign to renovate existing edifices in Cariati, a heavily-fortified town perched on the Ionian coast that had been named the seat of the diocese in the early fifteenth century. Situating the Gonzaga within this flexible geographical framework enables the editors to achieve one of the volume's stated aims: the revitalization of the study



of early modern court culture, a subject traditionally stunted by provincialism. Far from being mere figureheads doling out favors in distant courts, what takes shape is instead a sprawling cast of protagonists intimately involved in the mechanics of making and building. For the Gonzaga, patronage was not simply an instrument of political legitimation or a convenient diplomatic tool, but was in fact essential to the construction of individual and familial identities. Among the volume's many contributions to the field, the choice to emphasize the Gonzaga's involvement in southern Italy is of particular value. In this respect, the editors expand upon an important collection of essays on the Habsburg viceroys in sixteenth- and seventeenth-century Sicily, among them a rigorous account of Ferrante Gonzaga's public and private patronage by Garofalo<sup>(2)</sup>. By considering Ferrante's presence in Palermo in the context of Gonzaga involvement in Cefalù and Calabria, the volume successfully counters the marginalization of the South in existing literature on early modern courts.

*I Gonzaga fuori Mantova* boasts an expansive, bilingual bibliography. In addition to offering a cross-section of scholarship on the Gonzaga over the last fifty years, the authors bring to light a wealth of primary sources conserved in archival collections across central and northern Italy, as well as key *fondi* in Sicily. Throughout, close attention is paid to the correspondence that undergirded the quotidian dealings of the Gonzaga courts. Of particular note are two appendices which accompany de Divitiis' contribution, which offer readers a revealing cross-section of letters sent to Francesco II Gonzaga, marchese di Mantua, by various *baroni del regno* in the summer of 1514, and from his wife, Isabella d'Este, to members of the court of Venafro. The volume also benefits from the inclusion of graphic sources culled from those same collections – including unpublished vedute, little-known urban plans, and the frenetic pages of period codices – which are juxtaposed with architectural reconstructions and strategically annotated cartographic sources.

Among the multiple 'red threads' identified by Garofalo and Mattei in their introductory remarks to the volume, the active role played by intermediaries in shepherding and sustaining Gonzaga patronage warrants special recognition. Whether directly or indirectly, each of the essays attests to the importance of these figures – merchants, humanists, and political operatives – whose very involvement chips away at our inclination to treat dynastic families as monolithic institutions. A core focus of a recent monograph authored by Mattei, the Gonzaga's intermediaries were anything but 'middle-men'<sup>(3)</sup>. Instead, their deft maneuvering cracks complex familial dynamics and shifting allegiances open to view. For example, as Candia relates, letters sent by Benedetto Capilupi to Francesco II Gonzaga and Isabella d'Este in the final years of the fifteenth century indicate that the Mantuan orator

<sup>(2)</sup> Emanuela Garofalo, "L'impeto de l'animo al vincere e l'ardore de la mente a la gloria. Il governo di Don Ferrante Gonzaga (1535-1546), tra opere pubbliche e committenza privata", in Stefano Piazza (a cura di), *La Sicilia dei viceré nell'età degli Asburgo (1516-1700). La difesa dell'isola, le città capitali, la celebrazione della monarchia* (Palermo, Edizioni Caracol, 2016), 61-86.

<sup>(3)</sup> See Francesca Mattei, *Architettura e committenza intorno ai Gonzaga. Modelli, strategie, intermediari* (Roma, Campisano, 2019).

was at the helm of efforts to establish a new residence for the Gonzaga in Milan. The patronage of Gonzaga women likewise introduces points of connection between essays. The aforementioned Isabella d'Este, a much-studied champion of the arts who figures prominently de Divitiis' discussion, re-emerges in Garofalo's treatment of her son, Ferrante Gonzaga. Isabella di Capua, Ferrante's wife and a close confidant of Isabella d'Este, similarly wielded significant influence as *viceregina*. While the participation of secular women in artistic and architectural culture across the early modern Mediterranean world has garnered significant interest in scholarship in recent decades, their contributions most often find a home in edited volumes and monographs dedicated to the deconstruction of longstanding stereotypes of female patronage<sup>44</sup>. By instead treating the Gonzaga women alongside their male counterparts, *I Gonzaga fuori Mantova* offers a fresh model for an integrative approach to the study of familial patronage. For example, on the basis of correspondence detailing the design of a wooden model for a villa to be constructed by the Tuscan architect Domenico Giunti in Palermo's immediate environs, Garofalo argues that architectural patronage previously attributed to Ferrante alone likely bears the mark of Isabella's direct involvement. Finally, the volume's chronological organizational scheme, beginning in fifteenth-century Florence and ending in seventeenth-century Calabria, makes a convincing case for the Gonzaga's expanding sphere of influence over the course of the centuries under consideration. Clustering the essays thematically, or highlighting existing convergences through the selective use of sub-sections, might have further encouraged readers to draw insights between and across individual case studies. For instance, the final three essays of the volume – by Mattei, Scaduto, and Balestreri and Coscarelli – all deal with members of the Gonzaga family in the clerical ranks, naturally inviting a comparative gaze. Meticulously researched, clearly argued, and evocatively illustrated, *I Gonzaga fuori Mantova* promises to be an essential resource for early modernists writing new histories of familiar and overlooked figures alike.

<sup>44</sup> On Isabella d'Este's patronage of the visual arts, see, e.g., Sheryl E. Reiss and David G. Wilkins (eds.), *Beyond Isabella: Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy* (University Park, The Pennsylvania State University Press, 2001); Stephen J. Campbell, *The Cabinet of Eros: Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este* (New Haven, Yale University Press, 2006). On the role of women in Ottoman architectural culture, see, e.g., Lucienne Thys-Şenocak, *Ottoman Women Builders: The Architectural Patronage of Hadice Turhan Sultan* (Aldershot, Ashgate, 2006).



