

«De pure décoration», «d'une utilité générale»: la Calcografia Piranesi da Roma a Parigi (1799-1810)

Valeria Mirra

«L'immense collection des Œuvres de Piranesi sur l'Architecture et les Antiquités Grecques et Romaines, est assez connue en Europe, pour nous dispenser d'en faire l'éloge. Il suffit d'annoncer, ici, aux amis des arts, que les deux frères Piranesi, fils du célèbre Artiste de ce nom, et ses coopérateurs dans la plupart de ses ouvrages, viennent de faire transporter à Paris tous les cuivres qui forment ce recueil»¹. Con questo richiamo alla consolidata fama paterna, i figli di Giovanni Battista Piranesi aprivano, nell'anno VIII (1800), il *Prospectus* che annunciava il loro arrivo nella capitale francese, i progetti che intendevano realizzare, le collaborazioni che auspicavano attuare. Solo pochi mesi prima, sul finire del 1799, il trasferimento dei rami da Roma a Parigi aveva di fatto segnato l'inizio della lunga permanenza in Francia della Calcografia Piranesi. Determinata dall'esilio scelto dai figli del celebre incisore a seguito della caduta dell'effimera Repubblica Romana, tale permanenza si protrasse ben oltre la

morte, nel 1810, di Francesco, figura in cui possiamo riconoscere non solo il principale continuatore dell'opera paterna, ma anche il responsabile dei progetti e delle realizzazioni della bottega Piranesi fin dal periodo immediatamente successivo alla morte del suo fondatore. La lunga parentesi francese si sarebbe infatti chiusa solo nel 1838, quando i rami incisi da Giovanni Battista e Francesco Piranesi furono acquistati dalla Calcografia Camerale di Roma, che ancora oggi li conserva.

Sulla storia della Calcografia Piranesi in Francia si registra un silenzio quasi totale da parte della storiografia, a fronte della vastissima letteratura e dell'attenzione sempre costante dedicata a Giovanni Battista. All'interno di tali studi, lo stesso ruolo svolto dal figlio Francesco, seppur rilevante, risulta ancora poco indagato, e, al contempo, la bibliografia a lui interamente consacrata molto scarsa. Il primo contributo inteso a delineare stilisticamente la sua attività di incisore si ebbe solo con la mostra del

1967 presso la Calcografia nazionale e con il relativo catalogo². Circa dieci anni dopo, in occasione del convegno *Piranèse et les Français* – che, insieme alla contemporanea esposizione dal medesimo titolo, possiamo considerare pionieristico sull'argomento –, Gilbert Erouart e Monique Mosser pubblicavano e commentavano la biografia manoscritta di Giovanni Battista Piranesi, redatta dall'architetto Jacques-Guillaume Legrand a Parigi, che avrebbe dovuto fungere da prefazione alla raccolta di tutta l'opera grafica dell'incisore: un grandioso progetto, ideato da Francesco e mai realizzato³. Le circostanze che portarono Legrand a comporre la biografia e il motivo per cui essa restò inedita apparivano agli occhi dei due studiosi francesi intimamente legati alla storia stessa della Calcografia Piranesi in Francia, di cui auspicavano uno studio sistematico. Se un simile suggerimento rimase inatteso, negli anni successivi non mancarono tuttavia alcune pubblicazioni che contribuirono ad illuminar-

ne aspetti specifici. Oltre al lavoro di Rossana Caira Lumetti, incentrato sul rapporto tra Francesco Piranesi e la corte di Svezia⁴, restano rilevanti i contributi di Werner Szambien. Allo studioso si deve, in particolare, una preziosa indagine dedicata alla nascita del museo di architettura a Parigi, in cui si analizza una modalità interpretativa analoga a quella che sta alla base anche della Calcografia piranesiana, ovvero la riproduzione. Al momento dell'arrivo nella capitale francese, i figli del celebre incisore si inserirono nello stesso contesto culturale, ricchissimo di stimoli e suggerimenti, che portò alla costituzione del suddetto museo⁵.

Affrontare, quindi, l'analisi delle attività dei fratelli Piranesi in Francia significa innanzitutto misurarsi con tale contesto, nel tentativo di comprendere quali furono le influenze che, rispetto alla linea tracciata da Giovanni Battista, spinsero Francesco e Pietro ad intraprendere anche nuove strade. Esaminate le condizioni che permisero il rapido inserimento dei due fratelli romani nel panorama parigino, si è trattato allora di valutare quanto la produzione da loro avviata rispecchiasse il dibattito coevo, come fosse accolta dai contemporanei, e, infine, quanto il giudizio di chi vi si confrontò in quell'inizio di XIX secolo ne abbia inevitabilmente determinato la successiva storia conservativa.

IL TRASFERIMENTO DELLA CALCOGRAFIA PIRANESI DA ROMA A PARIGI: NUOVI PROGETTI E NUOVE COLLABORAZIONI

Grazie al prezioso patrimonio spirituale, ancor prima che materiale, lasciato loro dal padre Giovanni Battista, Francesco e Pietro Piranesi avevano avuto la possibilità, nel vivace contesto della Roma della seconda metà del XVIII secolo, di trovarsi al centro della scena non solo arti-

stica e culturale, ma anche politica e, ancora, non solo romana, ma di respiro europeo⁶. La fitta rete di relazioni ebbe tra i suoi riflessi più significativi, e gravidi di conseguenze per il futuro, il pieno coinvolgimento e l'attiva partecipazione dei due fratelli Piranesi alla Repubblica Romana, tra il 1798 e il 1799, quando molti dei circoli frequentati da intellettuali ed eruditi, protagonisti della vita culturale romana, assunsero connotazioni politiche. Coinvolti in prima persona nelle tumultuose vicende del biennio giacobino, una volta conclusa quell'esperienza, con l'arrivo nella capitale pontificia delle truppe napoletane, a Francesco e Pietro non rimase che scegliere la via dell'esilio. Una sorte condivisa con molti compatrioti, che, come loro, avevano da tempo intrecciato stretti rapporti con la coeva cultura della Repubblica d'oltralpe⁷.

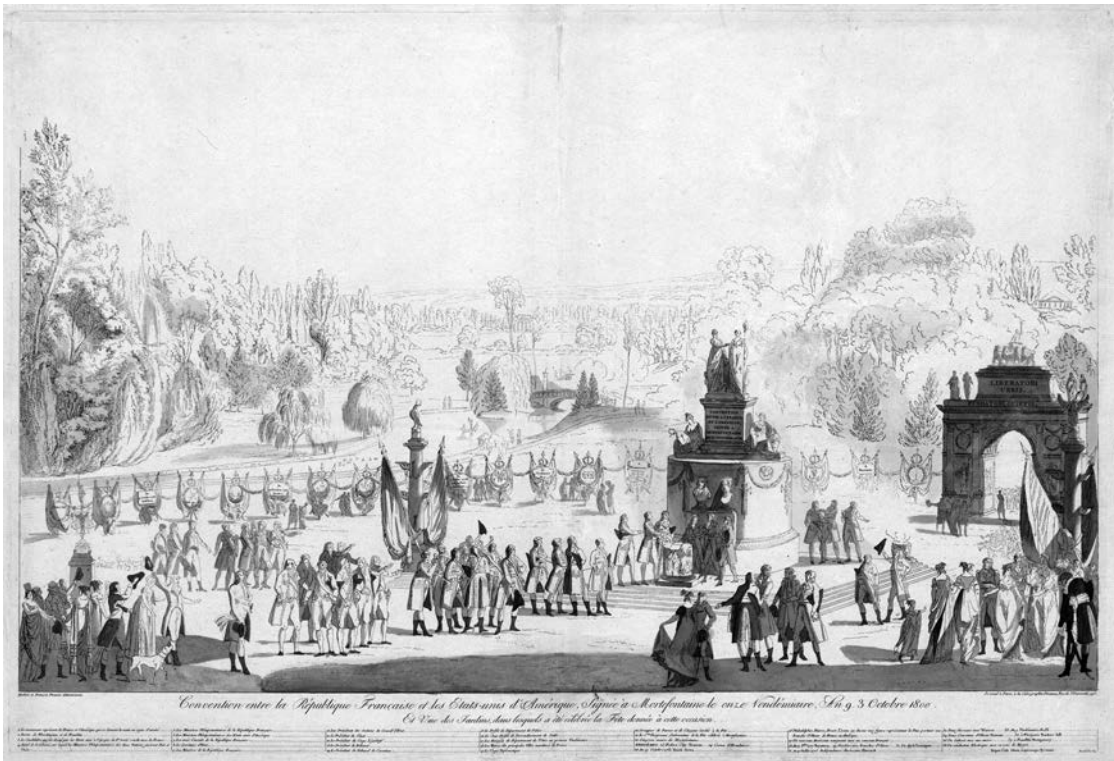
Il trasferimento da Roma a Parigi avvenne sotto l'esplicita protezione francese, a cominciare dal trasporto delle pesanti casse contenenti i rami dei ventitré volumi che componevano allora il catalogo della Calcografia Piranesi. Con tale prezioso carico al seguito, i due fratelli affrontarono il viaggio che li portò, passando per Marsiglia, fino a Parigi, dove arrivarono nel dicembre 1798⁸. Nei mesi immediatamente successivi, la stampa coeva concordava nel riportare le ragioni che avrebbero spinto il Primo Console – carica che Napoleone Bonaparte aveva assunto con il colpo di stato del 18 brumaio anno VIII (9 novembre 1799) – ad offrire a Francesco e Pietro Piranesi il proprio sostegno. Se ne scrive, in forma pressoché identica, in varie riviste; una delle prime a darne conto fu il «Journal des Arts»: «L'avantage que cette collection pouvait apporter au commerce et au perfectionnement de la gravure en France, n'a point échappé à l'attention du Premier Consul; il a

promis à ces Artistes, qui lui ont été présentés, sureté, protection, et tous les encouragemens qu'un Gouvernement éclairé sait appliquer convenablement, et proportionner à l'importance des objets»⁹.

Un vantaggio per il commercio e per il perfezionamento dell'arte dell'incisione in Francia: questi i motivi che, secondo quanto dichiarato esplicitamente dalla stampa, furono alla base della protezione offerta dal Governo alla Calcografia Piranesi. Ma non dovevano essere estranee a tale scelta anche evidenti ragioni di prestigio se, come prosegue lo stesso articolo, era un fatto noto che si trattava di una «collection déjà si célèbre à Rome, que le Pape en faisait présent d'un exemplaire à tous les Souverains qui voyageaient dans ses Etats»¹⁰.

Negli anni successivi sarebbe stato soprattutto il nome di Giuseppe Bonaparte ad essere associato all'impresa Piranesi come illustre protettore. Occorre tuttavia sottolineare come fu in primo luogo un altro membro della famiglia Bonaparte, Luciano, in qualità di Ministro dell'Interno, a svolgere un ruolo chiave per l'istituzione della Calcografia a Parigi. Egli non solo concesse ai due esuli un locale in «rue de l'Université, n. 296, au dépôt de Machines», sotto il controllo di Molard, amministratore degli Arts et métiers, ma contribuì anche a finanziare la stampa dei primi esemplari della raccolta di incisioni che i fratelli Piranesi pubblicarono non appena riavviata la produzione¹¹.

Gli stretti legami con la famiglia Bonaparte, di capitale importanza per inquadrare l'intera vicenda di Francesco e Pietro in Francia, sono puntualmente registrati dalla stampa dell'epoca, nonché esplicitamente sottolineati nelle pubblicazioni degli stessi Piranesi. Nei cataloghi di vendita dei *Dessins coloriés*¹², stampati a partire dal 1802-1803,



1. G. Barberi, F. Piranesi, *Convention entre la République Française et les Etats-unis d'Amérique, Signée à Mortefontaine le onze Vendémiaire, An 9, 3 Octobre 1800*, Paris, *Bibliothèque Nationale de France*

è attribuita espressamente a Francesco l'unica opera destinata a celebrare la *Convention entre la République Française et les États-unis d'Amérique, Signée à Mortefontaine le onze Vendémiaire, An 9, 3 Octobre 1800* (fig. 1)¹³. Fu forse in quell'occasione che l'incisore romano si recò per la prima volta a Mortefontaine: proprietà di Giuseppe Bonaparte, che negli anni seguenti avrebbe concesso a Francesco di crearvi una manifattura di vasi e ornamenti d'architettura in terracotta, garantendogli inoltre ampi finanziamenti economici.

Altrettanto fondamentale per illuminare le circostanze che permisero la rapida ascesa dei fratelli Piranesi nel panorama culturale parigino si è rivelato il legame con gli ambienti che gravitavano intorno a «La Décade philosophique, littéraire et politique», organo di stampa molto diffuso all'interno dell'*intelligenzia* pa-

rigina sotto il Consolato e l'Impero¹⁴. Nell'ambito delle strettissime relazioni con quella che consideravano la loro «seconda patria intellettuale», l'Italia, i fondatori della «Décade» rivolsero un'attenzione particolare verso quegli artisti ed intellettuali che avendo partecipato ai governi, per lo più di breve durata, nati in seguito alle occupazioni francesi, alla loro caduta furono costretti all'esilio. Non sorprende quindi che la rivista degli *Idéologues* sia stata la prima ad informare del viaggio e dei possibili progetti dei fratelli Piranesi in terra francese¹⁵, anticipando il loro arrivo a Parigi e dando prova, se non di contatti antecedenti con i figli del celebre incisore, quantomeno di un precoce interesse nei loro confronti. Non basta: da quel momento in poi, il periodico non avrebbe perso un'occasione per lodare i Piranesi e per tenere il pubblico al cor-

rente delle loro attività. In relazione alle successive vicende di Francesco e Pietro in Francia non sembra inoltre privo d'importanza il ruolo politico di primo piano rivestito da molti dei protagonisti della «Décade». Tra i fondatori della rivista, Ginguené ricoprì la carica di Direttore Generale dell'Istruzione Pubblica dal 1795 al 1802, mentre Amaury-Duval fu a capo del Dipartimento delle Scienze e delle Arti al Ministero dell'Interno dal 1794 al 1815¹⁶.

Forti della preziosa eredità paterna, protetti dal Governo, sostenuti da un proficuo intreccio di rapporti artistici, intellettuali e politici, i fratelli Piranesi cercarono, fin dall'arrivo nella capitale francese, di cogliere le occasioni che il panorama parigino poteva offrir loro.

Occorreva innanzitutto presentare adeguatamente la vasta opera di Giovanni Battista – che

era andata ulteriormente crescendo dopo la sua morte grazie agli interventi del figlio Francesco –, ma era anche necessario adattare il catalogo al nuovo contesto e, al contempo, aprire a nuove collaborazioni. La fonte più preziosa che abbiamo a disposizione per risalire a simili ambiziosi progetti è il già citato *Prospectus*, pubblicato nell'anno VIII. Nel documento viene presentata la «nuova forma» che la raccolta Piranesi doveva assumere, nelle intenzioni dei suoi autori, in Francia: «Le trésor d'Antiquités que nous annonçons, va recevoir, en France, une forme nouvelle; et, par l'arrangement que nous avons conçu, formera un cours complet d'Architecture»¹⁷.

Così, all'interno del vasto repertorio piranesiano, la *Prima Parte di Architetture e Prospettive* e le *Antichità Romane* andavano a formare un «Corso completo d'architettura»; la serie *Vasi candlabri cippi sarcophagi tripodi lucerne ed ornamenti antichi* diventava un compendio di arte decorativa antica. Le tavole del «corso», specificava il *Prospectus*, dovevano essere accompagnate da un commento teorico. Della revisione del testo italiano si sarebbe occupato un «Savant distingué par ses profondes connaissances dans l'antiquité et les arts», la cui identità, taciuta nel *Prospectus*, veniva invece rivelata da un articolo apparso sulla «Décade» del 10 Floréal an VIII (30 aprile 1800), in cui si faceva esplicitamente il nome del «célèbre Visconti», altro prestigioso esule «giacobino» della Repubblica romana¹⁸. Mentre la traduzione in francese era affidata a «un écrivain qui possède également la connaissance de l'art, et dont les travaux actuels ont tant de rapports avec les nôtres», ovvero, si specificava in nota, «Le cit. J. G. Legrand, Architecte des travaux publics etc. qui doit mettre incessamment au jour l'Histoire générale de l'Architecture»¹⁹. Jac-

ques-Guillaume Legrand era in effetti, come ricorda anche il *Prospectus*, contemporaneamente impegnato nella stesura di una *Storia generale dell'architettura*, in collaborazione con Jean-Nicolas-Louis Durand²⁰. Un riferimento, quest'ultimo, nient'affatto casuale. Associatosi ai fratelli Piranesi fin dal loro arrivo a Parigi, Durand in quello stesso anno VIII si faceva interprete di una nuova maniera di intendere la storia dell'architettura, il cui manifesto sarebbe stato il suo *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes remarquables par leur beauté*²¹. Il *Prospectus* dimostra come Francesco abbia saputo ben inserirsi nella medesima corrente culturale, caratterizzata da un obiettivo insieme classificatorio e comparativo, tesa anche ad estendere e a rendere accessibile un simile bagaglio di conoscenze a un vasto pubblico e, ancora, a farne una solida base pedagogica per i futuri artisti e architetti. A questo scopo si invitavano anche altri artisti francesi ad unirsi alla nuova impresa, citando espressamente Charles-Louis Clérissieu per le sue *Antiquités de la France*²² Léon Dufourny e Louis-François Cassas per le loro opere dedicate alle «antiquités de la Sicile»²³. Poiché, si concludeva: «C'est au tems et à nos efforts constants à réaliser par une telle réunion, ce qu'on pourrait nommer à juste titre l'Encyclopédie de l'Architecture»²⁴.

Nei fatti, tale sinergia di specialisti, opere e competenze si sarebbe realizzata solo in parte, e in forme differenti rispetto a quelle auspiccate, sotto il marchio *Piranesi frères*. Il *Prospectus* risulta quindi una testimonianza preziosa non solo degli iniziali ambiziosi progetti, ma anche dei primi sostegni e contributi, ricevuti, come provato dalle collaborazioni con personaggi del calibro di Durand e di Legrand, soprattutto all'interno del gruppo degli architetti.

L'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DEI FRATELLI PIRANESI

Il progetto alla base del *Prospectus* dell'anno VIII era caratterizzato quindi anche da una precisa volontà didattica che rifletteva le più avanzate idee contemporanee. Tale vocazione era verosimilmente ispirata dalle teorie e dall'opera di Durand, associato ai fratelli Piranesi fin dal loro arrivo a Parigi, come da quelle di Legrand, collaboratore sia di Durand che degli stessi Piranesi. Nella stessa direzione muoveva la valutazione espressa da Charles-Paul Landon in merito all'interesse che la raccolta Piranesi poteva suscitare in Francia²⁵. Il critico, infatti, sottolineava il ruolo fondamentale che tale raccolta avrebbe potuto svolgere per l'educazione dei giovani artisti e, in particolare, per il loro perfezionamento nella pratica del disegno, che di quello stesso percorso formativo era alla base: «Répandus dans les départements, et recueillis surtout dans les bibliothèques des écoles centrales, ces ouvrages échaufferont l'imagination des jeunes élèves, guideront leurs premiers élans, sauront les préserver des écarts du caprice, et leur indiquer de bonne heure le chemin de la perfection. C'est donc principalement aux préfets et aux directeurs des grandes institutions, que la fameuse collection des œuvres de Piranési offre un moyen sûr de propager le bon goût et la connaissance du beau dans les arts du dessin, partie non moins importante que délicate de l'instruction publique»²⁶.

I figli del celebre incisore riuscirono non solo a cogliere, ma anche a concretizzare simile istanza, appena due anni dopo la pubblicazione del loro *Prospectus*, grazie all'istituzione di un'Accademia di Belle Arti.

L'Accademia venne aperta tra la fine del 1801 e i primi mesi del 1802 presso la seconda sede concessa a Francesco e Pietro Pira-



2. Collège de Navarre. Etablissement des Frères Piranesi, da J.C. Nattes, Versailles, Paris and Saint Denis; or a series of views from drawings made on the spot, by J.C. Nattes, illustrative of the capital of France, and the surrounding places. With an historical and descriptive account, London s.d. [1809], tav. XXX (Institut national d'histoire de l'art, Bibliothèque, collection Jacques Doucet)

nesi dal governo francese: l'antico Collège de Navarre, situato in rue de la Montagne Sainte Geneviève²⁷, edificio considerato adatto ad essere adibito a tale funzione – tanto che, solo pochi anni dopo, nel 1805, fu scelto da Napoleone in persona come sede dell'École Polytechnique²⁸.

Come molte delle attività intraprese in Francia dai due fratelli romani, la storia dell'istituzione è quasi del tutto sconosciuta. L'indagine condotta sulle fonti dell'epoca ha consentito di delinearne un quadro più preciso, sebbene alcuni aspetti restino quanto mai controversi.

La diffusione, verosimilmente ad opera degli stessi Piranesi, di quello che doveva essere un vero e proprio programma della nuova Accademia, non mancò di su-

scitare le reazioni dei contemporanei. Tuttavia questi ultimi si schierarono su posizioni talmente discordanti da tramandarci due visioni insieme parallele e contrapposte della medesima istituzione.

Tra i più convinti sostenitori, oltre alla fedele «Décade philosophique, littéraire et politique»²⁹, si deve in primo luogo menzionare lo scrittore e giornalista inglese Francis William Blagdon (1778-1819), che nel diario di viaggio relativo al suo soggiorno a Parigi ha lasciato una descrizione dell'Accademia di Belle Arti dei Piranesi così dettagliata da far supporre che sia basata su una visita in prima persona della nuova istituzione e sull'osservazione diretta dei suoi ambienti³⁰. A Londra veniva

inoltre pubblicato un volume interessante soprattutto per le illustrazioni che corredevano il testo, realizzate dal pittore John Claude Nattes (ca.1765-1822). All'interno di tale raccolta, la tavola XXX, dal titolo *College de Navarre. Etablissement des Frères Piranesi*, costituisce l'unico documento visivo, finora noto, del collegio ai tempi in cui i figli del celebre incisore vi stabilirono la loro Accademia (fig. 2)³¹.

Stando a queste fonti, il nuovo istituto si caratterizzava come una scuola ad accesso gratuito, capace di accogliere fino a trecento allievi, di differenti nazionalità. L'insegnamento era articolato in sette differenti classi di studio: la prima dedicata alla pittura di storia, la seconda alla scultura, la terza all'architettura, la

quarta alla pittura di paesaggio, la quinta all'incisione, la sesta alla lavorazione di stucco e marmo, la settima al mosaico. Al piano terra era situato un laboratorio destinato alla produzione, in gesso e in terracotta, di «copie dei più bei monumenti antichi e moderni», di bassorilievi e fregi tratti dalle opere dei più celebri artisti italiani e di ogni tipologia di scultura plastica decorativa. Le suddette fonti concordano nell'indicare nei fratelli Cardelli, scapellini romani, i rappresentanti esemplari di quegli artisti che grazie all'Accademia Piranesi poterono completare la loro formazione a Parigi. In realtà, se tali testimonianze fanno esplicito riferimento a due fratelli, le ricerche condotte finora hanno consentito di identificarne solamente uno: Pietro Cardelli (1776-1822)³². Sempre al piano terra era ubicato il laboratorio di mosaico, sotto la direzione del mosaicista romano Francesco Belloni (1772-1863)³³. Dunque egli condivise i locali del Collège de Navarre con i fratelli Piranesi, prima di stabilire il proprio atelier al Couvent des Cordeliers con il titolo ufficiale di *Manufacture impériale des mosaïques* (1806)³⁴.

Al primo piano, accanto ai locali dove era conservata l'intera produzione della Calcografia Piranesi, si trovava la classe d'incisione, mentre tra il secondo, terzo e quarto piano erano disposte le classi di pittura. Qui gli allievi potevano esercitarsi nella copia dei soggetti tratti dall'antico e dai grandi maestri, tra cui, come ricordano le suddette fonti, innanzitutto Raffaello, Michelangelo e Giulio Romano. L'edificio era coronato da un Belvedere, che sembrava progettato per «stimolare l'ispirazione del genio»³⁵. Al primo e al secondo piano si trovavano inoltre due sale destinate ad esibire le migliori opere prodotte dagli allievi. Secondo una pratica ormai diffusa, si prevedeva infatti che ogni anno avesse luogo un'esposizione

aperta al pubblico, con relative premiazioni. Si prospettava, infine, la creazione di una biblioteca e di una stamperia.

Un simile ambizioso progetto non poteva essere intrapreso senza il pieno appoggio del governo francese. Emblematica, a tal proposito, la conclusione con cui la «Décade» chiudeva uno degli articoli a sostegno della nuova istituzione: «Cette Académie, qui est déjà devenue une nouvelle branche d'industrie nationale, a été formée par la munificence du gouvernement; [...] tout nous présage que notre Académie deviendra florissante, et nous n'en doutons point; le siècle de Bonaparte, et qui est le siècle de gloire, sera encore celui des beaux-arts»³⁶.

Tuttavia, immediatamente dopo l'annuncio della creazione di un'Accademia di Belle arti sotto la direzione dei fratelli Piranesi, non tardarono a comparire sulla stampa coeva anche critiche piuttosto severe, sebbene in forma misurata per evidenti ragioni di prudenza politica.

Nella premessa di uno dei più pesanti attacchi all'iniziativa dei Piranesi, pubblicato sulle pagine del «Journal des Arts», si puntualizzava che l'Accademia «n'est encore qu'un projet, quoi qu'on l'annonce en pleine activité»³⁷. L'affermazione, in evidente contrasto con le fonti sopra citate, solleva un primo notevole problema interpretativo: oggetto dell'articolo non è un'istituzione in fase di completamento, né tantomeno in piena attività, ma solo una serie di promesse che, secondo l'anonimo autore, celavano altre intenzioni. Da questo presupposto consegue la messa in discussione di tutto l'impianto del programma dell'Accademia di Belle arti dei Piranesi. Nell'analisi delle «diverses promesses faites par les Frères Piranesi, et la nature des études qu'ils assignent à chacune de leurs classes», ciò che si contestava con maggior fermezza era

come, in questa «Académie formée par des Etrangers», ci si limitasse esclusivamente all'esecuzione di copie. Secondo l'autore dell'articolo, l'unico vero interesse dei fratelli romani risiedeva nella classe dedicata all'incisione. Agli occhi del severo oppositore, era quest'ultima: «le but unique, le but réel, mais voilée, de l'établissement. Il rentre spécialement dans l'industrie commerciale des Frères Piranesi, et tous les autres articles ne sont qu'accessoires à celui-ci, et pour le mettre davantage en évidence»³⁸.

A differenza delle altre discipline, si ammetteva che un significativo apporto sarebbe potuto venire dall'insegnamento dell'incisione da parte dei Piranesi, ma questi avrebbero dovuto limitarsi soltanto a tale linguaggio artistico, senza aggiungervi le altre specializzazioni: «Mais pourquoi n'avoir pas la franchise de s'y borner? Mais pourquoi, possesseurs d'une petite province fertile, l'entourer d'un grand empire idéal, chimérique et infécond?»³⁹.

Su un piano completamente diverso si muoveva invece la critica delle ultime due classi: ad essere contestata era la loro stessa legittimità. La lavorazione di stucco e marmo, infatti, «serait inconvenante dans une Académie des Beaux-Arts», poiché «en France, pas plus qu'ailleurs, tous les stucateurs du monde ne seront jamais considérés comme des Artistes», allo stesso modo il mosaico veniva giudicato «une opération purement mécanique»; entrambe le produzioni non necessitavano quindi di un'Accademia per il loro insegnamento⁴⁰.

Nel periodo immediatamente successivo alla creazione della nuova istituzione e ai duri attacchi che fin dal suo annuncio si erano sollevati, la stampa sembrò smettere di occuparsi dell'Accademia di Belle Arti dei Piranesi. Non possiamo quindi stabilire se

il numero previsto di trecento allievi sia stato raggiunto; se l'istituzione sia mai entrata a pieno regime; se la biblioteca sia stata creata; o le premiazioni e le esposizioni realizzate. Sembra, in ogni caso, che l'Accademia non sia sopravvissuta al nuovo trasloco imposto in seguito all'assegnazione del Collège Collège de Navarre all'École Polytechnique, nel 1805, quando ai Piranesi fu concessa, ancora una volta da parte del governo, una nuova sede, presso il vicino Collège des Grassins⁴¹.

Tuttavia, a distanza di anni, nel 1808, una nuova guida della capitale francese, *Le Cicerone parisien* di Nicolas-Amable-Germain Debray, elencava tra le Accademie parigine anche l'«Académie des beaux-arts de Piranesi». Con sguardo distaccato, favorito dal trascorrere del tempo, Debray rievocava le motivazioni che furono alla base di tanto accese polemiche: «Il y a quelques années, les frères *Piranesi*, italiens, proposèrent au gouvernement d'établir à Paris une académie pour l'enseignement de toutes les parties des beaux-arts. Le gouvernement leur accorda, à cet effet, le collège de Navarre. Mais au lieu d'une académie, ainsi que l'annonçait le Prospectus des *Piranesi*, ces artistes y établirent uniquement une manufacture, à leur profit, de toutes sortes d'objets d'art: ce qui devait être un établissement d'utilité publique, se borna donc à une spéculation d'intérêt, à une entreprise purement commerciale»⁴².

Nella contrapposizione tra "Accademia di Belle arti" e "manifattura" – cui si associava il rimprovero di perseguire finalità commerciali –, il giudizio di Debray anticipava quanto i commissari chiamati a valutare le cause del fallimento economico dell'impresa Piranesi avrebbero espresso soltanto l'anno successivo in merito alle iniziative intraprese contemporaneamente dai figli del celebre incisore. Valuta-

zione, quest'ultima, che avrebbe segnato in via definitiva la sorte della Calcografia.

LA CALCOGRAFIA PIRANESI A PARIGI: UN'IMPRESA CULTURALE E COMMERCIALE

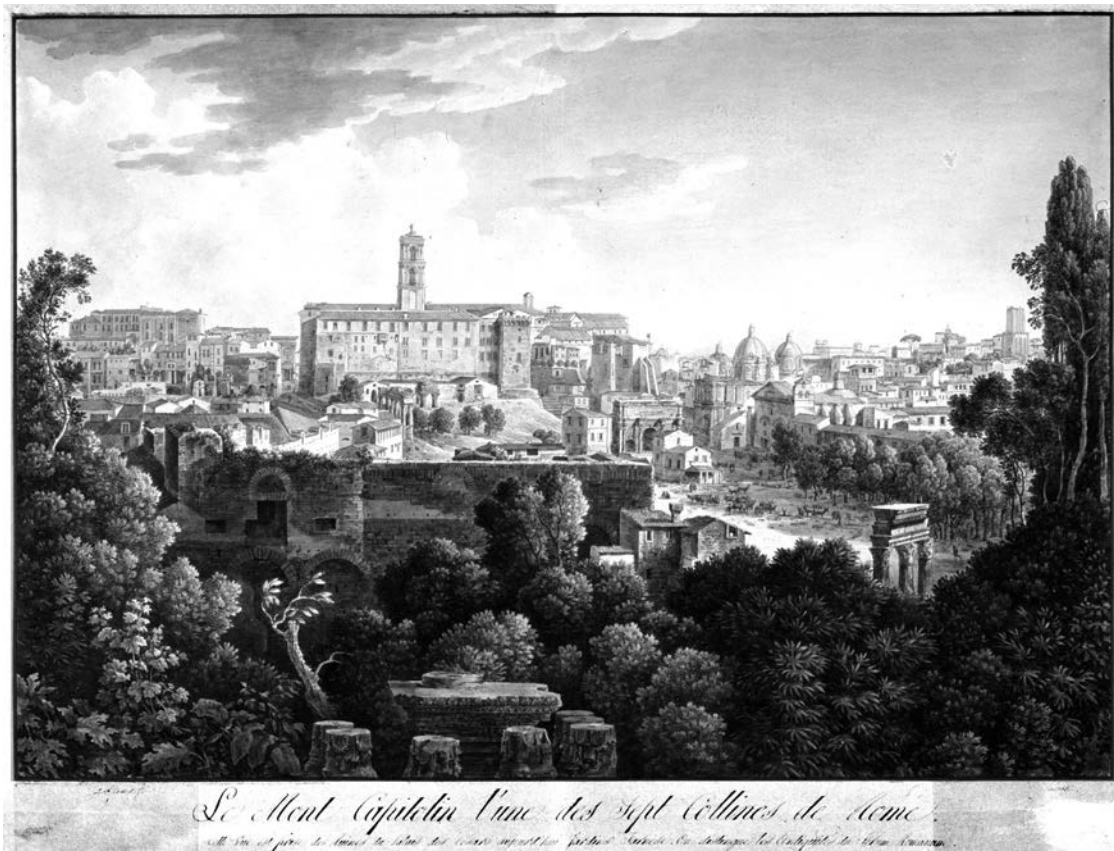
Polemiche e discordanze documentarie a parte, una volta installati a Parigi, nella sede concessa dal governo francese, Francesco e Pietro Piranesi avevano comunque ben presto provveduto a riorganizzare la produzione⁴³. Oltre alle serie di incisioni raccolte nelle *Œuvres de Jean-Baptiste et de François*, pubblicate dalla *Calcographie des Piranesi frères*, i due fratelli romani si dedicarono a nuovi progetti, in cui è possibile scorgere un costante tentativo di adeguare i mezzi offerti dall'incisione alle nuove esigenze di mercato. Assistiamo così al passaggio dalla produzione dei *Dessins coloriés* alla creazione della manifattura di vasi e ornamenti di architettura in terracotta di Mortefontaine. Iniziative che, come l'Accademia, beneficiarono del sostegno speciale del governo francese, furono ampiamente pubblicizzate dagli stessi fratelli romani e spesso ben accolte da una parte della stampa coeva; ma, al contempo, anche queste duramente criticate.

In merito alla serie dei *Dessins coloriés*, il ritrovamento di un inedito catalogo⁴⁴ ha permesso di riprendere e sviluppare alcune riflessioni sollevate da un precedente studio di Udolpho van de Sandt⁴⁵, nonché di colmare alcune lacune, attraverso l'identificazione di nuove incisioni ascrivibili alla Calcografia Piranesi, attualmente conservate in diverse biblioteche di Parigi (Mazarine, Arsenal e Département des Estampes della Bibliothèque Nationale). Tra le più rilevanti acquisizioni, e insieme tra i migliori risultati di simile collezione, rientrano le opere di Louis-François Cassas, e in particolare

la serie delle *Huit Vues des Collines de Rome* (fig. 3)⁴⁶.

Nel caso della manifattura di vasi e ornamenti d'architettura in terracotta creata dai Piranesi a Mortefontaine, il *Catalogue des sculptures plastiques*⁴⁷ costituisce una testimonianza ancor più significativa, poiché dell'eterogenea produzione sembrerebbe essere sopravvissuto ben poco. L'unico esemplare rintracciato è oggi conservato presso la biblioteca Paul Marmottan di Boulogne-Billancourt, che il medesimo storico contribuì ad allestire e a fornire dei materiali riuniti nel corso di un'intera vita consacrata allo studio della storia del Primo Impero (figg. 4 a, 4 b). Nell'inventario della raccolta dell'istituto, redatto nella prima metà del XX secolo, il manufatto veniva così presentato: «un petit vase décoratif de forme ovoïde, couvercle à tête de sphinx, anse avec serpent enroulé en torsade, provient de la fabrique des Piranesi, terre noire de Morfontaine»⁴⁸.

Possiamo avere un'idea dell'ampio ventaglio di oggetti prodotti dalla manifattura di Mortefontaine grazie ad un'incisione firmata dallo stesso Francesco Piranesi e pubblicata nel settembre 1806 su «Athenaeum» (fig. 5) – rivista fondata da Louis-Pierre Baltard, «architecte et graveur», e di cui i due fratelli romani divennero editori, dal luglio dello stesso anno⁴⁹. Gli oggetti raffigurati nell'incisione venivano elencati nell'articolo corrispondente, dal titolo *Manufature de plastique*, dove, se la sigla «K» può creare qualche incertezza sull'autore, nessun dubbio può invece sorgere sul suo fine promozionale: «Déjà sont sortis de leur manufature les objets que l'on voit gravés dans la planche que nous joignons à cette notice, et un grand nombre d'autres de divers genres; des trépieds, des bas-reliefs, des vases, des urnes, des frises, des corniches, des groupes, des bustes, des animaux, &c. Tous les objets



3. L.-F. Cassas, J.-L. Bance, Le Mont Capitoline, l'une des Sept Collines de Rome, Paris, Bibliothèque Nationale de France

4 a, 4 b. Manifattura Piranesi di Morfontaine, Vaso con coperchio a testa di sfinge, Boulogne-Billancourt, Bibliothèque Marmottan



qui sont présentés dans cette planche, groupés d'une manière pittoresque dans un des bosquets de leur fabrique de Plailly, sont maintenant exposés sous les portiques des Invalides»⁵⁰.

Di simili oggetti, presentati con il motto *labor omnia vincit*, e derivanti dal repertorio piranesiano – in particolare il trofeo, il sarcofago egizio e i tripodi –, si dice non solo che erano già stati realizzati ma anche esibiti in occasione della contemporanea Esposizione dei prodotti dell'industria francese, allora in corso sotto i portici allestiti presso l'Esplanade des Invalides. Sulla partecipazione a tale prestigioso evento da parte dell'impresa Piranesi la rivista ritornò in più occasioni durante la sua breve storia. Nello stesso numero veniva pubblicato un interessante articolo in cui si commentavano gli allestimenti delle varie edizioni,

offrendo inoltre un'immagine di quella corrente (fig. 6)⁵¹. L'autore dell'articolo si compiaceva anche della reazione del pubblico alla vista dei prodotti della manifattura: «Toutes les personnes qui ont vu ces objets ont été étonnées de la finesse et de la légèreté de la terre dont ils sont fabriqués». E proseguiva sottolineando come i fratelli Piranesi non si fossero limitati a far eseguire solamente articoli di lusso, «de pure décoration», ma che si erano dedicati anche alla produzione di oggetti di uso comune («d'une utilité générale»), cosicché «Tout doit faire espérer que cette manufacture deviendra une des plus importantes de ce genre; elle offre et l'agréable et l'utile, puisqu'elle fournit toute espèce de sculpture de la plus grande beauté, du plus beau poli, ainsi que les vases et ustensiles nécessaires à la vie commune»⁵².

A dispetto di simili aspettative e, soprattutto, nonostante il considerevole sostegno offerto dal fratello di Napoleone, Giuseppe Bonaparte, sarebbe stata proprio la manifattura di Mortefontaine a portare al fallimento economico il suo principale quanto incauto fondatore: Francesco Piranesi.

Nel 1809 veniva steso da Del Pozzo e Degérando, su incarico del governo, un accurato *Rapport* al fine di determinare le cause di tale fallimento⁵³. Per ciascuna delle tre diverse tipologie di prodotti realizzati dalla manifattura venivano illustrate e argomentate le relative ragioni dell'insuccesso. Alla prima categoria, le sculpture plastiques decoratives, non veniva dedicato ampio spazio: ci si limitava a definirle «peu accommodées au goût des consommateurs français», sottolineando che, a differenza di quanto sostenuto dagli stessi Pi-

5. F. Piranesi, *Monuments antiques fabriqués en terre étrusque de Mortefontaine, découverte l'an 1801 par Piranesi, et exécutés à Plailly propriété de S.M. le Roy des deux Siciles, exposés dans le Bosquets plantés d'après l[es] dessins de le Nautre, in «Atthe-neum», I, 9, septembre 1806, fasc. 4, Paris, Bibliothèque Nationale de France*





6. L. Bonvalet da J.-L. Bance, Portiques pour l'Exposition des produits de l'industrie, in «Athenaeum», I, 9, septembre 1806, fasc. 1, Paris, Bibliothèque Nationale de France

ranesi, il loro prezzo era troppo elevato. Quest'ultimo rimprovero era rivolto anche alla produzione dei vasi cosiddetti etruschi, in merito ai quali si concludeva: «Il n'est personne aujourd'hui qui ne préfère des bronzes et des porcelaines à des semblables imitation, et encore ici l'élévation du prix éloigne les acheteurs». Diverso, invece, il caso della terza e ultima tipologia: i vasi semplici. Di questi ultimi si riferiva come avessero trovato un notevole successo di mercato, specialmente nella decorazione dei giardini. Nonostante si riconoscesse loro una indiscutibile «beauté des formes», la conclusione restava negativa, definendo simile produzione «presque étrangère aux Beaux-arts». Nel valutare ciò che meritava di essere sottratto alle mani dei creditori cui era stato costretto a ricorrere Francesco per sostenere le molteplici attività intraprese, i commissari hanno espresso il loro prezioso giudizio nel merito. Era fuori di-

scussione che si dovessero salvare ad ogni costo i rami della Calcografia, comprendendo insieme alle incisioni di mano di Giovanni Battista anche quelle proseguite da Francesco a Parigi. Di segno completamente opposto il parere dei commissari sulle altre attività intraprese dai Piranesi. Alla produzione dei *Dessins coloriés* ed alla manifattura di Mortefontaine si rimproverava, soprattutto, di aver voluto sostituire «la main inspiré du génie par le froid outil du manufacturier». Eppure, solo pochi anni prima, il già menzionato Landon aveva sottolineato come i diversi volumi che componevano l'opera piranesiana avrebbero potuto interessare «tous les établissements qui s'occupent des arts d'imitation, d'embellissement, et qui portent en France au plus haut degré de perfection, soit les fabriques de porcelaine et de terres cuites [...]; soit les manufactures de meubles et de papiers peints, dont aujourd'hui, grâce aux bel-

les combinaisons des Anciens, les modèles sont variés à l'infini»⁵⁴. Il pensiero del critico francese rifletteva le idee più avanzate dell'epoca in merito non soltanto alla riproduzione dell'antico, ma all'inserimento di tale riproduzione in una prospettiva industriale. Iniziava allora a diffondersi e ad affermarsi l'idea della necessità di passare da una riproduzione artigianale a una tecnica su più ampia scala. Un passaggio che, come testimonia il fallimento dell'impresa Piranesi, si rivelò non privo ostacoli⁵⁵.

Il giudizio dei commissari sancì il destino della Calcografia dei fratelli Piranesi in Francia, nonché delle sue opere. Risultano, infatti, dispersi sia i rami da cui erano tratti i *Dessins coloriés* – miglior sorte hanno subito le relative incisioni, gran parte delle quali sono ancora conservate all'interno delle collezioni delle diverse biblioteche parigine – sia dei prodotti della manifattura di Mortefontaine.

Così come suggerito dal *Rapport*, furono tutelati solamente i rami della Calcografia Piranesi contenenti l'opera di Giovanni Battista, insieme alle serie proseguite da Francesco. In seguito alla morte di quest'ultimo, avvenuta a Parigi il 24 gennaio 1810⁵⁶, la

Calcografia fu acquistata dalla famosa stamperia parigina Firmin Didot Frères, che ne continuò le tirature sino alla fine del 1838, per poi venderla, il 19 dicembre, alla Calcografia Camerale di Roma, dove ancora oggi si conservano i rami incisi da Gio-

vanni Battista e Francesco Piranesi, mantenendo «l'ordinamento col quale ebbe a riceverli»⁵⁷.

Valeria Mirra
Archivio del Moderno,
Accademia di architettura,
Mendrisio

NOTE

Il presente articolo espone alcuni risultati delle ricerche condotte per la mia tesi di dottorato, intitolata *Un'impresa culturale e commerciale: la Calcografia Piranesi da Roma a Parigi (1799-1810)*, tutors Liliana Barroero e Orietta Rossi Pinelli, tutor esterno Letizia Tedeschi, Scuola Dottorale in *Culture della trasformazione della città e del territorio*, Università di Roma Tre XXIII ciclo. Il lavoro è nato e si è sviluppato all'interno del progetto dedicato a La cultura architettonica italiana e francese in epoca napoleonica, diretto da Daniel Rabreau e Letizia Tedeschi, promosso dall'Archivio del Moderno dell'Accademia di architettura dell'Università della Svizzera italiana e dal Centre Ledoux, Université Paris I Panthéon-Sorbonne INHA, in collaborazione con la Scuola Dottorale dell'Università Roma Tre. Colgo l'occasione per ringraziare Liliana Barroero, Orietta Rossi Pinelli e Letizia Tedeschi, per i puntuali suggerimenti e il costante sostegno con cui hanno seguito il mio lavoro, dalle sue fasi iniziali fino al presente contributo. Ringrazio inoltre Monique Mosser e Daniel Rabreau per i consigli e le indicazioni relativi alle collezioni e ai repertori francesi, preziosi nell'indirizzare e guidare le ricerche svolte a Parigi.

¹ *Calcographie de Piranesi. Prospectus*, Paris an VIII (1800), p. 1. Il documento, contenuto all'interno della raccolta *Publications et notes sur les Piranesi, 1794-1840*, conservata presso il Département des Estampes della Bibliothèque Nationale de France, a Parigi (Yd.221.a.4^o), è stato segnalato da G. Erouart, M. Mosser, *À propos de la «Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.-B. Piranesi»: origine et fortune d'une biographie*, in G. Brunel (a cura di), *Piranesi et les Français*, atti del convegno (Roma, Villa Medici, 12-14 maggio 1976), Roma, 1978, p. 217.

² M. Calvesi, *Giovanni Battista e Francesco Piranesi*, catalogo delle mostre (Roma, Calcografia Nazionale, 1967-1968), Roma, 1968.

³ G. Erouart, M. Mosser, *À propos de la «Notice historique sur la vie»*, cit., pp. 213-256.

⁴ R. Caira Lumetti, *La cultura dei Lumi tra Italia e Svezia. Il ruolo di Francesco Piranesi*, Roma, 1990.

⁵ W. Szambien, *Le Musée d'architecture*, Paris, 1988, trad. it. *Il museo di architettura*, presentazione di G. Muratore, Bologna, 1996.

⁶ Una conferma viene dalla nomina, nel 1783, di Francesco Piranesi ad agente artistico del re di Svezia Gustavo III, cfr. R. Caira Lumetti, *La cultura dei Lumi*, cit., p. 35 e sgg.

⁷ Cfr. A.M. Rao, *Esuli. L'emigrazione politica italiana in Francia (1792-1802)*, prefazione di G. Galasso, Napoli, 1992.

⁸ Cfr. *État des citoyens romains, ou attachés à la République Romaine, et non militaires qui ont suivi l'armée française depuis Civita-vecchia*, redatto al lazzaretto di Marsiglia il 15 brumaio VIII (5 novembre 1799), documento conservato presso gli Archives du Ministère des Affaires Étrangères, Paris (*Mémoires et Documents, Italie*, 13, pièce 35, c. 65 r-v), citato da A.M. Rao, *Esuli*, cit., pp. 254-255, 356, 358; «La Décade philosophique, littéraire et politique», 23, 7, 10 Frimaire an VIII (30 novembre 1799), p. 431; «Journal des Arts», 31, 5 nivôse an VIII (26 dicembre 1799), p. 15.

⁹ «Journal des Arts», 48, 30 ventôse an 8 (21 marzo 1800), p. 5.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Cfr. «La Décade philosophique», 25, 22, 10 floréal an VIII (29 aprile 1800), pp. 227-228.

¹² Ho scelto di adottare la stessa terminologia utilizzata dai Piranesi per indicare simile ramo della loro produzione. Tale formula tradiva l'intento di rendere il più difficile possibile riuscire a distinguere le incisioni, colorate con diverse tecniche (acquerello, gouache e pittura ad olio), da disegni originali. Si trattava di una prassi già sperimentata nella Roma di fine XVIII secolo – celebri i risultati ottenuti dalla coppia Volpato-Ducros con le loro vedute della capitale pontificia e dei suoi dintorni, alcune delle quali recentemente esposte in occasione della mostra *Roma e l'Antico. Realtà e Visione nel '700*, cfr. il relativo catalogo, a cura di C. Brook e V. Curzi, Milano 2010, pp. 404-405, cat. II, 19 a-b (con bibliografia pre-

cedente). Sugli esemplari pervenuti dei cataloghi di vendita dei *Dessins coloriés* pubblicati a Parigi dai fratelli Piranesi si tornerà più avanti.

¹³ L'incisione è firmata «Barberi et Piranesi délineaverunt». La firma di Giuseppe Barberi (1746-1809) costituisce un'evidente prova di una collaborazione parigina dell'architetto – ritrovatosi, indigente, ai margini del gruppo degli esuli romani – con i fratelli Piranesi, finora solamente ipotizzata: cfr. S. Pace, *Giuseppe Barberi (1746-1809)*, in A. Cipriani, G.P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il barocco: apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia, 1780-1820*, catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 19 aprile-19 maggio 2007), Roma, 2007, p. 383.

¹⁴ Cfr. M. Régalo, *Un Milieu intellectuel: «La Décade philosophique»*, 1794-1807, Lille-Paris, 1976.

¹⁵ «La Décade philosophique», 23, 7 10 frimaire an VIII (30 novembre 1799), p. 431.

¹⁶ Sui circoli degli *Idéologues*, e sull'importanza anche politica da loro rivestita, cfr. S. Moravia, *Il tramonto dell'Illuminismo. Filosofia e politica nella società francese (1770-1810)*, Roma-Bari, 1986 (prima ed. 1968), p. 445 sgg.

¹⁷ *Calcographie de Piranesi, Prospectus*, cit., p. 2.

¹⁸ Alla figura di Ennio Quirino Visconti (1751-1818) ha dedicato numerosi contributi Daniela Gallo: cfr. *I Visconti. Una famiglia romana al servizio dei papi, della Repubblica, di Napoleone*, in «Roma moderna e contemporanea», II, 1, 1994, pp. 77-92; Ead., *L'ideologia imperiale e l'«iconographie ancienne» di Ennio Quirino Visconti*, in *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica. A proposito del Trattato di Tolentino*, atti del convegno (Tolentino, 18-21 settembre 1997), Roma, 2000, pp. 55-77; infine, la stessa studiosa ha curato una dettagliata biografia storico-critica di Visconti, consultabile sul sito dell'INHA: <http://www.inha.fr>, sezione «Publications», cartella «Dictionnaire critique des historiens de l'art». Su Ennio Quirino Visconti si veda inoltre il contributo di O. Rossi Pinelli, *Osservare, confrontare, du-*

bitare: Ennio Quirino Visconti e i fondamenti della storia dell'arte antica, in A. Campitelli (a cura di), *Villa Borghese. I principi, le arti, la città dal Settecento all'Ottocento*, catalogo della mostra (Roma 2003-2004), Milano, 2003, pp. 123-130.

¹⁹ *Calographie de Piranesi. Prospectus*, cit., p. 3, n. 1. A Jacques-Guillaume Legrand (1743-1807) si deve la già citata *Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.-B. Piranesi*, destinata ad essere posta «à la tête de la nouvelle édition des œuvres de Piranesi, imprimées à Paris l'an 8 et 9», e che risulta quindi strettamente legata al progetto avanzato nel *Prospectus*, cfr. G. Erouart, M. Mosser, *À propos de la «Notice historique»*, cit., pp. 213-256. Su Legrand, una delle personalità più significative nel panorama artistico della Parigi a cavallo tra XVIII e XIX secolo, la cui fama è legata non solo all'attività di architetto, ma anche, e soprattutto, alla produzione teorica, di storico e critico dell'architettura, cfr. ora W. Szambien, J. Toda, *Une bibliothèque commune? Legrand et Molinos, une association complexe*, in O. Medvedkova (a cura di), *Bibliothèques d'architecture / Architectural libraries*, Paris, 2009, pp. 243-254; J. Toda, *«Combien le vulgaire ignorant n'a-t-il pas débité d'absurdités». L'architecture de l'époque des Lumières vue par Jacques-Guillaume Legrand*, in C. Henry, D. Rabreau (a cura di) *Le public et la politique des arts au siècle des Lumières*, atti del convegno (Paris, Galerie Colbert, 17-19 dicembre 2009), Bordeaux-Paris, 2011, pp. 333-345.

²⁰ All'architetto Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834), al contributo teorico che questi seppe offrire con i suoi trattati e con il suo insegnamento all'École Polytechnique, ha dedicato un fondamentale studio W. Szambien: *Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834). De l'imitation à la norme*, Paris, 1984, trad. it. *Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834). Il metodo e la norma nell'architettura*, Venezia, 1986. In particolare, sulla collaborazione di Durand con Legrand cfr. cap. 11, *L'instaurazione della tipologia architettonica*, pp. 143-160.

²¹ È in rapporto all'attività di insegnamento all'École Polytechnique (svolta a partire dal 1796), che vanno inquadrati i due più importanti scritti teorici di Durand: il suddetto *Recueil*, «un manuale storico comparativo sui differenti generi di edifici», edito tra il 1799 e il 1801, e, due anni più tardi, il tomo I del *Précis des leçons d'architecture*, che riassume il suo insegnamento, completato nel 1805 dal secondo volume che espone le «convenienze particolari» degli edifici. Cfr. W. Szambien, *Jean-Nicolas-Louis Durand*, cit., p. 21 e sgg.; per l'investimento dell'architetto francese nell'impresa dei fratelli Piranesi cfr. in particolare pp. 24-25, 153.

²² *Le Antiquités de la France* di Charles-Louis Clérissieu, pubblicate nel 1778, furono successivamente riedite, con un

«texte historique et descriptif par J.-G. Legrand», nel 1804. Tuttavia, al primo volume, dedicato ai *Monumens de Nîmes*, non sarebbe mai seguito il secondo, «qui comprend celles [les Antiquités] d'Orange, d'Arles, d'Autun» e che i Piranesi volevano cogliere l'occasione di pubblicare.

²³ In riferimento alle opere di questi artisti, i Piranesi specificavano in nota al loro *Prospectus*: «L'éditeur n'ignore point quelles immenses ressources il trouverait dans ceux du cit. Léon Dufourny, Architecte, membre de l'Institut national, pour mettre au jour les Antiquités de la Sicile. Le cit. Dufourny ne s'est pas contenté de les dessiner avec la plus grande exactitude, il les a décrites avec autant de précision que de discernement. Les Vues du même pays pittoresquement et savamment dessinées par le cit. Cassas, avant les voyages de Syrie, Phénicie, Palestine, Istrie et Dalmatie qu'il publie en ce moment, pouraient former un riche supplément à ces collections, et augmenter de plus en plus le domaine des Arts et de l'Antiquité», *Calographie de Piranesi, Prospectus*, cit., pp. 3-4, n. 2.

²⁴ *Ibid.*, p. 4.

²⁵ Charles-Paul Landon (1760-1826), pittore, critico d'arte, incisore, editore e giornalista, aveva fondato il «Journal des Arts» nel 1799; collaborava inoltre con la «Gazette de France», la «Décade philosophique» e il «Moniteur Universel». Una sua biografia storico-critica, corredata dal catalogo delle sue opere nonché da una ricca bibliografia ragionata, è stata curata da C. Savetier ed è consultabile sul sito dell'INHA: <http://www.inha.fr>, sezione «Publications», cartella «Dictionnaire critique des historiens de l'art».

²⁶ «Journal des Arts», 99, 15 frimaire an IX (6 dicembre 1800), pp. 421-422.

²⁷ Sul Collège de Navarre cfr. *La montagne Sainte-Geneviève. Deux mille ans d'art et d'histoire*, catalogo della mostra (Paris, Musée Carnavalet, 24 marzo-24 maggio 1981), a cura del Comité des fêtes de la Marie annexe du 5ème arrondissement, Paris, 1981, pp. 208-209, cat. 435-436.

²⁸ Fu allora, a causa degli interventi necessari all'istituzione dell'École Polytechnique, che gli edifici che componevano l'antico complesso del Collège de Navarre vennero in gran parte demoliti o radicalmente modificati, all'esterno come nelle divisioni interne. Cfr. H. Tarry, *L'École Polytechnique: son installation au Collège de Navarre*, in «Bulletin de la Montagne Sainte-Geneviève et ses abords», I, 1895-1896, pp. 150-160.

²⁹ Cfr. in particolare: «La Décade philosophique», 34, 28, 10 messidor an X (29 giugno 1802), pp. 60-61; 34, 33, 30 thermidor an X (18 agosto 1802), p. 379.

³⁰ F.W. Blagdon, *Paris as it was and as it is, or a Sketch of the French capital illustrative of the effects of the Revolution, with respect to sciences, literature, arts, religion, education, manners and amuse-*

ments, comprising also a correct account of the most remarkable national establishments and public buildings, in a series of letters written by an English traveller during the years 1801-2 to a friend in London, London, 1803, vol. II, Letter LXXXII, pp. 515-521.

³¹ J.C. Nattes, *Versailles, Paris, and Saint Denis; or a series of views from drawings made on the spot*, by J. C. Nattes, illustrative of the capital of France, and the surrounding places. With an historical and descriptive account, London, s.d. [1809], tav. XXX. La tavola è stata precedentemente pubblicata in *La montagne Sainte-Geneviève*, cit., p. 209, cat. n. 435. Su John Claude, o Jean Claude, Nattes (c. 1765-1822), esponente della prima generazione di acquerellisti, nonché membro fondatore della Watercolour Society, cfr. A. Flood, *Jean Claude Nattes in London*, in «London topographical records», XXX, 2010, pp. 95-114 (con indicazioni bibliografiche).

³² Solo di Pietro, infatti, risulta documentata nel primo quarto del XIX secolo un'attività a Parigi, così come la sua iscrizione e il suo domicilio al Collège de Navarre, dall'ottobre 1801 almeno fino al luglio 1803, cfr. G. Hubert, *Les sculpteurs italiens en France sous la Révolution, l'Empire et la Restauration*, 1730-1830, Paris, 1964, che analizza l'attività dello scultore italiano alle pp. 122-126. Per l'identificazione dell'opera di Pietro rispetto a quella dei numerosi componenti della famiglia Cardelli cfr. M. P. Worley, *Identifying Pietro Cardelli (1776-1822) and his oeuvre: from the Salon of 1804 in Paris to the Pediment of the Cabildo in New Orleans*, in «Gazette des beaux-arts», VI, 122, 1993, pp. 41-50.

³³ Sulla figura di Francesco Belloni e sul ruolo da lui giocato nell'introduzione dell'arte del mosaico a Parigi cfr. H. Lavagne, *Francesco Belloni et la naissance de l'art de la mosaïque à Paris sous la Révolution et l'Empire*, in L. Tedeschi, D. Rabreau (a cura di), *L'architecture de l'Empire entre France et Italie. Institutions, pratiques professionnelles, questions culturelles et stylistiques (1795-1815)*, Mendrisio-Cinisello Balsamo 2011.

³⁴ Così come per i Piranesi, la carriera in Francia di Belloni fu resa possibile grazie al sostegno di personalità del mondo politico e culturale che scommisero sul progetto di creare una scuola di mosaico a Parigi, per ragioni artistiche, ma anche commerciali. Sull'argomento, che costituisce pertanto un interessante parallelo con la vicenda dei figli del celebre incisore, cfr. H. Lavagne, *Francesco Belloni*, cit.

³⁵ Così si esprime, in particolare, Blagdon: «The principal pile of building is crowned by a *Belvedere*, which commands an extensive view of Paris, and seems calculated for promoting the inspirations of genius» (F.W. Blagdon, *Paris as it was and as it is*, cit., vol. II, p. 519).

³⁶ «La Décade philosophique», 34, 28, 10 messidor an X (29 giugno 1802), p. 61.

³⁷ «Journal des Arts», 214, 20 messidor an X (9 luglio 1802), pp. 77-84. L'articolo, dal titolo *Académie des Beaux-Arts, établie au Collège de Navarre, par les frères Piranesi*, è firmato «L. V.».

³⁸ *Ibid.*, p. 81.

³⁹ *Ibid.*, p. 82.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 83.

⁴¹ Cfr. H. Tarry, *L'École Polytechnique*, cit., 1895-1896, p. 158 sgg., in cui sono trascritti i documenti relativi alla «Translation de l'École Polytechnique au Collège de Navarre», custoditi negli archivi dell'istituto e facenti esplicito riferimento ai Piranesi. Questi ultimi citano «l'ancien collège des Grassins, rue des Amandiers, près du Panthéon» nelle pubblicazioni successive al 1805, cfr. ad esempio il raro *Prospectus* intitolato *Calcographie Piranesi et son dépôt général des beaux-arts à Paris*, [Paris] 1807, conservato presso la Bibliothèque Nationale de France, a Parigi (4-V36-52).

⁴² N.-A.-G. Debray, *Le Cicerone parisien ou l'indicateur, en faveur de ceux qui fréquentent la capitale, soit pour leurs affaires, soit pour leur plaisir. Ouvrage orné d'un plan routier de la ville, de ses faubourgs et de ses nouveaux embellissements*, Paris, 1808, pp. 108-109. Nonostante una simile premessa il giudizio di Debray sull'impresa Piranesi non era del tutto negativo poiché egli aggiungeva di seguito: «Quoi qu'il en soit, leur cabinet, situé près de la porte d'entrée du Palais-Royal, mérite d'être visité par les amateurs: on y trouve tout ce que les arts, appartenant au dessin, peuvent offrir d'intéressant en gravure, sculpture, peinture, mosaïque, aquarelles, paysages; vues coloriées de Rome, de Grèce, d'Égypte, etc. Les frères Piranesi sont auteurs et propriétaires d'une nombreuse suite de planches qui représentent tous les monuments de Rome».

⁴³ Nella già citata raccolta *Publications et notes sur les Piranesi*, conservata presso il Département des Estampes della Bibliothèque Nationale de France, il sopra esaminato *Prospectus* è infatti seguito da tre cataloghi, pressoché identici, intestati *Calcographie des Piranesi frères. Œuvres de Jean-Baptiste et de François*, recanti il riferimento al nuovo domicilio parigino: «Dépôt des machines», rue de l'Université n. 296, e la medesima data: «An VIII». La raccolta non ha una nume-

razione complessiva; i cataloghi qui menzionati si compongono di 19 pagine a stampa; la data è posta in conclusione a ciascun documento.

⁴⁴ *Catalogue des vues de monuments antiques et modernes, et de sites célèbres du Globe; Exécutées avec leurs accessoires, à l'huile, à la gouache et à l'aquarelle, et publiées à Paris, par les Piranesi*, Paris, s.d. [1802-1803], 8 pp. Mi è stato possibile rintracciare due esemplari del *Catalogue*: uno presso la Bibliothèque Nationale di Parigi (4-V36-1029); l'altro presso gli Archives Nationales (Administration du Sénat, comptabilité, budget; correspondance, administration générale, Dossier 430). Poiché quest'ultimo esemplare è inserito all'interno di un *Dossier* che comprende alcuni documenti presentati nell'ambito della seduta del Senato del 3 thermidor an XI (22 luglio 1803), è possibile individuare in tale data un termine *ante quem*.

⁴⁵ U. van de Sandt, *La Chalcographie des frères Piranesi: quelques avatars de la gravure au trait*, in «Bulletin de la société de l'histoire de l'art français», 1978 (1980), pp. 207-220. Il contributo di van de Sandt si basa sull'analisi di un secondo catalogo dei *Dessins coloriés: Académie des Beaux-Arts des Piranesi. 1^{re} et IV^e classe. Peinture. Notice indicative des Monuments et des Sites les plus remarquables du globe, exécutés avec tous leurs accessoires, à l'huile, à l'aquarelle et à la Gouache, et publié par les Piranesi*, s.l. [Paris], s.d. [1802-1803], 16 pp. L'unico esemplare finora rinvenuto di questo catalogo è conservato presso la Bibliothèque Nationale di Parigi (VP-3059).

⁴⁶ Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ars. EST-1460, pl. 8-10, 11, 13, 19-21, 23. Un altro esemplare della serie è conservato presso la Bibliothèque Mazarine, sempre a Parigi: Hors rang n. 7970, pl. 3-12. Su Louis-François Cassas (1756-1827) cfr. A. Gilet, U. Westfeling, P. von Zabern (a cura di), *Louis-François Cassas, 1756-1827, dessinateur-voyageur, Im Banne der Sphinx*, catalogo della mostra (Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 22 aprile-19 giugno 1994; Tours, Musée des Beaux-Arts, 19 novembre 1994-30 gennaio 1995), Mainz am Rhein, 1994.

⁴⁷ *Catalogue des sculptures plastiques, Faites avec une argile nouvellement découverte à Montmélan, commune de Morfontaine, exécutées dans les ateliers des Piranesi, à Plailly, département de*

l'Oise, arrondissement de Senlis, Paris, s.d. [1802-1803], 4 pp. Mi è stato possibile rintracciare due esemplari del *Catalogue*: uno presso la Bibliothèque Nationale de France, a Parigi (4-V36-1028); l'altro presso gli Archives Nationales, a Parigi (Administration du Sénat, comptabilité, budget; correspondance, administration générale, Dossier 430). Come per il sopracitato *Catalogue des vues de monuments antiques et modernes* quest'ultimo esemplare permette di stabilire un termine *ante quem* al 3 thermidor an XI (22 luglio 1803).

⁴⁸ P. Fleuriot de Langle, *Bibliothèque Paul Marmottan. Guide analytique*, Boulogne-sur-Seine, 1938, p. 78, n. 197.

⁴⁹ Una breve scheda su tale rivista si trova in B. Lemoine, H. Lipstadt, *Catalogue raisonné des revues d'architecture et de construction en France*, Paris, [1985], vol. I, 1800-1914, pp. non numerate (volume dattiloscritto, consultabile presso la biblioteca dell'INHA, a Parigi).

⁵⁰ «Athenaeum», I, 9, septembre 1806, fasc. 4, p. 4.

⁵¹ *Ibid.*, fasc. 1, pp. 1-6; articolo firmato «C. C.».

⁵² *Ibid.*, fasc. 4, p. 5.

⁵³ Del Pozzo, Degerando, *Rapport à sa Majesté sur la situation du S.r Piranesi, propriétaire d'un établissement de Chalcographie à Paris*, 30 mars 1809 (ANP, Instruction publique, Beaux-arts, Dossier 19, Secrétariat, Demandes et réclamations d'artistes, An VI-1811, *Affaire Piranesi*). Le carte del *Dossier* non sono numerate; le citazioni che seguono sono tratte dal paragrafo 4 del *Rapport*: «Du degré et du genre d'intérêt que peuvent mériter les établissements des Piranesi». Il documento è stato segnalato da G. Erouart, M. Mosser, *À propos de la «Notice historique»*, cit., p. 219.

⁵⁴ «Journal des Arts», 99, 15 frimaire an IX (6 dicembre 1800), p. 421.

⁵⁵ Cfr. W. Szambien, *Le Musée d'architecture*, cit., in particolare pp. 99-103.

⁵⁶ Alcuni articoli apparsi sulla stampa coeva ne riportavano la notizia, cfr. «Journal des Arts», samedi 27 Janvier 1810, p. 2 e jeudi 1^{er} février 1810, pp. 1-2; «Annales de l'architecture et des arts», 1810, I, pp. 50-51.

⁵⁷ C.A. Petrucci, *Catalogo generale delle stampe tratte dai rami incisi posseduti dalla Calcografia Nazionale*, Roma, 1953, p. 239.

