

Tecnologica
2014

ELEONORA GUZZO

Il tempio nel tempio

Il monumento ligneo a Jean-Jacques Rousseau
nel Panthéon di Parigi, dalla capanna vitruviana
ai Lumi francesi

PREMIO TESI DOTTORATO
FIRENZE UNIVERSITY PRESS — UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE



PREMIO TESI DI DOTTORATO

- 52 -

PREMIO TESI DI DOTTORATO
Commissione giudicatrice, anno 2014

Luigi Lotti, *presidente della Commissione*

Tito Arecchi, *Area scientifica*

Aldo Bompani, *Area Scienze Sociali*

Franco Cambi, *Area Umanistica*

Paolo Felli, *Area Tecnologica*

Michele Arcangelo Feo, *Area Umanistica*

Roberto Genesisio, *Area Tecnologica*

Mario Pio Marzocchi, *Area Scientifica*

Adolfo Pazzagli, *Area Biomedica*

Giuliano Pinto, *Area Umanistica*

Salvatore Ruggieri, *Area Biomedica*

Saulo Sirigatti, *Area Biomedica*

Fiorenzo Cesare Ugolini, *Area Tecnologica*

Vincenzo Varano, *Area Scienze Sociali*

Graziella Vescovini, *Area Umanistica*

Eleonora Guzzo

Il tempio nel tempio

Il monumento ligneo a Jean-Jacques Rousseau
nel Panthéon di Parigi, dalla capanna vitruviana ai Lumi francesi

Firenze University Press
2015

Il tempio nel tempio / Eleonora Guzzo. – Firenze : Firenze University Press, 2015. (Premio Tesi di Dottorato; 52)

<http://digital.casalini.it/9788864533070>

ISBN 978-88-6453-306-3 (print)

ISBN 978-88-6453-307-0 (online)

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M.C. Torricelli, M. Verga, A. Zorzi.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

CC 2015 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
www.fupress.com
Printed in Italy

Ai miei Maestri

Abbreviazioni

AN	Archives Nationales
BHVP	Bibliothèque Historique de la Ville de Paris
BnF	Bibliothèque nationale de France
ENSBA	École Nationale Supérieure des Beaux-Arts
INHA	Institut National d'Histoire de l'Art
MC	Musée Carnavalet
MJJR	Musée Jean-Jacques Rousseau

Sommario

Introduzione	9
Contesto ideologico e teorico	15
La Capanna del filosofo. Ritorno alle origini	17
Vitruvio, Laugier, Rousseau. Punti di contatto e distanze	33
Mimesi naturale e <i>fabriques</i> nel parco francese della seconda metà del Settecento	51
Le <i>promeneur solitaire</i> e l'Île des Peupliers ad Ermenonville	73
Maestri ed allievi. Gli architetti francesi fra Roma e Parigi intorno al 1780 -1790	91
Gli incarichi pubblici per le feste nazionali a Parigi fra il 1790 ed il 1794	107
Progetto e cerimonia	141
Un'eredità contesa. La committenza politica per la festa ed il tombeau di Rousseau	143
A più mani. I progettisti della panthéonisation del filosofo di Ginevra	157
Onori campestri. La festa della traslazione da Ermenonville a Parigi	179
Il tempio nel tempio. Allestimento del tombeau di Rousseau nel Panthéon	207
Norma ed interpretazione	225
Il rilievo del monumento ligneo nella cripta del Panthéon	227
Studio stilistico - proporzionale e raffronto con la teoria classica	245
Le rappresentazioni del monumento fra XVIII e XIX secolo	253
Il <i>tombeau</i> di Jean-Jacques Rousseau fra regola e rivoluzione	263
Appendici	269
Antologia iconografica sul tema della capanna originaria nella letteratura architettonica in raffronto con il <i>tombeau</i> di Rousseau a Parigi	271
Raccolta di passi scelti sulla capanna vitruviana e l'origine lignea dell'architettura	361
Breve excursus sulle citazioni pittoriche e scultoree della capanna primigenia	403
Regesto documentario	423
Inventario post-mortem d'Auguste Cheval de Saint Hubert	425
Inventario post-mortem di Jean-Thomas Thibault	429

Il tempio nel tempio

Tavole fuori testo	433
Bibliografia	441
Indice dei nomi	459
Ringraziamenti	465

Introduzione

In questo volume viene presentata l'indagine storiografica circa il monumento ligneo a Jean-Jacques Rousseau, oggi conservato nella cripta del Panthéon di Parigi. Lo studio è nato, già nel 2009, dall'osservazione della forma peculiare del monumento: la caratteristica che da subito ha attratto l'attenzione è stata la somiglianza dei caratteri formali del sarcofago ligneo con quelli descritti dalla letteratura architettonica come propri della capanna primigenia da cui, secondo Vitruvio, avrebbe avuto origine l'arte del costruire. Il sarcofago riproduce infatti una piccola architettura in se stessa compiuta ed essa dispiega la propria originalità nel conformarsi quale vero e proprio tempio rustico in scala ridotta. Un primo accostamento che nasce di fronte al *tombeau* di Rousseau, in forma di tempietto, è quello con certe sepolture arcaiche delle civiltà mediterranee, quali, nello specifico, quella villanoviana, etrusca e latina, quella della Grecia dorica, ancor prima che classica, o quella dell'Asia Minore (alcune tombe di Pamukkale o di Hierapolis hanno caratteri non troppo dissimili). Ben presto, tuttavia, ci si accorge che, nella maggior parte dei casi, queste stesse forme sepolcrali a edicola riproducono, più o meno in sintesi, o l'abitazione del defunto o, ancor di più e non diversamente dal sarcofago del *philosophe*, la forma della casa sacra, più articolata della prima ma basata ancora sui più semplici principi strutturali, a rappresentare lo sforzo della comunità verso la dimensione divina. Questa forma è appunto quella del tempio. È inevitabile richiamare allora alla mente il dibattito secolare intorno all'origine dell'architettura ed il *topos* letterario della capanna lignea primeva da cui sarebbe derivato il tempio classico. La capanna vitruviana ha rappresentato una delle maggiori sfide teoriche ed iconografiche per trattatisti ed architetti dal Rinascimento fino all'Illuminismo francese, quando il *tombeau* di Jean-Jacques Rousseau è stato appunto progettato e realizzato. La capanna rustica, con la sua struttura costituita da tronchi arborei come piedritti e da un semplice tetto a due falde spioventi, secondo molti avrebbe costituito non solo il primo manufatto umano compiuto di natura architettonica, ma anche il modello in grado di fornire ai progenitori il fondamento delle conoscenze necessarie ad evolvere l'arte della costruzione nella forma del tempio. Questo, almeno nelle zone in cui il legname non fosse scarso e là dove il clima lo consentisse, alla sua origine si sarebbe avvalso di caratteri ancora propri della capanna, utilizzando innanzitutto lo stesso materiale da costruzione, il

legno, per l'appunto. Con il primo sviluppo formale, nella capanna monumentale dunque sarebbe stato impiegato l'ordine architettonico *ante litteram*: la colonna arborea. Questa forma originaria, che si trova riprodotta in piccola scala nel sarcofago ligneo di Rousseau al Panthéon, secondo la teoria architettonica sarebbe stata perfezionata attraverso un procedimento mimetico diretto: privata a poco a poco di rami, bozzi e sporgenze, lisciata, fino a costituire il modello, impiegato già nei primi templi lignei, della colonna più semplice fra quelle poi codificate, la tuscanica, base a sua volta di quella dorica. Il tema delle origini, sviluppato a partire dalla mitica capanna vitruviana, ha appassionato la letteratura per secoli, valicando presto i confini della penisola italiana e spingendosi oltralpe. Negli ultimi decenni del XVIII secolo, l'influenza dell'opera di Rousseau, le esplorazioni di territori sempre più remoti nella geografia e distanti dal modello sociale occidentale, gli studi archeologici, antropologici e linguistici, accendono da un lato una spiccata passione per il primitivismo e, dall'altro, per gli scenari agresti e dall'aspetto quanto più naturale possibile. La capanna vitruviana, come tipologia architettonica primitiva capace di ovviare alla vuota retorica manierista e rococò, fa allora la sua comparsa fra le *fabriques* che punteggiano i parchi pittoreschi alle porte di Parigi e nell'Oise. In uno di questi, la tenuta di Ermenonville, di proprietà del marchese René-Louis de Girardin, trova un accogliente rifugio lo stesso Rousseau. Il filosofo viene infatti ospitato presso il giardino creato seguendo l'ispirazione fornita delle sue opere. Nel parco, la capanna del filosofo ed il tempio rustico sono due delle mete delle passeggiate del ginevrino, che si spegne proprio ad Ermenonville nel 1778 e qui viene provvisoriamente sepolto. Dal primo sarcofago all'antica fatto erigere dal marchese su un'isoletta, circondato da pioppi, le ceneri vengono trasferite al Panthéon, nell'attuale *tombeau* ligneo, poco dopo lo scoppio della Rivoluzione. Osservando il tempietto in legno che, nella cripta, contiene oggi i resti del *philosophe de la nature*, sono nati il desiderio e la curiosità di approfondire e spiegare l'origine del progetto, di capire se e come le illustrazioni dei trattati abbiano generato un manufatto tridimensionale in legno, in tutto e per tutto conforme, fin dalla prima apparenza, all'iconografia della letteratura architettonica. Era rimasto un fatto fino ad oggi ancora ampiamente ignorato la rispondenza del tempietto ligneo di Rousseau, non solo con l'apoteosi rivoluzionaria della sua filosofia, ma con la stessa capanna che ha popolato anche le tavole delle Natività e delle Adorazioni dei Maestri indiscussi della pittura occidentale.

La ricerca alla base di questo volume si è proposta di colmare tale vuoto storiografico, orientandosi sull'esame di un monumento ancora tutto da scoprire. Per la sua storia e la sua morfologia il *tombeau* del Panthéon parigino costituisce un centro d'interesse del tutto inedito per la storiografia, sia in Francia che in Italia, specialmente se posto a confronto con l'iconografia della letteratura architettonica. Confermando l'ipotesi iniziale di una possibile filiazione, teorica e formale, la ricerca

permette oggi di riconoscere quindi anche l'importante base teorica sulla scorta della quale il monumento è stato ideato.

La monografia inquadra il progetto del *tombeau* di Rousseau al Panthéon sia dal punto di vista del suo prestigioso contesto teorico sia di quello storico, rivela la volontà politica della committenza, ricostruisce le fasi di ideazione della festa e dei monumenti che furono eretti a Rousseau in occasione della traslazione delle sue ceneri da Ermenonville al Panthéon di Parigi, rintraccia gli artisti ed i progettisti che furono coinvolti nel progetto della cerimonia e del sarcofago monumentale. Notevole importanza, per comprendere la genesi di un progetto tanto interessante, è infatti rivestita dall'ambiente della generazione di architetti francesi cresciuti leggendo Laugier e Rousseau. Costoro perfezionarono la propria formazione a Roma, confrontandosi direttamente con le antichità classiche, le fonti rinascimentali della teoria architettonica e venendo a contatto con alcuni dei più prestigiosi ed influenti architetti e teorici italiani della seconda metà del Settecento. Grazie all'indagine incrociata su fonti di natura diversa e documenti raccolti negli archivi e nelle biblioteche di Francia, è stato possibile tracciare il profilo degli architetti coinvolti nella preparazione della festa nazionale decretata nell'ultimo decennio del secolo per Rousseau, facendo luce sulla formazione dei protagonisti e dei reciproci legami di collaborazione. Questo ha consentito di avanzare un'ipotesi di attribuzione del *tombeau* di Rousseau al Panthéon, cercando di mettere in luce affinità, parallelismi, ambiente culturale e mutue influenze, in un periodo complesso dal punto di vista sociale e politico, in cui l'esegesi del testo vitruviano e la rilettura approfondita della teoria rinascimentale dettero luogo a progetti monumentali con significati complessi e motivazioni profonde. Per questo, nella monografia, il monumento ligneo al filosofo di Ginevra è per la prima volta messo a confronto con i testi teorici che i progettisti avevano plausibilmente a disposizione nelle loro biblioteche e sui quali si erano formati prima di essere impiegati dalla Rivoluzione per l'allestimento degli scenari delle grandiose feste organizzate da Robespierre e, successivamente, dal Termidoro, trasformando le fonti della loro ispirazione in strutture architettoniche di grande effetto e suggestione visiva.

Lo studio, infine, oltre a presentare la documentazione grafica e pittorica relativa al monumento, fin'ora in gran parte inedita, ne fornisce il primo rilievo architettonico scientifico, realizzato per mezzo delle moderne tecnologie digitali. Riprodotto nel volume unitamente alla scala grafica, ai disegni quotati dei dettagli più significativi ed ai fotoraddrizzamenti in scala dei prospetti, esso è stato appositamente prodotto come mezzo ulteriore di studio e ricerca, perchè ogni comparazione, deduzione storiografica, speculazione teorica mantenesse costantemente presente il legame con la realtà materiale del manufatto che si è conservato fino ad oggi. Sulla base delle misure riscontrate, viene infatti indagato il

Il tempio nel tempio

legame del monumento con i sistemi proporzionali presenti nella trattatistica architettonica per il dimensionamento 'canonico' del tempio e dell'ordine.

Rilievi ed elaborazioni fotografiche digitali sono quindi intesi a supporto dell'indagine storiografica, delle analisi sulle proporzioni classiche del *tombeau*, oltre che delle deduzioni circa l'approccio concettuale e delle ipotesi attributive, di modo tale che qualsiasi affermazione trovi legittimazione nella scientificità dell'osservazione da cui è scaturita.

Ceci n'a rien d'arbitraire: ce n'est point là une fiction; c'est une sorte d'histoire écrite d'après nature. Il n'y eut donc rien de fortuit dans les élémens du premier art de bâtir (...); ce fut tout simplement une succession d'effets naturels, dérivant du principe le plus naturel de l'art de bâtir le plus simple.

A.C. QUATREMÈRE DE QUINCY

Contesto ideologico e teorico

La Capanna Del Filosofo. Ritorno alle origini

Faut-il s'étonner si j'aime la solitude ? Je ne vois qu'animosité sur le visage des hommes et la nature me sourit toujours¹.

L'architettura è fatta di un insieme ordinato di figure e nessuna figura esiste senza la parola, così non può esserci alcuna opera d'architettura senza la parola per nominarla. George Teyssot, nell'introdurre il *Dictionnaire d'Architecture*² di Quatremère de Quincy, 'il Winckelmann francese', ricorda il saggio di Martin Heidegger sull'origine dell'opera d'arte³, che sembra illuminante per comprendere a pieno l'ottica e la valenza intellettuale dei teorici e degli artefici che operarono in Francia negli ultimi anni del Settecento. In medicina riuscire a definire con un termine significa aver individuato e compreso la questione. Nella lingua francese il termine «*tombeau*» non è solamente e semplicisticamente equiparabile all'italiano «tomba», ma assume, specialmente nella fase storica che trattiamo e nel contesto specifico delle celebrazioni relative ai grandi uomini della patria, la valenza aggiuntiva di «monumento» - alla memoria, in onore di, etc. - nel senso di oggetto architettonico. Nel periodo concitato dell'ultimo decennio del XVIII secolo, nel susseguirsi delle feste già decretate durante il Terrore e intensificate in occasioni e cadenza dal nuovo regime termidoriano, il monumento più volte invocato da erigersi da parte dei francesi rivoluzionari, repubblicani e riconoscenti alla gloria eterna del filosofo di Ginevra, ormai considerato uno dei precursori e dei maestri del nuovo corso della Nazione, stentando a venir realizzato altrove o in altre forme, ebbe a concretizzarsi nel sarcofago che si installò nel Panthéon parigino. Il *tombeau* di Rousseau assume allora, oltre al significato essenziale di sepolcro, il senso di monumento, in una carica

¹ J.-J. Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, Librairie des bibliophiles, Paris, 1778.

² G. Teyssot, «Mimesis dell'architettura», in A. C. Quatremère De Quincy, *Dizionario storico di architettura*, Marsilio Editori, Venezia, 1985, pp. 19 - 25.

³ M. Heidegger, «L'origine dell'opera d'arte», in Holzwege, Franckfurt am Main, 1950; trad. it. di P. Chiodi, Sentieri interrotti, La Nuova Italia, Firenze, 1968.

Il tempio nel tempio

dall'intensità ancora maggiore e secondo la valenza del termine latino descritto ancora una volta dall'*Encyclopedie*⁴:

Le monument, monumentum, offroit aux yeux quelque chose de plus magnifique que le simple sepulcre ; c'était l'édifice pour conserver la mémoire d'une personne (...).

Ricordando l'aspirazione *rousseauiste* di fuggire, se non addirittura di scacciare l'orribile maschera della morte, intento che permea nel corso del Settecento quella tendenza dell'Europa Centrale e Settentrionale di trasformare la sepoltura in occasione di riflessione, contemplazione e luogo di meditazione⁵, preferendo infatti per l'interramento siti dall'aspetto pastorale o mutando i cimiteri in confortanti giardini o passeggiate scultoree ed imperiture, è senz'altro immediato richiamare alla mente le tele arcadiche, ad esempio di un Poussin, o, fra le numerose composizioni poetiche che tale corrente dovette ispirare, l'*Elegy Written in a Country Churchyard* di Gray piuttosto che l'*Ode to a Grecian Urn* in cui Keats univa a questi aspetti la passione classicista per l'Antichità. Sebbene infatti Rousseau non sia stato di per sé un poeta in senso stretto, è indubbio che l'influenza del suo pensiero sia sulle arti figurative sia sul contesto letterario e poetico, fu fortissima durante l'età di passaggio fra l'epoca augustea e quella propriamente neoclassica e impero, non soltanto in Francia, ma anche in Germania ed in Inghilterra. Soprattutto in queste aree geografiche infatti le sue idee costituirono il punto di riferimento per molti artisti, pittori, architetti, paesaggisti e letterati fra i più notevoli. Esse incarnavano il *trait d'union* fra la generazione che ebbe il suo culmine alla metà del XVIII secolo e quella la cui vena artistica fiorì all'inizio del secolo seguente. Il pensiero filosofico di Rousseau ben si coniugava con la poetica elegiaca, ad esempio di un *graveyard poet* come Gray in Inghilterra e con la nuova sensibilità artistica. Quello stesso approccio alla natura, meditativo, melanconico e sentimentale, si combinava col gusto dell'antico proprio del classicismo di un Keats e, più tardi dello stile Impero adottato da Napoleone.

Alcuni⁶ hanno visto proprio nel *tombeau* del filosofo ad Ermenonville la fase di concreta maturità dell'applicazione in Francia dell'arte del giardino all'inglese, nel senso di «giardino naturale» e non geometricamente disegnato, com'era invece nella

⁴ L. Chevalier De Jaucourt, «Monument», *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Neufchatel, 1765; ristampa fac-simile Friedrich Frommann Verlag, Stuttgart e Bad Cannstatt, 1967.

⁵ Così L. V. Thiery, citato in R. Etlin, *The Architecture of Death: The Transformation of the Cemetery in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge, MIT Press, Mass. And London, 1984, p. 204.

⁶ Ad esempio proprio R. Etlin, *Architecture of Death*, cit., 1984.

tradizione francese culminata in Lenôtre: il parco si dispiega allora non solamente intorno ad un monumento architettonico, che di per sé avrebbe anche potuto essere un cenotafio onorifico, non contenente fisicamente i resti del pensatore di Ginevra, ma attorno alla sua vera tomba, arcadica, idealmente immune, come l'urna funeraria greca cantata da Keats, dalla decadenza provocata dal trascorrere del tempo.

Il termine *tombeau* ha quindi primariamente in sé una valenza fortemente simbolica, come indica per altro il lemma relativo all'interno dell'*Encyclopedie*, dove si legge:

*Tombeau se dit admirablement en prose des choses qui font perdre la mémoire d'un autre objet, des choses qui en sont la destruction, & qui, pour parler ainsi, l'ensevelissent*⁷.

Parimenti, non va dimenticato, il significato che lo stesso termine riveste in musica fra Seicento e Settecento: il *tombeau* è infatti anche una composizione poetica o musicale frequente durante il Barocco francese. Inizialmente, agli albori del XVI secolo, i *tombeaux* letterari erano raccolte di versi; presto, però, il concetto venne adottato dai musicisti della metà del secolo successivo per impiegarlo in composizioni di un solo movimento scritte per vari strumenti e più comunemente per liuto, arpa o viola⁸. La sua particolarità era conferita dalla dedica ad un maestro defunto il cui stile veniva invocato dall'allievo musicista nella sua composizione. Benché nel Settecento questo genere musicale fosse ancora impiegato, nel corso dello stesso secolo esso subì, via via, un lento declino e, difatti, non a caso, l'*Encyclopedie* non lo riporta fra i suoi lemmi, finché, nel XIX secolo, esso risultò del tutto in disuso, fino al suo completo oblio.

Ciò che è interessante notare è però il fatto che il *tombeau* costituiva, fino al XVIII secolo, un 'monumento' in battere e levare, una sorta di commemorazione cantata, in forma di *allemande* o di *pavane*, dagli allievi ai maestri scomparsi mediante un procedimento mimetico⁹, in questo caso dello stile di scrittura musicale¹⁰.

⁷ L. Chevalier De Jaucourt, «Tombeau», *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, cit., 1967.

⁸ Sulle composizioni musicali note come *tombeaux*, si vedano pure: M. Brenet, «Les tombeaux en musique», *La revue musicale*, n. 3, 1903, pp. 568 - 575 e 631 - 638; Ch. Van Der Borren, «Esquisse d'une histoire des "Tombeaux" musicaux», *Académie royale de Belgique: Bulletin de la classe des Beaux-Arts*, n. 43, 1961, pp. 253 - 254; C. Goldberg, *Stilisierung als Kunstvermittelnder Prozess. Die französischen Tombeau-Stuke im 17. Jahrhundert*, Laaber Verlag, Laabern, 1987.

⁹ J. Dugas, «Avant-propos» in Dugas, Touret, *Tombeaux et monuments*, Presse de l'Université de Rennes, Rennes, 1992, p.8.

Il tempio nel tempio

Non è dunque una valenza prettamente funeraria, ma piuttosto celebrativa quella della parola francese che utilizziamo in questo studio. Il *tombeau* in senso architettonico, così come il suo cugino musicale, costituisce una sorta di oggetto dell'introspezione, quindi, in un'accezione quasi freudiana, dato il contesto in cui si esprime, una specie di identificazione, di trasposizione mimetica in grado di opporsi alla distruzione causata dal tempo, ed in questo senso assume il significato di un oraziano *Exegi monumentum aere perennius*. Per questo, e per l'assoluta impossibilità di trovare una traduzione italiana perfettamente congruente al termine francese, ci è apparso dunque come il più adatto per designare il sarcofago monumentale su cui si concentra la nostra trattazione.

Lo stesso procedimento di trasposizione mimetica investe ed ordina una delle questioni fondamentali del costruire, la base di quella che nel tempo è divenuta la teoria artistica e, nello specifico, architettonica: la questione sull'origine della forma. Essa riguarda profondamente la dottrina della *mimesis*, ovvero dell'imitazione, la nascita ed il primo sviluppo la cui nozione risale all'età eroica della grande Classicità occidentale. Infatti, l'idea che tutte le cose fisiche, siano esse naturali o artificiali, risalgano ad un modello primo, originario e, diremmo, archetipico, la si rintraccia a partire dalla filosofia di Platone, in particolare, senza voler necessariamente addentrarsi nel significato filosofico, nella teoria platonica delle Idee, o delle Forme. È per l'appunto il filosofo ateniese ad aver distinto per la prima volta nella storia a noi nota le arti in due categorie: imitative, ovvero pittura e scultura; originali, cioè architettura. Su questa distinzione fra differenti oggetti dell'imitazione, fra Idee ed Immagini, si basa la dottrina platonica della *mimesis*. Il riconoscimento di due insiemi di arti, tutte imitative ma, diremmo, ontologicamente diverse, ha giocato un ruolo principe nello sviluppo dell'intera teoria architettonica dell'Antichità e dell'era moderna. Tanto che ha risentito della sua perenne influenza ogni successivo sistema teorico costruito per rispondere alle questioni sulla dimensione metafisica dell'architettura ma anche sugli aspetti più pratici del costruire, derivanti da questa, fino alle teorie a noi più vicine cronologicamente o per sensibilità.

All'interno del corpus del pensiero platonico stesso, quella della *mimesis* è una delle speculazioni dal ruolo più importante e ricco di conseguenze. Il termine significa letteralmente imitazione o rappresentazione e deriva da una delle interpretazioni del verbo *mimēsthai* (μιμῆσθαι), nel senso si replicare l'immagine di un oggetto o di

¹⁰ C. Abbaye, «Outside Ravel's tomb», *Journal of American Musicological Society*, vol. 52, n. 3 (Autumn, 1999), pp. 465 - 530.

qualcuno in una forma materiale¹¹, ma con l'utilizzo da parte di Platone esso riassume in sé l'emergere di una nozione più astratta, collegata appunto alla separazione intellettuale fra il mondo delle Idee e quello fenomenico. Nel concetto di Idea, Platone stabilisce la convergenza di due diversi filoni di pensiero, rappresentati uno dal termine *mimesis* (μίμησις), appunto, l'altro da *téchne* (τέχνη)¹². Il primo è associato con la nozione originaria che tutti i prodotti umani non sono altro che imitazioni di ciò che i loro artefici hanno osservato in natura, mentre il secondo con il concetto della presunta precedenza dell'abilità manuale sulla conoscenza intellettuale. In questo senso *mimesis* illustra la distanza fra la nozione di particolare e quella di universale, sottintendendo la seconda come modello dei singoli casi della prima, mentre *techne* si avvicina piuttosto al significato del concetto di conoscenza astratta, episteme. Attraverso il passaggio sulla fabbricazione del letto¹³, in cui il filosofo greco distingue gli artefici dell'oggetto fra «manifattore» ed «imitatore», la distinzione fra *mimesis* e *techne/episteme*, ricalca, ancora, quella fra fare ed imitare, fra forma originale risultata dall'azione di *poiein*, causa – in veste di fabbricante umano o naturale – della trasformazione di un non – essere in un essere, e le forme invece imitative, copie d'artista, mere riproduzioni dell'apparenza sensibile delle forme naturali o degli oggetti artificiali. Platone afferma che l'oggetto del processo della fabbricazione, se vogliamo chiamarla, è di fatto il medesimo, ma differisce a seconda dei punti di vista. Allo stesso modo, infatti, si diversifica l'abilità che connota ontologicamente ognuno degli artefici: è la loro conoscenza dell'oggetto da realizzare che distingue il pittore dal carpentiere - architetto. Il primo non ne ha che una visione limitata all'apparenza, per cui ne riproduce sulla sua tela una conoscenza incompleta. Per poter produrre concretamente l'oggetto, il carpentiere - architetto deve necessariamente possederne invece una conoscenza a 360 gradi. Con questo esempio, Platone inserisce dunque l'architettura nella categoria delle arti originali: l'architetto, come fabbricante e artigiano, produce cose reali, non l'apparenza di altri prodotti artificiali o naturali già presenti ed assimilati attraverso l'esperienza dei sensi, soprattutto della vista, come invece fanno le arti imitative della pittura e della scultura.

Il concetto di *mimesis* in Platone, non è tuttavia completamente originale: esso si oppone infatti alla disquisizione che precedentemente era già stata portata avanti da

¹¹ G. Else, «Imitation in the Fifth century», *Classical Philology*, vol. 53, n. 2 (Apr., 1958), pp. 73-90, citato da J. J. Pollitt, «The Ancient view of Greek Art. Criticism, History and Terminology», *Yale Publications in the History of Art*, 25, 1974, pp. 37 - 38 e da L. A. Madrazo, *The concept of type in architecture. A dissertation submitted to the Swiss Federal Institute of Technology, Zürich*, 1995, p. 56.

¹² E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia estetica*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006, p. 3.

¹³ Platone, *Repubblica*, BUR-Rizzoli, Milano, 2007, vv. 595 – 598.

Democrito e riguardante l'imitazione. Se per Platone *mimesis* significa «copiare le cose apparenti¹⁴», Democrito aveva teorizzato che l'arte imiti la maniera in cui la natura funziona. In effetti, facendo riferimento al già citato passaggio della Repubblica¹⁵, l'idea dell'«imitazione dell'apparenza delle cose» è stata estrapolata in diverse occasioni come equivalente del concetto di «imitazione della natura» in generale, equiparando le apparenze e la natura sulla base del loro essere entrambi oggetti della *mimesis*. Ma tale equivalenza, tuttavia, se fosse applicabile indistintamente alla Natura *in toto*, annullerebbe di fatto la differenza tra fare ed imitare, dato che allora tutti gli artefici umani non sarebbero che imitatori delle apparenze sensibili o delle forme astratte delle Idee. Dunque, stando ad una interpretazione stretta della dottrina platonica, vale come *mimesis* l'imitazione della natura solamente nel caso si prenda in considerazione un insieme naturale ristretto, rappresentato dalle apparenze sensibili.

Per quanto riguarda più nello specifico la connessione della dottrina platonica delle Idee e, quindi, della *mimesis*, con la teoria architettonica, essa si rende ancora più evidente quando si occupa della questione delle origini dell'architettura, a proposito della sua forma originale e dunque concerne la speculazione sulla prima casa, ovvero il primo modello architettonico da cui deriverebbe l'intera arte del costruire. Nasce così da Platone un *topos* molto amato e ricorrente in tutta la riflessione e la letteratura architettonica a seguire: da quella del mondo latino conquistato dall'egemonia culturale greca, alla riscoperta del Rinascimento italiano, fino alle teorie illuministe francesi, al pensiero positivista di Viollet-Le-Duc e degli archeologi tedeschi dell'Ottocento e, ancora più vicino a noi, alla riflessione teorica e alla pratica di Le Corbusier nel XX secolo. L'Idea platonica dà origine, infatti, all'archetipo chiave della teoria dell'architettura, quello dell'abitazione primeva in legno, la cui forma deriva dalla natura, direttamente o, per mezzo della *techne*, più indirettamente. Attraverso la dottrina della *mimesis*, combinando ecletticamente le sue premesse con altri filoni di pensiero precedenti rintracciati nel mondo greco, il *De architectura libri decem* di Vitruvio mira a dimostrare la natura prettamente imitativa dell'arte del costruire. L'Idea platonica di Forma è un coacervo di implicazioni le più disparate, contemporaneamente concernendo per propria natura un significato metafisico, ma anche estetico, etico ed epistemologico: Vitruvio ne riprende il concetto, ma se ne serve per giustificare il ruolo preminente e originale della natura come creatrice della Forma in generale e quindi anche della forma architettonica in particolare. La ver-

¹⁴ W. Tatarkiewicz, «Mimesis», *Dictionary of the History of Ideas*, Philip P. Weiner, New York, 1973, vol. 3, p. 226.

¹⁵ Platone, *Repubblica.*, cit, 2007, vv. 597b e 597d.

sione vitruviana dell’Idea platonica, materialistica e adattata specificamente all’esigenza della teoria architettonica, in qualche maniera è proprio la costruzione in legno primigenia, presa in considerazione come modello originale che la natura avrebbe fornito all’uomo costruttore. Vitruvio vi fa riferimento in due diversi passaggi nel corso della sua trattazione. La prima volta che essa è menzionata dall’architetto latino, infatti, è affrontando il tema dell’origine dell’abitazione, nel primo capitolo del secondo libro, là dove Vitruvio intende fornire una vera e propria teoria della nascita dell’architettura. I primi uomini, vivendo ancora in uno stato semiferino, terrorizzati da una spaventosa tempesta con orribili tuoni ed un’incredibile spettacolo di lampi, cercano disperatamente di proteggersi accatastando una serie di rami messi gli uni contro gli altri. Ma questi, incendiati da un fulmine, danno origine al fuoco e al conseguente sgomento dei progenitori. Una volta superato il terrore che il nuovo fenomeno aveva procurato loro, secondo Vitruvio i progenitori osservano quanto la fiamma sia in realtà utile e confortevole; così cominciano a radunarvisi intorno, scoprendo in tal modo di avere un’ulteriore esigenza, oltre a quella del rifugio immediato: la comunicazione. In questa prima assemblea intorno al fuoco, vengono pronunciati i primi suoni con un’intenzione più sofisticata rispetto alla comunicazione animale. Il linguaggio, agli albori del suo sviluppo, deve aver spinto i primi uomini a riflettere, sostiene Vitruvio, sul bisogno di trovare rifugio e protezione¹⁶. Così, rendendosi conto di poter fabbricare con le proprie mani ciò che la mente, la volontà, suggerisce loro, si comincia, in quella riunione, a costruire i primi rifugi per ripararsi dalle forze della natura. La stessa natura ostile, fornisce loro sia i mezzi sia i suggerimenti più validi. È infatti osservando le sue forme che, tramite l’imitazione, gli antichi uomini diventano costruttori: emulando i nidi delle rondini ed il procedimento utilizzato da questi piccoli uccelli per assemblarli, formano i primi rifugi di rami e

¹⁶ Sull’interrelazione fra la nascita della società umana, del linguaggio e dell’architettura molti sono gli studi condotti già dal Settecento, fino alla più recente fioritura fra fine degli anni 1760 ed 1780 del Novecento. Sul valore storico-archeologico ed antropologico, poi della teoria della trasformazione della costruzione lignea nel tempio, ci piace ricordare un passaggio di Nold Egender che si esprime sulla prima casa dell’uomo, la capanna, rifiutando tutte le precedenti teorie e facendo salvo, nell’accezione della più comprovante scientificità, il solo approccio antropologico: «Con questo legame antropologico - culturale tra l’architettura e la scrittura siamo molto più vicini alle origini della costruzione di quanto lo fossero Soeder con la geometria, Rykwert con le numerose idee della capanna originaria o Read con il duomo primitivo sopra la fossa-abitazione. (...) Ma soprattutto l’architettura sembra aver radici molto profonde, al di là della funzione di proteggere il corpo umano.», cfr. N. Egender, «Il primitivo storico ed il primitivo nell’antropologia culturale», *Studi e documenti di architettura*, n. 15, 1988, pp. 68 - 69.

fango. Vitruvio tende così a dimostrare come le prime case siano nient'altro che imitazioni delle forme naturali, capanne di foglie, nidi di rondine e caverne, perché gli uomini sono «per natura imitatori». Come osserva Krufft¹⁷, la scoperta delle «regole dell'architettura» è menzionata *en passant*, quasi incidentalmente: «perfezionando i loro studi e le loro osservazioni» i primi costruttori furono capaci di «passare da criteri casuali ed incerti a sicuri rapporti di simmetria¹⁸». Il passaggio vitruviano lascia intendere che le regole del costruire sarebbero così state acquisite in maniera empirica, dando origine per altro al dibattito sulla bellezza arbitraria che, nel XVII secolo avrebbe animato l'Accademia di Francia.

Di fatto l'intera teoria vitruviana è pervasa dall'idea che tutto sia dato dalla natura o possa crearsi basandosi sulla semplice imitazione dei processi naturali, ponendosi nel solco delle precedenti dottrine greche della *mimesis* e, in particolare, in continuità con quella già sviluppata da Democrito¹⁹. La casa che secondo Vitruvio sarebbe risultata spontaneamente dall'imitazione delle forme e dei procedimenti naturali, si sarebbe articolata in due tipologie, quella primitiva dei Colchi e quella altrettanto primitiva dei Frigi.

L'architetto latino non disdegna neppure un riferimento alla *mimesis* aristotelica: nella Fisica²⁰ era infatti già enunciato il concetto secondo il quale l'arte imita la natura riproducendone la maniera di lavorare e non solamente la forma. Per spiegare tale assunto, Aristotele si serve proprio dell'esempio della costruzione: il filosofo di Stagira sostiene in breve che se una casa fosse semplicemente un prodotto della natura, allora non differirebbe in nulla dal prodotto dell'arte. Secondo la prospettiva di Aristotele, invece, l'arte del costruire si limita a perfezionare i processi che la natura non è capace di elaborare completamente, oppure li imita. Dal canto suo Vitruvio afferma appunto che l'arte è entrambe le cose, sia imitazione della natura, sia completamento dei suoi procedimenti. Eppure, a partire dalla considerazione che i templi greci deriverebbero dal prototipo fornito dalla prima casa di legno, la capanna, appunto, Vitruvio afferma altresì che vi sarebbe in tale materiale una forma intrinseca. A sostegno della sua tesi l'architetto aggiunge che se fosse stata direttamente la natura a costruire la prima casa, il risultato sarebbe stato analogo a quello ottenuto dai

¹⁷ H. W. Krufft, *Storia delle teorie architettoniche. Da Vitruvio al Settecento*, Editori Laterza, Bari, 2009, p.7.

¹⁸ M. Vitruvio Pollione, *Dell'architettura*, interpretazione a cura di Giovanni Florian, Giardini, Pisa, 1978, p.84.

¹⁹ Così come citato da Plutarco (*De Sollert. Anim*, 20, 974A), «Nell'arte noi imitiamo la natura, nella tessitura imitiamo il ragno, nel costruire la rondine, nel canto il cigno o l'usignolo.»

²⁰ Aristotele, *Fisica*, Rusconi, Milano, 1995, vv. 15-19.

primi uomini. Infatti la natura è l'artefice della forma dei rami, nonché del procedimento per poterli assemblare al fine di realizzare la forma primigenia della casa. Per questi motivi ritiene, a differenza di Platone, che la Natura non fornisca un modello da imitare: la forma della prima casa sarebbe il risultato implicito dei materiali con cui essa è costruita.

A questo punto emerge tutta la distanza fra le dottrine greche che avevano preso già in considerazione l'argomento della capanna primeva ed invece la teoria vitruviana: le prime erano infatti essenzialmente filosofiche, mentre, nel sistema di Vitruvio, la metafisica non trova affatto spazio. La capanna rustica è, sì, una speculazione sulla *mimesis*, ma indirizzata ai fini pratici dell'architettura. Questa differenza si rende del tutto palpabile nel secondo passaggio in cui Vitruvio parla della capanna. Nel capitolo sugli ornamenti negli ordini, contenuto nel quarto libro, l'architetto si serve del modello primitivo per dimostrare la validità della dottrina mimetica della trasformazione della capanna di legno nel tempio di pietra. Descrive dettagliatamente i componenti della struttura lignea e tale descrizione coincide perfettamente con quella della forma architettonica primeva, il modello che sarebbe quindi stato traslato e poi copiato dai primi architetti nel tempio greco. Come è stato riconosciuto da numerosi teorici nel corso del tempo, in tale passaggio, tuttavia, Vitruvio risulta ambiguo. Evitando di distinguere chiaramente fra quella che è la struttura del tempio greco ed il suo ornamento, lascia difatti nell'incertezza anche la questione se in effetti la vera origine dell'architettura non sarebbe da riconoscere in questo, piuttosto che nella capanna primitiva.

Sebbene in fondo la discussione sull'origine dell'architettura e del modello mitico della capanna non sia mai stata veramente dimenticata, è nel Quattrocento che il dibattito si riaccende a proposito di una nuova sistematizzazione del sapere architettonico e dunque della teoria dell'architettura. La capanna primigenia riemerge nel primo trattato illustrato del Rinascimento. Nel suo Trattato di Architettura, fra il 1458 ed il 1464, Antonio Averlino intende dimostrare «per ragioni e figure» alcuni dei principi enunciati da Vitruvio. Così come, seguendo Vitruvio, afferma che «la forma dello edificio» è stata generata «per necessità e bisogno dell'uomo», Filarete si impegna in una dimostrazione grafica dell'origine naturale della capanna primitiva di cui scriveva Vitruvio²¹. L'immagine che Filarete fornisce, benché cristianizzata, è in assoluto la prima ed apre una sorta di sfida iconografica che, a fasi alterne, avreb-

²¹ Si rimanda il lettore alla trascrizione del brano concernente la capanna primigenia di Filarete, nella nostra *Raccolta di passi scelti sulla capanna vitruviana e l'origine lignea dell'architettura*, p. 365.

be affascinato ed impegnato i teorici dell'architettura per i cinque secoli successivi²². I sostegni verticali della capanna di Filarete, immaginata come prima casa di Adamo, ormai esiliato dal Paradiso terrestre, disperato ed infreddolito, sono tronchi d'albero tagliati, messi ai quattro angoli di una semplice pianta rettangolare ed a sostegno della parte superiore della costruzione, in cui dei grossi rami, collegando fra loro i piedritti, attendono di essere ricoperti di frasche per formare il primo tetto. È evidente l'intento di Filarete di voler mostrare, in sostanza, come la semplicità, quasi l'istinto, del primitivo ed ingenuo agire umano abbia spontaneamente trasformato le forme naturali a disposizione intorno a sé, gli alberi, nella forma della capanna. Filarete riassume di fatto il pensiero del primo Rinascimento in merito alla teoria vitruviana: innanzitutto l'accordo sul principio dell'origine naturale e mimetica dell'architettura, sul fatto che l'edificio originale risultato dalla necessità sia il modello architettonico per eccellenza. Ma, superando questa basilare approvazione e dichiarando il proprio debito col pensiero antico, allo stesso tempo si marca l'inizio del processo di evoluzione rinascimentale. Vitruvio aveva stabilito che la capanna primitiva è il prodotto della Natura, Filarete porta invece l'uomo al centro dell'azione: l'osservazione della realtà circostante e l'imitazione della natura. Quindi, mimeticamente ed in maniera empirica, Adamo sviluppa la prima struttura abitativa, mentre, in seguito, attraverso la ripetizione critica del primo modello e lo studio di particolari proporzioni, essa viene perfezionata dai suoi discendenti e costruttori. Filarete inaugura così una lunga serie di trattati illustrati in cui i diversi autori si cimentano con il tema della capanna primitiva. Essa ricompare per la prima volta proprio accanto all'Adamo di Filarete: quattro piedritti formati da tronchi d'albero ed una copertura a falde spioventi di paglia e frasche. Nessun ornamento, solo struttura ed utilità.

[...] subito che Adamo fu cacciato dal Paradiso, e piovendo e non avendo altro più presto ricovero, si mise le mani in capo per difendersi dall'acqua; e sì come costretto dalla necessità per vivere il mangiare, così l'abitare era mestiero per difendersi da' mali tempi e dall'acque. (...) a me pare, secondo il mio opinione, che lui fusse il primo che trovasse abitazione, cioè o case o vuoi dire capanne²³.

²² Cfr. nelle Appendici di questo volume l' *Antologia iconografica sul tema della capanna originaria nella letteratura architettonica in raffronto col tombeau di Rousseau a Parigi*, pp. 300 - 301, figg. 2 - 5.

²³ Filarete, *Trattato di architettura*, Anna Maria Finoli, Liliana Grassi (a cura di), Edizioni Il Polifilo, Milano 1972.

Da questo punto in poi, cioè a partire dalla teoria rinascimentale, si è innescato un processo speculativo nell'ambito del quale, ciascun autorre ha sviluppato la propria riflessione sulla capanna vitruviana, secondo specifiche finalità dipendenti al contesto geografico e dall'epoca. Già Alberti, che pure non illustra il suo *De Re Aedificatoria*, affronta dal suo punto di vista il tema delle origini²⁴. L'approccio albertiano rispecchia quella che era la sua preoccupazione principale: la forma dell'architettura, dal punto di vista della *venustas*, dell'effetto estetico, della bellezza della composizione armonica dei differenti elementi. Il tema della prima casa serve ad Alberti in vista cioè di rintracciare le regole ed i componenti per ottenere in un edificio la *concinnitas*. L'umanista ed architetto si era spinto ad affermare che l'abilità di ottenere l'armonia formale di un edificio, individuata come una delle qualità architettoniche principi di una buona costruzione, si fonderebbe anch'essa sulla mimesi naturale. Dalla natura, infatti, i primi uomini avrebbero tratto, imitandole spontaneamente, le forme originate da rapporti proporzionali equilibrati e armoniosi. Sempre a Firenze, intorno al 1569, si interessa della questione anche Gherardo Spini, segretario del cardinal Ferdinando de' Medici e fine letterato membro dell'Accademia Fiorentina, istituzione culturale voluta da Cosimo I come strumento di supporto ideologico al revival etrusco in favore del nuovo principato ispirato a quello di Porsenna. In uno dei suoi scritti, il solo pervenuto riguardante l'architettura e rimasto incompiuto²⁵, Spini ribadisce come «Dette principal causa a quest'arte in que' primi secoli la necessità²⁶». Nel manoscritto, che tanto deve all'impianto vitruviano, quanto a quello albertiano, il primo libro è interamente dedicato all'enunciazione dei principi teorici che regolano, a suo modo di pensare, l'architettura. Dell'arte del costruire, prima di individuare le categorie e precisare le caratteristiche degli ordini architettonici, il fiorentino si incarica di ricostruire le origini, presumibilmente lignee. Lo scopo ultimo della sua indagine è definire la corretta proporzione e la debita convenienza nell'impiego degli ordini classici. Prima della conclusione del secolo, Bramante, invece di scrivere, realizza nella loggia di Sant'Ambrogio a Milano una colonna lapidea ad esatta riproduzione dei tronchi d'albero tagliati, sostegni del primo scheletro ligneo

²⁴ Cfr. il brano a p. 364 della *Raccolta di passi scelti sulla capanna vitruviana e l'origine lignea dell'architettura* fra le Appendici alla fine della monografia.

²⁵ Si veda l'analisi ed il commento al manoscritto di Gherardo Spini F. Borsi, C. Acidini, D. Lamberini, G. Morolli, L. Zangheri (a cura di), *Il disegno interrotto*, Edizioni Gonnelli, Firenze, 1980.

²⁶ G. Spini, *I primi tre libri sopra l'institutioni de' Greci et Latini Architectori intorno agl'ornamenti che convengono a tutte le fabbriche che l'architettura compone*, Ms. It, IV, 38, Biblioteca Marciana, Venezia, cap. III, (c. 18r). Cfr. *Raccolta di passi scelti*, p. 367. Illustrazioni di Spini sulla capanna lignea originaria: *Antologia iconografica*, pp. 303 - 304, figg. 6 - 10.

della capanna di Filarete²⁷ e del tutto simile a quella che Joseph Durm avrebbe reperito al Louvre e riprodotta all'interno del suo volume del 1905 a proposito delle origini dell'architettura romana in quella etrusca²⁸.

In questo stesso periodo, più precisamente nel 1547, appare la prima edizione in lingua francese del trattato dell'autore latino, stampata a Parigi presso Barbé. Il curatore e traduttore è Jean Martin, segretario del Cardinale de Lennacourt, buon amico di Ronsard. Martin all'epoca si era già occupato di tradurre dall'italiano le opere di Bembo e di Ariosto, oltre che l'*Hypnerotomachia Poliphili*, pubblicata a Parigi un anno prima, nel 1546, presso Kerver, editore francese anche del *De Re Aedificatoria*. Il *De Architectura* curato da Martin, oltre ad essere la prima traduzione completa al di là dei confini italiani, è corredata da un corpus d'illustrazioni dovute allo scultore manierista dell'ampliamento del Louvre, Jean Goujon. A costui non sfugge l'occasione di cimentarsi a sua volta nella ricostruzione grafica della capanna primigenia *d'après Vitruve*, rappresentandola in più di una tavola. Per un secolo la traduzione francese di Martin costituisce l'unico testo di riferimento «autoctono» per quanto riguarda la diffusione del trattato vitruviano su più vasta scala in Francia, superando in popolarità la prima edizione francese in latino impressa a Lione già nel 1523, in seguito alla *lectio* di Fra Giocondo a Parigi ventitré anni prima²⁹.

Ma è forse con la pubblicazione nel 1590 dei disegni di Giovannantonio Rusconi che si può riconoscere un superamento della teoria umanistica e rinascimentale di pura speculazione riguardo all'origine mimetica, lineare, dell'architettura, verso l'estrapolazione di principi guida validi per un'attività piuttosto pratica³⁰. Rusconi si spinge infatti alla compilazione enciclopedica figurata in 160 elegantissime tavole sui sistemi di costruzione in legno utilizzati dal Portogallo fino al Mar Nero, con l'intento, ci sembra, di fornire una guida d'utilità pratica a coloro che si occupano di architettura dal punto di vista non esclusivamente teorico. È ancora in questa chiave che è possibile leggere il passaggio dalle riflessioni maturate nella Firenze medicea, così come a Roma e a Venezia nel Quattrocento e nella prima metà del Cinquecento,

²⁷ Rykwert la cita nella sua ormai celebre *La casa di Adamo in Paradiso*, Adelphi, Milano, 2005, fig. 31. Nel presente volume la colonna arborea di Bramante è inclusa fra gli esempi di citazioni scultoree sul tema della capanna primigenia nell'*Antologia iconografica*, p. 420, fig. 3.

²⁸ J. Durm, *Die Baustile. Historische und technische Entwicklung des Handbuchs der Architektur*, Stuttgart, t. II, 1905, cap. *Die Baukunst der Etrusker*, fig. 426.

²⁹ H. W. Kruff, *Geschichte der Architekturtheorie: von der Antike bis zur Gegenwart*, Verlag C. H. Beck, München, 2004.

³⁰ Cfr. *Antologia iconografica*, pp. 289 - 290, figg. 21 - 27.

verso la seconda parte del secolo XVI ed i trattati di Serlio e Vignola, quando cioè nella Penisola si comincia ad interessarsi piuttosto alle buone norme dell'architettura utilizzabili nella pratica. Ecco allora che i tre volumi di Spini appaiono come la cerniera del volgere della teoria architettonica verso un taglio, un'ottica mutata della speculazione sui modelli antichi e sul tema dell'origine lignea dell'architettura, cioè della capanna vitruviana. E non solo in Italia: Oltralpe, nello stesso periodo, anche grazie al matrimonio avvenuto per procura il 5 ottobre del 1600 fra Maria de' Medici ed Enrico IV di Francia, si fa spazio e si afferma una riflessione sempre più autonoma sui principi e sulle tematiche già delineate dagli umanisti italiani.

Alla metà del diciassettesimo secolo la capanna primigenia è lo strumento per dibattere in Francia intorno alla *firmitas*, apparente o reale, della costruzione; nel primo Settecento inglese, le sue forme elementari ispirano agli architetti britannici l'utilizzo di forme geometriche semplici per i loro edifici, di modo tale che siano in diretta correlazione con la percezione schematica che la mente umana ha di esse, e, per questo, possano essere apprese facilmente. Sul finire dello stesso secolo la stessa riflessione sull'apprendimento delle forme della geometria architettonica suggerisce agli architetti «illuminati», in particolare a Boullée, ma già a partire dall'*Ordonnance des Cinq Espèces de Colonnes* di Perrault³¹, che queste siano collegate proprio con l'effetto piacevole che la loro vista ed osservazione suscitano nello spettatore. Ad ogni modo, non è difficile capire che si verifica, nell'avanzare dei secoli fra Quattrocento e Settecento, un culminare del significato formale attribuito alla capanna vitruviana nel corso del Rinascimento.

Nel corso del XVII secolo le forme della *capanna magistra* diventano uno degli argomenti centrali del dibattito in seno all'Accademia di Architettura fondata a Parigi da Luigi XIV il 30 dicembre 1671. A partire dai criteri metodologici già applicati dalla teoria architettonica in Italia, gli accademici francesi danno vita a considerazioni originali: senza prescindere dai *Leitmotivf* presenti nella letteratura italiana, questi vengono sviluppati secondo il sentimento locale. Due sono gli argomenti principali, sostenuti entrambi da autorevoli voci. Il primo è la separazione fra l'idea della costruzione come risposta alla necessità di riparo e quella dell'architettura come arte, di cui è interprete e propugnatore Claude Perrault il quale, dando alle stampe nel 1683 *Ordonnance des cinq espèces des colonnes*, nega la possibilità di far discendere la seconda dalla prima. La posizione di Perrault è altresì ferma nel sostenere che l'architettura non debba considerarsi un'arte mimetica e, di

³¹ «Or quoy qu'on aime souvent les proportions conformes aux règles de l'Architecture sans savoir pourquoy on les aime, il est pourtant vray e dire, qu'il doit y avoir quelque raison de cette amou ». Cfr. C. Perrault, *Ordonnance des Cinq Espèces de Colonnes*, Chez Jean Baptiste Coignard, Paris, 1683, p. vi.

conseguenza, nel negare anche che essa abbia origine nella capanna. Procedendo oltre la dimensione quattrocentesca e cinquecentesca del ragionamento che partiva dall'uomo-artefice, l'indagine procede seguendo non la fede, ma la ragione. La nuova metodologia d'inchiesta è l'espressione dell'epoca moderna: nessun mistero è più accettato così com'è, nessuna ambiguità può restare nell'ombra, nessuna regola può essere accettata in quanto data dai precedenti teorici dell'architettura, ma, grazie ad un percorso empirico, si mira a pervenire alla spiegazione delle cause della forma architettonica. Anche sulla scorta della filosofia di Locke, che aveva soggiornato in Francia fra il 1675 ed il 1679, sulla sua contestazione dell'immanenza platonica delle idee e l'affermazione, al contrario, dello stato iniziale dell'anima come *tabula rasa*, anche Perrault, con il suo commento alla nuova edizione di Vitruvio³² prima e con l'*Ordonnance* poi, scardina, facendo fulcro sul concetto di proporzione, l'estetica architettonica vitruviana e rinascimentale. Di fatto Perrault inaugura un nuovo approccio alle questioni basilari dell'architettura, *in primis* quella delle sue origini. Cambia il punto di vista: la costruzione è un fatto scientifico, non meramente artistico o dettato dalla necessità di riparo. Pertanto esso si indirizza alle domande che lo riguardano secondo un atteggiamento altrettanto esatto, valido per tutte le discipline scientifiche, fra le quali, a suo avviso, va certamente inclusa l'architettura. Perrault osserva, attraverso la comparazione delle proporzioni delle membra architettoniche contenute nei vari trattati della materia, marcate discrepanze e addirittura vere e proprie contraddizioni che, secondo lui, avrebbero alla fine generato la follia nella pratica della costruzione³³. Muovendo dal commento sul passo vitruviano della semplice capanna primitiva e soprattutto cimentandosi nell'illustrazione del celebre *topos*, procedendo oltre nella strada già aperta, con il concetto di *numerus*³⁴, da Alberti, definisce il moderno concetto di simmetria in quanto imprescindibile esigenza costruttiva e garante della bellezza che lui definisce positiva. Sarebbe stata la simmetria del modello proposto da Perrault il nuovo dogma del Settecento.

Se l'architettura sia o no un'arte mimetica costituisce poi il secondo interrogativo che anima l'ambiente francese nella seconda metà del XVII secolo. Jacques-François Blondel sostiene di sì: nelle lezioni tenute all'*Academie d'architecture* e raccolte nel *Cours d'Architecture*, stampato per la prima volta nel 1675 e poi in due successive edizioni nel 1683 e 1698, ricostruisce la capanna primeva ponendo una particolare

³² Per quanto riguarda le ipotesi di ricostruzione grafica della capanna vitruviana avanzate da Perrault nel suo *Abregé des Dix Livres d'Architecture de Vitruve*, si veda l'*Antologia iconografica*, pp. 291 - 292, figg. 28 - 29.

³³ C. Perrault, *Ordonnance*, cit., 1683, p. 48.

³⁴ L. B. Alberti, *De Re Aedificatoria*, Nicola Lorenzo Alamani, Firenze, 1485, libro IX, cap. 5.

enfasi sul passaggio dalla costruzione in legno a quella in pietra. Blondel promuove il compito dell'architettura moderna come superamento dell'antica da cui prende le mosse ma che è in grado di perfezionare. Questa nuova architettura, secondo l'accademico parigino, è capace di creare forme diverse dalle precedenti. Per tale motivo egli ritiene necessario studiare l'origine della forma e la sua evoluzione a partire dalla casa originaria. Proprio al principio della sua trattazione Blondel introduce infatti la capanna lignea, inserendola nel contesto delle osservazioni sulla nascita dei tre generi di architettura, la civile, la militare e la navale³⁵. Nel primo volume dell' *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des arts, des sciences et des métiers* Blondel redige l'articolo *Architecture*: il suo ragionamento afferma che l'architettura è antica come il mondo, dato che fu la necessità a spingere i primi uomini a costruire per se stessi piccoli rifugi, tende e capanne. Col passar del tempo si videro costretti a venderle e comprarle, e così si riunirono e, vivendo insieme con leggi comuni, cominciarono e regolarizzare i propri costumi. Nel passaggio sono molte le analogie con il processo descritto a suo tempo da Filarete. Altrettanto somigliante è l'argomentazione sull'origine della società cosiddetta civile che Jean-Jacques Rousseau aveva elaborato pochi anni prima, nel *Discours sur l'origine de l'inégalité*. Tuttavia la distanza fra lo stesso tema trattato dalla teoria dell'architettura e dall'ambito filosofico-antropologico, sebbene alquanto sofisticata, si distingue in maniera piuttosto netta: se il ragionamento appare di fatti il medesimo, completamente diversa è la ragione che ne giustifica la disquisizione ed il valore che le viene attribuito, formale o epistemologico nel primo caso, denso di implicazioni morali nel secondo. Queste ultime infatti sono del tutto assenti nel passaggio presente nel trattato di Blondel, tanto che, come osserva Rykwert, pur dicendo sostanzialmente la stessa cosa, sembra però addirittura rovesciare il ragionamento di Rousseau. Infine Blondel si confronta con l'illustrazione relativa al passo vitruviano sulla capanna primigenia. La sua ricostruzione grafica è tutta tesa all'argomentazione e allo sviluppo di un nuovo stile degno della Francia moderna³⁶. Conclusa l'argomentazione dedicata al *grand style*, che doveva superare quelli antichi, Blondel non si dedica oltre alla questione della capanna primigenia che, tutto sommato, nella sua speculazione teorica non poteva occupare altro spazio.

Nel XVIII secolo, superando il fondamento trascendente dell'esistenza, la dimensione umana si emancipa dal dio creatore e si rende completamente

³⁵ J. F. Blondel, *Cours d'architecture*, Chez l'Auteur, Paris, 1771-1777, I, p. 3 sgg. Cfr. il brano sull'origine dell'architettura incluso nella nostra *Raccolta dei passi*, p. 372.

³⁶ Cfr. *Antologia iconografica*, pp. 309 - 310, fig. 18.

autonoma: del proprio destino e del mondo di cui si circonda, l'uomo riconosce in se stesso l'unico fabbro, l'artefice totale ed esclusivo. A questo punto i principi della conoscenza e dell'azione non risiedono più nell'intelligenza divina, ma nella ragione umana, criterio fondamentale che gli intellettuali illuministi ammettono a dirigere la molteplicità espressiva del vivere umano. Se è dunque innegabilmente vero, com'è riconosciuto, che i Lumi settecenteschi proseguono sulla via già inaugurata dagli umanisti e dagli eruditi rinascimentali, dichiarando apertamente la propria discendenza da tale ambito, essi, in piena consapevolezza, procedono oltre. Per i teorici rinascimentali la capanna vitruviana aveva costituito da un lato il simbolo del sistema universale di proporzioni armoniose da applicare nel procedimento della progettazione architettonica, dall'altro l'immagine unificatrice della realtà concettuale o di quella sensoriale. Per gli illuministi, invece, la «prima casa», il modello archetipico, sarebbe venuto a connotarsi piuttosto con un nuovo valore epistemologico: la capanna di Laugier avrebbe costituito un'elaborazione mentale, un'Idea, desunta direttamente dall'operato della natura, avvicinandosi così non solo al pensiero platonico, ma, forse ancor di più, a quello democriteo. La *petite cabane* di Laugier, inoltre, avrebbe preceduto di pochi anni il concetto chiave su cui si sarebbe incentrata la riflessione teorica di Quatremère de Quincy il quale, distinguendo tra *type* e *modèle*, avrebbe ristabilito, una volta di più, una connessione molto stretta con la diversificazione platonica degli oggetti della *mimesis*.

Vitruvio, Laugier, Rousseau. Punti di contatto e distanze

Il Settecento in Francia si apre principalmente con la presa di coscienza del fatto che l'architettura possiede una natura concettuale. Boullée la rivendica, portando a compimento quell'elaborazione della forma geometrica verso la sua essenza sintetica già iniziata in Inghilterra. Grazie alla semplice geometrizzazione la forma rendeva evidente a quel punto l'idea astratta che l'aveva generata. La novità tanto desiderata dalla generazione precedente di teorici come Perrault da un lato e Blondel dall'altro, consiste in questo: poter cogliere in un colpo d'occhio l'essenza di un'architettura, e questa percezione unitaria ed armonica, ignorata da Vitruvio, di fatto era già presente nel valore concettuale che Alberti aveva assegnato alla geometria ed ai suoi elementi, facendo dell'architettura un puro prodotto mentale. Il secondo spunto di riflessione che inaugura il XVIII secolo è la preoccupazione per gli aspetti costruttivi e funzionali: Michel de Frémin, oltre a criticare l'ossessione dei suoi contemporanei per gli ordini architettonici, permette alla teoria della capanna vitruviana di approdare ad esiti protofunzionalisti radicali. Scrive infatti nel 1702 nelle *Mémoires critiques d'architecture*:

Così, secondo i primi uomini, che furono gli inventori dell'architettura, la prima cosa da risolvere in un edificio è di fabbricare un'opera secondo l'uso al quale debba servire.

Procedendo verso la metà del secolo, poi, la riflessione sul valore epistemologico e non più puramente estetico sulla forma, quale era stato in buona parte durante in Rinascimento, genera un'attenzione crescente proprio sull'origine di questa e, in particolare divengono argomento di dibattito fra i più frequentati dai teorici e dagli architetti, in diretto collegamento con il tema dell'origine della civiltà umana, quello della nascita delle creazioni antropiche. La *cabane*, che non trova troppo spazio nel trattato di Cordemoy, sebbene esso richiami con forza i contemporanei a principi prima di tutto funzionali dell'architettura, senza perdersi eccessivamente in sgrammaticati ornamenti e fioriture, costituisce invece il centro di una delle opere fondamentali della teoria francese del secolo, il *Traité d'architecture* di Marc-Antoine Laugier. L'abate è forse il maggior codificatore della teoria della capanna primeva come

fondamento dell'architettura. Egli la rivendica come principio autonomo e operativo capace di mettere in contatto l'architettura dei suoi contemporanei con i principi naturali fondamentali, mentre critica coloro che imitano ciecamente l'antico. Fra questi ultimi include Vitruvio stesso e ne esclude il solo Cordemoy. La grande novità che Laugier introduce nella teoria architettonica è però in sostanza la concezione razionalista e funzionale dell'architettura, spogliata di qualsiasi licenza e frivolezza: il suo è il tentativo di riportare tutto alla semplice capanna primeva, alla «*petite cabane rustique*». Dal rango di illustrazione di un remoto passato, ormai irrecuperabile, essa viene elevata a principio base e operativo da cui è possibile dedurre una riforma pratica dell'architettura.

Fra il 1753 ed il 1755 la prima casa dell'uomo diventa il nucleo chiave della discussione accademica ed assume, grazie a Laugier, un carattere normativo. La *cabane* delle origini assurge a principio architettonico fondamentale, non più una sorta di radiazione fossile di fondo della speculazione, nè semplicisticamente il *fil rouge* che legava Platone, Aristotele, Vitruvio, Filarete, Alberti, Spini all'epoca moderna. Grazie alla teoria di Laugier, essa costituisce la forma che l'architetto - artefice moderno estrae, allo stato di idea, dal regno delle forme sensibili. Come Cordemoy poco prima di lui, Laugier è spinto ad impegnarsi nella formulazione di una nuova teoria architettonica dopo aver osservato gli eccessi delle produzioni barocche e rococò. Per correggere un fraseggio ormai dimentico non solamente della grammatica, ma anche della consapevolezza e della comprensione delle cause già all'origine delle regole grammaticali, l'*abbé* ritiene irrimandabile e strettamente necessario tornare alle origini del costruire. Nei primi tempi, infatti, secondo il suo pensiero, si sarebbero potute rintracciare le basi dell'architettura, evidenti in tutta la loro mimetica semplicità.

Si può dire che il Settecento francese maturi la consapevolezza del ruolo dell'osservatore nella percezione della forma architettonica al punto da far definitivamente slittare il senso della composizione formale e del procedimento costruttivo dal piano prevalentemente estetico a quello epistemologico - funzionale. Ed è la Natura ciò su cui la fiaccola della Ragione irraggia la visione del classicismo di cui l'abate Laugier è portatore. Questo perché nel suo sistema teorico, classicista, anche l'architettura, come tutte le arti, costituisce il frutto di un processo mimetico delle forme reperibili in Natura, a loro volta generate ed assemblabili secondo poche regole e semplici.

Il en est de l'architecture comme de tous les autres Arts : ses principes sont fondés sur la simple nature, & dans les procédées de celle-ci, se trouvent clairement marquées le règles de celle-là¹.

Queste costituiscono i principi su cui è opportuno fondare le costruzioni e sono contenute e schematizzate nella prima casa, nella *petite cabane rustique*.

Nel 1755, in coincidenza con la nascita di quella generazione di architetti francesi che avrebbe recepito, al principio della propria carriera professionale, movimentato dai fatti politici, il senso più radicale della sua teoria, nella seconda edizione del suo trattato Laugier scrive:

Considérons l'homme dans sa première origine sans autre secours; sans autre guide que l'instinct naturel de ses besoins. (...) L'homme veut se faire un logement qui le couvre sans l'ensevelir. Quelques branches abattues dans la forêt sont les matériaux propres à son dessein. Il en choisit quatre des plus fortes qu'il élève perpendiculairement, et qu'il dispose en carré. Au-dessus il en met quatre autres en travers; et sur celle-ci il en met quatre autres en travers; et sur celle-ci il en élève qui s'inclinent, et qui se réunissent en pointe des deux côtés. Cette espèce de toit est couverte de feuilles assez serrées pour que ni le soleil, ni la pluie ne puissent y pénétrer, et voilà l'homme logé. Il est vrai que le froid et le chaud lui feront sentir leur incommodité dans sa maison ouverte de toute part; mais alors il remplira l'entre-deux des piliers, et se trouvera garanti².

In opposizione, stavolta allo stesso Vitruvio, seguito da Alberti, nella concezione antica di una natura statica, fissa e perfetta nei suoi modelli «classici», Laugier afferma la dinamicità dei processi naturali, a partire dalla più semplice delle origini e delle forme:

¹ M. A. Laugier, *Essai sur l'Architecture*, Duchesne, Paris, 1755, p.8. Il brano di nostro interesse è direttamente consultabile fra le *Appendici* di questo volume, nella *Raccolta dei passi*, pp. 376 - 377.

² M. A. Laugier, *Essai sur l'Architecture*, cit., 1755, p. 8 - 9.

Il tempio nel tempio

*Telle est la marche de la simple nature: c'est à l'imitation de ses procédés que l'art doit sa naissance. La petite cabane rustique que je viens de décrire, est le modèle sur lequel on a imaginé les magnificences de l'Architecture*³.

Prescrive agli architetti suoi contemporanei la ricetta da seguire per comporre la buona architettura: a suo avviso basterebbe infatti seguire la costruzione concettuale e percettiva di base, riscontrabile nella natura, cioè la capanna primigenia.

*C'est en se rapprochant dans l'exécution de la simplicité de ce premier modèle, que l'on évite les défauts essentiels, que l'on saisit les perfections véritables*⁴.

Con grande attenzione alla percezione del risultato finale della composizione architettonica, l'abate tiene in particolare a puntualizzare, in maniera ormai didascalica, il significato strutturale e mimetico delle sue componenti fondamentali, dando luogo alle fantasie più radicali della generazione degli architetti francesi nati fra il 1755 ed il 1765. A Parigi, all'Accademia, essi avrebbero studiato questo testo, a Roma lo avrebbero confrontato con i modelli architettonici antichi ed infine, al rientro in patria, lo avrebbero applicato nella maniera meno prevedibile durante la Rivoluzione, nel contesto delle feste nazionali:

*Les pièces de bois élevées perpendiculairement nous ont donné l'idée des colonnes. Les pièces horizontales qui les surmontent, nous ont donné l'idée des entablements. Enfin les pièces inclinées qui forment le toit, nous ont donné l'idée des frontons : voilà ce que tous les Maîtres de l'art ont reconnu. (...) Ne perdons point de vue notre petite cabane rustique. Je n'y vois que des colonnes, un plancher ou entablement, un toit pointu dont les deux extrémités forment chacune ce que nous nommons un fronton. (...) Je conclus donc, et je dis: dans tout ordre d'Architecture, il n'y a que la colonne, l'entablement et le fronton qui puissent entrer essentiellement dans sa composition. Si chacune de ces trois parties se trouve placée dans la situation et avec la forme qui lui convient, il n'y aura rien à ajouter pour que l'ouvrage soit parfait. (...) Cet assemblage a une simplicité et une noblesse qui frappe tous les yeux*⁵.

³ Ivi, p. 9.

⁴ Ibidem, p. 9.

⁵ Ivi, p. 10.

Nella conclusione che Laugier attribuisce al suo discorso sulla capanna, vengono convogliate le preoccupazioni dei teorici ed accademici francesi di tutto l'ultimo secolo e, allo stesso tempo, anche i concetti della filosofia empiricista britannica dello stesso periodo: la capanna primitiva appare qui come una metafora dell'idea, intesa in senso ancora una volta lockiano, di concetto - percezione generato, nella dimensione intellettuale dell'artefice, grazie all'osservazione del mondo e alle impressioni che questo gli ha restituito attraverso l'esperienza sensoriale. Ciò risulta particolarmente evidente soprattutto nel passaggio in cui Laugier cita i tronchi di legno eretti a suggerire alla vista l'idea di colonne. Dall'osservazione del meccanismo naturale e da quello mimetico, Laugier afferra l'idea della forma primitiva e la trasforma in principio, vale a dire la percezione in precetto utile ai teorici ma, soprattutto, agli architetti, ai quali fornisce così per il futuro un modello, la capanna rustica, nella cui struttura l'unità fisica si ricompone con quella concettuale e sulla quale essi possano costruire grandi e magnifiche architetture come quelle immaginate⁶. Sottolinea che il modello della capanna primeva non significa ridurre l'architettura alla struttura fisica dei quattro tronchi d'albero e del tetto di paglia a sue falde: nel processo di progettazione e composizione architettonica la capanna rustica vitruviana ha invece il compito di richiamare l'idea strutturale ed il concetto intellettuale che sottende quel modello.

Mentre infatti è vivo in quel periodo in Francia il dibattito sul Gotico assunto a simbolo della presunta incongruenza fra reale stabilità e solidità apparente, una frangia della più vasta discussione sulla percezione in architettura, Laugier fornisce la soluzione ai suoi contemporanei. Grazie al modello della capanna lignea, non intende in realtà spingere verso un'architettura naturale come fu in parte frainteso allora da chi non aveva letto con troppa attenzione Rousseau, cioè scarna o primitiva o grezza, né ovviamente nel senso in cui la intenderemmo oggi, in un'epoca fortunatamente sensibile alle soluzioni ecosostenibili. Piuttosto Laugier si appella alla *petite cabane rustique* perché la forma risultante dal processo della progettazione, cioè la forma sensibile che si percepisce al colpo d'occhio, si conformi essenzialmente alle poche semplici regole strutturali di base e, così facendo, sia il più possibile coerente con la forma concettuale, con l'idea. Per questo motivo, soltanto in piccola parte è ammissibile un'interpretazione che consideri la *cabane*, modello, sì, di semplicità naturale, unicamente come il simbolo del ritorno alla natura in auge alla metà del XVIII secolo.

D'altra parte, sembra tuttavia riduttivo fare di Laugier il prezioso *pendant* di quella linea teorica paleo-funzionalista che andrebbe da Frémin a Cordemoy: la capanna primitiva descritta nel 1753 - 1755 non è nemmeno uno stratagemma di un

⁶ «[...] le modèle sur lequel on a imaginé toutes les magnificentes de l'Architecture», Ivi, p. 9-10.

predecessore di Loos⁷ che predicasse in anticipo sui tempi un'epurazione dell'architettura dall'ornamento, invocando una forma finale sensibile che si limitasse alla purezza della sola immagine derivante dalla struttura. Va infatti tenuto presente che le formulazioni teoriche di Laugier costituiscono delle speculazioni piuttosto filosofiche che pratiche: non forniscono un modello pronto, applicabile così com'è da un architetto che avesse inteso servirsi dell'*Essay* come di un manuale di progettazione⁸.

Alla pubblicazione del saggio, l'accademia non coglie immediatamente la reale portata metodologica del discorso di Laugier sulla capanna primigenia: c'è chi, come Blondel, lo taccia di incompetenza sulle questioni pratiche del costruire, di non essere sufficientemente specializzato nella disciplina o chi, ancora, per esempio lo stesso Frézier nel 1754, irride il volume per presunti *nonsense* costruttivi. Di fatto il significato della *cabane* come nozione di metodo, come ragionamento critico *a priori* o, per dirla con Summerson, diagramma simbolico⁹, poteva in effetti essere frainteso, da struttura concettuale a struttura fisica, dato che l'abate, come d'altra parte lo stesso Vitruvio, ben prima di lui, lascia un discreto margine di ambiguità, ritagliato nell'uso del linguaggio di cui si serve. La frequente ambivalenza del suo discorso, fra senso figurativo e quello invece letterale, è spesso fonte, per lo stesso Laugier, di difficoltà logiche, che lo spingono, ad esempio, a dover trovare, ad un certo punto, una giustificazione al perchè la capanna primitiva – ma è solamente una costruzione della mente, un'idea, un concetto! – non abbia porte né finestre.

Al fraintendimento che Laugier stesso causa ai suoi contemporanei, contribuisce poi in maniera notevole l'unica immagine inclusa nella seconda edizione del trattato e che sul frontespizio sceglie di rappresentare proprio la *cabane rustique*¹⁰. Ora, se è vero che questa non è l'immagine letterale di una costruzione eretta con tronchi d'albero, rami e foglie, ma piuttosto di un modello mentale, di un concetto, di un'idea, il volerla in qualche modo visualizzare ha causato la caduta del povero Lau-

⁷ Cfr. «Il principio del rivestimento», da A. Loos, *Ins Leere gesprochen*, Der Sturm, Berlin, 1898: «Al principio, c'è stato l'abbigliamento. L'uomo era in cerca di una protezione contro i rigori del clima, cercava protezione e calore nel sonno. Aveva bisogno di coprirsi. La copertura è la più antica forma di architettura. All'origine essa consisteva in pelli di animali o in tessuti. Tale copertura doveva essere fissata da qualche parte per poter garantire alla famiglia una protezione sufficiente, da qui nascono i muri. È così che si sviluppa l'idea della costruzione (...) il rivestimento è più antico della costruzione».

⁸ W. Herrmann, *Laugier and eighteenth century French theory*, A. Zwemmer, London, 1962, pp. 148 - 156.

⁹ J. Summerson, *The Classical Language of Architecture*, M.I.T. Press, Cambridge, 1963.

¹⁰ Cfr. *Antologia iconografica*, p. 316, fig. 25.

gier in un problema filosofico che avrebbe di lì a poco attanagliato addirittura Immanuel Kant. In *Critica della Ragion Pura*, pubblicato poco più tardi, nel 1781, il filosofo tedesco avrebbe infatti scritto che l'immagine dell'oggetto non esiste in realtà, ma solo il suo schema, che sta alla base delle nostre concezioni puramente sensoriali. Facendo l'esempio del triangolo, secondo Kant non esiste alcuna immagine adeguata al concetto generale della figura geometrica. Questo è quello che avviene anche per la capanna. Non bisogna trascurare, però, ciò che Laugier intende trasmettere con il primo frontespizio, dove il gesto umano non è presente: non si tratta necessariamente della visualizzazione dell'idea, quanto piuttosto di una metafora in cui la musa della buona architettura, dopo essersi seduta sui resti dei sofisticati componenti geometrici di una costruzione crollata, simbolo del classicismo convenzionale, indica al genio dell'architetto il modello spontaneamente generato dalla natura come concetto da fare proprio, imitandolo nella sua schematica semplicità¹¹. Anthony Vidler riconosce come con una tale visione allegorica delle origini, del modello naturale dell'architettura, Laugier abbia in realtà sostituito al «principio» esposto nel suo testo, il fenomeno naturale¹²: nella sua raffigurazione sembra che i principi naturali abbiano preso il posto dell'arte umana, imitandola! Paradossalmente, invece che illustrare il testo, la celeberrima *cabane* del primo frontespizio, lo confonde, contraddicendolo.

Nell'edizione inglese si riconosce invece il tentativo di rendere la raffigurazione forse più chiara e coerente con la descrizione dell'uomo che, stimolato dall'esperienza dei suoi sensi e per mezzo dell'*ingenium*, cioè della ragione, innalza il primo riparo, costruendolo artificialmente. Il secondo frontespizio, infatti, quello inglese, insiste ancora sul *topos* della capanna, stavolta immortalata durante una delle fasi ultime del suo processo costruttivo. La stretta correlazione della capanna ru-

¹¹ Singolare confronto con le parole che Maximilien Robespierre include nella sua dedica ai mani dell'autore del *Contrat Social*. Il documento era posseduto dalla sorella, Charlotte, la quale, a sua volta lo lasciò nelle mani dello storico Albert Laponneraye nel 1834. Nelle *Mémoires de Charlotte Robespierre* è dunque riportato come *Dédicace de Maximilien Robespierre aux manes de Jean-Jacques Rousseau*: «[...] Aujourd'hui, plus que jamais, nous avons besoin d'éloquence et de vertu. (...) Le vieil édifice [il vecchio ordine sociale] s'est écroulé; le portique d'un édifice nouveau c'est élevé sur des décombres et, grâce à toi, j'y ai apporté ma pierre. Reçois donc mon hommage; tout faible qu'il est, il doit te plaire, je n'ai jamais encencé les vivants.». Il documento è a sua volta citato in H. Bouffenoir, «Rousseau et Robespierre se sont-ils vus», *Le prestige de Jean-Jacques Rousseau*, Émile-Paul, Paris, 1909, p. 432.

¹² A. Vidler, «La capanna e il corpo. La 'natura' dell'architettura da Laugier a Quatremère de Quincy», *Lotus International*, 33, 1981/IV, p. 104. Al proposito, si veda anche di A. Vilder, *L'espace des Lumières: architecture et philosophie de Ledoux à Fourier*, Picard, Paris, 1995.

stica col primo tempio diventa qui ancora più marcata grazie alla perfetta corrispondenza degli elementi strutturali e costruttivi: dai tronchi sbazzati e privati dei rami, piantati nel terreno, che sorreggono un architrave ligneo quadrangolare, ai travetti, antenati dei mutuli e della scansione in triglifi e metope, alle due falde fatte di grossi rami dal cui insieme sarebbe derivato il frontone. Ma al centro dell'immagine, coprotagonista con la *cabane rustique*, natura, qui torna l'opera dell'uomo, la costruzione, ad imitazione della natura ed a suo completamento per mezzo dell'arte illuminata dalla ragione. In effetti, il frontespizio inglese rinnovato torna in comunione anche col pensiero rinascimentale: lo stesso procedimento costruttivo della capanna, Pietro di Cosimo l'aveva da parte sua dipinto fra il 1485 ed il 1490 prendendo a soggetto Vulcano ed Eolo, «maestri dell'umanità»¹³. Nel dipinto, in primo piano, si scorge «Vulcano protoartefice e primo maestro della civiltà umana che insegna all'uomo, con l'aiuto di Eolo, a dominare il fuoco e a piegarlo alle sue necessità»¹⁴, mentre sullo sfondo, innalzati quattro tronchi a mo' di piedritti, degli uomini seminudi, attornati da animali selvatici ed alquanto esotici, in modo da restituire la dimensione a-realistica del mito, si stanno ingegnando ed adoperando per completare la carpenteria lignea di una delle prime architetture realizzate.

Il processo mimetico del passaggio dalla fase lignea a quella lapidea diventa, nell'incisione di Samuel Wale, inequivocabile e questo frontespizio, come quello del 1753 ispira Milizia per l'illustrazione all'inizio de *Le vite*¹⁵, sembra trasferirsi poco dopo in quello dell'architetto Claude Mathieu Delagardette¹⁶, così come nell'immaginario dei progettisti del tempietto ligneo alle Tuileries per la festa di Rousseau, del *tombeau* del *philosophe* al Panthéon e, successivamente, nel XIX seco-

¹³ La tela di Pietro di Cosimo campeggia, a ragion veduta, sulla copertina dell'ultima edizione italiana de *On Adam's House in Paradise* di Rykwert. In questo volume l'opera trova spazio all'interno del *Breve excursus sulla rappresentazione della capanna primigenia nelle citazioni pittoriche*, p. 413, fig. 3.

¹⁴ E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino, 1962.

¹⁵ F. Milizia, *Le vite de' più celebri architetti, scultori e pittori*, Paolo Giunchi Komarek, Roma, 1768. Nel celebre frontespizio dell'opera, il dettaglio della capanna vitruviana, citata in confronto al tempio classico, è riportato nella nostra *Antologia iconografica*, p. 332, fig. 42. Cfr. inoltre il passaggio relativo nella *Raccolta dei passi*, p. 385 - 389.

¹⁶ C.-M. Delagardette, *Regles des cinq ordres d'architecture de Vignole*, Chez Joubert, Paris, 1823, cap. 2, «L'origine de l'architecture», tav. 3. L'illustrazione è consultabile nelle *Appendici* del presente studio nella sezione dell'*Antologia iconografica*, p. 335, fig. 46. Il commento di Delagardette alla tavola, nella prima edizione del suo trattato, cita la teoria vitruviana e la necessità di riparo come movente della prima costruzione. Si tratta del racconto in parole di quel procedimento di costruzione della capanna che Samuel Wale aveva illustrato nel frontespizio inglese per Laugier. Da parte sua Delagardette procede oltre nella sua indagine circa la *mimesis* fra capanna dagli arborei sostegni e tempio primitivo, evoluto dalla capanna monumentale. Si veda di seguito la descrizione dell'architetto francese nella *Raccolta dei passi*, p. 391.

lo, suggestiona e trova a sua volta conferma nella nuova ondata di entusiasmo per l'archeologia italiana, greca ed egizia. Chipiez e Perrot¹⁷, nel corso delle loro ricerche archeologiche sugli albori della civiltà mediterranea, avrebbero infatti confermato la teoria grazie agli schizzi con cui tentano la ricostruzione dei primi templi della Classicità occidentale. A Laugier l'illustrazione è utile per rivendicare il ruolo della capanna come principio primo, autonomo ed operativo dell'architettura e per introdurre la propria riflessione critica sulla teoria di Vitruvio.¹⁸ È a questo punto che emerge tutta la distanza fra il discorso dell'accademia classicista francese e la teoria dell'architetto romano. Se Vitruvio aveva concepito la capanna primigenia come diretta emanazione, o almeno estensione della natura, nella seconda metà del Settecento Laugier la intende, sì, come modello, ma, prima di tutto, come prodotto della mente, sebbene egli ribadisca l'origine naturale dell'idea. Tale è la differenza che l'epoca moderna marca nei confronti dell'era antica e del Rinascimento, ancora non del tutto libero da letture dogmatiche del mito vitruviano. In ogni caso, come si vede anche dai frontespizi delle varie edizioni dell'opera di Laugier, la capanna non è altro che la radice del modello primitivo, sia di quello vitruviano classico, sia di quello classicista dei moderni, che è, in fin dei conti il tempio, modellato e cresciuto sulla prima casa¹⁹.

Nell'ambiente francese, con la pubblicazione del suo saggio, Laugier segna contemporaneamente il punto di arrivo e quello di crisi del mito della capanna vitruviana secondo la versione dell'estetica classica mutuata dai torici rinascimentali. Al volgere della metà del XVIII secolo, una volta assimilati i principi ed i metodi conosciuti, scientifici newtoniani ed affermata la volontà di compilazione di un sapere universale, agli ideatori dell'Enciclopedia non è più sufficiente il modello normativo analogico neoplatonico alla maniera di Alberti.

Gli enciclopedisti non si accontentano più nemmeno del ragionamento paradigmatico accademico sulla natura dell'imitazione di un concetto immateriale desunto dalla natura, fra replica eugenetica dell'originale e mimesi di un'idea mentale. Se il discorso sulla capanna vitruviana era tornato in auge in seno all'accademia francese che aveva desiderato mettere a sistema le teorie sull'architettura e le conoscenze che sembravano acquisite e consolidate, Laugier inaspettatamente contribuisce a rimettere tutto in discussione di nuovo, riaccendendo l'attenzione

¹⁷ G. Chipiez, Ch. Perrot, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, Hachette, Paris, 1894, fgg. 177, 304, 309.

¹⁸ J. A. Calatrava Escobar, «Arquitectura y naturaleza. El mito de la cabana primitiva en la teoría arquitectónica de la Ilustración», *Gazeta de Antropologia*, n. 8, 1991, art. 9.

¹⁹ Così come riconosce anche L. A. Madrazo, *The concept of type*, cit., 1995, p. 179.

sull'argomento anche in concomitanza con i primi cenni della necessità di un cambiamento sempre più radicale della società e del sistema. L'architettura nella seconda metà del secolo incarna agli occhi di molti intellettuali, come D'Alembert, ad esempio, l'ambiguità²⁰: da una parte la sua origine «umile», nata dal bisogno impellente dell'uomo di ripararsi, dall'altro, la sua evoluzione ornamentale, monumentale e lo sviluppo da semplice forma della necessità a manifestazione dello status sociale o del prestigio. Il lusso del palazzo, determinato da quanti più abbellimenti architettonici possibili alla base strutturale della costruzione, che in principio è la stessa della piccola capanna, lascia supporre all'ambiente degli enciclopedisti, dei *philosophes*, che l'architettura tutta sia una sorta di maschera, odiosa per loro in quanto incarnazione della disparità fra gli uomini e, quindi, della progressiva corruzione di una società che doveva essersi formata, in origine, dalla comunione dei primi uomini. Mentre parallelamente si vanno sviluppando le teorie sulla nascita e l'evoluzione del linguaggio, diviene manifesto come l'architettura, progredita con sempre meno riferimento al bisogno primario ed urgente che la generò e che, dunque, dovrebbe continuare a giustificarne ontologicamente il perpetrarsi, costituisca l'affermazione della degenerazione del linguaggio formale dell'uomo, la retorica della società, di cui il bisogno, cioè la capanna, sarebbe invece la grammatica. Ecco perché, sulla scorta di Condillac, Laugier, riprendendo la tradizione della costruzione della capanna dalla teoria di Vitruvio, intende ristabilire la grammatica dell'architettura, in luogo della retorica.

Come per Pietro di Cosimo²¹, anche per Laugier il contesto in cui doveva aver avuto luogo la prima costruzione, è una dimensione a-storica, ipotetica nella misura in cui lo sono appunto i modelli scientifici, come un modello di studio è di fatto la capanna. Non lontana dal seicentesco *premier principe* del vescovo di Meaux, Bénigne Bossuet²², tutore del Delfino di Francia per il quale aveva composto il *Discours*

²⁰ Come si legge in effetti nel suo *Discours préliminaire* per l'*Encyclopedie*, D'Alembert afferma che l'architettura, arte nata dalla necessità e perfezionata dal lusso, essendosi evoluta per gradi, dalla capanna al palazzo, agli occhi del filosofo rappresenta nient'altro che una maschera di una delle maggiori necessità dell'uomo, quella del riparo, dell'abitare.

²¹ Circa l'interesse del pittore per il tema dell'origine dell'arte del costruire, senza dubbio significativo dovette essere il suo stretto rapporto con l'architetto Giuliano da Sangallo.

²² È Walter Herrmann che si riferisce a Bossuet, il quale, in un passaggio di *Fecundité des arts*, tenta appunto di spiegare come la creazione si generi nella sua mente, di individuare qual è sostanzialmente il processo creativo che avviene nella mente di un artista. «*Je suis un peintre, un sculpteur, un architecte; j'ai mon dessin ou mon idée; j'ai le choix et la préférence que je donne à cette idée par un amour particulier. J'ai mon art, j'ai mes règles, mes principes que je réduis, autant que je puis, à un premier principe qui est*

sur l'histoire universelle, la capanna primigenia, in quanto idea nella mente dell'artista, inizia e guida la progettazione. Rifondandosi su questo 'principio primo' e avanzando con la guida sicura dello stato naturale, l'arte del costruire avrebbe allo stesso tempo rivelato, con la manifestazione della sua vera forma, anche la sua virtù etica. Allo stesso modo lo avrebbero fatto anche le altre arti, le scienze e la società stessa, se si fossero basate, nel costruirsi nuovamente, sulle origini sane dello stato di natura, là dove si trovavano le radici di loro tutte.

Nel lungo percorso dall'Umanesimo e dal Rinascimento fiorentino alla Francia classicista e illumista, la capanna primigenia, modello del tempio ligneo etrusco e feticcio tanto amato quanto odiato dai teorici e dalle accademie italiane e francesi, continua a detenere un ruolo principe nel dibattito intorno alle origini dell'architettura: essa costituisce il primo gesto della mano dell'uomo verso la città, la manifestazione della perdita della ferinità verso la costituzione dello stato civile. Si instaura quindi necessariamente una relazione parallela fra l'opera di un teorico come Laugier, che comunque, nel periodo in cui scriveva il suo Saggio sull'architettura, gravitava attorno al circolo degli enciclopedisti²³, e quella di un *philosophe* come Rousseau che, contemporaneamente alla pubblicazione dello stesso *Essai* dell'abate, presenta al concorso dell'Accademia di Digione il Discorso sull'origine della disuguaglianza fra gli uomini. Fra la teoria architettonica dell'abate ed il pensiero di Rousseau esistono dei notevoli punti di contatto, malgrado l'architettura non sia mai al centro della speculazione teorica o epistemologica del ginevrino, né egli d'altronde se ne occupi mai con la costanza e la dedizione che riserva invece alla musica, attività artistica che gli dà notorietà immediata e mezzi per vivere spesso e più facilmente

un, et c'est par là que je suis fécond. Avec cette règle primitive et ce principe fécond qui fait mon art, j'enfante au-dedans de moi un tableau, un statue, un édifice, qui dans sa simplicité est la forme, l'original, le modèle immatériel de ce que j'exécuterai sur la pierre, sur le marbre, sur le bois, sur une toile... ». Herrmann ritiene a questo proposito che le idee contenute in questo passaggio abbiano richiamato una linea di pensiero che alla fine ha dato origine all'idea della capanna primitiva come principio guida dell'architettura. W. Herrmann, *Laugier*, cit., 1755, p.52. Anche Rykwert lo ricorda, come storico delle origini e massimo oratore del Seicento francese, citando la sua idea creazionista e *croyante* sull'origine dell'architettura. Questa infatti, insieme ad agricoltura, economia domestica e vestiario, secondo il vescovo di Meaux, sarebbe stata insegnata all'uomo primitivo dal Creatore. Cfr. J. Rykwert, *La casa di Adamo*, cit., 2005, p. 61.

²³ Sempre Rykwert osserva che la composizione dell'*Essai* di Laugier potrebbe essere intesa come una sua reazione contro l'eccessivo pragmatismo degli aderenti al circolo degli enciclopedisti, rivendicando così il proprio diritto di riformulare le regole e gli obiettivi dell'architettura in quanto arte. Cfr. J. Rykwert, *ivi*, p. 60.

rispetto alla scrittura. Tuttavia, sebbene non consapevole di una sensibilità specifica per il tema della capanna primigenia, un certo interesse per la speculazione intorno all'origine dell'architettura appare puntualmente soprattutto nei primi anni d'attività di Rousseau. Questo richiamo latente alla semplicità del vivere, dell'abitare, gli resta fedele nel corso degli anni fino a fare nuovamente la sua comparsa alla fine della vita del *philosophe*, quando, nella tenuta di Ermenonville, il suo ospite e proprietario del luogo, il Marchese Luis-René de Girardin, entusiasta delle idee del filosofo, erige nel parco all'inglese un solitario rifugio per la meditazione, da allora noto come «capanna del filosofo»²⁴.

Nella musica la capanna costituisce, d'altra parte, un tema già caro a Rousseau. Com'è noto, egli si dedica alla composizione di alcune opere musicali, la maggior parte delle quali di argomento agreste o pastorale²⁵. Concepisce la musica, alla stregua della pittura e della poesia, come imitazione della natura, in linea con la dottrina che Dubos aveva elaborato nei primi anni del XVIII secolo.

A partire dall'assunto «Se non dipinge niente, non esprime niente», Rousseau si interroga sulle origini della musica. È l'età primitiva dell'uomo a fornirgli la risposta che cerca: la musica avrebbe secondo lui origine non nella parola e nemmeno nel tono, bensì nella canzone, in quanto declamazione accentata, ovvero il primitivo grido di passione dei primi uomini. Nel corpus delle sue composizioni musicali, una attira in modo preferenziale la nostra attenzione, *Le Devin du village*. *L'intermède* viene eseguito a Fontainebleau per la prima volta, davanti a Luigi XV e a Madame de Pom-

²⁴ Ne lascia un rilievo dettagliato *Le Rouge* nella sua famosa raccolta di piani di giardini settecenteschi. Nella tavola dedicata alla «*Maison du Philodophe*», è presente, per altro anche una capanna più piccola, con telaio in legno e tetto di paglia. La capanna del filosofo invece è di pietre grezze che formano gli alzati su una pianta dalla forma irregolare. L'aspetto è volutamente spoglio ed estremamente rustico, quasi si trattasse non di un rifugio costruito dall'uomo ma formato dalla rovinosa caduta delle pietre mosse da qualche terribile evento naturale. All'interno dei volumi compilati con cura da Le Rouge, si trovano molto spesso piccole capanne dall'aspetto più o meno «primitivo», segnale, questo, della moda in voga specialmente durante gli ultimi decenni del secolo, in Francia, come in Inghilterra ed in Germania, di far erigere nei parchi queste costruzioni rustiche, sorta di bizzarrie architettoniche e pretesto, d'altra parte, per l'evasione dei progettisti, allo stesso modo in cui lo saranno di lì a poco, negli anni '90 del secolo, gli scenari per le feste nazionali a Parigi, soprattutto, ma anche nel resto della Francia. Si veda G. L. Le Rouge, *Les Jardins Anglo-Chinois à la mode*, Paris, 1776 o l'edizione odierna fac-simile all'originale, G. L. Le Rouge, *Les Jardins Anglo-Chinois*, Bibliothèque Nationale de France-Connaissance et mémoires, t. III, 2004, pl. 22. Cfr. nel nostro volume il capitolo *Le promeneur solitaire e l'Île des Peupliers ad Ermenonville*, pp. 83 - 85, figg. 14 - 18.

²⁵ Si veda l'articolo relativo a Rousseau all'interno del *Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 16, p. 270 - 271.

padour, nell'ottobre 1752. Nel clima di predilezione per le ambientazioni rurali ed arcadiche del periodo, all'interno della quarta scena un'aria, intitolata *Dans ma cabane obscure*, si rivela particolarmente interessante. In effetti qui il rifugio rustico funge da luogo simbolico della pacificazione dell'animo e di riconciliazione di amovoli sentimenti, che i protagonisti Colin e Colette hanno invece perduto nella vita di società: la ricomposizione sentimentale e sociale ha luogo proprio grazie alla semplicità che ispira l'umile riparo. Il motivo tratto da questa seconda opera di Rousseau diviene oltremodo celebre dopo la morte del suo autore, viene eseguito nei teatri francesi per oltre sessan'anni e anche all'estero riscuote un successo tale che il giovanissimo Mozart ne trae ispirazione per il suo Bastian e Bastiane. Il messaggio che passa attraverso questa composizione musicale è perfettamente pertinente con le tendenze politiche e sociali che hanno poi reso Rousseau un profeta della Rivoluzione. Il tema dell'intero intermezzo e, in particolare, dell'aria che abbiamo citato, consiste essenzialmente nel trionfo della semplicità rustica e della virtù sulla venalità degli alti strati della società corrotta. Non è dunque casuale che, come vedremo²⁶, *Le Devin du village* costituisca, poi, una sorta di colonna sonora della cerimonia della traslazione di Rousseau al Panthéon, e che *Dans ma cabane obscure* venga intonata all'ingresso del sarcofago nel tempio *des Grands Hommes*.

Negli stessi anni in cui compone in musica l'aria che canta i pregi del rifugio rustico, il filosofo di Ginevra si trova faccia a faccia con il *topos* della capanna del mito vitruviano in modo ben più articolato e in almeno in altre due occasioni. Nella speculazione filosofico-antropologica che Rousseau porta avanti nei confronti del tema della nascita della società civile, il *philosophe* non può che affrontare anche quello delle origini dell'architettura. Il contesto in cui egli cita la capanna primeva è quello dei suoi primi discorsi, quelli presentati ai concorsi indetti dall'accademia di Digione, già a partire dal 1750 e fino al 1753. La prima circostanza in cui Rousseau si confronta con la semplicità delle origini è esprimendo le sue ipotesi sul ruolo delle arti e delle scienze alla nascita della comunità umana e soprattutto sul corso del suo sviluppo. Scrive infatti nel *Discours sur les Sciences et les Arts*:

On ne peut réfléchir sur les mœurs, qu'on ne se plaise à se rappeler l'image de la simplicité des premiers temps. C'est un beau rivage, paré des seules mains de la nature, vers lequel on tourne incessamment les yeux, et dont on se sent éloigner à regret. Quand les hommes innocents et vertueux aimaient à avoir les dieux pour témoins de leurs actions, ils habitaient ensemble sous les

²⁶ Si veda di seguito, in *Progetto e cerimonia*, il capitolo *Onori campestri. La festa della traslazione da Ermenonville a Parigi*, p. 185.

Il tempio nel tempio

*mêmes cabanes; mais bientôt devenus méchants, ils se lassèrent de ces incommodes spectateurs et les reléguèrent dans des temples magnifiques. Ils en chassèrent enfin pour s'y établir eux-mêmes, ou du moins les temples des dieux ne se distinguèrent plus des maisons des citoyens. Ce fut alors le comble de la dépravation; et les vices ne furent jamais poussés plus loin que quand on les vit, pour ainsi dire, soutenus à l'entrée des palais des Grands sur des colonnes de marbre, et gravés sur des chapiteaux corinthiens*²⁷.

Il passo, che ha certamente contribuito ad ispirare quello dell'abate Laugier, lega chiaramente *les maisons des citoyens* e *les temples des dieux*, non solamente nella direzione convenzionale per la teoria dell'architettura, cioè quella dell'evoluzione del tempio a partire dalla semplice abitazione primitiva, ma, nelle intenzioni del filosofo, che sono principalmente etiche, va oltre. Una volta costruiti magnifici templi dove relegare le divinità, ormai non più percepite panteisticamente, gli uomini, che nel frattempo sono divenuti cittadini erigono abitazioni altrettanto sontuose. È a questo punto che Rousseau stabilisce il primo decisivo passo della società umana, civile e non più naturale, verso la corruzione e la degenerazione dei valori e dei costumi. Si evince il significato ancora una volta simbolico che, anche per Rousseau, dunque, la capanna primigenia riveste: essa rappresenta per il filosofo quello stato felice ed ingenuo in cui l'uomo viveva al principio.

Con la sofisticata emancipazione dell'architettura di legno a quella di pietra, cioè da una forma di costruzione spontanea, che può quindi essere considerata naturale, all'architettura invece vera e propria, che ha bisogno di schemi, di conoscenze scientifiche ed ingegneristiche per completare ciò che la natura fornisce in uno stato primario, ecco che, secondo il ginevrino, si raggiunge il punto di non ritorno verso la decadenza della società.

Il filosofo torna poi a confrontarsi una seconda volta con la *cabane*, stavolta più lungamente, proprio grazie alla partecipazione all'edizione successiva del concorso indetto dagli accademici di Digione. Nel *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* del 1755, Rousseau chiarisce che l'uomo, nello stato di natura, non è un costruttore, ma la natura provvede discrezionalmente ad ogni sua necessità. Ecco che l'architettura, nella sua primitiva comparsa, ovvero nella

²⁷ J.-J. Rousseau, *Discours qui a remporté le prix à l'academie de Dijon, en l'année 1750. Sur cette question proposée par la même académie; si le rétablissement des sciences & des arts a contribué à épurer les mœurs. Par un citoyen de Geneve. Nouvelle édition, accompagnée de la Réfutation de ce discours, par les apostilles critiques de l'un des académiciens examinateurs, qui a refusé de donner son suffrage à cette pièce*, in *Œuvres Complètes*, t. 1, Furne, Paris, 1835, p. 472.

capanna, primo artificio, non che è il sintomo dell'abbandono della condizione primeva dell'uomo, cioè di uno stato d'ignoranza naturale e di felicità incontaminata. Una volta di più, nel pensiero dei *philosophes*, essa viene così inclusa in una visione sostanzialmente negativa.

Ponendo opportuna attenzione alla seconda parte del *Discours*, in cui Rousseau espone le cause e le modalità della transizione dallo stato di natura a quello civile, si nota come questo trapasso, che coincide con il passaggio dall'uguaglianza primitiva, quella condizione per la quale tutti si nutrono degli stessi alimenti e vivono alla stessa maniera, alla disuguaglianza propria della società progredita, si avvicini sorprendentemente alla descrizione che di quest'uomo primitivo fa nel testo antico Vitruvio. Attraverso un esperimento mentale, Rousseau si figura le condizioni necessarie a spingere l'uomo ad abbandonare lo stato naturale e a condurlo a quello civile. Egli immagina che, poiché il solo ambiente esteriore che influenzi questo lontano progenitore è quello fisico, è dunque proprio nella natura che si ha da ricercare la causa dell'uscita dalla condizione umana primitiva e naturale: in natura infatti si presentano all'uomo difficoltà che deve imparare a vincere, come l'altezza degli alberi che gli impedisce di cogliere i frutti, la concorrenza e la ferocia degli animali, le annate sterili, gli inverni rigidi e le estati torride. Confrontando il testo di Vitruvio con questo passaggio, vi si legge la stessa «Prima Rivoluzione» di cui parla Rousseau nel *Discours*. Qui infatti il ginevrino scrive che, scoperto il fuoco, l'uomo comincia a riunirsi con i suoi simili in qualche forma di libera associazione, che non obbliga nessuno e che dura solamente quanto il bisogno passeggero da cui scaturisce.

A questo punto, emerge tutta l'influenza degli studi di Condillac sulla nascita del linguaggio, secondo i quali lo stato originale della lingua, quello «adamitico», si troverebbe proprio a questo stadio dell'evoluzione della forma comunitaria e costituirebbe il paradigma teoretico, come lo dice Vidler, e lo strumento di misura delle successive fasi evolutive. Il modello delle origini indagato attraverso le nuove scienze che si stavano sviluppando poteva fornire radici all'arbitrario. E infatti, Rousseau procede sulla stessa falsariga di Condillac affermando che, in tale contesto, lentamente cominciano a formarsi il linguaggio e l'impegno reciproco. Parimenti, tuttavia, ha inizio anche lo sviluppo dei primi sentimenti sociali negativi, quali vanità ed invidia e ad affermarsi la disuguaglianza. Tuttavia, in questa sorta di società nascente che non è più natura *in toto* e non è ancora *in toto* cultura, ma rappresenta piuttosto una sorta di equilibrio fra natura e civiltà, Rousseau scorge l'era più felice della storia del mondo:

Plus on y réfléchit, plus on trouve que cet état était le moins sujet aux révolutions, le meilleur à l'homme (...). L'exemple des sauvages qu'on a presque tous

Il tempio nel tempio

trouvés à ce point semble confirmer que le genre humain était fait pour y rester toujours, que cet état est la véritable jeunesse du monde, et que tous les progrès ultérieurs ont été en apparence autant de pas vers la perfection de l'individu, et en effet vers la décrépitude de l'espèce. Tant que les hommes se contentèrent de leurs cabanes rustiques, tant qu'ils se bornèrent à coudre leurs habits de peaux avec des épines ou des arêtes, à se parer de plumes et de coquillages, à se peindre le corps de diverses couleurs, à perfectionner ou embellir leurs arcs et leurs flèches, à tailler avec des pierres tranchantes quelques canots de pêcheurs ou quelques grossiers instruments de musique, en un mot tant qu'ils ne s'appliquèrent qu'à des ouvrages qu'un seul pouvait faire, et qu'à des arts qui n'avaient pas besoin du concours de plusieurs mains, ils vécutent libres, sains, bons et heureux autant qu'ils pouvaient l'être par leur nature, et continuèrent à jouir entre eux des douceurs d'un commerce indépendant : mais dès l'instant qu'un homme eut besoin du secours d'un autre; dès qu'on s'aperçut qu'il était utile à un seul d'avoir des provisions pour deux, l'égalité disparut, la propriété s'introduisit, le travail devint nécessaire et les vastes forêts se changèrent en des campagnes riantes qu'il fallut arroser de la sueur des hommes, et dans lesquelles on vit bientôt l'esclavage et la misère germer et croître avec les moissons²⁸.

Solo un paio di anni dopo, nel 1755, mentre il saggio di Laugier esce nella seconda edizione corredata dal menzionato frontespizio, Rousseau accetta di prendere ancora una volta parte all'impresa enciclopedica redigendo, dopo la prima partecipazione su invito di D'Alembert sulla voce «Musica», l'articolo «Economia politica», che viene incluso nel tomo V dell'opera. Poco più tardi, nel 1758, questo articolo viene pubblicato separatamente come *Discours sur l'économie politique* e, insieme ad un altro scritto dello stesso periodo, l'*Essai sur l'origine des langues*, ancora ispirato da Condillac, completa la visione che, nel periodo fra gli anni '50 e '60 del XVIII secolo, Rousseau disegna riguardo alla società umana attraverso l'indagine sulla sua nascita.

Alla luce del confronto sul tema delle origini dell'architettura, quindi del modello archetipico della capanna rustica, o monumentale, delineata da Vitruvio, con la sua evoluzione nella teoria architettonica ed in particolare con la riflessione di Laugier, che nella seconda metà del Settecento sviluppa più di ogni altro il discorso in-

²⁸ J.- J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), Hatier, Paris, 2011.

torno alla mitica capanna primigenia, abbiamo sin qui riscontrato numerosi punti di tangenza e similitudini. Mettendo in relazione il pensiero di Rousseau con questo soggetto, tanto caro all'ambiente della teoria e della critica architettonica, bisogna considerarne la valenza prettamente filosofica. Nell'opera del ginevrino si possono certamente osservare contatti e rimandi piuttosto evidenti al tema della *cabane*, ma si nota anche come pur tangendolo, egli ne rimanga distante. La sua speculazione si colloca infatti su un piano parallelo e trasparente rispetto a quello di Laugier. L'ispirazione dell'*abbé* nei confronti delle teorie sociali del *philosophe* appare chiara, ma le riflessioni dei due procedono sempre e tuttavia secondo metodi e finalità ben diversi. Per il teorico dell'architettura infatti la capanna primigenia) un mito, un appello a riformare l'architettura riportandola ai valori di *utilitas*, *firmitas* e *venustas* delle origini. La *petite cabane* di Laugier invita ad attenersi a delle regole 'naturali' nella composizione architettonica. Per il filosofo, invece, il riferimento ad una architettura primitiva ha la sostanza di simbolo morale. La capanna di cui parla Rousseau non) un modello architettonico, né) posta in diretta correlazione con questioni costruttive, tantomeno stilistiche. Se riveste dunque il ruolo di principio, come nella dottrina architettonica, esso) cionondimeno di natura profondamente differente. In architettura si tratta di un principio virtuoso, il solo capace di guidare la progettazione in un percorso di coerenza strutturale e alla volta formale; nella riflessione di Rousseau il principio) etico: la *cabane* costituisce forse l'ultimo barlume positivo (perché ancora ingenua, rustica, naturale e primitiva) dell'agire umano nello stato di natura, prima della degenerazione morale recata dallo sviluppo della cosiddetta civiltà, di cui l'architettura (più o meno elaborata, strutturalmente e formalmente coerente, ma non) più questo il punto, per Rousseau) e l'inurbamento sono, per altro, i primi indici. Questa distinzione risulta ancor più palese se si ripensa al chiarimento che Kant fornisce nella *Critica del giudizio* in merito alla distanza fra il criterio del gusto e quello utilitaristico - morale: Rousseau stesso in un altro passaggio rinforza infatti i contorni del suo interesse per la questione dell'abitazione umana:

Leur cabane contenait tous leurs semblables. Un étranger, une bête, un monstre étaient pour eux la même chose (...). Ces temps de barbarie étaient le siècle d'or, non parce que les hommes étaient unis, mais parce qu'ils étaient séparés. (...) Les hommes, si l'on veut, s'attaquaient dans la rencontre, mais ils se rencontraient rarement. Partout régnait l'état de guerre, et toute la terre était en paix. (...) Quand les hommes commencèrent à se fixer, ils défri-

*chaient quelque peu de terre autour de leur cabane; c'était un jardin plutôt qu'un champ...*²⁹

Ciò che occupa il *philosophe* è lo sviluppo della società umana che è da lui concepito in seno al nucleo familiare stretto nella capanna primordiale. Perciò la sua costruzione costituisce il *discrimen* fra due epoche che, a partire da quel momento, rimangono senza più possibilità di confondersi: la costruzione della prima capanna di legno segna un prima ed un dopo nella storia dell'uomo e della civiltà. La capanna diventa per Rousseau la metafora per distinguere due stati dell'essere umano, quello primitivo, selvaggio e quello naturale, allo stadio iniziale della civilizzazione e, infine, l'origine dell'operosità umana e le difficoltà della convivenza sociale, comunitaria, che deve rapportarsi con l'intrinseca aggressività dell'uomo.

Laugier, dal canto suo, non si occupa della dimensione sociale dei primi uomini. Come, prima di lui, i teorici del Rinascimento, l'abate li vede limitatamente al loro aspetto di costruttori, sarebbe a dire privi di qualsiasi idea innata e, per tale motivo, disposti favorevolmente nei confronti dei procedimenti mimetici che l'osservazione della natura suggerisce loro. Per questo le loro costruzioni, le capanne, costituiscono un modello naturale.

Il dibattito circa il tema delle origini e della prima forma mimetica dell'architettura, così salda nel principio naturale e che procede da quella antica classica, ma secondo una visione critica moderna, seguendo la logica e la ragione di un metodo già inaugurato a suo tempo da Locke e Newton, così come da Condillac, dovette dunque necessariamente appassionare i giovani architetti che si formano a Parigi negli ultimi decenni del XVIII secolo. In particolare quella generazione cresciuta sui libri di Rousseau, formatasi sulla teoria dell'architettura di Laugier e che, dalla capitale francese, nel corso degli anni 1780, partì alla riscoperta delle fonti italiane.

²⁹ J.-J. Rousseau, *Œuvres*, Poincot, Paris, t. XIX, 1788 - 93, p. 261.

Mimesi naturale e *fabriques* nel parco francese della seconda metà del Settecento

*Numquam aliud natura, aliud sapientia dicit*¹.

Negli anni intorno al 1770 - 1780, come per Rousseau riguardo alla sua concezione del comporre musica, l'ispirazione pittorica riveste un ruolo preminente nella poesia e nelle altre arti, non ultima quella di «comporre» paesaggi, parchi e giardini. L'aspirazione principale e la richiesta della committenza all'architetto è di essere formalmente più vicino possibile alla *natura magistra*, di mimarne ed imitarne fogge e procedimenti, così come d'altra parte ne tenta al contempo l'imitazione il pittore. In questi anni si instaura un confronto diretto tra il processo creativo naturale e quello artificiale, quasi si fosse ormai ingaggiata una sorta di competizione dell'arte nei confronti della natura, in una spinta verso il rinnovamento che, cionondimeno, doveva attuarsi attraverso il ritorno alle origini delle forme artistiche, che si riconosce appunto nell'universo naturale e nelle epoche in cui le arti non erano che pure espressioni dei sentimenti e degli stati d'animo umani. Nel celebre poema dell'abate Delille *Les jardins*, che d'altra parte dimostra un pensiero piuttosto critico verso gli eccessi della nuova tendenza, tale confronto si riscopre nel corso del Canto III, dove il poeta recita:

*De la nature en vain rival présomptueux
L'art en voudrait tenter une infidèle image.
De haut des vrais rochers, sa demeure sauvage,
La nature se rit de ces rocs contrefaits,
D'un travail impuissant avorton imparfaits*².

¹ D. Giunio Giovenale, *Satira XIV*, v.321. Utilizzato da Jacques Delille nel frontespizio del suo *De la philosophie de la nature*, Arkstée et Merkus, Amsterdam, t. 1, 1770.

Il tempio nel tempio

Poco dopo lo stesso impianto architettonico rispondente ad una concezione scenografica e pittorica, quale si andava mettendo in opera nei giardini di tutta Europa, partecipava della medesima tendenza che pochi anni dopo sarebbe stata sancita anche in Italia dal marchese Ercole Silva:

Lo spazio è come la tela, sulla quale deve dipingere l'artista giardiniere; e la prima sua ricerca riguarderà la natura di questo dato spazio. (...) Per più ragioni fa d'uopo cercare per un giardino uno spazio che abbia in se stesso delle naturali bellezze. Ciò accende il genio dell'artista giardiniere, che travaglia, per dir così, sotto gli occhi della bella natura, ch'è il suo modello, e che deve sforzarsi di superare³.

Nel corso del decennio 1770, in Inghilterra come sul continente, due arti cosiddette miste, quali architettura e giardinaggio, andavano trovando nella progettazione paesaggistica una nuova reciproca corrispondenza, insita nella stessa ottica alla base della composizione delle più gradevoli ed apprezzate tele dei grandi pittori di questo stesso periodo, per quanto riguarda la Francia, in particolare Le Lorrain. Mentre il giardino francese, aveva in qualche modo cercato di dimostrare come la superiorità umana fosse in grado di addomesticare la natura grazie al proprio sistema di pensiero razionale, destinato a dominare anche le forme più selvagge, in tutta Europa a quest'epoca si assiste al fiorire di una nuova volontà dei signori di completare le proprie dimore, soprattutto quelle dedicate all'*otium* della campagna, con sontuosi giardini. Il loro aspetto si faceva ormai decisamente diverso in confronto a quello attentamente pianificato meno di un secolo prima in Francia da André Le Nôtre. Nel 1779 un professore danese di estetica a Kiel, Christian Cay Lorenz Hirschfeld, pubblicava nella sua *Theorie der Gartenkunst*, in tedesco e in francese, una severa critica al giardino regolare, tutto sottomesso alle regole della geometria, all'esattezza dei giochi fra le simmetrie alla ponderata arte dei giardini praticata dai seguaci di Le Nôtre. Hirschfeld li criticava perché essi non avrebbero fatto altro che appiattare l'architettura sul terreno. Dagli anni 1770 divengono fuori moda le magnifiche prospettive studiate nel loro susseguirsi di geometrie rettilinee e perfettamente riconoscibili e così anche le grandi opere paesaggistiche in grado di imprimere sul territorio un segno razionale più che tangibile. Ormai la preferenza per la pittura di paesaggi «spettinati» guida la fantasia dell'aristocrazia e dei suoi giardinieri verso un gu-

² J. Delille, *Les jardins*, Paris, Levrault frères, an IX-1801, p. 70, testo conforme all'edizione originale del 1782, sebbene con qualche revisione ed aggiunta.

³ E. Silva, *Dell'arte dei giardini inglesi*, 1801 - 1813, 2ª edizione, ristampa Gianni Venturi (a cura di), Longanesi, Milano, 1976.

sto molto meno artificiale, concepito ad imitazione della natura. La bellezza «pittorresca» si sostituisce ad un tratto a quella simmetrica e convenzionale: alle *rocailles* si preferiscono gli *haha*, perfetta metonimia del giardino pittoresco⁴, intervento meno invasivo, meno artificiale e, oltretutto, meno costoso da realizzare e mantenere, non richiedendo la mobilitazione giornaliera di squadre di operai per curare i *parterres*. Il giardino pittoresco viene progettato con l'obiettivo di farne il perfetto sfondo per le passeggiate e la meditazione: un'opinata armonia, apparentemente casuale, regola la disposizione delle specificità del terreno, i suoi contorni, i contrasti chiaroscurali, le curve e le fronde nella profondità progressiva del quadro prospettico. Il valore psicologico introspettivo e la carica di sensibilità degli artefici dei nuovi parchi sono strettamente imparentati con i tratti peculiari di quel movimento storico rinnovatore che parte da Newton, si esplica attraverso le pagine dei trattati sull'architettura dei giardini di Horace Walpole e di Thomas Wately, quelle sulle stagioni di James Thompson, nel *Paradise Lost* di John Milton, nelle ricerche filosofiche sull'origine della bellezza in natura di Edmund Burke. Questa corrente coinvolge i ricercatori di qualsiasi settore, i pittori, gli scienziati ed infine i *philosophes*. La nuova sensibilità letteraria, artistica e scientifica determina l'intenzione di mettere in scena in maniera enciclopedica, nel contesto di libertà che offre l'ambiente del parco, la relazione fra l'uomo moderno e l'universo nella sua totalità. Si tratta infatti di materializzarvi il contatto ed il rapporto fra sensibile ed intelligibile, di sancirvi l'incontro fra natura e cultura, di riunire perciò in un unico sito, il giardino appunto, «*tous les temps et tous les lieux*»⁵, fino a realizzare, per mezzo del connubio architettura - natura, un *tableau* in cui si riflettano le diversità dell'universo.

Quanto la natura ha di vario (...) tutto è riunito ne' loro giardini, con tempieetti, con obelischi e con rovine che spuntano in qua e in là. I più bei siti paiono naturali, il colto è misto col negletto, e il disordine che vi regna è l'effetto dell'arte la meglio ordinata⁶.

⁴ Cfr. H. Brunon, M. Mosser, «L'enclos comme parcelle et totalité du monde : pour un approche holistique à l'art des jardins», *Ligeia. Dossier sur l'Art*, n. 73 -76, janvier - juin 2007, dossier *Art et espace*, sous la direction de Milovan Stanic, p. 11.

⁵ Tale è la dichiarazione d'intenti del pittore Carmontelle riguardo, nello specifico, l'ideazione di quello che oggi è divenuto il parco Monceau e che nasce come vera e propria «*folie*» dei suoi creatori, la *Folie de Chartres*. Lo stesso Carmontelle ritorna sul concetto pubblicando, pochi anni dopo, nel 1779, dopo la conclusione dei lavori per il duca di Chartres, per altro Gran Maestro del Grande Oriente di Francia, le *Vue du jardin de Monceau*.

⁶ F. Milizia, *Delle case di campagna*, 1781, incluso nella citata raccolta *L'arte dei giardini. Scritti teorici e pratici dal XIV secolo al XIX secolo*, Margherita Azzi Visentini (a cura di), Il Polifilo, Milano, t. II, 1999, pp. 97 - 113.

Si affaccia ormai sulla scena un'aspirazione alla libertà, inedita fino a quel momento, che avverte come avversa l'estetica della linea retta, mentre predilige l'irregolare, l'asimmetrico, il selvaggio, il primitivo. Si tratta di una «rivoluzione verde⁷», rivelatrice di un cambiamento di mentalità in atto, che emerge a poco a poco nella sperimentazione estetica compiuta attraverso la progettazione dei parchi, laboratorio tecnico sulla nuova estetica della rappresentazione, così come lo sarebbero state, di lì a poco, le feste nazionali rivoluzionarie.

Negli anni 1770, in Francia, il nuovo gusto della libertà nasce e prende quindi per la prima volta la sua forma nel parco. Esaminando la rivoluzione formale la cui sperimentazione principia appunto nei giardini sul finire della seconda metà del secolo, Jurgis Baltrušaitis rileva come la loro struttura sia improntata sui principi di «eterotopia» e di «mesocosmo», in quanto porzione variegata dell'ambiente naturale posto sotto condizioni controllate. La trasformazione ha luogo sulla base di un ordine nuovo che si va cercando, radicalmente diverso rispetto a quello rinascimentale. La struttura del parco evolve verso una dimensione tale per cui la profusione delle differenze esistenti al mondo si rivelano nel caos, intendendo con ciò la poliedricità delle forme che si vanno a mettere in gioco, la diversità dell'ispirazione di ciascuna di esse, finché la natura intera viene trasfigurata e trasposta nel dominio visionario e simbolico del giardino⁸. Il parco si vuole ancora *locus amoenus*, come lo era stato nei poemi ariosteschi e nei giardini rinascimentali, ma, questa volta, l'arte del paesaggista, dell'architetto-giardiniere, non fa altro che completare la sontuosità, l'impeto naturale, o la grazia, «il maestoso, il terribile ed il meraviglioso⁹», che si scopre di occasione in occasione nel *genius loci*.

Nella composizione dei parchi, si rivela allora il ruolo che la *mimesis* riveste nello sviluppo del nuovo senso estetico: un'idea di bellezza dominata dalle forme naturali in tutta la loro primitività, nella rudezza grezza, non elaborata da processi artificiali, nella materia sulla quale la mano dell'uomo non sia intervenuta, se non in modo ed in misura estremamente marginale e limitata. Il processo mimetico guida la nuova

⁷ La definizione di «rivoluzione verde» è di M. Mosser, G. Teyssot, *L'architettura del giardino e l'architettura nel giardino*, in *L'architettura dei giardini d'Occidente. Dal Rinascimento al Novecento*, Monique Mosser e Georges Teyssot (a cura di), Milano, 1990, p. 10.

⁸ J. Baltrušaitis, «Jardins et pays d'illusion», *Aberrations. Quatre essais sur la légende des formes*, Flammarion, Paris, 1995, pp. 224-226.

⁹ Th. Whately, *Observation on modern gardening. Illustrated by descriptions*, London, 1770, apparso in Francia l'anno seguente, nel 1771, tradotto dal naturalista François de Paule Latapie (1739-1823) come *L'Art des former les jardins modernes ou l'art des jardins anglois*.

sensibilità ad un concetto di «sublime» profondamente legato al paesaggio, naturale, che rispecchia lo sguardo di questo momento specifico del secolo, facendo sì che esso scorga e pervenga ad un'idea di perfezione che consiste essenzialmente nell'accettazione dell'imperfezione naturale, ma composta ad arte: «*Arte est caelare artem*», avrebbe detto nella sua epigrafe il duca di Hartcourt. Dell'artista è allora il compito di «dare a ciascun oggetto l'ornamento che gli è analogo».

Le speculazioni teoriche nel corso del secolo avevano prodotto, per quanto riguarda il procedimento specifico dell'architettura, la nozione di imitazione analogica. Cogliendo l'aspetto dell'analogia in quanto particolare sintonia che si instaura fra l'osservatore e l'oggetto o l'opera artistica e che suscita in lui speciali sensazioni intellettuali o emotive, tale concetto viene esteso in questo periodo anche alla progettazione dei giardini, la cui teoria, da Morel fino a Quatremère de Quincy¹⁰, viene ricondotta a quella dell'imitazione, ancora una volta, secondo l'antico concetto greco della *mimesis*. Certo continuano a riemergere quelle forme dell' «allegoria tellurica» che avevano improntato di sé alcuni dei più particolari giardini di epoca rinascimentale, dove il concetto di materia grezza non lavorata non era affatto estraneo, valga come un esempio su tutti quello del parco di Pratolino¹¹ o delle grotte di Boboli. Ma il pensiero metamorfico - mimetico che tende a trattare la natura come organismo sensibile, unitario, dall'aspetto tellurico a quello antropomorfo, era presto passato dall'Italia alla Francia a partire da Serlio, che aveva prestato la sua opera per la Grotta dei Pini a Fontainebleau¹². Nel Settecento, se da una parte la nuova estetica mimetica si era distaccata palesemente dalla composizione ordinata intorno all'uomo, difatti le Saline di Arc-et-Senans sono accumuli di blocchi di pietra rustici e rugosi in cui non si scorge alcun lontano tratto antropomorfo, ebbene, dall'altra parte la sensibilità che si sviluppa intorno agli anni '70 del XVIII secolo rievoca certe idee del Rinascimento o dell'Umanesimo, fra le quali la visione animista del mondo, come ricorda Monique

¹⁰ Imitare nelle belle arti significa produrre la somiglianza di una cosa, «*mais dans une autre chose qui en devient l'image*», avrebbe infatti scritto lo stesso Quatremère de Quincy al principio del secolo seguente. Cfr. A. C. Quatremere De Quincy, *Essai sur la Nature...sur l'imitation dans les Beaux-Arts*, Paris, 1823.

¹¹ H. Brunon, «“Le mouvements des eaux de l'Univers” : Pratolino, jardin météorologique» in *L'Appennino del Giambologna. Anatomia e identità del Gigante*, Alessandro Vezzosi (a cura di), Alinea, Firenze, 1990.

¹² Sulla *grotta dei Pini* si veda F. Bardati, S. Frommel, *Francesco Primaticcio architetto*, Electa, Milano, 2005, pp. 77-85 con bibliografia. Sull'influenza di Serlio sull'architettura francese, sempre di S. Frommel, *Sebastiano Serlio Architetto*, Mondadori, Milano, 1997. Sui fenomeni di assimilazione, emulazione o reazione della Francia rispetto ai modelli italiani cinquecenteschi si potrà trovare ampio riferimento in F. Bardati, S. Frommel (éd.), *La réception de modèles cinquecenteschi dans la théorie et les arts français du XVIIe siècle*, Droz, Genève, 2010.

Mosser¹³ a proposito del saggio dell'americana Barbara Maria Stafford¹⁴. Tale procedimento ha luogo secondo Stafford in reazione al rigore del pensiero cartesiano. Non a caso, viene infatti citato l'amico di Voltaire, il filosofo Jean-Baptiste-Claude Delisle de Sales, che, nel suo *De la philosophie de la nature*, pubblicato nel 1770, riscrive uno dei più noti episodi della storia di Pitagora:

[Il saggio greco] al quale la Natura è parsa animata, vuol incidere su di una roccia le scene di cui è appena stato testimone; la pietra si anima allora sotto il cesello ed il filosofo balza indietro dalla sorpresa – Cosa? Tutto è sensibile!

Il gusto per il primitivo, poi, è piuttosto caratteristico dello spirito dei Lumi, in un dialogo biunivoco e continuo fra natura e cultura, che guida pittori ed architetti, ma anche colti committenti, nella composizione di paesaggi in cui, per aver perso in parte il codice di lettura, oggi troviamo sempre maggiore difficoltà a leggere il limite fra parco e natura selvatica *tout court*. D'altra parte, la progressiva annessione al giardino di parti di territorio allo stato naturale e 'primitivo', aveva già determinato l'evoluzione delle sue forme. Dall'*hortus conclusus* medievale, recintato da alte mura che lo celavano agli sguardi esterni e ne proteggevano l'autonomia e la perfezione dell'equilibrio interno, il giardino regolato dalla griglia architettonica aveva visto una prima apertura sul paesaggio nel corso del Rinascimento¹⁵. Rispecchiando tale cambiamento di prospettiva, Vincenzo Marulli, di lì a qualche anno, avrebbe scritto:

¹³ M. Mosser, *Allégorie naturelle et poétique tellurique dans les jardins pittoresques de l'Europe des Lumières*, in Hervé Brunon, Monique Mosser, Daniel Rabreau (dir.), *Les Éléments et les métamorphoses de la nature. Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVIIe au XVIIIe siècle*, Bordeaux/ Paris, William Blake & Co. / Art & Arts / Université de Paris-I Panthéon-Sorbonne, 2004, p. 384.

¹⁴ B. M. Stafford, *Rude sublime: The Taste for Nature's colossi during the late Eighteenth and the Early Nineteenth Century*, «Gazette des Beaux-Arts», avril 1976, pp. 113 - 126.

¹⁵ I riferimenti bibliografici sull'argomento sarebbero troppo numerosi per poter essere qui citati, ma per una visione panoramica sulla vasta letteratura della materia, si rinvia il lettore a: Battisti, *Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio*, Leo S. Olschki, Firenze, 2004; T. Comito, *Le jardin humaniste*, in *Histoire des Jardins de la Renaissance à nos jours*, Monique Mosser, Georges Teyssot (dir.), Flammarion, Paris, 1991, p. 33 - 41; M. Azzi Visentini, *Il ruolo del paesaggio nella concezione della villa italiana tra Rinascimento ed età barocca*, in *Paesaggio e paesaggi veneti*, Baldan Zenoni Politeo (a cura di), Gruppo Giardino Storico - Università di Padova / Guerini ed Associati, Milano, 1999, p. 41 - 52; M. Azzi Visentini, *Alle origini dell'architettura del paesaggio: considerazioni in margine al rapporto tra gli edifici, i giardini e il sito nelle ville laziali del Cinquecento*, in *Villa Lante a Bagnaia*, S. Frommel, F. Bardati (a cura di), Electa, Milano, 2005, p. 190 -205.

Non v'ha cosa tanto contraria alla bellezza de' giardini, quanto il chiuderli con alte mura; restringono queste la prospettiva, impediscono il vantaggioso paragone della villa con la rustica campagna, e quasi direi, che imprigionano l'occhio, e l'anima dello spettatore. (...) se da un lato si voglia, o debba chiudere il giardino con alto muro, vi si faccia almeno una qualche ferrata, per la quale, chi passa di fuori vegga le interne delizie, e quei, che stando dentro, godano del passeggio, e delle prospettive esteriori¹⁶.

Se nei giardini italiani del Cinquecento un certo gusto per il «salvatico» aveva già trovato spazio¹⁷, verso la fine del Settecento in Francia l'estetica del sublime tende a far sì che il giardino si annetta larghi brani di bosco, terreno incolto e paesaggi dai tratti selvaggi, aspri dirupi, paurose falesie, ma anche dolci colline, scherzosi torrentelli e laghetti pacifici che, in base alla stessa visione formale si prestano all'estro degli eccentrici o sognanti proprietari perché vengano completati dagli architetti: «Tutta la natura è giardino» afferma l'inglese Horace Walpole¹⁸. La stessa visione del sublime pretende totale libertà d'immaginazione e spazi immensi, così come giganti sono le volumetrie di cui sognano Ledoux e Boullée, aspetto sintomatico degli interrogativi che assillano l'intellettuale di quest'epoca, il cui punto di vista è ormai mutato profondamente. Ecco dunque enormi tratti di natura, condizionata dalle regole della composizione, punteggiati di lunghi sentieri, imprevedibili belvedere, attraversamenti graziosi o ponti vertiginosi, montagnole rocciose, grotte misteriose, muti altari, padiglioni di varia foggia, *tombeaux* e templi rustici. Il trionfo del sublime sottoforma di paesaggio, che mette in evidenza tutta la fragilità del confine fra natura addomesticata nel giardino e quella selvaggia che vi viene comunque parzialmente inclusa, in un certo senso anticipando di due secoli certi procedimenti della *land art*¹⁹. Ad ogni modo, in tale dimensione sublime della progettazione, emersa negli anni 1770 nel contesto dei parchi, tutti gli elementi architettonici che vengono previsti a completamento analogico della natura, sono portatori di una forte carica simbo-

¹⁶ V. Marulli, *L'arte di ordinare i giardini*, 1804, recentemente pubblicato in Margherita Azzi Visentini (a cura di), *L'arte dei giardini. Scritti teorici e pratici dal XIV secolo al XIX secolo*, Il Polifilo, Milano, t. II, 1999, pp. 275 - 300.

¹⁷ Si veda ad esempio la parte alta del giardino della villa medicea di Castello, dove tuttavia esso aveva assunto dimensioni piuttosto contenute.

¹⁸ H. Walpole, *Essay on Modern Gardening*, Strawberry Hill, 1771, nel quarto volume di *Anecdotes of painting in England*, dove appare col titolo di *The modern taste in gardening*'.

¹⁹ Come è stato per altro affermato anche da H. Brunon, M. Mosser, *L'enclos comme parcelle et totalité du monde*, cit., 2007, pp. 59 - 75 e da Andrews, *Le sublime comme paradigme : Hafod et Hawkstone*, in *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, Flammarion, Paris, 1990, p. 319 - 322.

lica, spesso fondata sulla fusione di domini diversi in un regime che è, come si è accennato, quello dell'allegoria, resa profondamente moderna dalla reinterpretazione tutta filosofica della mitologia greca e latina. Jean Starobinski ha condotto un'analisi sulla modernizzazione della cultura antica nella letteratura dei Lumi sostenendo che emozione ed espressione nell'uomo delle origini sarebbero un tutt'uno, per cui l'antico progenitore avrebbe manifestato nel primo lirismo, nelle prime grandi epopee, nei miti, il suo legame immediato con la natura, dalla quale non sarebbe stato ancora percepito come estraneo²⁰. Questa interpretazione legittima il mito sia poeticamente sia ontologicamente e riporta, una volta di più, l'attenzione sulle espressioni primeve, nella cui rude semplicità ed onestà, durante la seconda metà del Settecento, si scopre l'immagine di un'arte prima dell'arte, di una poesia anteriore ed anticipatrice di ogni regola della composizione. Starobinski, pur dedicandosi allo studio della letteratura del periodo, svela la ragione e la forza della convinzione che contemporaneamente muove e determina la creazione dei giardini naturali, sulla scorta delle riflessioni di Condillac, di Rousseau, di Laugier a proposito delle origini dell'uomo, del suo linguaggio e delle sue prime creazioni necessarie alla sopravvivenza: fra queste la capanna del mito vitruviano.

In tali microcosmi progettati al di fuori del Paradiso Terrestre, come quello «perduto» di Milton, l'architettura fornisce la struttura di base, rendendoli capaci di riunire in un'unità spazio - temporale il tempio del dio del mito antico e la casa del primo uomo, l'attrazione esotica, la pianta archetipica e quelle di recente acclimatazione, la bizzarra *folie* ed il monumento, già romantico, elevato ad un sentimento o ad un poeta, grazie ad un percorso di libere associazioni che si basano fondamentalmente sulla letteratura classica e quella di viaggio, sul mito e sulla filosofia moderna, sull'incanto del sublime naturale e sull'immaginazione umana, sulla peregrinazione della mente e sullo studio delle scienze umane e naturali²¹. Si dà così vita, a partire da questo periodo fino all'inizio del secolo successivo, ad un paesaggio pittoresco che, dalla teoria dei trattati, si realizza nella pratica, attraverso l'applicazione di scelte critiche nella progettazione del sostegno di tale meravigliosa macchina verde. Questa base è, come si diceva, essenzialmente architettonica, così come lo è il principio che

²⁰ J. Starobinski, *Fable et mythologie, aux XVIIe et XVIIIe siècle. Dans la littérature et la réflexion théorique, Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, sous la direction d'Y. Bonnefoy, Flammarion, Paris, t. 1, 1981, pp. 390 - 400.

²¹ L'architetto Auguste Cheval de Saint-Hubert, di cui nel seguito del volume avremo modo di parlare largamente, possedeva infatti un'edizione francese del *Paradise Lost* di Milton. Cfr. nel *Regesto documentario*, la composizione della biblioteca di Hubert, *Inventario post-mortem d'Auguste Cheval de Saint-Hubert*, pp. 425 - 427.

mette in ordine la successione di boschetti e praterie, compone elementi naturali e culturali, regola il montaggio di frammenti di epoche e luoghi, i quali, a loro volta, acquisiscono un'importanza del tutto inedita e costituiscono una delle caratteristiche fondamentali del nuovo stile che in Francia si afferma come «anglo - cinese», «pittorresco» o «irregolare». I frammenti di architettura punteggiano le scenografie naturali costruite alla maniera di quadri che si susseguono gli uni agli altri, sempre nuovi e sempre interessanti all'occhio. Li si scopre via via nel corso di lunghe passeggiate, spesso solitarie e in grado di conciliare la meditazione o lo studio. Nel giardino irregolare la presenza evocatrice di tali frammenti ☒ non casualmente, auspicata e spesso addirittura prevista o schizzata, prima ancora che progettata dall'architetto, da pittori e letterati. Hubert Robert assume chiara fama in questo settore durante gli anni precedenti la Rivoluzione, mentre, poco dopo, Goethe, all'interno del suo romanzo *Die Wahlverwandtschaften*, li ricorda in quanto mete, di volta in volta curiose, che il proprietario del parco, spesso un dilettante d'architettura, il suo pittore o il suo architetto *en poète* per lui, ha inserito lungo il percorso di una passeggiata come a scandirne il ritmo, costituire una sosta o la destinazione della giornata.

Già nel secondo decennio del XVIII secolo Alexander Pope, rivelandosi non solo fine letterato ma anche uno dei primi teorici del giardino pittoresco, aveva messo in luce le connessioni esistenti fra letteratura ed arti visive. Nel suo commento ad Omero spiegava come gli elementi paesaggistici della narrazione fossero giustificati in quanto scenario dell'azione e previsti come ambientazione in funzione dello svolgersi delle vicende in primo piano. A lui si deve la formula «*ut pictura poesis*», che tanta parte sarebbe stata destinata ad avere negli anni successivi.

Oltre alla letteratura di Pope e del già citato Whateley, sono i disegni e le teorie sulla progettazione dei giardini pubblicate dai connazionali William Chambers e Lancelot 'Capability' Brown ad esercitare una notevole influenza sui parchi francesi. La realizzazione di tali scenari avrebbe occupato i più interessanti architetti e pittori dagli anni 1770 fino allo scoppio della Rivoluzione ed oltre, dopo la pausa forzata del Terrore e della repubblica termidoriana, periodo in cui questi stessi personaggi divengono artefici di altre rappresentazioni, urbane stavolta.

Francesco Milizia riconosce subito l'autorevolezza in questo nuovo contesto sperimentale di altri due inglesi, Lord Burlington e William Kent. Quest'ultimo in particolare ☒ citato nello scritto del teorico italiano sulle case di campagna come il pittore e l'architetto di merito che, per primo, ha osato infrangere le regole di Le Nôtre e che «non imitò che la natura». Burlington e Kent, oltre a Brown, Chambers, e Whateley vengono immediatamente tradotti in francese e contribuiscono in modo decisivo a codificare il nuovo parco: nella Francia animata dai sempre più pressanti aneliti verso un cambiamento sociale e politico radicale, questo dei parchi ☒ con ogni evidenza in tale fase il terreno di più libera, attiva e fervente sperimentazione a livello

architettonico. Gli esperimenti condotti, inizialmente in Inghilterra²² e, quasi contemporaneamente in Francia, producono la progressiva e rapida maturazione di una nuova ottica progettuale che, nei parchi, appunto, si basa su due elementi: il preciso significato degli elementi architettonici, inseriti nel giardino perché, in unione al paesaggio naturale, costituiscano il fulcro dell'esperienza della passeggiata, e l'interpretazione del giardino in sé come scenario teatrale, componibile per scene, ciascuna dal carattere ben individuabile, l'una di seguito all'altra.

In questo modo la rappresentazione pittorica assume un ruolo principe nella progettazione architettonica, la quale comincia in primo luogo a servirsi delle caratteristiche naturali dello scenario semplicemente completandolo in modo da imprimere alla scena la capacità di suscitare precise emozioni nello 'spettatore'; in secondo luogo essa inizia ad avvalersi di strumenti, quali le «meditate disposizioni» di cui parla Watelet²³, che sfruttano anche l'effetto caduco e variabile dell'occasione, nel caso dei parchi offerto dallo scorrere delle ore e dal variare delle stagioni, apprendendo a trattare il reale nei suoi aspetti effimeri, legato cioè ad un evento. Questo si verifica e si rinnova ogni volta nella passeggiata, che costituisce il momento in cui la scena progettata non si limita ormai più ad accogliere l'azione dei personaggi ma in una certa misura la determina, influenzandone l'andamento fisico, il comportamento, le sensazioni ed indirizzandone stati d'animo ed argomenti di riflessione, di studio, di meditazione.

Laddove i giardini sono naturali senza rassomigliare alla natura ordinaria, nuovi senza essere affettati, e straordinari senza essere stravaganti; ove l'attenzione dello spettatore è continuamente tenuta sospesa, punta la sua curiosità, ed il suo spirito occupato da una grande diversità di sensazioni; là bisogna che i giardinieri siano gente di genio, d'esperienza e di criterio; bisogna che siano pronti a sentire, ricchi di mezzi, fertili in invenzioni, e che conoscano a fondo tutt'i movimenti del cuore umano²⁴.

A loro volta, i *promeneurs* rappresentano i personaggi che animano il quadro di soggetto naturalistico e storico a cui accedono, attivando così il significato degli elementi architettonici nel giardino, inseriti a loro volta secondo una progressione cul-

²² Nel contesto inglese, si vedano ad esempio i disegni di William Whrighte, William Chambers, Thomas Sandby, John Soane. In Francia questi primi esperimenti furono ripresi poi in forma immaginifica, per altro, anche da Jean-Jacques Lequeu. Si veda, nelle *Appendici*, l'*Antologia iconografia* rispettivamente alle pp. 324 - 331; 350 - 352; 357 - 359; 353 - 357.

²³ C. H. Watelet, *Essai sur les jardins*, Imprimerie De Prault, Paris, 1774.

²⁴ Così William Chambers secondo Ercole Silva, nelle conclusioni del già citato *L'arte de' giardini inglesi*.

turale che nella maggioranza dei casi procede dall'antichità italiana, etrusca e romana, alle reinterpretazioni del gotico nazionale fino alle forme stravaganti con cui si immaginava la pagoda cinese. Ogni architettura costituisce il tema di una scena, collocata con attenzione perché venga incorniciata dalla natura secondo la tessitura cromatica e lo scorcio prospettico più opportuno e gradevole, in modo da mimare le analoghe caratteristiche naturali del luogo²⁵. La natura, dal canto suo, ancora una volta principale fonte di ispirazione per le piccole architetture del parco, è concepita in rapporto con i grandi tratti culturali dell'epoca, con i temi pastorali ed arcadici della letteratura e con l'interesse scientifico per la varietà e la minuta differenziazione delle forme naturali. Tutti questi aspetti ispirano la drammaturgia dei giardini²⁶ e forniscono sostanza reale all'universo culturale, fantastico, letterario o scientifico del progettista e del *promeneur*. All'interno della tenuta o del parco, le fabbriche, perciò, attribuiscono un'identità precisa e suggeriscono la giusta interpretazione da parte del *promeneur* ai contesti di natura più o meno regimentata nei quali sono appositamente inserite: il deserto, il romitaggio, l'Eliseo, la prateria arcadica sono ogni volta completati da una capanna, un tempio rustico o un *tombeau*. Nel 1770 circa il termine *fabrique* trasla semanticamente dall'indicare «tutti gli edifici di cui la pittura offre la rappresentazione», alla più vasta e comprensiva definizione di «costruzione creata in un giardino a scopo ornamentale o pittoresco»²⁷, evidenziando così di maniera esplicita l'intimo legame fra la pittura del paesaggio e l'arte dei giardini. Jean-Marie Morel pubblica nel 1776 una *Théorie des jardins* in cui codifica di fatto «tutti gli edifici di effetto e tutte le costruzioni che l'opera dell'uomo aggiunge alla natura per l'abbellimento dei giardini», designandoli con lo stesso termine che si usava in pittura: *fabriques*. Basando la sua analisi, in special modo, sul rapporto proporzionale che, a suo avviso, deve instaurarsi fra il carattere dell'edificio ed il sito, egli ritiene che spetti all'architetto garantire la solidità e la fisionomia espressiva delle miniature tridimensionali di cui il «giardiniere» abbisogna per completare, nell'ambito del proprio programma iconografico, scenografico e simbolico, il fascino e la verosimiglianza delle sue composizioni, avendo presente il fine ultimo del loro inserimento nel paesaggio: la collezione e l'associazione sapiente con il contesto naturale per il diletto dello spirito, l'abbellimento della passeggiata e la promozione di determinati sentimenti.

²⁵ L. Hunt, «*Ut pictura poesis*»: il giardino e il pittoresco in Inghilterra (1710 - 1750), in *L'architettura del giardino e l'architettura nel giardino*, in *L'architettura dei giardini d'Occidente. Dal Rinascimento al Novecento*, Monique Mosser e Georges Teyssot (a cura di), Electa, Milano, 1990, p. 231.

²⁶ J. Baltrušaitis parla di «drammaturgia» del giardino, in Baltrušaitis, *Jardins en France 1760 - 1820. Pays d'illusion, terres d'expériences*, Catalogue de l'exposition, Paris, 1977.

²⁷ M. Mosser, G. Teyssot, *L'architettura del giardino e l'architettura nel giardino*, cit., 1990, p. 13.

Anche sulla base del suo trattato, oltre che sull'analisi dei tipi e dei modi ricorrenti di servirsi delle *fabriques* nei diversi parchi che vengono contemporaneamente realizzati in Francia, siamo in grado di individuarne schematicamente le numerose funzioni. In primo luogo le fabbriche sono gli elementi antropici caratterizzanti il paesaggio naturale, capaci cioè di attribuire al luogo l'identità che è stata immaginata e progettata per esso dal giardiniere, in considerazione del fatto che dietro tale appellativo può presentarsi il precursore dell'architetto paesaggista moderno, ma anche un dotato pittore o ancora il committente-dilettante già citato. Al tempo stesso, esse costituiscono anche il segno della civiltà, ai suoi albori o in vario grado sofisticata, sulla natura: perciò non è raro che, fra i diversi monumenti in miniatura e le curiosità che il giardiniere desidera installare nel parco vi sia la capanna, in quanto, per altro, portatrice di un forte contenuto ideologico e filosofico, così come il tempio, incompiuto o in rovina²⁸. Il terzo scopo è poi funzionale alla scansione temporale della passeggiata, stabilendo le tappe sui sentieri o le destinazioni finali. Inoltre le architetture progettate per i giardini costituiscono i tipi tridimensionali con cui, nel paesaggio, si scrive il diario intimo dell'architetto - giardiniere - pittore che può dare libero sfogo, con il beneplacito del suo committente, all'immaginario di cui sono popolate le scene mentali scaturite dalla sua formazione, dai viaggi in Italia, dallo studio dei trattati. Infine, la presenza delle *fabriques* nelle scenografie paesaggistiche lungo il percorso delle passeggiate, rappresenta un'esperienza non dissimile rispetto a quella della consultazione dell'*encyclopédie*, come se nel mesocosmo del parco fossero contemplate, non solamente le evasioni del repertorio formale illuminista, intrecciato ai *topoi* della sensibilità preromantica, che, di lì a poco, sarebbe confluita in *Die Zau-*

²⁸ Helmut Reihard ha catalogato, nell'ambito del poliedrico repertorio tipologico delle fabbriche nei parchi della fine del XVIII secolo, le capanne e le case destinate ai filosofi o agli eremiti, gli Elisei, gli altari, i templi dedicati alla Virtù, all'Amicizia, alla Saggezza, alla Filosofia, come tappe del percorso iniziatico per gli adepti della massoneria di cui nella maggioranza dei casi i proprietari delle tenute e committenti erano affiliati o membri della sua stessa aristocrazia. Non sfuggono da questo elenco il marchese René de Girardin ed il suo parco ad Ermenonville. Si veda H. Reinhardt, *L'influence de la franc-maçonnerie dans les jardins du XVIIIème siècle*, in *Massoneria e architettura*, Carlo Cresti (a cura di), Bastogi, Foggia, 1989, pp. 87- 94. Oltre a Reinhardt, altri studiosi come lo stesso Carlo Cresti, Anthony Vidler, James Stevens Curl, Magnus Olausson, Géza Hajòs hanno evidenziato la complessità delle definizioni tipologiche delle *fabriques*. In effetti, ha notato Alessandro Tosi, alcuni parchi sarebbero interpretabili come allegorie massoniche ed altri ancora come ambienti per i rituali massonici: riuscire ad individuare e leggere questa distinzione permetterebbe dunque di evitare di enfatizzare in maniera erronea taluni componenti dell'iconografia presente nei giardini e di incorrere in fraintendimenti del significato, nella progettazione del parco, dell'utilizzo di talune tipologie dalla marcata valenza simbolica intendendole invece come tardive risposte al mutamento del gusto. Si veda il volume curato da Cresti e citato qui sopra, oltre a: M. Conan, *Performance and Appropriation: Profane Rituals in Gardens and Landscapes*, Harvard University Press, Dumbarton Oaks, 2007.

berflöte, ma anche l'iniziazione culturale alle scienze e alle tecniche. In particolare le *fabriques* svelano ed a loro volta si rivelano come un colto pretesto per trasformare in realtà le lezioni di architettura dei trattati, la concretizzazione *in situ* dell'iconografia classicista²⁹. Per cui, non di rado, l'architettura della tradizione rurale, la capanna del filosofo, il tempio rustico o il padiglione che ha per sostegni dei semplici tronchi d'albero, richiamano intenzionalmente al dibattito intorno alle prime comunità antropiche, alle origini *rousseauistes* della civiltà e a quelle vitruviane dell'arte del costruire, finché, nella tenuta di campagna, indefinitamente ed intrinsecamente lontana dalla dimensione urbana e cittadina, non risulta inscindibilmente presente l'inconscio proprio della città.

A differenza dei laboratori creativi che avrebbero avuto modo di essere costituiti di lì a poco nel contesto, difatti, urbano della Parigi rivoluzionaria, per la celebrazione delle feste nazionali, in cui la libertà espressiva ed immaginativa sarebbe stata condizionata e regolamentata dalle esigenze politiche e propagandistiche delle amministrazioni committenti, nell'ideazione delle *fabriques* all'interno dei giardini l'estro e la sperimentazione, spesso visionaria, ma ben ponderata da parte degli architetti attivi fra gli anni '70 del Settecento ed il primo decennio del secolo seguente, ha modo di liberarsi, realizzando, sotto forma di *rêveries* tridimensionali quelle che costituiscono in realtà la sintesi e la dimostrazione della ricezione, durante quest'epoca illuminata, dei modelli architettonici e culturali che la Francia aveva assorbito e rielaborato, a partire da quelli del Rinascimento e del Classicismo italiano, fino alle nuove tendenze – in particolare inglesi e tedesche – dell'Europa moderna.

²⁹ Molti giardini ripropongono collezioni di *fabriques* che costituiscono quasi la trasposizione completa dell'iconografia di volumi che hanno impressionato enormemente il loro aristocratico committente. Mosser, ad esempio, parla del parco di Shugborough come la traduzione del primo volume delle *Antiquities of Athens* che Stuart e Revett avevano pubblicato nel 1762. Cfr. M. Mosser, «Le architetture paradossali ovvero piccolo trattato sulle "fabriques"», *L'architettura dei giardini d'Occidente*, cit., 1990, p. 273.



Fig. 1. C.-N. Ledoux, *L'abri du pauvre*, illustrazione tratta da *L'Architecture...* (1804). La rappresentazione del riparo del povero, ovvero del buon selvaggio, mostra uno stato di estrema semplicità, primitiva, che si avvicina a quello di natura. Essa indica forse ed illustra il ritorno dell'architettura alle sue fonti. Secondo J.M. Pérouse de Montclos, sarebbe possibile una seconda interpretazione: l'incisione potrebbe esprimere anche l'impoverimento del creativo che ha esaurito le risorse dell'architettura classica ed il suo arrendersi sconsolato di fronte alla tempesta di avvenimenti politici disastrosi che lo hanno privato della sua clientela. Il povero che trova riparo sotto l'albero sarebbe allora lo stesso Ledoux, raffigurato come un nuovo Giobbe delle arti miracolosamente sopravvissuto alla tempesta degli eventi rivoluzionari, nell'atto di implorare gli Dei antichi, ai quali, però, non crede più. Ne *L'Architecture* Ledoux, non rappresentando mai la capanna come modello originario, mostra di rifiutare tale archetipo, in contrasto con Laugier.



Fig. 2. *The Leasowes, Shropshire*, incisione su rame pubblicata in *The Beauties of England and Wales*, 1811.



Fig. 3. H. Robert (scuola di), *Les jardins d'Ermenonville*, verso 1770. Particolare.



Figg. 4 - 5. D. N. Chodowiecki, *Empfindung, da Naturliche und affectirtr Handlungen des Lebens*, 1779.



Fig. 6. H. Robert, *Temple de l'Amour à Versailles*, 1791. Musée Nissim de Camondo, Parigi.



Fig. 7. H. Robert, *Les lavandières*, verso 1800, Fine Arts Museum of Cincinnati. Il tempio della filosofia a Ermenonville viene qui immaginato dal pittore come se si trattasse di una fontana intorno alla quale lavorano spensierate delle lavandaie.



Fig. 8. J. Schaffer, Scena teatrale da *Die Zauberflöte*, II/18; *Wiederbegegnung Paminas mit Tamino*, 1794.



Fig. 9. J. W. Goethe, *Luisenkloster*, Weimar, 1778.

Il tempio nel tempio



Fig. 10. H. Robert, Carpinata in un parco, Parigi, Institut Néederlandais.



Fig. 11. Padiglione nel parco, Potsdam, Giardino di Sansouci.



Fig. 12. Dettaglio delle colonne arboree in forma di palma, Potsdam, Giardino di Sansouci.



Fig. 13. F. Tietz, Padiglione cinese, Veitshöchheim, Giardino del principe vescovo.

Le *promeneur solitaire* e l'Île des Peupliers ad Ermenonville

*L'effetto adunque morale di un giardino sarà nella proporzione degli avvantaggi reali che offre unitamente alle illusioni che crea, quando riunisca tra i tanti oggetti che trovansi prodigati dalla natura sulla superficie della terra quelli che destano maggiori sensazioni*¹.

Se è *en poète* che l'architetto ed il pittore si accostano alla progettazione, in particolare modo dei parchi, è soprattutto grazie all'influenza profonda di un'opera letteraria che ha marcato più di una generazione: *La Nouvelle Héloïse*. Durante l'estate del 1751 Rousseau aveva indugiato a lungo nella descrizione del *jardin de l'Elysée* immaginato nel piccolo villaggio svizzero di Clarens, una delle cornici più riuscite per le tormentate vicende di Saint-Preux e di Julie, la protagonista del romanzo apparso, con le incisioni di Gravelot, solamente nel 1761. Seguendo il filo dei suoi pensieri, dal *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*, a quello sul governo della Polonia, alle teorie enunciate nell'articolo dell' *Encyclopedie* sull'economia politica, all'ispirazione musicale de *Le Devin du village*, Rousseau esplicita nelle forme dello scenario del giardino, caro alla sua protagonista Julie, quel *retour à la nature* e alla sensibilità dello spirito che rende le riflessioni dei *philosophes* più illuminati un fenomeno, se si vuole, di moda. Criticando, inevitabilmente, i vialetti disegnati con la squadra, la vegetazione regolata dalle cesoie, il *décor* geometrico che pretende autoritariamente la soddisfazione dello spirito, alla struttura totalitaria e paralizzante del giardino alla francese, il ginevrino vi contrappone un parco dalla natura libera, sorridente e stimolante l'immaginazione e la meditazione. Il parco pittoresco di Clarens, con ombrosi boschetti fioriti, diverse varietà di alberi che si mescolano nel più piacevole dei modi, i sentieri sinuosi sofficemente pavimentati di muschio, si ri-

¹ A. Della Libera, *Dei giardini e del loro effetto morale*, Nicolò Bettoni, Milano, 1821. Nell'opera, Della Libera scrive di due innamorati, Enrico e Lisa, che tracciano un «itinerario d'amore sviluppato negli articolati meandri del parco».

chiama direttamente alle tele di Le Lorrain, Watteau, Tenier Le Jeune, Berghem e soprattutto ai paesaggi arcadici di Poussin, colmi di grazia paradisiaca e di un fascino tutto moderno ma dal sapore antico. In questi dipinti, così come nel parco immaginato da Rousseau, fa bella mostra di sé una natura apparentemente spontanea. Qui l'accorto lavoro dell'uomo per contenere e disporre la natura, imitandone a sua volta forme e procedimenti, è regolato da un'arte talmente sofisticata da risultare insospettabile. «*Il est vrai que la nature a tout fait, mais sous ma direction, et il n'y a rien là que je n'ai pas ordonné*», dichiara Julie a Saint-Preux². Rousseau si cura di inserire nel giardino di Clarens una concezione nuova del rapporto fra uomo e natura, che meglio si confà ad un modello di società ben differente rispetto a quella conosciuta, basato su un contratto di equanimità ed uguaglianza stabilito fra le sue componenti. L'anno successivo, nel 1762, vede la luce *Du contrat social*, le cui conseguenze non solo sulla Francia, ma sull'intero continente, sono incalcolabili. Nel decennio che segue, i principi del filosofo di Ginevra lavorano instancabilmente negli animi più sensibili e non mancano di esercitare un'irresistibile effetto suasorio che cambia a poco a poco il modo di pensare di una certa parte dell'aristocrazia francese, quella stessa che ama circondarsi perciò di parchi che la richiamino costantemente alla semplicità della natura.

Proprio in un giardino ispirato alle teorie ed all'estetica proposte dal filosofo di Ginevra nel *Discours sur l'origine des langues*, ne *Le Devin du Village* e ne *La Nouvelle Héloïse*, nel luogo reale che rappresenta, dunque, l'equivalente paesaggistico concreto dei principi espressi nelle sue opere, trovò rifugio nel 1778 Rousseau in persona. Egli aveva trascorso a Parigi, nel modesto appartamento al quarto piano della vecchia rue de Platrière, che oggi porta il suo nome, gli ultimi otto anni. In preda ad uno stato di crescente ansia e latente misoginia, si era occupato di trascrivere partizioni musicali ed aveva cominciato a registrare la sua autobiografia nelle *Promenades*. In quel periodo pochissime persone erano riuscite a farsi ricevere dal filosofo, ormai afflitto da una forma di mania di persecuzione che, malgrado la raggiunta celebrità, lo aveva portato a fuggire non solo la società, ma addirittura la compagnia stessa degli uomini. Diversi signori, appassionati sostenitori delle sue idee, avevano da tempo principiato ad invitarlo presso questa o quella tenuta perché li onorasse della sua presenza ed egli stesso potesse trascorrervi in serenità quel che gli re-

² J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, quarta parte, lettera XI. Analogamente, l'autore della *Promenade d'Ermenonville*, presumibilmente Stanislas de Girardin, scrive: «*Dans ce lieu, la main de l'homme aurait profané la nature : il fallait se contenter d'en jouir, de l'admirer et surtout n'y rien changer (...)*». Cfr. anche Blanchard, *Ermenonville, les lieux du texte d'un jardin*, «Communication et langages», n. 50, 3^{ème} - 4^{ème} trimestre 1981. p. 72.

stava da vivere. Nella primavera di quell'anno, quando il dottor Le Bègue de Presle, amico personale e titolare di una cattedra presso la Facoltà di Medicina di Parigi, gli propose l'ospitalità del suo conoscente, il marchese René-Louis de Girardin presso il dominio di Ermenonville, Rousseau, che allora aveva compiuto sessantasei anni, decise di accettare l'invito insieme alla compagna Marie-Therèse Levasseur, alla quale era stata diagnosticata una forma di affaticamento per il quale un soggiorno in campagna sarebbe stato fortemente indicato³.

Il marchese Girardin, da sempre un difensore delle idee del *philosophe*, era rimasto enormemente toccato dal trittico delle sue pubblicazioni degli anni 1760, *La Nouvelle Héloïse*, *Du contrat social*, *Emile*: riformista convinto qual era, si era tanto appassionato alla teoria politica e sociale che vi è espressa, da riprodurre in forma simbolica nei giardini della sua tenuta ad Ermenonville le trasformazioni che lui, come altri aristocratici del suo ambiente, si auspicava potessero presto prendere avvio nella società. Trentenne, dopo aver viaggiato sia in Italia, a Firenze e a Roma, sia in Inghilterra, dove aveva visitato il parco di William Shenstone a Leasowes, aveva ricevuto dal nonno paterno il nome e la proprietà. Nel 1766 aveva così dato inizio ai lavori di trasformazione della sua tenuta, che comprendeva un castello e un ampio territorio paludoso. Negli anni successivi, mentre Rousseau dava alle stampe il *Dictionnaire de musique* e poco dopo si dedicava alla scrittura delle *Confessions*, Girardin si occupava di bonificare la palude per dare vita al parco di Ermenonville, fondandolo sui principi delle più moderne teorie di composizione paesaggistica. Contemporaneamente veniva pubblicato il *Voyage autour du monde* di Bouganville, moriva il sovrano Luigi XV, Monsieur de Monville principiava i lavori del Deserto di Retz, si realizzava la *folie* dell'Hameau de Chantilly e a Versailles venivano abbattuti e ripiantati alberi in linea col nuovo gusto. L'intendimento del marchese, dichiarato nel trattato che avrebbe pubblicato a Ginevra nel 1777, *De la composition des paysages ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations en joignant à l'agréable à l'utile*, era quello di sfruttare i larghi terreni e l'acqua sorgiva che li irroravano per creare un parco irregolare sul modello di quelli inglesi. Con l'aiuto di un capogiardiniere fatto venire dalla Scozia e di una numerosa squadra di esperti giardinieri britannici⁴, sfruttando sia le conoscenze in materia di architettura e composizione di

³ Cfr. S. De Girardin, *Mémoires de Stanislas de Girardin : Nouvelle édition*, Armand Aubré éditeur, Paris, t. I, 1834.

⁴ Così la notizia è riportata da Conan nella postfazione dell'edizione del 1979 del trattato redatto da René Louis Girardin sull'arte di comporre i paesaggi. Cfr. R.-L. De Girardin, *De la composition des paysages ou Des moyens d'embellir la nature autour des habitations*, P.-M. Delaguette, Genève et Paris, 1777.

Jean-Marie Morel, la cui teoria era «tutta fondata sulla natura», sia le competenze pittoriche di Georges-Frédéric Meyer, suo ospite e di Hubert Robert, il marchese si era accinto, seguendo la regola dell'«aggiungere e comporre», ad immaginare ed a cercare i quadri prospettici che il paesaggio naturale della sua tenuta avrebbe potuto proporgli. «*C'est uniquement dans l'effet pittoresque, avrebbe scritto, qu'on doit chercher la manière de disposer avec avantage tous les objets qui sont destinés à plaire aux yeux.*». L'intuizione di far in modo che tutti i diversi aspetti del giardino potessero essere colti dallo sguardo secondo una visione completa (Fig. 14), fu quella che gli permise di disporre abilmente gli elementi naturali in maniera da incanalare prospetticamente i diversi scenari verso le *fabriques* che egli ordinava di volta in volta di costruire animando le scene che andava appassionatamente schizzando nel suo carnet. Della raccolta originaria resta oggi un buon numero di pagine, conservate presso la collezione del fondo Girardin a Chaalis. I disegni che le corredano, più di un'ottantina, sono stati riuniti in un album⁵ dal nipote Fernand. Questi autografi illustrano le idee del marchese, le sue fonti d'ispirazione, soprattutto inglesi ed infine restituiscono con chiarezza e semplicità il messaggio che Girardin voleva trasmettere attraverso la realizzazione del parco, tutto ispirato alla sensibilità della filosofia di Rousseau. I quadretti realizzati a matita o a china, ben dettagliati, anche se dal tratto piuttosto inesperto di un non addetto ai lavori, costituiscono per René Louis de Girardin l'unico modo di rappresentare il suo pensiero e di concretizzarlo prima di metterlo in atto nel paesaggio⁶. L'apporto dell'architetto Morel era stato in un primo tempo fondamentale: forte delle categorie che aveva individuato sulla base degli esempi, dei materiali e dei precetti forniti a suo avviso dalla sola Bella Natura, oltre che della propria recente sistemazione teorica dei giardini in quattro specie, il «poetico», il «romanesque», il «pastorale» e l'«imitativo», aveva guidato le scelte del marchese, soprattutto formandolo sulla nozione di *convenance*. Questo concetto, secondo Morel fondamentale, consisteva nel controllo della proporzione fra luogo ed edifici, nella relazione fra questi e l'ambiente naturale circostante. I due uomini, però, si erano scontrati sulla questione delle fabbriche. Secondo l'architetto esse rappresentavano un *surplus* che eccede dalla regola di convenienza del luogo naturale, basata essenzialmente sull'andamento sinuoso dei terreni, sugli effetti chiaroscurali e scin-

⁵*Dessins originaux. Croquis au crayon et à l'encre du marquis René Louis de Girardin, vicomte d'Ermenonville, concernant sa terre d'Ermenonville, comté de Senlis, Isle de France. Projets et exécution définitive. Le tout recueilli et classé par le comte Fernand de Girardin.* Alcuni dei disegni sono stati pubblicati nel contesto del saggio di A. Le Normand-Romain, *Le idee di René de Girardin a Ermenonville, in L'architettura dei giardini d'Occidente*, Milano, 1990, p. 333 - 335.

⁶R.-L. De Girardin, *De la composition des paysages* cit., Paris -Genève, 1777, (ristampa col commento di M. H. Conan, Paris 1979), p. 21.

tillio creati dalla vegetazione e dagli specchi d'acqua. Dal canto suo, Girardin mirava invece a servirsene per testimoniare ed esplicitare i messaggi etici dedotti dalla filosofia di Rousseau. La collaborazione fra i due si era così interrotta. Il marchese aveva tuttavia conservato il legame con Hubert Robert, incontrato forse presso l'abate Delille. Rientrato da un soggiorno decennale in Italia, visitando la tenuta di Ermenonville, Robert aveva suggerito al marchese numerose visioni ispirate alla campagna romana. In particolare il pittore paesaggista, membro dell'Académie Royale, tanto noto per le sue rovine da essersi guadagnato nell'ambiente dell'epoca l'appellativo di *Robert des ruines*, aveva dato lo spunto per creare a sud del castello una piccola isola. L'Île des Peupliers, come oggi è nota, doveva sorgere dalle acque del laghetto situato nella parte meridionale della tenuta, il Parc du Midi⁷. Robert aveva incoraggiato Girardin ad abbellirla di una corona di pioppi, i cui fusti vegetali alti e dritti come colonne, avrebbero richiamato, in forma e proporzioni, l'idea del tempio della natura, dalle colonne arboree, così come egli l'aveva in mente e forse conosciuto sfogliando certi trattati. Per di più, l'isola nel bacino recentemente scavato ed il suo tempio naturale fatto di pioppi, sarebbero stati controbilanciati alla perfezione da una *fabrique* dello stesso ordine di grandezza: un tempietto circolare posto sulla collina di fronte allo specchio d'acqua. In questo modo le colonne in pietra del tempio a *tholos* ed i pioppi disposti circolarmente sull'isola alla maniera di colonne naturali, si sarebbero richiamate a vicenda, inscrivibili entrambe nel medesimo *coup d'oeil* (Fig. 23). Nel *tableau* prospettico, la ripetizione di un'immagine e della sua analogia naturale, l'equilibrio ed il contrasto fra il pieno della collina ed il vuoto del bacino, le diverse altezze e l'automatica metamorfosi mentale fra i fusti dei pioppi e le colonne del tempio, creano infatti nella visione un ritmo che ricorda lo spartito di una composizione musicale. Il monumento circolare, progettato sul modello del tempio della Sibilla a Tivoli, viene fatto erigere verso il 1775 come Tempio della Filosofia (Figg. 7, 17): non antica rovina, bensì edificio in costruzione, moderno tributo, colmo di speranza, allo scibile umano in progredire ed eternamente perfettibile. Intenzionalmen-

⁷ La parte del giardino che, secondo Le Normand-Romain, sarebbe stata la più modificata da parte di René Girardin: l'abbattimento dell'ala meridionale del castello infatti avrebbe permesso contemporaneamente di aprire il cortile sul parco e di far convergere sul castello la maggior parte delle prospettive dai giardini. Dai disegni raccolti nell'album citato sopra, si evince l'ispirazione sia inglese sia italiana nei progetti architettonici di Girardin, specialmente alla Villa Medici, della quale egli rimetteva in scena la loggia. Inoltre, alla stessa epoca la strada che viene da Senlis, viene integrata nella proprietà con l'idea di animare il parco, dato che si trattava, e si tratta ancora, di una via molto frequentata. Inoltre, il laghetto, il bacino dai bordi irregolari e dolci, da cui oggi sorge l'Île des Peupliers, fu realizzato nello stesso momento quando il marchese decise di rimpiazzarlo agli orti che si trovavano a lato della stessa strada. A. Le Normand-Romain, *Le idee di René de Girardin a Ermenonville*, cit., Milano, 1990, p. 333.

te, quindi, il tempio non è finito: innalzate sei delle colonne lapidee, che recano sul fusto l'intitolazione ad un filosofo o ad uno scienziato (Newton, contrassegnato con la parola «*Lumière*»; Cartesio, col motto «*Rien d'inactif dans la Nature*»; Voltaire, l'«*Ironie*»; Rousseau, la «*Nature*»; Montesquieu, la «*Justice*»; Penn, l'«*Umanité*»), sul terreno negli immediati pressi altre attendono ancora di completare il cerchio dell'indagine umana, «*nondum perfecta*». L'impronta di Hubert Robert non si esaurisce in questo, ma ha influenzato la realizzazione della *Brasserie* dalle colonne a bugnato rustico e le finestre termali, *fabrique* che ornava il sentiero ad un'estremità del laghetto (Fig. 19).

Il gusto per il rustico ed il primitivo, oltre a determinare nel giardino la creazione della *Grotte du Berger*, fabbricata con arbusti intrecciati, aveva suggerito al marchese la costruzione di almeno due diverse capanne, con riferimento a quella di Filemone e Bauci e di un vero e proprio tempio ligneo. Lo scopo di Girardin era infatti quello di evocare la mitica *aurea aetas*, presente tanto nella letteratura classica, in Ovidio, quanto nelle pagine del *Discours sur l'origine de l'inegalité*: il marchese, citando la capanna primitiva ed il tempio rustico, auspicava che la società potesse far di nuovo riferimento ai valori dell'antica età dell'oro, degli albori incorrotti della storia, quando l'uomo viveva a stretto contatto con la natura, in pace con i suoi simili e accontentandosi dei suoi pochi e semplici mezzi. Le due capanne ed il tempietto ligneo costituiscono puntuali allusioni ai poemi pastorali di Virgilio e di Teocrito, a quelli umanisti del XVI secolo d'argomento agreste⁸, ai moderni scritti da Thomson e da Salomon Gessner, alle tele di Poussin, in particolar modo *Les bergers d'Arcadie*,

⁸ Lunga è la lista dei luoghi letterari in cui compaiono fra Quattrocento e Cinquecento capanne e primitivi rifugi, specialmente in Italia. Data la loro ampia circolazione in Francia, come nel resto d'Europa ed i viaggi in Italia del marchese, quali di queste avesse in effetti presenti René di Girardin, meriterebbe senz'altro uno studio più approfondito. Senza dubbio la capanna primigenia, oltre che nella teoria architettonica del tempo, ovviamente, aveva fatto la sua comparsa nelle opere dei maggiori poeti italiani, a partire dall'Alighieri nella *Commedia*, da Poliziano nelle Stanze, fino a Boccaccio nell'*Amorosa Visione*. Ma l'elenco si allunga: ne parlano sia Francesco Colonna nell'*Hypnerotomachia Poliphili*, nella sua visione dell'architettura onirica, che, successivamente, Ariosto, il quale riprende il *topos* nell'*Orlando Furioso*, dove diversi passaggi, in cui descrive il paesaggio agreste e già arcadico, sono basati sul tema classico della *mimesis* fra natura ed arte. Inoltre, seppur sorvoliamo su di un passaggio del *De pictura* di Alberti, in quanto non propriamente di lirica si tratta, Scipione Ammirato insiste sullo stesso tema nel suo trattato di poetica, in cui la necessità della poesia è messa in stretta relazione con quella dell'abitazione, così come avrebbe molto apprezzato Starobinsky (cfr. S. Ammirato, *Il Dedalione e ver del poeta*, Laterza, Bari, 1970 -1974, p. 489). Infine, nel Libro dell'Arte Cennino Cennini asserisce che la realtà trova il procedimento perfetto per essere riprodotta artisticamente solamente attraverso l'imitazione della natura. Nelle pagine della *Composition des paysages* di René di Girardin, così come in quelle della *Promenade* scritte da suo figlio Stanislas, riemergono i temi e gli archetipi, dunque, di tale lunga tradizione anche letteraria, di cui sono impregnati i giardini di Ermenonville.

ma soprattutto allo stato pre - civilizzato, di natura, dell'uomo di cui aveva scritto Rousseau vent'anni prima.

Il tempio rustico (Fig. 21), così come la *Cabane du Pecheur* (Fig. 20), sorgeva ai margini della *Prairie arcadienne*, aveva un tetto a due falde spioventi sorrette da travi lignee, coperte di rami e frasche, mentre la trabeazione ed il timpano, del tutto privi di ornamenti di sorta, erano sostenuti da colonne fatte con tronchi d'albero spogliate dei rami, quali le si osserva in uno degli schizzi del marchese stesso ed in un'incisione di Mérigot⁹. Nella parte del parco soprannominata Deserto, su una piccola altura da cui si domina con lo sguardo un vasto panorama (Fig. 22), Girardin aveva fatto inoltre costruire, contro una parete di roccia che forma uno dei muri, la capanna rustica in pietra, stavolta, coperta con rovi e sterpi: l'aveva da subito intitolandola a Jean-Jacques Rousseau (Fig. 18). In realtà, questa era stata addirittura la prima delle *fabriques* volute da Girardin, già nel 1767. L'intera tenuta era quindi stata composta tenendo presente come principale ispirazione i giardini degli amori di Julie e cercando di trasmettere, tramite la messa in scena mimetica della natura, una vasta gamma di sentimenti. Come per il filosofo la natura costituisce uno spazio scenico, «il vero teatro», così nello scenario naturale e simbolico del parco le rappresentazioni sono ciò che lo spirito di chi ne è coinvolto vi mette in scena. Se i percorsi diventano perciò luoghi di memorie, per René-Louis de Girardin, «*C'est dans le coeur de l'homme qu'est la vie du spectacle de la nature; pour le voir, il faut le sentir.*».

Ad Ermenonville è già implicito, perciò, non soltanto l'anelito verso un nuovo ordine delle cose, che trova la propria via nel ritorno alla natura, ma anche un procedimento che la Rivoluzione avrebbe saputo sfruttare a proprio vantaggio pochi anni dopo, quando, decretando grandi feste civiche, avrebbe chiesto ad alcuni dei più colti architetti di Parigi di occuparsi della loro organizzazione. In maniera non dissimile dal *modus operandi* del marchese Girardin nel suo parco, costoro avrebbero allora imparato a servirsi dell'allestimento architettonico, del *décor* altamente simbolico ed ancora una volta mimetico, per trasformare gli ampi spazi urbani, le piazze e le vie del percorso celebrativo e trionfale, in ameni paesaggi dal sapore agreste. In questo modo sarebbero stati in grado di veicolare, attraverso gli stessi sentimenti che tale spettacolo avrebbe suscitato nella popolazione coinvolta, il messaggio rivoluzionario e l'adesione sentita ai valori che essa propagandava. L'influenza del sentimento, suscitato dalla rappresentazione della natura, è un argomento già romantico che, in Francia, sebbene in anticipo sui tempi, è ancora una volta Rousseau

⁹ La raccolta di venticinque tavole in cui sono illustrate dettagliatamente le più belle viste dei giardini di Ermenonville e delle fabbriche che vi trovavano luogo, è inclusa in R.-L. De Girardin, *Promenade ou Itinéraire des jardins d'Ermenonville*, Mérigot, Paris, 1788.

ad aver offerto all'immaginario dei pittori di paesaggi, ai creatori dei giardini irregolari ed alla generazione di architetti coinvolti dalla Rivoluzione¹⁰.

Nell'aprile del 1778 René de Girardin aveva finalmente osato invitare il *philosophe* presso la sua tenuta. Egli aveva trovato il giusto pretesto per poter avvicinare gradualmente il suo *maitre à penser*: domandargli un modesto lavoro, la copia di alcune partizioni musicali, attività grazie alla quale Rousseau in quel periodo si guadagnava da vivere. Accettando il piccolo incarico e l'invito del marchese, il ginevrino era giunto ad Ermenonville il 2 maggio, a piedi, dopo aver liquidato, ai confini della tenuta, la carrozza che il marchese aveva messo a sua disposizione. Ospite di Girardin, trascorse in serenità le successive sei settimane, impartendo lezioni di musica ma soprattutto godendo delle magnifiche passeggiate nel parco e della possibilità di meditare nella capanna rustica che il marchese gli aveva già a suo tempo intitolato. Stando a quanto lui stesso annota ne *Rêveries du promeneur solitaire*, in questo sereno contesto si dedicava alla compilazione dei suoi erbari e spesso amava perdersi nelle profonde prospettive del parco: la speculazione sul concetto di sublime era allora inevitabile ed inebriante, fino a colmargli l'anima d'angoscia. A questo sentimento che subitaneamente lo invadeva, riusciva tuttavia a far fonte grazie alla presenza rassicurante, di tanto in tanto, delle *fabriques*, tracce umane sensibili nell'enormità della natura, capaci di offrire una sosta all'erranza dello spirito. Il vasto panorama, gli specchi d'acqua, l'isoletta piantumata di pioppi che egli poteva osservare dalle dolci alture che ondulano il parco, gli ispiravano «*reveries délicieuses*» in cui l'estetica di ciò che vedeva corrispondeva all'etica del suo pensiero, fino a dover riconoscere che «*cela [la meditazione] se faisait bien mieux et plus agréablement dans une ile fertile et solitaire, naturellement circonscrite et séparée du reste du monde où rien ne m'offrait que des images riantes*». Colto da un malore, Rousseau morì il 2 luglio nel padiglione nel parco di Ermenonville che il marchese gli aveva concesso¹¹. Moreau Le Jeune immortalò poco dopo l'ambiente ricostruendo con minuzia di particolari la scena. Altri artisti intervennero subito dopo, chiamati dal marchese a fissare per i posteri gli ultimi istanti della vita dell'amato filosofo: se fu Hudon lo scultore incaricato da Gi-

¹⁰ Sulle spinte romantiche già presenti in Rousseau, in particolare nelle *Reveries du promeneur solitaire*, si veda lo studio di Bousquet, *Le XVIIIe siècle romantique*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1972.

¹¹R.-L. De Girardin, *Lettre de Stanislas de Girardin sur la mort de Rousseau*, Dupont, Paris, 1825 ; A. De-caen, *Le dernier ami de J.J. Rousseau. Le Marquis de Girardin d'après des documents inédits*, Perrin, Paris, 1912.

rardin di prendere, il giorno seguente, il calco del viso¹² per poter realizzare un busto in tutto e per tutto conforme alle sembianze del ginevrino, fu ancora ad Huber Robert che il marchese si rivolse per innalzare un adeguato monumento funebre. Nell'urgenza, fu lo stesso marchese ad organizzare la cerimonia di inumazione e ad installare un primo *tombeau* (Fig. 24): il luogo prescelto fu la calma e fronzuta Île des Peuliers, dove fece elevare «à chaux et à plâtre» un sepolcro provvisorio sul quale posizionò un'urna funeraria all'antica, non dissimile, secondo le testimonianze grafiche, da quella che sarebbe poi stata messa in scena, quindici anni dopo, nel tempietto ligneo sull'isola artificiale nel bacino del giardino delle Tuileries a Parigi, in occasione della traslazione dei resti di Rousseau al Panthéon. Hubert Robert si occupò in seguito di progettare il *tombeau* che avrebbe sostituito, nel 1780, questa composizione provvisoria¹³: disegnò un sarcofago dall'aspetto antico, classico, che prevede di porre al centro della corona di pioppi. Su un alto basamento, il monumento parallelepipedo, i cui cantoni sono evidenziati da lesene angolari decorate da figure femminili dalla foggia antichizzante, è sormontato da un coperchio alla romana con acrotteri laterali e frontone al cui centro è una corona d'alloro stretta da un morbido nastro. Mentre i prospetti corti sono ornati da semplici anfore cinerarie a bassorilievo, il pittore suggerì di far realizzare l'ornamento del fronte lungo al venticinquenne Jacques-Philippe Lesueur. Quest'ultimo nel 1780 scolpì un bassorilievo, ancora oggi sul posto, in cui, con qualche ingenuità, è rappresentata una figura materna che, mentre allatta suo figlio, si emancipa leggendo *Emile*, circondata da fanciulli e giovani donne che sacrificano alla Natura (Fig. 26). Sullo sfondo della scena spiccano i tronchi ruvidi di alcune palme. Questa rappresentazione è la prima trascrizione scultorea a proporre il motivo, ormai già laico, tratto dall'*Emilio*, della madre e del bambino, il cui rapporto rinnovato, è fondato su principi più vicini a quelli naturali. Esso sarebbe stato la base, a sua volta, della futura società che in questi anni veniva fortemente auspicata dal ceto emergente della borghesia e da quella parte dell'aristocrazia stessa a cui apparteneva René Louis Girardin e che comprendeva, assimilava l'innovazione del pensiero di Rousseau. La sepoltura del filosofo della Natura ad Ermenonville conferiva dunque al parco il suo senso ultimo, compiendone l'aspirazione più profonda al rinnovamento sociale ed etico, adottato di lì a poco dai principi della Rivoluzione.

¹² La maschera mortuaria in gesso realizzata da Hudon ad Ermenonville il 3 luglio 1778 è oggi conservata presso la biblioteca di Ginevra. Cfr. W. Scherf, S. Darroussat, *Jean-Jacques Rousseau et son image sculptée 1778-1798*, Fage, Lyon, 2012, p. 12, Fig. 2.

¹³ Cfr. L. Gillet, *La collection Girardin à Chalais. Le reliquaire de J.J. Rousseau*, «Revue des Deux Mondes», 1^{er} septembre 1925, pp. 134-159.



Fig. 14. G.-L. Le Rouge, *Les jardins d'Ermenonville*, piano generale del parco, da *Les jardins anglo-chinois à la mode*, t. III, pl. 18, Parigi, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 15. G.-L. Le Rouge, *Plan de la Grotte et Tombeau d'Ermenonville*, da *Les jardins anglo-chinois à la mode*, t. III, pl. 19. Parigi, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 16. G.-L. Le Rouge, Padiglione di fronte all'Ermitage, dettaglio di *Le Bocage d'Ermenonville*, da *Les jardins anglo-chinois à la mode*, t. III, pl. 20, Parigi, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 17. G.-L. Le Rouge, *Détail des Jardins d'Ermenonville*, particolare del Tempio della Filosofia, da *Les jardins anglo-chinois à la mode*, t. III, pl. 21, Parigi, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 18. G.-L. Le Rouge, *Maison du Philosophe dans le désert d'Ermenonville*, nota anche come Capanna del filosofo, da *Les jardins anglo-chinois à la mode*, t. III, pl. 22, Parigi, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 19. Merigot-fils, *La Brasserie*, verso 1788, da *Promenade ou itinéraire des Jardins d'Ermenonville*, 1811, pl. 6, Library of the University of Toronto.



Fig. 20. Merigot-fils, *La Cabane du Pêcheur*, verso 1788, da *Promenade ou itinéraire des Jardins d'Ermenonville*, 1811, pl. 11, Library of the University of Toronto.



Fig. 21. Merigot-fils, *Temple rustique*, verso 1788, da *Promenade ou itinéraire des Jardins d'Ermenonville*, 1811, pl. 12, Library of the University of Toronto.



Fig. 22. Merigot-fils, *Vue prise de la cabane de J. Jacques*, verso 1788, da *Promenade ou itinéraire des Jardins d'Ermenonville*, 1811, pl. 18, Library of the University of Toronto.

Il tempio nel tempio



Fig. 23. C. Chatelet, *La Glacière et l'Île des Peupliers*, 1776, Institut de France, Abbaye Royale de Chaalis. La *Glacière* sul rilievo a destra, distrutta nel periodo della Rivoluzione, la cui facciata aveva le sembianze di un tempio tetrastilo presumibilmente in stile dorico, doveva essere stata ispirata ad un'idea di H. Robert. La tela di Chatelet riesce a mettere in rilievo la correlazione dell'insieme dei tre elementi che caratterizzano il *coup d'oeil*: la *Glacière*, l'*Île des Peupliers* ed il Tempio della Filosofia, uniti al motivo mimetico delle colonne vegetali e lapidee.



Fig. 24. C. G. Geissler, *La résurrection de Jean-Jacques Rousseau*, 1794, Musée Jean-Jacques Rousseau, Môtiers Neuchâtel. Geissler rappresenta di fatto il primo sarcofago allestito per le spoglie del filosofo. Il vivace disegno non manca di inserire quello che è presto divenuto l'accessorio inscindibile del *tombeau* del filosofo, la madre di famiglia con la sua prole. La figura materna e familiare fa la sua apparizione, più discretamente, anche al bordo del bacino delle Tuileries nel 1794.



Fig. 25. J. Soane, Dettaglio di uno schizzo della tomba di Rousseau ad Ermenonville, dalla copia de *Le Confessions* appartenente a Soane, 2 luglio 1770, Soane Museum, Londra.



Fig. 26. J.-Ph. Lesueur, *Mère allaitant son enfant et lisant Emile, entourée de femmes et d'enfants sacrifiant à la Nature*, dettaglio del bassorilievo principale del monumento funerario di Jean-Jacques Rousseau, 1780. Ermenonville, Parco Jean-Jacques Rousseau.



Fig. 27. Gaudat, pittore del modello, Godefroy incisore, «Aux âmes sensibles», *Vue du Tombeau de J.J. Rousseau à Ermenonville*. Parigi, Bibliothèque nationale de France.

Maestri e allievi.

Gli architetti francesi fra Roma e Parigi intorno al 1780 - 1790

Contestualmente al chiudersi del XVIII secolo, attraverso la progettazione delle *fabriques* nei parchi pittoreschi, in primis il *Temple rustique* ad Ermenonville, la pubblicazione dell'*Essai sur l'architecture*¹ di Laugier e quella del *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* di Rousseau, il processo speculativo sull'origine naturale e mimetica dell'architettura sarebbe approdato, nell'ultimo decennio, alla piccola architettura lignea installata nel Panthéon in onore e memoria del *philosophe de la Nature*. Queste due opere, in particolare, rivestono un'enorme rilevanza per definire la base concettuale del progetto del *tombeau* parigino di Rousseau. La ragione è soprattutto che esse hanno esercitato un'influenza profonda sulla generazione degli architetti francesi attivi a Parigi durante la Rivoluzione ed i primi anni della Repubblica. Sulla scorta dei nomi che si rincorrono nelle testimonianze e nei documenti, si può individuare un insieme di protagonisti il cui ruolo risulta decisivo nell'organizzazione e nella progettazione della festa e del monumento dedicati al filosofo. Fra questi, spiccano le figure di Louis-Pierre Baltard (1764-1846), Pierre Bernard (1761- ?), Jacques Cellerier (1742-1814), François Courtepée (1757- ?), Claude-Mathieu Delagardette (1762-1805), François-Jacques Delannoy (1755-1835), Jean-Nicholas-Louis Durand (1760-1834), Pierre-François-Leonard Fontaine (1761-1853), Jacques-Pierre Gisors (1755-1828), Auguste Cheval de Saint-Hubert (1755-1798), Jacques-Guillaume Legrand (1753-1809), Jean-Jacques Lequeu (1757-1826), il citato Charles-Pierre-Joseph Normand (1765-1840), Charles Percier (1764-1838), Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849), François Soufflot detto Soufflot Le Romain, Jean Thomas Thibault (1757-1826), Pierre-Louis Van Cléemputte (1758-1834), Antoine-Laurent-Thomas Vaudoyer (1756-1846) e Alexandre-Pierre Vignon (1763-1828).

Alla formazione di questi giovani, naturalmente, non contribuì solo il rivoluzionario trattato di Laugier, ma anche l'impostazione dell'iter metodologico e le basi

¹ La seconda edizione rivista e corredata dal celebre frontespizio.

dell'ispirazione progettuale fornite dai maestri francesi della generazione precedente, nata nel terzo decennio del secolo². Nel decennio 1780 costoro infatti permisero già ai propri allievi di entrare in contatto con quei fattori che ne avrebbero permesso lo sviluppo del gusto negli anni immediatamente successivi. Il ruolo principe, fra questi elementi, (senz'altro rivestito dall'incalzante passione per le ricerche archeologiche sulla Classicità³, incentivate peraltro dal rinvenimento nel 1748 del sito di Pompei. Negli anni '80 del XVIII secolo la penisola italiana offriva un panorama estremamente vario e fecondo che si prestava a richiamare l'attenzione di architetti ed eruditi di tutta Europa. In particolare Roma offriva ai giovani francesi la possibilità di confrontarsi direttamente con i modelli classici, di approfondirli ma anche di confutarli orientandosi verso tendenze formali o tecniche innovatrici, contrapposte al rigore della Classicità. Uno dei fattori più decisivi nel processo di formazione della nuova generazione degli architetti francesi nati fra il 1755 ed il 1765 fu dunque l'internazionalità dell'esperienza formativa e dello scambio accademico professionale, fucina di sempre nuovi stimoli ed idee. Il gusto si evolve, infatti, anche in base alla riscoperta delle fondamenta e delle origini dell'architettura, compiuta durante il soggiorno italiano avvenuto intorno alla metà degli anni 1780. Questo era allora reso possibile per gli allievi degli accademici, o per i giovani presentati dai vari professori, grazie a concorsi mensili indetti presso l'Accademia di Parigi, i *Prix d'émulations*, oltre che a due competizioni annuali, i più prestigiosi *Gran prix d'architecture*⁴. Durante l'*Ancien Régime* essi prevedevano come premio la concessione da parte del re di una *pension royale*, porta aperta per un soggiorno di studio a Roma. Contraria-

² Si tratta di architetti quali di Charles De Wailly (1730-1798), Etienne-Louis Boullée (1728-1799), Alexandre Théodore Brogniart (1739-1813), Jean-François-Thérèse Chalgrin (1739-1811), Jean-François Heurtier (1739-1822), Julien David Leroy (1724-1803), Antoine-François Peyre Le Jeune (1739-1823), Jean-Arnauld Raymond (1742-1811), Jean-Baptiste Rondelet (1742-1829), Jacques Molinos (1743-1831), Jean Augustin Renard (1744-1807). Riguardo alla generazione del 1730 in Francia, si rimanda all'importante contributo di Emil Kaufman, il quale distingue a sua volta gli architetti della fine del secolo in due gruppi e ne traccia a grandi linee i profili individuali in base ad alcuni dei progetti più rimarchevoli di ognuno. E. Kaufman, *Architecture in the age of reason: baroque and postbaroque in England, Italy, and France*, Harvard University Press, Cambridge, 1955.

³ La riscoperta di nuovi siti archeologici promosse ulteriormente l'interesse per le architetture antiche della classicità greco-romana, al punto da suscitare un vivace dibattito sui caratteri che se ne potevano desumere per l'architettura moderna. Il lavoro forse più interessante in Francia a questo proposito (quello di J. N. L. Durand, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes remarquables par leur beauté*, Imprimerie de Gillé fils, Paris, 1799-1800.

⁴ J. M. Pouse De Montclos, *Les Prix de Rome". Concours de l'Académie royale d'architecture au XVIIIe siècle*, Berger-Levrault, Paris, 1984.

mente ai risultati mediocri o stravaganti dell'ultimo concorso prima dell'abolizione delle accademie nel 1793, gli elaborati progettuali presentati dagli allievi di Boullée, Ledoux, Peyre Le Jeune verso il 1783-1784, mostrano delle planimetrie sobrie e, allo stesso tempo, articolate secondo programmi prettamente funzionali, senza prescindere dall'eleganza del disegno. Un buon esempio è il progetto per un sanatorio, che valse ad Auguste Cheval de Saint-Hubert il *gran prix* nel 1784. Oltre a magnifici disegni (Figg. 28 - 30) in cui si nota ancora l'influenza del maestro, Peyre Le Jeune, il progetto presenta un programma funzionale estremamente dettagliato. Pur seguendo i canoni accademici, gli elaborati del giovane architetto mostrano una certa propensione ad avvicinare manufatto architettonico e natura. A tale aspirazione progettuale di simbiosi fra costruito ed ambiente naturale circostante concorre, d'altra parte, proprio la destinazione funzionale prevista per questa particolare architettura:

[...] *cet établissement doit être formé dans une île dont le rivage offre un port couvert par quelque îlot sur lequel sera construit ce port. On doit supposer que l'île contient quelque source ou ruisseau, assez abondant pour fournir l'eau nécessaire (...) aux besoins du lazaret. Il doit être composé de plusieurs corps de bâtiments séparés qui seront destinés à recevoir les personnes arrivant à différentes époques (...); d'autres édifices pour la garnison, l'état-major, l'infirmerie et la chapelle. On formera aussi des logements pour les ecclésiastiques, les médecins, les chirurgiens, la pharmacie les cuisines et le service; enfin des grands magasins pour le dépôt des différents marchandises. Tous ces bâtiments doivent être environnés des grands espaces dont plusieurs seront aussi séparés*⁵.

I migliori fra i giovani architetti diplomatisi a Parigi, i *pensionnaires*, appunto, ricevevano cosDuna borsa di studio di quattro anni, durante i quali, in cambio, avevano il compito, formidabilmente efficace per il completamento e la rifinitura della loro stessa formazione architettonica, di osservare, studiare, misurare e riprodurre i monumenti antichi che attiravano la loro attenzione. Gli elaborati frutto di questo impegno quadriennale, rilievi, ricostruzioni, piante, prospetti e sezioni dei monumenti antichi, erano valutati da una commissione d'esame e costituivano gli *envois*⁶ a

⁵ *Procès-verbaux*, t. IX, pp. 129,130. In: J. M. Perouse De Montclos, "Les Prix de Rome". *Concours de l'Académie royale d'architecture au XVIIIe siècle*. cit., p.189.

⁶ Questo tema è stato illustrato dal breve saggio di J. P. Adam, *Gli envois di Roma: modelli accademici, documenti archeologici o opere d'arte*, in Annie Jacques, Stéphane Verger, Catherine Virlouvet (a cura di), *Italia antiqua. Envois degli architetti francesi (1811-1950) Italia e area mediterranea*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 2002, pp. XVII-XXIV. Più ampiamente si può leggere sull'argomento

Parigi in qualità di modelli accademici, e spesso, all'epoca, di documenti archeologici. Il prodotto del loro lavoro veniva raccolto in preziosi volumi, uno per ogni monumento preso in oggetto da ciascuno degli architetti e costituito da un numero che varia fra le 8 e le 10 planimetrie d'insieme e da trecento disegni incollati su tela e riccamente rilegati. I volumi così formati erano infine corredati da «*un mémoire historique savant et très curieux sur le monument reproduit*». Lo scopo dichiarato di tale impegno viene espresso ufficialmente nei documenti che accompagnano gli *envois* a Parigi. Secondo la penna di Vaudoier⁷,

[...] *Ce travail n'est pas d'imagination: il repose, dans la plus grande partie, sur des matériaux positifs, qui jusqu'au présent ont été recherchés, feuilletés, étudié avec autant de lumières et avec une aussi grande persévérance. Ce grand travail est le fidèle conservateur de monuments précieux qui se détruisent tous les jours et dont beaucoup seront perdus pour nos descendants. Cette collection qui est unique dans son genre dans toute l'Europe formera un jour un ouvrage du plus grand intérêt sous le rapport non seulement de l'Architecture mais de l'histoire de l'archéologie et en général des beaux-arts. Le Ministre de l'Intérieure se propose de le faire publier par l'impression et la gravure pour l'utilité des artistes français et pour le propager dans tous les pays étrangers*⁸.

In tale clima germogliavano velocemente le radici di una teoria dell'architettura rivolta all'aspetto non solo filologico del costruire secondo il modello vitruviano, ma anche vicina alla pratica del progetto. La nuova tendenza riscosse una certa fortuna, bilanciando, di volta in volta, la composizione prettamente geometrica con quella

P. Pinon, F.-X. Amprimoz, *Les envois de Rome : 1778-1968*, Collection de l'École Française de Rome, 110, Roma, 1988.

⁷ Antoine-Laurent-Thomas Vaudoier (Parigi, 1756 - 1846). Già iscritto dal 1778 all'École d'architecture de l'Académie, era presto divenuto allievo di Antoine-François Peyre Le Jeune (1739-1823) presso il cui atelier aveva già probabilmente incontrato Auguste Cheval de Saint-Hubert. Successivamente, dopo aver guadagnato il primo posto al concorso per il *prix de Rome* con il progetto per una *ménagerie*, nello stesso anno, 1783, in cui arrivò secondo Charles Percier, nel 1784 partì alla volta di Roma. Presso l'Académie de France, Vaudoier, trascorse un periodo di quattro anni (1784-1788) e incontrò nuovamente Auguste Hubert. Non è da escludere che qui venne a contatto con un altro coetaneo, J.-T. Thibault. Che a Roma si fosse instaurato un rapporto di amichevole collaborazione e confronto professionale fra i tre architetti, e specialmente fra Vaudoier ed Hubert, lo testimonia per altro anche il fatto che, una volta rientrati a Parigi, Vaudoier accettasse nel 1795 un posto nella nuova amministrazione del Consiglio degli Edifici Civili, ricevendo così un alloggio a vita nella galleria del Louvre, alla quale Hubert aveva da poco ricevuto l'incarico di sovrintendere.

⁸ Bibliothèque de l'INHA, MfXVIII, viste 15205 - 15206.

pittoresca, il razionalismo tipologico e quello costruttivo, un primitivismo *ante litteram* ed un gusto per la decorazione dallo squisito sapore antiquario⁹.

Fra i borsisti del re che soggiornavano a Roma, cominciarono ad intrecciarsi relazioni personali e professionali che avrebbero avuto un rilievo decisivo nella Parigi post - rivoluzionaria. I destini dei personaggi che fanno parte di questa generazione si legano piuttosto strettamente alla ricerca intorno alle antichità romane ed italiane, alla speculazione teorica e grafica sull'origine dell'architettura, quindi ai miti della storiografia classicista e, a partire dal loro ritorno nella capitale francese, alla vicenda della progettazione delle feste nazionali. Nel corso del decennio 1780, nella Città Eterna Van Cléemputte¹⁰ lavorava al restauro del Tempio della Sibilla; al suo fianco Delannoy¹¹, che aveva ottenuto il *grand prix* qualche anno prima, dal 1779 al 1782 si

⁹ Successivamente proprio questi aspetti furono discussi e sviluppati nei loro esiti nei primi decenni del secolo XIX. Si veda al proposito J.- Ph. Garric, *Recueils d'Italie. Les modèles italiens dans les livres d'architecture français*, Mardaga, Liège, 2004.

¹⁰ Pierre Louis Van Cléemputte (Parigi 1758 - 1834) era stato allievo di Gabriel. Al ritorno da Roma, alla fine del luglio 1793 si era proposto a Garat, allora Ministro dell'Interno e poi a Paré, suo successore, per «*une place d'architecte dans une des domaines nationaux réservé pour les établissements public, ou monuments national ou comme controleur dans un de ces édifices*» (due lettere autografe, A.N. F¹³ 502). Egli vantava, oltre al suo patriottismo, evidentemente, il titolo di allievo dell'Accademia di Architettura, alcune medaglie vinte presso la stessa e soprattutto l'ottenimento del *grand prix de Rome*. Inoltre, nelle stesse lettere, egli affermava di aver già realizzato alcuni edifici sia a Parigi che in provincia, ma non godendo di particolari favori sotto l'*ancien regime* i suoi sforzi per accedere alla carriera pubblica erano stati a suo dire vani. La sua richiesta gli valse l'opportunità di lavorare come *adjoint* presso Auguste Hubert, all'epoca già *Inspecteur Général des Bâtiments Publics* ed incaricato della conduzione dei lavori per le feste nazionali. Finalmente, nell'anno IV, Van Cléemputte ottenne di essere nominato *architecte du gouvernement* e fu incaricato a sua volta di occuparsi della progettazione delle feste pubbliche. Successivamente egli divenne *architecte adjoint des prisons*, sempre al fianco di Hubert ed aprì una sua scuola d'architettura (C. Bauchal, *Nouveau dict. des artistes franç.*, 1887; E. Bellier, *Dict. gén. des artistes de l'école franç.*; *Journal des artistes*, 1804).

¹¹ François-Jacques Delannoy (Parigi, 1755 - Sèvres 1835) era stato un allievo di Jacques-Denis Antoine, del quale nel 1792 sposò la figlia.. Aveva vinto il *prix d'emulation* nel 1777 ed il *grand prix d'architecture* nel 1779, col progetto per un *Museum des arts*. Fu a Roma dal settembre 1779 all'ottobre 1782, visitò Caprarola e raggiunse Napoli nel 1781. Di nuovo a Parigi, tornò a collaborare con Antoine e durante la Rivoluzione partecipò alla *Société des Artistes*, al *Jury des Arts* e al *Conservatoire du Louvre*. Nel 1794 lavorò al progetto di restauro ed abbellimento delle Tuileries. Dopo la morte di Auguste Hubert, fu incaricato di ritirare i disegni dell'Ispectore generale e di occuparsi specialmente di quelli che riguardavano i progetti per i teatri, per i quali Delannoy assunse infatti il ruolo di supervisore. Nel primo impero divenne architetto del *Menuplaisirs*, oltre ad occuparsi del teatro dell'Opéra (1818, anno del viaggio in Inghilterra, Svizzera, Belgio ed Olanda), degli Hospices de la Ville de Paris (1825) ed in seguito del Conservatorio di musica, dell'Ecole Polytechnique (1827-1830), del Temple, della Bibliothèque Nationale (fino al 1829), del Théâtre Italien e del restauro delle porte Saint-Denis e Saint-Martin (1831 - 1832). A lui,

occupava di Caprarola, in seguito del tempio di Esculapio sull'Isola Tiberina; Vaudoyer e Percier, medaglia d'oro col progetto di una *ménagerie* ed entrambi secondi classificati al *gran prix* del 1783, dal 1786 al 1789 si dedicavano rispettivamente al Teatro di Marcello¹² (con cui Vaudoyer meritò le lodi dell'Accademia) e alla Colonna Traiana, ultimo restauro sotto il regime dell'Académie d'Architecture¹³.

A fianco di questa meditata e scrupolosa produzione ufficiale dell'accademia per l'accademia, ne sussiste un'altra parallela di stampo piuttosto pittorico. A contatto con la dolcezza del paesaggio della campagna romana, lo stesso dipinto da Tischbein nel celebre ritratto di Wolfgang von Goethe¹⁴ sull'Appia (Fig. 33), la natura incontrollata che invade l'architettura antica in rovina ispirava ai giovani il gusto per il primitivismo delle forme naturali. Anche per questo, oltre che per l'interesse verso le geometrie arcaiche e possenti, rinnovato e propugnato da Piranesi e tanto in voga presso gli artisti e gli architetti francesi a Roma, si sviluppò l'interesse, tutto pittorico, proto - romantico, per le rovine dei templi antichi, specialmente per quelle più massive, semplici e forti. In questo ultimo stralcio di secolo, fortemente influenzato dalla filosofia di Rousseau, sulla scia dell'opera visionaria di Etienne-Louis Boullée¹⁵, che, come Correggio mentre scopre l'opera di Raffaello, proclamava «Ed anche io son pittore», molti dei giovani architetti citati si impegnarono contemporaneamente nel-

membro del Conseil des batiments civils ed insignito della Legion d'Honneur, si debbono ancora, a Parigi, i piedistalli dei cavalli di Marly, l'hôtel d'Abrantès ed il passage Vivienne, Lavorò inoltre a Digione e a Bars-le-Duc.

¹² Sul Teatro di Marcello, Vaudoyer redasse nel 1786 anche un *mémoire*, « *Description du théâtre de Marcellus rétabli dans son état primitif d'après les vestiges qui en restent encore. Mémoire joint aux plans, coupes, élévations et détails mesurés à Rome et adressés à l'Académie royale d'architecture de Paris* », pubblicato successivamente a Parigi nel 1812. Durante il soggiorno romano, iniziato nel dicembre del 1783 e protrattosi fino all'ottobre 1787, un mese dopo la partenza da Roma di Auguste Hubert, Vaudoyer si spese nel progetto di un *Palais pour la tenue des Etats* (1784), per una scuola d'equitazione (1785) e per un osservatorio (1787). Prima di tornare a Parigi, dove, dal 1795, grazie anche alla mantenuta vicinanza con Hubert, è alloggiato al Louvre, passa nel gennaio 1788 ad Assisi per disegnare il Tempio di Minerva, senza per altro potervi accedere, dato il diniego del vescovo.

¹³ Cfr. l'«Elenco dei lavori di restauro a Roma nell'ambito dell'Académie d'architecture», conservato presso i fondi della biblioteca dell'INHA di Parigi consultabile come microfilm al MfXVIII 14996 e segg.

¹⁴ Era stato il poeta tedesco consentire al pittore di tornare in Italia in questi stessi anni, verso il 1787.

¹⁵ Boullée, rivendicando per l'architetto lo status di artista completo e per l'architettura la possibilità di «*mettre la nature en œuvre*», amava ripetere che tuttavia essa, differentemente dalla pittura, che si limita alla stretta imitazione, «*parce-qu'elle est le seul art par lequel on puisse mettre la nature en œuvre*», è in grado di avvicinarsi al Sublime. Allo stesso modo, Claude-Nicolas Ledoux, interprete dell'«*architecture parlante*», ne *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation* (1804) esortava: «*Vous qui voulez devenir architecte, commencez pour être peintre*».

la pittura e nella scultura. Le due forme di espressione artistica erano infatti considerate come tese, ciascuna attraverso i propri mezzi, ad avvicinare il più possibile l'autore dell'opera d'arte alla natura.

Il giovane architetto e pittore paesaggista Jean-Thomas Thibault (*Fig. 34*), allievo di Boullé e di Pâris, grazie al soggiorno romano presso l'*Academie*, a partire dal 1780 ritrasse nelle proprie tele paesaggi e resti di antiche architetture che sarebbero migrate, anni dopo, nelle tavole del suo trattato sull'applicazione della prospettiva lineare nel disegno¹⁶. Nel volume, oltre ad una colonna arborea, si ritrovano infatti prototipi di piazze improntate su quelle italiane ma caratterizzate da un'estrema sinteticità di forme e da una cura attentissima delle proporzioni degli edifici in forma di templi con copertura a capanna che vi si affacciano. Tale gusto per le architetture italice dalle forme semplici e primitive, nei disegni e nei dipinti di Thibault vengono sempre associate o messe in stretta relazione, in un connubio pressoché inscindibile, con la verzura circostante, attorniate di alberi fronzuti e leggeri, mossi dal vento, perfetto coronamento, quasi naturale appendice, ma anche ispirazione, di quelle architetture che Thibault amava studiare e rappresentare (*Figg. 35 - 36*).

Gli anni del soggiorno di studio a Roma, in particolare quelli compresi fra il 1784 ed il 1788 - 1789, sono quindi fondamentali per gli esiti che ebbero sul panorama delle realizzazioni parigine immediatamente successive alla Rivoluzione.

Innanzitutto perché, quando fra il 1786 ed il 1789, in coincidenza con la presa della Bastiglia, i borsisti dovettero rientrare a Parigi, essi recarono con sé un ampissimo bagaglio, sia intellettuale che materiale. Avrebbero arricchito la visione delle architetture rivoluzionarie e repubblicane con ispirazioni tratte da disegni, schizzi, rilievi, incisioni, confronti proporzionali fra diverse architetture sia antiche che moderne esperite in Italia, oltre che da una conoscenza approfondita e di prima mano acquisita grazie al contatto personale con i teorici e le figure di punta dell'architettura romana dell'epoca.

In secondo luogo perché, fra gli architetti francesi allora presenti nella Città Eterna, vennero consolidandosi importanti collaborazioni professionali che, a Parigi, avrebbero resistito ai subitanei imprevisti del difficile periodo della Rivoluzione prima e del Terrore poi, nei primissimi anni della Repubblica. A Roma i giovani architetti erano legati non solamente a livello professionale, ma anche sotto l'aspetto u-

¹⁶ J.-Th. Thibault, *Application de la perspective linéaire aux arts du dessin*, J. Renouard, Paris, 1827. Questa monografia raccoglie alcune delle tavole del trattato in relazione alla somiglianza dello stile e delle proporzioni adottate per gli edifici classicheggianti disegnati da Thibault con il tempio ligneo di Rousseau nel Panthéon. Si veda, fra le *Appendici*, l'*Antologia iconografica*, p. 346.

mano, nell'amicizia personale. Una testimonianza si può leggere ad esempio in una lettera¹⁷ di diversi anni successiva rispetto al soggiorno romano, inviata nel 1807 da Thibault a Vignon per raccontargli del proprio viaggio in Olanda. La lettera, oltre che di alcuni aspetti lavorativi del soggiorno nei Paesi Bassi, dove era stato chiamato per restaurare il palazzo de L'Aja e quello del governo ad Amsterdam, parla di quel che Thibault aveva visto e visitato, chiudendosi con una nota davvero personale, il cui tono è quello che si adotta fra due vecchi compagni di studio e amici: Thibault informava Vignon che sarebbe passato presto da Parigi per incontrare il padre ed il fratello a causa di affari comuni, ma che probabilmente non avrebbe avuto la possibilità di vedere l'amico, dato il pochissimo tempo a sua disposizione.

L'interesse di tale testimonianza risiede in realtà nel rivelarci come, nel leggere i fatti legati agli incarichi svolti dagli ex - borsisti degli anni 1780, certi aspetti dell'elaborazione dei loro progetti parigini successivi o la paternità dell'idea alla base di un determinato monumento possano essere compresi guardandoli soprattutto dall'interno, ovvero alla luce delle influenze reciproche degli scambi ufficiosi non sempre sanciti dalla formalità di un documento. Infatti, il riflesso di tali rapporti amicali vicendevoli, come si vedrà, è estremamente importante per capire la genesi dei progetti a cui questi architetti lavorarono su commissione delle amministrazioni pubbliche, e soprattutto per quei lavori in cui, almeno in una certa misura, l'estro creativo ed i riferimenti culturali assimilati durante gli anni della formazione in Italia avevano modo di trovare più spazio e più libertà, cioè negli incarichi per le cerimonie civili e le feste nazionali.

Fra le *équipes* formatesi a Roma alcune sono state coronate dalla storia e ben riconosciute dalla storiografia, come quella, ad esempio fra Percier e Fontaine. Altre sono tutt'ora meno note, nonostante abbiano ricoperto incarichi professionali di alto livello. Tali collaborazioni, come i nomi degli architetti che le componevano, sebbene all'epoca avessero assunto prestigio e potere nella società repubblicana, sono rimaste piuttosto in ombra ed i disegni prodotti dal loro lavoro, in buona parte, quasi dimenticati o addirittura scomparsi. Fra queste, per esempio, si sarebbero mantenute a Parigi le squadre di progetto composte da Thibault e Durand (concorsi pubblici e festa per i martiri della libertà Barra e Viala); Vignon e Courtepée (traslazione di Voltaire); Vaudoyer e Giraud (amministrazione della seconda divisione degli edifici civili); Molinos, Legrand e Quatremère de Quincy (festa della Legge o di Simmoneau). Quest'ultimo si sarebbe poi avvalso della collaborazione di Rondelet e di Delan-

¹⁷ Conservata a Parigi presso la biblioteca dell' INHA, *Autographes* 032 bis, 11.

noy per realizzare un apparato decorativo appropriato nella volta del Panthéon Français¹⁸.

Infine venne costituito, più o meno esplicitamente, a Roma fra 1784 e 1788 un gruppo di architetti dal ruolo fondamentale per le vicende di cui qui ci occupiamo: l'*équipe* era composta da Hubert, Delannoy, Van Cléemputte, Thibault, Gisors, Heurtier, Vignon e Courtepée. Il suo operato, in effetti piuttosto rimarchevole, è rimasto confuso nel pulviscolo iridescente della storia. Il nucleo essenziale di questa squadra sarebbe divenuto estremamente attivo a Parigi fra il 1791 ed il 1794, avendo modo di collaborare ancora più saldamente in seno alle nuove amministrazioni repubblicane. Auguste Cheval de Saint-Hubert, in particolare, sarebbe divenuto Ispettore Generale degli Edifici Pubblici, avrebbe avuto alle dipendenze del proprio ufficio Van Cléemputte ed occasionalmente Delannoy e Courtepée. In maniera officiosa, egli avrebbe continuato a confrontarsi anche con Thibault, Vignon, Heurtier, incaricati, come lui, di sovrintendere all'organizzazione delle feste nazionali fra il II ed il IV anno della Repubblica.

¹⁸ Circa i documenti sul lavoro svolto dalla squadra diretta da Quatremère per la decorazione scultorea del Panthéon, presso gli Archives Nationales è conservata la corrispondenza scambiata. Le lettere fra Quatremère, gli architetti, gli scultori e gli artigiani intervenuti o presenti sul cantiere sono raccolte nella serie. A.N. F¹³ 333a, dossier 1, 8 e 16.



Fig. 28. A. Cheval de Saint-Hubert, *Lazaret*, progetto per il Gran Prix 1784. Pianta. Parigi, Collezione dell'Ecole Nationale supérieure des Beaux-Arts.



Fig. 29. A. Cheval de Saint-Hubert, *Lazaret*, progetto per il Gran Prix 1784. Sezione longitudinale. Parigi, Collezione dell'Ecole Nationale supérieure des Beaux-Arts.



Fig. 30. A. Cheval de Saint-Hubert, *Lazaret*, progetto per il Gran Prix 1784. Prospetto. Parigi, Collezione dell'Ecole Nationale supérieure des Beaux-Arts.

Il tempio nel tempio



Figg. 31 - 32. Tempio di Flora a Villa Ada, Roma, 1783-1788. Il tempio romano, attribuito a Francesco Bettini e ad Auguste Cheval de Saint-Hubert, mostra due dei caratteri che sarebbero rimasti specifici nell'opera dell'architetto francese. Si nota la preferenza per l'esedra, qui triplicata nel prospetto posteriore del tempio, nel criptoportico e nella seduta del giardino. Soprattutto i caratteri formali e le proporzioni degli elementi che compongono il prospetto frontale (Fig. 31) sono perfettamente confrontabili con quelli poi adottati per il fronte corto del tempio ligneo di Rousseau al Panthéon (Fig. 90): rispetto a questo, oltre che per la scala e il materiale, differisce per la presenza del fregio e per le colonne scanalate.



Fig. 33. J. H. W. Tischbein, *Goethe in der römischen Campagna*, 1787, Francoforte sul Meno, Städelsches Kunstinstitut.



Fig. 34. A. F. Girard, *J. T. Thibault. D'après un croquis de son ami Gérard. Portrait*, Parigi, Collezione dell'Ecole Nationale supérieure des Beaux-Arts.

Il tempio nel tempio



Fig. 35. J. T. Thibault, *Jardin classique avec temple sur le bord d'un lac*. Natura ed Antichità si fondono nelle visioni romane ed italiche del pittore-architetto francese.



Fig. 36. J. T. Thibault, *Les jardins à Villa Negroni, Rome*. Un poggio del panorama romano con una piccola architettura rustica sulla destra.



Fig. 37. C. Percier, J.T. Thibault, P.F.L. Fontaine *Elisca ou l'amour maternel* : esquisse de décor de l'acte I, Parigi, Bibliothèque nationale de France. A destra e a sinistra della scena, fra gli alti fusti degli alberi, delle semplici capanne di giunchi.



Fig. 38. Ch. Percier, J.-Th. Thibault, P.F.L. Fontaine *Elisca ou l'amour maternel* : esquisse de décor de l'acte I, Parigi, Bibliothèque nationale de France.

Gli incarichi pubblici per le feste nazionali a Parigi fra il 1790 ed il 1794

Après le bonheur d'être utile à sa patrie, le plus grand bonheur est de vivre ignoré¹.

L'inasprirsi delle tensioni politiche e sociali ed il conseguente scoppio della rivoluzione in Francia, i disordini amministrativi e le difficoltà di ogni genere, anche monetarie spinsero i *prix de Rome* a rientrare a Parigi per occuparsi della propria situazione. Nello stesso momento, il rivolgimento della società, che vedeva salire al soglio del potere una nuova categoria di uomini, non di nobilissimi natali ma spesso ugualmente danarosi, ferventi di ideali, muniti di spirito d'iniziativa e di forti aspirazioni al cambiamento, favoriva quelle circostanze nelle quali si poteva approfittare della situazione per speculare anche sugli immobili. Per cui, un architetto che si trovasse a Parigi fra il 1789 ed il 1791, avrebbe avuto occasione di sfruttare tale contesto dal punto di vista economico e da quello sociale: sia proponendo ai nuovi speculatori i propri servizi professionali per le loro operazioni edilizie ed immobiliari, sia facendosi spazio ed integrandosi nella nuova società in formazione cercando di ritagliarsi un ruolo nelle istituende amministrazioni della Repubblica. Si direbbe perciò che la produzione di questi architetti degli anni caldi della rivoluzione abbia ad aver goduto della messa in opera e della realizzazione di un cospicuo numero di architetture. Invece, contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, costoro, sia i *pensionnaires* che rientrarono da Roma, sia gli architetti della stessa generazione che erano rimasti in patria, in questi primissimi anni fra il crollo dell'*ancien régime* e la nascita della Repubblica, produssero più testi teorici, trattati sull'arte del costruire, cataloghi di modelli d'architettura e saggi storiografici, piuttosto che lasciare una traccia in pietra con la loro impronta di colti costruttori. Celebre è rimasta la frase di Michelet, «*Le Champs de Mars, voilà le seul monument qui ait laissé la Révolution!*». Poisson ricorda come il periodo rivoluzionario abbia scoraggiato l'iniziativa edilizia ed immobiliare, registrando, rispetto alla fine del regno di Luigi XVI, un vistoso calo delle

¹ Motto utilizzato da Thibault e Durand durante i concorsi dell'anno II.

committenze. Di conseguenza le operazioni edilizie di quel periodo non hanno inciso sulla città vistosamente, ma solo puntualmente, attraverso la propria impronta edilizia o decorativa². E, d'altra parte, se si escludono gli esordi, 1789-1790, che risentirono dell'attività speculativa e fondiaria surriscaldata della fine dell'*ancien régime*, in un decennio, quello 1791-1801, sconvolto da guerre e subitanei rivolgimenti, con l'impiego massiccio delle risorse economiche a disposizione dello Stato per scopi militari, come e con che fondi questi architetti avrebbero potuto costruire in modo stabile e duraturo³ Gettandosi uno sguardo alle spalle, quando nel 1808 ebbe a presentare un rapporto sullo stato dell'architettura in Francia dal Rinascimento delle belle arti sotto Francesco I fino al primo periodo dell'impero napoleonico, Laurence Thomas Vaudoier⁴ si esprimeva in termini estremamente duri nei confronti degli anni della Repubblica. Gli risultavano odiosi senz'altro per via degli instabili equilibri politici, nuovamente improntati ad un regime autoritario, ma anche a causa del difficile clima in cui dovettero operare gli architetti. Riconoscendo il valore della formazione architettonica basata sull'esperienza compiuta in Italia, le realizzazioni durante la Rivoluzione vengono aspramente condannate. Scrive Vaudoier:

Regne Louis XVI. L'architecture de ce Regne fut moins pauvre que celle du Règne précédent moins pompeuse que celle du Regne de Louis XIV, mais elle fut généralement plus étudiée plus sage, plus pure et plus imposante. Les effets sont plus certains et les impressions que produit son caractère Bien prononcé sont beaucoup plus durables. Les Architectes qui ramenèrent l'architecture à ce point Eurent la gloire de triompher de toutes les routines qui l'entravaient, et de tous le préjugés qu'ils eurent à combattre; les noms de ces artistes ne saurait trop connu, ce sont M. M. David-LeRoy, Moreau, Boullé, Peyre l'ainé, de Wailly, Le Doux, Renard, Peyre le jeune, Goudonin, Paris, Chalgrin, Brougniart, Belanger, Lemoine, membres de la ci-devant

² G. Poisson, «L'art de la Révolution à Paris. Architecture et décors.», *Gazette des Beaux Arts* LXXVI, dicembre 1970, pp. 337 - 358.

³ La letteratura ha sovente affermato come l'architettura rivoluzionaria sia piuttosto disegnata che costruita, che il periodo dei Lumi e della Rivoluzione non ha lasciato edifici degni di nota. Obiezione a questo aspetto, più e più volte ribadito nella storiografia recente, è stata sollevata nell'intervento di Daniel Rabreau durante il convegno del 1974 a Clermond - Ferrand. Si veda perciò D. Rabreau, «Architecture et fêtes dans la Nouvelle Rome. Notes sur l'esthétique urbaine de la fin de l'Ancien régime et de la Révolution. Le Colisée. Le cirque. L'amphithéâtre.», *Les fêtes de la révolution: colloque de Clermont-Ferrand, [du 24 au 26] juin 1974*, Paris, 1977.

⁴ Su Vaudoier, si veda il capitolo precedente, *Maestri e allievi. Gli architetti francesi fra Roma e Parigi intorno al 1780 - 1790*, in particolare p. 94, nota 7.

Académie d'architecture (...), les Ecoles dominantes furent celles de Boullé, de Le Doux, de Paris et de Peyre le jeune, les élèves de toutes ces Ecoles ont été à Rome, et loin de copier comme avaient fait quelqu'uns de leurs prédécesseurs, les mauvaises détaillés de St. Pierre, les mauvaises productions hideuses du Borromini ou celles extravagantes du Bibiena, ou du Bernin, il ne s'appliquèrent qu'à l'étude des monuments antiques et à celle de beaux Edifices modernes bâtis depuis la Renaissance des arts. Ces nouveaux architectes de retour dans leur patrie étaient prêts d'y faire Application des Précieuses Etudes, dans les monuments dont ils allaient l'enrichir de nouveaux, lorsque la Révolution est venu les arrêter dans leurs Course. Révolution de 1789. (...) Il ne reste rien heureusement de cette folle et honteuse architecture, toujours exécutée dans le programme d'un ignorant dictateur, et jamais d'après les proportions de l'artiste. Il en reste rien, il est vray, si non les pénibles souvenirs des dépenses énormes qu'elle a occasionnées et qui ont beaucoup contribué à achever la Ruine du plus beau Royaume de l'Europe.

È perciò comprensibile come in tale atmosfera, una parte degli ex - borsisti di Roma avesse preferito crearsi un proprio ruolo stabile all'interno delle nuove amministrazioni. Nei primissimi anni della Repubblica erano infatti in corso grandi riforme amministrative anche nel settore delle arti e della gestione dell'immagine dello Stato. Eppure, affermare che non siano state lasciate del tutto tracce architettoniche della Rivoluzione sarebbe essere troppo precipitosi, perché, a dire il vero, l'architettura rivoluzionaria è stata un'arte della costruzione politica, nei molteplici sensi del termine. Come riconosce Pérouse de Montclos⁵, è rimarchevole l'importanza che le nuove istituzioni attribuivano all'architettura pubblica, in grado di mostrare esplicitamente la struttura del pensiero che ne avevano ispirato dapprima, costruite poi, le fondamenta ideologiche, una su tutte quella Libertà a cui tanto anelava la società rivoluzionaria. Libertà civile, libertà d'espressione in tutte le sue forme: libertà, dunque, anche d'ispirazione nelle arti. Quale ispirazione avrebbe potuto apparire più degna, agli occhi di buona parte di quegli artefici, se non quella proveniente dalla società delle origini, quella dorica o tuscanica che aveva raggiunto i propri apici nella forma altissima dell'Atene periclea e nella Roma repubblicana, entrambe così prossime alla perfezione, nella propria *forma urbis* e nell'equilibrio politico? E, infine, come avrebbero potuto prescindere, nella rappresentazione delle virtù alla base della nuova città, dalle forme naturali nella cui perfetta semplicità il buon

⁵ J. M. Perouse De Montclos, *L'architecture à la française. Du milieu du XVe siècle à la fin du XVIIIe siècle*, Picard, Paris, 2013, cap. XVIII.

Il tempio nel tempio

selvaggio di Rousseau aveva trovato riparo, prima che la sofisticazione del modo di vivere lo trascinasse in una società corrotta?

Dal *Discours sur les monuments publics* pronunciato dal deputato Kersaint di fronte all'assemblea legislativa nel 1791, si evince chiaramente il ruolo simbolico e politico del rinnovato linguaggio con il quale l'architettura rivoluzionaria avrebbe dovuto da quel momento esprimersi:

Affermissons la liberté (...). Pour y parvenir, joignons aux institutions de la parole le langage énergique des monuments, la confiance qu'il est nécessaire d'inspirer sur la stabilité de nos nouvelles lois s'établira, pour une sorte d'instinct, sur la solidité des édifices destinés à en perpétuer la durée.

Nonostante il fervore, più o meno autentico, di alcuni dei protagonisti dell'arte del costruire del tempo, come Boullée, pronto a decorare il fronte principale di uno dei palazzi nazionali con un bassorilievo rappresentante le feste nazionali ed un'iscrizione di una parte della Costituzione, entrambe trainati dal carro dalla Libertà, si deve registrare che la maggior parte delle nuove edificazioni realizzate concretamente nell'ultimo decennio del secolo, riguarda interventi fondiari e costruzioni private. Piuttosto numerosi sono infatti gli *hôtels particuliers* e gli immobili comunque a destinazione residenziale che sorsero su terreni liberi o che si erano appena liberati, sulla riva sinistra nelle aree degli Invalidi (sotto la direzione dell'architetto Brongniart) e dell'Odéon (interventi di Louis Delambre), mentre, passando sulla riva destra, attraverso il nuovo Ponte della Concordia, realizzato nel 1790 da Jean-Rodolphe Perronet utilizzando, secondo la tradizione, parte delle pietre della Bastiglia, nel Marais (grazie alla speculazione edilizia portata avanti da Beaumarchais con l'opera dell'architetto Guillaume Trepsat) e nell'area compresa fra gli odierni secondo, nono ed ottavo *arrondissement*.

Per quanto riguarda gli interventi veri e propri sull'architettura pubblica, il più considerevole fu quello sull'Église de Sainte-Geneviève, di cui Rondelet aveva nel 1790 ultimato la cupola, giusto in tempo perché il 4 aprile 1791 l'Assemblea Costituente decidesse di mutare la destinazione ed il nome del capolavoro di Soufflot, trasformandolo nel Panthéon degli eroi nazionali del nuovo regime rivoluzionario. Così, dopo la nomina del 19 luglio 1791, su proposta del deputato Pastoret, a commissario dell'amministrazione e direzione generale dei lavori⁶, Quatremère de Quincy,

⁶ La nomina è contenuta nell'estratto delle delibere del direttorio della Comune, oggi presso la Bibliothèque de l'Institut de France. L'altra fonte della notizia è la lettera di Quatremère stesso a Soufflot, del 20

avvalendosi della collaborazione di Rondelet e di Soufflot le Romain, operò su questo edificio importanti cambiamenti. I lavori del Panthéon sono forse l'impresa architettonica più importante della Rivoluzione: , nei cantieri che interessano il tempio, infatti, che viene elaborata la formula dell'arte ufficiale della Repubblica dei primi anni, valida almeno fino al 1815. In buona parte essa si deve all'analisi estetica condotta da Quatrem, re e da lui imposta agli scultori che intervennero profondamente sul Panthéon. Le modifiche che vennero apportate furono di due ordini: le prime servivano a conferire all'edificio solamente una maggiore stabilità strutturale (sopprimendo i due campanili dell'abside, alti entrambi una quarantina di metri ed occludendo le quarantadue grandi finestre che traforavano l'intero perimetro esterno dell'edificio, conferendogli l'apparenza austera, conservata oggi ma non prevista dal suo progettista); le seconde dovevano attribuire al mausoleo degli eroi francesi un aspetto più consono al nuovo ordine politico (introducendo rosoni e losanghe in luogo dei fiordalisi, spighe di grano e cherubini nella decorazione scultorea della cupola).

Si , già fatto accenno all'abolizione nel 1793 dell'*Académie d'Architecture*, iniziativa promossa, fin dal 1790, da parte del sovrintendente agli edifici del re, il conte d'Angivilliers, e propugnata poi con energia da Jacques-Louis David appoggiato da Quatrem, re de Quincy. Allo scopo di chiudere le accademie, soprattutto quelle di pittura e scultura a cui era profondamente ostile, il pittore aveva creato nell'estate dello stesso anno 1790 la *Commune des Arts*, che presto avrebbe riunito trecento architetti. Quando divenne deputato alla Convenzione Nazionale, David riuscì finalmente ad ottenere la soppressione di tutte le accademie, inclusa quella di Roma. La motivazione ufficiale fu che esse sarebbero state l'ultimo baluardo ed il rifugio dell'aristocrazia.

Nonostante questa abolizione, la formazione delle giovani leve dell'architettura venne perpetuata in seno alla Comune: i professori che avevano rivestito i ruoli più eminenti all'interno dell'accademia d'architettura, come David Le Roy, Percier, Fontaine e Léon Vaudoyer, figlio di Laurent-Thomas, continuarono ad insegnare, sebbene non riconosciuti ufficialmente. Parzialmente imputabile alla soppressione delle accademie, il severo giudizio di Vaudoyer padre sulla qualità architettonica di questi anni, a partire dai progetti vincitori dei concorsi nazionali. Infatti la sensibilità della «giuria democratica», composta da artigiani ed industriali, contadini e magistrati, teatranti e agenti di commercio, prendendo il posto di quella formata da addetti ai lavori, non ne rimpiazzò, com'era d'altra parte prevedibile, la competenza.

luglio 1791. Cfr. J. G. Schneider, *Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts (1788-1830)*, Librairie Hachette, Paris, 1910, p. 3.

Il tempio nel tempio

Cosicché i concorsi di architettura del tempo, sotto l'influenza di sole due personalità, Boullée e Ledoux, a discapito dell'amato principio di uguaglianza e di quella libertà d'espressione tanto propagandata e cara agli stessi rivoluzionari, videro come vincitori allievi o giovani architetti più o meno vicini all'uno o all'altro. Fra questi, ottenne numerosi riconoscimenti specialmente la squadra composta da Durand e Thibault.

Effettivamente, in contrasto con il proclamato clima di liberazione dall'opprimente asservimento alla superstizione religiosa ed ai vezzi della monarchia, l'ispirazione non fu liberata dalla ghigliottina dei sanculotti: parzialmente responsabile ne fu David, che, fervente sostenitore di Robespierre, sorvegliava sulle arti e ne coordinava l'applicazione alla cosa pubblica. «*Pour me sauver de la guillotine*», avrebbe scritto in quel periodo Lequeu sul retro del suo disegno presentato ad un concorso.

Fra il 1791 ed il 1794 furono istituiti nuovi enti amministrativi anche per il settore dell'architettura, dell'edilizia, dei monumenti e del decoro nazionale. Nei loro ranghi trovò impiego, fino all'ascesa di Napoleone, il circolo degli architetti che avevano studiato a Roma nella seconda metà del decennio precedente.

Il Servizio degli Edifici Civili vide la luce con la legge del 27 aprile 1791 in seno al Ministero dell'Interno per sostituire l'amministrazione esistente sotto Luigi XVI, in particolare *Voiries, Ponts et Chaussées* e la *Surintendance des Bâtiments du roi*. Organizzato secondo diversi dipartimenti di competenza, doveva occuparsi della manutenzione e della costruzione dei monumenti pubblici, così come della gestione e della conservazione dei palazzi nazionali, appartenuti al trono di Francia.

Il contesto in cui gli ex - borsisti di Roma vennero impiegati maggiormente fu quello dell'organo consultivo che assisteva il Servizio degli Edifici Civili, cioè il Consiglio degli Edifici Pubblici. I nove architetti membri, al principio tre (Chalgrin, Rondelet e Brogniart) affiancati da sei ispettori, ciascuno competente per una diversa tipologia di edifici, avevano il compito di esaminare i progetti che venivano ad esso sottoposti, oltre che di costituire la commissione giudicatrice dei concorsi d'architettura, controllare i preventivi e consigliare gli architetti incaricati dei progetti pubblici⁷.

⁷ Georges Teyssot e Gilbert Erouart nell'introduzione al libro di E. Kaufmann, *Trois architectes révolutionnaires* (1978), hanno suggerito l'idea che, con l'istituzione del Consiglio degli edifici Pubblici, si fosse inteso separare gli addetti all'architettura in due ambiti separati: gli artisti ed i tecnici. Ora, date sia la formazione sia l'attività professionale svolta lungo tutta la carriera dai personaggi che ne furono membri, oltre ai compiti che essi svolgevano in seno a tale istituzione ed all'appartenenza anche all'Institut de France di alcuni, come Chalgrin, Heurtier e Peyre Le Jeune, i cui allievi, come Auguste Cheval de Saint-

Inoltre, di lì a pochi anni, con il decreto del 12 germinale dell'anno II (1° aprile 1794), la Convenzione Nazionale istituì la Commissione Esecutiva dei Lavori Pubblici, anch'essa dipendente dal Ministero dell'Interno⁸.

La terza amministrazione che occupò gli architetti di ritorno da Roma fu specialmente la Sezione d'architettura della Commissione Temporanea delle Arti, di cui i membri erano Auguste Cheval de Saint-Hubert, François-Joseph Delannoy e Julien David LeRoy⁹. La *Commission des Arts* era stata creata con il decreto del 28 frimaio dell'anno III (18 dicembre 1793) per succedere alla Commissione rivoluzionaria dei Monumenti ed era chiamata ad inventariare gli oggetti «d'arte e di scienza» facenti parte del patrimonio nazionale ancora sparsi nelle «*maisons d'émigrés et d'autres*» ed a trasportarli nei depositi che essa stessa si curava di mettere a punto per questo scopo.

Hubert, lavorarono in seno alle amministrazioni dirette da quest'organismo, ci sentiamo di poter escludere tale netta dicotomia.

⁸ Dal 1790 alla municipalità di Parigi erano state assegnati degli attributi amministrativi suddivisi in cinque «*départements*», di cui uno era costituito da quello dei *Travaux publics*. Nel corso del 1791 la Direction des Bâtiments procedette al taglio delle spese dell'amministrazione e con il decreto del 27 aprile 1791 sistemò tra le competenze del Ministero dell'Interno la «*direction des objets relatifs aux bâtiments et édifices publics*». Il decreto della Convenzione del 12 germinale anno II / 1er avril 1794, avendo sostituito le Grandi Commissioni esecutive al Consiglio esecutivo provvisorio, composto da diversi ministri, trasferì alla Commissione dei Lavori pubblici, con sede presso la «Maison Bourbon», le finzioni proprie del Ministero dell'Interno riguardo alla gestione degli edifici pubblici, mentre la seconda Divisione di questa Commissione fu incaricata dei *Monuments, des Établissements nationaux, dei Logements de troupes de terre et de mer et des Approvisionnements de guerre, de terre et de mer*. La sua competenza fu ulteriormente allargata dalla legge del 4 fruttidoro anno II relativa all'amministrazione della Commune de Paris: l'articolo 4 stabiliva infatti che la Commission nationale des Travaux publics fosse incaricata della «*direction, de la surveillance et des dépenses relatives aux travaux publics*». Successivamente, nell'anno IV, la legge del 10 vendemmiaio che prevedeva la ristrutturazione dei vari ministeri, trasferì al Ministro dell'Interno il ruolo che era stato della Commission des Travaux publics e la terza Divisione Division de l'Intérieur dovette da allora occuparsi anch'essa dei monumenti, dei lavori della Commune de Paris della stesura delle planimetrie a scala urbana e dei progetti relativi sia ai ponti che ai monumenti, oltre che della «*correspondance des travaux relatifs aux attributions ci-dessus*» e del pagamento dei *mémoires des entrepreneurs*.

⁹ Dai verbali contenuti nella raccolta a cura di L. Tuetey, *Procès-verbaux de la Commission temporaire des arts: Tome premier: 1er septembre 1793 - 30 frimaire, an III*, Imprimerie nationale, Paris, t. I, 1912, p. 109 e 335. Da notare che della parallela Sezione di Scultura facevano parte Pierre-Etienne Lesueur e Claude Michallon, che avevano o avrebbero avuto ruoli rimarchevoli nella vicenda della creazione dei *tombeaux* per Jean-Jacques Rousseau. Come si vedrà più avanti, in particolare Michallon sarebbe stato lo scultore che eseguì buona parte dei bassorilievi per il sarcofago in legno del Panthéon, mentre Lesueur era stato l'artefice del bassorilievo commissionato la marchese Louis-René de Girardin per quello marmoreo sull'Île des Peupliers ad Ermenonville. Da qui in avanti, nella nostra trattazione, per maggiore praticità, ci riferiremo ad Auguste Chaval de Saint-Hubert semplicemente come Auguste Hubert.

Infine, gli altri enti legati all'attività professionale pubblica degli *anciens pensionnaires* furono il Comitato di Salute Pubblica e, soprattutto, quello d'Istruzione Pubblica, che si occupò, fra le altre incombenze legate all'educazione nazionale, della gestione ed organizzazione delle feste nazionali, «*necessaires à l'Instruction publique*» in quanto capaci di stimolare e sollecitare un profondo sentimento popolare nella nuova Repubblica «*une et indivisible*».

Alla base del numero quasi spropositato di celebrazioni durante il periodo della Prima Repubblica v'è senz'altro tale necessità di rafforzare lo spirito unitario e di educare la popolazione nel suo insieme ai nuovi valori proclamati dalla Rivoluzione, nonché di costruire ed indicare il modello del buono e virtuoso cittadino: per questi scopi i quadri direttivi ebbero da subito chiaro come programmare le celebrazioni civiche ed indicare degli eroi del nuovo ordine fosse di estrema importanza. Nel progetto globale del Direttorio per la nuova società francese, ancora in fase di consolidamento ed alla ricerca di rispettabilità ed autorevolezza, le feste nazionali rappresentano anche una sorta di eredità non ripudiata del sistema precedente: per favorire l'unione patriottica del popolo, si garantiva la continuità delle festività, benché a queste fossero attribuiti nuovi nomi e significati. Nell'anno II la Convenzione, partendo da un rapporto presentato da Robespierre, approvò il 18 floreale un calendario di feste «*morales et civiques*». Dalla creazione del Direttorio fino all'anno VI, continuarono ad aggiungersi nuove occasioni celebrative ufficiali e nazionali: esse formavano nel corso dell'anno rivoluzionario un vero e proprio ciclo che, seguendo uno schema di date fisse, commemorava gli avvenimenti fondanti della Repubblica, esaltava i personaggi rappresentativi, le virtù ed i valori morali su cui essa intendeva basarsi. Si stabilì dunque di commemorare il 1° vendemmiaio la fondazione della Repubblica, in seguito si aggiunse il 9 termidoro per la caduta di Robespierre e la fine del Terrore; inoltre si celebravano gli anniversari del 21 gennaio, del 14 luglio e del 10 agosto. A queste occasioni fisse, se ne sommarono poi altre per festeggiare le vittorie del nuovo stato repubblicano o ricordarne gli eroi scomparsi. In sintesi, nel decennio rivoluzionario vennero progettati e prodotti quattro tipi di feste nazionali: le ricorrenze dei grandi avvenimenti della rivoluzione, le cerimonie della religione civica, le esequie dei martiri rivoluzionari della nazione e i trionfi degli eroi patri.

Gli artefici della messa in scena urbana furono gli ex - borsisti, nei ruoli che essi ricoprivano nelle nuove amministrazioni. Certuni, addirittura, come Chalgrin e Brongniart, impiegati nel Consiglio degli edifici pubblici, erano già all'apogeo della celebrità negli ultimi anni dell'*ancien regime*. Altri, non graditi dal nuovo regime per le loro idee o per il linguaggio ch'essi prediligevano, rimasero piuttosto isolati. Buona parte delle *équipes* che si erano formate a Roma alla fine degli anni 1780 bene si inserirono nella corrente rivoluzionaria, lasciando che la formazione architettonica per-

fezionata in Italia adempisse e soddisfacesse le aspettative della politica della Francia repubblicana. Fra queste, vi fu certamente il gruppo diretto da Auguste Hubert.

In un periodo relativamente breve, limitato al decennio 1790, si assistette allo svolgimento di una fase importante per la Francia, non solamente a livello politico, ma anche per quanto riguarda l'evoluzione delle forme e dei riferimenti architettonici, sviluppati sulla base dei trattati antichi e della letteratura moderna, congiuntamente alle esperienze romane e dei resti della Classicità in genere.

Come si è constatato, non sono molte le opere costruite concretamente in questi primi anni della Repubblica degli architetti francesi nati fra il 1755 ed il 1765. Tuttavia, almeno un gruppo di ex - borsisti del re, grazie all'opportunità che si presentò loro di progettare le feste nazionali repubblicane, fu capace di enucleare dal vecchio stile un nuovo repertorio di modelli. Emancipati dalla retorica accademica, questi si legavano piuttosto alle forme naturali e a quelle architettoniche più antiche ed erano quindi fortemente influenzati dalla lezione di Laugier e di Rousseau. Questo percorso evolutivo formale si rese possibile realizzando, di festa in festa, i progetti delle architetture effimere degli scenari in cui le varie celebrazioni ebbero avuto luogo. Come ricorda Borsi¹⁰ per la Germania weimariana, in cui gli espressionisti non avrebbero avuto altro che il progetto utopico per le celebrazioni effimere, così già gli architetti della generazione 1755-1765, sul finire di quel secolo di ritorno alla natura e di importantissimi rivolgimenti politici, in momenti tanto instabili come quelli del Terrore e del Termidoro, dati i condizionamenti sui concorsi e sui progetti di edilizia pubblica e monumentale, ebbero, come pressoché unica occasione di 'libero' sfogo delle proprie aspirazioni progettuali, le feste rivoluzionarie in tutta la loro dimensione effimera.

Così come lo era stato per David, maestro di cerimonie di Robespierre e principale animatore della dimensione iconografica del periodo, anche per gli ideatori delle celebrazioni nazionali l'aspetto più interessante non era solamente quello legato al rapporto fra scena urbana stabile ed architettura effimera, ma piuttosto l'elaborazione di un linguaggio nuovo. L'espressione innovatrice era tanto legata alla mimesi della figuratività classica, rivista però in una chiave moderna e illuminista, da risultare iperclassicista, a tratti visionaria. Questa intensa speculazione ideologica veniva a concentrarsi in un lasso di tempo cortissimo, fitto di occasioni reali spesso convulse, uno *spatium breve* in cui quei progettisti tentarono di far convergere le istanze creative da *prix de Rome*, improntate ad uno studio rigoroso dell'archeologia

¹⁰ Franco Borsi nell'introduzione al volume di G. Pettena, *Effimero urbano e città. Le feste della Parigi rivoluzionaria*, Marsilio, Venezia, 1979, p.7.

e doveri politici da cittadini e rivoluzionari. Proprio da ciò, forse, deriva l'aspirazione a mettere ordine anche nella festa, che di per sé sarebbe libera espressione di gioia del popolo. I progetti sono improntati ad un disegno chiaro, pulito, proporzionato, misurato sulla teoria classicista, sulla forma originaria dell'architettura, intesa come sola fiaccola degna di fede per rifondare una nuova arte del costruire: quella che sarebbe stata consona ed adatta a un tipo ancora inedito di società repubblicana, al nuovo ordine dello stato, che tuttavia risultava, per il momento, marcato da profonde contraddizioni.

Ecco che, dunque, l'impianto delle feste nazionali era impostato secondo un piano deciso al livello politico dalla Convenzione nazionale ed era messo in scena servendosi di tutte le conoscenze di pittori, architetti, scenografi, scultori, seguendo le direttive di un architetto nominato dalla Commissione d'Istruzione pubblica come «*Ordonnateur de la fête*» che di volta in volta si sarebbe dovuta celebrare. La figura dell'*ordonnateur*¹¹ deteneva sia l'autorità sull'amministrazione delle risorse finanziarie stanziata per la celebrazione sia la competenza e la funzione di pianificare e disporre i dettagli delle opere da far realizzare, secondo una visione della città che si avvicinava molto ad una sorta di *maquette* a scala urbana.¹² La messa in opera degli apparati progettati per le feste nazionali è quindi la vera architettura della rivoluzione. È affiancata solamente da quella rimasta sulla carta, come i grandiosi progetti disegnati da Durand e Thibault per i concorsi nazionali e da pochi progetti realizzati o eseguiti parzialmente, come la rue des Colonnes (1792 - 1793)¹³ o l'esda delle Tuileries (Bernard, Hubert, 1794), sorvolando, se vogliamo, sugli interventi di bonifica realizzati sugli edifici ormai pubblici e sui monumenti per epurarli dai simboli della tirannia e della superstizione, come il peristilio della vecchia *École de Chirurgie* nel cui bassorilievo si vide sostituito Luigi XV con la rappresentazione della Beneficenza (1794).

¹¹ Secondo Quatremère de Quincy, sarebbe in effetti questa la qualifica e la funzione principale dell'architetto, «*un architecte doit être avant tout un ordonnateur, en quête de symmetrie*».

¹² Diversi progetti delle architetture effimere realizzate per le feste nazionali sono stati riuniti in occasione di un'esposizione rimasta celebre per gli studi del settore, realizzata al Musée Bargoin di Clermont-Ferrand nel 1974 da Jean-Paul Bouillon, Marie-Laure Hallopeau, Monique Mosser, Daniel Rabreau e Jacques Vilain. Si faccia riferimento al catalogo della mostra: J. P. Bouillon, M. Mosser, D. Rabreau (a cura di), *Les fêtes de la Révolution. Catalogue de l'exposition, Musée Bargoin, 15 juin -15 septembre 1974*, Musée Bargoin, Clermont-Ferrand, 1974.

¹³ Si veda W. Szambien, «De la rue des Colonnes à la rue de Rivoli», *Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris*, 1992, p. 68-77.

Nel periodo compreso fra luglio 1790 ed ottobre 1794, epoca alla quale risale la festa della traslazione dei resti di Rousseau da Ermenonville al Panthéon, furono ben diciassette le feste organizzate dalla Commissione per conto della Repubblica, solamente una nel 1790, quella del primo anniversario della presa della Bastiglia, due *panthéonisations* (Mirabeau e Voltaire) e la prima festa della Federazione nel 1791. Successivamente vennero celebrate in media quattro cerimonie nazionali ogni anno. A queste vanno aggiunte le feste parodiche concentrate nel massimo periodo d'influenza dell'herbertismo, fra l'autunno del 1793 ed il principio dell'anno seguente: si trattò, in questi casi, di vere e proprie espressioni di esultanza popolare spontanea e dissacrante, non progettata a tavolino da politici ed architetti, come le feste 'ufficiali', ma ideate sul momento dai sanculotti¹⁴. È evidente l'impegno non solo economico ma organizzativo che la mole di festeggiamenti doveva richiedere allo Stato ed alle casse della Rivoluzione: se ne deduce altrettanto agilmente, quindi, l'importanza politica che gli organi nel nuovo regime dovevano attribuire a tali manifestazioni civiche. Esse costituivano dei potenti ed efficaci mezzi propagandistici, capaci di mantenere vivo quello spirito che aveva unito il popolo dando vita ad un cambiamento così radicale.

L'architettura effimera delle feste repubblicane offre, forse con un'evidenza ancora maggiore di quella durevole degli interventi edificati, uno spaccato dei temi e degli archetipi del periodo rivoluzionario.

In primo luogo, tutte le festività nazionali erano impregnate di un immaginario fortemente ispirato dall'antichità greco - italica, fatto dovuto, oltre che alla generale tendenza europea della seconda metà del XVIII secolo, anche, non secondariamente,

¹⁴ Luis-Sebastien Mercier parla a lungo di tali feste, in particolare descrive quella divampata al momento dell'esecuzione di Luigi XVI, durante la quale l'ex-sovrano viene ridotto ad un fantoccio privo di qualsiasi dignità e ridicolo. Il popolo deride il suo vecchio affamatore e tiranno, così facendo sfoga la propria rabbia e si libera, nell' «orgia di sangue» della decapitazione, dall'oppressione del monarca, degli aristocratici, dei preti e persino dell'alta borghesia, tutti ugualmente condannati, irrisi, dissacrati, recuperando invece il gusto per la drammatizzazione e la rappresentazione teatrale, in modo diametralmente opposto alla compostezza dei quadri neoclassici delle feste nazionali ufficiali. Anche la qualifica dello spazio, cosa che a noi qui maggiormente interessa, cambia completamente fra l'appropriazione che di esso viene fatta durante le feste ufficiali e quelle parodiche, clandestine. Gli artefici delle prime si appropriano con una certa continuità e capacità di adattare lo spazio alle nuove funzioni e contenuti, ad esempio per i luoghi deputati originariamente al culto religioso traspongono le sembianze nella nuova destinazione, median-done le caratteristiche attraverso il linguaggio rivoluzionario, ma senza stravolgerne la natura, così come avviene per l'ex chiesa di Sainte-Geneviève trasformata in Panthéon. Le feste parodiche, al contrario, appropriandosi di una chiesa, ne deridono e violano la sacralità che aveva dato senso alla sua costruzione. L.-S. Mercier, *Paris pendant la Révolution, 1789-1798 ou le Nouveau Paris, par Sébastien Mercier*, Livre club du libraire, Paris, 1962, pp. 304-305.

sia all'ispirazione di David, sia al perfezionamento degli architetti incaricati, avvenuto a Roma e nella penisola italiana. Questo aspetto si riscontra, attraverso lo studio dell'iconografia oggi reperibile, dalle cronache del tempo, dalle fonti storiografiche e dai documenti d'archivio, nel progetto sia dei paramenti e delle costruzioni effimere per i cortei, sia in quello per le modifiche o le trasformazioni degli edifici pubblici esistenti sui percorsi cerimoniali stabiliti, per adattarli alle necessità della cerimonia, così come, d'altra parte, nei progetti di nuovi edifici funzionali alla festa. Infatti si nota abbastanza di frequente una certa predilezione per l'utilizzo dell'ordine «toscano» o di quello dorico negli edifici sorti in questi anni nelle zone coinvolte dagli itinerari usuali seguiti dai cortei ed in quelle che di essi ne costituivano le mete, i fulcri delle feste. Si veda, ad esempio, già la maniera ingentilita da Soufflot di utilizzare una forma di dorico, munito però di una base, per le colonne nella cripta del Panthéon, fino all'impiego di ordini «primitivi», tuscanico o dorico, frequente negli atri degli *hôtels particuliers*, o per il colonnato monumentale della rue des Colonnes. Nell'immaginario di questi architetti amanti di Roma antica e della Grecia classica, la predilezione per le forme architettoniche più arcaiche sembra voler avvicinare la Parigi repubblicana alla *forma urbis* ideale, mitica, percorrendo all'indietro i secoli e scavando nella memoria morfologica fino a ritrovare le origini naturali dell'architettura. Così la città simbolo di un nuovo ordine, si arricchisce e si completa nella sua organizzazione monumentale di edifici ed interventi architettonici di varia natura tutti modellati su archetipi classici. Si colma di legendarie vestigia di antichi portici, di anfiteatri, di esedre¹⁵, forum¹⁶ propilei¹⁷, di templi, uno su tutti il Panthéon, dove dovevano risiedere, immortali, i numi delle virtù civili e degli eroi patri. Le feste nazionali, travestendola fuggacemente ad imitazione dell'antico, completavano la città nel suo aspetto monumentale e nell'organizzazione, anche urbanistica, dei suoi fulcri e punti di fuga. Questo effetto visivo complessivo era magistralmente ottenuto anche grazie alla suggestione indotta nella cittadinanza che accorreva e vi era coinvolta come coprotagonista, insieme alla virtù o all'eroe patrio cui era tributata la celebrazione stessa.

Il secondo *leitmotif* è quello, ancora una volta unificante, del ritorno alla natura, tema archetipico che, d'altra parte, profondamente si lega con quello dell'*antique*

¹⁵ Di questo genere è l'intervento diretto da David, vincitore del concorso per l'abbellimento della Concorde e delle Tuileries. Dell'esedra immaginata dal pittore vennero realizzati nel 1794 solamente le panche semicircolari, disegnate da Hubert con Bernard suo collaboratore. forum (come tale era concepito il Giardino del Palazzo Reale)

¹⁶ Come tale era stato concepito il Giardino del Palazzo Reale.

¹⁷ Servendosi di quest'immagine evocativa Ledoux, fra il 1784 ed il 1790, aveva costruito le quarantasette *Barrières* di Parigi.

revival nei *décors* delle feste nazionali. Innanzitutto è bene ricordare come, da un esame dei percorsi dei *cortèges*¹⁸, la meta finale, così come eventuali tappe intermedie, venisse prevista in un luogo della città a vocazione campestre: un giardino o un parco pubblico, uno spazio aperto come una piazza o dei campi militari. Infine, là dove la natura reale era già presente, come nel caso delle Tuileries, per esempio, si inseriva ed integrava quella fittizia dei padiglioni in legno ornati di *branchages*, dei fronzuti carri dei cortei, delle ariose ghirlande floreali, degli ornamenti arcadici, delle palme recate da fanciulle, delle rocce o delle colline allestite dagli architetti, esperti da almeno una quarantina d'anni nella progettazione dei giardini all'inglese e cresciuti nell'estetica de *La Nouvelle Heloise* e dei vedutisti innamorati delle campagne mediterranee punteggiate di antiche geometrie marmoree in rovina. L'utopia dell'Arcadia, l'ideale rurale alla Rousseau, si rivelano proprio nella città travestita - non negata - da campagna nell'occasione delle feste nazionali: attraverso pergolati, scenari vegetali, mazzi di fiori di campo e festoni di foglie, si palesava l'aspirazione della società urbana alla purezza della condizione originaria dell'uomo nello stato di natura teorizzata dal filosofo di Ginevra.

Le amministrazioni coinvolte nell'organizzazione delle feste rivoluzionarie nella capitale della neonata Repubblica, nel mettere in scena sul palcoscenico urbano la dimensione naturale del sogno agreste, o quella mimetica ed antichizzante di Parigi come novella Roma, svolgevano dunque un ruolo prettamente politico, sovente addirittura demagogico, sfruttando architetti, scenografi e pittori nella valenza della loro opera e del loro impegno civile, per il consolidamento della nuova coscienza civica e la costruzione di un ampio e convinto consenso. Da parte sua, l'arte, l'architettura, convinta o meno, si lasciò adoperare come strumento di pubblica utilità, pur di concretizzare, col pretesto della festa, la visione immaginata già a partire dagli ultimi singulti dell'*ancien régime*. Così come nei bassorilievi voluti da Quatremère de Quincy per ornare il Panthéon, gli architetti che ordinavano i piani ed i dettagli della festa nazionale, di qualsiasi genere essa fosse, dalla celebrazione delle religioni civica di Robespierre alla *panthéonisation* del direttorio, disegnavano un'allegoria in grado di educare ed istruire il popolo. Quest'ultimo veniva a trovarsi talvolta attore, talvolta propriamente allievo da istruire ai valori fondanti del nuovo Stato.

¹⁸ M. Ozouf, «Le cortège et la ville: les itinéraires parisiens des cortèges révolutionnaires», *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 26e année, N°5, 1971, pp. 889-916 e nel già citato volume di G. Pettena, *Effimero urbano e città*, cit., pp. 77-78.

Il tempio nel tempio

La Natura ed il mitico passato della Classicità occidentale, impregnano di sé la visione di questi architetti, molti dei quali sono anche pittori o assidui frequentatori di pittori d'architettura. È con tutta probabilità questa la ragione per la quale l'impronta data agli interni di dimore ed *hôtels particuliers* dagli architetti della generazione di De Wailly si sviluppa a partire dall'imitazione della natura, sulla scorta di quell'*ut pictura poesis* che già aveva ispirato Boffrand nella composizione del suo *Livre d'architecture* del 1745. Boullée trasformava la sala da pranzo di Monsieur Beaujon a Issy in un leggiadro boschetto; Ledoux, nell'ornare il salone dell'Hotel d'Uzes a Parigi, disegnava eleganti alberelli che si dipartivano dal pavimento ed intrecciavano i propri rami in corrispondenza col soffitto. L'osservazione della natura mediata dalla pittura aveva dettato ad Orazio l'arte poetica: in modo non dissimile, in epoca moderna, essa dava il via alla deduzione sistematica e 'scientifica' delle regole architettoniche di cui, con evidenza, si sentiva in quel periodo una nuova, pressante necessità, quella stessa avvertita da Laugier.

Tanto ricca di ispirazione e coerenza, questa visione mimetica, da ispirare l'architettura effimera delle feste nazionali e, in questo contesto, guidare la mano di Auguste Cheval de Saint-Hubert nel disegnare, in collaborazione Jacques-Louis David, i piani per la celebrazione della traslazione a Panthéon di Voltaire l'11 luglio 1791. Alla giornata in onore dei Mani del poeta, storico e filosofo, decretata dall'Assemblea Nazionale il precedente 30 maggio, lavorò una squadra di personaggi di spicco della politica, delle arti - architettura e pittura - e dell'imprenditoria edile ed immobiliare rivoluzionaria. La festa organizzata per Voltaire costituisce l'antecedente illustre per la celebrazione dell'entrata al Panthéon dell'altro *philosophe*, Rousseau. Per questo vale la pena soffermarci sulla ricostruzione e l'analisi di quei processi organizzativi ed elementi progettuali che avrebbero costituito qualche anno dopo la base di partenza per l'allestimento della festa del ginevrino. Per la traslazione di Voltaire al Panthéon, infatti, è possibile ricostruire i ruoli dei progettisti intervenuti e i nomi dei collaboratori da loro scelti per l'esecuzione delle diverse opere, oltre che le fasi di preparazione della festa e del suo svolgimento. È significativo mettere a confronto le cronache del tempo riguardo a questa festa con quelle invece che riportano la preparazione e lo svolgimento per la celebrazione dedicata a Rousseau, così come, attraverso il raffronto, appariranno ancora più eloquenti i rispettivi esiti progettuali.

La decisione riguardo a chi spettasse l'organizzazione e la realizzazione delle cerimonie per l'ingresso dei *Grands Hommes* al Panthéon rientra nel dibattito sulle competenze relative alla questione dell'abbellimento della città, sorto fra il Comitato della Pubblica Istruzione ed il Comitato dei Lavori Pubblici, discussione circa com-

petenze e responsabilità rispettive che ebbe origine all'inizio dell'anno II della Repubblica. Il 12 germinale la Convenzione Nazionale decretò¹⁹ che, delle dodici commissioni istituite dallo stesso decreto, quella dei Lavori Pubblici fosse incaricata della costruzione dei ponti e delle strade, dei canali della Repubblica, dei lavori portuali e costieri, delle fortificazioni e dei lavori difensivi delle frontiere ed infine dei monumenti e degli edifici nazionali. Il decreto stabiliva altresì che la Commissione di Istruzione Pubblica fosse invece responsabile della conservazione dei monumenti nazionali, delle biblioteche pubbliche, dei musei, dei gabinetti di storia naturale e delle collezioni di preziosi. Inoltre, parallelamente a tutto ciò e alla sorveglianza delle scuole, della ricerca scientifica, dei pesi e misure, la Commissione di Istruzione Pubblica veniva designata come sovrintendente agli spettacoli e, soprattutto, alle feste nazionali.

Attraverso la corrispondenza ed i conti con allegate le ricevute sui lavori svolti²⁰, si deduce che alla preparazione della festa in onore di Voltaire furono addetti più architetti, ordinati secondo una gerarchia che vede in cima alla piramide Auguste Hubert, il quale a sua volta aveva il compito di realizzare i bozzetti immaginifici di David. L'ideazione dello scenario iconografico e figurativo di riferimento per la festa era stato infatti ancora una volta affidato all'ambizioso e potente pittore il quale, secondo le ipotesi già avanzate da Schneider, nella concezione del corteo greco-romano si sarebbe potuto avvalere del supporto teorico di Quatremère de Quincy²¹.

Il rapporto fra i due personaggi, David e Quatremère, è degno di essere preso qui brevemente in esame. Conosciutisi a Roma verso la metà degli anni 1780, il 1791 è forse il momento in cui la loro amicizia personale era stata più salda: David e Quatremère erano infatti complici nella lotta politica per avversare e far chiudere le accademie parigine. Esiste perciò una concreta possibilità che la collaborazione fra loro si fosse mantenuta anche attraverso le successive turbolenze politiche e le alterne alleanze. Un ulteriore legame fra il noto pittore e l'autorevole teorico è poi costituito

¹⁹ Decreto della Convenzione Nazionale n.2266, A.N. F^{1cl} 84 Dossier I.

²⁰ *Etat des Dépenses pour la translation de Voltaire au Panthéon*, A.N. F¹³ 1136.

²¹ Schneider rafforza l'ipotesi della collaborazione fra David e Quatremère per la festa di Voltaire, sebbene non attestata da documenti, sulla base dell'osservazione di alcune coincidenze *frappants* avvenute nello stesso anno. Ma ad avvalorare una simile supposizione sarebbe soprattutto l'opera congiunta dei due per la cerimonia in onore di Simmoneau, l'anno successivo, il 3 giugno 1793. In tale occasione sarebbe addirittura stato Quatremère a dettare lo spirito della festa e, più o meno indirettamente, ad organizzarne i dettagli. Secondo l'ipotesi dello Schneider, David e gli architetti che si occuparono della progettazione della festa della Legge, celebrazione in cui furono trasformate le esequie di Simmoneau, gli architetti Roland, Molinos, Legrand, non sarebbero che gli interpreti del suo pensiero come commissario dell'*Instruction Publique*. Si veda in proposito J. G. Schneider, *Quatremère de Quincy...*, cit., p. 54.

dalla figura dello stesso Auguste Hubert, chiamato non casualmente a realizzare i dettagli della celebrazione nazionale²².

Come *ordonnateur de la fête* per la traslazione di Voltaire, Hubert aveva il compito di coordinare e dirigere il processo creativo - organizzativo, di commissionare le opere necessarie e di supervisionare l'esecuzione dei lavori. L'architetto, che discuteva in effetti tutto ciò che riguardava forma e scenografia con David, si avvale poi della collaborazione di Cellerier, il quale, a sua volta, conduceva i lavori con l'assistenza di Courtepée, nel ruolo di ispettore e operando secondo gli *attachements* di Tirel, precedente Ispettore della Bastiglia. Infine, l'architetto Vignon, su incarico di Cellerier, si occupava di seguire l'esecuzione di tutto ciò che era relativo alla festa. La squadra di progetto era in grado perciò di gestire sia gli aspetti generali che i dettagli della celebrazione e dei lavori da realizzare. L'efficienza e la sveltezza nello svolgimento di un incarico così impegnativo come quello della festa nazionale dedicata ad uno dei Lumi della Nazione era dovuta al fatto che ci si avvaleva di competenze molteplici. All'interno della squadra di progetto diretta dall'*ordonnateur* le mansioni erano quindi suddivise, in base a competenze ed opportunità, in maniera scrupolosa fra gli architetti. Fra di loro esisteva un particolare affiatamento, nato e consolidatosi grazie alla reciproca conoscenza di lunga data e risalente almeno al soggiorno romano. David si dedicò invece a disegnare il carro che avrebbe trasportato per Parigi gli onorabili resti del filosofo, decorato dalle sculture di Huillier. In questo concentrato di candelabri con sfingi e di pseudo-bassorilievi, definibili come tali perché solamente simulati sui lati del sarcofago, con teste di montone all'antica, vittorie alate, il fuoco sacro, la Vittoria che si sporge verso l'eroe defunto, si rispecchia un gusto estetico vicinissimo a quello che dirige e regola la nuova decorazione scultorea di Sainte Geneviève - Panthéon, fatta realizzare da Quatremère in base ai cartoni da lui disegnati. In base a quanto si è fin qui constatato è dunque plausibile che anche il teorico sia stato coinvolto più o meno direttamente nella concezione e nel disegno del carro. Più in generale si può intravedere la sua impronta sull'immaginario progettuale alla base della festa della traslazione di Voltaire²³.

²² Ad Auguste Hubert, ai suoi legami con David e Quatremère, all'incarico come architetto del Département de Paris ed al suo ruolo come *ordonnateur* nelle feste nazionali fra il 1791 ed il 1794 è dedicato un ampio paragrafo nella seconda parte di questa monografia, *Progetto e cerimonia*, nel capitolo *A più mani. I progettisti della panthéonisation del filosofo di Ginevra*, p. 161 e sgg.

²³ Come per altro ritiene anche Schneider - tesi raccolta poi da Pettena. Su questa ipotesi discordano però Buillon, Mossier e Rabreau che, nella citata raccolta di atti del convegno di Clermond-Ferrand del 1974, sono piuttosto propensi ad attribuirne la paternità a Cellerier. Cfr. J. G. Schneider, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts*, cit., p. 5; Tourneaux, *Bibliographie de l'histoire de Paris pendant la Révolution*, Imprimerie nouvelle, Paris, t. I, 1890, p.247; G. Pettena, *Effimero urbano e città*, cit., p.78.

Sulla scorta dell'esperienza della prima *panthéonisation*, quella di Mirabeau, avvenuta il 4 aprile 1791, era inoltre opportuno individuare e progettare gli interventi da realizzare su di un nuovo percorso cerimoniale che culminasse nel Panthéon, senza tralasciare di far partire il corteo dal luogo più simbolico della Rivoluzione, la Bastiglia²⁴. In questo ambito Hubert doveva coordinare i lavori necessari, così come gli impresari e gli artigiani impiegati per realizzarli. Venne incaricato delle opere da farsi il patriota Palloy, imprenditore edile herbertista che, a soli due giorni dalla rabbiosa demolizione popolare della Bastiglia, aveva preso in onere la gestione dei resti ed il loro riuso per la costruzione del Pont de la Concorde. Palloy aveva il compito di risistemare la piazza²⁵, nascondendo con drappi, ma soprattutto mediante tralci di fiori, rami arborei e foglie d'alloro, i segni della tirannia. L'allestimento effimero avrebbe dovuto rendere l'ampio spazio cittadino più simile ad una sala da ballo all'aperto che ad un luogo adatto alla concentrazione di una massa festante, cancellando, per il giorno di festa, i ricordi ed i marchi violenti degli avvenimenti sanguinosi di pochi mesi prima. Mutata così la piazza nel vero e proprio Eliseo di Julie, dove, come recita una cronaca del tempo, «dal selciato venivan su dei lauri, dei roseti, dei mirti e degli arbusti²⁶», il corteo avrebbe da qui preso avvio per percorrere le ampie strade che cingono il nucleo del centro storico, oltrepassando la Porta St Denis, la Madeleine, la Piazza Luigi XV, i giardini delle Tuileries, fino ad attraversare la Senna attraverso il Pont Royal, raggiungendo finalmente, dopo essere passato per gli odierani quais Voltaire e Malaquais, il Panthéon.

Si è accennato che, come per la traslazione di Mirabeau al Panthéon e allo stesso modo delle successive feste di questo stesso tipo, ivi compresa quella dell'altro filosofo, Rousseau, il percorso cerimoniale mantiene anche in questa occasione il Panthéon come meta finale del corteo. Per questa scelta, il ruolo di Quatremère de Quincy fu fondamentale. Infatti la sua influenza fu esercitata sia attraverso la stam-

²⁴ Come nota Mona Ozouf nell'*art. cit.* pag. 895, i luoghi ineludibili per le feste nazionali e preferiti dai cortei della rivoluzione, la piazza della Bastiglia ed i Campi Marzi, costituiscono dei veri e propri vuoti nel tessuto urbano, quasi dei deserti. E viene allora immediatamente alla mente il parallelismo con il celebre parco progettato pochi anni prima poco fuori Parigi, il deserto di Retz. Tale legame sottolinea in un certo modo come questi vuoti urbani fossero in realtà estremamente eloquenti per quel tempo, in quanto configurazioni ideali per ricevere i *decors* – montagne artificiali, boschetti sacri, templi rustici, gruppi di divinità agresti, personificazioni della Natura e delle virtù illuministiche- in grado di trasformare un luogo reale, cittadino, in quello perfetto, campestre o addirittura silvano, dell'immaginario simbolico rivoluzionario proposto, anche didascalicamente, alla collettività riunita nella festa ufficiale della nuova Roma.

²⁵ Come si vede dall'*Etat des Dépenses cit.*, A.N. F¹³ 1136.

²⁶ Dal *Conservateur décadaire*, 30 messidoro anno II.

pa, sia grazie al considerevole peso politico del personaggio. L'alta caratura politica gli aveva già valso l'incarico²⁷, nell'aprile 1791, di redigere un nuovo piano per l'istruzione pubblica, gli aveva consentito di far chiudere il Collegio Mazarin, sospendere il concorso *d'agrégation* di alcuni candidati alla *Faculté des Arts* che non avevano prestato il giuramento civico. Il 16 maggio 1791, divenuto commissario per la Pubblica Istruzione, aveva poi dato il via al progetto di trasformazione della nuova chiesa di Sainte-Geneviève in Panthéon *des grands hommes*. Il suo ruolo di rilievo nella politica di quell'anno e le amicizie con alti protagonisti del nuovo *establishment* lo avevano poi favorito in modo determinante per il conferimento dell'incarico di amministratore dei lavori nel Panthéon il 19 luglio 1791²⁸ e in seguito quello di commissario del Direttorio del Dipartimento di Parigi (1795-1799) per la direzione del medesimo monumento nazionale. Come sovrintendente dei lavori al Panthéon, Quatremère aveva preso su di sé un gran numero di compiti e mansioni impegnative: valutare e stabilire la compatibilità delle opere e dei lavori da far eseguire, la scelta ed il reclutamento degli artisti e degli operai a cui affidare i diversi incarichi, disciplinare i cantieri attivi nello stesso tempo, sorvegliare il monumento che diventava, nei suoi piani, uno dei cardini simbolici essenziali della Parigi - nuova Roma. Sull'estetica che avrebbe dovuto regolare la capitale della Repubblica Francese, Quatremère aveva sviluppato delle idee ben precise, in comune con architetti come Legrand, Molinos, Percier, Fontaine. Si trattava di un insieme sempre più sistematico di visioni simboliche ed estetiche, concetti e regole che egli applicava all'edificio sulla Montagne Sainte-Geneviève, ma che intendeva estendere anche all'area circostante e, auspicabilmente, all'intera Parigi, da lui vista come città d'arte. Convinto che i cortei delle feste nazionali dovessero configurarsi come dei veri e propri fregi all'antica in movimento, similmente all'ispirazione di David, una volta stabilito che il Panthéon sarebbe stato il luogo nel quale far culminare la celebrazione, Quatremère ottenne che le opere per l'organizzazione del percorso fossero eseguite, sì, esclusivamente per ordine della Municipalità di Parigi, ma sotto la conduzione degli ispettori del Tempio a lui sottoposti, Soufflot Le Romain, e Rondelet. Il tragitto, in questo modo, escludeva per chiari motivi topografici e logistici il secondo luogo urbano prediletto dalle cerimonie nazionali, i Campi Marzi, protagonisti invece di numerose altre feste progettate da David e dal suo futuro cognato Auguste Hubert. A partire dalla celebrazione della festa per Voltaire, il Tempio dei Grandi Uomini venne incluso nei tragitti trionfali: esso diventò il terzo polo delle cerimonie della Repubblica Francese, l'ultimo fulcro

²⁷ Da parte del primo Comitato della Pubblica Istruzione, formato dai suoi amici Danton, Pastoret, Tallyrand, Sieyès. Cfr. J. G. Schneider, *Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy*, cit., p. 5.

²⁸ L. Hauteceur, *Histoire de l'architecture classique en France*, Picard, Paris, t. V, 1954, p. 121.

dei riti civili propugnati dalla Rivoluzione. A differenza degli altri due, la Bastiglia ed i Campi Marzi, che avevano più che altro peso simbolico l'uno ed ideologico l'altro, il Panthéon deteneva un valore particolarmente importante in relazione a quei tratti peculiari generati dall'illuminismo, quali l'empirismo, la spinta alla sperimentazione e la sua applicazione per tentare di cambiare la realtà sociale secondo le mutate esigenze della comunità.

Una volta sistemato il tragitto del corteo seguendo dunque le indicazioni dei commissari preposti a vigilare sull'omaggio a Voltaire, Quatremère *in primis*, Auguste Hubert si avvale ancora una volta della collaborazione del collega Cellier per approntare l'antistante piazza ad accogliere in maniera adeguata l'arrivo delle delegazioni componenti il corteo ed il carro stesso col feretro del filosofo. Il ruolo di Quatremère in questa fase non è documentato, ma l'analisi del contesto storico e dell'organizzazione di questo tipo di cerimonie ci spinge a ritenere assai probabile che egli avesse fornito ai due architetti, Hubert e Cellier, le linee guida per la progettazione degli apparati effimeri da sistemare sul posto.

Per quanto riguarda la sistemazione degli interni, questa è quasi certamente riconducibile a Quatremère. Dal punto di vista amministrativo, infatti, *l'ordonnateur de la fête*, Hubert, esercitava legittimamente la propria piena funzione fino al varco, da parte del sarcofago, della soglia del Panthéon. Da questo punto in poi, la responsabilità sul progetto, o sulla sistemazione delle persone e delle cose che il piano prevedeva ed aveva messo in scena, passava all'amministratore del tempio. Il ruolo di Quatremère e quello di Hubert erano paralleli, ma di fatto, grazie al prestigio politico e presumibilmente anche alla profondità della preparazione teorica, il primo, come si è visto, godeva di un peso decisionale ben maggiore. Quatremère, aveva l'autorità ed il dovere di esprimersi sull'ultima fase, quella conclusiva della festa, con la riunione dei partecipanti al centro della navata principale ed il trasferimento del sarcofago dal carro trionfale disegnato da David sul podio costruito per l'occasione.

Come si è cercato di mettere in luce nei paragrafi precedenti, il *background* culturale e la formazione degli architetti che gravitavano attorno agli incarichi delle feste nazionali in questo periodo erano gli stessi e condivisi sia da David che da Quatremère. L'ottica in cui operavano tutti i personaggi che abbiamo sin qui citato, era ampiamente condivisa fra di loro e suscettibile di reciproche influenze derivanti dal lavorare a stretto contatto per la realizzazione dei progetti, come succede in una vera e propria squadra. Questi fatti, se da un lato costituiscono una grave difficoltà per stabilire con certezza l'autore di un progetto, ne rendono, in fin dei conti, quasi superflua l'esatta identificazione, impossibile sulla base di disegni che non sono giunti fino a noi. Mentre è riscontrabile nei documenti che dopo i funerali di Mirabeau, Quatremère aveva esaminato il progetto del cenotafio nella cripta disegnato da Souf-

flot e dato l'incarico di costruirlo a Rondelet²⁹, riguardo al disegno del *tombeau* di Voltaire, vi è maggiore incertezza sull'identità dell'autore. La letteratura non si è posta la questione, mantenendo al riguardo una posizione di sfocatura, riassunta da quanto scriveva Poisson nel 1970: «*On ne connaît pas les auteurs, ni les dates exactes de ces tombeaux*³⁰». La ragione della perdita dei progetti originali è forse da rintracciarsi nel fatto che essi erano considerati esclusivamente funzionali alla realizzazione dei lavori ma privi di rimarchevole valore artistico.

Tuttavia nel corso di questa ricerca si è constatato che, nei versamenti fatti in quegli anni agli archivi, rimangono i *mémoires des comptes*, sul retro dei quali, in rari casi, si ha la fortuna di rintracciare qualche schizzo a matita quotato o, allegati alla corrispondenza e alle fatture, i campioni dei tessuti scelti per abbellire il carro o ornare le tribune. È dunque anche sulla base di questa documentazione, del raffronto fra fonti diverse e della testimonianza dell'incisione di Normand³¹, che malgrado la perdita dei disegni siamo ormai in grado di stabilire con buona approssimazione che il monumento all'interno del quale vennero poste le ceneri di Voltaire nella cripta del Panthéon fu presumibilmente disegnato dall' *ordonnateur* della festa, Auguste Hubert.

Oltre alle ragioni sopra esposte, tenendo conto delle tempistiche ristrette in cui tutta la cerimonia dovette essere organizzata, il monumento realizzato fu considerato come provvisorio, nell'attesa che la Commissione stabilisse e stanziasse fondi adeguati per realizzarne uno definitivo, più solido, duraturo ed in grado di tributare il giusto onore ai resti del filosofo. La decisione della Convenzione, però, non sarebbe mai giunta, così il *tombeau*, che oggi è ospitato nella cappella a destra della navata principale della cripta, è ancora quello del 1791. Per attribuirle comunque un aspetto quanto più monumentale possibile, la struttura, in legno, ha goduto di un'elaborazione materica abbastanza sofisticata. Essa è cioè stata dipinta in modo tale da imitare il granito rosso e guarnita agli angoli e sulla sommità da elementi in gesso laccati in *détrempe*, a simulare l'ottone. Di forma parallelepipeda, poggiata su di un basamento a gole dritte e rovesce combinate, la cassa è sormontata da un coperchio guarnito sui lati di festoni vegetali e nastri. Agli angoli da quattro maschere tragiche. Sui lati corti, due urne a forma di anfora inquadrano un'iscrizione che recita:

²⁹ L'ordine di esecuzione da parte di Quatremère a Rondelet è, secondo Schneider, contenuto nella lettera del 11 ottobre 1791, A. N. F ¹³ 333a.

³⁰ L'uso del plurale è qui dovuto al fatto che Normand si riferisce ad entrambi i monumenti di Voltaire e di Rousseau.

³¹ L. M. Normand, *Monuments funéraires choisis dans les cimetières de Paris et des principales villes de France*, Morel, Paris, t.I, 1832, tav. 49.

AUX MANES
DE VOLTAIRE
L'ASSEMBLÉE
NATIONALE
A DÉCRETÉ LE 30 MAY
1791 QU'IL AVOIT MERITÉ
LES HONNEURS DUS AUX
GRANDS HOMMES

Sui lati lunghi, le ispirate parole dell'Assemblea Nazionale:

PÖETE HISTORIEN
PHILOSOPHE IL
AGRANDIT L'ESPRIT
HUMAIN ET LUI
APPRIT QU'IL
DEVOIT ÊTRE LIBRE.

mentre due fanciulli, dei geni alati, le custodiscono della memoria dei posteri. Quatremère dovette però giudicare incompleto il monumento, reputando che «*sa destination présente exige un couronnement*». A questo punto è lui a domandare, non ad Hubert, ma a Cellier di modificare il mausoleo ligneo, completandolo³².

Oggi il *tombeau* di Voltaire ci appare nello stato che presumibilmente corrisponde grossomodo al progetto originale di Hubert, cioè sormontato da un semplice coperchio tronco - piramidale coronato da una sfera, voluta quest'ultima da Quatremère. Cellier invece aveva provveduto a completare in maniera quanto più monumentale possibile la sommità del sarcofago, ornandolo con un gruppo di figure poste su un cuscino vegetale di gesso laccato color bronzo: la sfera celeste del globo terraqueo incoronato d'alloro, la stessa che resta oggi ed infine la lira del poeta, purtroppo scomparsa ma conservata fino alla fine del XIX secolo, come testimonia una fotografia d'epoca.

Dalla documentazione rintracciata emerge che il monumento a Voltaire, solo un paio di anni dopo, già nel 1793, necessitava di un primo restauro³³: Soufflot le Romain ricevette infatti un *mémoire* da parte del pittore Petit per aver riaccomodato e

³² Il documento che lo attesta è ancora la lettera dell' 11 ottobre 1791 citata nella nota 22 in questo paragrafo.

³³ Testimoniato dai documenti raccolti in A.N. F¹³ 1135.

Il tempio nel tempio

riombreggiato le lettere di un'iscrizione sul sarcofago, «*qui pour le transport et pour le mouvement et frottement étoit effacée*».

Sulla base dell'indagine condotta e la ricostruzione dei fatti sopra illustrati, siamo in grado di affermare che, in seguito alla *panthéonisation* di Voltaire, il procedimento per l'organizzazione della festa di Rousseau e la progettazione del monumento a lui dedicato nel Panthéon avrebbero proceduto secondo modalità a grandi linee analoghe. Ciò si deve al fatto che, nonostante qualche differenza a livello decisionale e amministrativo, malgrado l'incertezza sul ruolo allora rivestito da Quatremère ed il mancato intervento di David, incarcerato nel frattempo, il progetto sarebbe stato portato avanti dallo stesso architetto, Auguste Hubert. Egli sarebbe stato coadiuvato da una squadra composta da diversi nomi che abbiamo già visto coinvolti nei progetti per le feste nazionali: si tratta di architetti legati sia a David che a Quatremère, ma soprattutto ormai stretti collaboratori di Hubert. A loro l'*ordonnateur* della traslazione di Rousseau al Panthéon avrebbe delegato compiti specifici per poter eseguire tutte le opere necessarie ad approntare la celebrazione in un lasso di tempo a disposizione decisamente limitato.



Fig. 39. Esedra nei giardini delle Tuileries. Progetto del 1794 firmato da Hubert e Bernard. Foto J.-J. Rondeau. Hubert si avvale della stessa forma già sperimentata per la seduta progettata di fronte al tempio di Flora (Fig. 32) a Roma pochi anni prima.



Fig. 40. Vista dell'esedra delle Tuileries.



Fig. 41. Vista attuale della Rue des Colonnes a Parigi. Progetto di Vestier, 1793.

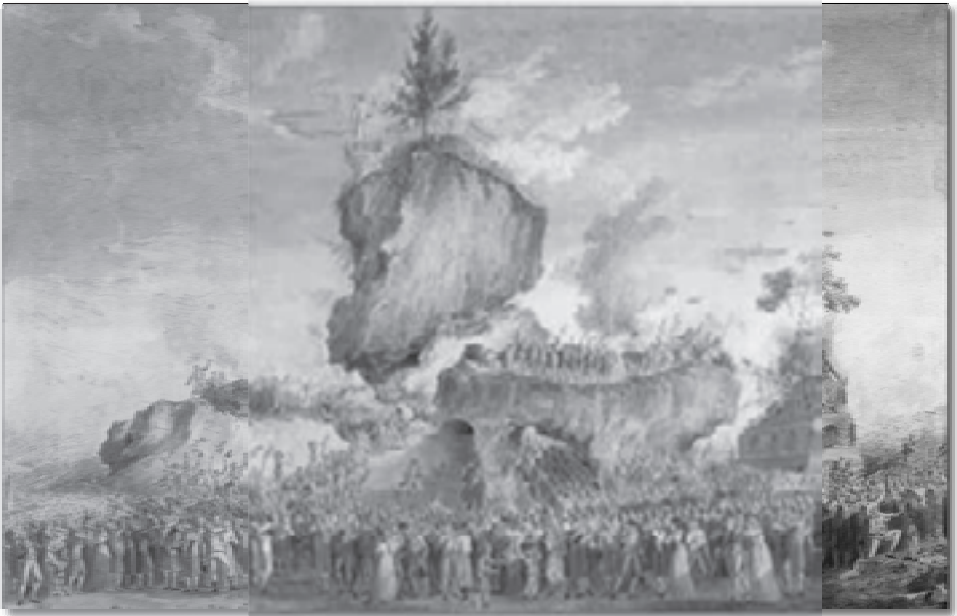


Fig. 42. Th.-Ch. Naudet, *Vue de la montagne élevée au champ de la Réunion*, Parigi, Musée Carnavalet (D 5976). Lo scenario naturale messo in opera per la festa dell'Essere Supremo.



Fig. 43. Anonimo, *Vue de la montagne élevée au champ de la Réunion pour la fête qui a été célébrée en l'honneur de l'Être Suprême le decadi 20 prairial de l'an 2^{me} de la République française.*, Paris, chez Chéreau, 1794. Parigi, Bibliothèque de l'Assemblée Nationale, Inv. C2.35.



Fig 44. P. A. Demachy, *Fête de l'Être Suprême au Champ de Mars 20 prairial an II*, Parigi, Musée Carnavalet. Verosimilmente Demachy mostra nello stesso 1794 l'allestimento pseudo-naturale, effimero, della montagna in rapporto con la città costruita, sebbene essa sia avvolta da un'aura antichizzante, come risulta specialmente evidente nel tempietto circolare sul lato destro.

Il tempio nel tempo



Fig. 45. G. Pettena, Ricostruzione del percorso della traslazione di Voltaire al Panthéon, 11 luglio 1791. 1. Bastiglia; 2. Porte Saint Denis; 3. Madeleine; 4. Place Louis XV; 5. Tuileries; 6. Pont Royal; La Monnaie; 8. Luxembourg; 9. Panthéon. L'ultimo tratto del percorso, oltre la Senna, ricalca quello per la *panthéonisation* di Mirabeau.

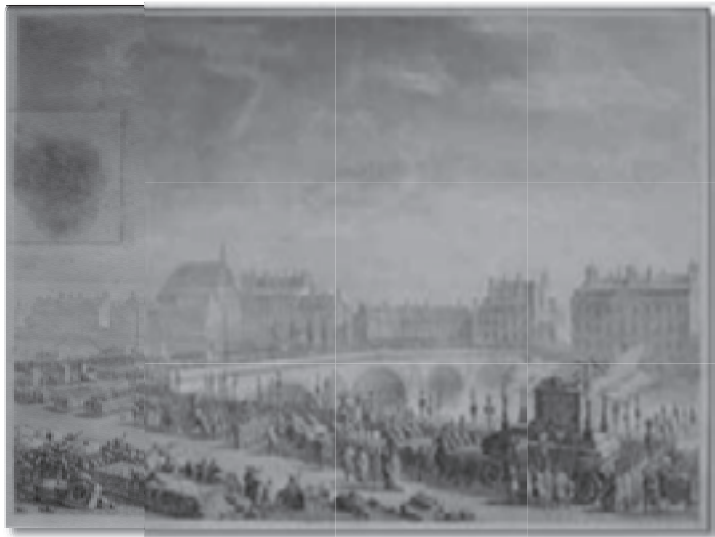


Fig. 46. J. L. Prieur, *Translation des cendres de Voltaire*, disegno preparatorio all'incisione del 55° *Tableau historique de la Révolution française*, Parigi, Musée Carnavalet. Neldisegno Jean Louis Prieur mostra con precisione la configurazione del corteo visto dalla terrazza delle Tuileries, mentre si accinge ad attraversare la Senna attraverso il Pont Royal e dirigersi al Panthéon dall'odierno quai Voltaire, appunto. In primo piano il carro disegnato da David recante il sarcofago, sormontato dalla statua del filosofo. Voltaire è rappresentato disteso su un letto all'antica ed è incoronato dalla figura della Fama.



Fig. 47. L. Lagrenée il Giovane, *Transfert de Voltaire au Panthéon*, Parigi, Musée Carnavalet.



Figg. 48 - 49. Dettagli. Il sarcofago posto sul carro è già quello ligneo poi trasportato all'interno del Panthéon e che ancora oggi accoglie i resti del filosofo. Lo sfondo della scena mostra un paesaggio all'antica, una piramide che ha tutta l'apparenza di quella di Cestio a Roma, immortalata dall'acquaforte di Piranesi.



Fig. 50. Traslazione di Voltaire al Panthéon francese. Incisione all'acquaforte di C. N. Malapeau, rifinita col cesello da S. C. Miger, dall'acquerello di Lagrenée il giovane. Naudet, Parigi, 1795.



Fig. 51. Particolare dello sfondo: in questa versione della scena, la piramide all'antica e la colonna trionfale sono scomparse, mentre si scorge un palazzo a pianta quadrangolare fortificato e protetto da quattro torrette cilindriche posti agli angoli delle mura di cinta.

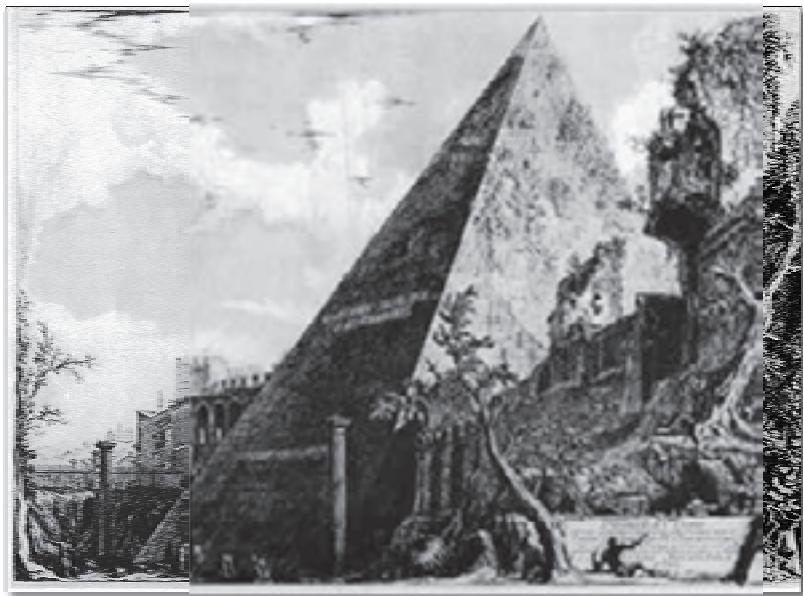


Fig. 52. G. B. Piranesi, *Veduta del Sepolcro di Cajo Cestio*, da *Vedute di Roma*, 1760.



Fig. 53. H. Robert, *Ruines et tombeau*, Parigi, Musée du Louvre.

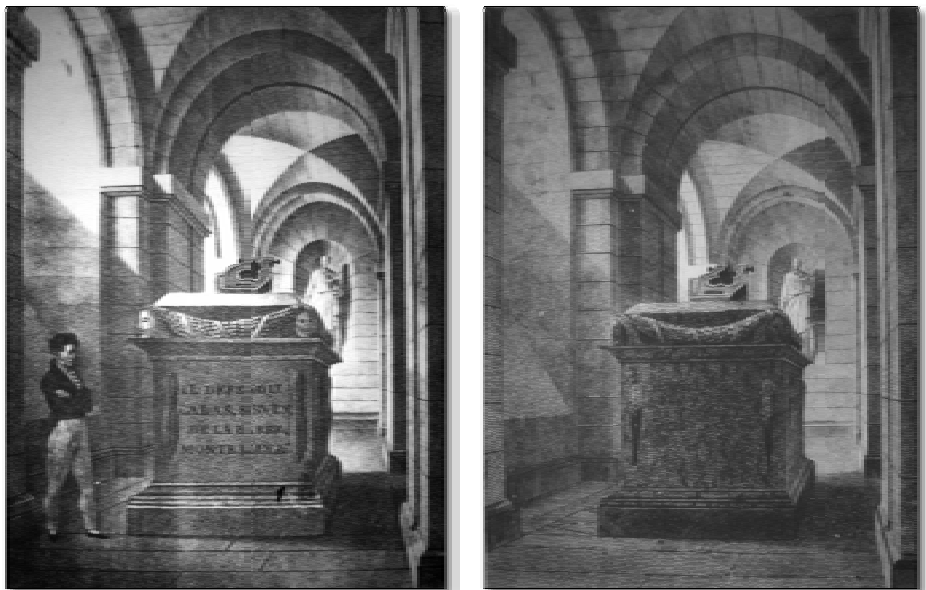
Il tempio nel tempio



Figg. 54 - 55. P. A. Demachy, *Les cendres de Voltaire à l'intérieur du Panthéon*, Vizille, Musée de la Révolution française. La cerimonia culmina con l'esposizione del sarcofago sormontato dalla statua del filosofo all'interno del Panthéon. Nella veduta di Demachy lo si scorge circondato da insegne all'antica recate dalle delegazioni che avevano composto il corteo. Si è ipotizzato che, per quanto riguarda la statua bruna fra le colonne a destra, potrebbe trattarsi del *Voltaire assi* di Houdon.



Fig. 56. Veduta panoramica dell'interno del Panthéon oggi, con il punto di fuga sulla zona in cui era stato posizionato il monumento in legno durante la festa della traslazione dei Mani di Voltaire.



Figg. 57 - 58. *Tombeau de Voltaire*, due versioni della stessa stampa databili ai primi anni del XIX secolo, Parigi, Bibliothèque nationale de France.



Figg. 59 - 60. *Les caveaux du Panthéon. Le tombeau de Voltaire*, dettaglio, illustrazione della fine del XIX secolo, Parigi, Bibliothèque nationale de France; *Tombeau de Voltaire. Caveaux du Panthéon*, fotografia presumibilmente del 1904, Parigi, Bibliothèque nationale de France.

Il tempio nel tempio

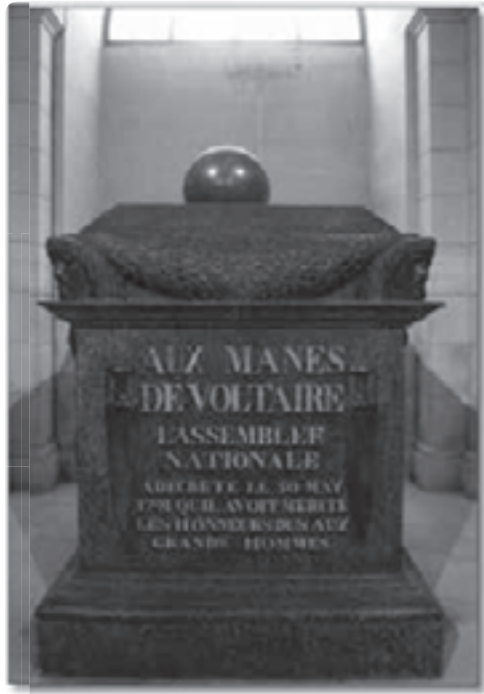


Fig. 61. *Tombeau* di Voltaire al Panthéon, 1791. Prospetto frontale. Legno dipinto e gesso. Ripresa fotografica: E. Guzzo.



Fig. 62. *Tombeau* di Voltaire al Panthéon, 1791. Prospetto laterale. Legno dipinto e gesso. Ripresa fotografica: E. Guzzo.



Fig. 63. N. Poussin, *I pastori di Arcadia*, 1639, Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 64. Il carro utilizzato per la traslazione delle ceneri di Voltaire al Panthéon l'11 luglio 1791.

Progetto e cerimonia

Un'eredità contesa.

La committenza politica per la festa ed il *tombeau* di Rousseau

*Il faut raccourcir les géants
Et rendre les petits plus grands
Tous à la même hauteur
Voilà le vrai bonheur¹*

Le feste nazionali riflettono l'evoluzione della mentalità rivoluzionaria che determinava le decisioni politiche prese in quel periodo. Osservando il loro andamento, le scelte sulle celebrazioni ed il processo decisionale, fra repentine esaltazioni e altrettante subitanee condanne, si può rilevare una lacerazione profonda del pensiero come della società: da un lato la celebrazione del sacrificio collettivo, dell'eroismo della base popolare, dall'altro il bisogno di trovar sostegno in personalità rassicuranti, gli eroi della repubblica giacobina. In un caso come nell'altro, ad ogni modo, non si verificò mai un cedimento verso il culto di una personalità, vivente o meno, fenomeno che resterà più propriamente napoleonico o novecentesco. La minaccia, con Robespierre, si era fatta concreta dopo l'istituzione della religione civica che, oltre alle virtù patriottiche, vere e proprie divinità, contemplava da un lato dei martiri (della Libertà) e dall'altro dei «quasi - santi» (i Grandi Uomini). Malgrado l'*Incorruptible* stesso si compiacesse, secondo le accuse del termidoriano Barras, nel circondarsi di suoi ritratti, il pericolo della venerazione personale fu scampato. Anche attraverso l'omaggio dei monumenti celebrativi, la propaganda della sua immagine o di quella di un eroe nazionale non diffuse né radicò una celebrità tale da potersi sostenere da sola. Dal termidoro dell'anno III la prospettiva cambiò alquanto, dato che lo spirito controrivoluzionario tese ad accostare il culto dei grandi uomini alla dittatura. Nonostante questo, il regime, che già si stava lentamente imborghe-
sando, continuava ad avere la necessità di dare alla Nazione i suoi eroi, la cui celebrazione monumentale non aveva cessato di essere uno degli strumenti più utili ed

¹ Versi da *La Carmagnole*.

efficaci per l'Instruction Publique. Così, se tanta attenzione era stata riservata alla traslazione al Panthéon di una delle figure che la Rivoluzione vedeva come centrali e basilari per il nuovo corso della Francia, il poeta e filosofo Voltaire, presto divenne chiaro come fosse altresì imprescindibile onorare, con l'inumazione ed il monumento nel tempio dei Grandi Uomini, l'altro pensatore che tanto profondamente aveva inciso sulle sorti dell'*ancien regime*. Il ruolo di Rousseau, infatti, attraverso il pensiero espresso nei suoi scritti e mediante l'esempio della sua condotta di vita, era stato decisivo e di potente ispirazione per gli uomini della Rivoluzione. Sia l'opinione popolare, dunque, che le istituzioni che ne raccolsero l'appello, non tardarono a manifestare il desiderio di trasportare nel Panthéon i resti del filosofo della Natura e di erigervi un degno monumento che ne rispecchiasse palesemente la filosofia, antcipatrice ed animatrice dello spirito della Rivoluzione. Uno dei più controversi casi politici di quegli anni era così aperto.

Già in occasione del discorso funebre di Franklin, l'11 giugno 1790, Mirabeau aveva proposto all'Assemblea Nazionale di osservare tre giornate di lutto nazionale come omaggio dei rivoluzionari ad uno dei grandi uomini della patria: fu questa la prima manifestazione del culto civile. La seconda celebrazione della religione civica era stata poi per Mirabeau stesso: alla sua morte, il 2 aprile 1791, il Direttorio del Dipartimento di Parigi aveva domandato all'Assemblea di mutare funzione alla nuova chiesa di Sainte-Geneviève per trasformarla in Panthéon, di destinarla cioè «à recevoir les cendres des grands hommes». Nel decreto allora emanato veniva dichiarato come scopo principale quello di consacrare il luogo a tempio della religione civica, in particolare da dedicare alla sepoltura di grandi personaggi deceduti prima della Rivoluzione, quali Descartes, Voltaire, Rousseau.

A quel punto si era cominciato a discutere sugli onori da tributare al ginevrino, con una prima mozione, preparata da Ange Marie d'Eymar insieme a Bertrand Barrère, fatta pubblicare da il 27 ottobre 1790, per «*redresser une grande injustice nationale*», perché la Francia manifestasse la propria riconoscenza nei confronti dell'autore del Contratto Sociale e precursore della Rivoluzione. Grazie all'intervento dello stesso Eymar il 21 dicembre 1790, l'Assemblée aveva stabilito che fosse elevato nel Panthéon un monumento alla memoria del filosofo di Ginevra: si tratta di un gruppo marmoreo in suo onore che fu realizzato, però, non prima della III^a Repubblica. A questo intrapreso processo simbolico, Marat, sulla scorta della decisione di dicembre da parte dell'Assemblea, oppose tuttavia quella che secondo lui era la realtà politica. A suo modo di vedere, un gruppo organizzato di «*commisaires royaux*» avrebbe tenuto in piedi un governo dispotico, con tutti gli abusi del caso, sotto una facciata di presunta democrazia: a quest'ultima l'omaggio a Rousseau sarebbe servito meramente come maschera dietro la quale celare i propri legislatori venduti. Pro-

clamava: «Ah! S'il [Rousseau] vivait encore, il repousserait vos hommages hypocrites qu'il eut regardé ici comme une dérision amère!».

Nel frattempo, con il provvedimento rivoluzionario che stabiliva l'alienazione di tutti i beni ecclesiastici, anche l'abbazia di Sellières fu messa in vendita: il trasferimento dei resti di Voltaire si era reso urgente. Questa vendita, nella corsa al Panthéon fra Voltaire e Rousseau, era stato l'elemento decisivo. Anche grazie alla campagna condotta dal marchese di Villette sulla *Chronique de Paris* in favore dell'apoteosi di Voltaire, il trionfo non fu rimandato oltre. Così, trasportato al Panthéon Voltaire l'11 luglio 1791, in piena crisi di Varennes, pochi giorni dopo, a partire dal 14 luglio, si levarono alti i clamori di coloro che premevano per veder riconosciuto anche all'eroico Rousseau lo stesso trattamento. La protesta, inizialmente promossa dal teorico della legge agraria, l'abate Cournaud, si incentrava sull'argomento secondo cui il ginevrino non occupava ancora il suo posto legittimo, che era senza dubbio fra i grandi uomini. Intanto fra i letterati di Parigi aveva cominciato a circolare una petizione scritta da Pierre-Louis Ginguené². Ne furono firmatarie le più eminenti personalità dell'élite letteraria parigina: Mercier, Ducis, Lermierre, Chamfort e Berquin. Appena un mese più tardi, il 27 agosto, una petizione all'Assemblea Nazionale venne presentata dai cittadini della città e del cantone di Montmorency, che si associavano alla petizione di Ginguené per il trionfo del filosofo della natura. Facendo leva anche sulla causa *rousseauiste* dell'Essere Supremo, tanto cara a Robespierre da giustificarne, tre anni dopo, la commissione a David della celebrazione più grandiosa e più economicamente dispendiosa di tutto il periodo rivoluzionario³, i cittadini di Montmorency domandavano in sostanza all'Assemblea di decretare il trasferimento al Panthéon delle ceneri di Rousseau. Tale richiesta, ci sembra, era di per sé priva di intenti polemici, come invece è stata poi letta spesso dalla storiografia: consapevoli delle obiezioni che avrebbero potuto essere sollevate sul mancato rispetto delle ultime volontà dell'insigne personaggio, di riposare, cioè, nel luogo agreste la cui semplicità e solitudine egli aveva in vita preferito al rumore corrotto delle città, i firmatari dell'appello domandavano all'Assemblea Nazionale

² Circa la figura di Ginguené ed il suo ruolo nella traslazione di Rousseau al Panthéon si veda di seguito p. 151.

³ La festa dell'Essere Supremo costò, secondo il registro dei conti della commissione dell'Istruzione Pubblica, la cifra colossale di 322.947 lire; quella delle Vittorie 82.912 lire, la traslazione di Marat 69.101. La spesa per la *panthéonisation* di Rousseau si elevò a 93.300 lire. Al contrario, le feste meno care, quelle cioè su cui il governo investì di meno, furono quella del 14 luglio (26 messidoro anno III), la più economica e quella dell'anniversario della morte dell'ultimo tiranno, il 2 piovoso anno III. Si vedano a questo proposito anche le carte di Ginguené, BnF, MSS, NAF, 9193, f° 49.

«almeno» che, lasciando i resti di Rousseau là dove già si trovavano, si erigesse un cenotafio nell'edificio consacrato alla sepoltura dei grandi uomini, perché non vi si cercasse invano il posto spettante di diritto ad un tale padre della patria. Come i cittadini di Montmorency avevano supposto, le obiezioni ad un eventuale trasferimento, però, si manifestarono senza indugio. Prima di tutto da parte di colui che a Rousseau aveva offerto rifugio accogliendolo nella semplicità del paesaggio naturale che il filosofo tanto aveva cantato ed amato: il marchese René Louis de Girardin, «l'ultimo amico di Rousseau» e suo esecutore testamentario, proprietario della tenuta di Ermenonville. Il 4 settembre 1791, con una lettera aperta⁴ all'Assemblea, Girardin si oppose fermamente ad un decreto che avrebbe strappato a lui ed alla sua famiglia la cura degli illustri resti, motivando la sua contrarietà al provvedimento proprio con la constatazione di quanto esso sarebbe stato in contrasto con le volontà espresse dal filosofo «à être inhumé près de l'Ermitage», di essere sepolto «dans le sein de la Nature, sous la splendeur du dôme céleste». Scriveva ancora:

Ce serait arracher ses mânes au sein de la Nature, et à la clarté des cieux, pour le reléguer sous les voutes ténébreuses, dont l'aspect funèbre ne peut rappeler que l'idée de la mort; tandis que l'aspect des monuments des grands hommes ne doit exciter que le sentiment de la vie et de l'immortalité du génie.

Le proteste del marchese, raccolte e sostenute anche da una parte della stampa parigina, sortirono come effetto quello di rimandare ulteriormente la decisione definitiva riguardo alla traslazione ed alla conseguente festa. Infatti, il 21 settembre, nonostante l'Assemblea Nazionale costituente, con il rapporto di Dèmeuniers, avesse risposto di prendere in favorevole considerazione sia la petizione ricevuta dagli Amici della Costituzione di Montmorency sia quella dei cittadini e dei letterati di Parigi, tuttavia essa non poteva esimersi dal rispettare il diritto di proprietà di Girardin e, in sostanza, lasciava la questione in sospeso.

Nel mentre, il dibattito pubblico ed istituzionale continuava ad essere acceso. La diatriba all'interno dell'Assemblea e sui mezzi di stampa si imperniava principalmente su due questioni: se appunto si dovessero portare a Parigi le ceneri di colui che aveva voluto invece riposare in seno alla Natura e se queste fossero in effetti da considerarsi proprietà nazionale oppure del marchese Girardin, ostile alla traslazione al Panthéon. La vedova di Rousseau, Marie-Thérèse Levasseur, per la quale Barère si era prodigato al fine di farle ottenere una pensione da parte della nazione, conte-

⁴ In: L. M. Prudhomme, *Révolutions de Paris*, Imprimerie des Révolutions, Paris, n. 113, 1790 - 1792.

stando a Girardin il ruolo di esecutore testamentario ed arrogando solo a se stessa quello di depositaria delle ultime volontà del marito, smentiva l'intenzione del filosofo di riposare ad Ermenonville e caldeggiava invece il trasferimento a Parigi. Data la delicatezza dell'argomento e l'importanza relativa per le vicende di cui l'Assemblea doveva al momento occuparsi, questa stabilì di lì a poco la sola applicazione di quel decreto, già emanato, che ordinava di elevare una statua ed accordare onori pubblici in memoria di Rousseau: il 9 maggio 1792 il Comitato della Pubblica Istruzione incaricò Quatremère de Quincy e Baudin dell'esecuzione del monumento decretato in onore di Rousseau⁵, senza aggiungere alcunché circa la traslazione delle ceneri. Il rapporto finale di questo incarico, tuttavia, non fu mai presentato, cosicché, per circa due anni, la questione degli onori del Panthéon a Rousseau rimase sopita. Restava invece assai vivace quella che si era generata intorno al concorso nazionale di scultura per erigere la statua del filosofo di Ginevra agli Champs Elysées. In particolare si discuteva sul fatto se l'incarico dovesse o meno essere assegnato a Hudon, il quale, chiamato all'epoca da Girardin, aveva eseguito, dopo solo un paio d'ore dal decesso, il calco del volto del filosofo e quindi agli occhi di molti appariva come lo scultore più qualificato per quel compito⁶.

Nell'ottobre 1793, nella sede della Convenzione montagnarda, dalle tribune un cittadino ricordò come Rousseau fosse ancora «in potere di Girardin» e domandò alla Convenzione, ancora una volta, che si provvedesse invece a trasferirne i resti al Panthéon. Questo intervento rinfocolò le polemiche ed il 23 dello stesso mese, Girardin tornò ad esprimersi in merito, stavolta più incline al compromesso, forse più in là con l'età, forse, avendo in passato sofferto un periodo di esilio, troppo ben consapevole dei precari equilibri politici e dei rischi personali che questo comportava: domandava che il monumento di Rousseau, per conformarsi alle volontà «*de l'ami de la Nature et de la Verité*», fosse trasferito «*en face de Champs Elysée, dans une île de la Seine qui serait plantée de peupliers.*».

⁵ Assemblée Nationale Legislative, *Procès-verbaux du comité d'Instruction publique de la Législative, Comité d'instruction publique éditeur*, Impr. Nationale, Paris, 1899, p. 279.

⁶ Sulla vicenda di Hudon e del concorso per la statua di Rousseau, si veda il catalogo della mostra tenuta al Musée de la Révolution di Vizille in occasione del tricentenario della nascita del ginevrino, *Jean-Jacques Rousseau et son image sculptée (1778-1798). L'hommage de la révolution française à Jean-Jacques Rousseau*, Guilhem Scherf, Séverine Daroussat (éd.), Fage éditeur, Lyon, 2012. Sul concorso durante la Rivoluzione per un monumento a Jean-Jacques Rousseau, si potrà inoltre trovare utile il saggio di H. Buffenoir, «Concours ouvert sous la Révolution pour un monument en l'honneur de J.-J. Rousseau», *Mercure de France*, 33^e année, t. CLV, 1^o aprile 1922, pp. 93-119.

Qualche mese trascorse, ma la questione della *panthéonisation* di Rousseau non sembrava diminuire quanto alla forza della sua connotazione politica, nuovamente virulenta e fonte di agitate discussioni fra i deputati: nell'aprile 1794, evocando ancora la traslazione del filosofo, una parte di essi denunciava infine gli herbertisti:

Au moment où l'énergie de la représentation nationale vient de déjouer une faction qui, par le dogme affreux de l'athéisme, voulait nous ramener sous le joug du despotisme, il est de sa dignité de faire transférer au Panthéon celui qui, au milieu des persécutions du fanatisme et de la tyrannie, trouva toujours un asile et un refuge dans l'idée consolante de la divinité⁷.

Finalmente, in quello stesso mese, grazie ad un rapporto presentato l'11 aprile 1794 da Lakanal⁸ e su sollecitazione di un ulteriore appello⁹ del 14 aprile da parte, questa volta, della Société républicaine de Franciade (Saint-Denis), la Convenzione arrivò a decretare la *panthéonisation*. Il 16 aprile, in una lettera¹⁰ indirizzata al Comitato d'Istruzione Pubblica, Girardin dichiarò di aver applaudito il decreto che la Convenzione nazionale aveva appena emanato per la traslazione di Rousseau, ma, malgrado ciò, di respingere ancora alcune accuse, mosse dall'oratore della Société Républicaine de Franciade sulla sua presunta volontà di conservarsi la proprietà dei contesissimi resti. Il 7 maggio Robespierre riconobbe ufficialmente il ruolo prodromico che la Rivoluzione attribuiva a Rousseau. Nel suo discorso sulla funzione della religione nella società e sull'importanza delle feste nazionali, preludio ai decreti sul culto dell'Essere Supremo, l'Incorruttibile esclamava:

Ah! S'il avait été témoin de cette révolution dont il fut le précurseur et qui l'a porté au Panthéon, qui peut douter que son âme généreuse eut embrassé avec transport la cause de la justice et de l'égalité!¹¹.

⁷ Intervento di Debry, *Le Moniteur*, 16 aprile 1794, t. XX, p. 217.

⁸ A proposito di Joseph Lakanal si veda il capitolo successivo, *A più mani. I progettisti della panthéonisation del filosofo di Ginevra*, da p. 161: in particolare si rimanda alla nota 27, p. 170.

⁹ Manoscritto conservato a Parigi, A.N. C. 300 -1058, n. 29, 2p. Pubblicato su *Le Moniteur* del 27 germinio anno II/ 16 aprile 1794, n. 207, in seguito al n. 8145 da R. A. Leight, *Correspondance complète*, cit., t. XLVIII.

¹⁰ Manoscritti di Chaalis, fonds Girardin, D⁴ 31; una copia autografa ed una per mano del segretario. Pubblicata in R. A. Leight, *Correspondance complète*, cit., t. XLVIII, n. 8163.

¹¹ *Rapport/ fait au nom du comité/ de salut public./ par Maximilien Robespierre./ Sur les Rapports des idées religieuses et morales/ avec les principes républicains, et sur les fêtes/ nationales. Séance du 18 floréal, l'an second de la République française/ une et indivisible. [...] À Paris, / De l'Imprimerie nationale, soprattutto pp. 22-24 ; pubblicato poi su *Le Moniteur* n° 229, 19 floréal an II / 8 maggio 1794.*

Dieci giorni dopo, il 17 maggio, il Comitato d'Istruzione Pubblica fu destinatario dell'ultimo tentativo¹² da parte di René-Louis Girardin di intervenire in qualche modo nella questione del trasporto e del monumento, perché tutto ciò fosse il più possibile conforme ai profondi sentimenti di amore per la natura nutriti dal filosofo. Nell'offrire alla Convenzione il monumento che lui stesso aveva a suo tempo fatto erigere ad Ermenonville, il marchese ne forniva in tale lettera una descrizione più che convincente:

Je ne Sais que trop par quinze ans de persécution que J'ai essayées Sous toutes Sortes de formes de la part de tous les ennemies de la vérité, que le monument du précurseur de la Liberté, ne peut reposer an toute assurance que Sous les auspices et les regards immédiats de la République françoise. Ainsi dans quelques endroit que la Convention nationale juge à propos de déposer Ce monument, C'est de tout mon cœur que J'offre en entier celui qui existe actuellement. C'est un Sarcophage du style grec le plus pur; Il est en pierre de tonnerre plus durable que le marbre; Il a été exécuté par d'habiles artistes, et est décoré des emblèmes les plus frappans de la Liberté, de la nature et de la vérité. D'ailleurs il y a encore trois cotés sans sculpture, Sur lesquels vous pourrez faire ajouter tels sujet ou inscription que vous jugerez convenables. Je pense, Citoyens, que pour démonter et faire transporter avec les soins nécessaires, les morceaux de sculpture, et toutes les pierres taillées de l'appareil de Cette Construction, il seroit bon que vous voulussiez commettre à cet effet les Citoyens Lesueur sculpteur et Aubert architecte qui president¹³ alors à la mise en place de cet ouvrage.

Nella missiva indirizzata al Comitato, Girardin, quasi fosse certo che una tale offerta non potesse né dovesse essere respinta dai membri della Convenzione, forniva quelle che secondo lui erano indicazioni utili per il trasferimento del monumento di Ermenonville. A questo scopo nella lettera vengono da lui citati i nomi di due artisti il cui ruolo si rivela di grande importanza nell'ambito dell'intera vicenda del monumento funebre di Rousseau: quello di Lesueur¹⁴, artefice del bassorilievo del *tombe-*

¹² Chaalis, fond Girardin D⁴ 31; copia per mano di un segretario. La lettera è stata pubblicata anche al n. 8713 da R. A. Leight, *Correspondance complète*, cit., t. XLVIII.

¹³ Da leggersi molto probabilmente come «présidaient», ipotesi confermata anche da R. A. Leight, *Correspondance complète*, cit., t. XLVIII, n. 8713, nota 2.

¹⁴ A tal proposito, in R. A. Leight, *Correspondance complète*, cit., t. XLVI, si legga il n. 8088, nota ii, articolo 2.

au sull'Île des Peupliers e quello di un certo Aubert¹⁵, che potrebbe essere il nome mal scritto dal copista per intendere Hubert (Auguste Cheval de Saint-Hubert). Tale interpretazione è particolarmente suggestiva e non priva di fascino. Basandosi solo sulla memoria del marchese, in mancanza di altre fonti documentarie, suggerirebbe infatti che l'architetto Hubert, allora appena ventitreenne, insieme allo scultore Lesueur, di soli due anni più vecchio, avrebbe partecipato già all'istallazione del sarcofago di marmo sull'Île des Peupliers nel 1780. Ciò avvalorerebbe ulteriormente la motivazione dell'incarico per la progettazione della traslazione di Rousseau al Panthéon che le Istituzioni avrebbero conferito ad Auguste Hubert nel 1794.

Malgrado l'ennesima proposta avanzata da Girardin, la decisione di erigere nel Panthéon dei Grandi Uomini un nuovo monumento al ginevrino era ormai presa. Sulla base di una votazione dei membri della Convenzione e nel mese di maggio si mise in moto la macchina della burocrazia rivoluzionaria affinché si incominciassero a livello istituzionale i preparativi necessari al trasferimento che avrebbe portato l'eredità contesa da Ermenonville a Parigi. Tuttavia si dovette attendere ancora ottobre dello stesso anno, all'indomani del Termidoro, perché il decreto stesso fosse reso esecutivo e Girardin, ricevendo risposta alla sua ultima lettera, perdesse definitivamente qualsiasi speranza di conservare i resti di Rousseau nel monumento funebre presso la propria tenuta.

Nell'estate del 1794, periodo politicamente caldissimo per i fatti che avrebbero di lì a poco determinato la caduta dell'*Incorruptible*, l'8 giugno fu celebrata la festa nazionale più costosa di tutto il periodo rivoluzionario, quella dell'Essere Supremo di cui era stato *ordonnateur* David in persona, per volontà e per conto di Robespierre. In agosto si tenne presso la Convenzione una seduta durante la quale il deputato Jean Debry accusò proprio Robespierre, ormai capro espiatorio di tutti i mali, di essere il vero impedimento al rapido disbrigo delle faccende necessarie alla *panthéonisation* di Rousseau: la sua «*jalousie ne put jamais souffrir l'idée (...) de l'égalité*» e pertanto, si disse, egli avrebbe intenzionalmente ostacolato l'esecuzione del decreto di traslazione dei resti del *philosophe*.

¹⁵ Sempre Leight ricorda come esistesse un Daniel Auber[t], scultore, ammesso il 17 ottobre 1757 all'Accademia di San Luca, morto nel corso dell'anno VII (1798.1799). Aveva lavorato alla decorazione del castello di Bagatelle e probabilmente anche a quello di Chantilly fra il 1769 ed il 1775. Le date della sua biografia coinciderebbero parzialmente con quelle di Auguste Hubert (1755-1796). A Parigi era inoltre attivo anche un architetto chiamato Aubert, ma i documenti da noi rintracciati ci fanno propendere ad escludere un suo qualsiasi coinvolgimento in questa vicenda. Aubert era per altro anche il nome del tappezziere che fornì i drappi per la festa della traslazione di Rousseau al Panthéon (A.N. F⁴ 2090).

In autunno, Pierre-Louis Ginguené (1748-1816), uno dei primi a chiedere il 17 agosto di tre anni prima (1791) la traslazione dell'amato filosofo della Natura a Parigi, con una petizione¹⁶ all'Assemblée Nationale, assunse, insieme a Joseph Lakanal (1762 – 1845), un ruolo principe nella vicenda della festa per Jean-Jacques.

Ginguené¹⁷, uomo di lettere e giornalista originario di Rennes, era stato principalmente un ideologo ed un emulo di Rousseau: nel 1791 aveva infatti pubblicato uno scritto sulla scorta delle *Confessions* che si intitolava *Lettres sur les Confessions de J.-J. Rousseau*¹⁸. Agli albori della Rivoluzione aveva appoggiato le fazioni più moderate, in seguito aveva scritto per diversi giornali parigini di una certa rilevanza, come *Moniteur Universel*, *La Feuille Villegeoise* ed infine *La Décade Philosophique*. In quello stesso anno 1794, durante il Terrore, era stato incarcerato dal 3 luglio al 10 agosto. Salvato dal Termidoro, una volta mutati gli equilibri politici era entrato a far parte della Convenzione nazionale. Ormai nella veste di *conventionnel*, il 3 ottobre scrisse due lettere, con la prima¹⁹ delle quali rispondeva alla missiva di Girardin indirizzata il 17 maggio alla Convenzione. Sulla bella carta intestata della Commissione Esecutiva dell'Istruzione Pubblica, firmava con Clement de Ris, il rifiuto dell'offerta del marchese e la dichiarazione definitiva che a Rousseau sarebbero stati tributati gli onori del Panthéon e di un nuovo monumento che si addicesse ad un grande uomo. Infine comunicava seccamente i modi ed i tempi secondo i quali Girardin si sarebbe dovuto rendere disponibile e pronto all'apertura del vecchio monumento disegnato da Hubert Robert sull'Île de Peupliers.

[Rousseau] étoit digne de l'ami qui avoit eu l'avantage de donner un azile à sa vieillesse, de recueillir ses restes précieux et de lui ériger un monument champêtre au milieu du calme et de la verdure des jardins qu'il avoit habités. Tu as joui 15 ans de ce superbe Dépôt. Aujourd'hui la France libre et régénérée (...) a ouvert un temple pour les hommes qui ont bien mérité de l'humanité par leur courage, par leur dévouement à la Liberté, par leurs écrits ou par leurs vertus. Le monument que tu as élevé à l'homme de la nature et de la vérité est consacré par ses derniers moments et par la pré-

¹⁶ Procès-Verbal n° 748, Parigi, BnF, MFICHE 8-LE29-1731.

¹⁷ Sul pensiero di Ginguené ed il suo viaggio da Parigi ad Ermenonville il 17 vendemmiaio anno III, si veda anche il capitolo *Onori campestri. La festa della traslazione da Ermenonville a Parigi*, pp. 180 - 184.

¹⁸ P. L. Ginguené, *Lettres sur les Confessions de J.-J. Rousseau*, P.-M. Delaguette, Genève et Paris, 1791. Si veda anche Naudin, «Ginguené et Rousseau d'après les lettres sur les Confessions», *Ginguené, Idéologue et médiateur. Textes réunis par E. Guitton*, PU Rennes, Rennes, 1995, pp. 105-110.

¹⁹ Manoscritto Chaalis, fonds Girardin D⁴ 31, originale per mano di un segretario e firme autografe. Pubblicato in R. A. Leight, *Correspondance complète*, cit., t. XLVIII, n. 8202.

Il tempio nel tempio

sence de ses cendres pendant 15 ans. Le Voyageur philosophe ira toujours avec un empressement touchant et respectueux visiter l'ami et l'asile de Jean Jacques. Mais c'est au Panthéon qu'il doit désormais trouver ses dépouilles mortelles. Un Décret de la Convention a proclamé le vœu universel de tous le François et c'[est le] Décadi 20 que leur translation doit se faire. Nous prévenons que le 16 plusieurs personnes chargées des travaux préliminaires se rendront à Ermenonville, nous avons profité des offes du C^{en}. Le Sueur qui s'est chargé de veiller à ce que le monument ne soit point dégradé, L'extraction aura lieu le 17 et le Départ le 18 au matin.

Con la seconda lettera²⁰, Ginguené, che era anche membro della commissione esecutiva come aggiunto, scriveva agli amministratori del Distretto di Franciade (St. Denis) per informarli del passaggio, il 18 mattina, del corteo che aveva raccolto i resti del filosofo il giorno prima ad Ermenonville e che sarebbe stato composto dalle cinquanta alle sessanta persone.

In quanto commissario esecutivo, sarebbe stato ancora Ginguené in persona a guidare la delegazione da Parigi ad Ermenonville e ritorno, sovrintendendo come rappresentante delle istituzioni della Repubblica alle operazioni sul monumento ed al carico del carro.

A quel punto, a due mesi e mezzo dalla presa del potere da parte dei termidoriani, la cerimonia si sarebbe potuta svolgere in una Parigi dal clima relativamente sereno. Malgrado la difficoltà del popolo per gli approvvigionamenti ed il reperimento dei generi di sussistenza, sembra infatti che lo spirito fosse in generale piuttosto alto e che il patriottismo scaldasse bene i cuori, soprattutto in seguito alla riconquista da parte delle truppe repubblicane di Valenciennes e di Condé e all'occupazione di Sambre, Meuse e Cologne. Il contesto militare era in quel momento decisamente favorevole al governo, sostenuto anche da gran parte della stampa. Allo stesso tempo, l'immagine di Rousseau andava sostituendo via via la rappresentazione simbolica di Marat, assassinato nel frattempo. La traslazione di quest'ultimo al Panthéon, nonostante non si fosse tardato a decretarla tanto quanto quella di Rousseau, aveva perso molto sia in importanza simbolica, sia in considerazione popolare ed in rilievo politico. I termidoriani infatti, così come si sforzarono di tenere in vita le feste civiche²¹, intensificandone addirittura la cadenza, sul piano ideologico, simbolico e soprattutto politico, avevano maggiore interesse a festeggiare l'apoteosi di Rousseau: mantenen-

²⁰ Per il testo completo si veda G. Vallette, «La sépulture de J.J. Rousseau au Panthéon», *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, Julien éditeur, Genève, 1905, tome I, p. 265.

²¹ A. Mathiez, *La réaction thermidorienne*, Colin, Paris, 1929, p. 172.

dola nonostante fosse stata decisa prima del Termidoro, essi le attribuirono anzi un'ampiezza notevole, così come, d'altra parte, non lesinarono sui fondi da stanziarle, facendone quella che, insieme alla festa dell'Essere Supremo, fu la più costosa del 1794²².

Per quanto riguarda i contenuti e la sua organizzazione, ne venne allora incaricato Lakanal. Mentre Ginguené scriveva le lettere citate, lo stesso 3 ottobre il Comitato d'Istruzione Pubblica stabilì che i cittadini Lakanal e Goujon si sarebbero resi ad Emenonville «*et dans la vallée d'Emile (Montmorency)*» per raccogliere tutte le informazioni sulla persona e sulle opere di Rousseau, di modo che esse sarebbero state di utilità per stabilire appunto i contenuti inseriti nella festa che si andava preparando, sotto forma di allegorie, simboli, statue, figure, gruppi del corteo, organizzazione delle delegazioni.

²² A. Mathiez, «Le cout des fêtes publiques à Paris en 1794 », *Annales historiques de la Révolution française*, t. VI, 1929, p. 503.

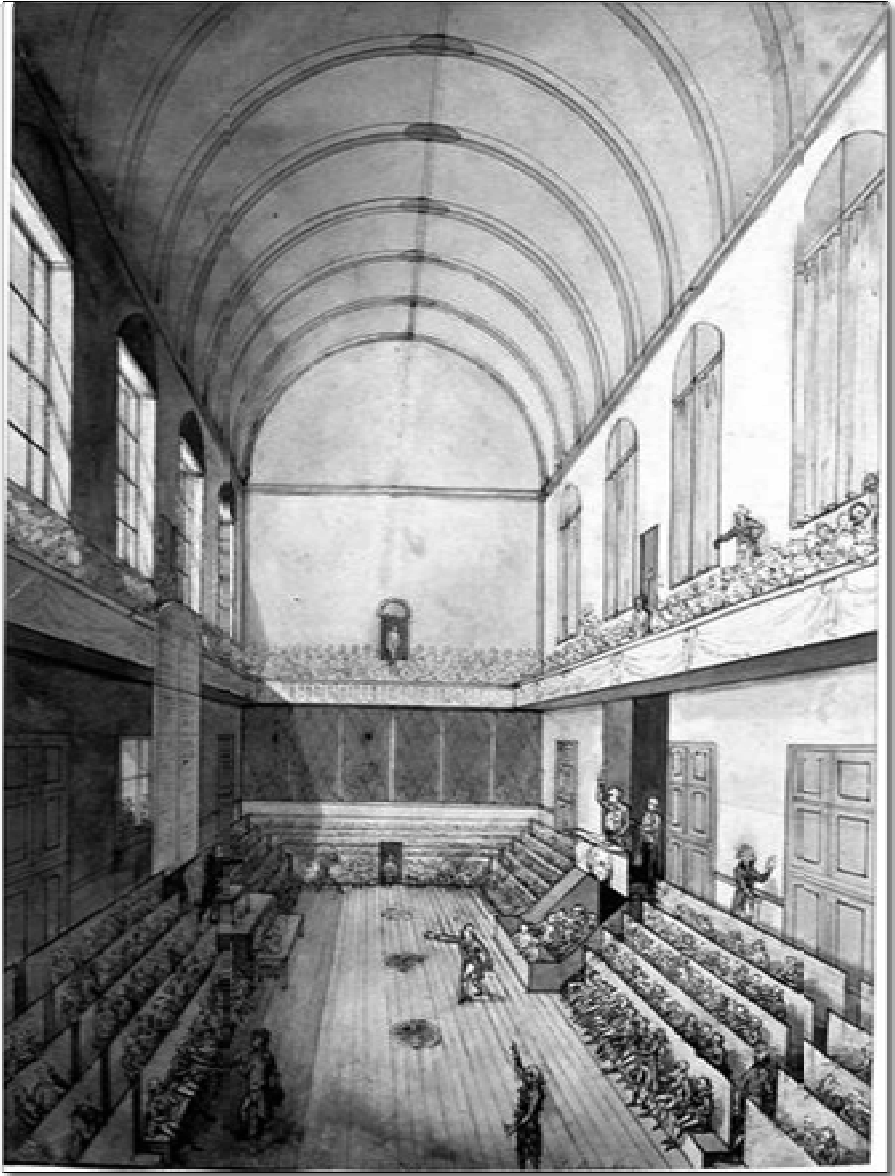


Fig. 65. L. J. Masquelier Le Père, *L'Assemblée législative siégeant dans la salle du manège, le 10 août*, anni 1790, Parigi, Musée Carnavalet. L'aula, presso il giardino delle Tuileries è quella in cui la Convenzione Nazionale si riuniva fino al 9 maggio 1793, ovvero finché non fu approntata la nuova sala, per i cui lavori erano stati incaricati David e Hubert.

Il tempio nel tempio



Fig. 66. F. L. Prieur, *L'assassinat du député Ferraud, le 1er priarial an III*, tratto da F. L. Prieur, *Collection complète des tableaux historiques de la Révolution française* (1798). Nell'incisione viene rappresentata la vecchia Salle des Machines alle Tuileries. Essa consisteva in un teatro che fu rimpiazzato da un'aula per le assemblee allestita da Pierre Gisors ed inaugurata nel maggio 1793.

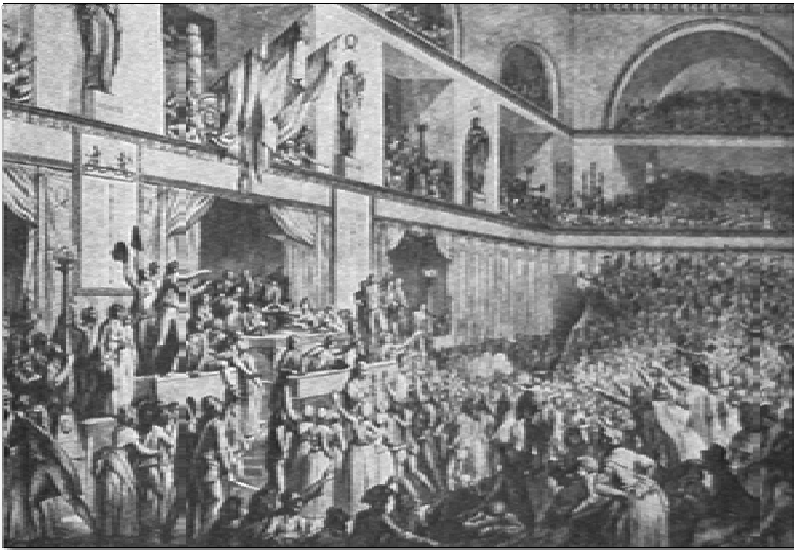


Fig. 67. *La sala della Convenzione alle Tuileries, detta Salle des Machines, dove la Convenzione si stabilisce il 10 maggio 1793.*

A più mani.

I progettisti della *panthéonisation* del filosofo di Ginevra

*C'est la faute à Voltaire... C'est la faute à Rousseau!*¹

Fu con ogni probabilità visitando la tenuta di Ermenonville che Lakanal cominciò a pensare, per conto del Comitato d'Istruzione pubblica, a come organizzare la festa per Jean-Jacques. Lungi dall'essere un artista figurativo o un architetto, l'ex professore, che aveva insegnato presso i Dottrinari fino al 1792, era stato eletto alla Convenzione Nazionale come deputato dell'Ariège dopo essere divenuto vicario generale presso lo zio. In questo contesto giocò il suo ruolo prevalentemente occupandosi dell'educazione nazionale e di affari legati al contesto della cultura. Il peso politico da lui esercitato all'interno del Comitato di Istruzione Pubblica si era notevolmente accresciuto dai fatti avvenuti durante la calda estate della politica rivoluzionaria dell'anno II, l'8 ed il 9 termidoro / 26 e 27 luglio, che avevano determinato sia la caduta di Robespierre sia quella di tutti coloro, uomini politici, letterati, artisti che lo avevano sostenuto o a lui erano stati in qualche modo legati. Una delle prime eminenti personalità artistiche a cadere in disgrazia era stato David.

Il pittore, che era stato un rivoluzionario della prima ora, aveva inizialmente preso la testa della *Commission des Arts*, derivazione del movimento degli *Accademiens dissidents*. Già nel 1790 aveva avuto dall'Assemblée Nationale il ruolo di sovrintendere alle feste nazionali. L'anno seguente, 1791, il suo primo incarico era stato l'organizzazione, per quadri storici, della prima *panthéonisation* della nuova Francia repubblicana, quella di Voltaire. Da allora, circondato da insigni figure dell'architettura, quali, come si è visto, Quatremère de Quincy, Rondelet, Soufflot Le Romain, aveva animato l'immaginario antichizzante ed arcadico di quegli architetti, esponenti della generazione 1755-1765, «sacrificata» dalla Rivoluzione. Essi, a loro volta, costituivano la cerchia di colleghi e collaboratori di colui che sarebbe poi dive-

¹ V. Hugo, *Les Misérables*, M. Levy frères, Paris, 1862, sect. V, liv. I, ch. XV.

nuto suo cognato, l'architetto Auguste Hubert. Quest'ultimo aveva plasmato in forme concrete l'immaginazione pittorica di David già dalla festa di Voltaire l'11 luglio 1791 ed aveva formato con lui il binomio di progetto per le celebrazioni nazionali da allora fino alla caduta di Robespierre. Il pittore e l'architetto avevano costituito la squadra creativa che realizzava le disposizioni delle autorità nelle celebrazioni più importanti, rese memorabili sia dalle cronache che dall'iconografia rivoluzionaria. Era stato David a creare la festa in onore del reggimento svizzero di Chateaufieux il 15 aprile 1792, lui a ricevere da Barbère l'incarico per la cerimonia funebre di Louis-Michel Lepeletier de Saint-Fargeau, il *conventionnel* assassinato il 20 gennaio 1793 per aver, come lo stesso David, votato la morte del re. E fu ancora a lui che, memore dell'impressione suscitata nell'intero Paese dalla decisione di esporre i corpi degli assassini del martire Lepeletier sulla place des Piques, la Convenzione si rivolse il 13 luglio per la seconda *panthéonisation* della Rivoluzione, quella di Marat (avvenuta successivamente alla fine del Terrore). Membro a tutti gli effetti della Commissione della Pubblica Istruzione dal 5 agosto 1793, sempre a lui vennero affidate le altre tre grandi feste civiche di quell'anno: quella della Réunion il 10 agosto, già wagneriana nel concetto di unità delle arti (un'orchestra formata da Hubert all'architettura, Marie-Joseph Chénier, il fratello di André, per la poesia, Mehul per la musica ed infine il *menuisier* Duplay - che era anche il padrone di casa in persona di Robespierre! - per la costruzione degli scenari), il 28 dicembre / 8 nevosio anno II quella, in progetto, della traslazione al Panthéon dei martiri Bara e Viala (realizzata dopo Termidoro da Hubert con Durand e Thibault) ed il 30 dicembre / 10 nevosio anno II quella della riconquista di Toulon.

Per la concezione e l'esecuzione di queste giornate di festa e dei relativi apparati, tanto monumentali quanto effimeri, David faceva affidamento su una squadra di progettisti di base, composta come si è visto. A tale nucleo di progetto si aggiungeva di volta in volta questo o quell'architetto, dal nome più o meno noto, che veniva scelto dal Comitato di Salute Pubblica in base alla convenienza politica e alla competenza professionale. Mentre, prima del Termidoro, il supervisore rimaneva sempre e comunque David, quelli che oggi definiremmo *teams* progettuali, non erano più di tre o quattro, in totale e si alternavano sul gran numero di feste da organizzare. Oltre all'*équipe* diretta da Hubert, che sembra fosse considerata come la più rinomata, i documenti ci testimoniano quelle agli ordini di Cellerier, Peyre, Durand e Thibault. Il direttore di ogni squadra, l'*ordonnateur*, coordinava il progetto della festa nella sua interezza, mentre demandava i dettagli delle opere da far eseguire dagli *entrepreneurs* agli architetti suoi collaboratori, riservandosi sempre la funzione di supervisionare i singoli progetti e di approvarli o modificarli. Non doveva essere insolito che anche alcuni degli architetti che in altre occasioni avevano il ruolo di direttore dell'*équipe*, prestassero saltuariamente la propria opera in ausilio al collega incaricato di una cer-

ta festa, qualora lo richiedesse una competenza specifica o la pressione del poco tempo a disposizione per la realizzazione di una messa in scena o di un monumento.

Le informazioni di prima mano indispensabili per ricostruire la vicenda della progettazione della festa per Rousseau, così come di altre feste nazionali, derivano dal confronto incrociato di più fonti conservate oggi soprattutto presso gli Archives Nationales. I *dossiers* che raccolgono la maggior parte delle testimonianze originali relative alle feste nazionali sono principalmente composti di tre tipi di documenti, tutti di natura economica: i *mémoires d'ouvrages* presentati dagli *entrepreneurs* per ottenere dalle amministrazioni i pagamenti dei lavori svolti; i *rapports* degli architetti indirizzati alla Commissione Esecutiva d'Istruzione Pubblica diretta da Ginguéné, capo della 5ª divisione del Ministero dell'Istruzione e dipendente dal Comitato di Salute Pubblica; gli *états des formes à faire payer* firmati dal direttore dell'*équipe* di progetto (per esempio Hubert) e validati dai revisori dei conti (come Molinos e Renard). Essi sono stati conservati perché riguardano gli aspetti amministrativi e quelli più pratici della gestione degli incarichi, delle spese che venivano sostenute per l'organizzazione e l'esecuzione dei lavori: non hanno invece, se non in maniera obliqua ed indiretta, uno stretto valore artistico, né una connessione lineare con i progetti ed i disegni degli architetti. Eppure è basandosi su questi documenti che è possibile ricostruire oggi, faticosamente, dettaglio dopo dettaglio, quelle immagini delle architetture, dei monumenti e degli scenari che non di rado sono sfuggiti ai pittori e, più spesso ancora, si sono completamente persi, dimenticati in seguito alla mancata conservazione dei disegni originari sulla fragile *papier calque*. Solo in rarissimi casi la documentazione conservata regala, sul retro di un *mémoire*, uno schizzo a matita di paternità non certa ma quotato, raffigurante qualche dettaglio degli allestimenti per le feste nazionali: un podio, un arco, uno scalone. In casi eccezionali, elaborati ad inchiostro ed acquerello in un formato simile all'odierno A3 restituiscono la suggestione di una piazza cittadina gioiosamente verdeggiante e fiorita o delle festose girandole di fuochi artificiali ad ornamento di monumentali colonne all'antica, care alla visione neoclassica di David². Grazie a queste testimonianze possiamo rintrac-

² Disegni tali sono reperibili fra i conti relativi alle feste dell'anno II e III, A.N. F⁴ 2090: in questa *boite d'archive* è conservato per esempio un disegno dell'architetto Tourment per la festa della *Réunion*. Suoi sono anche i disegni presenti in un altro faldone, A.N. F^{1c} I 84: questi ultimi raffigurano dei progetti di decorazione per le feste pubbliche dell'anno IV. Vi si trovano anche una pianta ed una prospettiva colorate per la stessa festa della *Réunion*. Emerge un gusto leggiadro caratterizzato dalla delicatezza della decorazione vegetale: esili alberelli o palmette, i cui frutti sembrano emblemi o iscrizioni, sono concepiti e collocati in luogo delle colonne, per ad ornare la piazza dal sapore antico, con monumentali scalinate e paramenti marmorei. Si evince la predilezione per le geometrie pure e per i volumi ben solidi e dalla

ciare i fatti connessi alla progettazione della festa e del monumento a Rousseau, sia relativi ai mesi centrali dell'anno 1794, sia al periodo immediatamente precedente.

Nella primavera del 1794, i *décors*, i monumenti e le architetture effimere innalzate per le feste nazionali, avevano ispirato un nuovo clima di restauro e rinnovamento della città di Parigi, promosso dalla Convenzione, la quale, già a partire dal 1791, aveva affidato agli architetti Molinos e Legrand, legati a Quetremère di Quincy, sostenuti dal deputato girondino Kersaint³, il compito di preparare un piano generale che avrebbe richiesto un lavoro metodico, come lo sostenne presso l'Assemblea lo stesso David il 26 ottobre 1792. In tale contesto, il Comitato di Salute Pubblica, dirimendo la controversia sulla divisione dei ruoli fra il Comitato della Pubblica Istruzione e quello dei Lavori Pubblici, decise di occuparsi della questione dell'abbellimento della città. Il piano avrebbe riguardato una revisione stilistica alla maniera pseudo - greca dei Giardini Nazionali (Tuileries), del ponte e della Place de la Révolution (Concorde). In particolare, il 5 floreale / 25 aprile, il Comitato di Salute Pubblica stabilì che «*Le citoyen David, député à la Convention nationale, conjointement avec le citoyen Hubert*» si sarebbe dovuto occupare «*incessamment de la manière la plus convenable d'enceindre la salle de séances des représentants d'un peuple libre*»⁴, sancendo così ufficialmente la collaborazione fra il pittore e l'architetto, il quale, per questo specifico compito, ebbe come collaboratori i colleghi ex borsisti del re a Roma, Jean-Charles-Alexandre Moreau (*Prix de Rome* nel 1785), Pierre Bernard (*Prix de Rome* nel 1782) e Jacques-François Delannoy (*Prix de Rome* nel 1778). Quando in effetti la Convenzione tracciò il programma dei lavori, riunendo i suoi architetti, David, suggeriva di prendere a modello per i monumenti da realizzare i rilievi che l'architetto e pittore Louis-François Cassas⁵ aveva eseguito dal vero a Palmira, esortando a «*produire du nouveau et sortir des formes ordinaires et connues*». Il programma era ambizioso: i tre architetti diretti da David avrebbero dovuto disegnare una chiusura per la Cour des Tuileries dal lato del Jardin du Carrousel tramite

massa nettamente definita, alla Ledoux, oltre ad una spiccata propensione e vocazione simbolica dei solidi geometrici semplici, quali, nello specifico, una sfera azzurra sormontata da una figura femminile abbigliata all'antica (un globo terracqueo e la Libertà?) e piramidi (una rievocazione dei monumenti romani come la piramide Cestia che fa capolino in una versione della traslazione di Voltaire al Panthéon?).

³ Armand de Kersaint (1742-1793), amico personale dei due architetti della Città di Parigi, in un suo ampio discorso all'Assemblea, pubblicato poi nel 1792 con allegati i progetti di Le Grand e Molinos, aveva proposto, fra gli obiettivi di tale piano generale, la costruzione di pritanei, un'articolata rete urbana di edifici pubblici, un grande circo al Campo Marzio per le riunioni nazionali, un palazzo nazionale alla Madeleine per ospitare le sedute dell'Assemblée. Infine, sua era stata l'idea di trasformare il Louvre in Museum, cosa che di fatto avvenne poco tempo dopo.

⁴ L. Hauteceur, *Histoire de l'architecture en France*, Picard, Paris, 1989, t. V, p. 127.

⁵ Louis-François Cassas (1752-1827) era stato allievo, fra gli altri, di Joseph-Marie Vien, come Auguste Hubert.

un semicerchio in muratura incoronato dalle statue delle virtù civili, edificare un arco di Trionfo come congiungimento dei due colonnati della Place de la Révolution (oggi Hôtel Crillon e Garde-Meuble de la Couronne), progettare gli accessi agli Champs Elysées in modo da potervi collocare il gruppo scultoreo dedicato ai cavalli di Marly, erigere, oltre alle esedre, un bacino d'acqua ed una fontana della Primavera. La cerimonia dell'8 giugno 1794 dedicata all'Essere Supremo vide David e Hubert lavorare ancora insieme a quello che sarebbe stato il capolavoro, l'opera d'arte totale, della loro collaborazione, ma anche il canto del cigno. La celebrazione stava infinitamente a cuore a Robespierre, tanto da consacrarle una tale entità di risorse economiche che il fatto stesso di averla commissionata gli si sarebbe ritorto pesantemente contro sottoforma di capo d'accusa nel momento in cui si tirò in ballo l'uomo politico anche per aver sperperato enormi quantità di denaro pubblico. Col Termidoro e la cattiva sorte del suo potente protettore, David, che non aveva voluto lasciare Parigi per mettersi in salvo dalla rovinosa fine del Terrore e soprattutto dalle sue sanguinose conseguenze, era stato arrestato con Joseph Le Bon il 2 agosto / 15 termidoro. Già due settimane prima, comunque, era stato il solo Auguste Hubert *l'ordonnateur* della festa del 14 luglio / 26 messidoro anno II. Quest'ultimo si era così ritrovato responsabile della maggior parte delle feste nazionali, sotto la diretta supervisione del Comitato d'Istruzione Pubblica, in particolare nelle persone di Ginguené e Lakanal, e contemporaneamente del Ministero dell'Interno. Da allora l'autorità e l'importanza dell'architetto Hubert assunsero un peso sempre maggiore, mentre le vicende politiche a Parigi si facevano sempre più convulse.

Auguste Hubert incarnava lo stereotipo del buon cittadino e dell'uomo artefice della propria fortuna: non godendo di particolari privilegi di nascita, era arrivato ad occupare una posizione di rilievo in seno alle istituzioni repubblicane grazie al proprio lavoro come artista diligente ed appassionato, disposto a servire gli ideali della Rivoluzione non per mera opportunità e convenienza politica, ma perché profondamente convinto della loro bontà. Il carattere mite, una certa capacità relazionale ed il senso del dovere nei confronti della neonata Repubblica, lo avevano reso prima ben accetto agli occhi dei *conventionnels* più intransigenti, poi indispensabile anche alle autorità termidoriane. Figlio di un orafo, Hubert Louis Cheval, che, essendosi distinto per i suoi meriti come *contrôleur général des Rentes de la Ville de Paris*, aveva guadagnato sotto Luigi XV per sé e la propria discendenza la nobilitazione del cognome in Cheval de Saint-Hubert, il giovane Auguste aveva ricevuto un'educazione

pittorica seguendo a Parigi l'insegnamento di Joseph-Marie Vien⁶ e, successivamente, si era applicato ad apprendere la difficile arte dell'architettura. La vittoria del *Grand prix d'Architecture*, riportata il 30 agosto 1784, gli era poi valsa l'opportunità di usufruire della borsa di studio offerta dal re. Negli elaborati presentati al concorso, il giovane Hubert aveva sviluppato il progetto di un sanatorio, concepito secondo una visione molto innovativa per un luogo di cura: all'ampio respiro dell'articolazione dei volumi, infatti, si combinava armoniosamente l'impiego delle più innovative norme igieniche⁷. Ottenuto il brevetto l'8 settembre 1784⁸, il 25 settembre era partito alla volta di Roma, dove, fino al 1787 aveva soggiornato all'Accademia reale d'Architettura, allievo di Antoine-François Peyre⁹.

⁶ Joseph Marie Vien (Montpellier, 18 giugno 1716 - Parigi, 1809) si formò come pittore con Joseph Natoire. Grazie alla vittoria del *grand prix* di pittura, fra il 1744 ed il 1750 soggiornò a Roma, dove studiò le antichità classiche. Al rientro a Parigi, Vien fu ammesso all'Accademia, nel 1751. Dal 1776 al 1781 fu nominato direttore dell'Accademia di Francia a Roma, oltre ad entrare a far parte dell'Accademia di San Luca, nello stesso 1776. In questi anni, suggestionato dalle scoperte archeologiche del sito di Pompei, Vien concentrò la sua attività nella promozione e nell'approfondimento del linguaggio formale dell'antichità. In pittura egli stesso fu portatore dei primi timidi tratti del venturo neoclassicismo, trattò soggetti storici, religiosi (*L'eremita addormentato*, 1750, Louvre) e mitologici (*Amore sfugge alla schiavitù*, 1789, Tolosa, Musée des Augustins). Alla metà degli anni 1760, il suo atelier fu frequentato dal giovanissimo Jacques Louis David, affidato alle sue cure da François Boucher. A quest'ultimo, antico pittore del re e lontano parente della madre di David, lo zio del futuro maestro del neoclassicismo francese si era rivolto per favorire la predisposizione del nipote al disegno. Vien potrebbe dunque aver costituito il primo legame fra David e Hubert: ancor prima del soggiorno romano, il pittore e l'architetto, di sette anni più giovane di lui, tramite Vien avrebbero forse potuto avere un primo incontro.

⁷ Sul progetto si veda la prima parte della monografia, *Contesto ideologico e teorico*, p. 93 e figg. 28 - 30. Inoltre, J. M. Perouse De Montclos, *Les Prix de Rome au XVIIIe siècle*, Berger-Levrault; École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1984, p. 189.

⁸ Il brevetto di *pensionnaire du roi à l'académie de France à Rome*, rilasciato a Versailles da Charles-Claude de Flahaut de la Billarderie, conte d'Angiviller, fu pubblicato da Guiffrey nell'articolo «Auguste Cheval dit Hubert, architecte de la ville de Paris pendant la révolution», *Nouvelles Archives de l'art français*, IV, 1876, pp. 409 - 413.

⁹ Antoine- François Peyre (Parigi, 5 aprile 1739 - 7 marzo 1823), detto Le Jeune, intrapresa dapprima la formazione pittorica, studiò architettura seguendo gli insegnamenti del fratello, fino a riportare il *grand prix d'architecture* nel 1762 col progetto di una *foire*. L'anno successivo, il 24 agosto 1763, ricevette il brevetto di allievo dell'École de Rome e partì alla volta dell'Italia. Qui si dedicò non solamente alla pittura, che mai aveva trascurato, ma principalmente all'architettura. Rientrato a Parigi venne nominato controllore dei palazzi di Fontainebleau e di Saint-Germain. In quest'ultima località, nel 1784 costruì la cappella dell'Ospizio della Carità e quella delle Dames-Hospitalieres de Saint-Thomas de Villeneuve. Nel 1777 fu ammesso alla seconda classe dell'Académie d'Architecture di Trevi, in sostituzione di Béliard promosso contemporaneamente alla prima. Dopo aver prestato la propria opera all'elettore di questa città, prendendo il posto del collega Inxard, dal 28 ottobre 1779 Peyre le Jeune si recò a Coblenz, dove divenne primo architetto del principe, progettando il palazzo che costui intendeva farsi costruire. Fra il 20 dicembre 1779 ed il 14 aprile 1780, però, i suoi disegni ricevettero molte critiche da parte dell'Acca-

Durante il periodo romano era legato a diversi giovani architetti della sua stessa generazione, altrettanti borsisti, fra i più eminenti dei quali spiccano Pierre François Léonard Fontaine e Charles Percier. È possibile che proprio a Roma avesse incontrato ed intrapreso la frequentazione dell'artista che forse più di ogni altro marcò la sua vita ed influenzò notevolmente la sua carriera di architetto: nella Città Eterna, dall'ottobre 1784 all'agosto 1785, si era stabilito infatti Jacques-Louis David, occupato a dipingere *Le Serment des Horaces*¹⁰. Come *pensionnaire du Roi* Hubert si era speso nell'ambizioso progetto del rilievo delle terme di Diocleziano, impresa che lo aveva impegnato fino al 1787; nel 1785 elaborava un progetto per un municipio, l'anno successivo quello per il palazzo di giustizia e quello per dei bagni termali, improntato sulle più moderne tecniche del tempo. Fra il 1786 e l'anno successivo aveva eseguito un rilievo quotato del Pantheon, intraprendendone un restauro che era rimasto incompleto alla partenza di Louis-Etienne Deseine nel 1782. Nel 1787, infine, si era occupato di un *Projet de Palestre à l'instar de celles des Grecs et des Romains*, vincendo anche il secondo premio d'architettura all'accademia di Parma, di cui però non usufruendo volendo prolungare il più possibile il proprio soggiorno romano per potersi dedicare in parte anche alla pittura. Oltre ad applicarsi al rilievo delle antichità, quindi, l'impegno del giovane architetto non si era esaurito nei compiti antiquari

demia, alla quale erano stati sottoposti, principalmente a causa dei lavori già realizzati da Inxard per conto del principe di Coblenz, con i quali Peyre doveva fare i conti. Secondo Bauchal, comunque, il palazzo dell'elettore che fu poi realizzato a Coblenz, così come la cappella, sarebbero opera di Peyre Le Jeune. Al ritorno in Francia, Peyre, allora architetto del palazzo di Fontainebleau, ricevette l'incarico di disegnare diversi progetti per l'ampliamento del palazzo di Versailles e della biblioteca del re. La rivoluzione intercorsa nel frattempo interruppe tali piani. L'architetto fu arrestato a causa del suo impegno con la casa reale. Venne imprigionato nello stesso castello di Fontainebleau di cui lui stesso era stato manutentore ed ormai convertito in casa di detenzione. Una volta liberato, dopo il Termidoro, ricevette dal Ministro dell'Interno l'incarico di *ordonnateur* per alcune delle feste nazionali dell'anno IV, come quella dell'Agricoltura (cfr. i rapporti presentati da Peyre il 15 e il 19 messidoro anno IV della Repubblica, A.N. F¹^{ci} 84, d. 1334 e 1336), partecipò ai *Salons* del 1795, 1799 e 1801, oltre a riuscire ad aprire un suo atelier frequentato da numerosi allievi. Durante l'Impero, infine, divenne membro dell' *Institut* e del Consiglio degli Edifici, oltre a ricevere la *Legion d'Honneur* e a ricoprire cariche pubbliche, come quella di architetto dell'amministrazione degli ospedali. Si veda su Peyre Le Jeune: C. Bauchal, *Nouveau Dictionnaire des Architectes français*, André Daly fils, Paris, 1887, pp. 710 - 711; E. Bellier, *Dictionnaire général des artistes de l'école française*, Vve H. Loones, Paris, 1882 - 1888; A. C. Quatremere De Quincy, *Recueil de Notices Historiques*, Adrien Le Clerc, Paris, 1834; A. Goujon, *Histoire de Saint-Germain; Almanach du Bâtiment*, Imprimerie Goujon, Saint-Germain, 1790, *Bulletin de l'Art français; Biographie universelle, Archives de l'Art*, t. I, V e 1878; *Annales de l'Institut*.

¹⁰ Tuttavia riportiamo anche la notizia di Guiffrey, secondo cui Hubert avrebbe fatto la conoscenza di David solamente in seguito, al ritorno a Parigi. Cfr. J. J. Guiffrey, «Auguste Cheval dit Hubert», *Archives de l'Art Français*, IV, 1876, p. 409.

spettanti al borsista, con la compilazione dei disegni che avrebbero costituito il suo *envoi* a Parigi, ma si era cimentato nella progettazione *tout court*¹¹.

Acquisita dunque una certa padronanza nell'impiego delle forme fondamentali dell'architettura mediante lo studio delle architetture classiche, assaporata la dolcezza un po' rustica della campagna romana, dopo essere entrato in contatto con l'ambiente degli architetti della penisola italiana attivi a Roma in quello stesso sfumare del XVIII secolo, avendo avuto fra le mani i più importanti trattati di architettura stampati in Italia e meditato sulle edizioni del *De Architettura*, Hubert aveva infine lasciato Roma nel settembre 1787. Al suo rientro in patria, la situazione politica francese si era fatta ormai incandescente, la capitale ribolliva già di malcontento ed era attraversata da moti di rivolta taglienti come pugnali, mentre, nelle campagne affamate, sempre più spesso, dai campi esausti si levavano minacciosi i forconi per protestare contro l'immobilismo sociale e lo sfruttamento delle classi meno abbienti.

Con David aveva iniziato a collaborare subito dopo la Rivoluzione, come architetto incaricato dalla Commissione della Pubblica Istruzione. Il rapporto di stima, collaborazione e confidenza col pittore si era fatto in breve tempo così saldo che Hubert, qualche tempo dopo il rientro da Roma, ne sposò la cognata. La sposa, Constance Charlotte, era in effetti figlia dell'*entrepreneur des bâtiments du Roi* Pierre Pécoul e nipote dell'architetto Nicolas-Marie Potain¹². Suo padre, nel 1787, aveva fatto parte della squadra diretta proprio da David e Quatremère in occasione dello spostamento della Fontaine des Innocents. Per quell'incarico avevano inoltre lavorato insieme anche gli architetti Legrand e Molinos: si tratta di una delle prime occasioni in cui si erano trovati a collaborare a Parigi i personaggi che si sarebbero occupati poi della festa di Voltaire e, successivamente, della *panthéonisation* di Rousseau

Si voglia per i suoi legami con il più illustre pittore della Rivoluzione, che lo nominò *architecte de la ville de Paris*, si voglia per le prove date sulla sua preparazione professionale, oltre che al prestigio attribuitogli dalla vittoria del *prix de Rome*, Auguste Hubert aveva fatto rapidamente carriera. La sua strada all'interno

¹¹ Sull'attività di Auguste Hubert nel periodo romano, si veda anche S. Pasquali, *Le inquietudini di un principe*, Bonsignori, Roma, 2008.

¹² Sul matrimonio con la Pécoul, celebrato il 9 ventoso anno V / 27 febbraio 1797, esistono diversi dossier conservati presso il Minutier Central des Notaires de Paris, A.N. MC ET XI 796, 798, 799 e 801. Si sa attraverso J.J. Guiffrey (1876) che Hubert ottenne di poter sposare Charlotte Constance solo nel 1794, dopo la morte del capofamiglia «*dont cette fille ne voulait pas se séparer*». La sposa aveva allora venticinque anni ed Hubert era già ispettore del Palais National des Sciences et des Arts (Louvre). La coppia si installò nel domicilio di lui, 13, place du Museum. All'epoca della traslazione al Panthéon delle ceneri di Rousseau il domicilio dell'architetto è attestato, secondo i documenti presso gli Archives Nationales e la testimonianza di Charles Fournier, nella place du Vieux Louvre.

dell'amministrazione pubblica aveva cominciato a divenire chiara quando Heurtier¹³, che ricopriva fino al settembre 1793 la carica di Ispettore degli Edifici della Repubblica, con una lettera del 28 del mese al Ministro dell'Interno in cui lamentava le proprie cattive condizioni di salute fisica, aveva chiesto di potersi dimettere dalla sua carica, appellandosi altresì perché venisse scelto il suo successore «fra gli uomini illuminati nelle arti, fedele alla verità, saggio nelle riflessioni e maturo grazie all'esperienza»¹⁴. Accettate le dimissioni dell'anziano Ispettore Generale, la scelta del ministro, tempestivamente comunicata all'Ispettore Generale Provvisorio del *Garde Meuble* della Repubblica il ventiduesimo giorno del primo mese dell'anno II, era caduta inizialmente su Pierre Vignon. La decisione era dovuta al fatto che costui vantava già una buona esperienza nella gestione del patrimonio edilizio pubblico ed aveva lavorato come sovrintendente alla cerimonia di *panthéonisation* di Voltaire nel 1791, incaricato allora da Cellerier – che, insieme a Courteépée, conduceva i lavori della festa sotto la direzione di Hubert, di «*suivre l'exécution de tout ce qui était relatif à la translation*». Vignon, tuttavia, aveva conservato l'incarico per un periodo molto breve ed il 28 frimaio dell'anno II aveva rassegnato le dimissioni. La sua richiesta era stata infine accolta dal ministro il 30 di quel mese.¹⁵

¹³ Jean François Heurtier (Parigi, 6 marzo 1739 - 16 aprile 1822), aveva mosso i primi passi come disegnatore di carte e fortificazioni militari. In seguito aveva studiato l'architettura con Lécuyer e Lejay. Grazie alla vittoria del *grand prix d'architecture* del 1764, era partito per Roma nel 1766. Al suo ritorno a Parigi entrò nell'amministrazione degli edifici della corona e successivamente divenne ispettore del castello di Versailles, architetto del re ed ispettore generale degli edifici reali. Nel 1776 la sua carriera conobbe un ulteriore avanzamento grazie all'entrata all'Accademia come professore. Nello stesso anno Heurtier ottenne l'incarico di realizzare il teatro di corte a Versailles. Continuò a dedicarsi alla progettazione di edifici teatrali anche più tardi, quando nel 1782 costruì la nuova sala della Comédie Italienne (l'odierna Opéra Comique). Nei primi anni della Repubblica, nel 1797, sostituì l'architetto Antoine come membro della nuova Académie des Beaux-Arts. Si veda C. Bauchal, *Nouveau Dictionnaire des Architectes Français*, cit., pp. 667 - 668; A. C. Quatremere De Quincy, *Notes historiques*, cit.; E. Bellier, *Dictionnaire général des artistes de l'école française*, cit., *Annales de l'Institut; Archives de l'Art*, t. I.

¹⁴ A.N. F¹³ 502. Lettera manoscritta autografa e firmata.

¹⁵ Heurtier rassegnò le dimissioni senz'altro per motivi di cattiva salute. Tuttavia, nell'osservare la corrispondenza fra lui ed il Ministro e fra quest'ultimo con il successore di Heurtier, Vignon, non ci sfugge il passaggio di consegne anche generazionale, o piuttosto ideologico. Si noti inoltre come il vecchio ispettore si rivolga al Ministro sempre con la stessa formula, a cui apporta poche varianti: «Ho l'onore di porre sotto i vostri occhi, Cittadino Ministro,...», «Ho l'onore di presentare al cittadino Ministro, ...» ed utilizzi, per la datazione, il vecchio stile, mostrando un'adesione forse solamente formale alle formule della Rivoluzione. Evidenza che salta all'occhio se posta in raffronto con la corrispondenza fra il suo successore, Vignon ed il Ministro: già nella sua lettera del 16 frimaio dell'anno II dell'Era Repubblicana, Vignon adopera la seconda persona singolare, senza introdurre il corpo della lettera con formule formali o di cortesia, in un modo che potrebbe sembrare quasi rude, ma che vuol essere solamente schietto, diretto e privo di fronzoli, come si addiceva ad un convinto rivoluzionario. Quindi forse il passaggio della carica

Era stato a questo punto che Hubert aveva avuto la sua occasione: il 1° nevoso lo stesso ministro Paré gli aveva comunicato di averlo scelto per la sua intelligenza, affidandogli l'incarico di Ispettore Generale degli Edifici Pubblici, funzione che egli avrebbe esercitato durante tutto il resto del periodo nel quale si sarebbe occupato della progettazione delle feste nazionali. Fino al 1795 Hubert avrebbe diretto la 3^a Divisione, *Bâtiments Civils* del *Département de l'Intérieur*¹⁶. Le sue decisioni per l'esecuzione delle feste sarebbero state sottoposte alla verifica di due revisori dei conti, gli architetti Molinos e Renard, per conto del Comitato di Salute Pubblica. Il decreto del 18 piovoso anno III / 6 febbraio 1794 completava l'organizzazione della Commissione delle Arti, designando i nominativi dei membri e dividendoli in dodici sezioni. Stabiliva in duemila *livres* l'indennità annua per ciascun commissario ed infine, all'articolo 5, specificava, a scanso di equivoci, che i membri del Conservatorio del *Museum* nazionale, il Louvre, facessero parte della Commissione delle Arti. Dal brumaio anno III, l'esecuzione delle decisioni della Commissione veniva affidata ad un direttorio, composto da sei membri, incaricato della parte amministrativa, ovvero di «seguire la corrispondenza, verificare i *mémoires des entrepreneurs*, ricevere e verificare i conti dei conservatori dei depositi» nazionali. È a quest'organo che facevano riferimento Molinos e Renard nell'adempimento della loro mansione di revisori dei *mémoires* prodotti dagli artigiani e dagli artisti impiegati per la realizzazione delle feste pianificate, *ordonnées*, da Hubert.

Il suo nome compare come uno dei più prestigiosi presenti nel decreto del 18 piovoso dell'anno II, là dove, all'articolo 1, la Commissione temporanea delle arti veniva organizzata in tredici sezioni. Fra queste, l'undicesima sarebbe stata quella di Architettura: al suo vertice veniva nominato Hubert, la cui sede era già in Place du Vieux Louvre¹⁷, dove ne avevano una tutti gli Ispettori Generali degli Edifici Pubblici che lavoravano per la Città di Parigi o le personalità artistiche che avevano diretto delle amministrazioni nazionali. Come commissario a capo della Sezione di Architettura della Commissione Temporanea delle Arti, Hubert era affiancato da Delanoy, ancora una volta e da David Le Roy, questi ultimi con sede al Conservatoire o al Louvre stesso.

L'ascesa di Hubert sembrò interrompersi bruscamente nei giorni immediatamente successivi all'8 e 9 termidoro / 26 e 27 luglio dello stesso 1794, quando, oltre a

da un architetto all'altro, dapprima a Vignon e successivamente ad Hubert, potrebbe essere in parte imputabile ad una preferenza politica per un certo artista o per uno diverso.

¹⁶ Invece la 2^a Divisione della sezione *Bâtiments Civils* avrebbe avuto come ispettore un altro buon amico di Hubert, collega ed ex-borsista a Roma, Laurent-Thomas Vaudoyer. Cfr. A.N. F 13 899, *Rapport du Ministère des Travaux Publics - Thermidor an IV*^e.

¹⁷ Al civico 2, «près du Jardin de l'Infante», come si legge nell'atto di matrimonio con Charlotte Costance Pécoul. A.N. MC ET XI 796.

condannare tutto il repertorio ideologico e simbolico propugnato da Robespierre ed immaginato da David, l'*Honneur du Peuple Farnçais*, le allegorie della Natura e della Libertà, il tempio dell'Uguaglianza, la reazione al Terrore rovesciò anche coloro che ne vennero considerati i complici. Il 14 termidoro / 1° agosto egli fu costretto a rassegnare le dimissioni, mentre il pittore, del quale era stato il più stretto collaboratore, veniva arrestato il giorno successivo, in quanto «*suppôt du tyran défunt*»: non più Luigi XVI, ma Robespierre l'*Incorruptible*.

Si debba alla tramandata dolcezza del suo carattere o alle simpatie che egli aveva saputo accattivarsi, Hubert riuscì ad evitare il pericolo in cui avrebbe potuto concretamente incorrere a causa della parentela compromettente con David e alla posizione importante occupata durante il periodo del Terrore¹⁸. Verosimilmente le colpe di cui si sarebbe macchiato l'ispettore non furono considerate tanto gravi rispetto ai suoi meriti professionali: in quel momento lo Stato, pur controrivoluzionario e già un po' più borghese, aveva bisogno, forse allora più che mai, di garantire comunque una certa stabilità. Si doveva dimostrare che, nonostante i tentativi di tiranneggiarlo, il popolo francese aveva in se stesso tutte le risorse per vigilare sulla propria libertà e avanzare sulla strada illuminata aperta dai suoi *Grands Hommes*. Per questo le dimissioni di Hubert non furono tenute in considerazione e, nonostante venisse abbandonato incompiuto il progetto su cui stava lavorando con David per l'abbellimento dei giardini delle Tuileries¹⁹, egli venne mantenuto nella sua funzione di progettista delle feste nazionali. Solo pochi giorni dopo, anzi, l'architetto si stava già occupando di pianificare celermente la festa del *X Aout*, celebrata il 23 termidoro²⁰.

¹⁸ Cfr. J. J. Guiffrey, «Auguste Cheval dit Hubert», cit., p. 411.

¹⁹ Solo le esedre disegnate da Bernard ed Hubert al Parterre d'Ippomene ed Atlante furono eseguite, le stesse che si vedono oggi nei giardini. Cfr. L. Hauteceur, *Histoire de l'architecture française*, cit., t. V, p. 128. Il resto del programma previsto dal progetto coordinato da David, sovrinteso da lui stesso con François-Omer Granet, affiancato da Antoine François de Fourcroy, fu portato avanti dai solo Moreau e Delannoy. Cfr. G. Meissner, *Allgemeine Künstler-Lexikon*, Saur, München, t. LXXV, p. 296.

²⁰ In seguito, dal 1795 al 1798, Hubert svolse a Parigi diversi incarichi, non più legati alle Feste Nazionali. Egli si occupò del restauro della chiesa della Sorbona, vicenda che lo vide aspramente criticato dai suoi avversari e che dette adito ad una incresciosa polemica montata contro di lui dal collega Giraud (A.N. F¹³ 1187), alla quale seguì un'inchiesta tesa ad accertare il corretto operato professionale di Hubert. Il nostro ne uscì incolume, avendo gli ispettori verificato la corretta impostazione dei lavori degli anni III e IV, oltre alla buona direzione delle opere (a questo proposito: A.N. F¹³ 330). Nello stesso periodo si occupò del progetto e della gestione di alcuni spazi del Palais National. In particolare progettò il Museum des Antiques, presentato il 30 vendemmiaio anno IV / 21 ottobre 1797, con l'entrata sulla Place du Louvre attraverso la grande rotonda ed in perfetto allineamento nella direzione del Laocoonte. Ristrutturò gli appartamenti di Anna d'Austria: ne ampliò ed aprì gli spazi grazie alla conversione dei muri in successioni ritmate di colonne, contravvenendo in parte alla modifica del progetto di Raymond. Sempre al Lou-

L'organizzazione delle squadre di progetto non dovette cambiare, a parte per il fatto che non fu più David il gran maestro delle cerimonie pubbliche: queste divennero un pensiero dei comitati esecutivi, da cui gli *ordonnateurs* prendevano direttamente disposizioni. Nei giorni seguenti, le feste nazionali, la maggior parte delle quali, come quella per Rousseau, erano già state messe in cantiere mesi prima, si susseguirono ad un ritmo più che mai serrato. Hubert ricevette numerosi incarichi: quelli per le feste sanculotte, in particolare per la 5^e *sanculotide*, il 21 settembre e infine quello per la cerimonia del 10 *vendémiaire*, il 1° ottobre. In questa occasione l'Ispettore fece allestire al carpentiere Laflèche delle «*ouvrages en bois*» consistenti in una sorta di anfiteatro e in dei *plateaux* che, non è da escludere, sarebbero poi potuti servire per l'allestimento del podio per il monumento di Rousseau all'interno del Panthéon, in occasione della festa della traslazione il 18 e 19 vendemmiaio / 9 e 10 ottobre, ossia la settimana seguente²¹.

L'11 vendemmiaio / 2 ottobre, mentre ancora un'altra festa veniva celebrata, quella per i martiri della Libertà, in memoria dei Girondini, forse organizzata dallo stesso Hubert, la Commissione della Pubblica Istruzione lo avvisò infatti di averlo designato per condurre e pianificare i dettagli della nuova *panthéonisation*, che, come abbiamo visto, si andava preparando già del mese di maggio: quella di Jean-Jacques Rousseau.

vre, infine, i documenti ricordano come, con la collaborazione degli scultori François-Frédéric Lemot e Claude Michallon, restaurò ed approntò la Sala delle Cariatidi per una seduta dell'Institut de France il 15 germinio anno IV / 4 aprile 1796. Altri suoi progetti documentati sono quelli per due case di reclusione a Parigi: rimangono gli schizzi di Auguste Hubert con Pierre-Louis Van Cléemputte, datati 8 frimario anno III / 1795, per il penitenziario de Les Madelonnettes (A.N., Serie N II Seine 220/1-8) e le bozze risalenti al 25 vendemmiaio e 16 termidoro anno III / 1794-1795, per l'allestimento del carcere di Saint-Pelagie (A.N., Serie N III Seine 1216/1-6). Nella collezione dell'École des Beaux-Arts sono reperibili i disegni di Hubert già citati per i due concorsi del 1782 e per il *grand prix* del 1784. Mentre si preparava a far incidere i suoi progetti in vista della pubblicazione, nel febbraio 1798, in soli quattro giorni, una polmonite lo condannò. Questa morte tanto subitanea quanto prematura, non solo interruppe bruscamente la sua attività professionale, ma causò l'arresto del progetto di pubblicazione dei disegni che l'architetto aveva prodotto e che, a dire di David, erano di grande valore. Dopo la sua morte, il *portefeuille* con i progetti, inclusi quelli fatti durante il Terrore e quelli per la traslazione delle ceneri di Rousseau, passò per volere del Ministro dell'Interno a Raymond, già suo collaboratore. Successivamente questi fu incaricato dallo stesso ministro di trasmettere i disegni a Delannoy. Da una verifica degli inventari *après décès* di questi architetti (Raymond e Delannoy), non è stato possibile recuperare le tracce del misterioso *portefeuille*. È ipotizzabile che i disegni siano andati dispersi nel corso dei vari passaggi di mano, derubati o addirittura distrutti poco dopo, al cambio di regime, quando il loro carattere rivoluzionario li avrebbe resi politicamente sgradevoli e ridicoli al nuovo gusto.

²¹ A.N. F ^{1c1} 84 Dossier 4, *Fêtes de l'an II, Liquidation des dépenses an II - VII à Paris*, «*Mémoire des ouvrages de charpente fait pour la fête sanculotide célébrée le 10 Vendémiaire l'an 3eme de la République sous les ordres du Citoyen Hubert architecte des Bâtiments Nationaux par Laflèche Entrepreneur de charpente*».

L'incarico dovette essere particolarmente importante e gravoso per Hubert, data la mancanza di David, ancora in prigione. Anche la presenza di Quatremère, che in altre circostanze era stata addirittura ingombrante per la sua tendenza a voler entrare in merito persino ai dettagli dei progetti presentati per i monumenti e gli apparati effimeri delle cerimonie, come nel caso del *tombeau* di Voltaire, in occasione della traslazione al Panthéon di Rousseau è plausibile ma non del tutto certa. A partire dalla fine della Legislativa, infatti, Quatremère, si era dovuto ritirare dalla vita politica in seguito a delazioni e ad un crescendo di ostilità ed accuse. Il Club de la Sainte-Chapelle, di cui era membro già dal 1791, dopo il 10 agosto era stato chiuso con l'accusa di essere sfrontatamente realista²². Dal canto suo, la Società delle Arti, con l'approvazione di quella dei Giacobini, lo aveva espulso²³. Il 9 settembre 1793, in seguito ad una delazione di Héron, già datata, redatta da Marat per vendetta nei suoi confronti, Quatremère si era avvalso di un provvedimento della Convenzione favorevole ai funzionari pubblici ed aveva scampato il carcere domandando, in quanto amministratore del Panthéon, di essere «*mis en surveillance*» a sue spese e rifugiandosi vicino a Montmorency, a Cernay. Danton, il solo *conventionnel* a conoscere il suo nascondiglio, si era guardato bene dal tradirlo: malgrado il suo silenzio, però, Quatremère era stato scoperto. Il 2 marzo 1792 il Comitato di Sicurezza Generale, con un provvedimento firmato proprio dal suo antico amico David, lo aveva fatto finalmente arrestare e, questa volta, rinchiodare alle Madelonnettes²⁴. Qui Quatremère aveva trascorso diversi mesi, finché, col 9 termidoro, era arrivata la scarcerazione. Per orgoglio o per opportunità, non è ben chiaro, egli aveva tuttavia rifiutato di lasciare l'ex-convento che lui stesso aveva contribuito a convertire in casa di detenzione: durante la prigionia aveva cominciato a scolpire con la terra del cortile diverse figure a tutto tondo, allegorie della Libertà e dell'Amore, alle quali, dopo la caduta di Robespierre, si attaccò insistendo di volerle terminare²⁵. Le vicende che interessano Quatremère dal momento della sua liberazione fino al 2 vendemmiaio dell'anno IV / 5 ottobre 1795, quando cioè, come presidente della sezione della Fontana di Grenelle, pronunciò un violento discorso a sostegno degli insorti contro la Convenzione e l'a-

²² Cfr. A. Challamel, *Les clubs contre-révolutionnaires*, Cerf, C. Noblet, Quantin, Paris, 1895.

²³ Cfr. F. A. Aulard, *La Société des Jacobins*, Jouaust, Noblet, Quantin, Paris, t. III, 1889 - 1897, si vedano i verbali delle sedute del 25 e 27 maggio 1792.

²⁴ Documenti presso la Bibliothèque de l'Institut, carte di Quatremère.

²⁵ Si veda a proposito quanto scrive H. Jouin, *Quatremère de Quincy*, aux Bureaux de l'Artiste, Paris, 1892, p. 27 - 29.

narchia in cui sprofondava Parigi²⁶, sono avvolte nell'incertezza. Non è evidente riuscire a stabilire se egli possa aver rivestito ancora una volta il ruolo di sovrintendente e di guida per quanto riguarda la festa di Rousseau: i documenti non lo citano, mettono invece in evidenza la sola figura di Auguste Hubert come architetto *ordonnateur* e progettista, il cui operato era però costantemente revisionato dai due compagni di Quatremère, Legrand e Molinos.

Dal canto suo, David sarebbe rimasto in prigione fino al 10 dicembre di quell'anno 1794, cioè fino a che, dopo l'esame dei documenti di accusa preparati da Lecointre contro di lui, Barère, Billaud-Varenne, Vadier e Collot d'Herbois, costatando l'insufficienza delle prove e l'inconsistenza dei fatti loro imputati, i tre comitati di *Salut Public*, *Sûreté Générale* e *Instruction Publique* ne decretarono la scarcerazione. In quell'inizio di ottobre del 1794 Hubert si accinse così ad organizzare la traslazione di Rousseau al Pantheon in condizioni mutate, rispetto a quelle in cui aveva l'abitudine di lavorare: stavolta forse non doveva confrontarsi ufficialmente con la severa supervisione di Quatremère, ma non poteva nemmeno contare sulle indicazioni generali di David. Dovette quindi dimostrare in questa occasione di essere ormai del tutto maturo nel ruolo di *ordonnateur* della seconda celebrazione più importante dell'intero periodo rivoluzionario.

Per attribuire l'adeguato prestigio alla festa, ultima cerimonia montagnarda dell'anno II, il Comitato d'Istruzione Pubblica, che ne era il committente per conto della Convenzione, stabilì che essa dovesse avere un ampio respiro, sia nello spazio, sia nel tempo. Il corteo avrebbe toccato diverse tappe sia fuori che dentro Parigi: si decise perciò che sarebbero stati necessari due giorni, stabiliti appunto nel 18 e 19 vendemmiaio. Joseph Lakanal²⁷, nel rapporto su Jean-Jacques Rousseau redatto in nome del Comitato della Pubblica Istruzione, presentato alla Convenzione nazionale il 29 fruttidoro²⁸ e redatto seguendo un canovaccio di note di Pierre-Louis Ginguené, aveva tracciato le linee guida alle quali tutti, soprattutto il pianificatore della

²⁶ *Discours du citoyen Quatremère de Quincy prononcé dans la séance du 2 vendém. an IV... de l'Assemblée*, Paris, s. l. n. d., presso la Bibliothèque de l'Institut, carte di Quatremère.

²⁷ Fu Joseph Lakanal a presiedere, in quel periodo, a partire cioè dal 9 termidoro, il Comitato di Istruzione Pubblica. Da allora, già deputato al Consiglio dei Cinquecento ed avendo inoltre giocato un ruolo importante nella creazione dell'Institut de France, occupò sempre posti di primo piano sia durante il Direttorio che poi nel Consolato e nell'Impero, fino al 1816, quando dovette rifugiarsi negli Stati Uniti a causa del suo antico voto in favore della condanna a morte di Luigi XVI.

²⁸ J. Lakanal, *Convention Nationale. Rapport sur J.-J. Rousseau, fait au nom du Comité d'instruction publique, par Lakanal, dans la séance du 29 fructidor*, testo a stampa conservato presso la BnF. Il rapporto venne pubblicato sul *Moniteur*, n. 362, 2a sanculottide dell'anno II / 18 settembre 1794.

cerimonia, avrebbero dovuto attenersi. Ginguené aveva così già assunto su di sé la prerogativa, ancora per poco di David, di immaginare il corteo, plasmare i quadri di cui la festa si sarebbe dovuta comporre, pensare le tappe e l'itinerario che sarebbe stato percorso, fino addirittura a stabilire le arie da intonare e le iscrizioni che i vessilli avrebbero recato.

In primo luogo, per stabilire il carattere da dare alla «*pompe solennelle*» ed al monumento al *philosophe de la Nature e de la Verité*, l'ex-professore si era recato «*dans un recueillement religieux*» presso la valle solitaria dove il filosofo aveva trascorso l'ultimo periodo. Vi aveva quindi soggiornato in veste ufficiale per alcuni giorni, alloggiando fra gli agricoltori, ospitato forse in un alloggio il cui aspetto non doveva essere lontano da quello delle semplici capanne in cui a quell'epoca, nelle zone rurali, ancora si viveva²⁹. Aveva così cercato «*la vérité dans la bouche des hommes qui ont resté près de la nature*» e, presumibilmente, nelle forme costruite, altrettanto vicine alla natura. Lakanal rifletteva sul fatto che «*le monument consacré à J.J. Rousseau, à l'ami de la campagne, ne doit être que provisoirement placé dans le temple même des grands hommes*», conferendo un certa illuminata ragionevolezza alla decisione politica di trasferirlo dalla campagna a Parigi. Questa sua riflessione, d'altra parte, contraddiceva in toto l'idea di relegare il monumento nel cuore del luogo principe della società costruita e rappresentazione del degrado della bontà naturale dell'uomo allo stato di natura – dando per altro ragione allo stesso marchese Girardin. Lakanal cercò il compromesso proponendo l'idea di un progetto che, alla luce dell'odierna conformazione del centro di Parigi, appare di fortissimo impatto a scala urbana, ma che, all'epoca, era già sostenuto dagli *Amis des Arts*. La proposta di Lakanal guadagnò un consenso ampiamente condiviso: il monumento definitivo alla memoria e per il riposo di Rousseau si sarebbe dovuto posizionare, sì, nel Panthéon, ma questo stesso tempio in pietra, dedicato all'Immortalità e alla riconoscenza della patria ai suoi eroi, avrebbe assunto le sembianze di un enorme e

²⁹ J. M. Pérouse de Montclos ricorda che nei decenni 1780 - 1790 i contadini vivevano ancora per la maggior parte nelle stesse capanne dell'Anno Mille (*Histoire de l'Architecture française. Tome 2: De la Renaissance à la Révolution*, 1989, p. 450). Gli studi e soprattutto i resoconti dei viaggiatori riportano con un certo stupore le condizioni di vita dei contadini francesi e lo stato dell'architettura rurale: l'inglese Arthur Young in *Voyages en France pendant les années 1787, 1788, 1789*, pubblicato in Francia nel 1794, parla delle condizioni della vita all'interno di «diverse case troppo buone per essere chiamate capanne», il cui interno è illuminato solo attraverso la porta o da piccole finestre prive di vetri. La descrizione di Young trova ancora conferma all'inizio del XIX secolo, quando Adolphe Blanqui, in *Tableau des populations rurales en France en 1850*, descrive i villaggi come degli «*amas confus de chaumières*»: nel 1856, d'altra parte, il 60% delle costruzioni rurali aveva un solo piano ed il 20% non aveva per copertura che paglia e legno.

Il tempio nel tempio

prezioso sarcofago di proporzioni più che monumentali, gigantesche³⁰. Inoltre, si ipotizzava di porlo al centro di una nuova e più vasta Île des Peupliers, ricreata nel bel mezzo di Parigi, sulla *montagne Sainte-Genève*. Continuava infatti Lakanal:

[...] il nous a semblé que le monument consacré à J.J. Rousseau, à l'ami de la campagne et de la nature, ne devoit être que provisoirement placé dans le temple des grands-hommes : Si le vœux des amis des arts est rempli, ce temple ne restera point isolé au milieu de l'immense emplacement qui l'environne ; on a proposé depuis longtemps de l'entourer d'une vaste plantation d'arbres dont l'ombre silencieuse ajouterait au sentiment religieux qu'inspire ce monument funéraire. Il serait facile de ménager dans ce bois auguste une enceinte des peupliers, au milieu de laquelle serait définitivement placé le monument élevé à l'auteur d'Emile ; depuis sa morte il semble que l'idée de cet arbre mélancolique est devenue en quelque sorte inséparable de celle de son tombeau ; et ce spectacle attendrissant rappellerait à jamais aux âmes sensibles le souvenir des bocages d'Hermenonville.

Da un lato l'immaginario un po' lezioso, alla Marie-Antoinette, l'ideale estetico della semplicità agreste e naturale promosso dagli scritti di Rousseau, dall'altro le proporzioni gigantesche, non erano elementi nuovi per l'architettura della seconda metà di quel secolo, più immaginata, infatti, che costruita. Tali fattori non avevano atteso il 1789 per manifestarsi al genio creatore degli architetti. Come non richiamare infatti alla mente i faraonici e maestosi progetti disegnati da Ledoux, Boullée o Lequeu³¹ fra il 1770 e 1780? La stessa monumentalità esacerbata ed imponente aveva generato, in tempi ancora non sospetti, intorno al 1780, un gran numero di schizzi e magnifiche tavole, in cui Durand, Delannoy, De Wailly, Fontaine, Brongnart, Gisors, Poyet avevano disegnato monumenti possenti e dalle geometrie fortemente massive derivate dai solidi semplici³². In seguito, durante la

³⁰ Cfr. D. Rabreau, «Architecture et fêtes dans la Nouvelle Rome.», Jean Erhard (éd.), *Les fêtes de la révolution: colloque de Clermont-Ferrand*, [du 24 au 26] juin 1974, Société des études robespierristes, Paris, 1977, pp. 234 - 279.

³¹ Non a caso questi nomi costituiscono il trio a cui Kaufman ha dedicato il suo celebre studio. Si veda E. Kaufmann, *Trois Architectes Révolutionnaires*, Éditions de la SADG, Paris, 1978 ed ancora la recensione di D. Rabreau in *Bulletin Monumental*, t. 137 - 1, 1979, pp. 78 - 81.

³² La maggior parte di questi disegni sono oggi conservati a Parigi presso il Cabinet des estampes della Bibliothèque nationale de France o del Musée Carnavalet, così come in fondi diversi degli Archives Nationales.

Rivoluzione, proprio tale monumentalità estrema, posta in relazione e coniugata col tema della natura, aveva ancora plasmato la montagna ai Campi di Marte, concepita da David e Hubert in occasione della festa dell'Essere Supremo. Le stesse enormi proporzioni avevano impregnato di sé l'altro tema architettonico del periodo, quello della città ideale, nell'ambito del dibattito teorico e di impegno progettuale nella neonata Repubblica francese. Tale tendenza, in un quadro di cantieri sul terreno reale o su quello del sogno dei progettisti, aveva guidato l'ingegno di David anche nel progetto di rimodellamento e riorganizzazione dell'asse Champs-Élysées-Place de la Révolution-Tuileries-Louvre, di cui il decreto del 25 floreale dell'anno II lo aveva incaricato, insieme ad Hubert. Il progetto si iscriveva nell'ambito del piano generale propugnato dalle nuove istituzioni repubblicane per abbellire la città e, contemporaneamente, in quello dello studio «*sur les moyens d'améliorer le costume actuel et de l'approprier aux mœurs républicaines*». Con l'avvento del Termidoro, la caduta del tiranno non minò affatto, nell'immaginario architettonico dell'epoca, la sopravvivenza di questo gusto per i monumenti giganteschi e per le *mise en scène* di proporzioni grandiose. Gli amministratori, sognando forse di realizzare un giorno stabilmente le costruzioni effimere delle feste civiche, suggerivano intanto agli astanti, attraverso gli scenari architettonici celebrativi commissionati agli architetti, l'immagine ideale della città erede degli splendori dell'antichità classica. Concretamente, invece, la forma del tempio-santuario-sepoltura, come il Panthéon, oltre che aspirare a rappresentare il concetto di immortalità, nei disegni che circolavano in quello stesso periodo e che Lakanal doveva aver visto, si associava alla piantumazione vegetale ed all'avvolgimento della struttura verso l'alto. La stessa ispirazione si trova nel caso della già citata montagna allestita per la festa dell'Essere Supremo o in quello, immaginato da Lequeu³³, di una costruzione a pianta circolare

³³ Jean-Jacques Lequeu (Rouen, 14 settembre 1757 - 1825 ?) aveva lavorato nell'atelier di Soufflot. Intorno al 1785 fu, contemporaneamente a Hubert, in Italia, grazie al suo protettore, il conte di Bouville, che lo portò con sé nel vicentino per ammirare le opere di Palladio e di Scamozzi. Eclettico e riccamente immaginifico quanto un vero e proprio pre-romantico, è altrettanto magniloquente nei suoi monumentali progetti architettonici all'antica e nei disegni di *tombeaux*, templi hypetri, naumachie, pagode cinesi, rotonde greche, abitazioni egizie, ruderi gotici e capanne rustiche. Il suo *Traité d'Architecture Civile* è rimasto inedito, così come le carte di sua mano, oggi conservate presso la Bibliothèque nationale de France (Ha 80, fino a 80 C). Oltre al celebre studio di E. Kaufmann, *Trois architectes révolutionnaires*, cit., si veda anche, dello stesso autore, l'articolo «Jean Jacques Lequeu», *The Art Bulletin*, n° 31, 1949, pp. 130 - 135; L. Hauteceur, *Histoire de l'Architecture en France*, cit., pp. 86 - 91; Ph. Duboy, «Jean Jacques Lequeu (1757 - ?), ou l'illusion comique d'un modèle», *Les Monuments Historiques de France*, 1975, n°2, pp. 74 - 78 e «Lequeu dessinateur en architecte», *Connaissance des arts*, 1987, n° 427, pp. 90 - 97; W. Szambien, «L'inventaire après décès de Jean-Jacques Lequeu», *Revue de l'Art*, 1990, n° 90, pp. 104 - 107. La poliedricità di questo architetto lo portò ad interessarsi anche del tema della capanna rustica: a tal

Il tempio nel tempio

innalzata su una caverna rocciosa (Figg. 70 - 71). Il disegno di questa colossale «*Sépulture des plus illustres et plus savants hommes*», terrazzata ed inanellata di file di pioppi o cipressi, ci sembra possa fornire un'idea approssimativa di ciò che gli *Amis des Arts* ponderavano di realizzare sulla *montaigne Sainte-Geneviève*.

Il rapporto di Lakanal, in cui la traslazione del *philosophe de la Nature* al Panthéon veniva presentata come un atto di giustizia nazionale verso un personaggio che si trovava ormai da tempo «*dans le Panthéon de l'opinion publique*», contiene passaggi di alta qualità letteraria. Si rende evidente come le personalità incaricate di organizzare dal punto di vista normativo e per le linee generali l'apologia parigina del filosofo, vi si impegnarono in seguito ad una profonda ed attenta comprensione ed assimilazione della sua opera. Il documento prosegue e si conclude schematizzando le intenzioni degli organizzatori: durante la cerimonia, concepita come un'apoteosi ed un tributo di pubblica riconoscenza al precursore della Rivoluzione, i titoli di Rousseau sarebbero dovuti essere riassunti nella simbologia del corteo e in tutte le opere connesse alla *panthéonisation*. Gli allestimenti urbani, le allegorie, le insegne, ma anche i costumi, le arie musicali, le opere teatrali da mettere in scena, la decorazione del carro e della statua del filosofo, nella volontà della committenza pubblica, secondo quanto previsto da Lakanal, sarebbero state ideate in uno spirito di coerenza e di armoniosa devozione al filosofo della Natura.

proposito si vedano, fra le *Appendici* di questo volume, nell'*Antologia iconografica*, le illustrazioni alle pp. 353 - 357.

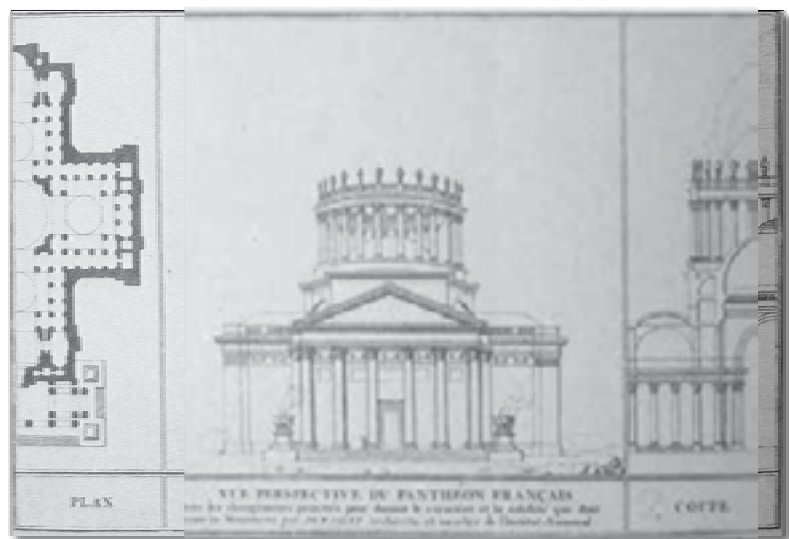


Fig. 68. Ch. De Wailly, *Vue perspective du Panthéon français*, incisione di Delettre, Parigi, Musée Carnavalet.

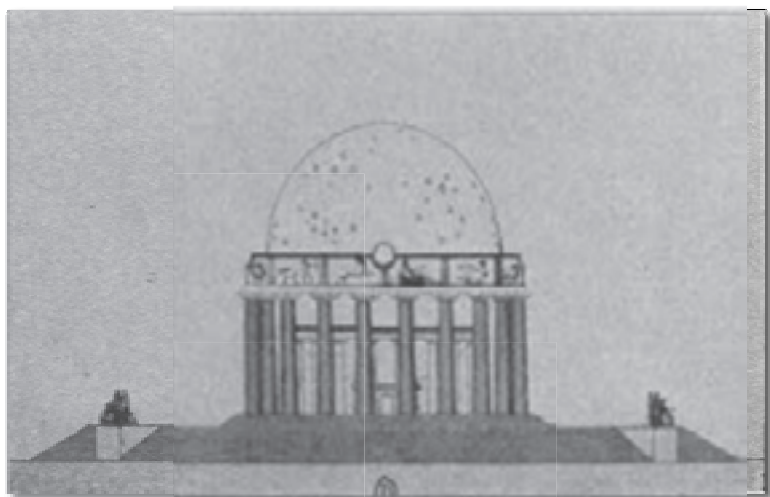
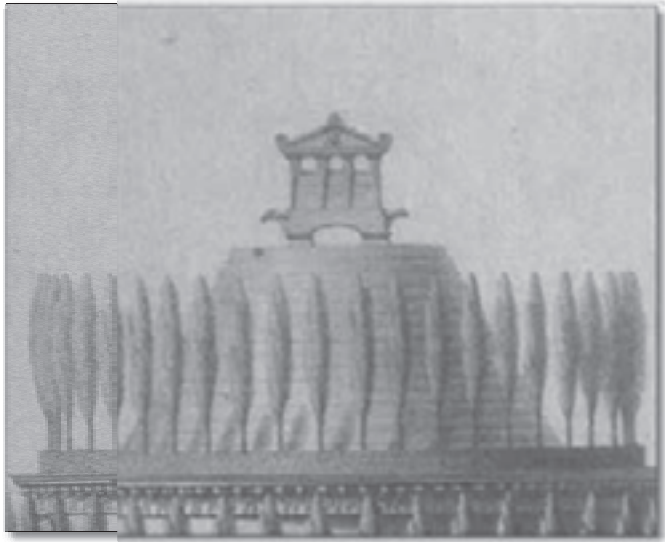
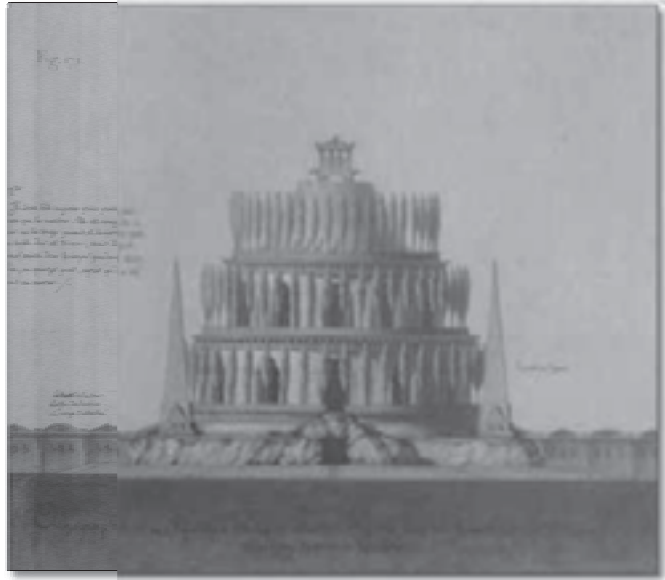
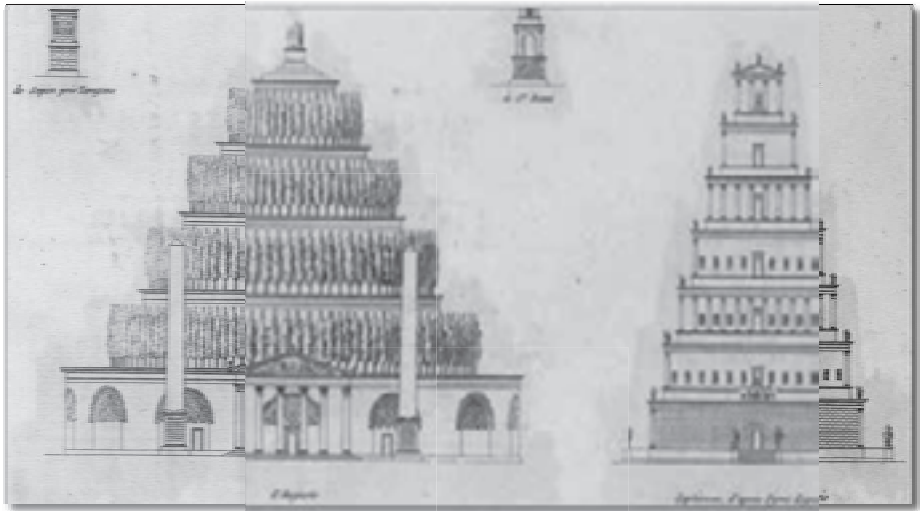
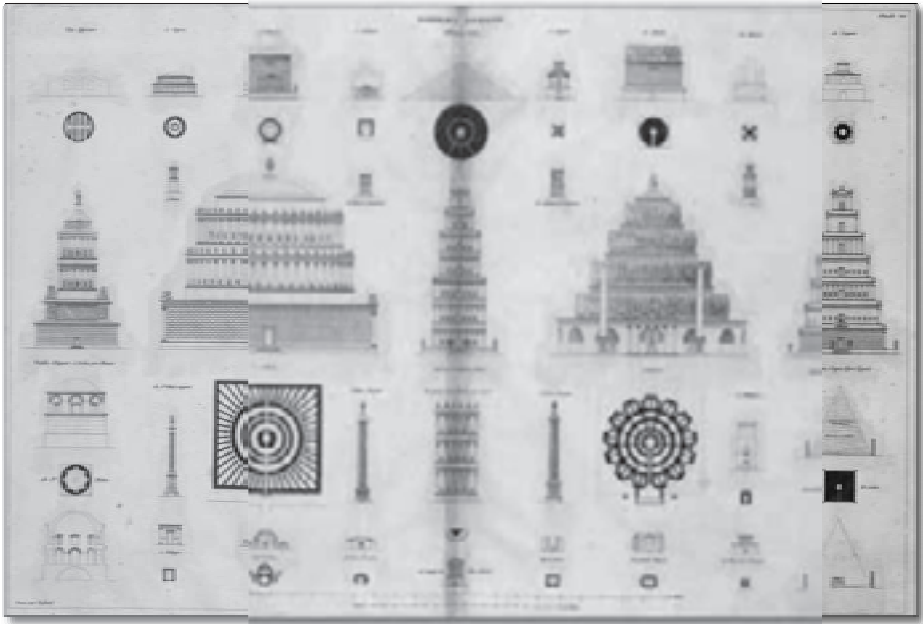


Fig. 69. A. T. L. Vaudoyer, *Maison d'un cosmopolite*, disegno ad inchiostro pubblicato su *Annales du Musée*, I, 123. Il magniloquente progetto, idealmente destinato a trovarsi nella città di Roma, è concepito dall'ispettore della 2ª divisione degli edifici civili e collega di Hubert durante gli anni romani (*Gran Prix* 1783), ad imitazione della *Maison des Gardes* di Ledoux a Maupertuis. Il globo celeste è sostenuto da un cerchio di colonne doriche modellate su quelle di Paestum. Un'altra versione è posseduta dalla Bibliothèque Centrale des Arts décoratifs, n. 4369 B.

Il tempio nel tempio



Figg. 70 - 71. J.-J. Lequeu, *Orthographe de la sépulture des plus illustres et plus savants hommes*, Parigi, Bibliothèque nationale de France; dettaglio del tempietto tetrastilo al culmine della struttura, su un piano sopraelevato e circondato da un anello di pioppi o cipressi, dal fusto esile e dritto come una colonna.



Figg. 72 - 73. J. N. L. Durand, *Tombeaux romains*, tav. 20 da *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes*, 1800. Nel dettaglio Durand rappresenta le tombe monumentali di Augusto e di Scipione (da Pirro Ligorio). Il parallelo con il disegno di Lequeu (Figg. 70 - 71) è evidente.

Onori campestri.

La festa della traslazione da Ermenonville a Parigi

Il n'est pas un cœur sensible qui ne se rappelle avec délice cette belle soirée d'automne où les habitans d'Ermenonville amenèrent à Paris le cercueil de l'auteur d'Emile, sous un berceau d'arbustes et de fleurs¹.

La festa di Jean-Jacques Rousseau si colloca in continuità con quelle giacobine dell'anno III e costituisce l'evento che aprì il vero e proprio ciclo di celebrazioni del periodo post-termidoriano. Ricostruiscono e raccontano l'andamento delle due giornate di festeggiamenti diversi tipi di fonti: da quelle iconografiche, come la serie di impressioni ufficiali Berthault, che illustra le scenografie previste e l'aspetto del corteo, le rare ripresentazioni pittoriche di Hubert Robert e Girardet, qualche schizzo isolato, il più delle volte anonimo, ad inchiostro o a matita, che raffigura un dettaglio, più che altro dell'arrivo a Parigi, alle numerose testimonianze di partecipanti commossi ed entusiasti, letterati o rappresentanti delle istituzioni, oltre, ovviamente, alle cronache, più o meno romantiche, uscite in quei giorni sui principali organi di stampa parigini. Esiste poi un terzo gruppo di documenti che include certe lettere private che narrano la celebrazione da un punto di vista ancora più intimo, come quelle della famiglia Girardin² o di un prossimo al commissario incaricato della traslazione³. Per tracciare una ricostruzione obiettiva e quanto più fedele possibile agli avvenimenti, è indispensabile l'attento esame del rapporto fatto al Comitato

¹ S. Mercier, *Le Nouveau Paris*, Chez les principaux libraires, Brunswick, 1800, t. III, cap. cxviii, p. 227.

² Si veda «La famille Girardin pendant la Révolution: souvenirs de Mme de Bohm, née Girardin», in R. A. Leigh, *Correspondance Complète*, cit., t. xlviii, n. 8140, pp. 162 - 167.

³ Il manoscritto è oggi conservato presso la Bibliothèque municipale centrale du XVI^e arrondissement nella collezione Parent-de Rosan che, al volume 20, contiene le carte di Ginguéné. L'originale autografo è catalogato come n.12 (3), fol. 147-148. Una versione edita si trova all'interno di A. Guillois, *Le salon de Madame Helvétius*, Calmann Levy, Paris, 1894, p. 309-312, oltre che in R. A. Leigh, *Correspondance Complète*, cit., t. xlviii, n. 8216, pp. 74-75.

d'Istruzione pubblica sulla traslazione dei resti di Rousseau da Ermenonville a Parigi e steso da Pierre-Louis Ginguené. Tale documento, fatta eccezione per la lettera di Jean-Jacques Laporte, datata 20 vendemmiaio anno III /11 ottobre 1794 ed indirizzata allo stesso Ginguené⁴, è per altro il solo a descrivere la prima fase della traslazione. Questa, altrimenti, rimarrebbe illustrata, solo a grandi linee, esclusivamente dal programma di Lakanal, che in quel momento era il portaparola ufficiale del comitato dell'Istruzione pubblica. Il documento programmatico è quello stesso incluso nel rapporto alla tribuna del 15 settembre, in esecuzione del decreto della Convenzione del precedente 14 aprile. Ginguené, che, lo ricordiamo, aveva fornito a Lakanal ispirazione e appunti per la stesura di tale rapporto, durante l'estate era stato nominato come aggiunto della commissione dell'Istruzione pubblica e ciò gli permise di mettere in atto il suo progetto risalente al 1791. Il programma della festa nasceva dall'idea che un regime basato su di un principio di cittadinanza egualitaria, non più sul privilegio monarchico, nobiliare o del clero, non potesse che incontrare e ritrovare i principi della filosofia di Rousseau: per tal ragione si intendeva tributare al loro pensatore quasi una specie di culto. Su tale punto i fondamenti teorici dell'azione di Robespierre e di quella di Ginguené, rivoluzionario non-terrorista, convergevano. Ma, mentre l'Incorruttibile aveva a suo tempo messo in evidenza il contenuto di morale civica e devozione alla *res publica* della figura di Rousseau, simbolo appunto della virtù repubblicana, Ginguené nel suo rapporto ne metteva in luce il contenuto di moralità individuale, il messaggio di semplicità e virtù civile diretto e al villico e al cittadino. Incaricato quindi della traslazione delle ceneri del *philosophe* dalla tenuta di Girardin, nel dipartimento dell'Oise, alla capitale, il 17 vendemmiaio egli si recò di persona ad Ermenonville. Da Parigi Ginguené condusse con sé una delegazione a cui spettava il compito di adempiere agli obblighi amministrativi del caso e di eseguire in concreto le operazioni necessarie a prelevare i resti del filosofo dal monumento sull'Île des Peupliers, caricarlo su di un carro recato dalla città e ritornarvi attraverso le tappe previste. Erano programmati un pernottamento nel villaggio di Ermenonville, una sosta notturna a Montmorency, che al tempo aveva mutato il proprio nome in Émile, come omaggio all'opera di Rousseau ed il passaggio dalla porta settentrionale della capitale, il sobborgo di Saint-Denis, all'epoca Franciade. Il gruppo giunse ad Ermenonville nel primo pomeriggio, alle 15 e già gli abitanti erano occupati a estrarre la cassa di piombo dal monumento che Lesueur aveva costruito e decorato. Lo scultore stesso si trovava sul posto, avendo ricevuto dalla commissione, così come era stato suggerito dal marchese Girardin, il compito di presenziare a questa operazione perché non venissero danneggiati né il cenotafio né il sarcofago di piombo. Ri-

⁴ Si veda la nota precedente.

guardo alla situazione del monumento sull'Île des Peupliers, essa è illustrata da un disegno⁵ molto più tardo, risalente al 19 novembre 1897, circa un secolo dopo tale giornata, quando ormai la tenuta era passata di proprietà dalla famiglia Girardin al principe polacco Radziwill. In ragione di una indagine che aveva portato allo smontaggio del monumento voluto da René-Louis, l'elaborato grafico allora prodotto mostra in modo molto dettagliato la struttura di sostegno alla base con tre dei quattro lati in cemento – uno era crollato – ed il contenitore della cassa ad un metro circa di profondità nel terreno. Una stampa⁶, datata 1896, differisce dal disegno precedente: ipotizza, al di sotto del cenotafio, una volticina in pietra a sostegno della struttura sovrastante ed a protezione della cassa plumbea su cui sarebbe stato inciso «J.J. Rousseau 1778». Questa a sua volta era dotata, ad una estremità, di un anello di metallo per facilitarne lo sfilamento. Le differenti ipotesi sull'effettiva struttura del loculo vero e proprio, posto sotto il sarcofago all'antica disegnato da Hubert Robert e scolpito da Lesueur, furono all'origine della leggenda della misteriosa sorte dei resti mortali del filosofo, che animò l'opinione pubblica ed impegnò diversi fra attivisti politici, intellettuali e medici fra la fine del XIX secolo ed il primo decennio del secolo seguente⁷. Fatto sta che il verbale redatto a base del rapporto di Ginguéné del 1794, indica l'escavazione di un tunnel nel terreno per poter estrarre la cassa senza danneggiare il monumento e non sembra lasciare troppo spazio per la nascita di una leggenda quale quella che cominciò a circolare:

Le C. Le Sueur qui l'avait érigé, en 1780, savait que le monument couvrait un caveau de pierres de grès, liée avec du ciment, sous lequel était placé le

⁵ *Plan de fouilles d'Ermenonville établi par Jules Ponsin en 1897*, Collezione del Museo J.J. Rousseau di Montmorency. È stato edito come *Annexe I* nell'intervento di T. L'Aminot, «Le culte embarrassant. Rousseau, père de la Révolution et de la Troisième République en 1889», *J.-J. Rousseau et la Révolution Française*, A l'Ecart, Montmorency, 1989, pp. 127 - 152.

⁶ Conservata presso il Dipartimento dei disegni e delle stampe della BnF, nella raccolta 0B 1 1794 (AOUT-DECEMBRE), F° MI 02176.

⁷ La discussione era stata nuovamente sollevata sullo scadere del XIX secolo infatti da John Grand-Carteret il quale, sulla scorta di nuovi documenti che sosteneva di aver reperito, era convinto del fatto che Girardin fosse riuscito a sostituire la cassa poi consegnata al convoglio della traslazione. Secondo lui, stando al 'romanzo' che si era tramandato nella famiglia Girardin e che contraddiceva la cronaca di Ginguéné sullo svolgimento tranquillo di quella giornata, il 17 vendemmiaio 1794, sarebbero scoppiate più risse lungo il tragitto, *escamotages* che avrebbero permesso lo scambio del corpo. Lo smontaggio del monumento sull'Île des Peupliers si inquadra all'interno di tale discussione, originata fin dal 1814 quando, sempre secondo questa 'leggenda metropolitana' i contro-rivoluzionari avrebbero violato le sepolture al Panthéon di Voltaire e di Rousseau e disperso le loro ceneri. Una curiosa letteratura pseudo - *rousseauiste* ha avuto modo di fiorire su questi soggetti, crf. J. Grand Carteret, «Un problème historique. Où sont les restes de Rousseau ?», *Le Figaro*, 15 e 16 novembre 1897.

Il tempio nel tempio

cercueil. L'Extraction s'en est faite par un canal de 3 pieds de profondeur, creusé sous le monument.

Gli abitanti di Ermenonville scortarono la cassa, dapprima in una «*marche silencieuse*» poi accompagnati dall'aria della *Romance du Saule* composta da Rousseau, dall'isoletta fino al carro portato da Parigi e sul quale la cassa fu esposta per l'ultimo pellegrinaggio della gente del posto e dei villaggi vicini durante la notte. La delegazione di Ermenonville partì con il carro poco prima delle 8 del mattino, scortata da un corteo che, nella sua composizione spontanea, secondo il rapporto di Ginguené, sembra già rispecchiare quello costruito per gruppi di figure che si sarebbe visto due giorni dopo percorrere le strade di Parigi, dalle Tuileries alla piazza del Panthéon. Nella sua narrazione il commissario non tralascia di rammentare quella che a noi appare la suggestione già romantica di questa marcia, fra scenari rurali ed agresti, il cui fascino, unito a quello delle opere che tanto avevano cantato la natura, fu ad un tratto accresciuto, si legge, calata la notte, dal bagliore della luna e dalle candele. Giunti a Pierrefitte, infatti, i lumi punteggiavano i bordi della strada, recati dagli abitanti della campagna accorsi a veder passare il corteo di Jean-Jacques. Anche la musica non dovette mancare alla suggestione generale: un coro di giovani repubblicani era stato inviato per accompagnare il corteo con arie patriottiche fino a Parigi. Ad Émile / Montmorency, la piazza del mercato, ovvero il luogo pubblico da sempre laico, era stata «*metamorphosé*» in una sorta di Île des Peupliers: circondata di pioppi, il suo suolo sabbioso era ricoperto di un prato artificiale e punteggiato di fiori. Prima della partenza da Émile, la mattina del 19 vendemmiaio, si volle fare un cambiamento riguardo al carro: ogni abitante desiderava ornarlo con elementi naturali, chi portava ghirlande di fiori, chi graziosi rametti fronzuti, mentre gli uomini lo allestivano con possenti rami d'albero e coronavano la cassa di foglie. Uscendo dal villaggio, al corteo si erano unite, precedendo quella sorta di Île des Peupliers mobile in cui anche il carro era stato trasformato, le fanciulle di Émile, abbigliate in bianco e le madri con i figli neonati fra le braccia, implicito riferimento appunto all'Emilio di Rousseau, al villaggio stesso in cui il filosofo aveva soggiornato e simbolo della «*jeune espérance de la patrie*». Il carro era fiancheggiato dai coltivatori e dagli operai, mentre i «*Vieillards*» lo seguivano affrettando i propri passi lenti.

In questo secondo corteo, scorta del carro in uscita da Montmorency, erano dunque presenti e ben evidenti due delle allegorie che avrebbero accompagnato i resti del filosofo fin dentro al tempio dell'immortalità, ad ornamento del sarcofago ligneo in cui riposano oggi: quella delle diverse età dell'uomo e quella della natura. Ginguené sembra infatti spiegarle, scrivendo

tous les âges cherchaient à reconnaître ce qu'il avait fait pour eux (...) il savaient que les dons de la nature étaient les seuls qui pussent lui plaire.

Il convoglio attraversò dunque Franciade / Saint Denis ed il «*fauxbourg*» della Chapelle: da questo momento, scrive Ginguené, ormai giunti in città, la gente che si era raccolta sembrava «*plus ardente d'instruction, sentait plus vivement aussi toute l'importance des bienfaits de Rousseau*». Viene così sottolineato, da un lato, il valore didascalico - propagandistico della festa, scopo dichiarato dalla Convenzione che l'aveva non per niente affidata alla Commissione della Pubblica Istruzione, dall'altro, il fatto che, secondo l'ideologia rivoluzionaria, l'istruzione servisse non tanto per capire ma piuttosto per «sentire più vivamente». Nell'approntare l'intera celebrazione e le opere ad essa collegate si seguì insomma una strategia di apprendimento diretto, la stessa che anima in fin dei conti non solamente l'*Emilio*, quasi un manuale filosofico di puericoltura, ma anche le *Considerazioni sul governo della Polonia*, diretta all'educazione di un popolo. Il regime termidoriano non avrebbe potuto evitare di condividere un tale assunto:

On ne saurait croire à quel point le cœur du peuple suit ses yeux, et combien la majesté du cérémonial lui en impose. Cela donne à l'autorité une air d'ordre et de règle qui inspire confiance et qui écarte les idées de caprice et de fantaisie attachés à celles du pouvoir arbitraire (...)⁸.

Di conseguenza il Termidoro aveva molto di buon grado attribuito una simile pompa alla traslazione del filosofo per le vie della città, un corteo che si doveva dispiegare dalla campagna fino nel cuore di Parigi in un'atmosfera serena, priva di ambiguità e pacificata. Nel corso della festa in onore di Rousseau l'*ordonnateur* aveva dovuto fare in modo che il popolo, un vero e proprio pubblico, seguendo le intenzioni delle autorità, recepisce, non necessariamente il senso profondo, politico o filosofico dell'avvenimento, quanto piuttosto la proposta di condivisione dei sentimenti che essa, tramite la trionfante e suggestiva messa in scena, emanava, in maniera commovente e socialmente composta allo stesso tempo. L'espressione formale e scenica della celebrazione, in ogni sua parte, doveva essere «*simple et naïve*», come la musica che accompagnava il corteo, ma anchepregna di senso dell'autorità – si veda infatti la forte presenza militare – e dell'ordine sociale che ne era committente.

⁸ J.-J. Rousseau, *Considérations sur le gouvernement de la Pologne*, chez Defér de Maisonneuve, Paris, 1790.

*C'étoit vraiment la plus belle des fêtes et la mieux ordonnée*⁹.

All'entrata a Parigi, il convoglio era stato accolto ancora una volta dalla musica composta dallo stesso Rousseau, questa volta eseguita dall'Institut National de Musique. Dopo essersi fatto strada fra le più belle architetture del centro di Parigi, verso le sei e mezzo del pomeriggio¹⁰ il carro vegetale con le spoglie di Rousseau giunse sulla piazza della Rivoluzione (oggi Concorde), dove si arrestò ai piedi della statua della Fama. In quel punto infatti lo attendeva una delegazione della Convenzione, richiesta da Lakanal¹¹, composta da dieci *conventionnels* con in testa Deleyre, vecchio amico del filosofo. Scortato dalle arie nate dal genio di Rousseau, fu «*au milieu de l'ivresse publique*» che il corteo penetrò nei giardini delle Tuileries. Per la festa del *philosophe de la Nature*, a prescindere dalla sola logistica del percorso, si era infatti stabilito di includere nell'itinerario della celebrazione non il campo di Marte, luogo non edificato e spoglio, che avrebbe perciò dovuto essere allestito perché sembrasse naturale e quindi adatto all'occasione, bensì le Tuileries. La decisione era stata motivata dal fatto che il vasto giardino si trovava a metà strada fra l'entrata del carro da nord e la meta finale, il Pantheon, sulla *rive gauche*: era quindi già di per sé un'area urbana in cui la natura, ovviamente disciplinata da squadre di giardinieri, scenaristi ed architetti, dava comunque spontanea prova di sé. Il *cercueil* fu posto allora sotto un catafalco di legno al centro del bacino, circondato da alti candelabri, mentre altre fiaccole bordavano la grande vasca. Il gioco di luminescenze e bagliori così creato doveva moltiplicare le colonne del tempietto, i fusti dei pioppi e le basi dei candelabri, longilinee ma dai riccioli nodosi: i loro riflessi sulla superficie dell'acqua si sarebbero così confusi fra loro e avrebbero creato un'atmosfera d'insieme che le cronache descrivono come in possesso di «*quelque chose de magique et de religieux*». Questo incantamento collettivo fu accresciuto, una volta di più, dalla suggestione musicale: nella veglia notturna gli accorsi ed i membri della Convenzione ascoltarono fra gli alberi le arie da *Le Devin du village* eseguite dagli orchestrali dell'Opéra.

⁹ A. Chenier, *Annales de Paris*, t. 98, pp. 112-113 ; pp. 259-260. BHVP, mss. 773, f° 259. Nella lettera datata Parigi, 21 vendemmiaio anno II, Marangon, a capo del Comitato dei Lavori Pubblici, indirizzandosi ad uno dei membri della Convenzione, si esprimeva in questi termini: «*Citoyen, Il seroit bien difficile d'exprimer les sensations que nous avons éprouvé hier, dans la translation des cendres de Jean-Jacques Rousseau au Panthéon, c'étoit vraiment la plus belle des fetes et la mieux ordonnée et à coup sur, c'est un de ces travaux de la Convention que ni la calomnie ni la posterité ne detruirons jamais.*».

¹⁰ Contrariamente alle previsioni di Lakanal, per le due del pomeriggio.

¹¹ *Le Messager du soir*, n. 783 del 20 vendemmiaio dell'anno III, resoconto della seduta della Convenzione del 19 vendemmiaio. Pubblicato anche da R. A. Leight, *Correspondence Complète*, cit., t. XLVII, n. 8210, pp. 59 - 60.

L'impressione della serata, così scenografica, dovette essere ben forte in tutti coloro che presero parte alla sfilata notturna ed all'omaggio generale e comunitario che circondò il grande bacino quella notte. Ogni dettaglio era stato curato dal punto di vista del risultato scenico appunto, ma soprattutto riservando una speciale attenzione al significato simbolico. Infatti, con la sistemazione approntata nel Jardin National / Tuileries, si esplicita l'allegoria, già comparsa a Montmorency, di Rousseau come *homme plante*¹²: il pioppo, «*arbre charmant qui sera désormais associé à la mémoire de Jean-Jacques*»¹³, era divenuto una sorta di sacrario dello spirito del filosofo, in una concezione della religione civica che era ormai pienamente e, diremmo, consapevolmente panteistica. Per tale ragione, e non solo a ricordo del primo monumento fra gli alberi nella tenuta di Girardin, questo albero aveva ornato la piazza del mercato di Montmorency all'arrivo del carro che trasportava di resti del filosofo, quasi ad accoglierlo e a riconoscersi, ricongiungendo, ancora una volta, un cerchio ideale ed inclusivo. Quello stesso carro era ripartito dopo essere stato tramutato in piccola *île des peupliers* itinerante, fino ad approdare poi al centro del bacino nei giardini delle Tuileries. Qui l'*ordonnateur* della festa aveva fatto realizzare un'isoletta artificiale sulla quale una corona di esili pioppi cingeva nuovamente i resti del filosofo. L'urna venne sistemata all'interno di un tempietto ligneo all'antica, simbolo a sua volta di un'altra allegoria della festa di Rousseau, l'Antichità. Un'Antichità riformulata, si badi bene: non una fredda riproposizione dogmatica e magniloquente, come quella del più diffuso neoclassicismo francese o inglese, ma parlante, come sarebbe piaciuto proprio a Ledoux. Soprattutto, in quei giorni di festa e di trasporto spirituale, l'allegoria dell'Antichità era stata concepita in modo che non incutesse il timore reverenziale e composto con il quale gli ex-borsisti erano abituati a guardarla e a studiarla durante i loro soggiorni romani e a riproporla una volta rientrati in patria. Anzi, durante la festa, l'Antichità serviva da modello di condotta, come avrebbe apprezzato, invece, l'abate Laugier.

¹² Hervé Guenot lo ha così significativamente definito in H. Guenot, «De l'Île de Peupliers au Panthéon : la translation des cendres de Rousseau. 11 octobre 1794.», *J.-J. Rousseau et la Révolution Française*, A l'Ecart, Montmorency, 1989, p. 102.

¹³ *Rapport fait au comité d'instruction publique de la Convention nationale par la Commission exécutive d'instruction publique sur la translation des restes de J.-J. Rousseau*, in A. Guillois, *Le salon de Madame Helvetius*, cit., p. 303-304 o si vedano i già citati manoscritti raccolti nel fondo Papiers Ginguené presso la Bibliothèque nationale de France.

Il tempio nel tempio

*L'Antiquité ne doit plus nous paraître fabuleuse; la Révolution française en a déjà plus d'une fois reproduit les merveilles*¹⁴,

avrebbe poi dichiarato Louis-Marie La Reveillère-Lépeaux, uno dei membri del Direttorio. In effetti, la Rivoluzione, nel progettare la trasformazione della chiesa di Sainte-Geneviève in Panthéon e nella creazione di un sacrario, anche ideale, dei grandi uomini della nazione, considerati quasi alla stregua di santi martiri della nuova religione civica, oscilla fra la laicizzazione di nozioni inizialmente proprie della tradizione cristiana e quelle invece mitiche, altrettanto marcate, mutate dall'Antichità. Per questo non sorprende che, in quella sera di un ottobre ancora mite, i pioppi, nella cui linfa aleggiava lo spirito naturale di Rousseau, lasciassero ondeggiare le proprie fronde a schiudere, al centro dell'isoletta artificiale presso le Tuileries, quel tempietto all'antica, in legno, che Hubert Robert ritrasse in due celebri vedute.

Il piccolo tempio di legno e l'isola dei pioppi artificiale sono il soggetto di quattro diversi disegni e di una piccola stampa che completano il punto di vista offerto dai due dipinti di Hubert Robert. Il pittore poté partecipare alla veglia di Rousseau alle Tuileries grazie alla propria recentissima scarcerazione. Un anno prima, il 9 ottobre 1793, era stato infatti arrestato con il pretesto di non aver provveduto a rinnovare la *carte de civisme* ma, in realtà, perché era stato pittore del re e, fatto grave, non erano sfuggite al Comitato di Salute Pubblica le dimostrazioni recenti del suo persistente attaccamento alla monarchia ed alla liturgia cristiana: all'inizio dello stesso anno, aveva dipinto due tele dai titoli già di per sé eloquenti, *Louis XVII à la prison du Temple* e *La Messe aux Tuileries*. Nel corso della prigionia a Saint Pelagie e a Saint Lazare egli si era sforzato di addolcire l'atteggiamento della Convenzione montagnarda, offrendosi di eseguire, in cambio della liberazione, due grandi dipinti rappresentanti la morte del tamburino Joseph Viala, di cui si sarebbe dovuta celebrare la festa secondo le disposizioni degli architetti Thibault e Durand, ed una scena in cui il deputato Beauvais si liberava finalmente dalle catene. Nonostante ciò, il suo amico, il poeta Roucher, con il quale condivideva la cella, era stato ghigliottinato il 7 termidoro dell'anno II e lui stesso era scampato alla ghigliottina solo, come riteneva lui stesso, grazie ad uno scambio di nomi con un altro prigioniero, suo omologo. Dieci mesi dopo l'arresto, la fine del Terrore lo aveva visto libero il 17 termidoro / 14 agosto 1794, permettendogli così di raggiungere la folla riunita per rendere omaggio a

¹⁴ L. M. La Reveillère-Lepeaux, *Du Panthéon et d'un théâtre national*, Imprimerie de H. J. Jansen, Paris, an VI, p. 7-8.

Rousseau: quale migliore occasione per ingraziarsi il regime termidoriano e manifestare la propria redenzione e buona fede repubblicana? Forse proprio quella di eseguire, subito dopo l'uscita dal carcere, due grandi tele che immortalassero la scena a cui aveva assistito: una notturna, riferibile all'arrivo a Parigi nella serata del 19 vendemmiaio / 10 ottobre ed una diurna, della mattina seguente.

La vivissima visione notturna (*Fig. 72*), oggi presso il Musée Carnavalet¹⁵, testimonia la suggestione del momento: circondato da tre cerchi di fuoco, le candele sul bordo dell'acqua del bacino, i sei alti e panciuti candelabri sull'isoletta, ancora una cinta di lampade sul podio del tempio, questo si mostrava agli spettatori nella fiera semplicità delle sue quattro colonne tuscaniche a supporto di una trabeazione liscia, scevra da decorazioni e sormontata da un timpano ornato da tre acroteri a palmetta o a maschera tragica. Sotto un soffitto dipinto d'azzurro e punteggiato d'oro, a simulare il cielo stellato, Hubert Robert ha raffigurato un sarcofago: in legno, come il tempio stesso, è ornato ai lati da quattro ghirlande vegetali e da medaglioni sui lati corti. Nel dipinto, sopra al sarcofago ligneo, fa bella mostra di sé un'urna all'antica. Singolare è che questo grande vaso funerario ricordi in tutto e per tutto quello rappresentato da Moreau il Giovane nella sua incisione della primissima sepoltura ad Ermenonville, che fu in seguito rimpiazzata dal monumento attuale disegnato dallo stesso Hubert Robert. Alle Tuileries come già ad Ermenonville, circondano i lati maggiori dell'alto basamento della scalinata recante al tempio, due file scompigliate di esili pioppi. Lo sfondo è illuminato pallidamente da un'argentea luna piena che sorge dalle nubi in lontananza, mentre in primo piano, di spalle ed in controluce, un gruppo, bruno e dorato, di figure - una coppia e due famigliole - osserva la scena dal bordo del bacino, mentre una madre non perde l'occasione di indicare a suo figlio il monumento del filosofo.

La veduta di giorno (*Fig. 73*) invece, firmata dall'artista, «H. Robert, 1794», immortalata i momenti della mattina del 20 vendemmiaio, quelli precedenti al trasporto al Panthéon¹⁶. Il dipinto, di cui la visione notturna del Musée Carnavalet costituisce il *pendant* non firmato, era una volta catalogato fra i pezzi della collezione Haro¹⁷, fu acquistato a Jean Cherpentier dalla National Gallery of Ireland nel 1927 e si trova tutt'oggi ad Edimburgo. Nella tela, la mattina successiva alla veglia il sarcofago appariva coperto da una coperta blu cielo, mentre l'urna funeraria è scomparsa. Delle guardie disciplinano l'afflusso di cittadini desiderosi di avvicinarsi ed ascendere al

¹⁵ H. Robert, «Le Mausolée de Jean-Jacques Rousseau, sur le bassin des Tuileries, avant la translation de ses cendres au Panthéon. Nuit du 10 au 11 octobre 1794», Parigi, Musée Carnavalet, n. CARP1438.

¹⁶ H. Robert, «The Cenotaph of J.J. Rousseau at the Tuileries», Dublino, National Gallery, n.194010.

¹⁷ Th. Bodkin, «Le tombeau de Jean-Jacques Rousseau d'après les peintres», *Gazette des Beaux-Arts*, 78^e année, t. XVI, Paris, 1936, p. 164.

tempio di legno mediante una passerella sull'acqua – che compare in tutte le rappresentazioni da noi rintracciate, tranne nella visione notturna di Robert –, una madre vi accompagna cinque piccoli, mentre altre donne, ancora una volta, dalla riva del bacino additano alla prole il monumento del filosofo.

Per l'esecuzione dei due dipinti sappiamo che Hubert Robert si servì di uno schizzo eseguito dal vero. Di questo bozzetto, Bodkin riferisce nel 1936 che, diversi anni dopo la morte del pittore, fu venduto all'asta nel 1908 col numero 133. Ci siamo chiesti se sia possibile ipotizzare una sua identificazione con il piccolo disegno ad inchiostro bruno ed acquerello grigio rinvenuto presso un fondo non inventariato del Musée Jean-Jacques Rousseau di Montmorency nel 2012 e che è stato esposto nello stesso anno in due mostre organizzate nel quadro della celebrazione del tricentenario della nascita del filosofo¹⁸. Questo disegno a matita e ad inchiostro bruno e grigio su *papier vergé*, pur essendo firmato in basso a destra, in una calligrafia minuscola e purtroppo illeggibile, resta ad oggi di autore non identificato (Fig. 75). Sul verso un'annotazione della stessa mano reca l'indicazione «voici la fete que l'on a fait le 20 vendemieire au jardin/nationale cidevant tuillerie à lhonneur des vertus / de jj. Rousseau / Lan 3. dela Rf.». In basso una striscia di carta incollata sul verso e decorata con due corone d'alloro, una a destra ed una a sinistra, che racchiudono le diciture «j.j» e «Rousseau», recita «cét ici que repose l'homme de la / Nature et de la Vérité.». Nonostante sia plausibile un'attribuzione ad Auguste Hubert¹⁹, tuttavia, confrontando

¹⁸ Si tratta di un disegno anonimo, «Le peuple saluant la dépouille de Rousseau au Jardin National le 20 vendémiaire de l'an III», Montmorency, MJJR n. 2008. 4. 1.

¹⁹ Le notizie documentarie rintracciate tendono ad attribuire questo disegno alla mano di Auguste Hubert, in quanto *ordonnateur de la fête*. Quella del 15.11.2011 trasmessa all'Assemblea Nazionale per il prestito in occasione dell'esposizione dedicata a Rousseau e alla Rivoluzione Francese, riporta in effetti un'osservazione analoga a quella stessa da noi formulata. Essa si basa sul fatto che le diverse rappresentazioni (Hubert Robert al Carnevalet n. CARP1438 e alla National Gallery di Dublino n. 194010, Constant Bourgeois Louvre n. 25032, l'altro disegno anonimo citato più avanti MJJR n. 2003.3.331) sotto la copertura del tempietto ligneo «all'antica» mostrano di volta in volta la statua di una figura distesa, come in questo caso, o seduta (Louvre), o ancora un'urna (Carnavalet). Tale rilevamento lascia supporre che almeno alcune di queste rappresentazioni siano dei progetti di monumento e non l'illustrazione del monumento realizzato. Altrimenti, si dovrebbe ammettere che o gli autori hanno ricamato su ciò che vedevano realmente, o gli omaggi di fronte alla struttura in legno nel corso della festa si siano succeduti. Infine, la stessa notizia documentaria riporta intelligentemente il confronto fra le raffigurazioni di questo monumento effimero ed il progetto di quello permanente per mano di Jean-Thomas Thibault, non direttamente legato però a questa festa (Gallerie Heim, *Projet de monument pour Jean-Jacques Rousseau*). Un'altra notizia documentaria, quella del catalogo di vendita Piasa del 12.12.2007, lot. 81, ipotizza ancora che l'autore del progetto e forse del disegno potrebbe essere stato Jean-Charles-Alexandre Moreau. Una delle iscrizioni nella parte bassa del verso del foglio assomiglia infatti ad una firma iniziante per «M.». Malgrado il trattamento dell'immagine ed i numerosi ingrandimenti, non è tuttavia possibile identificare altre lettere scritte a matita. L'ipotesi di un'attribuzione a Moreau, pur suggestiva, ci sembra però poco

questo disegno ad esempio con alcuni schizzi di Hubert Robert, come quello che raffigura una scala monumentale recante ad un palazzo dai piani porticati (Louvre, D 0030787), ci sembra di poter rilevare una certa somiglianza nella maniera, oltre che nella tecnica di esecuzione ed una mano pressoché sovrapponibile. Queste osservazioni ci spingono a domandarci se, per quanto riguarda l'autore del disegno di Montmorency, si tratti davvero dell'architetto Hubert o piuttosto di Robert o, ancora, di un suo collaboratore.

In quest'ultimo veloce disegno (*Fig. 74*), si notano alcune differenze rispetto alle tele che abbiamo descritto sopra: oltre alla folla esaltata ed acclamante che vi appare, ricca sia nella composizione sia nei movimenti e nelle espressioni di giubilo dei personaggi, la rappresentazione si discosta dalle altre soprattutto per il fatto che il tempio ligneo ripara un sarcofago sul quale si scorge una statua distesa all'antica, simile a quella della *panthéonisation* di Voltaire, ma decapitata. Il monumento è comunque coperto da un drappo di stoffa e la scena potrebbe riferirsi quindi ad un momento intermedio fra la visione diurna di Robert e l'arrivo nella piazza del Panthéon dell'acquaforte di Girardet e Berthault.

Nel disegno acquerellato di Jean-Baptiste Hoin (*Fig. 79*), fino al 1936 attestato nella collezione di Paul Cailleux, il sarcofago è semplicemente coperto da un telo di stoffa drappeggiato, non appaiono alla sommità né statue né urne. Il tempio si mostra piuttosto chiaramente nelle sue caratteristiche distintive ed è circondato da giovani pioppi non molto fronzuti. Le maschere al culmine del frontone ed ai lati sono distinguibili sebbene solo abbozzate. Ancora una volta, i personaggi che animano la rappresentazione sono in buona parte costituiti da madri di famiglia con i loro pargoli, dimostrando, una volta di più, l'intento didascalico ed il valore emblematico della manifestazione. In ogni caso notiamo che il pubblico risulta in prevalenza femminile: tanto grande doveva essere ancora l'emozione che le storie di Julie, Sophie, Mme de Warens trasmettevano²⁰! Il disegno è completato da un'iscrizione inclusa in una fascia presente nella parte inferiore del foglio, che recita: «*La Convention Nationale à Jean-Jacques Rousseau, l'An III.*».

Un'interpretazione iconografica ancora più convincente della sistemazione del monumento a Rousseau è quella che vediamo nel variopinto disegno ad acquerello e matita eseguito da Costant Bourgeois²¹. Il documento (*Fig. 77*) illustra forse un momento precedente alla traslazione al Panthéon, ma è ancora più plausibile che esso

plausibile, in quanto i documenti non testimoniano il suo coinvolgimento nell'organizzazione della festa.

²⁰ S. Mercier, *Le Nouveau Paris*, cit., p.229.

²¹ C. Bourgeois, «Tombeau de Jean-Jacques Rousseau aux Tuileries», Parigi, Louvre, n. 25032.

faccia riferimento alla situazione nei giorni successivi alla festa, prima che il tempietto presso le Tuileries fosse smantellato. Questa seconda ipotesi sembra assai probabile dato che il monumento riparato dal tempio al centro del bacino è costituito, stavolta, da un alto basamento ligneo sul quale si scorge la statua di gesso raffigurante Rousseau seduto. La scultura qui raffigurata sembra la stessa portata in trionfo al Panthéon, allora accompagnata da un tralcio vegetale ad ombreggiarla. Malgrado una certa ingenuità nella rappresentazione, nel disegno di Bourgeois il tempio mostra ancora più chiaramente le proprie sembianze: le colonne dal fusto liscio, privo di entasi e dai capitelli tuscanici, sorreggono un architrave sul fronte del quale campeggia un'iscrizione su Rousseau che recita «ICI REPOSE L'HOMME DE LA NATURE ET DE LA VERTITÉ» ed è incorniciata da due corone di foglie dorate in corrispondenza degli abachi dei capitelli sottostanti. Il soffitto blu del tempio è ripreso nel colore di campitura del triangolo del timpano, al centro del quale doveva brillare una stella dorata. Gli acroteri sono chiaramente distinguibili nella loro forma e rappresentano maschere tragiche.

Un'altra testimonianza grafica rintracciata riguardo alla sistemazione del tempietto rustico alle Tuileries è costituita dalla piccola figura sul lato destro della Carta di membro della *Section du Contract Social*²². L'acquaforte (Fig. 78), eseguita su disegno di Jean-Baptiste Poisson, sembra confermare in tutto e per tutto i dettagli del tempio che appaiono anche nel disegno precedente, mentre qui il sarcofago è coperto da un telo e sorregge, come nella vista notturna di Hubert Robert, un'urna cineraria all'antica. La scritta nella parte inferiore della medaglia non lascia spazio a circa il momento a cui fa riferimento la rappresentazione: si tratta del «nono [giorno] di vendemmiaio dell'anno III della Repubblica Francese».

Segnaliamo infine un ultimo disegno (Fig. 80), spesso dimenticato dalla letteratura e che, invece, a nostro avviso, ha una certa rilevanza, in quanto unica testimonianza del progetto architettonico originario dell'*ordonnateur* per l'allestimento del tempio alle Tuileries. Come si è potuto ricostruire, i progetti originali delle feste, reputati di scarso interesse ai fini amministrativi, nella maggior parte dei casi non venivano conservati negli archivi della Convenzione, delle sue Commissioni e dei suoi comitati, poi versati nei fondi degli Archivi Nazionali, ma, presumibilmente essi rimanevano fra le carte personali degli architetti che vi avevano lavorato. Al decesso di questi ultimi, in alcune rarissime occasioni, i disegni e le planimetrie venivano inventariati da qualche notaio e spesso finivano in vendita *aux enchères*, o riversati

²² La carta riporta due medaglioni, nel sinistro «*Jean-Jacques Rousseau composant son Contrat Social*», nel destro, appunto, «*Les cendres de J.J. Rousseau déposées sur le bassin du jardin national*». BnF, Département des Estampes, Inv. N2-3 D 25197, N2-3 D 25198, N2-3 D 25199.

nell'archivio di qualche parente o erede testamentario. Nel caso di Auguste Hubert, all'interno dell'inventario *post mortem* fatto a Parigi dal notaio Pottier il 1° ventoso dell'anno VI della Repubblica²³, questi disegni non compaiono fra le carte elencate. Secondo le nostre ricerche, infatti, alla morte dell'ispettore, sopraggiunta il 24 piovoso dell'anno VI, il Ministro dell'Interno Le Tourneaux incaricò l'architetto Raymond, stretto collaboratore di Hubert, di farsi consegnare «con delicatezza e discrezione» dalla famiglia i progetti e i disegni sui quali egli aveva lavorato. Il Ministro incaricò inoltre Raymond di trasmettere i documenti ed i disegni relativi al Théâtre de la République des Arts, al Conservatoire de Musique e al Magasin des Fêtes Nationales all'architetto Delannoy, che ne ricevette contemporaneamente la direzione, mentre allo stesso Jean-Arnaud Raymond egli conferiva l'incarico di succedere a Hubert in tutte le altre mansioni²⁴.

Dopo la verifica sulle carte elencate nell'inventario *après décès* di Delannoy, per fugare qualsiasi dubbio sulla permanenza presso di lui di questi disegni, abbiamo

²³ A. N., Minutier Central, MC/ET/XI/798. L'inventario stilato dal Cittadino Saugrain per conto del notaio Pottier, ci illumina sulla composizione della biblioteca di Auguste Hubert. Essa era composta in gran parte di volumi sull'architettura italiana, trattati d'architettura di teorici italiani, vedute di Roma, libri di viaggio in Veneto, Lazio e Campania, descrizioni di rovine della Grecia. Ma la collezione comprendeva anche un'ampia raccolta di testi letterari quali opere di poeti latini e francesi, racconti, scritti morali e fiabe egizie. Per maggiori dettagli sui titoli presenti nel gabinetto di studio dell'architetto, si consulti il *Regesto documentario* in questo volume, *Inventario post-mortem d'Auguste Cheval de Saint-Hubert*, pp. 425 - 427.

²⁴ A.N. F¹³ 1194: Con una lettera del 22 piovoso anno VI il Ministro dell'Interno Le Tourneux, comunicava al cittadino Sevestre: «vous connaissez l'importance des travaux dont le C.en Hubert avait la direction en chef au Palais National des Arts[presumibilmente fino a pochissimo tempo prima, forse anche solo un paio di giorni: Hubert, lo ricordiamo, si era improvvisamente ammalato]; et puisque vous conduisiez ces mêmes travaux sous ses ordres, vous êtes entré dans ses vues et dans ses moyens d'exécution. c'est pourquoi je vous charge expressément de les faire continuer avec toute l'activité dont vous êtes capable, et de la même manière, sans rien changer dans l'ordre établi. Je vous donne à cette condition, les pouvoirs dont était revêtu cet estimable artiste, jusqu'à ce qu'il soit remplacé.». Due giorni dopo, il 24 piovoso, Sevestre, firmandosi «Inspecteur des Travaux du Palais National des Sciences et des Arts et des Bâtiments du Musée Central», comunicò a Le Tourneaux il decesso di Hubert. Qualche giorno dopo, l'8 ventoso anno VI, il ministro nominò Raymond successore di Hubert, conferendogli l'incarico di *Architecte du Palais National des Arts*, «en place du Citoyen Hubert dernièrement decédé ». Continua Le Tourneux: «Vous voudriez bien retirer des mains des Héritiers Hubert les papiers en dessins qu'ils peuvent avoir, à cette égard je compte autant sur Votre délicatesse que sur Votre exactitude. J'écris au Citoyen Sevestre, Inspecteur qui a exercé par interim, de prendre désormais les ordres de Vous, et de Nous rendre compte. Comme ce nouvel emploi exigera tous Votre temps et tous Votre zèle, je Vous préviens que j'ai disposé en faveur du Citoyen Delannoy de la direction que vous avez des entretiens du Théâtre de la République et des Arts, du Conservatoire de Musique, et du Magasin des Fêtes Nationales. Vous voudriez bien donner à cet architecte les renseignements dont il aura besoin, et lui remettre les dessins et les papiers relatifs.». »

dovuto dedurre che i progetti siano effettivamente stati trasmessi, ma in seguito a tale passaggio ne risultano perdute le tracce. La pista dei disegni ricompare però agli inizi del Novecento grazie ad Hippolyte Buffenoir: il celebre storico ed esperto di Rousseau, nel contesto di un suo articolo²⁵ pubblicato negli *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, testimonia la «sopravvivenza» nel 1911 almeno del «*dessin de l'architecte chargé de transformer le bassin des Tuileries, et de construire ce petit édifice qui abrita les restes de Jean Jacques.*». Buffenoir ci ragguaglia sulla sorte del disegno a partire, più o meno, dal punto della storia in cui l'avevamo perduto: «*Ce dessin intéressant appartenait jadis à Victorien Sardou, collectionneur avisé qui comprenait l'importance des documents iconographiques, et les recherchait avidement. Après sa mort, ses héritiers firent vendre toutes ses collections, aux mois d'avril 1909. C'est ainsi que le dessin en question tomba entre mes mains.*».

Il disegno originale²⁶ si trova oggi nel Fondo Buffenoir presso la Bibliothèque d'Études Rousseauistes, annessa al museo di Montmorency. Si tratta forse del primitivo progetto per il monumento provvisorio da erigersi sul bacino al centro del Parterre delle Tuileries per la presentazione delle spoglie di Rousseau: consiste in uno schizzo a cui l'architetto chiedeva di trasmettere un'impressione generale sul modo in cui il tempio «quasi - rustico» doveva apparire, descrivendolo nei suoi elementi fondamentali. Posto su un podio ancora più alto di quello che poi fu in effetti realizzato e circondato da pioppi rigogliosissimi frammisti a salici piangenti, il *cercueil* risulta semplicemente coperto da un drappo di stoffa, senza né urne né statue sulla sommità. La vista è quasi frontale, catturata dal bordo della vasca in direzione del prospetto corto del tempietto. Si scorgono un piccolo ponte, dei gradini che conducono al podio del livello sopraelevato, tre torce (due sul lato destro del monumento e una sul sinistro, qui forse una seconda è nascosta dal fogliame degli alberi). Il tempio ha una struttura estremamente sobria che prevede quattro colonne e, a coronamento del frontone, un'antefissa centrale a forma di maschera tragica greca. Sotto il disegno si trovano delle annotazioni scritte a lapis e ripassate con l'inchiostro:

Elevation du Temple a la mémoire de JJ. Rousseau dans le quel il a été exposé dans le/ Jardin des Tuileries, sur le Bassin du Parterre.// Le fond très vigoureux le Temple se détachent en Clair, et les petits arbres en ligne diagonale dans/ l'ombre, tout le terrain sur le devant, dans la demi teinte et les Candélabres aussi, le tour du/ [bassin liminal] sur le derrière.

²⁵ H. Buffenoir, «Les cendres de J.J. Rousseau au Jardin des Tuileries. Nuit du 10 au 11 Octobre 1794», *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, t. VII, Chez A. Julien, Genève, 1911.

²⁶ Anonimo, «Tombeau de Rousseau aux Tuileries», Montmorency, MJJR n. 2003.2.331.

Dato che l'originale anche all'epoca si trovava in uno stato di conservazione decisamente precario, avendo «*beaucoup souffert*», per completezza di documentazione del suo intervento sugli Annales, Bouffenoir aveva a suo tempo pregato un disegnatore di eseguirne una copia *aussi fidèle que possible*²⁷. Come osserva anche Buffenoir, nell'allestimento del bacino alle Tuileries, niente era stato lasciato al caso, lo si vede chiaramente dai dettagli riportati nelle differenti rappresentazioni ed infine anche nelle intenzioni dello stesso progettista. In particolare, l'uso sapiente della portata simbolica degli elementi di cui Hubert ed i suoi collaboratori si servirono, orchestrati insieme, oltre all'impressione giocata dalla suggestiva illuminazione notturna, dovevano creare nel pubblico la sensazione di assistere ad una vera apoteosi del filosofo della natura.

*Et la foule cherche, accourue,
En bas la plume disparue,
En haut l'archange évanoui*²⁸.

La mattina dell'11 ottobre, al bacino delle Tuileries sembra si fosse riunita una folla ancora più corposa che la sera precedente. Seguendo le disposizioni del programma che Lakanal aveva redatto e consegnato alla Convenzione il 29 fruttidoro, le delegazioni si erano dirette di buon'ora al Jardin National. Alle 9 doveva aver luogo il ritrovo di tutti i cittadini nel giardino. Sul piazzale creato dalla tribuna elevata davanti al padiglione dell'Unità fino al bacino, di fronte al *pont - tournant*, da dove cioè il carro era entrato la sera precedente, si sarebbe radunato e formato il corteo pronto a partire alla volta del Panthéon subito dopo la lettura, da parte del presidente della Convenzione, dei decreti che avevano stabilito di elevare una statua a Rousseau e che gli avevano accordato gli onori del *Temple des grands hommes*. Il corteo doveva dispiegarsi seguendo l'ordine fissato da Lakanal, basato sulla successione di gruppi allegorici in rappresentanza di aspetti significativi della vita e dell'opera del filosofo, in virtù dei quali si era proclamata la dignità del riposo nel tempio elevato all'immortalità dei grandi uomini della patria. Ogni quadro così formato, alla manie-

²⁷ Oggi anch'essa presso la Bibliothèque d'études rousseauistes di Montmorency: Anonimo, «*Tombeau de Rousseau aux Tuileries*», MJJR n. 2003.2.775. La copia Buffenoir, a lapis, è accompagnata dalla trascrizione parziale del testo recato dall'originale: «*Élévation du temple à la mémoire de J.J. Rousseau, dans lequel il a été exposé dans le Jardin des Tuileries, sur le bassin du parterre.// Le fond très vigoureux, le temple se détachant en clair, et les petits arbres en ligne diagonale dans l'ombre. Tout le terrain sur le devant dans la demi-teinte, et les candélabres aussi, le tour du bassin lumineux sur le derrière.*».

²⁸ V. Hugo, Les Mages, *Les contemplations*, M. Levy frères, Paris, 1856, VI, 23.

ra di David, avrebbe recato un trofeo, stendardo, emblema o gruppo scultoreo, corredato da un'iscrizione che, seguendo l'intento didascalico della festa, ne esplicitasse il senso alla parte più vasta della folla accorsa. Secondo il programma il corteo avrebbe dovuto configurarsi come segue: in testa, la presenza militare dei corpi di gendarmeria a cavallo e degli allievi del campo marzio insieme ai suonatori di tamburo; subito dopo il gruppo dei musicisti che, portando il trofeo dedicato alla musica, formato da strumenti musicali, avrebbero suonato ancora le arie dal *Devin du village*, oltre a diverse altre; a seguire il gruppo dei botanici che avrebbero recato delle piante e l'emblema con l'iscrizione «*L'étude de la Nature le consolait de l'injustice des Hommes*». Gli artisti li avrebbero seguiti con gli strumenti delle arti meccaniche e delle belle arti, con l'iscrizione «*Il rehabilita les arts utile*». I deputati delle sezioni di Parigi avrebbero portato le tavole dei diritti dell'uomo con alla base «*Il reclama le premier [de] ces droits imprescriptibles*»; dietro di loro avrebbe proceduto il carro con le madri di famiglia circondate dai loro figli e con in braccio i neonati: il loro trofeo avrebbe recitato «*Il rendit les mères à leurs devoirs, et les enfants au bonheur*». Gli abitanti di Franciade, Groslay e Montmorency sarebbero venuti poi con l'emblema «*C'est au milieu de nous qu'il fit Heloise, Emile, et le Contrat social*» e strumenti dell'agricoltura. A seguire, sarebbe comparso un trofeo trainato da una coppia di buoi e composto dalle opere di Rousseau disposte intorno alla rappresentazione in bronzo della Fama: questa doveva recare una tromba in una mano e una corona d'alloro nell'altra. Gli abitanti di Ermenonville avrebbero sfilato scortando il sarcofago sulle cui quattro facce si sarebbe letto «*Ici repose l'homme de la Nature et de la Vérité*». L'ultimo gruppo sarebbe stato quello dei cittadini di Ginevra con un rappresentante della loro repubblica ed al centro una bandiera «*Genève aristocrate l'avoit proscrit. Genève engenerée a vengé sa mémoire*». Secondo le intenzioni espresse nel programma, il corteo sarebbe stato chiuso dalla Commissione esecutiva che aveva curato la cerimonia, dall'Istituto nazionale di Musica che si era impegnato a celebrarne i riti suonando le arie composte da Rousseau ed infine dalla Convenzione Nazionale con fascia tricolore, scortata dalle personificazioni delle quattro età dell'uomo e preceduta dal «*phare des législateurs*», il Contratto sociale. Da ultimo, si era previsto di portare su un carro la statua del filosofo incoronato dalla Libertà: sul piedistallo sarebbe stato inciso il motto di Rousseau, «*Vitam impendere vero. Au nom du Peuple Français, la Convention nationale; A Jean-Jacques Rousseau, an II^e de la République*». Ogni «quadro» componente il corteo sarebbe stato intervallato da piccoli gruppi di allievi del campo di Marte, prescrizione sintomatica della volontà, nonostante tutto, di mostrare l'importanza attribuita alle forze militari di cui la repubblica termidoriana e montagnarda, in quel momento di successo bellico, amava fregiarsi.

Rispetto al programma che abbiamo sin qui illustrato, la sfilata che percorse effettivamente le vie del centro di Parigi non si discostò granché. Riteniamo sia possibile che la sola discrepanza di rilievo sia l'aspetto che nei fatti assunse il sarcofago nominato da Lakanal: infatti non è certo che esso riportasse la stessa iscrizione sui quattro lati. Un dettagliato *récit* comparso qualche giorno dopo su *La feuille villageoise*²⁹ sembrerebbe confermare la congruenza dell'opera realizzata con la prescrizione in merito del programma:

Au milieu d'eux [les habitants de la commune d'Ermenonville] le sarcofage renfermant les restes de J.J. Rousseau, placé sur le char qui l'avoit transporté depuis Ermenonville. Sur chacune des quatre faces du sarcofage on lisoit cette inscription: ICI REPOSE L'HOMME DE LA NATURE ET DE LA VERITÉ.

In questo caso, se cioè la descrizione del dettaglio del sarcofago riportata dal giornale non facesse affidamento per lo più sul programma della festa, che era già stato pubblicato a suo tempo, ma scaturisse invece dall'osservazione diretta, questo significherebbe l'esistenza di due sarcofagi differenti realizzati per contenere le spoglie del filosofo. Il primo per il trasporto da Ermenonville a Parigi e per la marcia trionfale al Panthéon, sarebbe probabilmente consistito in una semplice cassa di legno con la medesima iscrizione sui quattro lati, la stessa che gli uomini di Montmorency avevano ricoperto di foglie e rami e che si è osservata coperta dal drappo illustrato dall'iconografia. Il secondo, più monumentale, sarebbe invece il *tombeau* che attendeva nel tempio l'arrivo del corteo e sul quale si concentra la nostra attenzione. Sull'aspetto di tale sarcofago, i documenti sembrano testimoniare che non furono date, da parte della Commissione Esecutiva, ulteriori disposizioni.

Invece notiamo come fossero state precise le indicazioni fornite per la statua che poi sfilò effettivamente all'interno del corteo lungo tutto l'itinerario previsto, percorrendo cioè le antiche rue de la Révolution / Royal, la rue Honoré / Saint Honoré, la rue du Roule / Saint Philippe du Roule, rue de la Monnaie, rue de Thionville, la rue Française, rue de la Liberté, fino in place Michelet e poi ancora rue Hyacinthe e rue Jacques / Saint-Jacques fino a giungere al assembramento davanti al Panthéon, sulla piazza antistante.

²⁹ *La fete villageoise*, n°6, 30 vendemmiaio anno III, pp. 88-91. Ripubblicato da R. A. Leight, *Correspondence Compète.*, cit., t. XLVII, n. 8202.

Il tempio nel tempio

Per la serie di acquaforti incise da Berthault che costituiscono la *Collection complète des tableaux historiques de la Révolution française*, oggi nella raccolta Carl De Vink ed Hennin³⁰ al Dipartimento dei Disegni e delle stampe presso la Biblioteca Nazionale di Francia, l'acquafortista Abraham Girardet, immortalando la scena dell'arrivo del corteo sulla montagna Sainte-Geneviève, testimonia la successione dei gruppi che, in parte, già si accingono a fare il loro ingresso all'interno del tempio e mostra l'aspetto che la statua del filosofo assunse nella realtà (Figg. 86 - 88). Il ginevrino ci appare seduto con un fanciullo sulle ginocchia, è abbigliato all'antica, con una toga ed il capo gode dell'ombra di un arbusto (Fig. 87). Come in un vero e proprio trionfo romano, la statua è sostenuta da portatori togati anch'essi e coronati d'alloro, mentre è preceduta non solo da stendardi e militari a cavallo, ma anche da schiere di cittadini recanti in mano quelle che sembrano foglie di palma. In questa versione della scena, non si scorgono però né il sarcofago né il carro.

Quest'ultimo, forse addirittura lo stesso utilizzato per la festa dell'Essere Supremo, appare invece in una piccola tela di Jean-Baptiste Hilaire (Fig. 89) in cui lo si vede, quasi abbandonato, sulla spianata di terra battuta che circonda un Panthéon solitario, completamente isolato e intenzionalmente distante dal resto della città. In questa rappresentazione, è la statua del filosofo seduto che scorgiamo sul carro, così come in effetti dovrebbe essere stato a giudicare dalle disposizioni di Lakanal. Esistono presso il Cabinet des dessins del Museo Carnavalet diverse altre versioni della scena, ma, malgrado la loro relativa abbondanza, purtroppo esse non illustrano mai il sarcofago che venne portato in trionfo per le vie del centro.

Nessun dubbio invece può sussistere sulle arie che vennero suonate durante quella mattina e le opere che furono date nei teatri e nei luoghi di spettacolo di Parigi durante le due giornate della festa. Esse sono interamente documentate: si dovette assistere ad un vero e proprio florilegio di composizioni, musicali, teatrali e poetiche create per l'occasione. Ci colpisce, per quello che è il soggetto di questo studio in particolare, una su tutte, *Dans ma cabane obscure*. Si tratta dell'aria già menzionata, tratta dal *Devin du Village*, opera composta da Rousseau intorno al 1752. Non può sfuggire il richiamo diretto sia con la umile capanna del filosofo nel parco di Ermenonville sia con la forma del monumento ligneo nel Panthéon: così come quest'aria semplice inneggia alle dolcezze di una vita scevra da sofisticatezze eppure salda, altrettanto essa intende ispirare la forma assegnata al sarcofago in cui fino ad oggi riposa nel Panthéon il *philosophe de la Nature*.

³⁰ Cfr. anche *L'Art de l'estampe et la Révolution française: exposition, Musée Carnavalet, 27 juin-20 novembre 1977, Le Musée, 1977* ed infine M. Vovelle, *La révolution française, Images et Récits*, Messidor, Paris, t. IV, 1986.

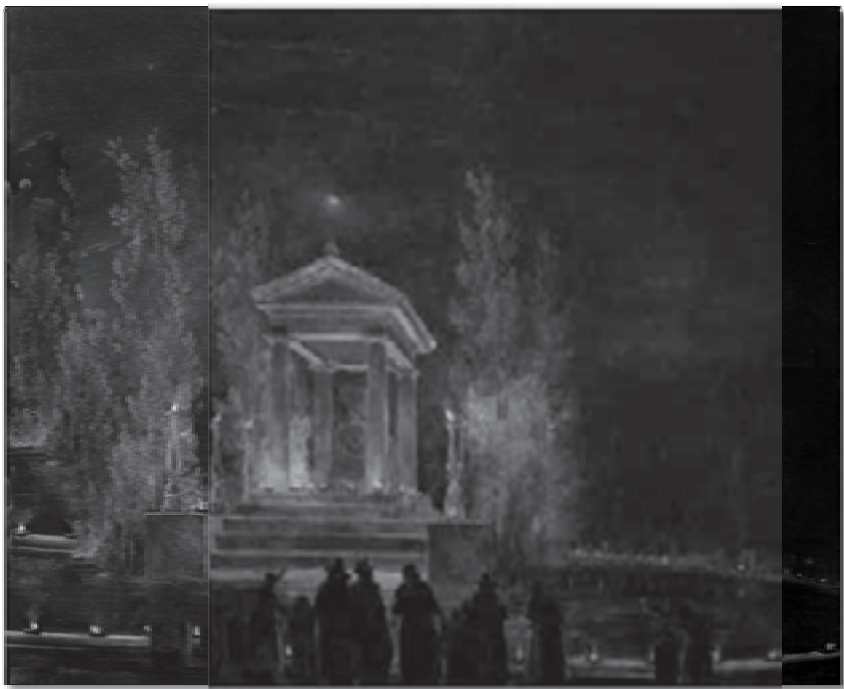


Fig. 72. H. Robert, *Vue nocturne du monument à J. J. Rousseau aux Tuileries*, Parigi, Musée Carnavalet (cat. exp. Paris, 1989, n. 1127b).



Fig. 73. H. Robert, *Vue du monument à J. J. Rousseau aux Tuileries*, Dublino, National Gallery of Ireland (cat. esposizione, Paris, 1989, n. 1127a).

Il tempio nel tempio



Figg. 74 - 75. Anonimo, *Fête nocturne autour du monument à Jean-Jacques Rousseau élevé dans le jardin des Tuileries / Le Peuple saluant la dépouille de Rousseau au Jardin National le 20 vendémiaire de l'an III*, 1794. Montmorency, Musée Rousseau. MJJR 2008.4.1. Retto e verso.

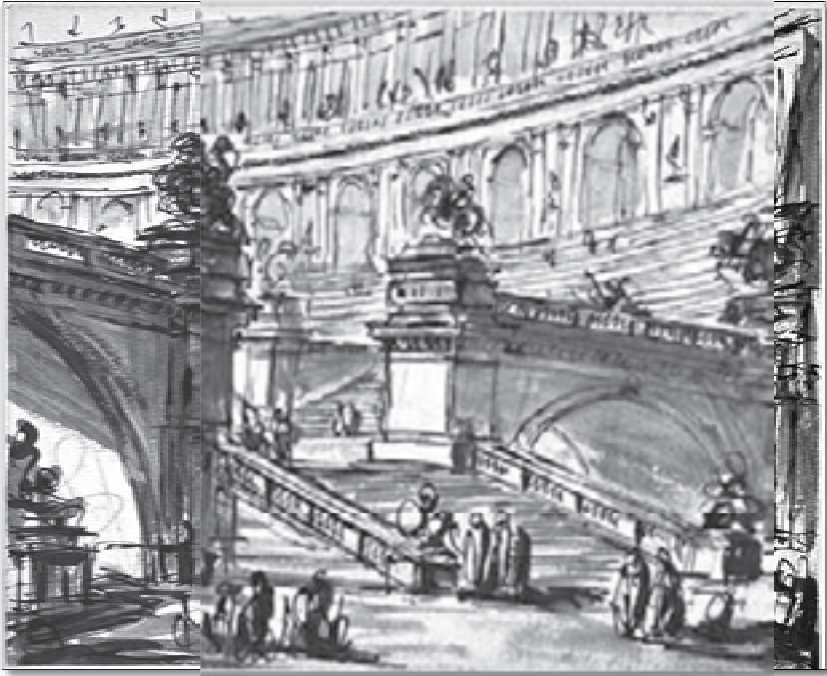


Fig. 76. H.Robert, *Escalier monumental conduisant à un palais aux étages en portiques*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques.



Fig. 77. C. Bourgeois, *Icy repose l'homme de la Nature et de la Verité*, Giornata del 10 o 11 ottobre 1794, Département des arts graphiques, Parigi, Musée du Louvre (Inv. 25032).

Il tempio nel tempio



Fig. 78. J. B. Poisson, *Carte de membre de la Section du Contrat social*, 1792, Parigi, BnF, D8-partement des Estampes (Inv. N2-3 D 25198). Dettaglio: *Les cendres de J.J. Rousseau déposées sur le bassin du Jardin national*. Malgrado le dimensioni ridotte dell'illustrazione (8,5 x 5,5 cm), i dettagli dell'allestimento sono piuttosto evidenti e riconoscibili.



Fig. 79. C. J. B. Hoin, *La Convention nationale à Jean Jacques Rousseau*, 1794 (Bodkin, cit., 1936, fig. 7, p. 165; Collezione Paul Cailleux).



Fig. 80. Anonimo, *Elevation du temple à la mémoire de J.J. Rousseau aux Tuileries*, 1794. Montmorency, Musée Jean-Jacques Rousseau. MJJR n. 2003. 2. 331.

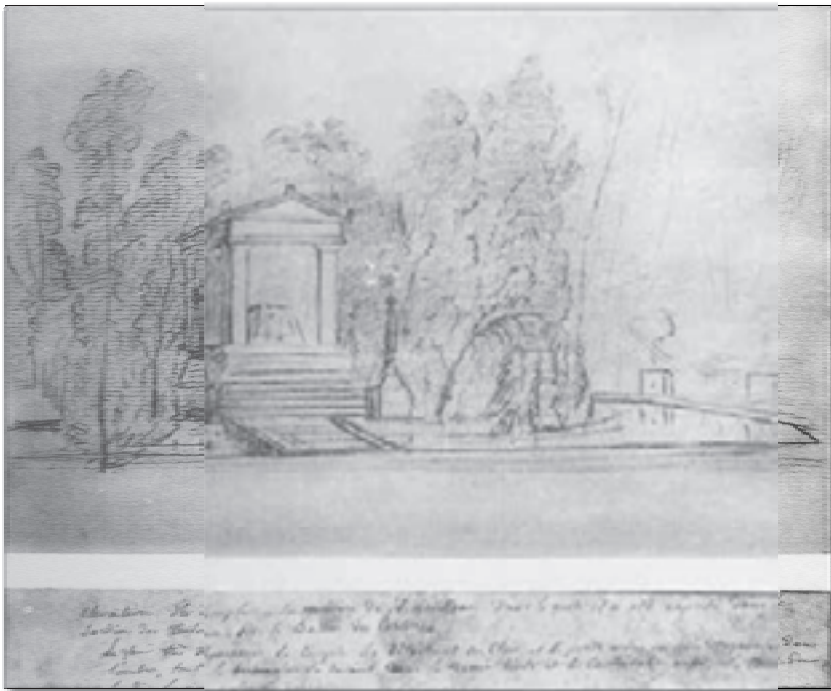


Fig. 81. Copia del disegno precedente e delle note riportate sul suo verso, fatta eseguire e pubblicata da Hippolyte Buffenoir intorno al 1911.

Il tempio nel tempio



Fig. 82. Dettaglio dalla copia fatta eseguire da Buffenoir del disegno originale. Trascrizione parziale del testo e dettaglio del tempietto sul bacino. MJJR 2003.2.775.



Fig. 83. J.-Th. Thibault, *Projet de monument pour Jean-Jacques Rousseau au jardin des Tuileries*, non datato, Parigi, Galerie Jean-François Heim.



Fig. 84. J.-Th. Thibault, *Vue du parc de Malmaison*. Stampa dall'acquerello su carta non datato. Rueil-Malmaison, Châteaux de Malmaison et Bois-Préau.



Fig. 85. Dettaglio del tempietto allestito nel parco presso uno specchio d'acqua. Pur non arrivando a distinguere l'ordine architettonico, risulta evidente la somiglianza con il cenotafio allestito sul bacino nel Jardin national a Parigi.

Il tempio nel tempo



Fig. 86. A. Girardet, P.-G. Berthault, *Apothéose de J.J. Rousseau. Translation au Panthéon : le 11 octobre 1794, ou 20 vendémiaire an 3.eme de la République*. Tratto dalla *Collection complète des tableaux historiques de la Révolution française*, 1798. Parigi, Bibliothèque Nationale de France.



Fig. 87. Dettaglio della statua di Rousseau, portatori abbigliati all'antica, e urna.



Fig. 88. A. Girardet, P.-G. Berthault, *Apothéose de J. J. Rousseau. Sa translation au Panthéon le 11 Octobre 1794, ou 20 Vendémiaire An 3^e de la République, 1794 ca.*



Fig. 89. J.-B. Hilaire, *Vue du Panthéon à Paris avec une statue de Jean-Jacques Rousseau sur un char, 1794 ca.*

Il tempio nel tempio. Allestimento del *tombeau* di Rousseau nel Panthéon

*Thou still unravish'd bride of quietness,
Thou foster-child of silence and slow time,
Sylvan historian, who canst thus express
A flowery tale more sweetly than our rhyme:
What leaf-fring'd legend haunts about thy shape
Of deities or mortals or of both [...]*¹

Come nella composizione musicale del *tombeau*, che ricordava il dedicatario riflettendone le caratteristiche artistiche, lo spirito e lo stile, riproducendoli in una in una forma da essi stessi mutuata attraverso la *mimesis*, il sarcofago di Rousseau nel Panthéon doveva riassumere in sé un'enorme valenza simbolica. Nella forma e nel significato del manufatto sarebbero infatti confluiti sia gli intenti politici della committenza, sia gli omaggi spontanei del popolo: così l'intera filosofia «naturale» ed i tratti peculiari della personalità illuminata del ginevrino veniva esplicitata, mimeticamente, in un vero e proprio oggetto architettonico.

Oltre alle circostanze particolarmente laboriose per l'organizzazione della celebrazione, la progettazione del mausoleo di Rousseau si rivelava, per l'*ordonnateur*, un compito di ampio impegno intellettuale e grande responsabilità professionale: rispetto a quelli che Hubert aveva svolto fino ad allora come architetto a servizio delle nuove amministrazioni cittadine, il progetto del *tombeau* al Panthéon costituiva un incarico ben più gravoso, per diverse ragioni.

In primis, perché il peso politico attribuito alla *panthéonisation* del filosofo di Ginevra era decisamente importante. L'impiego di due giornate consecutive di festa, l'enorme dispiego di mezzi, la diffusione anche logistica della celebrazioni in diversi siti successivi, sono tutti elementi che, anche alla lettura odierna, evidenziano e rendono manifesto il rilievo di questa celebrazione, se ben maggiore di quello attribuito,

¹ J. Keats, «Ode to a Grecian Urn», *Poems published in 1820*, Clarendon Press, London, 1909.

sotto Robespierre, a Voltaire e poi ancora a Lepeletier e Marat. Già in occasione della traslazione al Panthéon di Marat, condotta dal collega di Hubert, Gence, il regime del Termidoro aveva accettato di mantenere la festa nonostante essa fosse stata decretata durante il Terrore, il 26 brumaio anno II. Svuotata del senso profondamente politico ed emotivo che ne avevano determinato la decisione, l'obiettivo del governo termidoriano era stato quello di servirsi della giornata come di uno straordinario strumento formativo ed educativo. La medesima esplicita e forte finalità didascalica era stata messa in atto da David insieme ad Hubert nella festa dell'Essere Supremo. La stessa dichiarata valenza propagandistica veniva infine espressa nelle intenzioni del programma di Lakanal per la traslazione di Rousseau al Panthéon. Esaminando il retroscena politico della committenza del progetto è emerso chiaramente quanto i montagnardi al potere tendessero in quel momento a caricare l'occasione della festa di un corpus allegorico ben preciso²: a questo stesso immaginario allegorico dalla forte valenza politica i progettisti dovevano allora attenersi, utilizzando il linguaggio simbolico che era stato riattivato dalla Rivoluzione a partire dai primi momenti successivi alla caduta dell'Ancien Régime.

In secondo luogo, il peso del compito di *ordonner* l'apoteosi di Rousseau era notevole perché, in assenza di indicazioni dettagliate da parte di Lakanal, rappresentante della commissione esecutiva dell'Istruzione Pubblica, il solo Auguste Hubert era chiamato a farsi carico delle opere architettoniche e scultoree che avrebbero dovuto comporre, nei dettagli, gli scenari monumentali della festa. Questo dovette risultare un fattore di pressione per l'architetto, anche se probabilmente Hubert aveva già in qualche occasione affrontato le problematiche derivanti dalla mancanza di informazioni pratiche. Infatti, nel caso, ad esempio, della festa dell'Essere Supremo, il programma redatto da David risultava poetico, simbolista, immaginifico, ma povero in indicazioni operative concrete³. Lakanal, per la *panthéonisation* di Rousseau, aveva

² Sull'uso dell'allegoria nell'arte, dunque anche nel linguaggio progettuale, del periodo rivoluzionario, Philippe Bordes distingue l'«*allégorie narrative*» dall'«*allégorie emblématique*», si veda Bordes, «Le recours à l'allégorie dans l'art de la Révolution française», *Actes du colloque Les images de la Révolution française*, Paris, 1988, pp. 243- 249, citato anche da Mosser, «Le temple et la montagne: généalogie d'un décor de fête révolutionnaire», *Revue de l'Art*, 1989, n. 83, p. 23. L'allegoria narrativa aspira costantemente a stabilire l'identità immediata con la Rivoluzione, nei suoi aspetti macroscopici. Riguardo all'allegoria emblematica, si veda L. Hunt, *Politics, Culture and Class in the French Revolution*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles, 1984, pp. 52 - 199.

³ Judith Schlanger considera a proposito del testo redatto già per la Festa dell'Essere Supremo da David, quanto il pittore fosse stato avaro circa le disposizioni, ad esempio, sulla messa in scena ed i dispositivi da porre in opera, «*car le programme de la fête est un récit. David énonce la festività au présent, dans toute sa pressante plénitude. [...] Il y a là une importante portion du texte qui n'a pas de valeur réaliste et qui ne transmet que secondairement les indications pratique nécessaires. Son objet est de rendre présent par la*

almeno in parte emulato il ruolo e lo stile di David, aveva redatto un programma non molto dissimile e cioè suggestivo ma privo di disposizioni precise sui dispositivi da mettere in atto. Alla luce di tali considerazioni, perciò, la rilevanza dell'intervento di Hubert nell'ambito di questi incarichi e, in particolar modo, di quello per la traslazione di Rousseau, va riconsiderata⁴ e valutata nella sua effettiva entità, artistica e non solamente organizzativa, meno subalterna di quanto si sia ritenuto in passato rispetto alle prescrizioni dei diretti superiori.

Infine, si deve tenere conto della cadenza praticamente settimanale delle feste nazionali nell'ultimo trimestre del 1794: ciò implica il fatto che l'architetto designato dal Comitato d'Istruzione Pubblica a «*conduire les préparatifs et ordonner les détails*» si fosse trovato a rivestire il ruolo di *ordonnateur* per un imponente numero di impegni progettuali. Auguste Hubert, nell'arco di tre mesi, dovette cioè affrontare un *continuum* di progetti diversi, che si succedevano a grande velocità gli uni agli altri, implicando, per forza, grande celerità sia nella concezione che nell'esecuzione dei manufatti di natura architettonica, come appunto il *tombeau* di Rousseau.

Queste circostanze sono determinanti per comprendere il processo di ideazione dell'allestimento dell'interno del Panthéon in vista dell'accoglienza da riservare ai resti del filosofo di Ginevra. È comprensibile come, pur gestendo la generalità del progetto e coordinandone la realizzazione delle parti specifiche, Hubert, per incrementare la rapidità di realizzazione e l'efficienza della gestione dell'intera macchina della cerimonia, avesse in occasione della traslazione di Rousseau fatto affidamento su risorse che conosceva già bene. Innanzitutto, egli pensò di incaricare dell'esecuzione delle diverse opere finalizzate all'allestimento le maestranze delle quali era solito servirsi, ormai conoscendo il modo di lavorare ed i risultati che ognuna di esse, nella figura del pittore, dello scultore o del modellista in gesso, poteva garantire.

Tutto lascia intendere che il progetto per il monumento nel Panthéon sia il risultato di un lavoro collettivo. Per questo incarico così delicato, fondamentale deve essere stato il contributo dell'*équipe* di architetti che collaborarono con Hubert. Oltre ai dipendenti del suo ufficio, l'aggiunto Van-Cléemputte, il primo disegnatore e guardiano del deposito dei progetti Ledreux, il primo disegnatore e artista Labarre, i

parole, de la manière le plus vive, le sentiment et l'élan. (...) le programme est énoncé sur le ton de l'hypotypose, cette figure globale qui se définit moins par les moyens stylistiques qu'elle emploie que par l'effet qu'elle cherche à produire: vous rendre présente la scène de la narration comme si vous y étiez». Si veda J. Schlanger, «Le peuple au Front gravé (1793)», *Les fêtes de la Révolution*, Actes du Colloque de Clermont-Ferrand (juin 1974), Société des études robespierristes, Paris, 1977, pp. 387-395.

⁴ Come, per altro, riconosce anche Mosser in «Le temple et la montagne», cit., p. 22.

disegnatori Charpentier e Larsonneur⁵, l'organizzazione delle cerimonie nazionali prevedeva l'associazione temporanea fra vari architetti che erano impiegati dal Comitato d'Istruzione Pubblica in qualità di ispettori degli edifici pubblici. Già per la *panthéonisation* di Voltaire, si è notato che Hubert aveva costituito con diversi di questi architetti una squadra di progetto rapida ed efficiente. In occasione della festa di Rousseau, egli dovette comportarsi similmente, contattando allo stesso scopo i colleghi, con la maggior parte dei quali era in relazione di amichevole scambio professionale già dai tempi di Roma. Fra costoro vi fu, uno su tutti, il coetaneo Jean-Thomas Thibault⁶, pittore ed architetto, presumibilmente conosciuto anch'egli in Italia negli anni 1780, all'epoca del soggiorno presso l'Accademia Francese di Roma.

Si può supporre infatti che a Parigi non si fossero precedentemente incontrati: Thibault non aveva studiato con Peyre le Jeune, come Hubert, ma si era formato prima con Boullée⁷ e successivamente con Pâris, maestri della grande maniera antichizzante romana e dei riferimenti all'antico, a Michelangelo e a Bernini. Dopo essersi diplomato all'Accademia di Belle Arti, nel 1780, si era recato a Roma, a sue spese, dato che non aveva riportato la vittoria nel contesto del *Gran Prix*⁸. Nella Città

⁵ La composizione dell'ufficio d'architettura di Hubert è svelata da un documento di pochissimo posteriore alla data della festa di Rousseau. Si tratta dei pagamenti di ventoso, frimaio e germinale dell'anno IV. Dallo stesso documento, si ricava anche un elenco del notevole numero di mansioni pubbliche che Auguste Hubert rivestiva fino a quella data: «*Inspection des Batiments; Bureau du Contencieux et de la Comptabilité* [con Brunet, direttore incaricato della redazione dei rapporti e della distribuzione del lavoro]; *surveillance et exécution des travaux; Service du Palais du Museum; Promenade des Champs Elysées, Marbres de la République; Galerie d'en bas du Museum; Observatoire National.*». A.N. F¹³ 899.

⁶ Jean-Thomas Thibault o Thibaut, nato a Montierender (Haute-Marne) il 20 novembre 1757, deceduto a Parigi il 27 giugno 1826. Per le notizie biografiche e le opere si rimanda a C. Bauchal, *Nouveau dictionnaire biographique des artistes français*, cit., p. 724; E. Bellier, *Dictionnaire générale des artistes de l'école française*, Garland Publishing, New York & London, t. 4, p.559; E. Benezit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Grund, Paris, 1999, t. 10; P. D. Delaire, *Les architectes élèves de l'école des Beaux Arts*, Librairie de la construction moderne, Librairie de la construction moderne, Paris, 1907, p. 411; infine si troveranno altre informazioni in *Comptes rendus de l'Académie d'Architecture* e nel *Discours de Vaudoyer du 28 juin 1826*.

⁷ Secondo la notizia biografica riportata da Delaire e da Bellier, mentre Bauchal, molto probabilmente sbagliando la trascrizione, nomina per suo primo maestro un certo Boule.

⁸ Per quanto Bellier affermi il contrario: secondo lui, Thibaut avrebbe ottenuto il primo posto nel Gran Prix d'Architecture e sarebbe stato a Roma in quanto *pensionnaire* dell'Accademia. Questo fatto non è però confermato né dallo studio condotto da A. Verger, G. Verger, *Dictionnaire biographique des pensionnaires de l'Académie de France à Rome de 1666 à 1968*, L'Echelle de Jacob, Rome & Dijon, 2011, né da P. D. Delaire, *Les architectes élèves de l'école des Beaux Arts*, cit., p. 136. Se tuttavia la notizia della pensione di Roma fosse verificata, questo comproverebbe con ancora maggiore esattezza l'occasione ed il contesto della sua conoscenza con Auguste Hubert e della loro salda collaborazione. Notiamo che il no-

Eterna aveva da allora soggiornato per qualche anno, fra il 1786 ed il 1790 praticando «*alternativement, et toujours avec succès, la Peinture et l'Architecture*»⁹, dedicandosi allo studio delle architetture antiche, applicandosi alla pittura paesaggista, ritraendo la campagna romana punteggiata di rovine e appassionandosi alla scienza prospettica. In Italia si era guadagnato una certa fama per la sua vena d'ispirazione legata al gusto antiquario e naturalista, evidente negli acquerelli e nei disegni che in quegli anni di perfezionamento aveva prodotto e per i quali si era fatto conoscere come pittore di paesaggi e d'architettura¹⁰, oltre che come decoratore d'interni. A contatto con il circolo dei borsisti dell'Accademia Francese di Roma, era divenuto presto amico di Percier e Fontaine, a loro volta legati da amicizia con Auguste Hubert. Presumibilmente, attraverso di loro, Thibault e Hubert si conobbero. In seguito al rientro a Parigi, in concomitanza con la Rivoluzione, dovettero mantenersi in contatto, essendo entrambi impiegati, in ruoli analoghi, all'interno degli organi del nuovo stato, incaricati della gestione del patrimonio edilizio e monumentale. Nel frattempo, Thibault si era anche associato a Jean-Nicholas-Louis Durand per la partecipazione ad un considerevole numero di concorsi ed esposizioni. Fra il II ed il III anno della Repubblica, avevano presentato ben quindici progetti presentati¹¹. In occasione della partecipazione alla gara indetta per la realizzazione di un tempio all'Uguaglianza, il progetto concepito dai due architetti aveva riscosso il voto favorevole e l'entusiasmo di Quatremère de Quincy che allora presiedeva il Jury des Arts. Thibault venne a contatto con il teorico in tale circostanza e l'incontro dovette marcare profondamente il giovane progettista. È probabile che i contatti si fossero mantenuti nel tempo, anche successivamente fra il 1795 e 1796 quando, ancora in squadra con Durand, Thibault prese parte a diverse mostre a Parigi. La stessa coppia di progettisti aveva ottenuto di collaborare poi con le nuove amministrazioni, in particolare con il comi-

me di Thibault risulta assente anche nell'inventario generale condotto da J. M. Perouse De Montclos, *Les Prix de Rome, Concours de l'Académie royale d'architecture au XVIIIe siècle*, Berger-Levrault, Paris, 1984.

⁹ Secondo una nota di Pierre-François-Léonard Fontaine.

¹⁰ Per un elenco delle opere pittoriche e dei disegni, si vedano il catalogo *Archives de l'art français*, Société de l'Art Français, Paris, 1921, p. 349, «*Catalogue des tableaux, dessins et estampes, [etc.] laissés par feu M. Thibault, membre de l'Institut... [Vente le 26 novembre 1826].*» e H. Mireur, *Dictionnaire des ventes d'art*, Maisons d'éditions d'œuvres artistiques, Paris, t. 7, 1912, p. 173. Fra questi, in particolare la voce «1880 - MAHERAULT - *Fragment de monuments antiques, vases étrusques, lampes, etc.... Dessin à la sépia: 26 fr.*» sembrerebbe testimoniare un certo interesse di Thibault per i reperti e le antichità non solo romane e greche, ma anche etrusche.

¹¹ Al Museo Carnavalet è conservato, ad esempio, il progetto, ad inchiostro e matita, di un tempio all'Essere Supremo: MC, Cabinet des arts graphiques, inv. D. 8208. Lo stesso disegno, donato al museo dal signor Lamaitre, è stato riprodotto nel volume di W. Szambien, J.N.L. Durand (1760-1834). *De l'imitation à la norme*, Picard, Paris, 1984, p. 245 e in J. Hargrove, *Les statues de Paris*, Albin Michel, Fonds Mercator, 1989, p.36.

tato della Pubblica Istruzione: infatti, così come Hubert, anche Thibault era stato incaricato, insieme a Durand, di sovrintendere ed organizzare alcune cerimonie nel contesto delle feste nazionali. Sfortunatamente l'occasione più importante che si era loro presentata, era stata la festa in onore di Bara e Viala, decretata con Robespierre al potere e poi abortita dopo il Termidoro¹². Ciononostante, mentre coltivava l'interesse per i testi antichi, grazie ai quali, nel corso della vita, costituì una biblioteca di un certo rilievo¹³, e quello per la metodologia d'impiego e d'insegnamento regole della prospettiva, attività che avrebbe svolto professionalmente in seguito presso l'Accademia di Belle Arti di Parigi e che avrebbe dato luogo ad un trattato di geometria descrittiva postumo¹⁴, Thibault non uscì dalla squadra di lavoro delle feste nazionali.

Hubert si ricordò con ogni probabilità di lui, del suo gusto antiquario e della sua erudizione, quando, trattandosi di mettere a punto i dettagli della *panthéonisation* di Rousseau, volle chiamarlo ad affiancarlo nel disegno delle opere in legno necessarie. Possiamo stimare con buona approssimazione che Thibault collaborò per la realizzazione del tempietto alle Tuleries: alla Gallerie Heim di Parigi è conservato il suo disegno (Fig. 83), con tutta probabilità appena successivo alle giornate della traslazione del filosofo, in cui l'architetto ipotizzava di rendere permanente l'allestimento del monumento al centro del bacino più vicino al *pont-roulant* nel Jardin national. Questo progetto, oltre a prevedere un allargamento dello specchio d'acqua, raffigura un'isola collegata alla riva da quattro graziosi ponti dall'andamento arcuato, tre visibili, uno alle spalle dell'isoletta, sulla quale si erge monumentale una corona di pioppi – o cipressi – che disvela a tratti una statua in marmo del filosofo seduto, forse ispirata a quella portata in processione durante la traslazione al Panthéon.

Sull'ispirazione di Thibault legata ai progetti *ordonnés* da Hubert per la festa di Rousseau, un'ulteriore conferma viene anche dall'organizzazione da lui sviluppata per il parco di Malmaison, poi terminata con Pierre-Alexandre-Barthélemy Vignon nel 1805 per Joséphine: una stampa d'epoca (Figg. 84 - 85) mostra proprio un piccolo tempio in legno sulla riva di un ruscello o di un laghetto: il monumento rustico è in

¹² A.N. F^{1c1} 84, d. 1271, un «*Mémoire de l'Etat des frais nécessités pour le préparatif de la fête qui devoit avoir lieu le 10 Thermidor en nomme des Martyrs de la liberté Barra et Viala, sous les ordres des citoyens Durand et Thibaut architectes*».

¹³ È possibile verificarne entità ed importanza, scorrendo l'elenco dei volumi appartenenti alla sua collezione nell'inventario *après décès* che esaminiamo nel *Regesto documentario*, alle pp. 429 - 431 del presente volume. Il documento originale è consultabile a Parigi presso gli Archives Nationales, A.N. MC/ET/LXXXII/864.

¹⁴ Thibault, *Application de la perspective linéaire aux arts du dessin*, J. Renouard, Paris, 1827. Cfr. fra le *Appendici* di questa monografia l'*Antologia iconografica*, alle pp. 345 - 346.

tutto simile a quello poi in effetti rappresentato dall'iconografia che abbiamo visto riguardo al tempietto delle Tuileries¹⁵.

Infine, la conferma forse più importante del coinvolgimento di Thibault nei progetti per il *tombeau* di Rousseau viene da Normand¹⁶: pochi anni dopo le giornate della traslazione di Rousseau al Panthéon, l'incisore ed architetto, includendo nella raccolta di monumenti funerari parigini, i *tombeaux* di Voltaire e di Rousseau, riportò come autori rispettivamente proprio Hubert e Thibault¹⁷.

Mancando il progetto originario dell'allestimento del *tombeau* di Rousseau nel Panthéon¹⁸, stabilire che l'idea di onorare i resti del *philosophe de la nature* con un monumento dalle sembianze di un tempio rustico, di una «*petite cabane*» alla Laugier sia nata dalla collaborazione concettuale fra i due architetti o dall'ispirazione e riflessione di uno solo di loro, a questo punto riveste una importanza relativa, tanto i due condividevano in formazione ed interessi. Entrambi avevano avuto la stessa occasione di recarsi a Roma e conoscevano più o meno direttamente i trattati d'architettura italiani, la teoria architettonica vitruviana nell'interpretazione umanistica e cinquecentesca, oltre a non aver certo potuto ignorare un testo come *Le vite* di Francesco Milizia, pubblicato nella stessa città nel 1768 e sul cui frontespizio appariva la medesima capanna archetipica che, in Francia, Laugier aveva voluto in apertura del proprio trattato nell'edizione del 1755.

D'altra parte, l'assenza dei disegni autografi a chiarire ogni dubbio, confermare l'attribuzione esatta e stabilire inconfutabilmente la paternità del progetto dell'allestimento e del *tombeau* al Panthéon, impone altresì di non sottovalutare una seconda ipotesi, che non tralasci il possibile ruolo giocato nella concezione del monumento dalla potente figura di Quatremère de Quincy. Come si è visto non è possibile ricostruire in modo preciso ciò di cui Quatremère dovette occuparsi dal momento

¹⁵ Inoltre si deve constatare come esso sia strettamente imparentato con quello illustrato da Claude-Matthieu Delagardette nella sua tavola sull'origine dell'architettura, del 1797 e da noi riprodotta nell'*Antologia iconografica* a p. 335.

¹⁶ Louis-Marie Normand (Parigi 18 marzo 1789 - 10 Maggio 1874), figlio dell'architetto Charles Pierre Joseph, ne seguì gli insegnamenti e si formò anche alla guida di Lafitte. Divenne incisore e sono numerosi i lavori da lui eseguiti e che riguardano monumenti ed architetture. Per il dettaglio delle sue opere si rimanda a E. Bellier, *Dictionnaire général des artistes françaises*, cit., p. 168 - 169.

¹⁷ Si veda il capitolo *Le rappresentazioni dei contemporanei*, p. 257. Rimandiamo inoltre alle tavole originali di L. M. Normand, *Monuments funéraires choisis dans les cimetières de Paris et principales villes de France*, cit., pl. 49 e 50, qui riprodotte alle pp. 260 - 262 (Figg. 118 - 120).

¹⁸ Dei disegni per la festa sono menzionati in due lettere che Auguste Hubert spedì a Payan, allora commissario del Comitato d'Istruzione Pubblica, nelle quali l'architetto chiede che vengano revisionati i progetti in *papier calque* - estremamente fragile e deperibile - che stava inviando il 25 e 26 messidoro anno II. A.N. F^{1c1} 84, d. 3.

dell'uscita dalle Madelonnettes, dopo il 9 termidoro, fino al 2 vendemmiaio dell'anno successivo¹⁹. Il suo ruolo nell'*iter* progettuale della festa di Rousseau e del monumento a consacrato al ginevrino, di cui, vale la pena ricordarlo, proprio Quatremère era stato incaricato nel 1792, potrebbe essere stato più attivo e presente di quanto i documenti amministrativi ufficiali rilevino ed attestino.

Data la passata collaborazione con Hubert e la conoscenza personale con Thibault, David in carcere a causa della tempesta politica, egli potrebbe aver seguito i lavori da vicino: le carte non lo dimostrano con indubbia evidenza, ma alcuni biglietti scambiati all'epoca provano, d'altra parte, che uomini di potere e soprattutto molti artisti, anche in base alle relazioni private intercorse prima del Termidoro, in momenti di difficoltà o di dubbio sugli aspetti decorativi, richiedevano e ricercavano il consiglio di Quatremère²⁰. Se consideriamo la situazione di Hubert, pressato dagli incarichi e dalla necessità di approntare, con estrema rapidità e senza la guida di David, una celebrazione tanto importante come quella dell'entrata al Panthéon dei resti mortali di uno degli ispiratori della rivoluzione, appare un'ipotesi sensata che l'architetto *ordonnateur* si fosse rivolto per un avviso a Quatremère.

Se possiamo dunque supporre come plausibile un contatto fra lui e Hubert in tale occasione, allora risultano ancora più logici due fatti che ognuno può constatare: il primo riguarda il riutilizzo di alcune parti dell'allestimento da feste sovrintese non solo da Hubert ma anche da Quatremère in persona; il secondo, più importante ancora, l'ispirazione per il sarcofago monumentale alla capanna primigenia della tradizione vitruviana. In effetti, nel contesto dei quadri dirigenti, chi meglio di Quatremère, attraverso la diretta esperienza delle antichità e della tradizione architettonica e teorica italiana, la conoscenza della letteratura dell'accademia francese, aveva approfondito il mito delle origini dell'architettura? L'ipotesi è suggestiva. Pur contestando il ruolo di origine unica dell'arte del costruire e più tardi quello di modello per l'architettura, sviluppando invece il concetto di tipo, Quatremère, all'epoca già autore degli articoli «Architecture», «Bois» e «Cabane» per l'*Encyclopedie* di Panchoucke, era assertore consapevole del legame evidente fra l'origine dell'architettura e quella della società allo stato di natura: l'*art de bâtir*, attraverso la capanna vitruviana; l'uomo, attraverso lo stadio pre-civilizzato proposto da Rousseau. L'idea di costruire un tempio nel tempio, ovvero di accogliere le spoglie del *philosophe de la Nature* nel Tempio dei Grandi Uomini ma, ancora più da vicino, nel tempio ligneo della Natura, con tronchi d'albero in luogo di colonne, come già avevano suggerito i

¹⁹ Cfr. in questa monografia il capitolo *A più mani. I progettisti della panthéonisation del filosofo di Ginevra*, p. 169.

²⁰ Così anche R. Schneider, *Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy*, cit., p. 21.

pioppi ad Ermenonville, potrebbe infatti essere nata di concerto dalle menti dei progettisti Hubert e Thibault, ma anche essere stata concepita dallo spessore speculativo del pensiero teorico di Quatremère. Il monumento a Rousseau commissionato dalla Repubblica termidoriana forniva ai progettisti il pretesto per cimentarsi nella resa tridimensionale dell'archetipo più noto dell'intera teoria architettonica, la capanna di Vitruvio, in grado di adempiere alla funzione cognitiva stessa dell'arte palesando l'idea. Il *tombeau* di Rousseau al Panthéon costituiva allora l'occasione perfetta: il prototipo ideale dei teorici sarebbe stato finalmente conoscibile e riconoscibile perché messo in relazione con una forma reale che lo verificava e lo dimostrava, non più solamente col disegno concettuale o l'illustrazione. L'invocazione del mito vitruviano dell'origine dell'arte di edificare, come aspirazione ad un ritorno alla grammatica fondamentale dell'architettura, per correggere gli errori e gli eccessi che, accumulandosi, nei secoli, ne avevano deformato e corrotto la lingua, in un certo senso fu quindi come un collegamento sinaptico con la teoria di Rousseau della bontà dell'uomo nello stato di natura. Il sarcofago doveva avere un aspetto monumentale e la forma primigenia ed imperitura, rustica, del tempio della Classicità apparve come la più appropriata. Venne scelto ovviamente il suo aspetto più arcaico, quello della capanna monumentale lignea. Il *tombeau* (Fig. 90), che del tempio rustico costituisce dunque un vero modello in scala ridotta, concretizzava finalmente *ab ingenio* l'idea vitruviana della struttura come *mimesis a natura*, immagine unificatrice della realtà concettuale e di quella, invece, sensoriale. Quatremère stesso chiariva infatti che della capanna vitruviana, elaborazione mentale dell'Idea desunta direttamente dall'operato della natura, era opportuno imitare proprio il procedimento. Allora, l'impiego del legno come materiale costitutivo del monumento, opzione che solo apparentemente può ancora oggi sembrare piuttosto modesta, assume invece un significato fondamentale dal punto di vista filologico e simbolico. In questo modo il piccolo tempio rustico avrebbe assunto un aspetto ancora più primitivo, richiamando sia il mito vitruviano sia l'esperimento mentale di Rousseau sull'uomo delle origini. Esistevano inoltre ragioni pratiche non trascurabili per realizzare il monumento in legno: infatti, data l'esigenza di dover approntare le opere quanto più velocemente possibile, si vede bene come in quel momento il suo impiego apparisse non uno sminuire il valore dell'omaggio al filosofo di Ginevra, ma anzi come la scelta del materiale sia il più malleabile a disposizione sia il più adatto. La lettura in chiave teorica permette infine di apprezzare il valore emblematico delle otto colonne in forma di tronchi d'albero che caratterizzano il *tombeau*, come già quelle del Bramante nel chiostro di Sant'Ambrogio a Milano, le stesse raffigurate da Filarete, Delorme, Laugier, Milizia, Piranesi, Galiani: una perenne *île des peupliers*, una foresta in miniatura scolpita a protezione e memoria del filosofo della Natura. Stabiliti così la forma ed il materiale del monumento, per posizionarlo degnamente, una volta realizzato, venne

poi progettata un'*estrade*²¹ sopraelevata da collocare al centro della crociera marmorea al piano nobile del Temple des Grands Hommes. Sopra questo palco, anch'esso costruito in legno, sarebbe stato posto il piccolo tempio rustico del filosofo *des Lumières*, circondato da un vero e proprio cerchio di luce dall'evidente valore semantico e formato da alti candelabri.

La squadra di artigiani, pittori e scultori alla quale Hubert commissionò l'esecuzione del progetto, fu la medesima a cui l'*ordonnateur* aveva affidato le opere previste per la Festa dell'Essere Supremo. Questa *équipe* comprendeva gli scultori Larmier, Michallon, Du Pasquier, Chaudet, Thelen, Montpellier, Roger e Massa, i decoratori Mathis, De Roches e Perron, mentre è Girarden il pittore incaricato della maggior parte degli interventi pittorici²², affiancato talvolta da un certo Duboise.

I *mémoires* conservati presso gli Archives Nationales de France e, in parte, nei fondi dei manoscritti della Bibliothèque Historique de la Ville de Paris ci consentono di individuare con una certa esattezza gli scultori a cui si deve attribuire la realizzazione delle differenti parti necessarie a comporre l'allestimento al centro della navata principale del tempio. L'importanza dell'operato di ognuno si può facilmente dedurre, a posteriori, dalle cifre che i revisori dei conti, gli architetti Molinos e Renard²³, verificando i documenti preparati da Hubert sulla base delle fatture emesse dalle varie imprese, stanziarono in pagamento per l'opera prestata. Si constata così che Mi-

²¹ Questo palco venne costruito probabilmente riutilizzando la carpenteria fornita dall'impresario Lafleche per la festa sanculotta celebrata la settimana prima, il 10 vendemmiaio, sotto la direzione di Hubert. Le basi lignee si sarebbero così già trovate all'interno del Panthéon. Si veda il *mémoire* fornito da Lafleche, A.N. F¹cl 84, d. 4. Nello stesso dossier, si trova, peraltro, una fattura presentata per la festa dei Martiri della Libertà che ha sul retro una bozza di planimetria, un disegno probabilmente dello stesso Auguste Hubert. È interessante, per un raffronto, osservare anche il disegno dell'architetto Brogniart sul retro delle fatture di uno scultore impiegato per una festa di un paio di anni dopo, documento contenuto nel dossier 8 della stessa cartella.

²² Gerardin, o Girardin, da non confondere con il marchese proprietario della tenuta di Ermenonville, aveva già lavorato infatti per incarico di Hubert in altre occasioni, sicuramente l'anno precedente, nel 1793, per la festa della Riunione, 10 agosto dell'anno II. Si veda, presso la BHVP, il documento Ms. 773, *Révolution – Pamphlets, Théâtres, fêtes*, «Mémoire des ouvrages fournis par Girardin peintre...». Non era stato invece Gerardin il pittore impiegato da Hubert e David per la festa dell'Essere Supremo. Da un'altra fattura, A.N. F⁴ 1017, sappiamo infatti che in quella circostanza, si erano affidati a Chevalier. Lo stesso documento è interessante, tra l'altro, perché contiene degli schizzi, quotati in piedi, di scalinate, scenografie ed un *tombeau*. I disegni a matita sono stati poi ripassati con lo stesso inchiostro rosso che Lemaitre, Renard e Molinos hanno usato per rivedere i conti della fattura, annotando le somme riviste.

²³ Molinos e Renard, in occasione della festa per Rousseau assolvevano per conto della Commissione esecutiva dell'Istruzione Pubblica a due compiti: verificare le fatture dopo averle riunite e liquidare definitivamente i conti.

challon, Du Pasquier, Chaudet, Thelen e Montpellier riceverono la somma più alta, probabilmente per aver approntato anche la gran parte delle sculture necessarie per l'allestimento del monumento alle Tuileries²⁴ ed il corteo della traslazione.

Per quanto riguarda la fabbricazione del *tombeau* da esporre nel Panthéon, troviamo che fu realizzato, insieme ai candelabri che avrebbero dovuto circondarlo, principalmente da Roger, sul progetto che Hubert doveva avergli fornito tramite i disegni di Thibault. Larmier vi si dedicò invece limitatamente all'aspetto decorativo scultoreo²⁵. Quanto a quest'ultimo aspetto, quello delle figure da applicare come ornamentazione in bassorilievo, i documenti attestano altresì una ripartizione nell'esecuzione delle opere in gesso necessarie. I gruppi figurativi che completano e decorano i prospetti lunghi del sarcofago-tempio rustico (*Fig. 93*), furono modellati da Michallon, Du Pasquier, Chaudet, così come opera loro sono le mani recanti la torcia presenti sui due prospetti corti²⁶. I bassorilievi che invece compaiono negli intercolumni minori (*Figg. 94- 95*), figure femminili rappresentanti le virtù riconosciute a Rousseau e gli argomenti cari al suo pensiero, l'Armonia, l'Eloquenza, la Verità e la Natura, così come i modelli per le maschere tragiche che ornano il tetto del tempio, sono opera invece del solo Larmier²⁷.

Nel complesso la scena che accolse il corteo non dovette essere dissimile da quell'unica veduta che abbiamo, prodotta da Pierre-Antoine Demachy e che testi-

²⁴ Per il tempio alle Tuileries, Massa, «*sculpteur en plâtre*», aveva modellato i sei capitelli delle colonne. Da A.N. F⁴ 1246, d. 1103, «Rapport de Molinos et Renard à la 5^e Division, Section des Dépenses du Ministère de l'Instruction Publique, 5 frimaire 4^e année».

²⁵ Roger richiese infatti di essere pagato per aver eseguito i candelabri, la *cuvette* ed il sarcofago, mentre Larmier si dice autore di «*différentes figures*». Da A.N. F⁴ 1246, d. 1103, cit.

²⁶ A.N. F⁴ 2090, «Mémoire des Travaux exécutés par le C.ens Michallon, Du Pasquier, Chaudet et [illegibile, forse Lemot], Sculpteurs, d'après les ordres du Citoyen Hubert, architecte, à l'occasion de la fête célébrée le 20 Vendémiaire dernier et destinée à la Translation des cendres de Jean-Jacques Rousseau au Panthéon», «(...) pour avoir exécuté un groupe colossal représentant J.J. Rousseau couronné par la Liberté et appuyé sur la Nature. Pour avoir fait les modèles en terre de deux bas reliefs de 3 pieds et demi de proportion ; les avoir moulé, coulé en paitre, réparé et posé sur le char. Pour avoir fait les modèles en terre cuite de deux mains tenant chacune un flambeau, les avoir moulé, coulé en paitre réparé et posé. Pour avoir travaillé aux différents trophées qui ont été portés dans la marche.».

²⁷ A.N. F⁴ 2090, d.12, «Mémoire des ouvrages fait en sculpture par les ordres du Citoyen Hubert architecte ordonnateur pour la fête de la Translation de J.J. Rousseau au Panthéon par le Citoyen Larmier, sculpteur», per «Avoir modelé quatre figures d'environs deux pieds de proportion représentant l'Harmonie, l'Eloquence, la Vérité et la Nature par une forme allaitant deux enfants, les avoir fait monter, les avoir livré en plâtre de chaque tout reposé, et armé de fer, et scellés aux quatre entre colonnes du sarcophage ; avoir modelé deux têtes de pleureurs isolées de six pouces de proportion, et avoir fait faire trois [illegibile] pour en tirer vingt-huit plâtres, que j'ai fournis tout réparés, et scellés autour du sarcophages, pour le vingt objets y compris ceux des quatre angles.».

monia da un lato la semplicità dell'allestimento del *tombeau*, dall'altra la forte suggestione che esso era comunque in grado di produrre (Fig. 96). Grazie alla potenza dell'evocazione allegorica, al linguaggio simbolico e alle allusioni arcaiche su cui si era basata la progettazione, al complesso monumentale in legno era stata infatti attribuita un'indiscussa abilità comunicativa a più livelli, diretta ad un pubblico stratificato, che, in questo modo, come già lo era stato per le opere di un santo narrate nei cicli affrescati nelle basiliche della penisola, poteva leggersi i segni a lui più riconoscibili.

Otto gradini separavano il *tombeau* dal piano di calpestio del tempio. Per accedere al sarcofago era stato previsto, stando alla tela di Demachy, un percorso solenne, quasi iniziatico, guidato da due file di alti candelabri recanti ciascuno una fiaccola e collegati gli uni agli altri da festoni di foglie (Fig. 97). Per depositare all'interno del piccolo tempio rustico in legno i resti del filosofo, la delegazione incaricata dovette dunque ascendere alla sommità del palco approntato per l'occasione al limitare settentrionale della crociera sotto la cupola. L'*estrade* era così posizionata sotto lo sguardo muto delle statue all'antica ad ornamento delle pareti del Panthéon che in quel punto vanno raccorciando la propria distanza reciproca a formare il braccio nord dell'edificio e, allo stesso tempo, fra le slanciate colonne scanalate. Alla base di queste erano stati posti degli alti piedistalli per esporre trofei ed altri simboli della filosofia di Rousseau, incoronati d'alloro.

La veduta di Demachy consente inoltre di ricostruire l'aspetto cromatico che caratterizzava l'intero allestimento ed il dettaglio del *tombeau*. L'insieme è illuminato da un ventaglio di sfumature luminose calde, l'oro delle fiammelle dei candelabri si riverbera sui marmi del Panthéon, normalmente di un algido biancore. Tale luminescenza soffusa investe le venature rossastre del legno del monumento a Rousseau.

La scena, una prospettiva angolare, è osservata a distanza, come si trattasse della progenitrice di una ripresa cinematografica: l'abile regista, cogliendo l'enorme valenza del gioco chiaroscurale fra luci, ombre e riflessi guizzanti, con una rapida sequenza reca d'un sol fiato l'osservatore ai piedi del *tombeau*, in partecipato raccoglimento.

Il pubblico, formato da gente comune, da una guardia e da una coppia dalla parvenza borghese, osserva in silenzio la scena, in parte stringendosi ad un lato del corridoio formato dalle torce e in parte sporgendosi da una balaustra del ballatoio sullo sfondo in alto. Demachy, quindi, non ritrae l'incedere festoso del corteo, ma il momento dell'attesa, o, piuttosto, il raccoglimento degli istanti appena successivi alla festa, quando i buoni cittadini mostrano con l'indice alle proprie mogli gli emblemi a simbolo delle virtù riscoperte e proposte dal *philosophe de la Nature*. Quest'intimità che non ci aspetteremmo forse in un interno dalle proporzioni e dalla severa sobrietà del Panthéon, è forse il risultato della creazione di questo piccolo nucleo «caldo», in

cui le fiammelle esaltano la materialità del legno, le dorature ed i bronzi del sarcofago. L'aspetto cromatico è d'altra parte confermato dalle fonti d'archivio.

In effetti, riguardo agli interventi di pittura, sembra che ad occuparsene sia stato il solo Gerardin: egli attestava, fra il dicembre 1794 e quello successivo²⁸, di aver dipinto, in occasione della festa di Rousseau, la parte superiore del sarcofago in bronzo antico e dello stesso colore le ventotto maschere ornamentali. La cornice del *tombeau* invece, doveva risultare dipinta a tempera, ad imitazione del marmo. I bassorilievi, le figure allegoriche, le mani e le sei corone, erano, come nel dipinto di Demachy, in «*or d'Allemagne*» opaco, mentre le maniglie per sollevare il sarcofago in un color bronzo anticato ad olio. In tempera color bronzo con riflessi bruni dovevano essere finiti anche i quattro candelabri intorno al *tombeau*. Il palco e la sua scalinata, «*marches et Contre-marches*», avevano invece ricevuto una finitura a tempera e «*à forte colle*» ancora ad imitazione marmorea, lasciando indovinare, in base alla raffigurazione di Demachy, toni rossastri poco dissimili in fondo da quelli della base in legno. Lo stesso procedimento di trattamento della superficie lignea, d'altra parte, era già stato riservato al sarcofago di Voltaire, le cui facce erano a loro tempo state dipinte simulando la trama del granito rosso, con le finiture di gesso, gli elementi decorativi plastici, color bronzo brunito (Figg. 61 - 62).

²⁸ Come risulta da un autografo conservato agli Archivi Nazionali, A.N. F⁴ 1246, «Mémoire de peinture pour la Fête de La Translation des Cendres de J.J. Rousseau Au Panthéon français L'An 3^e de La République Par Girardin, Peintre. Mémoire des Ouvrages De Peinture faits et Fournis pour Le Compte de la Nation, Sous les ordres et Conduite du Citoyen Hubert, Architecte et Inspecteur Général des Travaux de la République (...)». Il *mémoire* prosegue poi con l'elenco da parte del pittore dei suoi interventi per ogni singolo trofeo che era stato prodotto per essere portato in rappresentanza dei vari gruppi allegorici e delegazioni facenti parte del corteo il giorno della traslazione al Panthéon. Il documento è stato incluso nella raccolta di R. A. Leight, *Correspondance Complète*, cit., n. 8290, pp. 263 - 267.



Figg. 90 - 92, Veduta frontale del *tombeau* di J.-J. Rousseau nel Panthéon, 1794. Legno, gesso dipinto e metallo. Particolari della colonna arborea e del capitello, realizzato come se fosse

Il tempio nel tempio

formato da corde strette intorno alla cima del tronco, per evitare che, in seguito al carico dell'architrave, essa si rovini. Riprese fotografiche E. Guzzo.



Fig. 93. Veduta laterale sinistra del *tombeau* di J.-J. Rousseau nel Panthéon, 1794. Legno, gesso dipinto e metallo. Ripresa fotografica E. Guzzo.



Fig. 94 - 95. Bassorilievi in gesso brunito sul prospetto laterale sinistro. Dettagli delle figure allegoriche della Natura (a sinistra) e della Verità (a destra). Riprese fotografiche E. Guzzo.



Fig. 96. P.-A. Demachy, *Le sarcophage de J.J. Rousseau exposé au Panthéon ; effet de lumière*, 1794 - 1795 ca., coll. Musée Carnavalet, Isère, Musée de la Révolution française.



Fig. 97. Dettaglio dell'*estrade* sopraelevata e del *tombeau* di Jean-Jacques Rousseau, nell'allestimento all'interno della navata principale del Panthéon la mattina del 10 vendemmiaio.

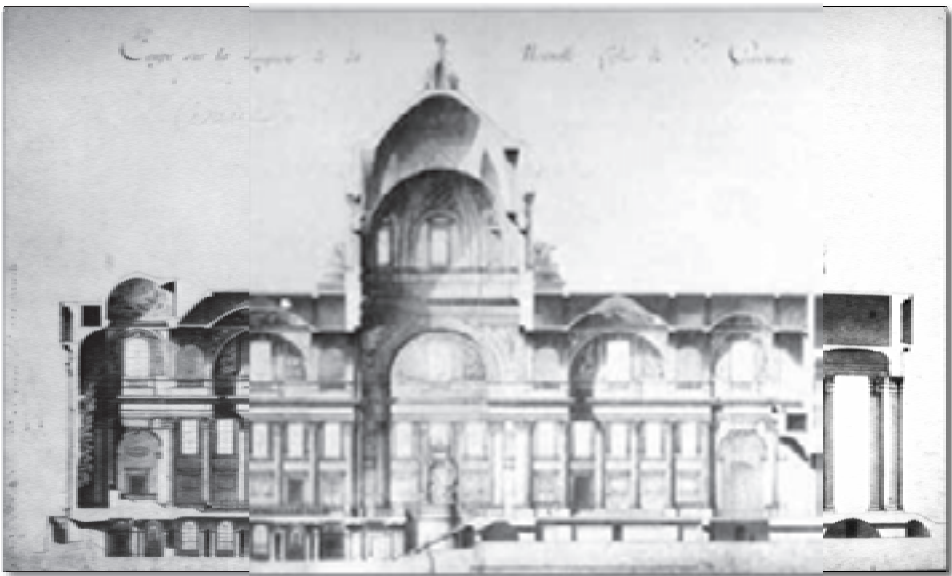


Fig. 98. J.-G. Soufflot, *Sezione longitudinale di Sainte Geneviève*, Progetto rivisto dopo il 1764 ma ancora molto prossimo a quello originale del 1755 - 56. Parigi, Archives Nationales, (N III Seine 1093).

Norma ed interpretazione

Il rilievo del monumento ligneo nella cripta del Panthéon

Appena siamo usciti dall'eden si è messo a piovere. Naturalmente eravamo nudi e senza ombrello. Filarete disegna un Adamo che fugge dal paradiso terrestre con le mani alzate sopra la testa per proteggersi dalla pioggia. Quelle mani diventeranno, nel tempo, corteccia, frasche, travi, tegole, capanna, poi éstia, agorà, tempio, città, infrastrutture, paesaggi: non più solo corpo nudo, sacer. Forse i paesaggi sono solo i nostri corpi distesi?¹

Nel *tombeau* si riuniscono sintomaticamente due tendenze che fino al momento della sua composizione avevano proceduto in parallelo ma distinte per tutto l'arco del XVIII secolo, con l'irresistibile ascesa economica e sociale della borghesia, la contemporanea dissoluzione e poi declino dello «spirito di corte»², fattori risoltisi sulla scena politica con la Rivoluzione Francese. Se la loro ricomposizione definitiva avrebbe trovato luogo nell'arte romantica, di fatto il *tombeau* di Jean-Jacques Rousseau al Panthéon racchiude in sé l'intreccio di tutti questi fattori e, per buona parte inconsapevolmente, ne tenta per la prima volta un'originale sintesi. Esso rappresenta ed è il risultato di entrambe le tendenze che guidano lo sviluppo del secolo XVIII in Francia a partire dalle conseguenze e dalle filiazioni della cultura rinascimentale: la filosofia del ginevrino, improntata su concezioni di stampo naturalistico e le teorie classiciste di Diderot, di Winkelmann, senza dubbio di David e del primo Quatremère de Quincy.

Percorrendo verso nord la navata principale del tempio dei Grandi Uomini, giunti in prossimità dell'abside, sulla sinistra si apre una cappella circolare. Essa ospita il modello³ in pietra e gesso dell'edificio realizzato fra il 1764 ed il 1789, ini-

¹ A. Isola, «Prove d'identità», *Rassegna di architettura ed urbanistica*, n. 136, Università La Sapienza, Roma, pp. 101-107.

² Si veda a questo proposito M. Zoppi, *Storia del giardino europeo*, Laterza, Bari, 1995.

³ Per i riferimenti fotografici si possono consultare quelli che il Ministero della Cultura, attraverso la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine ha messo in rete all'indirizzo:

zialmente per ordine di Jacques-Germain Soufflot ed in seguito, dopo la morte di lui il 29 agosto 1780, completato da Jean-Baptiste Rondelet⁴, già suo collaboratore. La grande *maquette* (Figg. 99 - 101) riproduce con dovizia di particolari la struttura del Panthéon nella sua interezza allo stato in cui l'edificio si trovava quando sulla struttura interveniva in maniera piuttosto decisa e radicale Quatremère de Quincy⁵. Dal modello si evince facilmente l'importanza dimensionale della cripta in rapporto all'intero edificio, dato che essa si estende per tutta l'ampiezza della costruzione sovrastante articolandosi in più gallerie, quattro, una per ogni braccio della fabbrica in superficie. Soufflot fu costretto ad aggiungere questo ambiente quando, nel 1757, solo un anno dopo lo scoppio della guerra dei Sette Anni, il progetto originale fu pubblicato per la prima volta. La necessità di realizzare una cripta sotto la nuova chiesa era dovuta al desiderio della committenza di collocarvi la teca contenente le reliquie di Santa Genoveffa, in origine conservata nella vicina chiesa dei Santi Pietro e Paolo. Il primo progetto, ampiamente criticato dai contemporanei, vide l'apprezzamento del solo Laugier, che comunque non fu sufficiente a risparmiare ulteriori cambiamenti: in superficie la pianta a croce greca dovette essere allungata perché la forma si avvicinasse a quella della croce latina, più cara alla liturgia cattolica. Nel disegno del 1758 si nota come il monumento alla Santa patrona sia posto in un ambiente sotterraneo esattamente al di sotto dell'altare principale. Qui, rielaborando le memorie delle antichità studiate in Italia e soprattutto quelle dell'ordine dorico greco, osservato durante l'ultimo soggiorno a Paestum, Soufflot si decise, per la prima volta, ad adottare proprio nella cripta un ordine arcaico, sul genere del dorico pubblicato nelle tavole della raccolta di modelli classici di Le Roy, data alle stampe nello stesso anno. La selva di colonne rivelava tuttavia ancora una certa difficoltà da parte dell'architetto francese ad utilizzare l'ordine tuscanico nella sua accezione canonica, pur essendo esso del tutto confacente all'impiego cui lo destinava, cioè il piano inferiore dell'edificio: Soufflot aggiunse infatti alla colonna tuscanica una base di sua invenzione, rendendola così più aggraziata ed accettabile per lo spirito locale. In un

http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memobjt_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_98=AUTOEUE&VALUE_98=%20Rondelet&DOM=All&REL_SPECIFIC=3.

Parimenti sono visibili sul web dei diaporama commissionati dalla Columbia University sulla pagina: <http://www.learn.columbia.edu/ha/html/baroque.html#interactiveplans>.

⁴ Rondelet stesso raccolse la sua esperienza per la realizzazione dell'edificio, la stabilizzazione dei problemi strutturali riguardanti la cupola e le vicende che mutarono in parte anche alcune disposizioni interne. J.-B. Rondelet, *Mémoire historique sur le dôme du Panthéon*, Firmin Didot frères, Paris, 1797.

⁵ Si veda a tale proposito il *Rapporto fatto dal Direttorio al Dipartimento di Parigi riguardo ai lavori intrapresi, continuati o terminati al Panthéon francese dopo l'ultimo resoconto del 17 novembre 1792 (...) da Antoine Quatremère, commissario del Dipartimento alla direzione ed amministrazione del Panthéon francese*. Tale documento è consultabile on-line presso l'archivio digitale del portale Gallica all'indirizzo: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k485421>.

disegno più tardo, del 1764 (Fig. 98), l'accesso alla cripta, la cui pianta già doveva estendersi in corrispondenza dell'intera superficie sovrastante incluso il portico, è posto all'intersezione dei quattro bracci della croce latina: tale posizione nel cuore dell'edificio e sormontata da una cupola emisferica all'antica, richiama alla memoria l'operazione analoga compiuta da Bernini con il celebre baldacchino nella Basilica di San Pietro in Vaticano. La collocazione è ulteriormente evidenziata da Soufflot grazie alla previsione di installarvi un gruppo scultoreo: l'architetto aveva designato a questo scopo un'opera del rinascimento francese, il gruppo delle Virtù di Germain Pilon, intorno alla quale si sarebbe dovuta avvolgere la scala spiraliforme prevista per raggiungere il piano sottostante. Numerosi sono stati i cambiamenti, dovuti alle critiche – celebre quella di Patte – sia mentre Soufflot era ancora in vita, sia dopo il 1780, quando l'edificio fu destinato ad accogliere le ceneri degli eroi nazionali. Con l'esecuzione del decreto del 1791, la responsabilità del completamento e del consolidamento statico dell'edificio passarono al nipote e allievo di Soufflot ed a Rondelet, sotto la supervisione e la direzione di Quatremère de Quincy⁶.

Rispetto alla soluzione originariamente adottata da Soufflot, oggi alla cripta si ha accesso tramite due percorsi distinti: dalla doppia scalinata posta all'estremità del braccio longitudinale oppure da due scalette simmetriche a chiocciola, in *pierre de taille*, poste a destra e a sinistra nella stessa zona. Giunti al livello inferiore, dal largo corridoio centrale, alla prima crociera, a sinistra albergano i monumenti funebri dello stesso Soufflot e di Voltaire, mentre a destra si trova il *tombeau* di Jean-Jacques Rousseau (Fig. 102).

È abbastanza singolare notare le mutue relazioni, di varia natura, che hanno stretto questi uomini, nella comunanza spirituale o nell'avversione intellettuale e anche come essi siano stati riuniti, dalle vicende storiche legate al Panthéon, ad accompagnarsi o a fronteggiarsi, ancora una volta, nella cripta sulla Montaigne Sainte Geneviève. Soufflot, a cui i contemporanei tributarono, come riconoscimento di apprezzamento e di stima, l'onore dell'interramento nell'edificio che costituisce il suo capolavoro, scriveva negli ultimi anni della sua vita un poema che alludeva al sentimento di fraternità nei confronti di Voltaire, mentre volle come epitaffio «*il aime qu'au talent on joignit la droiture; plus d'un rival jaloux qui fut son ennemi, s'il eu connu son coeur, eut été son ami.*». Così e non solo attraverso l'opera costruita, egli

⁶ Il decreto dell'Assemblea Nazionale, conforme alla decisione del direttorio del Dipartimento di Parigi del 2 aprile 1791, stabilisce il cambio di funzione della nuova struttura di Sainte-Geneviève ed incarica lo stesso direttorio di far incidere al di sopra del portico «*Aux Grands Hommes, la Patrie reconnaissante.*». Incaricato di far eseguire il decreto, Quatremère de Quincy assume su di sé il ruolo di *Commissaire du directoire et direction du Panthéon français*. Cfr. A.N. C 64 632.

dimostrava di aver letto, assimilato ed elaborato la teoria di Laugier fra Ragione e Natura, ma anche tutta la sua vicinanza al pensiero «naturale» di Rousseau.

Les hommes qui, comme Voltaire, Rousseau, Montesquieu, Molière, ont illustré leur pays, cessent en quelque sorte d'avoir une famille propre ; la nation, dont ils font la gloire, devient alors leur mère. À de pareils hommes, il ne faut pas de ces chétifs monuments funéraires qui les laisseraient confondus dans la foule des médiocrités : un temple somptueux devrait honorer leur mémoire. L'assemblée nationale avait senti cette vérité, sans doute, lorsqu'elle décréta que tous les grands hommes de la France seraient déposés au Panthéon après leur mort. Mais cet hommage éclatant rendu au mérite éminent n'aurait pas dû suffire à la reconnaissance nationale. Chacun de ces grands génies aurait dû avoir, pour recevoir ses dépouilles mortelles, un tombeau particulier digne de lui et de la nation qui le lui consacrerai. (...) Déposé (...) dans l'église souterraine de Sainte-Genève, qui venait d'être transformées en Panthéon, il fut quelques années à l'abri de la détérioration que la fragilité de ses matériaux devait faire craindre; mais sous le dernier règne des jésuites, le tombeau d'un homme qui avait mis au grand jour les turpitudes de leur ordre ne pouvait trouver grâce à leurs yeux, et, le 29 décembre 1821, il fut relégué avec celui de J.-J. Rousseau, (...) dans le caveau privé d'air qui est indiqué sur la portion du plan souterrain gravée sur notre planche ["pl. 49", fig. 121]. L'entrée de ce caveau fut murée. Cette précaution infernale donna une action telle à l'humidité, que le 20 août 1830, lorsqu'on voulut remettre ces tombeaux à leur place d'honneur dans l'église souterraine du Panthéon, les plus grandes précautions ne purent qu'en partie les préserver de la ruine⁷.

Con queste parole Louis-Marie Normand, incisore figlio di Charles-Pierre-Joseph⁸, introduce le due tavole rappresentanti i rilievi dei *tombeaux* di Voltaire e di Rousseau conservati nella cripta del Panthéon. Così come quello di Voltaire, anche il sarcofago ligneo di Rousseau, subì nei primi trent'anni dell'Ottocento, sorti alterne dovute agli altalenanti e precari equilibri politici, la salvaguardia dei quali impose una gestione piuttosto che un'altra dei *tombeaux*, quali rappresentazioni ufficiali nella memoria della Nazione e dei due personaggi che più l'avevano influenzata durante

⁷ L. M. Normand, *Monuments funéraires choisis*, cit., pp. 13-14.

⁸ Sul padre, Charles Pierre Normand, cfr. il capitolo *Maestri e allievi. Gli architetti francesi fra Roma e Parigi intorno al 1780 - 1790*, p. 91.

il secolo precedente. Normand⁹ ricorda, comunque, già con un certo spirito documentario, che, come il monumento «in gesso» a Voltaire, anche quello ligneo a Rousseau doveva essere provvisorio, con il progetto di poterlo realizzare forse in un materiale più durevole. Non è certo se tale intenzione prevedesse un monumento definitivo con le medesime fattezze di quello ligneo¹⁰. Questa notizia combacia con quella fornita dalla nostra analisi dell'iter progettuale seguito da Auguste Hubert nel 1794 ed è confermata dalla corrispondenza fra il Ministero dell'Interno e l'amministrazione del Panthéon durante il secolo seguente.

Le spoglie mortali del filosofo di Ginevra non conobbero requie fino alla fine del XIX secolo. Grazie allo spoglio dei documenti d'archivio, se ne può rintracciare il periplo all'interno dell'edificio sulla montagna Sainte Geneviève. Una prima migrazione avvenne poco dopo la cerimonia stessa della traslazione del 1794: il monumento in legno fu spostato, dal podio allestito il giorno della festa, in una cappella sotterranea. Da allora fino alla fine del decennio 1790 e durante tutto l'Impero, i *tombeaux* di Rousseau e di Voltaire, apparentemente legati da una sorte congiunta, rimasero in tale cappella, senza che ci si curasse né della loro collocazione, né, tantomeno, del loro stato.

Dalla corrispondenza scambiata fra l'allora ministro dell'Interno Jacques-Joseph-Guillaume-Pierre de Corbière e l'architetto Alexandre-Théodore Brongniart, che negli anni 1820 era sovrintendente ai lavori del Panthéon, oltre che dai verbali delle varie operazioni fatte eseguire negli anni ed oggi conservati presso gli Archivi Nazionali¹¹, abbiamo ricostruito i fatti relativi al *tombeau* di Rousseau durante la Restaurazione. Nel dicembre 1821, in clima di piena reazione ultra monarchica, successiva all'assassinio del duca de Berry, in previsione di restituire al culto cattolico l'edificio, fatto poi avvenuto solo il 3 gennaio 1853, il *tombeau* di Rousseau venne spostato una seconda volta. Ricollocato in una sala voltata

⁹ Citiamo Normand in qualità di fonte solo in relazione al più esatto dei rilievi che ci sono pervenuti. Quest'ultimo è altresì quello cronologicamente più vicino alla data di realizzazione del *tombeau* del Panthéon. Purtroppo, pur scrivendo trentotto anni dopo l'esecuzione del monumento a Rousseau, Normand non sembra invece altrettanto affidabile per quanto riguarda la ricostruzione dei dettagli delle vicende storiche relative.

¹⁰ Di fatto, un monumento definitivo al filosofo di Ginevra vide la luce più di 120 anni dopo ma in una forma molto meno grandiosa e dispendiosa di quella che Lakanal aveva immaginato all'epoca del progetto per la festa di Rousseau. Si tratta infatti di un cenotafio in marmo, scolpito da Albert Bartholomé e collocato nella navata principale del tempio solamente il 30 giugno 1920. Il *tombeau* originale del 1794, quello di cui qui ci occupiamo, invece, fu posizionato nel lato destro della galleria principale della cripta al tempo della Restaurazione.

¹¹ Le referenze d'archivio per la corrispondenza fra Brongniart ed il Ministro sono quelle della serie A.N. F¹³.

Il tempio nel tempio

sottostante il peristilio del tempio, all'interno di una nicchia, per giunta dall'entrata murata, come afferma Normand e conferma la corrispondenza di Brongniart, il monumento venne esposto ad un notevole degrado dovuto all'umidità costante e all'attacco delle muffe, fattori che ne determinarono una rapida e generale rovina. A ulteriore prova di queste circostanze, una lettera, datata 28 dicembre 1821, da parte di Brongniart a Monsieur Cochin, *maire* del 12° *arrondissement*, annunciava le operazioni che sarebbero state svolte all'indomani, poi messe effettivamente a verbale. Il documento è di particolare interesse perchè fornisce la ragione dello spostamento dei sarcofagi di Voltaire e di Rousseau, in questi termini:

Entre autres dispositions dont le Ministre de l'Intérieur¹² a jugé à propos de me confier l'exécution, pour la Consécration de l'église Ste. Geneviève sous l'invocation de la patronne de Paris, s. E. a prévu de rendre au culte de la chapelle souterraine en même temps que l'Eglise et à cet effet de retirer les sarcophages de Voltaire et Rousseau déposés dans cette chapelle. (...) Suivant la décision de s. E. les sarcophages ainsi que la statue en marbre de Voltaire qui se trouve également dans la chapelle souterraine doivent être transportés dans une salle voutée qui se trouve à l'extrémité de la galerie, sous la nef principale aux deux cotés de laquelle sont les caveaux affectés aux sépultures.

Tuttavia il reale motivo di tale migrazione dei monumenti da una posizione ad un'altra all'interno del Panthéon / Église de Sainte-Geneviève, spostamenti a cui va attribuita la corresponsabilità, insieme all'ineluttabile procedere degli anni, del rapido declino di materiali già di per sé non troppo durevoli, quali gesso e legno, si svela piuttosto in una lettera successiva, inviata pochi giorni dopo, il 25 dicembre, dal Direttore dei Lavori di Parigi al Ministro dell'Interno:

[...] l'embarras que ce prélat¹³ pourrait éprouver en raison de ce que le cendres de Voltaire et de Rousseau ont été déposées dans cet édifice au commencement de la révolution, et sont encore en ce moment dans la chapelle souterraine que devrais comme l'Eglise supérieure être rendue au culte. Votre Excellence m'a fait connaître qu'elle désirais que je m'occupasse de chercher les moyens dans cette circonstance délicate ce que réclamaient

¹² Joseph Jérôme, comte Siméon, tramite l'ordonnance del 12 dicembre 1821 «à la disposition de l'Archevêque de Paris».

¹³ Si intende l'arcivescovo di Parigi.

les circonstances morales et religieuses avec le respect dû aux tombeaux, en évitant avec soin tant ce qui pourrait donner aux personnes qui voudraient égayer l'opinion publique l'occasion de crier au scandale et de prétendre que l'on insulte à la mémoire des deux hommes célèbres. Monseigneur l'Archevêque de Paris m'a également entretenu du désir qu'il aurait de consacrer à la fois au Culte (...) et l'Eglise et sa chapelle souterraine, et de l'impossibilité de le faire, d'ériger un autel et de faire célébrer la messe dans cette chapelle si les sarcophages de Rousseau et Voltaire y restaient exposés aux regards des fideles¹⁴.

Fu appunto l'imbarazzo dell'arcivescovo di Parigi la ragione che spinse addirittura a murare i due *caveaux*, sia quello che ospitava il monumento funerario di Rousseau che l'altro, riservato a Voltaire, ormai relegati in una zona sotterranea esterna al perimetro consacrato del tempio. Quest'operazione, eseguita, come si legge nei verbali dell'epoca, sotto l'egida del commissario di polizia del quartiere e da Delvincourt, vicesindaco del 5° *arrondissement*, fu veramente disastrosa per i monumenti: da quel che si legge, essendo troppo grandi per essere trasportati con i mezzi a disposizione quel giorno, si scelse di smontarli e di trasferire nella nuova posizione separatamente, la cassa di piombo contenente i resti ed il monumento ligneo, pezzo per pezzo.

Oltre allo smontaggio del monumento, che si sarebbe ripercosso pesantemente sullo stato di conservazione, nemmeno lo spostamento, di per sé, fu senza conseguenze su certa parte dell'opinione pubblica. In particolare, nel 1822, Stanislas de Girardin, figlio del marchese René, protestò vivacemente presso il conte di Corbière, ancora titolare del Ministero dell'Interno, domandando, nelle due lettere del 1° gennaio e del 17 febbraio¹⁵, che cosa ne fosse stato in effetti dei resti del filosofo a cui la sua famiglia era stata tanto legata. Constatando un calo d'interesse da parte delle amministrazioni civili e il fastidio della gerarchia religiosa, egli domandava allora, una volta di più, la restituzione delle spoglie affinché fossero nuovamente inumate, a sue proprie spese, là dove Rousseau stesso avrebbe voluto, sull'Île des Peulipliers. Ovviamente Stanislas, malgrado fosse tornato alla carica anche il 22 marzo alla Camera dei deputati, non ottenne ciò che chiedeva, dato che sarebbe stata necessaria una legge per decretare un eventuale ritorno ad Ermenonville, così come un'altra

¹⁴ Per la corrispondenza dell'architetto Brongniart in merito ai lavori da far eseguire al Panthéon e relativi ai *tombeaux* di Rousseau e di Voltaire, si potranno esaminare le cartelle 1141 della serie F¹³ presso gli Archivi Nazionali di Francia.

¹⁵ Ambedue conservate a Chaalis, Fonds Girardin, D⁴ 31.

legge, a suo tempo, aveva stabilito la partenza alla volta del Panthéon. Dopo una nuova richiesta nel 1929, con una lettera¹⁶ dalla quale sappiamo che in quella data il monumento a Rousseau conservava la sua collocazione sotto al peristilio esterno della chiesa, «*lieu peu convenable aux restes d'un homme aussi célèbre*», il Ministero dell'Interno non rivide la propria posizione riguardo al monumento. Le ragioni di questo ulteriore diniego sono da ricercarsi non tanto nell'attaccamento del nuovo regime alla figura di Rousseau, oramai scemato alquanto, ma semmai nella convenienza prettamente politica e d'ordine pubblico: le autorità, pur rendendosi forse conto dei danni prodotti sul manufatto, a quest'epoca poco apprezzato d'altra parte, temevano che un nuovo trasferimento delle spoglie ad Ermenonville avrebbe suscitato uno scandalo fra i liberali. Inoltre, con la restaurazione della religione cristiana in Francia, si ritenne che i Mani di Rousseau avrebbero trovato la pace piuttosto sotto le volte religiose di Sainte Geneviève. Tali perplessità, espresse dal ministro in un documento riservato, fecero sì che la questione della collocazione e dell'eventuale ripristino del *tombeau* di Rousseau rimanesse in sospenso, come evidenzia anche il punto interrogativo con cui si chiude il documento:

Les philosophes peuvent très bien croire que le cercueil du citoyen de Genève serait mieux placé dans le jardin anglais d'Ermenonville que dans les caveaux d'une église chrétienne, mais leurs idées de convenance à cet égard doivent-elles être la règle d'un gouvernement sage ?

Sul finire dell'estate 1830, notando il grave stato di degrado in cui versavano i monumenti di Voltaire e di Rousseau, quest'ultimo addirittura ormai privo della parte superiore, Louis-Pierre Baltard, sovrintendente al Panthéon, chiedeva al Direttore dei Lavori della Città di Parigi, il visconte Héricart de Chury, di provvedere perchè le opere in legno realizzate durante la Repubblica venissero finalmente sostituite da sarcofagi definitivi:

[...]Une autre proposition que vous jugeriez sans doute convenable aussi de lui soumettre, serait celle relative à la construction des sarcophages définitifs pour Voltaire, J. J. Rousseau et le Marechal Duc de Montebello, au lieu de ceux en bois qui reçoivent leur cercueils, les deux premiers étant d'ail-

¹⁶ Citata da E. Henriot, «Les cendres de Voltaire et de Rousseau au Panthéon», *Le Temps*, n. 13, 1927, pp. 242-243. Alla stessa pagina si può trovare il testo significativo del rapporto del servizio del Ministero dell'Interno che suggeriva alcune considerazioni al conte di Corbière in merito all'affare Rousseau-Girardin.

*leurs dans un état complet de dégradation, celui de Rousseau surtout privé de la partie supérieure laisse apercevoir le cercueil qu'il devrait renfermer exactement*¹⁷.

Poco dopo, in seguito alle Trois Glorieuses, date ancora una volta le risoluzioni politiche delle vicende, si intraprese un primo provvedimento, proprio a causa del degrado incorso ai danni del monumento. Il 4 settembre 1830, sotto Luigi-Filippo, si decise di riportare al piano terra il *tombeau* di Jean-Jacques Rousseau, ancora una volta insieme a quello di Voltaire: i due vennero riposizionati nella medesima collocazione occupata fino al trasferimento del 1821. Si legge anche che, a quel punto, al curato di Sainte-Genève, che si era lamentato di dover celebrare la messa sopra quei resti «dannati», Napoleone III rispondeva in maniera saporita: «*Monsieur le curé, est-ce que vous croyez que ça leur est aussi très agréable?*».

Ma le ruote della storia girano talvolta assai rapidamente, così, trascorsi da allora soltanto tre mesi, all'indomani del colpo di stato del 2 dicembre, si optò per sistemare i *tombeaux* dei due filosofi nella navata principale della cripta del Pantheon, visibili al visitatore interessato, dunque, ma non evidenti al fedele ed al prelado. Tali circostanze sono confermate una volta di più ed illustrate in un documento¹⁸ che porta le firme di Ernst Hamel, Georges Berger, J.-L. Pascal, E. Le Deschault, J. Grand-Carteret, Auguste Castellant, i quali osservarono come la successione rapida, al principio del XIX secolo, di regimi basati su ideologie in forte opposizione reciproca, avessero dato luogo a tutta una serie di rumori allarmisti riguardo agli eroi della Rivoluzione sepolti al Pantheon, ed in particolare su Voltaire e Rousseau: si diceva infatti che i resti dei due filosofi fossero stati profanati o addirittura dispersi.

Fu così che, dopo il poderoso restauro compiuto in quello stesso periodo, il *tombeau* di Rousseau, che aveva conosciuto qualche decennio di pacifico oblio, subì l'ultima manomissione a scopo storico-scientifico. Il 18 dicembre 1897, su iniziativa del senatore Ernest Hamel ed autorizzazione del Ministro della Pubblica Istruzione, Alfred Rambaud, si procedette all'apertura dei due *tombeaux*. L'intenzione, tutta impregnata di positivismo, era quella di smentire i *roumors*, allontanare i sospetti sulla profanazione ed appurare alcuni elementi sulla causa della morte di Rousseau, mettendo definitivamente a tacere le voci che da più di un secolo ormai circolavano

¹⁷ Lettera datata 28 agosto 1830, A.N. F¹³ 1144.

¹⁸ Pubblicato al n. 8224 « Le sort des dépouilles mortelles de Rousseau et Voltaire », ci veda R. A. Leigh, *Correspondance complète*, cit., t. XLVIII, pp. 107-110.

riguardo alla effettiva presenza del corpo del filosofo al suo interno¹⁹. La commissione autrice della relazione, citando lo stato del monumento ligneo, riporta a proposito di tali indiscrezioni:

Il n'en était rien. Il est vrai que sous la Restauration, le Panthéon ayant rendu au culte, les cercueils de Voltaire et de Rousseau avaient été transportés, en dehors des locaux consacrés, dans "les deux caveaux d'une salle voûtée qui se trouve à l'extrémité de la principale galerie souterraine, sous le grand porche". Ce déplacement fut effectué le 29 décembre 1821. Quelque mois plus tard, Sanislas [de] Girardin fit de démarches auprès du compte de Corbières, ministre de l'Intérieure, dans le but de recouvrer le cercueil de Rousseau, et de le faire réenterrer dans l'île des Peupliers à Ermenonville (lettres du 1er et du 17 février 1822). Le ministre ne fit que répondre verbalement à Louis [de] Girardin, frère de Stanislas, qui revint à la charge le 21 mars 1822, à la Chambre des Députés, en sommant le ministre de répondre à ses lettres (cp. à Chaalis, fonds Girardin, une note non cotée de Stanislas, D⁴ 31). En réalité, comme devait le confirmer l'enquête de 1897, les cercueils de Rousseau et Voltaire n'avaient été dérangés ni sous la Révolution, ni sous l' Empire. En 1821, lors du déplacement des deux cercueils, un procès verbal fut dressé, de même qu'en 1830 après la Révolution de juillet. Entre 1830 et 1897 les deux cercueils n'avaient subi aucun déplacement. Le 18 décembre 1897, pour mettre fin une bonne fois aux bruits d'un sacrilège, une commission fit une enquête sur les deux

¹⁹ La delegazione che il 18 dicembre 1897 si incaricò di aprire i sarcofagi di Voltaire e di Rousseau includeva Berthelot (medico), Charavay, Philippe Gille, Grand Carteret, una squadra di operai, E. Chasles, J. Cain, Ch. Formentin, Jules e Léo Claretie, Georges Laguerre, E. D'Erville, Castellan, A. Pouglin, E. Lemarié, Clovis Hugues, i membri della commissione governativa che aveva disposto l'esumazione ed infine Hippolyte Buffenoir, il più grande collezionista e appassionato *rousseauiste* fra Ottocento e Novecento. Costui all'epoca era già autore di numerosi volumi su Rousseau e fervente promotore dell'iniziativa per l'erezione di un nuovo, più degno e solido, monumento a Rousseau nel Panthéon. Proprio Buffenoir, in una lettera del 1904 indirizzata a M. Chaumie, a proposito dei *tombeaux* di Rousseau e Voltaire al Panthéon, ricorda come lo stesso senatore Hamel, successivamente all'operazione nella cripta del Panthéon, il 21 dello stesso mese, avesse depositato sulla tribuna del Senato un progetto per far eseguire in marmo i mausolei di Rousseau e Voltaire. Dopo che una commissione di senatori, presieduti da Berthelot, ebbe analizzato la proposta, l'anno successivo, il 3 marzo 1898, il Senato «*considérant que les sarcophages en bois peint, véritables maquettes, (...) sont dans un triste état de délabrement, invite le Gouvernement de la République à faire exécuter deux monuments en marbre qui seront substitués aux sarcophages provisoires, et à donner ainsi une sanction définitive aux décrets de l'Assemblée Constituante et de la Convention Nationale, qui ont décerné à Voltaire et à Jean-Jacques Rousseau les honneurs du Panthéon*». Dopo aver pensato a Falguière per l'esecuzione delle opere, si optò alla fine per Bartholomé.

cercueils, qui se trouvaient toujours dans les caveaux de l'église. Cette commission (...) constata que le cercueil de Rousseau était recouvert par un "sarcophage en menuiserie peinte avec emblèmes, en assez mauvais état". C'est dans ce sarcophage qu'avait été placé en 1794 le cercueil de JJ transporté d'Ermenonville à Paris. Il "portait cette inscription : «Ici repose l'homme de la nature et de la vérité»". Dans ce sarcophage se trouvaient deux cercueils emboîtés l'un dans l'autre : un cercueil de plomb, portant en caractères majuscules et en toutes lettres l'inscription suivante : «HIC JACENT OSSA JOHANNIS JACOBI ROUSSEAU / Anno 1778», et un cercueil de chene. Aucun de deux sarcophages n'avait été reouvert depuis l'époque de la sépulture.

I giornali dell'epoca, addirittura la stampa londinese, con il Daily Graphic del 21 dicembre 1897, si sbizzarrirono nell'illustrare in maniera piuttosto gotica, tinteggiandola alla Poe, l'apertura dei *tombeaux* di Rousseau e di Voltaire. I disegni (Figg. 104 - 106), nonostante questo, sono sufficientemente accurati da far distinguere i tratti salienti del monumento e lo stato in cui si trovava.

In conclusione, gli spostamenti, del monumento funebre di Rousseau sono dipesi dagli alti e bassi della politica della Francia durante tutto il XIX secolo, rimanendovi indissolubilmente legati, quasi il *tombeau*, nella sua rappresentatività, costituisce, com'è stato recentemente affermato²⁰, il barometro del carattere più o meno destrorso o repressivo dei regimi che si alternavano.

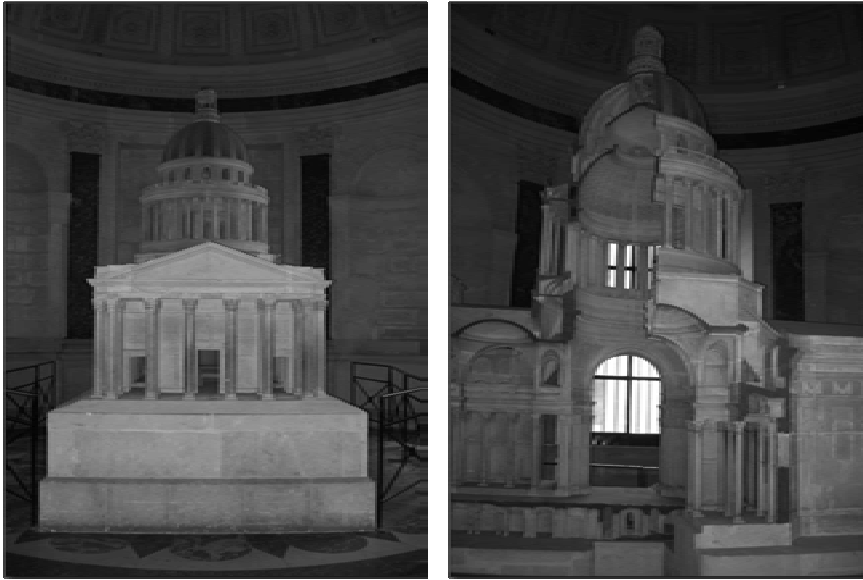
Oggi il *tombeau* è in discrete condizioni di conservazione e ciò che maggiormente interessa in questa sede è osservare, fatto sino ad oggi del tutto inedito, la rispondenza dello schema geometrico e tipologico del tempietto del monumento di Rousseau al primitivo tempio ligneo, rustico, tuscanico-dorico e, primariamente, all'iconografia sul tema della *capanna magistra*, tanto apprezzata dalla teoria dell'abate Laugier e citata dallo stesso Rousseau come primo segno di distacco dell'uomo dallo stato naturale.

I rilievi ed i fotoraddrizzamenti elaborati nell'ambito di questo studio presentano il monumento ligneo allo stato attuale (Figg. 107 - 110). Si è proceduto all'esecuzione di una prima campagna di misurazioni e rilievi nei mesi di ottobre e novembre 2009, con una successiva ulteriore verifica delle misure e degli eidotipi nel marzo 2013, al fine di controllare, inoltre, lo stato di conservazione del materiale e della struttura nel corso degli ultimi anni. Questo intervallo di tempo ha permesso di

²⁰ G. Navet, «Une pensée en héritage», *Textes et documents pour la classe* (TDC), 1er janvier 2012, n. 1027, p. 16.

Il tempio nel tempio

evidenziare come in realtà non si sia proceduto né *in toto* né in parte ad un restauro, per altro non urgente in effetti, ma solo alla periodica pulitura del monumento.



Figg. 99 - 100. Il modello del Panthéon attribuito a Jean-Baptiste Rondelet nelle condizioni odierne. Ripresa fotografica: E. Guzzo.



Fig. 101. Nella sezione del modello in gesso del Tempio dei Grandi Uomini è possibile osservare la disposizione dei *caveaux* nella cripta che si estende sotto l'intera superficie dell'edificio. Ripresa fotografica: E. Guzzo.

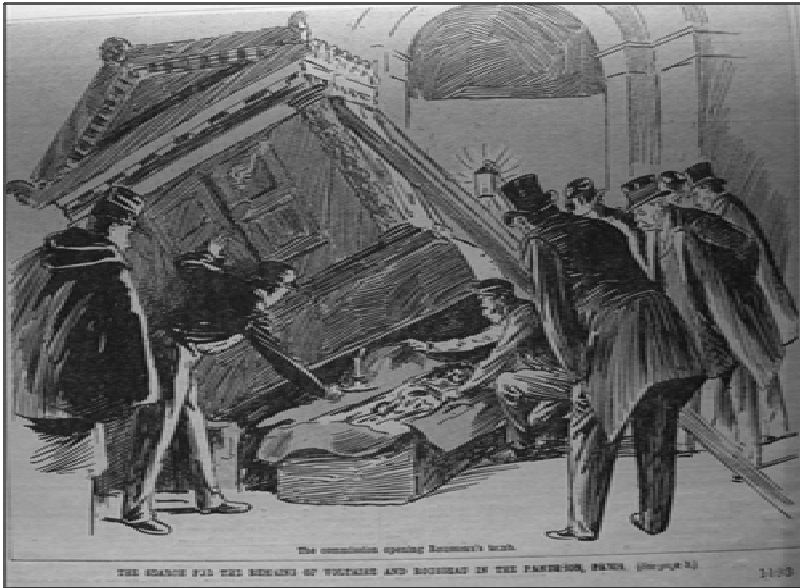


Fig. 102. Il *tombeau* di J.-J. Rousseau nella posizione attuale, all'interno del *caveau* a destra del corridoio principale della cripta. Nella nicchia che si apre alla sua destra è invece conservata la sepoltura dell'architetto del Panthéon. In primo piano le colonne doriche che Soufflot volle adoperare per il piano sotterraneo del tempio: un dorico rivisitato, sul modello di quello osservato nell'Italia meridionale, ma dotato di una base in grado di ingentilire la colonna e di renderla formalmente più accettabile ai contemporanei. Ripresa fotografica: E. Guzzo.



Fig. 103. La prima pagina del quotidiano britannico «The Daily Graphic» del 21 dicembre 1827, con la notizia e l'illustrazione dell'apertura del sarcofago di Jean-Jacques Rousseau nel Panthéon francese. Montmorency, Musée Jean.Jacques Rousseau.

Il tempio nel tempio



Figg. 104 - 106. Dettaglio delle illustrazioni tratte dal «The Daily Graphic» del 21 dicembre 1827. Nell'immagine in basso a destra è raffigurato il sarcofago in legno di Voltaire.



Figg. 107 - 108. E. Guzzo, *Fotoraddrizzamenti del prospetto frontale e di quello laterale sinistro del tombeau di Rousseau nel Panthéon di Parigi*. Gli elaborati mostrano lo stato di conservazione al giugno 2013.

Il tempio nel tempio



Figg. 109 - 110. E. Guzzo, *Rilievi del prospetto frontale e di quello laterale sinistro del tombeau di Rousseau nel Panthéon di Parigi al giugno 2013.*

Studio stilistico - proporzionale e raffronto con la teoria classica

Il sarcofago monumentale in legno, eseguito speditamente nelle prime giornate del mese di ottobre 1794, quelle precedenti all'arrivo della cassa di piombo a Parigi, è costituito da un basamento ligneo equipaggiato di dieci maniglie metalliche, rispettivamente due per ogni lato corto e tre per ciascuno dei lati lunghi (Figg. 109 - 110). Sullo stilobate dotato di due gradini, sorge il tempietto pseudodiptero, le cui semicolonne sono costituite da semplici tronchi d'albero, appena sbozzati, sui quali si notano ancora i disegni sinuosi di una rigogliosa edera rampicante. Richiamandosi direttamente ai piedritti, conficcati nel terreno, innalzati a sostegno della copertura a due falde della capanna primigenia e prive di base, come quelle dei templi tuscanici e dorici, le semicolonne sono però coronate da un rudimentale capitello, sul modello dorico, formato da una cordicella a torciglione, alla maniera di anulo e da un panierino di sottili funi che si inanellano in otto avvolgimenti sovrapposti l'uno sull'altro come echino. L'abaco è tradizionale, quadrato e scevro da qualsiasi ornamento. La trabeazione, priva dell'alternanza metopa-triglifio, è formata dal solo architrave, una semplice fascia con in alto, nel prospetto frontale, cinque *regulae* prive di *guttae*, che, in quello laterale, diventano undici, sormontate a loro volta da un listello continuo (tenia) il quale congiunge il resto della facciata al timpano. Tre acroteri in guisa di maschere tragiche ne coronano la sommità, mentre, lungo il margine laterale del tetto ed in perfetta corrispondenza con le *regulae* sottostanti il listello, undici antefisse per parte, rappresentanti anch'esse maschere piangenti, chiudono le linee stilizzate formate dai coppi del tetto. Come le semicolonne, anche le antefisse e gli acroteri sono realizzate in gesso, finite con una pittura color legno le prime e color bronzo le seconde ed i terzi. Non sono solo questi però gli unici elementi di gesso che ornano il monumento. Pur restando d'una estrema sintesi la struttura del tempietto viene completata da alcuni elementi di decoro in gesso, originariamente dorati, che servono a caratterizzare il *tombeau*: su entrambe le facciate brevi si scorge infatti una porta a due battenti, schiusi a lasciar fuoriuscire

una mano, incurante della proporzione e recante una fiaccola accesa che immediatamente richiama la tipica iconografia illuminista¹. Sui lati lunghi invece, oltre alle due semicolonne angolari, ve ne sono state disposte altre due con un intercolumnio, rispetto alle prime, pari a tre moduli ed uno reciproco di circa otto. Nell'intervallo maggiore trova spazio un'iscrizione in lettere capitali latine dorate «ICI REPOSE L'HOMME DE LA NATURE ET DE LA VERITÉ». In basso sono rappresentate in forma allegorica le Età dell'uomo che, guidate dalla leggiadra figura femminile della Virtù, con un'espressione di profonda mestizia, rendono omaggio al sepolcro all'antica del *philosophe*². Le figure, modellate in gesso, sono applicate direttamente sul fianco della cassa di legno che costituisce la base del *tombeau*.

Per quanto riguarda la composizione del sistema morfologico che costituisce il tempio rustico del *tombeau*, essa è studiata secondo una proporzionalità piuttosto rigorosa dei singoli elementi e dei loro rapporti reciproci e d'insieme. Le varie componenti morfologiche dell'ordine rustico, assimilabile per dimensioni al tuscanico, sono regolate nelle tre dimensioni da norme proporzionali attentamente studiate e desunte con disciplina dall'osservazione e dalla misurazione dei templi antichi di Roma e dell'Italia meridionale, specialmente di Paestum e Pompei.

L'intero sistema, articolando l'insieme delle tre parti principali in una serie di modanature «regolari»³, elementi, sub-elementi e porzioni, è calcolato in base all'unità di misura ancora in uso all'epoca, il *pied de roi*. Prima della riforma voluta da Colbert, il piede francese misurava 32, 6596 cm, in seguito, andando alla ricerca di unità di misura direttamente riscontrabili in natura e perciò quanto più possibile obiettive ed indiscutibili, già nell'agosto 1790 una commissione voluta da Luigi XV

¹ Alcuni hanno osservato che la mano recante la torcia farebbe parte di un simbolismo fin troppo scontato. Questo elemento, unito alla sproporzione, anche agli occhi dei contemporanei apparve come rozzo o semplicemente «brutto». Per i pareri dei contemporanei si vedano ad esempio: F. J. L. Meyer, *Fragmente aus Paris im IVten Jahr der französischen Revolution*, Hamburg, 1797, pp. 179-180; una lettera del Principe di Clary del 1810 citata da B. Bergdoll, «Le Panthéon / Sainte Geneviève au XIXe siècle: La Monumentalité à l'épreuve des révolutions idéologiques», *Le Panthéon, symbole des révolutions*, Picard, Paris, 2000, p.188.

² Il sarcofago rappresentato sui lati lunghi del monumento ricorda da vicino quello in marmo bianco, disegnato Hubert Robert e scolpito da Philippe Lesueur, fatto realizzare nel 1780 dal marchese Louis-René de Girardin sull' Ile de l'Elysée nella tenuta di Ermenonville per accogliere la stessa cassa di piombo trasportata poi a Parigi. *L'Ile des peupliers* fu poi un *topos* ricorrente nell'iconografia sul tema di Rousseau filosofo della Natura, oltre che meta di pellegrinaggi e vera e propria icona del culto *rousseauiste*, popolarissimo sulla fine del XVIII secolo.

³ G. Morolli, «Il "fiore della regola". Le componenti modanari ed il proporzionamento dei "cinque ordini" di Vignola», *Vignola e i Farnese: atti del convegno internazionale Piacenza 18 - 20 aprile 2002 / Comune di Piacenza, Ente per il Restauro e l'Utilizzazione di Palazzo Farnese*, a cura di Christoph Luitpold Frommel, Maurizio Ricci, Milano, 2003, pp. 174-205.

aveva stabilito l'opportunità di sostituire il piede con una lunghezza da scegliersi fra una rosa che comprendeva una frazione di meridiano, una dell'equatore e la lunghezza del pendolo che batte il secondo (ovvero 25 cm). Quest'ultima era stata rigettata essendo non omogenea, così si era continuato ad utilizzare l'antica unità, nonostante col decreto del 26 e 30 marzo 1791 si assumesse come unità di misura ufficiale della lunghezza il quarto di meridiano, ovvero l'attuale metro⁴. Il sistema metrico divenne d'obbligo nella nuova Repubblica il 1° giugno 1793, tuttavia nella progettazione e nell'esecuzione dei lavori, nell'ottobre dello stesso anno, ci si continuò a servire dei riferimenti tradizionali, come testimoniato dai dettagli riportati nei *memoires d'ouvrages* concernenti le diverse lavorazioni per la festa della di Rousseau al Panthéon.

Rispetto al *ped de roi* del 1668, quello che doveva venir adottato nella progettazione del *tombeau* all'epoca della sua abolizione in favore del sistema metrico, differisce di pochissimo, essendo il primo 32, 48375 cm ed il secondo 32, 4839 cm. Differenza, nel nostro caso, completamente trascurabile, dato che l'unità proporzionale su cui si basa l'impianto dell'intero progetto si identifica con una lunghezza di 17 cm, ovvero approssimativamente mezzo piede. Questa misura è in effetti il modulo (M) del tempietto che dà forma al *tombeau* e si riscontra come diametro della colonna, misurato all'imoscapo, secondo quanto indicato da Vitruvio. La stessa colonna, alta complessivamente 89,70 cm (poco più di due piedi e mezzo), misura invece 13 cm al sommoscapo (m).

Si evidenziano dunque due rapporti notevoli: il primo è quello di rastrematura, pari a $M / (M - m) = 1 / 4$ circa, che corrisponde a quella prevista pressoché unanimemente dalla teoria; il secondo è quello fra base (il modulo M) e l'altezza della colonna (h) che equivale a $M / h = 1 / 5$, in linea con l'ordine tuscanico codificato. Il fusto della colonna invece misura complessivamente 5 M in altezza, includendo il capitello, la cui larghezza massima resta pari al modulo M stesso (*Fig. 111*).

Per quanto riguarda invece la trabeazione (*Fig. 112*) è interessante notare come il rapporto tra la sua altezza totale (H) ed M sia $H / M = 1 + M / 2$, mentre tra l'altezza complessiva della colonna (h) e quella della trabeazione (H) sussista una relazione che vede $h = 3,5 H$, ovvero $1 / 3 + M / 2$ (diversamente, notiamo, dal rapporto 1 : 4 stabilito da Vignola).

⁴ La lunghezza definitiva del metro doveva però venir fissata solo più tardi, il 30 aprile 1799, in 3 piedi e 11, 296 linee del metro dell'accademia. Questa misura sarebbe stata confermata successivamente dalla legge del 10 dicembre 1799.

Il tempio nel tempo

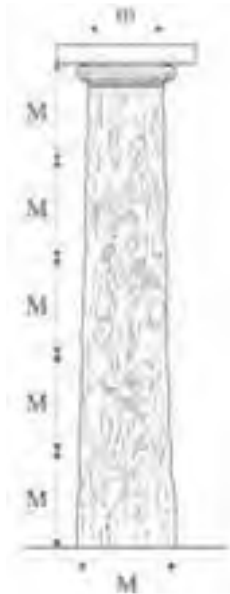


Fig. 111. E. Guzzo, *Composizione del fusto della colonna arborea del tombeau di Rousseau*, con l'indicazione del modulo e del dimensionamento dell'altezza. Si nota anche la proporzione della rastrematura fra M e m , coerentemente all'indicazione generale di Vitruvio, «Bisogna imitare la natura delle piante, cioè fare come si osserva negli alberi dritti (...) che sono grossi verso le radici e, man mano che salgono verso la cima, proseguono restringendosi con una regolare diminuzione» (*De Arch.*, VI, 2).

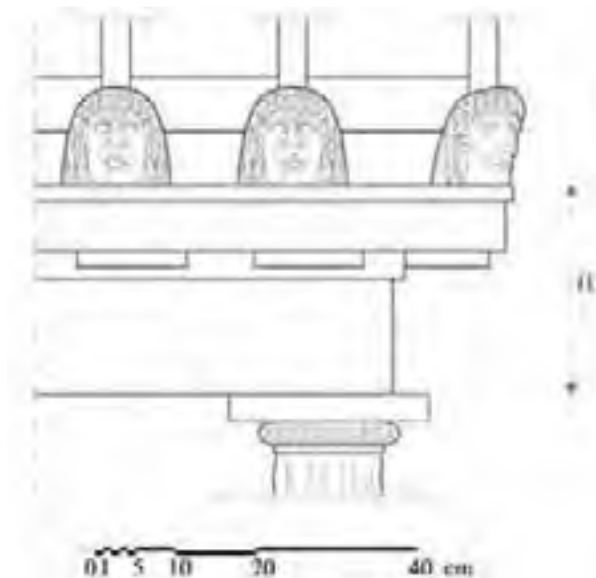
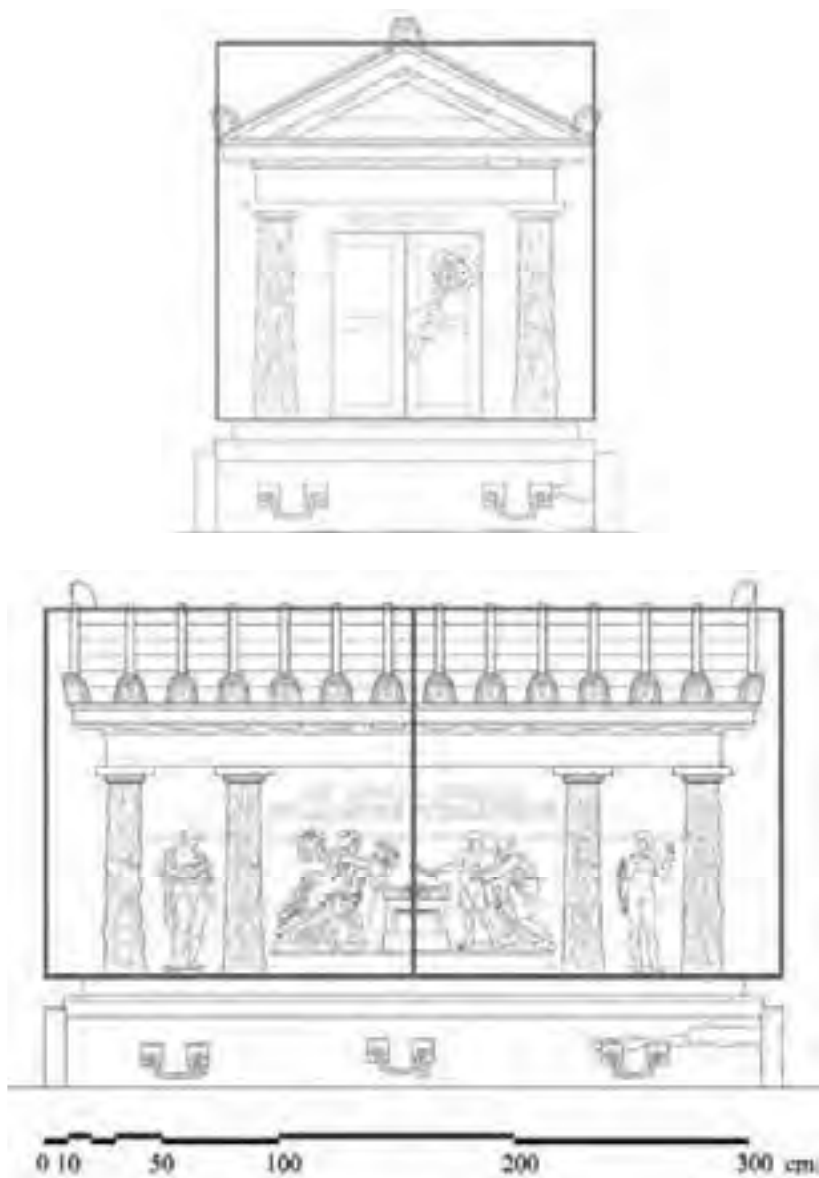


Fig. 112. E. Guzzo, *Dettaglio della trabeazione*, caratterizzata da un architrave liscio, privo di fregio. H indica l'altezza totale, includendo architrave e cornici.



Figg. 113 - 114. E. Guzzo, *Schemi delle proporzioni geometriche globali dei prospetti*, approssimativamente inscrittabili in quadrati.

Proseguendo nell'osservazione delle dimensioni orizzontali e verticali del tempio nel suo insieme, se complessivamente il prospetto frontale del tempio è quasi inscrittabile in un quadrato (Fig. 113), di poco differendo le due dimensioni fra loro ed essendo entrambe approssimabili a 4 piedi e mezzo (l'orizzontale 157,5 cm, la verticale 153,6 cm), si vede invece che il prospetto laterale equivale a 16 volte M (ovvero una

Il tempio nel tempio

proporzione di $3 + 1/2$ parti) in lunghezza (L) e a 9 volte M (cioè una proporzione di 2 parti) in altezza.

Sullo stesso fronte laterale (Fig. 115), si nota una proporzione pari a 3 nel rapporto L/h per cui, viceversa, si evince che la lunghezza L del prospetto è uguale a tre volte l'altezza h della colonna ($L = 3h$), ed ancora si può dire che l'intercolumnnio maggiore è pari a circa 8 M, quello minore esattamente a 2 M (intercolumnnio sistilo). Tornando al prospetto frontale, l'intercolumnnio è di ben 5 volte M.

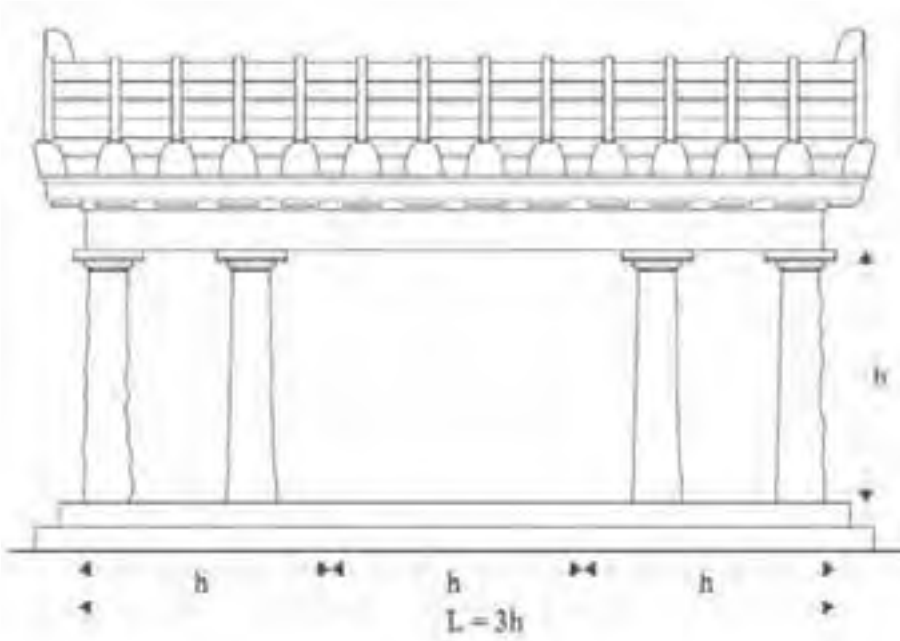


Fig. 115. E. Guzzo, *Proporzione della lunghezza L del prospetto laterale in base all'altezza h della colonna.*

In definitiva, se sulla base dell'osservazione del monumento volessimo stabilire quali relazioni dimensionali siano effettivamente congruenti con quelle codificate nella teoria degli ordini architettonici, dal trattato di Vitruvio in poi, riscontreremo una serie di parallelismi fra le proporzioni del *tombeau* ed il dimensionamento previsto per gli elementi dell'ordine tuscanico, ad esempio, nel trattato di Vignola. Infatti, nonostante una certa lontananza da questo per quanto riguarda la somma modulare delle tre parti principali (pedistallo, colonna e trabeazione), molti elementi di dettaglio dell'ordine tuscanico corrispondono: l'aggetto del cornicione, di circa 1M; l'intercolumnnio di $3 + M/2$; la dimensione minore dei mutuli di 1 M e per quanto concerne le altezze dei componenti del capitello tuscanico si vede che la tavo-

letta dell'abaco è uguale a $3p$, dove $p = M / 12$, mentre, per la tazza, il listello è $1p$ e l'echino ancora $3p$.

Il rilievo del monumento è stato eseguito nel contesto di questo studio come indispensabile strumento d'indagine, di documentazione e di preservazione. Non si sarebbe potuto infatti procedere all'analisi dimensionale delle proporzioni che ci hanno reso il *tombeau* interessante ai fini della ricerca storiografica, comparandolo con l'ampia ed autorevole teoria derivante da Vitruvio, se non servendosi di dati certi ed esatti, grazie cioè ad un confronto sicuro con le dimensioni reali dei dettagli di questa piccola architettura e delle relazioni dimensionali che ne caratterizzano l'insieme. Il valore di un nuovo rilievo, oltre che rivelarsi fondamentale per la conservazione, in futuro, del monumento, è dato anche dall'esiguità di testimonianze grafiche puntuali circa il *tombeau*, che andremo ad illustrare puntualmente nel prossimo capitolo.

Le rappresentazioni del monumento fra XVIII e XIX secolo

Nel corso delle mutevoli e spesso travagliate vicende storiche che riguardano la storia del *tombeau* di Rousseau al Panthéon, così intimamente legate alla storia della Francia moderna, gli schizzi ed i progetti originali del monumento sono andati dispersi, mentre le testimonianze grafiche o pittoriche che lo raffigurano sono estremamente rare. Pur fornendo indicazioni piuttosto scarse sia dal punto di vista quantitativo sia da quello qualitativo, esse si rivelano tuttavia di grande interesse, data la scarsità di documentazione, fattore che le rende ancora più apprezzabili. All'interno di più fondi si sono rintracciati tre disegni, di cui due autografi ed una incisione. Si tratta in primis di uno schizzo, databile con certezza al 1795, ovvero all'anno successivo rispetto all'esecuzione dell'opera; il secondo documento è un rilievo sufficientemente dettagliato del monumento pubblicato dal già citato Louis Marie Normand nel 1832; il terzo è infine un calco tratto dalla stampa del rilievo appena menzionato.

Il primo disegno (*Fig. 116*), oggi conservato al Cabinet des Estampes del Musée Carnavalet¹ è un bozzetto di Antoine-Laurent-Thomas Vaudoyer. Dati i buoni rapporti professionali e personali con i colleghi Auguste Hubert e Jean-Thomas Thibault, non stupisce che nel 1795, appena entrato a far parte dell'amministrazione del Consiglio degli Edifici Civili², Vaudoyer realizzasse uno schizzo che raffigura il *tombeau* di Jean Jacques Rousseau. Lo studio del prospetto frontale e di quello laterale del monumento ligneo, all'epoca ancora esposto nella navata principale del Panthéon, tracciato a matita su carta bianca (cm 9,1 x 14,0), è un disegno piuttosto velo-

¹ Presso il Gabinetto delle stampe del museo Carnavalet di Parigi il documento è consultabile con la referenza d'archivio CARD14262. Altrimenti è disponibile una versione on-line presso il sito internet dell'agenzia fotografica Roger-Viollet, che opera per conto del museo, o ancora una visione abbastanza dettagliata si può avere consultando il catalogo on-line delle collezioni patrimoniali dei musei della Ville de Paris.

² Di cui era impiegato lo stesso Hubert nello stesso periodo. Su Vaudoyer, si veda in questo studio il capitolo *Maestri e allievi. Gli architetti francesi fra Roma e Parigi intorno al 1780 - 1790*, in particolare la nota 7 p. 94.

ce che intende restituire *en gros* le caratteristiche salienti del monumento, senza però fornirne alcun dettaglio in merito né ai materiali né alle misure o alle proporzioni. Un particolare che però risulta evidente è la decorazione del timpano, oggi spoglio: dal tratto si può indovinare una corona vegetale ornata da nastri, forse posta ad inquadrare una piccola effigie raffigurante il filosofo, elemento che potrebbe a sua volta ricordare la corona civica scolpita da Lesueur, secondo il disegno di Hubert Robert, su un lato del sarcofago di Ermenonville, proprio al di sopra del pannello sul lato lungo e recante il motto di Rousseau, *Vitam impendere vero*. Nella parte alta del disegno, acquistato dal museo Carnavalet nel dicembre 1991, la calligrafia minuta e tondeggiante dell'autore riporta la didascalia «*tombeau de J. J. Rousseau au panthéon 1795*». Sul verso, si legge ancora il timbro «A.L.T. VAUDOYER».

Il secondo ed il terzo elaborato grafico (Figg. 117, 118) sono poi strettamente connessi fra di loro, essendo uno realizzato sulla base dell'altro. Si è reperito per primo il disegno che oggi si trova all' Abbaye de Chaalis³, conservato nel fondo che raccoglie i documenti appartenenti al marchese Louis-René de Girardin e a suo figlio Stanislas (Fig. 117). La traccia di questo elaborato grafico ci viene dall'inventario disposto da un altro discendente della famiglia dell'ultimo amico di Rousseau, Fernand de Girardin, che nel 1909 pubblicò a Parigi, presso Eggimann, una *Iconographie de J.J. Rousseau*⁴, dove, fra i vari oggetti che il conte riuscì a reperire sul filosofo, al n° 1086 cita un piccolo schizzo a penna su carta velina, non firmato.

³ Il riferimento del disegno in questione è GIR17 (N° 3807).

⁴ Girardin, *Iconographie de J.J. Rousseau. Portraits, scènes, habitations, souvenirs*, Eggiman, Paris, 1909, p. 262. Nello stesso volume sono riportati altri interessanti riferimenti riguardo alla vicenda legata ai monumenti in onore di Rousseau sia al Panthéon che per ovvie ragioni, ad Ermenonville. Il conte Fernand de Girardin inserisce nell'inventario, diviso per sezioni secondo i soggetti, delle osservazioni su pitture da lui catalogate, annotando, per ognuna, la posizione all'epoca in cui egli scrive e le loro dimensioni. Infatti già al n. 996 troviamo: «*Une planche gravée au trait représente le Tombeau de J.J.Rousseau/ au Panthéon/ / Cette planche est entourée d'un trait carré mesurant 21 cent. 8 sur 14 cent. 5, et se prolongeant en bas, de chaque côté, au-dessous de la ligne de terre. / Au-dessus du trait carré, on lit le titre ci-dessus et en haut, à droite : Pl. 50. / Sur le bas-relief du tombeau sont gravés en lettres grises ces mots : / Ici repose l'homme / de la Nature et de la Vérité /*», al n. 1038: «*Le sarcophage de J.-J. Rousseau au Panthéon. Tableau peint par ABRAHAM GIRARDET, né à Neuchâtel en 1764, mort en 1823. / Ce tableau contenait un effet de lumière a été gravé. Exposé au Salon de l'an IV*», ed ancora al n. 1075: «*Apothéose de Rousseau au Panthéon, 11 octobre 1794, par Abraham Girardet. / Dessin à l'aqua-tinte, mesurant environ 28 centimètres sur 20 centimètres. Ce dessin a été gravé. (Musée Carnavalet)*». Fernand de Girardin registra anche alcuni modelli preparatori per il monumento funebre di Ermenonville, così, al n. 1207 leggiamo: «*Maquette originale en terre non cuite, modelée par LESUEUR, du tombeau de J.J. Rousseau à Ermenonville. Le tombeau est élevé sur trois marches; c'est la plus grande de ces marches qui nous a servi à donner les dimensions suivantes : 30 cent. 5 de longueur sur 23 centimètres de largeur et 20 centimètres de*

[Lo schizzo] rappresenta un mausoleo con colonne, al centro del quale si vede la tomba di Rousseau su cui è iscritto il suo nome; quattro personaggi, di cui due non terminati, lo circondano. Fra le due colonne di destra si trova una figura femminile nuda; fra le due colonne di sinistra, una donna dà il seno a due neonati. Al di sotto della tomba e del gruppo centrale, si leggono queste parole: Qui riposa l'uomo della natura e della verità. L'insieme del mausoleo è sormontato da undici maschere antiche appoggiate su una specie di intelaiatura. La quinta maschera, a partire dalla destra, non è terminata. (Appartiene al Marchese di Girardin)⁵.

Questo disegno (cm 13,3 x 28,6), realizzato effettivamente su carta velina, è assai schematico e tende a sintetizzare gli elementi del fronte laterale del *tombeau* del Panthéon, tralasciando le peculiarità formali del monumento. Non solo: seguendo l'originale, oltre a presentare elementi non finiti (una maschera, le figure umane, in sostanza tutto ciò che risulta più complicato e laborioso riprodurre, specialmente per una mano poco atta al disegno), l'autore dimentica completamente gli acroteri (per quanto già assenti nell'originale), le *regulae*, i listelli e riduce le semicolonne dalla forma arborea a spogli cilindri dalla superficie alquanto ruvida⁶. Riguardo all'autore della copia di Chaalis, che dunque si limita a riprodurre parzialmente l'incisione di Normand, mostrando solo il prospetto laterale, forse non sarebbe troppo azzardato ipotizzare possa trattarsi di un incaricato che inviasse un'immagine del monumento al Panthéon alla famiglia Girardin. Una seconda ipotesi plausibile è quella di identificare l'autore della copia con uno dei membri della famiglia Girardin, dopo diversi anni ancora profondamente legata alla vicenda che l'aveva vista depauperata del ruo-

hauteur. / Cette maquette est posée, pour la soutenir, sur un socle de marbre noir. Elle a servi à élever le monument de l'île de Peupliers, à Ermenonville, en 1778. / (Collection Marquis de Girardin). » mentre al n°1209 « *Projet de monument à Jean-Jacques Rousseau, modèle en biscuit. / (Appartient à M. Picard, antiquaire, à Genève).* » ed infine, di seguito, al n. 1210 « *Modèle en plâtre du tombeau de Jean-Jacques Rousseau à Ermenonville, par LE SUEUR (Jacques-Philippe), né à Paris en 1759, mort à Paris en 1830. / Salon de 1791, sous le n. 460).* ».

⁵ Nel testo originario di Fernand de Girardin: « *petit croquis à la plume sur papier pelure, non signé. Représente un mausolée à colonnes, au centre duquel on aperçoit le tombeau de Rousseau, sur lequel est inscrit son nom; quatre personnages dont deux ne sont pas terminés, l'entourent. Entre le deux colonnes de droite se trouve une femme nue; entre le deux colonnes de gauche, une femme donne le sein à deux enfants. / Au-dessus du tombeau et du groupe central, on lit ces mots: / Ici repose l'homme / de la Nature et de la Vérité. / L'ensemble du mausolée est surmonté par onze masques antiques appuyées sur un semblant de grillage. Le cinquième masque, à partir de la droite, n'est pas terminé. / (Appartient au marquis de Girardin).* ». Appare piuttosto evidente l'imbarazzo del conte nel descrivere il disegno, a partire da quella copertura interpretata come « *un semblant de grillage* ».

⁶ O almeno così sembrano far intuire i tratti disordinati dell'ombreggiatura.

lo di genio tutelare dei resti del ginevrino, per sedici anni conservati con devozione nella tenuta di Ermenonville.

Relativamente al primo rilievo, quello eseguito da Louis Marie Normand, un esemplare della tavola è oggi gelosamente conservato presso la Bibliothèque Nationale de France, al Département des Estampes (Fig. 118). Questa incisione è la cinquantesima della seconda parte di una raccolta di *gravures* sui monumenti funerari di Parigi e provincia riuniti in un volume come una sorta di catalogo per artisti⁷. Normand si era proposto di assemblare numerosi esempi di monumenti funerari degli ultimi cinquant'anni, a suo giudizio notevoli per originalità della composizione, per gli aspetti relativi all'architettura e alla scultura, per il carattere innovativo, così come per il ricordo della storia recente che essi erano, a suo avviso, in grado di richiamare. Per far questo egli compara i monumenti commemorativi per tipologia, mostrando particolare apprezzamento per tutti quelli che si distinguono per originalità ed escludendo invece gli altri dal carattere troppo bizzarro. Nell'introduzione alla sua opera, pubblicata nel 1832, egli dichiara di aver potuto accedere, per realizzare le incisioni, ai disegni originali dei vari architetti. Entrano a far parte della raccolta, oltre ad alcune opere di Lesueur, diversi monumenti che si richiamano direttamente alle forme del tempio dorico greco, anche se rivisitato in stile neoclassico. Fra questi, alcuni progetti sono paragonabili per proporzioni al *tombeau* di Rousseau al Panthéon: ad esempio quelli di Mazors (tav. 12), Méry (tav. 29), Caristie (tavv. 31 - 32), Blanchar (tav. 58), Santpère fils (2^a parte, tav. 8 e 28), Van Cléemputte (2^a parte, tav. 20) e Hubert stesso (2^a parte, tav. 49, con il *tombeau* di Voltaire). Ogni *planche* è corredata di un commento da parte dello stesso Normand, che vi riporta alcune scarse notizie biografiche sul destinatario del monumento, riferimenti al contesto dell'esecuzione dell'opera, la data, spesso approssimativa, e, quando riesce a reperirlo, senza citare d'altra parte le proprie fonti, il nome del progettista. Nel caso specifico della tavola dedicata al *tombeau* di Rousseau (2^a parte, tav. 50) e alla sua più prossima con il rilievo del *tombeau* di Voltaire, Normand si lascia andare a considerazioni dell'ordine «*l'homme unique, universel, n'a pour dernière demeure qu'un misérable sarcophage en bois et en plâtre peint en marbre. Qui le croira!*». La tavola 49 (Fig. 119) è di grande utilità per stabilire la posizione esatta e seguire lo stato della peregrinazione dei due sarcofagi tanto esaltati quanto disdegnati: in basso a destra essa riporta infatti una piccola planimetria (Fig. 120) indicata come «*Plan d'une partie des souterrains du Panthéon français, indiquant les caveaux sous le Portique dans lesquels les Tombeaux*

⁷ L. M. Normand, *Monuments funéraires choisis*, cit. Nonostante l'opera sia abbastanza rara da reperirsi, anche la biblioteca dell'INHA ne possiede una copia agilmente comunicabile ai lettori.

de Voltaire et de Jean Jacques Rousseau ont été déposés du 29 Décembre 1821 au 20 Aout 1830». La tavola dedicata al *tombeau* di Rousseau, prende in esame il monumento nella sua completezza, mostrando non solamente il rilievo dei prospetti, ma anche una sezione orizzontale della cassa, con tanto di giunti della carpenteria in legno, presenti ai quattro angoli e a metà di ciascun lato lungo. La stampa è dotata di scala grafica e rappresenta le caratteristiche formali del *tombeau* con maggiore agilità rispetto alla mano della copia di Chaalis. Ciononostante, anche questo elaborato è carente dal punto di vista della rappresentazione dei dettagli architettonici e scultorei, per cui gli acroteri sono mostrati attraverso una esilissima sintesi geometrica soltanto nel prospetto frontale del tempietto, mentre sono del tutto assenti in quello laterale. I listelli e le *regulae* mancano nell'uno e nell'altro elaborato, come pure le nodosità e le caratteristiche tipicamente lignee delle semicolonne. I bassorilievi in gesso sono appena accennati, poveri di dettagli così come sono poi stati ricalcati nel disegno di Chaalis. Non deve sorprendere dunque vedere anche qui il timpano scevro dalla decorazione di forma circolare che si scorge invece nello schizzo di Vaudoyer del 1795. Diversamente dalla sua copia su velina, al centro della tavola di Normand il prospetto laterale riporta dei danneggiamenti, mostrando l'assenza di una parte del coperchio: nell'incisione si osserva che la porzione destra del tetto del tempietto è distrutta. Le figure umane dei bassorilievi appaiono non finite, ma questo particolare potrebbe altresì indicare che l'architetto, *Thibaut* (*sic.*, secondo l'attribuzione dell'incisore), abbia voluto così indicare lo stato di degrado nel quale doveva versare ancora nel 1832 il monumento. Anche il prospetto frontale mostra la sommità del *tombeau* parzialmente rovinata sul lato sinistro del timpano, così come pure danneggiato sembra il legno dello stilobate e del primo gradone dal basso. Da alcuni dettagli delle cerniere metalliche evidenti nel disegno, si evince come l'apertura della cassa si effettui mediante uno sportello incernierato sulla destra del lato corto, mentre la chiusura è assicurata da una serratura sulla sinistra dello stesso lato. Su questo sportello, che in fondo costituisce la parte centrale del prospetto frontale del tempio, è applicato infatti il bassorilievo in gesso che raffigura una porta a due battenti nell'atto di schiudersi e da cui si affaccia la mano recante la torcia accesa. Per quanto riguarda le tavole della Bibliothèque Nationale de France, esse sono marcate con un timbro che le identifica come «Dono Paul Blondel 1924», lo stesso che appare impresso sulle immagini, create come illustrazioni di un giornale inglese del tempo e già citate⁸, raffiguranti l'apertura dei sarcofagi nel dicembre 1827 e contenuti nello stesso incartamento presso il Dipartimento delle stampe: si tratta di una serie di rap-

⁸ Si veda in questa stessa sezione della monografia, *Norma ed interpretazione*, il capitolo *Il rilievo del monumento ligneo*, figg. 103 - 106 pp. 240 - 241.

Il tempio nel tempio

presentazioni riguardanti i monumenti di Rousseau e Voltaire che avevano attratto l'attenzione e l'interesse del medesimo collezionista.



Fig. 116. L. T. Vaudoyer, *Tombeau de J.J. Rousseau au Panthéon*, 1795. Parigi, Musée Carnavalet (D 14262). Lapis su carta ruvida.



Fig. 117. Anonimo, *Il tombeau di Rousseau al Panthéon*, fine XIX secolo. Chaalis, Abbaye royale de Chaalis. Inchiostro blu su carta.

Il tempio nel tempio



Fig. 118. L. M. Normand, *Tombeau de J.J. Rousseau au Panthéon*, da *Monuments funéraires choisis*, Paris, 1832. Tav. 50.

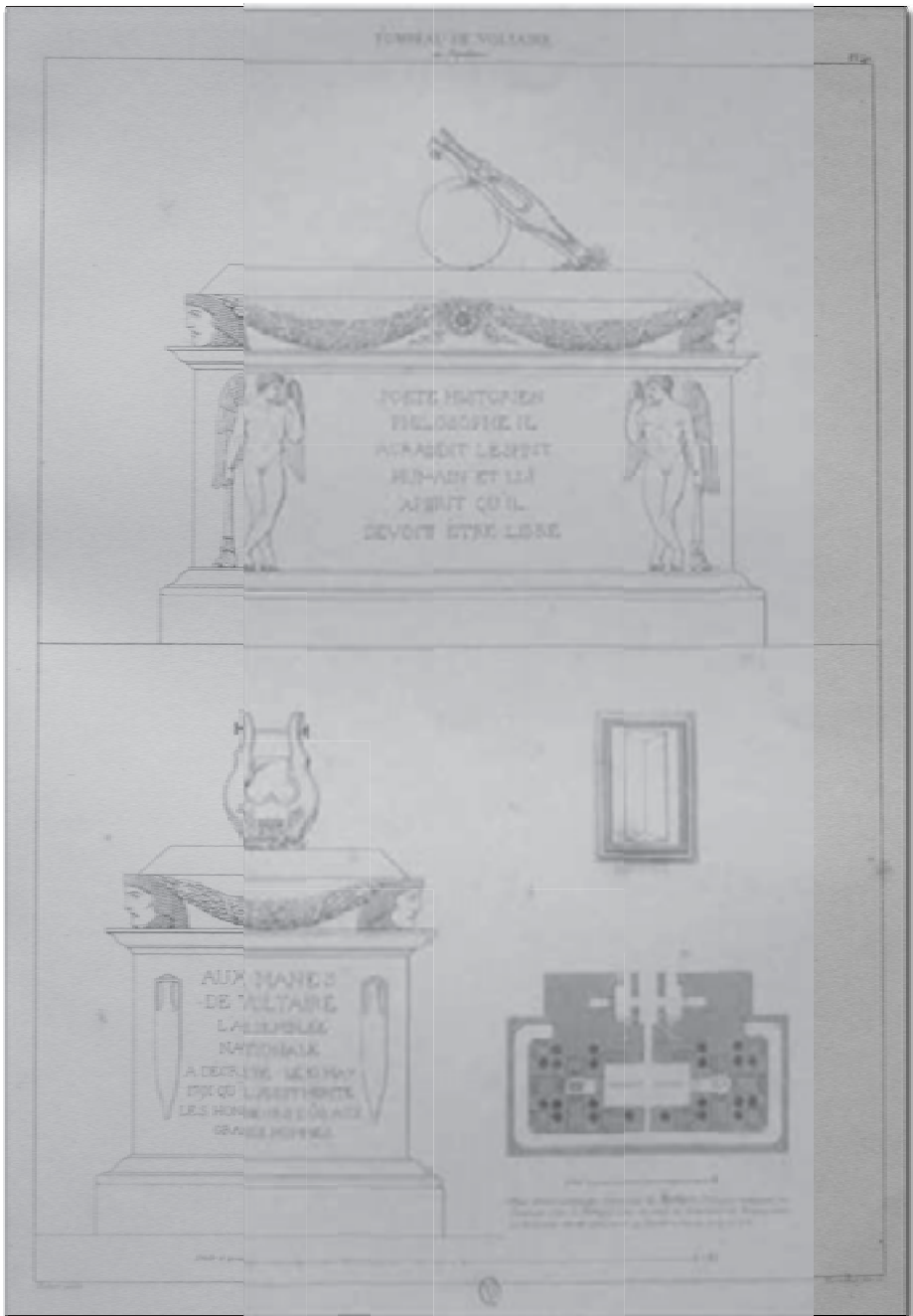
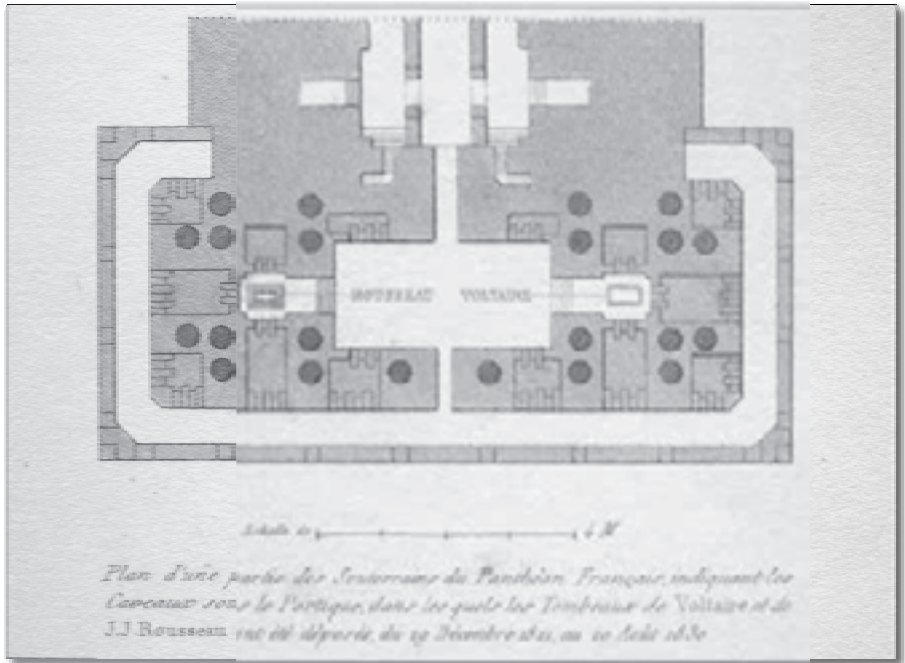


Fig. 119. L. M. Normand, *Tombeau de Voltaire au Panthéon*, da *Monuments funéraires choisis*, Paris, 1832. Tav. 49.

Il tempio nel tempio



Plan d'une partie des Souterrains du Panthéon Français, indiquant les Caveaux sous le Portique, dans lesquels les Tombeaux de Voltaire et de J.J. Rousseau ont été déposés, du 29 Décembre 1795, au 10 Août 1830.

Fig. 120. L. M. Normand, *Tombeau de Voltaire au Panthéon*, da *Monuments funéraires choisis*, Paris, 1832. Tav. 49. Dettaglio che mostra la disposizione dei monumenti di Voltaire e di Rousseau all'interno della cripta.

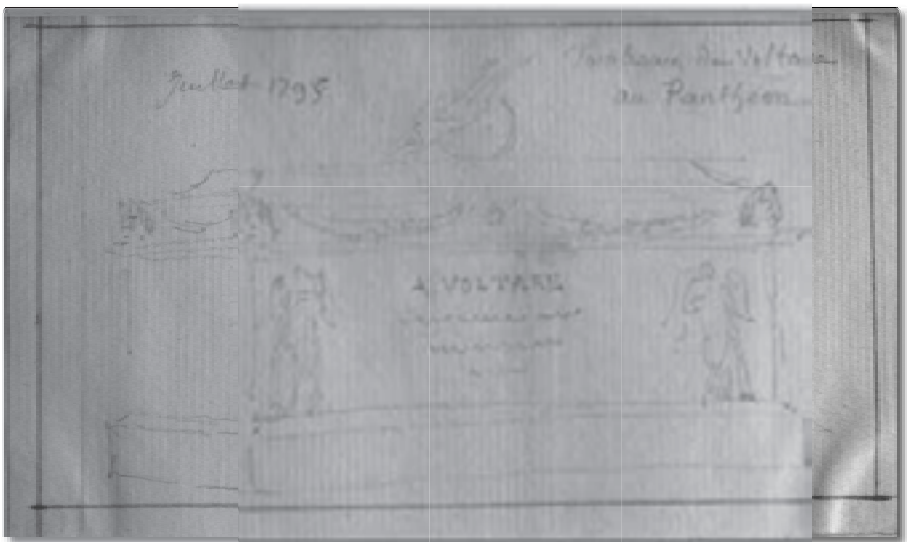


Fig. 121. L. T. Vaudoier, *Tombeau de J.J. Rousseau au Panthéon*, 1795. Parigi, Musée Carnavalet (D 14259). Lapis su carta ruvida.

Il *tombeau* di Jean-Jacques Rousseau fra regola e rivoluzione

Lo studio affrontato e l'ampia raccolta di materiale anche inedito presentato in questo lavoro costituiscono il tentativo di fare luce su un argomento fino ad oggi ancora affatto o poco frequentato dalla storiografia, su un monumento del quale ai nostri giorni poco o nulla era ormai comunemente ricordato, se non il fatto che si tratta del sarcofago del filosofo di Ginevra, giunto al Panthéon di Parigi al tempo della Rivoluzione. Ciò ha significato dover procedere nella ricerca utilizzando strumenti metodologici tanto rigorosi quanto, allo stesso tempo elastici.

Innanzitutto si è dovuto far fronte all'inesistenza di una bibliografia sul soggetto, circoscrivere perciò gli ambiti tematici correlati a quello del monumento e sui quali invece la letteratura si era spesa, ricercarne i risultati più convincenti, metterli a confronto e costruire così una nuova bibliografia di riferimento autonoma, che desse modo di individuare le fonti più opportune da analizzare.

La seconda difficoltà che questo studio ha dovuto superare è stato il confronto con le caratteristiche peculiari e le vicende burrascose del periodo storico a cui il monumento risale: a causa delle turbolenze politiche degli anni della Rivoluzione francese, infatti, i documenti relativi alle opere d'arte e alle commissioni per quelle celebrative pubbliche, incluse le realizzazioni di natura o scala architettonica, sono state frequentemente distrutte oppure andate disperse o, ancora, nei casi più fortunati, conservate ma introvabili per essere stata, la documentazione relativa, smembrata fra i fondi più diversi e lontani gli uni dagli altri. Nel caso del *tombeau* di Rousseau al Panthéon, si è infine appurato che i documenti originali esistono ancora, ma solo per quanto concerne l'aspetto amministrativo. Invece sono attualmente irrintracciabili i disegni, gli schizzi programmatici e preventivi al progetto, fatto che però ha reso ancora più affascinante il cammino documentario e deduttivo per giungere a formulare delle ipotesi attributive.

La questione sull'autorialità dell'opera costituiva infatti uno degli interrogativi base, su cui, da subito, appariva indispensabile far luce. Appurare l'identità della committenza e dei progettisti doveva aiutare, e molto, a risolvere la questione chiave che ci si era posti fin dalla prima osservazione dell'opera: come e per quali ragioni il sarcofago parigino del filosofo fosse realizzato mediante l'impiego di quelle forme

affatto estranee alla letteratura architettonica della tradizione italiana, a sua volta discesa dalla disquisizione intorno agli interrogativi sollevati dal trattato di Vitruvio, privo di figure e di cui si ignorano le fonti più antiche. Era inevitabile cercare di rispondere compiutamente e con coerenza alle domande che richiamavano con insistenza la nostra attenzione: al come ed al perché, ad esempio, le colonne arboree presenti sui prospetti del tempio rustico, evidentemente derivati dalla capanna vitruviana, ornino il monumento di Parigi; a quali proporzioni o sistema proporzionale complessivo il progettista si fosse rifatto; quali opere costui conoscesse; che formazione teorica avesse ricevuto e dove; secondo che processo e grado di approfondimento fosse pratico della trattatistica architettonica discesa da Vitruvio ed elaborata dal Rinascimento italiano; se ne avesse fruito direttamente o attraverso le filiazioni francesi più tarde e più vicine a lui; se avesse intrapreso consapevolmente l'utilizzo del modello della *capanna magistra* come rappresentazione architettonica del *philosophe de la nature*. Il secondo insieme di domande iniziali riguardava il processo di trasferimento, assimilazione ed elaborazione del tema iconografico delle origini, particolarmente caro alla teoria dell'architettura. Come, attraverso quali attori e quali procedimenti speculativi e progettuali, l'archetipo della capanna ha potuto concretizzarsi in un vero e proprio manufatto architettonico? Il progetto del *tombeau* di Rousseau, infatti, è sorprendente allorché lo si metta in relazione con il ruolo privilegiato che il tema della capanna *magistra* riveste nel contesto della costituzione e della diffusione delle conoscenze legate all'arte del costruire nel campo culturale inizialmente definito dall'Umanesimo e dal Rinascimento italiano, attraverso la trattatistica, fino al passaggio nel contesto accademico francese, illuminista e rivoluzionario. Il secondo filone d'indagine per comprendere il percorso progettuale del monumento riguardava dunque il ruolo dell'iconografia dei trattati che circolavano nell'arco di circa quattro secoli in Europa, passando di mano in mano, da botteghe ad accademie, frangendo frontiere fisiche e culturali.

Inquadrare lo studio del *tombeau* di Rousseau nel suo appropriato contesto teorico consente di riportare alla luce il legame molto stretto fra diversi settori del sapere, a volte solo apparentemente distanti. Gli strumenti metodologici e le fonti di cui ci si è avvalsi infatti svelano qui il legame profondo che intercorre a livello semantico e dello sviluppo del pensiero moderno in occidente, fra i trattati d'architettura ed il monumento ligneo, richiamando direttamente la dottrina platonica della mimesi, la nascita della società civile, quella del linguaggio e dell'architettura, l'approccio della civiltà nei confronti della natura ed il suo innato desiderio di controllarla ed imitarla, riconoscendole anche l'esclusivo diritto a condurre la mano dell'artista, la tecnica dell'architetto ed il pensiero del filosofo.

Costatare l'esistenza di almeno tre precedenti realizzazioni tridimensionali, anche se parziali, della capanna *magistra*, la colonna romana della Basilica Cisterna di

Istanbul, quella bramantesca nella loggia di Sant' Ambrogio a Milano, citata anche da Rykwert e le colonne del loggiato di Palazzo Malaspina ad Ascoli Piceno, invitava ulteriormente ad approfondire con metodo la questione. Al di là dell'appartenenza alla medesima sfera temporale o allo stesso ambiente geografico - culturale, ci sembrava con ogni evidenza che, anche in epoca antica e rinascimentale, i progettisti non si fossero limitati a guardare al mito della capanna seguendo l'indicazione di rispettarne il modello al fine di evitare errori grossolani o deviazioni illegittime dalla buona architettura. Piuttosto abbiamo osservato come costoro, in alcuni episodi, rari d'altra parte, abbiano trasferito nella realtà uno o più elementi caratteristici della capanna, o addirittura la sua stessa struttura, evoluta da semplice rifugio a primitivo tempio rustico, così come mostrato sulla pagina da tanti autori del Cinquecento italiano e del Settecento francese.

Sulla scorta di tali casi, con il progetto del *tombeau* di Rousseau, la capanna primigenia supera dunque definitivamente la sostanza ideale ed immateriale di modello? A questa domanda la ricerca risponde positivamente, per aver verificato che il sistema dimensionale e proporzionale utilizzato per il tempio rustico di cui fu data la forma al *tombeau* corrisponde per lo più agli schemi della letteratura e non è invece invenzione casuale del progettista. Lo attestano i rilievi architettonici del monumento, condotti secondo gli odierni metodi scientifici e realizzati nell'ambito dello studio monografico. Gli elaborati grafici e fotografici prodotti dalla ricerca e presentati in queste pagine costituiscono, secondo i nostri dati, le prime ed uniche restituzioni dimensionali esatte fin'ora disponibili.

L'esame sul modulo, sull'unità di misura e sulle proporzioni ottenute hanno rivelato che il pensiero concettuale alla base dell'impiego dell'ordine rustico è frutto di un'intenzione progettuale consapevole e coerente, generata dalla conoscenza e dallo studio delle regole di composizione e proporzionamento della trattatistica architettonica. Ciò è stato messo in particolare evidenza dal confronto dei dati ottenuti dalle misurazioni di prima mano con i sistemi normativi per la costruzione dell'ordine, contenuti nella letteratura architettonica esaminata e specialmente nei trattati più in uso in epoca moderna, ovvero con la regola di «proporzionamento generale» di Jacopo Barozzi da Vignola, o con quella detta della divisione «per parti uguali», nota anche come «a cascata».

Quali fossero i testi che circolavano fino a quel momento nell'ambiente della generazione di architetti parigini attivi fra gli anni 1770 - 1790, lo si è rilevato contestualizzando il progetto dal punto di vista teorico. Come è emerso indagando sulla composizione della biblioteca di alcuni dei protagonisti della vicenda del progetto

per il *tombeau*¹, la base teorica e progettuale di architetti quali Hubert, Thibault, Vaudoyer, Delannoy, Rondelet, Legrand, Molinos, Gisors, Célièrier, Chalgrin, Brongniart e Vignon, era costituita soprattutto da trattati d'architettura italiani, per lo più, ma anche inglesi e tedeschi, da raccolte di modelli e di lezioni date nell'ambito dell'accademia francese, così come da edizioni di Vitruvio. Oltre che di queste basi teoriche, il loro immaginario si nutriva della visione grandiosa di un passato repubblicano e di tutti quegli interessi e quegli afflatti caratteristici degli anni del rinnovamento subitaneo favorito dalla Rivoluzione. In un'epoca incerta destinata a segnare l'inizio della modernità, rievocavano l'aura dorata della classicità ed invitavano contemporaneamente a recuperare l'identità originaria, più naturale, di una nazione gli esempi diretti dell'architettura classica studiata negli anni del soggiorno romano, le antichità osservate nei viaggi in Italia e in Grecia, i *reportages* di storici, archeologi ed altri viaggiatori europei, le letture degli autori classici, la suggestione esotica dell'Egitto, la poesia frondosa dei contemporanei, gli esempi dei maestri visionari come Ledoux e Boullée, la tendenza sistematica ed illuminata della filosofia che agitava gli intellettuali e muoveva le masse ed infine le regole sicure di una architettura rinnovata delineate da Laugier e Perrault.

L'ulteriore tappa che questo studio esigeva di affrontare è stata infatti la ricostruzione del contesto storico, scandendone i diversi momenti. Per poter giungere al progetto della piccola architettura celebrativa dedicata a Rousseau, era necessario riuscire a delineare i ruoli e gli intrecci politici e personali fra alcuni dei protagonisti della Rivoluzione e dei primissimi anni della Repubblica, uomini di potere, amministratori, artisti, teorici ed architetti. A questo scopo anche luoghi già esplorati dalla letteratura hanno fornito informazioni utilissime, perché letti in relazione ad un nuovo contesto. Ma è grazie all'approccio metodico e sistematico nei confronti di un'enorme quantità di documenti ancora inediti, che è stato possibile risalire fino ai dettagli dei progetti concepiti, raffrontandoli inoltre con le testimonianze descrittive o iconografiche delle opere effettivamente realizzate. L'insieme delle fonti più ricche d'informazioni è costituito dalla documentazione conservata negli archivi, relativa alla vicenda della traslazione di Rousseau al Panthéon: i carteggi fra l'amministrazione e gli organizzatori, i resoconti dell'*ordonnateur*, i verbali delle commissioni, dei comitati e le pubblicazioni sulla stampa dell'epoca, sul *Mercur de France*, su *Le Moniteur* o sugli organi d'informazione stranieri. Altre fonti preziose sono i dipinti ed i disegni realizzati da artisti ed architetti nell'occasione, rintracciati in gran parte presso gli Archives Nationales, il Département des Estampes della Bibliothèque Nationale

¹ Si veda più avanti il *Regesto documentario*, p. 423 e sgg.

de France, la Bibliothèque d'Études Rousseauistes di Montmorency, l'Archive Girardin a Chaalis ed il Cabinet des Dessins du Musée Carnavalet.

In questo modo, nonostante la mancanza dei disegni originali, si è potuto in parte supplire al buio quasi totale sul *tombeau*, rintracciare identità e motivazioni della commissione del progetto, artisti, architetti e manodopera coinvolta, reperire i rilievi, gli schizzi ed i disegni esistenti, fino ad essere in grado di avanzare delle ipotesi attributive.

Se erano stati dimenticati i nomi del progettista, del disegnatore del monumento e dell'organizzatore della cerimonia, grazie a questa ricerca oggi possiamo riconoscere e riscoprire i personaggi che hanno rivestito tali ruoli. Se ne sono finalmente delineate in maniera puntuale e sistematica biografia, formazione, letture, progetti, posizione politica, ruolo amministrativo, collaborazioni professionali e relazioni personali. Si è dedotto quindi, a partire dai documenti reperiti e dal confronto diretto di produzioni grafiche e pittoriche con la biografia, il loro ruolo nell'occasione del trasferimento al Panthéon: Jacques-Louis David in veste di primo ispiratore dell'immaginario di questo genere di feste civili; Auguste Hubert come architetto incaricato della progettazione dei dettagli e del coordinamento della festa per Jean-Jacques Rousseau; Jean-Thomas Thibault quale disegnatore ed aiuto dell'*ordonnateur* per il progetto del monumento ligneo ed infine, il *deus ex machina*, Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy in quanto probabile ideatore teorico del progetto, della metafora teorica e filosofica contenuta nel monumento, del collegamento fra forma primigenia vitruviana dell'abitare e genesi della prima società umana riscoperta da Rousseau.

Circa l'interpretazione del *tombeau* vengono proposte al lettore due chiavi di lettura. Innanzitutto il piccolo tempio ligneo di Rousseau nella cripta del Panthéon, grazie all'opera di architetti che la storia ha in seguito relegato in una corrente tutto sommato marginale, giunge nel 1794 a riaffermare in tre dimensioni l'assunto classico della derivazione dell'arte della costruzione dall'archetipo della capanna primigenia descritto da Vitruvio. Questo si deve alla ricerca illuminista rigorosa, stimolata in Francia a partire dalla metà del Settecento da Cordemoy, Laugier e Perrault, per rifondare il sistema di regole su cui basare la costruzione e la composizione architettonica. Tale impianto si dichiarava scevro da intellettualismi licenziosi e si sosteneva invece sul funzionalismo morfologico e sul realismo mimetico, secondo l'assunto vitruviano «Quel che non può essere realmente, non deve neppure essere rappresentato formalmente» (*De Architectura*, IV, II, 1-5). Attraverso la realizzazione del monumento di Rousseau, la riscoperta ed ultima affermazione della bontà del modello mimetico della capanna vitruviana, simbolo di funzionalità ed onestà compositiva, dava il via alla spinta teorica per lo sviluppo dei sistemi innovativi del XIX secolo,

basati poi sul concetto di tipo, sul modulo e sulla griglia. Infine, la ragione principale per cui al *tombeau* del *philosophe de la nature* fu conferita la forma del tempio rustico, dalle colonne arboree avvolte da tralci d'edera, risiede soprattutto nella volontà didascalica e celebrativa di rendere evidente ed esplicita la stretta relazione semantica e teorica del monumento a lui dedicato con le tesi del pensiero naturalistico del ginevrino, ormai ritenute ispiratrici della Rivoluzione.

A conclusione delle indagini svolte, restano aperte alcune ipotesi, al cui eventuale sviluppo o conferma potrebbe in futuro recare il reperimento di fonti di prima mano oggi non disponibili. Ad esempio, qualora emergessero nuovi documenti autografi, la disquisizione sull'attribuzione e le teorie qui avanzate potrebbero trovare finalmente una soluzione incontrovertibile. Infatti, se è vero che la documentazione amministrativa ufficiale reca ogni volta la firma di Auguste Hubert, è opportuno non sottovalutare il ruolo degli altri personaggi individuati nel corso di questo studio e le relazioni, non ufficiali, intercorse fra loro.

L'esame formale e storiografico del *tombeau* di Rousseau al Panthéon di Parigi quale tempio nel tempio, attraverso l'iconografia e i documenti inediti, può fornire un contributo originale e nuovo anche alla discussione intorno al mito della capanna vitruviana. Mettendo a confronto le interpretazioni iconografiche rinascimentali con quelle settecentesche, lo studio ha inteso mettere in luce punti di contatto e distanze fra due epoche storiche diverse, fra teoria architettonica e speculazione filosofica. La piccola architettura celebrativa realizzata per la festa di Rousseau nei frenetici primi giorni di vendemmiaio dell'anno III della Repubblica, incarna un emblema fortemente simbolico e allo stesso tempo costituisce un eloquente strumento politico e di consenso. La sua realizzazione, permettendo al *topos* della capanna vitruviana di assumere pienamente forma concreta, lignea, ne segna il culmine della celebrazione ed allo stesso tempo l'inizio dell'oblio da parte dei Moderni. Questi avrebbero di lì a poco preferito altri sistemi progettuali e criteri compositivi, ribellandosi definitivamente alla tradizione classica.

Appendici

Antologia iconografica sul tema della capanna originaria nella letteratura architettonica in raffronto col *tombeau* di Rousseau a Parigi

Classical architecture is a visual «language» and like any other language has its own grammatical rules. Classical buildings as widely spaced in time as Roman Temple, an Italian Renaissance palace and a Regency house, all show an awareness of these rules, even if they vary them, break them or poetically contradict them.¹

Il contesto culturale e progettuale in cui, negli anni immediatamente successivi alla Rivoluzione Francese, maturò il progetto per il monumento ligneo a Jean-Jacques Rousseau, era permeato della profonda influenza della cultura architettonica classica, riportata in auge dai nuovi ritrovamenti archeologici e dalla rinata passione antiquaria. Gli elementi fondamentali del linguaggio architettonico che già caratterizzavano l'ambiente accademico prima del 1789, tuttavia, durante la Repubblica vennero interpretati ancora più vivacemente in chiave nazionalistica, rilette e riprogettati secondo un gusto che era più propriamente francese e soprattutto, nelle intenzioni della committenza pubblica delle amministrazioni rivoluzionarie, adatto ad una Francia libera e rifondata su nuovi principi. La raccolta presentata in questa sezione fornisce al lettore una vasta gamma di esempi iconografici sul *topos* classicista della capanna vitruviana, motivo che ha giustificato, fra i primi, l'interesse per avviare l'indagine e l'esame sul *tombeau* di Rousseau nella cripta del Panthéon francese. Senza avanzare la pretesa di costituire un'antologia universale ed esaustiva sul tema delle origini dell'architettura e prendendo le mosse da studi mirati ai quali si rinvia nella bibliografia, questa appendice viene proposta al lettore come strumento di ausilio per raffrontare le forme dell'archetipo vitruviano col soggetto principale di questo volume, il piccolo tempio rustico nell'algido Temple des Grand Hommes a Parigi: il monumento a Jean-Jacques Rousseau. La sezione ha quindi lo scopo di facilitare il confronto fra il modello teorico e la sua realizzazione tridimensionale in legno, di

¹ J. Summerson, *The Classical Language of Architecture*, cit.

evidenziare cioè, attraverso la comparazione visiva diretta con le illustrazioni estratte dalla letteratura, le strette relazioni fra teoria e pratica, fra modernità e classicità, tra elementi di continuità e tratti innovativi. Percorrendo infatti le illustrazioni delle diverse edizioni del trattato di Vitruvio, così come quelle dei trattati e della letteratura architettonica in genere, si rende ancor più evidente l'assunto dal quale parte la nostra tesi, esplicitando il legame fra l'archetipo della capanna vitruviana, specialmente nella sua forma monumentale, col tempietto rustico di Rousseau. Il modello archetipico è mostrato nell'antologia attraverso la ricchezza delle formule interpretative che ne sono state fornite da vari autori nel corso dei secoli. Soprattutto, però, il criterio di scelta delle illustrazioni è stato quello della rispondenza alle caratteristiche del monumento ligneo nella cripta del Panthéon.

Grazie alla veduta d'insieme dei vari episodi iconografici e benché il mito vitruviano muti spesso secondo il contesto nel quale viene realizzata la sua descrizione, illustrata o testuale, tuttavia possiamo osservare come, ad ogni rappresentazione della capanna, emergano dei caratteri fondamentali invariabili. Il modello vitruviano della prima architettura realizzata dai progenitori viene di volta in volta interpretato dai teorici e trattatisti secondo forme costruttive varie, sempre più evolute in direzione della capanna monumentale, ma sempre improntate sul concetto strutturale e funzionale del modello archetipico. La capanna *magistra* si configura sempre, nei trattati, come un artefatto in legno, messo in piedi grazie a tronchi di legno e rami divelti, costituendo i vertici di una pianta quadrangolare i cui quattro piedritti verticali sono sempre sormontati orizzontalmente da altri quattro che, nella maggior parte dei casi, sostengono a loro volta quattro elementi inclinati e congiunti a formare «una sorta di tetto ricoperto da fogliame abbastanza fitto perché né la pioggia né il sole possano penetrare»². Questa struttura, a cui «non vi sarà più nulla da aggiungere», fino alla metà del XVIII secolo è stata approvata dalla quasi totalità dei trattatisti, fatte le dovute eccezioni, dando luogo comunque ad un *corpus* di declinazioni in parte anche piuttosto distanti le une dalle altre. Le differenze più interessanti si riscontrano infatti allorché si applichi una scelta fra le illustrazioni presenti nelle diverse categorie di opere prese in esame. L'antologia iconografica è stata per questo suddivisa in tre sezioni.

La prima riguarda quelle opere che abbiamo ritenuto di poter raggruppare con l'indicazione di filologia vitruviana, intendendo con tale espressione edizioni vitruviane e commenti al testo latino. Il criterio con il quale sono state scelte alcune edizioni piuttosto che altre è stato quello di privilegiare quelle i cui autori avessero ac-

² M. A. Laugier, *Saggio sull'Architettura*, Aesthetica Editrice, Palermo, 1987, pp. 47 - 48.

colto la sfida di ricostruire graficamente la capanna di cui scrive l'architetto latino, fornendo ognuno la propria versione. Questa prima sezione antologica rivela come nella filologia vitruviana la capanna primigenia sia stata rappresentata con alcune variazioni formali, seguendo tuttavia un modello unico: essa è illustrata come abitazione dei Colchi o dei Frigi, costituita di quattro piedritti isolati con le sommità intrecciate, a forcilla semplice o composte per incastri del legno lavorato, oppure sul completamento con tamponatura delle pareti con grossi rami o travi in orizzontale.

La seconda parte dell'antologia riunisce invece la letteratura architettonica di diversa natura: vi sono raccolti manuali pratici d'architettura, saggi e scritti di teoria e composizione, ma anche dizionari di termini architettonici o, ancora, raccolte antiquarie e archeologiche. In questa serie di opere, gli autori dimostrano di sentirsi autorizzati ad una maggiore libertà interpretativa. Soprattutto emergono sempre di più, nell'avanzare dei secoli, i confronti grafici fra diversi tipi di capanne. Oltre a ciò, spicca particolarmente il raffronto fra le forme naturali artificiali e le costruzioni architettoniche che da esse sono fatte discendere attraverso un procedimento di imitazione ed anche di assimilazione di procedimenti di assemblaggio e tecniche costruttive. Qui ritroviamo gli esempi forse più interessanti per quanto riguarda la lettura del progetto alla base del monumento a Jean-Jacques Rousseau nel Panthéon di Parigi, avvicinandoci progressivamente allo sguardo dei trattatisti del Settecento francese, affascinati da quel ritorno alla Natura teorizzato dal ginevrino.

L'ultima sezione antologica comprende infine i disegni d'architettura che si rapportano, anche in modo diverso o alquanto fantasioso, con il tema dell'origine dell'architettura: fra questi, sono stati inclusi solo quelli che, a nostro avviso, dimostrano maggiore vicinanza formale al tempio rustico dedicato a Rousseau nel Panthéon.

Le opere selezionate sono ordinate cronologicamente in base all'anno di pubblicazione, perché, nella consultazione dell'antologia, chi legge possa localizzare con immediatezza ed agilità l'illustrazione nel suo contesto cronologico e culturale.

Come ebbe modo di affermare André Chastel in apertura del convegno *Les Traités d'Architecture à la Renaissance*, tenutosi a Tours nel già lontano 1981,

[...] noi ricostruiamo l'evoluzione dell'architettura a partire dai monumenti conosciuti, ma troppo spesso procediamo alla loro classificazione senza tenere abbastanza rigorosamente conto del modo in cui essi erano interpretati al loro tempo. Rischiamo così di farli parlare senza considerare ciò che di essi si diceva. La letteratura dei trattati serve in una certa misura a colmare questa lacuna. Essa ci indica, in principio, di che natura era il discorso

Il tempio nel tempio

sull'architettura. Almeno a livello dei produttori, vale a dire cioè dei committenti e degli architetti³.

Seguendo le evoluzioni e le plurime interpretazioni dell'archetipo della capanna primigenia, variabili a seconda dei diversi contesti storici e geografici, il lettore potrà dunque osservare con uno sguardo più consapevole l'opera realizzata in onore del filosofo di Ginevra: l'auspicio è che questa antologia possa essere un supporto valido per constatare la complessa relazione esistente nella Parigi rivoluzionaria fra la teoria alla quale tende la letteratura architettonica, dal Rinascimento a Quatremère de Quincy, da un lato e la pratica degli architetti, quali il *prix de Rome* Auguste Cheval de Saint-Hubert, dall'altro.

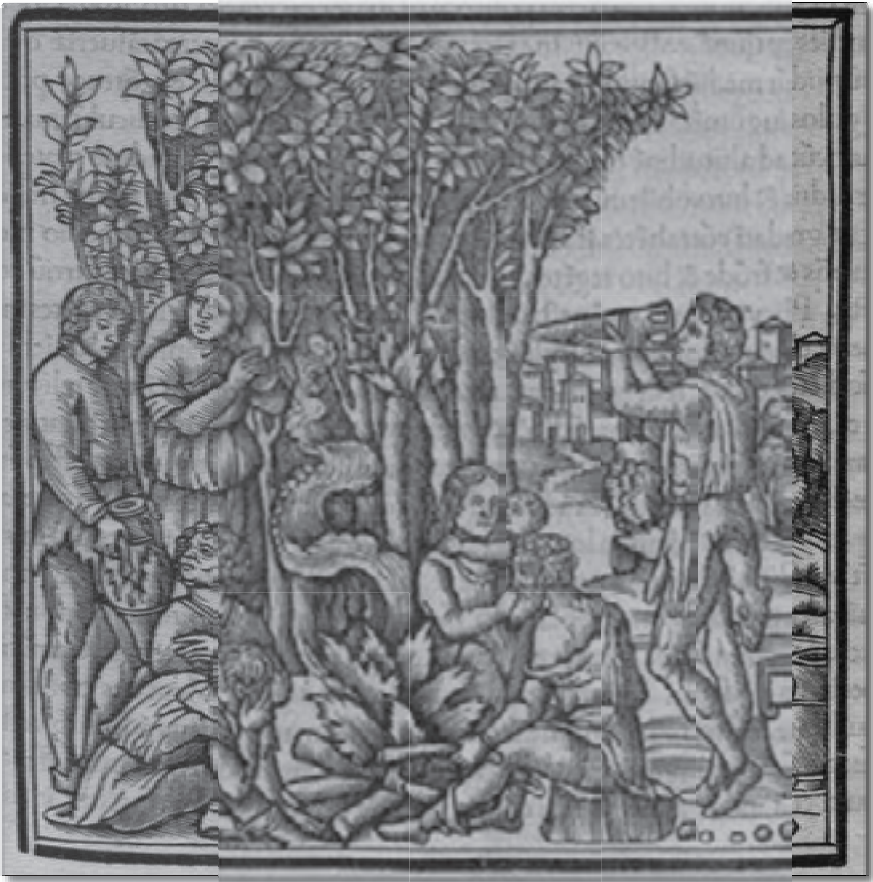
³ A. Chastel, «Les traité d'architecture à la Renaissance: un problème», in Jean Guillaume (a cura di) *Les Traités d'architecture de la Renaissance. Actes du colloque tenu à Tours du 1er au 11 juillet 1981*, Picard, Paris, 1988, pp. 7-18.

Filologia vitruviana

Fra Giocondo, 1511

Fig. 1. Liber Secundus, Caput I, c. 13 r.

Nell'incisione Giocondo mostra una delle prime assemblee umane che si forma dalla riunione dei suoi membri intorno al fuoco. La nascita della prima comunità civile, appena uscita dallo stato ferino, vive ai margini della foresta, dove tuttavia si procaccia ancora il cibo e che fornisce loro i materiali d'uso quotidiano. Nel processo di emancipazione, il rapporto con l'ambiente naturale si fa sempre più sofisticato. I materiali grezzi recuperati in natura cominciano infatti a venir lavorati dall'uomo: se la semplice argilla dà luogo alle anfore in terracotta atte a contenere ed a trasportare l'acqua, il legname degli alberi sulla sinistra sembra alludere ai futuri sviluppi delle architetture sul lato destro dell'immagine.



Cesare Cesariano, 1521

Fig. 2. Liber Secundus, Caput I, c. 31 v. «AUREA AETAS QUAE PRISCORUM HOMINUM VITA HUMANITATISQUE INITIUM ET PROPER IGNEM SERMONUM PROCREATIO AC ARCHITECTURAE PRINCIPIUM FUISSE DICITUR».

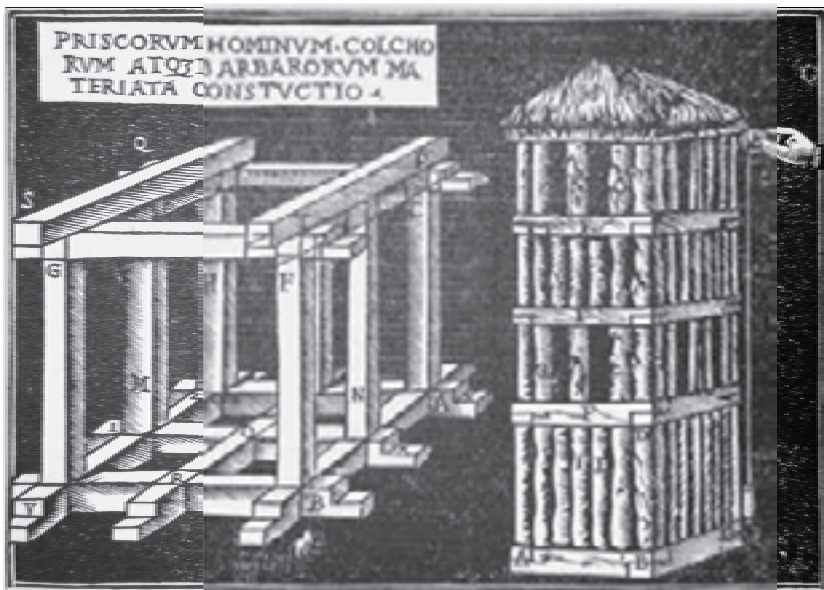
Cesariano si cimenta nell'illustrazione dello stesso passo preso in considerazione da Fra Giordano. Questo costituisce un precedente che viene qui esplicitamente citato, mentre si illustra l'origine della civiltà. La posizione degli alberi, ad esempio, viene mantenuta sulla sinistra della composizione dal formato quasi quadrato, ma viene aggiunto alla scena il momento che anticipa la formazione dell'assemblea umana: su di uno sfondo del tutto naturale, stavolta, una serie di vette aguzze che digradano in dolci colline punteggiate di boschetti, un gruppo di personaggi fugge terrorizzato dalla selva, nella quale è divampato un incendio. La parte centrale dell'illustrazione è occupata dalle figure umane, rappresentate così di rado da Cesariano, disposte in circolo attorno al fuoco, ormai addomesticato. In primo piano, nell'angolo destro, vicino a due ceppi d'albero, due uomini si ingegnano a manipolare dei rami d'albero, spezzandoli per ridurli alla dimensione adatta ad alimentare il falò.



Fig. 3. Liber Secundus, Caput I, c. 32 r. «EX PRIMA MUNDI HOMINUM AETATE AEDIFICATIO MULTI ENIM AB ANIMALIBUS EXEMPLA VITAE CONSERVAMENQUE IMMITATI SUNT ET CAETERA».



Fig. 4. Liber Secundus, Caput I, c. 32 v. Casa dei Colchi. «PRISCORUM HOMINUM ATQUE BARBARORUM MATERIATA CONST[R]UCTIO».



Giovambattista Caporali, 1536

Fig. 5. f. 45 v. «LETÁ D'ORO, ET LA VITA DE LI PRIMI HUOMINI: ET IL PRINCIPIO DELLA HUMANITA : ET PER il fuoco la procreazione de' sermoni, & il principio de l'Architettura essere stata si dice».



Fig. 6. f. 46 r. «LA EDIFICAZIONE NELL'ETA DE PRIMI HUOMINI DEL MONDO: I QUALI DA GLI animali l'Exempio del conservamento della vita hanno imitato &c.».



Fig. 7. f. 47 r. «COLLOCAMENTO DE LEGNI NELLA EDIFICAZIONE DE PRIMI HUOMINI BARBARI».



Hermann Walther Ryff, 1543 (Straßburg)

Fig. 8. f. 33r. «AUREA AETAS QUAE PRISCORUM HOMINUM vita humanitatisque; initium, & propter ignem sermonum procreatio ac architecturae ex principium fuisse dicuntur».



Fig. 9. f. 34 r. «EX PRIMA MUNDI HOMINUM AETATE aedificatio, multi enim ab animalibus exempla vitae conservamenque; imitati sunt. & cet.».



Fig. 10. 37 r. «PRISCORUM HOMINUM COLCHORUM atque Barbarorum materiata constructio.».



Hermann Walther Ryff, 1548 (Nürnberg).

L'edizione del trattato vitruviano del 1548 ha in dotazione un corredo iconografico completamente rinnovato, basato principalmente sulla versione del 1521 (Como) e dovuto, secondo l'attuale attribuzione, a Peter Floetner, Virgilius Solis, Georg Pencz, Hans Brosamer ed Erhard Schoen, con le iniziali di Hans Springinklee. Queste stesse illustrazioni sarebbero poi state incluse nelle edizioni del 1575 e del 1614.

Fig. 11. Tav. XI. «RÜNSTLICHE VERZEICHNUNG WIE MAN SICH VERMÛT / DIE ALLER ERSTEN MENSCHEN GELEBT / und durch erfindung des fewrs in gemeinschaftt und freuntliche benwong fomen / und die Sprach der redt sich erhalben hat.».



Il tempio nel tempio

Fig. 12. Tav. XII. «Kunstliche furmahlung / wie die ersyen Menschen das Bauwerk durch mancherlen Hutten und Wohnungen erfunden haben.».

In questa illustrazione, seguendo l'esempio di Cesariano, il disegnatore riunisce non solo il procedimenti con cui i primi uomini si procurano il materiale da costruzione, ma anche le tre diverse tipologie di capanne primitive previste da Vitruvio. Quella più sofisticata, che non compariva nell'edizione del 1543, occupa la posizione centrale, ma è posta su un piano più lontano rispetto all'osservatore: la capanna formata da quattro tronchi, che costituiscono i piedritti, da due falde inclinate, è il modello primigenio del tempio greco - italico.



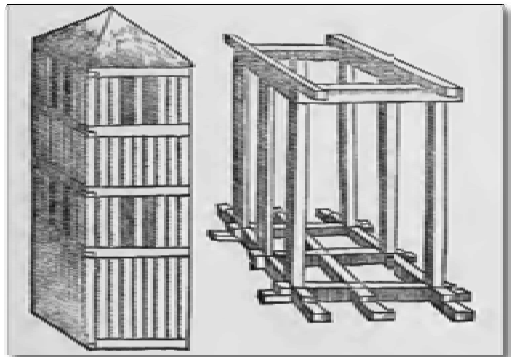
Fig. 13. Tav XIII. «Kunstliche fürmalung der alten Cholchier erste hülzene Gebew/
mit warhaffter Contrafactur solcher Heuser / wie sie in Schweiss und
Schweden / Nortwegen und der gleichen Landschafft im brauch seind.».



Fig. 16. Libro II, cap. I, 15 r. DE LA VIE DES PREMIERS HOMMES: DES principes d'humanité & architecture: ensemble de l'augmentation d'icelle.



Fig. 17 - 18. Libro II, cap. I, f. 15 v. e 16 r.



‘Vitruvio ferrarese’, XV - XVI secolo

Fig. 19. 38 r. Cap. II.

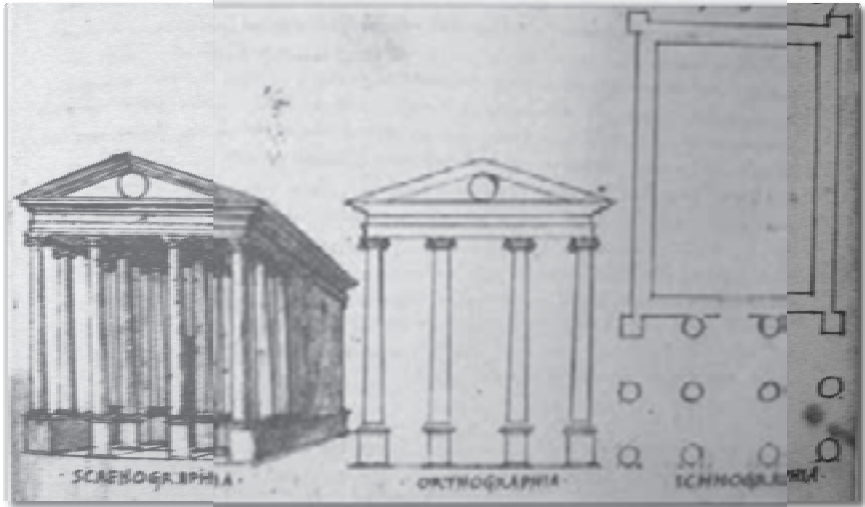


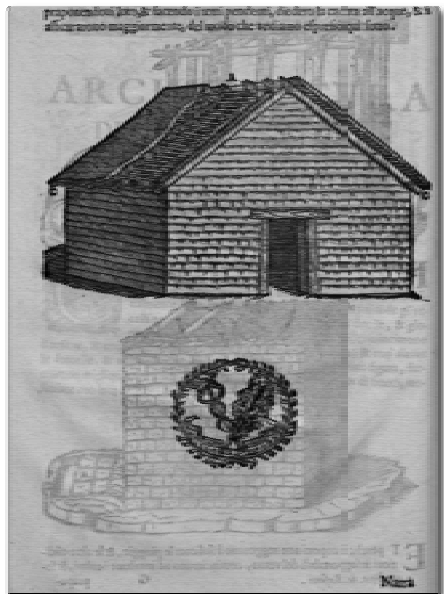
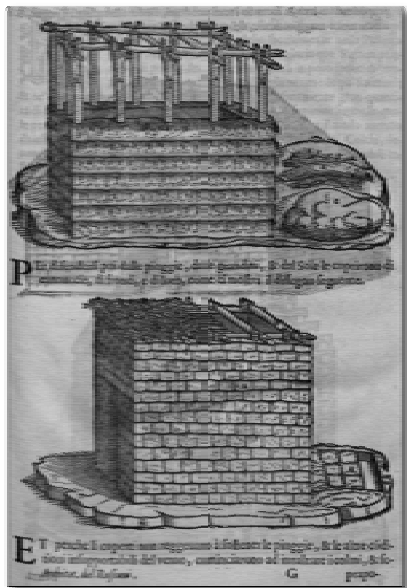
Fig. 20. 73 r. Cap. VIII.

L'autore, che trasalaccia sia di ricopiare il passo sulla scoperta del fuoco, del linguaggio e della manualità che di illustrarlo, si cimenta invece con la descrizione della prima capanna. Riporta alcuni passaggi della descrizione della casa dei Colchi e quella dell'abitazione dei Frigi. Prende in esame la descrizione delle case di Marsiglia e delle capanne dal tetto di fango. Le costruzioni illustrate vengono messe in relazione con la casa di Romolo sul Campidoglio («Item in Capitolio»), a cui probabilmente fa riferimento la piccola planimetria all'estremità destra della pagina.



Giovanni Antonio Rusconi, 1660

Figg. 21 - 22. Libro II. p. 25 - 26.



Figg. 23 - 24. Libro II. p. 27 - 28. Dettagli.

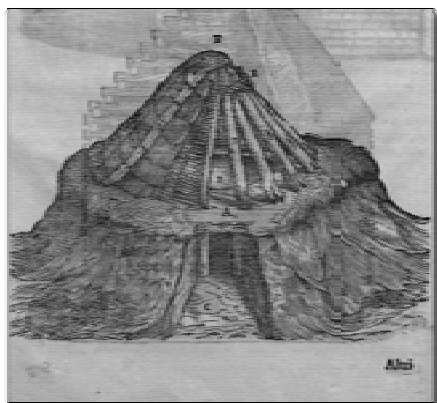
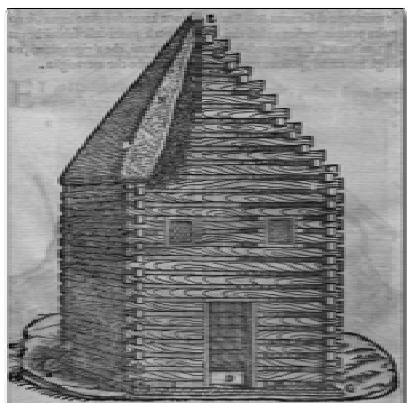
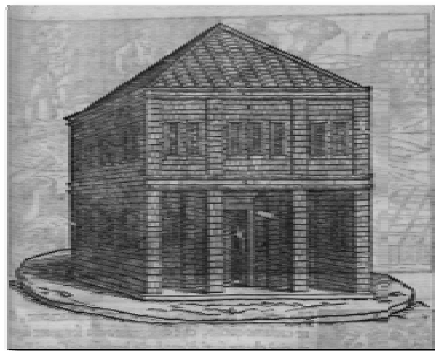
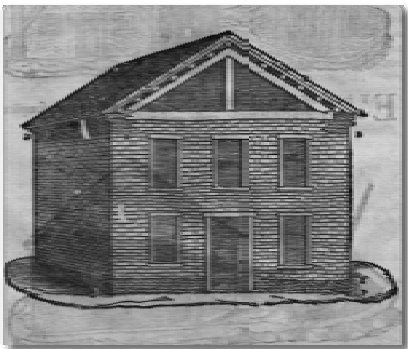


Fig. 25. Libro II. p. 29.



Fig. 26 - 27. Libro II. p. 29. Dettagli.



Claude Perrault, 1674

Fig. 28. Libro II, Cap. I. «Planche V. Fig. 1», Capanna dei Colchi.

Nel suo *Abregé des Dix Livres d'Architecture de Vitruve*, è l'autore stesso a spiegare il senso di questa raffigurazione dell'origine mitica dell'architettura classica e classicistica. Scrive infatti Perrault: «*Cette Planche contient la manière simple et grossière dont les Anciens se servoient pour bastir leurs maisons avant que l'Architecture eust trouvé les moyens d'orner les Edifices et de les rendre commodes. La premiere Figure est pour les Cabanes des Cholcos; son explication est prise du texte mesme avec la traduction à costé et des renvois à la Figure, pour faire voir la nécessité qu'il y a eu de restituer le texte et de remettre en sa place ce qui estoit transposé.*».

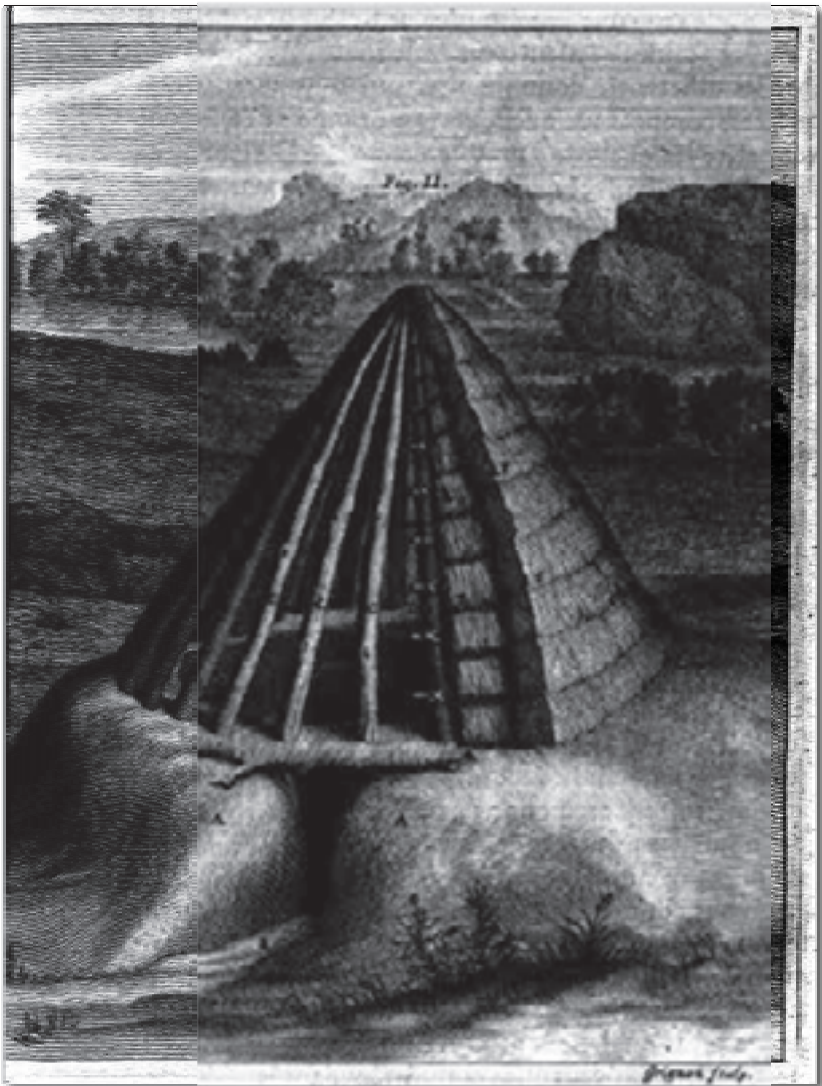
Per altro, Perrault sembra qui ricordare bene la lezione appresa da Raffaello sul razionalismo tipologico rappresentato dalla capanna lignea.



Il tempio nel tempio

Fig. 29. Libro II, Cap. I. «Planche V. Fig. II», Capanna dei Frigi.

Come per l'illustrazione che la precede, anche l'incisione dello scultore Grignon che raffigura l'abitazione dei Frigi, è corredata da una spiegazione di Perrault stesso: «*L'explication de la seconde figure a moins de difficulté. AA sont les petits tertres naturellement élevez, que les Phrygiens choissoient pour les vuider, y creusant aussi des chemins B pour entrer dans l'espace vuide. CC sont les perches qu'ils mettoient sur les bords du creux & qu'ils lioient par le haut en pointe, sur lesquelles ils étendoient des cannes DD & du chaume EE & des gazons FF par dessus.*».

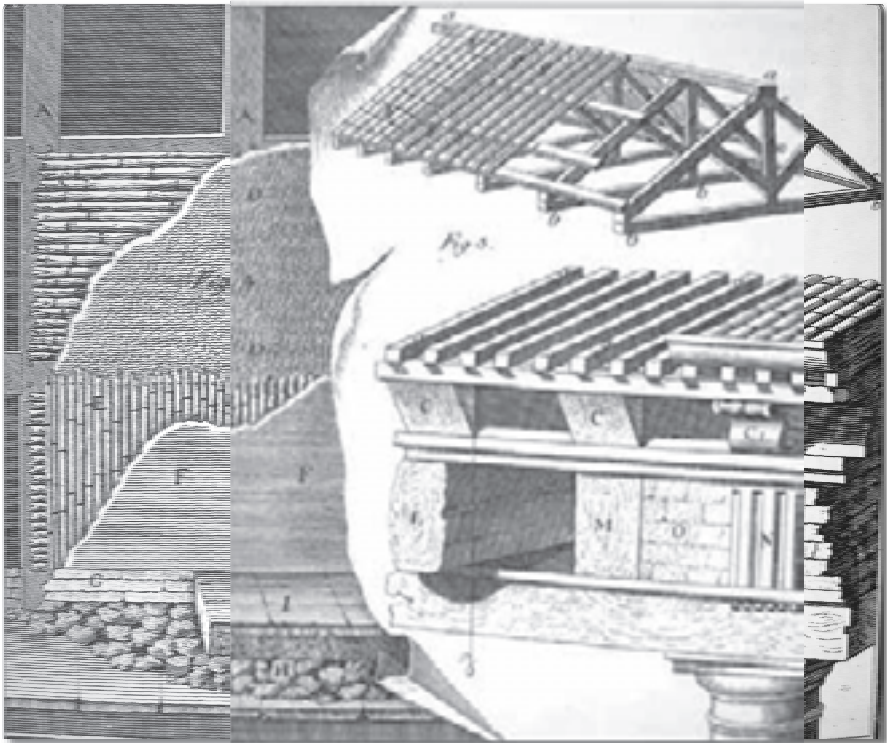


Berardo Galiani, 1758

Fig. 30. Tav. III, dettaglio fig. 2 «Abitazioni de' primi Uomini Barbari, cap. I lib. II. A. Casa di travi, paglia, e fango; B. Case de' Colchi; C. Case de' Frigi.».

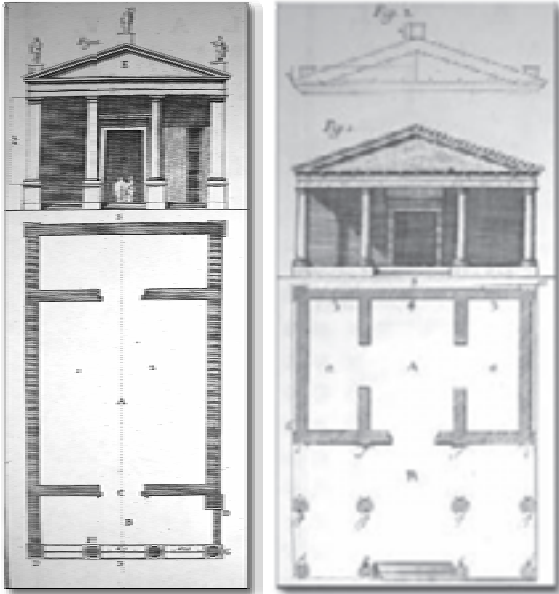


Fig. 31. Tav. IV, dettaglio fig. 3, «Struttura de' Tetti, cap. 2 lib. IV»;
dettaglio fig. 4 «Muri Intelajati, cap. 8. lib. II. cap. 3 lib. VII.».



Il tempio nel tempio

Fig. 32 - 33. Tav. V, dettaglio fig. 1 «Tempio in Antis Acrostilo [...] cap. 1, lib. III»;
Tav. VIII, dettaglio fig. 1 «Tempio Toscano. cap. 7, lib. IV.» e fig. 3 «Formazione del
Frontespizio, e degli acroterj. cap. 3. lib. III».

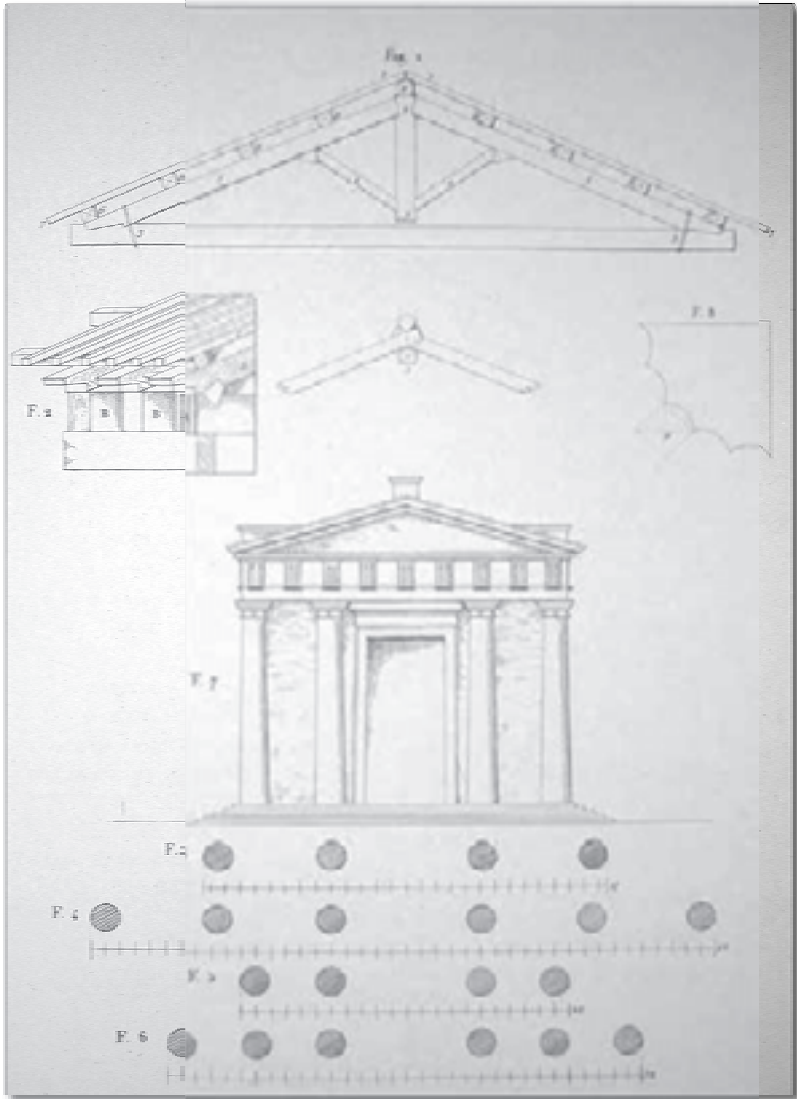


Carlo Amati, 1824

Fig. 34. Tav. IV «ABITAZIONI DE' PRIMI UOMINI SELVAGGI. Lib. II. Cap. I. fac.
37 e 38.» fig. 1 «Casa di travi, paglia, e fango.» fig. 2 «Casa con coperto acuminato.»
fig. 3 «Casa de' Colchi.» figg. 4 - 5 «Abitazione de' Frigi».



Fig. 35. Tav. XVII. «LEGNAMI COMPONENTI IL TETTO. Lib. IV. Cap. II fac. 96 e 97.»,
«INTERCOLUMNIO DELL'ORDINE DORICO. Lib. IV. Cap. III. fac. 99.»,
«SCANALATURE DELLA COLONNA DORICA.».



Giovanni Poleni, Simone Stratico, 1825

Fig. 36. Vol. I Parte II, Tab. VIII



Fig. 37. Vol. II Parte I, Tab. XXIV

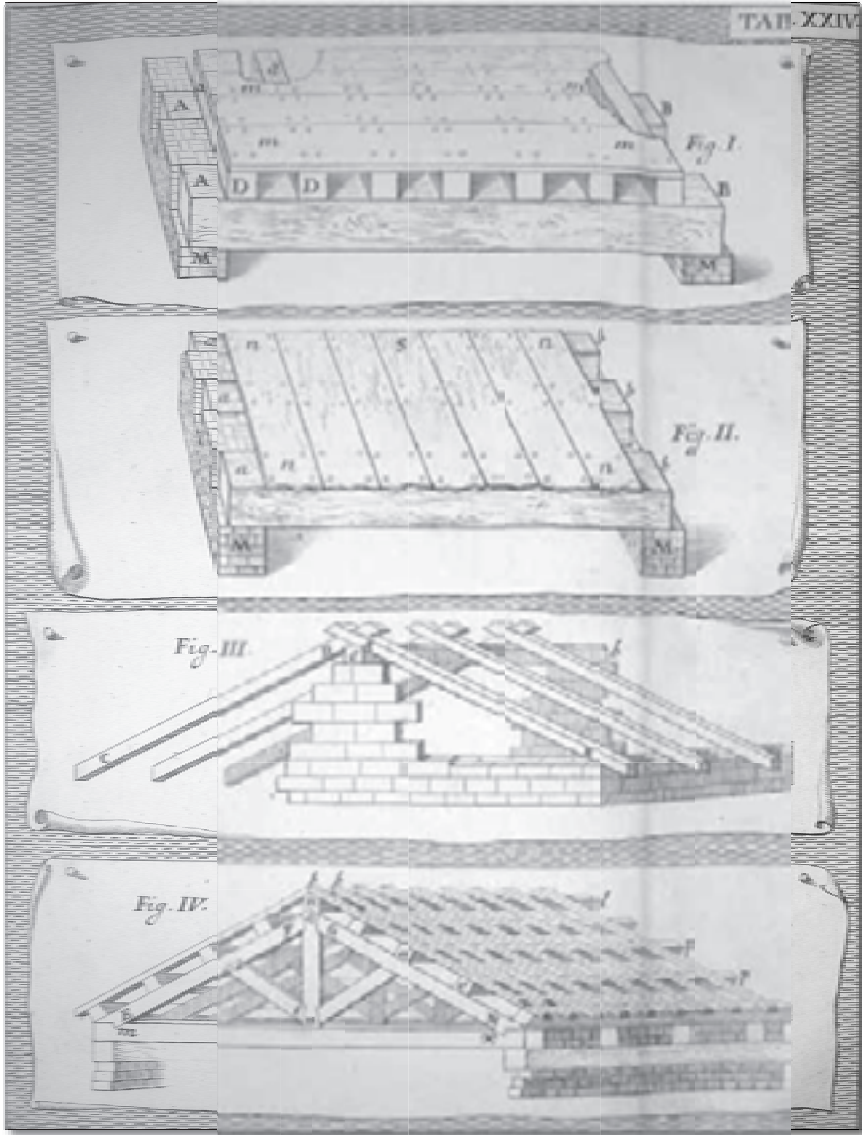
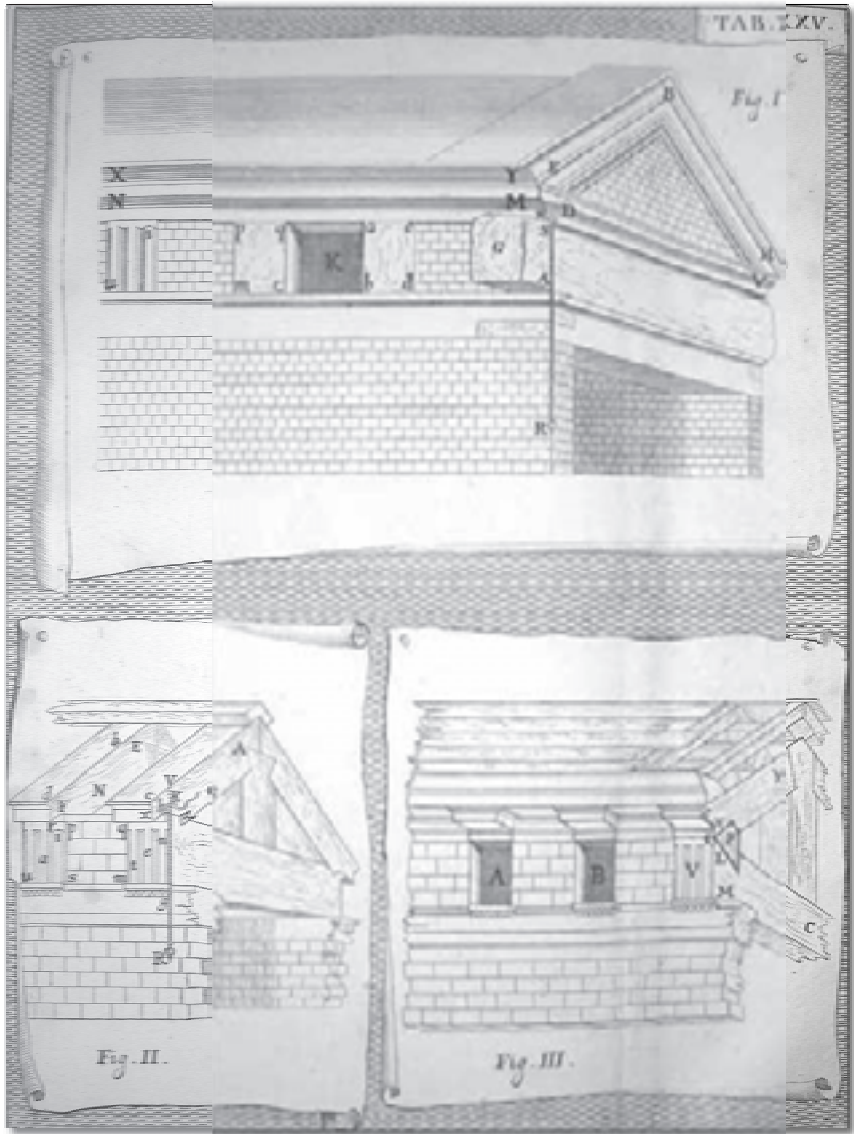


Fig. 38. Vol. II Parte I, Tab. XXV

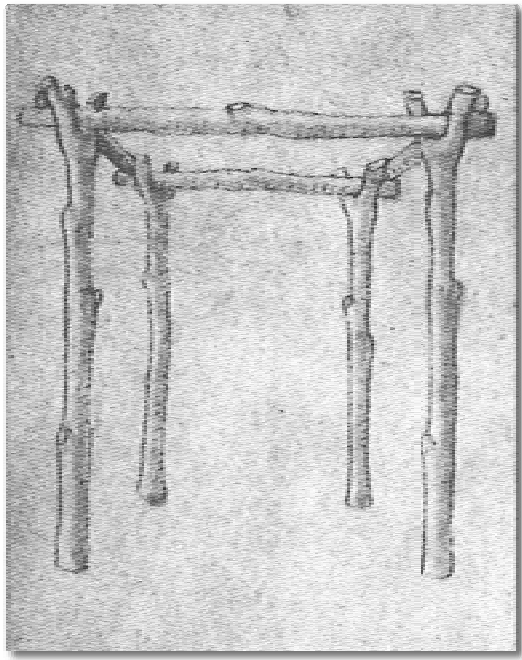


Letteratura architettonica

Antonio Averlino, detto il Filarete, *Trattato d'architettura*, 1451 - 1464

Figg. 1 - 2. f° 4 v. Adamo - Vitruvio.

«Fattosi tetto con le mani» per ripararsi dalle intemperie, Adamo, il primo uomo, è, secondo Filarete, il primo costruttore della capanna primigenia.



Figg. 3 - 4. f° 5 r - 5 v. Costruzione delle prime capanne da parte degli abitanti delle selve.



Sebastiano Serlio, Secondo libro d'Architettura, *Perspectiva*, 1560

Fig. 5. f° 27 r. La scena satirica.

Proponendosi di riordinare la materia sugli spettacoli satirici, l'architetto-scenografo fornisce nel secondo libro del suo trattato tre bozzetti scenografici di base per il teatro rinascimentale. Oltre a riprendere il repertorio ormai tradizionale di «arbori, sassi, colli, montagne, erbe, fiori e fontane», egli cita e rappresenta graficamente delle «capanne alla rustica». Nell'introdurre l'illustrazione, si esprime così: «La scena Satyrica è per rappresentar satyre nelle quali se riprendono (anzi vero se mordeno) tutti coloro che licentiosamente vivono, & senza rispetto nelle satyre antiche erano quasi mostrati a dito gli huomini vitiosi & mal viventi. Però tal licentia si puo comprendere che fusse concessa a personaggi che senza rispetto parlassero, come saria a dire gente rustica, perciochè Vitruvio trattando delle scene, vuole che questa sia ornata di arbori, sassi, colli, montagne, herbe, fiori e fontane. Vuole anchora che vi siano alcune capanne alla rustica come qui appresso se dimostra. Et perchè a' tempi nostri queste cose per il più delle volte si fanno la invernata dove pochi arbori & herbe con fiori se ritrovano, si potran bene artificiosamente fare cose simili di seta le quali saranno anchora più lodate

Il tempio nel tempio

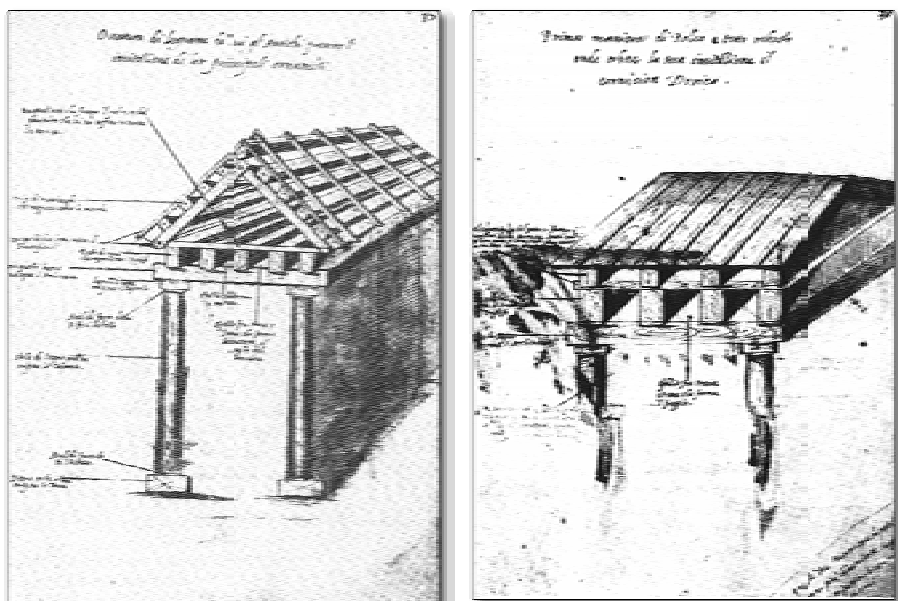
che le naturali, perciochè: così come nelle Scene Comiche e Tragiche, se imitano li casamenti & altri edificii con l'artificio della pittura: così anchora in questa si potrà bene imitare gli arbori, & l'herbe co' fiori.»



Gherardo Spini, *I tre libri sopra l'istituzioni de' Greci et Latini architettori intorno agl'ornamenti che convengono a tutte le fabbriche che l'architettura compone*, 1567/68

Fig. 6 - 7. f° 37 r. «Ossatura di legname dà cui gli antichi presero l'imitazione di lor principali ornamenti».

Nei disegni che ornano il manoscritto¹, Spini si dedica alla rappresentazione di una monumentale capanna lignea. Seguendo una rappresentazione molto schematica egli mira a mettere in evidenza quanto più chiaramente possibile come la capanna rustica contenga il modello ligneo, quindi naturale, degli elementi dell'ordine architettonico. Fino nei dettagli, l'autore mostra come le prime orditure in legno delle coperture contengano già gli elementi caratterizzanti in seguito l'ordine classico: le teste delle travi traverse prefigurano qui i triglifi dorici, quelle dei travicelli i mutuli.



¹ Oggi conservato presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia (Ms. It. IV, 38). Immagini tratte da F. Borsi, C. Acidini, D. Lamberini, G. Morolli, L. Zangheri, *Il disegno interrotto*, cit., pp. 10 - 11.

Il tempio nel tempio

Fig. 8 - 9. f° 38 v.

Spini passa poi al confronto diretto fra la trabeazione dorica (a destra) e quella ionica (a sinistra), evidenziando come sussisterebbe una inevitabile incoerenza strutturale nel posizionamento dei dentelli (correnti) al di sopra dei mutuli (travicelli).

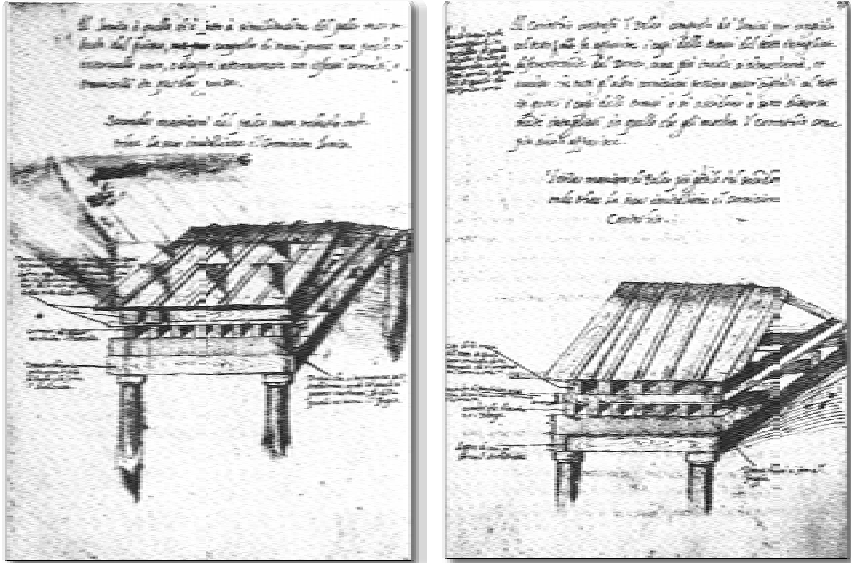


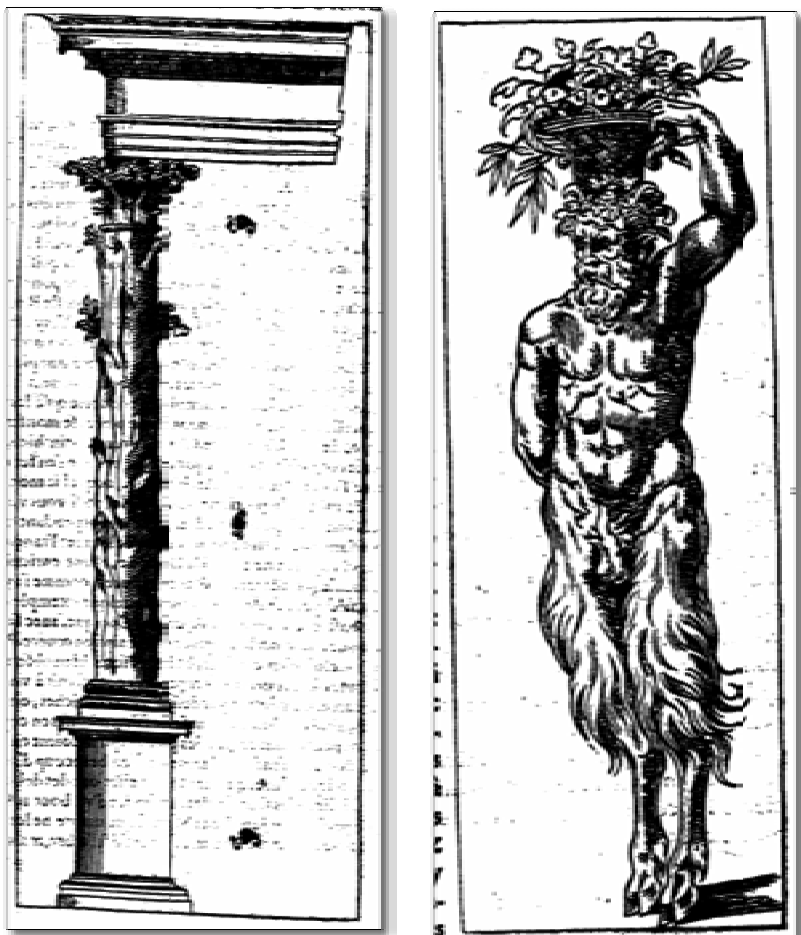
Fig. 10. Ricostruzione dell' origine della configurazione lignea dei primi capitelli in base alle esigenze strutturali.



Philibert De l'Orme, *Le premier tome de l'architecture*, 1567-1568

Figg. 11 - 12. Libro VII, f. 218 r. e 221 v. Origine lignea dell'ordine; origine delle cariatidi e dei telamoni.

La colonna arborea è qui (218 r) per la prima volta illustrata da un teorico francese. De l'Orme non si limita a considerarla all'interno infatti del contesto vitruviano, ma la estrapola indicandola esplicitamente come modello dal quale è opportuno che gli architetti non si allontanino. L'immagine dell'origine lignea dell'ordine, tuttavia, non viene inclusa nell'edizione successiva del trattato, del 1626. Vi compare inoltre il capitello fogliato, che viene subito trasferito nella rappresentazione dell'origine della colonna formata da un corpo umano o semi-umano: il capitello prende qui (221 v) le mosse dalla cesta di paglia intrecciata che il satiro reca sulla testa.



Wendel Dietterlin, *Architectura: Von Außtheilung, Symmetria und Proportion der Fünff Seulen, und aller darauß volgender Kunst Arbeit, von Fenstern, Caminen, 1598*

Fig. 13. Tav. 66.



Fig. 14. Tav. 121.



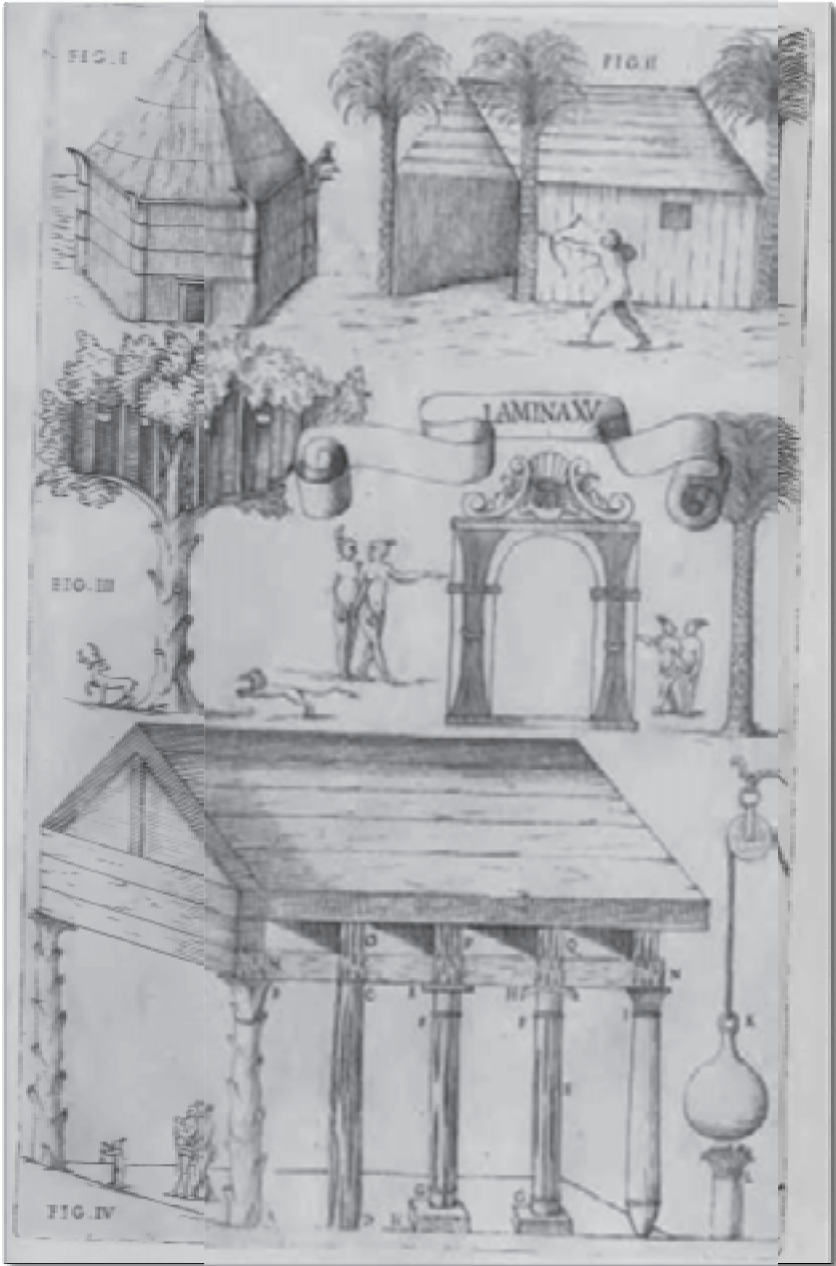
Juan Caramuel de Lobkowitz, *Arquitectura recta y obliqua*, 1678

Fig. 15. Tav. XV, fig. I - IV. Capanne degli indigeni e tempio con la rappresentazione dell'evoluzione della forma della colonna a partire al tronco arboreo.

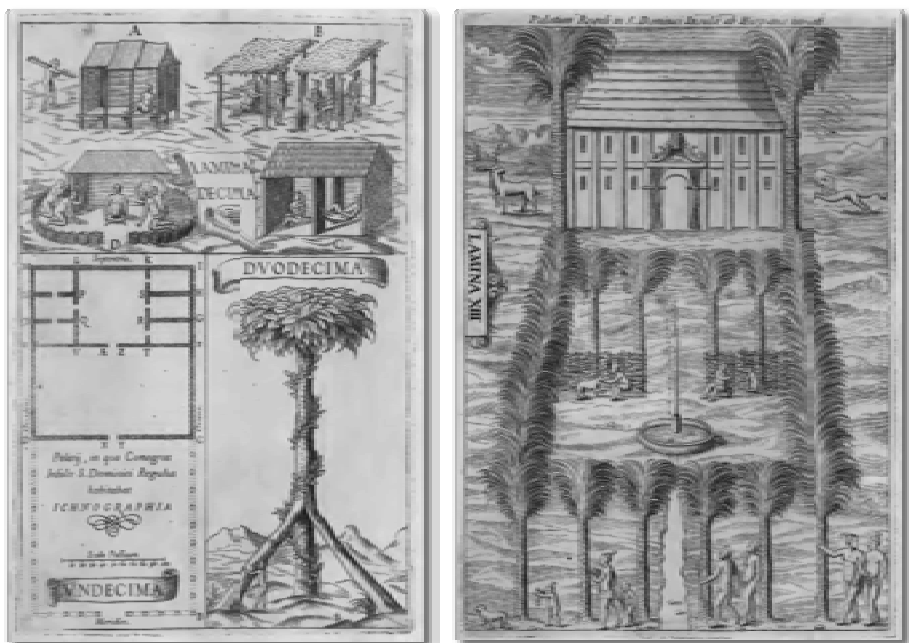
In seguito alle scoperte americane, si insinua un nuovo modo di guardare alla tradizione della teoria classica. Così, il matematico gesuita, aperto all'orizzonte del primitivismo delle Americhe, mantiene in vigore l'idea della capanna primigenia/primitiva, ma la illustra calandola nel

Il tempio nel tempo

nuovo scenario. Nella Fig. IV della tavola, l'autore intende mettere in relazione il tronco d'albero con l'evoluzione della colonna ed esplicita altresì l'origine del capitello, nato dallo schiacciamento della testa del tronco da parte del carico della copertura dell'edificio.



Figg. 16 - 17. Capanne degli indigeni americani. Pianta e rappresentazione in prospettiva intuitiva del palazzo in cui risiedeva la confraternita domenicana.



Jacques-François Blondel, *Cours D'Architecture Enseigné Dans L'Académie Royale D'Architecture, 1698*

Fig. 18. Tav. 1, fig. III. Libro I, cap. II.

In Francia, alla metà esatta del secolo, nel 1750, all'interno dell' *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des arts, des sciences et des métiers*, D'Alembert scrive nella prima parte del *Discours préliminaire*:

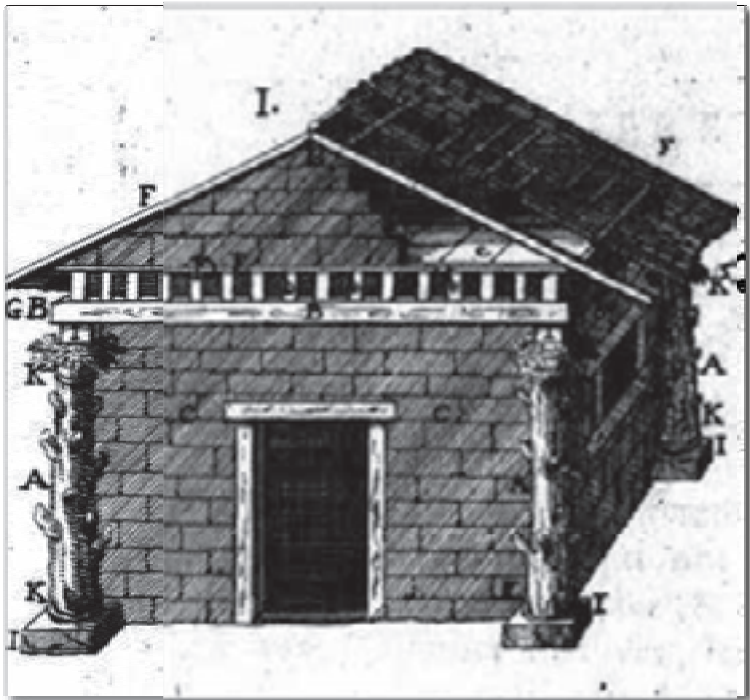
On peut joindre cet art, né de la nécessité et perfectionné par le luxe, l'architecture, qui, s'étant élevée par degrés des chaumières aux palais, n'est, aux yeux du philosophe, si on peut parler ainsi, que le masque embelli d'un de nos plus grands besoins. L'imitation de la belle nature y est moins frappante et plus resserrée que dans les deux autres arts dont nous venons de parler; ceux-ci expriment indifféremment et sans restriction toutes les parties de la belle nature, et la représentent telle qu'elle est, uniforme ou variée; l'architecture, au contraire, se borne à imiter, par l'assemblage et l'union des différents corps qu'elle emploie, l'arrangement symétrique que la nature observe plus ou moins sensiblement dans chaque individu, et qui contraste si bien avec la belle variété de tout ensemble.

Il tempio nel tempio

D'Alembert mette in evidenza la linearità e la gradualità del processo che a partire dalle origini dell'architettura (la mitica *cabane*, *chaumière* nel testo) conduce al suo perfezionamento (il palazzo), in un'ottica positiva dell'operare storico del tutto coerente con l'«ottimismo» illuminista.

Nel primo volume dell'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des arts, des sciences et des métiers*, è lo stesso Jacques-François Blondel a stendere l'articolo *Architecture*, affermando che l'architettura è antica come il mondo, dato che fu la necessità a spingere i primi uomini a costruire per se stessi piccoli rifugi, tende e capanne, che col passar del tempo si videro costretti a vendere e comprare, e così si riunirono e, vivendo insieme con leggi comuni, cominciarono a regolarizzare i propri costumi.

Raccogliendo le lezioni date all'Académie Royale d'Architecture, di cui era direttore, nel *Cours d'Architecture*, Blondel giunge infine a raffigurare la prima casa: essa si sostiene su quattro tronchi d'albero, il fusto cerchiato all'estremità inferiore e superiore. Blondel immagina anche un tamponamento verosimile per le mura del perimetro esterno della capanna - tempio rustico.



Giovanni Biagio Amico, *L'architetto pratico*, 1726

Fig. 19. Cap. 4, fig. 4. Origine della colonna in quanto elemento strutturale e sue possibili forme. Opera di cerchiatura del fusto ligneo per renderlo più resistente. A destra un esempio di edificio con colonnato perimetrale tipico dei «Tartari e degl'indiani».



Fig. 20. Cap. 5, fig. 5. Origine lignea della colonna.

Nel corso del suo trattato, pubblicato a Palermo in due volume fra il 1726 ed il 1750, presentando il tronco fronzuto posto giusto accanto alla colonna, delle medesime proporzioni, Amico sottolinea graficamente come la base richiamerebbe le radici dell'albero. Infatti, nella stessa tavola, egli raffigura la base della colonna mostrando le proporzioni del «piè virile».

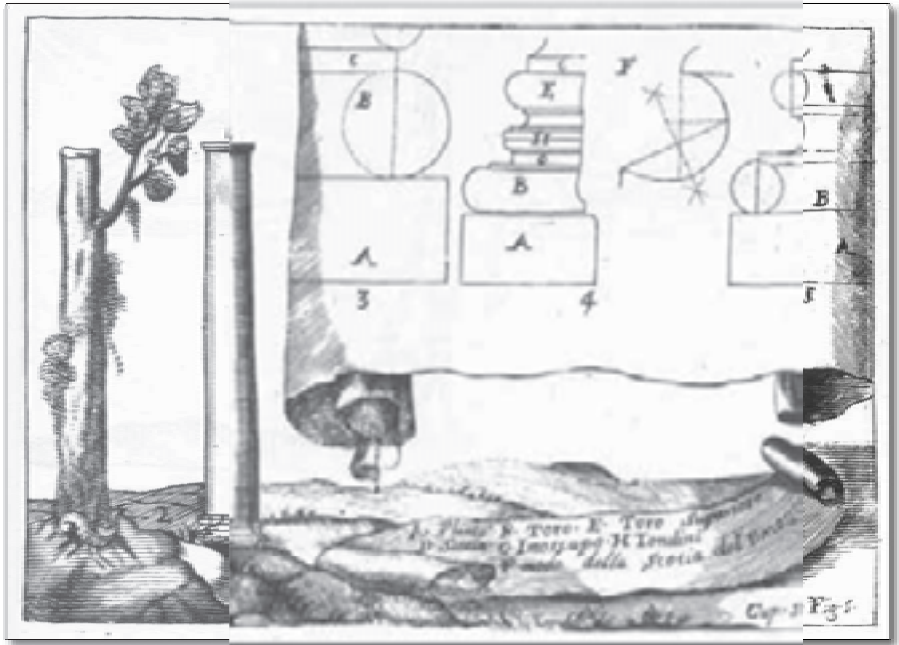
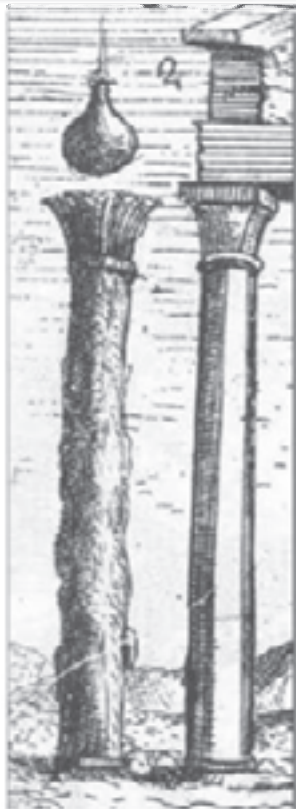
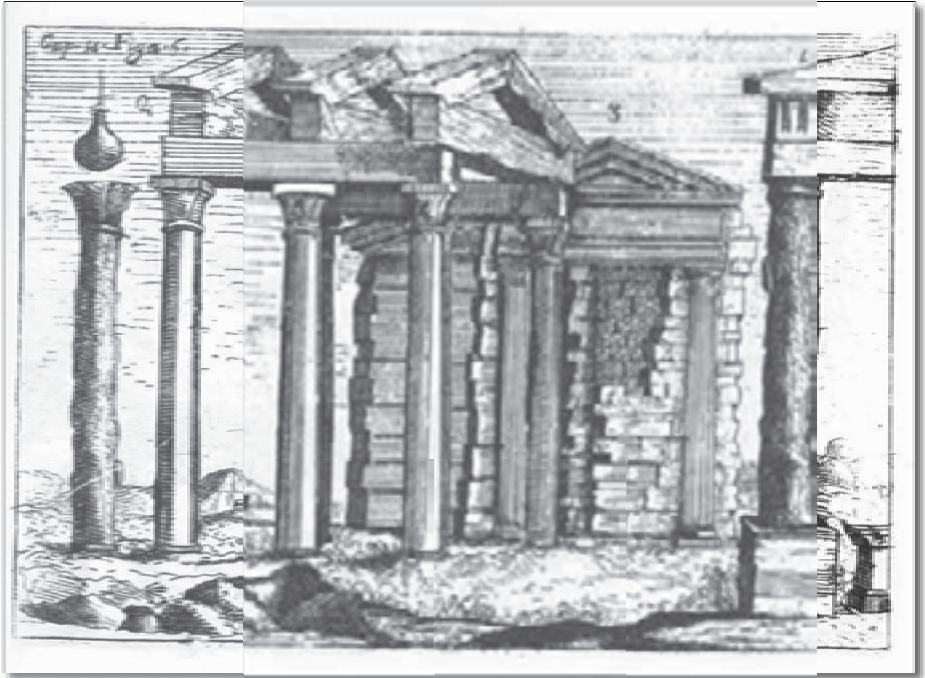


Fig. 21-22. Cap. 11, fig. 6. Origine lignea dell'ordine architettonico; dettaglio.

Riprendendo una tradizione già di una notevole entità e particolarmente vicino all'illustrazione che ne aveva fornito nel secolo precedente Juan Caramuel de Lobkowitz, Amico, che ripropone i temi portanti e le norme compositive del Classicismo, illustra l'evoluzione della colonna a partire dal tronco arboreo. Se sulla destra dell'immagine («fig. 14») è lo stesso tronco a fungere da colonna già inquadrata in un ordine primitivo e poggiata su una base lignea, a sinistra della figura, esso è funzionale all'autore per la dimostrazione dell'origine formale e funzionale del capitello («fig. 15»).



Roland Fréart de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, 1650

Fig. 23.

Secondo l'aneddoto tramandato dallo stesso Vitruvio (*De architectura*, Lib. IV, I, 9-10) il poeta Callimaco, appoggiandosi al frammento di un'architettura dismessa, inventa la forma del capitello corinzio, qui semplicemente grazie all'osservazione del vero naturale. L'autore indica così, piuttosto didascalicamente, come avrebbe di lì a poco fatto Marc-Antoine Laugier secondo uno schermo rappresentativo analogo, l'origine mimetica dell'ordine (qui di un suo elemento particolare) e la giusta via da seguire per i progettisti nel loro processo di «invenzione» formale dell'architettura.



Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'Architecture*, 1755

Figg. 24 - 25. Frontespizio della seconda edizione francese a confronto con quello della prima edizione inglese del 1753.

Secondo Hermann, la maggiore importanza di Laugier risiederebbe nell'aver fatto della capanna «il grande principio da cui ora è possibile dedurre leggi immutabili». Dal canto suo Rykwert afferma che “i teorici precedenti avevano fatto riferimento in modo piuttosto superficiale alla connessione esistente fra le origini dell'architettura ed i suoi principi. Per Laugier le origini detenevano un'autorità esclusiva”. E questo perché, d'altra parte, come ha segnalato Vidler, Laugier non tenta in alcun modo di fissare una realtà antropologica né storica, ma di costruire una ipotesi sui principi naturali dell'architettura, che Vidler ritiene parallela alla contemporanea ricerca di Condillac sulle origini del linguaggio.

Nel 1755, la seconda edizione francese del trattato, rivista, corretta ed accompagnata da un dizionario dei termini, per facilitare la comprensione e rendere più esplicito il senso dell'opera, prevede, sempre per gli stessi motivi, un frontespizio illustrato (Fig. 15). A realizzarlo è Charles-Dominique-Joseph Eisen: su indicazione dell'abate, egli rappresenta e fa incidere su rame dalle abili mani di Jacques Aliamet, un' «Allegoria dell'Architettura che ritorna al suo Modello Naturale». Qui i tronchi d'albero che sostengono l'intera struttura hanno ancora le radici che vanno in profondità nel terreno ed i rami si incastrano senza difficoltà a formare una fronzuta copertura a due falde.

Nel frontespizio per l'edizione inglese di Samuel Wale (Fig. 16), Benjamin Cole si fa poi carico di illustrare in modo ben più letterale il tema tradizionale, ormai, per l'iconografia vitruviana, della capanna primigenia. La si vede colta nella fase di costruzione, in una scena animata da figure umane. Essa ha già assunto sembianze monumentali: vediamo un piccolo tempio dalle colonne lignee, il tetto a capanna che disegna con l'architrave un timpano essenziale ma già compiuto, sotto al quale le teste dei travetti in legno compaiono come antenati degli elementi lapidei del tempio classico.

Il tempio nel tempio



Ribart de Chamoust, *Architecture Singuliere. L'éléphant triomphal, grand kiosque à la gloire du Roi, 1758*

Fig. 26. Tav. 9. «ORIGINE DES QUATRES ORDRES D'ARCHITECTURE, DORIQUE, IONIQUE, CORINTIEN, ET FRANÇOIS. DIMINUTION DU FUT DE LA COLONNE FRANÇOISES».

Sebbene Ribart de Chamoust non prenda in considerazione l'ordine tuscanico, egli evidenzia l'origine lignea della colonna, elemento fondante dell'architettura, addirittura ripartendo in due metà l'illustrazione e collocando il tronco fronzuto e la colonna lapidea composta, secondo l'ordine cosiddetto francese, alle due estremità della tavola, quasi come a voler sottintendere come a suo avviso questi rappresentino l'alfa e l'omega del processo della mimesi naturale dell'architettura.



Ribart de Chamoust, *L'ordre français trouvé dans la Nature*, 1783

Fig. 27. Frontespizio, Tav. I. «*L'ordre français trouvé dans la Nature*».

Il disegnatore - architetto, seduto nell'angolo inferiore destro del frontespizio, trae direttamente ispirazione dai magnifici e rettilinei tronchi d'albero di un bosco frondoso. I fusti robusti sono ingentiliti da graziosi tralci d'edera che vi si inerpica a spirale, creando una naturale decorazione alla semplice rusticità del legno.



Fig. 28. Tav. II. «Type de l'ordre françois." e "L'ordre françois développé.».

L'autore esplicita qui la sua idea di ordine francese: nella prima immagine dall'alto il tipo dell'ordine consiste proprio nel tronco d'albero, privato dei rami ma con ancora le radici affondate nel terreno, su cui si avviluppa a spirali un'edera rampicante. Questo primo padiglione rustico sorretto da una corona d'alberi, si trasforma, mimeticamente, in un altro, sempre circolare, ma su colonne di pietra, dalla forma analoga a quella naturale del primo riquadro.



Giovanni Battista Piranesi, *Della magnificenza dei Romani*, 1761

Fig. 29 . Tav. XIX, fig. 3. «In vinea Borvonia ad Portam Salarium».

Dettaglio del capitello lapideo. L'origine mimetica del capitello, corinzio in questo caso, è stata sottolineata intenzionalmente da Piranesi. Tuttavia, a partire dalla pubblicazione tre anni dopo del *Parere sull'Architettura*, Piranesi giunge a giudicare con severità gli esiti, secondo lui troppo rigorosi, del dibattito sulla capanna primeva, così come era stato condotto nella prima metà del secolo in Italia da Lodoli. Infatti, prendendo alla lettera tali rigidi precetti si finirebbe per costruire «edifici senza pareti, senza colonne, senza pilastri, senza fregi, senza cornici, senza tetti», una sorta di *tabula rasa*. Ecco perché la sua attenzione si rivolge sempre di più all'ornamentazione e allo studio del dettaglio anche formale, non più puramente strutturale.



Fig. 30. Tav XXVII. «Rationes Tuscanicae; Rationes Doricae».

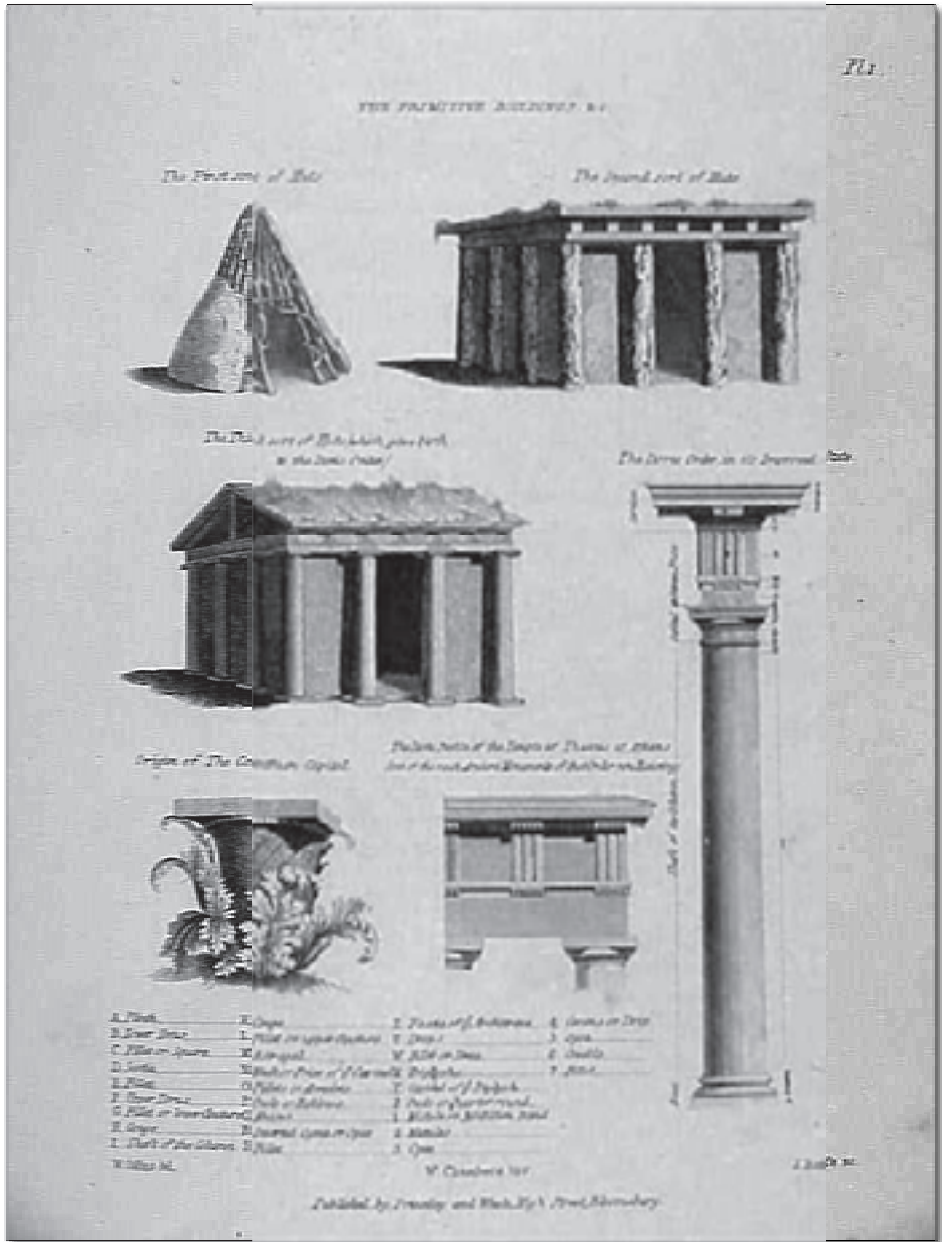
Ancor prima di maturare il dialogo fra Didascalo (sua stessa voce) e Protopirol (voce del Lodoli) e di rivendicare l'idea dell'architettura come arte dell'«ornato», dell'invenzione, superiore al puro principio costruttivo, ne *La Magnificenza* Piranesi dedica questa tavola proprio allo studio delle antiche strutture lignee. In particolare illustra più tavole sulla carpenteria. L'allestimento di queste strutture lignee è necessario, secondo la sua ricostruzione, all'imbastitura

William Chambers, *A Treatise on the decorative part of civil Architecture*, 1759

Figg. 31 - 32. Tav. I, «THE PRIMITIVE BUILDINGS». Dettaglio e tavola intera.

Sistemando i disegni eseguiti per le lezioni tenute come precettore del futuro re Giorgio III, Chambers dà principio alla propria trattazione naturalmente con la spiegazione sulle origini della costruzione da parte dell'uomo. Riprendendo i *topoi* ormai divenuti tradizionali, egli si sofferma sui primi due tipi di costruzione, che ricalcano in sostanza le capanne che Vitruvio attribuiva ai Colchi ed ai Frigi, per passare ad illustrare come dal tronco d'albero, la colonna abbia seguito nella sua evoluzione da sostegno impiegato nella capanna rustica fino a elemento caratterizzante del tempio dorico classico. Il sostegno di Chambers alla teoria mimetica espressa anche da Laugier nel suo *Essai*, che era da poco apparso nell'edizione inglese, è palese in queste illustrazioni. Inoltre l'autore mette a fuoco la genesi del capitello così come l'aveva vista Piranesi.





James Stuart, Nicholas Revett, *The Antiquities of Athens*, 1762

Fig. 33. Vol. III.

Parallelo fra il riparo elementare, sostenuto da esili fusti lignei e copertura di rami e frasche, e uno dei più emblematici esempi di tempio della Classicità, secondo l'osservazione, presumibilmente diretta, degli autori.



William Wrighte, *Grotesque architecture, or rural amusement*, 1767

Fig. 34. Frontespizio.

Già a partire dal frontespizio, in effetti, è chiara l'ispirazione rustica del trattato dedicato all'architettura di *fabriques* da inserire nei parchi pittoreschi, o all'inglese.

Sulla sinistra dell'incisione, si nota una capanna la cui entrata è segnata da una colonna rustica isolata, costituita da un semplice tronco d'albero che sostiene un'intelaiatura lignea piuttosto approssimativa e coperta di paglia e frasche.

FRONTISPIECE.



A. Thompson sculp. *James Taylor fecit.*

Where Severn, Trent, or Thames' Oazy side,
Pears the smooth Current of their easy tide,
Each will require a samenship to the Spots,
For this a Cell, a Cascade or a Grot:
The Mops, or sliding ~~stones~~ ^{stones} productive Steer,
To grace the Banks, on the Verdant Shores,
There the rough ~~islands~~ ^{islands} or the Rustic fence,
Or Pibble, Stone, or calcined Matter mix;
The frozen Sides resembled ferns,
Or sea-green Weed your Grotto must adorn.

Art of architecture. a Poem.

Il tempio nel tempio

Fig. 35. Tav 1. «A Primitive Hut».

L'autore stesso ne fornisce la descrizione: «Plan and elevation of a hut, to be built with trunks of trees and irregular timber. The inside walls may be lined with moss, and covered on the top with thatch. It is intended to represent the primitive state of the Dorick Order, and is proper to be placed at the entrance of a wood, or on the top of a small eminence. The dimensions are figured on the plan.».

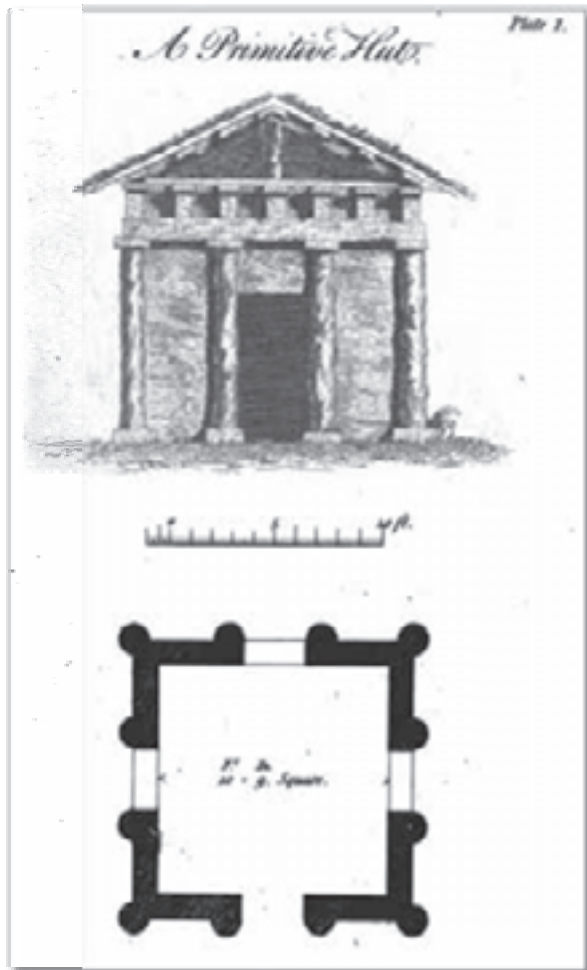


Fig. 36. Tav. 3. «Hermits Cell».

Come nel caso precedente e per ognuna delle tavole raccolte da Wrighte, è lui stesso a illustrarne il contenuto: «Elevation of an hermit's cell, with rustic feats attached, eight feet square in the inside, which should be situated in a rising wood near some running water, to be built partly of large stones and trunks of trees, set round with ivy, and lined with rushes, &c. The roof should be covered with thatch, and the floor paved with small pebble stones or cockle shells. The feats attached are intended to be composed of large irreguler stones, roots of trees, &c.».



Il tempio nel tempio

Fig. 37. Tav. 4. «Oriental Hermitage».

«Plan and elevation for an hermitage in the eastern style, supposed to be built round a tree which supports its roof; over the door is a tablet, with an Arabic inscriptions [...].»

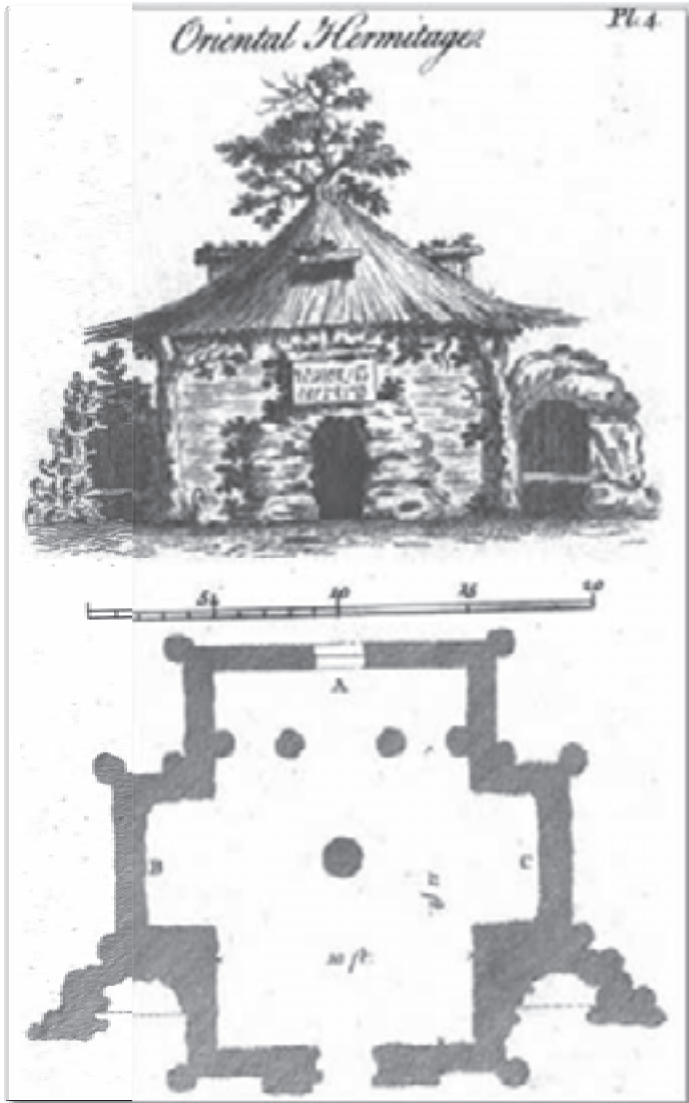
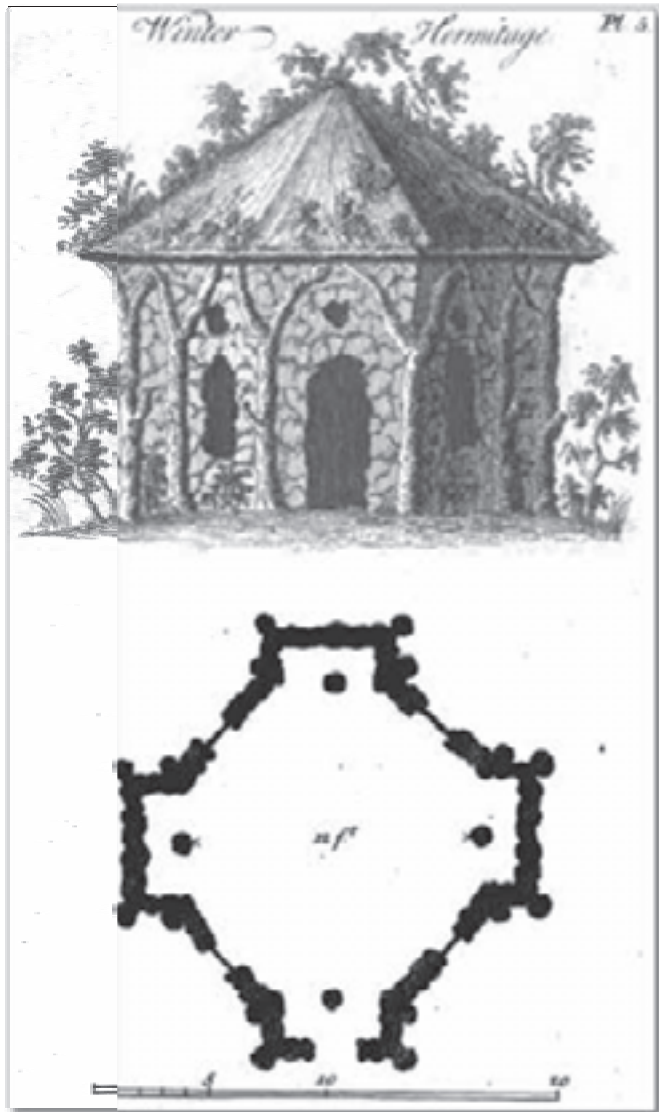


Fig. 38. Tav 5. «Winter Hermitage».

«Plan and elevation of a winter hermitage, intended as a retirement from hunting, fowling or any other winter amusement; the walls to be built in flints or rough stones, and lined with wool or other warm substance intermixed with mofs, and should be situated on a rising ground planted with evergreen.».



Il tempio nel tempio

Fig. 39. Tav. 6. «Summer Hermitage».

«Plan and elevation of a summer hermitage, designed to be in a wilderness or thick wood; the walls to be composed of large stones, and the ends faced with flints; the roof covered with tatch, and an owl carved on the top; the floor should be paved with sheeps marrow - bones placed upright, or any other pretty device intermixed with them. [...]

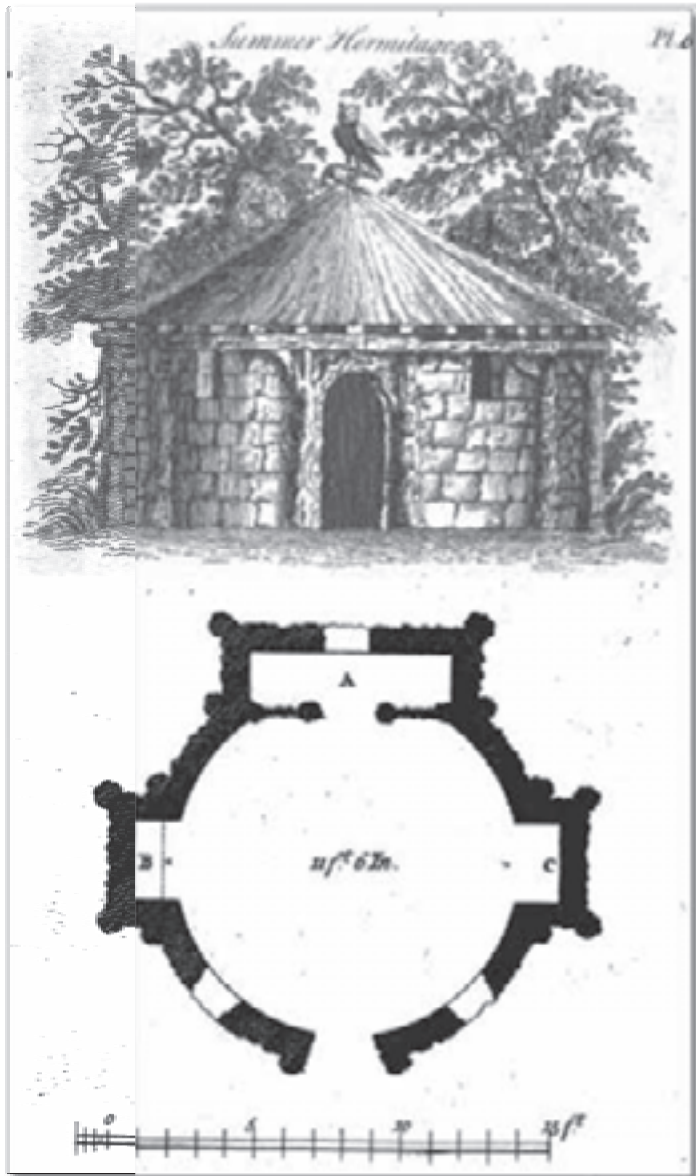


Fig. 40. Tav 7. «Augustine Hermitage».

«Plan and elevation of an hermitage in the Augustine style; the front is ornamented with a portico of palm trees, in the pediment is a scull, and a tablet with an inscription.».

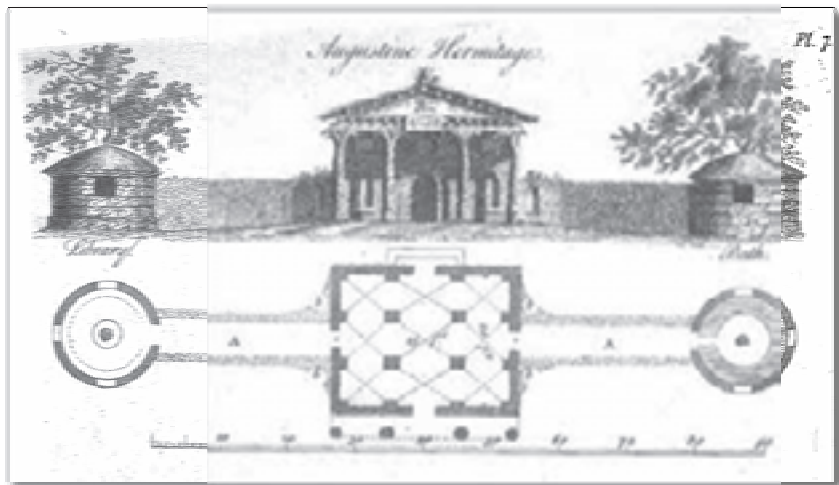


Fig. 41. Tav 8. «Rural Hermitage», dettaglio elevazione.

«The inside is lighted by a gazebo, supported by eight trunks of trees twined about with ivy.».



Francesco Milizia, *Le vite de' più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo precedute da un saggio sopra l'architettura*, 1768

Fig. 42. Frontespizio.

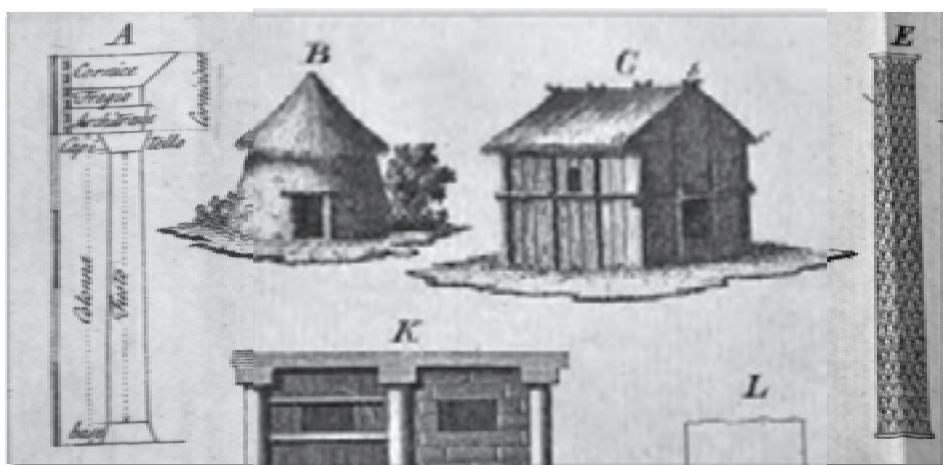
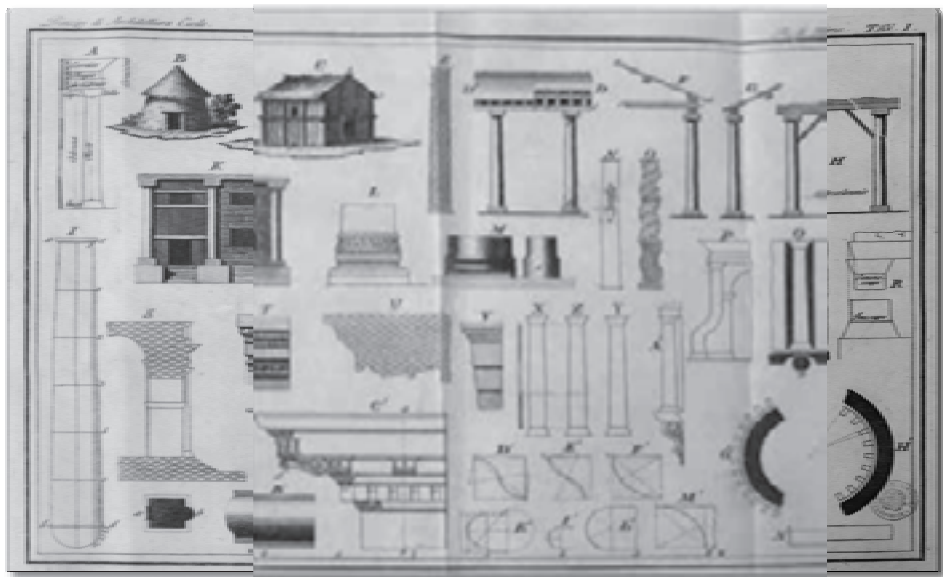
Partendo da un presupposto piuttosto vicino a quello espresso da D'Alembert nel *Discours preliminaire*, secondo Milizia l'Architettura è sì un'arte imitativa ma, al contrario della Pittura e della Scultura, come la Musica essa non può essere imitazione rigorosa di un modello già presente in Natura. La capanna costituisce allora, secondo la sua teoria, l'oggetto in cui si concentrano i principi naturali universali, punto di partenza del procedimento mimetico e della successiva evoluzione dell'Architettura. Ecco dunque che, fra un antico tempio dall'ordine composito ed una moderna facciata ad ordini sovrapposti, Milizia pone, centro della composizione che apre il suo trattato, la *petite cabane rustique* di Laugier. Il personaggio femminile, una personificazione dell'Architettura, che veste forse i virtuosi panni della dea Atena, accompagnata dal genio dell'architetto, indica con la mano destra la retta via per progettare. Nell'evoluzione dal primo rifugio al tempio classico, quest'ultimo non costituisce il punto d'arrivo, bensì una tappa. L'architettura moderna può superare quella classica, a patto di non perdere di vista i principi naturali riassunti nella primitiva costruzione. Milizia riporta così in auge nell'ultimo decennio del Settecento la capanna vitruviana in quanto principio operativo e non più solamente tema ricorrente dell'iconografia. Inoltre, assumendo una simile posizione, egli riesce a svincolarsi dalla polemica limitante fra rigoristi lodoliani e partigiani piranesiani dell'ornato.



Francesco Milizia, *Principi di Architettura Civile*, 1781

Figg. 43 - 44. Tav. I, Parte Prima. Dettaglio.

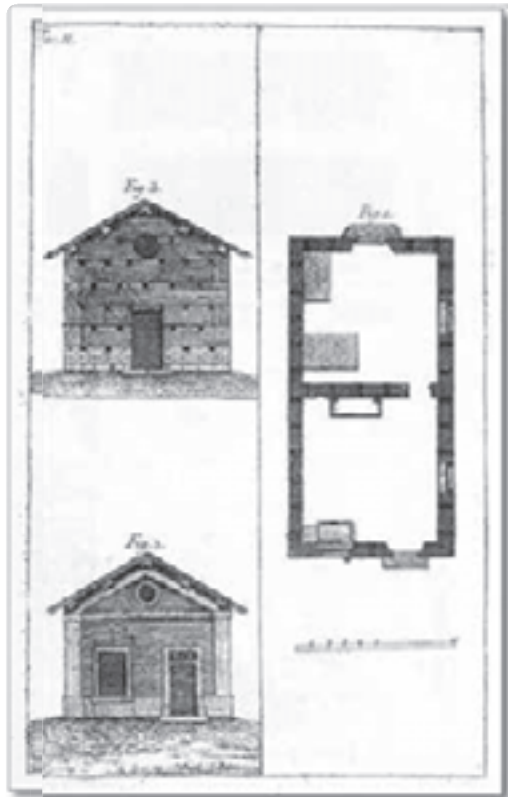
Riflettendo sui principi basilari della costruzione, Milizia ne approfitta per affrontare nuovamente il tema della capanna in legno. In questa tavola la raffigura nelle figure B e C, secondo le forme dei Frigi e dei Colchi, come tramandate da Vitruvio.



Giuseppe Del Rosso, *Dell'economica costruzione delle case di terra*, 1793

Fig. 45. Tav. II.

Nel dare indicazioni ai proprietari fondiari su come, nella pratica, fare erigere delle semplici case di terra e legno per alloggiare i contadini, l'architetto fiorentino mostra in questa tavola «una ristrettissima pianta [fig. 1], e l'elevazione vista in due aspetti di una piccola Casa, uno de' quali la rappresenta nel suo totale finimento [fig. 2], e l'altro rozza come ella esce dalle mani dell'artista [fig. 3] [...]». Si noti quanto la struttura rustica, elementare, dell'ultima capanna raffigurata da Del Rosso sia ancora straordinariamente vicina alla capanna lignea di Vitruvio, sebbene qui le colonne arboree siano ovviamente state sostituite da pilastri squadri, dotati di un plinto di base e di una sorta di capitello che si congiunge alla cornice inferiore del timpano. Inoltre la fig. 3 è molto somigliante agli edifici illustrati da Jean-Thomas Thibault nel trattato che andava compilando e venne pubblicato postumo soltanto nel 1827².



² Cfr. Fig. 62 p. 346.

**Claude-Matthieu Delagardette, *Règle des cinq ordres d'architecture de Vignole*,
1797**

Fig. 46 . Tav. 3, Cap. 2. «ORIGINE DE L'ARCHITECTURE».

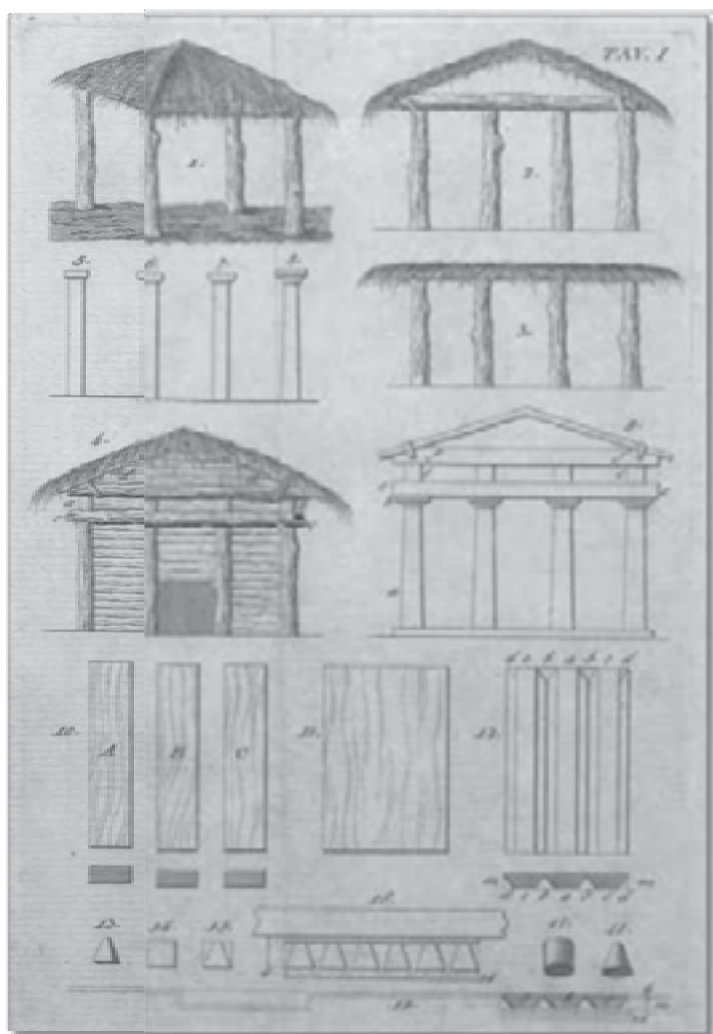
L'autore si propone di dimostrare, in maniera del tutto illuminista d'altra parte, la formazione degli ordini a partire dall'origine dell'architettura. Richiamandosi direttamente al testo di Vitruvio, egli ne illustra il passaggio sui vari tipi di riparo costruiti dall'uomo spinto dalla necessità di un riparo. In base allo sviluppo delle sue capacità d'osservazione ed al conseguente perfezionamento delle sue abilità tecniche, i progenitori perfezionando sempre di più le proprie abitazioni, giunsero alla formazione di una struttura essenziale che sarebbe l'origine dell'ordine e di tutta l'architettura. Delagardette si spinge ad esplicitare la derivazione, infatti, degli elementi principali dell'ordine architettonico da quelli della prima capanna monumentale, rappresentata al centro della tavola.



Pedro José Marquez, *Dell'ordine dorico*, 1803

Fig. 47. Tav. 1, p. 197.

Nel trattato che prende in esame nella specifico la genesi e le caratteristiche dell'ordine dorico, era imprescindibile per l'autore occuparsi dell'origine della costruzione architettonica e, quindi, della mitica capanna lignea vitruviana. Marquez vi individua infatti l'archetipo naturale dell'ordine dorico, ne illustra le cinque tappe dell'evoluzione, a partire dalla struttura più semplice, attraverso tre tipologie di capanna, fino al tempio dorico, mimetismo perfetto delle forme rustiche che lo hanno generato. Le figure 5-8 mostrano gli stadi evolutivi del capitello dorico.



Ivan Mikhailovich Lem, *Segnalazione di edifici antichi e moderni come templi, case, giardini, statue, trofei, obelischi, piramidi e altre decorazioni; con la descrizione su come disporre e creare costruzioni tenendo conto delle misure e del materiale usato*, 1803

Fig. 48. Vol. I, Tav. 1.

L'opera di Lem si apre con questa tavola riassuntiva dei più celebri tipi di costruzioni antiche allora conosciute e tramandate nell'iconografia. Ne fa parte ovviamente anche la capanna vitruviana, nella sua declinazione di casa dei Colchi ed abitazione dei Frigi. Data la non trascurabile influenza della cultura francese sull'ancora nuovissima San Pietroburgo, dove il trattato viene pubblicato all'aprirsi del XIX secolo, non sorprende verificare come l'immagine della capanna coincida con un'interpretazione evidentemente traslata da quella di Perrault.



Angelo Uggeri, *Journées pittoresques des édifices antiques de Rome et des environs*, 1804

Fig. 49. Frontespizio.

Al centro del frontespizio che apre la prima sezione del trattato, dedicata all'ordine dorico, l'abate Uggeri sceglie di raffigurare un antico tempio ligneo. Consapevolmente incurante dell'aspetto cronologico, ma attento a quello evolutivo, l'autore illustra la sofisticata costruzione circondata da diversi tipi di capanne, da quella oltremodo primitiva nell'angolo inferiore destro, alle capanne descritte da Vitruvio. Riesce così a disegnare la linea evolutiva completa della capanna rustica fino allo sviluppo del tempio ligneo a partire dalla fonte d'ispirazione naturale.



John Soane, The Royal Academy Lectures, c. 1807

Fig. 50.

Una giovane palma, posta al centro della composizione in un paesaggio sabbioso e desertico, indica l'origine naturale dei quattro capitelli illustrati da Soane: alla sinistra quelli egizi decorati con foglie di papiro e di palma appunto, a destra quelli corinzi dal monumento coragico a Lisicrate de dal tempio di Giove Statore (o di Castore).



Figg. 51 - 52.

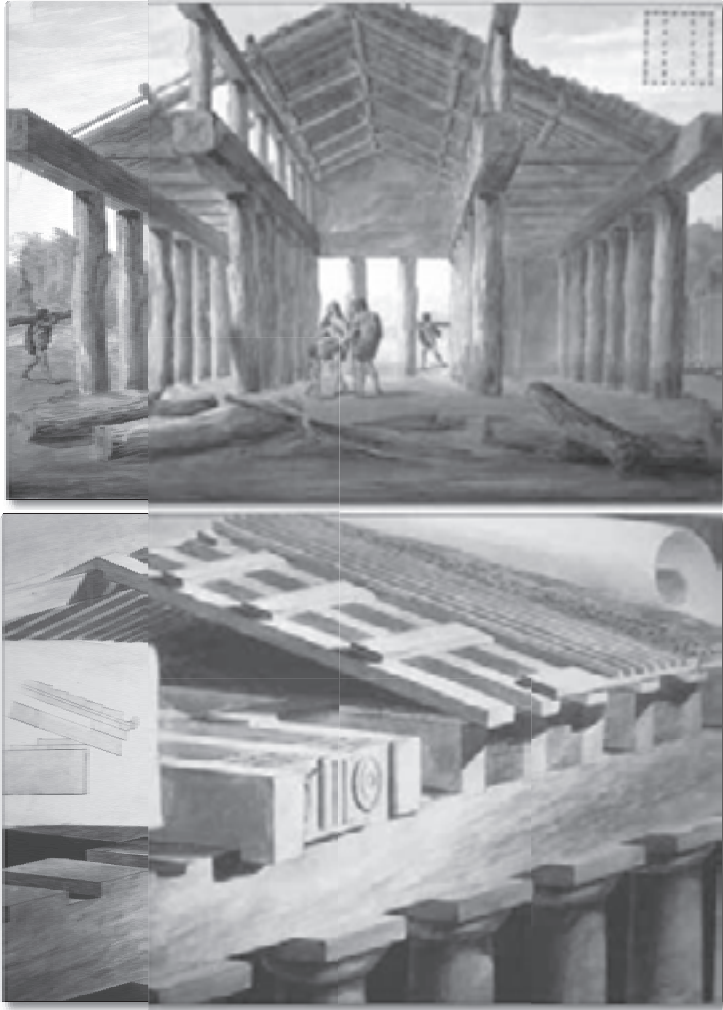
Capanne dalla forma conica e dal tetto piano, disegnate il 20 maggio 1807 a partire dal passo vitruviano sulle abitazioni dei Colchi e dei Frigi.



Il tempio nel tempio

Figg. 53 - 54.

Nel primo disegno, con una prospettiva centrale, la struttura lignea di una capanna monumentale o di un tempio primitivo, con colonne interne e due navate laterali, è rappresentata nella fase di costruzione. Nell'angolo superiore destro Soane aggiunge per ancora maggiore chiarezza una piccola pianta. Nel secondo, l'autore illustra l'intavolatura del tempio dorico e lo sfogliato della struttura lignea del tetto, traendo ispirazione dalla tavola di Piranesi³.



³ Cfr. Fig. 30, pp. 320 - 321.

Figg. 55 - 56.

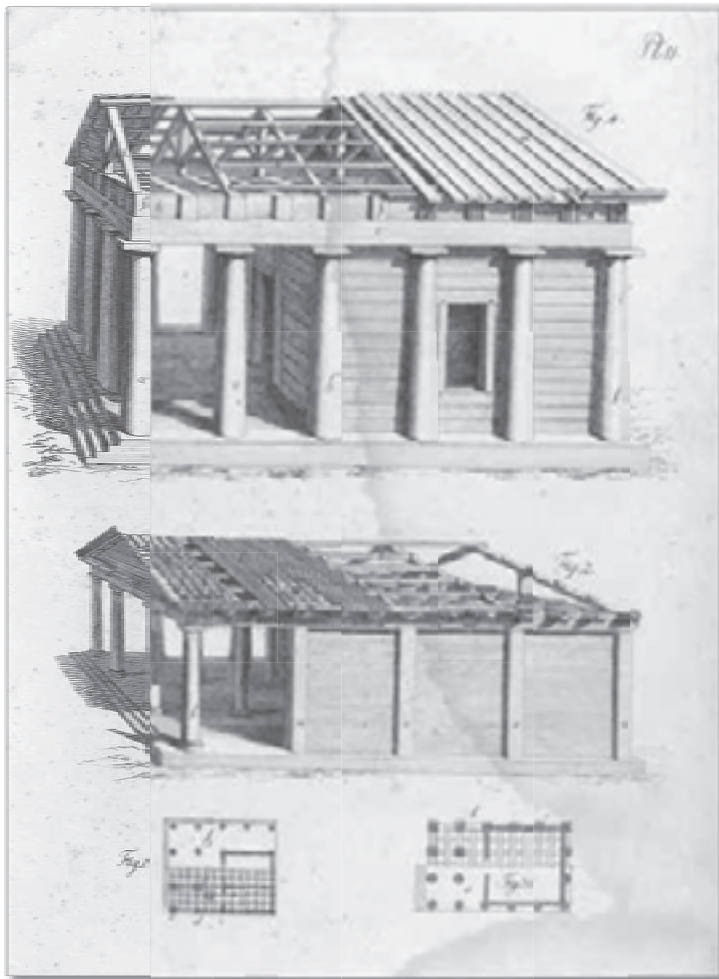
La capanna monumentale, ormai tanto sofisticata da assurgere a tempio, benché ancora ligneo e primitivo, è qui dipinta come una selva ordinata di possenti colonne arboree private dei rami. Il secondo acquerello mostra invece un viale alberato nel quale la disposizione e la conformazione degli alberi suggerisce immediatamente l'idea della cattedrale gotica.



Alois Hirt, *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten*, 1809

Fig. 57. Tav. II, 1-4. «Der Grundrifs des toskanischen Tempels nach Vitruv (4, 7.); Die Ansicht des toskanischen Tempels; Der Grundrifs eines dorischen Tempelbaues; Die Ansicht des dorischen Tempels.».

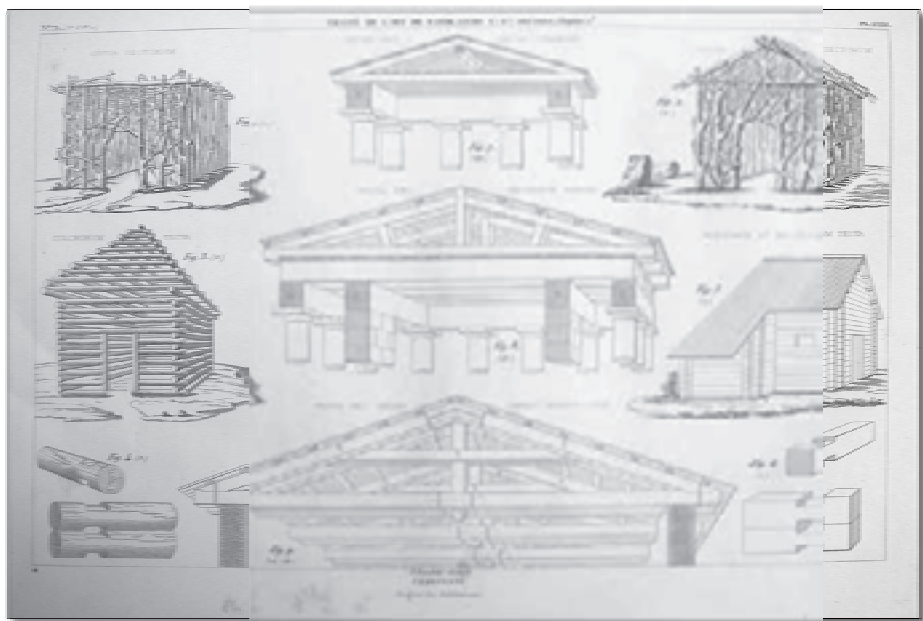
La restituzione grafica di Friedrich Weinbrenner che illustra l'opera di Hirt rappresenta qui il «tempio del carpentiere», ovvero l'archetipo del tempio in pietra, base dell'ordine dorico romano. Procedendo nell'osservazione da sinistra verso destra, Weinbrenner aggiunge dettagli e particolari agli elementi che nel corso dei secoli sono divenuti tratti caratterizzanti dell'ordine. Nello stesso verso si notano i passaggi costruttivi e di elaborazione della struttura lignea del fregio e della carpenteria. Le colonne in legno sono lisce, direttamente poggiate sullo stilobate, coronate da un semplicissimo capitello dorico.



Jean-Baptiste Rondelet, *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir*, 1812

Fig. 58. Libro V, Sezione I, Cap. 1, Tav 71. «CHARPENTE. Origine des habitations.».

Non di rado e anche nel caso del trattato dell'architetto ed ingegnere Rondelet, collaboratore prima di Soufflot e poi di Quatremère de Quincy per la costruzione, la verifica strutturale e la manutenzione della cupola del Panthéon di Parigi, il discorso sulle origini dell'architettura, e quindi il ragionamento anche grafico sul tema della capanna lignea, va di pari passo con quello sulla primitiva carpenteria lignea orchestrata per la copertura del tempio dorico. Rondelet mostra in questa tavola la fase primitiva della formazione delle strutture in legno, per quanto riguarda gli alzati ed i tetti. Procedo poi, scorrendo dalla parte superiore della tavola a quella inferiore, ad illustrarne i gradi dell'evoluzione strutturale, materica e formale. Se i lati destro e sinistro sono dedicati alle abitazioni, la colonna centrale evidenzia la forma più alta del costruire, il tempio, nel passaggio dal legno alla pietra, fino alla composizione mista sfruttando le qualità dei due materiali.



Jean Baptiste Louis Georges Séroux d'Angicourt, *L'histoire de l'art depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e, 1822*

Fig. 59. Libro IV, Tav. 46. «Conjectures sur l'origine, le formes diverses et l'emploi de l'arc en tiers point, dit gothique, dans les contrées les plus connues.»

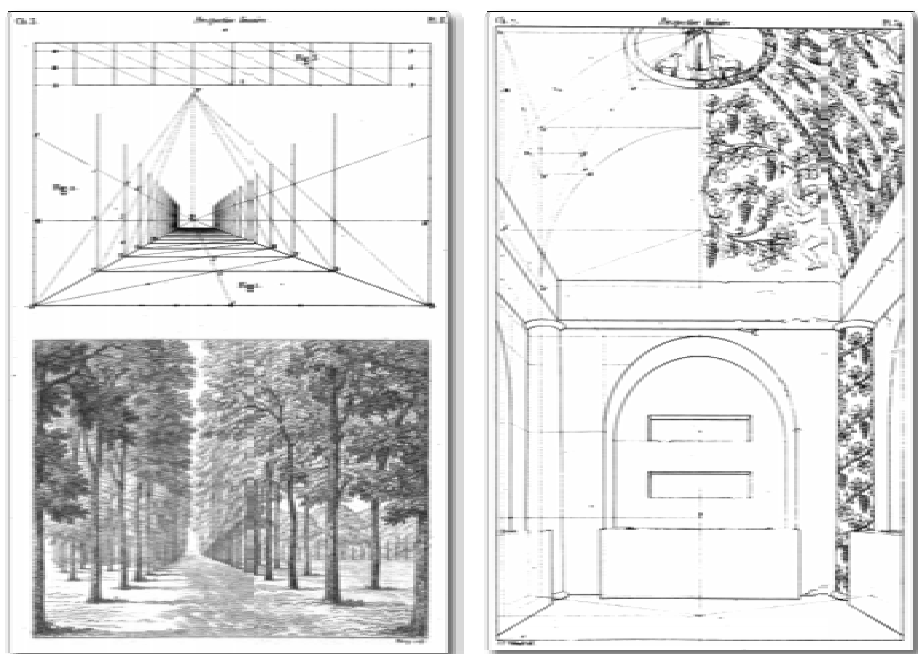
Nella tavola si trovano riassunte le varie teorie sull'origine dell'arte del costruire che, oramai, all'inizio dell'Ottocento, anche grazie allo sviluppo da parte di Quatremère de Quincy della teoria dei climi, si erano moltiplicate. Nell'illustrazione si vedono inoltre le prime fasi evolutive di ciascun tipo di costruzione. Al quarto riquadro in alto, riconoscibile nella tavola come (fig. 4), è rappresentata la *petite cabane* di Laugier.



Jean-Thomas Thibault, *Application de la perspective linéaire aux arts du dessin*, 1827

Figg. 60 - 61. Cap. 5, Tav. 11, Cap. 7, Tav. 34.

Nella prima tavola, relativa al terzo capitolo, per illustrare la tecnica della prospettiva centrale, Thibault si serve di un viale formato da alberi i cui fusti, disposti ordinatamente, danno l'idea delle colonne di un tempio, come già per Soane⁴. Nella seconda tavola, che è parte del capitolo settimo del trattato, l'architetto e pittore si cimenta nella rappresentazione di una colonna dorica, sprovvista di abaco ma dotata di una base, il cui fusto non scanalato è ingentilito dalle foglie e dai frutti di una vite rampicante che vi si avviluppa formando spirali regolari. Ricorda piuttosto da vicino l'ordine francese disegnato da Ribart de Chamouss⁵. Sebbene il volume di Thibault sia stato pubblicato solo nel 1827, postumo, è presumibile che egli avesse elaborato i contenuti ed in particolare le tavole nel corso di diversi anni, specialmente nel periodo in cui, dopo la Rivoluzione, era professore di Disegno all'Accademia. Quindi la distanza cronologica di questi disegni da quelli della metà del XVIII secolo sarebbe davvero ridotta e l'ambiente teorico in cui il discorso fu sviluppato doveva essere ancora piuttosto simile.



⁴ Cfr. Fig. 56 p. 341.

⁵ Cfr. Fig. 28 p. 319.

Il tempio nel tempio

Figg. 62 - 63.

La piazza ideale, ordinata intorno ad un obelisco secondo una disposizione del tutto razionale ed una trama geometrica reticolare, è conclusa da quinte composte di abitazioni la cui forma compatta ricorda da vicino dei piccoli templi. La loro struttura, inoltre, formata da due piedritti dorici in facciata, sormontati da una semplicissima trabeazione e da un frontone non decorato, si avvicina, anche per proporzioni, in scala diversa ovviamente, il tempietto rustico del *tombeau* del Panthéon. Così, come, per altro, anche la semplicità dell'ordine dorico, così schematico, illustrato nella tavola successiva.



Carlo Amati, *Gli ordini di Architettura del Barozzi da Vignola*, 1839

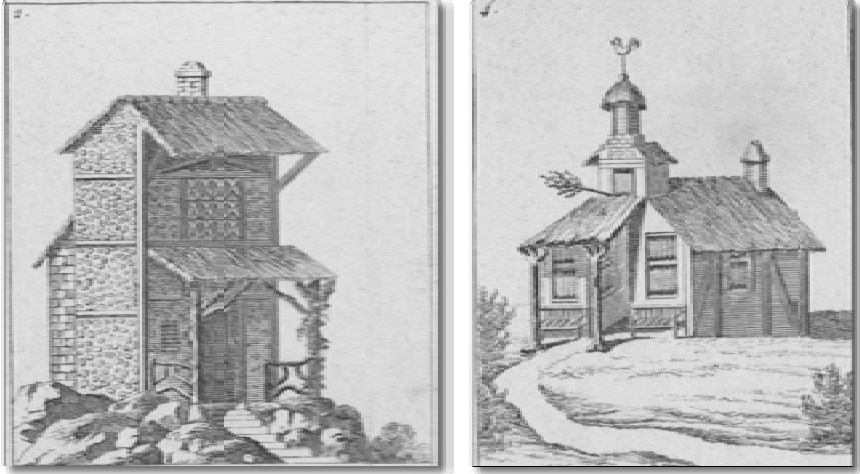
Fig. 64. Frontespizio, particolare.

Anche Amati, come già Laugier e Milizia, opta per inserire la capanna monumentale lignea tratta da Vitruvio direttamente sul frontespizio della propria opera. In questo modo rende subito manifesto al lettore il punto di vista della propria riflessione: il presupposto dell'evoluzione mimetica dell'arte del costruire, sia per quanto riguarda l'aspetto strutturale che per quello formale. L'immagine è anche in questo caso nettamente ripartita: sul lato destro l'origine dell'architettura - e quindi degli ordini, indicata dalle capanne dei Colchi e dei Frigi realizzate in una piccola ed assoluta radura, al centro di una fitta foresta ombrosa; sul lato sinistro, quasi come si trattasse di una visione speculare, viene rappresentata invece l'evoluzione dell'ordine architettonico, composto in pietra e contestualizzato nella magnifica architettura di un pantheon.

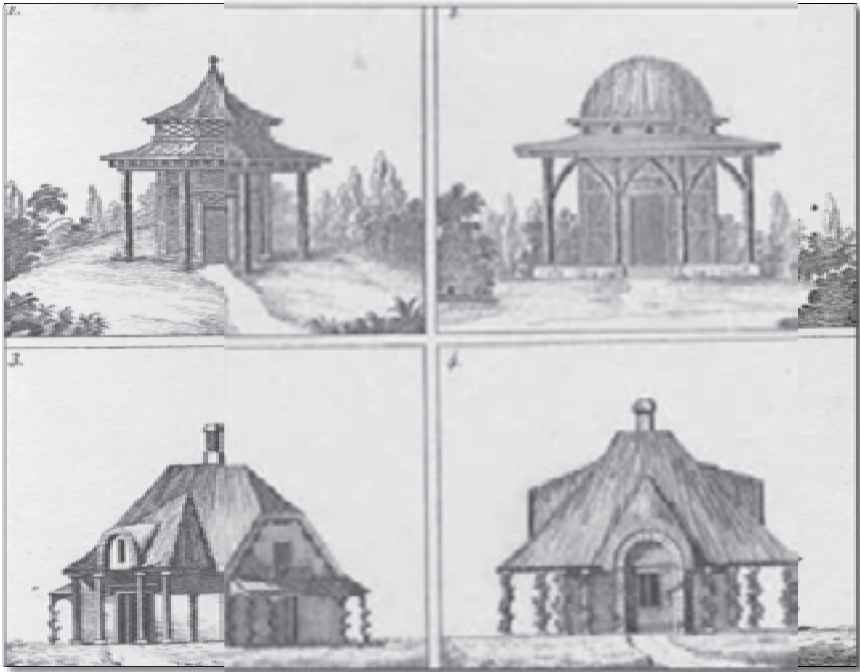


Louis-Eustache Audot, *Traité de la composition et de l'ornement des jardins*, 1839

Figg. 65 -66. T. II, tav. 30, figg. 2-3. «FABRIQUES D'HABITATION».



Figg. 67 - 68. T. II, tav. 31. «PAVILLONS RUSTIQUES».



Disegni d'architettura

Anonimo Forosemproniese

Fig. 1. Album II, f. 39 r¹. Schizzo prospettico delle capanne dei Frigi e dei Colch, c. 1520 - 1530.

Il disegno, che illustra il famoso passo tratto dal Libro II del *De Architectura* di Vitruvio, sarebbe una copia di un originale della bottega di Raffaello². Si tratta con ogni probabilità di uno dei primi tentativi da parte del Classicismo rinascimentale di interpretare graficamente il brano vitruviano. Inoltre, se la collocazione temporale corrisponde, l'influsso della versione di Vitruvio commentata da Cesare Cesariano, del 1521, risulterebbe assai limitato, tanto da poterlo escludere del tutto. L'anonimo disegnatore individua in questo schizzo il modello naturale dell'architettura monumentale, quella del tempio etrusco in legno e terracotta e di quello greco-romano in marmo, nella capanna lignea, nata dal processo mimetico del costruire, attivato dai primi uomini ad imitazione delle forme naturali. Raffaello non doveva affatto ignorare il tema dell'origine naturalistica dell'architettura presso gli Antichi, dato che la sua bottega rappresenta qui due fabbriche, molto razionali, costruite assemblando tronchi d'albero.



¹ Manoscritto conservato presso la Biblioteca Civica Passionei, Fossombrone.

² Secondo l'interpretazione fornita da G. Morolli, *Le belle forme degli edifici antichi: Raffaello e il progetto del primo trattato rinascimentale sulle antichità di Roma*, Alinea, Firenze, 1984, p. 170.

Johann Jacob Schübler

Fig. 2. «Hüttenbau», Nürnberg, 1741.



William Chambers

Figg. 3 - 4. Edifici primitivi di forma conica e cubica, c. 1757.

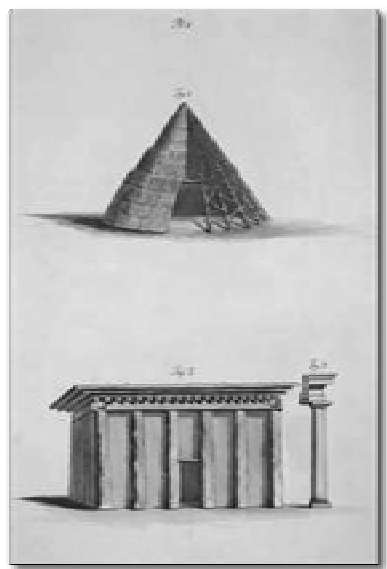
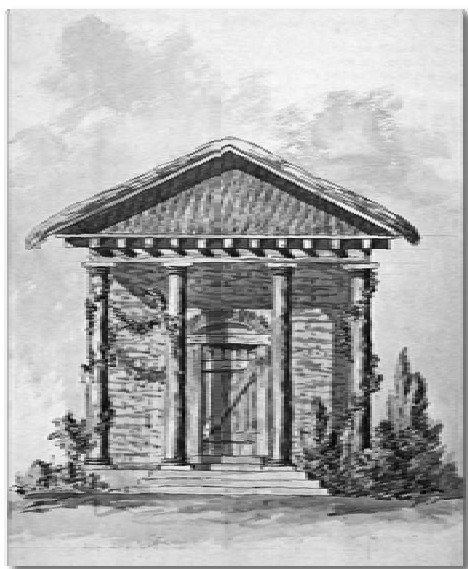
Utilizzando tecniche miste (matita, penna, inchiostro e acquarelli), Chambers realizza questi disegni con molta probabilità nell'ambito della sua attività come precettore del futuro Giorgio III, al quale, sul finire degli anni Cinquanta, indirizza le proprie lezioni per tre mattine alla settimana. Le lezioni che impartisce al giovane principe sono infatti di contenuto sia pratico che teorico e procedono parallelamente alla costruzione dei nuovi edifici che Sir William completa negli stessi anni a Kew: questi servono in effetti da modelli in scala reale degli stili architettonici e dei diversi ordini classici. Proprio come supporto di studio del principe, l'architetto britannico di origini scandinave, va concependo un trattato, nel contesto del quale, le figure qui rappresentate, illustrano la costruzione umana più basilare, la capanna rustica, la

«conical hut» e la sua evoluzione, nelle forme del tempio classico, interpretata in base al processo mimetico della natura, secondo l'antica teoria di Vitruvio ed anche alla luce del saggio di Laugier, allora appena apparso nel Regno Unito.

La costruzione rustica del padiglione di Belline, nella contea di Kilkenny (fig. 22) riprende in tutto e per tutto le forme del tempio primitivo evoluto direttamente dalla capanna. Le colonne lignee del fronte principale sono garbatamente decorate, qui ancora una volta, dall'andamento spiraliforme di un'edera rampicante che vi sia avvolge in delicate volute. Sia per quanto riguarda l'aspetto formale che quello contenutistico, nonché l'abilità tecnica, questo disegno dimostra quanto Chambers doveva aver appreso da entrambi i suoi soggiorni a Roma ed a Parigi.

Nel disegno successivo (fig. 23), la prima figura in alto sulla pagina illustra la capanna che Vitruvio aveva definito «dei Colchi» e che Chambers descrive come «*composed of branches of trees spread wide at the bottom and meeting in a point at the top, which were covered with Reeds, Leaves and Clay, to keep out the Rain, the Sun, and Cold winds*».

Nella parte inferiore del foglio si mostra poi la capanna di forma cubica, composta da tronchi d'albero come sostegni verticali. Appena di lato a questa, a destra, Chambers si cura di rappresentare in parallelo come il tronco d'albero abbia dato origine all'ordine rustico, tuscanico. Rimosse le radici, scrive infatti l'autore, il tronco dovette essere posto sulla pietra, «*above the dirt and wet*», coperto con uno strato di copertura per permettere che la pioggia scivolasse via.



Il tempio nel tempio

Fig. 5. The Belline lodge.

Il padiglione-tempio ripreso in uno scatto nel 2005, prima del crollo rovinoso subito dalla struttura nell'autunno 2013.



Fig. 6. Il padiglione Belline in un dettaglio.

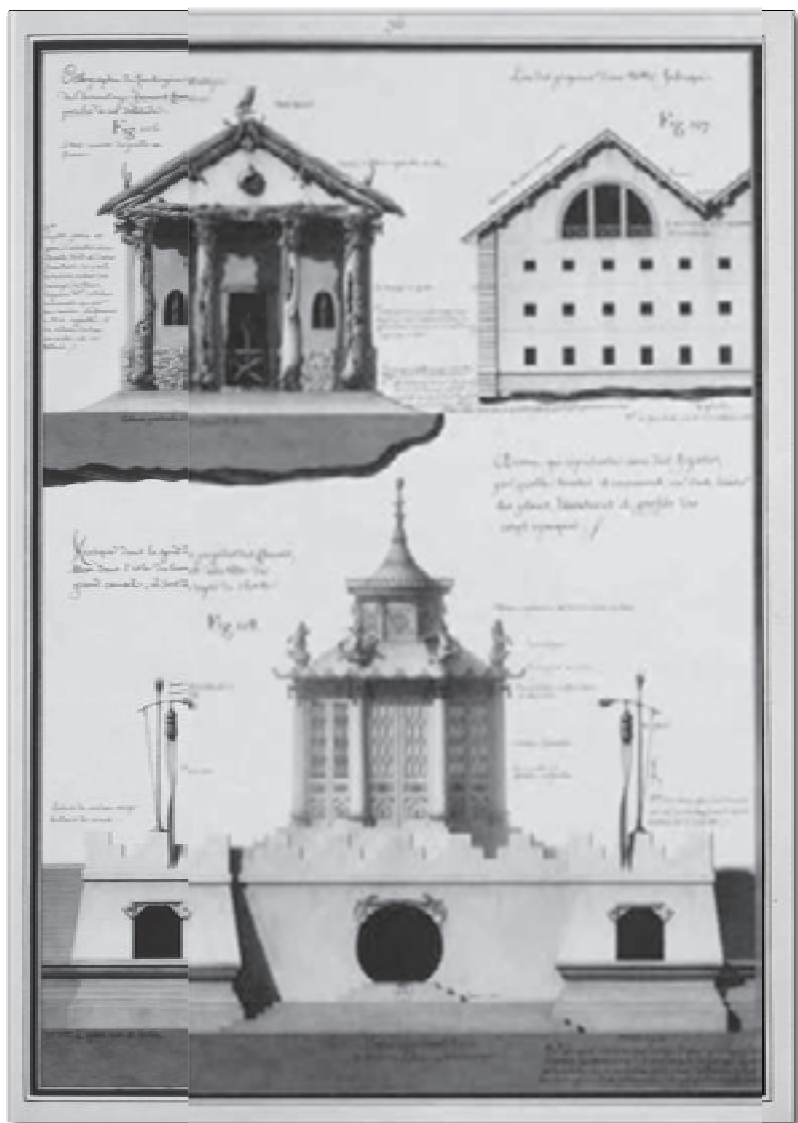
L'immagine mette in evidenza la straordinaria somiglianza con le colonne lignee scolpite per il *tombeau* di Rousseau al Panthéon di Parigi.



Jean-Jacques Lequeu

Figg. 7 - 8. Tav. 36, fig. 106. «Dessin qui représente avec des figures, par quelle[s] teintes, et comment on doit laver les plans, élévations et profils des corps opaques».

La tavola a penna, lapis e acquarello fa parte, come la successiva, dell'album dell' *Architecture civile* che Lequeu preparava in quegli anni con l'intenzione di pubblicarlo, quasi fosse una sua personalissima enciclopedia.



Il tempio nel tempio

All'interno di questa tavola (sul cui verso riporta la dicitura «*Composition d'architecture chinoise, et autres*») la fantasia visionaria spinge l'architetto a servirsi del carattere rustico della capanna primeva per illustrare l'«*Orthographie du frontispice tetrastyle de l'hermitage, fomant comme un porche à cet solitude*». Si tratta probabilmente di un padiglione immaginato per essere collocato in un parco e del quale il suo autore fornisce brevi indicazioni a lato del disegno: «*Le toit couvert de paille ou chaume. Couche de terre égueulée, et autres.*». Altre note informano riguardo alle caratteristiche del punto dove la *fabrique* si sarebbe potuta installare: «*Le petit jardin est garni d'arbustes odoriferants, verts et d'arbres fructiers: on y voit le[s] rosieres, les[s] lilas, des fleurs, légumes distribués de manière que par leur union ils forment un tout agréable; et la cloture de son enceinte est en tilleuls*». Altre disposizioni prevedono l'aspetto dell'interno del padiglione: «*L'intérieur des murs est couvert d'une tapisserie d'ecorce d'arbre et feuilles de palme tissue uniforme de compartiments de plusieurs couleurs*».



Fig. 9. Tav. 55. Progetti per architetture fantastiche. La porta dell'Hermitage, il *vide-bouteille* ed il Rendez-vous de Bellevue, 1770 - 1814.



Il tempio nel tempio

Fig. 10. Tav 55, fig. 144 , dettaglio. La porta dell'Hermitage.

In calce al primo disegno con cui si apre la tavola, Lequeu riporta a penna: «La porte de clôture de l'Hermitage est sur le chemin solitaire. Comme pour les [illeggibile] qui menoient une vie heremitique».



Fig. 11. Tav. 55, fig. 145. Il *vide-bouteille* del deserto arido.

Nella parte inferiore della «fig. 145» è scritto: «[illeggibile] *dur, compacte et pareux du sol sterile*».



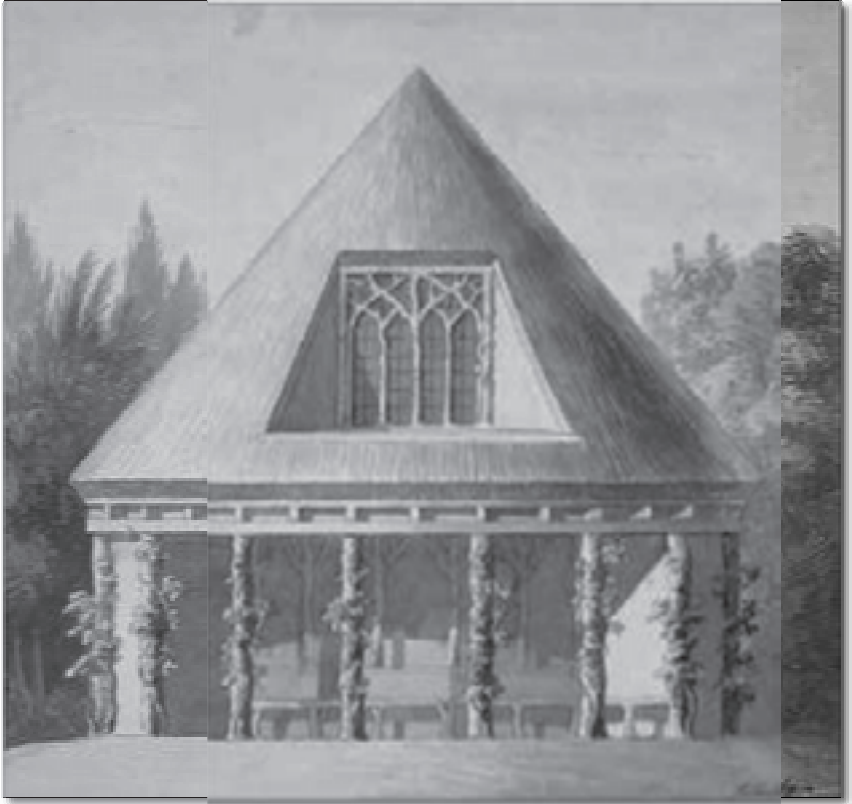
Thomas Sandby

Fig. 12. Progetto per un'abitazione rustica estiva, c. 1780.

Il progetto per un padiglione rustico, rappresentato con tecniche miste (matita, penna, inchiostro ed acquarello) e forse ideato per Giorgio III, faceva parte, probabilmente, dell'album

Il tempio nel tempio

Various Sketches for Virginia Water di Sandby, registrato da William Sandby nella Royal Library nel 1892.



John Soane

Fig. 13. Progetto per una latteria nel parco di Hammels, Hertfordshire. SM volume 68/7. Elevazione del prospetto immaginato fra gli alberi, 1783.

Il prospetto frontale è dotato di colonne doriche ornate da tralci vegetali che si inerpicano sul fusto, proseguendo sul timpano.



Fig. 14. Progetto per una latteria nel parco di Hammels, Hertfordshire. SM 65/1/25. Prospetto.



Raccolta di passi scelti sulla capanna vitruviana e l'origine lignea dell'architettura

«Il primo disegno offertoci dalla natura», come lo indica Laugier nell'Essai, l'*arké* della costruzione umana, la genesi dell'architettura è proposta da Vitruvio nel primo capo del secondo libro. L'uomo primitivo, bisognoso di un riparo, grazie alla scoperta del fuoco, comincia ad evolvere dalla sua condizione miserrima: con i primi «assemblamenti di uomini» in comunità, al «parlare per evento fortuito» al «maneggiare facilmente qualsivoglia oggetto», i primi uomini furono in grado di «far tetti con fronde» ed insieme «ricoprirono con fango spalmato i tetti inclinati e condussero in giù le acque cadenti». Secondo quanto dichiara l'architetto romano stesso, la sua trattazione «non vuole insegnare donde sia nata l'architettura [*unde architectura nascatur*], ma donde furono fondate le origini delle fabbriche [*unde origines aedificiorum sunt institutae*] e come poi vennero accresciute e sviluppate fino alla moderna perfezione»¹.

In questa sezione antologica dedicata ai testi tratti dalla letteratura architettonica, si trovano raccolti quei passaggi letterari che sono stati all'origine delle diverse ricostruzioni iconografiche della capanna vitruviana, ma anche i brani con cui i trattatisti, i teorici, gli architetti hanno commentato la propria interpretazione della forma archetipica della prima architettura realizzata dall'uomo su imitazione delle forme e dei procedimenti naturali. La selezione dei brani comprende inoltre dei passi che non corredano un'illustrazione, ad esempio quelli tratti dal *Dictionnaire Historique d'architecture* di Quatremère de Quincy, ma che tuttavia rappresentano alcuni degli approcci più interessanti al tema della capanna, in relazione all'idea concettuale che si trova alla base del progetto del *tombeau* di Jean-Jacques Rousseau al Panthéon di Parigi. L'antologia dei brani estrapolati dalla trattatistica e dalla letteratura architettonica è intesa come uno strumento di rapida consultazione dei testi relativi alle

¹ *L'Architettura di Vitruvio nella versione di Carlo Amati*, a cura di Gabriele Morolli, Alinea, Firenze, 2004, Libro II, I, 8.

rappresentazioni iconografiche più volte citate come opere di riferimento teorico nel corso del procedimento progettuale descritto nel volume e legate alla vicenda del monumento ligneo al *philosophe* di Ginevra. Il lettore può così trovare riuniti, in un'unica selezione, i passaggi chiave, immediatamente disponibili alla consultazione ed al confronto con gli esempi iconografici tratti dalla letteratura ed i rilievi architettonici originali presentati in questa monografia. Per quanto riguarda le restituzioni grafiche della capanna *magistra*, prendendo in considerazione allo stesso tempo la relativa descrizione scritta, si possono infatti comprendere pienamente i cambiamenti di prospettiva avvenuti nell'arco del tempo e nei diversi ambiti culturali sul ragionamento intorno al modello teorico della capanna vitruviana. Allo stesso modo, confrontando il manufatto ligneo del Panthéon, attraverso la documentazione fotografica ed i rilievi, con i testi della letteratura, dai più antichi a quelli coevi, risulterà ancora più evidente la riflessione filosofica e concettuale che nel 1794 ha dato origine al progetto architettonico del *tombeau*. Escludendo tale raffronto, infatti, una mera analisi formale delle similitudini e delle divergenze fra i vari risultati iconografici nel corso dei secoli e fra le produzioni teoriche ed artistiche dei vari contesti geografici, così come del sarcofago ligneo del Panthéon, rimarrebbero ingiustificati e privi di reale fondamento.

I testi selezionati per la compilazione della sezione antologica sono stati rintracciati in diverse biblioteche nazionali, europee e americane: il lungo periplo geografico si deve al tentativo, per quanto possibile, di avvalersi di prime edizioni. Si sono inclusi i brani limitandoci alle parti concernenti l'origine dell'architettura, l'invenzione mimetica della capanna rustica e della colonna arborea, la prima evoluzione verso la capanna monumentale e di conseguenza le origini lignee dell'ordine architettonico e del tempio classico. Tenendo presente come uno dei principali obiettivi quello di organizzare una raccolta dei testi originali relativi alle tavole illustrate nella prima appendice, data la notevole quantità di trattati esaminati, si è finalmente optato per l'inserimento dei soli testi che abbiamo giudicato più significativi in relazione al protagonista di questa monografia, il sarcofago in legno di Rousseau. Pertanto, senza la pretesa di essere esaustivi sul tema delle origini dell'architettura, su cui esiste una letteratura specifica, questa appendice fornisce i riferimenti testuali esatti e puntuali di gran parte dell'iconografia proposta nel resto del volume. Per la stessa ragione si è scelto di riportare i brani nella forma e nella lingua originale con la quale essi furono redatti. Ogni testo presente nell'antologia è ordinato seguendo come criterio l'ordine cronologico degli autori e delle opere. Infine, per ciascuna scheda di testo, viene ricordata la data di redazione, nel caso di manoscritti, o di pubblicazione, per gli altri testi. Per le opere edite, i brani estratti sono accompagnati, laddove presente, dal frontespizio dell'edizione da cui sono tratti.

Leon Battista Alberti, *De Re Aedificatoria*, 1452



LIBER I, Caput II

Principio genus hominum [20] in aliqua tuta regione sibi quaesivisse quiescendi spatia et illic inventa area usui commoda et grata constitisse atque situm ipsum occupavisse, ut non eodem loco fieri domestica omnia et privata voluerit, sed alibi accubari, alibi focum haberi, alibi alia ad usum collocari; hic adeo coepisse meditari, ut tecta ponerent, quo essent [25] a sole et imbribus operti; idque ut facerent, adiecisse deinde parietum latera, quibus tecta imponerentur – sic enim a gelidis tempestatibus et pruinosiis ventis se futuros tutiores intelligebant –; demum parietibus aperuisse a solo in sublimi vias et fenestras, quibus cum aditus et congressus darentur, tum et lumina at aerae aptis tempo[30]ribus exciperentur et concepta fortassis intra lares aqua vapores que expurgarentur. Ita uicunque ille suit seu Vesta dea Saturni filia seu Heurialus Hiperbiusque fratres seu Gellio aut traso Cyclops ve Tiphinchius, qui ista principio instituerit, tandem sic puto hos fuisse condendorum aedificiorum primos ortus primosque ordines. Demum excrevisse usu et arte hanc rem arbitror: Variis aedificiorum generibus inuentis: quo ab res prope infinita redacta est. Nanque alia quidem publica: alia privata: alia sacra: alia profana alia ab usum & necessitatem: alia ab urbis ornamentum: alia ab tem[5]plorum voluptatem constituuntur. Sed omnia ab his, quae recensuimus principiis manasse negabit nemo.

Antonio Averlino, detto il Filarete, *Trattato d'architettura*, c. 1451 - 1464**F° 4 v.**

Hai veduto della misura de l'uomo quanto al fatto nostro fa mestiero di sapere e d'intendere, e donde e per che modo è dirivata la misura e come la distribuirono e dispartirono secondo la necessità e volontà loro; e hai inteso la variatà de' nomi loro secondo il nostro idioma, cioè parlare volgare. Ora è da vedere onde è derivato l'edificio e per che necessità la prima volta fu trovato, poi a che modo queste misure s'adopero a questo edificare, sì che narremo, come t'ho detto, in prima onde derivò la prima origine dello edificio e 'l modo come fu trovato, secondo nostro oppinione e anche per oppinione d'altri e verisimili e per detti di valentissimi uomini; quando tempo sarà, gli dichiareremo in modo si potrà intendere esser vero. Non è dubbio che lo edificare fu trovato da l'uomo. Chi fusse il primo che facesse case e abitazione certo non abbiamo, ma è da credere che subito che Adamo fu cacciato dal Paradiso, e piovendo e non avendo altro più presto ricovero, si misse le mani in capo per difendersi dall'acqua; e sì come costretto dalla necessità per vivere il mangiare, così l'abitare era mestiero per difendersi da' mali tempi e dall'acque. Alcuno dice che innanzi a diluvio non pioveva, io credo pur di sì: se la terra doveva produrre i frutti, bisognava che piovesse. Sì che, come per la vita de l'uomo è mestiere il mangiare, così lo abitare, e per questo è da credere che avendo Adamo fattosi tetto delle mani, considerato il bisogno per lo suo vivere, si pensò e ingegnossi di farsi qualche abitazione per difendersi da queste piogge e anche dal caldo del sole. Sì che vedendo e comprendendo il suo bisogno, è da stimare che qualche abitazione facesse di frasche, o capanna, o forse qualche grotta, dove fuggire potesse quando gli fusse stato bisogno. Sì che, se così fu, è verisimile che Adamo fusse il primo. Tu potresti dire: come poteva fare costui queste abitazioni, considerando che non aveva ancora ferro?

A questo ti rispondo: per due ragioni, cioè che così come lui s'ingegnò di vivere, o per grazia che Dio gli dessi o come egli si facessi, così fece l'abitazioni; e anche come presto si misse le mani in capo, così ancora poté andare a rompere delle frasche e a quel medesimo modo assettarle a poco a poco e poi buttare su della terra e fare abitazione. Come si facesse o come che non facesse, a me pare, secondo il mio oppinione, che lui fusse il primo che trovasse abitazione, cioè o case o vuoi dire capanne. Vero è che Vitruvio dice che li primi che trovarono abitazioni furono quelli primi che abitarono in selve e loro fecero capanne e grotte il meglio che loro seppono, o pure come si fusse. Io stimo che fusse il primo Adamo per le ragioni sopradette; pure chi si fusse, tanto è che i primi origini furono o vero dirivoro da queste necessità per la vita de l'uomo.

Gherardo Spini, *I tre libri sopra l'istituzioni de' Greci et Latini architettori intorno agl'ornamenti che convengono a tutte le fabbriche che l'architettura compone*, 1567- 1568



CAPITOLO IIII, c. 18 r - c. 19 v

Degl'inventori del Fabbricare, et degl'ornamenti, et dove prima l'Architettura fiorisse, et di chi alla sua prima maestà la cominciassi a ridurre.

(...) Ragioneremo degl'inventori dell'arte del fabbricare, et de' primi che negli edifici instituissero ornamenti. Diciamo adunque che avvenga che alcuni abbiano affermato il caso e 'l conoscimento essere stati l'origini dell'arti tuttavia, che in ogni arti ciò fusse vero non ardiremo già di dire, potendo in questa prendere la cagione da più veri principi. *Vitruvio ab lib. ij cap. primo afferma di ciò essere il plagio stato cagione.* Dette principal causa a quest'arte in que' primi secoli la necessità in che gl'huomini si ritrovano, dopo che furono privi i primi nostri parenti dell'habitazione del terrestre Paradiso, essendo esposti ad infinite molestie, com'al cal- [c. 18 v] do del sole, al freddo del verno alle piogge a' venti all'ingiurie della notte, et agl'animali, et d'altri così fatti incomodi, ritrovandosi adunque in tal necessità, et quella conoscendo impararono prima dalla natura a difendersene entrando per le spelonche, e quivi riparandovi vivevano a guisa delle fiere. Ma traendo da simili habitazioni humide et oscure diverse infermità, cominciarono a cercar luoghi sopra la terra più asciutti et luminosi per poter abitare et ripararsi dagli ardori del sole et della pioggia per lo mezzo del discorso et dell'insegnamento delle mani, meritevolmente detto da' filosofi instrumento degl'instrumenti. Laonde si fecero alcuni ripari co' coprimenti di fronde et legni in guisa di frascati. Ma crescendo di poi il numero di essi, né stando sempre verdi le fronde, ma nel variare delle stagioni cadendo, havend'in parte trovato che per difesa del vento et delle piogge simili ripari non erano bastati, aggiunsero essi anchora modi migliori, et ammaestrati dall'esperienza et dall'uso assottigliarono l'ingegno facendo Capanne chiuse d'ogni intorno di rami insieme intrecciati, et perché più durabili fossero indi con la terra l'andarono fortificando, le quali se bene non furono della magnificenza che di presente le nostre habitazioni essere si veggiono pur in que' tempi quantunque rozze furono maravigliose, come di tutti i principij delle cose suol avvenire, che grandissimi sembrano per l'antichità loro. (...) Così convertendo a poco a poco a maggior fermezza, et perpetuità le loro habitazioni facendole di pietre, et di terra cotta, dando la forma degl'archi ammaestrati in qualunque lavoro sempre dalla natura: havend'essi osservato che nelle concavità della terra ell'haveva in forma d'archi lasciate l'apertura degl'antri alle spelonche, in breve aggiunsero alla necessità gl'ornamenti [c. 19 v] et con distinte maniere et lavori ridussero tal arte a perfezione di bellezza et comodità et d'ornamento. Laonde di può affermare la necessità e non altra cagione essere stata la madre di tal arte del fabbricare.



LIVRE VII, Chapitre XII, f° 217 r - f° 218 r

D'une sorte de colonnes, suivant l'antique et première façon, extraite des piles et troncs des arbres.

Je trouve que devant l'invention de l'ordre dorique, et autres, on s'aidait des piles et troncs des arbres, au lieu de colonnes, pour porter les charges et fardeaux des bâtiments qu'on faisait en ce temps là. Il me sembla véritablement que telle façon et invention n'est à réprover, non pas que je veuille persuader de faire les colonnes de bois pour porter les maçonneries, mais bien de pierres; et ressembleront aux arbres, parce qu'elles y peuvent convenir en beauté et bonne grâce, aussi bien que les autres colonnes, et seraient en aucuns lieux plus à propos, pour autant que vous leur pouvez donner mesure et beauté correspondante avec la symétrie et proportion des autres colonnes, comme certainement là montrent avoir les arbres, de leur nature étant plus déliés par le haut que par le bas, et plus gros par le pied, avec une retraite de bien bonne grâce, de sorte que vous leur donnerez six et sept fois, voire huit et neuf, leur diamètre pour hauteur, selon l'ordre que vous voudrez faire et imiter. Et si encore vous y pouvez accommoder le sexe masculin ou féminin, comme si vous désirez façonner vos colonnes, imitant les arbres, à la dorique, vous le faites après la mesure de l'homme, à la ionique, suivant celle de la femme, et à la corinthienne, après celle d'une fille ayant forme et façon plus jolie et mignarde que les autres; et pour ce faire, on trouvera des arbres faits naturellement à propos, pour y servir de patron et exemplaire. Il ne faut ici omettre, que les anciens qui s'aidaient des piles d'arbres au lieu de colonnes, de peur et crainte qu'elles ne se fendissent par les deux bouts et extrémités, ils y mettaient des cercles de fer; de là les architectes ont inventé les ornements des colonnes, et donné mesures aux bases, en y faisant les petits tores et membres ronds, avec leur filet carré et 188 nacelle qu'on y voit. Lesdits architectes ont été si curieux d'imiter la nature des choses, que voyant je ne sais quelle pourriture s'engendrer entre le cercle de fer (qui était au lieu de la base) et le corps de l'arbre (qui servait de colonne) et que par succession de temps illec, ou bien à l'environ, croissaient quelques herbes qui avaient les feuilles si larges et pesantes, quelles étaient contraintes de tomber et s'encliner contrebas; puis pour être retenues des angles ou coins du plinthe de la base, ou de chose semblable, se replier contre-mont; de là lesdits architectes par singulière imitation, ainsi que nous avons dit, mirent et [f° 217v] employèrent des feuilles larges aux angles des bases, et sans aucune refente, desquelles le département venait du dessus du tore qui est sur le plinthe, en faisant un retour sur les angles du plinthe de la base, avec fort bonne grâce. Davantage lesdits architectes anciens, au lieu de l'hypotrachelium près le chapiteau, mettaient un autre cercle de fer, pour tenir l'arbre en raison, et afin qu'il ne se peut fendre, comme j'ai dit, et le pouvez voir au lieu marqué A, en la figure proposée ci-

après. Donc s'il est ainsi que les premiers architectes aient pratiqué aux arbres, (par imitation de nature) les trois premiers ordres des colonnes, doriques, ioniques, et corinthiennes, puis avec raisons et symétries convenables après icelles trouvé l'ordre des toscanes, des composées, et athéniennes, avec leurs ornements, pourquoi, je vous prie, ne sera il permis par imitation de la même nature, de nous aider de la première façon des colonnes, retirée des arbres, comme vous en pouvez voir une en la figure prochaine ? Considérez, si un portique, péristyle, et face de maison ne serait pas belle ayant toutes ses colonnes faites en forme d'arbres, et les chapiteaux comme branches coupées ? Croyez qu'en leur donnant hauteurs convenables, avec leurs entrecolonnements tels qu'il faut, ce serait une fort belle chose à voir. Le portique, comme je l'imagine, représenterait quasi une petite forêt. Vrai est que je n'y voudrais appliquer aucuns piédestaux, mais bien au lieu d'iceux faire comme des troncs d'arbres coupés, sans y mettre corniche, ne base, ains seulement garder les mesures et hauteurs d'une chacune chose, et au lieu de l'épistyle ou architrave, faire la forme d'un arbre, qui porte sur autres arbres qui font la figure des colonnes. Au lieu de la frise, je voudrais employer quelque façon de lierre qui serait conduit en manière de frise, avec une fort bonne grâce. Quant à la corniche, couronne, denticules, gueule, cimaise et cimacion, astragales, filet carré, et autres, je voudrais disposer tout cela par liaisons, comme si c'était branches d'arbres qui sortissent par le dehors, les unes de travers, et les autres de pointe, comme si c'était les bouts des solives qui seraient aux planchers, puis les autres comme si c'était sablières. Les ais seraient au lieu de filets carrés ; la couronne au lieu de l'aire qui est sur les solives, et les ornements par ci par là semés de petites feuilles, et noeuds d'arbres. Croyez que si le tout était ainsi conduit que je le figure, on pourrait faire un bel ornement d'édifice, et fort convenable à un portique et péristyle, lui donnant ses mesures autant bien, qu'à tous les autres ordres, ainsi que le vous montrera la prochaine figure [f° 218 r].

François Blondel, *Cours d'Architecture*, 1675

COURS D'ARCHITECTURE

ENSEIGNE' DANS L'ACADEMIE ROYALE

D'ARCHITECTURE

PREMIERE PARTIE.

OV SONT EXPLIQUEZ LES TERMES,
L'origine & les Principes d'Architecteure, & les prati-
ques des cinq Ordres suivant la doctrine de Vitruve &
de ses principaux Sectateurs, & suivant celle des trois
plus habiles Architectes qui ayent écrit entre les Me-
dernes, qui sont Vignole, Palladio & Scamozzi.

DEDIE' AV ROY.

PAR M. FRANÇOIS BLONDEL DE L'ACADEMIE ROYALE
*des Sciences, Conseiller Lecteur & Professeur du Roy en Mathematique, Pro-
fesseur & Directeur de l'Academie Royale d'Architecteure, Marechal de Camp
aux Armées du Roy, & Maître de Mathematique de Monseigneur le
Dauphin.*



A PARIS;

De l'imprimerie de LAMBERT ROULLAND en la maison d'Antoine Vitré, rue du Foil.

Se vend,

Chez PIERRE AUBOIN & FRANÇOIS CLOUTIER, près l'Hôtel de Monseigneur
le Premier President, Cour du Palais, à la Fleur de Lis.

Et chez les mesmes sur le Quay des Grands Augustins, à la Fleur de Lis d'Or.

M. D. C. LXXV.

AVEC PRIVILEGE DV ROY.

LIVRE I, Chapitre I

De l'Origine & de l'Accroissement de l'Architecture.

C'est la nécessité qui la première a enseigné l'Architecture aux hommes, que l'usage & la recherche de la commodité ont ensuite augmentée peu à peu, & que le luxe & la vanité des Nations puissantes ont enfin perfectionnée. Car autrefois parmy les Anciens, comme encore à present chez les peuples les moins civilisez, l'on bâtissoit seulement pour se mettre à l'abri des vents & de la pluye, & pour se parer des incommoditez du froid & des chaleurs. D'où est venue cette infinité d'habitations différentes, qui au rapport des Auteurs, estoient autrefois en usage, & qui se voyent encore à present dans les pais ou civilifez ou barbares, dont les habitans ont cherché & cherchent tous les jours de se loger à couvert en tant de manières différentes suivant la portée de leur esprit ou de leur caprice, & selon la diversité des materiaux qu'ils ont eus à mettre en œuvre. Il est vray que dans cette variété près qu'infinie, la manière de bâtir des anciens peuples de Grèce, a passé dans l'esprit des premiers Architectes de cette nation pour la plus ingenieuse, & pour celle qui dans la simplicité de sa structure s'approchoit au plus près du naturel, dont voici la description. Ils faisoient premièrement porter des poutres sur des troncs d'arbres plantez debout aux quatre coins d'une space quarré, & après avoir rempli les entredeux avec des pierres ou du bois ou toute autre matière propre à faire corps de clostûre, ils mettoient leurs solives en distances égales fur le travers des poutres, qu' ils recouvroient d'ais ou de carreaux pour faire les planchers; fur quoy ils bâtissoient un toit en dos d'asne, élevant un saiste au milieu, où les chevrons estoient attachez, qui descendoient de parc & d'autre au bas du toit filament en dehors, pour donner de l'echapée aux eaux par les goûtteries. Ils se servoient encore de gros carreaux de pierre, & de billots de bois fouz les troncs des arbres & mesme au dessus, lorsqu'ils se trouvoient trop courts. Cette façon de bâtir estant, comme je dis, le modèle des édifices les plus relevez, il est bon de la bien faire entendre; & comme cette description a d'elle mesme allez d'obscurité, il m'a semblé que l'explication de cette figure [*tav. I, f. III*] pourroit la rendre plus intelligible, parce quelle en marque à peu près le destein, dans lequel les Troncs d'arbre élevez debout & à plomb fur les angles de l'espace font marquez de la lettre A, les poutres posées sur les arbres B; C sont les parois faits de pierre ou de bois ou de toute autre matière entre les arbres, D le plancher ou l'entablement posé fur le travers des poutres, fait de solivaux marquez b, & d'aix marquez e, que l'on recouvre pardessus avec des carreaux ou du plattre, H est le saiste, d'où les Chevrons F pendent de part & d'autre jusqu'au bas du toit G, & sont recouverts de lattes & de tailles pour achever la couverture, I sont les Socles ou billots de bois que l'on mec dessus les troncs d'arbres, K sont des cercles ou anneaux de fer, dont on relioit les troncs pour empêcher qu'ils ne se fendissent par la trop grande pesanteur de l'entablement.

Giovanni Biagio Amico, *L'architetto pratico*, 1726

L'ARCHITETTO P R A T T I C O,

IN CUI CON FACILTA SI DANNO LE REGOLE
per apprendere l'Architettura Civile,

O P E R A D E L L' A B B A T E

DOTT. D. GIOVANNI AMICO

T R A P A N E S E,

*Ingegnier del Regno di Sicilia per il Real Patrimonio, ed Architetto
nell' Illustriſſimo Senato della Città di Trapani.*

LIBRO PRIMO

DIVISO IN CINQUE PARTI.

- La prima contiene i principi della Geometria Pratica.
- La ſeconda, un Trattato dell'Edificazione, con le Regole di conoſcere i Siti, e Materiali neceſſari per eſſa.
- La terza, l'Invenzioni, Uſo, e Proporzioni degli Ornamenti degli Ordini dell'Architettura.
- La quarta, il Diſegno delle cinque Ordini per mezzo di Tavole ſepparamenti, compoſte dall'Autore, ſecondo le opinioni degli Antichi Architeti, con ſeſſo Ordine Iſtaico inventato da un Franceſe.
- La quinta, il Diſegno d'alcuni Ornamenti neceſſari all'Architettura.

ORNATO CON CENTO FIGURE IN RAME.

DEDICATO AL PATRIARCA

SAN GIOACHINO

PADRE DELLA SS. VERGINE,

ED ALL'ECCELLENTISSIMO SIGNORE

FR. D. GIOACHINO

FERNANDEZ PORTOCARRERO,

CONTE DI PALMA, MARCHIſE DI MONTE CHIARO, ED ALMENARA. BALIO
nella Segreteria Religioſa Geruſolimitana, Giuſti Uſo di Camera di S. M. C. C. 169
Conſigliere intimo di S. M. C. General di Cavalleria de' ſuoi Eſerciti, 169
Vicario, Luogotenente, e Capitan Generale del Regno di Sicilia.

MDCCXXVI

IN PALERMO, Nella Stamperia di Gio: Battista Alceardo, 1726.

Imp. 21000 R. G. X Imp. P. Drago.

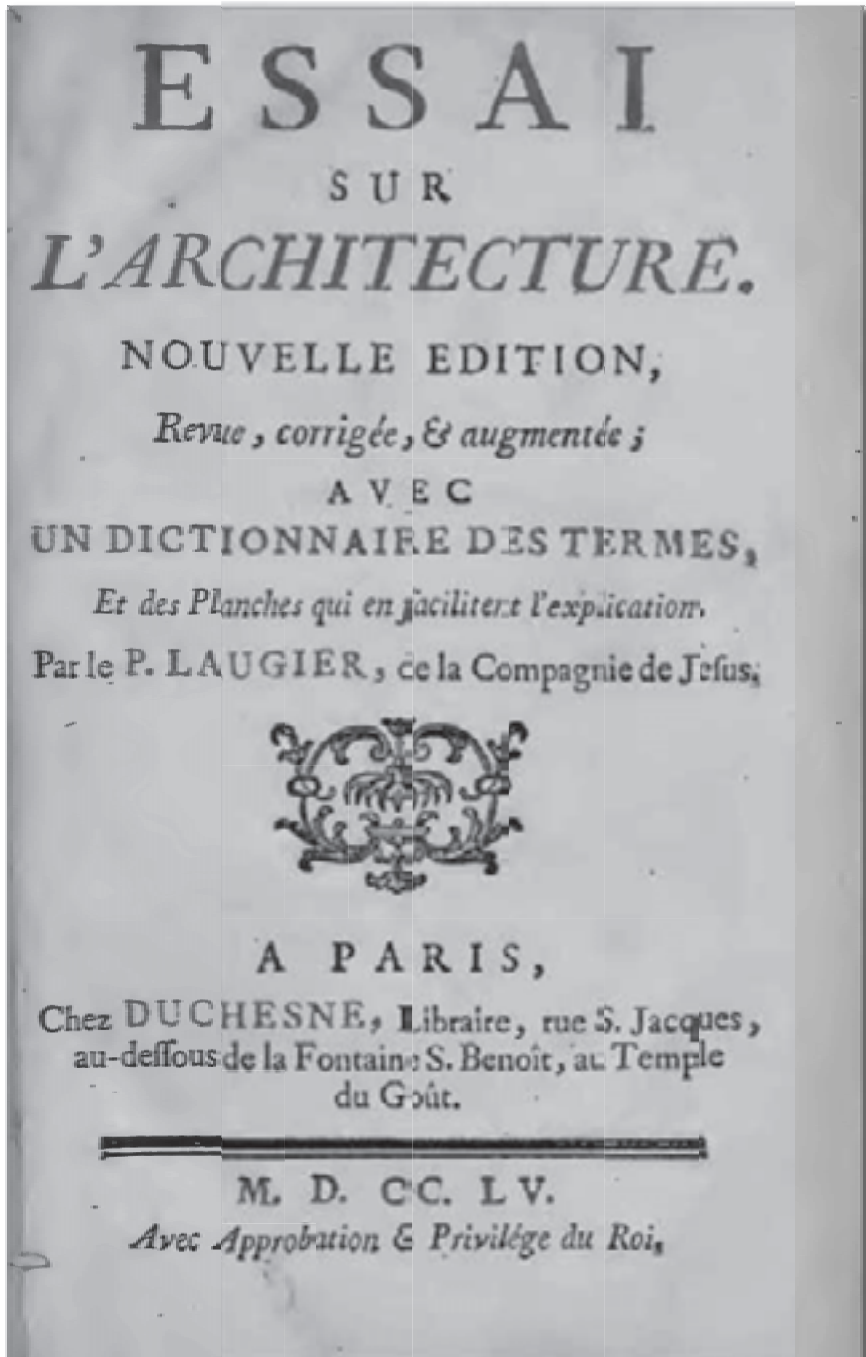


PARTE TERZA, Capo Quarto

Dell'origine, ed uso della Colonna, e Pilastr.

(...) Ebbe la Colonna la sua origine fin dal principio del Mondo da i figli di Set figliuolo di Adamo, come dice Giuseppe nel primo libro dell'Antichità; avvegnacché avendo Adamo predetto a suoi posterì, che il Mondo col tempo dovea soggiacere a destruzioni, e per via d'inondazioni d'acque, e per via di pioggie di fuoco; perciò fabbricarono due Colonne, una di creta, e l'altra di pietra, nelle quali scolpirono in lingua Ebraica tutte le Scienze, che avevano apprese da'suoi Antenati, a cui Adamo le aveva insegnato; come ancora le cose più memorabili, che fino a quei tempi erano occorse, acciò venendo il caso, avessero potuto resistere, cioè quella di creta alla voracità delle fiamme, e quella di pietra alle acque, e così ne fosse rimasta a Posterì la memoria. A somiglianza di queste Colonne gli antichi Egizj ne fabbricarono delle altre per l'uso degli Edificj, ma senza alcuno Ornamento, servendosene più tosto per sostegno dei pesi, che per vaghezza; finalmente s'usarono le Colonne in tuti gli Edificj e per ornamento, e per sostegno delle fabbriche; per sostegno, come si legge presso molti Autori aver costumato diverse Nazioni, e fra gli altri Tartari venuti dalla Cina, che non soffrendo stare imprigionati ne'recinti delle mura delle case Cinesi fabricate all'uso nostro, ne gettavano parte a terra per godere dell'aere: sicché a questi tali bastavano le sole Colonne per sostegno de'Soffitti, e come al presente usano gl'Indiani. Per sostegno insieme, ed ornamento servono appresso noi; poichè fabricate colle sole Colonne senza mura, sarebbe scomoda l'abitazione; con muri, e Colonne, oltre il darsi grande aiuto al sostienimento del peso, s'invaghisce ancor l'occhio per l'ornamento, che si dà alla fabrica (...). Si formano le Colonne nel loro Fusto, o Tronco più grosse sotto, che sopra, e ciò come dice Vitruvio [lib. 5. cap. 1.] è stato fatto dagli Antichi, per imitare la naturalezza de'tronchi degli alberi, che sono più grossi nel basso. Fig.4. n. 2. L'Alberti [lib. 1 cap. 10.] vuole, che ad imitazione de'tronchi degli alberi, che sostenevano i tetti delle prime case rozze, le prime Colonne col loro ornamento fussero di legno sopra un Dado di pietra, e per resistere immobili al peso fortificarono l'estremità di quei tronchi con due cerchi di ferro, o anella sopra, e sotto: vi ponevano ancora nel fusto di essi altri cerchi di ferro. Volendo poi gli Architetti formare le Colonne di pietra per la perpetuità, imitarono in tutto quelle di legno, diminuendole alla parte superiore, o Sommo Scapo; e per imitare nella pietra in cerchi di ferro, le fecero le Cinte, o Anelli nell'Imo Scapo, ed il Collarino, o Listello nel Sommo Scapo, ed alle volte usarono nel terzo della Colonna un Listello, e Tondino, per imitare il cerchio, che mettevano nel fusto. Quella piegatura, che si fa nell'Imo, o Sommo Scapo detta Apofige è ad imitazione dello sfacciamento, che fanno i tronchi di legno aggravati.

Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'Architecture*, 1755



CHAPITRE PREMIER

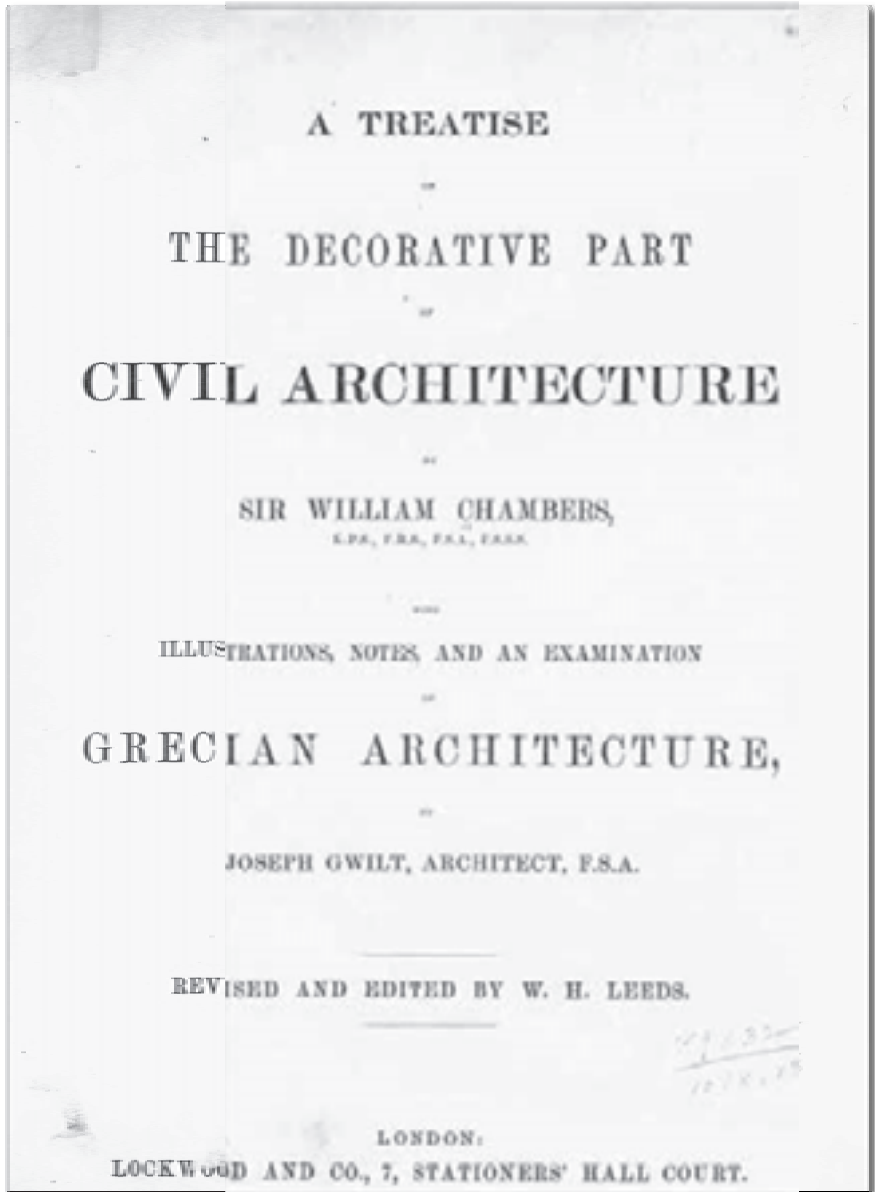
Principes généraux de l'Architecture.

Il en est de l'Architecture comme de tous les autres Arts: ses principes sont fondés sur la simple nature, & dans les procédés de celle-ci se trouvent clairement marquées les règles de celle-là. Considérons l'homme dans sa première origine sans autre secours; sans autre guide que l'instinct naturel de ses besoins. Il lui faut un lieu de repos. Au bord d'un tranquille ruisseau, il aperçoit un gazon; sa verdure naissante plaît à ses yeux, son tendre duvet l'invite; il vient, et mollement étendu sur ce tapis émaillé, il ne songe qu'à jouir en paix des dons de la nature : rien ne lui manque, il ne désire rien. Mais bientôt l'ardeur du Soleil qui le brûle, l'oblige à chercher un abri. Il aperçoit une forêt qui lui offre la fraîcheur de ses ombres; il court se cacher dans son épaisseur, et le voilà content. Cependant mille vapeurs élevées au hasard se rencontrent et se rassemblent, d'épais nuages couvrent les airs, une pluie effroyable se précipite comme un torrent sur cette forêt délicieuse. L'homme mal couvert à l'abri de ses feuilles, ne sait plus comment se défendre d'une humidité incommode qui le pénètre de toute part. Une caverne se présente, il s'y glisse, et se trouvant à sec, il s'aplaudit de sa découverte. Mais de nouveaux désagréments le dégoutent encore de ce séjour. Il s'y voit dans les ténèbres, il y respire un air malsain, il sort résolu de suppléer, par son industrie, aux inattentions et aux négligences de la nature. L'homme veut se faire un logement qui le couvre sans l'ensevelir. Quelques branches abattues dans la forêt sont les matériaux propres à son dessein. Il en choisit quatre des plus fortes qu'il élève perpendiculairement, et qu'il dispose en carré. Au-dessus il en met quatre autres en travers; et sur celle-ci il en met quatre autres en travers; et sur celle-ci il en élève qui s'inclinent, et qui se réunissent en pointe des deux côtés. Cette espèce de toit est couvert de feuilles assez serrées pour que ni le soleil, ni la pluie ne puissent y pénétrer, et voilà l'homme logé. Il est vrai que le froid et le chaud lui feront sentir leur incommodité dans sa maison ouverte de toute part; mais alors il remplira l'entre-deux des piliers, et se trouvera garanti. Telle est la marche de la simple nature: c'est à l'imitation de ses procédés que l'art doit sa naissance. La petite cabane rustique que je viens de décrire, est le modèle sur lequel on a imaginé les magnificences de l'Architecture. C'est en se rapprochant dans l'exécution de la simplicité de ce premier modèle, que l'on évite les défauts essentiels, que l'on saisit les perfections véritables. Les pièces de bois élevées perpendiculairement nous ont donné l'idée des colonnes. Les pièces horizontales qui les surmontent, nous ont donné l'idée des entablements. Enfin les pièces inclinées qui forment le toit, nous ont donné l'idée des frontons : voilà ce que tous les Maîtres de l'art ont reconnu. Mais qu'on y prenne bien garde; jamais principe ne plus fécond en conséquences. Il est facile désormais de distinguer les parties qui entrent essentiellement dans la composition d'un ordre

d'Architecture, d'avec celles qui ne s'y sont introduites que par besoin, ou qui n'y ont été ajoutées, que par caprice. C'est dans les parties essentielles que consistent toutes les beautés; dans les parties introduites par besoin consistent toutes les licences; dans les parties ajoutées par caprice consistent tous les défauts. Ceci demande des éclaircissements: je vais tâcher d'y répandre tout le jour possible. Ne perdons point de vue notre petite cabane rustique. Je n'y vois que des colonnes, un plancher ou entablement, un toit pointu dont les deux extrémités forment chacune ce que nous nommons un fronton. Jusqu'ici point de voûte, encore moins d'arcade, point de piédestaux, point d'attique, point de porte même, point de fenêtre. Je conclus donc, et je dis : dans tout ordre d'Architecture, il n'y a que la colonne, l'entablement et le fronton qui puissent entrer essentiellement dans sa composition. Si chacune de ces trois parties se trouve placée dans la situation et avec la forme qui lui convient, il n'y aura rien à ajouter pour que l'ouvrage soit parfait. Il nous reste en France un très beau monument des Anciens; c'est ce qu'on appelle à Nîmes la Maison Carrée. Connaisseurs ou non connaisseurs, tout le monde admire la beauté de cet édifice. Pourquoi? Parce que tout est selon les vrais principes de l'Architecture. Un carré long où trente colonnes supportent un entablement et un toit terminé aux deux extrémités par un fronton; voilà ce dont il s'agit. Cet assemblage a une simplicité et une noblesse qui frappe tous les yeux. L'auteur de l'examen n'approuve point que je veuille mettre une relation à la rigueur de toutes les parties de nos édifices à celles de la cabane rustique. Il aura dû nous développer les lois qui rendent cette relation vicieuse: car si elle est solide; et fondée comme je le prétends, et comme l'ont insinuée tous les maîtres d'art, il n'y a plus moyen d'attaquer les règles que j'établis dans les articles suivants. Elles sont toutes des conséquences nécessaires de ce principe simple. Si l'on veut me réfuter, tout se réduit à ce procédé: montrer que le principe est faux, ou que la conséquence est mal tirée. Tandis qu'on n'usera contre moi d'aucune de ces deux armes, on frappera d'inutiles coups. Toutes les déclamations, toutes les injures même seront à pure perte. Le lecteur judicieux en reviendra toujours à cette question: le principe est-il faux? La conséquence l'est-elle? La seule raison qu'on objecte contre le rapport établi entre nos édifices et la cabane rustique, c'est qu'il doit nous être permis de nous éloigner un peu de ces grossières et informes inventions. Vraiment nous nous en éloignons beaucoup, par le grand goût de décoration que nous avons substitué aux négligences d'une composition si brute; mais l'essentiel doit rester. C'est là l'esquisse que la nature nous présente; l'art ne doit employer ses ressources qu'à embellir, limer, polir l'ouvrage, sans toucher au fond du dessein.

Il tempio nel tempio

William Chambers, A Treatise on Civil Architecture, 1759



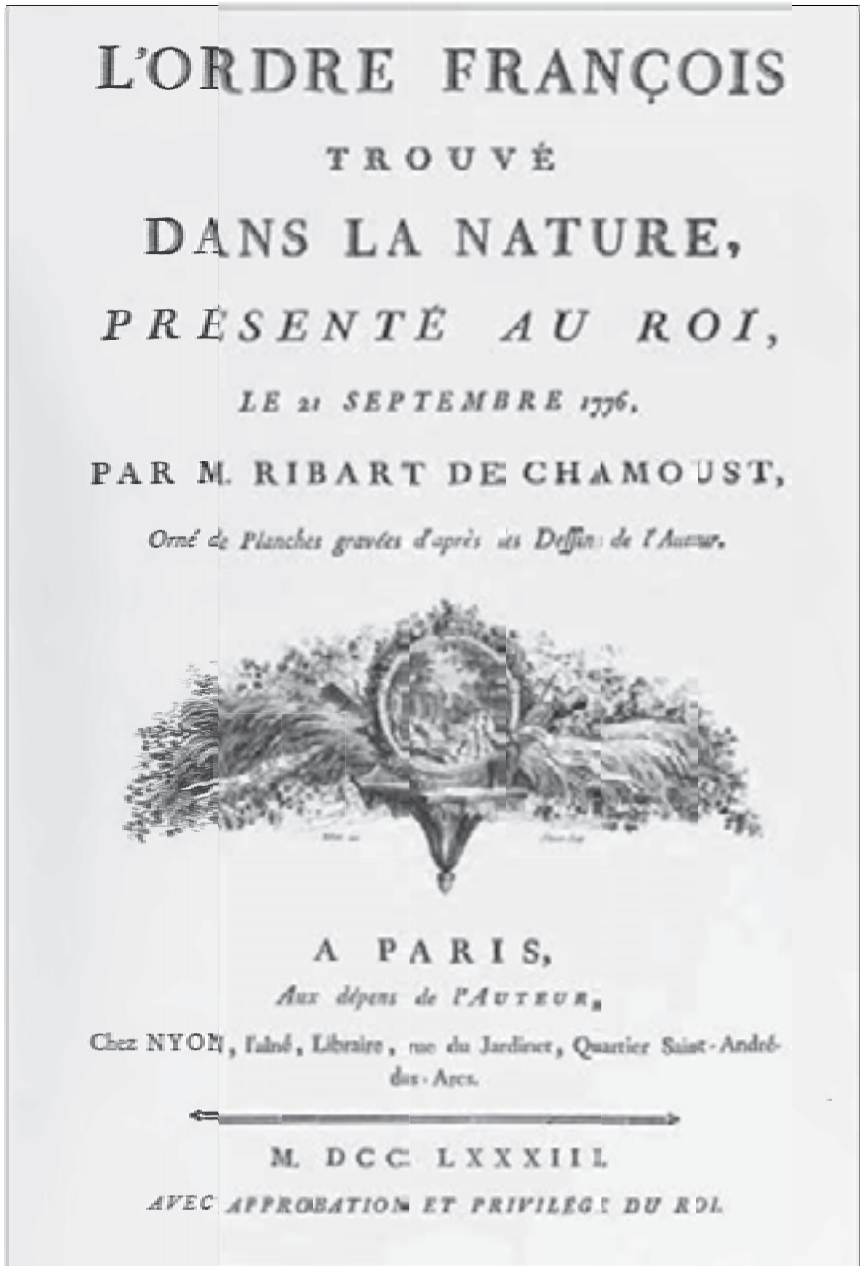
OF THE ORIGIN AND PROGRESS OF BUILDING

Buildings were certainly among the first wants of mankind, and architecture must undoubtedly be classed among the earliest antediluvian arts. Scripture informs us that Cain built a city; and soon after the deluge we hear of many cities, and of an attempt to build a tower that should reach the sky f a miracle stopped the progress, and prevented the completion of that bold design. The first men, living in a warm climate, wanted no habitations; every grove afforded shade from the rays of the sun, and shelter from the dews of the night; rain fell but seldom, nor was it ever sufficiently cold to render closer dwellings than groves either desirable or necessary, even in the hour of repose; they fed upon the spontaneous productions of the soil, and lived without care as without labour. But when the human species increased, and the produce of the earth, however luxuriant, was insufficient to supply the requisite food; when frequent disappointments drew on contention, with all its train of calamities, then separation became necessary, and colonies dispersed to different regions, where frequent rain, storms, and piercing cold, forced the inhabitants to seek for better shelter than trees. At first they most likely retired to caverns formed by nature in rocks, to hollow trunks of trees, or to holes dug by themselves in the earth; but, soon disgusted with the damp and darkness of these habitations, they began to search after more wholesome and comfortable dwellings. The animal creation pointed out both materials and manners of construction swallows, rooks, bees, storks, were the first builders; man observed their instinctive operations, he admired, he imitated, and, being endued with reasoning faculties, and of a structure suited to mechanical purposes, he soon outdid his masters in the builder's art. Rude and unseemly, no doubt, were the first attempts; without experience or tools, the builder collected a few boughs of trees, spread them in a conic shape, and covering them with rushes, or leaves and clay, formed his hut, sufficient to shelter its hardy inhabitants at night, or in seasons of bad weather. But in the course of time men naturally grew more expert; they invented tools to shorten and improve labour; fell upon neater, more durable modes of construction; and forms better adapted than the cone to the purposes for which their huts were intended. They felt the want of convenient habitations, wherein to taste the comforts of privacy, to rest securely, and be effectually screened from troublesome excesses of weathers. (...) Thus stimulated, their fancy and hands went arduously to work, and the progress of improvement was rapid. That the primitive hut was of a conic figure it is reasonable to conjecture, from its being the simplest of solid forms and most easily constructed. And wherever wood was found, they probably built in the manner above described, but soon as the inhabitants discovered the inconvenience of the inclined sides, and the want of upright space in the cone, they changed it for the cube; and, as it is supposed, pro-

ceeded in the following manner. Having, says Vitruvius, marked out the space to be occupied by the hut, they fixed in the ground several upright trunks of trees to form the sides, filling the intervals between them with branches closely interwoven and spread over with clay. The sides thus completed, four beams were laid on the upright trunks, which being well fastened together at the angles of their junction, kept the sides firm, and likewise served to support the covering or roof of the building, composed of smaller trees placed horizontally like joists, upon which were laid several beds of reeds, leaves and earth or clay. By degrees other improvements took place, and means were found to make the fabric lasting, neat and handsome, as well as convenient. The bark and other protuberances were taken from the trees that formed the sides, these trees were raised above the dirt and humidity on stones, were covered at the top with other stones, and firmly bound round at both ends with osier or cords to secure them from splitting. The spaces between the joists of the roof were closed up with clay or wax, and the ends of them either smoothed or covered with boards. The different beds of materials that composed the covering were cut straight at the eaves, and distinguished from each other by different projections. The form of the roof too was altered; for being, on account of its flatness, unfit to throw off the rains which sometimes fell in great abundance, it was raised in the middle on trees disposed like rafters, after the form of a gable roof. This construction, simple as it appears, probably gave birth to most of the parts that now adorn our buildings, particularly to the orders, which may be considered as the basis of the whole decorative part of architecture, for when structures of wood were set aside, and men began to erect solid stately edifices of stone, having nothing nearer to imitate, they naturally copied the parts which necessity introduced in the primitive hut; insomuch that the upright trees, with the stones and cordage at each end of them, were the origin of columns, bases and capitals; the beams and joists gave rise to architraves and friezes, with their triglyphs and metopes; and the gable roof was the origin of pediments, as the beds of materials forming the covering, and the rafters supporting them, were of cornices with their corona, their mutules, modillions, and dentils. That trees were the originals of columns seems evident, from some very ancient Egyptian ruins still existing; in which are seen columns composed of many small trees tied together with bandages to form one strong pillar, which, before stone was in use, became a necessary operation in a country where no large timber was to be had, and in which the stupendous size of their structures constituted the principal merit. Herodotus describes a stately stone building which stood in the court of the temple of Minerva at Sais, the columns of which were made to imitate palm-trees. The form of the bundle pillar above mentioned, though deriving its existence from necessity, is far from disagreeable. It was evidently a beauty in the eyes of the ancient Egyptians, since it was imitated by them in stone. And it seems more natural to suppose that fluted columns

owe their origin to the intermediate hollows between the trees composing these pillars, than to the folds of a woman's garment, to which they have but very little resemblance.

Ribart de Chamoust, *L'ordre français trouvé dans la nature*, 1776



SECTION I

Des Ordres en général.

Nos anciens Maîtres n'avoient qu'un pas à faire pour arriver de la Nature à l'Art: leurs moindres productions avoient l'avantage de passer pour surnaturelles, & pour autant d'actes divins; les temps sont bien changés: aujourd'hui il est très difficile d'inventer, & peut-être encore plus de faire adopter ses idées. (...) Toute espèce d'Architecture a été rude et informe dans son origine; mais les hommes ayant un goût naturel pour l'ordre qui est la cause physique du plaisir, ils travaillèrent tous sans y penser & même fans le sàvoir, à embellir l'ordre. Les Architectes Grecs s'attachèrent plus que les autres à cet ordre qui tend à mettre des accords & de l'harmonie entre les parties des malles inventées. Pour y réussir, ils prirent les leçons de la Nature, comme les plus faciles & les moins équivoques dans les Arts qui ont pour base le sentiment, & qui tendent, tant, à pourvoir à nos besoins, qu'à flatter notre goût. Leurs progrès rapides étonnent encore & on ne sait s'ils en furent redevables à la disposition avantageuse de leurs organes, ou au climat. Ils nommèrent Ordre par excellence, l'ensemble que forment la colonne & fon entablement, & en composèrent plusieurs avec le temps. (...) Les deux premiers Ordres de l'Architecture Grecque sortirent, pour ainsi dire d'eux - mêmes, de la Nature, ou plutôt du type qu'on y avoit choisi de préférence. L'un comme l'autre ne durent presque rien à l'imagination créatrice. (...) On y reconnoît la nature, mais supérieure à elle-même. Le type dépouillé de sa simplicité s'y retrouve encore, mais paré avec élégance. (...) J'entends par ce mot type, les premiers essais de l'homme pour s'assujettir la Nature, la rendre propice à ses besoins, convenable à ses usages, & favorable à ses plaisirs. Les objets sensibles que l'Artiste choisit avec justesse & raisonnement dans la Nature pour allumer & fixer en même - temps les feux de son imagination, je les appelle archétypes.

SECTION II

Du Type Grec & des Masses en général.

Je ne quitte point le type des Grecs; au contraire, je me le rends propre, & m'y assujettis avec le plus grand soin, parce qu'il est un de ceux qui frappent le plus agréablement nos sens, & qui conviennent le mieux à notre climat. Selon Vitruve, des troncs d'arbres, y indiquent les colonnes; un toit & un plancher posés sur les troncs y marquent exactement les parties principales de l'entablement. Toute mon invention à cet égard ne consiste que dans la manière de considérer ce type. Il n'est pas dit que les arbres coupés en tête, dont nos pères se servirent dans l'origine, pour porter les toits de leurs habitations rustiques, fussent toujours plantés un à un, à des distances égales, & autour d'un plan quadrilatéral ou circulaire. Ils les prenoient, selon les apparences, comme ils les rencontroient dans les bois; & il est certain, régularité à part, qu'ils les y trouvoient plus communément sur des plans de figures triangulaires ou

polygonales que sur d'autres. Pourquoi demeurerions nous attachés aux quarrés, aux rectangles, sur lesquels on ne peut élever, pour ainsi dire, que d'ennuyeux parallélépipèdes. C'est en changeant les plans, & conséquemment l'ensemble des colonnes, que nous parviendrons naturellement à produire de nouvelles masses, & à les diversifier sans peine. (...)

SECTION III

L'Ordre François aperçu dans le type Grec , & son développement.

Je me promenois à l'ombre d'une futaie de mon Domaine, dans une gorge qui aboutit à la Marne. De jeunes arbres, placés de trois en trois assez régulièrement, quoique plantés par le hasard, se découvrirent à ma vue. Les groupes de ces arbres formoient & ornoient par leur ensemble une espèce de salle naturelle, hexagonale, & peu ordinaire. A ce spectacle, ma première idée fut le changement des masses se réveilla & se fortifia d'autant plus que je la vis avec celle que je m'étois déjà faite d'un Ordre François. (...) Je parcourus cette salle avec un certain plaisir, & la pris pour archétype. Quelque temps après, revenu lut les lieux, j'imitai presque les anciens peuples de l'Achaïe dans leur composition du Dorique. Les arbres de la salle furent coupés en tête, non au-dessous de la fourche, mais au-dessus, & sur une même hauteur. Je fis poser, de l'un à l'autre, des poitrails ou sommiers, mettre par - dessus des poutres, puis un plancher avec un toit, & je retrouvai véritablement le type Grec, mais sous un aspect: nouveau, & avec des différences très sensibles. Au printemps suivant, des rameaux tendres qui pouffèrent à la tête ou fourche des arbres coupés, y formèrent des chapiteaux plus vrais, fans doute, que celui de Callimaque. Quelques grosses racines enroulées naturellement, ou tortillées dans le régallement du terrain, y marquèrent les bases. Une gazonnade faite par mon Meunier, du côté de sa rigole, fut l'ébauche du stylobate. Je crus n'avoir plus à désirer que les ornemens. Ce type m'offroit les proportions premières des parties, l'union des colonnes & leur entrecolonnement; & j'y entrevoyois déjà la nouveauté des mânes & des distributions. Le besoin d'un emplacement agréable pour une Fête que l'Amitié célèbre chez moi tous les ans, m'ayant engagé à choisir cette salle de préférence à tout autre lieu, je la fis décorer de guirlandes de fleurs, & par l'arrangement que je lui donnai, elle prit tout naturellement la forme d'un de ces Temples champêtres qu'on dédioit à l'Amour. Ce fut le sentiment général; mais ce qui me flatta davantage , fut le développement que j'y trouvai de l'Ordre François avec ses ornemens.

Francesco Milizia, *Le vite de' più celebri architetti d'ogne nazione e d'ogni tempo, precedute da un saggio sopra l'architettura*, 1768

LE VITE
DE' PIÙ CELEBRI
ARCHITETTI
D'OGNI NAZIONE E D'OGNI TEMPO
PRECEDUTE DA VN SAGGIO
SOPRA
L'ARCHITETTURA



IN ROMA
*nella Stamparia di Biolo Giunchi Komarek
a spese di Venurato Monaldini Libraro
col permesso de Superiori 1768.*

DELLA ARCHITETTURA CIVILE

PARTE PRIMA - LIBRO PRIMO

Capitolo II

Storia dell'architettura civile

Finché gli Uomini si contentarono di ricovrarsi entra le grotte, o sotto gli alberi, non ebbero 'l bisogno d'Architettura; come niun bisogno ebbero d'Agricoltura, finché le ghiande, i frutti selvatici, ed altri prodotti spontanei, che si paravano loro davanti, servirono loro di cibo. Ma crescendo il numero degli Uomini, e formate le piccole Società, ecco in campo l'Architettura. Ma che Architettura? Tugurii, e capanne composte di tronchi, e di rami d'alberi furono le prime produzioni dell'Arte. Fino al principio dell'Era volgare si conservò in Atene, madre delle Scienze e delle Belle Arti, l'Areopago con l'antico tetto di stoppie. E nel tempo stesso nella superba Roma si mirava ancora sulla sacra Rocca del Campidoglio il Real Palagio di Romolo consistente in una capannuccia coperta di vile strame. Di questo gusto sono per sopra due terzi della nostra Terra le abitazioni di coloro, che noi con tanto ingiusto disprezzo denominiamo Selvaggi. E nelle più colte contrade Europee, qual è l'Architettura degli abituri de' nostri Villani, tanto benemeriti, e tanto da noi vilipesi e strapazzati? Dagli antri dunque, e dalle spelonche è uscita l'Architettura Civile, e dalle capanne pian piano si è elevata, ed è giunta al Tempio di Diana in Efeso, al Vaticano. Vile origine! E quale origine è nobile? (...) È certo che vi è voluto gran tempo, affinché lo spirito inventore, combinando il diletto col bisogno, percorresse lo spazio, che dalla capanna si frapponesse sterminato ad un palazzo d'ordine Corintio. E più tempo ancora vi è voluto, acciocché un ragionamento giusto depurasse sì bella invenzione da disordini, e dalle irregolarità d'una immaginativa licenziosa. (...)

Capitolo III

Della origine degli ordini, e di vari membri architettonici

Per difendersi dall'inclemenza dell'Aria, e del Sole, è verisimile, che gli uomini siensi da principio ricovrati sotto gli alberi, e dentro le grotte. Ad imitazione d'un tal ricovero, spinti dalla necessità di procurarsi un riparo meno incomodo e men dannoso, la lor prima costruzione sarà stata poscia qualche capanna, la quale da principio sarà probabilmente stata di conica struttura, la più semplice. Ma riuscendo disagiata una tal torma a causa de' suoi lati troppo pendenti, fu poi cambiata in figura cubica, prima forse col tetto in piano, indi col tetto inclinato. Da quei tronchi di alberi conficcati verticalmente in terra per sostenere il coperto, provengono le *Colonne*. Furono forse da principio quei tronchi fitti immediatamente nel terreno. Ma ne scapparono due inconvenienti: l'uno, che aggravati dal soprapposto peso andavano ad avvallarsi troppo sotterra; e l'altro, che eran presto danneggiati dall'umidità. Fu preso

perciò l'espedito di sottoporvi qualche buon sasso, o qualche pezzo di tavola. Ecco le *Basi*, che alcuni hanno inverisimilmente derivate da anelli di ferro, o da corde per tener legate fermamente le colonne, e più inverisimilmente Vitruvio le ha dedotte dalle scarpe delle donne, e Scamozzi dai piedi degli animali, e delle piante. I *Capitelli* nascono anche da altrettanti pezzi di tavola posti l'uno sopra l'altro in cima del tronco, o sia della colonna, affinché slargandosi essi gradatamente come una testa, possano ricevere meglio di soprapposto carico del trave orizzontale. Nell'Architettura Cinese trovansi colonne senza capitello, come se ne trovano senza base nella Greca. Gli Egizi le usarono senza base, e senza capitello; il che ben dimostra, che il primitivo modo di piantare i travi fu semplice, senza tante precauzioni, ma poi per maggior sostegno vi si aggiunsero quei predetti pezzi di tavola, i quali lavorati in appresso, ed ingentiliti all'Arte, si vennero facilmente a trasmutare ne' *Tori*, nelle *Scozie*, negli *Astragali*, negli *Abachi*, e negli altri membri, di cui si formano i capitelli, e le basi. Così gli ornamenti di *Fogliami*, di *Volute*, di *Caulicoli*, di *Festoni*, e di altre gentilezze de' capitelli, debbono probabilmente la loro origine a quei rami lasciati in cima ai tronchi degli alberi, i quali rami pieni di foglie, e di fiori, compressi dal peso superiore, si sono potuti ravvolgere in più guise, ed intrecciarsi in vari scherzi. Similmente le inuguaglianze, le scabrosità, gli spacchi delle scorze degli alberi, e non le pieghe delle vesti donnesche, come taluno ha sofisticato, avranno suggerito le *Canalature* delle colonne. E le piante parasite rivestendo intorno il tronco degli alberi, a piè de' quali, o su quali esse germogliano, avranno risvegliato il pensiero di ornare di foglie il fusto delle colonne (...). Le differenti forme poi degli alberi, che gli uomini avevano giornalmente fra le mani, quale svelto come l'Abete, quale tozzo come il Faggio, e quale di mezzana mole, hanno potuto in loro produrre una tale idea de' differenti ordini d'Architettura, che usciti poscia dalla primiera loro rozzezza furono raffinati, variandone la forma secondo i loro differenti usi. Questo è incomparabilmente più verisimile, che ricavare gli Ordini dalla robustezza dell'uomo, dalla sveltezza della donna, e fin dalla delicatezza delle vergini: idee proprie de' paesi, dove s'erano spacciate le metamorfosi degli uomini, e delle donne in piante. Sopra le teste de' tronchi verticali si legarono altri travi orizzontalmente. Ecco l'*Architrave*. Sopra l'architrave si aveva da porre il coperto, il quale doveva consistere in travicelli distesi a traverso sull'architrave. Ecco il *Fregio* specialmente *Dorico*. Le teste de' travicelli sono i *Triglifi*, e gl'intervalli tra quelle teste sono le *Metope*. Finalmente sopra questi Travicelli traversali bisognava metter de' panconcelli, per indi soprapporvi le tegole e questa superior copertura bisognava che sporgesse in fuori a sufficienza, per liberare dalla pioggia le parti ad essa sottoposte; quindi la *Cornice*. I Cantieri, o siano i *Puntoni*, che sostengono immediatamente il tetto, e questi alquanto inclinati, e pendenti, per più facile scolo delle acque, han fatto nascere i *Mutuli*, i *Modiglioni*, e le *Mensole* della predetta cornice.

Le teste de' Travicelli han potuto coprirsi di una incamiciatura di tavole, e allora la cornice è *liscia*. Si è potuto ancora dare, che gli stessi travi intacchino alquanto l'architrave, e vi s'incavallino dentro; allora sparirà il fregio, e si avrà una *Cornice Architravata*. Dal coperto, o comignolo della capanna fatto di qua, e di là pendente, affinché la pioggia non si vi fermi sopra, provengono i *Fastigii*, o *Frontespicii*, o *Frontoni*, che dir vogliamo. (...) Ecco costruita la Capanna, ed ecco nati gli Ordini con ogni loro pertinenza. Que' tronchi verticali si posero da principio distanti fra loro, quanto bastasse, affinché l'architrave sostenente il peso del tetto, non venisse per soverchia tratta ad indebolirsi, ed a rompere quindi gl'*Intorcolonnii*. Ma bisognando poi *Intercolonnio* più spazioso per condurre sotto al coperto arnesi molto voluminosi, per conseguir tale intento senza pericolo dell'architrave, s'incastarono ne' travi verticali due pezzi di legno pendenti l'un verso l'altro, i quali a guisa di braccia andavano a rimetter nell' architrave stesso, ed a sostener parte del peso. Questa è l'origine degli *Archi*. Posti così quei legni anche nell'interno dell'edificio per sostentamento de' palchi, produssero altresì le *Volte*. E secondo la varia direzione più o meno obliqua, con cui andavano a puntellare il palco, e secondo la varia combinazione, che avevan fra loro, ne nacquero le varie maniere di *Volte* più o meno sfiancate, a *Botte*, a *Crociera*, a *Lunette* ec. Siccome dalla varia direzione, con cui puntellavano l'architrave, nacquero gli archi *Interi*, gli *Scerni*, i *Composti*, ovvero di *Sesto Acuto*. Per più difendersi dalle ingiurie dell'aria si pensò poi di chiuder quei vani rimasti fra' tronchi verticali, lasciandovi però delle *Finestre*, e delle *Porte* per comodità, e per li bisogni degli abitanti. Quindi sorse quell'Architettura, che da taluni è detta di *Basso Rilievo*, in cui le colonne escono dal muro per la metà, o per li due terzi del loro diametro. E se invece di chiuder quei vani con tavolati vi si posero dei pezzi di travi, o gran pietre rozze orizzontalmente le une nelle altre, in maniera che al mezzo di quelle di sopra corri fondesse la commessitura di quelle di sotto, ne nacquero le *Bozze*, o le *Bugne*, con cui si formano, e si adornano i muri, che si dicono alla *Rustica*. Volendosi vieppiù preservar le abitazioni dall'umidità della terra, si piantò l'edificio alquanto elevato su travi soprapposti gli uni agli altri, e terrapienandovi dentro. Quest' è l'origine de' *Piedestalli*, degli *Zoccoli*, degli *Stereobati*, O siano *Bacamenti*. Ragionando in tal guisa, si può discendere alle cose più particolari, e più minute. Come per meglio ripararsi dalle piogge si posero nelle porte, e nelle finestre due pezzi di asse in piovere, affinché le acque scolassero dall'una, e l'altra parte, e ne provennero i piccioli *Frontoni*. (...) Così le *Scale* ebbero principio dai tronchi d'alberi posti gradatamente in un piano inclinato. (...) Questo è il semplice e natural cammino tenuto verisimilmente da' Greci, e da altri (se altri sono stati) nell'invenzione e progresso di quell'Arte, nata dalla necessità, e raffinata dal lusso, la quale innalzatasi gradatamente dalle Capanne ai Palazzi, non è agli occhi del Filosofo, che la maschera de' nostri maggiori bisogni. Quel che da principio una specie d'Istinto fece

rozzamente in legname, l'Arte ingegnosa poi, sviluppandosi a poco a poco, converti ornatamente in pietra. Ecco l'umile origine della bella Architettura, ed eccone le conseguenze, che ne costituiscono i principii fondamentali. (...) Or se l'esemplare dell'Architettura è quella prima produzione selvaggia della capanna, è da quel rustico modello, che essa Architettura deve scegliere le parti pi' belle, ben imitarle, ingentilirle, disporle in una maniera naturale, e conveniente all'uso dell'edificio, affinché dalla varietà de' membri, combinati propriamente al suo oggetto, risulti un tutto dilettevole. (...) Ma poiché l'Architettura è nata dalla necessità, tutto il suo bello deve prendere il carattere della necessità stessa. Tutto dunque deve comparirvi fatto per il bisogno. Sarebbe un rimprovero, se l'artificio di piacere si manifestasse: l'Arte arrossisce, se è scoperta: onde tutto quello che si fa per mero ornamento, è vizioso. (...) Dunque fatto l'esame riguardante la bellezza dell'Architettura, dipende da un ragionamento continuo sopra il naturale, e sul vero. (...)

Claude-Matthieu Delagardette, *Règle des cinq ordres d'architecture de Vignole*, 1797

111

12

**REGLES
DES CINQ ORDRES
D'ARCHITECTURE,
DE VIGNOLE.**

OUVRAGE DANS LEQUEL ON DONNE:

UNE idée de la Géométrie ; les définitions des figures géométriques nécessaires à l'étude de l'Architecture ; la formation des Ordres, rigoureusement démontrée, dans l'origine de l'architecture ; leur division générale ; les proportions particulières à chacun d'eux ; les différences qui les caractérisent ; une méthode facile pour les dessiner ; les détails d'un Ordre-dorique de Poethum, mesurés par l'Auteur, sur les lieux mêmes ; enfin, les notions nécessaires sur les Ordres appelés accessoires.

Par C. M. DELAGARDETTE, Architecte, Pensionnaire de la République.

NOUVELLE ÉDITION

Entièrement refondue & enrichie de nouvelles Planches ; celles que le Pantheon de Rome & ses détails, etc.

CET OUVRAGE A POUR SUITE ET COMPREND :

Les leçons élémentaires des Ombres dans l'architecture, démontrées par des principes puisés dans la nature.

Par le même AUTEUR.

A PARIS,

Chez JOUBERT, Graveur, M^e. d'Estampes, & Successeur de J. F. CHÉREAU, rue de Sorbonne dans la Maison neuve, aux deux Piliers d'or.

L'AN V. de la République ; (année 1797 vieux style.)

* Le Public voudra bien se pas méprendre cette nouvelle adresse, avec deux autres domiciliés, actuellement occupé par le C. DE... lequel ayant acquis la maison d'habitation que l'ouvrage, a habité l'habitation des deux Piliers d'or à celle des deux Piliers d'or qui, depuis plus de 200 ans, servait d'habitation à la maison de Commerce que je suis parvenu dans le Palais qui possède être habité en entier, qu'il n'est resté, dans mon ancien domicile sur des Marchands, avec des Objets qui constituent le fond de Commerce comme sous le nom des deux Piliers d'or, & qu'il est tout fait transféré sur de Joubert, adresse ci-dessus.

Origine de l'Architecture

La nécessité de se mettre à couvert pendant le mauvais tems, & de se garantir de la férocité de certains animaux, enseigna sans doute aux hommes, à se construire des habitations. Ils purent commencer, dit *Vitruve*, à se loger dans les cavités de la terre; mais les familles devenant plus nombreuses, ces demeures furent bientôt insuffisantes. Le besoin excitant l'industrie, on construisit d'autres habitations. On en fit d'abord, avec des perches plantées en terre, entrelacées de branchages, & recouvertes d'un enduit de boue; on leur donna la forme de cônes pour faciliter l'écoulement des eaux. De semblables logements devoient être incommodes & facilement entraînés ou renversés par les inondations & les vents. A mesure que la Société s'agrandit, on construisit, à la place de ces huttes, des cabanes plus solides, plus commodes & plus grandes. On fit choix des arbres que le -hasard avoit à-peu-près placés quarrément, on les coupa au haut du tronc, c'est-à-dire, au-dessous des premières branches; sur ces troncs coupés de niveau, furent placés horizontalement des arbres équarris, destinés à soutenir le plancher. Pour former ce plancher, on posa transversalement des solives ou bois équarris de moindre grosseur; enfin on surmonta le tout de solives inclinées en forme de comble, pour se garantir des pluies & faciliter l'écoulement des eaux. Depuis, l'expérience & l'art se sont bien aidés pour embellir nos demeures; mais voilà la véritable origine de l'architecture, & dans la planche III, tout le monde appercevra sensiblement le rapport d'un *ordre* avec la construction que nous venons de décrire. Le piédestal représente le banc d'hospitalité que nos pères plaçoient quelquefois à l'extérieur du logement, & qui cachoit alors la partie inférieure de l'arbre. La base & le chapiteau de la colonne sont les liens de bois verd, ensuite de fer, qu'on mettoit à l'extrémité des arbres pour les empêcher de se fendre. L'architrave est le tronc équarri, immédiatement posé sur les arbres; la frise occupe la hauteur des solives posées sur ce tronc & destinées à former le plancher; leur calibre & l'intervalle qui les sépare, a donné l'idée des triglyphes & des méthopes qui caractérisent la frise dorique; les modillons, sont les bouts des soliveaux placés en talus; la corniche représente les plateaux qui les recouvroient pour former ensemble la couverture; enfin le fronton est l'image naturelle de l'élévation rampante de cette couverture.

Il tempio nel tempio

Pedro José Marquez, *Dell'ordine dorico*, 1803



RICERCHE SULL'ORDINE DORICO

Introduzione

(...) 5. È opinione di alcuni essersi inventate le colonne di pietra per sostituirle negli edifizj ai tronchi di alberi dei primieri tuguri e da questa ipotesi deducono tutto il sistema delle parti, che compongono gl'intieri ordini di Architettura fatti in pietra. L'ipotesi è veramente speciosa, e riesce portarla avanti per un poco, ma non sin al fine. In Egitto, dove non si fabbricava di legno vi si fecero colonne di granito, e di altri marmi fin dal principio. (...) Quelle di bronzo fatte da Salomone precedettero certamente alla qualsiasi sostituzione delle pietre ai legni attribuita ai Greci poi, benchè si supponga la sostituzione ai legni della capanna in colonne, nel che non appare la maggior difficoltà, come ricavare imitando la capanna, tutti gli altri pezzi e grandi e piccoli, coi quali si compisce non già l'ordine Jonico, o Corintio, ma nemmeno il Dorico? In qual capanna vi era il segno degli ornati, co'quali si finisce la colonna dorica? dove erano i triglifi, dove i mutuli e le gocce, dove le cimase etc. in un tugurio? Quello dunque che si potrà concedere non è già una sostituzione imitativa delle capanne, ma piuttosto che da queste abbia avuto motivo l'invenzione di alcune parti; giacchè altre, e massimamente le più combinate si andarono poco a poco e a forza d'ingegno perfezionando, siccome vedremo.

Preparativi

6. Che in Grecia principalmente dove si sistemarono gli ordini, abbiano data occasione le capanne ad inventar qualche parte di questi, è da concedersi in quanto che le medesime si debbano contare per il primo preparativo dell'ordine dorico. Nelle più semplici capanne quattro o più legni ficcati in terra sostenevano una coperta: in esse i detti legni eran le colonne, dove niente di base, niente di capitello; sopra ogni fila di queste colonne o legni posavane altro a traverso, il quale serviva per una parte a tenerle ferme, e per l'altra a sorreggere i travicelli; che, se la capanna era a quattro acque, venivano dal colmo verso i quattro lati; se era a due, venivano verso i due fianchi; e se era a tetto piano, i travicelli attraversavano orizzontali dall' uno all' altro lato; e dindi le frasche, o cosà simile sopra i travicelli copriva tutto il tetto. Ecco dunque le prime colonne, che erano quei forti legni verticalmente collocati; il primo architrave, cioè quella trave maestra sopra le colonne in fila; i primi mutuli, cioè le teste dei travicelli, che sporgevano in fuori ad allontanar le acque quando pioveva e a far qualche ombra quando riscaldava il sole; e finalmente ecco la prima cornice composta delle dette teste dei travicelli, e di quell'altro, che copriva la capanna; ed altresì l'idea del frontespizio in quelle, la di cui coperta era a due acque.

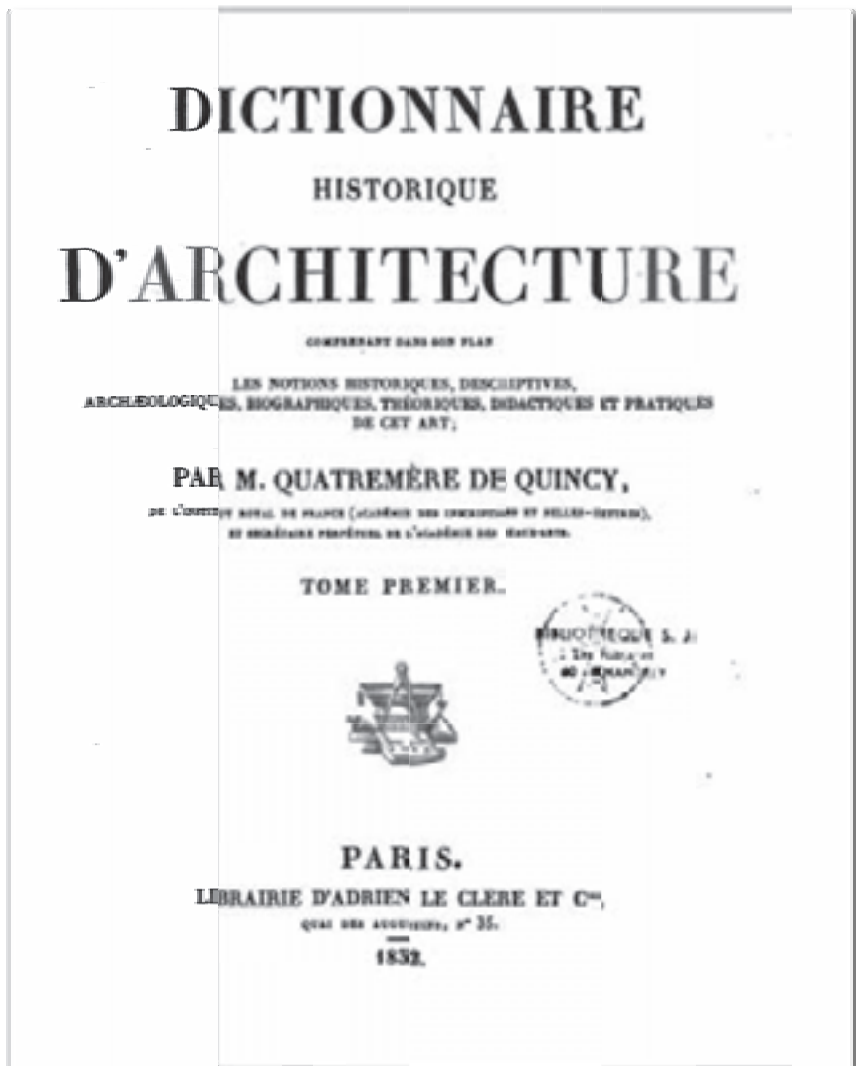
7. Il secondo grado, che servi di preparativo al Dorico sembra, che possa desumersi dal non vedersi gli uomini sufficientemente riparati dall' intemperie sotto la semplice

capanna sin qui descritta, se gii intervalli tra quelle colonne non erano chiusi: laonde per riparare a questo bisogno inventati furono i muri or di paglia, or di legni, or di loto etc. Ma nemmeno coi muri all'intorno erano del tutto custoditi ed il solo tetto colmo, o il solo tetto piano al disopra non bastava ad allontanare il più che si potesse gli incomodi delle nevi, del freddo, del caldo; adunque si pensò a metter sopra sì l'uno e l'altro genere di tetto congegnandogli in maniera che il piano servisse di palco e cielo all'abitazione ed il colmo per allontanare le acque le nevi, il caldo. Ed ecco il primo fregio risultante dalle travi del palco, le quali posando sopra gli architravi, e ricevendo sopra di se i legni con tutto il resto del tetto colmo, mediavano tra l'architrave e la cornice; questa si accrebbe qui per necessità di un altro legno parallelo all'architrave, che si sarà posto sopra il fregio, perchè i travicelli del tetto che avevano la stessa direzione di quelli del tetto piano richiedevano, che se ne attraversasse un altro in direzione opposta acciocchè posassero naturalmente. Abbiamo dunque in questa seconda specie di capanna; oltre le colonne e l'architrave, il fregio ed una cornice più ricchi, perchè composta di un membro di più, che potremo chiamare la prima corona o gocciolatojo dovendosi supporre che si collocasse sporgente alquanto dall' architrave.

8. In seguela di tali invénzioni bisogna, che di mano in mano andassero pensando gli uomini a fortificare, e render più durevoli e più comode le loro case; per comodo avranno fabbricato più di una stanza o capanna, e di queste avranno fatta alcuna chiusa con muri all'intorno, ed altra aperta come un portico; pei consolidarle avranno aggiunto alcuni pezzi, che servissero alla maggior durata, al qual fine avranno messo tra le colonne, e l'architrave un pezzo di legno proporzionato al luogo, cioè, o quadrato o tondeggiato alla meglio, il quale servisse di appoggio molto opportuno per tener più salda l'opera, essendo che in tal guisa l'estremità superiore delle colonne restava al coperto delle acque, che altrimenti vi si sarebbero introdotte, e l'avrebbero daneggiate. Se il pezzo aggiunto era quadrato, ecco il primo abaco del capitello, e se era tondo, ecco il primo ovolo: dalle quali due sorti di pezzi uniti venne dappoi il primo intiero capitello dell'ordine primitivo. Di più avranno pensato, che, se le colonne fossero più grosse inferiormente, dovevano esser di maggior durata e di maggior consistenza, e le avranno fatte a bella posta in questo modo, ed eccole di figura conica. Con simili invenzioni successivamente trovate abbiamo le colonne meglio figurate e più consistenti.

9. Ma tutte queste invenzioni, che preparavano il nascimento dell'ordine dorico, io le considero sparse qua e là nelle differenti capanne, dove si sà che dai tempi di Omero abitavano i Greci. L'unione di queste in una fabbrica fù accidentale, e successe in quella occasione, di cui ci lasciò la notizia Vitruvio, quando cioè nell'Acaja volle Dorro erigere un tempio a Giunone il quale riuscì, senza che il pensassero, di ordine dorico. (...)

Quatremère de Quincy, *Dictionnaire Historique d'architecture*, 1832



ARBRE

s. m. (...) le bois fut la matière qui fournit, et les premiers abris de nécessité, et encore les demeures agrandies et embellies des premiers âges d'une civilisation déjà fort avancée. Nous ferons voir, en conséquence, que cette matière, qui entre encore partout comme moyen indispensable de construction, même dans les édifices en pierres, ayant dû être longtemps la matière unique des demeures primitives, il fut non-seulement naturel, mais, on doit le dire, nécessaire qu'elle devînt, soit l'ébauche, soit le type, soit le modèle plus ou moins positif, ou plus ou moins fictif, sur lequel l'art des sociétés plus avancées détermina et régla les formes caractéristiques, les combinaisons élémentaires, les proportions générales, et le goût des membres de l'architecture en pierre. Nous trouvons effectivement partout la preuve historique de cette génération de l'architecture grecque. Les deux vers d'Ovide qui expriment la métamorphose de la maison de Philémon et Baucis, sont l'épigraphe le mieux approprié à cette théorie. *Illa vetus dominis quondam casa parva duobus Vertitur in templum, furca subiere columnae.* Oui, voilà l'expression la plus vraie de la métamorphose réelle qu'a subie l'architecture, et c'est ainsi que les *arbres* sont devenus des colonnes. Cependant, il faut s'entendre sur le mode d'imitation qui eut lieu, de *l'arbre* à la colonne. Beaucoup d'écrivains ont commis, à cet égard, une méprise ridicule, faute d'avoir tenu compte, dans la marche de cette imitation, des degrés qu'elle eut nécessairement à parcourir. On convient que c'est généralement dans les forêts que les premières sociétés, plus ou moins sauvages, ont dû trouver, et leurs premiers abris, et les premiers matériaux pour se construire, avec les branches des *arbres*, des huttes plus ou moins solides. On imagine facilement la progression qui dut avoir lieu en ce genre. Des maisons plus étendues demandèrent des matériaux plus solides, des supports plus élevés. Les troncs *d'arbre*, employés bruts et sans art, dûrent supporter des combles faits avec les branches taillées, mais non façonnées. Voilà où commence l'époque des outils et des instrumens tranchans.

Nous ne suivrons point tous les degrés que chacun peut imaginer et supputer à son gré, de cet agrandissement des bâtisses en raison des accraissements de la population et de l'industrie; mais nous en aurons dit assez, pour faire voir que beaucoup d'esprits systématiques, ou franchissent d'un pas trop rapide les intervalles de cette progression, ou rapprochent d'une manière tout-à-fait invraisemblable, l'époque, et même les époques, qui ne virent qu'une ébauche grossière de la colonne, des temps très-postérieurs où *l'arbre* fut converti en colonne, et pour mieux dire, où la colonne, de bois façonné, fut d'abord substituée à *l'arbre*. Ce ne fut encore qu'après un autre laps de temps, que la colonne en pierre devant remplacer la colonne de bois, en devint l'imitation perfectionnée sans doute. On voit donc que, si la colonne passe pour avoir été une imitation de *l'arbre*, et en avoir, au moins, retracé l'idée, surtout, comme l'observe Vitruve, par le fait de la diminution que subit son fût, à l'instar de

celui des *arbres*, cette imitation purement analogique n'a presque plus rien de positif. Reconnoissant ce qui en fut originairement le principe, il faut reconnoître que ce qui reste de ce principe, dans la colonne de pierre façonnée par l'art de l'architecture, n'est plus qu'une ressemblance au troisième ou quatrième degré.

ARCHITECTURE

s. f. Ce mot, dans son sens simple et dans son acception la plus générale, signifie *l'art de bâtir*. (...) L'*architecture* ne commence à être un *art* (dans le sens plus ou moins relevé qu'on vient de définir), chez les peuples où elle peut s'introduire, que lorsqu'une société sera parvenue à un certain degré de richesse et de culture morale. (...) Or, comme à cette époque ces besoins eux mêmes sont très-bornés, l'emploi de ce métier se réduit à faire un abri qui mette l'homme à couvert des injures du temps et de l'intempérie des saisons. C'est pourtant à cette époque plus ou moins prolongée de son enfance, que l'art de bâtir commence à prendre, dans les diverses contrées, ces formes et ces pratiques usuelles qui lui imprimeront de si remarquables différences. Ces différences originaires, entre beaucoup d'autres sujétions qui auront pu contribuer à les produire, nous paroissent avoir dû tenir à deux causes principales. L'une est le genre de vie commandé à chaque société primitive par la nature elle-même, l'autre le genre des matériaux qui auront dû s'offrir aux premiers essais de la construction. Il est indubitable que, selon l'un ou l'autre des genres de vie principaux (celui de chasseur, celui de pasteur ou celui d'agriculteur), offert selon les pays et les climats aux premiers âges des sociétés, toutes sortes de conditions différentes auront familiarisé les hommes avec des formes d'habitations, et par conséquent de constructions fort diverses. Or, nul doute qu'entre ces états primitifs des sociétés, le genre de vie agricole ne soit celui qui doive porter l'homme à se fabriquer les abris les plus solides, les habitations les plus étendues. L'agriculture exige une vie active et sédentaire en même temps. Le cultivateur vivant sur son champ, jouissant des fruits de son travail, a des provisions à serrer et à défendre, soit contre les intempéries de l'air, soit contre les violations de sa propriété. Il lui faut donc une habitation conforme à ses besoins, c'est-à-dire, solide, saine, commode, sûre et spacieuse. Il demandera donc à la nature les moyens à la fois économiques et d'un travail facile à mettre en œuvre, c'est-à-dire, les matériaux appropriés aux nécessités de sa condition. Si la nature offre et peut offrir, selon les propriétés de quelques pays, des abris tout formés dans quelques creux de rochers, dans des antres souterrains, ou quelques facilités, selon le genre de certains terrains, d'y creuser des retraites, il faut avouer aussi que ce sont là des exceptions sur lesquelles on ne peut établir que de rares déviations aux lois générales de la formation des premières sociétés, arrivées à un commencement de civilisation. A ce point où l'homme, par son travail, demande à la terre le moyen de pourvoir aux besoins du présent et à ceux de l'avenir, non-seulement pour lui seul, mais

pour sa famille, il lui faut construire une habitation en rapport avec ces conditions. Mais de quels matériaux usera-t-il? La nature ne lui en présente et ne peut lui en présenter pour la construction que de trois genres: la pierre, la terre et le bois. (...) Le bois dut se présenter le plus naturellement, le plus universellement aux sociétés dont on parle, et à celles qui eurent besoin de se procurer, à peu de frais, des asiles durables. (...) Ce fut donc d'abord de branches d'arbres que se formèrent les premiers asiles. Bientôt on coupa les troncs d'arbres; on en fit des supports et des solives. La propriété du bois étoit de se prêter, en plus ou en moins, avec plus ou moins de peine, aux constructions primitives. (...) Quand nous parlons de l'arbre, comme de la matière première des habitations, il faut se garder de prendre ce mot dans un sens trop positif, comme l'ont fait quelques écrivains spéculatifs, qui, abusant de cette théorie, ont voulu que la colonne ait été, dans le sens simple, la copie d'un arbre. L'arbre dont nous parlons est synonyme de bois. Il ne s'agit pas, dans cette théorie, de donner à *l'architecture* des modèles à imiter dans un sens rigoureux. On verra que tout ce qui concerne son imitation repose sur des analogies, des inductions, des assimilations libres. L'emploi de l'arbre et du bois, dans les constructions des temps dont nous parlons, ne fut autre chose que l'emploi encore peu raffiné des procédés de la charpente, et cette *cabane symbolique*, dont on fait le type de *l'architecture* en Grèce, ne signifie rien autre chose que l'ébauche ou l'essai de la charpenterie, c'est-à-dire, de l'art mécanique qui consiste à donner à des pièces de bois la forme, la disposition et les assemblages convenables pour former un ouvrage solide et régulier. Sans doute des arbres ont pu entrer plus ou moins dégrossis dans les constructions rustiques des premiers temps, et peut-être aussi des souvenirs de cet emploi grossier ont-ils pu transmettre aux siècles suivans quelques motifs d'ornemens qui en rappellerent l'idée; mais là n'est pas l'élément du système matériel de *l'architecture* grecque. Il se trouve dans un emploi du bois déjà façonné, de manière à former les assemblages, qui devinrent le prototype des combinaisons de *l'architecture* perfectionnée. Que voyons-nous effectivement dans cette ébauche ? des bois équarris ou arrondis posés perpendiculairement ou horizontalement, façonnés de manière à recevoir la surimposition d'autres pièces de bois, à se coordonner entre eux dans des intervalles réglés. Ce que nous allons rapporter n'est ni une histoire imaginée après coup, ni un système d'imagination. La chose déjà indubitable, comme résultat nécessaire des causes naturelles, se trouve démontrée dans les résultats évidens qui sont sous nos yeux. Ainsi donc les arbres ou les poutres qu'on enfonça en terre devinrent les premières colonnes. Comme les arbres vont ordinairement en diminuant d'épaisseur de bas en haut, ainsi firent les colonnes, surtout celles de l'ordre primitif (le dorique), où cette diminution est la plus sensible. Ces poutres ainsi plantées en terre, sans aucun support apparent, sont encore représentées par le même ordre dorique sans base. Lorsqu'on se fut aperçu que cette méthode exposoit les bois à pourrir, on établit

sous chaque poutre des massifs ou plateaux de bois, plus ou moins épais, qui servaient en même temps à lui donner une assiette et une plus grande solidité. De ces plateaux ou massifs, plus ou moins continus, plus ou moins élevés, sont nés les sous-bassemens, les plinthes, les dés, les tores et profils qui accompagnent le bas des colonnes. La conséquence naturelle des additions faites aux extrémités inférieures des poutres, fut d'en couronner l'extrémité supérieure par un ou plusieurs plateaux, propres aussi à donner une assiette plus solide aux poutres transversales. De là le chapiteau, d'abord simple tailloir, puis avec tore dans le dorique. Qui ne voit dans la dénomination même de l'architrave (*epistylum*) que l'emploi du bois et le travail de la charpenterie en furent encore les principes générateurs? Nécessairement les solives du plancher vinrent se placer sur l'architrave, et voilà que les bouts apparens de ces solives, et les intervalles qui les séparent, donnent naissance aux triglyphes et aux métopes, dont le nom signifie *entre-trou*. (*Voilà la frise dorique*). En continuant l'énumération de toutes les parties nécessaires à ce qu'on a nommé *la cabane*, ou l'habitation rustique dont nous faisons l'inventaire, nous voyons les solives inclinées du comble, reposant sur les bouts des solives du plancher, produire cette avance qui composa la corniche saillante hors de l'édifice, pour mettre les murs à couvert des eaux de la pluie. Le toit ou le comble donna nécessairement la forme du fronton, qui, dans son plus ou moins d'inclinaison, dut suivre la pente des toits, selon les pays et les climats. Nous venons de parcourir sommairement les parties à la fois constitutives, et du travail primitif de la charpente ou du bois dans les premières habitations, et du système d'imitation propre de l'architecture grecque, dans l'application qu'elle en fit aux plus grands édifices. (...) Qu'il nous suffise ici d'avoir prouvé, d'une manière qu'on peut appeler démonstrative, l'identité réelle qui existe entre le modèle et son imitation. Cette identité est telle, que, comme on l'a vu, on auroit pu faire servir la description de la copie, à celle de son original, c'est-à-dire, donner une idée exacte de la *cabane grecque*, par l'analyse *d'un temple grec*. (...).

BOIS

s. m. (...) Nous nous bornerons ici à faire voir que ce fut et que c'est toujours une nécessité pour l'homme de se donner, dans son architecture, un modèle plus ou moins sensible, auquel viennent s'appliquer, selon les progrès de l'esprit humain, de nouvelles combinaisons imitatives, puisées dans un ordre d'idées plus relevées, plus abstraites, c'est-à-dire dans les lois générales de la nature et les facultés morales de notre intelligence. (...) Ce ne fut pas à une simple action d'un principe inconnu, que les premières sociétés, dans leur enfance, dûrent les premières combinaisons que la nature leur suggéra pour se former des abris. Partout où il y eut des forêts, ce fut, au contraire, une nécessité (...) d'employer le *bois* aux premières constructions du besoin. Mais il est dans la nature de cette matière de se prêter, avec plus ou moins de

moyens et d'instrumens, avec plus ou moins de dépense ou d'économie, aux exigences et aux progrès des sociétés. Les Grecs, dans leur premier état de civilisation, ne purent point s'empêcher d'augmenter, d'améliorer, et de réduire à une forme plus déterminée, les premiers essais du besoin: ce fut ainsi qu'ils façonnèrent peu à peu, au gré des convenances que la nécessité leur dictoit, l'œuvre rustique formée d'arbres ou de poutres grossièrement taillées, pour des habitudes grossières elles mêmes. Ceci n'a rien d'arbitraire: ce n'est point là une fiction; c'est une sorte d'histoire écrite d'après nature. Il n'y eut donc rien de fortuit dans les élémens du premier art de bâtir chez les Grecs; ce fut tout simplement une succession d'effets naturels, dérivant du principe le plus naturel de l'art de bâtir le plus simple. Les premières constructions où il entra plus d'art furent ainsi nécessairement celles qui retraçoient le plus fidèlement leur modèle: la charpente fut donc, et dut être pendant long-temps, la construction habituelle. Comme l'art de façonner les *bois* comporte, dans les applications dont il s'agit ici, d'assez nombreux degrés, on ne saurait dire combien de temps les Grecs mirent à épurer les plans, les formes, les proportions de leurs temples, par exemple, et à façonner en *bois* les colonnes et leurs têtes, les entablemens, les combles ou leurs frontons. On ne sauroit dire non plus à quelle époque précise la pierre vint prendre la place du *bois* dans ces édifices. Cette théorie ne demande ni ne comporte aucune autorité chronologique. Ce qu'on peut dire, c'est que, comme on voit par l'histoire le *bois* employé dans l'architecture, long-temps après que le travail de la pierre en avoit pris la place, il est bien possible et même probable que le travail de la pierre put, long-temps encore après, se trouver uni à celui du *bois*, comme nous apprenons de Vitruve que cela s'étoit pratiqué chez les Etrusques. Nous n'avons effleuré ici ce peu de recherches sur les causes originaires de l'architecture grecque, que pour montrer quel rôle l'emploi du *bois* dut y jouer, et que les ouvrages primitifs de l'art de bâtir en cette matière furent, chez les Grecs, et ne purent point ne pas être les modèles de l'architecture en pierre. (...)

CABANE

s. f. On donne ce nom à toute bâtisse chétive faite de matières communes et légères, le plus ordinairement de bois, ou de terre entremêlée avec le bois, et couverte soit en chaume, dans les campagnes, soit en planches, dans les villes, ou de toute autre matière économique. La *cabane*, de quelque manière qu'on la considère, a quelque usage qu'elle serve, dans quelque pays et dans quelque temps qu'on s'en figure l'emploi, et quelle que soit sa forme, est toujours l'ébauche première ou la répétition vulgaire de constructions plus achevées ou plus importantes. Nous n'aurons pas à nous occuper ici de cette seconde espèce de *cabanes* que produisent, dans l'état de civilisation perfectionnée, ou les nombreux usages d'une infinité de besoins, ou les foibles moyens des pauvres habitans de la campagne. L'article *cabane* ne peut trouver place

dans un dictionnaire d'architecture que sous un rapport abstrait et théorique, c'est-à-dire en tant que l'objet exprimé par ce mot présentant, dans l'origine de toute société, un essai ou une ébauche de construction, c'est là qu'il est possible de voir le germe dont la succession des idées et des efforts a plus tard amené le développement. (...) Il peut y avoir eu toutes sortes de variétés dans la formation de ces chétives demeures (...). Qu'on cite, d'après l'autorité des faits ou celle des hypothèses, toutes les manières connues ou supposables de fabriquer les demeures primitives appelées *cabanes*; hé bien! ni les huttes formées de branchages et de feuillages, ni les enduits de terre, ni les cavités artificielles ou naturelles, ne seroient susceptibles de devenir des modèles on ne dit pas perfectibles, mais même propres à inspirer une imitation quelconque. Qu'y auroit-il eu à imiter par l'art des temps postérieurs, dans des ouvrages que leur nature seule privoit de tout ce qui peut donner prise aux calculs, aux combinaisons, aux rapports variés des parties entre elles? Il n'y avoit qu'une seule matière (le bois), une seule combinaison (celle des assemblages), un seul ensemble (celui des parties saillantes et rentrantes), un seul rapport nécessaire (celui des objets portés et des corps portans), qui pussent se perpétuer et se reproduire dans une autre matière, telle que la pierre, et lui procurer un œuvre de rapports déjà combinés, d'espaces déjà déterminés, d'élévations déjà formées. (...) Lors donc qu'on met en avant, dans l'architecture grecque, ce qu'on appelle la *cabane*, comme ayant été son modèle, on voit bien qu'il faut se garder d'imaginer qu'il soit question là de l'habitation agreste que l'on appelle ordinairement de ce nom, surtout à l'égard de l'état agricole. Notre *cabane modèle* n'est qu'un système de théorie fondé sur les faits primitifs sans doute, mais devenu plutôt une sorte de *canon* fictif à la fois et réel, auquel on peut toujours rapporter, pour en vérifier la raison plus ou moins nécessaire ou probable, toutes les modifications que l'on voudroit apporter soit aux formes reçues, soit aux emplois nouveaux qu'on se proposeroit d'en faire. Oui, ce type, qu'on ne doit jamais perdre de vue, sera la règle qui redressera tous les abus que tantôt une ambitieuse innovation, tantôt une routine aveugle, sont dans le cas d'introduire dans l'art; c'est par sa vertu puissante qu'une critique habile en saura bannir ces usages dépravés, ces écarts vicieux auxquels, plus que tout autre art, l'architecture est exposée. Ce précieux type sera toujours comme une sorte de miroir enchanté dont l'art pervers ne sauroit soutenir l'effet, et qui, en lui rappelant sa véritable origine, peut toujours le rappeler à sa vertu première.

Breve *excursus* sulle citazioni pittoriche e scultoree della capanna primigenia

Il repertorio di raffigurazioni correlate al tema dell'origine dell'architettura, così come il sistema teorico da cui esso deriva, contiene un concentrato di possibili declinazioni, scambi lessicali ed esiti variegati e suggestivi, dotati ognuno, nel corso dei diversi momenti storici, di un'autonomia ideativa connessa agli ambiti dello scibile e, in particolare, delle arti.

Infatti, se nel contesto della teoria architettonica e della speculazione connessa alla pratica dell'arte del costruire il mito della capanna primigenia si è affermato spesso come modello ai vertici della scala di valori iconici e funzionali dell'architettura, nelle altre arti il riferimento alla capanna *magistra* è stato mediato piuttosto dalla percezione del manufatto ideale più sul piano della sfera estetica che su quello della necessità a cui esso stesso deve, secondo la letteratura da Vitruvio in poi, la sua nascita. Per questo motivo, nella pittura, la raffigurazione della capanna è legata ad alcuni temi ricorrenti. Innanzitutto a quello delle origini, non più o non solamente della costruzione, ma dell'umanità stessa, seguendo e reinterpretando le Sacre Scritture.

Ancor prima del Vitruvio - Adamo di Filarete che, intrecciate le dita sul capo, si fa protezione con le sue mani contro la furia degli elementi avversi della vita al di fuori del Paradiso Terrestre, è rappresentato lo spazio deserto, disabitato e intatto. Qui si avventurano gementi e terrorizzati i progenitori rappresentati da Masaccio nella Cappella Brancacci. Adamo ed Eva, scaraventati in un luogo ostile, vi ritrovano in seguito alcuni elementi noti che suggeriranno loro un uso vantaggioso dei materiali forniti dalla natura: la superficie terrestre infatti è cosparsa di alberi che vengono subito riconosciuti dagli sciagurati personaggi in quanto il giardino dell'Eden, almeno secondo Milton, era circondato di una fitta selva di «alberi della più nobile specie¹ per quanto attiene al gusto, all'odore, alla vista», disposti in maniera non or-

¹ Nella loro perfezione ci richiamano alla mente l'*Urpflanze*, la pianta primigenia, l'Unità alla base della Bellezza del favoloso Uno-Tutto del panteismo di Spinoza. Nonostante Goethe, riflettendo sull'architettura

dinata ma capace di aprire alla vista «prospettive diverse²». A quel punto, il costruttore primitivo di Filarete e di Pietro di Cosimo, lo stesso che popola le scene del tema pagano dell'*aetas aurea* e dell'*aetas argentea* illustrata da Antonio Tempesta, Virgilius Solis, Crispin de Passe, Robert Willemsz, Johann Anton Alban Ramboux e altri, osservando l'ambiente intorno a lui, s'ingegna a fabbricare un riparo utilizzando frasche e rami d'albero.

Nell'ambiente della filologia vitruviana e nella trattatistica architettonica, Cesarino, Rivius, Dürer, Goujon, Caramuel, Rusconi, Perrault, Galiani disegnano configurazioni volumetriche ed invenzioni geometriche multiformi, in cui si sbizzarrisce e s'industria l'intelligenza costruttiva dei primi uomini: non solo semplici «tetti con fronde», ma anche capanne dalla pianta quadrangolare e dal tetto piatto o a due falde spioventi, sostenute da ruvidi tronchi d'albero, rifugi a pianta circolare o a *tholos* dalla struttura lignea e tamponamenti di paglia intrecciata, ripari a tenda fabbricati con pelli di animali cacciati e tese su una raggiera di rami. La pittura, invece, rimette generalmente meno in discussione l'unicità formale della capanna: la sua perfezione viene accettata e confermata in ogni sua apparizione come protagonista nelle tele dal tema religioso dell'Annunciazione (Lotto, Leonardo) o della Natività (da Giotto, Beato Angelico, Benozzo Gozzoli a Botticelli, Lippi, Pinturicchio, Francesco di Giorgio Martini...). Questo atteggiamento è imputabile al fatto che nell'arte sacra la capanna è intesa come una sorta di paradigma che si colloca in una dimensione sovrastorica e pertanto esso entra in gioco nella composizione ogniqualvolta sia sentita l'esigenza di rifondare un linguaggio espressivo. Ovviamente, per comprendere l'importanza della rappresentazione della capanna in questo genere di composizioni pittoriche, non va trascurato il significato simbolico e semantico.

La capanna cristiana sorretta da tronchi d'albero in funzione di colonne a sostegno delle capriate lignee e del tetto di rami e paglia, malgrado la frequente carenza di rigore costruttivo e formale d'ascendenza tardomedievale, costituisce nel Quattrocento il modello per tutte le sue rappresentazioni pittoriche successive e, non ultimo, mentre non circolavano ancora i fogli a stampa con le illustrazioni del trattato di Vi-

tura, rifiutasse nelle pagine del suo *Baukunst* il modello dell'origine nell'archetipo della capanna vitruviana, allineandosi con le posizioni assunte a quell'epoca da Durand e da Ledoux, cercò appassionatamente l'albero primigenio durante il suo *Italianische Reise*. Cfr. J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, Milano 1993, p. 419 ed i suoi scritti raccolti nel 1823 in *Von deutscher Baukunst* (Ed. It. J. W. Goethe, *Baukunst. Dal gotico al classico negli scritti sull'architettura*, Edizioni Medina, Palermo, 1994, p.22).

² Per i riferimenti alla descrizione di questo «teatro boschivo», capace di ispirare, come si è avuto modo di vedere nella Parte Prima, la composizione dei nuovi giardini pittoreschi anche in Francia negli ultimi decenni del Settecento, si faccia riferimento al *Paradise Lost* di J. Milton, edito nel 1667 (ed. It. J. Milton, *Paradiso perduto*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2004, pp. 135 -137).

truvio, l'*exemplum* per molte incisioni d'architettura che ebbero larga diffusione anche oltre i confini della penisola italiana³.

Nonostante l'unicità del modello, in pittura, già in questo periodo si distinguono varie tipologie di rappresentazione: la capanna dal tetto a due spioventi (di ramoscelli intrecciati, di frasche, di paglia, di tavole e addirittura di primitivo laterizio) e la capanna a forma di tettoia. Oltre che per le diverse coperture, nelle rappresentazioni pittoriche la capanna viene illustrata sia nella versione costituita da un semplice scheletro ligneo, sia munita di tamponature perimetrali, più o meno complete.

Proseguendo l'osservazione attraverso la comparazione di numerosissimi esempi, che comprendono non solo dipinti afferenti all'arte sacra, ma anche tele ed affreschi di soggetto non religioso, nella pittura si scorgono almeno due categorie iconografiche riconducibili però ad un unico prototipo: la capanna lignea *tout court*, declinata nelle forme che abbiamo rammentato ed infine gli ibridi, composti cioè per una parte dallo schema del primo gruppo, ma unito a parziali edificazioni monumentali. Per quanto riguarda la forma ibrida, che si trova pressoché esclusivamente nel contesto della pittura sacra, la dimensione simbolica ed il profondo significato semantico giocano un ruolo di prim'ordine nella rappresentazione della capanna: come sul frontespizio dell'*Essai* di Laugier la *petite cabane rustique* fronteggia rigogliosa le rovine di un'architettura lapidea, elaborata ma fallace, indicando la retta via sulla quale sono invitati ad avviarsi gli architetti moderni, allo stesso modo la semplice ed umile capanna, sotto la quale trova riparo la Sacra Famiglia, costituisce il nuovo inizio della Cristianità nei confronti dell'antica religione ebraica, autrice del mitico tempio di pietra fatto erigere da Salomone⁴.

A queste due categorie dovremmo aggiungere, per amor di esattezza, una terza: quella della capanna monumentale, che più da vicino riguarda la parentela iconografica con il modello preso a riferimento per il *tombeau* di Rousseau nella cripta del Panthéon. Tuttavia, la capanna monumentale, probabilmente anche per il corposo corredo teorico che porta con sé, non sembra aver riscosso enorme fortuna nell'iconografia pittorica, rimanendo invece dominio e oggetto di speculazione soprattutto per gli specialisti dell'architettura: si ricordino, ad esempio le capanne monumentali di William Chambers, di Jean Baptiste Rondelet e, al principio del XIX secolo, i dise-

³ M. Agnoletto, «Iconografia sulla fine di un archetipo: la capanna originaria fra natura e città», in Fulvio Irace e Italo Rota (a cura di), *Good N.E.W.S. : temi e percorsi dell'architettura*. La Triennale di Milano, Milano, 2006, pp. 198 - 203.

⁴ Si vedano al proposito J. Rikwert, *La colonna danzante. Sull'ordine in architettura*, Libri Scheiwiller, Milano, 2010 e G. Morolli, «Salomone versus Vitruvio? Dalla capanna del *De Architectura* al tempio di Gerusalemme ; l'origine dell'arte edificatoria e il plagio dei pagani nell'opera teorica di John Wood», in Carlo Cresti (a cura di), *Massoneria e architettura*, Bastogi, Foggia, 1989.

Il tempio nel tempio

gni di Alois Hirt e quelli di John Soane, realizzati quando già il modello mimetico cominciava ad essere messo in crisi dalla visione positivista, schematica e modulare della genesi architettonica.

L'*excursus* che il lettore troverà qui di seguito illustra alcuni fra gli esempi più significativi raccolti per ciascuna di tali categorie. Passando infine attraverso alcune citazioni scultoree delle colonne arboree della capanna, si vedrà come sia dimostrata, una volta di più, la lunga ascendenza iconografica del modello del *tombeau* di Rousseau, protagonista principale di questo studio.

Capanne lignee

Iconografia sacra

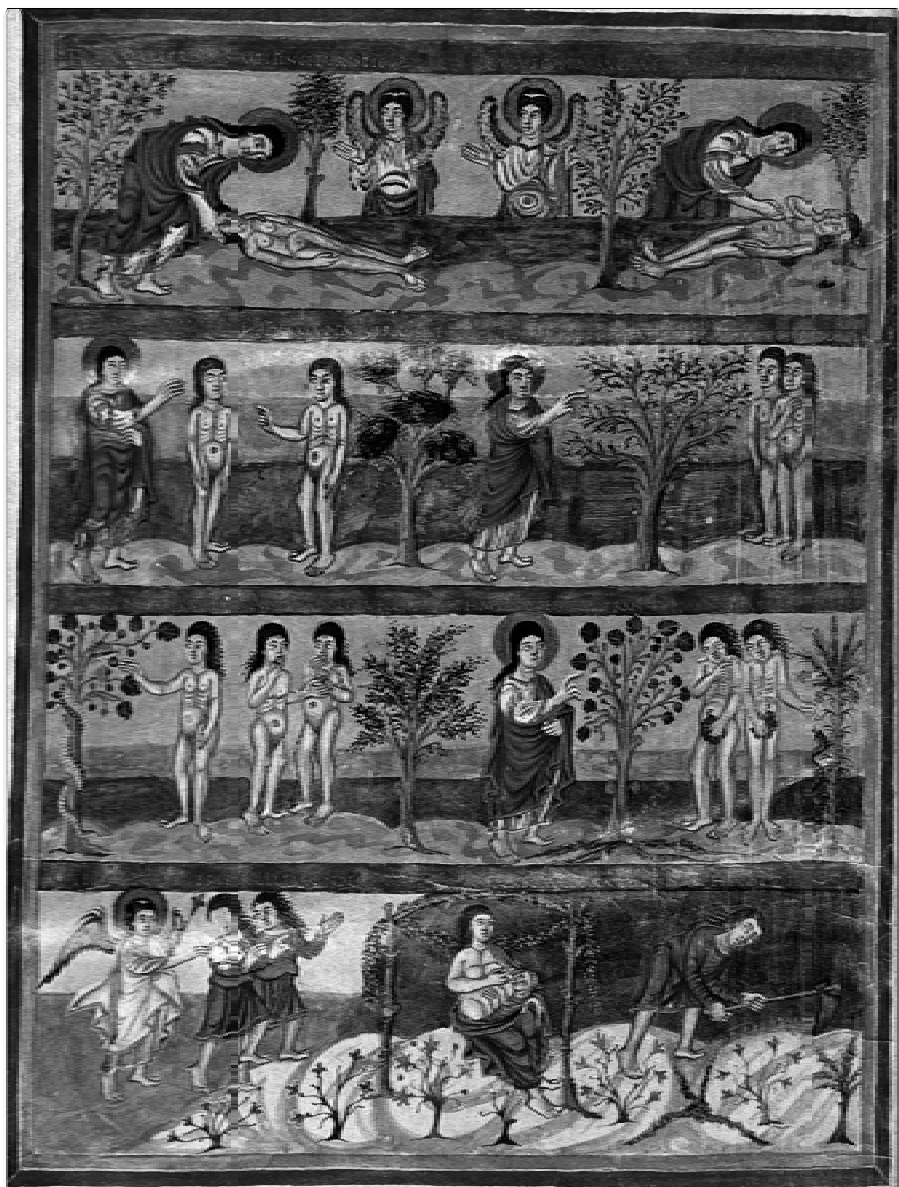


Fig. 1. Episodi dal libro del Genesi, Bibbia di Moutier-Grandval, 840 ca., Londra, British Library, f° 5 v.

Il tempio nel tempio



Fig. 2. Taddeo Gaddi, *Adorazione dei pastori*, 1328 - 1332, Firenze, Santa Croce, Cappella Baroncelli.



Fig. 3. Bartolo di Fredi, *Adorazione*, anni 1390, Torrita di Siena, Sante Flora e Lucilla.



Fig. 4. Beato Angelico, Scene dall'armadio degli argenti, 1450 - 1451, Firenze, San Marco.



Figg. 5 - 6. Filippo Lippi, *Adorazione del Bambino con San Bernardo*, 1458-1460, Berlino, Gemäldegalerie. Dettaglio del tronco sgrassato e pronto per la costruzione.

Il tempio nel tempio



Fig. 7. Carlo Crivelli, *Natività*, 1470 ca., Strasburgo, Musée des Beaux-Arts.

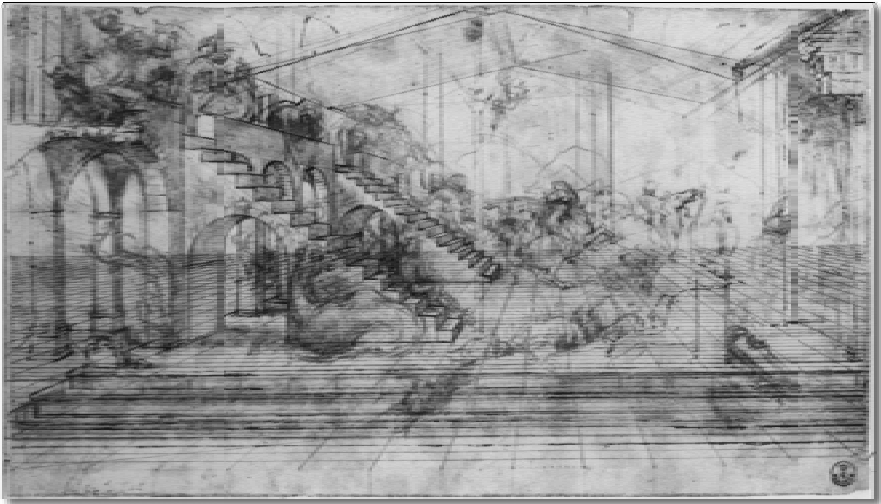


Fig. 8. Leonardo da Vinci, *Studio per l'Adorazione dei Magi*, 1481 ca., Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 436 E.

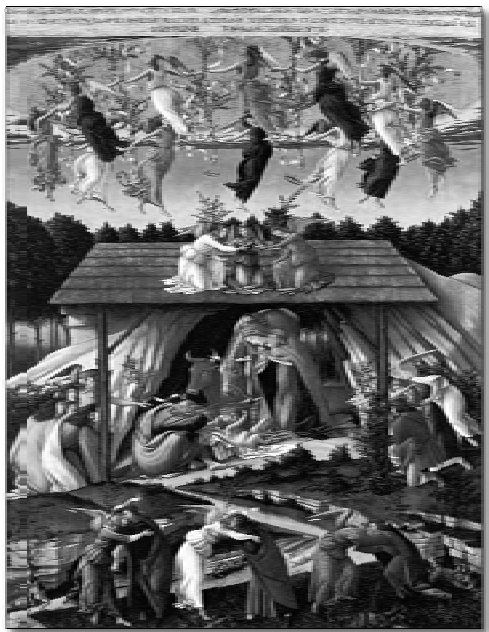


Fig. 9. Sandro Botticelli, *Natività mistica*, 1501, Londra, National Gallery.



Fig. 10. Lorenzo Lotto, *Annunciazione*, 1527 ca., Recanati, Pinacoteca Comunale. Particolare con pergolati ed architetture vegetali.

Il tempio nel tempio



Fig. 11. Giulio Romano, *Adorazione dei pastori*, 1531-1576 ca., Londra, British Museum. Copia da un originale perduto.

Iconografia profana



Fig. 1. Andrea Mantegna, *Martirio di San Cristoforo*, 1457-1500, Parigi, Museo Jacquemart-André. Dettaglio del pergolato con tronchi d'albero in luogo di colonne.



Fig. 2. *Contadini intenti alla potatura e all'innesto*, particolare del mese di marzo, 1468 - 1670, affresco a secco, Ferrara, Palazzo Schifanoia, Salone dei Mesi, parete est.



Fig. 3. Pietro di Cosimo, *Vulcano ed Eolo maestri dell'Umanità*, 1500- 1505 ca., Ottawa, National Gallery of Canada.



Fig. 4. Giulio Romano, *Amorini che giocano*, 1520 ca., Londra, British Museum.



Fig. 5. Joachim Wtewael, *L'età d'oro*, 1605, New York, Metropolitan Museum.



Fig. 6. Abraham Bloemaert (figlio dell'architetto olandese Cornelius), *Parabola del grano e della zizzania*, 1624, Baltimora, Walters Art Museum.

Ibridi



Fig. 1. Benozzo Gozzoli, *Madonna con Bambino, i Santi Francesco e Bernardino e il committente fra' Jacopo da Montefalco*, 1452- 1453 ca., Vienna, Kusthistorisches Museum.

Il tempio nel tempio



Fig. 2. Filippo Lippi, *Adorazione del Bambino*, 1455, Firenze, Uffizi.



Fig. 3. Pietro Perugino, *Adorazione dei Magi*, 1470 - 1473 ca., Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



Fig. 4. Sandro Botticelli, *Natività*, 1475, Columbia, Museum of Art.

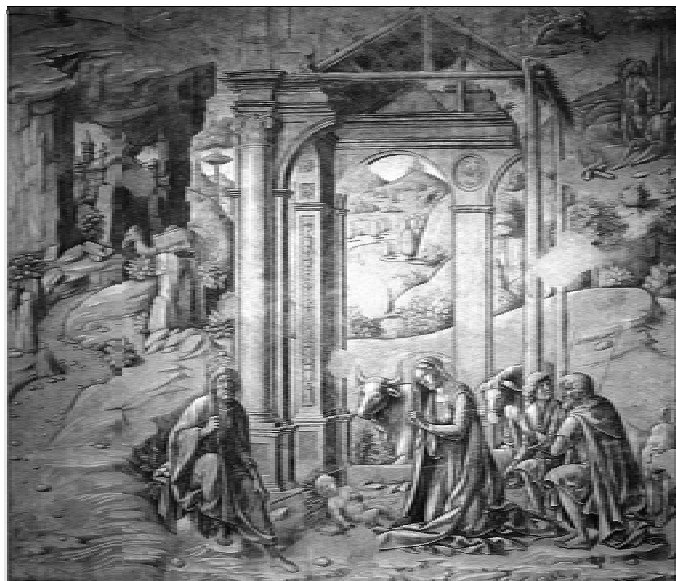


Fig. 5. Francesco di Giorgio Martini, *Adorazione del Bambino*, 1488 - 1494, Siena, San Domenico.

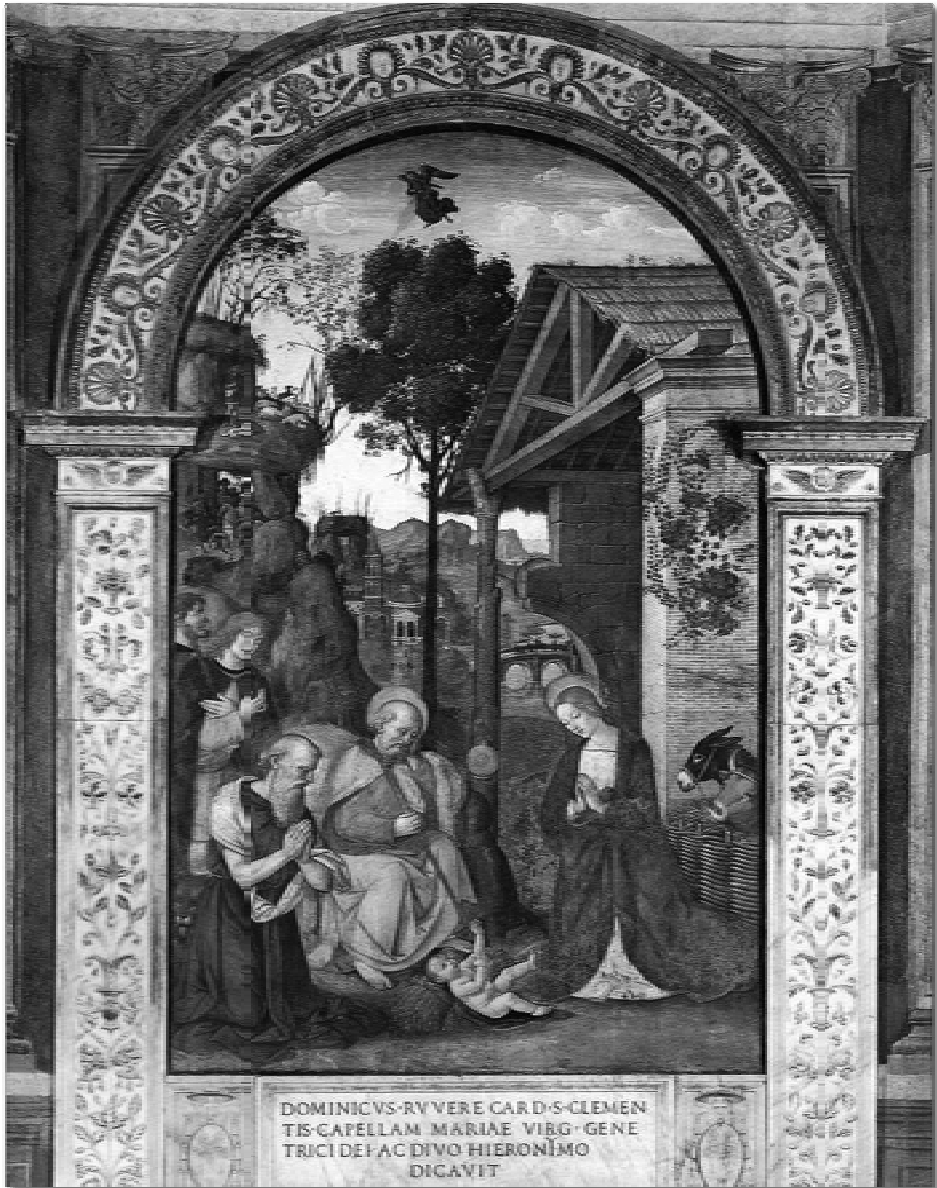


Fig. 6. Pinturicchio, *Natività del Cristo*, 1490 ca., Roma, Santa Maria del Popolo, Cappella San Girolamo.



Fig. 7. Filippo Lippi, *Adorazione dei Magi*, 1496, Firenze, Galleria degli Uffizi.

Citazioni scultoree



Fig. 1. Colonna arborea, 532-537 ca., Istanbul, Basilica Cisterna (Yerebatan Sarnıcı).

Il tempio nel tempio



Fig. 2. Lorenzo Ghiberti, *Storia di Noé*, 1424 ca., Firenze, Battistero di San Giovanni, Porta del Paradiso.



Fig. 3. Donato Bramante, una delle quattro colonne arboree «*laboratas ad tronchos*», 1492 - 1499, Milano, chiostro di Sant'Ambrogio.



Fig. 4 - 5. Esterno di Palazzo Maspina, seconda metà del XVI secolo, Ascoli Piceno. Dettaglio dell'ultimo piano. La loggia, che alleggerisce la volumetria decisa del palazzo, è ritmata da colonne il cui fusto litico è la realizzazione mimetica e nettamente geometrica di un tronco d'albero i cui rami siano stati tagliati di netto. Secondo Baldassarre Orsini, l'architettura ascolana sarebbe attribuibile a Nicola Filotesio, conosciuto come Cola Dell'Amatrice, che, negli anni precedenti, era venuto in contatto con Bramante al seguito di Alberto da Piacenza e con lo stesso Raffaello.

Regesto documentario

Inventario *post-mortem* d'Auguste Cheval de Saint-Hubert

Il documento, intitolato *Inventaire après-décès concernant Auguste Cheval dit Hubert ou de Saint Hubert*, oggi conservato presso il Minutier Central degli Archives Nationales¹ ed ancora inedito, fu disposto il 1° Ventoso anno VI della Repubblica / 19 febbraio 1798, a Parigi presso il notaio Pottier. Nell'ambito di questa ricerca, il reperimento dell'inventario è stato indispensabile per la ricostruzione della biblioteca dell'architetto. La composizione del repertorio di testi di cui Auguste Hubert si era dotato è infatti indicativa dei suoi interessi, delle esperienze, delle conoscenze teoriche e delle fonti d'ispirazione per l'attività professionale come architetto e come *ordonnateur* delle feste nazionali.

L'inventario è un documento composto di quarantaquattro pagine. L'estratto che si è scelto di esaminare qui di seguito è quella parte dell'inventario relativa ai volumi posseduti da Hubert e registrati nel 1798 da Saugrain per il notaio Pottier. A pagina 16 (verso dell'ottavo foglio) del documento si legge infatti:

Segue l'inventario dei libri che compongono la biblioteca del defunto, la quale è stata presa e stimata dal Cittadino Saugrain, su avviso dei librai Joseph Jean Baptiste Bernard, Louis Emile Delalaine, esperti nominati dalla patria, che hanno promesso di dare la loro opinione (...).

Dall'inventario che segue emerge innanzitutto la varietà dei settori della conoscenza che i volumi posseduti dall'architetto coprono, così come, d'altra parte, la dimostrazione della perfetta coerenza con gli interessi e le tendenze culturali proprie del periodo storico. L'inventario infatti riporta:

Premierement: Dix sept Volumes dont collection complete de travaux de minuterie prisé à l'assemblée na.^{le} [sic]

Item: Dix sept volumes dont morale et vie de Plutarque

¹ La collocazione del faldone è la A.N. MC/ET/XI/798.

Il tempio nel tempio

- Item: Huit volumes dont fables égyptiennes*
- Item: Quatorze volumes dont œuvres d'Helvetius*
- Item: Vingt sis volumes dont lettres de [illeggibile]*
- Item: Vingt huit volumes des œuvres de Quintilian*
- Item: Dix huit volumes des actes présentés au Congrès des Etas Unis*
- Item: Treize volumes du prince de Nicolo Machiavelli*
- Item: Deux volumes de Architectura de Scamozzi*
- Item: Neuf volumes de Architectura de Domenico Fontana*
- Item: Trois volumes de Description des pierres, gravures du Cabinet d'Orleans*
- Item: Cinq volumes dont Ioannis Ciampini Opera*
- Item: Quinze volumes de Antiquité Expliqué [sic]*
- Item: Trois volumes de Les ruines de la Grèce*
- Item: Quatre volumes de vues des Maisons Royales et des villes*
- Item: Trois volumes de Voyages à Naples*
- Item: Sis volumes de Speculum Romanae Magnificentia*
- Item: Sept volumes de Colonna antoniana*
- Item: Sis volumes de Terme dei Romani disegante da Andrea Palladio*
- Item: Huit volumes de Le pitture antiche di Ercolano*
- Item: Quatre volumes de Figure antiche de Maffei*
- Item: Deux volumes de Inigo Jones*
- Item: Quinze volumes de Piranesi Vedute di Roma*
- Item: Dix huit volumes de Essais de Montaigne*
- Item: Vingt huit volumes d'Œuvres de Racine*
- Item: Onze volumes de Contes de La Fontaine*
- Item: Trois volumes de Poesies de Malesherbes (...)*

Dalla trascrizione parziale qui prodotta si può notare la presenza di opere letterarie, antiche e moderne, in prosa ed in versi. Nella biblioteca si trovavano ad esempio quelle di Helvétius (quattordici volumi), di Racine (ventotto volumi), di Quintiliano (ventotto volumi), *Il Principe* di Machiavelli (tredici volumi), *Morale e vita* di Plutarco (diciassette volumi), *Saggi* di Montaigne (diciotto volumi), *Racconti* di La Fontaine (undici volumi), le poesie di Malesherbes (tre volumi) ed infine *Paradis perdu* di Milton (nove volumi).

L'inventario registra poi saggi filosofici dei contemporanei, specialmente di Voltaire (settantaquattro volumi) e di Montesquieu (quarantatré volumi), oltre ad un testo, presumibilmente di André Dacier, intitolato *Bibliothèques des anciens philosophes* (quattordici volumi). A questi si aggiungono raccolte di documenti d'attualità, come ad esempio gli atti presentati al Congresso degli Stati Uniti (diciotto volumi). Non mancano trattati sull'arte dei giardini, specialmente inglesi, come una versione

francese de *Jardins de l'Orient* di Chambers (ventidue volumi) ed infine testi sulla vita e le opere di artisti, come *Entretien sur les vies des peintres* di Felibien (dodici volumi) e *Memoire* (segnato con una croce, forse «Vite») *degli architetti [antichi] et moderni* (undici volumi).

Si nota uno spiccato interesse per l'Egitto e le sue antichità, oltre che letture relative al folklore, come una raccolta di fiabe egiziane (otto volumi).

Non sono rari i racconti di viaggio, come *Voyages à Naples* (tre volumi), *Vues des Maisons Royales et des villes* (quattro volumi), una *Description des pierres, gravures du Cabinet d'Orleans* (tre volumi) e le *Vedute di Roma di Piranesi* (quindici volumi).

Fra i maggiori interessi di Hubert, però, vi è soprattutto quello per l'archeologia. Nella sua biblioteca la passione per le antichità classiche è rappresentata sia da numerosissime opere di carattere antiquario, come ad esempio *Le ruines de la Grèce* (tre volumi), *Les Antiquités Expliquées* (quindici volumi) e l'opera di Giovanni Giustino Ciampini, probabilmente *Vetera Monimenta* (cinque volumi), *Religion des ancien Romains* (sei volumi), sia dalle raccolte di modelli e rilievi architettonici di monumenti italiani, quali, per citarne alcuni, *Le pitture antiche di Ercolano* (otto volumi), *Figure antiche* di Scipione Maffei (quattro volumi), una descrizione, forse illustrata, della colonna antoniana (sette volumi), *Terme dei Romani disegnate da Andrea Palladio* (sette volumi).

Come è naturale, il maggiore centro di interesse della collezione libraria di Auguste Hubert è quello rivestito dai trattati e dai manuali d'architettura, non solamente francesi ed italiani, ma anche inglesi, facendo già intuire gli sviluppi dello stile neoclassico dei decenni successivi: nella sua libreria trovavano infatti posto, gli uni accanto agli altri, *Architettura* di Vincenzo Scamozzi (due volumi), quella di Domenico Fontana (nove volumi più quindici libri), *Speculum Romanae Magnificentiae* (sei volumi), l'opera di Inigo Jones (due volumi), una *Institutions d'Architecture civile* (sei volumi).

In conclusione, grazie all'indagine sulla biblioteca e all'esame sui volumi che la componevano, emerge il profilo di un professionista e di un uomo profondamente calato nel suo tempo, dalla vasta erudizione, dalla conoscenza puntuale di diversi classici dell'architettura moderna ed antica, dei monumenti, soprattutto romani. Si definisce perciò con maggiore precisione un insieme ordinato di nozioni ed un sistema di riferimenti progettuali basati sia sulle esperienze della formazione sia sui testi che Hubert ebbe senza dubbio modo di studiare già a Parigi, assimilare durante il soggiorno in Italia e, una volta rientrato in Francia in seguito alla Rivoluzione, consolidare attraverso gli ulteriori volumi che acquisiva conformemente allo sviluppo della sua opera professionale.

Inventario *post-mortem* di Jean-Thomas Thibault

Come si è avuto modo di osservare nel corso di questo lavoro, la paternità del *tombeau* ligneo di Jean-Jacques Rousseau nella cripta del Panthéon non ha fino ad oggi goduto di un'attribuzione certa. In seguito alla morte piuttosto prematura di Auguste Hubert nel febbraio 1798, a nemmeno quattro anni cioè dalla realizzazione del monumento e dalla sistemazione all'interno del Panthéon, il passaggio del progetto originario dalle mani degli eredi dell'*ordonnateur de la fête* a quelle del collega Delannoy ed in seguito al successore Raymond, segnano l'ultima traccia nota del *portefeuille* di disegni da allora disperso². Nel 1832, tuttavia, alla pubblicazione dei volumi del citato *Monuments funéraires choisis*, in margine alla tavola che ritrae il *tombeau* del ginevrino, Normand segnala il nome di Jean-Thomas Thibault³.

Rintracciare l'inventario *post-mortem* di questo architetto ha portato alla luce due fattori di novità. Innanzi tutto esso consente oggi di escludere che fra le numerose cartelle e raccolte di disegni segnalate nel documento si trovasse il progetto del monumento di nostro interesse, che perciò doveva aver preso una diversa strada. In secondo luogo, dopo aver scartato l'ipotesi che il disegno potesse essere rimasto presso Delannoy o Raymond, per aver recuperato anche i relativi inventari, si è scelto invece di includere qui quello relativo a Thibault a causa della rilevanza del contenuto nei confronti della ricerca presentata. Considerando che si tratta di materiale d'archivio ancora inedito, il documento appare utile per ricostruire la figura e l'opera di un architetto e pittore su cui le indagini sono ancora scarse.

L'«*Inventaire après décès de M. Thibault, membre de l'Institut*», come quello dell'architetto Hubert, si trova oggi presso il Minutier Central des Notaires agli Archives Nationales de France⁴. Con la data del 25 luglio 1826, fu compilato dal notaio

² Un passaggio, questo, che è testimoniato e ordinato dal ministro Le Tourneux nella sua lettera all'architetto Raymond, datata 8 ventoso anno V. Essa contiene inoltre la nomina di quest'ultimo ad «*Architecte du Palais National des Arts, en place du citoyen Hubert dernièrement décédé*». A. N. F¹³ 1194.

³ Nella terza parte di questo volume, Norma e interpretazione, al capitolo *Le rappresentazioni dei contemporanei* si vedano le tavole di L. M. Normand alle figg. 118 - 119, p. 260 e seguente.

⁴ Il documento originale è contenuto nel faldone A.N. MC/ET/LXXXII/864.

Jacques-François Lehon su richiesta della figlia di Thibault, M.lle Charlotte-Victoire, allora nubile e residente a Parigi in rue du Colombier numero 15.

All'interno, a partire dal verso del terzo foglio fino al verso del quarto, si trovano elencati numerosissimi disegni e progetti di vario tipo, oltre a dipinti di paesaggi, rovine e monumenti. Questi materiali erano raccolti ordinatamente in un cospicuo numero di *portefeuilles*, simili per natura e composizione a quelli che dovevano essere in possesso di Auguste Hubert. Tre raccoglitori avevano sistemati all'interno incisioni, dipinti su tela e su carta, calchi di oggetti antichi. Molti dei disegni presenti nell'abitazione rappresentavano paesaggi, viste d'insieme, panorami *d'après nature*, ma anche architetture, decorazioni ed oggetti antichi, evidenziando uno spiccato gusto antiquario e la passione per le Antichità, specialmente romane. Sette volumi racchiudevano inoltre differenti studi di paesaggi italiani, bozzetti di monumenti e schizzi a penna. L'inventario menziona poi diverse acqueforti e litografie.

Fra i volumi in possesso di Thibault, componevano la sua biblioteca molte opere su Roma, per lo più volumi *in folio*, raccolte antiquarie e di storia del paesaggio.

Il notaio segnalava infine la presenza di ventinove tavole di vedute ed oggetti in prospettiva, riunite in vista di una pubblicazione, che sarebbe stata difatti completata poco dopo da un allievo di Thibault, Chapuis. Costui, l'anno seguente alla morte del maestro, dette alle stampe l'opera postuma col titolo di *Application de la perspective linéaire aux arts du dessin*: al suo interno ritroviamo la prospettiva di una bella colonna sul cui fusto si avvolgono in volute rami d'edera e vedute prospettiche di una piazza⁵: qui si affacciano edifici le cui proporzioni ricordano sia quelle dei templi classici sia quelle del tempietto rustico del *tombeau* di Rousseau.

⁵ Le illustrazioni citate sono riprodotte in questo volume nell' *Antologia iconografica*, nella sezione *Letteratura architettonica*, figg. 60 - 63 a pp. 345 - 346.

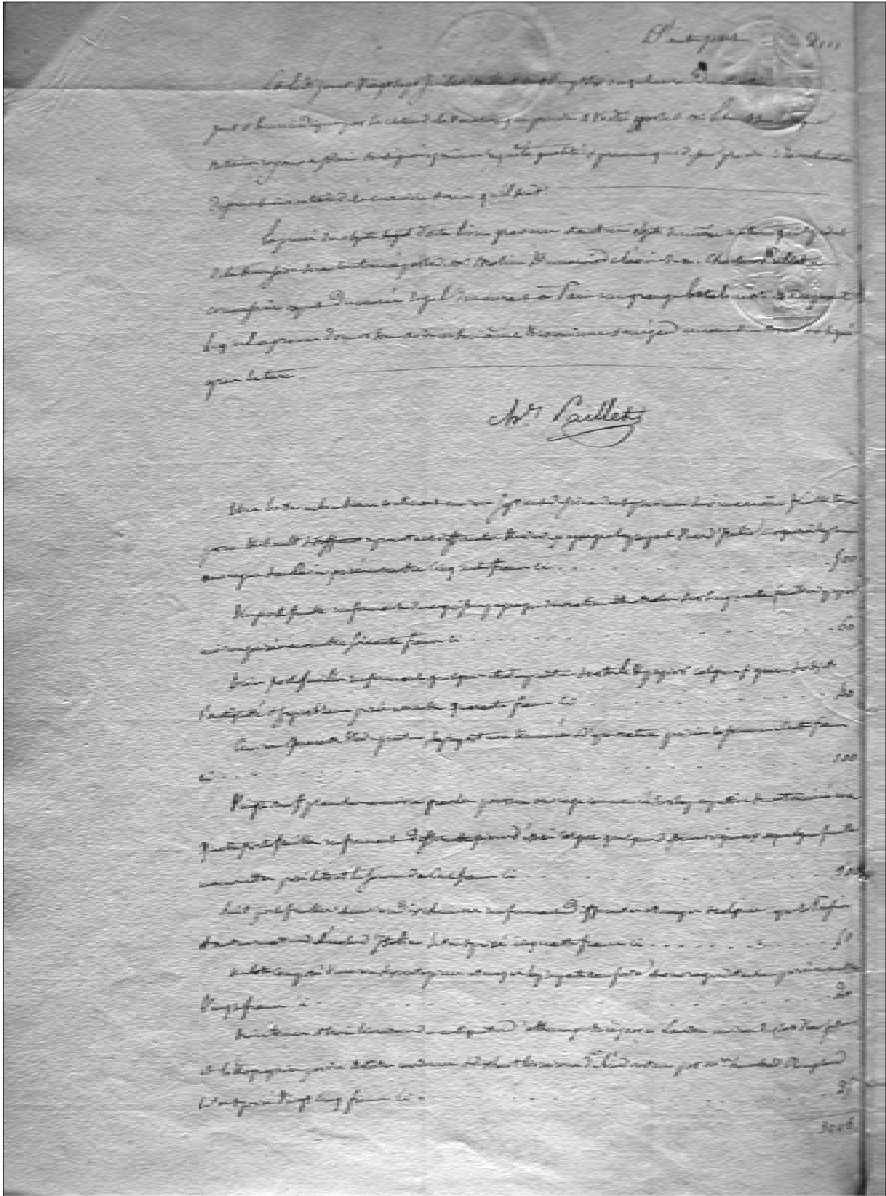


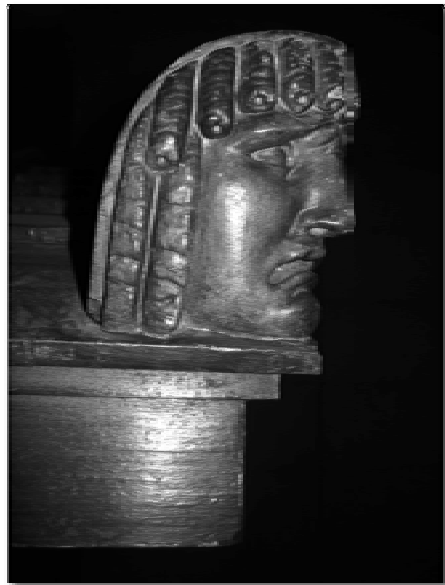
Fig. 8. F° 3v, Inventaire après le décès de M. Thibault, ET LXXXII/864.

Tavole fuori testo



Tav. 1. Il *tombeau* di Jean-Jacques Rousseau nella cripta del Panthéon. Prospetto frontale e laterale sinistro, 2013. Ripresa fotografica E. Guzzo.

Il tempio nel tempio



Tav. 2. Veduta d'insieme del *tombeau* di Rousseau. Dettagli delle maschere tragiche in gesso brunito, 2009. Ripresa fotografica E. Guzzo.



Tav. 3. Dettagli delle figure allegoriche sul prospetto laterale sinistro, 2013. Gesso dipinto applicato sul legno. Ripresa fotografica E. Guzzo.



Tav. 4. Dettagli dell'allegoria delle età dell'uomo e della Virtù nell'atto di recare omaggi al sepolcro all'antica del filosofo, 2013. Gesso dipinto. Ripresa fotografica E. Guzzo.



Tav. 5. Dettagli delle figure allegoriche della Natura (a sinistra) e della Verità (a destra). In basso veduta angolare della colonna arborea e particolare del capitello che simula una corda a cingere la sommità del tronco, 2013. Ripresa fotografica E. Guzzo.



Tav. 6. Particolare del prospetto laterale sinistro, con una delle semicolonne arboree dell'intercolumnio e l'allegoria della Verità, 2013. Ripresa fotografica E. Guzzo.

Bibliografia

TRATTATI DI ARCHITETTURA

- Algarotti F. 1757, Saggio sopra l'architettura in Opere varie del conte Francesco Algarotti, Venezia, Giambattista Pasquali.
- Amati C. 1839, *Gli ordini di architettura del Barozzi da Vignola* pubblicati da Carlo Amati, Professore di Architettura, Milano, Ubicini.
- Amico G. B. 1726, *L'architetto pratico*, Palermo, Stamperia di Giovanni Battista Aiccardo.
- Alberti L. B. 1485, *De Re Aedificatoria*, Florentiae, accuratissime impressum opera magistri Nicolai Laurentii Alamani.
- Audot L.-E. 1839, *Traité de la composition et de l'ornement des jardins*, Paris, Audot.
- Averlino A. detto il Filarete 1494, *Trattato di architettura*, a cura di Anna Maria Finoli, Liana Grassi, Edizioni Il Polifilo, Milano.
- Blondel J. F. 1698, *Cours D'Architecture Enseigné Dans L'Académie Royale D'Architecture*, Paris, Chez l'Auteur.
- Boullée E.-L. 1765, *Architecture. Essai sur l'art*. Présenté par J.-M. Pérouse de Montclos, Paris, Hermann.
- Cesariano C. 1521, *Di Lucio Vitruvio Pollione De Architectura Libri Dece traducti de latino in vulgare affigurati: commentati: et con mirando ordine insigniti: per il quale facilmente potrai trovare la multitudine de li abstrusi et reconditi Vocabuli a li soi loci et in epsa tabula con summo studio expositi et enucleati ad immensa utilitate de ciascuno Studioso et benevolo di epsa opera*, Como, tip. Magistero Codardo da Ponte.
- Caporali G. B. 1533, *Architettura con il suo commento et Figure, Vitruvio in volgare lingua rapportato per M. Glam. Batt. Caporali di Perugia*, Bologna.
- Chambers W. 1759, *A Treatise on the decorative part of civil Architecture*, London, Gregg publisher.
- Chambray R. Fréart de 1650, *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, Paris, E. Martin.
- Chamoussier R. de 1758, *Architecture Singuliere. L'éléphant triomphal, grand kiosque à la gloire du Roi*, Paris, Chez Pierre Patte.
- 1783, *L'ordre français trouvé dans la Nature*, Paris, Chez Nyon.
- Cordemoy J.-L. de 1714 (2e éd.), *Nouveau traité de toute l'architecture : ou L'art de bastir, utile aux entrepreneurs et aux ouvriers : on y trouvera aisément & sans fraction la mesure de chaque ordre de colonnes & ce qu'il faut observer dans les édifices publics ou particuliers*, Paris, Chez J.-B. Coignard.

Il tempio nel tempio

- Delagardette C.-M. 1797, Règle des cinq ordres d'architecture de Vignole, Paris, Chez Joubert.
- De L'orme Ph. 1567-1568, Le premier tome de l'architecture, Paris, Frédéric Morel.
- Del Rosso G. 1793, Dell'economica costruzione delle case di terra. Opuscolo diretto agl'industriosi possidenti e abitatori dell'agro toscano. Da un socio della R. Accademia de' Geografili di Firenze, Firenze, Presso J. A. Bouchard.
- Dietterlin W. 1598, Architectvra: Von Außtheilung, Symmetria und Proportion der Fünff Seulen, und aller darauß volgender Kunst Arbeit, von Fenstern, Caminen, Nünberg, Caymox Verlag.
- Durand J.-N.-L. 1799-1800, Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes remarquables par leur beauté, Paris, Imprimerie de Gillé fils.
- Espouy H. de 1905, Fragments d'architecture antique d'après les relevés & restaurations des anciens pensionnaires de l'Académie de France à Rome, Paris, C. Massin.
- Galiani B. 1758, L'Architettura di M. Vitruvio Pollione colla traduzione italiana e comento del Marchese Berardo Galiani, Napoli, Stamperia Simoniana.
- Giocondo da Verona G. 1511, M. Vitruuius per Iocundum solito castigatior factus cum figuris et tabula vt iam legi et intelligi possit, Impressum Venetiis: sumptu miraue diligentia Ioannis de Tridino alias Tacuino.
- Hirt A. L. 1809, Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten, Berlin, Realschulbuchhandlung.
- Hughes J. A. 1866, Garden Architecture and Landscape Garden, London, Spottinswoode & Co.
- Laugier M. A. 1753, Essai sur l'architecture, Paris, Chez Duchesne.
— 1987, Saggio sull'Architettura, a cura di Vittorio Ugo, Palermo, Aesthetica Editrice.
- Le Roy D. 1756, Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce: considérées du côté de l'histoire et du côté de l'Architecture, Paris, Guerin & Delatour.
- Ledoux C.-N. 1804, L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation, Paris, Chez l'auteur.
- Lobkowitz J. C. de 1678, Arquitectura recta y obliqua: considerada y dibuxada en el Templo de Ierusalen ... promovida a suma perfeccion en el templo y palacio de S. Lorenzo cerca del Escorial, Vegeven, Camillo Corrado.
- Lem I. M. 1803, Inscription of ancient and modern times in various buildings, such as churches, houses, gardens, statues, obelisks trophy, pyramids, and other ornaments, with a description of how to locate and produce a different structure with the knowledge measures, St. Petersburg.
- Marquez P. J. 1803, Dell'ordine dorico. Ricerche, Roma, Salomoni.
- Martin J., Goujon J. 1547, Architecture ou art de bien bastir. De Marc Vitruve Pollion Au-thair Romain Antique..., Paris, Chez Jacques Gazeau.
- Mercier S. 1962, Paris pendant la Révolution, 1789-1798 ou le Nouveau Paris, par Sébastien Mercier, Paris, Livre club du libraire (Le Mesnil-sur-l'Estrée, impr. Firmin-Didot et Cie).
— 1800, Le Nouveau Paris, t. III, Brunswick, Chez les principaux libraires.
- Milizia F. 1768, Le vite de' più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo precedute da un saggio sopra l'architettura, Roma, Nella stamperia di Paolo Giunchi Komarek.
— 1781, Principi di Architettura Civile, voll. 3, Finale, Stamperia Jacopo De Rossi.

- Nardini Despotti Mospignotti A. 1853, *Della razionalità architettonica*, con XVII tavole in rame, a spese dell'autore.
- Perrault C. 1683, *Ordonnance des Cinq Espèces de Colonnes*, Paris, Chez Jean Baptiste Coignard.
- 1673, *Les dix livres d'Architecture de Vitruve Claudius Perraultius, corrigez et traduits nouvellement en François avec des notes et des figures*, Paris.
- Piranesi G. B. 1761, *Della Magnificenza Ed Architettura De' Romani*, Roma.
- 1769, *Diversi maniere d'adornare i cammini : ed ogni altra parte degli edifizj desunte dall'architettura Egizia, Etrusca, e Greca con un ragionamento apologetico in difesa dell'architettura Egizia e Toscana*, Roma, Stamperia di Generoso Salomoni.
- Philandrier G. 1544, *Guglielmi Philandri Castillonii galli civis ro. In Decem Libros M. Vitruvii Pollionis De Architectura Annotationes*, Roma, Andrea Dossena.
- 1557, *In M. Vitruvium De architectura annotationes Guilielmi Philandri Com pluribus, iisq[ue] nouis, et non minus utilibus quàm necessariis figuris exornatæ*, Venezia, Giordano Ziletti.
- Poleni G., Stratico S. 1825, *M. Vitruvii Pollionis Architectura, textu ex recensione codicum emendato cum exercitationibus notisque novissimis Joannis Poleni et commentariis variorum additis nunc primo studiis Simonis Stratico*, Udine, Fratelli Mattiuzzi.
- Quatremere De Quincy A.-C. 1788, *Encyclopedie Méthodique d'Architecture*, par M. Quatremère de Quincy, dédiée et présentée a Monseigneur de Lamoignon, Garde des Sceaux de France ec., Tome premier, Paris, chez Panckoucke.
- Ryff W. H. 1548, *Vitruvius Teutsch: Nemlichen des aller namhafftigsten vn[d] hocherfarnesten, Römischen Architecti, und Kunstreichen Werck oder Bawmeisters, Marci Vitruuij Pollionis, Zehen Bücher von der Architectur vnd künstlichem BawendEin Schlüssel vnd einleytung aller Mathematische[n] vn[d] Mechanischen künst*, Nürnberg, Petreius.
- Rondelet J. 1848 [10 ed.], *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir*, Paris, Firmin Didot frères.
- Rusconi G. A. 1660, *I Dieci Libri dell'Architettura di Gio. Antonio Rusconi, secondo i precetti di Vitruvio, novamente ristampati, et accresciuti della pratica degli Horologi Solari*, Venezia, Nicolini.
- Schübler J. J. 1736, *Sciagraphia Artis Tignariae, oder nutzliche Eröffnung bey der unentbehrlichen Zimmermans-Kunst*, Nürnberg, Johann Trautner.
- Soane J. 2000, *The Royal Academy Lectures*, David Watkin (ed.), Cambridge, Cambridge University Press.
- Thibault J. T. 1827, *Application de la perspective linéaire aux arts du dessin*, Paris, J. Renouard.
- Uggeri A. 1804, *Journées pittoresques des édifices antiques dans les environs de Rome par l'abbé Ange Uggeri milanois architecte*, Roma, Presso Antonio Fulgoni.
- Seroux D'Angicourt J. B. L. G. 1822, *L'histoire de l'art depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, Paris, Chez Treuttel et Würtz.
- Sgarbi C. (a cura di) 2003, *Vitruvio ferrarese. De Architectura*. Prefazione di Joseph Rykwert. Modena, Franco Cosimo Panini.

Il tempio nel tempio

- Stuart J., Revett N. 1762, *The Antiquities of Athens, measured and delineated by James Stuart and Nicholas Revett painters and architects*, London, Printed by J. Haberkorn.
- Vitruvio Pollione M. 1978, *Dell'Architettura, Interpretazione a cura di Giovanni Florian*, Pisa, Giardini.
- Wood J. 1741, *The origin of buildings, or the plagiarism of the heathens detected*, Bath, Farley.
- Wrighte W. 1767, *Grotesque architecture, or rural amusement, consisting of Plans, Elevations and Sections*, London, Printed for Henry Webley.

TESTI DI RIFERIMENTO

- Andrews M. 1991, *Le sublime comme paradigme: Hafod et Hawkstone*, in *Histoire des Jardins de la Renaissance à nos jours*, Monique Mosser, Georges Teyssot (dir.), Paris, Flammarion.
- Anonimo 1783 (nouvelle édition 1788), *Promenade ou itinéraire des jardins d'Ermenonville*, Paris.
- Anonimo 1790, *Songe patriotique. Ou: Le Monument et la Fête. Dédié à Bailly*, Paris.
- Albertini R. von 1970, *Firenze dalla Repubblica al principato. Storia e coscienza politica*, Torino, Einaudi.
- Ammirato S. 1970-1974, *Il dedalione o ver del poeta*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bernard Weinberg (a cura di), Bari, Laterza.
- Aristotele 1995, *Fisica, Saggio introduttivo, traduzione, note e apparati di Luigi Ruggiu*, Milano, Rusconi libri.
- Assemblée nationale législative 1899, *Procès-verbaux du comité d'Instruction publique de la Législative, Comité d'instruction publique éditeur, Paris, Impr. Nationale.*
- Assemblée nationale législative (1791-1792) 1997, *Comité d'instruction publique, Procès-verbaux du Comité d'instruction publique publiés et annotés par Jean Guillaume, préface de Michel Vovelle*, Paris, Montréal, Édition l'Harmattan.
- Aulard F. A. 1889-1897, *La Société des Jacobins: recueil de documents pour l'histoire du club des Jacobins de Paris*, Paris, Jouaust, Noblet, Maison Quantin.
- Azzi Visentini M. 1999, *Il ruolo del paesaggio nella concezione della villa italiana tra Rinascimento ed età barocca*, in *Paesaggio e paesaggi veneti*, Giuliana Baldan Zenoni Politeo (a cura di), Milano, Gruppo Giardino Storico – Università di Padova / Guerini ed Associati.
- 2005, *Alle origini dell'architettura del paesaggio: considerazioni in margine al rapporto tra gli edifici, i giardini e il sito nelle ville laziali del Cinquecento*, in *Villa Lante a Bagnaia*, Sabine Frommel, Flaminia Bardati (a cura di), Milano, Electa.
- Baltrusaitis J. 1995, « *Jardins et pays d'illusion* », *Aberrations. Quatre essais sur la légende des formes*, Paris, réed. Champ-Flammarion.
- Bardati F., Frommel S. 2005, *Francesco Primaticcio architetto*, Milano, Electa.
- (éd.) 2010, *La réception de modèles cinquecenteschi dans la théorie et les arts français du XVIIe siècle*, Genève, Droz.
- Battisti E. 2004, *Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio*, Firenze, Leo S. Olschki.

- Bergdoll B. 2000, «Le Panthéon / Sainte Geneviève au XIXe siècle: La Monumentalité à l'épreuve des révolutions idéologiques.» *Le Panthéon, symbole des révolutions*, Paris, Picard.
- Bessonnet-Favre C. 1904, *Les fêtes républicaines depuis 1789 jusqu'à nos jours : d'après des documents authentiques*, Paris, Librairie Gedalge.
- Blanqui A. 1850, *Tableau des populations rurales en France en 1850*, par M. Blanqui,... suivi d'observations par MM. Villermé, Blanqui, Cousin, Charles Giraud et Dunoyer. *Le bassin de Saint-Étienne* Reliure inconnue, Paris, Imprimerie de Panckoucke.
- Biver M.-L. 1979, *Fêtes révolutionnaires à Paris*, Paris, Presses universitaires de France.
- Boëthius A., Ling R., Rasmussen T. 1978, *Etruscan and early Roman architecture*, New Haven, Yale University Press (coll. «The Pelican history of art»).
- Borsi F., Acidini C., Lamberini D., Morolli G., Zangheri L. (a cura di) 1980, *Il disegno interrotto*, Firenze, Edizioni Gonnelli.
- Bouffenoir H. 1909, *Le prestige de Jean-Jacques Rousseau: souvenirs, documents, anecdotes*, Paris, Émile-Paul.
- Bousquet J. 1972, *Le XVIIIe siècle romantique*, Paris, Jean-Jacques Pauvert.
- Braham A. 1982, *L'architecture des lumières de Soufflot à Ledoux*, Paris, Berger Levrault.
- Challamel, A. 1895, *Les clubs contre-révolutionnaires : cercles, comités, sociétés, salons, réunions, cafés, restaurants et librairies*, Paris, Cerf, C. Noblet, Maison Quantin.
- Cipriani G. 1980, *Ideologia politica e «revival» etrusco*, in *Le arti del principato mediceo*, Firenze, S.P.E.S.
- Brunon H. 1990, «Le mouvements des eaux de l'Univers»: Pratolino, jardin météorologique in L'Appennino del Giambologna. *Anatomia e identità del Gigante*, Alessandro Vezzosi (a cura di), Firenze, Alinea.
- Chevallier P., Rabreau D. 1977, *Le Panthéon*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites (coll. «Petites notes sur les grands édifices»).
- Chipiez G. 1824, Perrot Ch., *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, Paris, Hachette.
- Choisy A. 1987, 1899, *Histoire de l'architecture*, Genève, Paris, Slatkine Reprints.
- Comito T. 1991, *Le jardin humaniste*, in *Histoire des Jardins de la Renaissance à nos jours*, Monique Mosser, Georges Teyssot (dir.), Paris, Flammarion.
- Conan M. 2007, *Performance and Appropriation: Profane Rituals in Gardens and Landscapes*, Dumbarton Oaks, Harvard University Press.
- Curtil J.-C. 1978, *Ermenonville : La glaise et la gloire*, Bernard Gallier, La Ferté-Macé, La Ferté-Macé.
- Curtil J.-C., Girardin R. L. 2003, *Les jardins d'Ermenonville racontés par René Louis marquis de Girardin*, Saint-Rémy-en-l'Eau, France, Monelle Hayot.
- Decaen A. M. 1912, *Le dernier ami de J.J. Rousseau. Le Marquis de Girardin d'après des documents inédits*, Paris, Perrin.
- Delille J. 1770, *De la philosophie de la nature*, Arkstée et Merkus, Amsterdam.
— an IX-1801, *Les jardins*, Paris, Levrault frères.
- Della Libera A. 1821, *Dei giardini del loro effetto morale e della scelta e coltivazione delle piante pei medesimi*, Milano, Nicolò Bettoni.

Il tempio nel tempio

- Dugas J. 1992, Touret M., Tombeaux et monuments, Presse de l'Université de Rennes, Rennes.
- Durm J. 1905, Handbuch der Architektur, Zweiter Teil Die Baustile. Historische und Technische Entwicklung, 2. Band Die Baukunst des Etrusker. Die Baukunst der Römer, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag.
- 1910, Handbuch der Architektur, Zweiter Teil Die Baustile. Historische und Technische Entwicklung, 1. Band Die Baukunst der Griechen, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag.
- Etlin R. 1984, The Architecture of Death: The Transformation of the Cemetery in Eighteenth-Century Paris, Cambridge, Mass. And London, MIT Press.
- Frommel S. 1997, Sebastiano Serlio Architetto, Milano, Mondadori.
- Gagnebin B. 1976, Album Rousseau. Iconographie réunie et commentée par Bernard Gagnebin, Paris, Gallimard (coll. «Bibliothèque de la Pleiade»).
- Gallo L. 2000, Variazioni sul classico. L'architettura francese dal Rinascimento alla Rivoluzione, Roma, Lithos (coll. «I Saggi / Lithos»).
- Garric J.-Ph. 2004, Recueils d'Italie. Les modèles italiens dans les livres d'architecture français, Liège, Mardaga.
- Germann G. 1991, Vitruve et le Vitruvianisme, Introduction à l'histoire de la théorie architecturale, Lausanne, Presse polytechnique et universitaires romandes, (Trad. dal tedesco, Darmstadt, 1987).
- Giovenale Decimo Giunio 1975, Satire, Introduzione di Luca Canali, traduzione e note a cura di Ettore Barelli, Milano, BUR.
- Ginguené P.-L. 1791, Lettres sur les Confessions de J.-J. Rousseau, Paris, Barois l'aîné.
- Girardin, F. de 1909, Iconographie de J.J. Rousseau. Portraits, scènes, habitations, souvenirs, Paris, Eggiman.
- Girardin R.-L. de 1777, De la composition des paysages ou Des moyens d'embellir la nature autour des habitations, Genève et Paris, P.-M. Delaguet.
- Girardin S. de 1788, Promenade ou Itinéraire des jardins d'Ermenonville, Paris, Mériogot.
- 1825, Lettre de Stanislas de Girardin sur la mort de Rousseau, Paris, Dupont.
- 1834, Mémoires de Stanislas de Girardin, Nouvelle édition, Tome I, Paris, Armand Aubré éditeur.
- Goethe J. W. von 1993, Viaggio in Italia, traduzione di Emilio Castellani ; commento di Herbert von Einem adattato da Emilio Castellani; prefazione di Roberto Fertonani, Milano, Mondadori.
- 1994, Baukunst. Dal gotico al classico negli scritti sull'architettura, Palermo, Edizioni Medina.
- Goldberg C. 1987, Stilisierung als Kunstvermittelnder Prozess. Die französischen Tombeau-Stuke im 17. Jahrhundert, Laaberm, Laaber Verlag.
- Grohmann J. G. 1805, Recueil de dessins d'une execution peu dispendieuse contenant des plans de petites maisons de campagne, petits pavillons de jardins, temples, hermitages, chaumières, monumens, obelisques, ruines, portails, portes, grilles, bancs de jardins, chaises, volières, gondoles, ponts, etc. Ouvrage intéressant ..., Venise, chez Joseph Remondini et Fils.
- Gruber A. 1972, Les Grandes fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XVI, Genève, Librairie Droz.

- Guigniaut J. D. 1866, Notice historique sur la vie et les travaux de M. Quatremère de Quincy, Paris, Firmin-Didot Frères.
- Goujon A. 1829, Histoire de la ville et du château de St.-Germain-en-Laye, suivie de recherches historiques sur les dix communes du canton, Saint-Germain, imprimerie d'Abel Goujon.
- Guillois A. 1894, Le salon de Madame Helvétius, Paris, Calmann Levy.
- Guzzo E. 2015, Il tombeau di Jean-Jacques Rousseau al Panthéon come modello architettonico del tempio vitruviano, in *Les maquettes d'architecture. Fonction et évolution d'un instrument de conception et de réalisation*, Sabine Frommel (éd.), Paris /Rome, Picard / Campisano.
- Hargrove J. 1989, *Les Statues de Paris: La Représentation des grands hommes dans les rues et sur les places de Paris*, Fonds Mercator, Albin Michel.
- Hautecoeur L. 1943 - 1957, *Histoire de l'architecture classique en France*, Paris, A. Picard.
- Heiddegger M. 1950, «L'origine dell'opera d'arte», in Holzwege, Frankfurt am Main, Klostermann; trad. it. di Piero Chiodi 1968, *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia.
- Herrmann W. 1962, *Laugier and eighteenth century French theory*, London, A. Zwemmer.
- 1980, *Stas Marie-Claire, La théorie de Claude Perrault*, Bruxelles, Liège, P. Mardaga (coll. «Architecture + Recherches»).
- Hirschfeld C. C. L. 1777, *Theorie der Gardenkunst*, Frankfurt und Leipzig.
- Hope T. 1840, *An historical essay on architecture*, London, J. Murray.
- Hugo V. 1856, *Les contemplations*, Paris, M. Levy frères.
- , *Les Misérables*, V, Paris, Pagnerre (Imprimerie J.Claye).
- Hunt L. 1984, *Politics, Culture and Class in the French Revolution*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press.
- Jouin H. 1892, *Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy: deuxieme secretaire perpetuel de l'Academie des Beaux-Arts*, Paris, aux Bureaux de l'Artiste.
- Kalnein W. von 1995, *Architecture in France in the eighteenth century*, New Haven, Yale University Press (coll. «Yale University Press Pelican history of art»).
- Kaufman E. 1955, *Architecture in the age of reason: baroque and postbaroque in England, Italy, and France*, Cambridge, Harvard University Press.
- 1978, *Trois architectes révolutionnaires*, Boullée, Ledoux, Lequeu, Paris, Éditions de la SADG.
- Keats J. 1909, *Poems published in 1820*, edited with introduction and notes by Margaret Robertson, London, Clarendon Press.
- Krafft J.-Ch. 2003, *Ransonnette Nicolas, Pérouse de Montclos Jean-Marie, Plans, coupes, élévations des plus belles maisons et des hôtels construits à Paris et dans les environs, Villiers-sur-Marne, Phénix* (coll. «Bibliothèque de l'architecture française»).
- Kruft H. W. 2004, *Geschichte der Architekturtheorie: Von der Antike bis zur Gegenwart*, Verlag C. H. Beck, München.
- La Bègue de Presle, Achille-Guillaume 1778, *Relation ou notice des derniers jours de M. Jean-Jacques Rousseau, et quels sont les ouvrages posthumes qu'on peut attendre de lui*, par M. Le Bègue de Presle,... avec une addition relative au même sujet, par J.-H. de Magellan, Londres, B. White.
- Lalanne E. 1900, *Les fêtes de la Révolution*, Paris, Société d'édition et de publications.

Il tempio nel tempio

- L'aminot T. 1989, «Le culte embarrassant. Rousseau, père de la Révolution et de la Troisième République en 1889 », J.-J. Rousseau et la Révolution Française, Montmorency, A l'Ecart.
- Lapauze H. 1924, Histoire de l'Académie de France à Rome, Parigi, Plon-Nourrit.
- La Reveilliere-Lepeaux L. M. an VI, Du Panthéon et d'un théâtre national, Paris, Imprimerie de H. J. Jansen.
- Lavin S. 1992, Quatremère de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture, Cambridge (MA), MIT Press.
- Le Rouge G. L. 2004, Les Jardins Anglo-Chinois, Paris, Bibliothèque Nationale de France-Connaissance et mémoires.
- Leigh R. A. 1965-1995, Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau. édition critique et annotée par R. A. Leigh, Oxford, The Voltaire Foundation at the Taylor Institution.
- Le Roy J. A. 1868, Histoire de Versailles : de ses rues, places et avenues, depuis l'origine de cette ville jusqu'à nos jours, Versailles, P. Oswald.
- Loos A. 1897 - 1900, Ins Leere gesprochen, Berlin, Der Sturm.
- Loyer F. 1999, Histoire de l'architecture française. De la Révolution à nos jours, Paris, Mengès: Caisse nationale des monuments historiques et des sites.
- Mabil P. L. 1817, «Sopra l'indole dei giardini moderni », in Operette di vari autori..., Verona, Mainardi, pp. 67 - 100.
- 1801, Teoria dell'arte dei giardini, Bassano, pp. VII - XI, 41-4, 71-85, 162-6, 170-2.
- Malaspina Di Sannazzaro L. 1791, Delle leggi del Bello applicate alla Pittura ed Architettura, Pavia, Stamperia del R.I. Monastero di San Salvatore.
- Martelli M. 1980, Il «mito» etrusco nel principato mediceo: nascita di una coscienza critica, in Le arti del principato mediceo, Firenze, S.P.E.S.
- Mercier L.-S. 1962, Paris pendant la Révolution [Texte imprimé], 1789-1798 ou le Nouveau Paris, par Sébastien Mercier., Paris, Livre club du libraire (Le Mesnil-sur-l'Estrée, impr. Firmin-Didot et Cie).
- Meyer F. J. L. 1797, Fragmente aus Paris im IVten Jahr der französischen Revolution, Hamburg, Bohn.
- Michelet J. 1952, Histoire de la revolution, Parigi, G. Walter (coll. «Bibliothèque de la Pleiade»).
- Milizia F. 1999, Delle case di campagna, 1781, in L'arte dei giardini. Scritti teorici e pratici dal XIV secolo al XIX secolo, Margherita Azzi Visentini (a cura di), Milano, Il Polifilo.
- Milton J. 1667, Paradise lost. A poem in ten books, Londra, S. Simmons.
- 2004, Paradiso perduto, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
- Mondain-Monval J. 1918, Soufflot, sa vie, son œuvre, son esthétique (1713-1780), Paris, A. Lemerre.
- Morel J.-M. 1776, Théorie des jardins, Parigi, Pissot.
- Morolli G. 1984, Le belle forme degli edifici antichi, Firenze, Alinea.
- 1985, "Vetus Etruria": il mito degli Etruschi nella letteratura architettonica nell'arte e nella cultura da Vitruvio a Winckelmann, Firenze, Alinea.
- (a cura di) 2004, *L'Architettura di Vitruvio nella versione di Carlo Amati*, ristampa anastatica 1829 - 1830, Firenze, Alinea.

- Mornet D. 1907, *Le sentiment de la nature en France de Jean-Jacques Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*, Paris, Hachette.
- Mosser M., Teyssot G., (a cura di) 1990, *L'architettura dei giardini d'Occidente. Dal Rinascimento al Novecento*, Milano, Electa.
- Mourey G. 1931, *Le livre des fêtes françaises*, Paris, Librairie de France.
- Naudin P. 1995, « Ginguené et Rousseau d'après les lettres sur les Confessions », Ginguené, *Idéologue et médiateur. Textes réunis par Édouard Guitton*, PU Rennes, pp. 105-110.
- Nitschke G. 2007, *Japanese gardens: right angle and natural form*, Köln, Taschen Benedikt Verlag GmbH.
- Normand L. M. 1832, *Monuments funéraires choisis dans les cimetières de Paris et des principales villes de France, dessinés, gravés et publiés par Normand Fils, graveur et éditeur de l'Arc de Triomphe des Tuileries, érigé en 1806, sur les dessins de MM. Percier et Fontaine, volume in folio maximo, contenant 27 planches, et leur description par M. Bres*, Paris, Morel.
- Madrado L. A. 1995, *The concept of type in architecture. An Inquiry Into the Nature of Architectural Form: a Dissertation Submitted to the Swiss Federal Institute of Technology, Zürich for the Degree of Doctor of Technical Sciences*, The Institute, Zürich.
- Mathiez A. 1929, *La réaction thermidorienne*, Paris, A. Colin.
- Martignoni I. 1810, *Del bello e del sublime. Libri due*, a cura di Augusta Brettoni, Milano, Bulzoni Editore.
- Marulli V. 1999, *L'arte di ordinare i giardini, 1804*, in *L'arte dei giardini. Scritti teorici e pratici dal XIV secolo al XIX secolo*, Margherita Azzi Visentini (a cura di), Milano, Il Polifilo.
- Ozouf M. 1976, *La fête révolutionnaire. 1789-1799*, Paris, Gallimard.
- Panofsky E. 2006, *Idea. Contributo alla storia estetica*, Torino, Bollati Boringhieri.
- 1962, *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi.
- Pasquali S. 1996, *Il Pantheon. Architettura e antiquaria nel Settecento a Roma*, Modena, F.C. Panini (coll. «Il riuso dell'antico»).
- 2008, *Le inquietudini di un principe. Auguste Hubert, Francesco Bettini e Luigi Trezza nella Villa Pallavicini lungo la via Salaria*, Roma, Bonsignori.
- Perouse De Montclos J.-M. 1984, "Les Prix de Rome". *Concours de l'Académie royale d'architecture au XVIIIe siècle*, Paris, Berger-Levrault; École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.
- 2013, *L'architecture à la française. Du milieu du XVe siècle à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, 3^a ed. Picard.
- Pettena G., Borsi F. 1979, *Effimero urbano e città : le feste delle Parigi rivoluzionaria*, Venezia, Marsilio.
- Pinon P., Amprimoz F.-X. 1988, *Les envois de Rome: 1778-1968: architecture et archéologie*, Roma, «Collection de l'Ecole française de Rome», 110.
- Pirolì T., 2007, *Gli edifici antichi di Roma: ricercati nelle loro piante, e restituiti alla pristina magnificenza secondo Palladio, Desgodetz, ed altri più recenti: con l'aggiunta di qualche moderna fabbrica ad uso degli artisti, e de' viaggiatori (1800)*, Roma, Editore non individuato.
- Platone 2007, *La Repubblica*, a cura di Mario Vegetti, BUR-Rizzoli, Milano.

Il tempio nel tempio

- Plutarco 2011, *L' intelligenza degli animali*, traduzione e cura di Francesco Chiassone, Genova, Il melangolo.
- Proudhomme L. M. 1790 - 1792, *Révolutions de Paris, dédiées a la Nation et au District des Petits-Augustins. Avec gravures analogues aux différens événemens, et les cartes des départemens*, Paris, Imprimerie des Révolutions, n. 113.
- Ptolomeo C., Magini G. A., Cernoti L. 1598, *Geografia cioè descrizione vniuersale della terra: partita in due volumi*, appresso Gio. Battista [et] Giorgio Galignani fratelli.
- Quatremere De Quincy A. C. 1823, *Essai sur la Nature, le but et les moyens de l'imitation dans les Beaux-Arts*, Paris, Treuttel et Würtz.
- 1834, *Recueil de Notices Historiques*, Paris, Adrien Le Clerc.
- Rabreau D., Costa I., Monk I. 2001, *Les dessins d'architecture au XVIIIe siècle. Architectural drawings of the Eighteenth century / I disegni di architettura nel Settecento*, Paris, Bibliothèque de l'image.
- Raval M., Moreaux J.-Ch. 1956 (2e éd.), *Soufflot et l'Architecture des lumières*, Paris.
- Rahal B. DL 2005, *Vers le parc Jean-Jacques-Rousseau, [Beauvais]*, Conseil général de l'Oise.
- Reinhardt H. 1989, *L'influence de la franc-maçonnerie dans les jardins du XVIIIème siècle*, in *Massoneria e architettura*, Carlo Cresti (a cura di), Foggia, Bastogi.
- Robespierre C. 1835, *Mémoires de Charlotte Robespierre sur ses deux frères (2e éd.)*, précédés d'une introduction par Laponneraye et suivis de pièces justificatives, Paris, au Dépôt central.
- Rosenblum R. 2002, *Trasformazioni nell'arte. Iconografia e stile tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Roma, Carocci (coll. «Quality paperbacks / Carocci»).
- Rousseau J.-J. 1755, *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*, par Jean Jaques Rousseau, Amsterdam, chez Marc Michel Rey.
- 2011, *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes (1755)*, analyse E. Zernik, Paris, Hatier.
- 1761, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, Amsterdam, chez Marc-Michel Rey.
- 1764, *L'élève de la nature*. Par J.J. Rousseau, autrefois citoyen Genève, Amsterdam, chez Pierre Erialed.
- 1778, *Les rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Librairie des bibliophiles.
- 1788-93, *Œuvres*, Paris, Poincot, Tome XIX.
- 1790, *Considérations sur le gouvernement de la Pologne et sur sa reformation projetée*, par J.J. Rousseau, Paris, chez Defer de Maisonneuve.
- 1753, *Lettre sur la musique françoise*, par J.J. Rousseau, [città ed editore non indicati].
- 1835, *Œuvres Complètes*, Paris, Furne.
- Rykwert J. 1972, *On Adam's House in Paradise: the Idea of the primitive Hut in Architectural History*. 1st ed., New York, Museum of Modern Art.
- 1980, *The first moderns. The architects of the eighteenth century*, Cambridge, Mass, MIT Press.
- 2005, *La Casa di Adamo in Paradiso: l'Idea della Capanna primitiva nella Storia dell'Architettura*, Milano, Adelphi.
- 2010, *La colonna danzante. Sull'ordine in architettura*, Milano, Libri Scheiwiller.
- Sakur W. 1925, *Vitruv und die Poliorketiker. Vitruv und die christliche Antike. Bautechnisches aus der Literatur des Altertums*, Berlin, Verlag von Wilhelm Ernst & Sohn.

- Schneider J. G. 1807, *Marci Vitruvii Pollionis De Architectura libri decem*, Lipsia, Ed. G. J. Göschen.
- Schneider R. 1910, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts (1788-1830)*, Paris, Librairie Hachette.
- 1910, *L'esthétique classique chez Quatremère de Quincy (1085 - 1823)*. Thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, Paris, Hachette.
- Silva E. 1801, *Dell'arte dei giardini inglesi*, Milano, Stamperia e fonderia Al genio tipografico.
- Société de l'histoire de l'art français 1872-1885, *Nouvelles archives de l'art français : recueil de documents inédits publiés par la Société de l'histoire de l'art français*, Paris, J. Baur.
- Spini G. 1945, *Cosimo I de' Medici e l'indipendenza del principato mediceo*, Firenze, Vallecchi.
- Starobinski J. 1971, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle suivi de Sept essais sur Rousseau; Sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard (coll. «Bibliothèques des idées»).
- Summerson J. 1963, *The classical language of architecture*, Cambridge, Mass, M.I.T. Press.
- 1993, *Le Bourg Dominique, L'Architecture du XVIIIe siècle*, Paris, Thames & Hudson (coll. «L'Univers de l'art»).
- Szambien W. 1984, *J.N.L Durand (1760-1834). De l'imitation à la norme*, Paris, Picard.
- 1986, *Les projets de l'an II. Concours d'architecture de la période révolutionnaire*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts.
- 1986, *Symétrie, goût, caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550-1800*, Paris, Picard.
- 1984, *Huet Bernard, Jean-Nicolas-Louis Durand 1760-1834. De l'imitation à la norme*, Paris, Picard.
- Tourneux M. 1890-1913, *Bibliographie de l'histoire de Paris pendant la Révolution française*, Paris, Imprimerie nouvelle: Association ouvrière.
- 1902, «Bibliographie: Tableaux de Paris pendant la Révolution française (1789-1792) des dessins de J. L. Prieur, publiés par M. P. de Nolhac », *Gazette des Beaux Arts*.
- Tuetey L. (éd.) 1912, *Procès-verbaux de la Commission temporaire des arts publiés et annotés par M. Louis Tuetey, Tome premier, 1er septembre 1793 - 30 frimaire, an III*, Paris, Imprimerie nationale.
- Tuetey A. 1890-1914, *Répertoire général des sources manuscrites de l'histoire de Paris pendant la Révolution française*, Paris, Imprimerie nouvelle.
- Ugo V. 1990, *Laugier e la dimensione teorica dell'architettura*, Bari, Edizioni Dedalo.
- Vidler A. 1995, *L'espace des Lumières : architecture et philosophie de Ledoux à Fourier*, Paris, Picard.
- Volbertal H. 1923, *Ermenonville ses sites ses curiosités son histoire*, Senlis, Imprimeries réunies de Senlis.
- Vovelle M. 1986, *La Révolution française : images et récit, 1789-1799*, Messidor, Paris.
- 1988, *1793-1794, la Révolution contre l'Église: de la raison à l'être suprême*, Bruxelles, Éditions Complexe.
- Walpole H. 1849, *Essay on Modern Gardening, Strawberry Hill, 1771*, in *Anecdotes of painting in England, Strawberry Hill, Thomas Kirgate*, vol. IV.
- Watelet C. H. 1774, *Essai sur les jardins*, Paris, Imprimerie De Prault.

Il tempio nel tempio

- Whately Th. 1770, *Observation on modern gardening, illustrated by descriptions*, London, T. Payne.
- Wilton A. 1997, *bignamini Ilaria (a cura di), Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo*, Milano, Skira Editore.
- Young A. 1794, *Voyages en France pendant les années 1787-88-89 et 90*, traduction de François Soules, Paris, Buisson.
- Zoppi M. 1995, *Storia del giardino europeo*, Bari, Laterza.

CATALOGHI

- Adam J. P. 2002, *Gli envois di Roma : modelli accademici, documenti archeologici o opere d'arte*, in Annie Jacques, Stéphane Verger, Catherine Virlouvet (éds.), *Italia antiqua. Envois degli architetti francesi (1811-1950) Italia e area mediterranea : Ecole nationale supérieure des beaux-arts*, Paris, 12 février-21 avril 2002 : *Academia di Francia a Roma, Villa Médici*, Rome, 5 juin-9 septembre 2002. Paris, École nationale supérieure des beaux-arts.
- Adhemar J. 1962, *Jean-Jacques Rousseau 1712-1778. exposition*, Paris, Bibliothèque nationale, Galerie Mansart, décembre 1962-février 1963., Bibliothèque Nationale, Paris.
- Baltrusaitis J. 1977, *Jardins en France 1760 – 1820. Pays d'illusion, terres d'expériences*, Catalogue de l'exposition, Paris.
- Baton V. 2011, *Voyage à Rome. Les artistes, la Provence et l'Académie de France, du XVIIIe siècle à nos jours*: André Allar, Raymond Balze, Vincent Bioulès, Jean-Joseph-Xavier Bidauld, Louis-Félix Chabaud, Jean-Antoine Constantin, Michel-François Dandré-Bardon, Caroline Duchatelet, Victor Famin, Honoré Fragonard, François-Marius Granet, Jean-Baptiste Hugues, Pierre-François-Grégoire Giraud, Achille-François-René Leclère, Constant Moyaux, Charles-Joseph Natoire, Emilie Di Nunzio Joly, Dominique Papety, Raphaëlle Paupert-Borne, Auguste Pelet, Giovanni Battista et Francesco Piranesi, Pierre Peyron, Henry Pinta, Jacques Réattu, Pierre-Hubert Subleyras : [exposition], *Galerie d'art du Conseil général des Bouches-du-Rhône, Aix-en-Provence*, [du 1er juillet au 18 septembre 2011], Paris, Mare & Martin.
- Chennevières Ph. de, Montaiglon, A. de 1921, *Archives de l'Art Français; Recueil de Documents Inédits Relatifs à l'Histoire des Arts en France*, Paris, Société de l'Art Français, 1^{ère} série, t. I - XII.
- La Vaissière P. de, Hurel R. 1912, *Musée Carnavalet, Reynaud Françoise, L'art de l'estampe et la Révolution française. Musée Carnavalet 27 juin - 20 novembre 1977*, Paris, 1977.
- Martin-Decaen A. 1912, *Le Marquis de Girardin : 1735-1808*, Paris, Perrin.
- Mezil E. 2008, *Le grand tour: la collection Lambert à la Villa Médici*: [exposition], *Académie de France à Rome, Villa Medici* [7 mai-14 juillet 2008], Milano, Electa.
- Mosser M., Rabreau d. et Bouillon J.-P. 1974, *Les fêtes de la Révolution*: [exposition], *Musée Bargoin*, 15 juin -15 septembre 1974, Ville de Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand, Musée Bargoin.
- Mosser M. 1976, « *Piranèse et les Français 1740 - 1790* », *Petit journal de l'exposition*. Paris, Hôtel de Sully.

- Mosser M., Teyssot G. (éds.)1991, *The History of garden desing. The western tradition from the Renaissance to the present day.*, London, Thames and Hudson.
- Scherf G., Daroussat S. 2012, *Jean-Jacques Rousseau et son image sculptée (1778-1798): [exposition, Domaine de Vizille, Musée de la Révolution française, 2 mars-4 juin 2012]. L'hommage de la révolution française à Jean-Jacques Rousseau*, Lyon, Fage éditeur.

DIZIONARI

- Bauchal C. 1887, *Nouveau dictionnaire biographique et critique des architectes français*, Paris, André Daly fils.
- Bellier De La Chavignerie E., Auvray L. 1882 -1888, *Dictionnaire général des artistes de l'école française, depuis l'origine des arts du dessin jusqu'en 1882 inclusivement : peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et lithographes*, Paris, Vve H. Loones.
- Bénézit E. 2006, *Dictionary of artists*, vol. 13, Gründ.
- Blondel J. F. 1751, «Architecture», in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des arts, des sciences et des métiers par une société des gens de lettres*, Paris, Chez Briasson, David l'Ainé, Le Breton, Durand, pp. 617 - 618.
- Chevalier De Jaucourt L. 1967, «Tombeau», *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Neufchatel, 1765; ristampa fac-simile, Stuttgart e Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag.
- Delaire, P. D. De, Roux 1907, *Les architectes: Élèves de l'École des beaux arts*, Paris, Librairie de la construction moderne.
- D'Alembert J. Le Rond, Diderot D. 1751, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des arts, des sciences et des métiers par une société des gens de lettres*, Paris, Chez Briasson, David l'Ainé, Le Breton, Durand.
- Grove G. 1920, *Dictionary of Music and Musicians*, London Macmillan, New York, St. Martin's Press.
- Meissner G. 2002, *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker* [Herausgeber K. G. Saur Verlag; Unter der Schirmherrschaft des Comité International d'Histoire de l'Art in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte], München [u.a.], Saur.
- Mireur H. 1911-1912, *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIIIe & XIXe*, Paris, Maisons d'éditions d'œuvres artistiques.
- Quatremere De Quincy A. C. 1832, *Dictionnaire historique d'architecture, comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art; par M. Quatremère de Quincy, de l'Institut Royal de France (Académie des inscriptions et belles-lettres), et secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts. Tome premier, 2 voll.*, Paris, Le Clere & C.
- Rousseau J.-J. 1755, «Economie politique», in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des arts, des sciences et des métiers par une société des gens de lettres*, Jean Le Rond D'Alembert, Paris, Denis Diderot (éds.), Tome V.

Il tempio nel tempio

- Starobinski J. 1981, «Fable et mythologie, aux XVIIe et XVIIIe siècle. Dans la littérature et la réflexion théorique», in Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique, Yves Bonnefoy (dir.), Paris, Flammarion.
- Tatarkiewicz W. 1973, «Mimesis», in Dictionary of the History of Ideas, New York, Philip P. Wiener, Vol. 3.
- Teyssot G. 1985, «Mimesis dell'architettura», in Dizionario storico di Architettura, a cura di Valeria Farinati e Georges Teyssot, Venezia, Marsilio Editori.
- Tessier H. A. 1787 - 1821, «Cabane» in Encyclopédie méthodique. Agriculture. T. 2 [Ba-beurre-Ceterée], par M. l'abbé Tessier, docteur-régent de la Faculté de médecine, de l'Académie royale des sciences, de la Société royale de médecine, M. Thouin & M. Fougereux de Bondaroy, de l'Académie royale des sciences, Paris, chez Panckoucke, Tome 2.
- Trousseau R., Eigeldinger F. S. 1996, Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau, Paris, Honoré Champion Editeur.
- Verger A., Verger G. 2011, Dictionnaire biographique des pensionnaires de l'Académie de France à Rome, 1666-1968, Dijon, L'Echelle de Jacob.

ARTICOLI

- Agnoletto M. 2006, «Iconografia sulla fine di un archetipo: la capanna originaria fra natura e città», in Fulvio Irace e Italo Rota (a cura di), Good N.E.W.S. : temi e percorsi dell'architettura. Milano, La Triennale di Milano, pp. 198 - 203.
- Abbate C. 1999, «Outside Ravel's tomb», Journal of American Musicological Society, Vol. 52, No. 3, pp. 465-530.
- Ackerman J. S. 1983, «The Tuscan/Rustic Order: A Study in the Metaphorical Language of Architecture», Journal of the Society of Architectural Historians, n. 42/1, pp. 15 - 34.
- Blanchard G. 1981, «Ermenonville: les lieux du texte d'un jardin», Communication et langues, n. 50, pp. 71 - 87.
- Bodkin T. 1936, «Le tombeau de Jean-Jacques Rousseau d'après les peintres», Gazette des Beaux-Arts, 78^e année, t. XVI, Paris, p. 164.
- Brenet M. 1903, «Les tombeaux en musique», La revue musicale, n. 3, pp. 568 - 575.
- Buffenoir H. 1911, «Les cendres de J.J. Rousseau au Jardin des Tuileries. Nuit du 10 au 11 Octobre 1794», Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau, t. VII, Genève, Chez A. Julien, pp. 41 - 46.
- 1^o aprile 1922, «Concours ouvert sous la Révolution pour un monument en l'honneur de J.-J. Rousseau», Mercure de France, 33^eme année, t. CLV, pp. 93 - 119.
- Brunon H., Mosser M. janvier – juin 2007, «L'enclos comme parcelle et totalité du monde : pour un approche holistique à l'art des jardins», Ligeia. Dossier sur l'Art, sous la direction de Milovan Stanic, n. 73 -76, pp. 59 - 75.
- Calatrava Escobar J. A., «Arquitectura y naturaleza. El mito de la cabana primitiva en la teoría arquitectónica de la Ilustración», Gazeta de Antropología, n. 8, artículo 09, p. 199.
- De Solà Morales I. 1981/IV, «Dalla memoria all'astrazione. L'imitazione architettonica nella tradizione Beaux Arts», Lotus International, n. 33, pp. 108 - 110.

- Duboy Ph. 1975, «Jean Jacques Lequeu (1757 - ?), ou l'illusion comique d'un modèle», *Les Monuments Historiques de France*, n. 2, pp. 74 - 78.
- 1987, «Lequeu dessinateur en architecte», *Connaissance des arts*, n. 427, pp. 90 - 97.
- Dumas C. 2001, «Ermenonville: Un paysage philosophique», *Géographie et cultures*, n. 37, pp. 59 - 80.
- Egenter N. 1988, «Il primitivo storico ed il primitivo nell'antropologia culturale», *Studi e documenti di architettura*, n. 15, pp. 68 - 69.
- Else G. 1958, «Imitation in the Fifth century», *Classical Philology*, vol. 53, n. 2 (Apr., 1958), The University of Chicago Press, pp. 73 - 90.
- Fagiolo M., Rinaldi A. 1981/IV, «Artifex et/aut natura. Dialettica e immaginazione», *Lotus International*, n. 33, pp. 113 - 127.
- Gillet L. 1 settembre 1925, «La collection Girardin à Chaalis. Le reliquaire de J.J. Rousseau», in *Revue des Deux Mondes*, n. 29, pp. 134 - 161.
- Grand-Carteret J. 15 e 16 novembre 1897, «Un problème historique. Où sont les restes de Rousseau?», *Le Figaro*.
- Gros P. 1976, *Les premières générations d'architectes hellénistiques à Rome, in L'Italie pré-romaine et la Rome républicaine. I. Mélanges offerts à Jacques Heurgon, Publications de l'École française de Rome*, 27, Rome, École Française de Rome, pp. 387 - 410.
- Guenot H., «De l'île des Peupliers au Panthéon: la translation des cendres de Rousseau (11 octobre 1794).», *Les études Jean-Jacques Rousseau*, pp. 101 - 125.
- 1989, «De l'île de Peupliers au Panthéon: la translation des cendres de Rousseau. 11 octobre 1794.», *J.-J. Rousseau et la Révolution Française*, Montmorency, A l'Ecart, pp. 101 - 105.
- Guiffrey J. J. 1876, «Auguste Cheval dit Hubert, architecte de la ville de Paris pendant la révolution», *Archives de l'Art Français*, IV, pp. 409 - 413.
- Heiddegger M., «Bâtir, habiter, penser», in *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 170-193.
- Henriot E. décembre 1927, «Les cendres de Voltaire et de Rousseau au Panthéon», *Le Temps*, n. 13, pp. 242 - 243.
- Isola A., «Prove d'identità», *Rassegna di architettura ed urbanistica*, 1994, pp. 101 - 107.
- Kauffman E. 1949, «Jean Jacques Lequeu», *The Art Bulletin*, n. 31, pp. 130 - 135.
- Krinsky C. H. 1967, «Seventy-Eight Vitruvius Manuscripts», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n. 30, pp. 36 - 70.
- Lakanal J. 2^a sanculottide dell'anno II / 18 settembre 1794, «Rapport sur J.-J. Rousseau, fait au nom du Comité d'instruction publique, par Lakanal, dans la séance du 29 fructidor», *Le Moniteur*, n. 362.
- L'aminot T. 1996, «J.-J. Rousseau et le rêve naturien», *Études J.-J. Rousseau*, n.8: Rêver Rousseau, pp. 161 - 202.
- Le Normand-Romain A. 1991, «The "ideas" of René de Girardin at Ermenonville», in Mosser Monique, Teyssot George (eds.), *The History of garden desing. The western tradition from the Renaissance to the present day*, London, Thames and Hudson, pp. 337 - 339.
- Mathiez A., «Le cout des fêtes publiques à Paris en 1794», *Annales historiques de la Révolution française*, t. VI, 1929, p. 503.

Il tempio nel tempio

- Mazel G. 1996, «Ermenonville: l'histoire et la vie du village, le château et les jardins du marquis de Girardin, le souvenir de Jean-Jacques Rousseau», *Bulletin spécial, Beauvais* (60), *Groupe d'Étude des Monuments et Œuvres d'art de l'Oise et du Beauvaisis (GEMOB)*, n. 73 - 75.
- Morolli, «Salomone versus Vitruvio? Dalla capanna del *De Architectura* al tempio di Gerusalemme ; l'origine dell'arte edificatoria e il plagio dei pagani nell'opera teorica di John Wood», in Carlo Cresti (a cura di), 1989, *Massoneria e architettura*, Atti del convegno di Firenze, Foggia, Bastogi.
- Mosser M. 1989, «Le temple et la montagne: généalogie d'un décor de fête révolutionnaire», *Revue de l'art*, n. 83, pp. 21 - 35.
- Navet G. 1^{er} janvier 2012, «Une pensée en héritage», *Textes et documents pour la classe (TDC)*, n. 1027, pp. 16 - 19.
- Ozouf M. 1971, «Le cortège et la ville : les itinéraires parisiens des cortèges révolutionnaires.», *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 26^e année, n. 5, pp. 889 - 916.
- Perouse De Montclos J.-M. 1964, «L'architecture à l'antique et la Révolution.», *Art de France*, Editions Art de France, Paris, t. IV, pp. 325 - 327.
- 1976, «De la villa rustique d'Italie au pavillon de banlieue», *Revue de l'Art*, n. 32, pp. 23 - 36.
- Poisson G. décembre 1970, «L'art de la Révolution à Paris. Architecture et décors», *Gazette des Beaux Arts*, pp. 337 - 358.
- Pollitt J. J. 1974, «The Ancient view of Greek Art. Criticism, History and Terminology», *Yale Publications in the History of Art*, 25, Yale University Press, New Haven and London, pp. 37 - 38.
- Rabreau D. 1979, «Trois architectes révolutionnaires», *Bulletin Monumental*, t. 137-1, pp. 78 - 81.
- Robespierre M. 19 floréal an II / 8 maggio 1794, «Rapport fait au nom du comité de salut public, par Maximilien Robespierre, Sur les Rapports des idées religieuses et morales avec les principes républicains, et sur les fêtes nationales. Séance du 18 floréal, l'an second de la République française/une et indivisible», *Le Moniteur*, n. 229.
- Stafford B. M. avril 1976, «Rude sublime: The Taste for Nature's colossi during the late Eighteenth and the Early Nineteenth Century», *Gazette des Beaux-Arts*, pp. 113 - 126.
- Szambien W. 1981/IV, «Architettura "regolare"», *Lotus International*, n. 33, pp. 14 - 17.
- 1989, «Les architectes parisiens à l'époque révolutionnaire.», *Revue de l'art*, n. 83, pp. 36 - 50.
- 1990, «L'inventaire après décès de Jean-Jacques Lequeu», *Revue de l'Art*, n. 90, pp. 104 - 107.
- 1992, «De la rue des Colonnes à la rue de Rivoli», *Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris*, Paris, pp. 68 - 77.
- Teyssot G. 1981/IV, «Mimesis», *Lotus International*, n. 33, pp. 4 - 13.
- Valllette G. 1905, «La sépulture de J.J. Rousseau au Panthéon», *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, A. Julien Editeur, Genève, p. 265.
- Van Der Borren Ch. 1961, «Esquisse d'une histoire des "Tombeaux" musicaux», *Académie royale de Belgique : Bulletin de la classe des Beaux-Arts*, n. 43, pp. 253 - 254.

Vidler A. 1981/IV, «La capanna e il corpo. La 'natura' dell'architettura da Laugier a Quatre-mère de Quincy», *Lotus International*, n. 33, pp. 104 - 107.

ATTI

Bordes Ph. 1988, «Le recours à l'allégorie dans l'art de la Révolution française», *Actes du colloque Les images de la Révolution française*, Paris, pp. 243 - 249.

Brunel G. (éd.) 1976, *Piranèse et les Français, 1740-1790* : Rome, Villa Medici, Dijon, Palais des Etats de Bourgogne, Paris, Hôtel de Sully, mai - novembre 1976, Rome, Académie de France à Rome, Edizioni dell'Elefante.

Brunon H., Mosser M. et Rabreau D. (éds.) 2004, *Les éléments et les métamorphoses de la nature. Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVIIe au XVIIIe siècle* : actes du colloque international de l'Opéra de Bordeaux, 17-21 septembre 1997, Hervé Brunon, Monique Mosser, Daniel Rabreau (éds.), Bordeaux / Paris, William Blake & Co./Art & Arts / Université de Paris-I Panthéon-Sorbonne, (coll. «Annales du Centre Ledoux»).

Chastel A. 1988, «Les traités d'architecture à la Renaissance: un problème», in *Les Traités d'architecture de la Renaissance. Actes du colloque tenu à Tours du 1er au 11 juillet 1981*, Jean Guillaume (éd.), Paris, Picard (De architectura, 5), pp. 7 - 18.

Ehrard J. (éd.) 1977, *Les fêtes de la révolution: colloque de Clermont-Ferrand*, [du 24 au 26] juin 1974, Paris, Société des études robespierristes (Bibliothèque d'histoire révolutionnaire ; 3e série, n.17).

Frommel C. L., Ricci M., Tuttle R. J. (éds.) 2003, *Vignola e i Farnese. Atti del Convegno internazionale*, Piacenza, 18-20 aprile 2002, Milano, Electa.

Garric J.-Ph., Negre V., Thomine-Berrada A. (éds.) 2008, *La construction savante. Les avatars de la littérature technique: actes du colloque "Les avatars de la littérature technique, formes imprimées des savoirs liés à la construction"*, Paris, Picard.

Garric J.-Ph., Thibault E., Orgeix E. de (éds.) 2011, *Le livre et l'architecte* : actes du colloque, Paris, 31 janvier - 2 février 2008, Ixelles, Ed. Mardaga.

Gros P. 1988, *Vitruve et les ordres*, in Guillaume Jean (ed.) *Les Traités d'architecture de la Renaissance. Actes du colloque tenu à Tours du 1er au 11 juillet 1981*, Paris. Picard (De architectura, 5), pp. 49 - 59.

Guillaume J. (éd.) 1988, *Les Traités d'architecture de la Renaissance. Actes du colloque tenu à Tours du 1er au 11 juillet 1981*, Paris, Picard (coll. «De architectura»).

Jacques A., Verger S., Virlovet C. (éds.) 2002, *Italia antiqua. Envois degli architetti francesi (1811-1950) Italia e area mediterranea* : Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 12 février-21 avril 2002 : Academia di Francia a Roma, Villa Médici, Rome, 5 juin-9 septembre 2002, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts.

Mosser M. 2004, «Allégorie naturelle et poétique tellurique dans les jardins pittoresques de l'Europe des Lumières et de l'illuminisme», *Les éléments et les métamorphoses de la nature. Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVIIe au XVIIIe siècle*: actes du colloque international de l'Opéra de Bordeaux, 17-21 septembre 1997,

Il tempio nel tempio

- Bordeau/ Paris, William Blake & Co. / Art & Arts / Université de Paris-I Panthéon-Sorbonne, pp. 379 - 406.
- Morolli G. 2003, «Il “fiore della regola”. Le componenti modanari ed il proporzionamento dei “cinque ordini” di Vignola», Vignola e i Farnese: atti del convegno internazionale Piacenza 18 - 20 aprile 2002 / Comune di Piacenza, Ente per il Restauro e l'Utilizzazione di Palazzo Farnese, Christoph Luitpold Frommel, Maurizio Ricci, Richard J. Tuttle (a cura di), Milano, Electa, pp. 174 - 205.
- Musee Carnavalet 1977, L'art de l'estampe et la Révolution française: exposition, Musée Carnavalet, 27 juin-20 novembre 1977, Paris, Le Musée.
- Rabreau D. 1977, «Architecture et fêtes dans la Nouvelle Rome. Notes sur l'esthétique urbaine de la fin de l'Ancien régime et de la Révolution. Le Colisée. Le cirque. L'amphithéâtre», in *Les fêtes de la révolution: colloque de Clermont-Ferrand, [du 24 au 26] juin 1974*, Jean Erhard (éd.), Paris, Société des études robespierristes (Bibliothèque d'histoire révolutionnaire ; 3e série, n.17), pp. 234 - 279.
- Schlanger J. E. 1977, «Le peuple au Front gravé (1793)», in *Les fêtes de la révolution: colloque de Clermont-Ferrand, [du 24 au 26] juin 1974*, Jean Erhard (éd.), Paris, Société des études robespierristes (Bibliothèque d'histoire révolutionnaire; 3e série, n.17), pp. 387 - 395.
- Vovelle M. 1988, *Les Images de la Révolution française: actes du colloque des 25-26-27 oct. 1985 tenu en Sorbonne; études réunies et présentées par Michel Vovelle*, Paris, Publications de la Sorbonne.

MANOSCRITTI

- Lequeu J.-J., *Architecture civile*, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, RESERVE HA-80 (2) -FOL.
- Spini G., *I primi tre libri sopra l'institutioni de'Greci et Latini Architettori intorno agl'ornamenti che convengono a tutte le fabbriche che l'architettura compone*, Venezia, Biblioteca Marciana, Ms. It, IV, 38.

Indice dei nomi

A

Alberti, Leon Battista 30, 33
Aliamet, Jacques 315
Amico, Giovanni Biagio 311, 312, 373
Ariosto, Ludovico 28
Aristotele 33
Aubert 149
Audot, Louis-Estache 348

B

Baltard, Louis-Pierre 91, 234
Bara, Joseph 158, 212
Barère Bertrand 146, 158
Baudin, Pierre-Charles-Louis 147
Beato Angelico, Guido di Pietro detto 404
Beauharnais, Joséphine de 212
Bélangier, François-Joseph 108
Bembo, Pietro 28
Berger, Georges 235
Berghem, Nicolaes 74
Bernard, Pierre 91, 116, 160
Bernini, Lorenzo 229
Berquin, Arnaud 145
Berthault, Pierre-Gabriel 179, 195
Blondel, Jacques-François 30, 33, 309, 310, 371
Bodkin, Thomas 188
Boffrand, Germain 120
Bonaparte, Napoleone 18
Berry, Charles Ferdinand d'Artois de 231
Borsi, Franco 115
Bossuet, Bénigne 42
Botticelli, Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi detto 404

Boullée, Etienne-Louis 57, 93, 96, 97, 108, 110, 112, 120, 210, 266
Bouganville, Louis-Antoine de 75
Bourgeois, Costant 189
Bramante, Donato 27
Brongniart, Alexandre-Théodore 108, 110, 114, 172, 231, 232, 266
Brosamer, Hans 283
Brown, Lancelot 'Capability' 59
Buffenoir, Hippolyte 192, 193
Burke, Edmund 53

C

Cailleux, Paul 189
Callimaco 314
Caporali, Giovambattista 278
Caramuel de Lobkowitz, Juan 307,312, 404
Cartesio 78
Cassas, Louis-François 160
Castellat, Auguste 235
Céllierier, Jacques 91, 122, 125, 127, 158, 165, 266
Cesariano, Cesare 276, 284, 349, 404
Chalgrain, Jean-Francois-Thérèse 108, 114, 266
Chambers, William 59, 322, 350, 351, 378, 405, 427
Chamfort, Sébastien-Roch-Nicolas de 145
Chastel, André 273
Châteaueuieux, Frédéric Lullin de 158
Chénier, Marie-Joseph 158
Cherpentier, Jean 187
Cheval, Hubert Louis 161

Il tempio nel tempio

- Cheval de Saint-Hubert Auguste 91, 93, 99, 113, 115, 116, 120, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 158, 159, 161, 162, 164, 165, 166, 168, 172, 188, 189, 190, 191, 193, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 231, 253, 254, 256, 266, 267, 268, 274, 425, 427, 429, 430
- Chipiez, Charles 40
- Churry, Héricart de 234
- Ciampini, Giovanni Giustino 427
- Cochin, Jean-Denis 232
- Colbert, Jean-Baptiste 246
- Cole, Benjamin 315
- Condillac, Étienne Bonnot de 42, 48, 58
- Corbière, Jacques-Joseph-Pierre de 231, 233
- Cordemoy, Jean-Louis de 33, 34, 267
- Correggio, Antonio Allegri, detto il 96
- Courtepée, François 91, 98, 99, 122, 165
- D
- Dacier, André 426
- Da Vinci, Leonardo 404
- David, Jacques-Louis 111, 115, 117, 124, 125, 128, 157, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 167, 168, 171, 173, 193, 208, 209, 267
- David-LeRoy, Julien 108, 113, 166, 228
- Diderot, Denis 227
- Delagardette, Claude-Mathieu 40, 91
- Delambre, Louis 110
- Delannoy, François-Jacques 91, 95, 98, 99, 113, 160, 166, 191, 266, 429
- Delille, Jacques 51, 77
- Delorme (o De l'Orme), Philibert 215, 305, 368
- D'Eymar, Ange-Marie 144
- Delisle de Sales, Jean-Baptiste-Claude 56
- Del Rosso, Giuseppe 334
- Delvincourt, Claude-Étienne 233
- Demachy, Pierre-Antoine 218, 219
- Democrito 22, 24
- Deseine, Louis-Etienne 163
- De Vink, Carl 196
- De Wailly, Charles 108, 120, 172
- Di Cosimo, Pietro 40, 404
- Dietterlin, Wendel 306
- Ducis, Jean-François 145
- Durand, Jean-Nicholas-Louis 91, 98, 112, 116, 158, 172, 186, 211
- Dürer, Albrecht 404
- E
- Eisen, Charles-Dominique-Joseph 315
- Enrico IV di Francia 29
- Eymar, Ange Marie de 144
- F
- Felibien, André 427
- Filarete, Antonio Averlino detto 215, 227, 365, 403, 404
- Flötner, Peter 283
- Fontaine, Pierre-François-Leonard 91, 98, 124, 163, 172, 211
- Fontana, Domenico 427
- Fra' Giocondo da Verona, Giovanni Monsignori detto 28, 275, 276
- Francesco I 108
- Fréart de Chambray, Roland 314
- Frémin, Michel de 33
- G
- Galiani, Berardo 215, 293, 404
- Gessner, Salomon 78
- Giorgio III 322, 357
- Ginguené, Pierre-Louis 145, 151, 152, 153, 159, 161, 180, 183
- Girardet, Abraham 179, 196
- Girardin, Fernand de 76, 254
- Girardin, René-Louis de 44, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 146, 148, 149, 151, 180, 185, 233, 254
- Girardin, Stanislas de 233, 254
- Giraud, Pierre-Marie 98
- Gisors, Jacques-Pierre 91, 99, 172
- Goethe, Wolfgang von 96
- Goujon, Jean 28, 286, 404
- Gozzoli, Benozzo 404

Eleonora Guzzo

Gray, Thomas 18
Grand-Carteret, John 235
Grignon, Charles 292

H

Hamel, Ernst 235
Heidegger, Martin 17
Hélvétius, Claude-Adrien 426
Hermann, Wolfgang 315
Heurtier, Jean François 99, 165
Hilaire, Jean-Baptiste 196
Hirschfeld, Christian Cay Lorenz 52
Hirt, Alois 342, 406
Hoin, Jean-Baptiste 189
Hudon, Jean-Antoine 80, 147

J

Jones, Inigo 427

L

La Fontaine, Jean de 426
La Reveillière-Lépeaux, Louis-Marie 186
Lakanal, Joseph 148, 151, 153, 157, 161,
170, 172, 173, 174, 180, 184, 193, 195,
196, 208
Laugier, Marc-Antoine 11, 32, 33, 48, 58,
91, 115, 120, 185, 213, 215, 228, 230,
266, 267, 314, 315, 322, 332, 344, 347,
351, 361, 375, 405
Le Bègue de Presle, Achille-Guillaume 75
Le Corbusier, Charles-Edouard Jeanne-
ret-Gris ditto 22
Ledoux, Claude-Nicolas 57, 93, 108, 112,
120, 172, 185, 266
Legrand, Jacques-Guillaume 91, 98, 124,
160, 164, 170, 266
Lehon, Jacques-François 430
Lem, Ivan Mikhailovich 337
Lemierre, Antoine-Marin 145
Le Lorrain, Claude-Gellée ditto 52, 74
Lemoine, Paul Guillaume le Romain 108
Le Notre, André 52, 59
Lepeletier de Saint-Fargeau, Louis-Michel
158, 208

Lequeu, Jean-Jacques 91, 112, 173, 353,
356
Le Rond D'Alembert, Jean-Baptiste 42,
309, 310, 332
Lesueur, Jacques-Philippe 81, 146, 149,
150, 152, 181, 182, 254
Le Tourneux, François-Sébastien 191
Levasseur, Marie-Thérèse 75, 146
Lippi, Filippo 404
Locke, John 30
Lotto, Lorenzo 404
Luigi Filippo di Borbone-Orléans 235
Luigi XV 44, 75, 107, 116, 246
Luigi XVI 108, 112

M

Machiavelli, Nicolò 426
Maffei, Scipione 427
Malesherbes, Guillaume-Chrétien de La-
moignon de 426
Marat, Jean-Paul 158, 169, 208
Marone, Publio Virgilio 78
Marquez, Pedro José 336, 392
Martin, Jean 28, 286
Martini, Francesco di Giorgio 404
Marulli, Vincenzo 56
Masaccio, Giovanni di Mone Cassai ditto
403
Medici, Cosimo I de' 27
Medici, Ferdinando de' 27
Medici, Maria de' 29
Mehul, Étienne Nicolas 158
Meyer, Georges-Frédéric 76
Menville de, François Racine 75
Mercier, Louis-Sébastien 145
Mérigot, Jean-Gabriel 79
Michallon, Claude 216, 217
Michelet, Jules 107
Milizia, Francesco 40, 59, 213, 215, 332,
333, 347, 385
Milton, John 53, 426
Mirabeau, Honoré-Gabriel-Riqueti de
117, 123, 125, 144

Il tempio nel tempio

Molinos, Jacques 98, 124, 159, 160, 164,
166, 170, 216, 266
Montaigne, Michel de 426
Montesquieu, Charles-Louis de Secondat
78, 426
Moreau, Jean-Charles-Alexandre 160
Morel, Jean-Marie 60, 76
Moreau -Desproux, Pierre-Louis 108
Mosser, Monique 56
Mozart, Wolfgang Amadeus 44

N

Napoleone III 235
Normand Charles-Pierre-Joseph 91, 230
Normand, Louis-Marie 126, 213, 230,
231, 232, 253, 255, 256, 257

P

Palloy, Pierre-François 123
Panchoucke, Charles-Joseph 214
Paré, Jules-François 165
Pâris, Pierre-Adrien 108, 210
Passe, Crispin de 404
Pastoret, Claude-Emmanuel-Joseph-
Pierre 110
Pécoul, Constance Charlotte 164
Pécoul, Pierre 164
Peyre L'Ainé, Marie-Joseph 108
Peyre Le Jeune, Antoine-François 93, 108,
158, 210
Pencz, Georg 283
Penn, William 78
Percier, Charles 91, 96, 98, 124, 163, 211
Perrault, Claude 29, 30, 33, 266, 267, 291,
292, 337, 404
Perronet, Jean-Rodolphe 110
Perrot, Georges 40
Pérouse de Montclos, Jean-Marie 109
Philandrier, Guillaume 286
Pilon, Germain 229
Pinturicchio, Bernardino di Betto detto
404
Piranesi, Giovambattista 96, 120, 215,
320, 322, 340

Platone 20, 21, 22, 25, 34
Plutarco 426
Poe, Edgard Allan 237
Poisson, Jean-Baptiste 126, 190
Poisson de Pompadour, Jeanne Antoi-
nette 44
Poleni, Giovanni 296
Pope, Alexander 59
Poyet, Bernard 172
Porsenna 27
Potain, Nicolas-Marie 164
Poussin, Nicolas 74, 78, 125

Q

Quatremère de Quincy, Antoine-
Christostome 32, 55, 91, 98, 110, 111,
119, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 128,
147, 157, 160, 168, 169, 170, 211, 213,
214, 215, 227, 228, 229, 267, 343, 344,
361, 395
Quintiliano, Marco Fabio 426
Quinto, Orazio Flacco 120

R

Racine, Jean 426
Raymond, Jean-Arnaud 19, 429
Rambaud, Alfred 235
Ramboux, Johann Anton Alban 404
Renard, Jean-Augustin 108, 159, 166, 217
Revett, Nicholas 324
Ribart de Chamoust, Charles Fran-
çois 317, 318, 345, 382
Ryff, Hermann Walter 280, 283, 404
Ris, Clement de 151
Robert, Hubert 76, 77, 80, 81, 151, 179,
181, 186, 187, 188, 189, 190
Robespierre, Maximilien 115, 119, 145,
158, 167, 169, 208, 212
Rondelet, Jean-Baptiste 110, 111, 124,
126, 157, 228, 229, 266, 343, 405
Rykwert, Joseph 31, 265, 315
Rusconi, Giovannantonio 28, 289, 404

Eleonora Guzzo

S

Sandby, Thomas 357, 358
Sanzio, Raffaello, 291, 349
Scamozzi, Vincenzo 427
Schneider, René Gabriel 121
Schön, Erhard 283
Schübler, Johann Jacob 350
Serlio, Sebastiano 29, 301
Séroux d'Angicourt, Jean-Baptiste-Louis-
Georges 344
Shenstone, William 75
Silva, Ercole 52
Soane, John 339, 340, 345, 358, 406
Solis, Virgilius 283, 404
Soufflot, Jacques-Germain 110, 118, 125
Soufflot Le Romain, François 91, 111,
124, 127, 157, 228, 229
Spini, Gherardo 27, 29, 33, 303, 304, 366
Springinklee, Hans 283
Stafford, Barbara Maria 56
Starobinski, Jean 58
Stratico, Simone 296
Stuart, James 324

T

Tempesta, Antonio 404
Ténier Le Jeune, David 74
Teocrito 78
Thibault, Charlotte-Victorie 430
Thibault Jean Thomas 91, 97, 98, 99, 112,
116, 158, 186, 210, 211, 212, 213, 215,
217, 253, 257, 266, 267, 334, 345, 429,
430
Tischbein Thompson, James 53, 78

U

Uggeri, Angelo 338

V

Van-Cléemputte, Pierre-Louis 91, 95, 99,
209
Vaudoyer, Antoine-Laurent-Thomas 91,
94, 96, 98, 108, 111, 253, 257, 266
Viala, Joseph 158, 186, 212

Vidler, Anthony 315
Vien, Joseph-Marie 162
Vignola, Jacopo Barozzi da 29, 250, 265
Vignon, Alexandre-Pierre-Barthélemy 91,
98, 99, 122, 165, 212
Viollet-Le-Duc, Eugène 22
Voltaire, Francois-Marie Arouet detto
56, 78, 117, 120, 121, 122, 124, 126,
127, 128, 145, 158, 165, 169, 208, 210,
229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 258,
426

K

Kant, Immanuel 39, 49
Keats, John 18, 19
Kent, William 59
Kersaint, Armand de 110, 160
Kruft, Hanno Walter 24

W

Wale, Samuel 40, 315
Walpole, Horace 53, 57
Watelet, Claude-Henry 60
Wately, Thomas 53, 59
Watteau, Antoine 74
Weibrenner, Friedrich 342
Willemsz, Robert 404
Winkelmann, Johann Joachim
227
Wrighte, William 324, 327

Ringraziamenti

L'idea iniziale di questo studio è scaturita da una conversazione con Gabriele Morolli avvenuta qualche anno fa, alla vigilia di una delle mie poi numerosissime partenze per Parigi. Alla collaborazione e alle ricche discussioni col professore l'attuale monografia deve molto. Allo stesso modo ringrazio vivamente Sabine Frommel ed Amedeo Belluzzi, che con generosità mi hanno concesso il loro tempo e la loro preziosa esperienza. Ho discusso di questo lavoro anche con amici e colleghi, che ringrazio per le puntuali osservazioni ed il sostegno espressomi. Tengo ad indirizzare un ringraziamento al personale delle biblioteche e degli archivi italiani e francesi, per l'assistenza e la competenza dimostrata nel corso delle mie spesso intricate ricerche. La mia riconoscenza va inoltre all'editore, al comitato scientifico del Premio Firenze University Press Tesi di Dottorato e alla scuola dottorale d'Architettura di Firenze. Questo volume ha potuto vedere la luce soprattutto grazie ai miei cari, a mia madre, per ringraziare degnamente la quale le parole non bastano, a mio nonno, che mi ha insegnato il valore del lavoro.

PREMIO TESI DI DOTTORATO

ANNO 2007

- Bracardi M., *La Materia e lo Spirito. Mario Ridolfi nel paesaggio umbro*
Coppi E., *Purines as Transmitter Molecules. Electrophysiological Studies on Purinergic Signalling in Different Cell Systems*
Mannini M., *Molecular Magnetic Materials on Solid Surfaces*
Natali I., *The Ur-Portrait. Stephen Hero ed il processo di creazione artistica in A Portrait of the Artist as a Young Man*
Petretto L., *Imprenditore ed Università nello start-up di impresa. Ruoli e relazioni critiche*

ANNO 2008

- Bemporad F., *Folding and Aggregation Studies in the Acylphosphatase-Like Family*
Buono A., *Esercito, istituzioni, territorio. Alloggiamenti militari e «case Herme» nello Stato di Milano (secoli XVI e XVII)*
Castenasi S., *La finanza di progetto tra interesse pubblico e interessi privati*
Colica G., *Use of Microorganisms in the Removal of Pollutants from the Wastewater*
Gabbiani C., *Proteins as Possible Targets for Antitumor Metal Complexes: Biophysical Studies of their Interactions*

ANNO 2009

- Decorosi F., *Studio di ceppi batterici per il biorisanamento di suoli contaminati da Cr(VI)*
Di Carlo P., *I Kalasha del Hindu Kush: ricerche linguistiche e antropologiche*
Di Patti F., *Finite-Size Effects in Stochastic Models of Population Dynamics: Applications to Biomedicine and Biology*
Inzitari M., *Determinants of Mobility Disability in Older Adults: Evidence from Population-Based Epidemiologic Studies*
Macrì F., *Verso un nuovo diritto penale sessuale. Diritto vivente, diritto comparato e prospettive di riforma della disciplina dei reati sessuali in Italia*
Pace R., *Identità e diritti delle donne. Per una cittadinanza di genere nella formazione*
Vignolini S., *Sub-Wavelength Probing and Modification of Complex Photonic Structures*

ANNO 2010

- Fedi M., *«Tuo lumine». L'accademia dei Risvegliati e lo spettacolo a Pistoia tra Sei e Settecento*
Fondi M., *Bioinformatics of genome evolution: from ancestral to modern metabolism. Phylogenomics and comparative genomics to understand microbial evolution*
Marino E., *An Integrated Nonlinear Wind-Waves Model for Offshore Wind Turbines*
Orsi V., *Crisi e Rigenerazione nella valle dell'Alto Khabur (Siria). La produzione ceramica nel passaggio dal Bronzo Antico al Bronzo Medio*
Polito C., *Molecular imaging in Parkinson's disease*
Romano R., *Smart Skin Envelope. Integrazione architettonica di tecnologie dinamiche e innovative per il risparmio energetico*

ANNO 2011

- Acciaioli S., *Il trompe-l'œil letterario, ovvero il sorriso ironico nell'opera di Wilhelm Hauff*
Bernacchioni C., *Sfingolipidi bioattivi e loro ruolo nell'azione biologica di fattori di crescita e citochine*
Fabbri N., *Bragg spectroscopy of quantum gases: Exploring physics in one dimension*
Gordillo Hervás R., *La construcción religiosa de la Hélade imperial: El Panhelenion*
Mugelli C., *Indipendenza e professionalità del giudice in Cina*
Pollastri S., *Il ruolo di TAF12B e UVR3 nel ciclo circadiano dei vegetali*
Salizzoni E., *Paesaggi Protetti. Laboratori di sperimentazione per il paesaggio costiero euro-mediterraneo*

ANNO 2012

- Evangelisti E., *Structural and functional aspects of membranes: the involvement of lipid rafts in Alzheimer's disease pathogenesis. The interplay between protein oligomers and plasma membrane physicochemical features in determining cytotoxicity*
- Bondi D., *Filosofia e storiografia nel dibattito anglo-americano sulla svolta linguistica*
- Petrucci F., Petri Candidi Decembrii *Epistolarum iuveniliū libri octo*. A cura di Federico Petrucci
- Alberti M., *La 'scoperta' dei disoccupati. Alle origini dell'indagine statistica sulla disoccupazione nell'Italia liberale (1893-1915)*
- Gualdani R., *Using the Patch-Clamp technique to shed light on ion channels structure, function and pharmacology*
- Adessi A., *Hydrogen production using Purple Non-Sulfur Bacteria (PNSB) cultivated under natural or artificial light conditions with synthetic or fermentation derived substrates*
- Ramalli A., *Development of novel ultrasound techniques for imaging and elastography. From simulation to real-time implementation*

ANNO 2013

- Lunghi C., *Early cross-modal interactions and adult human visual cortical plasticity revealed by binocular rivalry*
- Brancasi I., *Architettura e Illuminismo. Filosofia e progetti di città nel tardo Settecento francese*
- Cucinotta E., *Produzione poetica e storia nella prassi e nella teoria greca di età classica*
- Pellegrini L., *Circostanze del reato: trasformazioni in atto e prospettive di riforma*
- Locatelli M., *Mid infrared digital holography and terahertz imaging*
- Muniz Miranda F., *Modelling of spectroscopic and structural properties using molecular dynamics*
- Bacci M., *Coarse-grained molecular dynamics and continuum models for the transport of protein molecules*
- Martelli R., *Characteristics of raw and cooked fillets in species of actual and potential interest for Italian aquaculture: rainbow trout (*Oncorhynchus mykiss*) and meagre (*Argyrosomus regius*)*

ANNO 2014

- Lana D., *A study on cholinergic signal transduction pathways involved in short term and long term memory formation in the rat hippocampus. Molecular and cellular alterations underlying memory impairments in animal models of neurodegeneration*
- Lopez Garcia A., *Los Auditoria de Roma y el Athenaeum de Adriano*
- Pastorelli G., *L'immagine del cane in Franz Kafka*
- Bussoletti A., *Letà berlusconiana. Il centro-destra dai poli alla Casa della Libertà 1994-2001*
- Malavolti L., *Single molecule magnets sublimated on conducting and magnetic substrates*
- Belingardi C., *Comunanze urbane. Autogestione e cura dei luoghi*
- Guzzo E., *Il tempio nel tempio. Il monumento ligneo a Jean-Jacques Rousseau nel Panthéon di Parigi, dalla capanna vitruviana ai Lumi francesi*

