

The image is a collage of 12 panels, each showing a different aerial view of a landscape. The panels are arranged in a 4x3 grid. The top row shows a dark, hazy landscape. The second row shows a landscape with a winding river and fields. The third row shows a landscape with a large, flat area and a winding river. The bottom row shows a landscape with a winding river and fields. The text 'AHR' is overlaid on the top-left panel, and 'ArchistoR' is overlaid on the middle-right panel. The page number '21 | 24' is overlaid on the bottom-right panel.

AHR

ArchistoR

archistor.unirc.it

ArchHistoR architettura storia restauro - architecture history restoration
anno XI (2024) n. 21

ISSN 2384-8898

Comitato scientifico internazionale:

Maria Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares, Monica Butzek, Jean-François Cabestan, Alicia Cámara Muñoz, David Friedman, Alexandre Gady, Jörg Garms, Miles Glenndinning, Mark Wilson Jones, Loughlin Kealy, Paulo Lourenço, David Marshall, Werner Oechsln, José Luis Sancho, Dmitrij O. Švidkovskij

Comitato direttivo:

Tommaso Manfredi (direttore responsabile), Giuseppina Scamardi (direttore editoriale), Antonello Alici, Salvatore Di Liello, Paolo Faccio, Mariacristina Gianbruno, Bruno Mussari, Annunziata Maria Oteri, Francesca Passalacqua, Edoardo Piccoli, Renata Prescia, Nino Sulfaro, Fabio Todesco, Guglielmo Villa

Journal manager: Giuseppina Scamardi

Graphic editor: Maria Rossana Caniglia

Layout editor: Martina La Mela

Editore: Università *Mediterranea* di Reggio Calabria - Laboratorio CROSS. Storia dell'architettura e restauro

Progetto grafico: Nino Sulfaro

Segreteria di redazione: Martina La Mela

La rivista è ospitata presso il Servizio Autonomo per l'Informatica di Ateneo

In copertina: (Albania) La Valle del Drino dalla strada per il Monte Çajupi (foto F. Pompejano, 2022)



Sommario

Margherita Antolini, <i>Palchi, cori e cantorie: l'architettura a servizio della musica a Roma tra Seicento e Settecento</i>	4
Janine Barrier, <i>Louis-Joseph Le Lorrain (1715-1759) ou les balbutiements du goût à la grecque</i>	24
Giuliana Randazzo, « <i>À la lisière du Sahara</i> »: <i>la Tunisia di Charles-Joseph Tissot tra paesaggi, città e architetture</i>	48
Abdenmour Oukaci, <i>Filiation et architecture des immeubles d'appartements édifiés dans la ville d'Alger au 19^{ème} siècle et au début du 20^{ème} siècle</i>	92
Federica Pompejano, Gjergji Islam, Elena Londo, <i>The Production of (Public) Space in Rural Socialist Albania: Two Case Studies in the Drino Valley</i>	126



Stages, Choirs and “Cantorie”: Architecture at the Service of Music in Rome between the 17th and 18th Centuries

Margherita Antolini

Between the 17th and 18th centuries, scenography represents a profitable source of work for architects in Rome, and a great opportunity to get in touch with a noble and international clientele. Numerous studies have tackled the scenographies of public and private theatres in Rome, of the great Macchine delle Quarantore and for the festival of the China, of catafalques and triumphal arches, also for the large volume of paintings and etchings representing them. However, the work of the architect – and of the array of craftsmen surrounding them – extends far beyond the design of the machines; squares, courtyards, halls and churches needed to be set up in order for the musician to perform and for the public to participate according to formalities strictly defined by the ceremonial. This study aims to analyze the construction of stages and temporary choirs as a point of contact between performance practice and construction through the analysis of numerous examples provided by the celebrations staged by Cardinal Pietro Ottoboni, one of the most active patrons of sacred and profane performances between the end of the 17th and the first half of the 18th century.

Palchi, cori e cantorie: l'architettura a servizio della musica a Roma tra Seicento e Settecento

Margherita Antolini

La quotidianità artistica e sociale romana di fine Seicento era una costellazione di eventi mondani di natura spettacolare, in cui ogni ricorrenza dava occasione di allestire una piazza, un cortile, una facciata, un palazzo. La rinomata passione per gli intrattenimenti teatrali e musicali dell'élite non era un tratto distintivo solamente della sfera profana, ma trovava riscontro anche in quella sacra nel modello di educazione promosso dai gesuiti, che a partire dalla Controriforma avevano fatto del teatro uno degli strumenti di istruzione alla devozione principali secondo il motto "insegnare, dilettere, commuovere". Così, il calendario annuale per quanto riguarda gli intrattenimenti spettacolari non era scandito solo dalle stagioni teatrali e dal carnevale, a cui si affiancavano le varie feste private promosse da ambasciatori, nobili e porporati¹, ma si arricchiva di una serie di occasioni liturgiche dall'importante componente spettacolare.

Se nel XVII secolo Roma era stata teatro delle più sfarzose dimostrazioni di potere, nel secolo successivo le difficili condizioni delle casse pontificie e l'avvicinarsi di catastrofi naturali e tensioni militari comportarono una sequela di divieti agli intrattenimenti spettacolari, pur se di sovente sagacemente aggirati². E d'altronde occasioni come il carnevale e la festa della China continuavano

La ricerca qui presentata è parte di uno studio in corso presso il Politecnico di Torino nell'ambito del dottorato in Architettura Storia e Progetto.

1. La scansione degli intrattenimenti carnevaleschi è ampiamente trattata in CLEMENTI 1899.

2. Per l'avvicinarsi dei divieti papali agli spettacoli e la sequela di casi di trasgressione più o meno duramente punita, vedi CAIRO 1989.

a costituire strumenti di diplomazia nell'ambito dei rapporti tra le corone europee e il papato³, sia attraverso la scelta dei soggetti degli allestimenti di carri e macchine, sia attraverso l'applicazione di complessi protocolli ed etichette tra protagonisti e spettatori.

Nel primo Settecento, se da un lato si auspicava una maggiore sobrietà dei costumi, dall'altro non si intendeva rinunciare al tentativo di superare – o almeno pareggiare – la grandiosità degli eventi legati ai grandi visitatori del secolo precedente, come l'ex regina Cristina di Svezia. Soprattutto in questo periodo, i termini "spettacolo e festa" indicavano pratiche organizzate di comunicazione polisemantica inglobante tutti gli aspetti della società⁴. Si trattava di occasioni che si dispiegavano sia nella sfera del potere che (nel caso delle feste pubbliche) in quella popolare, riuscendo a coinvolgere tutti gli strati della popolazione senza valicare i confini gerarchici della società di Ancien régime. Questo comportava la compresenza di livelli comunicativi facilmente comprensibili da un pubblico così variegato e contestualmente mediante la virtuosistica applicazione di schiere di artefici coinvolti nel progetto della festa, capaci di coniugare all'espressione artistica messaggi politici, teologia, filosofia, scoperte scientifiche e archeologiche, conquiste e sconfitte militari, ritrovati tecnici e intrattenimento⁵.

Questo stimolante campo di studio pone tuttavia non poche questioni metodologiche connesse al suo carattere globale. La storiografia ha sempre affrontato con difficoltà fenomeni artistici complessi e con la progressiva specializzazione dei saperi si è acuita la scomposizione in ambiti disciplinari sempre meno comunicanti. Non mancano tuttavia occasioni di contatto e collaborazione tra campi di ricerca tradizionalmente affini: la storia dell'arte e la storia dell'architettura si spartiscono ugualmente lo studio delle scenografie, mentre lo studio dei libretti è conteso tra le discipline letterarie e musicologiche, così come le questioni di prassi rappresentativa e allestimento. Tracciare un quadro bibliografico completo degli studi sulla festa esula dalle finalità e dagli spazi di questo contributo, sia per la loro quantità che per la già citata varietà tematica. Nel campo dell'architettura l'interesse per l'effimero è stato risvegliato e aggiornato criticamente a partire dalla fine degli anni Settanta dalla pubblicazione dei corposi cataloghi curati da Marcello Fagiolo, Maurizio Fagiolo dell'Arco e Silvia Carandini⁶, seguenti l'uscita delle ricerche juvarriane di Mercedes Viale Ferrero connotate dall'unione di architettura teatrale e scenografia⁷. Su questo binomio è fondata una lunga genealogia di ricerche collocanti l'attività scenografica nell'ambito della professione dell'architetto e contestualmente un filone dedicato all'analisi del legame tra

3. POVOLEDO 1985.

4. CARANDINI 2010, p. 158.

5. TORNIAI 1991, p. 98.

6. FAGIOLO DELL'ARCO, CARANDINI 1977-1978; FAGIOLO 1997a; FAGIOLO 1997b; FAGIOLO DELL'ARCO 1997.

7. VIALE FERRERO 1970.

temporaneo e permanente⁸. Questi lavori hanno raggiunto elevati livelli di approfondimento del *modus operandi* dell'architetto/scenografo, ma sono fondamentalmente imperniati sullo studio di un oggetto straordinario (scenografia, macchina, baldacchino ecc.), minuziosamente rappresentato da apposite immagini, e raramente si preoccupano dell'allestimento della *venue*⁹. E ancora più limitate risultano le ricerche riguardanti la morfologia degli spazi dedicati alla musica¹⁰. Un aspetto, che invece interessa molto gli storici della musica, soprattutto in concomitanza con le questioni di prassi rappresentativa, come dimostrano i numerosi studi di Arnaldo Morelli¹¹.

Lo scollamento tra architettura e musica nella storiografia contemporanea incidentalmente corrisponde con la cesura tra la forma d'arte tradizionalmente più legata al concetto di permanenza (l'architettura) con il suo opposto (la musica). Come dimostra – tra le altre – la decorazione della cappella di Santa Cecilia nella chiesa di San Carlo ai Catinari studiata da Bert Treffers¹² in ambito culturale e spirituale, e a volte anche professionale, è quasi impossibile e sicuramente controproducente delineare una linea di separazione tra le due forme d'arte. Alla luce di queste riflessioni, porre l'attenzione sul contributo dell'architettura al servizio della performance musicale si rivela particolarmente utile per chiarire allo stesso tempo l'interazione tra linguaggi nell'ambito della festa e alcuni aspetti delle professioni legate alla costruzione.

Lo spazio della musica: tipologie e morfologie

Così come la festa investiva ogni aspetto della vita pubblica e privata dell'aristocrazia romana, così anche la musica era una presenza imprescindibile in ogni genere di occasione, per cui si usufruiva di strutture stabili come i teatri, o più spesso, si ricorreva a costruzioni temporanee per accomodare sia gli ospiti¹³ che i musicisti e i cantanti, strutture che assumevano forme e dimensioni diverse in funzione del genere da eseguire.

8. Tra questi si segnalano gli interessanti contributi di NOEHLES 1975; HAGER 1989; DELBEKE 2008.

9. Le possibilità offerte dal superamento dei limiti di tale approccio emergono nei lavori monografici di GORI SASSOLI 1994 e MOORE 1998 sulle feste della Cina, che dimostrano il ruolo di tutte le componenti artigianali nella gestione dello spazio della festa.

10. Vedi, a esempio, SPETIA 1987; CAPALBI, ROTONDI, TAMBURINI 1999-2000; SPILA 2017.

11. Per un quadro sintetico delle riflessioni critiche sul legame tra architettura e musica vedi MORELLI 2017; ROCA DE AMICIS 2020.

12. TREFFERS 2001.

13. Per una disamina della posizione e delle tipologie dei palchi per gli spettatori nelle principali feste romane del Settecento vedi FAGIOLIO 1997a, pp. 185-190.

Alla metà del XVII secolo comparve la prima classificazione della musica moderna in base ai generi *ecclesiasticus, cubicularius* e *theatralis*¹⁴; come nota Morelli queste distinzioni si riferivano a un insieme di pratiche compositive ed esecutive, ma nella nomenclatura come nei termini dimostravano uno stretto rapporto con lo spazio di esecuzione¹⁵. Lo stesso interesse non si rileva presso la controparte architettonica: nei trattati di architettura di questo periodo i riferimenti alla performance musicale sono quasi inesistenti, mentre i due più importanti trattati di architettura teatrale del Seicento, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri* di Nicola Sabbatini, pubblicato a Ravenna nel 1638, e il *Trattato sopra la struttura de' teatri e scene* di Fabrizio Carini Motta, pubblicato a Guastalla nel 1676, dedicano solo poche righe alla posizione e alla dimensione dello spazio destinato ai musicisti all'interno dell'edificio teatrale, con modalità diversificate.

Sabbatini rimandava la questione di *Come si debbano accomodare i musici* fino al trentaseiesimo capitolo, dilungandosi in una descrizione puramente testuale:

«Fabbricati li scaloni, pare che voglia il dovere di pensare al luogo per li musici, non volendosi che stiano dentro le scene per l'impedimento che sogliono dare alle machine, si con le persone loro, come anco con gli organi et altri instrumenti. Si potranno acconciare fuori della scena da ambe le parti, e per eseguir ciò si faranno due poggiuoli con legnami buoni e murati nelle pareti, che siano capaci delle persone loro e loro instrumenti. E questi si adornaranno con modiglioni, balaustate e gelosie, che non solo staranno con più comodità e vedranno il tutto, ma si sentiranno ancor meglio i suoni, i canti, e darà maggior ornamento a tutto l'apparato. Ma quanto si volesse che stessero di dentro, fa di mestiero acconciar il luogo assai prima, rispetto agli organi, perché quando saranno perfezionate e fermate le case nel pavimento del palco, malamente si potrà travagliare in ciò. Dunque, poco prima che si abbiano a fermare li telari delle case, stabiliscasi detto luogo per i musici, e loro arnesi in tal modo: facciansi due palchi, cioè uno per ciascheduno dei lati della scena, tanto capace quanto sarà il bisogno, li quali verranno ad essere tanto lunghi quanto sarà dalla prima casa all'ultimo del sito di dietro, cioè sino al muro di dietro alla prospettiva, fermandoli parte nelle parete e parte nel pavimento della sala; e provedasi che li travi trappassino il pavimento del palco per buche, acciocché non venghino a toccare esso palco, già che se si fermassero in esso, nel tempo di morescare sconcertarebbero gl'organi, et altri instrumenti. Facciansi inoltre tanto alti dal piano del palco, quando vi si possa passare sotto commodamente, che così si sarà accomodato il luogo di dentro per li musici, mentre non siano veduti di fuori, secondo che l'esperienza persuade essere più sano consiglio»¹⁶.

Carini Motta, invece, trattava dello spazio dedicato all'orchestra già nel terzo capitolo in modo più stringato, affidando le sue prescrizioni puramente dimensionali a un disegno.

14. SACCHI 1649.

15. MORELLI 2017, p. 31.

16. SABATINI 1638, p. 57.

«Detta grossezza [dell'occhio del proscenio, B in figura] non si farà minore di una delle dette dodici parti, ne maggiore di due, cioè dall'Occhio della Scena al principio dell'Orchestra, nel qual sito verranno li Personaggi, e Recitanti, che vengono a' piedi sul Palcho (cioè quelli che non hanno soggettione di machina) a fare la loro fontione, che così saranno uditi restando la voce riflessa verso gl'Uditori, per causa della concavità della medema, oltre li Personaggi, che recitano udiranno benissimo gl'accompagnamenti dell'Orchestra, e quelli dell'Orchestra li Recitanti, e si vedranno, cosa molto importante, e necessaria. [...] L'Orchestra non si farà più stretta di braccia tre, né più larga di braccia quattro»¹⁷.

Le suddette proposte spaziali di Sabbatini e Carini, seppure motivate da analoghe valutazioni acustiche e visive, si differenziavano sia a livello morfologico, sia evidentemente performativo: all'inizio del Seicento i musicisti si trovavano ancora ai lati del palco, su una o due piattaforme sopraelevate, mentre più tardi si spostarono fuori dal proscenio e al di sotto di esso¹⁸.

Questa differenza ne portava con sé un'altra non meno rilevante, sottolineata da entrambi gli autori: all'inizio del secolo anche in teatro veniva richiesto di celare i musicisti alla vista degli spettatori, mentre sul suo finire questa limitazione si applicava solo allo spazio sacro, come si vedrà in seguito.

Oltre alle questioni di cerimoniale, la differenza principale tra l'esecuzione musicale in teatro tra il Seicento e il Settecento era nella composizione degli organici, sia dal punto di vista numerico che di rappresentanza dei singoli strumenti¹⁹, aspetti della prassi performativa che necessariamente influenzavano l'organizzazione spaziale dell'architettura teatrale.

Mentre i musicisti e i relativi palchi erano spesso assenti nelle incisioni raffiguranti macchine ed eventi festosi disegnate da architetti²⁰, l'analisi di rappresentazioni pittoriche e di narrazioni testuali degli eventi fornisce un mosaico variegato di esempi delle diverse allocazioni e conformazioni delle orchestre. Queste si differenziavano per luogo e per genere, ovvero per spazio disponibile e necessità performative: il teatro, l'oratorio e l'accademia, la chiesa, i cortili e le piazze.

Nel teatro – che fosse un edificio a sé stante o un ambiente all'interno di un palazzo – nel caso di uno spettacolo teatrale i musicisti si posizionavano davanti al palco, su un piano ribassato, protetti da una balaustra senza gelosie²¹, come precettato da Carini Motta, mentre durante le feste musicali essi invadevano lo spazio scenico disponendosi su gradonate fronteggianti il pubblico, ben visibili nel

17. CARINI MOTTA 1676, p. 5.

18. La stessa soluzione è disegnata ma non commentata da CARAPECCCHIA 1689 nel suo trattato.

19. Per l'evoluzione della composizione degli organici vedi MARX 1993; MORELLI 1993; DELLA LIBERA 1995.

20. Questa rimozione è in linea con la consuetudine di omettere elementi considerati d'intralcio alla raffigurazione dell'architettura; si pensi ad Andrea Pozzo, che nel raffigurare le Quarantore elimina del tutto l'azione scenica, POZZO 1693, figg. 67-71.

21. Nei casi in cui lo spazio a disposizione non fosse sufficiente per assicurare la distanza tra l'uditorio e i musicisti veniva interposto un diaframma di separazione, come descritto in CAPALBI, ROTONDI, TAMBURINI 1999-2000, pp. 164, 176-178.



Figura 1. Giovanni Paolo Panini, festa musicale data dal cardinale de la Rochefoucauld al Teatro Argentina a Roma, il 15 luglio 1747, in occasione del matrimonio del Delfino, figlio di Luigi XV, con Maria-Josepha di Sassonia, 1747, olio su tela. Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures, inv. 414.

celebre quadro di Giovanni Paolo Panini raffigurante la festa musicale organizzata al teatro Argentina dal cardinale de la Rochefoucauld in onore del matrimonio del Delfino di Francia (fig. 1).

Simili strutture gradonate erano usate in tutte le occasioni in cui la componente musicale prevaleva su quella scenografica, come gli oratori²² e le accademie, che si svolgevano generalmente nelle anticamere degli appartamenti, posizionando i musicisti su tribune in legno spesso ricavate negli spessori murari come nella sala del baldacchino di palazzo Altieri²³, o semplicemente addossate a uno

22. Per una trattazione approfondita delle prassi rappresentative di oratori e serenate vedi MARX 2004.

23. SCHIAVO 1964, pp. 188-189.

dei lati brevi della sala come nella stanza dell'Accademia di Cristina di Svezia a palazzo Riario²⁴. Quando necessario, si aggiungeva una tribuna, probabilmente simile a una balconata, come descritto nelle *Disposizioni dei musici e suonatori nella sala del sig. Cardinale Panfilio et apparato di essa, in occasione del solenne oratorio di Santa Beatrice d'Este rappresentata da Sua Eminenza alli 31 marzo 1689*:

«Una porzione di detta Sala era occupata in un capo da un palco, come di scena, sul quale stava situata a prospettiva una grande scalinata, coperta di tappeti di seta, alla turchesca e, in essa, disposti con vaga leggiadria, ottanta suonatori con i loro stromenti.

In detta scalinata era ripartiti molti gigli dorati, et aquile allusive alla Serenissima Casa, che sostenevano i lumi, de' quali non appariva altro che lo splendore e facevano scabello alle carte musicali de' suonatori. A' piedi di essa stava l'orchestra alta, un braccio da terra per gli cantanti, con gli cembali, et altri stromenti necessari per l'accompagnamento de' medesimi, ornata anche essa e di lumi e di tappeti trinati d'oro. Dall'altro capo della sala stava situato una tribuna per un altro corpo di vinti stromenti, alta sei braccia da terra et addobbata con parati simili alli detti»²⁵.

Simili *performances* avevano luogo anche nei cortili dei palazzi e dei collegi, come testimoniato da un'incisione raffigurante gli apparati per la musica eseguita in occasione del matrimonio tra Luigi XV e Maria Leszczyńska nel 1725 nel cortile di Palazzo Altemps, che rappresenta una gradonata sopraelevata in modo da non intralciare la scenografia allestita nel fornice centrale²⁶ (fig. 2).

La stessa struttura a gradoni veniva usata regolarmente anche per l'esecuzione di serenate all'aperto, come avvenne per *l'Applauso musicale* in piazza di Spagna nel 1687²⁷, per cui furono elevati apparati molto complessi contenenti gli spazi per i musicisti. Questo non rappresentava una consuetudine per il genere, dato che due anni dopo Ottoboni offrì una serenata alla ex regina di Polonia, Maria Casimira Sobieska, eseguita da suonatori su carrozze scoperte nel piazzale antistante la sua residenza alla Trinità dei Monti²⁸.

Quando le feste si spostavano all'esterno lo spazio per la musica assumeva forme diverse, pur seguendo consolidati modelli di riferimento in funzione dell'estensione della platea e della quantità di pubblico²⁹. Ad esempio, negli allestimenti delle macchine per la China durante il periodo asburgico

24. MORELLI 2017, figg. 2.8 a-b.

25. Modena, Archivio di Stato, Archivio Estense, Musica 3, citato integralmente in CAVICCHI 1972, pp. 116-117.

26. Un simile apparato venne costruito anche nel cortile del Collegio Clementino (Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe, GS 275).

27. La macchina è rappresentata in un'incisione pubblicata in MARX 2004, fig. 10.

28. VALESIO 1704-1707, pp. 670-671. Sulla serenata in onore di Maria Casimira Sobieska vedi CHIRICO 2007; MANFREDI 2014.

29. In un contratto del 1759 per la progettazione della macchina della China all'architetto viene richiesto di costruire i palchi "secondo consuetudine". MOORE 1998, pp. 198-199.

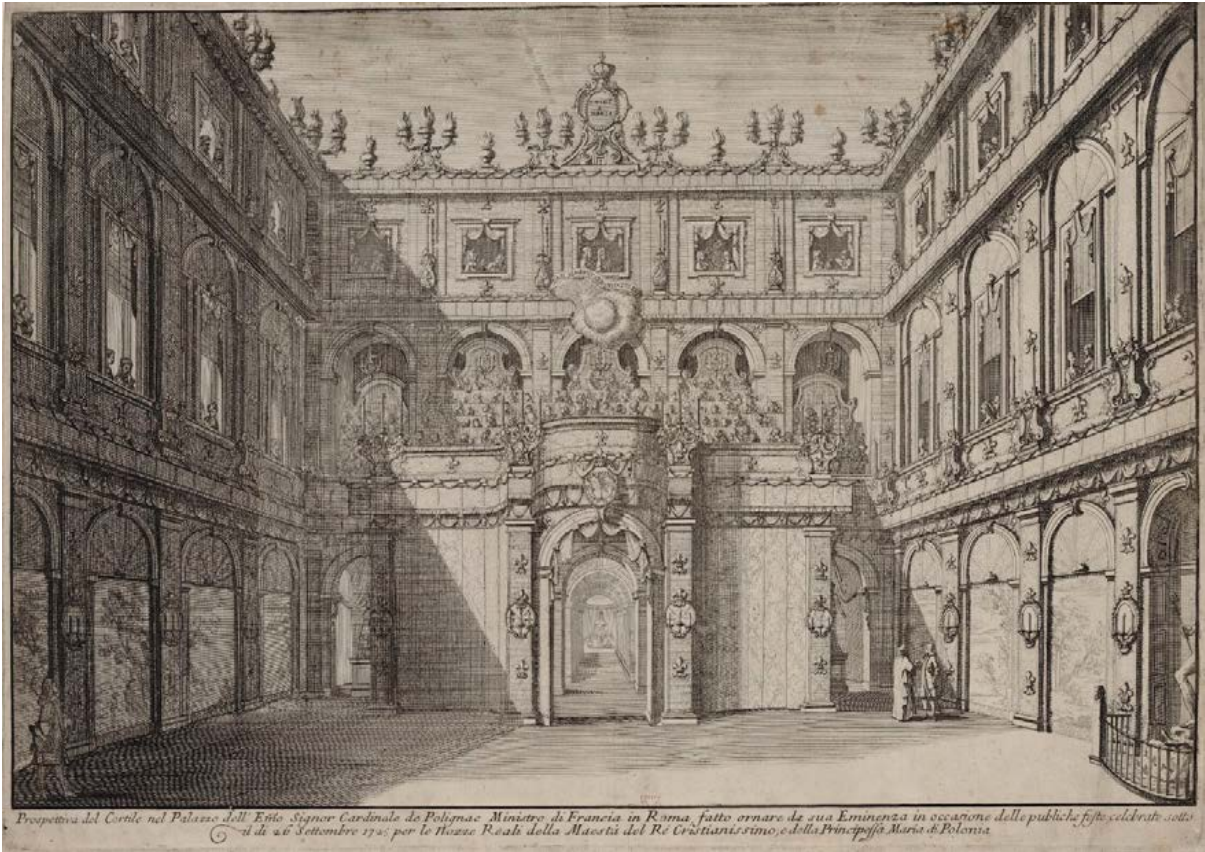


Figura 2. Prospettiva del cortile nel palazzo dell'E.mo Signor Cardinale de Polignac ministro di Francia in Roma, fatto ornare da Sua Eminenza in occasione delle pubbliche feste celebrate sotto il dì 26 settembre 1725 per le nozze reali della Maestà del Re cristianissimo, e della principessa Maria di Polonia, incisione.

(1722-1737) i musicisti prendevano posto sulle ali laterali della macchina su semplici piattaforme (fig. 3)³⁰, mentre in altre occasioni venivano costruite apposite strutture indipendenti³¹.

Nelle chiese lo spazio dedicato alla musica si articolava in maniera più complessa tra il Seicento e il Settecento. Negli edifici sacri convivevano strutture stabili, connesse ai cosiddetti organi a muro utilizzati per la musica sacra ordinaria, e temporanee, allestite in occasioni particolari e meno documentate. Entrambe le tipologie subirono una trasformazione nel passaggio tra Seicento e Settecento per accordarsi alle nuove necessità della prassi rappresentativa e al regolare svolgimento della liturgia³². Comprese soluzioni controverse, come palchi in forma di balcone allestiti sulle controfacciate delle chiese³³, che arrecando distrazione per i fedeli furono definitivamente banditi con un editto del 1689³⁴.

Nel Seicento anche i cori temporanei subirono un significativo ridimensionamento contestuale alla riduzione del numero degli organici e al cambiamento di gusto rispetto alla musica sacra policorale³⁵. Così nel Settecento sarebbe stato impossibile ritrovare i sei cori raffigurati nell'incisione dell'apparato innalzato dal cardinale di Retz per l'anno santo nella chiesa di San Luigi dei Francesi del 1665³⁶, ma gli aspetti formali rimasero sostanzialmente invariati. Si trattava di semplici piattaforme rettangolari in legno smontabili, rialzate a una quota di circa tre metri e protette da gelosie per celare la vista dei

30. La ripetitività è probabilmente da ascrivere all'utilizzo continuativo della stessa struttura di base, rinnovata di anno in anno nell'apparato decorativo e celebrativo.

31. È il caso, a esempio, della macchina per la festa dell'Assunzione del 1721; GORI SASSOLI 1994, pp. 172-173.

32. Per quanto riguarda la progettazione di un coro stabile in funzione delle nuove necessità un esempio è la chiesa di Sant'Apollinare rinnovata da Ferdinando Fuga, citato in SPETIA 1987, pp. 127-128; «il choro, dove sedono al presente gl'alunni per alcune volte non capisce tutti, [...] e il choro restasse un poco più largo per far le cerimonie ecclesiastiche» (Roma, Archivio del Collegio Germanico Ungarico, Scritture diverse appartenenti alla Fabrica del Collegio, 84, f. 25r); «Il Signor Architetto poi con suo disegno fatto anche la medesima Cappella adornare tutta [...]; vi ha fatto erigere un altare [...] e stabilirvi dirimpetto un più comodo Coro di quello era l'antico, con sopravi l'Arma Pontificia», *Diario Ordinario di Roma*, n. 4620, 4 marzo 1747, pp. 7-8.

33. Vedi a tal proposito le notizie riportate in MORELLI 2017, p. 88.

34. «Che non si facciano più cori amovibili per cantare sopra le porte maggiori o altri luoghi che stiano a fronte l'altar maggiore o altro altare ove sta il Santissimo, o dove si canterà messa solenne di quel santo o festa che si celebrerà in detta chiesa ma sempre debbano collocarsi alli lati o altro luogo di detta chiesa che non stiano a fronte di detti altari, affinché li fedeli che si trattengono ivi per udire le musiche non stiano con poca riverenza verso il Santissimo o detto altare dove sia canta la messa, salvo la provizione da pigliarsi da noi per quelli cori fissi che presentemente sono in dette chiese»: editto sopra la musica del 1° agosto 1698. Archivio Apostolico Vaticano (AAV), Bandi sciolti, 18°, n. 66, trascritto in MORELLI 2006, p. 301.

35. DELLA LIBERA 1995; MORELLI 2004. Nel Seicento si prediligeva la contrapposizione di più cori per raggiungere effetti di polifonia molto ricercati, mentre nel Settecento si preferiva la corposità del suono nell'articolazione tra coro, orchestra e solisti, derivante da un *ensemble* più numeroso rispetto alla pluricoralità.

36. Dominique Barrière, *Figura del nobilissimo parato fatto dall'Em.mo cardinal de Retz nella chiesa di San Luigi dei Francesi in Roma per la festa del santo l'anno 1665*, riprodotta in FAGIOLO DELL'ARCO, CARANDINI 1977-1978, p. 276.

musicisti ai fedeli. Su questi palchi venivano montati anche gli organi portatili o “positivi” nel numero di uno per ogni coro, in sostituzione di quelli fissi tanto da permettere agli esecutori di seguire le battute, quanto per non coprire – grazie alla loro minor potenza sonora – il resto dell’orchestra e i cantanti.

Per analizzare ancora più specificatamente la declinazione funzionale e morfologica dello spazio dedicato alla musica qui di seguito si offrono come casi studio alcuni aspetti della committenza musicale di uno dei più prolifici mecenati del primo Settecento romano: il cardinale vicecancelliere Pietro Ottoboni³⁷.

Cori e palchi per gli ensembles ottoboniani

Investito cardinale giovanissimo dall’omonimo prozio, salito al soglio pontificio nel 1689 con il nome di Alessandro VIII, Ottoboni non dimostrò mai grandi velleità politiche, e perfino l’impegno nelle ambascerie risulta esiguo se paragonato alla sua estensiva attività di celebre mecenate e controverso autore di libretti³⁸. Nei cinquant’anni durante i quali visse al Palazzo della Cancelleria egli si prodigò a promuovere spettacoli e a contornarsi di una nutrita cerchia di artisti e intellettuali che ne alimentarono la fama di mecenate nell’arduo confronto con il precedente vicecancelliere Francesco Barberini, in un clima di amichevole competizione con Maria Casimira Sobieska, a sua volta emula di Cristina di Svezia, e il principe Francesco Maria Ruspoli.

Tra i tanti membri della corte di Ottoboni, il padre Antonio, lo invitava a «licenziare tutta la gente superflua come musici, suonatori et ecc. [...], perché queste sono cose che con li quattrini si possono sempre ripigliare, et all’incontro se V.E. non avesse denari Loro non avrebbero un riguardo al mondo d’abbandonarla»³⁹. Ma nei *Rolli di famiglia* risalta la costante presenza di eminenti musicisti, soprattutto a fronte del continuo avvicendamento di architetti, che non trovarono mai in Ottoboni un datore di lavoro stabile e soddisfacente nel lungo periodo. La sfrenata passione per la musica, del resto, è confermata anche dai numerosissimi libretti di oratori, cantate e spettacoli teatrali in parte autografi del cardinale ancora conservati, dalle cronache coeve e dalle guide che non mancano di citare gli spazi per la musica nel descrivere il Palazzo della Cancelleria⁴⁰.

37. In generale, sulla committenza artistica del cardinale Ottoboni, anche in relazione all’iniziale ruolo di cardinale nipote, vedi HASKELL 1966; MATITTI 1995; OLSZEWSKI 2015; MANFREDI, WOLFE, in corso di pubblicazione. In particolare, sull’irrealizzato progetto dell’Accademia Albana, da lui promosso nel 1703 nell’ambito culturale dell’Arcadia, vedi MANFREDI 2007; MANFREDI 2008.

38. Per un *excursus* biografico vedi MATITTI 2013.

39. Lettera del principe Antonio Ottoboni al figlio Pietro del 4 ottobre 1692, citata in VOLPICELLI 1989, p. 701.

40. POSTERLA 1707, pp. 251-252; DESEINE 1713, p. 368.

Qui, nel marzo del 1690, il cardinale aveva già iniziato ad approntare un teatro su disegno di Simone Felice Delino, ma nei due successivi decenni non si sarebbe trovata una soluzione definitiva per la sala teatrale, continuamente modificata a ridosso delle rappresentazioni⁴¹. Solo nel 1709, caduto il divieto degli spettacoli teatrali imposto da Clemente XI, Ottoboni affidò a Filippo Juvarra la sistemazione del teatro, oggetto di diversi studi critici⁴², e l'ideazione di diverse scenografie. Nei disegni delle cosiddette varianti A e B del progetto juvarriano del teatro⁴³, ricavato tra il secondo e terzo piano del palazzo, nell'antiporta dell'opera *Teodosio il Giovane* del 1711⁴⁴ e in quella del *Carlo Magno* con scenografie di Nicola Michetti del 1729⁴⁵ (fig. 4), si nota invariabilmente un'orchestra angusta, poco più profonda della larghezza della prima fila di palchi e larga quanto l'arcoscenico, delimitata da una balaustra della stessa altezza del basamento del proscenio, di cui completa visivamente il fronte⁴⁶.

L'allestimento degli oratori, genere prediletto da Ottoboni, avveniva nella grande Sala Riaria, sottostante il teatro, e non implicando azioni sceniche esaltava più di ogni altro lo spazio per la musica conferendogli dignità di elemento visivo prevalente, come dimostrano due disegni di Juvarra. Il primo (fig. 5), riferito da Tommaso Manfredi all'oratorio della Passione di Cristo composto da Alessandro Scarlatti, rappresentato il 4 aprile 1708⁴⁷, raffigura i celebri «balconi dorati per i musici» disposti sul lato breve della sala, posizionando i suonatori su un piano sopraelevato analogamente a quanto era avvenuto nello spazio chiesastico fino all'emanazione del già citato editto del 1698. Il disegno juvarriano in questo caso è da intendere come progetto della decorazione e dell'allestimento del balcone più che del balcone in sé, dato che diversi documenti rinvenuti nella Computisteria Ottoboni dimostrano la

41. Non è possibile in questa sede soffermarsi sulla complicata vicenda del "teatrino" per spettacoli di "pupazzi", per cui si rimanda a VOLPICELLI 1989; MANFREDI 2010a, pp. 338-342.

42. Il teatro juvarriano del Palazzo della Cancelleria è senza dubbio l'opera architettonica più celebre nella committenza ottoboniana, soprattutto in virtù della fama del suo autore. Per il dibattito circa le caratteristiche e le modalità progettuali ed esecutive, vedi RAVA 1953; SCHIAVO 1964; VOLPICELLI 1989; GRITELLA 1992; MANFREDI 2010a.

43. I disegni delle due varianti sono conservati presso la Biblioteca Nazionale di Torino (BNT), Ris. 59,1, ff.2-5.

44. *Teodosio il giovane, dramma posto in musica dal signor Filippo Amadei, e rappresentato in Roma l'anno 1711*, in Roma per Antonio de' Rossi alla Chiavica del Bufalo, 1711, Biblioteca Casanatense COMM 461 4.

45. Il libretto è stato prodotto anche in un'edizione di lusso da regalare al sovrano francese, riprodotta in copia anastatica in MICHEL 1987.

46. La balaustra non compare tuttavia nelle incisioni delle scenografie del *Costantino Pio* del 1710, in cui si vede lo zoccolo del palco (*Il Costantino Pio dramma posto in musica dal signor Carlo Francesco Pollaroli, e rappresentato in Roma l'anno 1710*, in Roma per Antonio de' Rossi alla Piazza di Ceri, 1710, Biblioteca Casanatense COMM 443 1).

47. MANFREDI 2010b, p. 313.

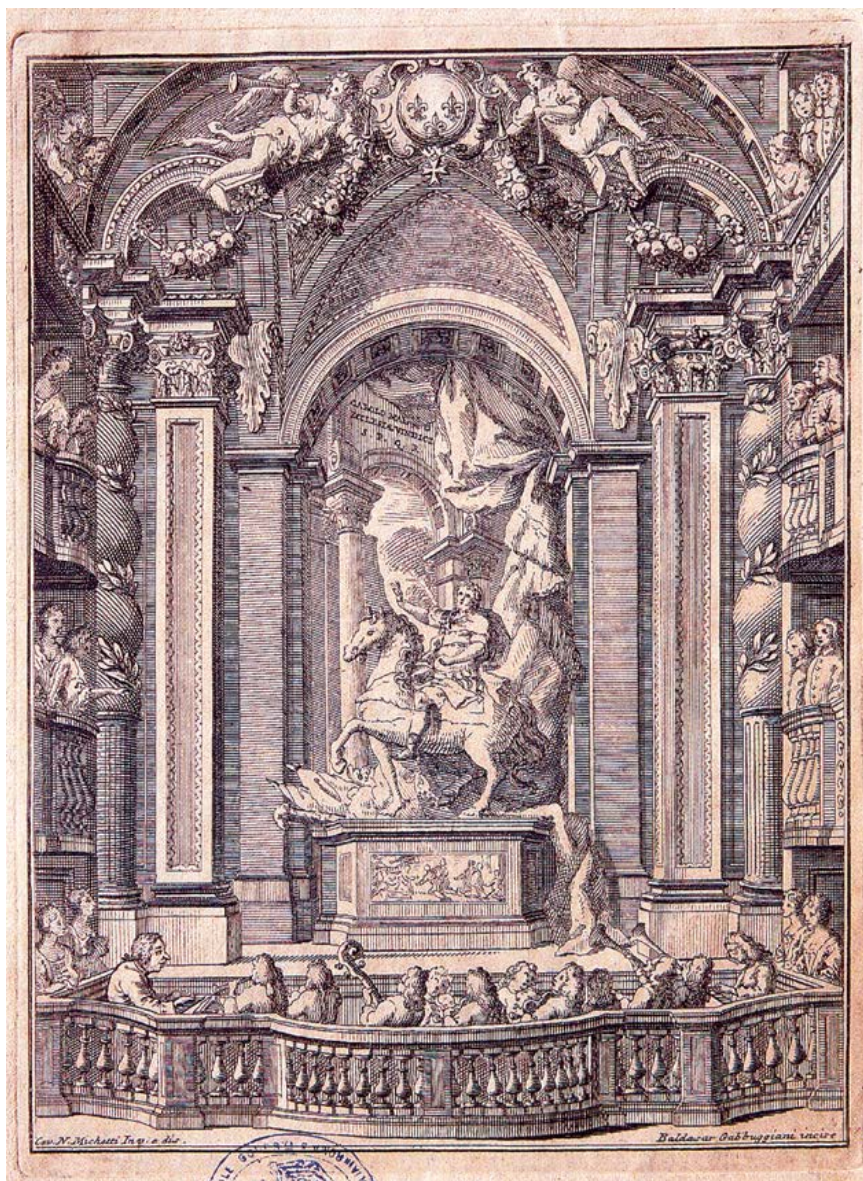


Figura 4. Nicola Michetti, *Carlo Magno, Festa teatrale in occasione della nascita del Delfino offerta alle Sacre Reali Maestà Cristianissime del Re, e Regina di Francia*, De Rossi, Roma 1729, antiporta, incisione di Baldassarre Gabbuggiani.

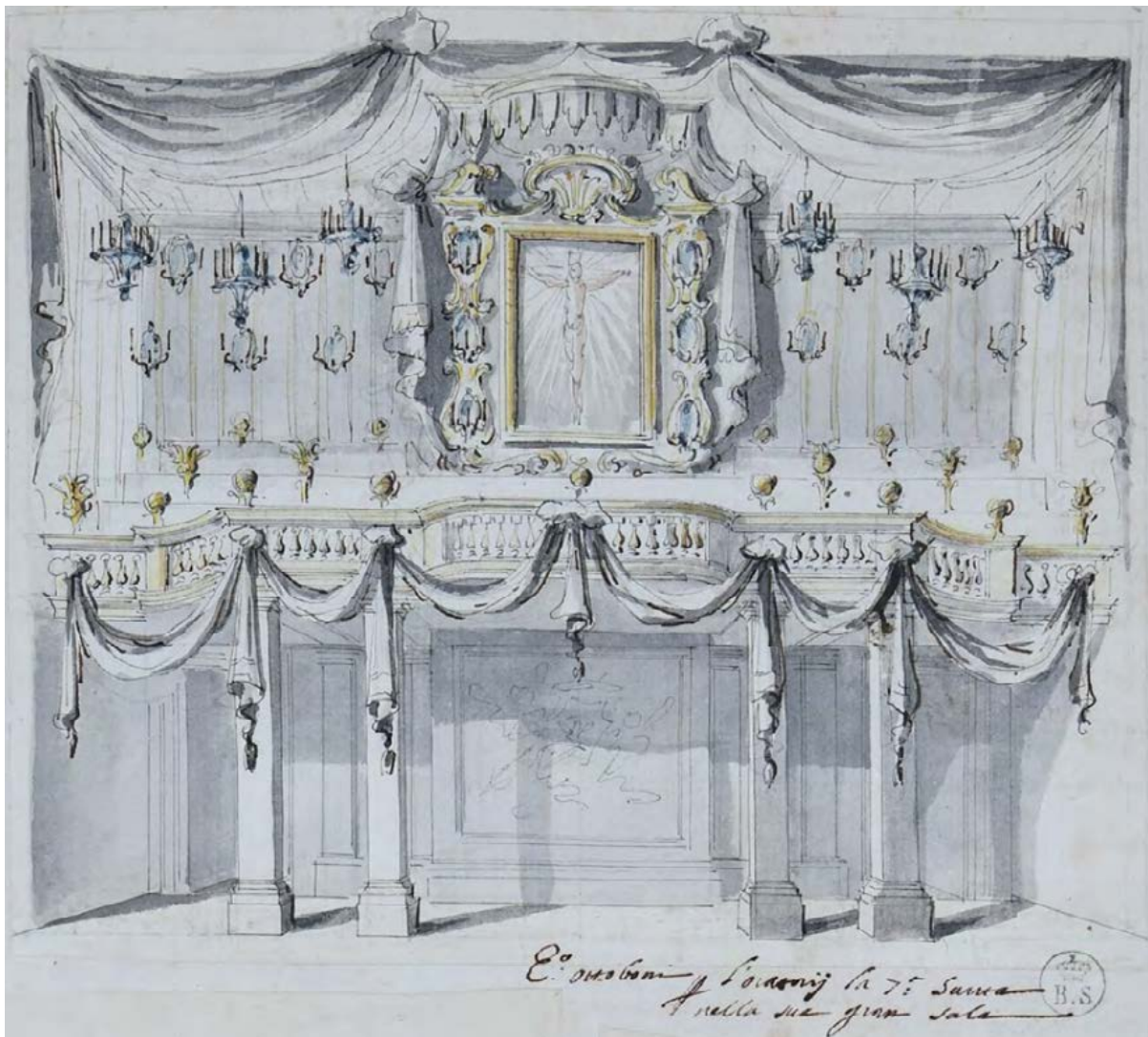


Figura 5. Filippo Juvarra, apparato per l'oratorio della Passione di Cristo allestito nella sala Riaria del Palazzo della Cancelleria, 1708, disegno. BNT, Ris. 59.4, f. 81r.1. Ministero della Cultura. Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.

preesistenza di una struttura delle stesse dimensioni e modanature già nel 1690⁴⁸, oggetto di diversi precedenti interventi di manutenzione e aggiornamento nella decorazione⁴⁹.

A questo coro se ne contrapponeva un altro, afferente alla tipologia a gradoni, costruito ex novo su progetto di Juvarra del 1707 illustrato dal secondo dei suoi due suddetti disegni⁵⁰. Non è chiaro se in questo caso entrambe le strutture venissero utilizzate per la musica o se, ad esempio, la balconata venisse trasformata in palco per il pubblico, che invece sappiamo bene esistere, dato che nei documenti contabili e nelle cronache il termine “coretto” è usato in maniera ambigua per indicare sia lo spazio dei musicisti che quello degli ospiti illustri⁵¹.

Gli oratori non seguivano un calendario specifico, a differenza delle opere teatrali e delle cerimonie religiose che il cardinale era tenuto a celebrare nella chiesa di San Lorenzo e Damaso, inclusa nel complesso del Palazzo della Cancelleria, dove ogni anno avevano luogo le cerimonie delle Quarantore, la processione del Corpus Domini, le feste di san Lorenzo e san Damaso, e occasionalmente i Sepolcri. Tutti riti connotati da fastosi allestimenti e da accompagnamenti musicali in competizione con le analoghe celebrazioni dei gesuiti⁵². In queste occasioni non si usavano i cori stabili presenti nell’abside della chiesa, ma si allestivano uno o due palchi sopraelevati per ospitare cantanti e i musicisti. Dalle descrizioni presenti nella contabilità dei falegnami⁵³ si evince che queste strutture erano molto più semplici dei balconi per gli oratori, anche sotto l’aspetto della decorazione, mancando riferimenti a ornati e finiture di competenza di un architetto⁵⁴. Questo porta a escludere la possibilità che il posizionamento dei musicisti costituisse parte integrante della regia delle scenografie delle Quarantore come implicato da Teresa Chirico⁵⁵ e a considerare la costruzione di palchi per musicisti nelle occasioni

48. Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), Comp. Ott., vol. 15, ff. 430-433.

49. BAV, Comp. Ott., vol. 22, n° 394, f. 626r, ff. 637r-v, citato in CHIRICO 2021, p. 156.

50. L’apparato è rappresentato nel disegno BNT, Ris. 59.4, f. 23r.l, descritto in MANFREDI 2010b, pp. 319-320.

51. Il termine viene usato per descrivere sia i palchi degli spettatori che quelli dei musicisti in BAV, Comp. Ott., vol. 15, ff. 415-417, *Conto di diversi lavori fatti da M.ro Sebastiano Cantoni Falegname per servizio dell’Em:mo e Rev:mo S:re Cardinale D. Pietro Ottoboni*. Anche negli avvisi permane questa ambivalenza, si vedano Foglio di Foligno, n° 13, 26 marzo 1694, citato in CHIRICO 2021, p. 155, e AAV, Fondo Bolognetti, vol. 77, c. 59, parzialmente trascritto in DELLA LIBERA, DOMÍNGUEZ 2012, p. 136.

52. In particolare, si trovano riferimenti alla magnificenza della musica nel *Breve Ragguaglio della Macchina* del 1704: Roma, Archivio Storico Capitolino (ASC), F. Valesio, *Diario di Roma 1704*, tomo 14, cred. XIV, 1163, e nelle *Distinte Relazioni Descrizioni* del 1707 e del 1712: (ASC), F. Valesio, *Diario di Roma 1708-1711*, tomo 16, cred. XIV, 1164-1165.

53. BAV, Comp. Ott., vol. 13, ff. 719-721, *Conto e misura di alcuni lavori non compresi nelli Lavori fatti a patto stretto*.

54. Nel contratto del falegname per i lavori delle Quarantore nel 1690 in BAV, Comp. Ott., vol. 13, doc. 225, f. 718r, non si fa menzione di palchi o cori tra i lavori da realizzarsi in accordo con l’architetto, mentre tutte le lavorazioni risultano nel già citato *Ivi*, ff. 719-721 tra i lavori non compresi nel contratto.

55. CHIRICO 2015, pp. 302-304.

sacre come un compito tecnico affidato alle maestranze. Lo stesso è confermato da numerose voci dei libri mastri della Computisteria, che riportano come in tutte le cerimonie sia usato lo stesso palco, montato e smontato secondo necessità per un costo stimato tra i 60 e i 70 scudi⁵⁶.

I primi due cori per la chiesa di San Lorenzo in Damaso vennero costruiti, utilizzando materiali d'avanzo, in occasione delle Quarantore del 1690⁵⁷: «uno per ciascuno lato», con dimensioni di ventisette palmi (circa sei metri) per 15 palmi e un terzo (3,40 metri), sorretti da cinque cavalletti ognuno, alti quindici palmi e un terzo⁵⁸. Al livello decorativo il computo del falegname non riporta nessuna informazione, a eccezione della messa in opera delle gelosie «a tutta long.a del Choro con quattro leggivi» evidentemente per posizionare i libri di musica.

Conclusioni

La morte del cardinale Ottoboni nel 1740 determinò lo smantellamento degli arredi interni del Palazzo della Cancelleria in vista dell'insediamento del suo successore, Tommaso Ruffo, mentre gli eredi tentavano di vendere quanto e più velocemente possibile per sanare gli ingenti debiti lasciati dal porporato, arrivando a smontare il teatro per lucrare anche sui chiodi emblematica conclusione di un irripetibile capitolo della storia del mecenatismo musicale e teatrale romano.

Nel contesto degli studi sulla committenza ottoboniana, gli aspetti inerenti alla realizzazione di palchi e cori per la musica, oltre l'interesse peculiare, aprono diversi scorci sull'esercizio della professione di architetto nel campo degli allestimenti più o meno effimeri per varie e molteplici occasioni festive che, a differenza della progettazione teatrale, non trovano riscontro nella trattatistica ma piuttosto nella prassi consolidata via via applicata alle situazioni contingenti.

In questo contesto, se negli oratori in spazi privati, come si è visto, i palchi assumevano dignità di scenografia, rientrando pienamente nella sfera di competenza degli architetti, rimangono ancora molte questioni in sospeso riguardo alla coniugazione dello spazio della musica all'interno dello spazio sacro.

56. BAV, Comp. Ott., vol. 164, f. 37; vol. 165, f. 426; vol. 166, f. 553; vol. 166bis, f. 57; vol. 167, f. 247; vol. 168, f. 578; vol. 168bis, f. 578.

57. BAV, Comp. Ott., vol. 13, ff. 719-721, *Conto e misura di alcuni lavori di leg.me fatti da M. Bastiano Carzoni faleg.me in occasione dell'esposizione del S.mo in S. Lorenzo e Damaso oltre, e non compresi nelli Lavori fati a patto stretto, ordinati dal Sig.re Simon Felice Delini Archi.to del Emmo e Remo Sig.re Cardinale Pietro Ottoboni Esma.*

58. CHIRICO 2015, interpreta erroneamente la dicitura «Per haver fatto il Choro di Musica et fatto il pavimento di d. parte di tavole [...] long p 53 larg p 15 1/3...» (BAV, Comp. Ott., vol. 13, f. 719 r) desumendo che il palco fosse di 53x15 piedi, mentre più avanti si legge «Per haver fatto p.ma e poi disfatto due Chori uno per Ciascun lato, cioè [...] long. l'uno p27 larg p15 1/3».

Bibliografia

- BUCCELLATO, TRAPANI 1989 - L. BUCCELLATO, F. TRAPANI (a cura di), *Il teatro a Roma nel Settecento*, 2 voll., Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1989.
- CAIRO 1989 - L. CAIRO, *Rappresentazioni sceniche nei palazzi della Roma settecentesca*, in BUCCELLATO, TRAPANI 1989, II, pp. 783-791.
- CAPALBI, ROTONDI, TAMBURINI 1999-2000 - M. CAPALBI, S. ROTONDI, E. TAMBURINI, *Su un apparato teatrale berniniano (1668): documenti e nuove ricognizioni*, in «Rassegna di architettura e urbanistica», 33 (1999-2000), 98-100, pp. 93-179.
- CARINI MOTTA 1676 - F. CARINI MOTTA, *Trattato sopra la struttura de' theatri e scene*, Alessandro Giavazzi, Guastalla 1676.
- CARANDINI 2010 - S. CARANDINI, *Dalle quinte del teatro alla macchina d'altare. Andrea Pozzo e le pratiche sceniche del suo tempo*, in H.W. PFEIFFER (a cura di), *Andrea Pozzo a Mondovì*, Jaca Book, Milano 2010, pp. 156-179.
- CARAPECCHIA 1689 - F.R. CARAPECCHIA, *Pratica delle machine de' teatri*, in E. TAMBURINI (a cura di), *Scenotecnica barocca*, E&A Editori Associati, Roma 1994, pp. 99-143.
- CAVICCHI 1972 - A. CAVICCHI, *Tavola Rotonda*, in A. CAVICCHI, O. MISCHIATI (a cura di), *Studi corelliani*, Atti del convegno (Fusignano, 5-8 settembre 1968), Olschki, Firenze 1972, pp. 115-121.
- CHIRICO 2007 - T. CHIRICO, *L'inedita serenata alla regina Maria Casimira di Polonia: Pietro Ottoboni committente di cantate e serenate (1689-1709)*, in N. MACCAVINO (a cura di), *La serenata tra Seicento e Settecento. Musica, poesia, scenotecnica*, Atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003), Laruffa, Reggio Calabria 2007 (Supplementi musicali I, 9), pp. 397-449.
- CHIRICO 2015 - T. CHIRICO, «*Et iusti intrabunt in eam*». *Committenza ottoboniana, macchine e musiche per la festa delle Quaranta ore (1690-1713)*, in G. OLIVIERI, M. VANSCHEEUWIJCK (a cura di), *Studi nel terzo centenario della morte di Arcangelo Corelli (1653-1713)*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2015, pp. 297-326.
- CHIRICO 2021 - T. CHIRICO, «*Balconi dorati per i musici*»: *la prassi rappresentativa dell'oratorio alla corte del cardinale Pietro Ottoboni tra il 1690 e il 1708*, in A.M. GOULET, J. M. DOMÌNGUEZ, E. ORIOL (a cura di), *Spectacles et performances artistiques à Rome (1644-1740). Une analyse historique à partir des archives familiales de l'aristocratie*, Publications de l'École française de Rome, Roma 2021, pp. 151-166.
- CLEMENTI 1899 - F. CLEMENTI, *Il Carnevale romano nelle cronache contemporanee*, Tipografia Tiberina di F. Setth, Roma 1899.
- DELBEKE 2008 - M. DELBEKE, *Framing history: the jubilee of 1625, the dedication of new Saint Peter's and the Baldacchino*, in S. BONNEMAISON, C. MACY (a cura di), *Festival Architecture*, Routledge, London 2008, pp. 129-154.
- DELLA LIBERA 1995 - L. DELLA LIBERA, *La musica nella basilica di Santa Maria Maggiore a Roma, 1676-1712: nuovi documenti su Corelli e sugli organici vocali e strumentali*, in «Recercare», 7 (1995), pp. 87-161.
- DELLA LIBERA, DOMÌNGUEZ 2012 - R. DELLA LIBERA, J. M. DOMÌNGUEZ, *Nuove fonti per la vita musicale romana di fine Seicento: il giornale e il diario di Roma nel Fondo Bolognetti all'Archivio Segreto Vaticano*, in C. GIRON-PANEL, A.M. GOULET (a cura di), *La musique à Rome au XVIIIe siècle: études et perspectives de recherche*, École Française de Rome, Roma 2012, pp. 121-185.
- DESEINE 1713 - F. DESEINE, *Rome moderne, première Ville d'Europe, avec toutes ses magnificences et ses delices*, vol. II, Pierre Vander Aa, Leide 1713.
- FAGIOLO 1997a - M. FAGIOLO (a cura di), *Corpus delle feste a Roma, II, Il Settecento e l'Ottocento*, De Luca, Roma 1997.
- FAGIOLO 1997b - M. FAGIOLO (a cura di), *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, 2 voll., U. Allemandi, Torino 1997.
- FAGIOLO DELL'ARCO, CARANDINI 1977-1978 - M. FAGIOLO DELL'ARCO, S. CARANDINI, *L'effimero barocco: strutture della festa nella Roma del '600*, Bulzoni, Roma 1977-1978.

- FAGIOLO DELL'ARCO 1997 - M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Corpus delle feste a Roma, I, La festa barocca*, De Luca, Roma 1997.
- GORI SASSOLI 1994 - M. GORI SASSOLI, *Della Chinea e di altre "Macchine di gioia": Apparatî architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*, Charta, Milano 1994.
- GRITELLA 1992 - G. GRITELLA, *Juvarra: l'architettura*, 2 voll., Panini, Modena 1992.
- HAGER 1989 - H. HAGER, *Considerazioni sull'interrelazione fra l'architettura reale e l'architettura posticcia*, IN BUCCELLATO, TRAPANI 1989, I, pp. 71-118.
- HASKELL 1966 - F. HASKELL, *Mecenati e pittori: studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Sansoni, Firenze 1966.
- MANFREDI 2007 - T. MANFREDI, *Il cardinale Pietro Ottoboni e l'Accademia Albana: l'utopia dell'artista universale*, in G. BARNETT, A. D'OVIDIO, S. LA VIA (a cura di), *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica, Nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita*, Atti del congresso internazionale di studi (Fusignano, 11-14 settembre 2003), Olschki, Firenze 2007, pp. 117-137.
- MANFREDI 2008 - T. MANFREDI, *Carlo Fontana e l'Accademia Albana: arte e architettura in Arcadia*, in M. FAGIOLO, G. BONACCORSO (a cura di), *Studi sui Fontana: una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, Gangemi, Roma 2008, pp. 171-180.
- MANFREDI 2010a - T. MANFREDI, *Filippo Juvarra. Gli anni giovanili*, Argos, Roma 2010.
- MANFREDI 2010b - T. MANFREDI, *Mecenatismo e architettura per la musica nel primo Settecento romano: il cardinale Ottoboni, la regina di Polonia e il principe Ruspoli*, in «Analecta musicologica. Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom», 44 (2010), pp. 307-329.
- MANFREDI 2014 - T. MANFREDI, *Arcadia at Trinità dei Monti. The Urban Theatre of Maria Casimira and Alexander Sobieski in Rome*, in D.R. MARSHALL (a cura di), *The Site of Rome. Studies in the Art and Topography of Rome 1400-1750*, Roma, L'Erma di Bretschneider, Roma 2014, «Melbourne Art Journal», 13, 2014, pp. 178-217.
- MANFREDI, WOLFE IN CORSO DI PUBBLICAZIONE - T. MANFREDI, K. WOLFE (a cura di), *Alla corte della Cancelleria: Pietro Ottoboni e la politica delle arti nella Roma del Settecento*, Atti del convegno internazionale di studi (The British School at Rome, Accademia Nazionale di San Luca, 21-22 novembre 2019), «Quaderni degli Atti dell'Accademia Nazionale di San Luca». Accademia Nazionale di San Luca, Roma, in corso di pubblicazione.
- MARTINI 1976 - A. MARTINI, *Manuale di Metrologia, ossia misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*, E.R.A., Roma 1976 (1ª ed. 1883).
- MARX 1993 - H.J. MARX, *La musica alla corte del cardinale Pietro Ottoboni all'epoca di Corelli*, in C. ANNIBALDI (a cura di), *La musica e il mondo*, Il Mulino, Roma 1993, pp. 85-107.
- MARX 2004 - H.J. MARX, *Festinszenierungen Römischer Oratorien und Serenate im Barockzeitalter*, in M. ENGELHARDT, C. FLAMM (a cura di), *Musik in Rom im 17. und 18. Jahrhundert: Kirche und Fest*, «Analecta Musicologica», 33 (2004), pp. 335-372.
- MATITTI 1995 - F. MATITTI, *Il cardinale Pietro Ottoboni mecenate delle arti: cronache e documenti (1689-1740)*, in «Storia dell'arte», 1995, 84, pp. 155-243.
- MATITTI 2013 - F. MATITTI, *Ottoboni, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 79, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2013, pp. 837-841.
- MICHEL 1987 - O. MICHEL (a cura di), *Carlo Magno Festa teatrale in occasione della nascita del Delfino*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1987.
- MOORE 1998 - J.E. MOORE, *Building Set Pieces in Eighteenth-Century Rome: The Case of the Chinea*, Smith College, Northampton 1998.

- MORELLI 1993 - A. MORELLI, *Le Cappelle Musicali a Roma nel Seicento: questioni di organizzazione e prassi esecutiva*, in O. MISCHIATI (a cura di), *La Cappella Musicale nell'Italia della controriforma*, Atti del convegno internazionale (Cento, 13-15 ottobre 1989), Centro Studi G. Baruffaldi, Firenze 1993, pp. 175-203.
- MORELLI 2006 - A. MORELLI, *La vista dell'apparato superbo, l'udito della musica eccellente: spazio chiesastico e dimensione sonora*, in M. FAGIOLO, P. PORTOGHESI (a cura di), *Roma Barocca*, Electa, Milano 2006, pp. 294-311.
- MORELLI 2017 - A. MORELLI, *Teatro della vista e dell'udito*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2017.
- NOEHLES 1975 - K. NOEHLES, *Altari scenografici nel Settecento romano*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio», XVII (1975), pp. 161-174.
- OLSZEWSKI 2015 - E.J. OLSZEWSKI, *Dynamics of architecture in late baroque Rome: cardinal Pietro Ottoboni at the Cancelleria*, De Gruyter Open, Warsaw, Berlino 2015.
- POSTERLA 1707 - F. POSTERLA, *Roma Sacra e Moderna abellita di nuove Figure di Rome, e di nuovo ampliata, ed accresciuta con le più fedeli autorità del Baronio, del Ciacconio, del Panciroli, e d'altri gravi Autori*, Francesco Gonzaga, Roma 1707.
- POVOLEDO 1985 - E. POVOLEDO, *Incontri romani: Francesco Bibiena e Giovanni Paolo Pannini (1719-1721)*, in «Rivista Italiana di Musicologia», 1985, 20, pp. 296-327.
- POZZO 1693 - A. POZZO, *Prospettiva de' pittori e architetti d'Andrea Pozzo della Compagnia di Gesù, Parte Prima*, Giovanni Giacomo Komarek, Roma 1693.
- RAVA 1953 - A. RAVA, *I teatri di Roma*, Fratelli Palombi, Roma 1953.
- ROCA DE AMICIS 2020 - A. ROCA DE AMICIS, *La cappella di Santa Cecilia in San Carlo ai Catinari a Roma: nuove osservazioni su architettura e musica*, in «Opus», 2020, 4, pp. 51-62.
- SABBATINI 1638 - N. SABBATINI, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri di Nicola Sabbatini [...]*, Pietro de' Paoli, Giovanni Battista Giovannelli Stampatori Camerali, Ravenna 1638.
- SACCHI 1649 - M. SACCHI, *Breve discorso sopra la musica moderna*, Peter Elert, Warsaw 1649.
- SCHIAVO 1964 - A. SCHIAVO, *Il Palazzo della Cancelleria*, Staderini, Roma 1964.
- SPETIA 1987 - C. SPETIA, *Architetti romani per cori e sagrestie del Settecento: Francesco Ferrari, Filippo Barigioni, Ferdinando Fuga*, in «Notizie da Palazzo Albani», XVI (1987), 2, pp. 121-130.
- SPILA 2017 - A. SPILA, *Scenografia ed Effimero nell'eredità di Carlo Fontana: Il mecenatismo del cardinale Carlo Colonna*, in G. BONACCORSO, F. MOSCHINI (a cura di), *Carlo Fontana 1638-1714 Celebrato Architetto*, Atti del convegno internazionale (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 22-24 ottobre 2014), «Quaderni degli Atti dell'Accademia Nazionale di San Luca», 2013-2014, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2017, pp. 81-89.
- TORNIAI 1991 - P. TORNIAI, *Il Carnevale sacro a Roma nel Seicento: vocabolario artistico, apparato sceno-tecnico, corredo iconografico delle Quarantore*, in «Storia dell'arte», 1991, 71, pp. 94-108.
- TREFFERS 2001 - B. TREFFERS, *Il cardinale Pietro Ottoboni e la musica: dalle lacrime di Scarlatti all'estasi di Corelli*, in M. GALLO (a cura di), *I cardinali di Santa Romana Chiesa: collezionisti e mecenati*, vol. III, Edizioni dell'Associazione culturale Shakespeare and Company, Roma 2001, pp. 6-22.
- VALESIO 1702-1703 - F. VALESIO, *Diario di Roma*, vol. 2: 1702-1703, a cura di G. SCANO, G. GRAGLIA, LONGANESI, MILANO 1977.
- VALESIO 1704-1707 - F. VALESIO, *Diario di Roma*, vol. 3: 1704-1707, a cura di G. SCANO, G. GRAGLIA, LONGANESI, MILANO 1978.
- VIALE FERRERO 1970 - M. VIALE FERRERO, *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale - Prefazione di Giulio Carlo Argan*, Edizioni d'Arte F.lli Pozzo, Torino 1970.
- VOLPICELLI 1989 - M.L. VOLPICELLI, *Il teatro del cardinale Ottoboni al Palazzo della Cancelleria*, in BUCCELLATO, TRAPANI 1989, II, pp. 681-782.



Louis-Joseph Le Lorrain (1715-1759) ovvero gli esordi del *goût à la grecque*

Janine Barrier

In questo articolo si mette in luce la genesi di uno dei primi decori realizzati secondo quello che sarà poi chiamato goût à la grecque in reazione agli eccessi del rococo negli anni cinquanta del Settecento.

Questo progetto concepito da Louis-Joseph Le Lorrain per la residenza del conte Tessin ad Åkerö in Svezia, è realizzato nel 1755, ossia tre anni dopo quello di Petitot per la cappella d'Harcourt nella cattedrale Notre-Dame di Parigi, e cinque anni prima di quello di Barreau de Chefdeville per il "cabinet flamand" di Ange Laurent Lalive de Jully.

Il ruolo essenziale del pittore Louis-Joseph Le Lorrain nella profonda mutazione dell'architettura nel decennio 1750-1760, sembra oggi essere stato ingiustamente dimenticato. Vero e proprio "passeur" delle nuove idee per tutta la sua generazione, egli fu uno dei primi ad aver capito che le stampe di Piranesi traducevano in immagini i concetti astratti di un'architettura funzionale, libera dai precetti di Vitruvio.

Pittore di talento, familiare alla decorazione d'interni e alla creazione di mobili, Le Lorrain si dimostrò un innovatore virtuoso in questo campo, a tal punto che Lalive de Jully affermò che i suoi mobili erano «realizzati nello stile antico, o, per utilizzare la parola di cui si abusa attualmente, nel goût grec». Tuttavia nel 1758, la pubblicazione delle Ruines Des Plus Beaux Monuments De La Grèce di Julien-David Leroy mise in luce l'improprietà del termine goût grec, così rimpiazzato dal più rigoroso goût à la grecque.

Louis-Joseph Le Lorrain (1715-1759) ou les balbutiements du *goût à la grecque*

Janine Barrier

Au cours des années 1730-1740 des voix critiques s'étaient élevées contre les excès de l'art rocaille¹, tels ceux du décor pour le salon de la princesse à l'hôtel de Soubise (fig. 1): décor réalisé en 1740 par Germain Boffrand, et chef-d'œuvre de cette «liberté débridée qui avait atteint les valeurs sûres de la tradition classique du Grand siècle de Louis XIV»². Et ce, alors même que le comte de Caylus³ et l'abbé Jean-Bernard Le Blanc⁴ prônaient résolument une architecture sobre et fonctionnelle – ultime épisode de la Querelle des Anciens et des Modernes. De sorte que lorsque le sculpteur Edme Bouchardon réalisa la fontaine de Grenelle (fig. 2) à partir de 1739, Charles-Nicolas Cochin lui reconnut «l'obligation d'avoir ramené le goût simple et noble de l'antique» – censé avoir été celui de l'architecture grecque⁵.

Je suis particulièrement reconnaissante à Wolfgang Nittnaus du National Museum Stockholm, qui a eu l'extrême obligeance de me procurer non seulement les images des projets du Lorrain, mais également tous les détails les concernant.

Ma gratitude s'adresse également à Daniel Rabreau et à Monique Mosser pour leur relecture, ainsi que pour leurs conseils. Mais je ne saurais oublier mon ami Francesco Guidoboni qui a pris soin des exigences éditoriales.

1. BARRIER 2005, p. 9.

2. RABREAU 2019, pp. 61-170.

3. Anne Claude-Philippe de Thurbières, de Grimoard, de Pestels, de Lévis, comte de Caylus (1682-1765), artiste, antiquaire et collectionneur, mécène, membre de l'Académie royale de peinture au grade d'amateur honoraire.

4. Abbé Jean-Baptiste Le Blanc (1707-1781), écrivain, historien des Bâtiments du roi.

5. Totalement inconnue à cette époque, les premiers à l'étudier furent Nicholas Revett et James Stuart en 1751-1753, et Julien-David Le Roy en 1754-1755.



Figure 1. Paris, Hôtel de Soubise, vue du décor du salon de la Princesse, Germain Boffrand, 1740 (photographie ©Wikimedia Commons [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salon_ovale_de_la_princesse_in_the_Hôtel_de_Soubise_\(01\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salon_ovale_de_la_princesse_in_the_Hôtel_de_Soubise_(01).jpg)).



Figure 2. Fontaine dite *des Quatre-Saisons*, Paris, rue de Grenelle, Edme Bouchardon, 1739-1740, (photographie ©Wikimedia Commons https://commons.wikimedia.org/wiki/File:4_saisons_vue_d%27ensembleG.jpg).

Pour sa part Jacques-Germain Soufflot, jeune architecte de retour de Rome, entreprit en 1741 l'édification de l'Hôtel-Dieu de Lyon, une œuvre de grande ampleur d'une réelle sobriété. Les jeunes étudiants de l'Académie d'architecture, sous l'influence de Caylus et forts de ces exemples prirent conscience que c'était à eux que revenait la lourde responsabilité de rechercher une nouvelle expression architecturale, alliant la simplicité de la composition et celle du décor. C'est à Rome – où les plus brillants passaient quatre années comme pensionnaires de l'Académie de France au palais Mancini – qu'ils espéraient trouver de pertinentes réponses. La chance voulut que dès 1745 ils découvrent les étonnantes gravures de Piranèse⁶, ce génie qui avait le don de traduire d'abstraites idées en images: en effet celui-ci avait ouvert une chalcographie sur le *Corso* à proximité du palais

6. LAROQUE 2000; BARRIER 2005, p. 22.

Mancini. Rapidement certains pressentirent tout ce que les planches de sa *Prima parte d'Architettura e Prospettive* représentaient d'innovation, tant leurs vocabulaire et syntaxe les démarquaient des canons vitruviens, de sorte que le graveur s'affirma «comme une des références incontournables de la magnificence des Anciens»⁷. D'autres parvinrent à réaliser une synthèse des sources à leur disposition, la *Prima parte d'Architettura e Prospettive* et la longue tradition de l'*Accademia di San Luca*⁸. Ainsi Pierre-Martin-Gabriel Dumont sut-il adapter les innovations piranésiennes aux canons traditionnels de cette académie⁹. En effet, alors qu'il y avait été reçu comme académicien en 1746 peu avant son départ pour la France, son morceau de réception, un *Temple des Arts*, s'il a une dette envers les planches du graveur, représente également la tradition académique tels que le plan triangulaire du morceau de réception de Carlo Stefano Fontana en 1717, ainsi que l'articulation en pilastres et colonnes du palais des Conservateurs de Michel-Ange¹⁰.

Mais c'est un peintre, Louis-Joseph Le Lorrain¹¹, qui, par un étonnant concours de circonstances, fut le premier à s'être inspiré de Piranèse. Il a réalisé, de 1745 à 1748, les dessins des machines du feu d'artifice, tiré lors des festivités de la *Chinea* organisées annuellement par le Connétable, Don Fabrizio Colonna, comme tribut du royaume de Naples au pape. Or en 1745 la machine du feu se devait impérativement de souligner la puissance du royaume de Naples, lequel venait d'aider le pape à repousser les Autrichiens au cours de la guerre de Succession d'Autriche, de sorte qu'une architecture symbolique s'imposait: Le Lorrain imagina donc un arc de triomphe. Celui-ci, encore fidèle aux traditions de l'architecture classique, affiche toutefois des caractéristiques nouvelles¹², et Le Lorrain, de véritable peintre se mua donc en architecte trois années de suite. En 1746 et 1747 il imagina des caprices d'architecture (fig. 3), certes bien éloignés des principes de la construction, mais pour lesquels il s'inspirait directement de la *Prima parte d'Architettura e Prospettive*¹³. Sans doute était-il, avec Jean-Laurent Legeay, un des premiers familiers de Piranèse à avoir pressenti tout ce que ses gravures renfermaient d'idées et de concepts nouveaux qu'il mit rapidement à profit¹⁴. Ainsi fit-il sien l'essentiel principe de Piranèse, celui de la liberté créatrice pour l'architecte de faire appel à toutes les

7. RABREAU 2019.

8. BROOK *ET ALII* 2016.

9. ANTINORI 2015.

10. *Piranèse et les Français* 1976, pp. 144-145.

11. ROSENBERG 1976; BARRIER 2005, p. 80 sq.

12. OECHSLIN 1976.

13. *Ibidem*.

14. Sur Jean-Laurent Legeay et Piranèse, voir EROUART 1982; BAUDEZ 2015.



Figure 3. Louis-Joseph Le Lorrain, Décor pour la *Prima Macchina* de la *Chinea* de 1746, Eau-forte.

ressources de son imagination en se référant à l'antique, tout en renouvelant la syntaxe par des jeux de volumes simples, et en élargissant le vocabulaire décoratif. Des architectes tels Nicolas-Henri Jardin ou Ennemond-Alexandre Petitot, et même des peintres comme Michel-Ange Challe, multiplièrent les caprices d'architecture au long des années 1747-1750¹⁵. S'ils n'étaient pas astreints comme les peintres et les sculpteurs à envoyer régulièrement les résultats de leurs travaux, ils devaient présenter les principaux d'entre eux au Premier architecte et directeur de l'Académie, Ange-Jacques Gabriel, dès leur retour en France. Ces dessins, comme la totalité des *envois de Rome* pour le XVIII^e siècle, ont malheureusement, disparu¹⁶ mais il est important de se souvenir qu'ils étaient soumis à l'Académie. Ils étaient – tout comme les gravures de Piranèse – le sujet d'intenses discussions pour les académiciens. Gabriel fut du reste le tout premier à s'en imprégner lorsqu'il fit édifier le Petit Trianon en 1761.

Le salon de madame Geoffrin

L'érudit comte de Caylus – *antiquaire* et membre de l'Académie au grade d'amateur – avait particulièrement remarqué le talentueux Le Lorrain, peintre mué en architecte. Aussi, lors du retour à Paris de ce dernier en 1749 l'avait-il intégré dans le cercle de ses protégés et introduit dans le salon de madame Geoffrin¹⁷. À son instigation celle-ci réunissait le lundi non seulement les membres de l'Académie de peinture et sculpture, ceux de l'Académie d'architecture, mais également les amateurs d'art ainsi que de notables étrangers, notamment des diplomates. Lui-même présidait et animait le dîner, qui réunissait tout ce que Paris comptait de talents souhaitant trouver la voie de cette nouvelle expression architecturale tant désirée. En effet, l'architecture domestique était comme en suspens: ni amateurs, riches financiers ou membres du cercle de Caylus ne pouvaient déroger au goût nouveau, mais il fallut attendre le retour de Rome des jeunes pensionnaires architectes pour que voient le jour les premières demeures résolument innovantes¹⁸: l'hôtel de Chavannes de Pierre-Louis Moreau et la maison de Louis-François Trouard en 1758, et les décors intérieurs de l'Intendance de Bordeaux par François Barreau de Chefdeville en 1760. Seul un architecte *self made man* fils de menuisier rouennais, Antoine-Matthieu Le Carpentier, eut l'audace de relever ce défi. Sans doute était-il fort doué et de plus sans concurrent sérieux, aussi le pavillon qu'il édifia dans le quartier Montmartre connut-il un succès

15. HARRIS 1967.

16. Charles De Wailly 1979, p. 20.

17. GUICHARD 2008; HAMON 2010; ZISKIN 2023, pp. 153-215.

18. BARRIER 2005, pp. 153-154.

immédiat. C'est en effet à lui qu'en 1751 s'était adressé le fermier général Charles-François Gaillard de La Bouëxière, désireux de faire construire aux portes de Paris une petite maison dédiée à ses rendez-vous discrets.

Le pavillon de M. de La Bouëxière

Le pavillon de La Bouëxière, édifié en 1751-1753, fut complètement agrandi et modifié à la fin des années 1760, avant d'être démoli en 1840¹⁹. Aucune image ne demeure de son aspect d'origine, si ce n'est un plan (fig. 4) joint au procès-verbal d'expertise²⁰ du «bâtiment d'un seul étage [*sic*] dans le milieu du jardin appartenant à M. de La Bouëxière»²¹, daté de 1751. Le pavillon d'un seul niveau, surhaussé par un soubassement, présente un plan compact: «À la concavité de la face d'entrée répondait le renflement du grand salon, rythmé par des colonnes d'ordre ioniques tandis que les deux façades latérales étaient marquées par des avant-corps à trois pans ornés des bas-reliefs de Nicolas-Sébastien Adam»²². Ce plan évoque celui de la *Prima macchina* du Lorrain en 1746, que Le Carpentier avait sans doute vu au cours d'un des lundis chez Mme Geoffrin, de plus les bas-reliefs de Lambert Sigisbert Adam illustrant les amours d'Apollon, suggérèrent au public le nom de temple d'Apollon pour cette nouvelle construction. Cet édifice fort original bénéficia de l'approbation des amateurs, et Jacques-François Blondel la qualifia comme «une des plus ingénieuses qui se voient à Paris et aux environs» dans le troisième volume de son *Architecture française* en 1756. Toutefois aucun témoignage, aucune description précise des élévations ne nous sont parvenus. En effet, dans les années 1760 d'importants travaux d'agrandissement de la demeure modifièrent considérablement son aspect, et les images qui en demeurent – en particulier celles de Georges-Louis Le Rouge – ne nous permettent en rien de visualiser son aspect d'origine. Par contre les décors intérieurs sont bien documentés²³, en particulier les plafonds peints par Le Lorrain pour le salon ainsi que les dessus de porte de Noël Hallé. De son côté l'abbé Le Blanc décrit les bas-reliefs extérieurs dans ses *Observations sur les ouvrages de MM. de l'Académie en l'année 1753*²⁴.

19. DROGUET 2001, pp. 39-49; OLLAGNIER 2016, pp. 51-55, 272-275.

20. Antoine-Matthieu Le Carpentier, *Plan du pavillon La Bouëxière*, Paris, Archives nationales, Z² 2458, 30 juin 1751. Je suis reconnaissante à Claire Ollagnier de m'avoir permis de reproduire son cliché.

21. DROGUET 2001, p. 40.

22. *Ivi*, p. 41.

23. *Ibidem*.

24. *Ibidem*.

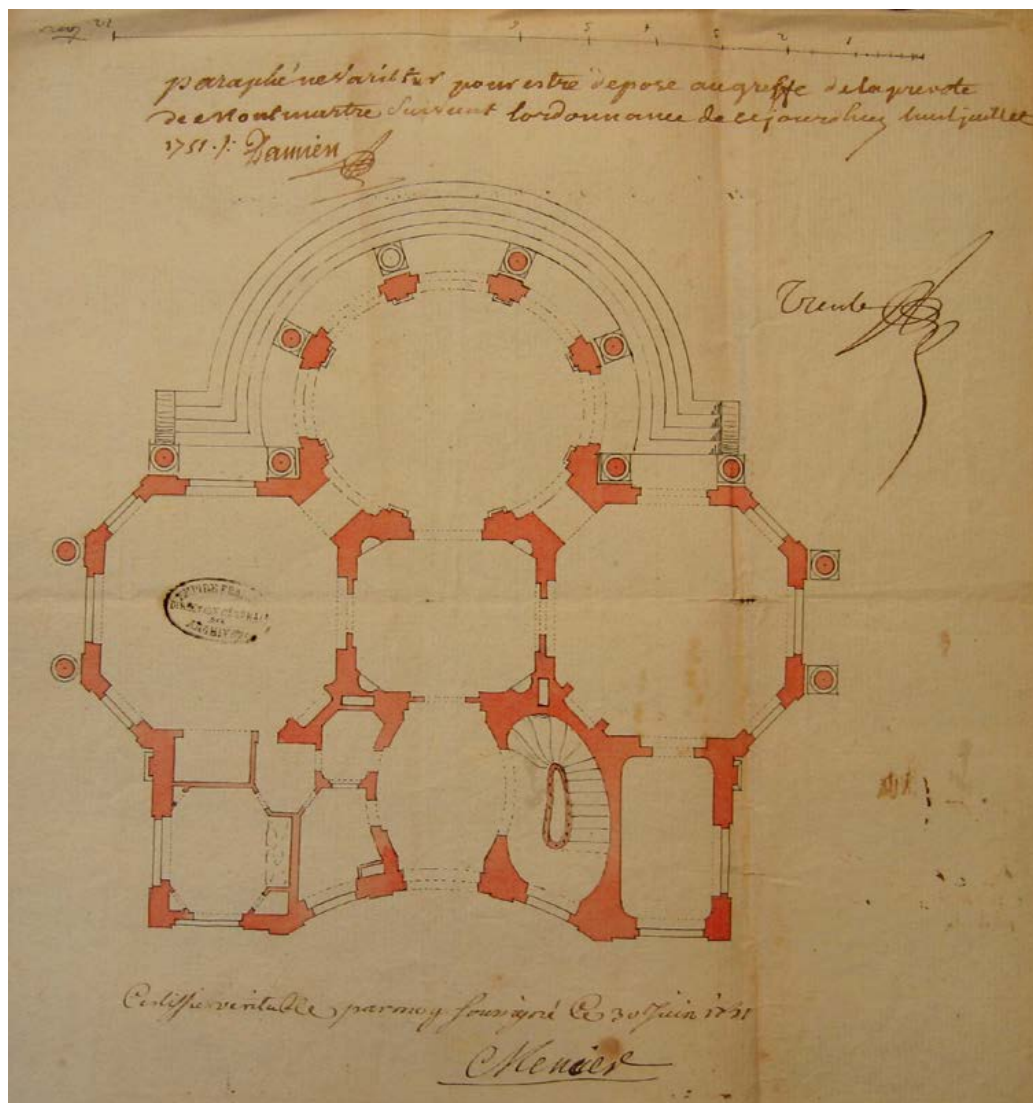


Figure 4. Antoine-Matthieu Le Carpentier, *Plan du pavillon La Bouëxière*, dessin annexé au procès-verbal d'expertise du 30 juin 1751. Paris, Archives nationales, Z² 2458.

Le pavillon très novateur et fort admiré, servit d'écrin à l'intrigue du roman *La petite maison* de Jean-François de Bastide, publié cette même année 1753. Bruno Pons a du reste pu écrire que ce conte moral «est le reflet du goût tellement évident à ses contemporains que ceux-ci ont bien souvent omis d'en témoigner», ajoutant qu'il «est surtout remarquable par la précision avec laquelle il [l'auteur] fait description des aménagements artistiques de la maison»²⁵. Ainsi, sous prétexte de publier un court roman libertin, de Bastide se livre à un exposé fort complet des artistes – architecte, peintres, sculpteurs et même artisans les plus appréciés du moment. Alors qu'à cette époque le public manifestait un net regain d'intérêt pour l'architecture, la petite maison de Trémicour ne pouvait qu'évoquer le pavillon de Le Carpentier, lequel «n'aurait rien ordonné de plus agréable et de plus parfait»²⁶. En revanche dans le décor intérieur, la rocaille dominait encore. Les toiles admirées par la jeune Méлите et les plus généralement appréciées du moment, sont celles de peintres auréolés d'une réputation acquise dans la première moitié du siècle. Ainsi Noël Hallé était-il encensé car on voyait en lui un possible successeur de François Boucher, tandis que Christophe Huet et Nicolas Pineau étaient à la fin de leur carrière et de leur vie.

Le Lorrain et le renouveau du décor intérieur

Carl Gustaf Tessin, comte suédois – fils et petit-fils d'architectes et comme eux amateur des beaux-arts fort cultivé – avait été ambassadeur en France durant trois années (1739-1742)²⁷. Il s'était alors lié avec Caylus et avait fréquenté les artistes les plus renommés, appréciant tout particulièrement Boucher: on se souvient qu'il lui avait commandé *Le Triomphe de Venus*. Son neveu Frederick Sparre résidait à Paris dans les années 1750, et faisait lui aussi partie du cercle Caylus. Assidu au salon de Mme Geoffrin, il suivait avec intérêt les discussions passionnées lors des fameux lundis réunissant l'élite artistique. Or en 1752 son oncle Tessin terminait les travaux de construction de sa maison de campagne à Åkerö, et il lui fallait songer au décor intérieur, il le sollicita donc pour savoir si Jean-Baptiste Oudry – lequel était au sommet de sa gloire lorsque lui-même résidait à Paris – serait susceptible de réaliser ce décor. Sparre s'était donc adressé au comte de Caylus. Celui-ci avait immédiatement répondu qu'il ne devait pas s'adresser à Oudry, mais bien plutôt au Lorrain. C'est alors que celui-ci, peintre qui n'avait été que

25. PONS 1993.

26. BASTIDE 1993, p. 28.

27. OLAUSSON 2013; FAROULT 2016.

passer des principes piranésiens dans le domaine de l'architecture²⁸, put donner toute la mesure de son génie créateur.

Début février 1754 Sparre écrivait à Tessin:

«relativement aux ordres que Votre Excellence a bien voulu me donner par rapport à une collection de dessins de toutes sortes de meubles, et d'un dessin à part pour la salle à manger d'Åkerö. Il [le comte de Caylus] me dit que quant à des croquis de meubles de toutes espèces, il croirait que Le Lorrain, bien mieux que M. Oudry, serait l'homme qui me conviendrait pour cet effet. Le Lorrain premièrement savait mettre un goût infini, dans tout ce qui est du ressort de la décoration du dedans d'un appartement, s'étant toujours appliqué à ces sortes d'imagination, et y réussissait supérieurement bien. De plus comme il était extrêmement des amis de M. le comte de Caylus, j'aurai moins de difficulté d'obtenir à sa considération de pareils effets de complaisance de sa part, et d'ailleurs M. le comte de Caylus me promit d'arranger les choses avec lui d'une façon qui viendrait à coûter beaucoup moins que si M. Oudry se trouvait chargé d'une semblable commission [...]. À l'égard du dessin pour la façon d'orner la salle à manger à Åkerö, que Votre Excellence a souhaité de la main de M. Oudry, M. le comte de Caylus est également d'avis que ce sera Le Lorrain qui s'en acquittera à la satisfaction entière de Votre Excellence. Mais avant qu'il puisse mettre la main, le Comte de Caylus m'a prié de supplier Votre Excellence de vouloir bien envoyer le plan de la salle, avec le nombre et la hauteur des croisées y marquées, comme aussi quelle est son exposition, toutes des choses indispensables à savoir pour pouvoir déterminer le goût qui doit régner dans la décoration. Aussitôt que le plan arrivera, le dessin va être fait au bout de huit jours»²⁹.

Le Lorrain, de retour à Paris en 1748, guidé par Caylus et stimulé par les discussions dans le salon de Mme Geoffrin, avait peu à peu tenté d'imaginer des décors alliant la simplicité avec une liberté toute piranésienne. Du reste, il avait particulièrement remarqué les innovations de quelques-uns qui, à la suite de Bouchardon et de sa novatrice fontaine de Grenelle, l'avaient précédé dans cette voie, tout particulièrement celles de Jacques-Germain Soufflot – membre lui aussi du cercle Caylus et familier du salon de Mme Geoffrin – lequel venait d'être choisi pour accompagner le jeune Abel Poisson de Vandières futur Directeur des Bâtiments, dans son *Grand Tour* en Italie³⁰. Ainsi en passant à Lyon avait-il admiré la sobre architecture de la partie centrale de son Hôtel-Dieu, de même que son décor: frises de grecques, lourdes serviettes et médaillons ovales évoquant Perrault. Par ailleurs il n'avait pas tardé à mettre utilement à profit la suggestion de Piranèse: faire librement appel aux ressources de son imagination, tout en demeurant fidèle au goût simple et noble de l'antique. Et son imagination étant fertile, sans doute s'était-il déjà penché longuement sur la manière de renouveler le goût en matière de meubles, de sorte que dès le 25 mars 1754 Sparre pouvait annoncer à Tessin:

28. BARRIER 2005, p. 81 sq.

29. ERIKSEN 1963, p. 104.

30. ZISKIN 2023, pp. 153-215.

«Mr. Le Lorrain a déjà eu la bonté de me remettre un paquet de différents dessins de sa façon de toutes sortes de meubles, comme chaises, lits, bureaux, commodes, encoignures etc. Je suis sûr que Votre Excellence en sera contente. Tout est d'un goût admirable et tout à fait nouveau, qui n'a même pas été vu, encore moins exécuté par personne. Il m'en a promis d'autres encore»³¹.

Ainsi, dès le début de l'année 1754, le comte recevait-il plusieurs propositions de mobilier: malheureusement aucune d'elles ne fut agréée. En outre les dessins en sont demeurés introuvables.

Le projet de décor étant infiniment plus complexe à définir et à adapter à l'architecture de la salle à manger, c'est seulement le 18 mai que Sparre écrivit: «Quant au dessin de la salle à Åkerö, Mr. Le Lorrain devait me le remettre pour être envoyé par la Poste dès aujourd'hui, mais comme divers empêchements lui sont survenus je ne pourrai l'avoir que pour le jour du départ de la poste prochaine»³².

Enfin le 24 mai:

«Votre Excellence trouvera ci-joint le dessin de la décoration de la salle à manger à Åkerö. Mr. Le Lorrain serait comblé si Votre Excellence le trouvât à son gré. S'il y avait quelque chose à corriger ou dont elle ne fût contente, il se flatte que Votre Excellence voudût bien le lui faire savoir et il le changerait, de même que si tout le goût de la décoration ne plût à Votre excellence, puisqu'il n'ambitionne rien autant que de pouvoir avoir l'honneur de la satisfaire. M. le comte de Caylus a vu ce dessin et en été fort content. Il avait d'avance eu la bonté de faire un prix de 12 louis avec Mr. Le Lorrain tant pour les dessins qu'il m'avait déjà fournis de différents meubles, que pour celui-ci en dernier lieu de cette salle»³³.

Ce projet se présente sous la forme de quatre dessins, représentant les différents murs, assemblés et encollés sur toile, le tout plié et formant un volume³⁴ (fig. 5).

Las! Le comte Tessin attendait d'aimables et voluptueuses courbes, contre courbes et guirlandes à l'image de celles d'Oudry qui avaient enchanté ses années parisiennes. Comment ne pas être déconcerté par la rigoureuse sobriété de ce décor qui ne pouvait que le surprendre, tant il s'opposait à tout ce qu'il avait admiré en 1742. Toutefois, extrêmement original, il répondait parfaitement au désir de renouveau du cercle Caylus: allier la simplicité de la composition et celle du décor. Il était en effet totalement épuré, et Le Lorrain – piranésien de la première heure – en avait trouvé l'inspiration dans le détail des intérieurs de la *Prima parte d'Architettura e Prospettiva* tel le *Tempio antico*. Les statues ne sont plus placées dans les niches, occupées par des vases, mais isolées dans les entrecolonnements; ces vases sont de simples variantes de ceux qu'il avait lui-même créés durant son séjour romain, évoquant

31. ERIKSEN 1963, p. 104.

32. *Ivi*, p. 105.

33. *Ibidem*.

34. Nationalmuseum Stockholm, volume Åkerö, tome 2, NMH 89/2003.



Figure 5. Louis-Joseph Le Lorrain, Premier projet de décor pour la salle à manger à Åkerö, 1754, crayon, plume et lavis d'encre brune, papier sur toile, 18,8 x 120,7 cm. Stockholm, Nationalmuseum, volume Åkerö, tome 2, NMH 89/2003 (photographie, ©Anna Danielsson/Nationalmuseum).

également des détails du *Gruppo di Colonne*; les légères draperies sont empruntées à l'Hôtel-Dieu de Soufflot; enfin les chapiteaux ioniques à guirlande, sommant des colonnes lisses, sont ceux de sa propre machine pour la *Chinea* en 1746, soit une variante du chapiteau de Michel-Ange dont il avait légèrement modifié les proportions.

La lettre de Sparre laisse entendre que Caylus, «fort content» de ce projet si opposé à l'exubérance rocaille, émettait toutefois de forts doutes quant à sa réception, puisqu'il allait jusqu'à suggérer de le changer si le goût en déplaisait à son noble ami suédois. Sage suggestion, ainsi que le prouve la missive très éclairante, envoyée dès le 4 juillet par le neveu:

«Mr. Le Lorrain m'a apporté dans l'instant même le dessin ci-joint pour la salle d'Åkerö. Il s'est chargé de bien bon cœur à le changer, comme Votre Excellence n'avait pas été contente du premier, et il n'a pas perdu un moment de temps pour achever cet autre, n'y ayant que trois jours que je lui en ai parlé. Il se flatte que Votre Excellence trouvera celui-ci plus à son gré. Il semble mieux répondre à l'idée de Votre Excellence qu'il n'avait pas d'abord suivi. À celui-ci, il se sera bien pu tromper encore peut-être quant aux mesures, puisque, comme il n'avait pas pris copie de celles que Votre Excellence avait envoyées la première fois, il lui a fallu se fier absolument à sa mémoire»³⁵.

Le dessin joint à la lettre (fig. 6) répondait en effet aux vœux de Tessin: un décor dans le plus pur style rocaille, et bien à la manière d'Oudry³⁶. Il semble toutefois que le noble comte suédois ait beaucoup hésité: en effet Caylus, qu'il considérait comme le véritable connaisseur, avait été «fort content» du premier projet. Finalement il opta pour le décor dans le goût nouveau: Svend Eriksen suggère qu'il

35. ERIKSEN 1963, p. 105.

36. Nationalmuseum Stockholm, volume Åkerö, tome 2, NMH 90/2003.

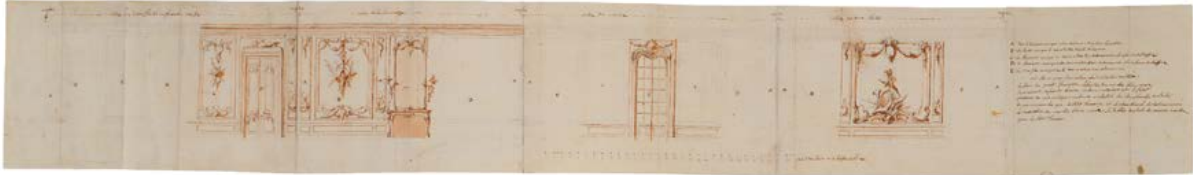


Figure 6. Louis-Joseph Le Lorrain, Second projet de décor pour la salle à manger à Åkerö, 1754, crayon, plume et lavis d'encre brune, papier sur toile, 18,8 x 120,7 cm. Stockholm, Nationalmuseum, volume Åkerö, tome 2, NMH 90/2003 (photographie ©Anna Danielsson/Nationalmuseum).

Légende dessin: A. tous les panneaux marqués d'A doivent être tous pareils; B. les portes marquées B doivent être toutes de mêmes; C. les panneaux marqués C doivent être tous de mêmes à la réserve du trophée; D. les panneaux marqués D doivent être tous de mêmes à la réserve du trophée; E. les croisées marquées E doivent être toutes de mêmes. C'est pourquoi on n'a pas fait le dessin entier. Les font des grands panneaux, les peintures des marbres blancs veinés, les ornements dessus de bronze couleur verdâtre et les petits panneaux de vert antique ou brèche violette, les chambranles des portes de même marbre que les petits panneaux et le chambranle de la cheminée, la corniche de marbre blanc veiné, les tables du socle de même marbre que les petits panneaux.

n'est pas impossible qu'il ait été convaincu par la publication de la *Supplication aux orfèvres* de Nicolas Cochin, parue dans le *Mercure de France* en décembre 1754³⁷.

Cet épisode s'inscrit ainsi dans le cadre de la réforme du goût, conduite par Caylus contre la rocaille, à l'avantage d'un goût novateur, inspiré de l'antique «simple et noble», proposé par les architectes et artistes rentrés d'Italie³⁸.

Ce dernier n'écrivait-il pas: «Nous consentons cependant qu'ils servent de cette marchandise tortue [*sic*] à tous les provinciaux ou étrangers qui seront assez mauvais connoisseurs pour préférer notre goût moderne à celui du siècle passé. Plus on répandra de ces inventions chez les étrangers, et plus on pourra espérer de maintenir la supériorité de la France»³⁹.

De sorte que, peu de temps après, Le Lorrain pouvait préciser à l'intention des artistes et artisans chargés d'exécuter ce décor: «toute la décoration en couleur de pierre et éclairée du jour des croisées [...] Les fontaines peintes en bronze et les vases de porphyre [...] Les figures de marbre blanc [...] Le

37. ERIKSEN 1974, p. 291.

38. MAMBRIANI 2011.

39. ERIKSEN 1974, p. 234.



Figure 7. Paolo Antonio Brunetti, Peintures murales en trompe-l'œil pour l'hôtel de Luynes, Paris, 1748, aujourd'hui remontées au Musée Carnavalet (photographie ©Wikimedia Commons https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Wall_paintings_of_the_Hôtel_de_Luynes_Staircase_at_the_Musée_Carnavalet#/media/File:P1310718_Paris_III_musee_Carnavalet_escalier_peintures_murales_rwk.jpg).

buffet coloré comme la nature de chaque chose avec des guirlandes de fleurs. Les petites portes, les bas-reliefs de dessus, de marbre blanc»⁴⁰.

Enfin une peinture en trompe-l'œil était prévue sur l'un des murs: «un ciel avec un fond de jardin [...] le plafond de même couleur que le ravalle [probablement «enduit»] de la décoration, seulement bien léger de ton»⁴¹.

Ce trompe-l'œil, seulement esquissé au crayon par Le Lorrain, est actuellement assez affadi et seul le gros oiseau, occupant l'espace entre les bases des deux colonnes centrales et figuré à l'encre, est bien visible. Rappelons que les trompe-l'œil de Paolo Antonio Brunetti, tels celui du plafond de l'Hospice

40. ERIKSEN 1963, p. 108.

41. *Ibidem*.

des Enfants-trouvés vers 1750⁴², et celui de l'hôtel de Luynes⁴³ (fig. 7) en 1748 avaient récemment connu un grand succès.

À Åkerö, une maison de campagne au milieu d'un jardin, «dehors et dedans étant mis sur un même pied d'égalité»⁴⁴, le décor du mur et celui du jardin semblent se confondre. Tessin ayant finalement adopté le premier projet du Lorrain, le fit réaliser par un décorateur local⁴⁵ et le trompe-l'œil par le peintre Olof Fridsberg. Svend Eriksen note dans son article: «aujourd'hui la salle d'Åkerö est assez conforme au premier projet de l'artiste»⁴⁶. En attestent également quelques récentes photographies, dont celle du mur figurant le trompe-l'œil (fig. 8a-b).

Ainsi en 1754 Le Lorrain, encouragé par Caylus, avait-il créé l'un des premiers décors d'inspiration piranésienne, d'un genre totalement nouveau et rompant radicalement avec le goût rocaille, encore apprécié des lecteurs de Jean-François de Bastide⁴⁷. En effet, il fallut attendre 1758 pour que les architectes pensionnaires de retour de Rome réalisent les premières constructions répondant au vœu de Caylus, celui d'une architecture fonctionnelle, libérée des diktats vitruviens, dont Piranèse leur avait montré la voie. C'est ainsi que Pierre-Louis Moreau, édifiait l'hôtel de Chavannes (fig. 9) et Louis-François Trouard une maison de rapport pour son père; malheureusement nous ignorons quel était leur décor intérieur⁴⁸.

En 1759 Le Lorrain ayant succombé à la maladie, il revint à François Barreau de Chefdeville de réaliser celui de l'Intendance de Bordeaux pour Charles-Robert Boutin vers 1760. Et vers 1762, c'est à lui aussi que fit appel Ange-Laurent Lalive de Jully⁴⁹ lorsqu'il quitta l'hôtel paternel de la rue St. Honoré pour s'installer rue de Ménars, afin de réaliser le décor de ce qu'il nommait son cabinet flamand.

42. Dans la chapelle de l'Hospice des Enfants trouvés, rue Neuve Notre-Dame, au-dessus des murs peints par Natoire, les Brunetti réalisèrent en 1750 pour le plafond à caissons, un trompe-l'œil simulant une voûte antique ruinée.

43. Démoli en 1889; le trompe l'œil décorant l'escalier fut plus tard remonté au musée Carnavalet.

44. OLLAGNIER 2016, p. 49.

45. ERIKSEN 1974, p. 162.

46. ERIKSEN 1963, p. 120.

47. Le décor d'inspiration piranésienne réalisé par Petitot dans la chapelle d'Harcourt à Notre-Dame de Paris entre 1751 et 1752 précède celui de la salle de Åkerö. Voir MAMBRIANI 2011.

48. BARRIER 2005, pp. 153-154.

49. Ange Laurent Lalive de Jully (1725-1779), introducteur des ambassadeurs, amateur honoraire à l'Académie royale de peinture et sculpture depuis 1754, excellent dessinateur et graveur: il avait gravé plusieurs des vases composés par le peintre Jacques-François Saly.



Figures 8a-b. Vues d'ensemble du décor de la salle à manger de la résidence d'Åkerö (photographies, 1965-1968, Nordiska museet, Stockholm, NMA.0096754-02, NMA.0096756-09 ©Erik Liljeroth).

Mobilier

Nous avons vu que dès 1753 Frederik Sparre avait pu annoncer à son oncle que, sur la recommandation du comte de Caylus, Le Lorrain allait lui faire parvenir des dessins de toutes sortes de meubles, lesquels étaient «d'un goût admirable et tout à fait nouveau, qui n'a même pas été vu, encore moins exécuté par personne»⁵⁰. Ceux-ci ayant fortement déplu au noble Suédois, ils ne furent pas exécutés et n'ont même jamais pu être localisés. On peut penser que les cartons à dessin du Lorrain en renfermaient quantité d'autres, lesquels présentaient certainement des caractéristiques voisines de ceux de Tessin et que, répondant au vœu de renouveau du goût de Caylus celui-ci les conseillait sans doute aux membres de son cercle d'amateurs. Aussi ne serait-il pas surprenant que, vers 1756, Lalive de Jully eut choisi parmi eux ceux qui lui furent effectivement livrés en 1758. Si le fauteuil ne nous

50. Voir *supra* note 31.

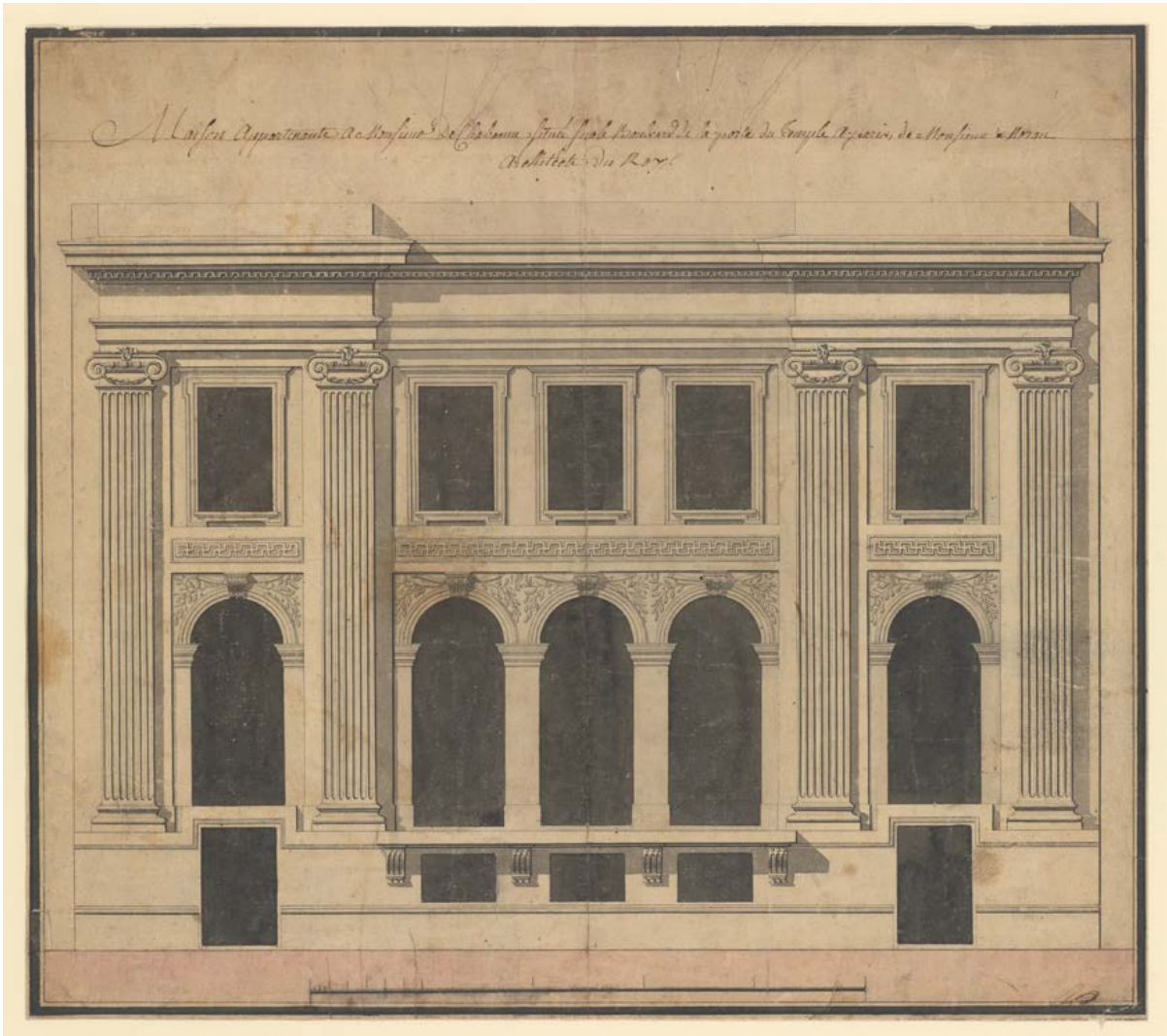


Figure 9. Pierre-Louis Moreau, façade de l'hôtel de Chavannes près la porte du Temple à Paris, dessin, s.d. [vers 1758]. New York, Metropolitan Museum of Art, 1970.736.23 (CC0).



Figure 10. Louis-Joseph Le Lorrain (dessinateur), Joseph Baumhauer (ébéniste), *Bureau plat et son cartonnier*, vers 1758. Chantilly, Musée Condé (photographie <https://www.musee-conde.fr/fr/notice/oa-357-bureau-cartonnier-de-lalive-de-jully-63946855-19b0-4606-ba3d-2e0bb073a7eb>).

est connu qu'à travers son portrait exécuté par Greuze, le bureau et son cartonnier sont conservés au musée Condé de Chantilly. La structure du cartonnier (fig. 10) évoque celle de la *Carcere oscura* de Piranèse (fig. 11). Nous y retrouvons en effet la même sobriété des lignes strictement géométriques et des volumes parfaitement définis, ainsi que l'aspect massif de tous les éléments: celui des montants dont la linéarité est soulignée par les fortes cannelures, celui des vigoureux cubes l'encadrant, celui des épaisses guirlandes – telles celles du frontispice de la *Prima parte* –, des lourds anneaux et des puissantes frises, postes et grecques. Le bureau présente les mêmes caractéristiques.

En 1754 seul l'entourage de Caylus, cercle des habitués des lundis de Mme Geoffrin, avait apprécié l'importance du décor créé par Le Lorrain pour le comte Tessin, et de ses nombreux dessins de meubles. Mais c'est seulement lorsque ceux de Lalive de Jully, réalisés en 1757, lui furent livrés en 1758 que le public en découvrit l'absolue nouveauté.

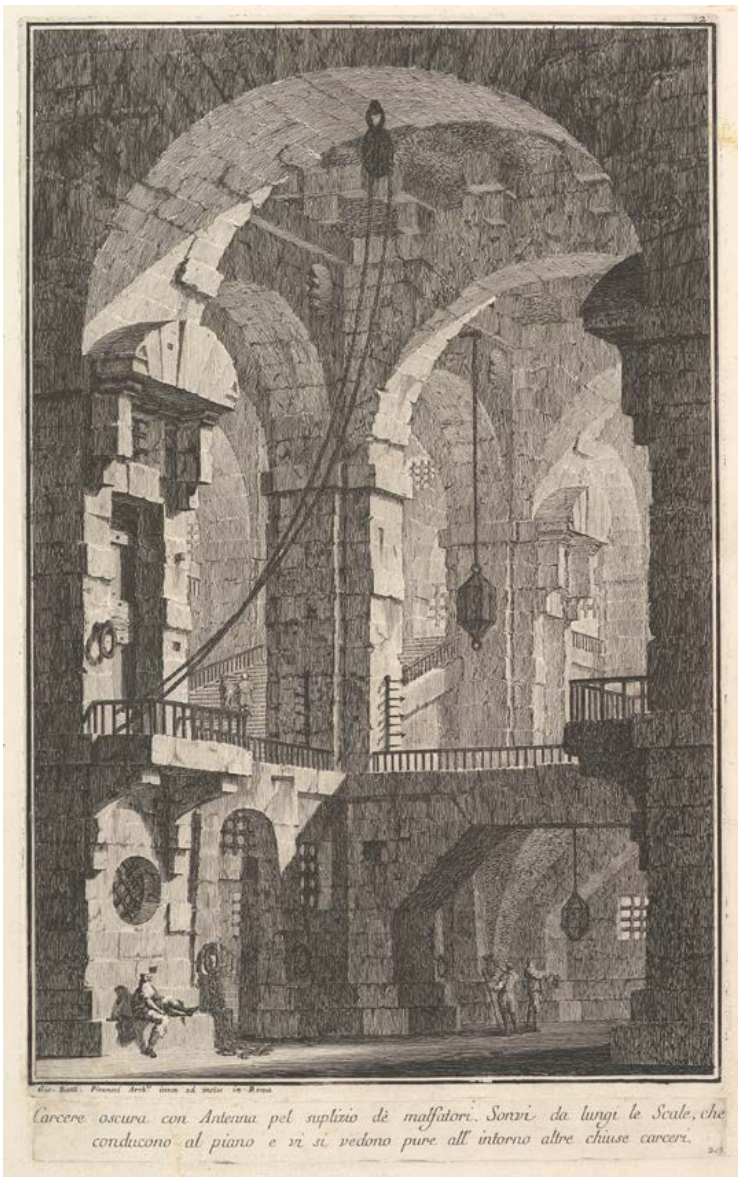


Figure 11. Giovanni Battista Piranesi, *Carcere oscura con Antenna pel suplicio de malfatori ...*, eau-forte (*Prima Parte di Architettura e Prospettive*, 1750).

Louis-Joseph Le Lorrain, audacieux initiateur du goût à la grecque

Le rôle essentiel du peintre Louis-Joseph Le Lorrain dans la profonde mutation de l'architecture au cours de la décennie 1750 semble avoir été fort injustement oublié de nos jours. Or, n'avait-il pas été l'un des tout premiers à déceler que les gravures de Piranèse – en particulier celles de la *Prima parte d'Architettura e Prospettive* – traduisaient en images les concepts parfaitement abstraits d'une architecture fonctionnelle libérée des préceptes de Vitruve. Ainsi les caprices d'architecture qu'il créa pour la *Chinea* en 1746 et 1747 en suivant ces mêmes principes – s'ils n'étaient en rien réalisables – ouvraient la voie à une expression architecturale renouvelée. De sorte qu'il fut un remarquable et essentiel "passeur" pour toute sa génération. En outre, peintre talentueux, familier de la création de décors intérieurs et de mobilier, il se montra parfait novateur dans ce domaine: ainsi Lalive de Jully pouvait-il affirmer que ses meubles étaient «composés dans le style antique, ou, pour me servir du mot dont on abuse si fort actuellement, dans le goût grec»⁵¹. En effet, l'architecture de la Grèce retenait l'attention de tous les amateurs depuis le départ pour Athènes des Anglais James Stuart et Nicholas Revett en 1751. Intérêt renouvelé lorsque le jeune architecte pensionnaire Julien-David Leroy s'y rendit à son tour en 1754-1755. Bientôt, en juin 1756, alors que Caylus supervisait la préparation de son ouvrage *Les plus beaux monuments de la Grèce*, dont certaines planches étaient retravaillées par l'excellent dessinateur qu'était Le Lorrain, Jean-François de Neufforge définissait le goût grec dans le *Mercur de France*, comme «la manière mâle, simple et majestueuse des anciens architectes grecs et des grands architectes de nos jours»⁵².

Mais en 1758 la parution du livre de Leroy mit en lumière la réelle impropriété du terme *goût grec* et celui, plus rigoureux, dans le *goût à la grecque* s'appliqua de toute évidence à l'hôtel de Chavannes dont le jeune architecte Pierre-Louis Moreau de retour de Rome achevait l'édification, ainsi qu'aux étonnants meubles de Lalive de Jully. Il se répandit rapidement, et en 1763 le baron Grimm pouvait écrire dans la *Correspondance littéraire*: «Depuis quelques années on a recherché les ornements et les formes antiques; le goût y a gagné considérablement, et la mode est devenue si générale que tout se fait aujourd'hui à la grecque. La décoration extérieure et intérieure des bâtiments, les meubles, les étoffes, les bijoux de toute espèce, tout est à Paris à la grecque»⁵³.

51. ERIKSEN 1974, p. 49.

52. BARRIER 2005, p. 150.

53. ERIKSEN 1974, p. 264.

L'expression *à la grecque* désigne un ressourcement⁵⁴. Et le mot *goût* est essentiel dans la mesure où «l'objet des arts est le bon et le beau [...] Le goût est donc un sentiment»⁵⁵. Pour les contemporains de Caylus et de Grimm, il s'agit évidemment d'un sentiment d'opposition à l'art rocaille, et d'une régénération de l'architecture. Celle-ci s'inspire en effet «de deux sources concomitantes et parallèles: le grand genre [...] et le *goût à la grecque* qui, à l'imitation des arts décoratifs, met en scène des ornements hypertrophiés»⁵⁶. Ainsi s'explique la simultanéité de l'expression *goût à la grecque* et de l'enthousiasme pour les meubles de Lalive de Jully. Il est certain que Le Lorrain, ce piranésien de la première heure, source d'inspiration essentielle pour les décorateurs, s'il ne fut pas l'unique initiateur du *goût à la grecque*, mérite d'être reconnu comme un acteur majeur du ressourcement de l'architecture qui s'est opéré au milieu du XVIII^e siècle.

54. RABREAU 2010, p. 45.

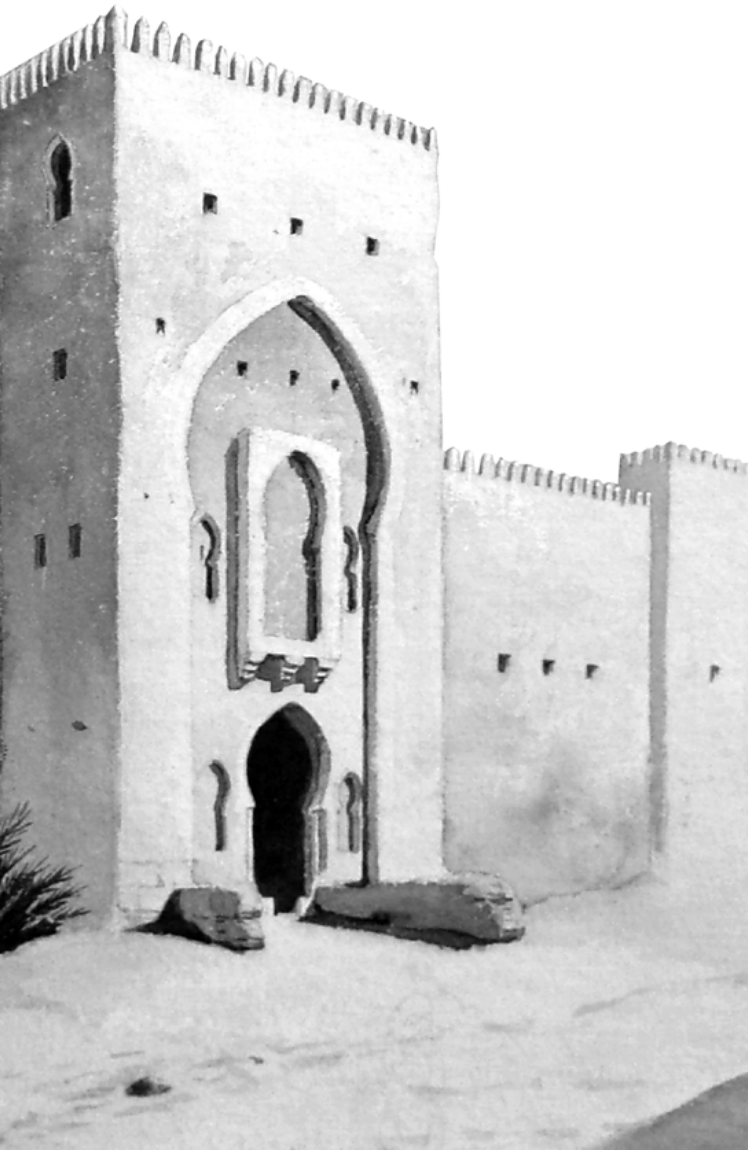
55. *Ivi*, p. 43.

56. *Ivi*, p. 45.

Bibliographie

- ANTINORI 2015 - A. ANTINORI, *Sulla contrastata fortuna del primo Piranesi. Louis-Joseph Le Lorrain, Gabriel-Martin Dumont e tre apparati effimeri riesaminati (Roma, 1744-1746)*, dans E. DEBENEDETTI (dir.), *Dai disegni e manoscritti dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, «Studi sul Settecento Romano», 31 (2015), pp. 63-89.
- BARRIER 2005 - J. BARRIER, *Les architectes européens à Rome 1740-1765. La naissance du goût à la grecque*, Patrimoine, Paris 2005.
- BASTIDE 1993 - J.-F. DE BASTIDE, *La petite maison*, Gallimard, Paris [1753] 1993.
- BAUDEZ 2015 - B. BAUDEZ, *L'Europe architecturale du second XVIIIe siècle. Analyse des dessins*, dans «Livraisons d'histoire de l'architecture et des arts qui s'y rattachent», 2015, 30, pp. 43-58.
- BROOK ET ALII 2016 - C. BROOK, E. CAMBONI, G. CONSOLI, F. MOSCHINI, S. PASQUALI (dir.), *Roma-Parigi. Accademie a confronto. L'Accademia di San Luca e gli artisti francesi. XVII-XIX secolo*, Catalogue d'exposition (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 13 octobre 2016 - 13 Janvier 2017), Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2016.
- Charles De Wailly 1979 - Charles De Wailly, *peintre architecte dans l'Europe des Lumières*, CNMHS, Paris 1979.
- DROGUET 2001 - V. DROGUET, *Le pavillon La Bouëxière*, dans B. CENTORAME (dir.), *La Nouvelle Athènes. Haut lieu du romantisme*, Action Artistique de la Ville de Paris, Paris 2001, pp. 39-40.
- ERIKSEN 1963 - S. ERIKSEN, *Om salen paa Åkerö og den kunstner Louis-Joseph Le Lorrain*, dans «Konsthistorisk tidskrift», XXXII(1963), pp. 94-120.
- ERIKSEN 1974 - S. ERIKSEN, *Early Neo-classicism in France. The Creation of the Louis Seize Style in Architectural Decoration, Furniture and Ormolu, Gold and Silver, and Sèvres Porcelain in the mid-Eighteenth Century*, Faber & Faber, London 1974.
- EROUART 1982 - G. EROUART, *L'architecture au pinceau. Jean-Laurent Legeay, un piranézien français dans l'Europe des Lumières*, Electa Moniteur, Paris 1982.
- FAROULT, SALMON, TREY 2016 - G. FAROULT, X. SALMON, J. TREY (dir.), *Un Suédois à Paris au XVIIIe siècle. La collection Tessin*, Catalogue exposition (Paris, Musée du Louvre, 19 octobre 2016 - 16 janvier 2017), Louvre éditions - LienArt, Paris 2016.
- GUICHARD 2008 - C. GUICHARD, *Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle*, Champ Vallon, Paris 2008.
- HAMON 2010 - M. HAMON, *Madame Geoffrin: femme d'influence, femme d'affaires au temps des Lumières*, Fayard, Paris 2010.
- HARRIS 1967 - J. HARRIS, *Le Geay, Piranesi and international Neo-classicism in Rome 1740-1750*, dans D. FRASER, H. HIBBARD, *Essays in the history of architecture presented to Rudolf Wittkower*, Phaidon Press, London 1967, pp. 189-196.
- LAROQUE 2000 - D. LAROQUE, *Le Discours de Piranèse L'ornement sublime et le suspens de l'architecture*, La Passion, Paris 2000.
- MAMBRIANI 2011 - C. MAMBRIANI, *Sans confusion, quoique très noble. Caylus, Petitot et la chapelle d'Harcourt à Notre-Dame de Paris (1751-1752)*, dans C. HENRY, D. RABREAU (dir.), *Le public et la politique des arts au siècle des Lumières (Annales du Centre Ledoux, 8)*, William Blake & Co. Bordeaux, William Blake & Co., Art & Arts, Bordeaux 2011, pp. 145-153.
- OECHSLIN 1976 - W. OECHSLIN, n. cat. 103-107, dans *Piranèse et les Français. 1740-1790*, Catalogue d'exposition (Roma, Dijon, Paris, mai-novembre 1976), Edizioni dell'Elefante, Roma 1976, pp. 145-153.
- OLAUSSON 2013 - M. OLAUSSON, *Le Comte de Tessin, un savant érudit à Paris dans les années 1740*, dans *Dessiner pour graver, graver pour dessiner. 2: Huitièmes rencontres internationales du Salon du Dessin*, 11-12 avril 2013, L'échelle de Jacob, Paris 2013, pp. 67-72.
- OLLAGNIER 2016 - C. OLLAGNIER, *Petites maisons. Du refuge libertin au pavillon d'habitation en Île-de-France au siècle des Lumières*, Mardaga, Bruxelles 2016.
- PONS 1993 - B. PONS, *Le théâtre des cinq sens*, postface, dans BASTIDE 1993, pp. 86-87.

- RABREAU 2010 - D. RABREAU, *Du "goût à la grecque" sous Louis XV à la perception d'une symbolique gallo-grecque*, dans «Revue de l'art», 2010, 170, pp. 41-52.
- RABREAU 2019 - D. RABREAU, *Piranesi y los Franceses*, dans D. RODRIGUEZ RUIZ (dir.), *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca nacional de España*, Catalogue d'exposition (Madrid, Biblioteca Nacional de España, 7 mai -22 septembre 2019, Biblioteca Nacional, Madrid 2019.
- ROSENBERG 1976 - P. ROSENBERG, *Louis-Joseph Le Lorrain (1715-1759)*, dans «Revue de l'art», 1976, 40-41, pp. 173-202.
- ZISKIN 2023 - R. ZISKIN, *Private salons and the art world of enlightenment Paris (Brill's studies on art, art history, and intellectual history, 63)*, Brill, Leiden - Boston 2023.



«À la lisière du Sahara»: the Tunisia of Charles-Joseph Tissot, between Landscapes, Cities and Architecture

Giuliana Randazzo
(Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria)

Charles-Joseph Tissot (1828-1884), traveled several times throughout the Tunisian territory, studying its conformation, the orographic system, the Roman road network, and discovering important artifacts, especially epigraphic ones, in the dual role of consul and archaeologist. This article aims at reconstructing the context and terms of his first expedition, conducted in 1853 from the capital Tunis to the edge of the Sahara Desert. The comparative analysis of letters and unpublished drawings of ancient ruins, architecture, cities and landscapes, on the one hand allows us to accurately recompose the itinerary followed by the traveler, on the other hand highlights the ability to provide an objective reading of the territory crossed. Based on Tissot's full interpenetration in the culture of the Arab world, an iconographic picture of surprising quality and accuracy emerges, which for the first time qualifies Tissot, as well as a famous archaeologist, also as an extraordinary landscape and architectural painter, capable of offering to the European culture of his time an unprecedented vision of little-known or completely unexplored places.

«À la lisière du Sahara»: la Tunisia di Charles-Joseph Tissot tra paesaggi, città e architetture

Giuliana Randazzo

Charles-Joseph Tissot (Parigi 1828-1884), esponente della diplomazia francese, considerato un precursore dell'archeologia nordafricana, ha fornito un contributo scientifico fondamentale per la conoscenza della cultura, della storia e della geografia del territorio del Maghreb, e specialmente della Tunisia, suo campo di ricerca d'elezione, cui dedicò studi approfonditi, confluiti in particolare nella monumentale *Géographie comparée de la Province romaine d'Afrique*, pubblicata tra il 1884 e il 1888¹.

Questo contributo costituisce la parziale rielaborazione dei capitoli II.1 e II.2 della tesi di dottorato di ricerca condotta da chi scrive dal titolo *Paesaggi e architetture del Mediterraneo dal Canale di Sicilia al Golfo della Sirte. Ricognizioni scientifiche e itinerari culturali nell'Ottocento*, Tesi di dottorato, Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria, tutor Tommaso Manfredi, 2024. I documenti testuali e grafici, in gran parte inediti, confluiti in questo studio, sono stati acquisiti da chi scrive nel corso di un soggiorno di studio e ricerca svolto nell'ambito del dottorato, da settembre a dicembre 2022, presso l'Università Paris 1, Pantheon-Sorbonne, dedicato allo studio dei fondi archivistici della Bibliothèque Nationale de France (BnF) e della Biblioteca dell'Institut National d'Historie de l'Art (INHA). Per la biografia di CHARLES-JOSEPH TISSOT, REINACH 1885; GRAN-AYMERICH, GRAN-AYMERICH 1986; BROC 1988; GRAN-AYMERICH 2007; BENDANA 2000.

1. La stesura finale dell'opera fu iniziata da Tissot nel 1882, durante il mandato di Ambasciatore a Londra, con l'aiuto di Reinach, nonostante già nel 1855, sulla base del materiale raccolto durante le spedizioni nella Reggenza egli avesse iniziato a sviluppare l'idea di un'opera sulla Provincia romana d'Africa.

Tissot, parallelamente al primo incarico ufficiale al consolato di Tunisi dal 1852 al 1857², intraprese pionieristiche esplorazioni in tutto il territorio tunisino, che ancora alla metà dell'Ottocento era indicato come Reggenza o Beylicato di Tunisi³. Muovendosi lungo itinerari costieri e interni, egli raggiunse le regioni desertiche del sud, allora poco note o quasi del tutto sconosciute al mondo occidentale, dando inizio a un'intensa attività di ricerca che avrebbe proseguito per il resto della sua vita, consolidando il suo spiccato interesse per le antichità. Un interesse che lo avrebbe portato a studiare la storia della Tunisia, la conformazione e il sistema orografico del suo territorio, la rete dell'antico tracciato viario romano, ad apprendere le lingue araba e berbera, a eseguire rilievi, rintracciare epigrafi ed elaborare in dettaglio cartografie, disegni e acquerelli in quasi tutta la Reggenza⁴.

Dall'inizio del mese di marzo alla metà di aprile del 1853, a cinque mesi di distanza dal suo arrivo in Tunisia, Tissot intraprese la prima delle molte spedizioni che avrebbe effettuato nel corso del suo mandato, partendo da Tunisi verso l'interno della Reggenza, «sur la lisière du Sahara»⁵, un viaggio durante il quale si sarebbe confrontato con luoghi inesplorati e difficilmente accessibili, eseguendo vedute di antiche rovine, architetture, città e paesaggi, connotate da una raffinata qualità di rappresentazione.

L'imponente attività archeologica di Tissot, inversamente proporzionale agli studi critici dedicatigli⁶, fu intrinseca e connaturata all'ambiente culturale e intellettuale, ma anche diplomatico e militare di

2. Dopo il Consolato di Tunisi la carriera di Tissot al servizio del governo francese fu particolarmente intensa. Lasciò il Maghreb per l'incarico a La Coruña del 1857, in seguito al quale fu chiamato al consolato di Salonnico dal 1859 al 1860. Fu poi la volta di Adrianopoli e Mostar, delle missioni politiche in Erzegovina e Montenegro nel 1861, dell'ambasciata a Roma tra il 1861 e il 1862, della nomina di *consul de 1re classe* a Jassy nel 1863, e a Costantinopoli dal 1864 al 1866. Ritornato in Francia, fino al 1869 fu vicedirettore della direzione politica e prese parte a varie commissioni del *Quai d'Orsay*. Nel settembre dello stesso 1869, in coincidenza con la proclamazione della *Troisième République* ottenne la nomina di *secrétaire de 1re classe* a Londra alla quale seguì la promozione di *chargé d'affaires*. Dal 1871 al 1875 fu a Tangeri come *ministre plénipotentiaire de 2e et de 1ère classe*, conducendo esplorazioni geografiche e archeologiche dei regni di Fez e del Marocco, e l'anno seguente fu nominato *ministre plénipotentiaire* ad Atene. Nel 1880 e nel 1883 ottenne la nomina di *ambassadeur* ad Atene e a Londra.

3. Il termine Beylicato deriva dalla carica di bey ricoperta dall'autorità che governava il paese allora sotto il dominio ottomano.

4. L'interesse per l'epigrafia fu alla base del solido e duraturo rapporto di Tissot con Theodor Mommsen, il celebre storico dell'antichità, attestato dalla loro corrispondenza sulle epigrafi rinvenute in Nord Africa, soprattutto quelle rinvenute durante l'ultima missione. Grazie alle sue numerose scoperte epigrafiche, Tissot collaborò alla pubblicazione del *Corpus inscriptionum latinarum* di Mommsen, che oltre a menzionarlo per il suo fondamentale contributo, contribuì alla sua ammissione nell'Istituto archeologico tedesco nel 1880, unico grande riconoscimento scientifico della sua carriera. Vedi Tissot 1885, pp. XVIII-XX.

5. Paris, Bibliothèque Nationale de France (BnF), Nouvelles acquisitions françaises (NAF), 12399 (cote) III Id. (1852-1858), n. 49.

6. Alcuni studiosi hanno sottolineato la limitatezza degli studi condotti su Tissot: GRAN-AYMERICH, GRAN-AYMERICH 1986, BENDANA 2000; GRAN-AYMERICH 2007; CARBONI 2008; JESTIN 2016.

Tunisi. Infatti, nonostante si sia sostenuto che la solida carriera diplomatica ne avesse ostacolato, o quanto meno rallentato, le ricerche scientifiche, soprattutto nella diffusione a stampa⁷, è da credere, d'accordo con Kmar Bendana, che essa abbia piuttosto favorito il pieno dispiegamento delle proprie inclinazioni scientifiche e artistiche⁸. Un dualismo, peraltro, che non rappresenta una novità nell'ambiente diplomatico europeo della metà dell'Ottocento⁹, dal momento che effettuare scavi e collezionare antichità era una pratica diffusa fra i diplomatici del tempo¹⁰.

In questa prospettiva, il presente contributo intende delineare i termini della formazione e della prima attività di Tissot in Tunisia attraverso l'analisi comparata dei vasti *corpora* grafici ed epistolari, in gran parte inediti, conservati presso la *Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art* (INHA) e la collezione della *Bibliothèque Nationale de France* (BnF) di Parigi¹¹, che testimoniano l'eccezionale percorso di conoscenza del giovane console-archeologo nel territorio tunisino tra paesaggi, città e architetture.

Un ruolo pionieristico, quello svolto da Tissot sin dalle sue prime esplorazioni, che avrebbe posto basi inaspettate e poliedriche all'analisi scientifica, dedicata, nei decenni immediatamente successivi, all'area nordafricana e alle sue antichità.

Charles-Joseph Tissot da Parigi a Tunisi

Nato a Parigi nel 1828 da una famiglia di antiche origini piemontesi¹², Charles-Joseph Tissot ricevette un'educazione privilegiata direttamente dal padre Claude Joseph, figura di grande spessore scientifico,

7. GRAN-AYMERICH, GRAN-AYMERICH 1986; BROU 1988.

8. BENDANA 2000, pp. 3 ss.

9. «Il s'agit, plus précisément, d'un diplomate dont la carrière et les obligations professionnelles ont peut-être freiné la fécondité proprement scientifique, mais son cas s'apparente à d'autres exemples de diplomates-archéologues qui ont eu cette «double vie»: le Danois Falbe, l'Anglais Reed, le Français Pellissier», *Ivi*, p. 8.

10. Sul rapporto tra consoli e archeologia nell'ambito delle pratiche di scavo e del collezionismo di reperti durante le missioni archeologiche di metà Ottocento e sul fatto che spesso la carriera diplomatica fosse stata intrapresa in funzione delle ricerche scientifiche, vedi MEYER 2010, p. 36.

11. Durante le ricerche condotte dalla scrivente presso i fondi archivistici della BnF e della Biblioteca dell'INHA è stata rinvenuta una vasta quantità di documenti inediti relativi all'attività di Tissot in Nordafrica: vedute, disegni di viaggio, schizzi, cartografie, rilievi, fotografie, stampe, note e appunti, dagli anni Quaranta agli anni Ottanta. Per quanto riguarda la corrispondenza di Tissot, conservata presso gli archivi della BnF, è stata trascritta e tradotta da chi scrive.

12. Si tratta della nobile famiglia Tizzone, marchesi di Crescentino, conti di Desana (Vercelli), che nel XII secolo si stabilì nella Contea di Francia. INHA, Fonds Charles-Joseph Tissot, arch. 8.1.1.

studioso di diritto, teologia e medicina¹³, che ebbe un ruolo decisivo per la crescita e l'educazione del figlio, al quale avrebbe impartito una formazione poliedrica, basata sui principi filosofici di Montaigne¹⁴.

All'interno del colto ambiente familiare, Tissot ebbe modo di sviluppare, già dall'infanzia, la sua ampia preparazione culturale, studiò varie lingue, tra cui il greco e il latino, e venne incoraggiato nella pratica del disegno, in cui mostrò una particolare attitudine, pur non trascurando attività che, come la scherma e l'equitazione, lo avrebbero reso un «homme d'action»¹⁵, plasmandone l'indole eclettica: «son aptitude pour le dessin était si remarquable qu'il désira par moments se faire artiste; le lendemain, au récit des campagnes de son grand-père, il se promettait de devenir soldat»¹⁶.

Tissot, proseguì brillantemente la sua formazione presso l'*Institution Jauffret*¹⁷, seguendo i corsi del *lycée Charlemagne* di Parigi, vincendo vari concorsi didattici sino all'estate del 1847, per poi concludere il suo percorso a Digione¹⁸, dove avrebbe conseguito la laurea presso la facoltà di legge¹⁹ nel settembre dello stesso anno.

A Digione, nel 1847, oltre a dedicarsi agli studi di carattere amministrativo²⁰, ebbe modo di frequentare l'ambiente dell'*Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres* – di cui il padre era membro e

13. Claude-Joseph Tissot (1801-1876) nel 1830, in seguito al titolo di dottore in Lettere, divenne professore associato e si dedicò alla ricerca teorica di filosofia e diritto presso la Facoltà di Digione, dove insegnò e in cui divenne preside nel 1860. Traduttore di Kant, ebbe dei celebri rivali, tra cui Victor Cousin, circostanza che avrebbe reso difficoltosa la sua carriera, influenzando notevolmente sulle future scelte professionali del figlio Charles Joseph, nato dal matrimonio con Antoinette Jacquin (1803-1897). Vedi REINACH 1885.

14. L'intenso legame tra l'attività di ricerca archeologica che Tissot conduceva parallelamente a quella professionale, e gli interessi del padre, figura fondamentale nella sua vita lavorativa oltre che privata, emerge dalla loro fitta corrispondenza, come nel caso della lettera scritta da Tunisi l'8 luglio 1856: «Quant aux travaux que j'ai entrepris au dehors de cette besogne, c'est surtout pour toi que je les poursuis. C'est en pensant à toi que Je travaille», BnF, Naf 12399 (cote) III Id. (1852-1858), n. 296.

15. GRAN-AYMERICH, GRAN-AYMERICH 1986, p. 69.

16. TISSOT 1885, pp. X-XI.

17. L'*Institution Saint-Amand-Cimttiere*, poi *Jauffret* in onore del suo fondatore, Anatole Marie Ange Philippe Jean Jauffret, venne fondata nel 1837 a Parigi. L'*Institution Jauffret* che mandava i suoi studenti presso il *Lycée Charlemagne* e affiancava la struttura nella loro preparazione cercando di offrire i migliori insegnanti ripetitori, divenne uno dei migliori istituti privati di Parigi. Durante gli anni in cui il giovane Tissot frequentò il collegio, il padre Claude-Joseph si trasferì a Parigi e diede lezioni a *Jauffret* sostenendo così la retta scolastica di Charles-Joseph, avendo rifiutato la proposta dell'Istituzione di sostenere le spese economiche del figlio, ritenuto una «bête à concours».

18. BENDANA 2000, p. 3.

19. TISSOT 1885, p. XIII.

20. Sulla scelta di Tissot di non seguire le orme del padre Claude-Joseph in ambito accademico, influenzata dal trattamento riservato in quell'ambiente al genitore al quale era profondamente legato, vedi GRAN-AYMERICH, GRAN-AYMERICH 1986; CARBONI 2008.

di cui egli stesso lo sarebbe diventato²¹ – e di coltivare la tecnica del disegno e della rappresentazione dal vero, come si evince anche dagli esercizi di rappresentazione contenuti nel suo fascicolo di *dessins d'académie*, in cui sono presenti studi anatomici e acquerelli raffiguranti mobili e componenti d'arredo²².

Nel 1848 il giovane Tissot entrò alla *École d'Administration*, chiusa nel 1849 e sostituita nel 1851 dalla *École Libre des Sciences Politiques*. Per rimediare al danno causato dalla soppressione della Scuola, nel 1850 venne chiamato alla direzione commerciale del *Ministère des Affaires Etrangères* e, nel 1852, dopo essere stato nominato allievo console a Parigi il 22 marzo, fu assegnato al consolato generale di Tunisi a ottobre²³, dando inizio alla sua lunga esperienza nell'Africa del nord²⁴.

Le dinamiche che caratterizzano la permanenza di Tissot in Tunisia, «à laquelle il consacra toutes ses facultés et son énergie de savant enthousiaste»²⁵, protrattasi ininterrottamente fino al 1857, ad eccezione di alcuni brevi viaggi in patria, chiariscono bene la stretta correlazione tra scienza e politica allora esistente nell'ambito diplomatico francese²⁶.

Superando il ruolo di secondo piano nella politica internazionale al quale era stata costretta in seguito alla Restaurazione, la Francia del Secondo Impero perseguiva il rafforzamento della propria posizione militare ed economica, nell'ottica di espandere i domini coloniali in Nordafrica. In funzione di questi obiettivi, l'apparato diplomatico francese presente sul territorio cominciò ad assumere un ruolo di primaria importanza.

Nominato console da un regime diverso da quello che lo aveva formato e favorito, Tissot iniziò il suo consolato a Tunisi con l'avvento di Napoleone III²⁷.

Quando il giovane diplomatico arrivò nella capitale tunisina venne a contatto con una realtà in cui la presenza francese era ben radicata, e l'esplorazione del paese nordafricano era agevolata dalle dinamiche politiche della Reggenza nel contesto del riassetto geopolitico e culturale dell'Europa e

21. Come documentato dal diploma dell'*Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres* di Digione del 22 aprile 1863, *L'Académie de Dijon accueille un membre de l'Institut*, Traces Ecrites, collezione private, rif. 3479.

22. INHA, arch. 8/4 GF Caricatures et dessins (1846-1871).

23. Il documento di nomina di Tissot al Consolato di Tunisi, datato 1° ottobre 1852, è conservato presso la Biblioteca dell'INHA, arch. 8-1-2.6.

24. Vedi *supra*, nota 2.

25. GRAN-AYMERICH, GRAN-AYMERICH 1986, p. 68.

26. CARBONI 2008, pp. 29 ss.

27. JESTIN 2016, p. 33.

del Mediterraneo²⁸. Da un verso, era in atto una vera e propria ondata di scoperte e spedizioni verso Oriente, mosse da mire espansionistiche connesse alle politiche coloniali, largamente favorite dai *bey*²⁹, dall'altro si incrementavano gli studi scientifici finalizzati allo sviluppo della conoscenza delle regioni nordafricane di cultura islamica. In questo contesto, dopo l'istituzione dell'*École française d'Athènes*, nel 1846³⁰, le discipline antiquarie acquisirono carattere filologico favorendo campagne di esplorazione che avrebbero contribuito a una «construction scientifique de l'espace méditerranéen»³¹, intersecata a finalità strettamente politiche.

Tali esplorazioni, seppure non ancora istituzionalizzate, beneficiarono così del sostegno dei consoli, che giocavano un ruolo decisivo nei progetti di ricerca delle antichità ed in generale in campo archeologico³².

Tissot, dunque, effettuò in Tunisia le sue prime esplorazioni sul campo, durante la fase conclusiva di quell'*âge héroïque*³³, in cui indicazioni e riferimenti cartografici non erano ancora abbastanza affidabili e lo studio delle antichità non era ancora pienamente inquadrato in uno specifico sistema scientifico e disciplinare.

Da Tunisi a «la lisière du Sahara» nel 1853

Tissot raggiunse la Tunisia, tra il 25 e il 26 ottobre del 1852, a bordo della corvetta *Le Grondeur* al seguito del nuovo Console Generale, Lèon Bécларd, insieme ad altri membri del consolato francese inviati in Tunisia³⁴. La traversata da Tolone a La Goletta è documentata da tre schizzi di veduta datati

28. Per contrastare l'influenza politica dell'Inghilterra nelle isole del Mediterraneo, in Sicilia, a Malta e in Sardegna, la Francia, tra la fine dell'XVIII secolo e l'inizio del XIX aveva intrapreso una serie di azioni militari finalizzate alla conquista di nuovi territori, dalla Campagna d'Egitto del 1798 a quella della Morea, dal 1828 al 1833, e dell'Algeria, conclusasi con la sua conquista negli anni Trenta del secolo, che costituirono un modello per la Missione di Tunisia e l'istituzione del Protettorato in Tunisia nel 1881.

29. «On peut estimer que ces autorisations sont aussi motivées par le désir d'une reconnaissance de facto et d'une valorisation de la Tunisie par des savants européens», BAÏR 2019, p. 57.

30. La scuola francese di Atene venne fondata nel 1846, e a partire dal 1850 venne supervisionata dall'*Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*. Sulla storia della scuola, vedi RADET 1901; VALENTI 2006.

31. BAÏR 2019, p. 57.

32. Come sostiene Tiziana Carboni «Si potrebbe quasi arrivare ad affermare che è proprio grazie a queste figure che si avrà una sempre maggiore ingerenza dello Stato nella ricerca delle antichità dei Paesi colonizzati», CARBONI 2008, p. 33.

33. REINACH 1885, p. 85.

34. Dal 1853 al 1855 Tissot fu segretario del Console Generale Lèon Bécларd (1821-1864).

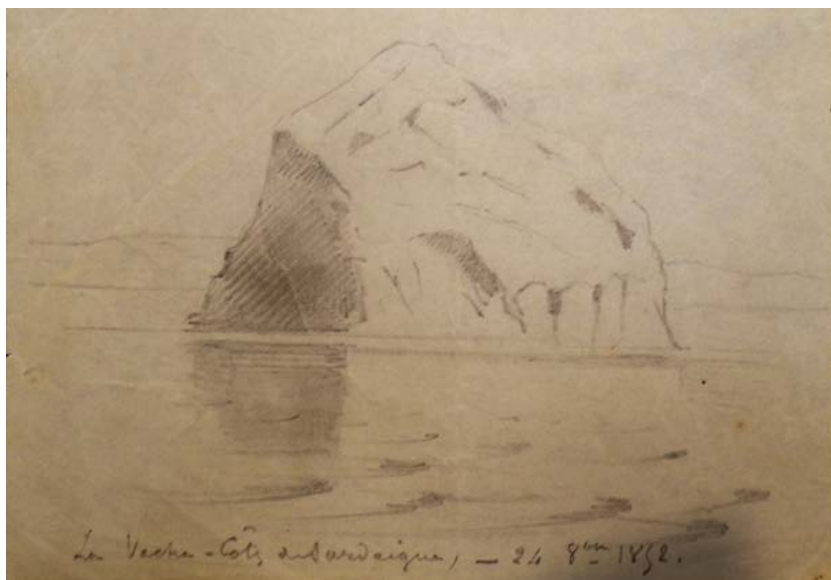
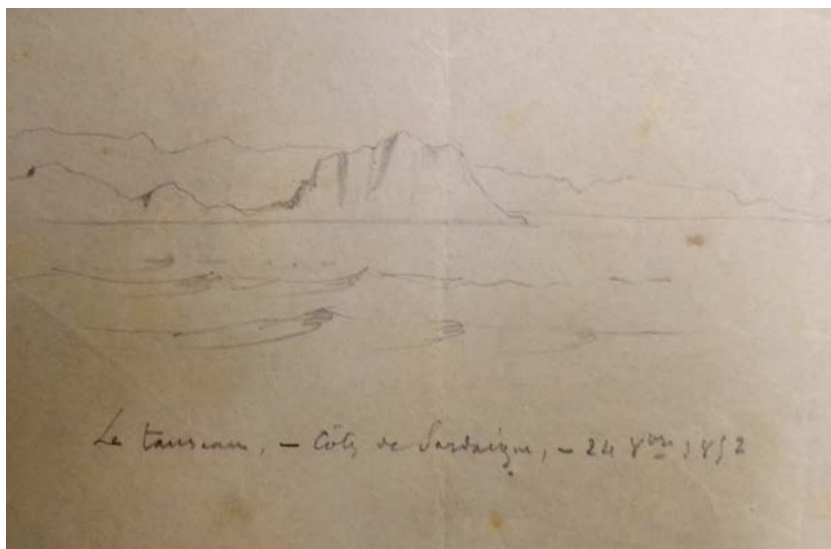


Figure 1-2. In alto, Charles-Joseph Tissot, Veduta della costa della Sardegna, 24 ottobre 1852, disegno a matita. INHA, Fonds Charles-Joseph Tissot, arch. 8-3-2. In basso, Veduta costiera della Sardegna, *La Vache*, 24 ottobre 1852, disegno a matita. INHA, Fonds Charles-Joseph Tissot, arch. 8-3-2.

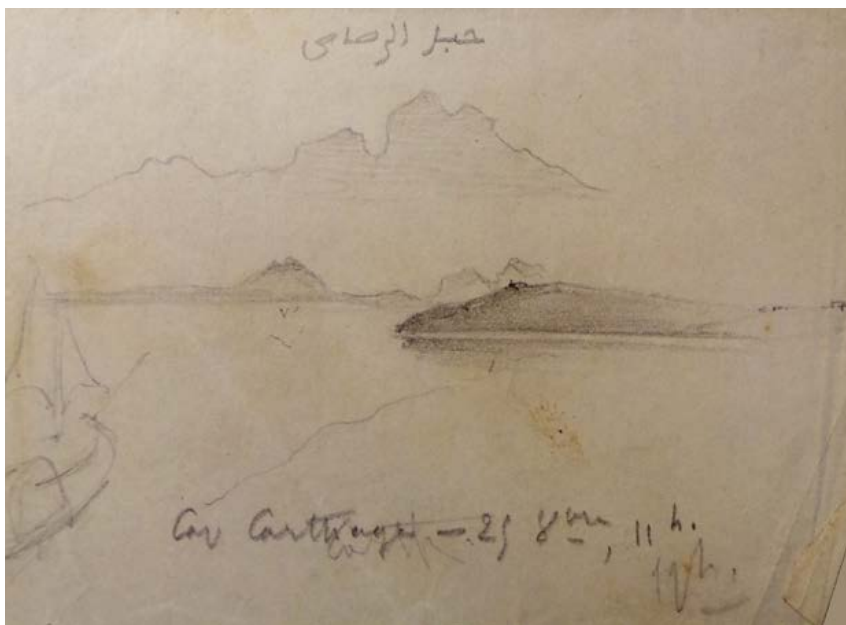


Figura 3. Charles-Joseph Tissot, Veduta di Capo Cartagine dal mare, 25 ottobre 1852, disegno a matita. INHA, Fonds Charles-Joseph Tissot, arch. 8-3-2.

24-25 ottobre: raffiguranti due la costa della Sardegna dal mare e *La Vache*, e il terzo, *Cap de Carthage*, nel Golfo di Tunisi³⁵ (figg. 1-3).

Come si evince dalla prima lettera scritta da Tunisi al padre, il 27 ottobre³⁶, Tissot si dedicò con perseveranza allo studio della lingua araba («J'apprends l'arabe de toutes mes forces, et j'espère le parler, dans deux mois, très couramment»³⁷), come anche di quelle turca e greca, e di quelle berbere antiche.

La conoscenza di François Bourgade³⁸, abate allora cappellano di St. Louis a Cartagine, «prospecteur-collectionneur, conservateur et philologue»³⁹, influenzò particolarmente il giovane Tissot.

35. Al 24 novembre è datato un altro disegno di Tissot, un ritratto eseguito a Tunisi. INHA, arch. 231.62.

36. BnF, Naf 12399 (cote) III Id. (1852-1858), n. 20-21.

37. *Ivi*, n. 24, Lettera del 19 novembre 1852.

38. François Bourgade (1806-1866), missionario apostolico dal 1832, si trasferì ad Algeri nel 1838, fu attivo tra Tunisi e Cartagine dal 1841 al 1858. Vedi GUTRON 2005, pp. 177-191.

39. *Ivi*, p. 182.

Bourgade, sostenitore del dialogo tra il mondo orientale e occidentale, rappresentava un riferimento per i francesi che sul territorio si appassionavano alla pratica archeologica, tra cui lo stesso Tissot, che iniziò a intraprendere varie escursioni nei dintorni della città, studiando le antichità presenti nella Reggenza ed eseguendo schizzi, disegni e acquerelli.

A Tunisi, Tissot, esegue varie vedute della città, alcune delle quali costituiscono importanti testimonianze del suo stato a fronte dei successivi profondi cambiamenti urbani e architettonici.

Nella veduta da Nord, dallo Jebel Lahmar⁴⁰ (“montagna rossa” in arabo), che separa la pianura di Cartagine dal bacino del Medjerda (fig. 4), la medina risalta nel territorio collinare, connotato a sinistra dal lago di Tunisi in prossimità del porto di La Goletta e a destra da un tratto dall’acquedotto romano di Zaghouan, vicino a Bardo. Il territorio collinare di Jebel Lahmar appare punteggiato da poche costruzioni *extra muros*, laddove oggi risulta stravolto dagli effetti dell’espansione edilizia incontrollata ingenerata dal fenomeno della migrazione rurale dalle aree interne del paese⁴¹, quale ultima fase delle trasformazioni radicali che investirono il contesto paesaggistico e urbano di Tunisi nell’ambito dello sviluppo morfologico della città tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento.

La peculiare capacità di Tissot di rappresentare l’essenzialità spaziale alla grande scala territoriale è riscontrabile dal confronto tra la sua veduta di Jebel Lahmar e quella più ravvicinata della stessa area

40. TISSOT 1888, pp. 55, 120.

41. I flussi migratori diretti verso la capitale condussero alla formazione di vari agglomerati all’esterno delle mura della medina, aree indicate con il termine *gourbis* nella carta catastale del 1878, contenente il rilievo topografico dei dintorni di Tunisi e di Cartagine, eseguito dai capitani Derrien, Koszutski, a cura del comandante Perrier nel 1878. Vedi KAMOUN 2018. La vicenda dell’urbanizzazione delle zone *extra muros*, che sino alla metà del secolo era strettamente connessa all’urbanizzazione della medina, ebbe inizio nel ventennio precedente il protettorato francese, in seguito ai flussi migratori provocati dalla situazione d’emergenza in cui versavano le aree interne: «Le chroniqueur arabe Ibn Abi Dhief mentionne qu’en 1867, une épidémie mortelle a frappé le milieu rural entraînant des vagues d’émigration vers la capitale. Nous pensons que ces flux migratoires sont à l’origine de la formation des premiers gourbis», KAMOUN 2018, p. 3. Già durante il protettorato francese si assistette allo sconvolgimento dell’assetto sociale e del tessuto urbano della capitale nella quale confluiscono popolazioni nomadi e seminomadi, provenienti dalle aree del centro e del sud del paese, oltre che da nord-ovest. Conseguenza di ciò fu il sovraffollamento della medina, dei sobborghi di Bab el Souika e Bab Djazira, e di quelli attorno alla città, come Jebel Lahmar, per lo più costituiti da baracche e *gourbis*, che subirono gli effetti di uno sviluppo urbano incontrollato. Nel Novecento, durante il ventennio precedente l’indipendenza (1956), l’area subisce una trasformazione radicale in seguito al frenetico sviluppo edilizio, conseguenza del rapido aumento demografico. Così, popolazioni di origine rurale beduina, spinte dalla siccità e dalla carestia che colpiva le campagne e le aree desertiche, confluirono nel territorio della capitale, quasi raddoppiando la popolazione di Tunisi. Sfuggendo ad ogni inquadramento sociale tradizionale e rimanendo al di fuori del controllo dello stato, vennero considerati causa di disagi e contrastati in forme autoritarie e spesso repressive. MEJRI 2004, pp. 1-14.



Figure 4-5. In alto, Charles-Joseph Tissot, veduta di Tunisi da Jebel Lahmar, matita e acquerello. INHA, arch. Ms 231, In basso, Louis Amable Crapelet, veduta di Tunisi dal *bois des oliviers*, 1859, disegno di Alexandre de Bar, in Crapelet 1865.

eseguita nel 1859 da Louis Amable Crapelet⁴², focalizzata sulla distesa del *bois des Oliviers*, in direzione della cinta muraria della medina (fig. 5). Analogamente, tale capacità analitica è riscontrabile alla scala architettonica, come nel caso dei palazzi beylicali a La Manouba e a Sidi Bou Saïd, rappresentati in due vedute del 1853.

Tra le varie lettere scritte da Tissot alla famiglia nell'inverno del 1853, quella del 17 febbraio, indirizzata alla sorella⁴³, ne documenta i tre giorni passati a La Manouba nella proprietà di campagna del luogotenente de Berny, ufficiale della missione militare francese, una «grand baraque ruinée, ancien palais d'été des beys de Tunis»⁴⁴, che, come si evince dalla lettera, conservava ancora il suo splendore, con l'accesso preceduto da un'immensa corte circondata da aranceti, e connotata al suo centro da un grande bacino d'acqua.

Le residenze estive a La Manouba e a Bardo, così come a Sidi Bou Saïd, Marsa, Gamarth e a La Goletta, costruite durante il regno degli Husaynidi⁴⁵ riecheggiando le coeve tendenze costruttive e decorative europee in funzione delle istanze dell'alta borghesia musulmana, nel corso del Settecento e soprattutto dell'Ottocento, costituirono mete predilette per la corte beylicale, per vari esponenti religiosi e dell'alta società tunisina, oltre che per i viaggiatori stranieri⁴⁶.

La veduta di Tissot, datata 19 maggio 1853 (fig. 6), raffigura il settecentesco palazzo denominato Bordj Kobbet En-Nhas⁴⁷ per via della “cupola di rame”⁴⁸ sostenuta da otto colonne del chiosco, non più esistente⁴⁹, destinato all'harem beylicale, sotto al quale era collocata la *jabbia*, il bacino d'acqua alimentato da una *noria*.

42. Louis Amable Crapelet (1822-1867), pittore orientalista trascorse tre mesi a Tunisi nel 1859. Il racconto del suo viaggio venne pubblicato nel 1865 su *Le Tour du Monde de voyage*, all'interno del quale è presente la veduta di Tunisi dal *bois des Oliviers*. CRAPELET 1865, p. 11.

43. BnF, Naf 12399 (cote) III Id. (1852-1858), n. 46.

44. *Ibidem*.

45. Fondata dal giannizzero Al-Husayn I ibn Ali al-Turki (1675-1740) proclamato *bey* nel 1705, la dinastia degli Husaynidi governò la Tunisia, sotto la nominale autorità dell'Impero Ottomano, sino all'ultimo ventennio dell'Ottocento, quando il Beylicato fu assorbito dall'occupazione francese, divenendo protettorato nel 1881.

46. «Au début du XIXe siècle, Mahmoud bey (1814-1824) installe délibérément, face à la mer, son palais, ses jardins et sa milice personnelle, entre Sidi Bou Saïd et le «Koursi es-Sollah», au lieu même que son oncle, Ali bey, avait choisi auparavant», REVAULT 1974, p. 185.

47. Sul Palazzo Kobbet En-Nhas, noto anche come Palazzo Si Rechid o Palazzo Farhar, dal nome di alcuni dei successivi proprietari, vedi GANDOLPHE 1940; REVAULT 1974, pp. 371-378. Circa la datazione della costruzione avvenuta durante il regno di Hussein I (1705-1735), nel 1709, e all'analisi dei documenti relativi ai cantieri della residenza vedi BEN EZZEDINE 2012.

48. L'iscrizione in arabo scritta a matita nel disegno di Tissot recita: «La cupola di Rame, escono da essa gli usignoli e gli asini con il signor Mahmoud».

49. GANDOLPHE 1940, pp. 117-118; REVAULT 1974, p. 371.

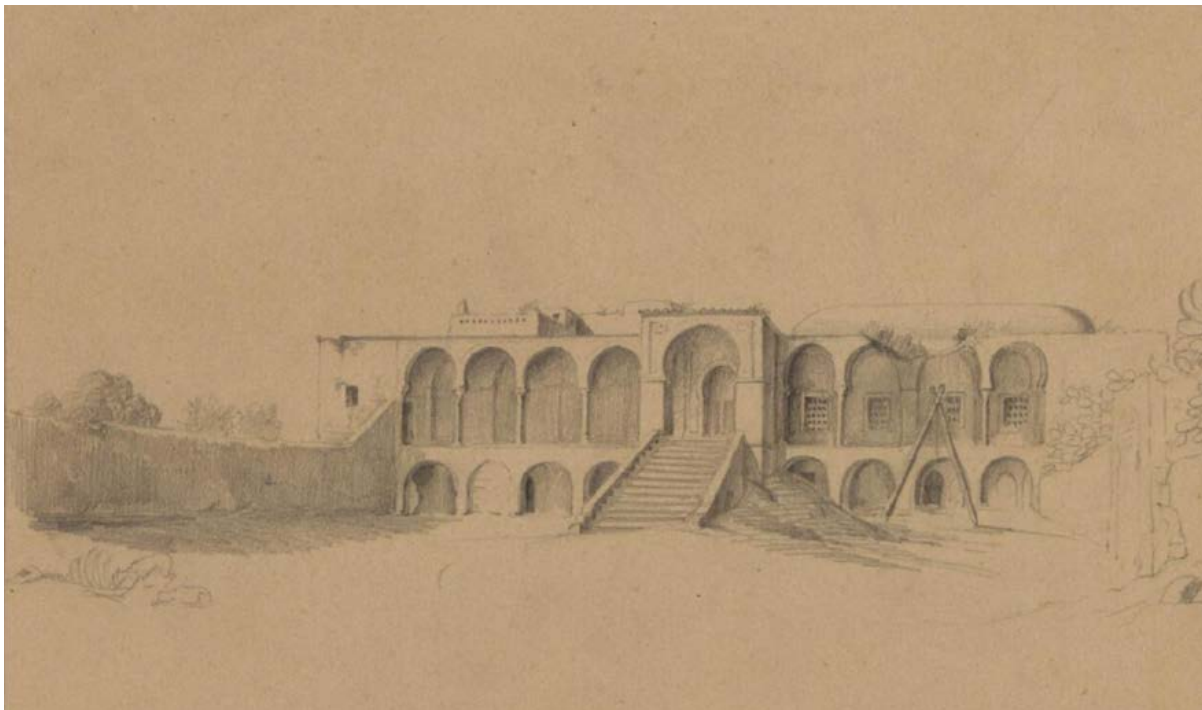


Figura 6. Charles-Joseph Tissot, veduta del Palazzo beylicale Bordj Kobbet En-Nhas a La Manouba, 19 maggio 1853, disegno a matita. INHA, arch. Ms 231.

La dimora viene inquadrata dall'ampio cortile in direzione del prospetto principale⁵⁰, contrassegnato dalla presenza del portico nel piano rialzato, *bortâl*, impostato su un'ampia scalinata, fiancheggiata dagli alloggi dei guardiani, e scandito da colonne con capitelli a croci in pietra calcarea sorreggenti archi ogivali e volte a crociera, e dal grande portale della *driba*⁵¹, in corrispondenza della grande sala interna: «la porte d'entrée de style baroque italien dans un encadrement de pierre cintré à feuille d'acanthé que surmonte un fronton à lourds rinceaux de stuc»⁵².

Il disegno di Tissot costituisce una chiara testimonianza storica della conformazione del palazzo nel 1853, ancora privo del secondo piano, contrariamente a quanto indicato da Amira Ben Ezzedine che propone il 1805 come anno di inizio della costruzione del secondo piano, e il 1826-1827 come gli anni del suo completamento, nell'ambito delle modifiche volute da Mostafa bey, interpretando in tal senso i registri dei conti di Mostafa bey (1835-1837)⁵³ e le considerazioni riportate da Ben Dhiaf, che menziona la realizzazione di un secondo piano dell'edificio, senza tuttavia specificare la data di esecuzione di tali lavori.

Una seconda veduta, acquarellata, datata 21 luglio 1853 (fig. 7), raffigura la residenza beylicale Dar Lasram. Il complesso architettonico, abitazione del bach-kateb Mohamed Lasram⁵⁴, posto su un ripido pendio lungo la strada di accesso che serviva la residenza del bey, venne costruito sotto le direttive del bach-kateb, secondo un progetto affine ai modelli delle residenze urbane⁵⁵, su un terreno pendente, oltre il quale si estendevano «grandes étendues de terres désertes avoisinant les ruines de Carthage et la mer, se couvrant ailleurs de vignes et d'oliviers vers La Malga et La Marsa»⁵⁶.

La residenza dello sceicco, circondata da giardini aveva tre ingressi dislocati lungo un sentiero carraio, di cui nel disegno è rappresentato il principale, *driba*, connotato dal portico ad arco ribassato,

50. «La façade d'origine, très simple, à l'exemple du Borj el-Kebir, présentait auparavant une belle *gannâriya* couronnant la galerie de l'entrée et éclairant les somptueux appartements de l'étage supérieur», REVAULT 1974, p. 371.

51. *Ibidem*.

52. *Ibidem*.

53. Dai registri dei conti emergono le spese destinate ai materiali necessari per il cantiere del nuovo livello e la retribuzione degli operai che lavorarono al secondo piano. BEN EZZEDINE 2012, pp. 47-55.

54. Si tratta di Mohamed Lasram IV (1775-1861), membro di un'antica famiglia di notabili, originaria di Kairouan, che ricoprì il ruolo di primo segretario dal 1837. Divenne *bach-kateb* con l'ingresso di Muhammad II ibn al-Husayn *bey* nel 1855.

55. Su Dar Lasram, vedi, REVAULT 1974, pp. 214 ss. «Cette conception était partagée, nous l'avons vu, dans les autres maisons de plaisance du Jbel el-Menar où l'on désirait retrouver, au bord de la côte, le cadre de vie auquel on était habitué et que l'on ne pouvait imaginer autrement pour y jouir du confort et des agréments d'une villégiature selon son goût», *Ivi*, p. 214.

56. *Ibidem*.



Figura 7. Charles-Joseph Tissot, veduta della residenza beylicale del bach-kateb, Mohamed Lasram a Sidi Bou Saïd, 21 luglio 1853, matita e acquerello, INHA, arch. Ms 231.

e dall'arco ogivale arabo del portale vero e proprio. Nella distribuzione funzionale interna, oltre la rigorosa separazione tra gli ambienti privati e quelli destinati alla servitù, risalta lo spazio destinato alle sale della musica affacciate verso il giardino, e in generale gli spazi destinati a incontri letterali e musicali, frequentati da importanti ospiti come i Bel-Khoja e i Louati⁵⁷.

Nella citata lettera del 17 febbraio⁵⁸, Tissot annunciava alla sorella la sua prossima partenza per una «grande expédition dans l'intérieur de la Régence»⁵⁹, in seguito all'arrivo a Tunisi di un «officier de notre armée d'Afrique»⁶⁰, insieme al comandante Vallot, per reperire dei cavalli di razza nella zona del Chott el Djérid, e contestualmente per visitare luoghi inesplorati ai confini del paese. «Je me suis bien gardé de laisser échapper cette occasion de visiter un pays [...] n'ancore pénétré, - et de me rappeler au Souvenir du Ministère en lui adressant mon mémoire à ce sujet»⁶¹.

L'avventurosa impresa, della durata di cinque o sei settimane, era stata approvata dal console Lèon Béclard, e supportata dal bey che, come scrive Tissot, gli avrebbe assegnato «un détachement de cavalerie pour nous escorter partout»⁶², alla guida del luogotenente de Berny, uomo di grande esperienza militare che aveva combattuto in Algeria⁶³.

Dalla lettera emerge che al fine di realizzare tale spedizione, il dipartimento avrebbe atteso le notizie di “Soleihimman”, un intrepido esploratore impegnato a inquadrare la situazione nel Sahara tunisino. Con ogni probabilità Tissot indicava sé stesso col nome di Solimano, come si evince da una successiva lettera ancora una volta indirizzata alla sorella, firmata vistosamente con lo stesso nome⁶⁴.

A partire dal marzo 1853, Tissot, insieme al comandante Vallot, il suo interprete Ahmed ben Bouilah («arabe de naissance, et Français d'éducation»⁶⁵) e il luogotenente de Berny, condusse così la sua prima spedizione nella Tunisia del Sud, durante la quale, per circa due mesi, ebbe modo di attraversare

57. *Ivi*, p. 215.

58. BnF, Naf 12399 (cote) III Id. (1852-1858), n. 46.

59. *Ibidem*.

60. *Ibidem*.

61. *Ibidem*.

62. *Ibidem*.

63. «Ce sera un compagnon très agréable et très expérimenté: il a fait longtemps la guerre en Algérie», *Ibidem*.

64. *Ivi*, n. 46, lettera del 15 luglio 1853.

65. *Ivi*, n. 53, lettera del 29 aprile 1853.



Figura 8. Charles-Joseph Tissot, Veduta di Mater, marzo 1853, matita e acquerello. INHA, Fonds Charles-Joseph Tissot, arch. 8-3-2.

tutta la Reggenza, sino a Tozeur, tra Chott el Djérid⁶⁶ et Chott el Gharsa, e poi nuovamente a distanza di due settimane dal suo rientro a Tunisi, il territorio, allora incognito, della Crumiria.

Il passaggio di Tissot dal borgo di Mateur «situé, sur une colline basse au centre de la plaine qu'arrose l'Oued Djoumin et à dix kilomètres au sud du Garaat el-Echkeul (lac Sisara)»⁶⁷, è documentato dalla veduta eseguita nel marzo del 1853 (fig. 8), da una distanza più ravvicinata rispetto alla precedente

66. Nel 1854, rientrato a Parigi per assemblare il materiale prodotto e lavorare alla sua tesi sui *Proxénes*, Tissot entrò in contatto tramite l'ellenista Émile Egger con lo storico Ernest Renan (1823-1892), il quale gli suggerì di approfondire gli esiti delle sue ricerche del 1853 sul Chott-el-Djerid, a riguardo del lago di Tritone, che diventerà oggetto della sua seconda tesi, *De Tritonide Lacu* (poi inserita nel primo volume della *Géographie comparée*) in cui avanzava l'ipotesi della riconducibilità del lago el-Djerid al lago di Tritone descritto dagli antichi. La tesi, discussa a Digione nel 1863, era stata già conclusa tre anni prima come dimostra la lettera scritta alla sorella da Salonico il 15 maggio 1860: «Je suis en train depuis huit jours de faire "imprimer" ma thèse sur Le Triton par l'inimitable plume de mon premier drogman M. Kraïewski». JESTIN 2016, p. 34; GRAN-AYMERICH, GRAN-AYMERICH 1986, p. 68.

67. TISSOT 1888, pp. 286-287.

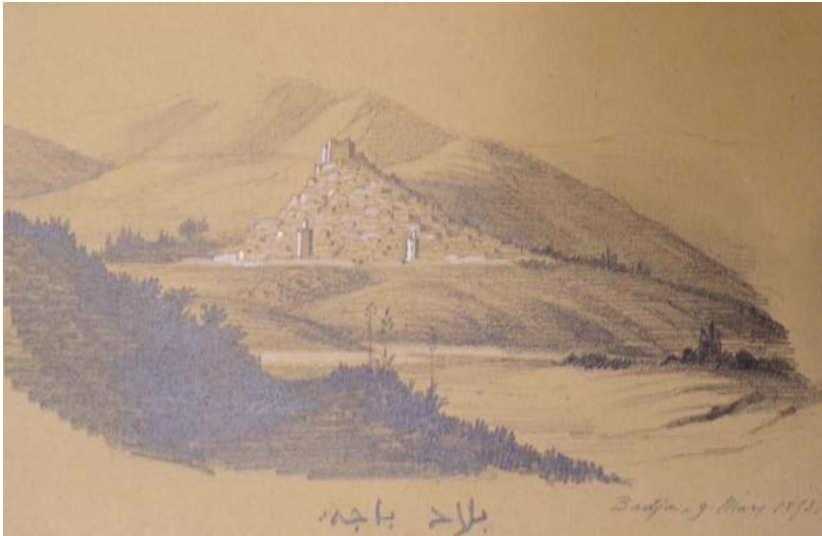


Figura 9. Charles-Joseph Tissot, veduta del fiume e della città fortifica di Béja, 9 marzo 1853, matita e acquerello. INHA, arch. Ms 231.54.

veduta di Tunisi, in cui la città viene inquadrata nel suo contesto paesaggistico, da un punto di vista che permette di osservare l'abitato inserito nella pianura circostante, a sud-ovest dell'attuale governatorato di Bizerte.

Il 9 marzo Tissot raggiunse l'altopiano di Béja, l'antica *Vaga*, ai piedi della Crumiria, uno dei più importanti centri commerciali dell'Africa Proconsolare, luogo in cui rintracciò alcune significative epigrafi⁶⁸, ed eseguì vari disegni (figg. 9-15), due dei quali datati 9 e 10 marzo.

Nella lettera scritta alla sorella Joséphine dopo essere rientrato a Tunisi, il 29 aprile, Tissot descrive il viaggio iniziato dalla capitale, e racconta – oltre l'incontro con i «cavaliers de la tribu, en costume de guerre» – di essersi trovato di fronte a «les murs arabe primitives, avec le caractère original et pittoresque qui a déjà complètement disparu des ville»⁶⁹.

La città fortificata di Béja, «assise en amphithéâtre sur les pentes d'une colline que couronne la Kasba, [...] presque entièrement bâtie avec les matériaux de la ville antique», è ripresa in vari disegni, tra cui quello datato 9 marzo 1853 (fig. 9) eseguito in prossimità dell'Oued Béja, il corso d'acqua che forma un limite naturale, in cui possiamo osservare in lontananza, tra la vallata e le montagne, il centro

68. Sulle epigrafi rintracciate a Béja, vedi TISSOT 1888, pp. 303 ss.

69. BnF, Naf 12399 (cote) III Id. (1852-1858), n. 53.

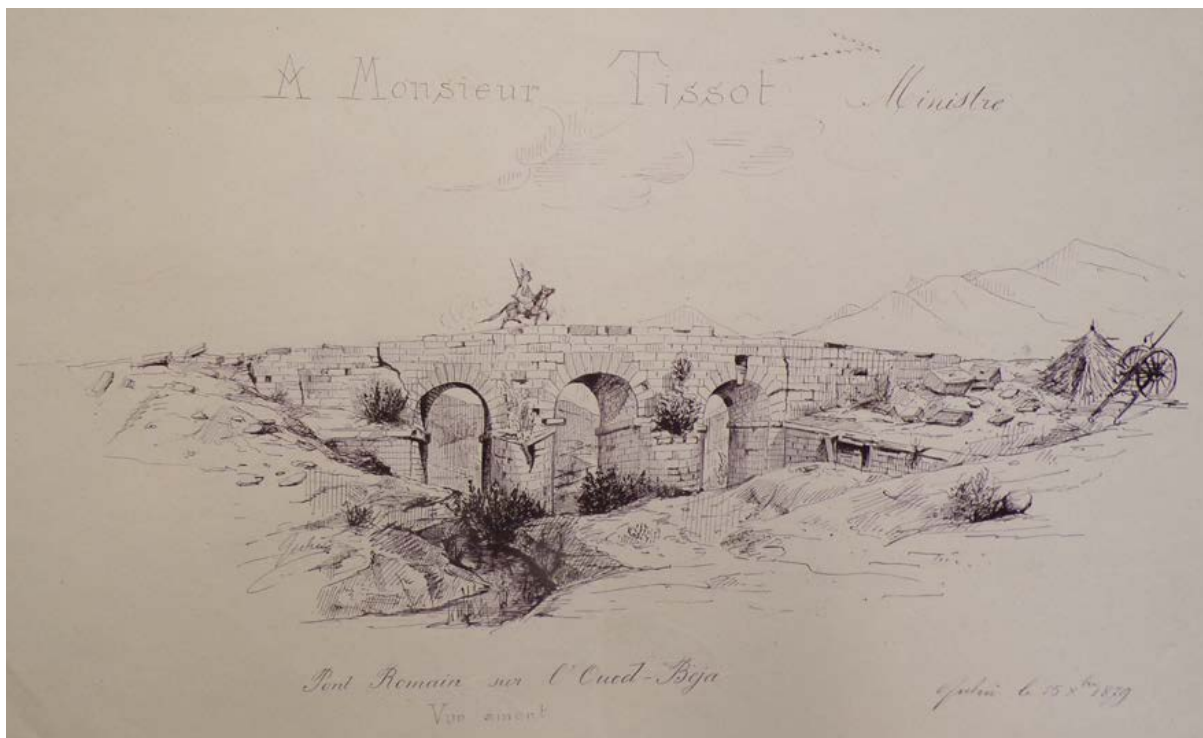


Figura 10. Julien Poinssot, il ponte romano sull'Oued Béja, 15 dicembre 1879. INHA, Fonds Charles-Joseph Tissot, arch. 8-3-1.

urbano dell'antica città protetta dalla cinta muraria. Nel disegno si distinguono i lineamenti architettonici della kasbah sovrapposta alle antiche fortificazioni e la fortezza bizantina al vertice del rilievo collinare, indicata da Tissot come *castrum* di Vespasiano, collocato in posizione strategica rispetto alla *Grandes Plaines*, alla strada maestra che conduceva da Cartagine a Ipponia (la romana *Hippo Regius*), alla strada secondaria che conduceva all'antica *Vaga*, e alle gole in prossimità del ponte romano dell'*Oued Badja*⁷⁰ circa tredici chilometri a sud dell'abitato.

Generalmente noto come ponte di Traiano⁷¹, il monumentale ponte romano «admirablement conservé»⁷², risalente al potenziamento della rete stradale voluta dall'imperatore Tiberio⁷³, oltre a essere descritto da Tissot nella *Géographie comparée*, è rappresentato nel disegno eseguito sul campo nel giugno 1879⁷⁴, contenente il rilievo delle iscrizioni latine⁷⁵ e lo schizzo del ponte a tre arcate, con il profilo della modanatura (fig. 11).

Anche nel disegno attribuito a Julien Poinsot, datato 15 dicembre 1879 e indirizzato a Tissot, al tempo ministro plenipotenziario ad Atene⁷⁶ (fig. 10), viene raffigurato il ponte poi dettagliatamente descritto nel 1885 da Henri Saladin nella *Description des antiquités de la Regence de Tunis*, con la

70. TISSOT 1888, pp. 255, 302. Sull'identificazione di *Vaga* vedi, TISSOT 1888, pp. 6, 302, 813. Sul ponte dell'Oued Beja vedi, GUÉRIN 1862, pp. 35-49; TISSOT 1888, pp. 6-251; SALADIN 1893, pp. 61-63.

71. Dal restauro dell'infrastruttura promossa dall'imperatore Traiano nel 76 d.C.

72. TISSOT 1888, p. 251, «Ses trois arches en plein cintre, séparées des piliers et des culées par un bandeau, supportent encore le tablier primitif, revêtu de ses grandes dalles en losange et muni de deux trottoirs, sur lesquels on remarque les trous destinés à recevoir les garde-corps».

73. TISSOT 1888, p. 251.

74. Il disegno appartiene all'album contenente disegni e rilievi datati dall'8 al 24 giugno 1879, conservato presso l'INHA, album n° XIX.

75. Nel disegno viene riportata l'iscrizione, «gravée sur une table de calcaire compact ornée d'un cadre à double moulure, et encadrée dans Je bandeau de façon à ce que le creux du cadre soit tourné vers la base de la pile», collocata all'interno del fornace centrale, che riporta il nome dell'Imperatore Tiberio: Ti(berius) Caesar divi / Aug(usti) f(iilius) Augustus / pontif(ex) max(imus), trib(unicia) / potest(ate) XXXI, co(n)s(ul) III / dedit. / C(aius) Vibius Marsus pr(o)/co(n)s(ul) III dedica[vit]. TISSOT 1888, pp. 251-253.

76. La firma *Julien*, riportata nel disegno, è riconducibile a Julien Poinsot (1844-1899) esploratore e archeologo nato a Digione, padre e nonno degli archeologi Louis e Claude. Poinsot, allievo di Tissot, con cui mantenne una fitta relazione scientifica, dopo aver trascorso alcuni anni in Algeria, ai servizi prefettivi di Constantine, tra il 1875 e il 1882 effettuò tre spedizioni in Tunisia, nonostante i suoi primi contatti con Tissot siano solitamente riferiti al 1882, anno in cui Poinsot e René Cagnat (1852-1937), *missionnaires* dell'*Académie des inscriptions et Belles-Lettre*, esplorarono la Tunisia seguendo le direttive di Tissot, che al tempo ricopriva la carica di ambasciatore francese a Londra, e nonostante la salute instabile e gli impegni diplomatici, portava avanti i suoi studi delle antichità della Tunisia. Sulla vita di Julien Poinsot e la sua attività scientifica nell'Africa del Nord, vedi PORTAENCASA 2021.

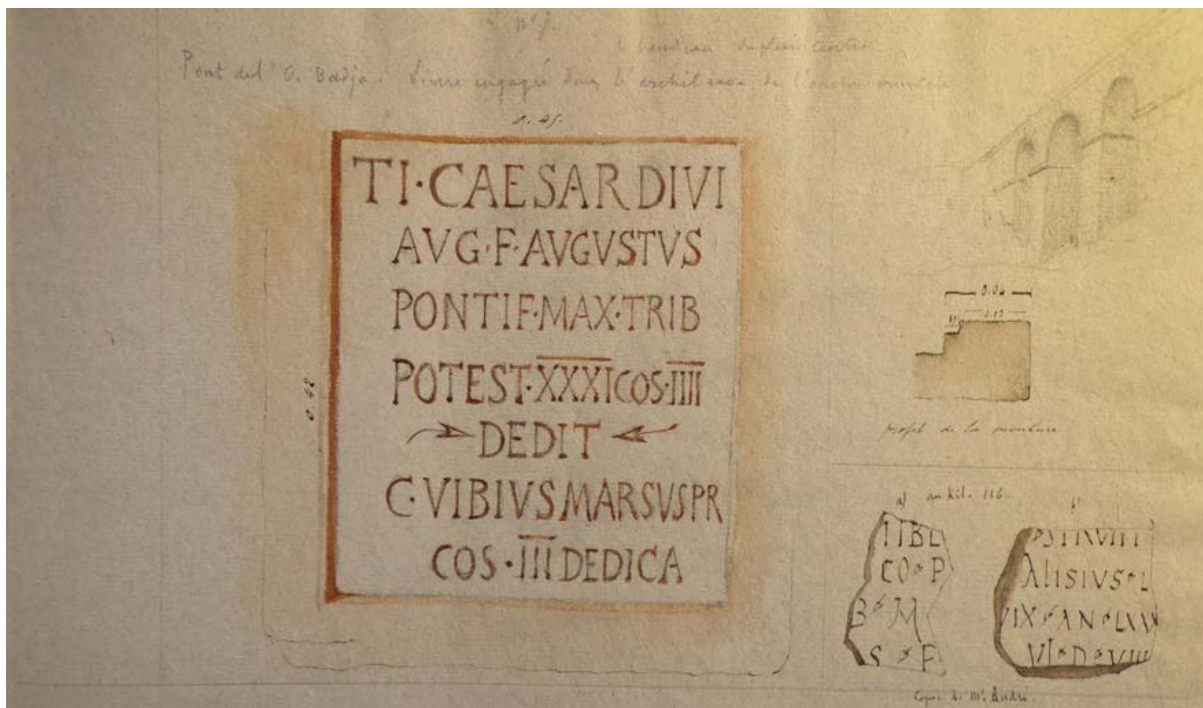


Figura 11. Charles-Joseph Tissot, rilievi di iscrizioni latine e disegno del ponte sull'Oued Béja con un profilo della modanatura, 8-24 giugno 1879. INHA, Fonds Charles-Joseph Tissot, arch. 8-2-6.

sua lunghezza di settanta metri e la sua consistenza in *opus caementicium* con paramento in *opus quadratum*⁷⁷.

Nella descrizione di Saladin si evidenzia l'assenza del parapetto e l'esistenza di alcuni frammenti «quelques années avant l'occupation française»⁷⁸. Tale presenza è documentata proprio dal disegno di Poinssot del 1879, in cui si distinguono i resti del parapetto menzionati nel *Rapport sur la Mission* di Saladin del 1885.

Quattro ulteriori disegni (figg. 12-15), due dei quali datati 10 marzo 1853, raffigurano invece due delle antiche porte della città, oggi non più esistenti, *Bab el Ain* e *Bab al-Jahla* (fig. 12-13), e un Santuario ripreso in due disegni (figg. 14-15) uno dei quali presenta il rilievo di un'iscrizione.

Da Béja Tissot raggiunse Le Kef, l'antica *Sicca Veneria*⁷⁹, anch'essa appartenente al regno di Numidia, colonia strategica sin dai tempi della conquista romana, destinata a garantire la sicurezza della provincia d'Africa. L'arrivo di Tissot a Le Kef «une de villes les plus pittoresques de la Régence»⁸⁰, nel versante meridionale di *Jebel al-Dyr*, è documentato dalla veduta eseguita il 12 marzo (fig. 16), in cui rappresenta la città, «qui peut être considéré comme uné citadelle naturelle»⁸¹, adagiata sulla sporgenza del massiccio montuoso noto come *Mousalla*⁸². Rispetto alla veduta di Béja, la città, collocata in posizione strategica⁸³, è rappresentata da un punto di vista più ravvicinato, che consente una dettagliata visuale della pianura sottostante, oltre che della cittadella, con la kasbah ottomana costituita da due forti⁸⁴.

77. Su Henri Saladin (1851-1923) e sulla missione da lui condotta in Tunisia nel 1884-1885, vedi SALADIN 1893; BACHA 2013, pp. 215-230.

78. SALADIN 1893, p. 62.

79. TISSOT 1888, pp. 375-379.

80. BnF, Naf 12399 (cote) III Id. (1852-1858), n. 53.

81. «La ville domine les grandes plaines d'Es-Sërs, de fchafour, de Lorbeus et de l'Oued Mellag, en même temps qu'elle commande une des principales voies de communication conduisant rîè Tunis en Algérie», TISSOT 1888, p. 378.

82. MONCHICOURT 1913, p. 405.

83. Tissot sottolinea la localizzazione strategica della città di Le Kef, la cui posizione domina una delle principali linee di comunicazione del paese che porta da Tunisi all'Algeria, oltre che le grandi pianure di Es-Sërs, Zanfour, de Lorbeus e dell'Oued Mellag. TISSOT 1888, p. 378.

84. Alla metà del Settecento, a fronte della minaccia algerina, venne potenziato il sistema difensivo di Le Kef: in seguito alla realizzazione del primo bastione nel 1746, durante il regno di Ali-Pasha, venne costruito un secondo muro esterno «garnit de huit fortins armés chacun de huit pièces d'artillerie», che circondava la città dominata a nord-est dalla mole rocciosa. Sotto il regno di Hamouda-Pacha (1782-1814), oltre alla costruzione di una nuova fortezza, venne nuovamente rafforzato l'impianto difensivo urbano che mantenne la sua efficacia fino alla metà dell'Ottocento, quando risultava ormai inadeguato rispetto ai progressi delle tecnologie militari. Sull'argomento vedi MONCHICOURT 1913, pp. 400-410.

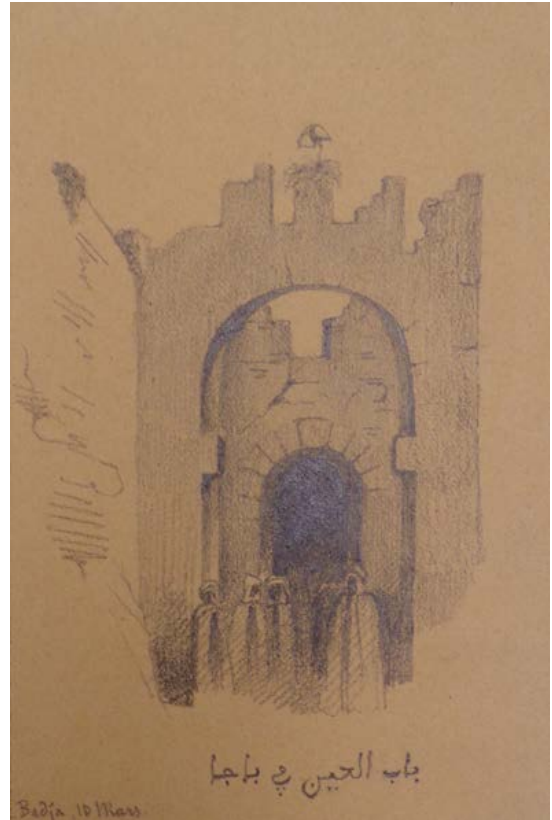


Figure 12-13. Charles-Joseph Tissot, a sinistra, veduta della porta di *al-Jahla* a Bèja, 10 marzo 1853, disegno, matita e acquerello. INHA, Arch. Ms 231.39. A destra, veduta di *Bab el Aïn* à Béja, 10 marzo 1853, disegno matita e acquerello. INHA, Fonds Charles-Joseph Tissot, arch. 8-3-2.

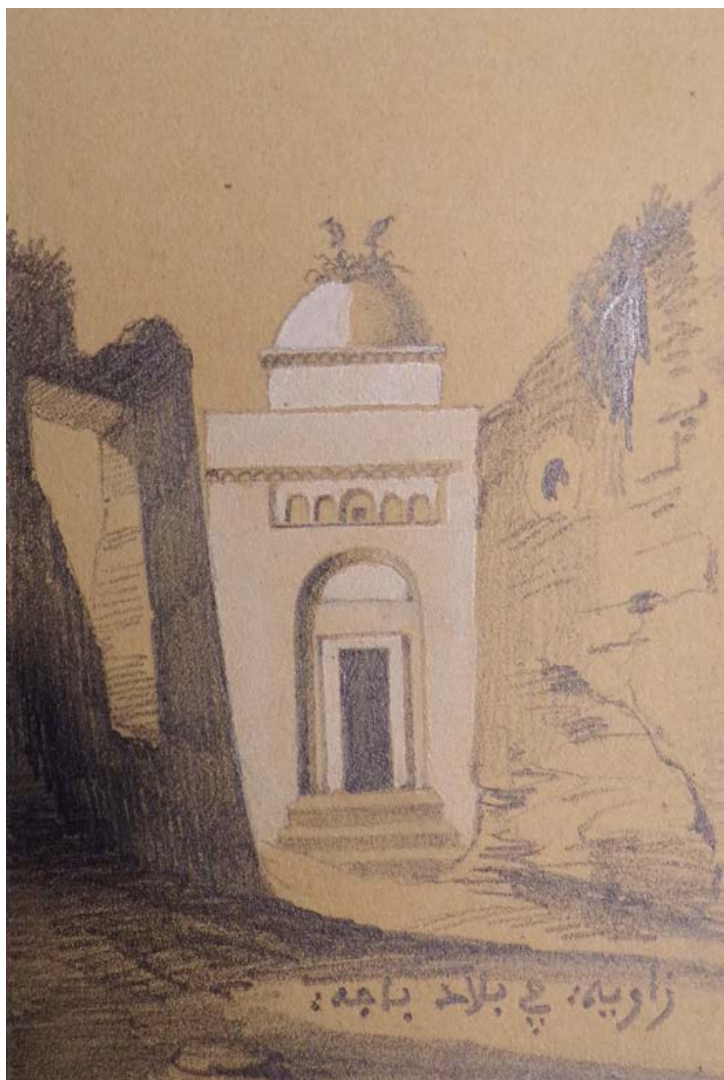


Figure 14-15. Charles-Joseph Tissot, a sinistra, veduta di un Marabout nella città di Béja, 1853, disegno matita e acquerello. INHA, arch. Ms 231. A destra, veduta di un Marabout a Béja con il rilievo di un'iscrizione, disegno matita e acquerello. INHA, Fonds Charles-Joseph Tissot, arch. 8-5-2.



Figura 16. Charles-Joseph Tissot, veduta di Le Kef, 12 marzo 1853. INHA, Fonds Charles-Joseph Tissot, arch. 8-3-2.

Come riportato nella sua *Géographie comparée*, Tissot ispezionò i numerosi resti romani ritrovati oltre i bastioni arabi, soprattutto nei pressi della kasbah, constatando come l'estensione della cinta muraria visibile al momento della sua visita, fosse minore rispetto a quella della città antica.

La spedizione proseguì il tragitto in direzione del lago salato, Chott el Jerid a sud ovest del paese, passando per Henchir Djezza, *Aubuzza*⁸⁵, venticinque chilometri a sud di Le Kef, di cui fu un antico *pagus*⁸⁶, e a cinque giorni di cammino Tissot raffigurò le rovine romane di Ksar el Maddadi in un disegno di Tissot datato 17 marzo (fig. 17).

Dieci giorni dopo aver lasciato Le Kef si proseguì oltre Kasr el-Foul, nel vasto altopiano di cui la città di Feriana, occupa l'estremità settentrionale in posizione strategica ricondotta da Tissot all'antica *Thélepte*⁸⁷. Le rovine dell'antico insediamento e la cittadella bizantina furono rappresentate da Tissot

85. Tissot 1888, p. 600.

86. Riguardo *Aubuzza* e l'organizzazione del territorio di *Sicca Veneria*, vedi BESCHAOUCH 1981, pp. 105-122.

87. «Construite en partie avec des matériaux ruines voisines de Medinat-el-Kdima, Feriana ne paraît pas avoir succédé à une localité antique. Elle doit son origine à la très en superstition arabe, qui a créé un centre permanent autour de la Zaouïa

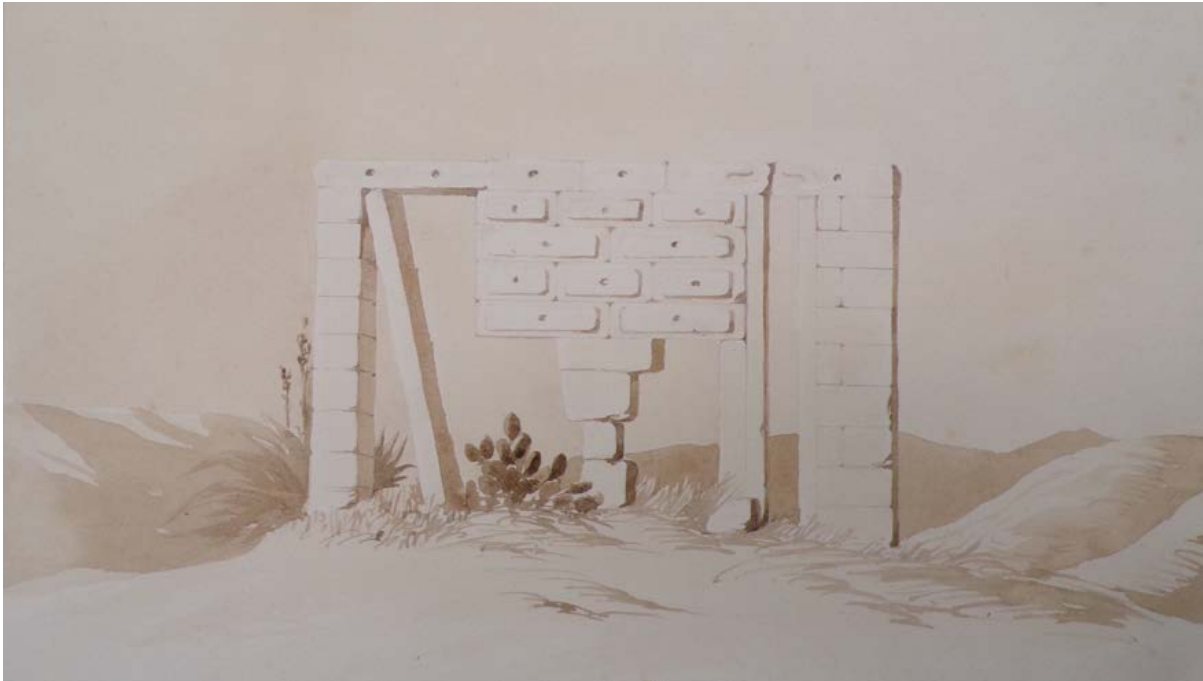


Figura 17. Charles-Joseph Tissot, rovine romane, *Ksar el Maddadi, (entre Zezza et Madjar)*, 17 marzo 1853. INHA, arch. Ms 231.

in tre schizzi di veduta (figg. 18-20). Nel primo datato 22 marzo (fig. 18), l'oasi di Feriana è inquadrata in lontananza nel suo contesto territoriale, negli altri due (figg. 19-20), vengono raffigurate le rovine dell'antica *Thélepte* menzionate nella *Géographie comparée*⁸⁸. Nel primo schizzo sono raffigurate le vestigia del Teatro (fig. 19), mentre nel secondo, corredato da uno schema planimetrico di cui si conserva solo una parte – utile alla localizzazione delle rovine dell'altopiano di Feriana⁸⁹ – sono

et du tombeau de Sidi-Talil, et sa prospérité relative à sa position, qui en fait le point d'approvisionnement de toutes les tribus nomades de cette région, Frâchich, Nememcha et Oulad-Sidi-Abid», *Ivi* pp. 675-678.

88. TISSOT 1888, pp. 675-678.

89. *Ibidem*.



Figure 18-20. Charles-Joseph Tissot, in alto, veduta dell'oasi di Feriana, 22 marzo 1853, disegno matita e acquerello. INHA, arch. Ms 231. In basso da sinistra, veduta delle rovine del Teatro di Feriana (*Thélepte*), 1857-1874. INHA, Fonds Charles-Joseph Tissot, arch. 8-3-2; veduta delle rovine di Feriana (*Thélepte*), INHA, Fonds Charles-Joseph Tissot, arch. 8-3-1.

riprodotte le quattro colonne ornate con capitelli corinzi «qui paraissent avoir appartenu à un édifice carré surmonté d'un entablement et d'une coupole. On les appelle El-Akhoutat "les frères"»⁹⁰ (fig. 20).

Da Feriana Tissot e i suoi compagni raggiunsero l'altopiano di Gafsa, l'antica Capsa, in cui si trattennero otto giorni⁹¹. L'insediamento, delimitato a est e a sud dal corso dell'Oued Baiach, era «une des portes du Sahara et une des clefs du Tell»⁹² e costituiva un luogo strategico dell'Africa settentrionale, «point de transit obligé»⁹³ nella rotta delle carovane del Sudan tra le pianure a nord e le oasi del Jerid, e «poste avancé des hauts plateaux contre les incursions des Nomades»⁹⁴.

A Gafsa, antica città numida fortificata nel 540, durante la dominazione Bizantina⁹⁵, quando fu «bâtie tout entière avec des matériaux antiques», Tissot eseguì due dettagliate vedute acquerellate della kasbah, eretta sopra le fondazioni bizantine nel XV secolo, durante l'epoca Hafside (figg. 21-22), che costituiscono un prezioso strumento per la ricostruzione dell'identità del luogo e la conservazione della sua memoria storica.

I disegni offrono una visione inedita della configurazione prospettica della fortezza che, al tempo della spedizione di Tissot, costituiva ancora «un des plus anciens et des plus curieux monuments de l'architecture mauresque du moyen âge»⁹⁶, prima di essere profondamente alterata degli interventi di restauro avvenuti alla fine dell'Ottocento⁹⁷, e dei violenti bombardamenti tedeschi e italiani che nel corso del secondo conflitto mondiale, durante la Campagna di Tunisia, tra il 1942 e il 1943, ne distrussero una parte consistente.

Dall'oasi presahariana «au seuil di désert»⁹⁸, alle tre del mattino la spedizione di Tissot si spinse verso le Oasi di Oudian e Tozeur che Tissot descrive nella lettera scritta da Tunisi alla sorella, il 15 luglio 1853, come «le paradis terrestre»⁹⁹, riprese in due vedute datate 25 e 26 marzo (figg. 23-24). Oudian fu raggiunta alle otto della sera, attraverso l'area desertica – («au-delà de Kafsa, nous trouvâmes le

90. TISSOT 1888, p. 677.

91. Su *Capsa*, la cui fondazione è attribuita all'*Hercule lybien*, o all'*Hercule phénicien*, vedi TROUSSET 1993, pp. 1-5; TISSOT 1888, p. 668.

92. TISSOT 1888, p. 668.

93. *Ibidem*.

94. *Ibidem*.

95. Sotto la dominazione bizantina la città venne ribattezzata Justiniana.

96. TISSOT 1888, p. 671.

97. I restauri della kasbah di Gafsa sono menzionati da Charles Lallemand; LALLEMAND 1892, p. 155.

98. TISSOT 1888, p. 668.

99. BnF, Naf 12399 (cote) III Id. (1852-1858), n. 68 ss.



Figura 21. Charles-Joseph Tissot, veduta della kasbah di Gafsa, 1853, acquerello. INHA, arch. Ms 231.



Figura 22. Charles-Joseph Tissot, veduta della kasbah di Gafsa, 1853, acquerello. INHA, Fonds Charles-Joseph Tissot, arch. 8-5.



Figura 23. Charles-Joseph Tissot, veduta dell'Oasi di el Oudian, 25 marzo 1853, disegno a matita. INHA, arch. Ms 231.

Désert proprement dit, le Sahara») ¹⁰⁰ – come si evince dalla lettera ¹⁰¹, in cui emergono le impressioni percepite entrando per la prima volta a contatto con l'astrazione spaziale del paesaggio desertico dove «rien n'arrête plus le regard jusqu'à l'horizon qui forme partout un ligne droit, comme en plein mer» ¹⁰².

Il 26 marzo, da Tozeur, *Thusuros* ¹⁰³, nella regione del Bilad Jérid, a sud-ovest di Tunisi, il giovane esploratore scrisse alla famiglia la sua prima lettera dall'avvio della spedizione che dalla capitale lo avrebbe portato ai margini del Sahara, passando dal Chott el Djerid, ed in cui annuncia un possibile ritorno a Tunisi il mese successivo, considerando circa cinque o sei settimane di marcia ¹⁰⁴.

Il passaggio dalla città sahariana, collocata tra Chott el-Djerid e Chott el-Gharsa, è documentato da una veduta recante la stessa data del 26 marzo, raffigurante un edificio del centro antico di Tôzer a una

100. *Ibidem*.

101. *Ibidem*.

102. *Ibidem*.

103. TISSOT 1888, pp. 684-686.

104. BnF, Naf 12399 (cote) III Id. (1852-1858), n. 49.



Figura 24. Charles-Joseph Tissot, veduta di Tozeur, 26 marzo 1853. INHA, arch. Ms. 231.



Figure 25-26. Charles-Joseph Tissot, a sinistra, l'oasi di Nefta, 27 marzo 1853. INHA, Fonds Charles-Joseph Tissot, arch. 8-5. A destra, 1 aprile 1853, INHA, arch. Ms 231.

scala abbastanza ravvicinata da cogliere la tecnica costruttiva della facciata in mattoni di argilla con la tradizionale trama geometrica e le lievi zone d'ombra create dalle sporgenze dei ricorsi¹⁰⁵ (fig. 24).

Il giorno seguente Tissot giunge nell'oasi di Nefta, anticamente nota come *Aggarsel-Nepte*, la città romana che secondo la tradizione locale era situata nei pressi della *kubba* di Sidi Hassan Aiad, tra le colline sabbiose dove sorge l'attuale Nefta e la riva del Chott¹⁰⁶, oggetto di una veduta datata 27 marzo (fig. 25).

Rallentati dalle difficili condizioni di salute e dalle avversità climatiche dell'area desertica, i viaggiatori anziché ripercorrere «l'interminabile route de Tozeur a Kafsa»¹⁰⁷, come si evince da una lettera e da un disegno datati 1 aprile (fig. 26), proseguirono lungo la difficoltosa tratta desertica verso la costa, in direzione di Sfax che raggiunsero «cinquante heures plus tard»¹⁰⁸. Senza disporre di adeguate informazioni topografiche sull'antica strada che collegava *Sufetula a Thenae*¹⁰⁹, attraversarono, da ovest

105. Sull'architettura berbera e sulle *maison oasienne* di Tozeur, vedi GOLVIN 1989, p. 11.

106. TISSOT 1888, p. 686.

107. BnF, Naf 12399 (cote) III Id. (1852-1858), n. 68 ss.

108. *Ibidem*.

109. TISSOT 1888, pp. 684-686, si tratta di una delle due grandi strade «qui reliaient Sufetula au littoral de la Byzacène méridionale».

a est, la regione che da Sbeitla si estende fino alla costa mediterranea, con «l'aspect d'un immense plateau ondulé, aride, dépourvu d'eau. Fertile et peuplée autrefois, à en juger par les ruines assez nombreuses qu'on y rencontre»¹¹⁰.

La città portuale di Sfax nel Golfo di Gabès, punto cruciale per le rotte trans-sahariane dalla costa verso l'interno dell'Africa, è rappresentata in due vedute, la prima, datata 3 aprile riprende la medina protetta dalla cinta muraria dall'interno in direzione della costa (fig. 27), mentre la seconda, eseguita dal mare, esattamente quattrocento metri a est, come annotato dallo stesso Tissot, inquadra il porto e la città fortificata¹¹¹ (fig. 28). Nel secondo disegno, si distingue anche il consolato di Francia a destra, oltre le mura della kasbah, erette, come le moschee della città nel IX secolo, durante il regno degli Aghlabidi, con materiali di reimpiego provenienti dalla città romana distante pochi chilometri, che insieme ai resti romani rinvenuti lungo la costa a nord della città, costituiscono, come riportato nella *Géographie comparée*, ciò che resta dell'antica *Taparura*¹¹².

La settimana seguente Tissot raggiunse la città santa di al-Qayrawān, raffigurata in due vedute datate 10 e 12 aprile. Anche in questo caso l'abitato è rappresentato in due scale proporzionali differenti, nel primo disegno (fig. 29) è ripreso in lontananza nel suo contesto territoriale dalla distesa pianeggiante; nel secondo (fig. 30) è focalizzato architettonicamente mediante uno scorcio ravvicinato dell'interno del centro urbano, probabilmente l'area della *Grand Rue*, la "*Rue Saussier*", nella sua configurazione precedente la riorganizzazione urbana della fine degli anni novanta dell'Ottocento¹¹³.

Conclusioni

Tissot e i suoi compagni di viaggio rientrarono a Tunisi il 15 aprile 1853¹¹⁴, dopo aver perlustrato luoghi di cui ancora nessun europeo aveva tramandato memoria. Egli avviò così quel percorso di conoscenza tra doveri istituzionali, interessi scientifici ed empatia personale, che alla fine lo avrebbe

110. «Cette contrée est presque partout aujourd'hui d'une inexprimable stérilité. Abandonnée par l'homme et dénudée par les pluies torrentielles de l'hiver, elle n'offre que de maigres pâturages, parcourus au printemps par les tribus pillardes des Hamama et des Djelas», Tissot 1888, p. 645

111. Sulle fortificazioni di Sfax e sull'architettura militare in Tunisia, vedi LÉZINE 1966, II; DJELLOUL 1999; AMMAR, PANERAI 2005; HADDA 2008.

112. TISSOT 1888, pp. 189-190.

113. KERROU 1998, pp. 49-76.

114. Tale data si evince da una lettera scritta da Tissot alla sorella il 18 maggio 1853. BnF, Naf 12399 (cote) III Id. (1852-1858), n. 51.



Figure 27-28. Charles-Joseph Tissot, in alto, veduta di Sfax, 3 aprile 1853 disegno a matita. INHA, arch. Ms 231. In basso, veduta costiera di Sfax, 3 aprile 1853, disegno a matita, INHA, arch. Ms 231.

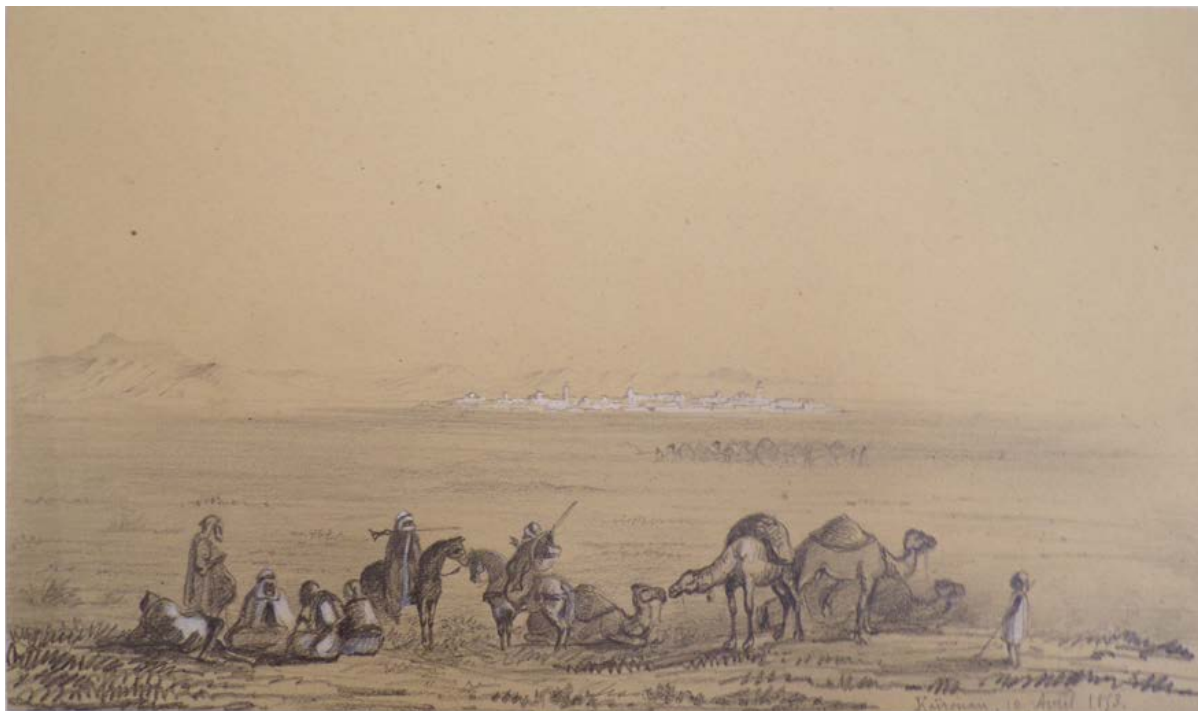


Figura 29. Charles-Joseph Tissot, veduta della pianura di al-Qayrawān, 10 aprile 1853, disegno a matita e acquerello. INHA, Fonds Charles-Joseph Tissot, arch. 8-3-2.

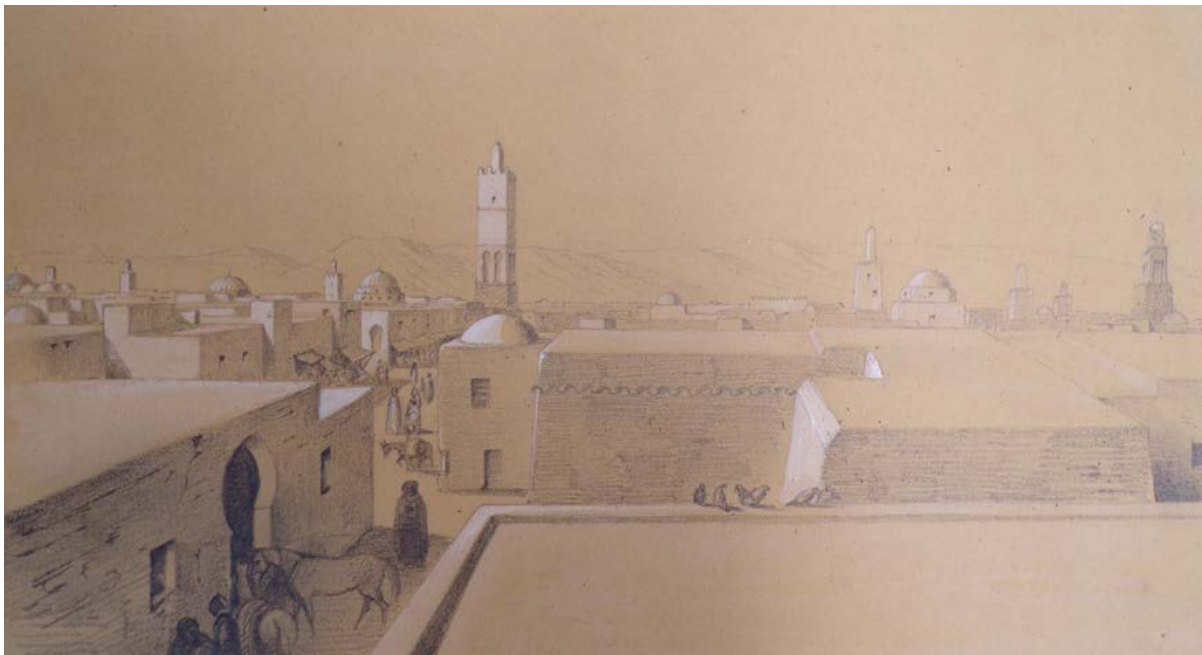


Figura 30. Charles-Joseph Tissot, veduta della città santa di al-Qayrawān, 12 aprile 1853, disegno a matita e acquerello. INHA, arch. Ms 231.

condotto a «embrassé toute la Régence»¹¹⁵, nella convinzione che la colonizzazione francese avrebbe potuto sollevare dall'arretratezza il paese. In questa ottica, in una lettera al padre del 3 maggio¹¹⁶, Tissot scriveva della Reggenza come di un «pays mort», povero, in cui «la conquêtes serait pour Tunis le plus grand bien qu'on puisse lui souhaiter», esprimendo i termini del lento processo di colonizzazione che la Francia condusse in Tunisia, in cui il ruolo dei consoli fu essenziale già un trentennio prima dell'occupazione e del Protettorato, a distanza di un ventennio dalla conquista dell'Algeria.

Nella stessa lettera Tissot esprimeva soddisfazione per avere portato a termine il compito di procurare informazioni «impossible de réunir autrement» ansioso di ricevere un giudizio positivo da parte del ministero degli Affari Esteri sul suo rapporto trasmesso attraverso il console generale Léon Béclard¹¹⁷.

Nel suo duplice approccio alle aree interne della Reggenza ogni cosa è occasione di confronto tra il glorioso passato e la miseria presente: «à chaque pas on rencontre de ruines romaines qui témoigne d'un passé dont le présent pourrait faire douter»¹¹⁸. Una percezione colonialista, velata da «un profond sentiment de tristesse»¹¹⁹, restituiva l'immagine di un territorio abbandonato, indebolito da imposte e carestie, («il est impossible de voir un pays plus appauvri et plus écrasé d'impôts»), le cui città, impossibilitate ad accedere al commercio marittimo, come nel caso di Le Kef, cadevano in rovina e la popolazione era divorata dalla fame in uno stato in cui «le fatalisme musulman peut seul donner asés de résignation pour supporter tant de misère»¹²⁰.

È nel desolato contesto dell'interno della Reggenza, camminando per giorni interi senza incontrare né una tenda, né «un misérable gourbis»¹²¹, che Tissot ebbe l'occasione di avviare la sua pionieristica attività archeologica che offrì un contributo determinante allo sviluppo della conoscenza della Tunisia come estensione dei confini del mondo occidentale alla metà del XIX secolo.

115. «À l'exception du point extrême de Gabès, qu'une insurrection des Hammama, tribu placée sur la route, ne nous a pas permis de visiter, mais sur lequel j'ai recueilli les renseignements», BnF, Naf 12399 (cote) III Id. (1852-1858), n. 55.

116. BnF, Naf 12399 (cote) III Id. (1852-1858), n. 55.

117. *Ibidem*.

118. *Ibidem*.

119. *Ibidem*.

120. *Ibidem*.

121. *Ibidem*.

La pubblicazione, nel 1857, della *Carte de la Régence de Tunis, dressée au dépôt de la guerre*¹²² di Christian Tuxen Falbe¹²³ e Jean Baptiste Evariste Pricot de Sainte-Marie¹²⁴ (fig. 31), pur finalizzata a usi militari, segnò una svolta per l'universale conoscenza scientifica e culturale del territorio della Reggenza. Rimanevano comunque diverse lacune¹²⁵, molte delle quali furono colmate proprio da Tissot, che in base alle esplorazioni compiute nel 1853 e nel 1857 dalla costa fino alle più interne regioni desertiche¹²⁶, apportò sostanziali integrazioni alla *Carte de la Régence*, soprattutto per quanto riguarda il Sud della Tunisia e l'area del Chott el Djerid¹²⁷, elaborando la *Carte des bassins du Chott el Djerid et du Chott el Gharsa* (fig. 32). Qui Tissot identificò per primo l'area di *Thuburbo Majus*¹²⁸, cercata invano da Shaw e Pellissier¹²⁹, ottenendo, come scriverà il suo più fidato allievo, Salomon Reinach, «la clef des itinéraires romains de l'Afrique du Nord»¹³⁰.

122. Dopo l'ultima rappresentazione cartografia generale risalente al 1842, La *Carte de la Régence de Tunis, dressée au dépôt de la guerre* del 1857, in scala 1: 400.000, riguardante una larga parte del territorio della Tunisia, venne redatta sulla base delle informazioni fornite da Christian Tuxen Falbe e da Évariste de Pricot Sainte-Marie. Sulla cartografia storica in Tunisia nel XIX secolo, vedi REINACH 1885; BAÏR 2018; 2019.

123. Christian Tuxen Falbe, capitano di vascello danese, nominato console di Danimarca a Tunisi nel 1821, divenne membro della *Société pour l'exploration archéologique de Carthage* nel 1837, con l'incarico di supervisionare gli scavi in Tunisia, con la collaborazione di Sir Granville Temple. Vedi BAÏR 2018; 2019.

124. Évariste Pricot de Sainte-Marie, capo squadrone di stato maggiore francese, assegnato nel 1834 in Algeria come tenente, effettuò varie esplorazioni in Tunisia finalizzate a rilevamenti geodetici e allo sviluppo di progetti a scala urbana. Dal 1839 al 1849, con la carica di capitano di stato maggiore, fu incaricato di condurre una missione cartografica in Tunisia. Vedi BAÏR 2018; 2019.

125. La carta del 1857 indicava solo una parte della Reggenza, l'area di Kairouân, di Zama, la strada costiera a sud di Kabes fino al confine con Tripoli, il bacino di Oued Mahrouf e Oued Nehban, e il bacino occidentale del Medjerda, erano ancora sconosciuti.

126. La spedizione del 1857 ebbe luogo nel mese di gennaio, quando Tissot percorse nuovamente il Sud della Reggenza, per oltre due mesi, e attraversò Chott el Jerid. Un'occasione diversa dalla precedente, dovendosi accompagnare la colonna tunisina al seguito del principe ereditario Sadok Bey.

127. REINACH 1885, pp. 30-32; BAÏR 2018, pp. 8-10.

128. La *Revue Africaine, journal des travaux de la Société historique algérienne*, fondata nel 1856 in Algeria, con la quale Tissot mantenne una proficua collaborazione.

129. Thomas Shaw (1692-1751), autore dei *Travels or Observations Relating to Several Parts of Barbary and the Levant*, Oxford 1738, ne 1830 nominato cappellano del consolato britannico ad Algeri, dal 1720 al 1732, intraprese varie esplorazioni in Tunisia. Henri Jean François Edmond Pellissier de Reynaud (1798-1858), autore della *Description de la Régence de Tunis* (1853) e degli *Annales algériennes* (1854), intraprese la sua carriera in nord Africa prima come ufficiale poi come direttore degli Affari Arabi. Si dimise dall'esercito nel 1839 e rimase in Algeria come membro della Commissione per l'esplorazione scientifica, e venne nominato console generale di Francia a Susa dal 1843 al 1848. Vedi, BAÏR 2019.

130. TISSOT 1888, p. V. Su Salomon Reinach (1858-1932), presenza costante al fianco di Tissot, vedi POTTIER 1932; GRAN-AYMERICH 2007; DUCHÊNE 2008; DUCHÊNE 2017.

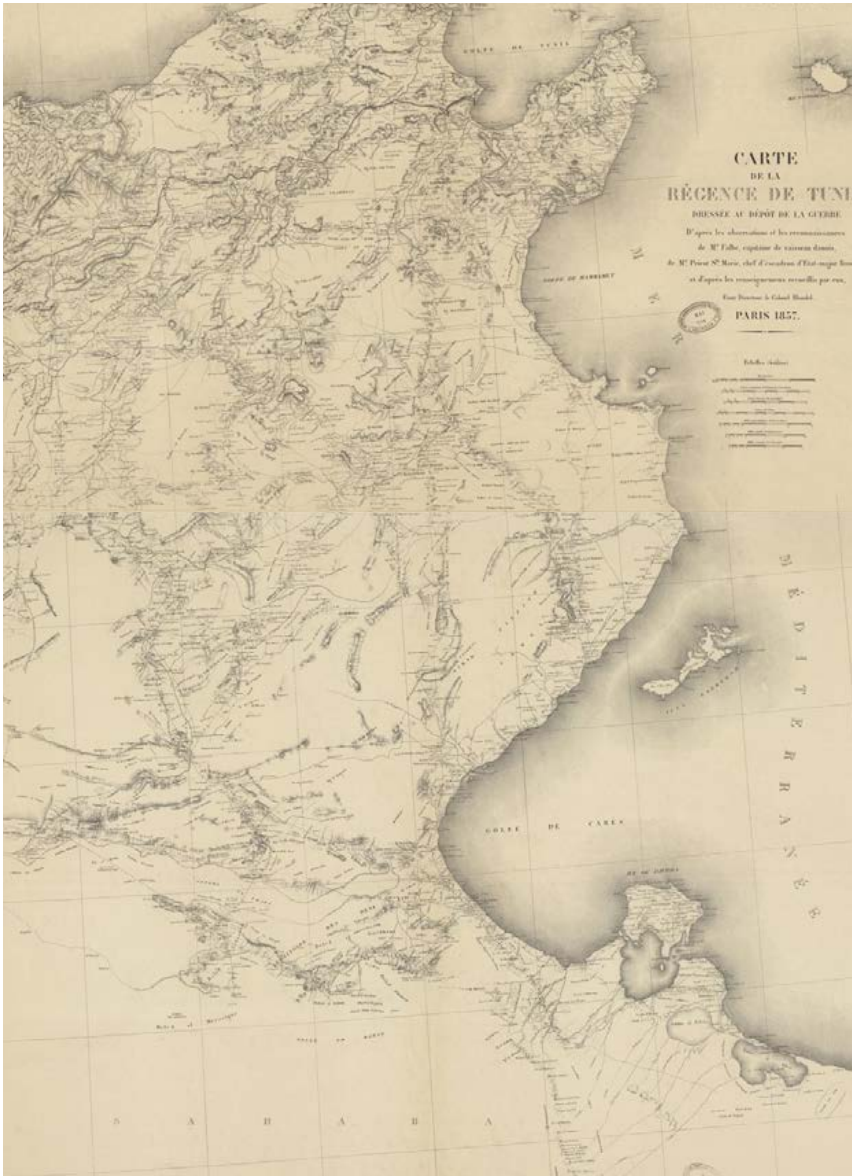


Figura 31. Christian Tuxen Falbe, Évariste Pricot de Sainte-Marie, *Carte de la régence de Tunis, dressé au Dépôt de la guerre / d'après les observations... de Mr Falbe; de M. Pricot Ste Marie, étant directeur le colonel Blondel.* Dépôt de la guerre, Paris 1857, BnF.

Tissot pose così le basi per la sua grande opera, la *Géographie comparée de la Province romaine d'Afrique*, pubblicata in due volumi nel 1884 e nel 1888, con il supporto di Reinach particolarmente per quanto riguarda il secondo volume, totalmente revisionato quattro anni dopo la morte dell'autore, avvenuta il 2 luglio 1884¹³¹.

Parallelamente, con il viaggio del 1853, Tissot diede avvio al suo sostanziale contributo alla definizione iconografica della fisionomia territoriale tunisina, producendo una serie di vedute acquerellate e di disegni «qui devaient lui être plus tard d'un grand secours»¹³². Disegni che per la tecnica raffinata e la notevole qualità di rappresentazione, progressivamente perfezionata sul campo, oggi rappresentano una straordinaria testimonianza dell'identità storica della Tunisia e del suo patrimonio culturale e ambientale, in parte modificato o irrimediabilmente trasformato. In questi termini si può affermare che Tissot contribuì come nessuno prima di lui al superamento di quello *status* di "terra incognita" attribuito a diverse aree della Tunisia ancora alla metà dell'Ottocento, delineando un dettagliato quadro storico e geografico del paese, attraverso la ricostruzione degli antichi tracciati romani, la scoperta, l'identificazione e la rappresentazione di architetture e vestigia del passato.

131. Reinach, nella premessa al secondo volume evidenzia i contenuti fortemente innovativi dell'opera rispetto allo stato delle conoscenze negli anni Cinquanta e Sessanta, a fronte degli straordinari progressi scientifici compiuti dalla disciplina archeologica al momento della pubblicazione, precisando inoltre che mandare in stampa «sous le feu des découvertes», un manoscritto finito, quando queste scoperte erano da poco cominciate, corrispondeva a un arduo compito «dont peu de personnes sont en état de mesurer les périls». TISSOT 1888, pp. I-III. Il terzo volume progettato da Tissot non fu mai realizzato.

132. *Ivi*, p. II.

Bibliografia

- AMMAR, PANERAI 2005 - L. AMMAR, P. PANERAI, *Histoire de l'architecture en Tunisie, de l'Antiquité à nos jours*, École nationale d'architecture, Tunis 2005.
- BACHA 2009 - M. BACHA, *Henri Saladin (1851-1923). Un architecte « Beaux-Arts » promoteur de l'art islamique tunisien*, in N. OULEBSIR, M. VOLAIT (a cura di), *L'Orientalisme architectural entre imaginaires et savoirs*, Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, Paris 2009, pp. 215-230.
- BACHA 2013 - M. BACHA, *Patrimoine et monuments en Tunisie*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2013.
- BAÏR 2019 - H. BAÏR, *Les voyageurs-cartographes en Tunisie au XVIIIe et XIXe siècle, Dynamiques environnementales*, in J. SCHROEDER, J. PUSKÁS (a cura di), *Explorateurs, femmes et hommes de science : voyages en terres mal connues*, «Dinamiques environnementales», 2017, numero monografico, 39-40, pp. 54-72, <https://doi.org/10.4000/dynenviron.366> (ultimo accesso 20 dicembre 2023).
- BAÏR 2018 - H. BAÏR, *Hybridation du savoir cartographique et du savoir vernaculaire dans la Tunisie du XIXe siècle*, in «Cybergeog: European Journal of Geography», 2018, 868, <https://doi.org/10.4000/cybergeog.29581>.
- BARBIER 2001 - P. BARBIER, *Les procès contre la ville et l'Académie des sciences, arts et belles- lettres de Dijon*, in *Nicolas Berthot (1776-1849)*, «Bulletin de la Sabix», 2001, numero monografico, 27, pp. 44-65, <https://doi.org/10.4000/sabix.293> (ultimo accesso 20 dicembre 2023).
- BENDANA 2000 - K. BENDANA, *Être archéologue à Tunis dans la deuxième moitié du XIXe siècle: l'exemple de Charles-Joseph Tissot (1828-1884)*, in P. CABANEL, J. ALEXANDROPOULOS (a cura di), *La Tunisie mosaïque*, Presses universitaires du Midi, Toulouse 2000, pp. 513-526, <http://books.openedition.org/pumi/5090> (ultimo accesso 25 dicembre 2023).
- BEN EZZEDINE 2012 - A. BEN EZZEDINE, *Il Palazzo Della Rosa e il Palazzo Kobbet-En-Nhas (XVIII e XIX secolo), architettura, uso degli spazi, influenze italiane*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Palermo, tutor M.R. Nobile, M. Chatenet, 2012, <https://hdl.handle.net/10447/94601> (ultimo accesso 25 dicembre 2023).
- BROC 1988 - N. BROC, *Dictionnaire Illustré Des Explorateurs et Grands Voyageurs Français Du 19. Siècle. 1, Afrique*, Éditions du C.T.H.S, Paris 1988, pp. 311-312.
- BESCHAOUCH 1981 - A. BESCHAOUCH, *Le territoire de Sicca Veneria (El-Kef), nouvelle Cirta, en Numidie proconsulaire (Tunisie)*, in «Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», CXXV(1981), 1, pp. 105-122.
- CARBONI 2008 - T. CARBONI, *I viaggiatori e la scoperta del tracciato viario tra Turrus e Agbia*, Nuove Grafiche Puddu, Ortacesus 2008.
- CRAPELET 1865 - L.A. CRAPELET, *Voyage à Tunis (Afrique du Nord), 1859*, Le Tour du monde: nouveau journal des voyages, Hachette, Paris 1865, pp. 1-32.
- DUCHÊNE 2008 - H. DUCHÊNE, *Salomon Reinach et Charles Tissot: naissance de l'Afrique romaine*, in C. BONNET, V. KINGS (a cura di), *S'écrire et écrire sur l'Antiquité. L'apport des correspondances à l'histoire des travaux scientifique*, Atti del convegno (Toulouse, 17-19 novembre 2005), Jérôme Millon, Grenoble 2008, pp. 377-395.
- DUCHÊNE 2017 - H. DUCHÊNE, *L'archéologue classique aux prises avec le monde diplomatique. Le cas de Salomon Reinach en 1881*, in «Dialogues d'histoire ancienne», 2017, 17, pp. 823-840, <https://doi.org/10.3917/dha.hs17.0823> (ultimo accesso 20 dicembre 2023).
- GANDOLPHE 1940 - M. GANDOLPHE, *Résidences beylicales: le Bardo, la Mohammedia, Kassar-Saïd, la Manouba, Hammam-Lif*, Cahiers d'histoire tunisienne, Tunis 1940.

- GRAN-AYMERICH, GRAN-AYMERICH 1986 - E. GRAN-AYMERICH, J. GRAN-AYMERICH, *Charles-Joseph Tissot*, in «Archéologia», 1986, 209, pp. 67-72.
- GRAN-AYMERICH 2007 - E. GRAN-AYMERICH, *Les chercheurs du passé 1798-1945: Aux sources de l'archéologie*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 2007, pp. 1193-1195, <https://doi.org/10.4000/books.editionsncrs.7681> (ultimo accesso 15 novembre 2023).
- GUÉRIN 1862 - V. GUÉRIN, *Voyage archéologique dans la Régence de Tunis*, T. 2, Henri Plon Imprimeur éditeur, Paris 1862.
- GUTRON 2005 - C. GUTRON, «*L'abbé Bourgade (1806-1866), Carthage et l'Orient: de l'antiquaire au publiciste*», in «Anabases», 2005, 2, pp. 177-191, <https://doi.org/10.4000/anabases.1680> (ultimo accesso 10 novembre 2023).
- GOLVIN 1989 - L. GOLVIN, «*Architecture berbère*», in *Encyclopédie berbère*, 1989, 6, s.n.p., <https://doi.org/10.4000/encyclopedieberbere.2582> (ultimo accesso 20 dicembre 2023).
- HADDA 2008 - L. HADDA, *Nella Tunisia medievale. Architettura e decorazione islamica (IX-XVI secolo)*, Liguori, Napoli 2008.
- JESTIN 2016 - M. JESTIN, *Itinéraire d'un enfant du xix e siècle: Charles Tissot (1828-1884), diplomate et archéologue*, in «Relations internationales», 2016, 166, pp. 25-36, <https://doi.org/10.3917/ri.166.0025> (ultimo accesso 15 novembre 2023).
- KERROU 1998 - M. KERROU, *Quartiers et faubourgs de la médina de Kairouan. Des mots aux modes de spatialization*, in «Genèses», 1998, 33, Editions Belin, pp. 49-76, <https://doi.org/10.4000/books.irmc.1597> (ultimo accesso 10 novembre 2023).
- LÉZINE 1966 - A. LÉZINE, *Architecture de l'Ifriqiya, recherches sur les monuments aghlabides, collection Archéologie Méditerranéenne*, 2 voll., C. Klincksieck, Paris 1966.
- LOUIS 1975 - A. LOUIS, *Tunisie du sud, Ksars et villages de crêtes*, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, Paris 1975.
- MEJRI 2004 - Z. MEJRI, «*Les indésirables*» bédouins dans la région de Tunis entre 1930 et 1956, in «Cahiers de la Méditerranée», 2004, 69, pp. 77-101, <https://doi.org/10.4000/cdlm.755>.
- MONCHICOURT 1913 - C. MONCHICOURT, *La région-du Haut Tell en Tunisie (Le Kef, Téboursouk, Mactar, Thala). Essai de monographie géographique*, A. Colin, Paris 1913.
- DJELLOUL 1999 - N. DJELLOUL, *Les Fortifications en Tunisie*, Ministère de la Culture, Agence de mise en valeur du Patrimoine et de Promotion Culturelle, Tunis 1999.
- PORTAENCASA 2021 - M. PORTAENCASA, *Julien Poinssot and His Descendants: Three Generations of Discoveries which Unravelled the Ancient Religions of North Africa*, in «Revista de Historiografía (RevHisto)», 2021, 36, Editorial Universidad de Sevilla, pp. 177-217.
- POTTIER 1932 - E. POTTIER, *Salomon Reinach*, in «Revue archéologique», 1932, 36, Presses Universitaires de France, pp. 137-154.
- REINACH 1885 - S. REINACH, *Notice biographique sur Charles-Joseph Tissot*, Librairie C. Klincksieck, Paris 1885.
- REVAULT 1974 - J. REVAULT, *Palais et résidences d'été de la région de Tunis (XVI^e-XIX^e siècles)*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Études d'antiquités africaines, Paris 1974.
- SALADIN 1893 - H. SALADIN, *Description des antiquités de la régence de Tunis: monuments antérieurs à la conquête arabe. Rapport sur la mission accomplie en 1885*, II, Ernest Leroux Editeur, Paris 1893.
- TISSOT 1884 - 1888 - C. TISSOT, *Géographie comparée de la Province romaine d'Afrique*, 2 voll., Imprimerie nationale, Paris 1884-1888.
- TISSOT 1885 - C. TISSOT, *Fastes de la province romaine d'Afrique*, Librairie C. Klincksieck, Paris 1885.
- TROUSSET 1993 - P. TROUSSET, *Capsa*, in *Encyclopédie berbère*, 1993, 12, <https://doi.org/10.4000/encyclopedieberbere.2056> (ultimo accesso 10 novembre 2023).



Filiazione e architettura degli edifici residenziali costruiti ad Algeri nel XIX e all'inizio del XX secolo

Abdenour Oukaci (École polytechnique d'architecture et d'urbanisme - EPAU, Algeri)

L'obiettivo di questo studio è quello di rivelare l'influenza dell'archetipo dell'edificio residenziale francese del XIX secolo, "l'immeuble de rapport", sull'architettura degli edifici residenziali costruiti ad Algeri nel XIX e all'inizio del XX secolo, durante il periodo della colonizzazione francese dell'Algeria. Lo studio si svolge in due fasi. Il primo passo consiste nel comprendere gli elementi principali che hanno sostenuto lo sviluppo dell'edificio residenziale francese del XIX secolo e nel coglierne le caratteristiche architettoniche fondamentali. In secondo luogo, verranno esaminati gli edifici residenziali costruiti nel comune di Algeri Centro per verificare la presenza della logica architettonica e delle regole che hanno dettato la progettazione dell'"immeuble de rapport". Questo esame si concentra sull'organizzazione spaziale degli appartamenti, da un lato, e sulla composizione delle facciate che si affacciano sulla strada, dall'altro.

La fonte principale per questo studio sono stati i fascicoli delle vecchie licenze edilizie conservati negli archivi della wilaya di Algeri. L'indagine sul campo è consistita nell'esplorazione degli edifici studiati e nell'osservazione delle facciate. Infine, le conclusioni confermano la presenza di forti analogie tra gli edifici studiati ad Algeri e l'edificio residenziale francese del XIX secolo. I fattori comuni riflettono soprattutto una modalità di espressione architettonica delle pratiche e delle rappresentazioni sociali del XIX secolo. D'altra parte, le specificità locali osservate nella composizione delle facciate ad Algeri non hanno avuto alcun effetto significativo sulla struttura spaziale degli edifici e degli appartamenti.

Filiation et architecture des immeubles d'appartements édifiés dans la ville d'Alger au 19^{ème} siècle et au début du 20^{ème} siècle

Abdenmour Oukaci

En France, l'architecture de la maison plurifamiliale, dite immeuble de rapport, trouve ses origines dans le troisième quart du 18^{ème} siècle dans distinctes opérations réalisées à Paris, Nantes et Lyon. En effet, «l'immeuble par appartements s'impose sous le règne de Louis XVI et éclipse bientôt tous les autres types de constructions»¹. Cependant, les caractéristiques architecturales fondamentales de cette typologie résidentielle (ex. soubassement avec mezzanine à usage commercial, élévation de quatre étages aménagés en appartements, etc.) ont été établies sous le Premier Empire et la Restauration. Parmi les projets réalisés à Paris durant cette période, on trouve l'ensemble résidentiel de la Cour Batave² qui a été édifié à partir de 1792 et conçu par les architectes Célestin-Joseph Happe et Jean-Nicolas Sobre dans le style des grands immeubles érigés sous le règne de Louis XVI. La construction de treize immeubles semblables avec des portiques à l'italienne, après l'ouverture de la rue des Colonnes à partir de 1793, constitue un autre exemple intéressant. Enfin, les immeubles situés sur la rue de Rivoli montrent un exemple des plus illustratifs. Cette rue a été édifiée à partir de 1802 et achevée trente ans plus tard³.

1. CABESTAN 2002, p. 18.

2. Sur le projet de la cour batave, voir GRIBAUDI 2015, p. 145.

3. GRIBAUDI 2015, pp. 143-144.

Les opérations limitées de construction des ensembles résidentiels à cette époque révèle l'attitude prudente des spéculateurs face à la prise des risques économique et financier que comporte l'édification des grands ensembles résidentiels. Cette situation dévoile aussi la pression exercée par les architectes en mal de grands projets. En fait, l'économie française marquée durant cette période par les guerres révolutionnaires (1792-1802), ne pouvait pas supporter la réalisation de grandes opérations immobilières. Ce n'est qu'à partir du règne de Charles X (1824-1830) que l'économie française montre les premiers signes de reprise. Cette période a été marquée par des initiatives immobilières qui sont prises sans risques financiers excessifs. Ces opérations se caractérisent par l'intervention sur des surfaces et des gabarits limités et par l'usage modéré de la pierre de taille, des moulures et des artifices décoratifs en général.

Sur le plan réglementaire, les premières règles d'alignement des bâtiments sur les rues remontent au 15^{ème} siècle, même si elles ont été peu appliquées. Au 19^{ème} siècle, c'est la loi de 1807 qui exige à chaque commune française de dresser un plan d'alignement afin d'élargir ou de rectifier les routes étroites et sinueuses⁴. Ce processus long de régularisation et d'alignement s'est développé sous le Premier Empire et la Restauration pour aboutir enfin au projet haussmannien⁵. Par ailleurs, les rapports entre la largeur minimale des rues et la hauteur maximale des bâtiments ont été fixés d'abord par les ordonnances de 1783 et 1784, puis réaffirmés au 19^{ème} siècle par le décret de 1859. Ce décret détermine aussi, et pour la première fois, les normes de hauteur de façade sur cour intérieure⁶.

Enfin, l'immeuble dit aujourd'hui haussmannien s'impose entre 1830 et 1840 avec sa façade à l'italienne, ses savantes proportions et sa décoration élaborée⁷. Et c'est aussi sous le règne de Louis-Philippe (1830-1848) que se définit le type d'immeuble résidentiel aux longues façades, aux arcades imposantes, au soubassement commercial ayant des grandes surfaces vitrées, aux vastes cours intérieures de plan carré ou rectangulaire qui sont inspirées dans leur volumétrie des grands palais italiens de la Renaissance⁸.

4. Cependant, c'est le décret du 28 mars 1852 qui octroie à la ville le pouvoir d'imposer un véritable alignement. Voir LAPIERRE 2005, p. 175.

5. Sur le rôle des règlements dans l'évolution de l'urbanisme à Paris entre 1600 et 1902, voir LAISNEY, KOLTRINE 1988.

6. LAPIERRE 2005, p. 176.

7. Les caractéristiques architecturales de l'immeuble haussmannien sont déjà bien présentes dans les immeubles édifiés à Paris durant le règne de la Monarchie de Juillet (1830-1848), notamment dans les opérations réalisées sous la direction du Préfet Rambuteau. Voir LARBODIÈRE 2006, pp. 84-85.

8. LARBODIÈRE 2006, pp. 78-79.

Ce bref aperçu de la formation de l'immeuble de rapport en France depuis sa naissance jusqu'au 19^{ème} siècle a permis d'énumérer succinctement les modèles de références et les conditions économiques et sociales qui ont favorisé la naissance et la diffusion de l'immeuble de rapport. Cette introduction sert aussi de toile de fond à la présente étude qui est centrée sur l'architecture des immeubles d'appartements édifiés dans la capitale algérienne, en l'occurrence, Alger.

Le tissu urbain de la ville française édifiée à Alger au 19^{ème} siècle et au début du 20^{ème} siècle est composé principalement par des immeubles urbains d'habitation collective⁹. Ces derniers ont été construits à profusion afin d'accueillir les immigrés français et européens qui sont arrivés en grand nombre à Alger au lendemain de la conquête française d'Algérie¹⁰. Aujourd'hui, ces immeubles d'appartements¹¹ abritent un nombre important de la population algéroise¹². En outre, les qualités de composition architecturale et urbaine¹³ qu'ils procurent à la ville continuent de marquer le paysage urbain et architectural de la commune d'Alger Centre (fig. 1).

Plusieurs travaux ont été publiés sur les immeubles urbains d'habitation collective édifiés à Alger durant l'époque française au 19^{ème} siècle et au début du 20^{ème} siècle¹⁴. Cependant, les logiques et les règles qui ont été à la base de l'organisation des espaces dans les immeubles et les appartements restent très peu étudiées. A cet égard, il est intéressant de constater la présence de nombreuses analogies entre les immeubles d'appartements construits à Alger à cette époque (programme architectural, disposition des pièces et des appartements, principes de distribution, etc.). Pourtant,

9. Les études menées sur la ville d'Alger du 19^{ème} siècle (*ex-Quartier d'Isly*) attestent que 73% des immeubles existants en 1954 ont été construits entre 1870 et 1914, SGROÏ-DUFRESNE 1986, p. 20. Cette ville fait partie aujourd'hui du territoire de la commune d'Alger centre.

10. Cette conquête est survenue en 1830 après la prise d'Alger par l'armée française. Quant au débarquement massif des immigrants en provenance de toute la Méditerranée, il s'est produit à partir de 1840 au lendemain de la décision de l'établissement (HAKIMI 2011, p. 20).

11. Appellation employée par Michael Darin pour désigner les immeubles privés d'habitation collective construits au 19^{ème} siècle à Paris. Voir DARIN 2013, pp. 143-148.

12. Le nombre de la population de la commune d'Alger Centre est estimé actuellement à 75.541 habitants, <https://www.apc-algercentre.dz/decouvrir-alger-centre.php?cat=chiffre-alger-centre> (dernière consultation 28 avril 2024).

13. L'expression néoclassique ou *classicisante* a caractérisé la majorité des immeubles édifiés au 19^{ème} siècle. En revanche, le début du 20^{ème} siècle a été marqué par la construction d'un nombre important d'immeubles selon la tendance néo-mauresque, DELUZ 1988, pp. 16, 30.

14. Ces travaux portent notamment sur la lecture typologique des immeubles, la description stylistique des façades, l'état de conservation des bâtiments et la question de protection ou de valorisation de ces ensembles résidentiels. Nous citons ici, de manière non exhaustive, quelques exemples: DELUZ 1988; PETRUCCIOLI 1993; DELUZ 2001; KASSAB *ET ALII* 2004; AÏCHE, CHERBI 2005; DJERMOUNE, OUBOUZAR 2011; EPAU/UPM 2013; OUKACI 2016.



Figure 1. Algere Centre, alignement des immeubles d'appartements sur le boulevard Zirout Youcef, Alger Centre (photo A. Oukaci, octobre 2020).

il s'agit souvent de situations complètement différentes (ex. situation urbaine, forme et taille de la parcelle, mitoyenneté, etc.). Ainsi, la présence d'un schéma d'aménagement constant et répété dans les plans des étages de plusieurs appartements nous interroge pertinemment sur la filiation architecturale des immeubles d'appartements édifiés à Alger durant cette période.

A ce sujet, il semble que cette organisation spatiale trouve son origine dans l'immeuble de rapport français du 19^{ème} siècle¹⁵. Ce dernier est le produit d'une culture architecturale «sédimentée et réactualisée»¹⁶ qui a marqué la production de l'habitat urbain privé dans la société française à cette époque. A Alger, cette influence s'est manifestée d'une part selon toute vraisemblance dans l'organisation spatiale des immeubles et des appartements, et d'autre part dans la composition des façades sur rue.

Au regard de ces éléments, la présente étude vise à mettre en exergue l'influence de l'architecture de l'immeuble de rapport français sur les immeubles d'appartements édifiés à Alger au 19^{ème} siècle et au début du 20^{ème} siècle. Pour ce faire, il s'agit d'abord de porter un regard sur l'architecture de l'immeuble de rapport dans son contexte d'origine en France, afin de saisir ces caractéristiques architecturales fondamentales. Ensuite, il est question de vérifier la présence des règles architecturales qui ont régi la conception de l'immeuble de rapport dans les immeubles d'appartements construits à Alger.

L'examen de la littérature scientifique publiée sur l'architecture de l'immeuble de rapport du 19^{ème} siècle dans son contexte d'origine¹⁷ nous a permis de saisir les principaux fondements et les caractéristiques architecturales spécifiques de ce type d'habitat urbain. Quant à l'étude des immeubles d'appartements édifiés à Alger, les dossiers graphiques des permis de construire ont constitué notre principale source de travail¹⁸. Cependant, l'enquête menée sur terrain a été essentielle pour le repérage et l'exploration des immeubles sélectionnés (observation de la composition architecturale

15. L'immeuble de rapport est défini comme étant un bien immobilier constitué de plusieurs appartements séparés «dont la location procure des revenus au propriétaire», <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/rapport/66517#174700> (dernière consultation 28 avril 2024).

16. MOLEY 1999, p. 70.

17. La littérature scientifique produite sur l'architecture de l'immeuble de rapport édifié au 19^{ème} siècle en France (et plus particulièrement à Paris) est caractérisée par son abondance. Plusieurs de ces travaux ont été exploités et cités dans le présent article pour les fins de l'étude.

18. L'accès au service des archives de la Wilaya d'Alger (AWA) pour la consultation des permis de construire datant de cette époque est très limité. En outre, beaucoup de ces archives sont actuellement dans un état de dégradation très avancé. Cette situation nous a amené à travailler sur certains dossiers graphiques qui sont publiés dans les ouvrages universitaires et dans les rapports des projets de recherche (ex. projet de coopération interuniversitaire: EPAU-Alger, SIAAL-Stuttgart 2000).

N°	Rue / boulevard	N° Immeuble
Rue Ali Boumendjel (ex-rue Dumont d'Urville)		
1		1
2		2
3		3
4		8
5		12
Rue Larbi Ben M'hidi (ex-rue d'Isly)		
6		6
7		24
8		36
9		37
10		38
11		39
Rue Abane Ramdane (ex-rue Colonna d'Ornano)		
12		21
Boulevard Mohamed Khemisti (ex-boulevard Laferrière)		
13		4
14		6
15		10
Rue Sergent Mohamed Addoun (ex- rue Monge)		
16		6
Rue Mourad Didouche (ex-rue Michelet)		
17		1
18		25
19		26
20		28
21		35
22		56
23		38/44
24		110
Boulevard Mohamed V (ex-boulevard Camille Saint Saëns)		
25		60
26		75
Rue Franklin Roosevelt		
27		18

Figure 2. Liste des immeubles sélectionnés, commune d'Alger Centre (tableau élaboré par A. Oukaci, 2024).

et ornementale des façades et des parties communes)¹⁹. Enfin, le corpus élaboré pour cette étude est composé de vingt-sept immeubles (fig. 2). Il comporte notamment les plans des étages (fig. 3) et les rapports photographiques réalisés sur les façades et sur les parties communes.

Afin de travailler sur des échantillons plus représentatifs, les immeubles choisis sont situés sur les boulevards et sur les rues principales de la commune d'Alger Centre (fig. 4). Il s'agit principalement des boulevards Mohamed Khemisti (ex-boulevard Laferrière) et Mohamed V (ex-boulevard Camille Saint Saëns) et des rues Ali Boumendjel (ex-rue Dumont d'Urville), Larbi Ben M'hidi (ex-rue d'Isly) et Mourad Didouche (ex-rue Michelet).

19. L'accès à l'intérieur des immeubles d'habitation est réservé aux habitants. Cependant, nous avons été autorisé à s'introduire dans certains immeubles afin de photographier et d'examiner la qualité architecturale et la composition spatiale des parties communes (halls, escaliers, ascenseurs, etc.).



Figure 4. Limites de la commune d'Alger Centre et zone d'étude (rues et boulevards sélectionnés) en jaune (Traitement graphique par A. Oukaci sur fond Google Earth Pro, 2024).

Pour résumer, la première partie de l'article consiste à présenter brièvement les principaux éléments (socioculturels, économiques et réglementaires) qui ont influé sur la forme architecturale de l'immeuble de rapport au 19^{ème} siècle et qui l'ont porté comme la solution architecturale idoine aux attentes de la société française du 19^{ème} siècle. La deuxième partie s'applique à rechercher, à travers l'examen des cas étudiés, la présence des règles architecturales qui ont régi la forme de l'immeuble de rapport dans les immeubles d'appartements édifiés dans la commune d'Alger Centre au 19^{ème} siècle et au début du 20^{ème} siècle.

Aperçu sur les fondements d'un habitat collectif privé au 19^{ème} siècle

L'immeuble de rapport est le produit d'une lente formation²⁰. Au cours du 19^{ème} siècle, il s'est révélé comme le modèle d'habitat urbain le plus prépondérant dans la ville française. Durant cette période, son organisation spatiale et la composition des façades ont été marquée considérablement par l'influence des pratiques sociales qui ont instauré «une typification hiérarchique et étanche des habitants selon leur destination sociale»²¹.

L'immeuble de rapport est un immeuble privé qui est destiné essentiellement à la location. «Il incarne, surtout à partir de 1850, au début de la période haussmannienne, une organisation dans laquelle la propriété occupante est très minoritaire, la plupart des habitants étant locataires dans des immeubles détenus par des propriétaires rentiers»²². En outre, l'architecture de l'immeuble de rapport a été traitée et valorisée dans de nombreux ouvrages didactiques (recueils et traités d'architecture). Enfin, les architectes et les promoteurs privés ont su mettre en pratique l'ensemble de ces éléments dans leurs projets. In fine, l'immeuble de rapport est un "type architectural consacré":

«C'est-à-dire qu'à une époque déterminée, et pour une société donnée, l'ensemble des architectes (ou plus largement des concepteurs) et des constructeurs d'une part, les maîtres d'œuvre et leurs clients d'autre part, se sont accordés sur la correspondance entre un ensemble de dispositions spatiales et d'éléments stylistiques et un usage (à la fois pratique concrète et pratique symbolique) qui intègre des conventions. Cette convention qui inclut des savoirs techniques a été assez stable pour être reconnue par la société. Les pièces ont une forme et un nom, leur agencement obéit à des règles tacites et relève de la convenance»²³.

20. MOLEY 1999, p. 18.

21. *Ivi*, p. 109.

22. BONNEVAL, ROBERT 2013, p. 11.

23. PANERAI, DEPAULE, DEMORGON 2002, p. 109.

Cette première partie expose succinctement les principaux éléments qui ont été à la base de la formation de l'immeuble de rapport au 19^{ème} siècle. L'objectif étant de saisir le sens et les logiques de l'organisation spatiale et de la composition des façades.

Les pratiques et les représentations sociales au 19^{ème} siècle

Durant la première partie du 19^{ème} siècle, l'immeuble locatif accueille toutes les classes sociales et les appartements sont loués par étage, «les uns bourgeoisement, les autres pauvrement, misérablement parfois, sous les toits, dans les attiques»²⁴. Néanmoins, cette situation est marquée par une répartition hiérarchisée des appartements en hauteur afin de distinguer entre les différents occupants de l'immeuble (fig. 5). En réalité, les appartements réservés à une clientèle riche sont aménagés dans l'étage noble²⁵ qui est situé au premier ou au second niveau. En revanche, les espaces situés sous les combles au dernier étage sont occupés à cette époque par les domestiques²⁶ ou loués aux personnes infortunées. Par conséquent, la qualité architecturale et esthétique des espaces dans les appartements diminue progressivement de l'étage inférieur vers l'étage supérieur.

Cette logique de répartition spatiale des appartements dans les immeubles va s'estomper progressivement à partir de la deuxième moitié du 19^{ème} siècle. A Paris, l'intervention haussmannienne sur la structure du tissu urbain a entraîné la gentrification des quartiers centraux²⁷. Par conséquent, une nouvelle forme de répartition de la population a pris place dans les nouveaux quartiers. Elle est marquée par la hiérarchisation des quartiers selon les classes sociales. Ainsi, «la division spatiale suit la division sociale»²⁸.

Cette nouvelle organisation spatiale des classes sociales dans la ville n'est pas sans conséquences sur la forme de l'immeuble de rapport (programme architectural, disposition des pièces, qualité constructive, composition des façades, etc.). Ce dernier se distingue désormais par une répartition assez homogène des habitants selon leur rang social²⁹. D'autre part, l'opulence décorative des

24. GUINCHAT, CHAULET, GAILLARDOT 1981, p. 21.

25. L'étage noble se distingue généralement par une hauteur de plafond plus importante et par une ornementation sur la façade plus riche en moulures. Il est doté usuellement d'une cheminée en marbre et d'un balcon filant (BERTRAND 1980, p. 78).

26. Personnel de maison.

27. PANERAI, CASTEX, DEPAULE 2001, p. 13.

28. GEIST 1991, p. 15.

29. Cette situation n'efface pas pour autant les aspects liés à la hiérarchisation des étages. Par exemple, «l'étage noble, le second, reste privilégié, plus orné en façade, il a des plafonds plus hauts, de plus beaux décors intérieurs» (ELEB 2005, p. 286).



Figure 5. Hiérarchisation verticale des classes sociales dans l'immeuble d'habitation collective parisien au 19^{ème} siècle (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55780382/f125.image#>, dernière consultation 19 avril 2024).

immeubles luxueux qui sont érigés dans les quartiers riches révèle clairement les différences sociales³⁰ et accentue la distinction sociale entre les quartiers.

Pour conclure, la politique urbaine menée à Paris sous le Second Empire qui a consisté surtout à l'embellissement de l'espace public a conduit au refoulement des classes populaires vers la périphérie de la ville³¹ et à la gentrification du centre-ville. Quant aux nouveaux quartiers érigés au centre-ville, les immeubles destinés aux classes bourgeoises sont implantés en général sur les grands boulevards et sur les rues principales. En revanche, les immeubles abritant des classes moins fortunées sont construits sur des rues secondaires³².

Le rôle fondamental des traités et des recueils d'architecture

Les traités et les recueils d'architecture publiés en France à la fin du 18^{ème} siècle et au cours du 19^{ème} siècle ont joué certainement un rôle important dans la transmission des règles de l'architecture savante. En ce qui nous concerne, deux travaux de référence ont retenu notre attention à cause de leur grand apport à l'architecture de l'habitat urbain au 19^{ème} siècle. Il s'agit du traité d'architecture de Jean-Nicolas-Louis Durand qui est intitulé *Précis des leçons d'architecture données à l'école royale polytechnique*³³ et du recueil d'architecture de César Daly qui est titré *L'architecture privée du XIX^e siècle sous Napoléon III. Nouvelles maisons de Paris et des environs*³⁴. Ces ouvrages fondamentaux ne paraissent pas au même moment, le premier au début du 19^{ème} siècle, le second, dans la seconde moitié, la ville et sa conception ont alors beaucoup évolué.

Dans le premier cas, Durand a consacré une section de son ouvrage à l'architecture des maisons dans la ville dont les immeubles locatifs privés qui sont appelés à cette époque *maisons à loyer*. Dans cette partie, l'auteur décrit soigneusement les dispositions générales des maisons dans la ville, les diverses divisions possibles des différents corps-de-logis, et enfin, l'organisation des appartements et la disposition des pièces. Concernant ce dernier point, Durand estime qu'un appartement ordinaire dans une maison à la ville doit être composé au moins de cinq pièces dont une salle à manger, un salon,

30. La qualité des matériaux utilisés peut aussi indiquer le statut social des habitants, BERTRAND 1980, p. 65.

31. EPSTEIN 2015, p. 99.

32. Cette logique a été adoptée également dans l'aménagement des parcelles profondes. Dans ce cas, l'immeuble ouvrant sur la rue est destiné à des locataires aisés. En revanche, «le bâtiment du fond est sacrifié aux particularités du parcellaire puisqu'il s'adresse à une clientèle socialement inférieure», TREUTTEL, GARCIA, TREUTTEL 1988, p. 29.

33. DURAND 1825.

34. DALY 1864.

une chambre à coucher, un cabinet et une garde-robe³⁵. Selon l'auteur, le passage de l'appartement ordinaire à l'appartement luxueux implique nécessairement l'introduction d'autres espaces dont le nombre et la fonction dépendent de l'usage (des moyens) des habitants:

«Un vestibule, plusieurs antichambres,..., une salle à manger particulière accompagnée d'une salle de buffet, un salon, une chambre à coucher, plusieurs cabinets suivis d'un arrière-cabinet, et d'un serre-papier, des gardes robes de propreté, d'autres pour le linge et les hardes, un cabinet de toilettes, un boudoir,[...],chambre à coucher, étuve, etc.»³⁶.

Enfin, les mots d'ordre de la méthode d'enseignement de la composition architecturale élaborée par Durand sont rationalité, respect des convenances et économie³⁷. En fait, «la méthode infaillible de Durand se présente comme l'amorce d'une typologie générative qui par une infinité de variations permet de réaliser une foule de variétés accordées aux mœurs, aux usages, aux localités, aux matériaux»³⁸.

Dans le deuxième tome de son ouvrage dédié au thème des maisons à loyers, Daly estime que les règles d'organisation et de distribution des différents espaces dans la maison à loyers doivent être déterminées en fonction des mœurs, des relations sociales et du niveau de confort souhaité par les locataires. Cependant, l'auteur considère que la maison à loyers ne doit se distinguer par aucun trait trop exceptionnel car elle est destinée à une clientèle diversifiée³⁹. A l'instar de l'œuvre de Durand, «Daly procède à une véritable codification des types bâtis qui, abstraits de leur localisation précise, deviennent libres pour tout réemploi»⁴⁰.

Daly propose ensuite un classement des maisons à loyers en trois catégories distinctes correspondant à trois niveaux de fortune des locataires: des maisons à loyers pour de petites fortunes, des maisons à loyers pour de moyennes fortunes et des maisons à loyers pour de belles fortunes bourgeoises. D'après Eleb, les critères de classement adoptés sont associés «à la présence d'escaliers de service, au nombre d'étages et à leur hauteur, au nombre d'appartements par palier, à la qualité de la construction et des matériaux, à la décoration extérieure ainsi qu'à certaines des caractéristiques de distribution»⁴¹.

35. DURAND 1825, p. 79.

36. *Ibidem*.

37. *Ivi*, p. 6.

38. PANERAI, DEPAULE, DEMORGON 2002, p. 109.

39. LAPIERRE 2005, p. 180.

40. PANERAI, DEPAULE, DEMORGON 2002, p. 127.

41. ELEB 2005, p. 288.

Pour conclure, la méthode innovante de composition architecturale qui a été enseignée par Jean-Nicolas-Louis Durand à l'École Royale Polytechnique de Paris à partir de 1794 et publiée dans son *Précis des leçons d'architecture* en 1802 a eu une grande résonance dans le milieu des architectes au 19^{ème} siècle⁴². Un demi-siècle après l'œuvre de Durand, l'architecture privée a été aussi marquée par les travaux de César Daly publiés en 1864.

Le savoir-faire et les pratiques de la promotion immobilière privée au 19^{ème} siècle

La réussite des vastes opérations de construction des immeubles de rapport au 19^{ème} siècle est due au savoir-faire acquis au fil du temps par les constructeurs et les promoteurs immobiliers privés. Le mérite revient aussi aux architectes qui ont su bien maîtriser les différentes équations relatives à la qualité offerte, au coût de terrain, au rendement locatif escomptable, etc.⁴³. Cependant, cette réussite n'efface pas pour autant le caractère spéculatif des opérations immobilières qui visent avant tout la génération d'un profit optimal. En réalité, l'immeuble de rapport est conçu au 19^{ème} siècle d'abord comme un produit de placement rentable et sûr⁴⁴. De manière plus large, il s'agit d'une refonte globale de l'espace urbain qui a été portée, entre autres, par la spéculation privée.

D'autre part, les pratiques de la promotion immobilière privée se sont alignées sur les logiques de répartition spatiale des classes sociales du 19^{ème} siècle. Sous cet angle, les immeubles destinés aux classes bourgeoises ont bénéficié d'un niveau d'habitabilité élevé qui répond aux attentes d'une clientèle riche et exigeante. En revanche, les immeubles édifiés dans les quartiers modestes sont beaucoup moins habitables. Ces immeubles reflètent «l'indigence architecturale des opérations majoritairement marquées par une surdétermination spéculative»⁴⁵. En définitive, l'immeuble de rapport a été conçu au 19^{ème} siècle comme une offre qui se diversifie selon la demande et dans laquelle «les aménagements et la décoration reflètent le montant des loyers»⁴⁶.

42. GARRIC 2011, pp. 7-8.

43. MOLEY 1999, p. 15.

44. BERTRAND 1980, p. 63.

45. MOLEY 1999, p. 9.

46. BERTRAND 1980, p. 63.

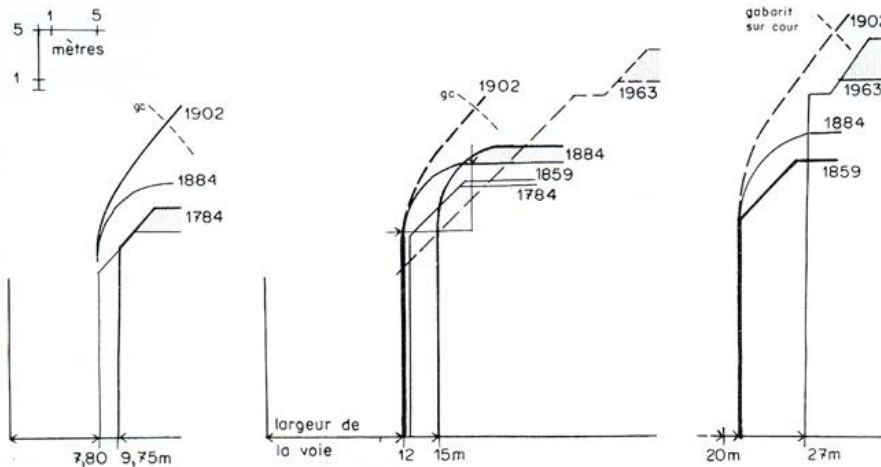


Figure 6. Hauteurs des immeubles selon la largeur des rues, règlements français de 1784, 1859, 1884 et 1902 (BERTRAND 1980, p. 103).

Les effets des règlements d'urbanisme

Loin de prétendre effectuer une lecture détaillée des différents règlements d'urbanisme produits en France au 19^{ème} siècle et au début du 20^{ème} siècle, cette partie du travail tente de décrire les effets obtenus des textes appliqués sur la forme de l'immeuble de rapport. En particulier, durant la période haussmannienne et post-haussmannienne. A ce sujet, il s'avère que les règlements d'urbanisme qui ont régi la construction des immeubles de rapport durant le 19^{ème} siècle et au début du 20^{ème} siècle ont porté essentiellement sur la partie visible de l'immeuble sur l'espace public, c'est-à-dire sur la façade sur rue (fig. 6). Autrement dit, peu de règles ont été prescrites sur les questions liées à la surdensification du tissu résidentiel durant cette période⁴⁷.

Le règlement appliqué durant la période haussmannienne s'est manifesté par la prescription d'un alignement urbain rigoureux et par l'homogénéité des façades. Cependant, les avancées réalisées par rapport aux règlements précédents pour l'amélioration de la salubrité restent très timides⁴⁸. Quant au règlement de 1902, il marque le début de la période post-haussmannienne qui annonce «la fin de la régularité des percements et la fragmentation générale des volumes»⁴⁹. En effet, les nouvelles

47. BERTRAND 1980, p. 11.

48. LAISNEY, KOLTIRINE 1988, p. 28.

49. LAPIERRE 2005, p. 180.

règles appliquées à partir de cette date ont permis une plus grande créativité dans la composition des façades. En revanche, l'apport de ce règlement à la question d'habitabilité à l'intérieur des immeubles reste très limité.

En résumé, la tendance des différents règlements urbains à s'intéresser surtout à la partie visible des immeubles a souvent entraîné une densification excessive du tissu résidentiel et, par conséquent, a donné lieu à l'apparition d'un hygiénisme approximatif⁵⁰. En dépit des différentes tentatives de régulations, l'immeuble de rapport du 19^{ème} siècle et du début du 20^{ème} siècle a été marqué en permanence par cette dualité spatiale déterminée par «un devant fortement prescrit et un arrière laissé à l'appréciation des constructeurs»⁵¹.

Enfin, pour ce qui concerne le cas d'étude, il est important de rappeler que la ville d'Alger fut à cette époque un département de l'Algérie française soumis à l'autorité de la France métropolitaine. De ce fait, l'ensemble des éléments évoqués dans cette première partie sur la forme de l'immeuble de rapport français au 19^{ème} siècle (représentations sociales, culture architecturale, pratiques immobilières et réglementation urbaine) ont aussi influencé de façon potentielle l'architecture des immeubles d'appartements édifiés à Alger durant cette période.

Regard sur les immeubles d'appartements édifiés dans la commune d'Alger Centre

L'examen des principaux éléments qui ont été à la base de la formation de l'immeuble de rapport au 19^{ème} siècle a mis en exergue l'influence des pratiques sociales dans l'organisation spatiale des immeubles qui peut être différente selon les quartiers. Ainsi, la culture de représentation sociale du 19^{ème} siècle, qui prône la distinction spatiale entre les différentes classes à l'intérieur des immeubles et au sein des appartements, a influé sur le contenu du programme architectural, sur le mode d'organisation spatiale et distributive, et enfin, sur la composition architecturale et ornementale de la façade sur rue⁵². Les règles architecturales élaborées à cette fin ont permis en effet de concrétiser les principes de spatialisation des représentations sociales dans les immeubles et à l'intérieur des appartements.

Cette deuxième partie tente de vérifier la présence des règles architecturales d'hiérarchisation spatiale et de décrire les effets induits sur l'architecture des immeubles d'appartements édifiés dans la

50. MOLEY 1999, p. 70.

51. TREUTTEL, GARCAS, TREUTTEL 1988, p. 25.

52. BAUHAIN 1991, p. 210.

commune d'Alger Centre durant la deuxième moitié du 19^{ème} siècle et au début du 20^{ème} siècle. L'étude des immeubles sélectionnés porte sur l'organisation spatiale des appartements et la disposition des pièces, d'une part, et sur la composition architecturale et ornementale des façades, de l'autre. Quant au choix des exemples, les plans des étages de vingt-sept (27) immeubles d'appartements⁵³ ont pu être recueillis pour les fins de cette étude. Ces immeubles sont situés sur les boulevards et sur les rues principales. Ils bénéficient ainsi d'un programme architectural riche et diversifié qui permet une bonne illustration des aspects étudiés.

Disposition et hiérarchisation des pièces et des appartements

Les pièces de l'appartement dans l'immeuble de rapport du 19^{ème} siècle sont hiérarchisées ordinairement en trois parties distinctes: les belles pièces sont dédiées à la réception et à la vie publique, les chambres sont consacrées à la vie privée et les espaces secondaires sont laissés aux domestiques et aux services⁵⁴. La première partie (salon, salle à manger, chambre du maître, etc.) nécessite des espaces plus vastes et richement ornés car elle est liée à la culture d'apparat. La deuxième partie exige des dispositions architecturales qui assurent surtout l'intimité et le confort. Quant à la troisième partie, elle comporte notamment les cabinets de toilette, la cuisine et éventuellement la chambre des domestiques.

L'appartement de l'immeuble de rapport du milieu du 19^{ème} siècle est caractérisé également par une organisation bi-orientée des pièces: les unes vers la rue et les autres vers la cour-arrière⁵⁵. Les pièces de réception et de la vie publique sont disposées en enfilade sur la façade donnant sur la rue tandis que les pièces de la vie privée et les services sont placées sur la cour-arrière ou, le cas échéant, sur les façades secondaires.

Quant à la distribution des pièces à l'intérieur des appartements, elle est assurée par une antichambre qui constitue le premier espace accessible depuis le palier d'arrivée. L'antichambre ouvre directement sur les pièces de réception et de la vie publique et distribue avec ses prolongements (vestibules secondaires) les pièces de la vie privée et les services. Dans le cas des immeubles bourgeois, l'escalier central est emprunté uniquement par les maîtres (propriétaires ou locataires) et leurs invités.

53. Ce nombre limité est dû à la difficulté d'accès au service des archives de la Wilaya d'Alger (AWA) et à l'état de dégradation avancé des rares dossiers des permis de construire restants.

54. ELEB 2005, p. 287.

55. MOLEY 1999, p. 128.

Quant aux domestiques, ils accèdent aux étages à partir d'un escalier de service qui donne sur une entrée d'appartement secondaire⁵⁶.

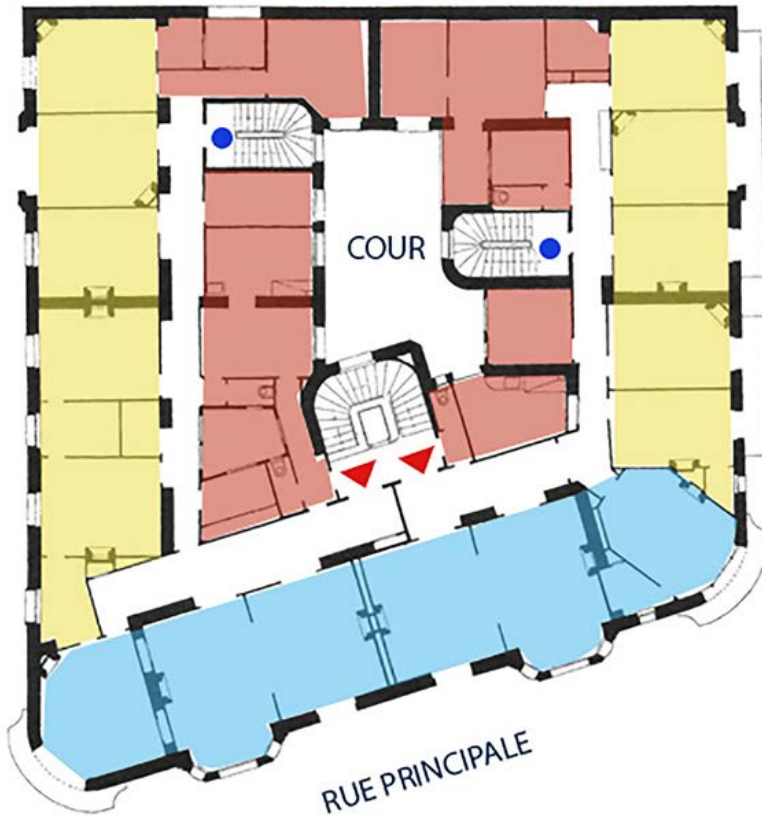
Cette organisation très hiérarchisée des pièces est présente dans certains immeubles d'appartements édifiés à Alger durant cette période⁵⁷. Dans le premier exemple réalisé en 1910 (fig. 7), le plan des étages comporte deux grands appartements qui sont desservis par un escalier central dédié aux maîtres et à leurs invités. En fait, chaque appartement est muni d'un escalier de service qui est emprunté ordinairement par les domestiques. Par ailleurs, la présence de la tripartition spatiale des pièces dans chaque appartement est très visible. Premièrement, les pièces de réception et de vie publique sont disposées le long de la façade principale qui donne sur le boulevard Mohamed Khemisti. Elles se distinguent par des surfaces plus grandes et par l'encorbellement réalisé sur le mur de la façade qui donne naissance aux bow-windows. Deuxièmement, les chambres sont alignées sur les façades secondaires sur lesquelles s'ouvrent les fenêtres. Finalement, les services (cuisine, cabinet de toilette, etc.) et la chambre des domestiques sont organisés autour de la cour centrale de l'immeuble et en partie sur le mur pignon.

Dans le deuxième exemple construit en 1928 (fig. 8), le plan des étages comporte trois appartements qui sont complètement différents en matière d'accessibilité, de surface et de programme architectural. Par exemple, l'appartement (01) est desservi par deux escaliers (un escalier central dédié aux maîtres et à leurs invités et un escalier de service destiné aux domestiques) tandis que les deux autres appartements sont accessibles à partir d'un seul escalier. En outre, si l'appartement (02) est desservi par l'escalier central, l'accès à l'appartement (03) se fait à partir de l'escalier secondaire qui est déjà emprunté par les domestiques de l'appartement (01).

Ces différences notables laissent déduire que les trois appartements sont destinés à des niveaux de fortune différents. L'appartement (01) se distinguant par une grande surface et des accès hiérarchisés, est réservé pour la grande bourgeoisie. L'appartement (02) qui est accessible à partir de l'escalier central se déploie sur une surface plus modeste. Il bénéficie néanmoins de deux façades dont l'une ouvre sur une rue principale. Selon toute vraisemblance, il est destiné à la petite bourgeoisie. Quant à l'appartement (03), il se démarque par une superficie plus petite, il est desservi par l'escalier secondaire et il est doté d'une seule façade qui ouvre sur une rue secondaire. Il est destiné sans doute à une classe sociale plus modeste. Enfin, l'absence des chambres des domestiques dans les appartements (02) et (03) conforte ces conclusions.

56. PINON 2005, p. 143.

57. Pour des raisons pratiques, seuls les plans des étages de trois exemples (réalisés entre 1896 et 1928) sont présentés et discutés dans cette partie.



- Partie 01 : pièces de réception et d'apparat
- Partie 02 : les chambres
- Partie 03 : services et chambres pour domestiques
- Accès principal aux appartements
- Accès secondaire aux appartements

Figure 7. Alger Centre, immeuble 10 boulevard Mohamed Khemisti, plan des étages, 1910 (Epau, Siaal 2000, p. 53, traitement graphique par A. Oukaci).



Figure 8. Alger Centre, immeuble 21 rue Abane Ramdane, 1 rue Colonel Mohamed Oulhadj et 16 rue Ahmed Chaïb, plan des étages, 1928. Service des archives de la Wilaya d'Alger (traitement graphique par l'auteur).

À la page suivante, figure 9. Alger Centre, immeuble 24 rue Larbi Ben M'hidi, plan des étages, 1896 (ICHEBOUDENE *Et Alii* 2007, p. 62, traitement graphique par A. Oukaci).

du 19^{ème} siècle qui leur a permis de maîtriser les situations les plus défavorables afin d'organiser la disposition des pièces et des appartements selon l'archétype de l'immeuble de rapport du 19^{ème} siècle.

Le plan des étages de cet immeuble comporte deux appartements. Dans ces derniers, les pièces de réception et la grande chambre du maître sont disposées tout au long de la façade principale qui ouvre sur la rue Larbi Ben M'hidi (ex-rue d'Isly). Les chambres sont alignées sur la façade donnant sur la rue secondaire (rue Adder Omar et Hamoud). Quant aux services de l'appartement (1) (cuisine, cabinet de toilette, etc.), ils sont adossés sur le mur pignon et ouvrent en partie sur la courette. Enfin, l'appartement (2) se distingue par la présence d'une chambre réservée pour les domestiques qui jouxte la cuisine. Les deux pièces ouvrent séparément sur la rue secondaire.

Ces deux appartements sont accessibles depuis un seul escalier qui est placé quasiment au centre géométrique de la parcelle triangulaire. L'entrée aux appartements donne sur une antichambre qui longe et dessert les pièces de réception et de la vie publique (la salle à manger et le salon) et la chambre du maître. D'autre part, le passage de l'antichambre vers les chambres (situées dans ce cas au fond de la parcelle) est assuré par des vestibules secondaires qui sont disposés perpendiculairement à l'antichambre.

Pour conclure, les exemples présentés ci-dessus attestent de la présence d'un modèle commun d'organisation spatiale et d'hierarchisation des pièces et des appartements dans les plans des étages étudiés. Ce modèle a été adapté ingénieusement à chaque situation en fonction du programme architectural, de la clientèle ciblée, de la surface et de la forme de la parcelle, et enfin, de la situation urbaine⁵⁸.

Composition architecturale de la façade sur rue

La façade sur rue de l'immeuble de rapport du 19^{ème} siècle obéit à la composition classique tripartite. Cette composition verticale hiérarchisée est plus manifeste dans l'immeuble haussmannien (fig. 10). Dans ce dernier, le soubassement est matérialisé généralement par un rez-de-chaussée aménagé en boutiques et par un entresol qui est assez bas de plafond⁵⁹. Le corps de la façade comporte habituellement trois à quatre étages dont l'étage noble au second niveau⁶⁰. Enfin, le couronnement est formé par les toits mansardés qui abritent les combles.

58. Sur le développement urbain de la ville d'Alger au 19^{ème} siècle, voir DELUZ 1988; PETRUCCIOLI 1993; OUKACI 2021.

59. <http://passerelles.bnf.fr/explo/haussmann2/index.php> (dernière consultation 28 avril 2024).

60. ELEB 2005, p. 286.

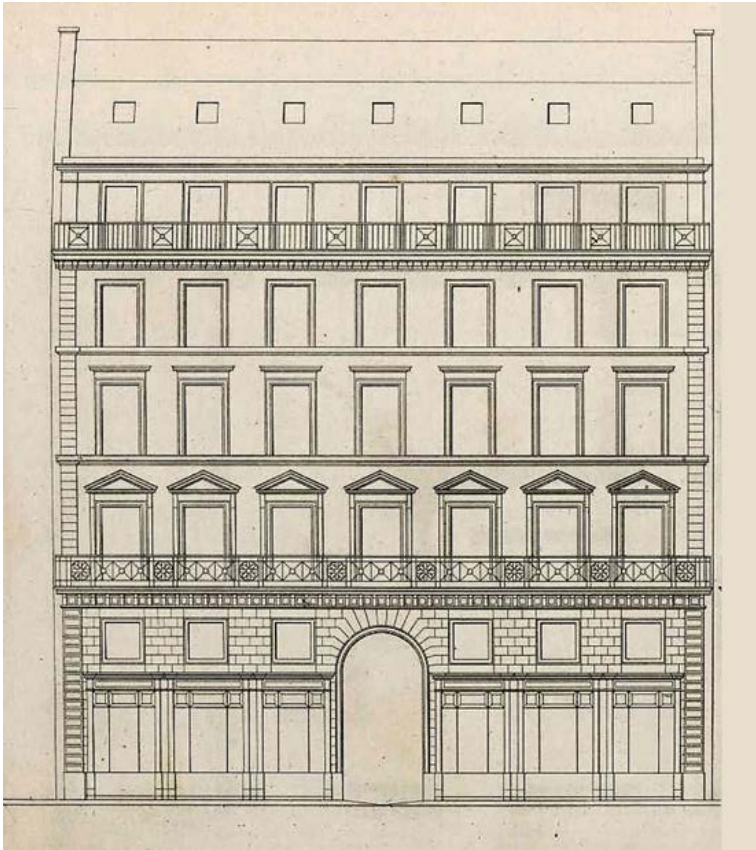


Figure 10. Façade typique d'un immeuble haussmannien, place de la bourse à Paris N°8 (<https://passerelles.essentiels.bnf.fr/fr/image/635a4352-1a22-4277-8992-e5a36323c21e-facade-un-immeuble-place-la-bourse-paris>, dernière consultation 19 avril 2024).

La façade sur rue de l'immeuble de rapport du 19^{ème} siècle est composée aussi selon un langage architectural codifié qui représente le statut social des appartements et de leurs occupants sur l'espace public. Ce langage s'est traduit par le recours à des règles de composition architecturale et ornementale qui produisent des signes de distinction sociale entre les différents étages et les appartements. Ainsi, la diminution progressive de la hauteur des étages, du bas vers le haut, indique le passage graduel de l'étage noble vers les autres étages de l'habitation. D'autre part, le traitement décoratif intense sur les étages abritant les appartements luxueux, qui est plus accentué sur l'étage noble, constitue un autre élément distinctif.

«La nette différenciation dans le décor de l'entresol, du premier étage et du second, et dans le traitement du socle et des étages sur la façade, sont tous des éléments distinctifs qui permettent de classer les appartements et par là même, leur occupants. L'existence de balcons, à l'étage noble, classe elle aussi l'appartement au premier regard, depuis la rue»⁶¹.

La lecture de la composition architecturale et ornementale des façades des immeubles d'appartements édifiés à Alger a révélé la présence d'une composition hiérarchisée de la façade sur rue qui est très similaire à celle constatée à Paris (tripartition verticale et codes de représentation du statut social), et ce, sur de nombreux cas (figs. 11-12). Cependant, les deux exemples suivants illustrent bien cette situation.

Dans le premier exemple (fig. 13), la façade sur rue est composée nettement en triple corps. Le soubassement est marqué par le rez-de-chaussée et l'entresol. Il se distingue ici par la présence d'une galerie à arcades qui accentue l'effet de l'alignement urbain. Le corps de la façade se déploie sur quatre étages dont l'étage noble qui est situé au second niveau. Il se distingue des autres étages par la présence d'un long balcon filant posé sur une corniche plus décorée, d'une part, et par le bossage travaillé sur son mur de façade, de l'autre. Enfin, le couronnement est matérialisé dans cet immeuble (différemment du modèle parisien) par l'étage attique.

Dans le deuxième exemple (fig. 14), le soubassement se manifeste seulement par un rez-de-chaussée aménagé en boutiques qui est légèrement plus haut que les autres étages. Le corps de la façade comporte cinq étages dont l'étage noble qui semble être implanté au premier niveau. Il se différencie nettement des autres étages par un long balcon filant en maçonnerie et par des ouvertures ayant une forme arquée et une largeur plus importante. Enfin, le couronnement est marqué aussi dans ce cas par l'étage attique.

Dans certains immeubles présents dans cette ville d'Alger du 19^{ème} siècle et du début du 20^{ème} siècle⁶², il est difficile d'identifier la hiérarchisation des étages, la présence de l'étage noble, etc. sur le mur de la façade. Ces immeubles post-haussmanniens sont marqués généralement par l'absence de l'entresol, l'uniformisation de la hauteur des étages, un traitement architectural et décoratif moins différencié entre les étages, et enfin, l'introduction des bow-windows (figs. 15-16).

61. ELEB 2005, p. 290.

62. Le périmètre de la commune d'Alger Centre englobe aujourd'hui le territoire de la première ville française fondée à Alger au 19^{ème} siècle «le Quartier d'Isly», jadis ville intramuros. Il comporte aussi une partie de l'ex- *Faubourg Mustapha* qui a été urbanisé à partir de la fin du 19^{ème} siècle et au début du 20^{ème} siècle. A ce sujet, voir LESPÈS 1930; OUKACI 2021.



Figures 11-12. Alger Centre, exemples d'immeubles d'appartements du 19^{ème} siècle. En haut: 3 rue Ali Boumendjel. En bas: 37 rue Larbi Ben M'hidi (photo A. Oukaci, 2024).



Figures 13-14. Alger Centre, 23 et 23bis boulevard Zirout Youcef, à gauche. 7 rue Abane Ramdane, à droite (photo A. Oukaci, 2020).

«Après 1884, le quadrillage simple des fenêtres se perd et après 1902, on peut observer une division en modules des fenêtres avec forte saillie, qui annonce le style Art Nouveau. Ainsi est sanctionné le détachement définitif entre le type et la façade: de l'extérieur on ne peut plus lire ni le logement avec sa distribution ni les pièces et leur fonction»⁶³.

Ces changements profonds dans la composition de la façade sur rue au début du 20^{ème} siècle sont dus aussi à l'avènement du "style néo-mauresque" dit également "style Jonnart"⁶⁴. En effet, cette période a été marquée par la production d'un nombre important d'immeubles selon la tendance néo-

63. PETRUCCIOLI 1993, p. 48.

64. Charles-Célestin Auguste Jonnart (1857-1927) a instauré "le style néo-mauresque" au début du 20^{ème} siècle comme style d'état, et ce, après sa nomination en 1903 comme Gouverneur général de l'Algérie.



Figures 15-16. Alger Centre, 39 rue Larbi Ben M'hidi, en haut. 24 rue Didouche Mourad, en bas (photo A. Oukaci, 2024).



Figures 17-18. Alger Centre, 18 boulevard Franklin Roosevelt, à gauche. 144 boulevard Krim Belkacem, à droite (photo A. Oukaci, 2024).

mauresque (figs. 17-19). D'après Deluz, «de 1907 à 1914, on dénombre 1.200 immeubles nouveaux, dont une grande quantité, sous l'influence de Jonnart, présente des façades inspirées du folklore oriental»⁶⁵. Enfin, ce style architectural puisé dans le répertoire traditionnel régional s'inscrit dans la politique culturelle globale du gouvernement général de l'Algérie qui a été élaborée à cette époque «dans une volonté de décentralisation et de construction d'une identité qui se distingue de celle de la métropole»⁶⁶.

65. DELUZ 1988, p. 16.

66. OULEBSIR 2003, p. 104.

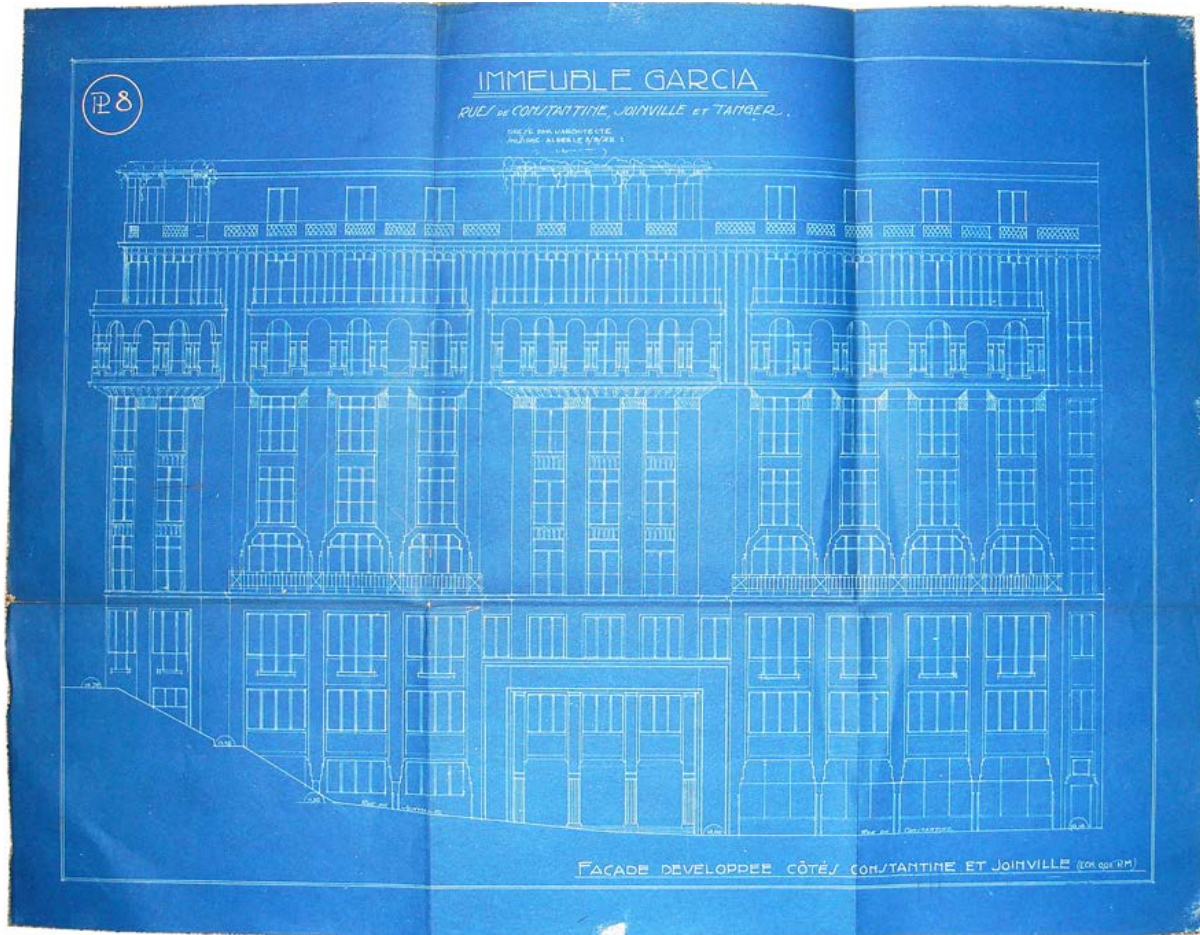


Figure 19. Alger Centre, façade de l'immeuble 21 rue Abane Ramdane, 1 rue Colonel Mohamed Oulhadj et 16 rue Ahmed Chaïb, Service des archives de la Wilaya d'Alger.

“Le style néo-mauresque” a été pensé initialement comme un langage architectural et décoratif valorisant les qualités d’authenticité présentes dans le patrimoine traditionnel local⁶⁷. Cependant, son application s’est vite dirigée «vers un usage répétitif, voire abusif, des motifs mauresques»⁶⁸. Ainsi, son déclin est survenu rapidement au début des années 1930.

Conclusions

Cette étude a permis de démontrer que les principes qui ont régi l’architecture de l’immeuble de rapport produit en France métropolitaine au 19^{ème} siècle sont présents aussi dans les immeubles d’appartements édifiés dans la ville d’Alger au 19^{ème} siècle et au début du 20^{ème} siècle. Il s’agit particulièrement de l’influence des pratiques sociales et de leurs représentations architecturales dans l’organisation hiérarchisée des pièces et des appartements, d’une part, et dans la composition architecturale de la façade sur rue, de l’autre.

Il est intéressant cependant de constater la présence de quelques transformations morphologiques dans les immeubles d’appartements construits à Alger. Ces modifications sont dues principalement à une volonté d’adaptation au climat local ou à un souci d’intégration au site à cause de la topographie du terrain qui est assez accidentée à Alger. Nous pouvons citer ici, à titre d’exemple, l’emploi fréquent des attiques au dernier niveau au lieu des toits mansardés. Vraisemblablement, ces derniers n’ont pas été nécessaires à Alger en l’absence d’une forte pluviométrie. L’édification et l’alignement des immeubles à arcades tout au long de certains boulevards qui offrent par conséquent des trottoirs ombragés (figs. 1, 10) constitue un autre exemple d’adaptation au climat local⁶⁹. Par ailleurs, la forme triangulaire de plusieurs parcelles à Alger sur lesquelles ont été érigés de nombreux immeubles d’appartements offre un exemple intéressant d’intégration au site. Ces dernières ont été engendrées par le raccordement des rampes (rues) qui relient les différents points des dénivellations pour façonner la morphologie de terrain qui est très accidentée par endroits⁷⁰. Enfin, il faut souligner que ces modifications restent infimes devant la solidité du modèle de l’immeuble de rapport du 19^{ème} siècle.

67. AÏCHE 2011, p. 265.

68. OULEBSIR 2003, p. 118.

69. DELUZ 1988, p. 11.

70. Nous pouvons citer ici, à titre d’exemple, le cas de l’immeuble 2 rue Ali Boumendjel qui est inscrit entre la rue Abane Ramdane et la rue/rampe Ali Boumendjel. Cet immeuble bénéficie d’un traitement d’angle spécifique pour faire face à la contrainte de la dénivellation.

L'immeuble de rapport a connu une très large diffusion en France mais aussi à Alger. Ceci est dû, entre autres, au caractère souple de son plan qui lui permet de s'adapter aux différentes situations. Excepté les pièces en enfilade qui donnent sur la rue, les autres pièces (chambres, services, vestibules, etc.) sont disposées derrière les pièces d'enfilade selon la forme, la superficie et la situation urbaine de la parcelle (sur les ailes, autour d'une cour ou courette, etc.). «En quoi ce type de plan est-il souple? Tout simplement parce que le seul élément géométrique rigide, l'enfilade, est par définition lié à la façade rectiligne, et que quel que soit la forme de la parcelle il est possible de disposer une enfilade»⁷¹.

En conclusion, les éléments apportés sur les caractéristiques architecturales, spatiales et fonctionnelles des immeubles d'appartements édifiés à Alger au 19^{ème} siècle et au début du 20^{ème} siècle nous interpellent sur les potentialités et sur les qualités architecturales présentes dans ce tissu urbain ancien. Ces éléments nous interrogent aussi sur le devenir d'un héritage architectural issu de l'époque coloniale. Une réflexion sereine et constructive autour de cette question est donc nécessaire.

71. PINON 2005, p. 143.

Bibliographie

- AÏCHE, CHERBI 2005 - B. AÏCHE, F. CHERBI, *Le patrimoine des XIX^e et XX^e siècles en Algérie: un héritage à l'avenir incertain*, dans A. ABRY, R. CARABELLI (dir.), *Reconnaître et protéger l'architecture récente en méditerranée*, Maisonneuve et Larose, Paris 2005, pp. 147-170.
- AÏCHE 2011 - B. AÏCHE, *Figures de l'architecture algéroise des années 1930: Paul Guion et Marcel Lathuillière*, dans M. BACHA (dir.), *Architectures au Maghreb (XIX^e - XX^e siècles). Réinvention du patrimoine*, Presses Universitaires François-Rabelais, Tours 2011, pp. 263-281.
- BABA-AHMED KASSAB ET ALII 2004 - T. BABA-AHMED KASSAB, N. KASSAB, S. BENKADA, A. KOHLI, J. VANDEVOORDE, L. BOULBIR, *Sur les traces de la modernité, 50 ans d'architecture. Alger, Oran, Annaba*, CIVA, Bruxelles 2004.
- BAUHAIN 1991 - C. BAUHAIN, *Typologies des espaces de réception dans les habitations bourgeoises au XIX^e siècle*, dans J-C. CROIZÉ, J.-P. FREY, P. PINON (dir.), *Recherches sur la typologie et les types architecturaux*, L'Harmattan, Paris 1991, pp. 210-217.
- BERTRAND 1980 - M-J. BERTRAND, *Architecture de l'habitat urbain: la maison, le quartier, la ville*, Dunod, Paris 1980.
- BONNEVAL, ROBERT 2013 - L. BONNEVAL, F. ROBERT, *L'immeuble de rapport. L'immobilier entre gestion et spéculation. Lyon 1860-1990*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2013.
- CABESTAN 2002 - J-F. CABESTAN, *Comment le logement est-il devenu savant? Aperçus sur l'histoire de l'habitat 1650-1840*, dans E. LAPIERRE (dir.), *Identification d'une ville: Architectures de Paris*, Picard, Paris 2002, pp. 18-29.
- CARBONNIER 2010 - Y. CARBONNIER, *Immeuble*, dans C. TOPALOV ET ALII (dirs.), *L'Aventure des mots de la ville*, Robert Laffont, Paris 2010, pp. 607-613.
- DALY 1864 - C. DALY, *L'architecture privée du XIX^e siècle sous Napoléon III: Nouvelles maisons de Paris et des environs. Tome 02 : Maisons à loyers*, A. Morel et Cie, Paris 1864.
- DARIN 2013 - M. DARIN, *L'avènement d'un type: l'immeuble d'appartements parisien*, dans M. LAMBERT-BRESSON, A. TÉRADE (dirs.), *Architectures urbaines, formes et temps*, A. & J. Picard, Paris 2013, pp. 143-148.
- DELUZ 1988 - J-J. DELUZ, *L'urbanisme et l'architecture d'Alger. Aperçu critique*, Mardaga, Liège 1988.
- DELUZ 2001 - J-J. DELUZ, *Alger, chronique urbaine*, Bouchène, Paris 2001.
- DJERMOUNE, OUBOUZAR 2011 - N. DJERMOUNE, L. OUBOUZAR, *De l'orientalisme éclectique à l'abstraction moderne: une lecture typologique des architectures algéroises des XIX^e et XX^e siècles*, dans M. BACHA (dir.), *Architectures au Maghreb (XIX^e - XX^e siècles). Réinvention du patrimoine*, Presses Universitaires François-Rabelais, Tours 2011, pp. 245-262.
- DURAND 1825 - J-N-L. DURAND, *Précis des leçons d'architecture données à l'école royale polytechnique. 02e vol.*, L'auteur, Paris 1825.
- ELEB 2005 - M. ELEB, *L'appartement de l'immeuble Haussmannien*, dans J. DES CARS, P. PINON (dir.), *Paris Haussmann, le pari d'Haussmann*, A. & J. Picard, Paris 2005, pp. 284-295.
- EPAU, SIAAL 2000 - EPAU-ALGER, SIAAL-Stuttgart (collectif), *Architecture algérienne*, Schwabenrepro GmbH, Stuttgart 2000.
- EPAU/UPM 2013 - EPAU/UPM (collectif), *Méthode de réhabilitation d'un centre historique. Diagnostic du quartier Ben M'hidi - Alger*, Les alternatives urbaines, Alger 2013.
- EPSTEIN 2015 - R. EPSTEIN, *La démolition contre la révolution: Réactualisation d'un vieux couple*, dans «Mouvements», 2015, 83, pp. 97-104, <https://doi.org/10.3917/mouv.083.0097> (dernière consultation 19 avril 2024).
- GARRIC 2011 - J.-P. GARRIC, *Durand ou Percier? Deux approches du projet d'architecture au début du XIX^e siècle*, dans J.-P. GARRIC (dir.), *Bibliothèques d'atelier: Édition et enseignement de l'architecture, Paris 1785-1871* [en ligne], INHA, Paris 2011 (généré le 01 novembre 2023), <https://doi.org/10.4000/books.inha.3186> (dernière consultation 28 avril 2024).

- GEIST 1991 - J-F. GEIST, *L'immeuble de rapport Berlinois*, dans J.-C. CROIZÉ, J.-P. FREY, P. PINON (dir.), *Recherches sur la typologie et les types architecturaux*, L'Harmattan, Paris 1991, pp. 13-17.
- GRIBAUDI 2015 - M. GRIBAUDI, *Morphogenèse urbaine et pratiques sociales – formes urbaines et modèles de démocratie sociale dans le Paris de la première moitié du XIX^e siècle*, dans S. FRANCESCHELLI, M. GRIBAUDI, H. LE BRAS (dir.), *Morphogénèse et dynamiques urbaines*, PUCA, Paris 2015, pp. 145-152, https://www.urbanisme-puca.gouv.fr/IMG/pdf/morphogenese_et_dynamiques_urbaines_ecran.pdf (dernière consultation 18 avril 2024).
- GUINCHAT, CHAULET, GAILLARDOT 1981 - P. GUINCHAT, M.-P. CHAULET, L. GAILLARDOT, *Il était une fois l'habitat*, Éditions du Moniteur, Paris 1981.
- HAKIMI 2011 - Z. HAKIMI, *Alger, politiques urbaines: 1846-1958*, Bouchène, Paris 2011.
- ICHEBOUDÈNE 2007 - L. ICHBOUDÈNE (dir.), *L'habitat colonial algérois: les immeubles rapport, statuts et carrières*, [Rapport de recherche] N°1601/03/2005, école polytechnique d'architecture et d'urbanisme (EAPU), Alger 2007.
- LAISNEY, KOLTIRINE 1988 - F. LAISNEY, R. KOLTIRINE, *Règle et règlement. La question du règlement dans l'évolution de l'urbanisme parisien, 1600-1902*, [Rapport de recherche] 519/88, Ministère de l'équipement, du logement, de l'aménagement du territoire et des transports / Bureau de la recherche architecturale (BRA); Ministère de la recherche et de la technologie; Ecole nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville, Paris 1988, <https://hal.science/hal-01903202> (dernière consultation 28 avril 2024).
- LAPIERRE 2005² - É. LAPIERRE, *La ville, l'immeuble, la façade*, dans J. LUCAN (dir.), *Paris des faubourgs : formation, transformation*, A. & J. Picard, Paris 2005², pp. 175-187.
- LARBODIÈRE 2006 - J.-M. LARBODIÈRE, *Reconnaitre les façades du Moyen Âge à nos jours, à Paris*, Massin, Paris 2006.
- LESPÈS 1930 - R. LESPÈS, *Alger, étude de géographie et d'histoire urbaine*, Félix Alcan, Paris 1930.
- MOLEY 1999 - C. MOLEY, *Regard sur l'immeuble privé. Architecture d'un habitat (1880-1970)*, Le Moniteur, Paris 1999.
- OUKACI 2016 - A. OUKACI, *La scène et les coulisses: lumière sur les espaces intérieurs du tissu résidentiel ancien dans la commune d'Alger Centre*, dans M. SRIR (dir.), *Dynamiques urbaines à Alger, la (re)fabrication de la ville en questions*, L'Harmattan, Paris 2016, pp. 29-46.
- OUKACI 2021 - A. OUKACI, *Construction du Quartier d'Isly au XIX^e siècle. Naissance et formation de la première ville française fondée à Alger (1840-1900)*, dans «Historia Urbana», XXIX (2021), pp. 149-176.
- OULEBSIR 2003 - N. OULEBSIR, *Les ambiguïtés du régionalisme: le style néo-mauresque*, dans J.-L. COHEN, N. OULEBSIR, Y. KANOUN (dir.), *Alger paysage urbain et architectures 1800-2000*, l'imprimeur, Besançon 2003, pp. 104-125.
- PANERAI, CASTEX, DEPAULE 2001² - P. PANERAI, J. CASTEX, J.-C. DEPAULE, *Formes urbaines: de l'îlot à la barre*, Parenthèses, Marseille 2001².
- PANERAI, DEPAULE, DEMORGON 2002² - P. PANERAI, J.-C. DEPAULE, M. DEMORGON, *Analyse urbaine*, Parenthèses, Marseille 2002².
- PETRUCCIOLI 1993 - A. PETRUCCIOLI, *Alger 1830-1930. Pour une lecture typologique des immeubles d'habitation*, dans P. COLAROSSO, *ET ALII, Algérie les signes de la permanence*, Centro Anlisi Sociale Progetti S.r.l., Roma 1993, pp. 33-52.
- PINON 2005 - P. PINON, *De la parcelle à l'immeuble*, dans J. DES CARS, P. PINON (dir.), *Paris Haussmann, le pari d'Haussmann*, A. & J. Picard, Paris 2005, pp. 142-145.
- SGROÏ-DUFRESNE 1985 - M. SGROÏ-DUFRESNE, *Alger 1830-1984: Stratégie et enjeux urbains*, Recherche sur les Civilisations, Paris 1986.
- TREUTTEL, GARCIAS, TREUTTEL 1988 - J.-J. TREUTTEL, J.-C. GARCIAS, J. TREUTTEL, *Immeubles de rapport des années 30. Un type mort-né: la cour ouverte*, dans «Les cahiers de la recherche architecturale: L'immeuble», 1988, 22, pp. 20-31.

La produzione di spazio (pubblico) nell'Albania Socialista rurale: due casi studio nella Drino Valley

Federica Pompejano (Università degli Studi di Genova)
Gjergji Islami (Universiteti Politeknik i Tiranës), Elena Londo

In Albania il socialismo si radicò dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, traendo spunto dai principi Marxisti-Leninisti sui quali costruire la nuova moderna società albanese. In quest'ottica, l'Albania socialista tendeva a dare priorità al futuro, seppur glorificando al contempo le radici del popolo albanese, promuovendo l'immagine di un paese moderno che, nell'intento di costruire il socialismo, aveva abbracciato gli sforzi e le sfide di un eroico progresso con l'obiettivo di trasformare profondamente la propria società e il proprio territorio. In questo contesto, accanto ai complessi cambiamenti politici, socioculturali e economici, il ruolo delle aree rurali nel dibattito politico albanese dell'epoca fu rivalutato positivamente, attribuendo ad esse un ruolo centrale nella propaganda ideologica del regime socialista. Il villaggio albanese, concepito come unità, e le comunità rurali subirono profondi cambiamenti in seguito all'introduzione degli innovativi mezzi di produzione economica socialista. Nuovi insediamenti rurali socialisti furono fondati e costruiti accanto a villaggi rurali esistenti, e raggruppati secondo le due principali forme economiche dettate dal regime comunista: le cooperative agricole e le aziende agricole statali. Questo contributo pone l'attenzione sulla progettazione e sul ruolo dell'organizzazione del qendra e fshatit, ovvero il centro del villaggio socialista inteso come spazio pubblico e come parte fondamentale del villaggio o del nuovo insediamento rurale, nel materializzare la svolta socialista nel processo di modernizzazione delle aree rurali albanesi.

The Production of (Public) Space in Rural Socialist Albania: Two Case Studies in the Drino Valley

Federica Pompejano, Gjergji Islami, Elena Londo

The construction of socialism took root in Albania after the Second World War grounded in socialist principles essential for building a modern Albanian society. The aspiration to establish a new, modern society within a socialist utopian framework dictated its development, guided by a pragmatic vision of large-scale industrial and technological advancement. Socialism, in this context, prioritised the future by promoting images of nations that had embraced heroic challenges and efforts to profoundly transform their societies and territories¹.

The socialist ideology encapsulated its ambitions in an alternative model of urban and rural planning, dominated by the idea of achieving the vision of a utopian future. Rural planning, as a significant branch of territorial planning, played a crucial role in constructing the promised socialist future.

This article originates from the MSc thesis *Trashgëmia socialiste në peisazhin rural. Studim mbi hapësirat publike të ish-fshatrave të rinj socialist*, defended by Elena Londo on March 11, 2022, at the Faculty of Architecture and Urban Planning, Polytechnic University of Tirana, Albania, and supervised by Prof. Gjergji Islami and Prof. Federica Pompejano. Authors contribution: Abstract, FP; *Introduction*, FP; *A new rural dimension*, FP-GI; *Ruling a socialist production of space in the countryside*, FP-GI; *Introducing urban culture in the countryside: the role of public spaces in the socialist village matrix*, *The Drino Valley case study*, and *New socialist rural settlements in the Drino Valley: the cases of the agricultural cooperative "Asim Zeneli" and the state farm "Muzafer Asqeri"*, EL-FP-GI; *Conclusion*, FP-GI; Research methodology, scientific supervision, and scientific writing syntax FP-GI; Investigation and fieldwork, EL.

1. SCOTT 1999, p. 97.

The manifestation of socialist material and immaterial interactions sought to overlay a political landscape onto the rural landscape by introducing specific new urban elements. These included squares and neighbourhood greenery, net of streets and pedestrian areas, and new architectural structures, such as socio-cultural buildings, health facilities, and new form of collective housing, that were superimposed on the existing rural landscape. In this context, the production of public space was concentrated in the so-called *qendra e fshatit*, i.e., the village centre. This was conceived as a fundamental part of the new socialist rural settlements, and thus hosted the main public functions. Particularly, it served as the space where the needs of peasants, shaped by the new imposed rurality and influenced by regime's propaganda, aligned with the goal of building socialism.

A new rural dimension

Throughout the communist period, amid the complex political, social, and economic changes, the role of the countryside and peasantry was significantly reevaluated in the Albanian political debate of the time. To understand its role within the abovementioned context, it is crucial to examine the concept of rural space, focusing on how rurality changed and which was the material evidence left in the territory by the socialist transformation. According to sociology, the term village refers to small sparsely inhabited areas where agriculture is not only an occupation but also a way of life. Therefore, the village is an important and viable social entity for its inhabitants, who also take part in the larger society and share its cultural and civic pattern. In other words, the term village implies different individuals coming together to form a community that is basically characterized by a specific area inhabited by a small number of people sharing relationships with one another².

During diverse historical periods, villages, as entities and cohesive units, underwent profound tangible and intangible changes influenced by the prevailing means of production. In Albania, the transformation of the means of production from feudal to socialist conditions dissolved the existing rural village unity. This shift was characterised by the implementation of an intensive socialist work approach and workforce, as well as by a systematised territorial organization that exploited the countryside, impacting the rural landscape. The socialist revolution in rural areas manifested in significant tangible changes to the Albanian rural landscape (fig. 1). These transformations were documented by the French geographer Blanc, who travelled in Socialist Albania between the end

2. MUÇAJ 2007, p. 42.

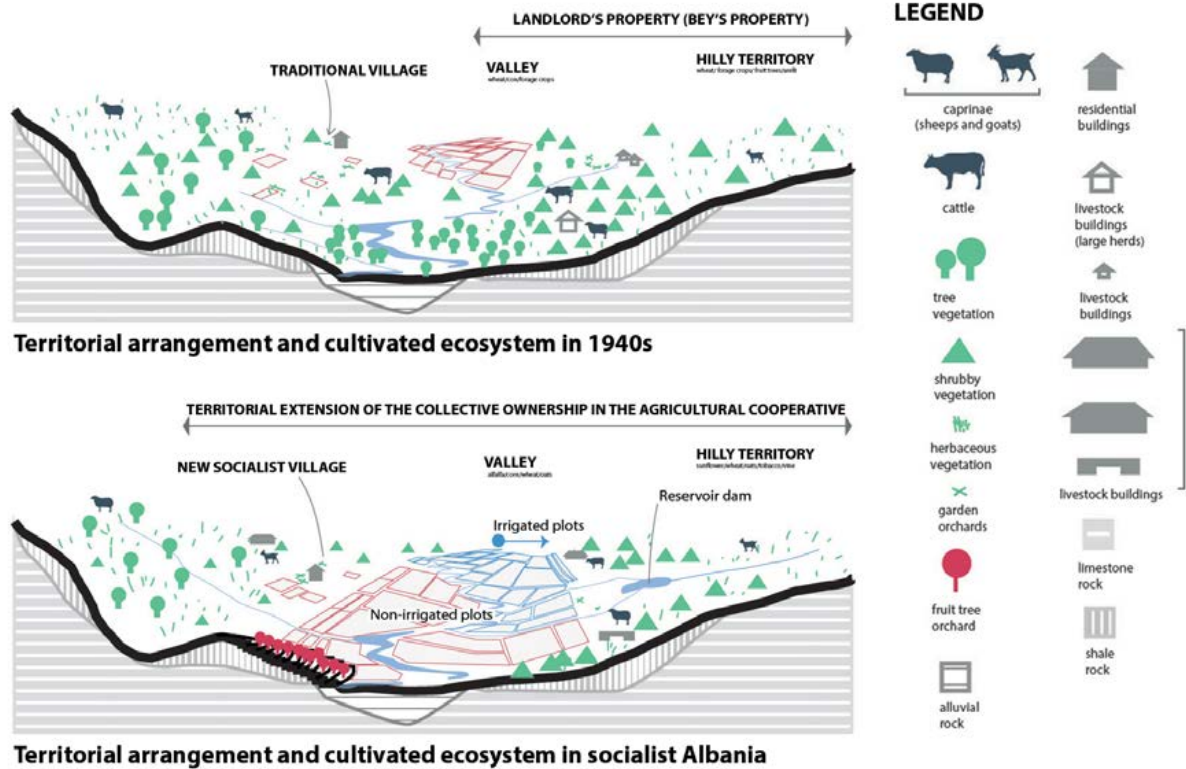


Figure 1. Graphic representation of the territorial arrangement and cultivated ecosystem before and during the communist regime in Albania (E. Londo elaboration based on GAUVRIT, SALIÈRES 2006).

of the 1950s and the beginning of the 1960s³. Blanc pointed out how land previously owned by a few large patriarchal families was divided and distributed to peasant families, subsequently being gradually incorporated into the collectivization process. The French geographer identified three main types of modern land use introduced by the communist regime: the deforestation of hillsides and their development into cultivable terraces (particularly near inhabited centres), the establishment of orchards, especially citrus tree groves in the Himarë coastal area and in the coastal plains of Vurgu i Delvinës, and the reclamation of marshland⁴.

According to the study conducted in the region of Përmet by Gauvrit and Salières⁵, the socialist Agrarian Reform of 1945 mandated the confiscation of land from owners owning more than 40 hectares, without compensation and following the maxim according to which «the land belongs to the one who works it»⁶. Arable land was redistributed according to the number of mouths to feed, with approximately 3 hectares per family in the Përmet region, to farmers who had little or no land. No land transactions were authorized, and pastures and forests became state-owned. Following this initial stage, the land collectivization process began⁷. Initially, this involved the formation of *Kolkhoze-type* agricultural cooperatives (*kollektivnoe chozjajstvo*, known in Albanian as *Kooperativa Bujqësore* (KB), i.e., collective-owned farm)⁸ in each existing village. Additionally, agricultural state farms of the *Sovkhoze-type* (*sovetskoe chozjajstvo*, in Albanian called *Ndërmarrja Bujqësore Shtetërore* (NBSH), i.e.,

3. The research fieldwork conducted by Blanc resulted in the article *Naissance et évolution des paysages agraires en Albanie*, published in 1961 in the scientific journal «Geografiska Annaler» and can be considered among the very first Western contributions documenting the Albanian rural landscape transformations during the communist regime.

4. BLANC 1961, pp. 13-14.

5. GAUVRIT, SALIÈRES 2006, pp. 1-10.

6. Land ownership before 1945 was dominated by the çiflig land tenure system, where peasants worked under the rule of private landlords and contributed to the state, religious institutions, and the landlords themselves. This system was abolished in August 1945 with the issuance of Law No. 108, About the Agrarian Reform on August 29, 1945. The law mandated the confiscation of land from large owners and its redistribution to peasant families. The Agrarian Reform was declared concluded in November 1946, and collectivization began immediately, starting with the coastal plains and later extending to hilly and mountainous regions. By the end of the 1970s, collectivization had led to the nationalization of all land, and by the mid-1980s, there were more than 400 agricultural cooperatives. The socialist Agrarian Reform also foresaw the confiscation and redistribution of animals from large herds. More information are detailed in POMPEJANO 2023a, pp. 85-87.

7. The collectivization of land and animals gradually took place under pressure, reaching 100% of farms in Permet in 1966. See footnote 5, p. 3.

8. The *Kooperativa Bujqësore* (KB) were agricultural production cooperatives composed of peasants who voluntarily united for the primary purpose of joint agricultural production based on collective labour. The workforce was organized into groups commonly known as brigades. These agricultural cooperatives were required to pay a portion of their income, generated from their economic-productive activities, to the state.

state-owned farm)⁹ were established. Later, in the 1970s, a regrouping of major agricultural cooperatives and the expansion of state-farms took place paving the way to a total state control of productive land and agricultural production. This shift reflected the Enver Hoxha's ideological project which aimed for the entire agricultural system to evolve towards a higher order of socialist agriculture, exemplified by the state farm economy, thereby contributing to the socialist industrialisation of the country.

Ruling a socialist production of space in the countryside

«It might be asked at this juncture if there is any way of dating what might be called the moment of emergence of an awareness of space and its production»¹⁰. According to Henri Lefebvre, the turning point from production in space to production of space corresponds to an increase in the workforce and the involvement of the intellectual class in the material production process. Consequently, the transformations in the Albanian rural landscape under the socialist state's constant intervention manifested as intense spatial alteration and production, corresponding to changes in land ownership, new agricultural production means, and the reorganisation of the workforce. To understand the production of socialist space in rural Albania, it is essential to comprehend the ideology behind socialist rural planning. In socialist Albania, the primary force driving the revolutionary process was the state, specifically the ruling Party of Labour of Albania (PLA) and its leader, Enver Hoxha. Among the PLA's key priorities there was the effort to reduce the disparities between urban and rural areas, as well as between mental and physical labour. The regime's propaganda focused on efforts to establish equal socio-cultural and economic conditions in both the countryside and the city¹¹, as well as the balanced redistribution of the urban and rural populations across the Albanian territory¹². In strictly adhering to the Marxist-Leninist line, the main debate revolved around studying and generalising the following core theoretical and practical issues:

9. The Ndërmarrja Bujqësore Shtetërore (NBSH) were socialist state properties formed based on Marxist-Leninist ideology by a collective of workers. They were conceived as technical production units aimed at producing agricultural and/or industrial goods or performing services. The state owned the means of production and the collective labour. NBSHs were legal entities created and organized by the state. According to the social division of labour, they were provided by the state with the primary means of production, which they were required to manage rationally and effectively. Guided by the general interests of the new socialist society, the NBSH production plan had to adhere to the five-year plan dictated by the centralized state.

10. LEFEBVRE 1991, pp. 123-124.

11. MARA 1972, pp. 16-25.

12. PAPAJORGJI 1982, pp. 14-19.

- «1) [The] Narrowing of differences in the level of development of the productive forces between town and countryside, and between industry and agriculture.
 2) The development of the two forms of socialist property into a single one and the creation of social homogeneity within the socialist society.
 3) [The] Achieving [of] social and economic equality between the working people of the countryside and the town concerning conditions of work distribution, organization, and management.
 4) [The] Narrowing [of] the differences between the working class and the cooperatives' peasantry in the field of ideology, culture, education and living standards, etc.»¹³.

Reaching socio-economic homogeneity on a macro-regional scale involved building new workers' towns in both the agricultural and industrial sectors, situated near mineral and energy resources, forests, and agricultural cooperatives. In this way, the strategy of the regime aimed to reduce socio-cultural and economic disparities between the working class and the peasantry by placing the workers' inhabited centres close to villages in the countryside or remote rural areas. On a local scale, the socio-cultural and economic homogeneity was pursued by transforming the village spaces through the introduction of new and modern architectural typologies and by altering the everyday life habits of the rural population. Papajorgji, serving as Scientific Secretary of the Institute of Marxist-Leninist Studies of the PLA at the time, considered this process pivotal for transforming socialist Albania from an agricultural-industrial country into an industrial-agricultural one¹⁴.

Therefore, the collectivisation of land, the mechanisation of the agricultural sector, and the consequent need to create a new modern rural space and lifestyle led to the rapid socialist urbanisation of the countryside¹⁵.

Socialist urbanisation was a concept central to Enver Hoxha's writings on the role of architecture and urban planning in building socialism in Albania. He frequently emphasised the close connection between new architecture and urbanism with demographic development forecasts and the country's industrial and agricultural growth¹⁶. In a centralised state organization, demographic phenomena were considered a planning output at the service of rural, urban, and architectural planning. This approach had to account for the importance of constructing new agricultural centres and buildings maximising at the same time the conservation of arable and productive land. In his writings, Hoxha stressed the importance of controlling the entire urban and architectural planning and building process concerning the housing problem in the countryside at the central state level, through the PLA's directives and

13. MARA 1972, pp. 18-19.

14. PAPAJOJGI 1982, p. 16.

15. POMPEJANO 2023b, p. 103.

16. HOXHA 1971, pp. 285-286.

propaganda, as well as at the agricultural cooperative's level. Hence, on a local level, state control was exercised through the strict supervision and approval of plans and projects by the People's Council of the Districts and the Chairmanship of the agricultural cooperatives¹⁷. When founding a new socialist rural settlement, according to Hoxha's directives, administrative and social buildings were to be constructed first, following plans developed by the Ministry of Construction. In the second phase, the settlement could have been expanded with new residential buildings. This process was co-supervised by cooperative administration bodies, with a strong emphasis on preserving precious arable land from the impact of construction as much as possible¹⁸.

New forms and new spaces had to reflect the socialist ideology, stressing the collective spirit, the abolition of peasantry exploitation, and a planned economy. Villages were designed as compact monocentric settlements structured around an administrative and cultural nucleus, providing both functionality and social and territorial control. The principle of compactness also aimed to preserve agricultural land, discouraging settlements' expansion beyond the predetermined construction area delimited by the so-called *vija e verdhë*, i.e., the yellow line¹⁹. As Pompejano traced back, the beginning of the urban planning approach to constructing a socialist reality is enshrined in the 1947 report, which included the nomination and appointment of a specific «Commission for the study for the masterplans of the new rural villages, composed mainly of representatives of the various sectors of the Ministry of Agriculture and Forestry and of representatives from the Ministry of Public Works, the Ministry of Education, the Ministry of Health, and the Central Committee of Cooperatives»²⁰, to discuss the design and characteristics of the new rural settlements masterplan²¹.

In 1973, the Ministry of Construction issued a Regulation on drafting regulatory plans for villages and agricultural state farms. This Regulation identified the need to create masterplans for new agricultural settlements, delineating areas for the development of economic zones, production zones, residential zones, village centres, road networks, public greenery, new building construction, and the preservation of structures with historical, cultural, and aesthetic value²². However, only the late issuance of the

17. HOXHA 1975, p. 251.

18. HOXHA 1964-1965, pp. 435-437.

19. ISLAMI, BURDA 2019, p. 114.

20. POMPEJANO 2023b, p. 106.

21. Arkivi Qendror i Shtetit (AQSH), Archival Fund (AF) 498 – Ministria e Bujqësisë, Folder (F) 41, Year (Y) 1947, pp. 1-16. Moreover, for a detailed reconstruction about how urban planning evolved in Socialist Albania rural areas, refer to POMPEJANO 2023a, pp. 101-113.

22. AQSH, AF 499, F. 174, Y. 1973, pp. 1-9.

Decree of the Presidium of the People's Assembly (DPPA) no. 5747 *On the drafting, approval, and implementation of masterplans for cities and villages along with the respective Regulation on the drafting and the implementation of masterplans for cities and villages*, approved by the Decree of the Council of Ministers (DCM) no. 47 on July 10th, 1978, was there a clear statement on «where the urban planning responsibilities lay at the central and local government and administration levels, overcoming a long period of professional uncertainty caused by the inexperience of professionals and authorities»²³.

Introducing urban culture in the countryside: the role of public spaces in the socialist village matrix

Traditional rural life, as experienced by the peasantry until the establishment of the regime in 1944, soon became a distant memory. The PLA's socialist ideals, inspired by scientific, technological, and cultural progress propelled Albania towards a new urbanised rurality, constantly balancing tradition, nationalism, and socialism²⁴. As Lefebvre asserted «the state binds itself to space through a complex and changing relation that has passed through certain critical points»²⁵. According to Lefebvre, these critical points are the production of space, i.e., the national territory and its physical and material transformations, the production of social space, i.e., an artificial edifice of hierarchically structured institutions (the state itself) and, finally, the “mental space” that encompasses the representations of the state that people construct²⁶. While the first two critical points have been briefly described in the previous paragraphs of this article, the evolution of a “mental space” in rural Socialist Albania occurred through the state's centralised political, economic, administrative, juristic, and cultural control exerted over people's lives. This was consistently implemented by materialising the ideology in architectural buildings erected in the centre of each village, through the functions associated with them, and by establishing well-defined state-people relationships which helped in transforming, *de facto*, rural public spaces into propaganda “(mental) spaces”. As Lelaj states, the transformation of the countryside was accompanied by a new educational system and a controlled flow of information and propaganda, compelling people to learn socialist values and principles whilst understanding the importance of

23. POMPEJANO 2023b, p. 108.

24. POMPEJANO 2021, p. 953.

25. BRENNER, ELDEN 2009, p. 224.

26. *Ivi*, pp. 224-225.

personal sacrifice for the common and collective good²⁷. Books, newspapers, telegraphs, posters, maxims, radios, and cultural initiatives implemented in agricultural cooperatives and state farms were integral to the national propaganda project aimed at profoundly transforming and modernising rural life. «The state took the models applied in urban centres and then adapted them in the rural context. The production of social space comes as a hierarchical model with institutions and laws that put the abstract image of the state at the top of the pyramid. Every state has a social space, just as every institution has its own space: family, school, and work»²⁸. The late debate about rural/urban dichotomy marked a turning point with the issuance of the abovementioned 1978's DPPA no. 5747 and the respective regulation giving directives on its implementation, approved by the DCM no. 47 on July 10th, 1978. In the Albanian academic field, these legislative documents significantly influenced the late academic literature on urban planning in the countryside. A fine example is the book *Urbanistika dhe ndërtimet në fshat*, (Urban Planning and Constructions in the Countryside, written by Enver Faja and Isuf Sukaj), and published in 1990, at the dawn of the regime's collapse.

According to Faja and Sukaj, the entire process of creating an “urbanised rural landscape” involved merging natural and architectural landscape. The architectural landscape within the urban matrix of the village had to include the following architectural typologies: residential buildings with their courtyards and greenery, socio-cultural and administrative buildings, health facilities, public greenery, streets, and squares organized according to socialist aesthetics principles and spatial composition²⁹.

Particular importance was attributed to “public space”, considered as «the place where organized social life reaches its peak»³⁰. The public square and the socio-cultural administrative buildings built in its vicinity were fundamental elements of the village's public space and physically reflected the significant role they played in Hoxha's writing, speeches, and propaganda about villages development.

In fact, Hoxha considered the village centre an embryo that gave birth to the new socialist village and, consequently, to a new socialist rurality³¹. In every new socialist rural settlement, the public space – comprising the square and the main socio-cultural and administrative buildings – was carefully planned and it could be positioned differently depending on the terrain conditions. According to Faja and Sukaj, for new villages established on hilly terrain, it was placed at the highest and most protected location on the hillside. In some cases, where new villages were situated in prominent natural

27. LELAJ 2015, pp. 113-142, 185-210.

28. KOPP 1970, pp. 224-225.

29. FAJA, SUKAJ 1990, pp. 105-106.

30. *Ivi*, p. 95.

31. HOXHA 1964-1965, p. 437.

landscapes considered to have heritage value, or near areas designated as national heritage sites, the public space was intended to be located close to representative natural elements and cultural monuments. This placement also applied to existing villages, where the public space was situated near historically recognized gathering places³².

Within the village centre, public spaces consisted of socio-cultural buildings such as the House of Culture, administrative buildings, retail commercial buildings (known as *Magazina Popullore* or *MaPo*), workers' refectories, primary and secondary schools, sports fields and public greenery. These elements were all arranged around or in the close proximity to an open square or main large street. Depending on the components and their positioning relative to the main street or square, the village centre and its public space were classified into three categories: the "open composition" that foresaw the arrangement of buildings parallel to the main street; the "closed composition" that envisaged buildings gathered around the square; and the "free composition" that conceived buildings spontaneously scattered without forming a clearly defined shape (figs. 2-3). In an effort to establish urban planning indicators, the arrangement of the public space of the village centre was correlated to the population and the inhabited area. For instance, villages with a population of approximately 500-1000 inhabitants had a public space area of 0,75-1,0 m² per person. Villages with a population of approximately 1000-2000 inhabitants had a public square area around 0,75-0,50 m² per person³³.

Projekte-tip, i.e. standardised projects, were designed, assessed, and implemented for residential, simple socio-cultural and educational buildings, as well as for agricultural and livestock constructions³⁴. These standardised projects were particularly replicated in rural contexts and small industrialised towns to address the rapid need for urbanization in the countryside, especially considering the lack of professional resources and skills in the construction sector³⁵. Building typologies were categorised based on usage intensity. Public usage buildings were classified as either daily used facilities and periodically used facilities.

The first group included typologies such as educational buildings (nurseries, kindergartens, primary schools) socio-cultural buildings (House of Cultures, Museum of the village), healthcare facilities, retail commercial services (MaPo, bakeries, etc.) all within a catchment area radius of about 300-500 m. The periodically used facilities included educational buildings (secondary and vocational schools), small health facilities (maternity clinic, pharmacy, etc.), administration buildings (Cooperative's and

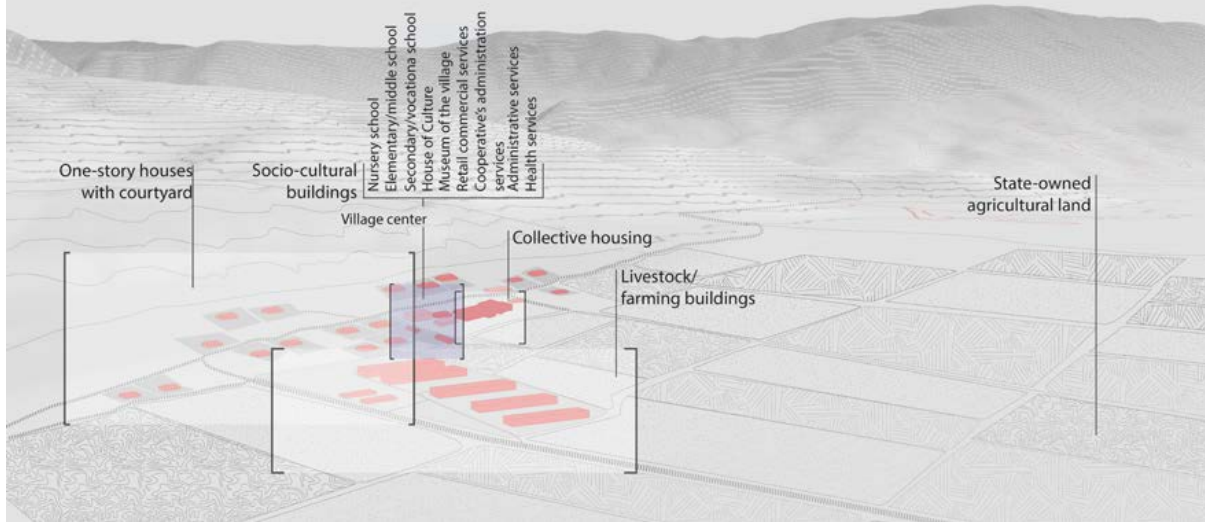
32. FAJA, SUKAI 1990, p. 95.

33. *Ivi*, p. 99.

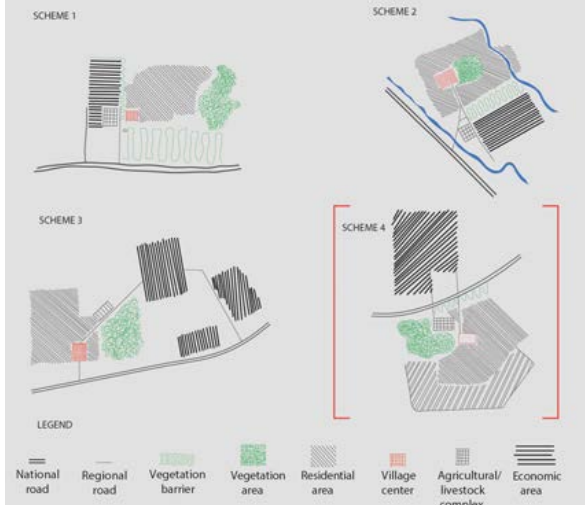
34. POMPEJANO 2021, p. 954.

35. ISLAMI ET ALII 2018, pp. 15-16.

MAIN ELEMENTS OF THE RURAL LANDSCAPE IN SOCIALIST ALBANIA (1944-1991)



FUNCTIONAL ZONING OF NEW SOCIALIST RURAL SETTLEMENTS



Above, figure 2. Overall configuration of the socialist rural landscape in Albania. The main elements of the rural landscape in socialist Albania. Graphic elaboration by E. Londo 2022; on the left, figure 3. Functional zoning of the new socialist rural settlements (the four urban planning schemes have been elaborated by E. Londo based on FAJA, SUKAJ 1990).

state-farms' administration services)³⁶. Educational facilities were recommended to be located near main streets with high traffic flow, connecting the residential area with the economic/production area. Their capacity was determined based on the village population; however, in very remote areas, the population was sometime so low that these facilities were grouped together, forming collective classes of pupils. Retail commercial and administrative services were new additions requiring innovative building typologies within the socialist rural village³⁷. Finally, socio-cultural buildings, in particular, received pivotal attention since they were intended to elevate the cultural level of the rural population³⁸ through an intense agenda of recreational activities, Party members' conferences and lectures, infused with socialist propaganda. According to Mosko and Sukaj, the number of socio-cultural buildings expanded significantly, from 140 in 1950 to 1300 in 1960 and 2100 in 1987³⁹.

Socio-cultural buildings such as the *vatra e kulturës* or *shtëpi culture*, also hosted libraries and small theatres where cooperative workers could read authorised books and newspapers and perform shows emulating socialist art and culture.

In practice, the introduction of new building typologies, primarily designed to create the "socialist public space" in each village centre, aimed to enforce a manipulated sense of collective belonging, this strategy was crucial in the regime's planning for shaping the new socialist Albanian working class (fig. 4).

The Drino Valley case study

In this contribution, the Drino Valley (fig. 5) has been selected as a case study that exemplifies the socialist self-sufficient territorial unit, illustrating how the communist regime transformed the existing rural landscape by applying its ideological perspective on the countryside.

According to the administrative division of the time, Drino Valley belonged to the Gjirokastra administrative district, a region of pivotal economic importance in southern Albania⁴⁰. During the communist regime, Gjirokastra district developed mechanised agriculture within a collectivised system, alongside a significant light and manufacturing industry⁴¹. Today, Drino Valley land use still

36. FAJA, SUKAJ 1990, p. 88.

37. *Ivi*, p. 94.

38. MOSKO, SUKAJ 1987, p. 54.

39. *Ibidem*.

40. BËRXHOLI, QIRIAZI 1986, p. 79.

41. *Ivi*, p. 110.

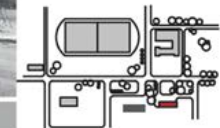
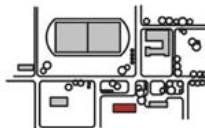
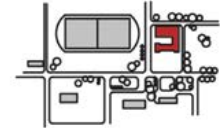
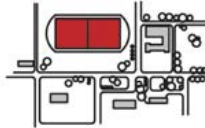
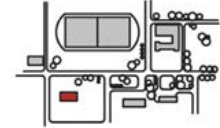
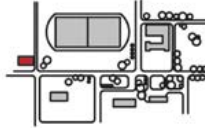
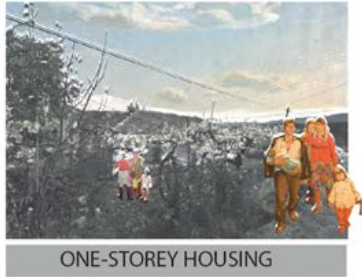


Figure 4. Buildings composing the qendra e fshatit in the new socialist rural village in the Albanian countryside (Elaborated by E. Londo based on LONDO 2022, p. 33).



Figure 5. View of the Drino Valley from the road to Çajupi Mountain (Photo by F. Pompejano 2022).

reflects traces of the extensive pastures and forests areas that were once utilised by cooperatives and state-farms. Only a small portion of the land remains dedicated to the cultivation of tobacco, wheat, and corn⁴².

The villages of the Drino Valley, situated near the river or on the slopes of the hills, have historically maintained and developed an economic profile primarily based on agriculture. In contrast, villages located 700 meters above sea level relied on sheep and goat herding activities. The constant interaction between these villages, each with its distinct economic profile, facilitated coexistence and prosperity among the population despite their different locations within the Valley. This relationship between territorial features and settlements was a notable example of how diverse economic activities could coexist and support a community⁴³.

The implementation of socialist rural planning transformed the Drino Valley landscape by establishing agricultural cooperatives and state farms. These changes aligned with the two main stages of building socialism into the countryside: first, the establishment of agricultural cooperatives, and second, the formation of the state farms. In the Drino Valley, as observed by Pompejano in other Albanian rural contexts, «Most cooperatives started on a village basis, but later several settlements were combined

42. GEÇO 1964, p. 130.

43. ISLAMI, VEIZAJ, QAMO 2022, pp. 69-70.

to form bigger [agricultural livestock] units»⁴⁴. Initially, collectivisation and the establishment of the first agricultural cooperatives and state farms in almost every village, aimed to evaluate the economic production capacity of the system locally. Later, the number of state-farm increased, and starting from the 1960s, previously single cooperatives were consolidated into larger groups formed by three to four villages. These groups were called *kooperativa të bashkuara*, i.e., grouped cooperatives, each with a main village serving as the new cooperative village centre. Within this context, the following villages were recognised as the main village centre of the grouped cooperatives in the Drino Valley: Sofratika, Frashtan, Peshkopija, Asim Zeneli, Dhoksati, Erindi, Vithuqi, Kardhiqi, Çatistë-Mavrojëri, Zhej, Dritë, Suhë, Mashkullorë, Jergucati, Bularati, Zervati, Vriseaja, Longo, Poliçani, Nivani, Picari, Golemi and Fushëbardha⁴⁵. In the 1970s, some of these villages were further grouped into *kooperativat të tipit të lart (KTL)*, or high-level cooperatives, representing a further step towards «the impellent need to transform one of the two social forms of property, namely, the cooperative property, into state property by transforming the major cooperatives into state-farms»⁴⁶. In the Drino Valley these were Vrisera, Sofratika, Asim Zeneli, Picari, Erindi, Mashkullorë, Poliçani and Nivani⁴⁷. On the other hand, the *Ndërmarrja Bujqësore Shtetërore (NBSH)*, i.e., the state farms, in the Drino Valley, were fewer in number. Among the main ones were the *NBSH Gjirokastra*, the *NBSH Muzafer Asqeri*⁴⁸, and the *NBSH Valare*⁴⁹.

Nevertheless, the implementation of socialist ideology at the village scale level facilitated the creation of a vast network of agricultural cooperatives and state farms, where each *qendra e fshatit* with its public spaces composed of diverse building typologies and socio-cultural encounters mirrored the socialist urban lifestyle. In the Drino Valley, this territorial network featured periodically used and diverse facilities within each village centre, set up with a catchment area radius of about 2-3 km (fig. 6).

44. POMPEJANO 2023b, p. 102.

45. AQSH, AF 490, F. 469, Y. 1970, pp. 1-103.

46. POMPEJANO 2023b, p. 102.

47. BYROJA JURIDIKE në aparatin e Këshillit të Ministrave 1986, pp. 885-889.

48. AQSH, AF 490, F. 849, Y. 1955, pp. 137-144.

49. AQSH, AF 495, F. 100, Y. 1968, pp. 1-69.

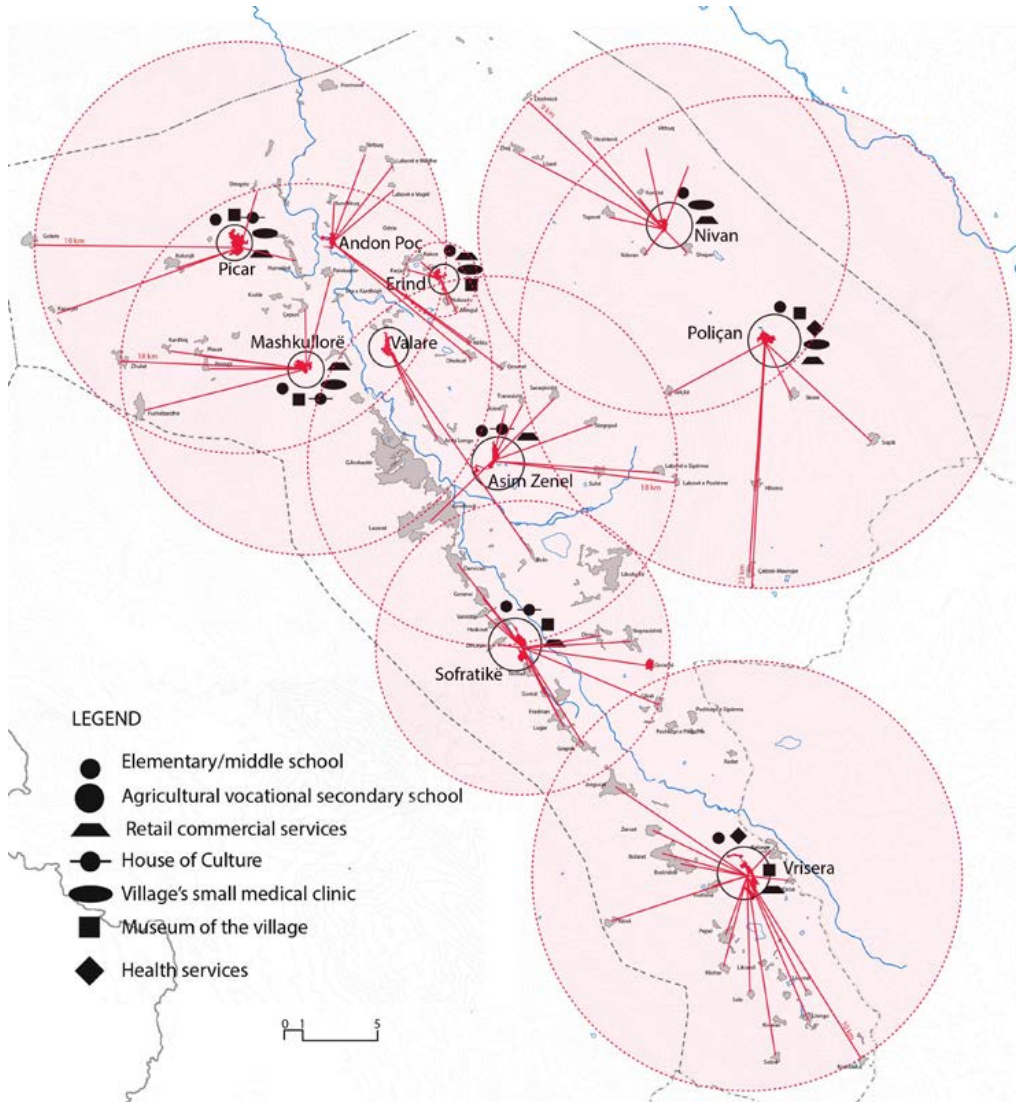


Figure 6. Territorial distribution of the agricultural cooperatives and state farms in the Drino Valley and the main architectural building typologies constituting the *qendra e fshatit* (Elaborated by E. Londo based on LONDO 2022, p. 39).

New socialist rural settlements in the Drino Valley: the cases of the agricultural cooperative “Asim Zeneli” and the state farm “Muzafer Asqeri”

In 1956, during a political meeting of the Central Committee of the Albanian Labor Party, Hoxha delivered a speech addressing urban planning issues related to the establishment of new socialist rural villages. He suggested building villages in proximity to economic or production areas, preferably on hillsides, to maximise the preservation of arable land for agricultural production⁵⁰. During his speech, he specified that the *qendra e fshatit*, had to be established first, alongside the main socio-cultural, educational, and administrative buildings. The residential area was to develop around or in close proximity to the *qendra e fshatit*.

In the Drino Valley case, the new rural settlements and their central public space designed to form and serve as the centre of the villages, were positioned near the hills at elevations of about 184-390 m above sea level. Most of these new settlements were established in the 1950s as part of the Valare, Arshi Lengo, Bulo, and Nepravishtë agricultural state farms. The exception was the village of “Asim Zeneli”, which was founded as the first agricultural cooperative in that area. The phenomenon of establishing new rural socialist settlements in the Drino Valley provides a clear example of the modernisation process of the countryside and highlights the significant role that the *qendra e fshatit* played in this transformation.

In the Drino Valley, land collectivization commenced at an early stage and, to some extent, serving as a crucial test of the socialist economic model’s efficacy in establishing a strong socialist economy across the country, involving the formation of agricultural cooperatives and state farms. Furthermore, the electrification campaign in rural areas was a primary objectives of the regime, with the villages in the Drino Valley being among the earliest recipients of electricity in 1971⁵¹. Each new rural socialist settlement adhered to a meticulously planned layout, where socio-cultural, educational, and administrative buildings, alongside health services and housing, were rationally built. This development followed the masterplan and the so-called *vija e verdhë* or yellow line, which demarcated the maximum permissible expansion of the residential areas, as designed by the architects and engineers working at the Ministry of Construction. Each rural settlement, whether existing or newly established, was equipped with its its own socio-cultural facilities. However, the centre of the village,

50. HOXHA 1964-1965, p. 436.

51. «The directives of the Plenum of the Central Committee of Albanian Labour Party, held in December 1967, anticipated the achievement of providing electricity supply in all rural areas by November 8th, 1971 [...] expected to be achieved in 1985», POMPEJANO 2023b, p. 102.

strategically envisioned as the core zone of the cooperative, was singularly designated to be the space to accommodate this essential institutional function. The *qendra e fshatit* was connected to other small retail units in neighbouring villages within the cooperative, mainly facilitating the distribution of food supplies distributions. Meanwhile, socio-cultural activities evolved autonomously within each village's dedicated socio-cultural buildings of the villages. Exception arose during major ALP celebrations or festivals, where gatherings of rural populace were coordinated to occur at the *qendra e fshatit* in the principal village of the cooperative⁵².

Among the villages situated in the Drino Valley, the agricultural cooperative "Asim Zeneli" (figs. 7-10) was founded in 1947, as one of the earliest livestock and agricultural cooperatives formed following the land collectivisation process, «based on the joint collective economy of a group of shepherds coming from Kurvelesh's villages of Progonat, Golem, Lekdush, and Rexhin to the nationalised summer and winter pastures in the mountains facing the museum city of Gjirokastra»⁵³. According to the Albanian ethnographer Fiqiri Haxhiu, despite the cooperative's initial nomadic character rooted in transhumance activities, the establishment of a permanent new settlement began in the early 1950s⁵⁴. The first constructions, referred to as *vllaqiko*, resembled huts more than houses and were built using local provisional materials starting from 1949⁵⁵. By 1953, spurred by the cooperative's growing economic strength, the construction of masonry houses commenced, coinciding with the development of the principal street that served as the central axis for the emerging residential areas. The Ministry of Construction oversaw the design of the central public space in the village of "Asim Zeneli" while the entire construction process was executed by brigades consisting of villagers led by a few carpenter.

The typical single-family one-storey house featured a straightforward rectangular layout comprising two rooms, a central corridor, and a kitchenette. Constructed from limestone blocks and mortar, these houses characterized the residential architecture of the village⁵⁶. The socio-cultural, educational, administrative buildings, and sports facilities played a significant role within the urban matrix of the village. The public space they composed, served as a platform to vehicle the regime propaganda, facilitating organised recreational and cultural activities. Additionally, this socio-cultural-educational-administrative nucleus held significant importance also as a gathering place for the

52. LONDO 2022, Annex II, p. 74.

53. POMPEJANO 2023c, p. 69.

54. HAXHIU 1963, pp. 5-7.

55. *Ibidem*.

56. LONDO 2022, Annex II, p. 73.

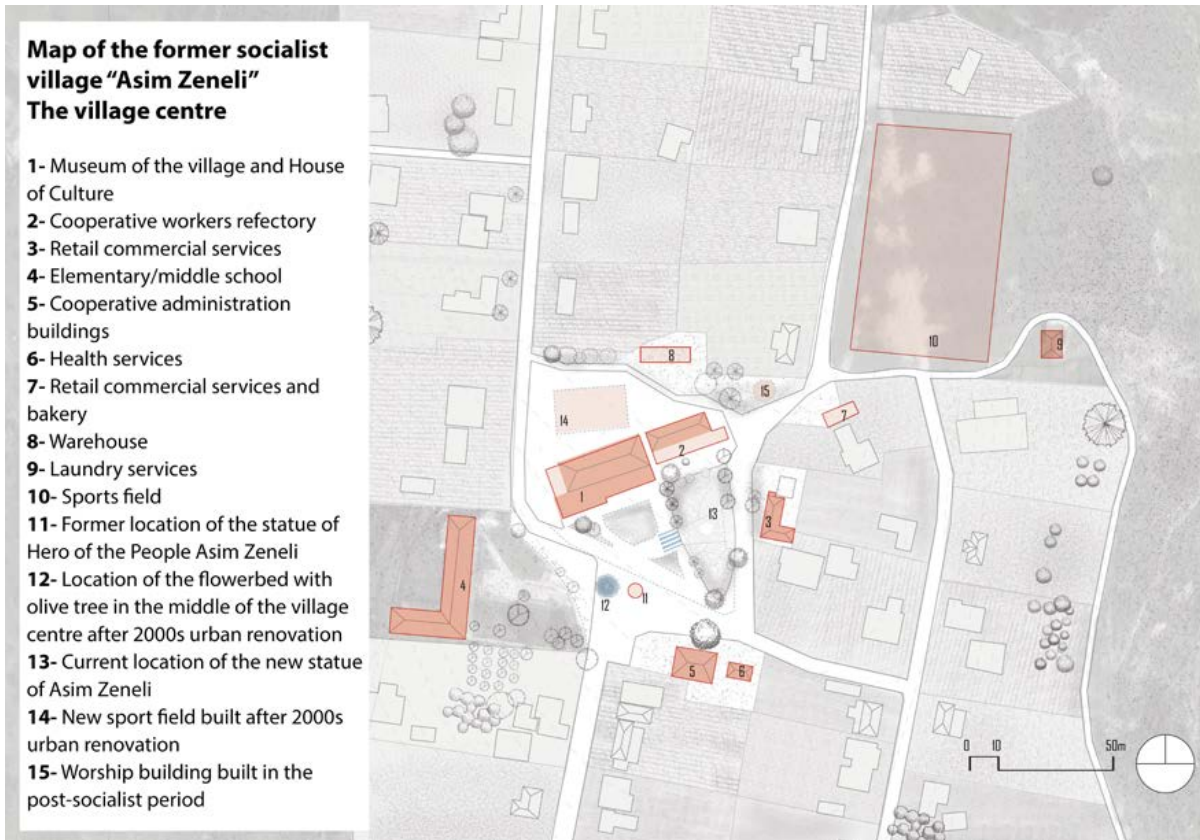


Figure 7. The *qendra e fshatit* in the former socialist village of "Asim Zeneli". Current condition assessed by E. Londo in 2021 fieldwork activities (by LONDO 2022, p. 75).

In the next page, figure 8. Architectural buildings typologies composing the *qendra e fshatit* in the former socialist village of "Asim Zeneli". Past and present use conditions assessed E. Londo in 2021 (by LONDO 2022, p. 75).

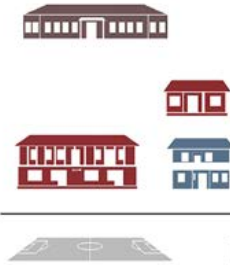
PLANNED DURING 1944-1991



BUILT DURING 1944-1991



IN USE
AFTER
SOCIALISM

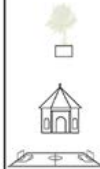


DISMISSED

NEW USE
AFTER
SOCIALISM



NEW
BUILDINGS
AFTER SOCIALISM



LEGEND

BUILDING TYPOLOGIES

- WAREHOUSE
- NURSERY
- ELEMENTARY/
MIDDLE SCHOOL
- HOUSE OF
CULTURE
- SPORT FIELD
- HEALTH SERVICES
- RETAIL SERVICES
- RETAIL COMMERCIAL
SERVICES (MAPO)
- PUBLIC GREENERY SPACE
- AGRICULTURAL
VOCATIONAL
SECONDARY SCHOOL
- ASIM ZENELI
STATUE
- ADMINISTRATIVE
BUILDINGS
- WORSHIP
BUILDING

FUNCTION

- ADMINISTRATIVE
- HEALTHCARE
- ABANDONED
- EDUCATIONAL
- RETAIL-COMMERCIAL
- DEMOLISHED
- CULTURAL
- RECREATIONAL AND
SPORTING
- RESIDENTIAL

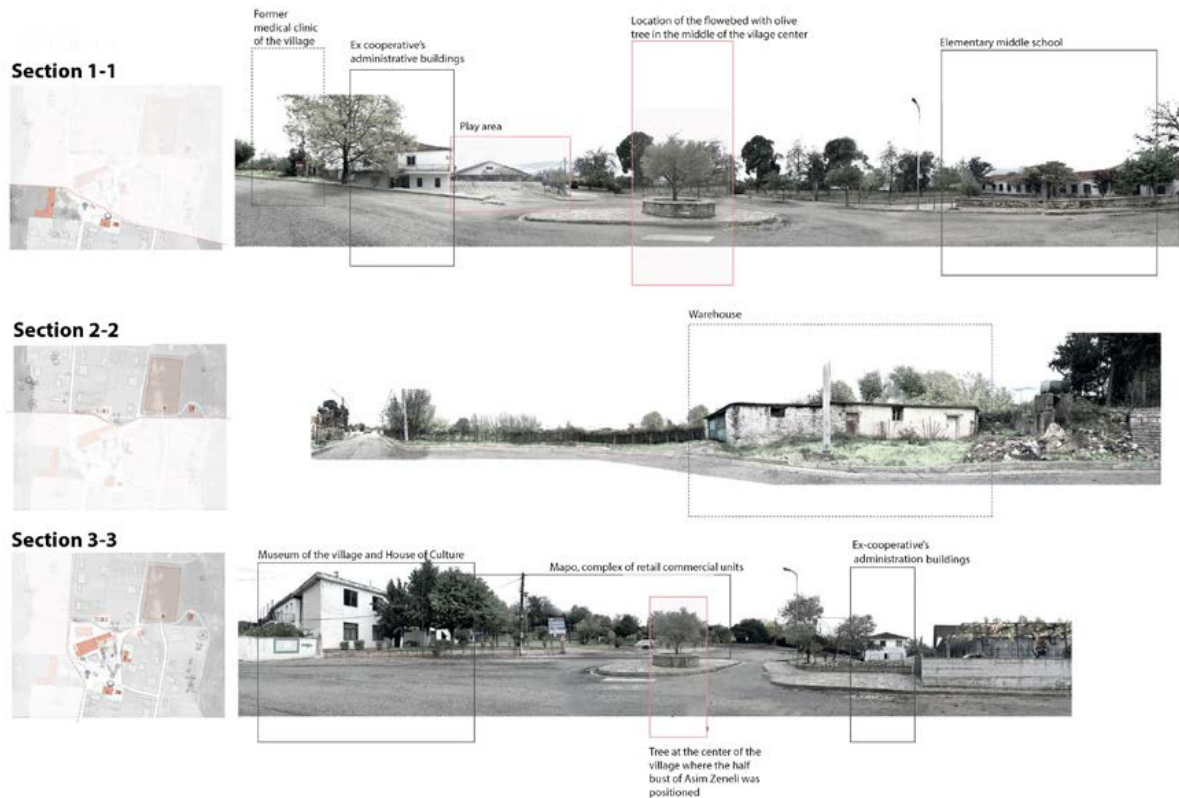
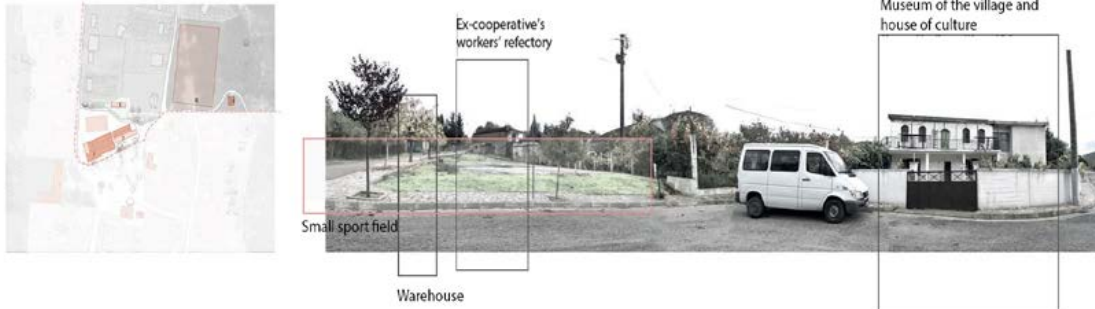


Figure 9. Architectural buildings typologies composing the *qendra e fshatit* in the former socialist village of “Asim Zeneli”. Sections views no. 1-3 (by LONDO 2022, p. 76)

leading representatives of the Council of the Cooperative. The latter serving as the highest local governmental body in charge of addressing daily issues and managing the cooperative’s economy⁵⁷. As the construction of the new settlement of “Asim Zeneli” progressed, three existing villages were incorporated into the cooperative in 1959: the villages of Krinë, Saraqinisht, and Traneshisht.

57. HAXHIU1963, pp. 5-7.

Section 4-4



Section 5-5



Section 6-6



Figure 10. Architectural buildings typologies composing the *qendra e fshatit* in the former socialist village of “Asim Zeneli”. Sections views no. 4-6 (by LONDO 2022, p. 76).

Subsequently, the cooperative continued to expand with the inclusion of nearby villages such as Suhë and Stegopul. Finally, in 1970, the village of Lazarat, situated on the opposite hillside of the Drino Valley, became part of the cooperative as well⁵⁸.

By 1961, the Annual Report of Agricultural Cooperatives⁵⁹ highlighted that “Asim Zeneli” had established a consolidated village’s centre. It boasted two theatre groups, choirs, reading rooms, a healthcare centre, cooperative offices, secondary school and the so-called *MaPo (Magazina Popullore)*, i.e., retail units offering services such as tailoring, blacksmithing, shoemaking, barber and hairdresser shops, and other artisanal shops⁶⁰. The sport field was located slightly apart from the centre of the village.

In the centres of the existing villages of Saraqinisht, Tranesisht, and Krinë, remnants of typical pre-regime Albanian public gathering spaces can still be observed. These spaces typically consisted of small squares adjacent to the local Orthodox church or a small *teqe*. Even during the communist era, these places continued to serve as gathering locations. On the contrary, worship buildings were exploited for regime propaganda purposes. For example, they were converted into *vatër culture* or socialist houses of culture, like in Saraqinisht, or transformed into warehouses for agricultural products or cattle, like in Krinë, or were completely destroyed, like in Tranesisht.

Following the principles of the “ideal communist city”, which advocated for extensive territorial urban organization and production and a settlements urban matrix divided in specific sectors or areas, the Albanian new socialist rural centres were meticulously studied and designed as integral entities of state farms. These were envisioned to establish a comprehensive large-scale economic infrastructure; in the Drino Valley they formed a network of *qendra e fshatit* that repeated at the territorial scale to answer to the new economical and socio-cultural needs of the new socialist rurality⁶¹.

Another critical component of the large-scale territorial and economic infrastructure in the Drino Valley was the establishment of state farms, exemplified by the development and subsequent downsizing of the “Myzafer Asqeri” state farm. In the masterplan, the new socialist rural settlements composing the “Myzafer Asqeri” state farm (figs. 11-12) tended to develop and organise in a linear scheme where the sectors were stretched out along a single line and educational and socio-cultural zone run parallel to the residential one. This linear scheme proved to be «the more reasonable when a great part of the [...] population is active in a kind of economic production that does not need to

58. AQSH, AF 490, F. 469, Y. 1970, pp. 1-103.

59. AQSH, Arkivi Shtetëror Vendor (ASHV) Gjirokastër, AF 1, F. 205, Y. 1961, pp. 1-263.

60. AQSH, ASHV Gjirokastër, AF. 1, F. 424, Y. 1980, vol. 3.

61. GUTNOV 1971, p. 11.

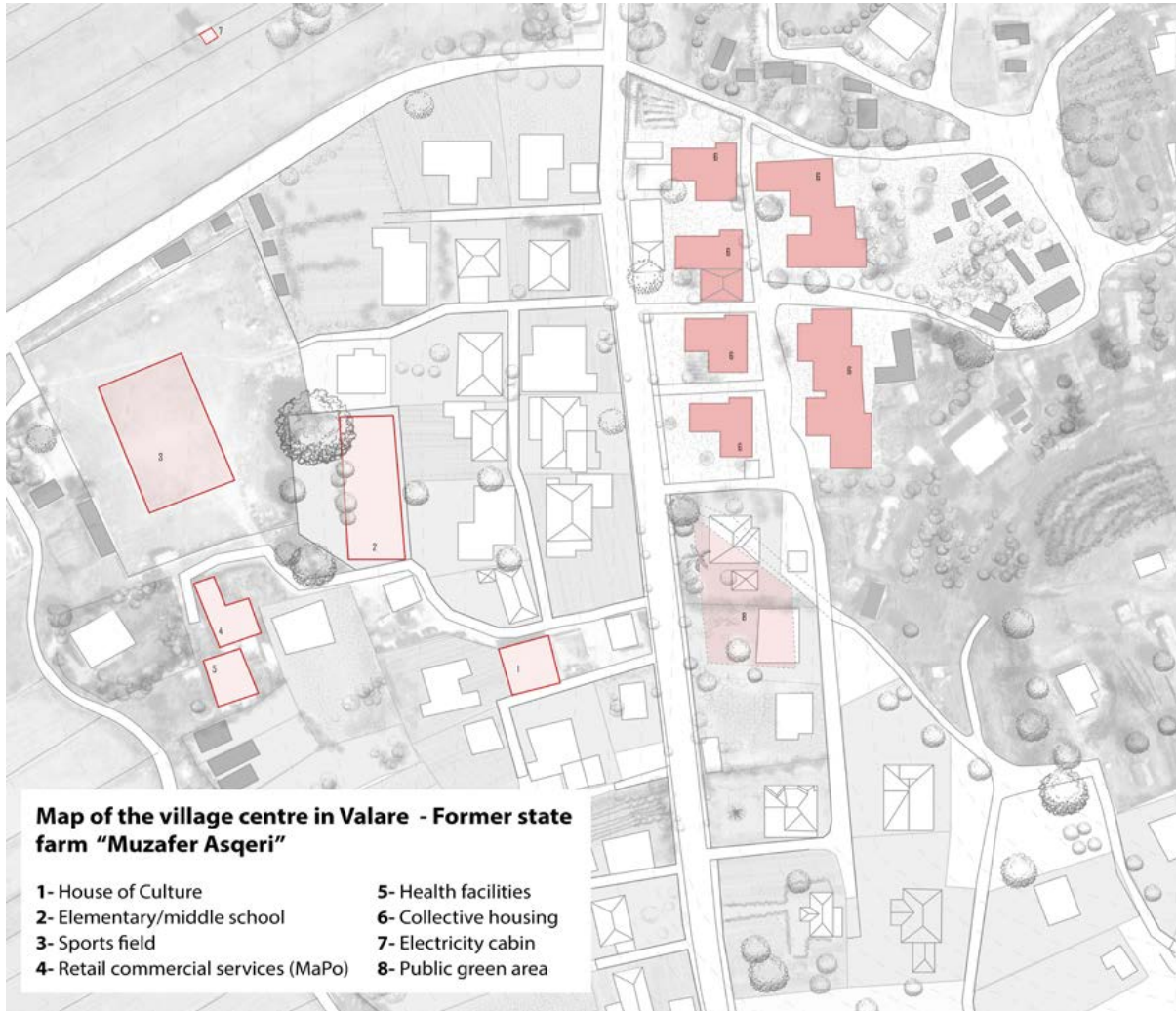


Figure 11. Map of the *qendra e fshatit* and its building typologies in the former socialist village of Valare, one of the new socialist villages composing the state farm "Myzafer Ashqeri". Condition assessed by E. Londo in 2021 (by LONDO 2022, p. 88).

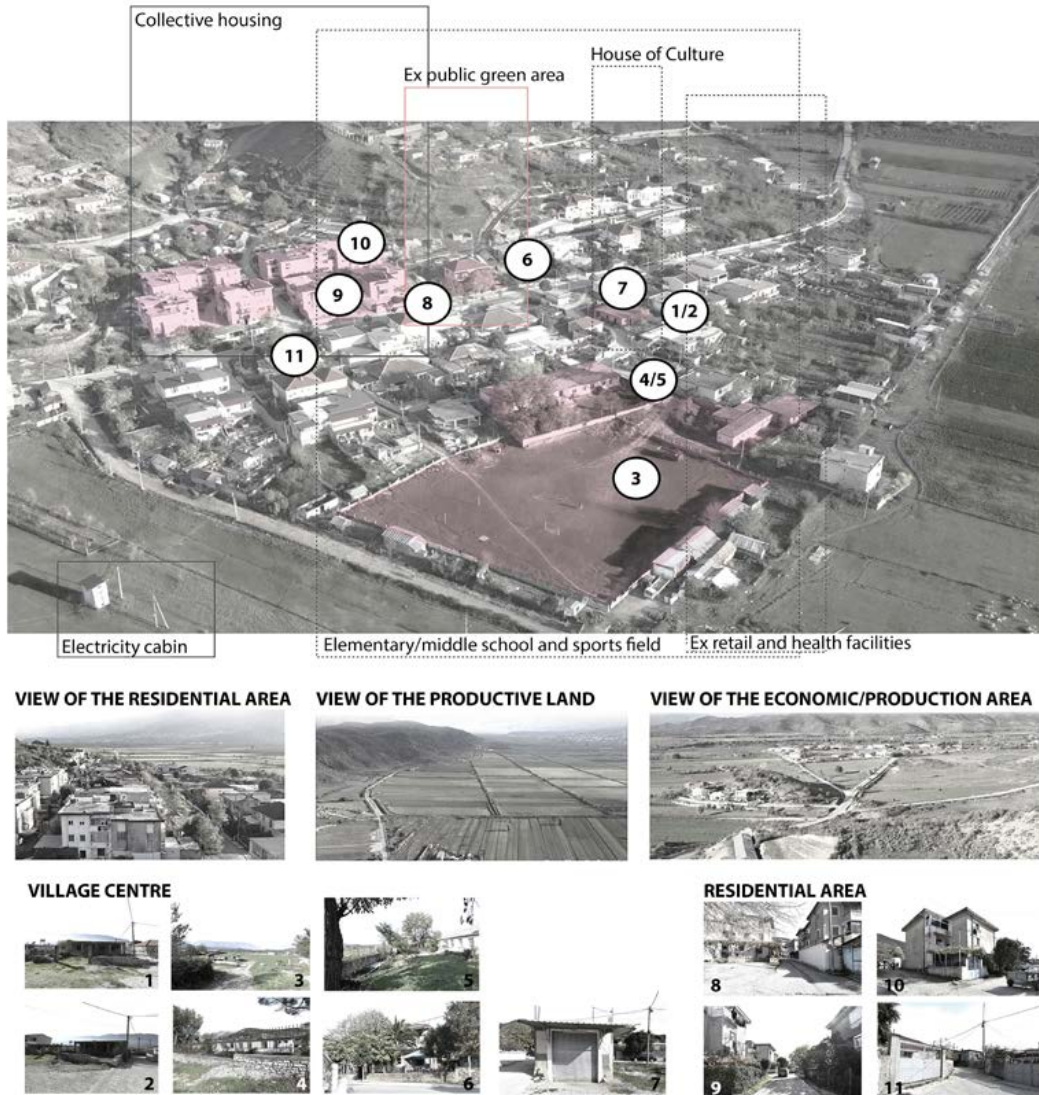


Figure 12. View of the areas and of architectural buildings typologies in the former socialist village of Valare, one of the new socialist villages composing the state farm "Myzafer Ashqeri". Condition assessed by E. Londo in 2021 (by LONDO 2022, p. 89).

be segregated from the residential area»⁶². Despite its benefits, the linear arrangement occasionally resulted in unequal distances between neighbourhoods and the socio-cultural centre, located at the village centre. However, it facilitated direct transit between homes and workplaces. In the Drino Valley, the planning of the new socialist rural settlements according to this linear scheme was also influenced by the region's North-South longitudinal development of the Valley and the presence of the national road likewise oriented that served as primary artery. This road, akin to a highway, branched out to provide access to the various new settlements of the state farms, thereby structuring the spatial organization and connectivity within the valley.

Moreover, the “Muzafer Asqeri” state farm stood for a case in which the joining of new rural settlements aimed at maximising the land use and agricultural productivity in the Drino Valley. The process began with the establishment of the “Goranxia” state farm, which later integrated the NBSH “Arshi Lengo” and the NBSH “Valare”. These latter entities were newly developed rural settlements founded in 1950s to accommodate displaced inhabitants from the towns of Tepelena and Përmet, as well as from the geographic regions of Skrapar and Kurvelesh. By 1961, the state farm encompassed four sectors extending over a 25 km stretch in the valley⁶³.

In 1970 the “Muzafer Asqeri” state farm expanded with the incorporation of the “Gjirokastra” state farm, extending its boundaries up to Tërbuq, a village in the far North-East of Gjirokastra district⁶⁴. In 1978 the management of the “Muzafer Asqeri” state farm faced significant challenges due to its extensive 60 km stretch along the valley, and was in need of improvements. The management of thirteen villages organized in eight sectors, out of which six were agricultural sectors and two were machine tractors stations, i.e. *Stacionet e makinave dhe të traktorëve* (SMT), started to be cause of administration difficulties. The vast administrative area under the “Muzafer Asqeri” state farm management encompassed productive plains, hills, and mountains whose land was also exploited by agricultural cooperatives such as “Misto Mame”, “Sofratika”, “Cepo”, and “Asim Zeneli”. Moreover, insufficient workforce and residual issues inherited from merged state farms further compounded the administrative and managerial difficulties.

Consequently, in 1983 the “Muzafer Asqeri” state farm was divided into two new entities: the NBSH “Lunxhëria” centred around the rural settlements of Arshi Lengo, Bulo, and Valare with the city of Gjirokastra serving as its main socio-cultural and administrative centre; and the NBSH “Labova”

62. *Ivi*, pp. 98-99.

63. AQSH, ASHV Gjirokastër, AF 1, F. 471, Y. 1978, pp. 1-13.

64. AQSH, AF 490, F. 148, Y. 1970, pp. 1-7.

focusing on fruit production and centred in the village of Labova, including the villages of Qestorat, Dhoksat, Karjan, Andon Poçi, Hundëkuq, Labovë e Madhe, and Labovë e Vogël⁶⁵.

Conclusion

The production of public space in socialist Albania played a crucial role in embodying the new socialist principles adopted by the country after the Second World War. At the dawn of the second-half of the 20th century, amidst diverse developmental processes expected to modernise a previously backward country, the collectivisation of land and the mechanisation of agricultural production in rural areas were pivotal. These efforts sought to achieve socio-economic homogeneity on both a macro-regional scale, through the construction of new workers settlements adjacent to agricultural cooperatives already composed by existing villages, and on a local scale, by transforming village spaces with the introduction of modern architectural buildings typologies and altering everyday life habits of the rural population.

In this context and following the Marxist-Leninist principles, the regime implemented a large-scale territorial urban organization and production strategy, establishing a new territorial matrix of rural and urban settlements divided into specific sectors or areas. The Albanian new socialist rural centres, conceived as integral components of the state farms, aimed to establish extensive economic production and service infrastructures across the territory.

To prove this new configuration of the rural landscape, the Drino Valley served as a case study, exemplifying the network of socialist self-sufficient territorial units, encompassing both agricultural cooperatives and state farms, and illustrating how the communist regime transformed the existing rural landscape in alignment with its ideological framework. Within this context, the agricultural cooperative “Asim Zeneli”, founded in 1947, as one of the first livestock cooperatives in the country, and the agricultural state farm “Myzafer Asqeri” are considered as representative of this two production economy structures that underpinned the socialist transformation in the countryside.

At the local scale, the socialist transformation focused on reshaping the settlement matrix and architecture of villages by introducing new and modern building typologies, thereby altering the everyday lives of the rural population. The *qendra e fshatit*, or the village centre, within agricultural cooperatives and state farms exemplified this shift, featuring public spaces composed of diverse building typologies and serving as socio-cultural encounters. These villages centres reflected the

65. AQSH, ASHV Gjirokastër, AF 1, F. 77, Y. 1983, pp. 1-2.

emerging socialist urban lifestyle, emphasizing public spaces designed to foster communal activities and promote socialist values.

The village centre and its public spaces in the Drino Valley, as discussed in this context, were primarily classified into three categories based on their components and positioning relative to the main street or square: open composition, closed composition, and free composition. In the case studies examined within the Drino Valley, the open composition – where buildings were arranged along the main street – was predominantly adopted in the planning of the majority of new rural settlements' masterplans.

The creation of these new public spaces, which included socio-cultural buildings such as the House of Culture, administrative offices, commercial establishments, workers' refectories, primary and secondary schools, sports fields, and green areas, arranged around or in proximity to an open square or main thoroughfare, represented a critical strategy. This approach aimed to achieve one of the paramount goals set forth by the Party of Labour of Albania (PLA): narrowing the disparities between urban and rural areas. This initiative underscored the regime's commitment to fostering a unified socio-economic and cultural environment across Albania's landscape.

The introduction of new building typologies within the village centre public space, aimed at enforcing a manipulated sense of collective belonging that, in the regime's socialist planning was crucial for shaping the new socialist Albanian working class. Retrieving Henri Lefebvre's theories on the relationship between state power and the production of space, the evolving of a mental space came into rural Socialist Albania through the centralised political, economic, administrative, juristic, and cultural control exerted by the state on people's lives.

As the planning of the *qendra e fshatit* exemplifies, this was consistently implemented by materialising the ideology in architectural buildings erected in the centre of each new rural settlement, or through the transformation and adaptation of worship buildings to new desacralized functions, and by establishing well-defined state-people relationships that facilitated in transmuting rural public spaces into socialist propaganda "(mental) spaces".

Bibliography

- BERXHOLI, QIRIAZI 1986 - A. BERXHOLI, P. QIRIAZI, *L'Shqipëria: Vështrim gjeografik*, 8 Nëntori, Tirana 1986.
- BLANC 1961 - A. BLANC, *Naissance et évolution des paysages agraires en Albanie*, in «Geografiska Annaler», 43, 1961, 1-2, pp. 8-16.
- BRENNER, ELDEN 2009 - N. BRENNER, S. ELDEN (eds), *State, Space, World: Selected Essays/Henri Lefebvre*, Trans. By G. Moore, N. Brenner, and S. Elden, University of Minnesota Press, Minneapolis 2009.
- FAJA, SUKAJ 1990 - E. FAJA, I. SUKAJ, *Urbanistika dhe ndërtimet në fshat*, mimeographed, Tirana 1990.
- GAUVRIT, SALIÈRES 2006 - L. GAUVRIT, M. SALIÈRES, *L'agriculture albanaise: de la collectivisation à l'exploitation*, in «Diagnostic agricole réalisé en 2005 en ALBANIE. Stage de fin d'études INA-PG, en collaboration avec le Centre d'Études et de développement Rural albanais», Association pour l'Amélioration de la Gouvernance de la Terre, de l'Eau et des Ressources naturelles (AGTER), 2006, pp. 1-10.
- GEÇO 1964 - P. GEÇO, *Gjeografia Ekonomike e Shqipërisë: Tekst për Fakultetin e Histori-Filologjisë dhe Fakultetin Ekonomik*, Universiteti Shtetëror i Tiranës, Tirana 1964.
- GUTVON 1971 - A. GUTVON, *The Ideal Communist City*, Trans. by R. Neu Watkins, George Braziller, New York 1971.
- HAXHIU 1963 - F. HAXHIU, *Kooperativa Blegtorale-Bujqësore "Asim Zeneli" (1947-1959) (Nga materialet e mbledhura në terren)*, in «Etnografia Shqiptare», vol.II, 1963, pp. 3-49.
- HOXA 1964 - E. HOXA, *Fshatin e ri ta ndërtojmë në vend të përshtatshëm, ekzistuesin ta zbukurojmë. Diskutim në mbledhjen e Sekretariatit të KQ të PPSH, 23 janar 1965*, in E. HOXA (ed), *Vepra 28*, Instituti i Studimeve Marksiste-Leniniste, 8 Nëntori, Tirana 1964-1965, pp. 435-437.
- HOXA 1975 - E. HOXA, *Ndërtimet tona kërkojnë një organizim dhe drejtim më të përsosur*, in E. Hoxha(ed), *Vepra 18*, Instituti i Studimeve Marksiste-Leniniste, 8 Nëntori, Tirana 1975, pp. 239-255.
- ISLAMI ET ALII 2018 - G. ISLAMI, D. VEIZAJ, G. THOMAI, E. FONTANARI, *Under Pressure. Facts of socialist architecture in Albania*, Botimet Flesh, Tirana 2018.
- ISLAMI, BURDA 2019 - G. ISLAMI, A. BURDA, *Architecture in socialist Albania: re-reading in the rhetorical perspective of Enver Hoxha's textual language*, in Proceedings of the 3rd IFAU - International Forum for Architecture and Urbanism, *Modernisation and Globalization Challenges and opportunities in architecture, urbanism, cultural heritage*, (Tirana, 21-23 November 2019), Faculty of Architecture and Urbanism (FAU), Polytechnic University of Tirana, Tirana 2019, pp. 110-118.
- ISLAMI, VEIZAJ, QAMO 2022 - G. ISLAMI, D. VEIZAJ, D. QAMO, *Evoluimi i tipologjive të vendbanimeve rurale. Sfidat e zhvillimit në post-socializëm. Rast studimor: lugina e Drinos*, in «Buletini i shkencave teknike», Universiteti Politeknik i Tiranës, Tirana 2022, pp. 63-72.
- BYROJA JURIDIKE NË APARATIN 1986 - BYROJA JURIDIKE NË APARATIN E KËSHILLIT TË MINISTRAVE, *Përmbledhës i Përgjithshëm i Legjislacionit në fuqi të Republikës Popullore Socialiste të Shqipërisë*, Tirana 1986.
- KOPP 1970 - A. KOPP, *Town and Revolution: Soviet Architecture and City planning 1917-1935*, Trans. By T. E. Burton, George Braziller, New York 1970.
- LEFEBVRE 1991 - H. LEFEBVRE (Trans. by Donald Nicholson-Smith), *The Production of Space*, Edition Anthropos, Oxford 1991.
- LELAJ 2015 - O. LELAJ, *Nën shenjë e modernitetit*, Pika pa sipërfaqe, Tirana 2015.
- LONDO 2022 - E. LONDO, *Trashëgimia Socialiste në Peisazhin Rural. Studim mbi hapësirat publike të ish-fshatrave të rinj socialiste*. Supervisors: Gjergji Islami, Federica Pompejano. Universiteti Politeknik i Tiranës, Fakulteti i Arkitekturës (MSc Thesis manuscript).

- MARA 1972 - H. MARA, *The working class and socialist construction in the countryside*, in «Albania Today – Political and Informative Review», 5(6), 1972, pp. 16-25.
- MOSKO, SUKAJ 1987 - S. MOSKO I. SUKAJ, *Ndërtesa për veprimtari shoqërore-kulturore*, Universiteti i Tiranës “Enver Hoxha”, Fakulteti i Inxhinierisë së Ndërtimit, Tirana 1987.
- MUÇAJ 2007 - A. MUÇAJ, *Sociologjia rurale dhe urbane*, Universiteti Bujqësor i Tiranës, Fakulteti i Ekonomisë dhe Agrobiznesit, Departamenti i Ekonomisë dhe Politikave Agrare, Tirana 2007.
- PAPAJORGJI 1982 - H. PAPAJORGJI, *Peopling the countryside and extending the working class to the whole territory of Albania*, in «Albania Today – Political and Informative Review», 1982, 2(63), pp. 14-19.
- POMPEJANO 2021 - F. POMPEJANO, *Materialising Modernity in Rural Socialist Albania*, in A. TOSTOES, Y. YAMANA (eds), *The 16th International do.co.mo.mo Conference Tokyo Japan 2020+1. Inheritable Resilience: Sharing Values of Global Modernities*, (Tokyo, Japan, 29 August - 2 September 2021), vol. 3, do.co.mo.mo International and do.co.mo.mo Japan, Tokyo 2021, pp. 950-955.
- POMPEJANO 2023a - F. POMPEJANO, *Constructing landscape: Traces of modernist rural landscapes in Albania*, in Ö. ÖZKUVANCI, A. CAMIZ AND Z. CEYLANLI (eds), *Cities in Evolution. Diachronic Transformations of Urban and Rural Settlements. Proceedings of the VII AACCP symposium*, (Istanbul, Turkey, 26 April- 2 May 2021), DRUM Press, Istanbul 2023, pp. 85-92.
- POMPEJANO 2023b - F. POMPEJANO, *“Të bëjmë fshatin si qytet!”*. *The urbanization of the countryside in socialist Albania*, in «FAMagazine. Research and Projects on Architecture and the City», special issue, 62-63, 2022, pp. 101-113, <https://doi.org/10.12838/fam/issn2039-0491/n62-63-2022/939>.
- POMPEJANO 2023c - F. POMPEJANO, *Reading the traces of 20th century rurality in the Albanian rural landscape*, «Antropologji», 4(1), pp. 58-85. Retrieved from <https://albanica.al/antropologji/article/view/747> and from <http://doi.org/10.5281/zenodo.6786927>.
- SCOTT 1999 - J.C. SCOTT, *Seeing Like a State. How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*, Yale University Press, New Haven and London 1999.

Archival Refereces

ARKIVI QENDROR I SHTETIT (AQSH), Archival Fund (AF) 498 - Ministria e Bujqësisë, Folder (F) 41, «Mbi hartimin e planeve rregulues të katundeve të rinjë», Year (Y) 1947, pp. 1-16.

ARKIVI QENDROR I SHTETIT (AQSH), AF. 490 - Këshilli i Ministrave, F. 849, «Relacione mbi drejtimin ekonomik dhe disa masa organizativo-ekonomike për forcimin e mëtejshëm të Ndërmarrjes Bujqësore Shtetërore», Y. 1955, pp. 137-144.

ARKIVI QENDROR I SHTETIT (AQSH), Arkivi Shtetëror Vendor (ASHV) Gjirokastërs, AF 1 - Komiteti Ekzekutiv i Këshillit Popullor të Rrethit Gjirokastër, F. 205, «Raport vjetor për vitin 1961 të Kooperativave Bujqësore, "Asim Zeneli", Bulurat, Catistë, Dervičan, Dhoskat, Frashër, Fushë-Bardhë, Goranxi, Golem, Hllomo, Hashtovë dhe Humelicë, (A-H)», Y. 1961, pp. 1-263.

ARKIVI QENDROR I SHTETIT (AQSH), AF 495 - Komisioni i Planit të Shtetit, F. 100, «Libri punuar nga ana e këtij Komisioni me të dhëna mbi numrin e ndërmarrjeve sipas ministrive për vitet 1960-1968», Y. 1968, pp. 1-69.

ARKIVI QENDROR I SHTETIT (AQSH), AF 490 - Këshilli i Ministrave, F. 469, «Dekrete të Presidiumit të Kuvendit Popullor mbi ndarjen administrative tokësore të RPSH dhe vendim i Këshillit të Ministrave, mbi ndryshime në kategorizimin e disa qyteteve», Y. 1970, pp. 1-103.

ARKIVI QENDROR I SHTETIT (AQSH), AF 490 - Këshilli i Ministrave, F. 148, «Relacion i Ministrisë së Bujqësisë, mbi krijim dhe bashkim ndërmarrjesh të sistemit të Ministrisë së Bujqësisë, së bashku me vendimet përkatëse», Y. 1970, pp. 1-7.

ARKIVI QENDROR I SHTETIT (AQSH), AF 499 - Ministria e Ndërtimit, F. 174, «Rregullore e Ministrisë së Ndërtimit, mbi hartimin e zbatimin e planeve rregulluese të fshatrave dhe ndërmarrjeve bujqësore shtetërore», Y. 1973, pp. 1-9.

ARKIVI QENDROR I SHTETIT (AQSH), ARKIVI SHTETËROR VENDOR (ASHV) GJIROKASTËRS, AF 1 - Komiteti Ekzekutiv i Këshillit Popullor të Rrethit Gjirokastër, F. 471, «Studim i Komitetit Ekzekutiv të Rrethit mbi ndarjen e Ndërmarrjes Bujqësore "Muzafer Asqeri"», Y. 1978, pp. 1-13.

ARKIVI QENDROR I SHTETIT (AQSH), ARKIVI SHTETËROR VENDOR (ASHV) GJIROKASTËRS, AF 1 - Komiteti Ekzekutiv i Këshillit Popullor të Rrethit Gjirokastër, F. 424, «Raportet vjetore, tipi i lartë, Grapsh, Vrisedra, Asim Zeneli, Misto Mamo Picar, Mashkullor, Pogon, Zagori përmbledhëset e Kooperativave, Ndërmarrjeve Bujqësore, Stacionit të Makinave dhe Traktoreve, Pyjore, Drejtoria e ujrave, ndermaria e grumbullimit, Ekonomia e Arsimit, Ekonomia e mëndafshit», Y. 1980, 15 voll.

ARKIVI QENDROR I SHTETIT (AQSH), ARKIVI SHTETËROR VENDOR (ASHV) GJIROKASTËRS, AF 1 - Komiteti Ekzekutiv i Këshillit Popullor të Rrethit Gjirokastër, F. 77, «Relacion për ndarjen administrative të Këshillit Popullor të fshatit të bashkuar "Muzafer Asqeri"», Y. 1983, pp. 1-2.

ArchistoR architettura storia restauro - architecture history restoration

Anno XI (2024) n. 21

ISSN 2384-8898

archistor.unirc.it

direttivo.archistor@unirc.it

