
«C'est là où il faut étudier Palladio»: la Basilica.

Note dall'inedito diario dell'architetto *pensionnaire* Hubert Rohault de Fleury

Giusi Andreina Perniola

*La Basilica palladiana vista da un architetto francese nel 1804.
Spunti di ricerca sul palladianisme nella Francia di Napoleone*

Chiedersi cosa potesse ammirare un architetto francese nel 1804, osservando le architetture cinquecentesche del Palladio, non è una domanda che abbia per ora risposte documentate. Le fonti di primo Ottocento sui viaggi di francesi a Vicenza sono scarse e non sempre parlanti su ogni edificio del Palladio. Domandarsi, per di più, cosa potesse apprezzare l'architetto *pensionnaire* Hubert Rohault de Fleury (1777-1846), partito a proprie spese per l'Italia dopo aver conseguito nel 1802 il *Grand Prix* – il riconoscimento più prestigioso per uno studente in Francia – può essere doppiamente utile. Può aiutare, da un lato, a rintracciare temi di studio nuovi rispetto a quanto delineato dalla storiografia; e, dall'altro, a verificare se tali interessi, eventualmente inediti, siano da attribuirsi solo a Rohault o possano essere appartenuti ad altri esponenti del *milieu* accademico in cui il giovane architetto era cresciuto a Parigi¹.

Per tentare di rispondere a tali quesiti occorre presentare le peculiarità dell'esperienza formativa di Hubert Rohault de Fleury (in Francia e in Italia) e chiarire cosa è noto sul palladianesimo in Francia.

1. HUBERT ROHAULT DE FLEURY: UN PENSIONNAIRE INCONSUETO

Hubert Rohault de Fleury non può dirsi un architetto *pensionnaire* come gli altri. La sua

esperienza di formazione a Parigi è stata molto diversa da quelle abitualmente descritte dalla storiografia interessata alle vicende di fine XVIII secolo². Al pari di tutti i suoi compagni cresciuti tra Rivoluzione e Restaurazione, il giovane Rohault si formò in un momento di grandi trasformazioni politiche e istituzionali, scaturite dagli eventi rivoluzionari del 1789. Come molti suoi colleghi, egli vinse il *Grand Prix* grazie al quale tutti loro conseguirono il titolo – almeno sul piano teorico – per un soggiorno di cinque anni in Italia, volto a perfezionare conoscenze presso l'*Académie de France* a Roma³. Ma al contrario di tutti gli altri vincitori, egli fu il solo architetto del suo tempo ad aver in precedenza frequentato due tra i più importanti istituti dell'epoca a Parigi – l'*École polytechnique* a partire dal 1794 e, per la preparazione al *Grand Prix*, l'*École d'architecture de Leroy*⁴ dopo l'aprile 1797 – sperimentando l'insegnamento di più maestri, che gli fornirono parte del bagaglio architettonico di cui si avvalse sulla strada italiana. All'*École polytechnique*, formalmente appena istituita nel 1794⁵, egli probabilmente seguì i corsi di Louis-Pierre Baltard e le prime lezioni di Jean-Louis-Nicolas Durand, docente per intercessione di Fontaine all'*école* non prima del 1796⁶. All'*école* di Julien-David Leroy (1724-1803), egli è stato designato come allievo di Durand. Ma l'insegnamento in tale istituto, fondato all'indomani dell'abolizione dell'*Académie d'Architecture* (1793)

da Leroy e dal giovane A.L.T. Vaudoyer, che aveva luogo – com’è noto – principalmente in *ateliers* privati, era anche coadiuvato da un più o meno regolare sistema di competizioni mensili, grazie ai quali Rohault apprese molte regole della professione secondo gli indirizzi e i consigli di tutti coloro chiamati quasi mensilmente a giudicarlo. Piercier, Fontaine, Thibault, Bernier, Delagardette, Baltard, Legrand, Molinos, Raymond, Durand sono alcuni docenti che si alternavano nelle commissioni al fianco dei quasi onnipresenti Leroy e Vaudoyer, e che testimoniano dell’ampiezza dell’*entourage* accademico in cui Rohault si è formato.

Contrariamente, infine, a molti altri vincitori del *Grand Prix*, Hubert Rohault de Fleury, benché abbia potuto immediatamente fregiarsi del titolo di *pensionnaire*, non ottenne il *placet* per poterne usufruire, essendo stato sospeso a tempo indeterminato il conferimento effettivo del premio – che gli avrebbe consentito di partire per l’Italia⁷. Decise così di intraprendere a proprie spese, nel 1803, il viaggio italiano; un viaggio che tuttavia non sembrerebbe totalmente indipendente dal *milieu* accademico di formazione. A Roma, furono suoi costanti interlocutori i *pensionnaires* borsisti, ufficialmente ospiti a Villa Medici nonché il direttore dell’Accademia di Francia, Joseph Suvée⁸. E addirittura la scelta di risiedere per tre mesi a Vicenza non può che essere letta alla luce dei legami instaurati con l’ambiente parigino. Infatti, il piano di marcia italiano, inclusa la lunga tappa vicentina⁹, risulta – stando al *journal*¹⁰ – concertato a Parigi con François-Guillaume Ménageot, pittore nonché direttore dell’Accademia di Francia a Roma tra il 1787 e il 1793, il quale peraltro a Vicenza aveva risieduto diversi anni, compiendo uno dei soggiorni tra i più lunghi (1793-1802) di un’artista francese¹¹.

Nelle pagine vicentine redatte da Rohault vengono più di una volta menzionati i nomi di Ménageot, Durand e Raymond – figure che Rohault considerava a tutti gli effetti suoi maestri¹². Tutti loro possono anche annoverarsi fra chi espresse, per ragioni differenti, un interesse per Palladio. Vediamo in che termini.

2. CONTRIBUTI DEL DIARIO DI ROHAULT ALLO STUDIO DEL PALLADIANESIMO FRANCESE

A partire dal 1750 circa, con un andamento che non sembra risentire di cesure storiche (Rivoluzione, Restaurazione), l’interesse per Palladio si manifesta in Francia in misura crescente. Erano progressivamente mutate le ragioni che spingevano a studiare il maestro del Cinquecento. Per i

francesi del *Grand Siècle*, la conoscenza *tout livre-sque* dell’architetto veneto era principalmente orientata all’esame critico delle regole sugli ordini, esposte nel I libro, e all’analisi dei disegni dell’antico raccolti nel IV libro, almeno fino alla pubblicazione di Antoine Desgodetz (1682) – che avrebbe reso obsolete le sue xilografie. Per i francesi di secondo Settecento, invece, importante era comprendere come si potesse divenire dei moderni interpreti dell’antico, soprattutto da quando il fervore archeologico aveva riportato in auge ogni moncone di colonna disseppellito. Il Palladio, in ciò, costituiva un valido esempio essendo universalmente indicato come uno dei migliori traduttori dei modelli antichi.

È questo il quadro teorico entro cui porre le motivazioni d’ordine generale che spinsero il giovane architetto francese Hubert Rohault de Fleury, partito per l’Italia il primo ottobre del 1803, ad un soggiorno vicentino di tre mesi: esattamente dal 13 Thermidor (1 agosto) al 7 Brumaire (29 ottobre) del 1804¹³.

Gli studi sul palladianesimo francese – culminati nella fondamentale mostra del 1975¹⁴ – hanno condotto a delineare l’evoluzione d’interessi appena tracciata, nonché a individuare gli architetti che per certo si recarono in Veneto quali: Jacques-Germain Soufflot nel 1750, Jean-Arnaud Raymond tra 1772-1776¹⁵, Jacques-Denis Antoine nel 1777¹⁶ e Pierre-Adrien Pâris nel 1774, nel 1809 e nel 1810¹⁷. Com’è facile arguire, il numero di francesi attestati a Vicenza in definitiva non appare così elevato. E, alla fine, neppure a Jean-Nicolas-Louis Durand, cui la storiografia assegna lo scettro di primo autore ad aver così largamente impiegato modelli palladiani nel suo *Recueil* (1799-1801)¹⁸, può ancora attribuirsi quel viaggio in Italia (e perciò neanche a Vicenza) ipotizzato da Szambien intorno all’anno 1788¹⁹. Perché è proprio il diario di Rohault a negare ripetutamente il *Grand Tour* italiano di questo suo maestro²⁰. Inoltre, le testimonianze scritte e i disegni relativi ai soggiorni di coloro che a Vicenza si recarono, a noi pervenuti, sono oggettivamente piuttosto esigui; tanto che la storiografia, per tratteggiare il fenomeno del palladianesimo in Francia, ha fatto sovente appello – anche per i primissimi anni dell’Ottocento – alle biografie del Palladio che l’erudito Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849) offrì alle stampe solo a partire dal 1825 (nel III tomo dell’*Encyclopédie Méthodique* dedicato all’architettura).

Le pagine del diario di viaggio del giovane architetto Hubert Rohault de Fleury costituiscono pertanto un *unicum* documentario. A Vicenza, per sua stessa ammissione, Rohault scrisse molto, restituendoci una delle testimonianze francesi più

corpose – finora note – sulla città e sui suoi dintorni. Piuttosto che schizzare, misurare, disegnare con la sistematicità di Roma e Firenze, egli preferì redigere circa 200 pagine di riflessioni e confronti sull'architettura, in un dialogo costante ora con i *Quattro libri* del Palladio²¹, ora con *Il forestiere istruito* di Bertotti Scamozzi (1761)²², ora con la nuova edizione dei *Quattro Libri* del Bertotti Scamozzi (1776-1783)²³ e ora con la *Vita dei più celebri architetti, e scultori veneziani* del Temanza (1778)²⁴. Circa 200 fogli di note manoscritte (tra lettere e journal), cui occorre aggiungere diversi schizzi e disegni – ben pochi tuttavia volti a riprodurre gli edifici del Palladio –, che possono aiutarci a capire quali ragioni portarono allo studio di un maestro del Cinquecento che ebbe certamente come fonte d'ispirazione l'architettura antica: ma romana e non già quella greca così in voga a fine Settecento. In Francia, la passione per tale ultima architettura si era infatti prepotentemente impadronita della scena architettonica dopo le (ri)scoperte di Paestum, Atene, arrivando progressivamente a ricoprire, agli occhi di molti, il ruolo di unico repertorio d'*exempla* degni d'essere imitati. Ma le «conoscenze greche» erano acquisizioni tutte settecentesche di cui Palladio non aveva pertanto potuto giovarsi.

Eppure, è interessante notare – come già Rabreau e Oechslin hanno fatto – che nell'apologia del Palladio delineata da Quatremère de Quincy – prima nell'*Encyclopédie Méthodique* (1825) poi nell'*Histoire de la vie* (1830) – l'esperienza architettonica dell'architetto del Cinquecento veniva assimilata *d'emblée* a quella greca: «il [Palladio] a mieux qu'aucun autre trouvé, dans l'imitation de l'antique, cet heureux milieu de correction sans pédanterie, de sévérité sans affectation, de liberté sans licence, qui a rendu l'architecture et les ordonnances des Grecs propres à tout pays»²⁵ (1825).

«Enfin on peut dire qu'aucun de ses prédecesseurs dans l'imitation de l'antique, n'avait aussi heureusement rencontré ce juste milieu de correction sans pédanterie, de sévérité sans rudesse, de liberté sans licence, qui a, si l'on peut s'exprimer ainsi, popularisé l'architecture grecque. Nous ne doutons pas que le charme et la multiplicité de ses modèles, n'aient beaucoup contribué à rendre le système de cette architecture et son style propres à tous les pays, applicables à tous les usages, à tous les genres de matériaux, dans toutes les sortes de bâtiments, en petit comme en grand, et selon tous les degrés de fortune de ceux qui bâtissent»²⁶ (1830).

Alla luce delle note vicentine di Rohault, tuttavia questa stilizzazione del Palladio, «fino al punto che il giudizio su di lui» ha finito «presto per

coincidere con le idee e con i giudizi sull'architettura in generale»²⁷, risulta probabilmente in parte fuorviante per le nostre indagini retrospettive sul primo Ottocento. Perché, in quei primissimi anni del secolo, non è affatto da escludere che l'architettura del Palladio avesse un significato ben diverso, comportando un'esperienza di studio precisa, che non poteva essere assimilata alle pratiche d'analisi e alle considerazioni tratte dal modello antico greco, allora in vigore in Francia. Il resoconto di Rohault, per esempio, contraddiceva la semplificazione operata venti anni più tardi da Quatremère, negando l'equazione tra esempi palladiani e quelli greci. Così la figura del Palladio che prendeva corpo sotto la penna del giovane architetto risultava ben più articolata: «J'ai déjà remarqué que Palladio coupe beaucoup les édifices [si riferisce all'altezza degli edifici e in questo passo in particolare alla facciata di Palazzo Orazio Porto] par les saillies des entablements. Cela vient, je crois, du respect qu'il avait pour l'Antiquité et la répugnance qu'il avait à altérer les ordres. Je crois que nous devons à ce respect le retour de la bonne Architecture Romaine»²⁸.

Come si osserva, Rohault confermava il ritratto di un Palladio valido mediatore dell'architettura antica, bensì unicamente di quella romana; ragione per cui si esprimeva sul vicentino manifestando non di rado numerose riserve. Queste erano, nella quasi totalità dei casi, dovute al sovraccarico d'ornamenti, e il motivo alla base di tale disappunto era regolarmente il medesimo: «Je suis bien convaincu que Palladio n'a jamais été en Grèce, et ne connaissait pas l'architecture de ce pays; je crois que cela il en aurait fait plus souvent usage. Si seulement il avait vu les temples de Paestum et les ruines de Pompeia, il aurait eu bien plus d'idées»²⁹.

L'immagine del Palladio tracciata da Rohault aveva dunque almeno due facce: una, evidente e riconoscibile, romana; e un'altra, mancata, greca. Tale duplice volto era del resto plausibile in anni di egemonia culturale «à la grecque». E la stessa indiscussa autorità del vicentino, che Quatremère avrebbe invocato a gran voce nelle sue tarde biografie del 1830 – «C'est du Palladio» –, non trova conferma in alcun documento di primo Ottocento a nostra disposizione. Né nelle note manoscritte di Hubert³⁰, né nelle riproduzioni a stampa di edifici palladiani presentate nel *Recueil* di Durand (e accompagnate dal testo introduttivo di Legrand), né tanto meno nei disegni vicentini di Pierre Adrien Pâris. Entrambi questi ultimi due architetti – Durand e Pâris – avevano infatti reso su carta diverse architetture di Vicenza (o dintorni) ma il più delle volte in una versione emendata, vale a dire prive di quegli elementi evidentemen-

te ritenuuti errori inaccettabili ai loro occhi³¹. Tutto ciò concorre ad avallare l'ipotesi – già formulata da Rabreau – che l'esaltazione del Palladio, autore incontestabile tanto da porlo sul piedistallo dell'architettura greca – aggiungiamo noi –, fosse strumentalmente sostenuta dall'accademico Quatremère, a partire gli anni '20 dell'Ottocento, al fine di opporsi all'avanzata del gotico; nel tentativo estremo e radicale, quindi, di contrastare le incipienti tendenze «trobadours»³². Di conseguenza, uno dei contributi più significativi delle carte di Rohault risiede a nostro avviso nel mettere ulteriormente in dubbio, minare e incrinare la famosa immagine monolitica, principale riferimento storiografico, offerta sul Palladio da Quatremère.

3. RAGIONI PER CUI STUDIARE PALLADIO NEL 1804

Cosa spingeva dunque a studiare il Palladio visto che il modello antico (greco) assunto anche da Rohault³³ non coincideva con quello (romano), conosciuto dal nostro architetto dal Cinquecento?

Dal suo osservatorio, che era poi quello di un *pensionnaire* in viaggio in Italia libero da obblighi accademici, Rohault ci lascia intendere con più esattezza i motivi che potevano animare l'interesse primo ottocentesco nei confronti di uno degli esponenti più autorevoli dell'architettura rinascimentale. Infatti, una serie di passi, le cui tematiche ricorrono più e più volte nei suoi appunti di viaggio, aiutano a precisare cosa egli apprezzasse in Palladio: «Palladio avoit étudié l'antique, et c'est là qu'il avoit puisé cette correction qui le distingue de tous ceux de son siècle. [...]. J'ai déjà relevé quelques-uns de ses défauts, qui, selon moi, ne doivent leur existence qu'au peu de lumières du temps. La preuve c'est que Scamozzi qui étoit son élève quitta sa route tracée par son maître; il se jeta dans les travers de toute espèce, copia les défauts de Palladio, et n'eut pas son élégance, ses belles proportions et surtout ses beaux plans»³⁴.

Per prima cosa, notiamo che l'ammirazione per il Cinquecento non era indiscriminata: Palladio deteneva – a giudizio di Rohault – il primato in un panorama architettonico (di XVI secolo) dai gusti a volte fuorvianti, tanto da aver occasionalmente indotto in errore anche chi l'antico l'aveva studiato traendone i frutti migliori, ovvero lo stesso Palladio. In tale quadro non pienamente positivo, egli includeva, tratteggiandolo come allievo poco rispettoso degli insegnamenti di un simile maestro, Vincenzo Scamozzi al quale Durand al contrario aveva dedicato un'intera

tavola del *Recueil* (la numero 53), peraltro introdotta da Legrand con le seguenti parole: «Lo stile di Scamozzi è formato su quello del Palladio ma egli lo ripropone con molta saggezza e purezza»³⁵.

Se in questo frangente il parere espresso da Rohault appariva in contrasto con quello dei suoi maestri, altrove Hubert formulava alcuni apprezzamenti che si rivelano di principio, pregiudiziali e, in quanto tali, probabile opinione condivisa da molti. Questo accadeva a proposito delle disposizioni adottate per le piante. Infatti, benché egli elogiasse le soluzioni planimetriche palladiane, specie quelle ove il sistema corte-vestibolo appariva ben proporzionato³⁶, in definitiva non doveva averne osservate molte, di queste, dal vero – che invece possedeva per certo riprodotte a stampa. Egli stesso infatti andava lamentando in più momenti il proprio disappunto di fronte ai numerosi progetti incompiuti che impedivano di valutare tali disposizioni planimetriche³⁷. Di errori (in misura maggiore delle lodi), per tal ragione, ne rilevava soprattutto studiando *in situ* le facciate, ossia quei brani architettonici portati a conclusione, ove criticava in particolare l'uso senza moderazione delle colonne – una critica quest'ultima peraltro già mossa al Palladio dal *milieu* accademico francese³⁸.

«Je suis bien persuadé que si Palladio vivoit à présent, il auroit une autre manière avec la même grandeur de style, la même richesse d'idée. Ses plans qui sont admirables gagneraient par la simplicité des façades. Car on ne peut pas trouver un grand effet, lorsqu'il n'y a pas d'opposition. Si tout est couvert de colonnes quel sera l'effet de celles de intérieur?»³⁹.

«Palladio en appliquant trop de colonnes à ses édifices a gâté le goût de ses compatriotes, qui ne peuvent plus s'habituer à voir les choses simples. Aussi, à les entendre, les Français ont très mauvais goût; et ils ne peuvent pas concevoir comment on peut faire une jolie maison sans ordre. [...]. Ses maisons de campagne, selon moi, valent infinitement mieux que ses maisons de ville; j'en juge par les dessins de la Rotonde»⁴⁰.

Questa ultima dichiarazione ammirata per le ville – altro *leitmotiv* del palladianesimo, non solo in Francia –, registrata da Rohault nel *journal* dopo un attento rilievo della Rotonda – unico edificio del Palladio ad essere stato da lui disegnato con cura –, precedeva di fatto il sistematico e programmato tour dei dintorni di Vicenza che egli avrebbe intrapreso di lì a pochi giorni. Le sue attese nei confronti delle architetture suburbane le ribadiva più volte anche nelle lettere⁴¹. Ma dopo averle visitate, avrebbe giudicato le ville scomode e totalmente inadeguate alle sacrosante



1. H. Robault de Fleury, veduta della Rotonda, in Souvenirs, sez. 3, f. 57r, Paris, Bibliothèque Nationale de France

regole francesi in fatto di comodità e di *distribution*. Camere senza *cabinets*! Stanze da letto insufficienti pur a fronte di un edificato molto vasto⁴²! – tutto ciò in conformità peraltro con posizioni (critiche) già assunte nel 1673-1674 dall'Académie Royale d'Architecture⁴³.

Sulla base del breve excursus delle osservazioni qui presentate, ricorrenti nelle pagine vicentine, sembrerebbe quindi che l'interesse e le attese di Rohault ricalcavano sovente e sfumavano in filoni già appartenenti alla riflessione francese sul Palladio. Non è infatti in merito alle disposizioni planimetriche o alle ville che le sue note riescono a raccontare novità su quell'inizio di secolo.

4. NUOVO TEMA DI STUDIO: LA BASILICA DI VICENZA

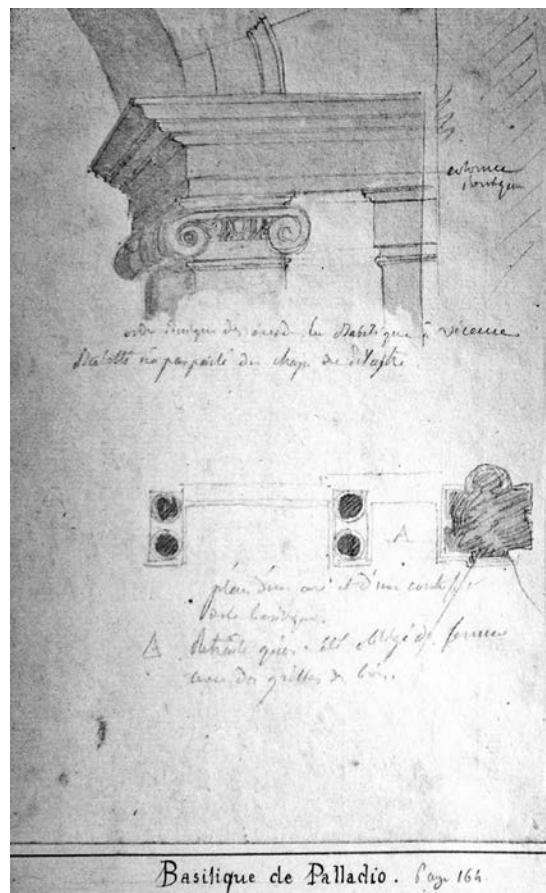
La basilica ricostruita dal Palladio a Vicenza è quanto mai indicativa di quel processo di continua rielaborazione e metamorfosi di significati attribuiti ad un'opera d'arte che è una delle più affascinanti peculiarità della storia del gusto.

Al termine della seduta del 29 gennaio 1674, l'Académie Royale d'Architecture – che dalla fine

del 1673 si era dedicata, libro per libro, capitolo per capitolo, alla lettura dei *Quattro libri*, sia nell'edizione italiana, sia in quella tradotta da Fréart de Chambray nel 1650 – si esprimeva in termini lapidari sulla basilica: «La compagnie s'est étonnée de l'irrégularité qui s'y voit»⁴⁴. Ma nel corso del Settecento, agli occhi dei francesi la sua immagine evidentemente era progressivamente mutata. Rabreau ha mostrato infatti come il ritorno al Palladio a partire dagli anni '20 del XIX secolo abbia assunto, per gli edifici pubblici ed in particolar modo per i teatri, le sembianze della Basilica di Vicenza. A Parigi – scrive lo studioso in un paragrafo dedicato all'eclettismo – «gli ammiratori del rinascimento cercarono di risuscitare un altro modello completo di architettura pubblica, il cui aspetto, ben conosciuto, poteva figurare da archetipo [...]. Ed è la Basilica di Vicenza, in apparenza assente dal repertorio dei «palladiani» neoclassici francesi ad essere scelta come modello ideale»⁴⁵.

Le carte di Hubert consentono oggi di affermare tuttavia che la Basilica doveva essere appartenuta anche al repertorio di chi «eclettico» non era (o non era ancora). Rohault infatti designava senza indugio, come capolavori da studiare

incondizionatamente, solo due architetture del Palladio: una era la Rotonda (fig. 1), edificio la cui pianta quadrata, perfettamente simmetrica e caratterizzata da un salone circolare centrale illu-



2. H. Rohault de Fleury, dettagli della serliana, in Souvenirs, sez. 3, f. 62r, Paris, Bibliothèque Nationale de France

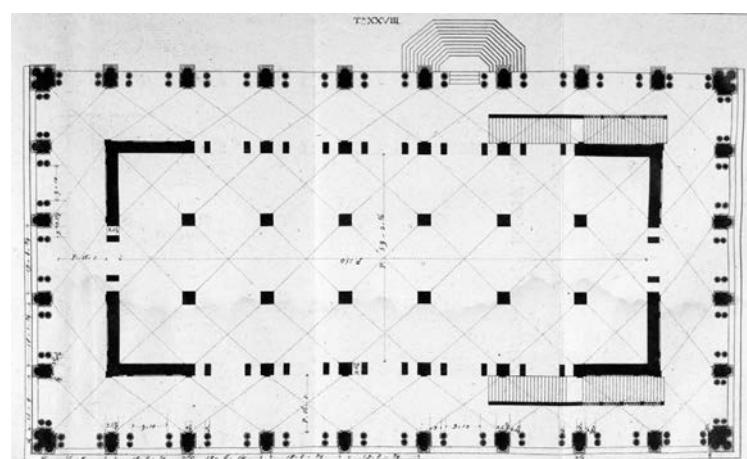
minato da luce zenitale, aveva ossessionato molti architetti francesi attivi nella seconda metà del XVIII secolo; l'altra era la Basilica.

«Plus je vois ce monument [la basilica], plus j'aime son architecte; c'est là où il faut étudier Palladio, et non pas dans de malheureuses portes de jardin, dans quelques détails d'entablement de portes et de croisées, quoiqu'en général, ils soient beaux.

Ici je retrouve l'homme de génie; dans les portes Valmarana et autres, je vois le mauvais goût du siècle précédent, ou plutôt les passages à l'étude de l'antique»⁴⁶.

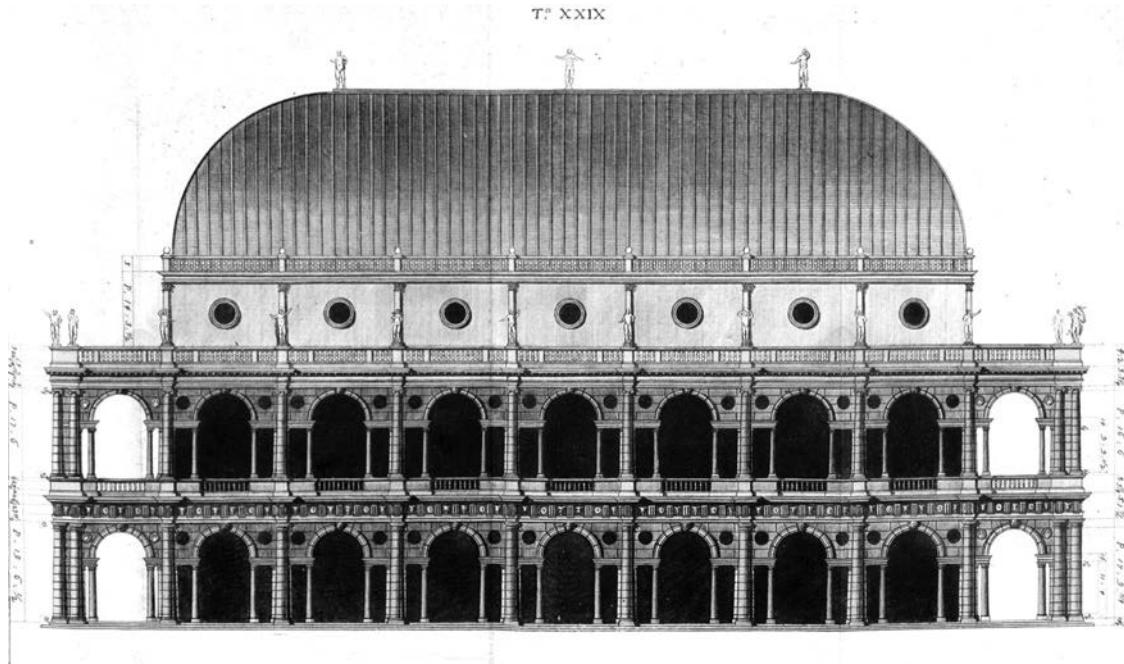
Le pagine del diario di Rohault possono forse essere segnalate come la prima fonte manoscritta – oggi nota – capace di documentare una larga attenzione nei confronti di questa architettura pubblica del Palladio⁴⁷. Ma non costituiscono di certo il solo documento. Nella letteratura a stampa di fine Settecento, e in particolar modo in quella d'influenza francese, la basilica è stata rappresentata e descritta più volte. La troviamo ne *Le fabbriche e i disegni* del Bertotti Scamozzi (1776-1783) – l'ampia fortuna oltralpe dell'opera è nota e accertata dall'edizione tradotta in francese; la rintracciamo nella voce *Basilique* che Quatremère redigeva per il primo tomo d'architettura della *Encyclopédie Méthodique* nel 1788; e la identifichiamo, accompagnata dal commento di Legrand, nelle tavole del *Recueil* (1799-1801) di Durand.

A Vicenza, in verità, si erano dati alle stampe negli anni precedenti altri due volumi che a loro volta della Basilica trattavano: il citato *Forestiere istruito* di Bertotti Scamozzi (1761) e *Delle basiliche antiche, e specialmente di quella di Vicenza del celebre Andrea Palladio* di Enea Arnaldi, un discorso tenuto dal conte nel 1767, edito nello stesso anno⁴⁸. L'erudito Arnaldi, eletto Presiden-



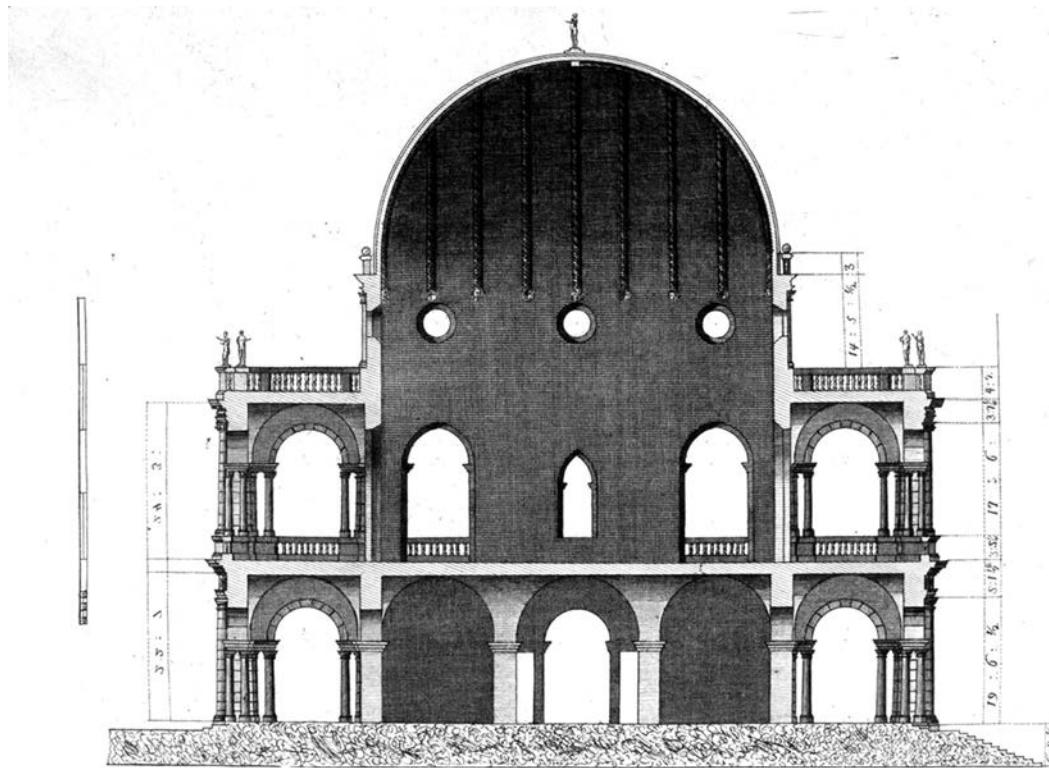
3. O. Bertotti Scamozzi, pianta della Basilica, in *Les Bâtiments et les dessins de André Palladio*, 1796, vol. 1, tav. 28

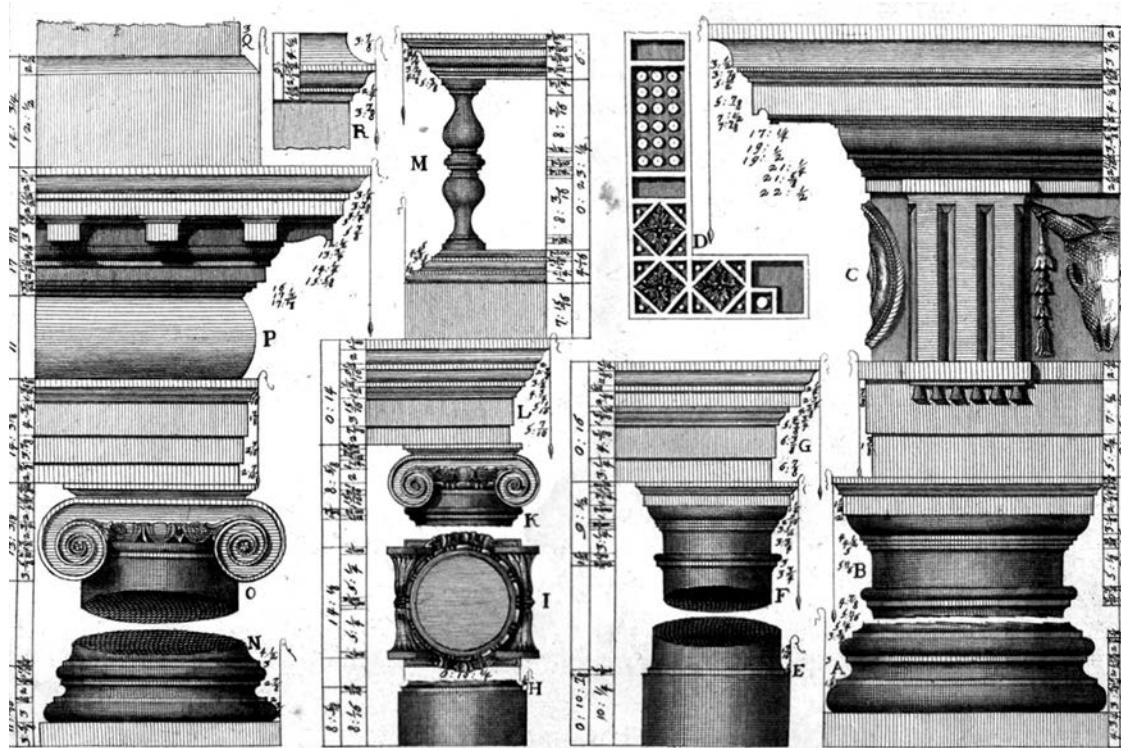
«C'est là où il faut étudier Palladio»: la Basilica



4. O. Bertotti Scamozzi, prospetto della Basilica, in Les Bâtiments et les desseins de André Palladio, 1796, vol. 1, tav. 29

5. O. Bertotti Scamozzi, sezione trasversale della Basilica, in Les Bâtiments et les desseins de André Palladio, 1796, vol. 1, tav. 30





6. O. Bertotti Scamozzi, dettagli degli ordini della Basilica, in *Les Bâtiments et les desseins de André Palladio*, 1796, vol. 1, tav. 31

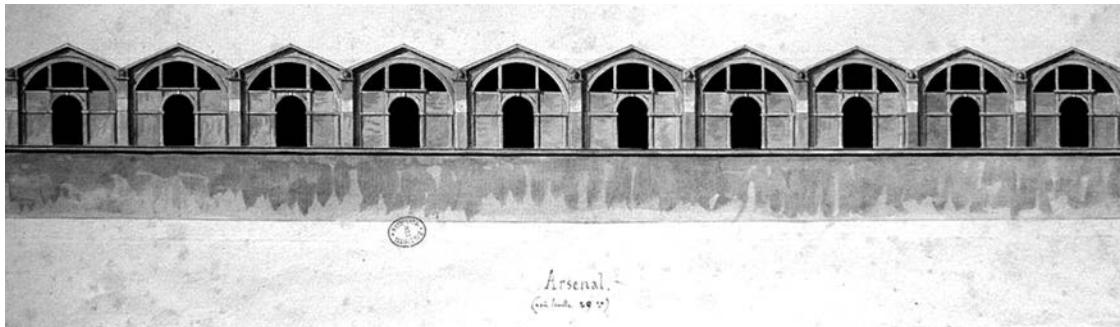
te alla fabbrica della Ragione nel 1753, 1757, 1761, 1767 e 1771, con il compito di provvedere al buono stato dell'architettura del Palladio, sanava con tale volume una ricerca e un impegno costante protrattosi per lungo tempo attorno alla fabbrica⁴⁹. Ebbene, è con buone probabilità all'Arnaldi che dobbiamo attribuire il merito di aver indirizzato gli interessi settecenteschi verso la Basilica: in Italia, dapprima; in Francia, in seguito. Lo stesso autore dichiarava, nel proprio testo, la scarsa attenzione di cui era stata oggetto fino ad allora l'architettura⁵⁰.

Ma al di là di affermazioni volte anche a giustificare una pubblicazione, con pochi dubbi la fortuna editoriale della Basilica in Francia ha seguito i seguenti passaggi. Bertotti Scamozzi per l'intera descrizione dell'edifício edito nelle sue *Fabbriche* ha attinto rielaborando – e dichiarandolo esplicitamente – dal volume dell'Arnaldi; Quatremère per la sua voce *Basilique moderne*, interamente dedicata al Palladio, ha attinto a piene mani – e non dichiarandolo – dal Bertotti Scamozzi (questo lo si appura assai bene confrontando l'edizionc francese del Bertotti e il brano dell'erudito, il quale ripropone con pochi cambiamenti e qualche taglio le pagine bertottiane)⁵¹; infine, Durand e Legrand per il *Recueil* (tavola n. 15) si sono

rifatti ora al Bertotti, ora a Quatremère, ora allo stesso Palladio⁵².

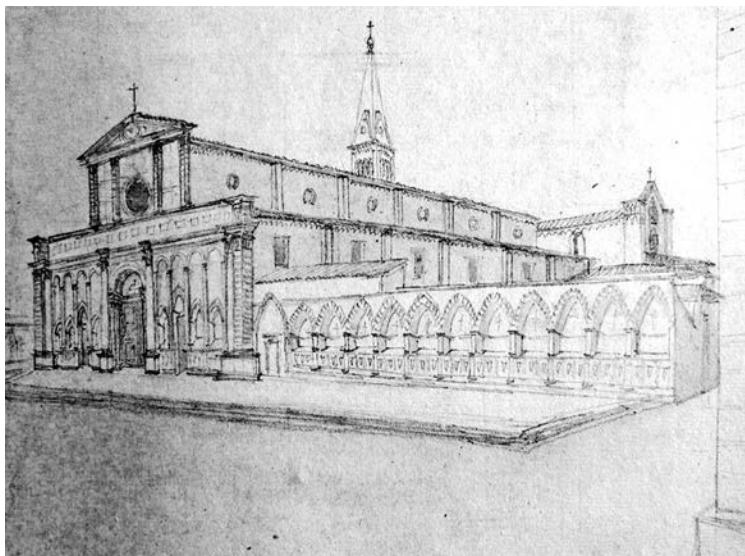
È questa la via che deve aver innescato e progressivamente allargato e amplificato – giungendo fino a Hubert⁵³ – la riflessione sul Palazzo della Ragione cambiandone la percezione. Se in passato il portico della Basilica era stato disprezzato per le ricorrenti irregolarità delle sue serliane⁵⁴, ora quello stesso sistema veniva elogiato. Ai primi dell'Ottocento, tale apparato architettonico, dotato di aperture laterali architravate e di una centrale ad arco, era indicato come una soluzione ingegnosa e flessibile. Grazie al suo impiego sapiente, infatti, il Palladio aveva imposto, variando di volta in volta la luce di tali aperture per adattarle alle diversità senza norme della struttura esistente, le proporzioni degli ordini antichi. Rohault ne era ammalato e benché «cette basilique soit gravée partout» (figg. 2, 3, 4, 5, 6), non disdegnava affatto di occuparsi con molta attenzione anche degli aspetti più squisitamente tecnici. Si soffermava – con osservazioni sottili, più vicine all'Arnaldi che al Bertotti-Quatremère⁵⁵ – sui vincoli determinati dalla precedente costruzione e su come il Palladio li avesse risolti con genialità a livello duplice, strutturale ed estetico, vestendo così un edificio gotico con un abito all'antica.

«C'est là où il faut étudier Palladio»: la Basilica

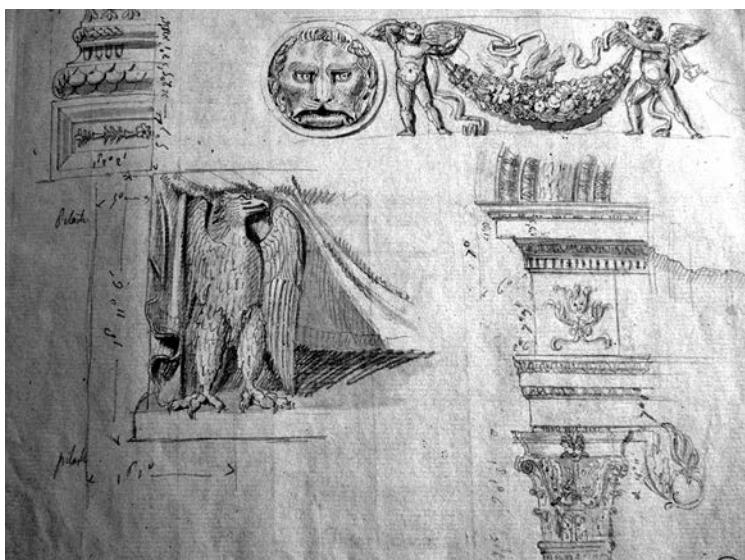


7. H. Robault de Fleury, prospetto dell'Arsenale mediceo a Pisa, in Souvenirs, sez. 1, f. 35r, Paris, Bibliothèque Nationale de France

8. H. Robault de Fleury, veduta di Santa Maria Novella a Firenze, in Souvenirs, sez. 1, f. 45r, Paris, Bibliothèque Nationale de France



9. H. Robault de Fleury, dettagli della tomba di Leonardo Bruni in Santa Croce a Firenze, in Souvenirs, sez. 1, f. 55r, Paris, Bibliothèque Nationale de France



«Je n'ai encore rien vu dans les ouvrages modernes d'aussi bon que cette basilique; et surtout d'aussi noble. Le corps de l'édifice existait, mais les portiques qui l'entouraient étant tombés en ruines, Palladio eut l'ordre de les rétablir, en conservant le corps de l'édifice qui est Gothique. Il a donc fallu qu'il s'assujettit aux croisées anciennes. Pouvait-il prendre un plus beau parti que celui de ces arcs portés sur des colonnes accouplées [...]? cette disposition est si belle et si grande que j'aime à m'en occuper. Tout est donc motivé dans ces portiques. Quant à la vue, le coup d'œil est magnifique, et je n'en connais pas de plus beau»⁵⁶.

Riesaminare alcuni aspetti del Palladianesimo francese attraverso il prisma di un diario e ragionare su quali fattori possono aver condizionato

l'interesse del suo autore nei confronti della Basilica, tali sono gli interrogativi al centro della nostra indagine. Tuttavia, la Vicenza del Palladio non segna il limite geografico entro cui confinare lo studio di esempi rinascimentali, condotto da Rohault. Per tale ragione il nostro contributo si chiude con tre disegni legati al soggiorno in Toscana di Hubert (figg. 7, 8, 9). In questi elaborati riscontriamo peraltro un'attenzione verso temi (l'arcata gotica di Santa Maria Novella) e verso ricchi dettagli scultorei (fig. 9) che rimandano ad interessi già espressi da Percier e Fontaine.

Giusi Andreina Perniola
Politecnico di Torino

NOTE

Questo contributo ha come presupposto la tesi di dottorato di chi scrive, intitolata Inedite città, maestri, studi. La cultura architettonica francese nel «Journal de voyage de Rohault en Italie (1803-1804)», tutors C. Mambriani e S. Pasquali, Dottorato di ricerca in Storia dell'architettura e dell'urbanistica, Politecnico di Torino. In assenza di note, si rimanda implicitamente a tale lavoro. Ringrazio S. Pasquali per i suggerimenti incisivi e utili che hanno orientato le fasi iniziali della ricerca.

¹ Il principale documento studiato nella nostra indagine è il diario di viaggio di Hubert Rohault de Fleury ora presso la Bibliothèque Nationale de France. Sotto il titolo *Voyage de l'architecte Rohault de Fleury en Italie* (1803-1804) si conservano quattro volumi manoscritti (diario e lettere) più un album di schizzi per la maggior parte a nostro avviso delineati dopo il rientro a Parigi. A questi deve aggiungersi un sesto album che raccoglie solo disegni dal titolo *Souvenirs d'Italie*, che raccoglie gli schizzi redatti durante il viaggio. Per la tappa vicentina, cfr. vol. III (*journal*), da pp. 55 a 229, il vol. IV (lettere) da pp. 172-250 e il vol. VI (*Souvenirs*), da folio 41r al folio 71r.

² Compagni di Rohault a Parigi e poi pensionnaires a Roma, nell'ordine con cui li menziona nelle pagine romane del diario in esame, sono: L.A. Dubut (1760-1846), A.-P.-S.-M. Famin (1776-1850), L. Sylvestre Gasse (1778-1833), J.A. Coussin (1770-1849), J. Clémence (1776-1827), A.-H.-V. Grandjean de Montigny (1776-1850), L.-H. Lebas (1782-1867). Per un quadro d'insieme sul loro apprendistato italiano cfr. soprattutto *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome. Nouvelle série 2, Directeurat de Suvée, 1795-1807*, a cura di G. Brunel, I. Julia, 2 voll., Roma, 1894; P. Pinon, F.X. Amprimoz, *Les envois de Rome* (1778-1968). *Architecture et Archéologie*, Roma, 1988.

³ Dopo il 1800 il viaggio in Italia costituise un diritto dei vincitori diversamente dalla prassi pre rivoluzionaria. Cfr. J. Guiffrey, *Liste des pensionnaires de l'Académie de France à Rome: donnant les noms de tous les artistes récompensés dans les concours du Prix de Rome de 1663 à 1907*, Paris, 1908, pp. 11-12.

⁴ Si tratta della futura École des Beaux Arts, formalmente istituita solo nel 1819. È questo l'ente che preparava al *Grand Prix* dopo il 1793.

⁵ *École polytechnique. Livre centenaire 1794-1894. Services et carrières diverses*, 3 voll., Paris, 1897, vol. III, pp. 423-424. Il testo è segnalato anche in J.P. Willesme, *L'architecte Hubert Rohault de Fleury (1777-1846) d'après les albums conservés au musée Carnavalet*, tutor J.-M. Leniaud, l'École Pratique des Hautes études, 2004, p. 6.

⁶ W. Szambien, *Jean-Nicolas-Louis Durand: 1760-1834, de l'imitation à la norme*, Paris, 1984, p. 17. I principi dell'insegnamento di Durand trovano definizione nel 1800. Il primo programma per il corso d'architettura stilato da Durand, dopo quello di Baltard, è infatti dell'anno VIII (1800). L'indice del *Précis des leçons d'architecture donne à l'École polytechnique*, Paris, 1802-1805, seguirà pedissequamente la medesima organizzazione degli argomenti, cfr. Szambien, *Jean-Nicolas-Louis Durand*, cit., pp. 65 e 155-157.

⁷ Cfr. lettera dell'allora direttore dell'Accademia di Francia a Roma, Suvée, a Dufoury data da dicembre 1802 in *Correspondance des directeurs*, cit., vol. I, p. 371.

⁸ Per un sintetico sguardo sulla tappa romana di Rohault, cfr. G.A. Perniola, *Les basiliques chrétiennes sont de l'architecture grecque. L'image de Rome d'Hubert Rohault de Fleury (1804)*, in V. Meyer, M.-L. Pujalte-Frayssse (a cura di), *Voyage d'artistes en Italie du nord XVI^e-XIX^e siècle*, Rennes, 2010, pp. 167-180.

⁹ È la tappa più lunga dopo Roma.

¹⁰ Cfr. *Voyage de l'architecte Rohault de Fleury*, cit., vol. IV, pp. 42-43.

¹¹ R. Cevese, *Presenze di artisti francesi in terra vicentina: Cherrette, L. Dorigny, F. Ménageot*, in *Il se rendit en Italie: études offertes à André Chastel*, a cura del Centre National de la Recherche Scientifique, Paul Getty Trust, La Fondation Custodia, Paris, Roma, 1987, pp. 551-570. La data 1802 di rientro in Francia è indicata in G. Bertrand (a cura di), *Le Grand Tour revisité: pour une archéologie du tourisme: le voyage des Français en Italie, milieu XVIII^e siècle - début XIX^e siècle*, Roma, 2008, p. 165.

¹² «J'ai un peu dessiné, et j'ai fait beaucoup de notes et d'observations, ce qui est préférable à l'immense quantité de dessins dont quelques-uns surchargent leurs portefeuilles: mieux vaut étudier que copier. [En] Cela je crois avoir suivi les bons conseils que MM. Raimond et Ménageot m'ont donnés en partant de Paris», cfr. *Voyage de l'architecte Rohault de Fleury*, cit., vol. IV, p. 247.

«C'est là où il faut étudier Palladio»: la Basilica

¹³ Cfr. *ibid.*, vol. III, pp. 55-229.

¹⁴ Il secondo numero della rivista «Les monuments historiques de la France» del 1975 raccoglie gli esiti della mostra *Andrea Palladio* presentata a Vicenza nel 1973 a cura di Renato Cevese e poi a Parigi nel 1975 sotto la direzione di André Chastel. L'esposizione presenta il primo ed articolato quadro generale sul palladianesimo in Francia. Sono tuttavia gli articoli di Anthony Blunt (1960, 1968), quelli di Jean-Marie Pérouse de Montclos e quelli di Daniel Rabreau (1970) nel «Bollettino del Centro Studi Andrea Palladio» a segnare il vero punto di partenza delle ricerche in questo senso. Un aggiornamento degli studi francesi si avrà ancora in occasione della mostra vicentina *Palladio: la sua eredità del mondo*, nel 1980; e in occasione del XVII seminario del Centro Studi Andrea Palladio nel 1999, intitolato *Palladio nel Nord Europa* confermerà sostanzialmente le principali linee di ricerca proposte in precedenza; linee di ricerca pubblicate nel numero monografico – n. 12 (2000) – degli «Annali di Architettura». A queste ricerche deve aggiungersi il più recente J.-Ph. Garric, *Recueils d'Italie. Les modèles italiens dans les livres d'architecture français*, Sprumont, 2004, in particolare il primo capitolo su Palladio ed il palladianesimo, pp. 23-46, che costituisce l'analisi più sistematica e d'insieme sui testi che hanno contribuito a diffondere l'architettura del Palladio.

¹⁵ M.L. Pujalte-Frayssé, *Interprétation du modèle à l'antique à la fin du XVIII^e siècle d'après la biographie de l'architecte Jean-Arnaud Raymond*, in «Cahiers de Gerhico», 11 (2007).

¹⁶ Antoine comincia il suo viaggio in Italia nel 1777 proprio dal Veneto. La prima opera del Palladio cui rende omaggio è il Teatro Olimpico. Si reca sicuramente anche alla Rotonda. Pochi passi del suo diario, inedito frammentario conservato alla Bibliothèque de l'Institut de France, sono citati in M. Galler, M. Mosser, *Il neoclassicismo o il vero Palladio riscoperto*, in *Palladio: la sua eredità nel mondo*, catalogo della mostra (Vicenza, Basilica Palladiana, 31 maggio-9 novembre 1980), Milano, 1980, pp. 195-206. Un'edizione critica del diario è stata recentemente pubblicata in A. Bräm (a cura di), *Jacques-Denis Antoine Reisetagebuch: ein französischer Architekt auf Italienreise (1777-1778): Kritische Edition des Reisetagebuchs mit einer Einführung ins architektonische Werk*, Bern, 2004.

¹⁷ P. Pinon, *Il viaggio degli architetti francesi nell'Italia del Settecento: Pierre-Adrien Paris ed altri*, in C. de Seta (a cura di), *Grand Tour: viaggi narrati e dipinti*, Napoli, 2001, pp. 81-82.

¹⁸ Durand adatta più di dieci incisioni dei *Quattro Libri* del Palladio alle tavole comparative n. 49, 50, 51 del suo volume. Sul primato sudetto cfr. D. Rabreau, *Ce cher XIX^e siècle. Palladio et l'éclatisme parisien*, in «Les monuments historiques de la France», 2, 1975, pp. 56-65; Garric, *Recueils d'Italie* [...] cit., p. 40.

¹⁹ Szambien, *Jean-Nicolas-Louis Durand*, cit., p. 34 e p. 203 (il volume rimane monografia imprescindibile).

²⁰ Cfr. *Voyage de l'architecte Rohault de Fleury*, cit., vol. IV, a p. 117 e p. 185 e vol. I, p. 198.

²¹ Cfr. *ibid.*, vol. III, p. 96.

²² *Ibid.*

²³ «J'ai acheté la petite édition de Palladio par Bertotti Scamozzi en cinq volumes», cfr. *ibid.*, p. 72. La prima edizione dei *Quattro Libri* del Bertotti Scamozzi è in quattro volumi.

²⁴ Cfr. *ibid.*, p. 153.

²⁵ A.C. Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique. Architecture*, t. III, Paris, 1825, p. 65.

²⁶ A.C. Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes du XI^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, vol. II, 1830, pp. 4-5.

²⁷ W. Oechslin, *Palladianesimo: teoria e prassi*, San Giovanni Lupatoto, 2006, p. 67.

²⁸ Cfr. *Voyage de l'architecte Rohault de Fleury*, cit., vol. III, p. 87.

²⁹ Cfr. *ibid.*, p. 100.

³⁰ «Palladio, ce qu'il a fait est bien. Je ne dirai pas cépendant la même chose des anciens. [...] Mais il me semble qu'en architecture il n'y a pas d'autorité», cfr. *ibid.*, pp. 141-142.

³¹ Per alcune correzioni a celebri architetture del Palladio operate da Durand cfr. Garric, *Recueils d'Italie*, cit., pp. 40-43. Invece per le modifiche di P.A. Pâris, cfr. i disegni dello stesso architetto conservati nella Bibliothèque d'étude et de conservation di Besançon.

³² D. Rabreau, *Tra Neoclassicismo e Eclettismo: i modelli palladiani nell'architettura francese del XIX secolo*, in *Palladio: la sua eredità*, cit., p. 216.

³³ Hubert più volte corregge architetture del Palladio invocando Atene e l'Eretteo. Confronta a tal proposito le osservazioni della corte di Palazzo Barbaran da Porto (*Voyage de l'architecte Rohault de Fleury*, cit., vol. III, pp. 106-107) e quelle su Palazzo Chiericati (*ibid.*, p. 100).

³⁴ Cfr. *ibid.*, p. 140. Ammirazione per le piante che ribadisce a p. 148.

³⁵ J.-N.-L. Durand, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes: remarquables par leur beauté, par leur grandeur ou par leur singularités et dessinés sur une même échelle*, Paris, An IX [1801], p. 46.

³⁶ Cfr. quanto osserva della pianta di Palazzo Thiene, *Voyage de l'architecte Rohault de Fleury*, cit., vol. III, pp. 93-94; cfr. il buon giudizio sulla pianta di Palazzo Chiericati, cui tuttavia avrebbe giovato anche una corte, *ibid.*, p. 97.

³⁷ Nelle lettere, ove troviamo giudizi più netti e sintetici, scrive: «mais il n'existe aucun intérieur, pas une cour terminée», cfr. *ibid.*, vol. IV, p. 190.

³⁸ Oechslin, *Palladianesimo*, cit. Legrand nell'introduzione alle tavole del Palladio incise nel *Recueil* inoltre scriveva: «mais c'est au moins un avis pour les artistes [...], qu'ils ne doivent point chercher à rivaliser avec lui, en surpassant la richesse de sa décoration, dont on est si près de lui faire un crime».

³⁹ Cfr. *Voyage de l'architecte Rohault de Fleury*, cit., vol. IV, p. 216.

⁴⁰ Cfr. *ibid.*, vol. III, pp. 142-143.

⁴¹ Cfr. *ibid.*, vol. IV, pp. 195, 196, 198.

⁴² Cfr. *ibid.*, pp. 231-233.

⁴³ F. Lemerle, *L'Accademia di architettura e il trattato di Palladio (1673-1674)*, in «Annali di Architettura», 12, 2000, pp. 117-122 e in part. p. 119.

⁴⁴ *Procès-verbaux de l'Académie Royale d'Architecture, 1671-1793*, a cura di H. Lemonnier, 1911, t. I, Paris, pp. 58-59.

⁴⁵ Rabreau, *Tra Neoclassicismo e Eclettismo*, cit., p. 218.

⁴⁶ Cfr. *Voyage de l'architecte Rohault de Fleury*, cit., vol. III, p. 164.

⁴⁷ Per la descrizione di Rohault, cfr. *ibid.*, pp. 164-168.

⁴⁸ Per l'anno di edizione del testo dell'Arnaldi, cfr. L. Olivato, *Ottavio Bertotti Scamozzi studioso di Andrea Palladio*, Vicenza, 1976, pp. 85 e 130.

⁴⁹ F. Curcio, *Il dibattito sulla piazza dei Signori: progetti e interventi*, in F. Rigon (a cura di), *I Tiepolo e il Settecento vicentino*, catalogo della mostra (Vicenza, Basilica Palladiana e Palazzo Leoni-Montanari, 26 maggio-20 settembre 1990), Milano, 1990, p. 194.

⁵⁰ E. Arnaldi, *Delle basiliche antiche, e specialmente di quella di Vicenza del celebre Andrea Palladio [...]*, Vicenza-Mosca, 1796, p. VI.

⁵¹ Quatremère in particolare ha eliminato le descrizioni che il Bertotti conduceva sull'ordine dorico e ionico della Basilica che corrispondono alle pagine 74-76 dell'edizione francese del 1796.

⁵² Per le matrici dei disegni di Durand, cfr. Garric, *Recueils d'Italie*, cit., pp. 40-43. È Legrand a dichiarare tra i suoi riferimenti bibliografici, in una nota a piè di pagina della sua introduzione al *Recueil*, la *Méthodique* di Quatremère. Lo stesso autore dichiara altresì che le notizie sulla Basilica del Palladio, nella sua nota 1 a pagina 23, sono tratte dal «Palladio du Vincent Scamozzi, à Vincente 1797, chez Jean Rossi». Egli ha evidentemente commesso un refuso, scambiando Vincenzo

«C'est là où il faut étudier Palladio»: la Basilica

con Bertotti. L'editore Giovanni Rossi è infatti chi ha dato alle stampe *Le fabbriche [...] del Bertotti* in francese (1796-1797).

⁵³ Hubert peraltro possedeva in viaggio il *Recueil* di Durand.

⁵⁴ Lemerle, *L'Accademia di architettura*, cit., p. 120.

⁵⁵ Rohault non nomina mai Arnaldi. Non sembra conoscerlo. Inoltre alcune sue considerazioni di dettaglio sono differenti da quelle formulate dall'eruditissimo vicentino.

⁵⁶ Cfr. *Voyage de l'architecte Rohault de Fleury*, cit., vol. III, pp. 164-165.