15|2025

a cura di
Aloisio Antinori
Francesco Guidoboni
Tommaso Manfredi

GIOVANNI NICCOLÒ SERVANDONI (1695-1766)

Un architecte cosmopolite à l'aube des Lumières



ArcHistoR EXTRA

ISBN 978-88-85479-14-24 ISSN 2384-8898

www.archistor.unirc.it

Giovanni Niccolò Servandoni (1695-1766). Un architecte cosmopolite à l'aube des Lumières
A cura di Aloisio Antinori, Francesco Guidoboni, Tommaso Manfredi
ArcHistoR EXTRA 15 (2025), supplemento di ArcHistoR 20/2023

International Scientific Committee
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 Oechslin, José Luis Sancho, Dmitrij O. Švidkovskij

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

Journal manager
Giuseppina Scamardì

Graphic layout
Nino Sulfaro

Editor
Tommaso Manfredi

Layout editor
Giuliana Randazzo

All articles in this volume have undergone a double-blind peer review process

Published by Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria
Laboratorio CROSS - Storia dell'architettura e restauro

ISSN 2384-8898
ISBN 978-88-85479-14-2

This work is licensed under a Creative Commmons Attribution-NonCommercial 2.0 Generic License



GIOVANNI NICCOLÒ SERVANDONI (1695-1766)

Un architecte cosmopolite à l'aube des lumières

a cura di Aloisio Antinori, Francesco Guidoboni, Tommaso Manfredi

GIOVANNI NICCOLÒ SERVANDONI (1695-1766)
UN ARCHITETTO COSMOPOLITA ALL'ALBA DELL'ILLUMINISMO

Aloisio Antinori, Francesco Guidoboni, Tommaso Manfredi | *Introduzione*
Introduction 2

I. Servandoni et la culture architecturale dans l'Europe des capitales | *Servandoni e la cultura architettonica nell'Europa delle capitali*

Francesco Guidoboni | *All'ombra dell'Accademia: la carriera di Servandoni architetto a Parigi* | *À l'ombre de l'Académie: la carrière d'architecte de Servandoni à Paris* 10

Aloisio Antinori | *Rome 1719. La scène architecturale au temps du séjour de Servandoni* | *Roma 1719. La scena architettonica al tempo del soggiorno di Servandoni* 46

Tommaso Manfredi | *Les architectes français à Rome et l'Académie de France au temps du directeur Charles-François Poerson* | Gli architetti francesi a Roma e l'Académie de France al tempo del direttore Charles François Poerson 64

Daniel Rabreau | *De Versailles à Paris, ville capitale (1748-1764). Le goût moderne «à la grecque», moralisé par les Lumières* | Da Versailles a Parigi, città capitale (1748-1764). Il moderno gusto "à la grecque" moralizzato dall'Illuminismo 84

Janine Barrier | *L'Angleterre et les architectes français au XVIII^e siècle* | *L'Inghilterra e gli architetti francesi nel XVIII secolo* 122

II. Servandoni artiste européen | *Servandoni artista europeo*

Jean-François Cabestan | *Le cas de la maison Servandoni: un immeuble parisien?* *Il caso della maison Servandoni: un edificio parigino?* 168

Giuseppina Raggi | *Giovanni Niccolò Servandoni a Lisbona* | *Giovanni Niccolò Servandoni à Lisbonne* 214

Clare Hornsby | *Servandoni in England. Drawings for an Unexecuted Palladian Pavilion for Sir Francis Dashwood at West Wycombe Park* | Servandoni en Angleterre. Dessins pour un pavillon palladien jamais réalisé pour Sir Francis Dashwood à West Wycombe Park 244

Dirk van de Vijver | *Servandoni, le* Vitruvius Britannicus *et les sources anglaises dans l'architecture des Pays-Bas autrichiens* | *Servandoni, il* Vitruvius Britannicus *e le fonti inglesi nell'architettura dei Paesi Bassi austriaci* 266

Joke Bungeneers Koen De Vlieger-De Wilde, Serge Migom | *Servandoni à Hingene: la transformation du château d'Ursel en une résidence à la mode* |*Servandoni a Hingene: la transformazione del castello d'Ursel in una residenza alla moda* 288

Armando Fabio Ivaldi | *Servandoni scenografo e le feste imperiali viennesi del 1760* | *Giovanni Niccolò Servandoni, décorateur et les fêtes impériales viennoises de 1760* 306

III. Annexe | *Appendice*

Francesco Guidoboni | *Da Firenze all'Europa: cronologia dell'itinerario architettonico di Servandoni* | *De Florence à l'Europe: chronologie de l'itinéraire architectural de Servandoni* 326

Ce livre est dédié à la mémoire d'Aloisio Antinori et de Janine Barrier
Questo libro è dedicato alla memoria di Aloisio Antinori e di Janine Barrier



Portrait (autoportrait ?) de Giovanni Niccolò Servandoni, avant 1750, huile sur toile. Versailles, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, MV 5826; INV. 668; B 104.



Jean-François-Gille Colson, portrait de Giovanni Niccolò Servandoni (1695-1766), vers 1760, huile sur toile. Paris, Musée Carnavalet - Histoire de Paris, inv. P2836.

ArcHistoR EXTRA 15 (2025)

Supplemento di ArcHistoR 20/2023

DOI: 10.14633/AHR456

ISSN 2384-8898

ISBN 978-88-85479-14-2

Introduzione | Introduction

Aloisio Antinori, Francesco Guidoboni, Tommaso Manfredi

Alla fine degli anni settanta del Novecento, quando Joseph Rykwert decise di dedicare a Giovanni Niccolò Servandoni (1695-1766) alcune pagine di un capitolo del suo volume sugli architetti del Settecento (*The first moderns. The architects of the eighteenth century*, Cambridge Mass., 1980), egli dovette misurarsi con un soggetto storico dai contorni ancora problematici e nebulosi. Sulla vita e sulle opere di Servandoni, infatti, in quel tempo, Rykwert non poteva conoscere molto di più di quanto ne avevano scritto – pochi anni dopo la sua morte – Jacques-François Blondel nel prologo al *Cours d'architecture* (Paris, 1771), Pierre-Jean Mariette nell'*Abecedario*, pubblicato postumo da Philippe de Chennevières e Anatole de Montaiglon (Paris, 1853-1862), Denis Pierre Jean Papillon de la Ferté nell'*Extrait des différents ouvrages publiés sur la vie des peintres* (Paris, 1776), Francesco Milizia nelle *Memorie degli architetti antichi e moderni* (Parma, 1781) e, soprattutto, Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville nelle *Vies des fameux architectes depuis la renaissance des arts* (Paris, 1787). Su Servandoni architetto, in particolare, nessun autorevole giudizio critico era stato espresso dopo quello di Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy nell'*Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes du XI^{e} siècle jusqu'à la fin du XVIII^{e}* (Paris, 1830).
Di Servandoni si sapeva che era nato a Firenze e si riteneva indubitabile che durante i suoi anni giovanili avesse trascorso qualche tempo a Roma. Di questo soggiorno, tuttavia, non si conosceva assolutamente nulla: il suo apprendistato come pittore presso Giovanni Paolo Panini, ripetutamente

ricordato come un fatto storico certo, era in realtà una congettura basata su labili indizi; e sul suo primo avvicinamento all'architettura il mistero era così fitto che Blondel e poi Quatremère de Quincy gli attribuirono come maestro un fantomatico Jean-Joseph de Rossi, identificabile probabilmente in Giuseppe Ignazio Rossi o Del Rosso, fiorentino anch'egli e documentato a Roma nello stesso periodo, ma più giovane di lui di quasi un anno.
Si aveva nozione che Servandoni fosse arrivato a Parigi nel 1724. Ma era avvolto nell'oscurità il suo primo soggiorno londinese nel 1721-1723 (salvo che per un vago accenno del *Mercure de France*): una lacuna persino più grave di quella relativa alle circostanze della sua formazione romana. Anche sul viaggio che nel 1745-1746 l'aveva condotto a Bordeaux e poi nella penisola iberica, le notizie erano frammentarie e confuse, e lo stesso può dirsi per il lungo periodo da lui trascorso nei Paesi Bassi austriaci e poi a Vienna tra il 1759 e il 1762.
A fronte di un profilo biografico così lacunoso e di una totale assenza di argomentazioni tematiche, lo sforzo compiuto da Rykwert per rileggere in chiave originale l'opera architettonica di Servandoni appariva quanto mai ammirevole. Rykwert pose la questione in questi termini: Servandoni era approdato a Parigi alla fine della *Régence*, trovandola già dominata dal gusto *rocaille* (e conseguentemente inserito nel capitolo *The Pleasures of Freedom*). Tuttavia, proprio quando, nei primi anni Trenta, tale gusto era al culmine, per un'opera importante come il *grand portail* della chiesa di Saint-Sulpice egli aveva proposto progetti di tutt'altro orientamento stilistico, saldamente ancorati alla tradizione classica. Tanto che, sul finire del secolo, si era cominciato ad attribuire a quest'opera un'accezione profetica, in anticipo di almeno vent'anni sul mutamento del gusto sopraggiunto nel sesto decennio rivolto al recupero della *buona* architettura antica, nella sua espressione più alta: quella greca.
Quatremère de Quincy scriveva «On dirait, en voyant cet ordre dorique [du rez-de-chaussée], que Servandoni aurait eu quelque avant goût du dorique des temples grecs, dont il est cependant très douteux qu'il ait pu avoir à cette époque une connaissance positive». Queste parole esprimevano l'essenza di quella che nel 1830 era ormai la lettura dominante dell'opera di Servandoni in Saint-Sulpice, ma lasciavano al tempo stesso trapelare l'imbarazzo dell'autore di fronte alla difficoltà di conciliare tale lettura con un'interpretazione dei fatti storicamente fondata. Tuttavia, come rimarcato da Rykwert, l'interpretazione della facciata di Saint-Sulpice «as the first monument of neoclassicism in France, marking the restoration of the "true taste of the ancients"» giunse pressoché inalterata fino alla seconda metà del secolo scorso.
Toccò appunto a Rykwert il compito di mettere per la prima volta radicalmente in discussione questa tesi. Rinunciando definitivamente a considerare Servandoni un anticipatore del neoclassicismo, Rykwert ritenne di poter ricondurre i suoi progetti per Saint-Sulpice nell'alveo dello sviluppo storico dell'architettura francese a partire dal Seicento, e cercò di metterne in evidenza il rapporto con la lezione di Claude Perrault:

«St. Sulpice was conceived in the shadow of the Mansart *agence* […]. But the spirit to which Servandoni appealed was Perrault's». E più avanti: «Servandoni is much more directly [than Meissonier] the successor of Perrault. The use of the orders from Perrault's book, the exaltation of the coupled columns supporting their straight entablature, the appeal to a conventionalized, a schematized and an unspecific antiquity is Perrault's heritage».
Nel corso dei quattro decenni successivi all'uscita del libro di Rykwert, e particolarmente negli ultimi venticinque anni, gli studi su Servandoni si sono moltiplicati, e molte nuove conoscenze sono state via via acquisite specialmente sul periodo della sua formazione, sulle circostanze dei suoi numerosi viaggi e su alcune delle sue realizzazioni meno note.
Una tappa decisiva di questo percorso fu – dopo gli studi di Colette di Matteo, di Christel Heybrock e di Jérôme de La Gorce, dedicati prevalentemente al Servandoni scenografo – la tesi di dottorato di Clare Hornsby su *The life and work of Giovanni Niccolò Servandoni (1695-1766)* (Bristol University, 1989), che fece riemergere diversi importanti documenti relativi alla biografia dell'artista e in particolare alla sua attività come decoratore e architetto. Sebbene rimasta inedita, la tesi di Hornsby, che per la prima volta proponeva un'indagine integrata su tutti gli ambiti dell'opera di Servandoni, attrasse l'attenzione della comunità scientifica e contribuì a suscitare nei confronti del tema un interesse nuovo, che diede poi i suoi frutti nel corso del decennio successivo. Per quanto riguarda in particolare Servandoni progettista di architetture non effimere, vanno almeno ricordati, di quel periodo, la monografia di Walter d'Hoore su *Le Palais d'Egmont-Arenberg à Bruxelles* (Louvain-la-Neuve, 1991), che presentò numerosi disegni di Servandoni all'epoca ancora inediti, lo studio di Michel Portal sulla piazza di Saint-Sulpice, apparso in *L'urbanisme parisien au siècle des Lumières* (Paris, 1997), e ancora il capitolo sulla presenza degli architetti francesi nei Paesi Bassi austriaci (1714-1797) pubblicato da Dirk Van de Vijver nel volume *Architecture du XVIII^e siècle en Belgique* (Bruxelles, 1998).
In anni più recenti, la bibliografia su Servandoni architetto si è arricchita di due nuovi importanti contributi. Alla metà dello scorso decennio apparve la monografia di Mathieu Lours su *Saint-Sulpice, l'église du Grand-Siècle* (Paris, 2014), in cui l'autore ripercorre la vicenda costruttiva della chiesa parigina soffermandosi lungamente sulla fase del cantiere servandoniano. Quasi contemporaneamente alla pubblicazione dello studio di Lours, Francesco Guidoboni presentò la sua dissertazione dottorale – in cocutela tra le università della Sapienza e della Sorbonne – su *Giovanni Niccolò Servandoni (1695-1766), architetto.* Prendendo le mosse dai problemi che l'indagine di Clare Hornsby aveva lasciato in sospeso, Guidoboni si preoccupò di collocare la figura di Servandoni nel contesto delle vicende artistiche e socio-politiche dell'Europa del tempo, puntando in particolare l'attenzione sul periodo della sua formazione, che era ancora misconosciuto, e sulle circostanze che, nell'arco di un quindicennio, determinarono nei confronti del suo lavoro di architetto prima l'entusiastico apprezzamento e poi il repentino disinteresse della grande committenza parigina. I risultati di queste

ricerche furono notevoli: basti citare il riscontro documentale della presenza, nel corso del 1719, di Servandoni a Roma, dove il giovane artista entrò per la prima volta in contatto con esponenti della cerchia di Lord Burlington, avviando quel rapporto con i neopalladiani inglesi che si consolidò poco tempo dopo a Londra, e che appare oggi di fondamentale importanza per comprendere l'origine del linguaggio architettonico "fuori contesto" che egli adottò una volta giunto a Parigi.
Pur rimasta anch'essa inedita la tesi di Francesco Guidoboni ha dato impulso a due eventi scientifici che hanno contribuito a diffondere la conoscenza dell'opera di Servandoni al di là della cerchia ristretta degli specialisti: il convegno *Servandoni et son temps. Architecture, peinture, spectacles* (Paris, INHA, 27-29 giugno 2016), organizzato dallo stesso Guidoboni e da Jérôme de La Gorce, i cui contributi più spiccatamente dedicati alla pittura e alla scenografia sono confluiti negli atti pubblicati a cura di de La Gorce (*Servandoni et son temps*, Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles, 22, 2022), e l'esposizione *Giovanni Niccolò Servandoni (1695-1766). Schilder, Decorateur, Architecte* (Anversa, Castello di Hingene, 15 maggio - 15 agosto 2016), il cui catalogo, curato da Guidoboni e Serge Migom (Antwerp, 2016), è fino ad oggi il solo testo a stampa che proponga, seppure in modo sintetico, un esame dell'intero percorso artistico di Servandoni, compreso quello di scenografo, recentemente approfondito dalla pubblicazione specialistica di Michèle Sajous D'Oria, *Servandoni, maître des machines* (Classiques Garnier, Paris, 2022).
Rispetto a tale quadro storiografico la presente pubblicazione, contenente alcuni contributi presentati al citato convegno parigino del 2016, intende focalizzare gli aspetti chiave della personalità di Servandoni architetto in rapporto all'evoluzione della cultura artistica in cui essa si sviluppò progressivamente.
La prima parte, *Servandoni et la culture architecturale dans l'Europe des capitales*, definisce la formazione e la prima attività di Servandoni tra Firenze, Roma, Parigi e Londra come chiave di analisi e interpretazione dei rispettivi contesti artistici e culturale fuori e dentro il sistema accademico. In particolare, Francesco Guidoboni (*All'ombra dell'Accademia: la carriera di Servandoni architetto a Parigi*) ricostruisce l'approccio di Servandoni a Parigi come architetto forestiero e il suo successivo difficile rapporto con l'ambiente accademico e con la gerarchia professionale. Aloisio Antinori (*Rome 1719. La scène architecturale au temps du séjour de Servandoni*) definisce la committenza e l'ambito professionale dell'architettura romana durante il suo breve soggiorno. Tommaso Manfredi (*Les architectes français à Rome et l'Académie de France au temps du directeur Charles-François Poerson*), esplora le modalità e le dinamiche del perfezionamento disciplinare dei giovani architetti francesi a Roma dentro e fuori l'Académie de France al tempo dell'esperienza romana di Servandoni e più in generale del direttorato di Charles-François Poerson. Sempre con l'obiettivo di ricostruire il contesto culturale architettonico intorno a Servandoni, Daniel Rabreau (*De Versailles à Paris, ville capitale (1748-1764). Le goût moderne «à la grecque», moralisé par les Lumières*) raffronta le connotazioni

progettuali della chiesa di Saint-Sulpice all'affermazione del gusto "alla greca" a Parigi nel contesto evolutivo dell'estetica architettonica nel regno di Luigi XV. Altrettanto fa Janine Barrier (*L'Angleterre et les architectes français au XVIIIe siècle*) rapportando il soggiorno inglese di Servandoni alle esperienze di alcuni architetti francesi come Georges-François Blondel, Pierre Patte, Julien-David Le Roy e, soprattutto, Charles-Louis Clérisseau.
La seconda parte (*Servandoni artiste européen*) si prefigge di delineare per la prima volta la figura di Servandoni come architetto europeo a scala interdisciplinare attraverso episodi chiave della sua carriera. Jean-François Cabestan (*Le cas de la maison Servandoni: un immeuble parisien?*) ricostruisce le fasi dell'ideazione e della realizzazione dell'imponente edificio in cui risiedette in piazza Saint-Sulpice come prototipo di immobile d'affitto parigino, e al tempo stesso microcosmo autorappresentativo. Giuseppina Raggi (*Giovanni Niccolò Servandoni a Lisbona)* ne ricostruisce il soggiorno a Lisbona, nell'ambito della strategia di affermazione a scala europea per assolvere il ruolo di architetto regio per progetti architettonici di varia accezione, stabili ed effimeri. Clare Hornsby (*Servandoni in England and a neo-Palladian pavilion for Sir Francis Dashwood*), attribuisce a Servandoni una serie di disegni per la residenza di campagna di Sir Francis Dashwood (1708-1781) analizzandoli rispetto ad altri suoi progetti inglesi e a progetti di altri architetti per lo stesso committente, e in generale alla cultura architettonica inglese contemporanea. Dirk van de Vijver (*Servandoni, le Vitruvius Britannicus et les sources anglaises dans l'architecture des Pays-Bas autrichiens*) propone l'esperienza di Servandoni nei Paesi Bassi come chiave di lettura dell'influenza del neopalladianesimo britannico. Joke Bungeneers, Koen De Vlieger-De Wilde, Serge Migom (*Servandoni en Flandre: le château d'Ursel à Hingene*) perseguono lo stesso obiettivo rispetto alla Fiandra attraverso la presenza di Servandoni nel castello d'Ursel a Hingene. Infine Armando Fabio Ivaldi (*Servandoni scenografo e le feste imperiali viennesi del 1760*) attraverso gli apparati festivi messi in opera per la corte imperiale a Vienna focalizza un aspetto prioritario della sua connotazione professionale come architetto internazionale.
La terza parte, curata in forma di appendice da Francesco Guidoboni (*Da Firenze all'Europa: cronologia dell'itinerario architettonico di Servandoni*) offre un esaustivo quadro cronologico dell'articolata carriera di Servandoni supportata dall'elenco delle sue opere, che conferisce al volume il valore aggiunto di un compendio monografico.



I. SERVANDONI ET LA CULTURE ARCHITECTURALE DANS L'EUROPE DES CAPITALES

I. SERVANDONI E LA CULTURA ARCHITETTONICA NELL'EUROPA DELLE CAPITALI

ArcHistoR EXTRA

a cura di Aloisio Antinori,
Francesco Guidoboni,
Tommaso Manfredi



À l'ombre de l'Académie: La carrière d'architecte de Servandoni à Paris

Francesco Guidoboni (Pôle Sauvegarde et Transmissions des Patrimoines, Département des Yvelines)

La figure de Servandoni illustre les difficultés rencontrées par un architecte étranger dans la France du XVIII^e^ siècle. D'origine italienne, il s'impose comme décorateur grâce au prestige des artistes transalpins, mais cette même origine lui ferme les portes de l'Académie royale d'Architecture, indispensable pour accéder aux concours officiels et aux grandes commandes. Son style, influencé par le classicisme florentin et le palladianisme anglais, d'abord salué comme un retour au classicisme en réaction au goût de la rocaille, est perçu, à partir de 1750, comme étranger à la culture architecturale française. Servandoni doit alors se confronter à de nouveaux et d'anciens modèles qui s'imposent sur la scène parisienne : d'un côté, la colonnade du Louvre, qui vient d'être dégagée et restaurée ; de l'autre, les constructions inspirées du goût à la grecque. Sa façade de Saint-Sulpice est alors mise en parallèle avec celles des églises Sainte-Geneviève de Soufflot et de la Madeleine de Contant d'Ivry, qui proposent le temple antique comme solution pour la façade religieuse — en net contraste avec le double loggiato superposé de Saint-Sulpice. En l'absence de formation académique et de compétences techniques suffisantes, notamment en ingénierie, Servandoni est écarté des grands chantiers parisiens et ne parvient pas à se réintégrer après un long séjour à l'étranger. Malgré cet échec, il joue un rôle clé dans la transition vers le néoclassicisme en France, préparant la voie à une nouvelle génération d'architectes comme Chalgrin, De Wailly, Peyre ou Boullée.

GIOVANNI NICCOLÒ SERVANDONI (1695-1766).
UN ARCHITETTO COSMOPOLITA ALL'ALBA
DELL'ILLUMINISMO

www.archistor.unirc.it

ArcHistoR EXTRA 15 (2025) ISSN 2384-8898
Supplemento di ArcHistoR 20/2023 ISBN 978-88-85479-14-2
DOI:10.14633/AHR457

All'ombra dell'Accademia: la carriera di Servandoni architetto a Parigi

Francesco Guidoboni

La formazione come pittore e decoratore

Nato a Firenze nel 1695, Giovanni Niccolò Servandoni (fig. 1), si forma a Roma sotto la guida del pittore paesaggista Giovanni Paolo Panini, entrando in contatto con l'ambiente stimolante di Palazzo Firenze e dello studio di Benedetto Luti[1]. Figura emblematica dell'artista europeo del XVIII secolo, Diderot lo definisce un «grand machiniste, grand architecte, bon peintre, sublime décorateur»[2], riconoscendo in lui una vocazione interdisciplinare che possiamo paragonare a quella di Filippo Juvarra. L'ambizione lo spinge, già in giovane età, a peregrinare in tutta Europa – dall'Inghilterra alla Francia, dalla Spagna al Portogallo, dall'Impero austriaco ai principati tedeschi –, dove affronta le stesse difficoltà di Juvarra nell'affermarsi come architetto di corte. Tuttavia, mentre Juvarra, dopo aver lavorato per numerosi sovrani europei, viene nominato «Primo Architetto Civile» del regno sabaudo, Servandoni non riuscirà mai a ottenere l'incarico di *Architecte du Roi*.

Giunto a Parigi nel 1724, dopo aver trascorso tre anni a Londra, Servandoni riesce, grazie alla protezione del conte di Maurepas, a costruire rapidamente una carriera brillante all'interno dell'*Opéra*,

1. Guidoboni 2014b.
2. Assezat 1876, p. 304.

dove nel 1726 viene nominato *premier décorateur*[3]. Le sue straordinarie capacità di macchinista gli assicureranno un successo tale che nel 1731, per volere del duca d'Antin, è ricevuto all'interno dell'*Académie Royale de Peinture et Sculpture* di Parigi[4]. Il suo *morceau de réception* all'accademia – una veduta con rovine nello stile di Panini – è ancora oggi conservato nella collezione dell'*École des Beaux-Arts* di Parigi[5].

Nel giugno del 1731, il *Mercure de France* riferisce che, al momento della sua ammissione all'interno dell'istituzione, egli stava lavorando a un «plan, profil et élévation d'une église, avec tout le développement, en dessin et en relief», sperando che il risultato di questo lavoro gli permettesse di essere accolto anche all'*Académie Royale d'Architecture*[6]. Servandoni si sentiva legittimato nel campo dell'architettura – la *Mère des Arts*, come la definisce Diderot – poiché le sue scenografie, molto apprezzate dalla Corte e dagli *amateurs*, erano realizzate secondo le regole della prospettiva e del progetto architettonico, eredità della sua formazione a Roma e a Londra[7].

Le sue qualità di architetto erano già state riconosciute dal *Mercure de France* nel gennaio 1730, dove si legge: «comme l'architecture est son principal talent, et qu'il y donne toute son attention, il a composé toutes ses décorations avec tant d'étude et d'art, qu'elles peuvent être toutes mises réellement à exécution, selon les dispositions les plus exactes, et les règles les plus justes de l'architecture»[8].

Da più di un anno, infatti, Servandoni stava lavorando, «su ordine della Corte», al suo primo vero progetto architettonico: il disegno per «une nouvelle église aux Grands Augustins»[9]. Si trattava probabilmente di una commissione voluta da Luigi XV per la ricostruzione di un antico complesso monastico lungo la Senna, che comprendeva il convento dei *Grands Augustins* e la sede dell'*Ordre Royal du Saint-Esprit*. Nel 1726, il sovrano aveva incaricato il ministro Maurepas – che ricopriva allora la carica di segretario dell'Ordine – di trovare alcuni artisti a cui affidare il progetto di ristrutturazione della

3. *Mercure de France*, ottobre 1726, p. 2342; Mariette 1858-1859.

4. De Montaiglon 1875-1892, V, 1883, pp. 83, 87; Bouché 1910, p. 124.

5. *Paysage avec ruines, morceau de réception de M. Servandoni à l'Académie de Peinture et Sculpture*, 1731, olio su tela. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts (ENSBA), cm 260x195, inv. Louvre 667.

6. *Mercure de France*, giugno 1731, p. 1342.

7. Guidoboni 2014b.

8. *Mercure de France*, gennaio 1730, pp. 145-151. Vedi anche: *Mercure de France*, dicembre 1730, p. 2935: «[ses] décorations […] ont été généralement applaudies et reconnues possibles dans l'exécution réelle, selon les règles de l'architecture».

9. *Mercure de France*, gennaio 1730, pp. 145-151. Vedi anche: Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, A 21 Bü 625, *Mémoire des ouvrages faits par le Chevalier Servandoni*, s.d. [1763].

chiesa gotica, ritenuta ormai segnata dal «mauvais goût du siècle où elle avait été bâtie»[10]. Maurepas aveva proposto i nomi di Giovanni Niccolò Servandoni e Juste-Aurèle Meissonier[11], che aveva già raccomandato come decoratori nel cantiere di Saint-Sulpice. È utile ricordare che nel 1726, grazie al sostegno di Maurepas, i due artisti avevano ottenuto le cariche vacanti alla morte di Jean Berain: Meissonier era diventato *dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi*, mentre Servandoni era stato nominato *premier décorateur de l'Opéra*[12]. Se i disegni di Meissonier per il complesso dei *Grands Augustins* sono ancora conservati nella collezione del *Victoria and Albert Museum* di Londra[13], quelli di Servandoni sono andati perduti. Tuttavia, il complesso conventuale non verrà mai ricostruito e il cantiere si limiterà a lavori di riparazione e decorazione, effettuati a partire dal 1731 dal padre agostiniano Nicolas Bourgeois.

Poco tempo dopo, Servandoni riceve l'incarico di decorare la sede di un altro ordine religioso che seguiva ugualmente la regola di Sant'Agostino: il convento di Sainte-Croix-de-la-Bretonnerie, oggi distrutto, situato nel quartiere del Marais, all'imbocco della via omonima.

La notizia necrologica di Servandoni menziona, tra le opere da lui realizzate, «une fontaine ornée de colonnes, dans le cloître de Sainte-Croix-de-la-Bretonnerie»[14], mentre un manoscritto conservato a Stoccarda rivela che aveva anche partecipato alla decorazione pittorica della «grande salle du couvent»[15], ossia del refettorio «grand et propre» che «n'a rien qui sent le monachisme»[16]. Un disegno a matita, inchiostro e acquerello, oggi conservato nella collezione della *Bibliothèque nationale de France*[17], rappresenta in prospettiva la fontana progettata da Servandoni per il vestibolo del refettorio del convento (fig. 2). Si tratta di un vero e proprio ninfeo allestito all'interno di una nicchia incrostata di conchiglie e *rocailles*, decorato con mostri, divinità marine, mascheroni e ghirlande di conchiglie, e sormontato da una volta a botte cassettonata. Antoine Joseph Dezallier d'Argenville de-

10. Piganiol de la Force 1742, VI, p. 170.

11. Per un approfondimento sulla figura di Meissonnier, si veda Fuhring 1999.

12. Guidoboni 2014c.

13. Victoria & Albert Museum, *Projet de Meissonier pour le palais et l'église des Grands Augustins de Paris, siège de l'Ordre du Saint-Esprit*, elevazione e sezione longitudinale, 1726, cat. 9085. *Cf*. Garms 1967, figg. 5 e 6.

14. *Nécrologe*, 1767, p. 98. Non si conosce la data dell'intervento di Servandoni nel convento di Sainte-Croix-de-la-Bretonnerie, ma possiamo ipotizzare che sia tra il 1730 e il 1744.

15. Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, *Mémoire des ouvrages*, cit. *supra* alla nota 9.

16. Piganiol de la Force 1742, IV, p. 180; Lefeuve 1873, I, pp. 438-439.

17. Jean-Nicolas Servandoni (attr.), *Fontaine dans le passage de Sainte-Croix-de-la-Bretonnerie*, disegno, matita e acquerello. Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), Estampes et photographie, Va 247 (F)- FOL.



Figura 1. Jean-François Colson, ritratto di Giovanni Niccolò Servandoni, incisione di Simon Charles Miger.

scrive questa fontana come un «lavoir en forme de demi-cercle, dont les colonnes et tous les autres ornements sont de différents marbres et de métal doré […]», aggiungendo che «est plus beau qu'il ne convient et serait mieux placé dans quelques bosquets des jardins de Versailles que dans une maison religieuse»[18]. Due ulteriori disegni, attribuiti da Jérôme de La Gorce all'*atelier* di Servandoni, conservati oggi negli *Archives nationales*, sono stati identificati come gli studi preparatori per una prospettiva dipinta che l'artista avrebbe probabilmente realizzato sul muro perimetrale del cortile del convento[19].

Nel 1730, Louis Petit de Bachaumont scrive che «le Sieur Servandoni architecte italien fort habile, […] cherche de travailler en architecture pour se donner de la réputation»[20]. In quel periodo, infatti, Servandoni stava preparando «le modèle d'un Temple fait par coupe des pierres, au nombre de plus de 5.000, toutes ses parties se soutenant par la coupe des pierres», ovvero il progetto di una chiesa – oggi non identificata – «entièrement réalisée en coupe de pierre»[21], cercando di mettere in mostra le sue capacità nell'arte della stereotomia. «Et encore au château de Trenel», la duchessa d'Orleans lo aveva incaricato di «plusieurs ouvrages que tous les princes du sang et seigneurs de la cour ont vu avec une singulière attention»[22]. Inoltre, il *Mercure de France* di dicembre 1730 informa che Servandoni aveva da poco presentato alla corte il progetto per il «nouveau théâtre de l'Opéra, dans la rue Saint Nicaise […] [dont] la principale entrée est la place du Carrousel»[23], sottolineando che «tous ces dessins et modèles qui lui ont été ordonnés par la Cour, ont attiré chez lui grand nombre de seigneurs et curieux de distinction, qui l'ont honoré de leurs applaudissements»[24].

Che Servandoni cercasse di legittimare il suo ruolo di architetto è evidente. Per chi, come lui, non aveva seguito il percorso formativo tradizionale all'interno dell'*Académie Royale d'Architecture*, intraprendere la carriera di architetto al di fuori di tale istituzione non era semplice. Grazie alle sue

18. Piganiol de la Force 1742, IV, pp. 179-180; *cf*. Dezallier d'Argenville 1749, p. 137.

19. de La Gorce, Jugie 2010, cat. 47-48.

20. BnF, Arsenal, Ms 4041, *Mémoire de Louis Petit de Bachaumont*, fol. 59 e sgg.

21. *Mercure de France*, dicembre 1730, p. 2935 (29 dicembre).

22. *Ibidem.* Si trattava probabilmente di un ciclo decorativo, oggi perduto, realizzato nell'appartamento che Françoise Marie de Bourbon, duchessa d'Orléans, occupava all'interno del convento della Madeleine de Traisnel, rue de Charonne. Servandoni è protetto in questi anni dai duchi d'Orléans, per cui lavora come decoratore. Bibliothèque historique de la Ville de Paris (BHVP), CP 4539, *Comptes du duc d'Orléans, Alphabétique pour les gratifications de l'année 1733,* «Peintre n° 92, Servandoni».

23. *Mercure de France*, dicembre 1730, p. 2935; Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, *Mémoire*, cit. *supra* alla nota 9.

24. *Ibidem.*

capacità di pittore e decoratore, non aveva avuto difficoltà a essere accolto all'*Académie de Peinture et Sculpture*. Tuttavia, le due accademie erano fortemente separate all'epoca e i membri di una potevano difficilmente aspirare a diventare membri dell'altra. Solo con la diffusione dell'idea di "architecture au pinceau" nella seconda metà del secolo, artisti come Charles-Louis Clérisseau o Charles de Wailly riusciranno a essere ammessi in entrambe le accademie[25].

Pur non essendo membro dell'*Académie Royale d'Architecture*, Servandoni aggiungeva spesso accanto alla sua firma la dicitura *Peintre et Architecte du Roi*, una carica riservata ai soli accademici. L'obiettivo era quello di mascherare il suo vero *status*, con la speranza di essere presto accolto all'interno dell'istituzione. Per raggiungere questo scopo, Servandoni si teneva costantemente aggiornato sulle attività degli allievi dell'accademia, cercando di emularne il lavoro. Ad esempio, in risposta al concorso per il *Grand Prix* del 1730, che richiedeva «un dessein d'arc de triomphe de quinze à dix-huit toises de face»[26], Servandoni presenta un proprio progetto per «un arc de triomphe à la Porte de la Conférence»[27]. È noto che in questa occasione furono inviati numerosi progetti al *Bureau des Bâtiments du Roi,* alcuni dei quali sono ancora conservati nella collezione della *Bibliothèque nationale*[28]. Tuttavia, in assenza di elementi di riconoscibilità evidenti, è estremamente difficile attribuire questi disegni a Servandoni.

Nel 1737, mentre l'accademico Jean-Baptiste Marteau[29] – spinto dal rinnovato interesse dell'*Académie d'Architecture* per la basilica di San Pietro in Vaticano[30] – lavora all'edizione di una *description abrégée de l'église de Saint-Pierre à Rome*[31], Servandoni pubblica, in collaborazione con Pierre-Jean Mariette, un libretto dedicato alla storia della basilica papale «depuis sa fondation jusquà l'achèvement du chantier», corredato da un rilievo disegnato da Jacques-François Blondel[32].

25. Érouart 1982.

26. Lemonnier 1911-1929, V, 1918, p. 56 [1730].

27. *Mercure de France*, dicembre 1730, p. 2935.

28. Fossier 1997.

29. Marteau ottiene il *Premier grand prix de Rome* al concorso accademico del 1731 e soggiorna a Roma dal 1731 al 1737.

30. L'Accademia aveva commissionato il rilievo della basilica di San Pietro a Roma a d'Aviler nel 1680 (Lemonnier 1911-1929, I, 1911, p. 300) e a Desgodetz nel 1708 (Lemonnier 1911-1929, III, 1913, p. 300). Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts (ENSBA), inv. Mu 7779, Augustin Charles d'Aviler, *Plan de Saint-Pierre de Rome*.

31. Lemonnier 1911-1929, V, 1918, p. 210 [1737], p. 235 [1738]. Il rilievo della basilica di San Pietro a Roma realizzato da Jean-Baptiste Marteau si conserva oggi all'École nationale des Beaux-Arts di Parigi. ENSBA, inv. Pc 15782, Mateau (sic), *Dessin de la Basilique de Saint-Pierre de Rome*, dessin composé de deux parties, 1737.

32. Servandoni, Mariette 1738. BnF, Vp 19341.

Intenzionato a competere con Marteau e, allo stesso tempo, impressionare i membri dell'accademia, Servandoni mette parallelamente in scena all'interno della *Salle des Machines des Tuileries* uno spettacolo di *son et lumières* finalizzato a far conoscere al grande pubblico «l'intérieur de l'église plus importante de la chrétienté»[33]. Per realizzare questo *diorama*, «partie en peinture, partie en relief», che ricostruiva fedelmente l'interno della basilica romana, Servandoni si avvale del quadro di Panini raffigurante la visita di Melchior de Polignac a San Pietro, che lo stesso cardinale gli aveva consegnato a tale scopo[34]. Per rendere più precisa la sua scenografia, l'architetto compara il rilievo della basilica di San Pietro che aveva realizzato nel 1719[35], durante il suo soggiorno romano, con quelli eseguiti poco prima da Filippo Bonanni e Carlo Fontana, «qu'il a eu continuellement devant les yeux»[36]. Inoltre, si serve delle misure «que lui a fournies Monsieur Franque, architecte et pensionnaire du Roi en son Académie Royale de Rome», ovvero di un "grand dessein" realizzato a Roma da Franque, Coustiller e Soufflot tra il 1735 e il 1738[37].

Un acquerello attribuito a Servandoni – conservato presso il museo dell'Albertina di Vienna – raffigura l'interno della basilica di San Pietro e potrebbe trattarsi del disegno preparatorio per la sua scenografia (fig. 3)[38]. Il successo della *Représentation* è tale che il sovrano concede a Servandoni la gestione della *Salle des Machines des Tuileries*, dove, fino al 1742, il nostro architetto organizza, in associazione con la moglie, uno spettacolo all'anno[39].

Tuttavia, l'"italianità" che aveva favorito Servandoni nell'ambiente teatrale, seguendo la fama di Vigarani e dei Bibiena, si rivela un ostacolo per entrare nella cerchia chiusa e nazionalista degli architetti parigini. Infatti, nonostante l'origine francese della sua famiglia – suo padre era nativo di

33. *Mercure de France*, febbraio 1738, pp. 319-332. Per l'attività di Servandoni alla *Salle de Machines des Tuileries*, *cf.* de La Gorce 2005; Aliverti 2006.

34. Servandoni, Mariette 1738, trascritto in Guidoboni 2014a, II, p. LXXVIII: «Il a eu l'avantage, pour retrouver les couleurs des marbres et l'effet des ornements, de se servir d'un tableau que M. Le cardinal de Polignac a bien voulu lui confier et que cette Éminence a fait faire à Rome dans l'église de Saint-Pierre même par le sieur J. P. Panini». Giovanni Paolo Panini, *Le cardinal Melchior de Polignac visite Saint-Pierre de Rome*, olio su tela, ca. 1730, cm. 225X150. Paris, Musée du Louvre.

35. Guidoboni 2014a, I, pp. 5-20 e Guidoboni 2014b.

36. Servandoni, Mariette 1738, trascritto in Guidoboni 2014a, II, p. LXXVIII; Fontana 1694; Buonanni 1696.

37. *Ibidem*; de Montaiglon, Guiffrey 1887-1912, IX, 1899, p. 207 [19 novembre 1735], p. 220 [6 gennaio 1736], p. 264 [20 luglio 1736]. Pérouse de Montclos 2004, p. 9.

38. Giovanni Niccolò Servandoni, *Représentation de l'intérieur de l'église de Saint-Pierre de Rome*, disegno, matita, penna e acquerello, circa 1738, Vienna, Albertina, arti grafiche, inv. 12929.

39. Aliverti 2006.



Figura 2. Giovanni Niccolò Servandoni, *Passage de Sainte-Croix de la Bretonnerie*, disegno. Paris, BnF, Richelieu, Estampes et photographie, Magasin, VA - 247 (F) - FOL.

Lione – Servandoni fu sempre considerato uno straniero a Parigi. Cresciuto a Firenze, dove aveva iniziato la sua formazione, e successivamente trasferitosi a Roma per un anno, Servandoni si era perfezionato in due contesti in cui gli architetti apprendevano il mestiere all'interno di *ateliers* o studi, sotto la guida di maestri esperti. La professione non era legata a un'accademia, ma si basava esclusivamente sulla pratica del progetto, sull'esercizio del disegno e del rilievo dal vero. Il soggiorno oltremanica tra il 1721 e il 1723, lo aveva messo in contatto con un ambiente in cui gli architetti avevano una formazione estremamente eterogenea. Si pensi, per esempio, che Christopher Wren era astronomo prima di diventare architetto, e John Vanbrugh militare e drammaturgo.

Al contrario, in Francia, la carriera di architetto era strettamente legata al *milieu* familiare e si trasmetteva di generazione in generazione all'interno di una stessa famiglia. L'architettura era praticata all'interno di corporazioni, un retaggio culturale che risaliva ai corpi di mestiere medievali. La formazione più prestigiosa, quella dell'*Académie Royale d'Architecture*, era chiusa e rigida, ma garantiva una protezione per i suoi membri, una sicurezza di affermazione e la possibilità di aspirare alle importanti cariche pubbliche. Dalla fine del XVII secolo, l'Accademia teorizzava il ritorno a un'architettura nazionale, una *architecture à la française* indipendente dalla tradizione italiana, basata sull'antichità, attraverso Perrault e, indirettamente, Vitruvio. Per tutte queste ragioni, uno straniero aveva poche possibilità di essere ammesso all'interno dell'istituzione accademica.

Un *mémoire* indirizzato al *Bureau de la Ville de Paris* rivela che nel 1739 Servandoni tenta invano di ottenere la naturalizzazione francese, probabilmente con l'intenzione di essere ricevuto all'*Académie Royale d'Architecture*. «Ha lavorato con successo per la più grande città del mondo» – si legge nel documento – «ma ha avuto il dispiacere di non essere nato vostro cittadino. La vostra generosità potrebbe in qualche modo ricompensarlo conferendogli il titolo di adottato e naturalizzato, grazie ai vostri benefici»[40].

Tuttavia, Servandoni non fu mai ammesso all'*Académie Royale d'Architecture*.

40. BnF, Arsenal, Ms 2727, 2e section, pp. 20-26: «Il a travaillé avec succès pour la plus grande ville du monde, il a le malheur de n'être pas né votre citoyen, votre libéralité peut en quelque sorte l'en dédommager en le mettant en état de soutenir le titre d'adopté, de naturalisé, par vos bienfaits». Doc. trascritto in Hornsby 1989, p. 376.

L'architetto del papa a Parigi

Nel 1732, in occasione del concorso per la facciata di Saint-Sulpice, l'origine italiana di Servandoni si rivela decisamente un vantaggio, tanto che viene nominato Primo Architetto della Fabbrica. Già nel 1726, emulando gli allievi dell'Accademia di Architettura che partecipavano al *Grand Prix*, il nostro fiorentino aveva presentato al curato Jean-Baptiste Languet de Gergy un primo progetto per la facciata principale della chiesa parrocchiale. Il concorso accademico del 1726 richiedeva, infatti, il disegno di «un portail d'église en plan, élévation et profil sur vingt-quatre toises de face»[41], misure del tutto paragonabili a quelle del prospetto occidentale di Saint-Sulpice[42]. «L'émulation excita un concours» – si legge in un *mémoire* – dove numerosi architetti presentarono i propri disegni a Languet de Gergy. Quando, nel 1732, il curato offrì una ricompensa di 6.000 lire «à celui des artistes de France ou d'Italie» [43] che avesse presentato un disegno in grado di soddisfare le sue esigenze per l'elevazione della grande facciata della chiesa, Servandoni ottenne la preferenza. Languet de Gergy conosceva già il nostro fiorentino, che dal 1726 lavorava come decoratore all'interno del cantiere, affiancato da Meissonier e Oppenord. Non solamente Servandoni vinse il concorso per la nuova facciata, ma venne anche incaricato di dirigere i lavori di costruzione[44].

Il primo disegno di progetto per il *grand portail* di Saint-Sulpice, elaborato da Servandoni nel 1732, è conservato presso la *Bibliothéque nationale* (fig. 4)[45].

Il corpo di facciata, di pianta rettangolare, si addossa alla navata progettata da Gilles-Marie Oppenord e si compone di due ordini di colonne sovrapposti: dorico al piano terra e ionico al piano superiore. La parte centrale della composizione presenta, al piano superiore, tre grandi arcate, leggermente arretrate rispetto all'ordine ionico, e sormontate da un timpano decorato dalle armi reali di Francia. Due torri campanarie, di pianta quadrata, sono evidenziate dal raddoppiamento delle colonne d'angolo e

41. Lemonnier 1911-1929, IV, 1915, p. 327 [3 giugno 1726].

42. Sydhoff 1964.

43. *Mémoire pour le sieur* 1762, in Huard 1933, pp. 40-41.

44. Nel 1719 Gilles-Marie Oppenord, *directeur des bâtiments du duc d'Orléans*, è nominato direttore dei lavori del cantiere di Saint-Sulpice. Nel 1726, Oppenord progetta e costruisce un campanile sulla volta dei transetti della chiesa. Tuttavia, il peso eccessivo di questo elemento architettonico necessita la sua demolizione nel 1731. In seguito a questo errore progettuale, Oppenord è sollevato dal suo incarico. Servandoni è chiamato a prendere il posto di Oppenord nel 1732. Per una storia completa della chiesa di Saint-Sulpice, si veda Bibliothéque de la Communauté de Saint-Sulpice, Manoscritti, Émile Malbois, *Histoire de l'église de Saint-Sulpice*, manoscritto inedito. Vedi anche Lours 2014.

45. Giovanni Niccolò Servandoni, *Premier projet de façade pour Saint-Sulpice*, ca. 1732, BnF, réserve Qb, coll. Destailleur, t. III, 535.



Figura 3. Giovanni Niccolò Servandoni, veduta prospettica dell’interno della basilica di San Pietro in Vaticano, disegno. Wien, Albertina, inv. 12929.

si innalzano al di sopra della facciata con due registri supplementari. Il coronamento delle torri, chiaramente ispirato agli esempi del "barocco inglese", ricorda le opere di Christopher Wren, come la St. Paul's Cathedral e St. Mary-le-Bow a Londra, o i campanili di St. Alfege progettati da Nicholas Hawksmoor.

La facciata di Servandoni, appena completata, si impone a Parigi come un modello «mâle et noble»[46] di architettura rigenerata, tanto che l'architetto viene elogiato per aver riportato in Francia «le goût grec et du bel antique»[47]. La sua opera viene immediatamente riconosciuta come il primo esempio di ritorno al classicismo, in opposizione al *goût rocaille* che dominava allora la scena architettonica parigina. La *Gazette de France* scrive che «ce morceau d'architecture retrace à nos yeux les principales beautés de l'antique, par la simplicité de son ordonnance, par la fierté de son caractère, et par le grand goût de ses ornements»[48]. Il classicismo di Servandoni sembra derivare dalla sua formazione a Firenze, come dimostra la forte analogia tra la facciata di Saint-Sulpice e il progetto, mai realizzato, per la facciata della basilica di San Lorenzo, disegnato da Giuliano da Sangallo. È probabile che Servandoni avesse visto quest'ultimo durante la sua giovinezza[49].

Privilegiando il classicismo precoce della facciata di Servandoni, Languet de Gergy dimostra di essere a conoscenza del dibattito architettonico che animava la capitale della Chiesa, cercando di conformarsi al gusto promosso dal papa fiorentino Clemente XII Corsini. Il concorso per il *grand portail* di Saint-Sulpice del 1732 si svolgeva, infatti, parallelamente a quello per la facciata principale della basilica di San Giovanni in Laterano a Roma, il cui vincitore fu un altro fiorentino: Alessandro Galilei. Come Servandoni, anche Galilei aveva lasciato Firenze in giovane età, per recarsi prima a Roma e poi a Londra, dove era entrato in contatto con il circolo dei palladiani di Lord Burlington[50]. Come la facciata di Saint-Sulpice di Servandoni, anche quella di San Giovanni in Laterano di Galilei presenta un classicismo decisamente inusuale per l'epoca.

Possiamo ipotizzare che la scelta del curato Languet de Gergy sia ricaduta su Servandoni proprio in virtù delle sue origini *ultramontane* e, in particolare, della sua nascita fiorentina, come segno di ossequio al papa Corsini.

46. *Nécrologe* 1767, p. 96.

47. BnF, Arsenal, Ms 4041, *Mémoire de Louis Petit de Bachaumont*, fol. 556, «Liste des meilleurs peintres, sculpteurs, graveurs et architectes des Académies royales de Peinture, Sculpture et Architecture, suivant leur rangs à l'Académie, 1750».

48. *Recueil des Gazettes de France*, 1759, Paris, n° 28, p. 330 [7 luglio 1759].

49. Giuliano da Sangallo, *Progetto di facciata per la basilica di San Lorenzo a Firenze*, 1515, penna e acquerello, Firenze, Galleria degli Uffizi, Disegni, Architettura, inv. 280 A.

50. Giusto 2010.

Servandoni vede in questa commissione la tanto attesa opportunità di affermarsi come architetto al di fuori dell'*Académie Royale d'Architecture*, aspirando a essere riconosciuto come architetto del papa.

L'elemento più simbolico del progetto di Servandoni è senza dubbio il colonnato aperto, posizionato al livello superiore del corpo di facciata. Inizialmente concepita come una vera e propria "loggia delle benedizioni", questa galleria, del tutto estranea all'architettura religiosa francese dell'epoca, è un chiaro riferimento alle basiliche pontificie romane. Alludendo al papa «toujours présent pour bénir son peuple»[51], Languet de Gergy vuole fare della sua chiesa parrocchiale il simbolo del potere papale oltralpe, un vero e proprio baluardo anti-giansenista a Parigi[52]. La sua opera doveva essere letta come un omaggio alla Chiesa di Roma il cui potere spirituale trascendeva i confini fisici degli Stati, e un monito per coloro che avevano aderito alle posizioni gallicane contro l'autorità papale, sostenute da molti giansenisti. Simbolo di un cattolicesimo romano potente, la chiesa doveva essere un avvertimento per tutto il clero francese, che stava sempre più abbracciando la causa gallicana, suscitando preoccupazioni nel Vaticano.

Che il progetto della nuova facciata di Saint-Sulpice rappresentasse il segno tangibile della battaglia di Languet de Gergy è confermato anche da alcune lettere conservate all'Archivio Apostolico Vaticano. In una lettera datata 10 marzo 1732, il nunzio apostolico Raniero Delci scriveva al papa, informandolo dell'intenzione del curato di organizzare una cerimonia in *Pompa Magna* alla presenza di un emissario di Sua Santità, in occasione della consacrazione dell'altare maggiore della chiesa parigina. Il 25 agosto dello stesso anno, Delci continuava scrivendo che questa cerimonia aveva lo scopo di infondere «nelle anime a lui commesse» l'idea della lotta contro i Novatori[53].

L'importanza della chiesa di Saint-Sulpice nella lotta contro i "Novateurs" è ulteriormente sottolineata dalle parole di Étienne La Font de Saint-Yenne[54]. Nelle sue *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France,* pubblicate nel 1747, l'autore vede l'architettura come un'allegoria della politica[55]. Sebbene fosse un fervente sostenitore del classicismo e del "retour à l'antique", La Font de Saint-Yenne abbraccia le posizioni gianseniste e critica aspramente l'opera di Servandoni.

51. Van Kley 1996, pp. 34-37, 73, 81, 140.

52. Guidoboni 2015.

53. Città del Vaticano, Archivio Apostolico Vaticano, Segreteria di Stato, Francia, 474, fol. 89. Nunzio Delci, 10 marzo 1732, fol. 122v., Nunzio Delci, 25 Agosto 1732: «è restato pienamente adempiuto il giusto e fervente desiderio del s. curato, che è d'istigare nelle anime a lui commesse il rispetto e la venerazione dovuta all'appacificare della Chiesa, che da' novatori li procura con ogni sforzo di diminuire in questo Paese». Documento pubblicato integralmente in Guidoboni 2014c, p. 127, nota 59.

54. Wittman 2009, pp. 19-23; Guidoboni 2015.

55. La Font de saint-Yenne 1747, pp. 137-139.

Per lui, la facciata di Saint-Sulpice rappresenta «le reflet de la politique d'oppression» perseguita dal curato Jean-Baptiste Languet de Gergy e dall'arcivescovo di Sens, suo fratello[56]. La scelta di un «architecte ultramontain» alla testa del cantiere è vista dall'autore come un affronto agli architetti francesi, che La Font de Saint-Yenne considera largamente superiori per la qualità delle loro opere. In questo contesto, Servandoni non è percepito come un vero architetto, ma piuttosto come un decoratore, intriso della teatralità tipica della chiesa romana, tanto cara all'ordine dei gesuiti, i più acerrimi nemici dei giansenisti[57]. La condanna dell'opera di Servandoni è ribadita nella conclusione del suo discorso:

> «À l'égard du portail de Saint-Sulpice, le plus somptueux de tous, ce serait un grand avantage pour nos neveux s'ils ne pouvaient jamais l'apercevoir. Comment pourront-ils croire que ce monument qui doit être éternel par les sommes immenses et dont peut-être il n' y a point d'exemples, que l'on a employées à la solidité de sa construction si excessive qu'elle en est ridicule, de sorte que l'on pourrait encore élever un second Portail et une seconde Église de la même grandeur sur la première avec la plus grande sécurité. Comment, dis-je, pourront-ils croire que cet édifice ait été construit du temps des Boffrand, des Le Mère, des d'Orbay, des Le Blond, des Cartaut, des Contant, et une infinité d'autres excellents académiciens que l'on n'a point vus s'écarter des bonnes règles et des belles proportions, et qu'on leur ait préféré en dernier lieu pour un ouvrage aussi capital et aussi considérable qu'il s'en trouve à peine un seul de cette importance dans un demi-siècle, qu'on leur ait, dis-je, préféré les écarts et les caprices d'un étranger, habile décorateur de théâtre à la vérité, mais misérable architecte?»[58].

Anche gli accademici e gli *amateurs* iniziano a criticare il progetto di Servandoni, soprattutto per il fatto che «les galeries en colonnes [...] ne sont d'aucun usage sur la façade d'une église»[59]. All'epoca, infatti, la loggia concepita da Servandoni non si apriva ancora su una piazza, e il seminario dei padri sulpiziani, costruito da Lemercier nel 1645, distava solo nove metri dalla torre nord, impedendo una visione d'insieme della facciata della chiesa[60]. È evidente che Languet de Gergy, già nel 1732, avesse l'intenzione di creare un ampio spazio urbano davanti alla chiesa, una piazza che avrebbe permesso al popolo riunito di ricevere la benedizione solenne dalla loggia superiore. Tuttavia, per poter demolire il

56. Hamel 1909, pp. 193-194.
57. Wittman 2009, pp. 21-23; Van Kley 1996, pp. 34-37, 73, 81, 140.
58. La Font de saint-Yenne 1747, pp. 137-139.
59. Gondoin 1780, p. 6.
60. Brice 1752, p. 448; Blondel 1771-1777, I, 1771, p. 103; Malbois 1922; Portal 1997.

seminario e realizzare la piazza, il curato doveva trovare una nuova sede per la comunità religiosa e per la biblioteca che si trovava nell'edificio. Questo aspetto della progettazione urbana si inserisce in un piano più ampio che mirava a trasformare l'area circostante la chiesa in un luogo di preghiera e di solennità, ma anche a rendere la facciata un elemento centrale nel panorama architettonico della città.

Forse a causa delle critiche mosse ai suoi progetti e consapevole di queste difficoltà, Servandoni presenta nel 1740 un secondo disegno al curato, in cui la loggia delle benedizioni viene sostituita da una grande biblioteca pubblica (fig. 5). Questo nuovo progetto è fortemente ispirato ai modelli palladiani con cui si era familiarizzato durante il suo soggiorno in Inghilterra tra il 1721 e il 1724[61]. La matrice palladiana della nuova facciata è evidente quando la si confronta con il disegno di palazzo Chiericati di Andrea Palladio, a tal punto che le due opere risultano quasi perfettamente sovrapponibili[62]. Va sottolineato, tuttavia, che inizialmente Servandoni non aveva previsto le scanalature sulle colonne, e la loro aggiunta successiva distanzierà la sua opera da quella del Palladio.

I due ordini di colonne sovrapposte, che nel primo progetto si sviluppavano su tre campate, ora si estendono su tutta la larghezza della facciata compresa tra i due campanili. Anche il frontone triangolare diventa più monumentale, decorato con un bassorilievo che raffigura un episodio della vita del santo patrono della chiesa. L'elevazione delle torri viene semplificata, assumendo forme più classiciste: il terzo ordine, a pianta quadrata, è decorato con semi-colonne binate corinzie e sormontato da piccole cupole[63]. Inoltre, il loggiato al piano superiore del corpo centrale della facciata si trasforma in una galleria, in cui le arcate, posizionate in secondo piano rispetto alle colonne ioniche, sono chiuse da vetrate.

Per quanto riguarda i dettagli, Servandoni sembra trarre ispirazione principalmente da modelli francesi. I capitelli dorici e le basi attiche, realizzati secondo i precetti di Vignola, sono simili a quelli utilizzati da Oppenord nella facciata del transetto sud di Saint-Sulpice, mentre i mutuli della trabeazione dorica ricordano quelli della chiesa di Saint-Gervais a Parigi.

Questo secondo disegno di Servandoni – come riportato dal *Mercure de France* – era destinato a essere inciso. È probabile, quindi, che Servandoni, come già fatto da Meissonier, avesse l'intenzione di pubblicare un'*Œuvre*, una raccolta di incisioni dei suoi progetti architettonici da presentare alla corte, forse con l'intento di legittimare ulteriormente la sua professione.

61. Giovanni Niccolò Servandoni, *Deuxième projet de façade pour Saint-Sulpice*, ca. 1740. BnF, réserve Qb, coll. Destailleur, t. III, 537.

62. Vedi, ad esempio, Palazzo Chiericati a Vicenza, opera di Andrea Palladio, in *The Four Books of Architecture* 1738, II, tav. 2.

63. Hamon 1974; Sydhoff 1964.



Figura 4. Giovanni Niccolò Servandoni, primo progetto per la facciata della chiesa di Saint-Sulpice, c. 1732, disegno. Paris, BnF, Estampes et photographie,Réserve FOL-VE-53 (E), DestailleurParis, t. 3, 535.

Di questo progetto del 1740 possediamo anche gli elaborati di cantiere, oggi conservati nella collezione dell'*École des Beaux-Arts* di Parigi. Nei disegni si osserva la biblioteca pubblica che Servandoni prevede all'interno della galleria vetrata del secondo ordine della facciata, con le scaffalature per i libri disposte lungo la controfacciata della chiesa[64]. La grande sala di lettura è accessibile direttamente dall'esterno, tramite una monumentale rampa elicoidale situata all'interno della torre sud. Le riserve dei libri sono collocate al di sotto della sala di lettura, in un mezzanino posto sopra il colonnato dorico del pianterreno.

La presenza di una biblioteca all'interno del corpo di facciata di una chiesa è un caso raro in Europa, e richiama alla mente l'esempio britannico della biblioteca progettata da Christopher Wren all'interno della torre meridionale della cattedrale di St. Paul di Londra. La facciata di Servandoni si ispira fortemente alla Trinity college Library, costruita da Wren, con la sua struttura composta da due ordini di arcate sovrapposte.

I disegni di sezione rivelano che le arcate poste dietro l'ordine ionico svolgevano un ruolo strutturale fondamentale. Sostenute dalle colonne doriche binate del piano terra, queste arcate supportavano il peso dell'enorme timpano che coronava la facciata. Tuttavia, le colonne ioniche, costruite in calcare tenero di Saint-Leu, erano distanziate secondo un interasse troppo vasto e non sufficientemente resistenti.

Per risolvere questi problemi di stabilità, Servandoni progetta all'interno del timpano un grande arco di scarico, capace di liberare le colonne e trasferire il peso direttamente sulle torri campanarie, concepite come dei veri e propri contrafforti.

Grazie a questo cantiere, Servandoni riesce finalmente a consolidare la sua posizione come architetto. «Plus avide d'honneur que de gain», egli vede i suoi sforzi ripagati dalla gloria quando nel 1732 il papa gli conferisce il «Collier de l'ordre de Saint Jean de Latran, en considération de ses rares talents, de sa capacité et de ses Ouvrages». Ancora maggiore è la sua soddisfazione nel 1743, quando viene nominato *Chevalier de l'Ordre du Christ*[65]. Il suo orgoglio e la sua fierezza sono espressi nel suo autoritratto, in cui appare con il progetto di Saint-Sulpice tra le mani, la Croce dell'Ordine di Cristo sul petto, gli strumenti del mestiere sul tavolo e i libri di Vitruvio alle sue spalle (fig. 6)[66].

64. Giovanni Niccolò Servandoni, *Profil de la Galerie pour la Bibliothèque*, due disegni autografi a penna e acquerello, datati 1 gennaio 1740: ENSBA, inv. 1846, sezione trasversale, cm 69,8 x 29,1; inv. 1845, sezione longitudinale. Si veda anche, ENSBA, inv. 1844: *Dessin de coupe de la nef de l'église avec la façade vue par l'arrière*, disegno, penna e acquerello, ca. 1740.

65. Con breve pontificio, Benedetto XIV ordina Servandoni Cavaliere dell'Abito di Cristo, grazie all'intercessione dell'Arcivescovo di Sens, Languet de Gergy. Città del Vaticano, Archivio Apostolico Vaticano, Segreteria dei Brevi, Reg. 3057, fol. 76. La supplica di Servandoni è datata 1 settembre 1743.

66. Giovanni Niccolò Servandoni, *Autoritratto*, ca. 1745, 130x97 cm. Musée national des Châteaux de Versailles et de

La protezione del curato di Saint-Sulpice e dell'arcivescovo di Sens, suo fratello, gli consente di ottenere numerosi incarichi, soprattutto in provincia. Tra il 1737 e il 1744 è chiamato in Borgogna per sovrintendere alla ricostruzione della chiesa di Coulanges-la-Vineuse (fig. 7), fornire i disegni dell'altare della *chapelle des Elus* nel palazzo degli Stati di Digione, e progettare i baldacchini sopra gli altari maggiori delle chiese di Saint-Bruno a Lione e della cattedrale di Sens. A Reims, in Champagne, egli dirige i lavori di trasformazione del coro della cattedrale Notre-Dame e la ricostruzione della porta urbica detta *des Promenades*[67].

Oltre alle 6.000 lire ottenute dalla vittoria del concorso per la facciata di Saint-Sulpice, Servandoni gode di una rendita annua di 2.400 lire come architetto della Fabbrica, e di ulteriori 6.000 lire annue grazie al suo lavoro di decoratore dell'*Opéra*. I profitti derivanti dai numerosi cantieri in provincia completano le sue risorse, permettendogli così di vivere agiatamente con la moglie, l'inglese Anne Henriette Roots, e di organizzare un *salon* nel suo appartamento dell'*hôtel de Longueville*, dove accoglie nobili e artisti[68].

Tuttavia, non appena Servandoni raggiunge il successo tanto sperato, la sua carriera inizia a declinare. Sempre più distaccato dall'ambiente teatrale per concentrarsi sul cantiere di Saint-Sulpice, il nostro architetto viene sostituito all'*Opéra* da François Boucher. Inoltre, l'impresa che aveva fondato con la moglie per organizzare spettacoli di *son et lumière* nella *Salle des Machines des Tuileries* fallisce nel 1742 a causa dei costi esorbitanti per la realizzazione delle scenografie, che gli provocano un debito di 35.065 lire[69].

A complicare ulteriormente la situazione, la crisi finanziaria derivante dallo scoppio della Guerra di Successione Austriaca, causa l'interruzione quasi totale dei lavori nel cantiere di Saint-Sulpice nel 1744.

> «Ce Servandoni est un homme que tout l'or du Pérou n'enrichirait pas. – scrive Diderot – C'est le Panurge de Rabelais, qui avait quinze mille moyens d'amasser, et trente mille de dépenser. Grand machiniste, grand architecte, bon peintre, sublime décorateur, il n'y a aucun de ses talents qui ne lui ait valu des sommes immenses. Cependant il n'a rien et n'aura jamais rien. Le roi, la nation, le public, ont renoncé au projet de le sauver de la misère. On lui aime autant les dettes qu'il a, que celles qu'il ferait»[70].

Trianon (deposito del Musée du Louvre), inv. 668.

67. Tarbé 1844; Bonnet 1983. Archives municipales de Reims, FA, C. 726, I.57, *Façade de la porte royale des Promenades*.

68. Hornsby 1989, p. 8, nota 46; Babelon 1964.

69. Paris, Archives Nationales (AN), Minutier central (MC), XLII, 397, 16 agosto 1742*, Convention et délégation entre le Sieur et Dame Servandoni et leurs créanciers*.

70. Assezat 1876, p. 304.



Figura 5. Giovanni Niccolò Servandoni, secondo progetto per la facciata della chiesa di Saint-Sulpice, c. 1740, disegno. Paris, BnF, Estampes et photographie, Réserve FOL-VE-53 (E), Destailleur Paris, t. 3, 537.



Figura 6. Ritratto (autoritratto?) di Giovanni Niccolò Servandoni, ante 1750, olio su tela. Versailles, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, MV 5826; INV. 668; B 104.

Le peregrinazioni attraverso l'Europa

Sommerso dai debiti e incapace di saldare i numerosi creditori a cui aveva chiesto prestiti, Servandoni è costretto a fuggire da Parigi nel 1744. Per evitare la cattura, tenta di farsi passare per morto, ma la notizia del suo decesso viene presto smentita dalla stampa dell'epoca[71]. Dopo un breve soggiorno a Bordeaux – dove organizza le celebrazioni per il passaggio dell'infanta di Spagna – e un vano tentativo di cercare la protezione del papa ad Avignone, egli intraprende un viaggio nella penisola iberica. Sull'esempio di Juvarra, cerca di affermarsi come architetto di corte a Madrid, dove Filippo V stava

71. *Mercure de France*, 1744, dicembre, p. 159. Servandoni 1776, p. 460.



Figura 7. Coulanges-la-Vineuse, chiesa di Saint-Christophe, facciata (foto, F. Guidoboni, 2012).

completando i lavori per il *Palacio Nuevo*[72]. Tuttavia, la malattia del sovrano gli impedisce di ottenere commissioni. Servandoni si dirige quindi a Lisbona, dove esegue alcuni disegni per Giovanni V e organizza una grande festa per la comunità inglese della città. Tuttavia, un acceso diverbio con i Fidalghi del sovrano – i quali contestavano il diritto di Servandoni a fregiarsi della Croce dell'Ordine di Cristo conferitagli dal papa – gli costa un processo e una notte di carcere. Essi, infatti, sostenevano che solo il sovrano lusitano potesse attribuire tale onorificenza.

Servandoni decide, quindi, di lasciare il Portogallo e imbarcarsi per l'Inghilterra, dove si inserisce nella cerchia di nobili vicini al principe di Galles, ottenendo numerose commissioni. Nel 1749, progetta una grandiosa macchina per fuochi d'artificio al *Green Park*, in occasione delle celebrazioni

72. Guidoboni 2014a, pp. 160-194.

per la pace di Aix-la-Chapelle[73]. Nel 1751, lavora alla costruzione di una monumentale galleria per la collezione di sculture nella residenza di Lord Dodington ad Hammersmith, sul Tamigi. Esegue anche i disegni per la residenza e il parco di Sir Francis Dashwood a West Wycombe, nel Buckinghamshire. Inoltre, il principe di Galles gli commissiona un progetto per il riammodernamento della sua residenza di Kew. Tuttavia, la morte prematura dell'erede al trono, nel marzo del 1751, fa fallire il progetto, che rimane quindi solo sulla carta[74].

Nel 1750, mentre Servandoni è ancora a Londra, muore Jean-Baptiste Languet de Gergy. Il nuovo curato di Saint-Sulpice, Jean Dulau d'Allemand, riprende, grazie alla sua influenza a corte, i lavori di completamento della chiesa parrocchiale, sospesi dal 1744. Servandoni invia così al nuovo curato un progetto per il completamento della facciata, che fa incidere a Londra nello stesso anno (fig. 8). Al suo ritorno a Parigi, Servandoni riottiene dal curato Dulau d'Allemand la direzione del cantiere.

Il secondo periodo parigino

Durante l'assenza di Servandoni da Parigi, l'*Académie d'Architecture* – dopo un lungo periodo incentrato sulla teoria dell'architettura – aveva riacquisito il suo ruolo predominante nel panorama costruttivo parigino. Gli accademici avevano infatti iniziato a interessarsi dei principali cantieri in corso nella città, tanto che il "parere" dei membri dell'istituzione era ormai imprescindibile per tutte le nuove opere da costruire. Anche la figura dell'architetto si era evoluta dopo la fondazione nel 1747 dell'*École des Ponts et Chaussée, passando dall'essere semplicemente* un disegnatore abile a un tecnico sapiente, capace di risolvere problemi strutturali e utilizzare il ferro per armare la pietra.

In questo contesto, il curato Dulau d'Allemand decide di chiamare sul cantiere di Saint-Sulpice due accademici, allievi di Camus, esperti di opere ingegneristiche: Normand de Vautibault, *sous-ingénieur des Ponts et chaussées en Franché-comté*, e Pierre Patte[75]. Successivamente, nel 1751, si rivolge al marchese di Marigny, appena nominato *directeur général des Bâtiments du roi*, affinché fosse istituita una commissione incaricata di esaminare i progetti di Servandoni per il completamento della facciata. La commissione, composta da Gabriel, Lassurance «et plusieurs autres membres de l'Académie d'Architecture», esamina i lavori in presenza dell'architetto e, dopo un ampio dibattito,

73. *The Gentleman's Magazine*, aprile 1749, p. 187. Michel 2011.

74. Hornsby 1991; Purchas 1994.

75. *Mémoire de l'auteur sur l'achèvement du grand portail de Saint-Sulpice, publié en juillet 1767*, in Patte 1769, pp. 342-367. Charles Pierre Normand de Vautibault era allievo di Camus nel 1745. Cf. Lemonnier 1911-1929, VI, 1915, p. 40.

decreta «l'insuffisance de ses moyens»[76]. Il grande timpano disegnato da Servandoni risulta troppo pesante per il fragile colonnato ionico costruito in pietra tenera di Saint-Leu. Servandoni è così spinto a modificare il suo progetto. L'architetto concepisce allora un terzo ordine coronato da un frontone più piccolo, arretrato rispetto alla facciata principale, che avrebbe scaricato il suo peso sul muro di controfacciata della chiesa. Tuttavia, questo elemento architettonico risulta sgradito all'Accademia, che ne decreta la demolizione (che avverrà effettivamente solo nel 1770)[77]. Un disegno conservato a Stoccolma, e un'incisione passata recentemente in vendita all'asta, mostrano due soluzioni per la costruzione di questo terzo ordine coronato da un frontone semicircolare (fig. 9).

Nonostante rimanga *de facto* l'architetto sopra la Fabbrica di Saint-Sulpice, Servandoni perde progressivamente la sua autorità nel cantiere, ormai guidato dalle scelte dell'Accademia e dei suoi membri, gli *architectes du Roi*. Di fronte alle evidenti criticità tecniche delle sue soluzioni per il completamento di Saint-Sulpice, l'architetto tenta di dimostrare le sue capacità nel campo dell'urbanistica[78]. Nel 1751, presenta al *bureau de la Ville* una proposta per una piazza dedicata alla gloria di Luigi XV, da realizzare nel vuoto urbano tra il *Pont-Tournant des Tuileries* et gli *Champs-Elysées*[79]. Si trattava di un vero e proprio anfiteatro monumentale, ispirato ancora una volta a Palladio e in particolare alla Basilica di Vicenza, caratterizzato da due ordini sovrapposti di serliane.

Il marchese d'Argenson, confrontando il progetto di Servandoni con quello di Jacques Hardouin-Mansart de Sagonne, esprime il suo giudizio: «Mon frère m'a montré les deux plans pour la place du Pont-Tournant. L'un est de Servandoni, l'autre de Mansard. Celui-ci est d'une architecture française et galante, l'autre d'architecture italienne, auguste, mais lourde»[80].

76. Patte 1769, p. 362, nota a.

77. Blondel 1771-1777, II, 1771, pp. 209-210 e tav. XC.

78. Patte 1769, p. 362, nota a. Blondel 1771-1777, V, 1777, p. 145. I problemi di stabilità della facciata progettata da Servandoni derivavano principalmente dalla fragilità della pietra utilizzata per il colonnato ionico, insufficiente a sostenere il grande peso del frontone da lui concepito. Tuttavia, il *mémoire* mette in evidenza le sue capacità tecniche, mostrando come avesse fatto ricorso a una soluzione innovativa: la pietra armata con ferri nascosti nello spessore del paramento murario. Questa tecnica, avanzata per l'epoca, veniva utilizzata negli stessi anni anche da Soufflot, sia nella chiesa di Sainte-Geneviève che nel restauro della *Colonnade* del Louvre.

79. Cachau 1998, pp. 135-136. Servandoni aveva già proposto nel 1748 un progetto per una piazza reale da edificare sul sito del *Carrefour de Buci*.

80. RATHERY 1863, VI, pp. 408-422.

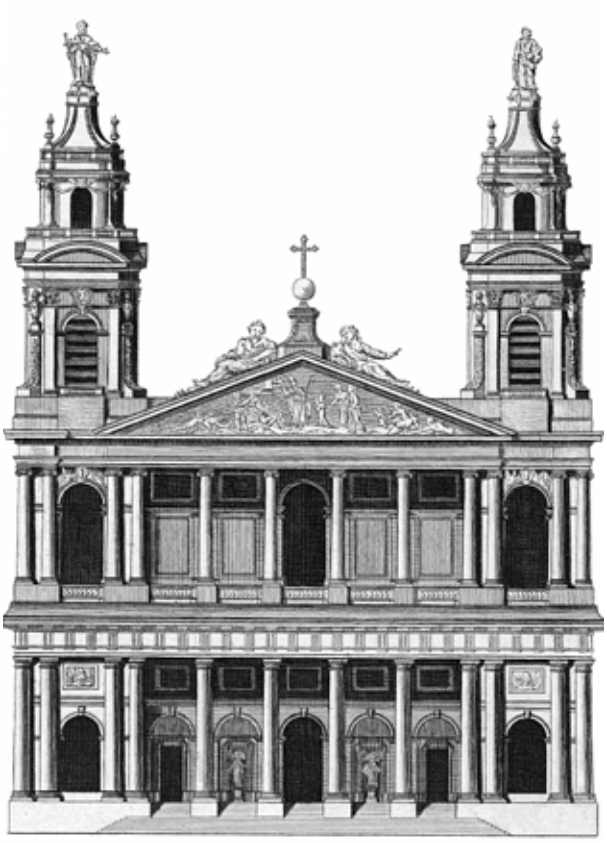




Figura 8. Anonimo, *Élévation du grand portail de Saint-Sulpice sur les dessins de Mr Servandoni architecte*, incisione. Collezione privata. Figura 9. Anonimo (Giovanni Niccolò Servandoni?), *Vue extérieure des tours avec le profil et coupe sur la largeur de la nef, avec la tribune des orgues de l'Eglise de Saint-Sulpice*, disegno. Collezione privata.

Sebbene apprezzato dagli *amateurs*, il progetto di Servandoni viene considerato troppo distante dal "bon goût" dell'architettura francese[81]. Quando nel 1753 viene bandito il secondo concorso per la *Place Louis XV,* riservato ai soli membri dell'Accademia di Architettura, Servandoni non è ammesso a partecipare[82].

Qualche tempo dopo, Servandoni è chiamato da Dulau D'Allemans per fornire i disegni per una grande piazza da realizzare davanti alla facciata di Saint-Sulpice[83]. L'architetto concepisce una vera e propria *place royale*, al cui centro è posta la statua del sovrano scolpita da Pigalle[84]. Gli edifici attorno alla piazza – ancora una volta ispirati a modelli palladiani inglesi, in particolare alla *Chevening House* progettata da Colen Campbell – formavano un'esedra di fronte alla facciata della chiesa. Al centro della composizione, un monumentale *arco trionfale* immetteva in una nuova strada. La struttura porticata si estendeva lungo i lati della chiesa, formando altre due esedre davanti alle facciate del transetto.

Tra il 1752 e il 1753, Servandoni propone al curato quattro varianti di progetto (fig. 10). La quarta soluzione è infine accettata e, il 2 ottobre 1754, il duca di Gesvres, governatore di Parigi, pone in nome del re la prima pietra dell'edificio all'angolo nord-est della piazza e della rue des Canettes, che doveva servire da prototipo. Per l'occasione, Servandoni disegna un imponente arco di trionfo effimero in forma di serliana, affiancato da due colonne doriche sormontate dalle statue della Virtù e della Fama. Sotto l'arco trionfale, era posizionata la statua del sovrano, copia di una scultura di Pigalle (fig. 11).

Il primo edificio, costruito tra il 1754 e il 1758, segna una tappa importante nell'evoluzione dell'architettura parigina. La facciata liscia dagli elementi decorativi semplificati, i balconi continui con balaustre in ferro battuto, sostenuti da mensole costituite da blocchi squadrati di pietra, i cantonali in bugnato "en harpe" e l'importante cornicione con dentelli, diventano modelli per molti edifici nella seconda metà del secolo. Il tetto molto spiovente, occupato da due piani abitabili, che non seguiva gli esempi alla "Mansart", si presenta, inoltre, come un caso unico a Parigi in quegli anni.

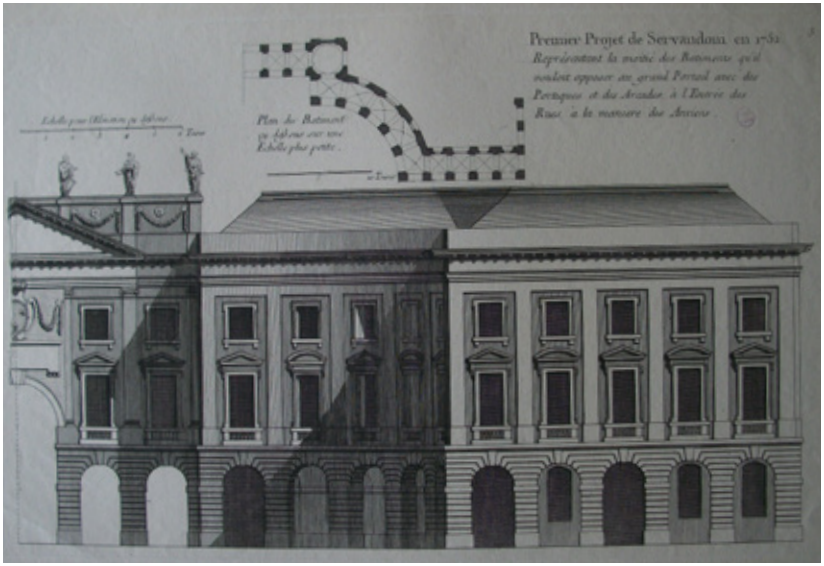
Tuttavia, la profonda crisi economica scaturita dalla Guerra dei Sette Anni costrinse all'interruzione di molti cantieri. La monumentalità degli edifici proposti da Servandoni avrebbe comportato spese eccessive, e per questo motivo si decise di non proseguire con il suo progetto. I lavori furono così interrotti dopo il completamento del primo edificio.

81. Patte 1765, pp. 210-211, tav. XXXIX, lettera T; Guidoboni 2014a, I, pp. 241-257.

82. Cachau 1998.

83. È probabile che Servandoni avesse già fornito dei disegni al curato Languet de Gergy prima del 1748.

84. Malbois 1922; Portal 1997.



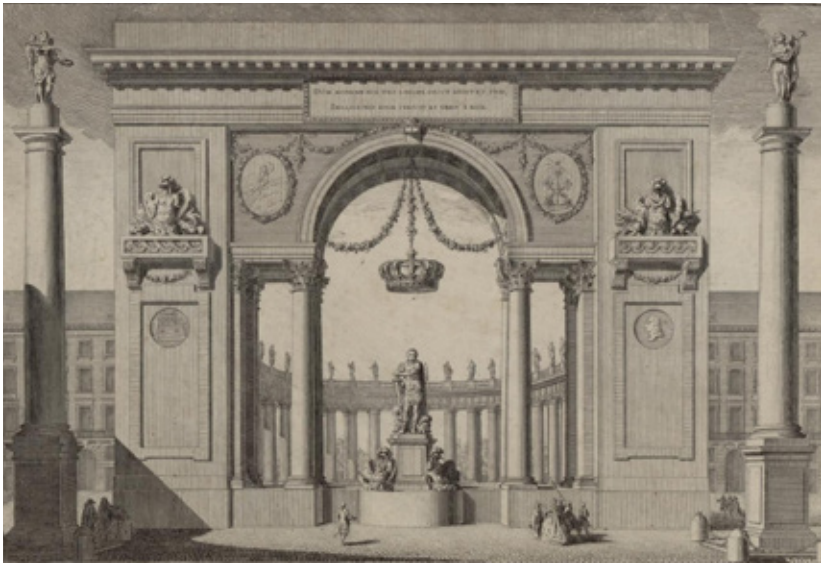


Figura 10. Georges-Louis Le Rouge, *Premier Projet de Servandoni en 1752. Représentant la moitié des Batiments qu'il voulait opposer au grand Portail avec des Portiques et des Arcades à l'Entrée des Rues à la manière des Anciens*, incisione (Le Rouge 1781, tav. 3). Figura 11. Giovanni Niccolò Servandoni, *Arc de Triomphe à la gloire du Ro*i, 1754, incisione di Pierre Patte

La conclusione del cantiere di Saint-Sulpice

Quando nel 1758 le impalcature della facciata di Saint-Sulpice vengono smontate e il monumento diventa finalmente visibile, le opinioni della critica e degli *amateurs* si moltiplicano, risultando quasi tutte unanimi. Il *grand portail, malgrado la* «beauté de son ordonnance», è percepito come sproporzionato e «trop colossal»[85], distante dai canoni dell'architettura francese. Se da una parte continua ad essere apprezzato il porticato dorico concepito da Servandoni, il progetto presenta però numerosi difetti nell'ordine ionico. L'architetto è criticato per non aver rispettato le dimensioni degli intercolumni indicate da Vitruvio e per essersi lasciato andare a "bizzarrie", come l'uso di semi-capitelli ionici all'imposta degli archi.

Gli *amateurs* confrontano il colonnato all'antica di Servandoni con un "vieux-nouveau modèle", simbolo della buona architettura francese: la *Colonnade du Louvre*, che stava per essere liberata e restaurata per volere del marchese di Marigny, sotto la guida di Soufflot. Il paragone tra le due facciate è ben messo in evidenza da Laugier che afferma: «Pour faire quelque chose de ce portail [de l'église Saint-Sulpice] il aurait fallu accoupler les colonnes de front». Anche l'*abbé* Gougenot suggerisce di migliorare la facciata di Servandoni eliminando le arcate dietro l'ordine ionico del secondo livello, e creando una «galerie à jour» lungo tutta la sua estensione, «dans le goût du péristyle du vieux Louvre»[86].

Per allinearsi al modello di Perrault, "le premier des Modernes", con il quale tutti gli architetti dovevano ormai confrontarsi, Servandoni aveva già inviato nel 1750 da Londra, un nuovo progetto dove eliminava le arcate del loggiato superiore e decorava gli intercolumni della galleria con medaglioni e ghirlande simili a quelli che ricoprivano le pareti della *Colonnade du Louvre*.

Tuttavia, al suo rientro a Parigi nel 1751, le arcate erano state già costruite e sarebbe stato troppo oneroso e complicato demolirle. Servandoni tenta comunque di avvicinare il suo loggiato a quello di Perrault, scanalando le colonne e progettando un nuovo decoro per il *peristyle* più conforme al "goût du jour"[87]. Così, nel 1761 l'opera di Servandoni, recentemente completata, è lodata per il suo «goût vraiment romain»: grazie al «bon choix de cannelures à vive arête» e ai «mâles ornements» che decorano i soffitti, sembrava di essere trasportati «dans le sein de l'ancienne Rome»[88].

85. Blondel 1771-1777, III, 1772, p. 344.

86. Gougenot 1748, p. 46; Laugier 1755, pp. 174-175.

87. *Mercure de France*, luglio 1758, I, pp. 167-172.

88. Académie des Sciences de Lyon, Ms 194, p. 155, *Discours sur le rétablissement de l'architecture antique par M. l'Abbé Laugier pour la réception à l'Académie de Sciences et Belles Lettres de Lyon*, 1761, riprodotto in Herrmann 1962, p. 33, nota 44. Vedi anche Blondel 1752, pp. 39-40, tavv. 2 e 5; Blondel 1771-1777, I, 1771, p. 246, e tav. 8, fig. 1;

Tuttavia, questo successo fu di breve durata. La facciata di Saint-Sulpice, considerata espressione di un gusto "peu français", non riesce a imporsi come un modello architettonico replicabile. Le facciate delle chiese, concepite come una sovrapposizione di ordini trabeati, sono ormai superate dai «portails d'église à porche de temple», ispirati all'antichità, ma derivanti ugualmente dalla tradizione costruttiva francese, rappresentata dalla Sorbonne di Lemercier e dall'Assomption di Charles Errard. Il colonnato di Servandoni deve inoltre fare i conti con due nuove opere che, pur essendo appena sorte da terra, si erano già imposte come esempi di un'architettura rigenerata: la chiesa di Sainte-Geneviève di Soufflot e la Madeleine di Contant d'Ivry. L'interesse della critica – che si era focalizzata su Saint-Sulpice per un breve periodo – si sposta immediatamente verso queste due nuove fabbriche, considerate ormai i massimi esempi del "goût à la grecque"[89]. La competizione tra Servandoni e questa nuova generazione di architetti è evidente in un *mémoire* datato 1762, in cui egli si lamenta di aver ricevuto solo 2.400 lire per la direzione del cantiere di Saint-Sulpice, mentre «le sieur Soufflot est à la tête de la construction du nouvel édifice de Sainte-Geneviève, et ses appointements sont de 12.000 livres: quelle étonnante disproportion!»[90].

Un acceso diverbio con il curato Dulau D'Allemand diventa così un pretesto per allontare Servandoni dal cantiere di Saint-Sulpice. Ancora una volta, Soufflot e Contant d'Ivry sono incaricati dal curato di esaminare i progetti dell'architetto per trovare una soluzione rapida ed economica per completare la facciata della chiesa. Bisognerà attendere il 1767, dopo la morte di Servandoni, affinché l'Accademia proponga soluzioni al curato. Il dibattito sul completamento della facciata, che occupa tutta la seconda metà del secolo, giunge a una conclusione solo nel 1780 con la proposta di Chalgrin, che però non verrà mai portata a termine a causa dello scoppio della Rivoluzione francese[91].

Gli ultimi anni

Alla luce di questo nuovo contesto, Servandoni capisce di non aver più possibilità di affermarsi, soprattutto di fronte alla nuova generazione di architetti formatisi all'interno della Real Accademia di Architettura, le cui carriere sono in piena ascensione. Inoltre, ha perso il sostegno del ministro

Blondel 1771-1777, III, 1772, pp. 271, 344-349 e tav. XLIX.

89. Gondoin 1780, p. 6.

90. *Mémoire pour le sieur Servandoni* 1762, in Huard 1933, p. 41.

91. Le Rouge 1781.

Maurepas, caduto in disgrazia e cacciato dalla Corte nel 1749. Il nuovo *Directeur des Bâtiments du Roi*, il marchese di Marigny, e sua sorella, la marchesa di Pompadour, hanno ormai indirizzato le loro preferenze verso altri architetti, come Gabriel e Soufflot.

Servandoni decide così di lasciare Parigi e recarsi a Dresda, dove, chiamato da Augusto III di Saxe, dirige la stagione teatrale del 1754 e del 1755. Tuttavia, anche questa volta le sue ambizioni vengono deluse nel 1756, quando, all'inizio della Guerra dei Sette Anni, Federico II di Prussia invade la Sassonia, obbligando Augusto III alla fuga.

Il nostro architetto tenta allora la fortuna nei Paesi Bassi austriaci dove, dal 1759 al 1762, lavora per alcuni influenti membri del governo austriaco, realizzando numerosi progetti architettonici[92]. Si tratta principalmente della trasformazione di antichi castelli medioevali in residenze moderne, con un'ispirazione esplicitamente palladiana e inglese, basata sulle incisioni del *Vitruvius Britannicus.* Il suo successo è tale, che Servandoni viene incaricato dal ministro plenipotenziario Cobenzl di progettare la nuova Accademia Equestre di Bruxelles. I suoi disegni si ispirano chiaramente all'architettura britannica, tra cui la *Chevening House* di Inigo Jones, raffigurata nella tavola pubblicata da Colen Campbell[93]. Nello stesso periodo, l'imperatrice Maria Teresa lo invita a Vienna per sovrintendere alle celebrazioni del matrimonio di Isabella di Borbone-Parma con l'arciduca Giuseppe, poi imperatore Giuseppe II. Poco dopo, Servandoni viene chiamato a Stoccarda per organizzare i festeggiamenti per il genetliaco del duca di Würtemberg.

In Belgio e nei principati tedeschi, Servandoni riesce finalmente ad affermarsi come architetto di corte, in un contesto in cui la tradizione accademica non era forte come in Francia e dove gli architetti stranieri, in particolar modo italiani e francesi, erano considerati delle vere e proprie celebrità.

Tuttavia, Servandoni non è invitato a rimanere un altro anno alla corte del duca di Würtemberg. Dopo aver cercato invano la raccomandazione di Metastasio per essere «attaché à la cour de Vienne», egli decide di rientrare a Parigi.

Rimasto senza occupazione, Servandoni cerca un'ultima occasione di rivincita. Tenta di aggiudicarsi l'ambita carica di *Dessinateur de la Chambre du Roi*. L'Accademia di Pittura e Scultura, infatti, era stata invitata dai *Premiers Gentilshommes de la Chambre du Roi* a designare alcuni candidati idonei a ricoprire questa importante carica pubblica, vacante dalla morte di Michel Ange Slodtz nel 1764.

92. Per la vita e l'opera di Servandoni in Belgio vedi Hornsby 1988, pp. 134-143; Saintenoy 1920, pp. 41-59; Saintenoy 1923, pp.78-80; Liebrecht 1932, p. 91.

93. Campbell 1717, tav. 85.

Tuttavia, «l'honorable assemblée» decreta che «son âge et ses dernières productions, ou d'autres raisons, ont refroidi à son égard»; così la candidatura di Servandoni è respinta e l'incarico affidato a Michel-Ange Challe[94].

Il nostro architetto, ormai anziano e incapace di inserirsi in questa complessa struttura professionale, muore nel 1766 nella casa parigina che egli stesso aveva costruito. Povero e quasi dimenticato da tutti, la sua fine segna il capitolo conclusivo di una carriera condotta all'ombra dell'Accademia di Architettura, che aveva conosciuto brillanti successi, ma anche molte delusioni e difficoltà.

Conclusione

Per concludere, la figura di Servandoni si rivela emblematica in quanto consente di esplorare le difficoltà e le dinamiche che influenzano la carriera di un architetto in Francia nel XVIII secolo. Le sfide che affronta sono molteplici e di diversa natura. Da un lato, la sua origine italiana gli consente di affermarsi come decoratore, sfruttando la fama degli artisti italiani nei teatri di corte di tutta Europa. Dall'altro, questa stessa origine gli preclude l'accesso alla carriera di architetto, una professione legata ai contesti familiari e all'Accademia, che privilegiava gli architetti francesi, chiamati a risolvere la questione di una "architettura nazionale", indipendente dalla tradizione italiana.

La sua mancata appartenenza all'Accademia gli impedisce di ambire a cariche pubbliche e di partecipare ai concorsi per l'*embellissement de la Ville de Paris*, riservati ai membri dell'istituzione. Inoltre, il suo stile, intrinsecamente influenzato dal classicismo fiorentino e dal palladianesimo inglese, inizialmente apprezzato come un ritorno al classicismo contro il gusto *rocaille*, viene percepito, a partire dal 1750, come estraneo alla cultura architettonica francese. In questo contesto, Servandoni deve confrontarsi con nuovi e vecchi modelli che si impongono sulla scena architettonica parigina: il colonnato del Louvre da una parte e, dall'altra, le nuove fabbriche del *goût à la grecque*. La sua facciata di Saint-Sulpice viene messa a confronto con quelle delle chiese di Sainte-Geneviève di Soufflot e della Madeleine di Contant d'Ivry, che propongono il pronao di tempio come soluzione per la facciata di un edificio religioso, in netto contrasto con il doppio loggiato sovrapposto di Saint-Sulpice.

Se, grazie alla crisi del *goût rocaille*, il classicismo di Servandoni si afferma inizialmente come modello di buona architettura, il suo declino è inevitabile con il riaffermarsi dell'Accademia come punto di riferimento per i cantieri parigini. L'appartenenza a questa istituzione diventa cruciale per

94. De Montaiglon 1875-1892, VII, 1922, pp. 278-279 [1° dicembre 1764]. Cf. lettera di Cochin a Marigny del 1° dicembre 1764. Paris, AN, O1 1925b.

determinare chi sia idoneo a svolgere l’attività di architetto. Da quel momento, l’architetto non è più solo un disegnatore, ma deve anche saper risolvere problemi tecnici complessi. La carenza ingegneristica di Servandoni danneggia la sua posizione nel cantiere di Saint-Sulpice, e al suo ritorno dopo sette anni di assenza, non riesce a reinserirsi nel nuovo sistema. Tuttavia, la sua figura rimane fondamentale nella storia dell’architettura del XVIII secolo: egli introduce in Francia il «bon goût des Grecs et des Romains», anticipando, prima del trionfo dei “nouveaux modernes”, quella riflessione sull’antico che caratterizzerà la seconda metà del secolo. La sua opera apre la strada alla generazione successiva di architetti, come Jean-François Chalgrin, Charles De Wailly, Antoine-François Peyre ed Étienne-Louis Boullé.

Bibliografia

Aliverti 2004 - M.I. Aliverti, *Effetto lontananza. La storia di Tahmash-kuli Khan alla salle des Machines (1756)*, in F. Cotticelli, P. Maione (a cura di), *L'arte della scena e l'esotismo in età Moderna*, Turchini, Napoli 2004, pp. 463-506.

Assezat 1876 - J. Assezat (a cura di), *Œuvres Complètes de Diderot revues sur les éditions originales comprenant ce qui a été publié a diverses époques et les manuscrits inédits conservés à la bibliothèque de l'Ermitage*, 20 voll., Garnier Frères, Paris 1875-1877, X, 1876.

Babelon 1964 - J.-P. Babelon, *Les peintures de Claude Vignon à l'hôtel de Chevreuse-Longueville*, «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1964, pp. 189-192.

Blondel 1771-1777 - J.-F. Blondel, *Cours d'architecture, ou Traité de la Décoration, Distribution, & Construction des Bâtiments*, voll. 5-6 a cura di P. Patte, Desaint, Paris 1771-1777.

Bonnet 1983 - P. Bonnet, *Les constructions de l'Ordre de Prémontré en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Arts et Métiers Graph, Paris 1983.

Bouché 1910 - J. Bouché, *Servandoni*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1910, 4, pp. 121-146.

Brice 1752 - G. Brice, *Description de la ville de Paris, et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable*, 4 voll., Libraires Associés, Paris 1752, III, pp. 442-460.

Buonanni 1696 - F. Buonanni, *Numismata summorum pontificum templi Vaticani fabricam indicantia ...*, Domenico Antonio Ercole, Roma 1696.

Cachau 1998 - Ph. Cachau, *Les projets de Jacques Hardouin-Mansart de Sagonne pour la Place Louis XV de Paris (1748-1753)*, in D. Rabreau (a cura di), *Imaginaire et création artistique à Paris sous l'ancien Régime (XVIIe-XVIIIe siècles)*, William Blake, Bordeaux 1998 (Annales du centre Ledoux, 2), pp. 129-147.

Campbell 1717 - C. Campbell, *Vitruvius Britannicus Or the British Architect*, vol. I, London 1717.

de La Gorce 2005 - J. de La Gorce, *Une initiative originale d'un artiste italien au XVIIIe siècle: les spectacles de Servandoni dans la salle des machines des Tuileries*, in M.C. Chaudonneret (a cura di), *Les artistes étrangers à Paris de la fin du Moyen-âge aux années 1920*, Paris 2005.

de La Gorce, Jugie 2010 - J. de La Gorce, P. Jugie (a cura di), *Dans l'atelier des Menus plaisirs du roi, Spectacles, fêtes et cérémonies aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Catalogo della mostra (Paris, Archives Nationales, 19 gennaio - 24 aprile 2011), Artlys, Paris 2010.

de Montaiglon 1875-1892 - A. de Montaiglon (a cura di), *Procès-verbaux de l'Académie royale de Peinture et Sculpture 1648-1793, publiés pour la société de l'histoire de l'art français, par M. Anatole de Montaiglon*, Paris, 10 voll., 1875-1892.

de Montaiglon, Guiffrey 1887-1912 - A. de Montaiglon, J. Guiffrey (a cura di), *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome, avec les surintendants des Bâtiments, publiée d'après les manuscrits des Archives nationales, par M. Anatole de Montaiglon sous le patronage de la Direction des Beaux-Arts* [1666-1804], 18 voll., Paris, 1887-1912.

Dezallier d'Argenville 1749 - A.-N. Dezallier d'Argenville, *Voyage pictoresque de Paris; ou Indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande ville en peinture, sculpture & architecture*, De Bure, l'aîné, Paris 1749.

Érouart 1982 - G. Érouart, *L'architecture au Pinceau. Jean-Laurent Legeay, un piranésien français dans l'Europe des Lumières*, Electa Moniteur, Paris 1982.

Fontana 1694 - C. Fontana, *Templum Vaticanum et ipsius origo*, Giovanni Francesco Buagni, Roma 1694.

Fossier 1997 - F. Fossier, *Les dessins du fonds Robert de Cotte de la Bibliothèque nationale de France, Architecture et décor*, Bibliothèque Nationale de France, Paris 1997 (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 293).

Fuhring 1999 - P. Fuhring, *Juste-Aurèle Meissonier: un génie du rococo*, Allemandi, 2 voll., Torino - London, 1999.

Garms 1967 - J. Garms, *Projects for the Pont Neuf and Place Dauphine in the first half of the Eighteenth Century* in «Journal of the Society of Architectural Historians», XXVI (1967), pp. 102-112.

Giusto 2010 - R.M. Giusto, *Alessandro Galilei, il trattato di architettura*, Argos, Roma 2010.

Gondoin 1780 - J. Gondoin, *Description des écoles des chirurgie...*, Cellot et Jombert frères, Paris 1780.

Gougenot 1748 - L. Gougenot, *Lettre sur la Peinture, Sculpture, Architecture*, Paris 1748.

Guidoboni 2014a - F. Guidoboni, *Giovanni Niccolò Servandoni (1695-1766), architetto*, tesi di dottorato, sotto la direzione di A. Antinori e É. Jollet, Sapienza Università di Roma - Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2 voll., Roma - Paris, 2014.

Guidoboni 2014b - F. Guidoboni, *Giovanni Niccolò Servandoni: sa première formation entre Florence, Rome et Londres*, in «ArcHistoR», I (2014), 2, pp.28-65. DOI: https://doi.org/10.14633/AHR008

Guidoboni 2014c - F. Guidoboni, *Jean-Nicolas Servandoni à Paris, où la légitimation de l'architecte par le dessin*, in C. Mignot (a cura di), *Le dessin d'architecture dans tous ses états*, Société du Salon du dessin - L'Echelle de Jacob, Paris 2014, pp. 111-130.

Guidoboni 2015a - F. Guidoboni, *Les Jacobites à Paris et l'église Saint-Sulpice*, in N. Genet-Rouffiac (a cura di), *Louis XIV et les Jacobites à Saint-Germain-en-Laye*, «Bulletin des Amis du Vieux Saint-Germain», LII (2025), pp. 97-118.

Guidoboni, 2015b - F. Guidoboni, *Jean-Nicolas Servandoni et Jacques-Germain Soufflot. Un parallèle entre deux carrières*, in C. Ollagnier, D. Rabreau (a cura di), *Jacques-Germain Soufflot ou l'architecture régénérée (1713-1780)*, Picard, Paris 2015, pp. 125-140.

Hamel 1909 - C. Hamel, *Histoire de l'église Saint-Sulpice*, Lecoffre, Gabalda & C., Paris 1909 (II ed.).

Hamon 1974 - F. Hamon, *Les édifices religieux de la première moitié du XVIIIe siècle à Paris, 1685-1755, le parti architectural*, tesi di dottorato, sotto la direzione di J. Thuillier, Université Paris IV - Paris-Sorbonne, 1974.

Herrmann 1962 - W. Herrmann, *Laugier and Eighteen Century French Theory*, London 1962.

Hornsby 1988 - C. Hornsby, *Servandoni's garden designs for Hingene*, in «Garden History», XVI (1988), 2, pp. 134-143.

Hornsby 1989 - C. Hornsby, *The life and work of Giovanni Niccolò Servandoni*, tesi di dottorato, Bristol University, 1989.

Hornsby 1991 - C. Hornsby, *Antiquarian Extravagance in Hammersmith*, «Apollo», CXXXIV (1991), 358, pp. 410-414.

Huard 1933 - G. Huard, *Servandoni et Dulau d'Allemans*, in «Bulletin de la Société historique du VIe arrondissement de Paris», XXXIII (1933), pp. 35-55.

La Font de Saint-Yenne 1747 - É. La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre, le mois d'août 1746*, Jean Neaulme, La Haye 1747.

Laugier 1755 - M.-A. Laugier, *Essay sur l'architecture*, *nouvelle édition*, Duchesne, Paris 1755.

Lefeuve 1873 - C. Lefeuve, *Les anciennes maisons de Paris sous Napoléon III*, 5 voll., Coomans, Paris-Bruxelles 1873.

Lemesle 1931 - G. Lemesle, *L'église Saint-Sulpice*, Bloud & Gay, Paris 1931.

Lemonnier 1911-1929 - H. Lemonnier (a cura di), *Procès-verbaux de l'Académie royale d'Architecture 1671-1793, publiés pour la société de l'histoire de l'art français, par M. Henry Lemonnier*, 10 voll., Paris 1911-1929.

Le Rouge 1781 - G.-L. Le Rouge, *Recueil consacré à la Place Saint-Sulpice*, Le Rouge, Paris 1781.

Liebrecht 1932 - H. Liebrecht, *Comédiens français d'autrefois à Bruxelles*, Éditions «Labor", Paris - Bruxelles 1932.

Lours 2014 - M. Lours, *Saint-Sulpice: l'église du Grand Siècle*, Picard, Paris 2014.

Malbois 1922 - É. Malbois, *Projets de place devant Saint-Sulpice par Servandoni*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1922, 6, pp. 282-292.

Mariette 1858-1859 - P.-J. Mariette, *Abecedario et autres notes inédites sur les arts et les artistes, avec notes de Philippe de Chennevières et Anatole de Montaiglon*, 6 voll., Dumoulin, Paris 1853-1862, V, 1858-1859, pp. 207-210.

Mémoire pour le sieur Servandoni (…) contre le sieur Dulau d'Allemans et les marguilliers en charge de ladite paroisse et contre le sieur Mancarré se disant receveur général de la loterie, Cellot, Paris 1762.

Michel 2011 - O. Michel, *The royal fireworks. La célébration de la paix d'Aix-la-Chapelle à Londres*, le 27 avril 1749, in C. Henry, D. Rabreau (a cura di), *Le public et la politique des arts au siècle de Lumières*, Atti del convegno (Paris, 17-18, dicembre 2009), William Blake & Co., Art & Arts**,** Paris - Bordeaux 2011 (Annales du centre Ledoux, 8), pp. 85-102.

Nécrologe des hommes célèbres 1767 - *Nécrologe des Hommes célèbres de France par une société de gens de lettres*, Moreau, Paris 1767.

Patte 1765 - P. Patte, *Monuments érigés en France à la Gloire de Louis XV*, Patte, Desaint & Saillant, Paris 1765.

Patte 1769 - P. Patte, *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture*, Rozet, Paris 1769.

Pérouse de Montclos 2004 - J.-M. Pérouse de Montclos, *Jacques-Germain Soufflot*, Editions du Patrimoine Centre des monuments nationaux, Paris 2004.

Piganiol de la Force 1742 - J.-A. Piganiol de la Force, *Description de Paris, de Versailles, de Marly, de Meudon, de S. Cloud, de Fontainebleau, et de toutes les autres belles Maisons et Châteaux des Environs de Paris*, 8 voll., Charles Nicolas Poiron, Paris 1742.

Portal 1997 - M. Portal, *La Place Saint-Sulpice*, in M. Le Moël (a cura di), *L'Urbanisme Parisien au siècle des Lumières*, Action Artistique De Paris, Paris 1997, pp. 142-152.

Purchas 1994 - A. Purchas, *Maurice-Louis Jolivet's drawing at West Wycombe Park*, in «Architectural History», vXXXVII (1994), pp. 68-79.

Rathery 1863 - E.-J.-B. Rathery (a cura di), *Journal et mémoires du Marquis d'Argenson, publié […] d'après les manuscrits autographes de la Bibliothèque du Louvre, pour la Société de l'histoire de France*, 9 voll., Paris 1859-1867, VI, 1863.

Roland-Michel 1977 - M. Roland-Michel, *De Panini à Servandoni, ou la réattribution d'un tableau du musée des Beaux-Arts*, in «Bulletin des musées et monuments lyonnais», 1977, 6, pp. 21-34.

Saintenoy 1920 - P. Saintenoy, *Servandoni, sa vie et son séjour en Belgique*, in «Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles, XXIX (1920), pp. 41-59.

Saintenoy 1923 - P. Saintenoy, *Servandoni en Belgique, note additionelle*, in «Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles», XXXI (1923), pp.78-80.

Servandoni 1776 - J.-N. Servandoni dit d'Hannetaire, *Observation sur l'art du comédien (…)*, quatrième édition, Ribou, Paris 1776.

Servandoni, Mariette 1738 - J.-N. Servandoni, P.-J. Mariette, *Description Abrégée de l'église de Saint Pierre à Rome et de la Représentation de l'intérieur de cette église donnée à Paris, dans la salle des Machines des Thuilleries, aux mois de Mars et d'Avril 1738, par le sieur Servandoni, architecte & peintre de l'Académie royale de peinture*, Veuve Pissot, Paris 1738.

Sydhoff 1964 - B. Sydhoff, *La façade de l'église Saint-Sulpice*, in «Konsthistorisk Tidskrift», Stockholm, XXXIII (1964), pp. 21-29.

Tarbé 1844 - P. Tarbé, *Reims: ses rues et ses monuments*, Reims 1844.

The Four books of Architecture 1738 -*The Four books of Architecture by Andrea Palladio*, trad. I. Ware, Ware, London 1738.

Van Kley 1996 - D.K. Van Kley, *The Religious Origins of the French Revolution from Calvin to the Civil Constitution*, 1560-1791, Yale University Press, New Haven 1996.

Wittman 2009 - R. Wittman, *Politique et publications sur Paris au XVIIIe siècle*, in «Histoire Urbaine», 2009, 24, pp. 9-32.

ArcHistoR EXTRA

a cura di Aloisio Antinori,
Francesco Guidoboni,
Tommaso Manfredi



Roma 1719. La scena architettonica al tempo del soggiorno di Servandoni

Aloisio Antinori (già Università degli Studi del Molise)

Il tema centrale di questo contributo riguarda l'importanza nella formazione architettonica del giovane Servandoni del periodo da lui trascorso a Roma. Un periodo, esteso dal 1718 al 1720, connotato dalla compresenza di numerosi architetti di diverse tendenze, emersi dopo la contemporanea scomparsa dalla scena romana di Carlo Fontana (1638-1714), morto nel 1714, e di Filippo Juvarra (1678-1736), trasferitosi a Torino nello stesso anno. In questo contesto sono evidenziate le opere architettoniche costruite di recente o in costruzione che avrebbero potuto suscitare l'interesse di Servandoni e alimentarne il repertorio di conoscenze in funzione della sua successiva carriera.

*GIOVANNI NICCOLÒ SERVANDONI (1695-1766).
UN ARCHITETTO COSMOPOLITA ALL'ALBA
DELL'ILLUMINISMO*

www.archistor.unirc.it

ArcHistoR EXTRA 15 (2025) ISSN 2384-8898
Supplemento di ArcHistoR 20/2023 ISBN 978-88-85479-14-2
DOI:10.14633/AHR458

Rome 1719. La scène architecturale au temps du séjour de Servandoni

Aloisio Antinori

À l'automne 1718 Jacques François Édouard Stuart, prétendant catholique au trône de Grande-Bretagne et d'Irlande, obtint du pape Clément XI Albani la permission de quitter le Palais Ducal d'Urbino, où il avait vécu près d'un an, et de s'installer à Rome avec sa cour[1].

À la même période, la princesse polonaise Clémentine Marie Sobieska, qui avait été choisie pour être son épouse après de longues négociations, quitta sa résidence en Basse-Silésie pour atteindre elle aussi la capitale du catholicisme. Mais alors que la princesse traversait l'Autriche, l'empereur Charles VI, cédant à la pression du roi protestant d'Angleterre George Ier de Hanovre, ordonna de l'arrêter et de l'enfermer dans le château d'Innsbruck. Après de vaines tentatives pour résoudre le problème par la voie diplomatique, un groupe de gentilshommes de l'entourage du Pretender organisa l'évasion de la princesse. Clémentine arrive donc finalement en Italie au printemps 1719, juste alors que Jacques Stuart revenait à Rome après l'échec de sa troisième tentative de reconquérir le trône.

1.*Diario Ordinario*, n° 235 (14 décembre 1718), pp. 21-22: «Roma 30. Decembre [*la date imprimée dans le journal est précédente à celle de sa publication*]. Sabbato il giorno Vigilia della Natività del Signore doppo che Sua Santità nelle proprie Stanze ebbe ricevuto Sua Maestà il Re Giacomo d'Inghilterra, che fu ad augurarli le Sante Feste... ». Sur le séjour de Jacques François Édouard Stuart et de sa cour à Urbino, cf. Corp 2009; di Carpegna Falconieri 2013. Sur l'arrivée du prince à l'automne 1718 et sur ses premières années à Rome: Corp 2011, pp. 9-10, 17-21.

Un premier mariage par procuration est célébré le 9 mai à Bologne, où la princesse avait fait étape. Un second mariage, cette fois en présence des deux époux, a lieu le 3 septembre suivant dans la chapelle du palais épiscopal de Montefiascone, une petite ville au nord de Rome. Enfin, le couple s'installe dans le palais Muti Papazzurri sur la place des Santi Apostoli, l'hôtel particulier d'une famille de petite noblesse, loué aux frais de la Chambre Apostolique. Le palais est adapté autant que possible à la nouvelle fonction de résidence royale et, à partir de ce moment, tout le monde l'appelle «il Palazzo del Re» («le Palais du Roi»).

L'arrivée de Jacques Stuart à la cour papale, le voyage aventureux de Clémentine Sobieska pour le rejoindre et finalement leur mariage attirèrent l'attention de l'Europe entière pendant près d'un an, et après son évasion sensationnelle et hasardeuse du château d'Innsbruck, la princesse fut accueillie à Rome comme une héroïne du catholicisme. Pour célébrer l'événement, Clément XI chargea Ottone Hamerani (1761-1694) de réaliser une célèbre médaille, où on voit la princesse qui fuit sur un coche à deux roues, une sorte de char à l'antique, alors que, sur l'arrière-plan, son futur époux revient sur un navire de l'Espagne à Rome[2].

Depuis l'annonce que le pape avait invité Stuart à s'installer à Rome, plusieurs artistes qui travaillaient dans d'autres villes italiennes – en particulier des décorateurs et des architectes de théâtre – décidèrent de rejoindre eux aussi la capitale des États pontificaux, désireux de profiter des possibilités d'emploi offertes par la présence d'une cour royale. Un espoir qui s'ajoutait à celui de pouvoir entrer dans le cercle des artistes au service du cardinal Pietro Ottoboni, le Vice-Chancelier de l'Église, qui depuis près de trente ans avait fait de sa résidence, le Palais de la Chancellerie, un centre de mécénat artistique et surtout théâtral et musical.

Comme cela a été définitivement établi par les recherches de Francesco Guidoboni, Giovanni Niccolò Servandoni (1695-1766) se rendit à Rome presqu'au même moment que Jacques Stuart, c'est-à- dire entre les derniers mois de 1718 et le début de 1719[3].

2. *Mercurio storico e politico* 1720, pp. 4-5: «Roma. […] Alcune lettere particolari dicono, che sono uscite in questa Città molte medaglie d'oro, e d'argento, sulle quali si vede da una parte il ritrato della Principessa Sobieski Moglie del Ré d'Inghilterra con queste parole: *Clementina Maria Britanniæ, Franciæ, Hiberniæ, & Scotiæ Regina*, e nel rovescio vi si vede pure questa Principessa, che fugge verso Roma, dopo essersi liberata da Inspruck, nel medesimo tempo, che il Ré suo Marito faceva vela dalla Spagna verso Roma con questa divisa: *Fortunam, causamque sequor*, e al di sotto *Deceptis Custodibus Anno 1719*. Dicesi, che queste Medaglie sieno state e sieno attualmente molto ricercate, e ciascuno ne parla secondo la sua fantasia».

3. Guidoboni 2014, pp. 5-20.

Il n'est pas surprenant que Servandoni ait décidé d'abandonner Florence, où les possibilités de trouver un travail pour les artistes, et surtout pour les scénographes, s'étaient considérablement réduites depuis la mort, cinq ans plus tôt, du Gran Principe Ferdinand de Médicis. Il faut toutefois remarquer que, dans les mois suivants, plusieurs autres artistes, même beaucoup plus âgés et affirmés que Servandoni, prirent eux aussi la décision d'aller à Rome depuis d'autres villes. Parmi ceux-ci, le vénitien Bernardo Canal (1664-1744), qui passe dans la ville du pape toute l'année 1719 et une partie de 1720 en travaillant – en collaboration avec ses fils Cristoforo et Giovanni Antonio (1697-1768), ce dernier connu plus tard sous le nom de Canaletto – à la mise en scène de deux opéras de Alessandro Scarlatti, représentés au théâtre Capranica pendant le carnaval de 1720[4] ; ou le bolonais Francesco Galli Bibiena (1659-1739), qui arrive à Rome également en 1719, et s'occupe de la rénovation du Théâtre Alibert et de la mise en scène dans cette salle de deux opéras par an jusqu'en 1722[5]. Francesco Galli Bibiena était assisté par son neveu Antonio (1697-1774), le fils de son frère Ferdinando (1657-1743), qui avait, tout comme Giovanni Antonio Canal, presque le même âge que Servandoni.

Il est très probable que, lors de son séjour à Rome, Servandoni entra en contact, comme l'affirmera Louis Petit de Bachaumont en 1746, avec Francesco et Antonio Galli Bibiena, et que ceux-ci lui montrèrent, peut-être pour la première fois, le traité sur L'Architettura civile de Ferdinando Galli Bibiena, publié à Parme en 1711[6], que les deux artistes avaient sans doute apporté avec eux à Rome. Les planches de ce livre (fig. 1) doivent avoir fasciné Servandoni, en particulier celles qui présentent la plus innovante des inventions de Ferdinando: la scena per angolo, c'est-à-dire la scène en perspective oblique. Servandoni se souviendra de cette manière de représenter l'intérieur d'un grand édifice, par exemple, lorsqu'il organisera en 1738 sa Représentation de l'église de Saint-Pierre de Rome dans la Salle des Machines des Tuileries (fig. 2).

4. Les livrets des deux opéras sont eux-mêmes la source de cette information. Stampiglia 1720b, p. 7: «Le scene sono delli signori Bernardo Canale, e Antonio suo figliuolo veneziani»; Stampiglia 1720a, p. 6: «Le scene sono de' signori Bernardo Canale, e Antonio suo figliuolo veneziani».

5. Lenzi 2000, en particulier p. 25.

6. Galli Bibiena 1711.

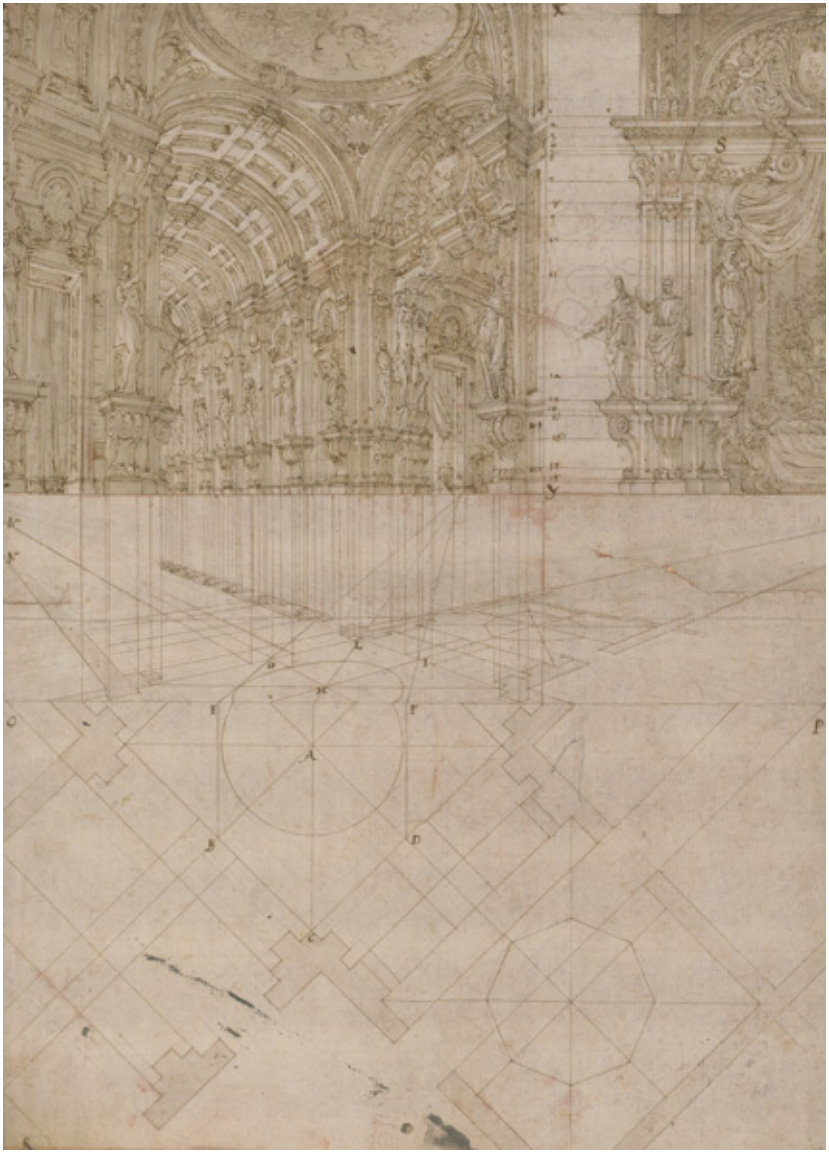


Figure 1. Ferdinando Galli Bibiena, dessin préparatoire pour une planche de *L'Architettura civile*, avant 1711. Munich, Staatliche Graphische Sammlung, inv. 35316. Courtoisie de la Staatliche Graphische Sammlung, Munich. Figure 2. Giovanni Niccolò Servandoni, *Vue de l'intérieur de l'église de Saint-Pierre à Rome*, dessin, 1738 env. Wien, Graphische Sammlung der Albertina, inv. 12929 (Courtoisie de la Graphische Sammlung der Albertina, Wien).


REGNI CAELORUM

La scène architecturale à Rome vers 1719

Passons maintenant au thème central de cette contribution: l'importance, dans la formation de Servandoni comme architecte, de la période passée à Rome dans sa jeunesse.

Après la mort de Carlo Fontana (1638-1714) et le départ de Filippo Juvarra (1678-1736), dans la même année 1714, pour la Sicile et puis Turin, la scène architecturale romaine des années 1718-1720 était animée, en l'absence de protagonistes principaux, par de nombreux interprètes de formation et de tendance différentes.

On peut imaginer que, à son arrivée à Rome, Servandoni ait voulu observer et étudier toutes les plus intéressantes œuvres architecturales récemment achevées ou encore en construction, c'est-à-dire celles qu'il ne pouvait pas avoir connu à travers les estampes.

La visite d'usage aux deux temples du Forum Boario et à l'Arc de Janus lui donna l'occasion d'observer la nouvelle façade de l'église de Santa Maria in Cosmedin, terminée l'année précédente par Giuseppe Sardi (1680 - doc. 1768). Sardi – figure intéressante et inhabituelle d'entrepreneur en bâtiment, architecte, collectionneur et peut-être marchand d'art – avait lié son nom, quelques années auparavant (1712-1713), à la Chapelle du Rosaire dans le couvent des Sœurs Dominicaines de Marino, près de Rome: une œuvre d'une telle qualité qu'on pourrait supposer que Sardi ait en réalité exécuté un projet du grand architecte napolitain Ferdinando Sanfelice (1675-1748), dont le frère, l'évêque Antonio Sanfelice, est impliqué dans l'histoire de l'édifice[7]. Mais il est fort probable que Servandoni, s'étant formé dans l'atmosphère de célébration de la florentinitas et de nostalgie de la Renaissance des années du déclin des Médicis, se sentit tout à fait étranger au borrominisme marqué du langage de Sardi.

Au cours de cette année 1719, Servandoni se rendit aussi plusieurs fois, vraisemblablement, à la via de' Cestari, près du parcours de la via Papale, pour suivre la progression des travaux de construction de la façade de l'église des Sacre Stimmate di San Francesco, terminée l'année suivante[8]. Le dessin de cette façade était l'œuvre d'Antonio Canevari (1681-1764), un architecte romain de moins de quarante ans qui, comme élève d'Antonio Valeri (1648-1736), s'était formé dans la tradition du Bernin[9]. Et Servandoni visita également, sans aucun doute, l'autre œuvre remarquable que Canevari avait achevée l'année précédente, celle qui lui avait permis de devenir, après son succès dans

7. Curcio 2000, en particulier pp. 167-168.

8. Sur la façade de l'église des Sacre Stimmate di San Francesco à Rome: Ferraris 1989, pp. 69-86; Augruso 2011, pp. 44-52.

9. Sur Antonio Canevari: Venditti 1973; Ferraris 1991.



Figure 3. Roma, église des Santi Giovanni e Paolo sur le Celio, vue de l'intérieur, rénové par Antonio Canevari en 1714-1718.

le Concours Clementin de l'Accademia di San Luca en 1703 et sa participation au concours pour la sacristie de Saint-Pierre en 1715, l'un des architectes romains les plus affirmés. Nous nous référons à la radicale rénovation "alla moderna" ("à la manière moderne") de l'intérieur de l'église des Santi Giovanni e Paolo sur le Celio[10]. Dans la nouvelle configuration donnée à cette église par Canevari, Servandoni doit avoir noté, en particulier, les séquences de serliennes flanquant la nef (fig. 3); un motif architectural, la serlienne, qu'il allait revoir bientôt, toujours à Rome, dans un contexte beaucoup plus prestigieux.

10. La transformation de l'intérieur de l'église des Santi Giovanni e Paolo au XVIII[E] SIÈCLE, sur laquelle nous attendons encore une étude approfondie, est évoquée par Nicola Pio: PIO 1977, pp. 208-209. Paola Ferraris nous a signalé (FERRARIS 1991, p. 332) la principale source d'archives sur cet important événement: Roma, Archivio dei Padri Passionisti ai Santi Giovanni e Paolo, Platea Sesta, années 1697-1772, ff. 56-60, 170-171.

Le Mercure de France en 1726, et plus tard certains de ses biographes, affirment que Servandoni entra, à Rome, dans l'entourage de Giovanni Paolo Panini (ou Pannini, 1691-1765)[11]. Peintre, scénographe, décorateur d'intérieur et plus tard architecte, Panini était arrivé à Rome de l'Émilie en 1711 et, après quelques années d'apprentissage chez le peintre florentin Benedetto Luti, avait atteint une position professionnelle solide, en particulier comme décorateur de demeures patriciennes[12].

À partir de mars ou avril 1718, Panini est occupé à la décoration des pièces principales de la villa du Cardinal Giovanni Battista Patrizi près de la Porta Pia, une majestueuse résidence d'été, qui venait d'être édifiée selon le projet de l'architecte siennois Sebastiano Cipriani (c. 1662-1738), un élève réputé de Carlo Rainaldi (1611-1691)[13]. La Villa Patrizi est l'un des deux grands chantiers pour l'édification d'une demeure privée actifs à Rome au temps du séjour de Servandoni. Les travaux, qui s'étalèrent de 1716 à 1726, sont documentés en détail, mais la villa a été détruite il y a plus d'un siècle, sa décoration picturale est entièrement perdue et, malheureusement, il ne nous reste d'elle aucune image.

Il faut noter que, parmi les nombreux artistes qui travaillaient aux côtés de Panini à la décoration de la Villa Patrizi, les documents mentionnent un certain «Giuseppe Rossi»[14]. Il s'agit très probablement du florentin Giuseppe Ignazio Rossi (1696-1731), qui vécut à Rome de 1718 à 1721. Dézallier d'Argenville indique cet artiste comme le professeur d'architecture de Servandoni, mais, comme l'a fait observer Guidoboni[15], il est plus vraisemblable qu'il fut un de ses camarades d'études, car il avait un an environ de moins que lui. Le nom de Servandoni, au contraire, ne figure pas dans les registres des paiements, mais cela pourrait tenir uniquement au fait qu'il faisait partie de l'équipe de Panini, et la rémunération du maître incluait la rétribution de tous ses aides.

11. *Mercure de France*, octobre 1726, pp. 2342-2345 (le sujet est la représentation de la tragédie en musique *Pyrame et Thisbé*): «Le Sieur Servandoni n'est en France que depuis deux ans, et il s'y est déjà acquis beaucoup de réputation dans les ouvrages de perspective, ausquels il excelle. Il est élève du célèbre Jean-Paul Panini, peintre Parmesan, dont les ouvrages sont aussi précieux que recherchés et admirables, pour imiter les effets de la nature par la perspective. Son élève a déjà fait beaucoup d'ouvrages de cette espèce en Italie et en Angleterre. On voit à l'Opéra de Londres sept décorations de sa main».

12. Sur les premières années de Panini à Rome: Arisi 1986, p. 59-99; Arisi 1993, pp. 9-26.

13. Guerrieri Borsoi 1988; Marshall 2015.

14. Guerrieri Borsoi 1988, pp. 185, 195-196, 203.

15. Guidoboni 2014, p. 17.

Alessandro Specchi: le Palais De Carolis et la cour du Palais des Conservateurs

L'autre grand chantier de construction et décoration d'une résidence privée dans la Rome de 1719 était celui du palais de Livio De Carolis, un riche marchand et entrepreneur, qui obtint le titre de Marquis seulement en 1726, en achetant un des fiefs du prince Altieri: Prossedi, dans le sud du Latium. Autour de 1713, De Carolis décide de construire pour sa famille un luxueux palais sur le Corso[16], en face de l'église de San Marcello, sur un terrain occupé par un petit palais et des maisons, qu'il achète et démolit à partir de 1714. Pour le projet de cette demeure, De Carolis s'adresse à Alessandro Specchi (1666-1729), le plus affirmé des élèves de Carlo Fontana, qui, après de nombreuses années de brillante activité comme graveur, s'était imposé également comme architecte à partir de 1704, lorsqu'il avait réalisé le spectaculaire port de Ripetta sur le Tibre. La construction du Palais De Carolis procède par étapes successives: la façade vers le Corso prend son aspect définitif à la fin de 1727, mais le bâtiment dans son entier ne sera achevé que dans les années 1740. Déjà en 1720, toutefois, le palais figure comme «Palazzo De Carolis» dans les registres des Stati delle Anime (c'est-à-dire les recensements annuels de la population), et au moins un de ses appartements était achevé à la date du 2 juillet 1722, quand Pietro De Carolis, frère aîné de Livio et haut prélat, va y habiter après sa nomination prestigieuse à la Chambre Apostolique.

Contrairement au cas de la Villa Patrizi, aucune documentation ne nous est parvenue sur la construction du Palais De Carolis, mais nous savons que Panini commença à se consacrer à ce nouveau travail dès la première moitié de 1720, alors que son activité à la villa était encore bien loin d'être terminée.

La conception d'ensemble de l'éclatante décoration du Palais De Carolis est certainement le résultat de la collaboration entre Specchi et Panini. Ils décident de placer des grandes toiles peintes dans les plafonds, en voûte ou à caissons, des pièces principales du piano nobile, et confient leur exécution à différents peintres parmi les plus importants de Rome à cette époque, à savoir Sebastiano Conca, Francesco Trevisani, Luigi Garzi, Giuseppe Chiari, Benedetto Luti et Andrea Procaccini[17]. Il est pertinent de noter ici, en particulier, la décoration de la galerie. Celle-ci est divisée en trois secteurs par deux arcs surbaissés qui reposent sur des colonnes flanquées à des piliers (fig. 4), et la même structure apparaît, projetée cette fois sur un plan, au fond de l'enfilade. Bien que Servandoni n'ait

16. Sur la construction et la décoration du palais De Carolis: Bocca 1950; Bocca 1967; Giuggioli 1980; Zanella 1996; La Mastra 2005.

17. Sur ces peintres et sur leur travail pour la décoration du palais De Carolis: Barroero, Susinno 1999, en particulier pp. 99-100; La Mastra 2005, pp. 330-337





Figure 4. Roma, palais de Livio De Carolis sur le Corso, vue de la galerie à l'étage, projetée et realisée par Alessandro Specchi en collaboration avec Giovanni Paolo Panini entre 1718 et 1728 (photo d'après Giuggioli 1980, pl. CLXII). Figure 5. Condé-en-Brie (Aisne), Château de Condé, détail de la décoration en trompe-l'oeil du salon, realisée sous la direction de Giovanni Niccolò Servandoni en 1724-1725.



Figure 6. Roma, Palais des Conservateurs, vue de la cour, rénové par Alessandro Specchi en 1719-1720 (photo, courtoisie du Comune di Roma).

pas pu assister à la construction et à la décoration de la galerie, parce que la partie du bâtiment dans laquelle elle se trouve ne fut construite qu'entre 1724 et 1728, il est tout à fait possible qu'il ait connu le projet de Specchi. Dans tous les cas, il est intéressant de signaler l'affinité évidente entre les arcs surbaissés du palais romain et l'enfilade d'arcs également surbaissés, peinte en trompe-l'œil presque certainement par Servandoni, qui orne la salle principale du château de Condé-en-Brie[18] (fig. 5).

En 1713, au moment où il entreprend son activité dans le Palais De Carolis, Alessandro Specchi obtient aussi l'importante nomination à la charge de Architetto del Popolo Romano, c'est-à-dire l'architecte du gouvernement municipal. C'est donc à lui qu'on confie, en mai 1719, l'une des œuvres publiques les plus importantes du pontificat de Clément XI Albani: la rénovation de la cour du Palais des Conservateurs sur le Capitole (fig. 6), dont les travaux étaient déjà presque terminés au début d'octobre de l'année suivante[19].

18. Sur le «salon Servandoni» dans le château de Condé: Demoriane 1967; Glorieux 2002; Glorieux 2004, pp. 62-73. Selon Guillaume Glorieux (*Ivi*, p. 72), Servandoni réalisa la décoration du grand salon du château de Condé entre son arrivée en France en 1724 et la fin de 1725, avant de se consacrer entièrement à l'activité de décorateur à l'Opéra de Paris. Francesco Guidoboni souligne la similitude entre la décoration en trompe-l'œil du salon du château et celle que Servandoni conçut pour la salle de l'Opéra à l'occasion du « Bal public » de 1727: Guidoboni 2014, pp. 56-58.

19. Liebenwein 1981; Benedetti 2003.

Le pape avait ordonné que le dessin de la nouvelle cour, qui était destinée à l'exposition de statues antiques, «s'uniform[asse] con quello di Michel'Angelo» («se conformât à celui de Michel-Ange»)[20]. Specchi obéit, et reproduit le porche aux colonnes soutenant des architraves, que Michel-Ange avait conçu pour la façade extérieure. Il décide, cependant, d'introduire une importante nouveauté: sur le côté opposé à l'entrée, l'entablement de la travée centrale est remplacé par un arc, qui encadre une statue antique trônante, restaurée comme simulacre de la déesse Roma et installée dans une niche sur la paroi intérieure du porche. Le résultat est la transformation de l'invention structurelle de Michel-Ange en une sorte de serlienne très serrée.

L'intention de Specchi est évidente, car nous savons bien que, depuis les derniers siècles de l'Antiquité, le motif de la serlienne a été associé à l'idée de majesté. Au cours du dix-septième siècle, cette valeur symbolique avait été réaffirmée à Rome dans certaines œuvres d'importance et notoriété très grandes, comme la façade de Santa Maria in Via Lata, par Pietro da Cortona[21], ou la Scala Regia au Vatican, par le Bernin. Et deux ans avant la création de Specchi sur le Capitole, Antonio Canevari avait placé, comme on l'a déjà vu, des serliennes en séquence de chaque côté de la nef de l'église des Santi Giovanni e Paolo (fig. 3).

Le séjour de Servandoni à Rome dura, probablement, presque jusqu'à la mort de son protecteur, le prince Guido Vaini, le 13 avril 1720, et peut-être même au-delà de cette date. Il est donc certain qu'il put non seulement connaître le projet de Specchi, mais aussi suivre, au moins en partie, son exécution. Quoi qu'il en soit, il faut remarquer que l'arc sur des colonnes libres, c'est-à-dire le motif architectural qu'on pourrait appeler de la "serlienne triomphale", n'existe pas parmi les restes des bâtiments de l'antiquité que Servandoni put observer à Rome. En effet, il n'appartient pas au langage de l'architecture greco-romaine, et il n'apparut en Occident qu'à partir du quatrième siècle. Mais malgré cela, et paradoxalement, on le retrouve très souvent dans les Caprices aux ruines peints par

20. *Diario Ordinario*, n° 288, 13 mai 1719, pp. 4-6: «Lunedì 8 [...] la Santità Sua si portò nel Palazzo della residenza de' Sig. Conservatori nel Campidoglio [...] Sua Santità per conservare l'antico splendore di Roma, ha ordinato, che in detto Palazzo si ingrandisca il cortile, e che il disegno s'uniformi con quello di Michel'Angelo, e ne diede la Sopraintendenza a Monsig. del Giudice suo Maggiorduomo, acciò d'intorno si mettano dette Statue, e Sua Signoria Illustrissima chiamò il Sign. Alessandro Specchi Architetto della Camera Capitolina ad effetto di mettere in esecuzione gl'ordini di Nostro Signore». Les travaux étaient presque terminés dix-sept mois plus tard. Cf. *Diario Ordinario*, n° 507, 12 octobre 1720, p. 18: «La Santità di Nostro Signore restando molto sodisfatto delle operazioni, che il sign. Alessandro Specchi Architetto fà nel cortile del Campidoglio, e per farli conoscere il suo gradimento, ha voluto con Pontificia liberalità provederlo di un Scrittorato Apostolico, con la facoltà, & arbitrio di metterlo o in testa di un suo figlio, e figlia; e con decreto, e riserva tanto de' frutti, che della sorte principale di poterlo vendere, e rassegnare a suo piacere, e quando li parerà».

21. Connors 1982, en particulier pp. 463-464.

l'artiste florentin, et on pourrait même dire que la présence de ce type de serlienne – généralement dans la version où l'arc repose sur l'entablement plutôt que sur les chapiteaux des colonnes – est un des traits distinctifs de ses interprétations de ce genre pictural (fig. 7).

Quant à ses projets architecturaux, il faut noter que dans la machine pyrotechnique (fig. 8) qu'il conçut trente ans après à Londres pour la célébration de la paix d'Aix-la-Chapelle[22], Servandoni reproduisit l'entière séquence structurale de la cour de Specchi: colonnes à l'architrave - serlienne - colonnes à l'architrave. Le choix de souligner le sens triomphal de cette architecture éphémère par deux colonnes avancées, comme dans les arcs de la Rome antique, fait pourtant supposer qu'en cette occasion l'intérêt de Servandoni pour le modèle de la cour capitoline fut ravivé par sa connaissance d'un des décors créés en 1745 à Rome pour la fête de la Chinea, une œuvre que nous avons récemment attribuée à la collaboration entre Louis-Joseph Le Lorrain et Martin-Gabriel Dumont[23], et dont Servandoni peut certainement avoir vu et acheté, à Paris, la reproduction gravée.

Par la suite, Servandoni utilisera encore la serlienne triomphale en deux occasions au moins : dans l'arc érigé à Paris en 1754 pour célébrer la pose de la première pierre de la nouvelle Place Saint-Sulpice et dans le dessin de 1761 environ pour la nouvelle façade du château de Hingene en Belgique[24] (fig. 9).

On peut observer en conclusion que, pendant son séjour à Rome, l'attention de Servandoni se tourna vers certaines œuvres de l'architecture contemporaine beaucoup plus que vers celles de l'antiquité. En particulier, il trouva certainement stimulante la possibilité, exemplifiée par Specchi dans la cour des Conservateurs, d'établir de façon moderne un rapport avec l'œuvre de Michel-Ange, qu'il avait appris à regarder avec vénération pendant sa première formation à Florence.

Plus tard, au cours de son séjour à Londres, des expériences nouvelles et tout à fait différentes – en particulier la fréquentation du milieu néo-palladien – étendirent et enrichirent sa culture architecturale[25]. Néanmoins, tout au long de sa vie professionnelle Servandoni conserva, et parfois utilisa, le souvenir de ce qu'il avait observé pendant l'année passée à Rome, lors de son apprentissage chez Panini et Specchi.

22. Michel 2011.
23. Antinori 2015.
24. Guidoboni 2014, pp. 239-240, 290-308.
25. *Ivi*, pp. 21-32.



Figure 7. Giovanni Niccolò Servandoni, *Caprice aux ruines avec un temple ionique*, huile sur toile, vers 1730? Lyon, Musée des Beaux-Arts (courtoisie du Musée des Beaux-Arts de Lyon).

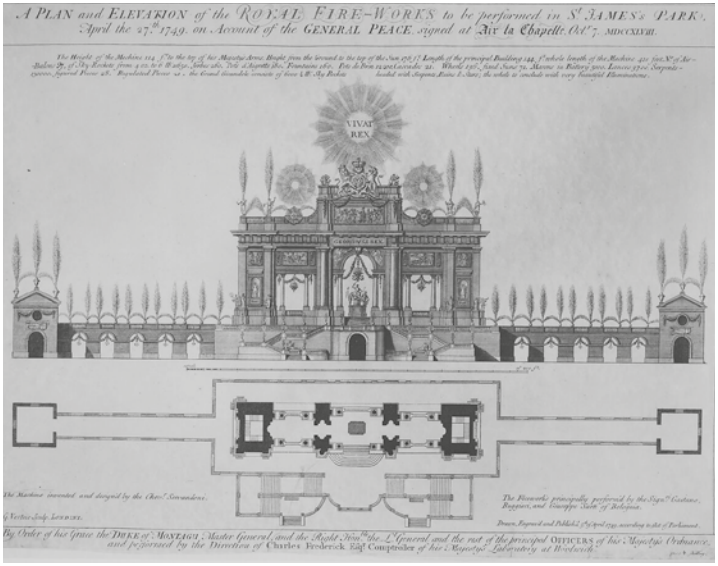




Figure 8. Giovanni Niccolò Servandoni, plan et élévation antérieure du décor realisé à Londres en 1749 pour la célébration de la paix d'Aix-la-Chapelle, gravure de George Vertue, 1749. Figure 9. Giovanni Niccolò Servandoni, projet pour la nouvelle façade du château des ducs d'Ursel à Hingene (Belgique), dessin, 1761 env. Collection privée (photo d'après LEMAIGRE DE STORDEUR 1981).

Bibliografia

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. Denenedetti (dir.), *Dai disegni e manoscritti dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte. 2*, «Studi sul Settecento Romano», XXXI (2015), pp. 63-90.

Arisi 1986 - F. Arisi, *Gian Paolo Panini e i fasti della Roma del Settecento*, Ugo Bozzi, Roma 1986.

Arisi 1993 - F. Arisi, *La formazione di Gian Paolo Panini*, dans F. Arisi (dir.), *Giovanni Paolo Panini, 1691-1765*, Electa, Milano 1993, pp. 9-26.

Augruso 2011 - M.C. Augruso, *Sacre Stimmate di San Francesco a Roma. L'arciconfraternita e la chiesa nella prima metà del Settecento*, Istituto Storico dei Cappuccini, Roma 2011.

Barroero, Susinno 1999 - L. Barroero, S. Susinno, *Roma arcadica capitale delle arti del disegno*, dans «Studi di storia dell'arte», X (1999), pp. 89-178.

Benedetti 2003 - S. Benedetti, *Progetti e realizzazioni nel cortile del palazzo dei Conservatori in Campidoglio*, dans «Studi romani», LI (2003), pp. 44-70.

Bocca 1950 - A. Bocca, Il palazzo del Banco di Roma, Staderini, Roma 1950 (2e éd. 1961).

Bocca 1967 - A. Bocca, *Il palazzo del Banco di Roma*, già De Carolis, Istituto di Studi Romani, Roma 1967.

Connors 1982 - J. Connors, *Pietro Berrettini da Cortona*, dans A.K. Placzek (dir.), *Macmillan Encyclopedia of Architects*, Free Press et alii, New York 1982, 1, pp. 455-466.

Corp 2009 - E. Corp, *The Jacobites at Urbino: en Exiled Court in Transition*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2009.

Corp 2011 - E. Corp, *The Stuarts in Italy 1719-1766. A Royal Court in Permanent Exile*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.

Curcio 2000 - G. Curcio, *Lo Stato della Chiesa. Roma tra il 1700 e il 1730*, dans G. Curcio, E. Kieven (dir.), *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, Electa, Milano 2000, pp. 146-183.

Demoriane 1967 - H. Demoriane, *La décoration et l'apparat de Condé-en-Brie dus au sens théatral de Servandoni et Jean-Baptiste Oudry dans le château du comte de Sade*, dans «Connaissance des arts», 1967, 179, pp. 36-43.

di Carpegna Falconieri 2013 - T. di Carpegna Falconieri, *Postfazione*, dans E. Corp, *I Giacobiti a Urbino, 1717-1718. La corte in esilio di Giacomo III re d'Inghilterra*, éd. ital. sous la direction de T. di Carpegna Falconieri, Il Mulino, Bologna 2013, pp. 213-217.

Ferraris 1989 - P. Ferraris, *La fabbrica della chiesa delle Stimmate in Roma e la statua di San Francesco di Bernardino Cametti*, dans «Storia dell'arte», 65 ,1989, pp. 86-69.

Ferraris 1991 - P. Ferraris, *Canevari, Giacomo Antonio*, dans B. Contardi, G. Curcio (dir.), *In urbe architectus. Modelli, Disegni, Misure. La professione dell'architetto*. Roma 1680-1750, Àrgos, Roma 1991, pp. 331-332.

Galli Bibiena 1711 - F. Galli Bibiena, *L'Architettura civile preparata su la geometria, e ridotta alle prospettive*, Paolo Monti, Parma 1711.

Giuggioli 1980 - A. Giuggioli, *Il palazzo De Carolis in Roma*, Banco di Roma, Roma 1980.

Glorieux 2004 - G. Glorieux, *Le château de Condé. Une demeure de plaisance au siècle des Lumières*, Somogy Éditions d'art, Paris 2004.

Glorieux 2022 - G. Glorieux, *Servandoni et Oudry au château de Condé-en-Brie*, dans J.-P. Lethuillier (dir.), *La peinture en province de la fin du Moyen Age au début du xxe siècle*, Presses universitaires, Rennes 2002, pp. 269-280.

Guerrieri Borsoi 1988 - M.B. Guerrieri Borsoi, *Ricostruzione documentaria di un edificio barocco distrutto: villa Patrizi a Porta Pia*, dans E. Debenedetti, Carlo Marchionni. *Architettura, decorazione e scenografia contemporanea*, «Studi sul Settecento Romano», IV (1988), pp. 173-208.

Guidoboni 2014 - F. Guidoboni, *Giovanni Niccolò Servandoni (1695-1766) architetto*, thèse doctoral, sous la direction de A. Antinori e É. Jollet, en cotutelle, Sapienza Università di Roma et Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2014.

La Mastra 2005 - G. La Mastra, *Palazzo De Carolis in Roma. Una dimora prelatizia del Settecento*, dans «Roma moderna e contemporanea», XIII (2005), 2-3, pp. 317-345.

Lemaigre de Stordeur 1981 - G. Lemaigre de Stordeur, *Hingene*, dans «De woonstede door de eeuwen heen», 1981, 51, pp. 44-65.

Lenzi 2000 - D. Lenzi, *La dinastia dei Galli Bibiena*, dans D. Lenzi, J. Bentini (dir.), *I Bibiena. Una famiglia europea*, Marsilio, Venezia 2000, pp. 18-35.

Liebenwein 1981 - W. Liebenwein, *Der Portikus Clemens' XI. und sein Statuenschmuck: Antikenrezeption und Kapitolsidee im frühen 18. Jahrhundert*, dans H. Beck, P.C. Bol (dir.), *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, Mann, Berlin 1981, pp. 73-118.

Marshall 2015 - D.R. Marshall, *Cardinal Patrizi and the Villa Patrizi, 1715-1909. Rediscovering a Baroque Villa in Rome*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2015.

Mercurio storico e politico 1720 - Mercurio storico e politico, XXXIV, Luigi Pavino, Venezia 1720.

Michel 2011 - O. Michel, *The Royal fireworks. La célébration de la paix d'Aix-la-Chapelle à Londres, le 27 avril 1749*, dans Ch. Henry, D. Rabreau (dir.), *Le public et la politique des arts au siécle des Lumiéres*, William Blake & Co., Bordeaux 2011, pp. 85-101.

Pio 1977 - N. Pio, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti* (Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. ms. Capponi 257), éd. sous la direction de C. Enggass, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1977.

Stampiglia 1720a - S. Stampiglia, *Turno Aricino drama per musica*, Bernabò, Roma 1720.

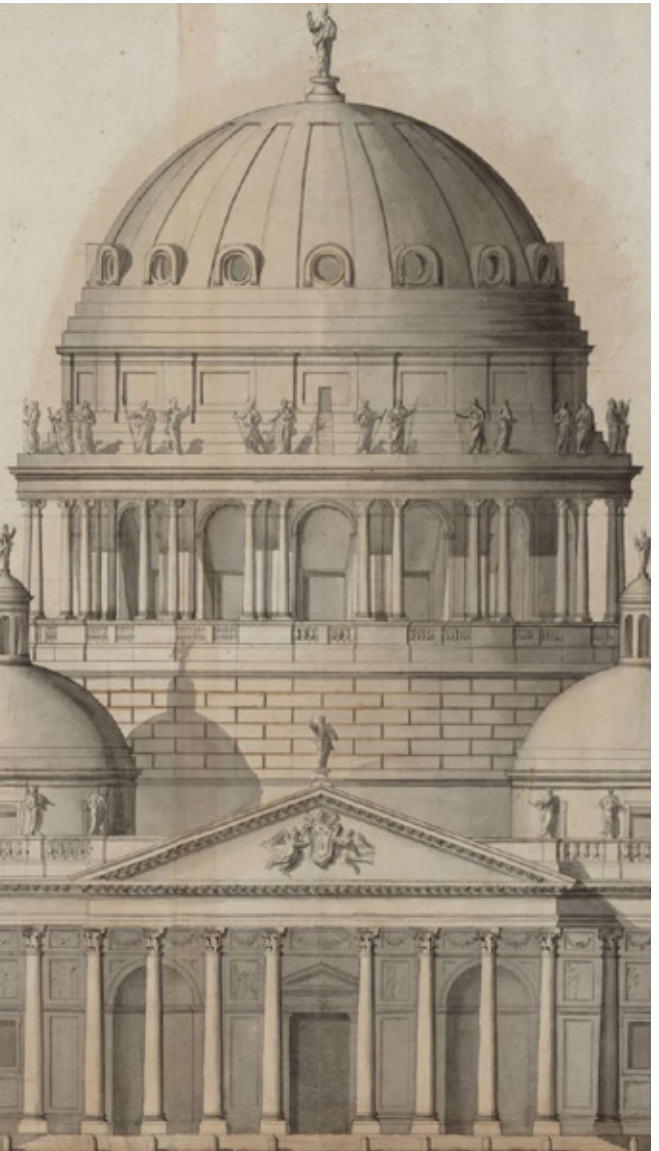
Stampiglia 1720b - S. Stampiglia, *Tito Sempronio Gracco drama per musica*, Bernabò, Roma 1720.

Venditti 1973 - A. Venditti, *Note su Antonio Canevari architetto*, dans «Studi romani», XXI (1973), pp. 358-365.

Zanella 1996 - A. Zanella, *Palazzo De Carolis*, Fratelli Palombi, Roma 1996.

GIOVANNI NICCOLÒ SERVANDONI (1695-1766).
UN ARCHITECTE COSMOPOLITE À L'AUBE
DES LUMIÈRES

a cura di Aloisio Antinori,
Francesco Guidoboni,
Tommaso Manfredi



Gli architetti francesi a Roma e l'Académie de France al tempo del direttore Charles-François Poerson

Tommaso Manfredi
(Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria)

La formazione dell'architetto, pittore e scenografo Giovanni Niccolò Servandoni, nato a Firenze nel 1695 ma di padre lionese, si svolse tra la sua città natale, Roma e Londra; tuttavia, la cultura artistica francese era già presente nel proprio orizzonte ben prima del suo insediamento a Parigi nel 1724.
Tema di questo contributo sono i rapporti tra gli architetti francesi a Roma, nello stimolante contesto artistico del Grand Tour internazionale, avvenuti prima e durante il soggiorno di Servandoni nella città pontificia nel 1719-1720. Particolare attenzione è rivolta all'Académie de France a Roma che, sotto la direzione del pittore Charles-François Poerson dal 1704 al 1725, costituì un importante punto di riferimento, anche per i giovani artisti francesi che non ne fecero parte, come per lo stesso Servandoni.

GIOVANNI NICCOLÒ SERVANDONI (1695-1766).
UN ARCHITETTO COSMOPOLITA ALL'ALBA
DELL'ILLUMINISMO

www.archistor.unirc.it

ArcHistoR EXTRA 15 (2025) ISSN 2384-8898
Supplemento di ArcHistoR 20/2023 ISBN 978-88-85479-14-2
DOI:10.14633/AHR459

Les architectes français à Rome et l'Académie de France au temps du directeur Charles-François Poerson

Tommaso Manfredi

La formation de l'architecte, peintre et décorateur de théâtre Giovanni Niccolò Servandoni, né à Florence en 1695 mais de père lyonnais, se déroula entre sa ville natale, Rome et Londres; cependant la culture artistique française était déjà présente dans son horizon bien avant son installation à Paris, en 1724[1].

Cette intervention a pour thématique les relations entre les architectes français à Rome, dans le contexte stimulant du Grand Tour international qui s'est déroulé avant et pendant le séjour de Servandoni dans la ville pontificale, en 1719-1720. Elle se consacre tout particulièrement à l'Académie de France à Rome qui, lors de la direction du peintre Charles-François Poerson (fig. 1) de 1704 à 1725, constitua un point de repère important, y compris pour les jeunes artistes français qui n'en faisaient pas partie, comme par exemple, Servandoni lui-même.

Fondée par Colbert en 1666, l'Académie fut confiée à la direction de Charles Errard dans le but de former une élite d'artistes en mesure d'appréhender, de filtrer et de traduire tout modèle provenant de la Rome antique et de la Renaissance qui puisse faire progresser l'art national[2]. Mais au début du directorat de Poerson, l'institution souffrait encore des conséquences de la mauvaise administration de Matthieu de la Teulière, homme de lettres tout à fait inadapté à la fonction de directeur qu'il a occupée pendant bien quinze ans, de 1684 à 1699. En revanche, Poerson, fils et élève du plus connu

1. A propos de la formation de Servandoni voir Guidoboni 2014.

2. A propos de l'Académie de France à Rome au XVIII[e] siècle, voir Lapauze 1924; Bancel 1997; Verger 2011; I; Bayard, Beck Saiello, Gobet 2016. En ce qui concerne les échanges épistolaires entre les directeurs, voir De Montaiglon 1887-1908.



Figure 1. Charles-François Poerson, autoportrait, huile sur toile, 1712? Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 458.

Charles, incarnait à la fois la figure de l'artiste académique canonique et celle du candidat idéal aux commandes de l'Académie[3]. Celui-ci est né et a grandi dans le milieu artistique de la cour, se formant à l'Académie Royale de Paris selon les principes du classicisme français que lui a transmis son précepteur Noël Coypel. Ce dernier l'emmena avec lui à l'Académie de France à Rome lorsqu'il la dirigeait de 1673 à 1676, Poerson y devint alors pensionnaire. Par la suite, il entreprit son ascension au sein de l'Académie royale: membre agrégé en 1677 puis membre effectif en 1682 – il se distingua par son Morceau de réception qui figurait *La jonction projetée des Académies de Rome et de Paris*, proclamée en 1677 –, professeur associé en 1687 puis professeur en 1695; enfin, c'est en 1704 qu'il devint le premier directeur ex pensionnaire de l'Académie de France, en substituant René-Antoine Houasse[4].

«Il n'y reste que beaucoup d'orgueil»

Dès son installation à Rome, dans le palais Della Valle Capranica, siège de l'Académie de France de 1685 à 1725, Poerson dût s'accommoder du peu d'enthousiasme que montrait son référent Jules Hardouin-Mansart, le *Surintendant des bâtiments et Premier architecte du Roi*, envers cette institution. En 1707 celui-ci lui proposa même de tout fermer, sceptique sur ce que les jeunes français avaient bien pu apprendre à Rome et qu'ils n'avaient pas pu faire dans leur propre pays[5].
Mais à partir de 1708, grâce aux sollicitations du nouveau Surintendant Louis Antoine de Pardaillan de Gondrin, duc d'Antin, Poerson entreprit de travailler avec assiduité à la réhabilitation de l'Académie de France et à l'amélioration des conditions d'étude de ses pensionnaires. Il mis alors en place une intense diplomatie artistique et sociale, en lien étroit avec a politique exercée par le cardinal Joseph-Emmanuel de la Trémoille, ambassadeur de France auprès de la cour pontificale (décédé en 1720), et en collaboration avec les cardinaux Pietro Ottoboni, protecteur des affaires de la Couronne depuis 1709, et Filippo Antonio Gualtieri, l'ancien nonce apostolique de Paris.
Les principaux résultats de cette politique fut l'ascension de Poerson à la direction de la glorieuse Accademia di San Luca, de laquelle il fut élu vice-prince à partir de mai 1711 et Prince de 1714, après la mort de son prédécesseur Carlo Maratti, en 1718, date à laquelle il renonça à cette charge, pour la reprendre à nouveau au cours des années 1720-1721[6].

3. Sur Poerson (Paris, 1653 - Rome, 1725) voir Michel 2002.

4. *Ibidem*.

5. De Montaiglon 1887-1908, III, 1889, n. 1288, pp. 208-209, Poerson à Hardouin Mansart, 23 juillet 1707.

6. Maratti demanda et obtint l'admission de Poerson par le biais d'un jugement sommaire le 14 mai, et sa nomination

La décennie au sommet de l'Accademia di San Luca – d'une durée exceptionnelle dans l'histoire de l'institution, sauf la principauté pour moitié honorifique de Maratti (1699-1713) – est un point peu pris en considération dans la biographie de Poerson, et encore moins au sein de l'historiographie artistique romaine. Pourtant, tout au long de cette période il eut entre les mains le contrôle de l'ensemble du système de l'enseignement artistique de la ville de Rome. Par ailleurs, n'oublions pas le rôle déterminant qu'il a rempli dans la rédaction des nouveaux statuts de l'Accademia di San Luca très controversés, lesquels prévoyaient la transformation de l'organisation professionnelle des artistes romains en défavorisant clairement les non académiques.

De sa position, Poerson donnait un point de repère non seulement pour les pensionnaires de l'Académie de France, mais aussi pour tous ses concitoyens et jeunes artistes indépendants qui, comme n'importe quel jeune artiste étranger de cet âge, essayait de se perfectionner à l'école romaine, principalement représentée par les membres de l'Accademia di San Luca[7].

Selon la charte de l'Académie de France, ses pensionnaires devaient être les meilleurs jeunes diplômés de l'Académie Royale de Paris, mais ce n'était pas toujours le cas. La victoire du Grand Prix de Rome en peinture et en sculpture (celui en architecture ne fut activé qu'en 1720) offrait la possibilité, mais non le droit, à un séjour de perfectionnement à Rome[8]. L'assignation du brevet de pensionnaire dépendait essentiellement de la protection de puissants. La concession du brevet «par grâce» restait plus fréquente que celle «par mérite», ce qui avantagea les parisiens proches des centres de pouvoir – même s'ils étaient souvent dépourvus d'une préparation académique adéquate – en défavorisant les provinciaux, qui en effet rejoignaient les groupes d'artistes indépendants à Rome.

Appelé à se confronter à des pensionnaires d'extraction sociale et de préparation de base très différents, convaincu que l'on ne pouvait modifier leur style qui avait déjà été influencé, pour le bien ou pour le mal, par leurs maîtres français respectifs, Poerson exerça sa fonction quasiment à la lettre. Plus qu'un maître, il fut pour ces pensionnaires un coordinateur et un conseiller: il leur donnait des objets d'art à copier et à envoyer à Paris, en fonction de leurs potentialités, et il profitait de toute

à vice-prince eut lieu le 25 du même mois: Roma, Accademia Nazionale di San Luca (ANSL), Archivio storico, *Verbali delle Congregazioni* vol. 46a, fol. 122-123, fol. 125-126. Son élection en tant que prince se déroula le 21 décembre 1713: cf. *ivi*, fol. 161. En janvier 1721, Poerson fut réélu prince par tirage au sort, au désavantage de l'architecte Sebastiano Cipriani, qui lui aussi avait obtenu 8 voix, après que le sculpteur Camillo Rusconi, précédemment élu, avait renoncé à cette fonction (*ivi*, vol. 48, fol. 56, 1er janvier 1721; ff. 57-58, 5 janvier 1721). Même sa réélection en 1722 fut la conséquence d'un renoncement à cette fonction de la part du peintre Giovanni Paolo Melchiorri (*ivi.*, f. 73, 4 janvier 1722).

7. Manfredi 2016c, pp. 65-80.

8. *Ivi*, p. 66; Verger 2006, pp. 16-18.

occasion pour suivre leurs progrès, allant même jusqu'à les inviter à sa table. D'un point de vue strictement didactique, il s'occupait chaque jour de la mise à disposition du modèle et il organisait les enseignements complémentaires en mathématiques ou en anatomie. Mais il ne reste aucune trace de l'éventualité qu'il s'occupât personnellement des progrès des pensionnaires en matière de technique, comme l'avait fait en revanche le directeur Coypel lors de son mandat; Poerson ne s'occupait pas non plus de leur procurer des maîtres externes, comme son prédécesseur Houasse l'avait fait, lorsque par exemple il invita le neveu de Hardouin-Mansart, Jules-Michel-Alexandre, à des leçons d'architecture chez Antonio Valeri, pendant huit mois[9].

Les leçons dont a profité le neveu du Surintendant constituèrent une des nombreuses particularités qui caractérisèrent son encombrante présence à l'Académie, qui s'est conclue avec un retour précipité au pays en 1708, pour une présomption de complicité dans le meurtre d'un garde pontifical de la part d'un collègue pensionnaire[10]. Mais ces leçons étaient l'ordinaire des autres jeunes français indépendants qui ne pouvaient pas se passer du système d'enseignement romain, et qui gravitaient autour des ateliers des principaux maîtres de l'Accademia di San Luca où se tenaient, le dimanche, des leçons sur la perspective, sur les ordres architecturaux et sur le modèle de figure.

Les jeunes artistes français, comme tout étudiant étranger accrédité par un maître académique ou par un puissant protecteur, pouvaient se présenter aux concours de l'Accademia di San Luca appelés Clementini, en l'honneur du pape Clément XI qui les avaient relancés dès 1702[11]. Mais si les pensionnaires avaient un accès direct à la première des trois classes du concours, les indépendants devaient s'adapter à l'échelonnage du système de formation académique. Ils tentaient ainsi une renommée dont ils auraient pu profiter dans leur pays ou encore à Rome, où certains d'entre eux décidaient de rester.

Avant de devenir vice-prince en 1711, Poerson avait fait preuve d'une certaine distance vis-à-vis de l'Accademia di San Luca, en insistant à plusieurs reprises sur l'hostilité du monde artistique romain par rapport à son équivalent français, une hostilité qui perdurait depuis les temps de La Teulière et de Houasse – ce dernier n'avait d'ailleurs jamais été admis à l'Accademia di San Luca. Dans sa correspondance avec les Surintendants, il avait ignoré les concours de San Luca. Il y eut néanmoins l'exception de septembre 1708, date à laquelle il annonça au duc d'Antin la victoire du pensionnaire Pierre de Villeneuve en première classe d'architecture; mais il en attribua le mérite au protecteur

9. Manfredi 2016c, pp. 67-69.

10. *Ivi*, p. 69.

11. Pour une confrontation des systèmes de concours des académies de Rome et de Paris après 1720, voir Manfredi 2016a, pp. 443-445.

de ce dernier, le cardinal Gualtieri, et à l'ambassadeur cardinal de la Tremoille qui l'avait favorisé en allant jusqu'à faire recours au pape pour passer outre la concurrence du polonais Benedickt Renard, un étudiant expérimenté qui était soutenu, lui, par le cardinal Renato Imperiali[12].

Villeneuve représentait l'une des nombreuses exceptions parmi les pensionnaires de l'Académie de France: arrivé à Rome en 1704 de plein droit en tant que détenteur du Grand Prix de sculpture, il s'était converti à l'architecture depuis à peine un an. La prépondérance de références à l'œuvre de Bernini et de Carlo Fontana, présentes dans son essai sur l'«Académie du Dessin», en rapport à la citation incontournable de la façade Est du Louvre de Claude Perrault sur les colonnes du portique interne, démontre qu'il avait été instruit et soutenu par un maître romain (figs. 2-4); sa participation et sa victoire dépendirent de logiques extérieures à l'Académie de France. En effet, Poerson écrivait encore en en mai 1709, en des termes dépréciatifs, au duc d'Antin à propos de la remise des prix du concours Clementino de cette année-là, y évoquant les «très méchants desseins», l'ignorance des jeunes auteurs et de la plupart de leurs maîtres, dans un climat franchement anti-français: «La jeunesse étant d'une affuse ignorance, aussi bien que la pluspart des Maîtres. Les arts sont tombez icy dans un état pitoyable. Il n'y reste que beaucoup d'orgueil et de mépris pour les ultramontains»[13].

Toutefois, l'admission et la nomination de Poerson en tant que vice-prince, advenues en une rapide séquence entre le 14 et le 25 mai 1711, au bon-vouloir du prince Maratti, marquaient un changement radical de climat envers lui et la France en général[14]. Ce changement était probablement lié aux efforts de la diplomatie pontificale dans sa visée de dépasser la crise politique de 1709, due à la reconnaissance forcée de l'archiduc Carl d'Habsbourg comme roi d'Espagne de la part de Clément XI. Suite à sa nomination, Poerson fit part plusieurs fois au duc d'Antin de l'intérêt particulier que lui vouait le pape, et de son intention de le consulter pour tout sujet concernant les arts: Maratti semblait enfin avoir trouvé son digne épigone non seulement à l'Académie, mais aussi comme arbitre du goût du pontificat.

Dans ce climat d'auto-exaltation mal dissimulée, nous ne sommes pas surpris du fait que le 26 septembre 1711, Poerson annonça au duc d'Antin le succès français dans les premières classes d'architecture et de peinture du concours Clementino, sous les enseignements respectifs de Nicolas Besnier

12. Manfredi 2016b; Manfredi 2016c, p. 70.

13. De Montaiglon 1887-1908, III, 1889, n. 1345, p. 281, Poerson a d'Antin, 11 may 1709; Manfredi 2016c, p. 71.

14. Voir alla à la note 6; De Montaiglon 1887-1908, III, 1889, n. 1516, Poerson à d'Antin, 30 mai 1711, p. 474 ; n. 1520, d'Antin à Poerson 23 juin 1711, p. 476; De Montaiglon 1887-1908, IV, 1893, n. 1526, Poerson à d'Antin, 11 juillet 1711, p. 4, n. 1549, Poerson à d'Antin, 2 octobre 1711, p. 38.





Figure 2. Pierre de Villeneuve, projet d'une Académie du Dessin, premier Prix de la première classe d'architecture du Concorso Clementino de 1708, élévation, dessin. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 190. Figure 3. Pierre de Villeneuve, projet d'une Académie du Dessin, premier Prix de la première classe d'architecture du Concorso Clementino de 1708, élévation, dessin. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 193.

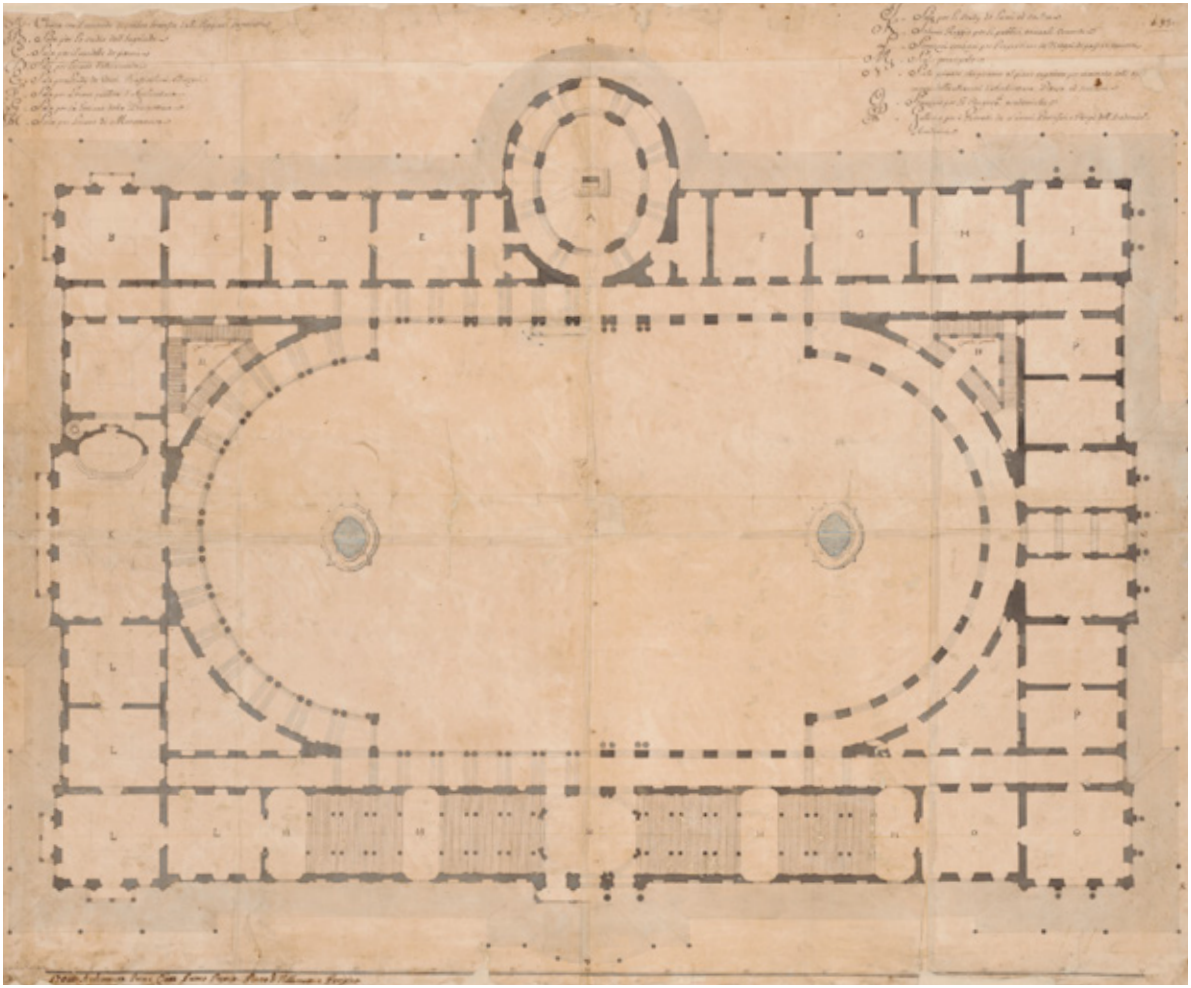
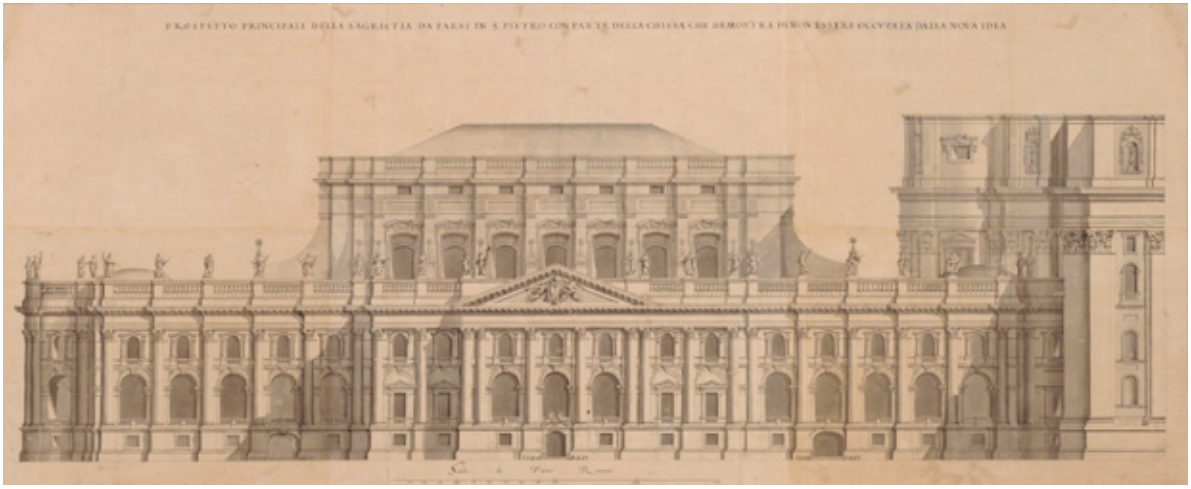


Figure 4. Pierre de Villeneuve, projet d'une Académie du Dessin, premier Prix de la première classe d'architecture du Concorso Clementino de 1708, plan, dessin. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 189. Figure 5 (page suivante) Nicolas Besnier, projet de la nouvelle Sacristie du Vatican, premier Prix de la première classe d'architecture du Concorso Clementino de 1711, élévation, dessin. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 243.



et de Jacques Vernansal, un succès qui aurait été complet si le collègue sculpteur Jacques Bousseau n'avait pas renoncé à concourir pour se consacrer exclusivement à la statue du Centaure qu'il était en train de réaliser[15].

Et même dans le cas de Besnier, le fils de François, «chef du gobelet du roi», arrivé à Rome en 1709 sans formation accréditée en tant qu'architecte, les raisons du succès – sur un thème de projet difficile comme celui de la nouvelle Sacristie de Saint Pierre au Vatican – dérivaient d'influences extérieures vis-à-vis de l'Académie de France. En effet, autant l'articulation raffinée de l'élevation des façades inspiré aux modèles expérimentés dans la même basilique par Michel-Ange et Carlo Maderno, que le développement scénographique du plan, étaient clairement le fruit des enseignements de Filippo Juvarra (figs. 5-6). Ces derniers avaient très probablement été stimulés par Poerson dans le cadre de la relation d'estime et d'amitié qu'il avait cultivée avec cet architecte auprès de la cour du Cardinal Ottoboni[16].

De toute évidence, Poerson avait fortement désiré et soutenu la participation et la victoire de ses pensionnaires en vue de favoriser avec élégance le tournant pro-français de l'Accademia di San Luca.

15. De Montaiglon 1887-1908, IV, 1893, n. 1545, Poerson à d'Antin, 26 septembre 1711, p. 34; n. 1553, d'Antin a Poerson, 21 octobre 1711, p. 42; Manfredi 2016c, pp. 71-74.

16. *Ibidem*. Pour une vue générale des rapports de Juvarra à la culture artistique française, voir Manfredi 2018.

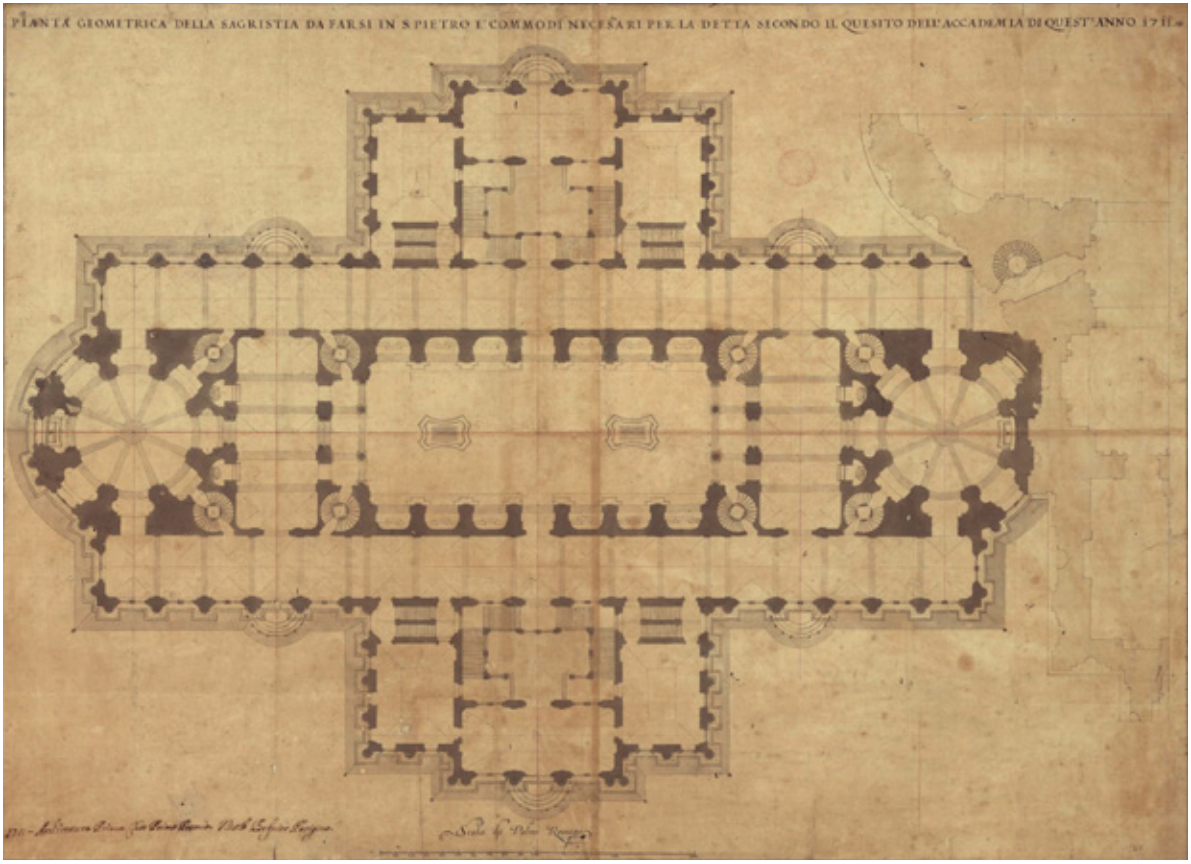


Figure 6. Nicolas Besnier, projet de la nouvelle Sacristie du Vatican, premier Prix de la première classe d'architecture du Concorso Clementino de 1711, plan, dessin. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 242.

Nous en trouvons la confirmation dans ses écrits du 27 mai 1713 au duc d'Antin: il n'avait pas voulu faire participer les pensionnaires au concours pour ne pas les exposer en vain, considérant qu'ils n'étaient pas encore assez préparés. En effet, les temps prévus pour l'élaboration des présentations avait été raccourci à cause d'un grave retard de la publication de l'appel à concours, qui n'était sorti que deux mois avant[17]. Il est significatif que même pour le concours Clementino successif, célébré en juin 1716 – le seul qui eut lieu lors de la période qui vit Poerson cumuler les charges de directeur de l'Académie de France et de Prince de l'Accademia di San Luca – il ne figura aucun des pensionnaires présents à Rome: en grande partie, c'étaient les mêmes qui n'avaient pas pu participer trois ans auparavant.

Il s'agissait des peintres Louis-Marcel Delaunay, Jacques Giral, Michel Goupil, Charles Lhuillier et Charles Parrocel, des sculpteurs Pierre De Lestache, Eustache Nourisson fils et Jean-Melchior Raon fils, ainsi que de l'architecte Jean Lassurance[18]. Ces jeunes artistes constituaient un échantillon représentatif des provenances et extractions sociales et artistiques des pensionnaires du début du XVIII^{e} siècle. Ce sont seulement Giral, élève de Charles de la Fosse, et Nourisson, élève de François Girardon, qui étaient là par mérite en tant que détenteurs du Grand Prix de Rome (le premier prix pour la peinture et le second pour la sculpture). Lassurance, en l'absence de Grand Prix d'architecture, s'était pourvu du droit lui provenant du fait qu'il était fils d'un académicien, tout comme Raon[19]. Tous les autres avaient profité du brevet de grâce, qui leur fut concédé pour leur proximité à la cour ou au duc d'Antin lui-même. Cela est valable également pour les mal tolérés Delaunay, Lhuillier et Goupil, qui n'avaient même jamais fréquenté l'Académie Royale.

Le fait qu'aucun des pensionnaires de l'Académie de France soit considéré par Poerson capable de gagner ou au moins de faire bonne figure dans les concours Clementini de 1713 et de 1716 revêt toute son importance vis-à-vis de la première place dans la première classe d'architecture en 1713, obtenue par l'indépendant lyonnais Sébastien Demangeot, et de la deuxième place de la première classe de peinture en 1716 obtenue par Jean-Baptiste Van Loo, natif d'Aix-en-Provence.

17. Manfredi 2016c, pp. 74-75.

18. *Ivi*, pp. 75-78; Verger 2011, *ad vocem.*

19. Jean Cailletau (1690-1755), fils de l'académique Pierre, comme lui appelé Lassurance, séjourna à Rome du 2 octobre 1712 à la mi-mai 1716, et il fut à son tour nommé académique de deuxième classe en 1723, et de première classe en 1734, puis *Contrôleur des bâtiments de Marly et Fontainbleau*. Gallet 1995, pp. 279-281.

«Une dispute de Professeurs»

En insistant sur le peu de temps qui avait séparé la publication de l'appel du dépôt des présentations au concours en 1713, Poerson avait écrit au duc d'Antin que «La pluspart des Italiens, pour remédier à ces inconvéniens, ont esté puissamment aydés de leurs Maîtres, en sorte que le Concours a plustôt été une dispute de Professeurs que d'Ecoliers»[20].

Cela mettait en lumière d'une part une pratique peu orthodoxe fréquente chez les maîtres et les élèves italiens, d'autre part cela assimilait à ces derniers l'indépendant Demangeot qui en 1711 avait dû se contenter de la troisième place, derrière le pensionnaire Besnier[21]. Mais deux ans plus tard, il avait réussi à s'imposer avec un projet érudit en double version, ancienne et moderne, sur le thème d'un «temple rond avec son magnifique portique […] en l'honneur des Quatre Saints» (figs. 7-8), encore empreint d'un caractère fortement romain qui ne représentait certainement pas un motif de complaisance envers le système didactique officiel français[22].

Le fait que les concurrents français indépendants aient été intégrés dans le système de formation romain ne signifie pas qu'ils aient été dehors de la sphère d'influence de Poerson[23]. Il est même fort probable qu'il leur ait conseillé certains maîtres locaux pour surveiller leurs progrès à distance, comme il l'avait déjà fait en adressant Besnier à Juvarra. Ce fut en effet le cas de Van Loo, arrivé à Rome en 1714 à l'âge de trente ans, envoyé par son protecteur, le prince de Carignano; il y resta jusqu'en 1720 afin de se perfectionner dans l'atelier du florentin Benedetto Luti[24].

20. De Montaiglon, IV, 1893, n. 1709, Poerson à d'Antin, 27 may 1713, pp. 216-217; Manfredi 2016c, p. 75.

21. Marconi, Cipriani, Valeriani 1974, I, nn. 249-252.

22. *Ivi*, nn. 262-267; Manfredi 2016c, p. 75. En 1714, Demangeot était actif à Nancy, au service de Leopoldo I de Lorraine: Kieven 2000, p. 11.

23. Mis à part Demangeot et Van Loo, les artistes français indépendants qui s'affirmèrent lors des concours Clementini ayant eu lieu sous la direction de Poerson furent le peintre lorrain Claude Jacquart, troisième Prix dans la troisième classe de peinture en 1707, respectivement second et premier dans la première classe en 1708 et 1709 ; le sculpteur savoyard Jean Devoge, troisième Prix de la troisième classe de sculpture en 1705 et second Prix de la première classe en 1707 et 1710. Cf. Boyer 1955, pp. 133-136; Cipriani, Valeriani 1989, pp. 87, 96, 103, 111, 119, 122; Michel 1989, pp. 78-79, 84-85. En revanche, lors de la période de 1702 à 1704, à partir de l'institution des concours clémentins jusqu'au début de la direction de Poerson à l'Académie de France, le seul français à avoir obtenu un Prix fut «Abel Forestier parisien», qualifié troisième dans la première classe de peinture en 1703, tandis que le parisien Charles-Claude Du But participa sans succès à la première classe de sculpture la même année; la même chose se produisit l'année suivante pour le lorrain Claude-Joseph Voirin qui n'obtint aucun Prix dans la troisième classe de peinture en 1704, en dépit de sa successive prestigieuse carrière au service de Leopold I de Lorraine. Cf. Cipriani, Valeriani 1989, pp. 25, 27, 33, 43; Barberini 2000.

24. Van Loo (Aix-en-Provence, 1684-1745) quitta la France en 1712 pour aller s'installer en Italie, d'abord à Gênes, puis

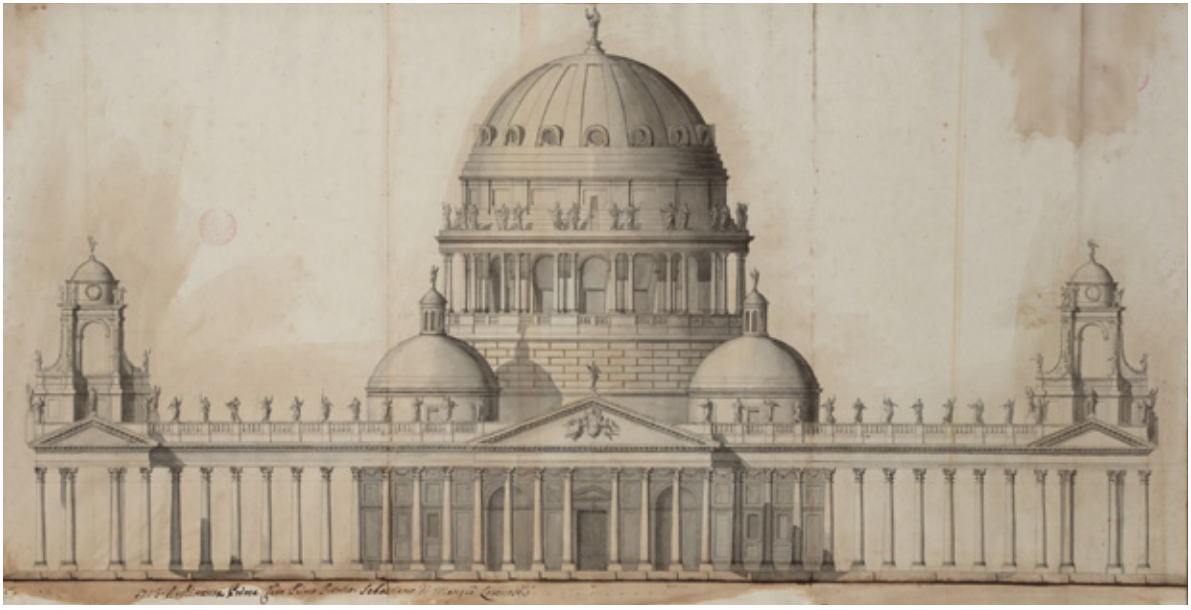


Figure 7. Sébastien Demangeot, projet d'un Temple en honneur des Quatre Saints, variante à l'ancienne, premier Prix de la première classe d'architecture du Concorso Clementino de 1713, élévation, dessin. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 263.



Figure 8. Sébastien Demangeot, projet d'un Temple en honneur des Quatre Saints, variante à l'ancienne, premier Prix de la première classe d'architecture du Concorso Clementino de 1713, élévation, dessin. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 266.

Poerson estimait beaucoup Luti qui était pour lui «le meilleur peintre de Rome»[25]. Après le déclin et le décès de Maratti, l'opinion que Poerson s'était faite de Luti était partagée par de nombreuses personnes, qui reconnaissaient en Luti le rôle d'héritier et d'interprète de la grande tradition romaine du dessin: Raffaël, Annibale Carraci, Domenichino, Guido Reni et même Maratti. Son atelier du Palais Médicis au Campo Marzio, outre représenter la véritable «école du nu et du dessin» décrite en 1704 par Pellegrino Antonio Orlandi dans l'*Abécédaire de la peinture*, était un lieu privilégié des relations artistiques académiques entre Rome et Florence[26]. Mais c'était également un carrefour du Grand Tour, grâce à l'activité florissante de marchand et d'intermédiaire qu'il exerçait, comme par exemple lorsqu'il collabora avec Poerson en faveur de Pierre Crozat pour l'acquisition, pour le compte de la Couronne de France, de la collection appartenue à Christine de Suède, des négociations qui se sont déroulées de 1714 à 1721[27]. De nombreux éléments nous permettent de formuler l'hypothèse selon laquelle la collaboration entre Poerson et Luti ne se limitait pas à une alliance au sein de l'Accademia di San Luca, de laquelle Luti fut le prince en 1720 ni à la médiation artistique internationale. Celle-ci semble également avoir investi la sphère de la formation des artistes français qui gravitaient aux marges de l'Académie de France, dont certains auraient été convoqués par Poerson à l'atelier de Luti, comme dans une sorte d'académie complémentaire. Parmi ces derniers, figure justement Van Loo et le peintre Jacques Dumont, le frère du sculpteur académique Pierre, appelé par la suite «Le Romain». Il est en effet vraisemblable de croire que le «Benedetto» maître de Dumont indiqué erronément par Pierre Jean Mariette dans son *Abecedario* comme Benedetto Castiglione (peintre génois mort en 1664)[28], serait en réalité Luti lui-même. En témoigne la claire influence de Luti dans les œuvres de Dumont, qui comprenaient d'ailleurs plusieurs copies de tableaux du maître florentin.

La figure de Jacques Dumont nous introduit directement dans la Rome de Servandoni, car, selon ce que Mariette apprit de Dumont, les deux jeunes furent compagnons de chambre dans la cité papale; ils arrivèrent peut-être ensemble de la France en 1719, et ce ne fut que le début d'une relation durable d'amitié et de collaboration.

en 1713 à Turin, et en 1714 à Rome, où, tout en perfectionnant sa formation, il fut actif professionnellement jusqu'en 1720, date à laquelle il rentra en France en passant par Turin.

25. de Montaiglon 1887-1908, VI, 1896, n. 2353, Poerson à d'Antin, 22 juillet 1721, p. 61. Sur Benedetto Luti voir Maffeis 2012.

26. *Ivi*, pp. 125-213.

27. *Ivi*, pp. 187-190.

28. de Chennevières, de Montaiglon 1853-1862, II, 1853-54, p. 132; V, 1858-1859, pp. 208, 210.

Et si Dumont, membre d'une influente famille d'artistes de la cour, bénéficia d'un réseau de protection français où Poerson dominait, il est fort probable qu'il en soit arrivé de même à l'ami Servandoni, pour qui ce ne fut pas un hasard qu'il habita pendant un temps dans le palais, en place d'Espagne, appartenant à l'ancien prince Guido Vaini, chargé par Louis XIV de l'ordre du Saint Esprit et «entièrement attaché à la France»[29].

Au sein de ce tableau s'insère parfaitement l'hypothèse convaincante selon laquelle Servandoni, dès son arrivée à Rome, aurait fréquenté l'atelier de Luti en vertu de leurs origines florentines communes; il y aurait rencontré l'architecte lui aussi florentin Giuseppe Ignazio Rossi, duquel selon les notes biographiques reportées par Antoine-Nicolas Dézallier d'Argenville il aurait été l'élève, même si son âge lui aurait permis d'en être le camarade[30].

Dans le cercle de Luti, Servandoni serait également entré en contact avec Giovanni Paolo Panini, celui qu'on considère son véritable maître depuis la note biographique apparue sur le *Mercure de France* en 1726, à l'occasion de la première représentation de l'opéra *Pyrame et Thisbé*, avec les scènes de Servandoni et les figures de l'ami Dumont, qui était pendant ce temps devenu peintre académique[31].

Il est intéressant de noter que Panini, après avoir commencé par un apprentissage auprès de Luti, fut reconnu publiquement pour la première fois, justement en 1719, en tant que maître dans le genre du caprice architectural[32]. Un genre dans lequel Servandoni aussi s'était distingué au début en tant que peintre, attirant par-là l'attention d'un autre ancien élève de Luti, l'anglais William Kent, qui lui servit d'intermédiaire lors de son voyage en Angleterre en 1720[33].

Mis à part le présumé discipolat auprès de Rossi, la seule note relative à un apprentissage spécifique de Servandoni en tant qu'architecte à Rome concerne la réalisation de reliefs dans la basilique du Vatican qui, selon ses propres dires, avaient été utilisées pour le décor *Représentation de l'église de Saint Pierre de Rome*, qu'il avait montée en 1738 à Paris dans la Salle des machines des Tuileries, s'inspirant

29. La permanence de Servandoni auprès du prince Vaini (mort en 1720) dans son palais est documentée in Guidoboni 2014, pp. 40-43. Il eut comme colocataire le jeune napolitain Nicola Bonito, 31 ans, un peintre paysagiste qui fréquenta, à Rome, l'atelier de Jan Frans van Bloemen, appelé «*Orizzonte».*

30. *Ivi*, p. 43; Dézallier d'Argenville 1787, I, p. 448: «à Rome il apprit l'architecture de Jean-Joseph de Rossi, et fit une étude particulière des monuments de l'antiquité».

31. «Il est élève du célèbre Jean-Paul Panini»: *Mercure de France*, 1726, octobre, p. 2345; Guidoboni 2014, pp. 43, 49-50.

32. En 1719, Panini est cité par Orlandi tel «un jeune vif d'esprit, qui se délecte à peindre, avec facétie de couleurs, à la manière de Ghisolfi, de vagues perspectives, riches en figures gracieuses, lesquelles se meuvent en de belles attitudes ordonnées, qui plaisent beaucoup, et pour lesquelles il a fait fureur à Rome, où il vit»: Orlandi 1719, p. 250.

33. Guidoboni 2014, pp. 48-52.

également de reliefs réalisés à partir de 1735 à Rome par l'architecte avignonnais François II Franque, en collaboration avec les collègues Gilles Coustillier et le plus connu Jacques-Germain Soufflot[34].
Le relief de la basilique du Vatican qui, selon Servandoni, il aurait lui-même réalisé – bien qu'il se traitât d'une œuvre trop grande pour un seul artiste, et il était à l'époque engagé sur plusieurs fronts d'apprentissage – pourrait être reconduit à un relief moins connu de la basilique et de la place du Vatican réalisées en 1717 sous la direction de Poerson, par les architectes pensionnaires Auguste-Malo Saussard et Jean Raymond[35]. Saussard et Raymond, arrivés à Rome en 1716[36], y étaient aussi lors du séjour de Servandoni; il est donc possible qu'ils l'aient associé à leurs activités de relief qui concernaient également d'autres monuments romains, en lui permettant peut-être, par la même occasion, de copier leurs propres dessins du complexe du Vatican.
Dans ce cadre d'hypothèses, Servandoni, en jouant selon les convenances de sa double origine nationale, a su plus que quiconque tirer profit du rapport synergique établi par Poerson entre l'Académie de France et l'atelier de Luti, sur le fil d'une interdisciplinarité qui fut à l'origine de sa carrière internationale. Cette carrière internationale est bien renseignée par la biographie qui lui est consacrée par Pierre-Jean Mariette, qui l'avait précédé de quelques mois à Rome et qui par la suite le connut de près, dans l'intimité du cercle parisien d'amateurs d'art auquel prenaient également part les amis comte de Caylus et Pierre Crozat, dont la présence presque contemporaine à Rome, entre 1714 et 1721, nouait pour les années à venir les liens artistiques entre Rome et Paris. Une présence qui se reflète dans l'image suggestive qui nous est parvenue par Poerson du jeune Caylus qui au cours du printemps 1715 avait l'habitude de se rendre, à l'aube, au palais de l'Académie de France, pour dessiner à partir du modèle en compagnie des pensionnaires, ainsi que de jeunes chevaliers français[37].

34. Mariette 1738.

35. De Montaiglon 1887-1908, V, 1895, n. 2059, p. 89, Poerson à d'Antin, 20 juillet 1717. Sur Raymond et Saussard, voir Verger, III, p. 1275, 1344; Manfredi 2016c, pp. 75, 78.

36. Saussard et Raymond arrivèrent à Rome le 10 mai 1716 et ils y restèrent jusqu'au début de février 1721, date à laquelle ils partirent pour Venise, accompagnés du collègue peintre Hyacinthe Collin de Vermont (cf. note 35). Collin De Vermont travailla dans la galerie de Guido De Carolis: autant Luti que Panini y étaient actifs, et Servandoni fréquenta très probablement cette galerie en qualité d'observateur.

37. « M. le Comte de Quélus, Colonel de Dragons, qui a beaucoup d'esprit et d'inclination pour les sciences, a pris tant d'amour pour la peinture qu'il vient tous les jours, à cinq heures du matin, dessiner à l'Académie d'après le Modèle. Ce bon exemple est suivi par M. Hénin (Nicolas) et de quelques autres Cavaliers François, qui nous font honneur à Rome. Je vois leurs desseins, et les anime du mieux qu'il m'est possible ». de Montaiglon 1887-1908, IV, 1893, n. 1901, p. 408, Poerson à d'Antin, 25 juin 1715.

Bibliographie

Bancel 1997 - A. Bancel, *Les études à l'Académie de France a Rome au XVIIIe siècle*, tesi di laurea magistrale, Université de Paris-Sorbonne (Paris - IV), 1997.

Barberini 2000 - M.G. Barberini, *Concorso Clementino 1703*, dans A. Cipriani (dir.), *Aequa potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, Catalogue d'exposition (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 22 septembre - 31 octobre 2000), De Luca, Roma 2000, pp. 88-89.

Bayard, Beck Saiello 2016 - M. Bayard, E. Beck Saiello, A. Gobet (dir.), *L'Académie de France à Rome. Le Palais Mancini, un foyer artistique dans l'Europe des Lumières (1725-1792)*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2016.

Boyer 1955 - F. Boyer, *Les artistes français lauréats ou membres de l'Académie romaine de Saint Luc dans la première moitié du XVIII siècle*, dans «Bullettin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1955, pp. 131-142.

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.

Cipriani, Valeriani 1989 - A. Cipriani, E. Valeriani, *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, vol. II, De Luca, Roma 1989.

de Chennevières, de Montaiglon 1853-1862 - P. De Chennevières, A. De Montaiglon (dir.), *Abecedario de P.J. Mariette: et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes ...*, Dumoulin, Paris 1853-1862.

de Montaiglon 1887-1908 - A. de Montaiglon (dir.), *Correspondance des directeurs de l'Académie de France a Rome avec les surintendants des batiments*, voll. I-VII, Chanavay, Paris 1887-1908.

Dézallier d'Argenville 1787 - A.N. Dézallier d'Argenville, *Vies de fameux architectes depuis la renaissance des arts*, 2 vols., Debure l'aîné, Paris 1787.

Gallet 1995 - M. Gallet, *Les architectes parisiens du XVIII^e siècle. Dictionnaire biographique et critique*, Mengès, Paris 1995.

Guidoboni 2014 - F. Guidoboni, *Giovanni Niccolò Servandoni: sa premier formation entre Florence, Rome et Londre*, dans «ArcHistoR», I (2014), 2, pp. 28-65. DOI: http://dx.doi.org/10.14633/AHR008

Kieven 2000 - E. Kieven, *Sébastien Demangeot*, in *Saur. Allgemeines künstler-Lexikon*, vol. 26, München De Gruyter, Leipzig 2000, p. 11.

Lapauze 1924 - H. Lapauze, *Histoire de l'Académie de France a Rome*, 2 vols., Plon-Nourrit et C.ie, Paris 1924.

Maffeis 2012 - R. Maffeis, *Benedetto Luti. L'ultimo Maestro*, Mandragora, Firenze 2012.

Manfredi 2016a - T. Manfredi, *Academic Practice and Roman Architecture during the Reign of Benedict XIV*, in R. Messbarger, C.M.S. Johns, P. Gavitt (dir.), *Benedict XIV and the Enlightenment. Art, Science and Spirituality*, Toronto University Press, Toronto 2016, pp. 439-466.

Manfredi 2016b - T. Manfredi, *Concorso Clementino 1708, prima classe*, in *Brook et alii* 2016, pp. 200-202.

Manfredi 2016c - T. Manfredi, *La formazione accademica dell'architetto da Parigi a Roma tra fine Seicento e primo Settecento*, dans Brook *et alii* 2016, pp. 65-80.

Manfredi 2018 - T. Manfredi, *Filippo Juvarra e l'Académie de France à Rome,* dans *Dalla città storica alla struttura storica della città. Studi in onore di Vera Comoli (1935-2006). La storia dell'urbanistica, la storia della città e del territorio*, «Atti e Rassegna tecnica della Società degli ingegneri e architetti in Torino», LXXII (2018), 1, pp. 123-133.

Marconi, Cipriani, Valeriani 1974 - P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, 2 voll., De Luca, Roma 1974.

Mariette 1738 - P.J. Mariette, *Description abrégée de l'église de Saint Pierre de Rome: et de la représentation de l'intérieur de cette église, donnée à Paris dans la salle des machines des Thuilleries aux mois de mars & d'avril de l'année 1738, par le sieur Servandoni*, Pissot, Paris 1738.

Michel 1989 - O. Michel, *Claude Jacquard*, in A. Cipriani (dir.), *I premiati dell'Accademia: 1682-1754*, Quasar, Roma 1989.

Michel 2002 - O. Michel, *Charles-François Poerson*, dans O. Bonfait (dir.), *L'ideal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori* (1640-1700), Actes du colloque *Il bello ideale e le accademie ...* (Roma, Villa Médicis, 7-9 juin 2000), Somogy Éditions d'Art, Paris 2000, pp. 187-207.

Orlandi 1719 - P.A. Orlandi*, Abecedario pittorico*, Pisarri, Bologna 1719.

Verger 2011 - A. Verger, *Dictionnaire biographique des pensionnaires de l'Académie de France à Rome*, 3 voll., Échelle de Jacob, Académie de France a Rome, Dijon, Roma 2011.

Verger 2006 - A. Verger, *Entrer à l'Académie de France à Rome. La faveur, le droit, le choix*, dans G. Mauger (dir.), *Droits d'entrée. Modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris 2006, pp. 13-45.

ArcHistoR EXTRA

a cura di Aloisio Antinori,
Francesco Guidoboni,
Tommaso Manfredi



Da Versailles a Parigi, città capitale (1748-1764). Il moderno gusto "à la grecque" moralizzato dall'Illuminismo

Daniel Rabreau
(Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)

Il testo esplora l'evoluzione dell'architettura e delle arti durante il regno di Luigi XV, caratterizzato dal passaggio dallo stile rocaille al «goût à la grecque», ispirato all'Antichità reinterpretata. Questo periodo, compreso tra il 1748 (trattato di Aquisgrana) e il 1764 (posa della prima pietra di Sainte-Geneviève), è segnato dalle tensioni tra tradizione e innovazione, incarnate da due figure chiave: Ange-Jacques Gabriel, che preserva i codici del classicismo francese, e Jacques-Germain Soufflot, che introduce elementi innovativi ispirati all'architettura greca, come si vede in Sainte-Geneviève (futuro Panthéon), simbolo di rigenerazione culturale e politica.
Servandoni, con la facciata di Saint-Sulpice e i suoi decori effimeri, e Bouchardon, autore della Fontana delle Quattro Stagioni, sono precursori di questa transizione, unendo l'eleganza dell'Antichità alle innovazioni del modernismo nascente. Il ruolo di Marigny e Madame de Pompadour è determinante nel promuovere questi nuovi orientamenti artistici, sostenendo questi creatori visionari. La trilogia monumentale del regno – l'École militaire, Sainte-Geneviève e la place Louis XV – incarna una politica delle arti volta a rappresentare i Tre Ordini (Nobiltà, Clero, Terzo Stato) e la grandezza reale. Le critiche di Blondel e Laugier rivelano i dibattiti teorici sull'estetica e sull'uso degli ordini architettonici, segnando una svolta fondamentale nella storia dell'architettura in Francia.

*GIOVANNI NICCOLÒ SERVANDONI (1695-1766).
UN ARCHITETTO COSMOPOLITA ALL'ALBA
DELL'ILLUMINISMO*

www.archistor.unirc.it

ArcHistoR EXTRA 15 (2025) ISSN 2384-8898
Supplemento di ArcHistoR 20/2023 ISBN 978-88-85479-14-2
DOI:10.14633/AHR460

De Versailles à Paris, ville capitale (1748-1764). Le goût moderne "à la grecque" moralisé par les Lumières

Daniel Rabreau

«L'imitation de l'Antiquité fut pour les Romains ce que la nature avait été pour les Grecs».
«Plein des beautés de l'antique, il [Servandoni] a su soutenir le Style Grec toute ses dans productions, tandis que Paris, de son temps, n'enfantait guère que des chimères».

Jacques-François Blondel[1].

Giovanni Niccolò Servandoni, ou «le chevalier Servandoni», comme l'appelle le plus souvent Jacques-François Blondel, est certainement l'architecte européen le plus cosmopolite du XVIII[e] siècle[2]. C'est toutefois à Paris qu'il donne la mesure de son génie, non seulement avec ses décors "architecturés" de fêtes publiques, ses mises en scène audacieuses d'opéras et de spectacles muets, sensationnels, mais grâce à la réalisation de la façade de l'église Saint-Sulpice. D'une échelle et d'une monumentalité inédites dans la capitale, ce frontispice fut d'emblée conçu avec son prolongement d'une place à programme, hélas seulement amorcée; cependant, l'immeuble massif où se trouvait son domicile (au nord-est de la place) n'a-t-il pas été interprété comme un prototype de maisons à loyer telles qu'elles deviendront la norme à Paris dans le renouveau de l'urbanisme[3]? Quant au projet de place Louis XV que Servandoni présenta pour l'emplacement du Pont Tournant, entre les deux concours de 1748 et 1753, Pierre Patte (le continuateur de Blondel) l'évoque comme le témoignage le plus fort à l'époque d'un renouveau urbain à l'antique[4]! Blondel disait déjà du Chevalier, à propos

1. Blondel 1771a, p. 454; Blondel 1772, p. 351.

2. La dynastie des Galli Bibiena peut lui contester ce classement. Voir Rabreau 2002b.

3. Braham 1982, pp. 126, 236.

4. Patte 1765. Guidoboni 2014, vol. 1, pp. 230-257. Daté de 1750-1751 ce projet ce vaste amphithéâtre fut jugé trop dispendieux.

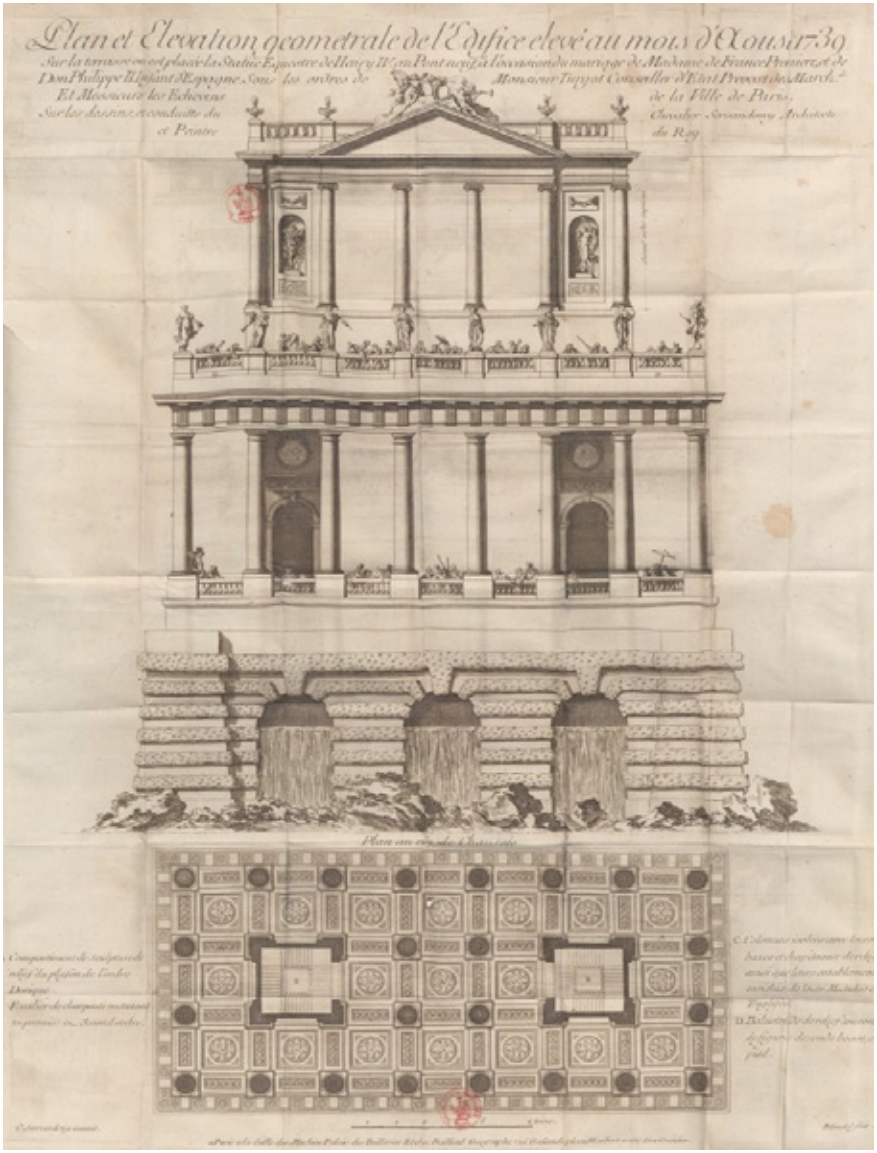


Figure 1. Giovanni Niccolò Servandoni,décoration extérieure de l'édifice du côté de la rivière, élevé au mois d'aoust 1739 sur la terrasse où est placée la statue équestre de Henry IV au Pont neuf, gravure de Jacques-François Blondel, Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), RESERVE QB-201 (170)-FT 4. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69449254.

du dispositif amphithéâtral et des décors éphémères du bassin de la Seine en fête en 1739[5], qu'il avait introduit dans la capitale non seulement la grandeur de Rome, mais également la pureté du "Style Grec"! Les célèbres gravures (fig. 1), ainsi que les descriptions des gazettes, qui gardent le souvenir de ces dispositifs "construits", mais éphémères, informaient les cours et les villes étrangères de l'extrême nouveauté de ces embellissements urbains directement inspirés des vestiges de l'Antiquité!

On s'interrogera ici sur la pertinence de ce jugement, dans le contexte évolutif de l'esthétique architecturale du règne de Louis XV, une époque où la diaspora des architectes français – notamment dans les Pays germaniques[6], mais également d'Europe du Nord et de la Russie – est la plus intense, symbole d'une revanche sur la pénétration séculaire de l'art italien dans l'Europe entière, quelles que soient les résistances durement exprimées en France, notamment dans le milieu académique émanant du pouvoir de Louis XIV. Sans ambages, posons clairement la question: son héritier, arrière-petit fils, Louis XV, qui ne cessera de prôner une entente pacifique en Europe – opposée à l'esprit de conquête du Roi Soleil –, notamment sous la houlette du principal ministre, le cardinal de Fleury[7], aurait-il eu lui aussi un sens politique aussi aigu de la création artistique, architecturale et urbaine? Le Bien-Aimé aimait l'architecture et contrôlait personnellement les édifices commandés en son nom[8]. Le succès public du concours pour la place Louis XV le confirme[9]. Et, par exemple, dans le contexte d'une nécessité de rénover les quartiers de la Rive gauche de Paris, les projets se sont multipliés pour y situer l'équestre de Edmé Bouchardon dans un espace prestigieux. Comment s'étonner alors que Servandoni , qui avait proposé un projet pour le carrefour de Buci, ait ensuite (hors concours) proposé de dresser la statue du roi au centre de la place Saint-Sulpice qu'il prévoyait monumentale – unifiant ainsi les symboles complémentaires de la Monarchie de Droit divin et ceux de l'Eglise gallicane, devant la façade la plus "romaine" de Paris[10]? En 1754, pour la pose de la première pierre de la place, une statue de Louis XV due à Pigalle présidera la fête sous un arc de triomphe éphémère aux accents palladiens ornés de grecques (fig. 2).

5. Rabreau, Prouzeau 2000, pp. 100-105.

6. Du Colombier 1956.

7. Fleury compose lui-même la dédicace en latin pour le frontispice de la Fontaine de Grenelle de Bouchardon. Voir Rabreau 1995; Rabreau 1997.

8. Rabreau 2005; Rabreau 2008.

9. Granet 1962; De Montclos, Garms 2002.

10. Guidoboni 2014.

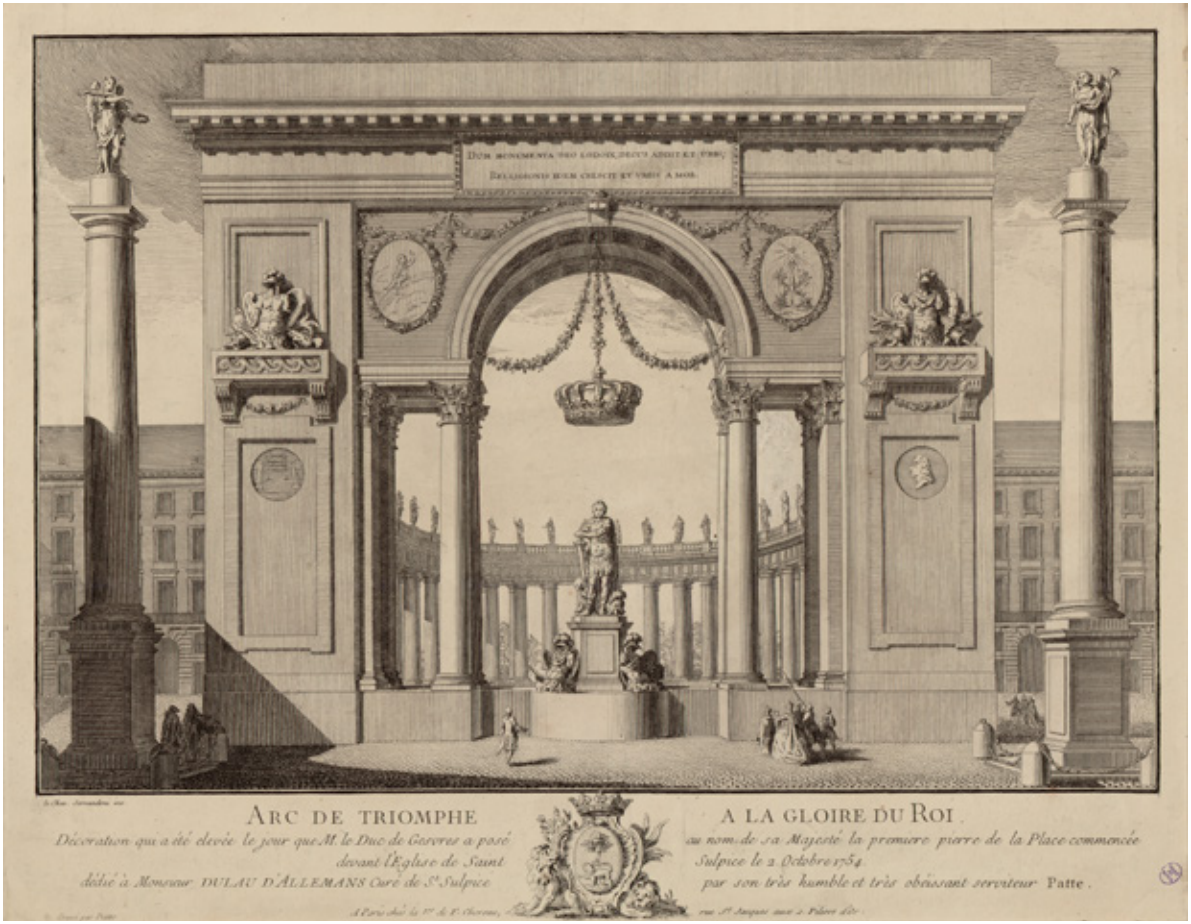


Figure 2. *Arc de triomphe à la gloire du Roi*, avec la statue de Louis XV, érigé lors de la première pierre de la place Saint-Sulpice, 1754, gravure de Pierre Patte, Paris, BnF, Réserve QB – 201 (101) – FOL https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8409256x?rk=21459;2

Alors, Grands souverains et petits potentats se font construire des résidences aux champs dont la programmation, notamment dans les jardins, est réputée s'inspirer de Versailles. Mais qu'en est-il du "style", quant on constate qu'à l'arrivée de Servandoni à Paris, le "rococo" le dispute avec succès au "grand genre"[11]? Blondel, d'abord à titre privé, puis avec les académies derrière lui – et notamment Cochin-fils[12], – vont pourfendre le style dévoyé de la Régence, qui perdure, et prôner le grand genre des descendants de François Mansart et Claude Perrault. Mais l'Antique, que Desgodetz était allé revisiter à Rome[13], Jacques-Germain Soufflot allait bientôt le faire découvrir au futur Directeur général des Bâtiments du roi – Vandières, ensuite marquis de Marigny – à l'époque où Giovanni Battista Piranesi commence à fasciner les jeunes artistes français pensionnaires du roi[14]? L'architecte de l'église du vœu personnel de Louis XV, Sainte-Geneviève (l'actuel Panthéon de Paris)[15], revint du périple italien avec des relevés d'architecture grecque authentique, dessinés in situ à Paestum! C'est un bon prétexte pour évoquer également les rapports évolutifs entre l'art italien et l'art français, en analysant l'œuvre d'un des meilleurs élèves et disciples de Soufflot, Ennemond-Alexandre Petitot[16], expatrié à la cour de Parme où il fit toute sa carrière, au service du ministre français du duché des Bourbons, Du Tillot. Versailles, Paris, le "grand genre", l'Antique, le "goût à la grecque"? On ne peut qu'esquisser ici une des grandes questions qui doit bannir l'omniprésence attardée d'une *histoire des styles*, héritée du XIX^{e} siècle et qui ne rend pas justice au foisonnement de la création sous le règne de Louis XV.

De Versailles à Parme : Louise-Élisabeth, témoin du changement de goût

Le 26 août 1739, à l'occasion du mariage de Louise-Elisabeth, fille de Louis XV, avec l'infant Don Philippe, le peuple et la cour purent admirer un splendide *Temple de l'Hymen* dressé sur l'éperon du Pont-Neuf (fig. 3). Son architecte, Servandoni l'avait conçu dans une optique idéale de l'art grec, à l'image aussi d'un pont triomphal à la Palladio[17]! Madame Première (Louise-Elisabeth) séjourne ensuite

11. Témoin, par exemple le projet concurrent de Meissonnier pour l'achèvement de Saint-Sulpice.
12. Le secrétaire-historiographe de l'Académie royale de peinture et de sculpture.
13. Desgodets 2008.
14. Rabreau 2019; Barrier 2005.
15. Rabreau 1989.
16. *Petitot* 1997.
17. Guidoboni 2014.

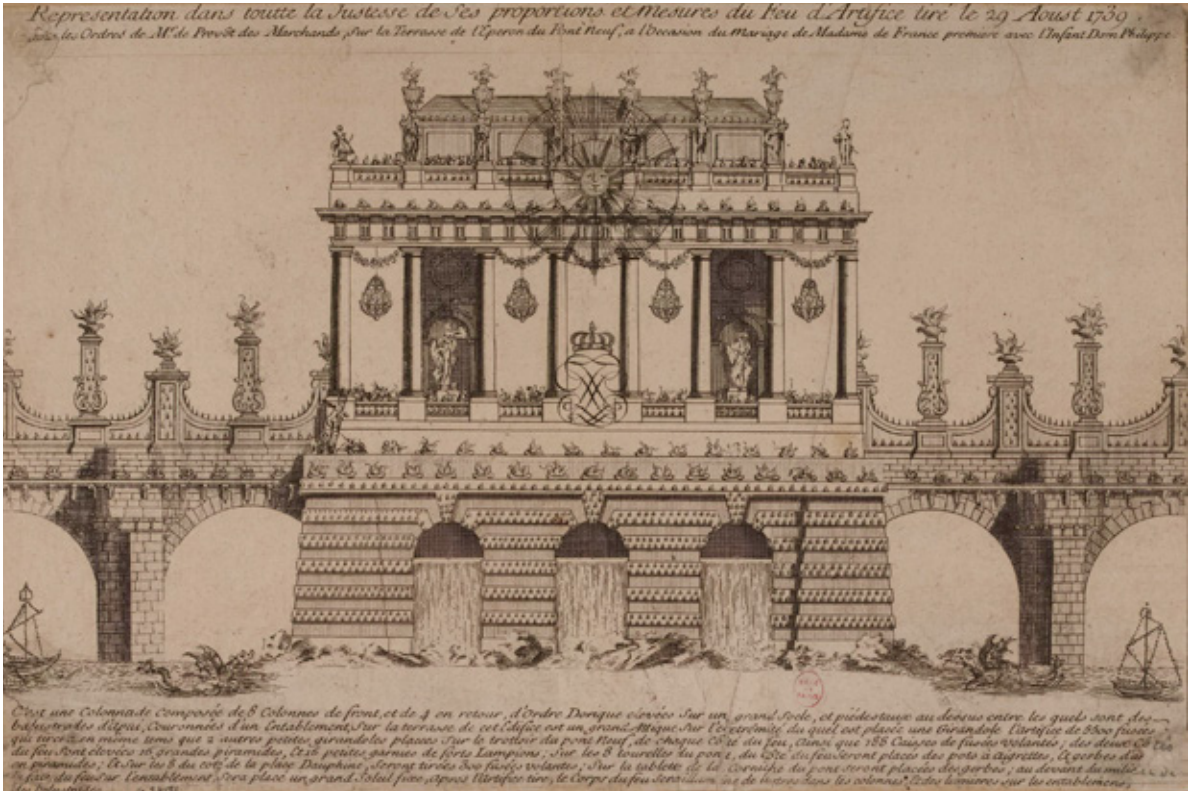


Figure 3. Giovanni Niccolò Servandoni, *Temple de l'Hymen* dressé sur l'éperon du Pont-Neuf, 1739, gravure. Collection particulière.

à Madrid, puis revient à Versailles en décembre 1748. Deux mois plus tôt, le traité de la Paix d'Aix-La-Chapelle, offrait à son époux le duché de Parme où elle se rend en octobre 1749, après un séjour de dix mois à la cour de France. Biographies et notices encyclopédiques s'accordent dans ce constat: «Elle y apporta la culture française et imposa le style versaillais dans son palais»[18]. Certes, mais de quel style s'agit-il? Ou: qu'est-ce donc que le "style versaillais", identifié à l'époque ou invoqué aujourd'hui? Telle est la question qui motive cette brève étude; et, pour l'essentiel, je la limite à l'architecture.

Une première réflexion d'un grand témoin du règne de Louis XV, le marquis d'Argenson, m'inspire pour tenter d'examiner l'incidence architecturale qui dépend de la vie de cour face à sa réception dans le cadre d'une politique relative à l'ensemble du royaume, notamment dans les grandes villes en pleine croissance:

> Décembre 1749. A Versailles, «que de folies où le roi s'engage en bâtiments, depuis qu'il a pris l'oncle de sa maîtresse pour directeur des bâtiments. [...] M. de Vandières, frère de la marquise, et reçu en survivance de M. de Tournehem, part enfin vendredi pour son grand voyage de l'Italie, où il doit aller se former le goût, pour nous faire de belles choses en France. Mais ce voyage doit coûter cher à l'Etat. On lui donne des historiographes de bâtiments, des conseils, des gouverneurs, des dessinateurs. Enfin ne verra-t-on que folie, et rien de salutaire aux peuples?»[19].

Peut-être faudra-t-il s'interroger sur le sens de «peuples», mis ici au pluriel et associé à l'activité des Bâtiments? L'expression courante est ainsi définie dans le *Dictionnaire de l'Académie française*: «En parlant à un prince de ses sujets, on lui dit, Vos peuples, votre peuple, non pour exprimer que le peuple est sa propriété, mais qu'il est l'objet de ses soins»[20]. L'expression d'Argenson est donc conforme à l'usage, mais le choix du pluriel, ici, pourrait-il évoquer les provinces, les villes ou, plutôt, des Trois Ordres de la Nation sous l'Ancien Régime? J'ai montré, ailleurs[21], que les trois plus grands chantiers du milieu du règne, l'Ecole royale militaire, l'église Sainte-Geneviève et la place Louis XV (actuelle place de la Concorde) se référaient à trois usages correspondant à la Noblesse, au Clergé et au Tiers Etat (le Peuple assemblé).

A la mort de sa sœur jumelle Henriette, la duchesse de Parme revient à Versailles pour une année à partir de septembre 1752. Enfin, un troisième long séjour auprès de Louis XV et de sa famille, qui débute en septembre 1757, s'achève le 6 décembre 1759 par sa mort à Versailles. A Parme, le rôle du

18. https://fr.wikipedia.org/wiki/Louise-Élisabeth_de_France (consulté le 11 mai 2022).

19. De Voyer 1864, p. 91.

20. *Dictionnaire* 1831, p. 281.

21. Voir *infra* et Rabreau 1995; Rabreau 1997.

ministre Du Tillot, la présence de diplomates, d'intellectuels ou d'artistes français comme Ennemond Alexandre Petitot, l'ami de Soufflot, illustrent l'expansion de la pensée des Lumières qui, grâce à l'institution académique locale, inspire un art de cour ouvert sur la ville.

L'exemple viendrait-il de Versailles, à l'époque où Louise-Elisabeth, lors de ses trois séjours, ménagea les susceptibilités de la favorite de son père, la puissante marquise de Pompadour, inspiratrice – non seulement du renversement d'alliance qui aurait pu favoriser les visées politiques de la duchesse de Parme – mais surtout de la politique des arts du royaume, à travers l'action des deux Directeurs des Bâtiments du roi et manufactures, Tournehem et Marigny, l'oncle et le frère de l'égérie de Louis XV? Or les séjours de la princesse en France, en trois phases de 1748 à 1759, coïncident avec l'expression retentissante d'un changement radical du goût dans les arts à Paris. Le combat ouvert contre *le rocaille*, l'émergence d'un "goût à la grecque"[22] inspiré par Soufflot et les familiers de Mme Geoffrin, comme la création d'institutions nouvelles et de nominations d'artistes manifestement "progressistes", illustrent l'idée d'une inspiration moderne redevable de l'Antiquité revisitée.

Avec la volonté de surpasser la gloire artistique du Grand Siècle français, de plus en plus "nostalgique" dans le concert du pouvoir bourbonien européen, un mouvement de renouveau classique s'est détaché de la tradition vitruvienne séculaire; sous l'impulsion de la pensée des Lumières, qui souscrit à une perspective de régénération de la société, l'idéal pragmatique de la sensibilité sensualiste condillacienne imprègne désormais les arts, comme elle dirige les consciences. Devenue un trait de mœurs de la vie urbaine, tout comme la théâtromanie[23], la réception de l'art architectural[24] du règne du Bien-Aimé doit nécessairement éclairer notre interrogation sur l'influence, réelle ou mythique, de Versailles dans le processus progressiste souhaité ou affirmé par la plupart des édiles.

J'ai circonscrit cette période entre 1748 et 1764, deux dates fortement symboliques ici, tant pour l'histoire que pour les chantiers royaux: 1748 traité d'Aix-La-Chapelle et lancement du projet de la statue équestre de Louis XV pour une nouvelle place royale à Paris – 1764, pose solennelle de la première pierre de l'église Sainte-Geneviève à Paris (le monument du règne et du siècle, par excellence (figs. 4-5), année de la mort de Mme de Pompadour qui suivait celle de la Paix de Paris et l'inauguration de la statue du roi dressée par Bouchardon en 1763 sur ce qui est aujourd'hui la place de la Concorde (figs. 6-8).

22. Rabreau 2010; Lemerc, Pauwels, Rabreau 2010.

23. Rabreau 2008b.

24. Wittman 2007.

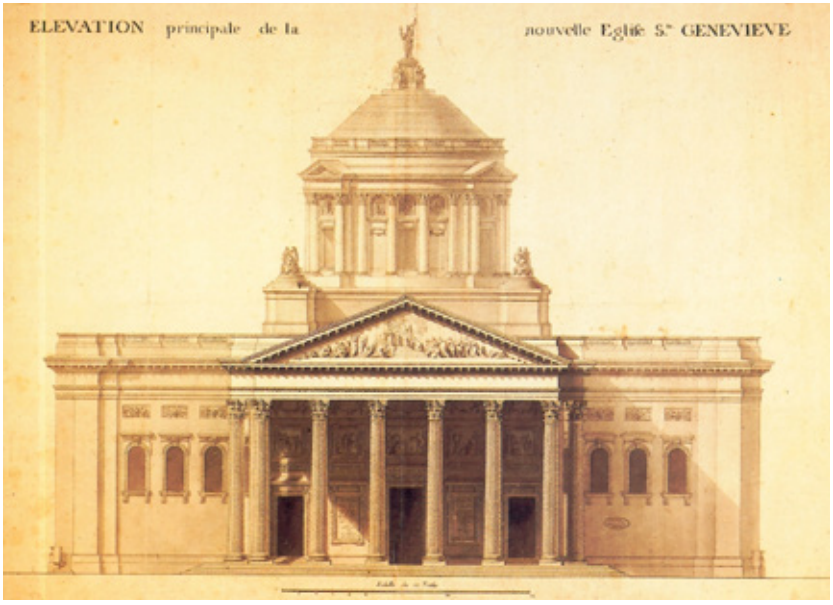


Figure 4. Jacques-Germain Soufflot, nouveau projet pour le dôme de Sainte Geneviève, en cours de réalisation, 1764, dessin. Paris, Archives nationales, N III Seine 1.093. (cl. Centre Ledoux-Ghamu).

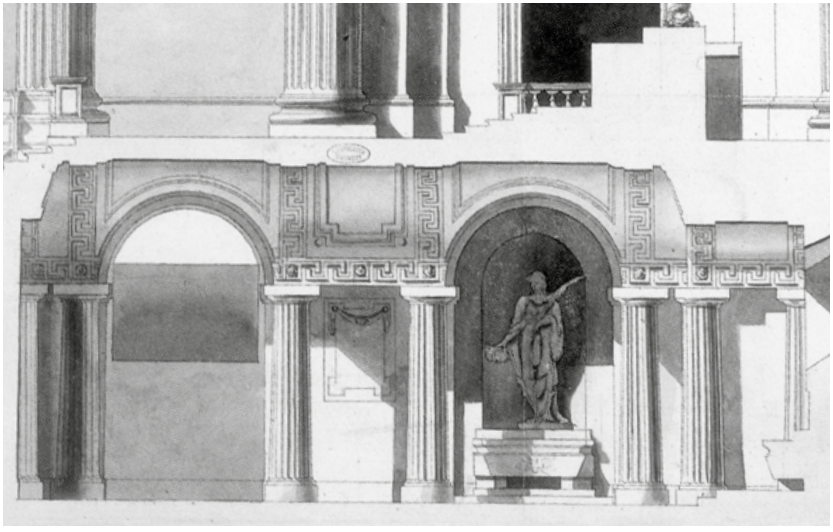


Figure 5. Jacques-Germain Soufflot, nouveau projet pour la crypte de Sainte Geneviève, 1er projet non réalisé, 1764, coupe, dessin, detail. Paris, Archives nationales, N III Seine 1.093. (cl. Centre ledoux-Ghamu).

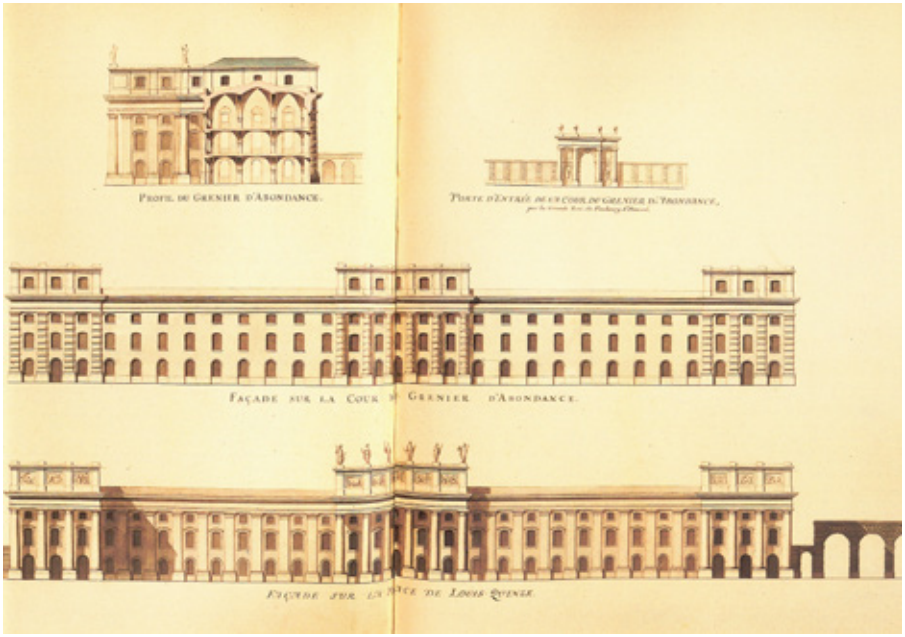


Figure 6. Jacques-François Blondel d'après Germain Boffrand, projet pour la place Louis XV, 1753, dessin. Paris, Musée Carnavalet, Recueil Marigny, inv.D.16363 (cl. Centre Ledoux-Ghamu).

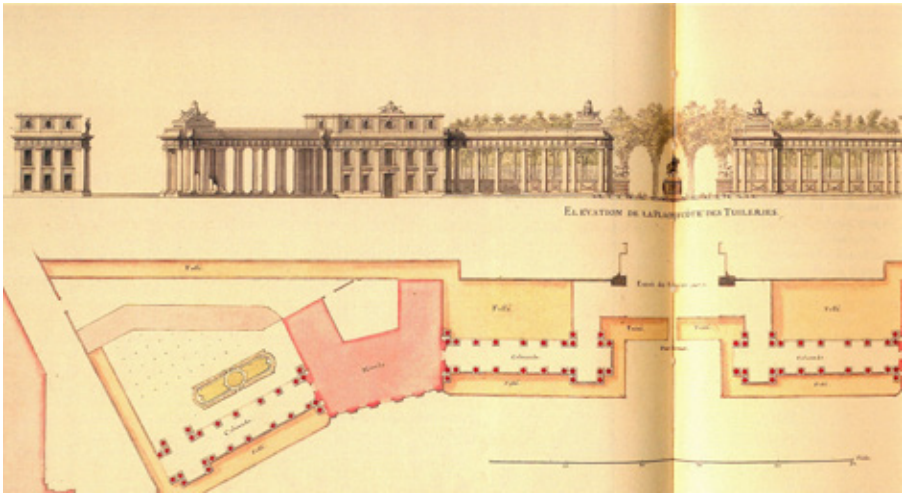


Figure 7.Jacques-François Blondel d'après Jacques-Germain Soufflot, projet pour la place Louis XV, 1753, dessin. Paris, Musée Carnavalet, Recueil Marigny, inv.D.16363 (cl. Centre Ledoux-Ghamu).

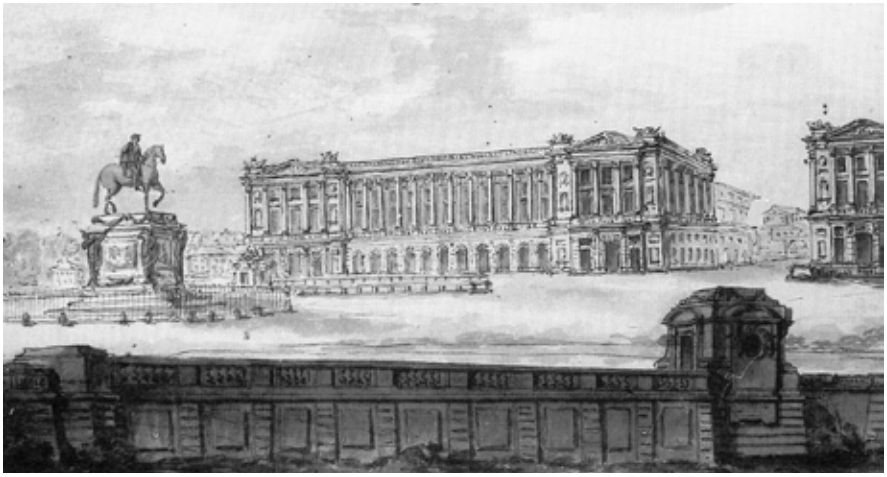


Figure 8. William Chambers, *Vue de la place Louis XV de A.-J. Gabriel à Paris* en 1774, dessinée in situ par l'architecte, dessin. London, Victoria and Albert Museum (cl. Centre Ledoux-Ghamu).

N'en déplaise à d'Argenson mauvais augure, à l'époque des premiers volumes de l'*Encyclopédie*, où Blondel se charge des articles d'architecture, les publications savantes et didactiques qui se multiplient dans tous les domaines de l'art, accompagnent l'impulsion décisive que Louis XV apporte à une politique des arts et d'embellissement déterminée qui, en dix ans, se déplacera de la cour à la ville.

Ainsi, l'abbé Marc-Antoine Laugier, ancien jésuite et prédicateur disgracié pour ses remontrances devant le roi[25], dans son fameux *Essai sur l'architecture* de 1753 qui accompagne l'émergence du "goût à la grecque", justifiait l'image très dépréciée de Versailles avec sa façade sur jardin «à impatienter», l'entrée «sans goût et sans élégance» et l'intérieur qui «ne vaut guère mieux», pour s'exclamer: «J'avais une meilleure idée du logement du plus grand roi du monde»[26]. Quant à sa critique des jardins géométriques «à la Le Nôtre», elle est radicale, cinglante même: «Jugeons-en par sentiment: que trouvons-nous en nous promenant dans ces superbes jardins? De l'étonnement et de l'admiration d'abord, et bientôt de la tristesse et de l'ennui»[27].

Les idées de Laugier se sont immédiatement répandues avec le succès retentissant de son *Essai* de 1753, objet de polémiques dans la presse qui incitèrent l'auteur (il était resté anonyme dans la

25. Herrmann 1962; Rabreau 2004.

26. Laugier 1753, pp. 147, 158, 160, 233.

27. *Ivi*, p. 236.

première édition) à le rééditer en 1755, avec augmentation et, surtout, réponses à ses détracteurs, tous issus du milieu professionnel indisposé par les critiques de la tradition académique et les idées libertaires du polygraphe jésuite; le succès se confirme en Europe par des traductions immédiates du livre en anglais et en allemand, et par la trace de son influence chez les meilleurs théoriciens du milieu du siècle, en Italie comme en Espagne[28]. En France, les *Mémoires de Trévoux* en firent un compte rendu très élogieux et détaillé, en plusieurs livraisons où sont consignées de nombreuses citations de l'auteur à l'appui de l'étonnement que procurent ses idées les plus novatrices, ou ses propres projets donnés en exemples[29].

Mais c'est également le style littéraire remarquable de l'écrivain d'art et le don didactique, persuasif, de l'ancien prédicateur, que l'on admire. Tel est l'avis du journaliste des *Mémoires de Trévoux*:

> «Ce livre a eu l'avantage de plaire à la plupart des lecteurs, à ceux même qui n'en approuvent pas toutes les observations et toutes les critiques. C'est que la tournure et le style en sont agréables; c'est qu'il y règne un air de liberté, de franchise, de désintéressement, de zèle qui intéresse plus que tous les détails de doctrine»[30].

> «Il ne faut pas être surpris que notre extrait présente un si grand nombre de morceaux tirés de cet essai. L'auteur s'explique si bien sur toutes les parties qu'il embrasse, que son livre mériterait d'être transcrit dans les meilleurs ouvrages périodiques: l'article *De la bienséance qu'on doit garder dans les bâtiments* est admirable»[31].

Enfin, d'emblé, la critique de Versailles est ainsi consignée, avec la citation suivante de l'auteur qui:

> «s'étonne que nos rois, à qui rien n'est impossible, aient choisi pour leur demeure habituelle un des plus tristes lieux de la nature. Versailles, a couté des sommes immenses, et malgré tous les efforts de l'art employés à l'embellir, par sa situation il inspire une tristesse à tous ceux qui l'habitent. Je ne sais même si l'air en est bien sain, à raison des eaux qui l'entourent …»[32].

La critique de l'architecture, globale, se précise avec le rejet des entrées et de la distribution du château. Pour les premières, il faudrait créer à la place de la disgracieuse et trop modeste façade Louis XIII, respectueusement transformée par Louis XIV en cour de marbre, une élévation à grande ordonnance, ouverte en transparence vers les jardins (implicitement c'est une référence au chef-

28. Jiméno 2011.

29. Le sujet se développe dans son second ouvrage, Laugier 1765, où il célèbre le «génie» de Soufflot.

30. *Mémoires de Trévoux*, juin 1753, p. 293 et suivantes.

31. *Supra* note 30.

32. *Supra* note 30.

d'œuvre de Germain Boffrand à Lunéville[33]). Quant aux petits appartements modernes de Louis XV, ils sont indignes d'une résidence royale quelle que soit l'incommodité constatée de la distribution du Grand Siècle. Le pire demeure toutefois pour l'abbé réformateur le site lui-même de Versailles, sans aucune commodités et malsain certes, mais également trop éloigné de la capitale. La critique devient alors idéologique et suscite une solution idéale à l'époque même du pouvoir suprême du «règne» de Mme de Pompadour.

En effet, Louise-Elisabeth quitte Versailles au moment où la marquise achète le domaine de Bellevue, situé sur les hauteurs de Meudon à quelques lieues de Paris. D'Argenson, une fois de plus déplore la dépense d'une nouvelle résidence[34], mais Laugier – fait-il sa cour?[35] – dans l'édition de 1755, applaudit au choix et au programme paysager de ce château, aujourd'hui détruit, en des termes qui nous intéressent particulièrement:

> «Le Château de Bellevue a, du côté de la situation, tous les avantages qu'on peut désirer. On pourrait aisément y réunir tout l'agrément et toute la magnificence convenable à une maison royale […]. On ferait venir la Seine en canal directement depuis Paris jusqu'au bas de Bellevue. Une Maison royale ainsi disposée, et se présentant pour ainsi dire en éventail, fournirait à Paris un point de vue superbe, et Paris lui rendrait la réciproque. Paris et la Cour dans un voisinage plus grand, et toujours visible l'un de l'autre, jouiraient sans se déplacer de leurs fêtes mutuelles; et leurs rapports, si nécessaires à tous égards, n'en auraient que plus de facilité»[36].

Impossible d'être plus explicite sur le désir de rapprochement entre le lieu du pouvoir, «aux champs», et la grande capitale. A l'époque même, quand s'amorce le chantier de l'Ecole royale militaire dans la plaine de Grenelle, ne disait-on pas qu'à partir de Bellevue Mme de Pompadour pourrait jouir de la vue de cette fondation charitable pour les jeunes nobles qui lui était personnelle et que son entourage avait soutenue[37]?

33. Gallet, Garms 1986.
34. De Voyer 1864, *passim*.
35. Rabreau 2020.
36. Laugier 1753, pp. 141-142.
37. Salmon 2002.

Versailles, Blondel et l'origine du «goût à la grecque»

Je reviens à Versailles, cette fois avec la vision qu'en donne le grand rival de Laugier, Jacques-François Blondel. On pourrait m'accuser d'anachronisme puisque je m'appuie sur le fameux *Cours d'Architecture* du docte professeur, publié entre 1771 et 1777, c'est-à-dire à la suite de la période circonscrite ici. Ce serait oublier que ce texte, terminé par Patte, s'appuie sur plus de trente années d'enseignement oral et qu'il reprend à la fois certains discours déjà parus dans les années 1743-1747, entre autres dans l'*Année littéraire et le Mercure de France*, ainsi que nombre d'articles rédigés par Blondel pour l'*Encyclopédie*, avant 1751[38]. Comme Laugier, avec la polémique en moins, Blondel avait donc eu lui aussi son succès médiatique à l'époque des séjours de Louis-Elisabeth à Versailles, et certainement à Parme même dans les milieux artistiques influents. Le professeur est moins systématique que l'abbé dans ses critiques de l'architecture de Versailles qui émaillent les six volumes du *Cours*, en fonction des thèmes développés; mais bien des mises en gardes de "bon goût" ou de "convenance", concernent des parties essentielles de la demeure du Roi Soleil. Si l'on excepte, notamment, la chapelle, l'orangerie ou les écuries, dignes d'observations architecturales pédagogiques flatteuses ou nuancées pour leur créateur, Jules Hardouin-Mansart, le système même de l'ordre ionique moderne de l'interminable façade sur les jardins, avec ses colonnes courtes juchées sur un haut piédestal et écrasées par un détestable étage attique trop décoré, relève de: «l'architecture naine»[39]. Et dans les longs descriptifs de distribution intérieure, rien n'émane de Versailles: les bons exemples du règne de Louis XV, cette fois, illustrés par des gravures, sont empruntés à des réalisations parisiennes prestigieuses (les appartements du duc d'Orléans au Palais-Royal, notamment) ou à certains projets dessinés comme modèles par l'auteur lui-même ou son continuateur, Patte, qui ne dédaigne pas un "goût à la grecque" à la Neufforge[40]. Dans cette somme de référence théorique sur l'architecture et la décoration des années 1740-1770 qu'est le *Cours* de Blondel, mais aussi avec les critiques de Laugier, il est quand même surprenant de constater que Versailles, tout comme les aménagements XVIII[e] d'autres grandes demeures royales (je pense à Fontainebleau[41]), soient si peu présents – d'ailleurs, les mentions du Premier architecte, directeur de l'Académie comme le rappelle Blondel, Ange Jacques Gabriel, sont assez rares et pour le moins

38. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné* 1751-1772.

39. Blondel 1771a, p. 428; Blondel 1771b, p. 235.

40. Blondel 1771a, p. 454.

41. Bottineau 1962; Bottineau, Gallet 1982, pp. 135-136.



Figure 9. François Blondel, *Elévation de la Porte Saint Denis vue du Côté de la Ville*, 1672, gravure (Blondel 1754, livre V, n. 4, pl. I).

neutres – 12 mentions pour lui contre 27, élogieuses ou sujets à débats, pour Servandoni[42]!

Contrairement à l'abbé éclairé, qui soumet au libre arbitre des amateurs le sentiment choisi du bon goût, où l'expérience montre l'équilibre entre nature et idéal "à la grecque", le professeur de l'Académie entend bien régenter sa troupe d'élèves destinés aux concours avec des préceptes hérités du Grand Siècle. Un classicisme (ici aussi l'idée d'équilibre) "à la française", qu'illustrent la Porte Saint-Denis à Paris (fig. 9) ou la fameuse colonnade du Louvre de Claude Perrault, doit nourrir l'admiration quasi exclusive pour le traducteur de Vitruve et ses grands confrères du XVII[e] siècle, les Fréart de Chambray (on réédite son *Parallèle* en 1766[43]), François Blondel, Le Vau, François Mansart et Jules Hardouin-Mansart.

Sur le plan du prestige de l'art de bâtir, une fois feuilletée l'*Architecture française* de Blondel, ce vaste conservatoire des meilleurs bâtiments élevés depuis la Renaissance, publié entre 1752 et 1756 (l'auteur y renvoie constamment dans son *Cours*, et les gravures de Saint-Sulpice y figurent), le chef-

42. Blondel 1777, *Index* des six volumes (Fac similé, éd. Jean-Marie Pérouse de Montclos, Paris, Momum' éd. du Patrimoine, s. d.).

43. Fréart de Chambray 1766.

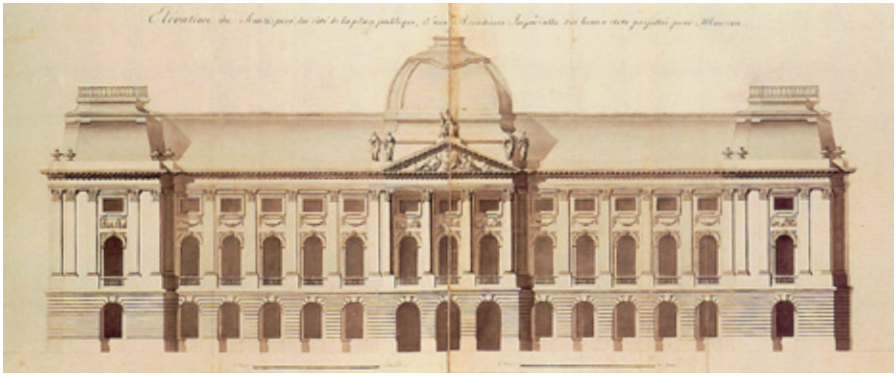


Figure 10. Jacques-François Blondel, projet pour l'Académie impériale des arts de Moscou, dessin. Saint Petersbourg, The Russian Academy of Arts, Library (cl. Centre Ledoux-Ghamu).

d'œuvre des livres d'architecture illustrés du règne de Louis XV demeure celui que Patte consacra aux *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV*, magnifique compilation raisonnée des projets et des réalisations de place Louis XV à Paris et dans plusieurs grandes villes de France[44]. Toutefois à la date de sa parution, l'ouvrage est moins, en France[45], un modèle de solutions esthétiques d'architecture régénérée, qu'un vibrant hommage aux grands créateurs qui ont honoré le roi-maître d'ouvrage et ses administrations (l'Etat, les Provinces ou la Ville). Parmi les projets non retenus, mais analysés, ceux de Servandoni, Boffrand ou Soufflot (figs. 6-7), correspondent toutefois à des noms d'artistes donnés encore en exemple dans les années 1770 – à l'évidence pour Soufflot toujours vivant. Mais les places royales ne sont pas tout, loin de là, et on découvre des projets innovants pour l'embellissement des villes formulés par Laugier, ainsi que les grands projets, un peu plus tardifs, de Blondel pour Metz et Strasbourg! Ici, le professeur devient praticien et illustre son admiration pour le classicisme du Grand Siècle, mais épuré et plus sévère – style qu'il tentera d'exporter en Russie, avec son projet d'Académie impériale des arts de Moscou (fig. 10), à l'époque ou Ange-Jacques Gabriel lui-même relève le défit du "goût à la grecque" acclimaté au "grand goût" à l'Ecole royale militaire de Paris[46]!

Comme Voltaire, La Font de Saint-Yenne, Patte, et bien d'autres auteurs sur les embellissements[47], Laugier attend la régénération de Paris et des capitales provinciales, au bénéfice d'un changement

44. Patte 1765.
45. Rabreau 1972.
46. Rabreau 2002a.
47. Massounie 2011.

radical du goût que soutiennent l'*intelligentsia* des Lumières, le mécénat de la haute finance – ils feront plus tard la gloire de Claude-Nicolas Ledoux! –, et les institutions royales chargées des arts et de l'architecture – ministères, académies, intendances.

Après l'aperçu sur la pensée critique, c'est aux faits, aux artistes et aux œuvres parisiennes les plus marquantes de cette période, considérés comme sources et modèles exportables, qu'il s'agit de s'intéresser. L'idéal d'une politique européenne des arts, à caractère bourbonien, sous tend l'exposé chronologique des développements d'un art d'Etat identitaire et civique que l'histoire culturelle et sociale de l'art se doit aujourd'hui de faire connaître et comprendre. Sur quelle méthode d'approche s'appuyer sans trop de risques de surinterprétation?

On n'a sans doute pas assez remarqué que le changement radical du goût (il passe du *rocaille* au renouveau à l'antique dans les années 1750) correspondait à une volonté politique d'instruire la citoyenneté par une double pratique des arts fondée, d'une part, sur l'imitation de la nature et, d'autre part, sur une référence raisonnée aux sources gréco-romaines. La référence à Rome, séculaires depuis la Renaissance, s'était réactivée dans l'exercice académique, auxquels Perrault et Desgodets[48] avaient participé à l'époque de Louis XIV, sous la houlette de Colbert; mais elle s'était trouvée relativisée, dans son rapport à l'exemplarité de la Rome impériale, par l'apport nouveau des découvertes multiples sur la Grèce classique, celle des origines, et même des peuples antérieurs, étrusques et égyptiens. Cette dernière remarque renvoie aux grandes publications de Ficher von Erlach, Montfaucon, Caylus, Piranèse[49], notamment, qui ont précédé les meilleures publications sur la Grèce elle-même, enfin découverte, étudiée et donnée en modèle, notamment par Julien-David Le Roy et plusieurs auteurs britanniques[50]. Louis-Sébastien Mercier, au début des années 1780, éclaire rétrospectivement l'enchaînement référentiel élargi du rôle de l'antique dans l'évolution des mœurs:

> «L'architecture, depuis vingt années seulement, a repris un très bon style, surtout quant aux ornements […] Le comte de Caylus a suscité parmi nous le goût grec, et nous avons enfin renoncé à nos formes gothiques […]. On a régénéré deux arts presque en même temps, la musique[51] et l'architecture», et, affirmant qu'Athènes était le pays des libertés, dont on devait s'inspirer, Mercier concluait: «Enfants des Grecs, reportons dans notre aimable patrie le dépôt égaré des sciences et des arts»[52].

48. Gros 2010.

49. Brunel 1978.

50. Papaioannou 2011.

51. Allusion à Christoph Willibald Gluck et à son influence lors de son arrivée à Paris en 1774.

52. Mercier 1781, p. 224; Mercier 1783, p. 38.

Voilà la moralisation des arts entretenue par la référence renouvelée à l'antique et plus précisément, désormais, à la Grèce. Au sommet des institutions représentant l'Etat, garant d'une politique des arts, le roi découvre en son peuple un "Public", celui-là même qui critique ouvertement les artistes attentifs à le satisfaire, mais plus soucieux encore de plaire à l'élite d'une société urbaine dont les goûts bourgeois ne se reflètent pas dans la Grande manière régnicole, imitée depuis la Renaissance de l'art impérial romain. C'est dans cette optique que le "clan de Mme de Pompadour" – comme disent certains historiens – joue son rôle d'initiateur et d'aiguillon dans le changement du goût artistique parisien "à la grecque", comme on l'a vu. Non seulement les membres de sa famille la plus proche furent appelés à diriger la commande et l'exécution de l'architecture, avec des choix d'artistes résolument novateurs, mais le mécénat de la haute finance, avec certains aristocrates de progrès ou des ministres influents, amplifièrent le mouvement progressiste des arts des Lumières – témoin un Choiseul, dans la sphère privée[53]. Par exemple, la conception de l'Ecole militaire, ce grand édifice conçu à l'origine comme un jumeau des Invalides de Louis XIV, fut bientôt amendé sous la houlette de Marigny et de Pâris Duverney (les complices de Mme de Pompadour), mais aussi grâce au talent novateur de Nicolas-Marie Potain, le chef d'agence du maître d'œuvre, Ange-Jacques Gabriel.

Les prémices du retour à l'Antique entre tradition et modernité

Pour finir, avant d'interpréter l'origine des trois plus grands monuments du règne de Louis XV, intéressons-nous à trois artistes (un sculpteur et deux architectes) déjà très célèbres avant 1750 et qui illustrent pourtant, et d'une manière péremptoire, la simplicité de l'antique et l'invention moderne d'un sentiment naturel dans l'expression des ordres d'architecture.

Le premier, le sculpteur Edme Bouchardon, dessina et fit construire lui-même la célèbre Fontaine des Quatre Saisons rue de Grenelle à Paris (figs. 11-12) et en exécuta les statues et bas-reliefs. C'est le premier monument édilitaire du règne de Louis XV (signalé comme tel par Blondel, à égalité avec la façade de Saint-Sulpice![54]), utile aux habitants du quartier où elle se dresse, certes, mais également signe emblématique de la Paix de 1738 qui conclut la Guerre de Succession de Pologne – 1738, c'est la date de la commande par les échevins de Paris et des premiers dessins de l'artiste. Inaugurée en

53. Moreau 2007.

54. Blondel 1771b, p. 66.



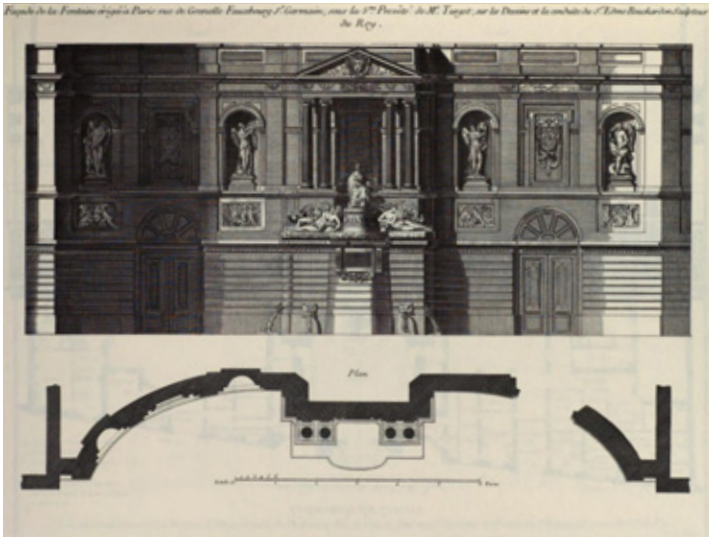


Figure 11. Paris, Fontaine des Quatre Saisons, rue de Grenelle, d'Edmé Bouchardon, 1738-1745 (photo D. Rabreau, 2021); figure 12. *Fontaine des Quatre Saisons* d'Edmé Bouchardon, plan et elévation, gravure, publiée par Jacques-François Blondel dans le volume d'illustration de l'*Encyclopédie* (DIDEROT, D'ALEMBERT 1762, vol. IV, pl. 13).

1745 (l'année de la victoire de Fontenoy)[55], la fontaine suscita éloges et critiques: on applaudissait le génie du sculpteur tout en regrettant la conception de ce «monument des eaux» d'où le précieux élément, à l'évidence, était trop peu jaillissant. On comprendra pourtant qu'un élément vital, trop rare à Paris à cette époque, ait déterminé ce parti minimaliste des écoulements limités à quatre petits jets; mais, dans le domaine de l'art urbain, la glorification du pacificateur et de l'harmonie des pouvoirs n'avait pas de prix!

Avec Voltaire, Laugier condamne la composition d'une vaste façade dressée comme un retable d'église sur une rue étroite. Mais tout en louant l'art suprême du sculpteur, comme eux, Blondel détaille la critique jusqu'au caractère de l'architecture. Certes, dans son *Cours*, il rappelle le bon usage du chapiteau ionique antique choisi par Bouchardon; mais dans sa critique antérieure publiée en 1762, dans le tome d'illustration de l'article *Architecture de l'Encyclopédie*, c'est le choix même de l'ordre ionique qu'il récuse, avec le débordement de la sculpture sur le bâti. Tandis qu'il prône le dorique solide pour caractériser les monuments hydrauliques et qu'il donne lui-même un modèle de son cru, «digne de Neptune» dit-il, on aura compris que le professeur ne décolère pas de constater qu'un sculpteur ait pu être seul chargé d'un tel ouvrage – mais toute critique ou théorie n'est-elle pas aussi une défense de l'exercice de la profession? La banalité du dessin de démonstration de Blondel où des figures d'acrotères semblent doter le fronton de deux cornes disgracieuses (fig. 13), en comparaison du chef-d'œuvre "atticiste" de Bouchardon, n'empêche pas le professeur de faire des émules: déjà, en 1751, lors du concours de l'Académie dont le sujet était une fontaine publique, le lauréat du Grand Prix, Marie-Joseph Peyre, composa un immense édifice à quatre façades où s'équilibraient à merveille l'ordre dorique, la statuaire et les jaillissement d'eau – une véritable utopie, quand on se souvient que Paris n'eut un approvisionnement en eau, à peu près décent, qu'à la fin du Premier Empire. Mais qui se souvient que, dès 1731, durant sa carrière romaine très brillante, Bouchardon avait participé au concours pour la fontaine colossale de Trevi, avec un dessin de colonnade dorique des plus austères[56]? (fig. 14).

Les deux architectes de la première moitié du XVIII[e] siècle qui, comme Bouchardon, firent preuve d'un usage moderne de l'antique revisité et furent admirés pour l'épuration sévère de leur style, étaient le vieux Boffrand et, justement, Servandoni[57]. Les études ici rassemblées, tout comme la thèse de Francesco Guidoboni, me dispensent de développer ici toute analyse. Mais Laugier et Blondel,

55. Rabreau 1995; Desmas *et alii* 2016.

56. Desmas *et alii* 2016.

57. Guidoboni 2014.

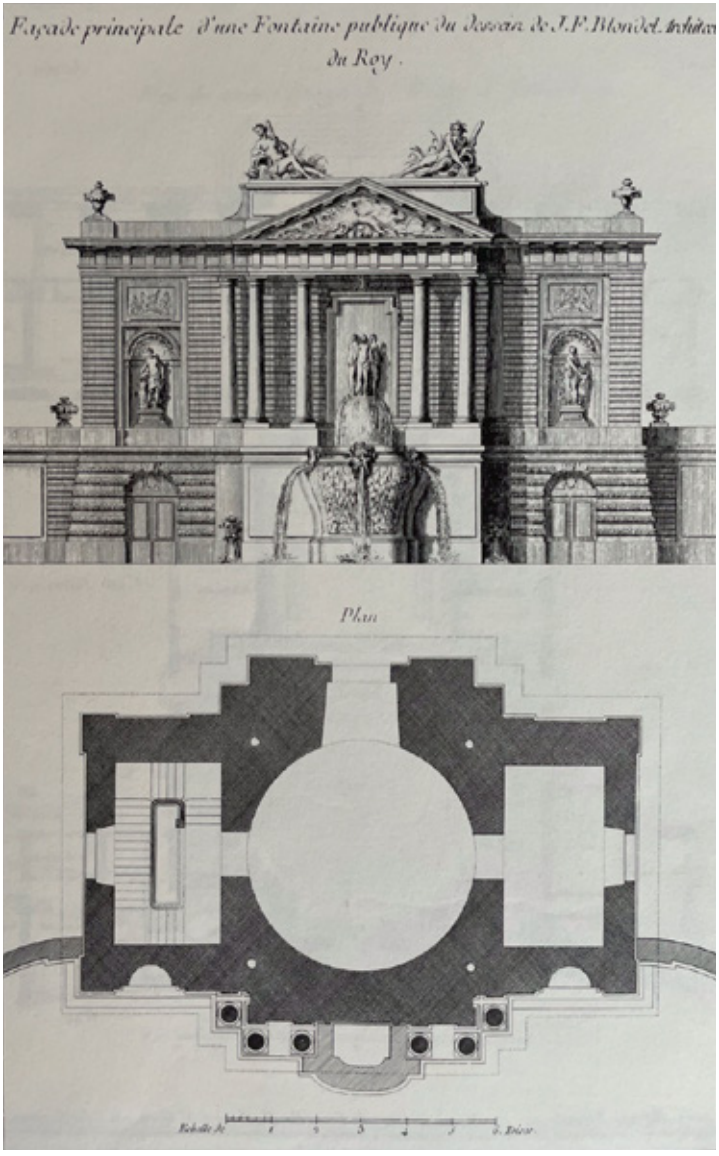


Figure 13. Jacques-François Blondel, *Modèle de fontaine*, gravure publiée dans le volume d'illustration de l'*Encyclopédie*, 1762 (Diderot, D'Alembert 1762, pl. 13).



Figure 14. Edme Bouchardon, premier projet pour la Fontaine de Trevi à Rome, 1731, dessin. Collection particulière (cl. Centre Ledoux-Ghamu).



Figure 15. Paris, église Saint Sulpice de Giovanni Niccolò Servandoni, 1732-1745, l'ordre ionique (photo D. Rabreau, 2021).

quelles que soient les réserves qu'ils émettent sur l'usage parfois non canonique des ordres que ces deux maîtres s'autorisent – ou le manque de convenance pour Boffrand à l'Hôpital des Enfants trouvés, par exemple – s'entendent pour louer leur génie personnel d'invention. Servandoni, lauréat d'un concours apprécié par le professeur de l'Académie, demeure l'auteur de la façade de l'église Saint Sulpice (figs. 15-16), œuvre de référence pédagogique récurrente chez Laugier et Blondel; mais ce dernier mentionne les prodigieux décors éphémères de fêtes urbaines dont Servandoni ornait Paris et, notamment, saluait l'apparence de réalisme constructif qu'il avait donné, en 1739, au Temple dorique qu'il avait dressé sur le Pont-Neuf (fig. 3), à l'occasion du mariage de Mme Louise-Elisabeth avec l'infant don Philippe.

C'est également en évoquant Servandoni et Boffrand que Blondel louait le roi d'avoir, sur ses ordres, lancé en 1753 le second concours pour la place Louis XV parmi les architectes académiciens – trait de mœurs civique, bien éloigné du favoritisme de cour! Mais le projet que la Ville de Paris[58] avait commandé à Servandoni (membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture seulement) n'y figure pas! Evidemment, avec sagesse, le Bien-Aimé confia le projet définitif et la réalisation à son

58. *Supra* note 57.



figure 16. Paris, église Saint Sulpice de Giovanni Niccolò Servandoni, entrée sud de la crypte symétrique du soupirail côté ouest (photo D. Rabreau, 2021).

Premier architecte et directeur de l'Académie royale d'architecture, Ange-Jacques Gabriel, qui dût respecter un cahier des charges paysager très contraignant et, à ce titre, effectuer une synthèse des trois ou quatre projets préférés par la Direction des Bâtiments – aucun n'ayant paru suffisamment réussi. Celui de Boffrand (fig. 6), à l'architecture colossale et austère, exprimait un programme édilitaire franchement social: un grenier d'abondance qui anticipe sur "l'architecture parlante" de la fin du siècle – je pense à Claude-Nicolas Ledoux bien sûr qui deviendra vingt ans plus tard architecte du roi, en 1773, grâce à l'entregent de la dernière favorite de Louis XV, Mme Du Barry. Quoiqu'il en soit, l'humiliation dût être rude pour Gabriel dont le projet ne fut pas approuvé d'emblée ou seulement amendé, et qui fut obligé de composer avec les idées de ses confrères. Enfin le Premier architecte, s'inspirant ouvertement dans sa réalisation de la colonnade de Perrault, faisait allégeance au grand genre du XVII^{e} siècle, non sans introduire des proportions plus graciles et des effets de décor "à la grecque", que Blondel et la postérité immédiate lui reprocheront.

Une nouvelle humiliation attendait Gabriel dans cet autre monument d'exception qu'était l'Ecole royale militaire dont il avait la charge. Le projet grandiose qu'il avait dessiné fut constamment réduit durant le chantier, et les dernières innovations – notamment la célèbre chapelle à la grecque – doit sans doute plus à son chef d'agence, Potain, qu'à ses propres revirements – situation qui se reproduira quinze ans plus tard dans la réalisation du fameux Opéra du château de Versailles, dont Alain Gruber a montré combien le parti définitif devait à l'intervention de jeunes architectes piranésiens, collaborateurs imposés à Gabriel par Marigny lui-même.

Gabriel, Soufflot et la quête d'une identité nationale

Comme on a pu opposer, dans le domaine de la critique et de la théorie, Laugier et Blondel, il est tentant d'opposer les deux architectes les plus connus de leur temps, Gabriel et Soufflot, ce dernier l'auteur du troisième grand monument du règne: l'église Sainte Geneviève (figs. 4-5), conçue personnellement par Louis XV comme un édifice expiatoire et consacré, à travers son vœu public de 1744, à la monarchie de Droit divin et à la Nation. Non seulement, la correspondance de Marigny et de Soufflot, dans le cadre de la direction des Bâtiments, témoigne du peu de cas que les deux compères faisaient du talent de Gabriel, mais les rapports professionnels entre eux, à l'Académie comme dans l'administration des chantiers montrent plus d'un antagonisme que la presse elle-même n'ignora pas.

Il faut rappeler d'emblée que l'ascension exceptionnelle de Soufflot fut portée par l'action déterminée du "clan de la Pompadour" contre les privilèges du Premier Architecte – le roi, paradoxal comme on l'apprécie le plus souvent, gardant sa confiance à l'un, non sans laisser aller l'intrigue qui favorisait son rival! En deux mots, l'artiste qui fut choisi pour guider le futur Marigny dans son voyage d'étude en Italie, et qui fut nommé à son retour contrôleur, puis directeur des Bâtiments du roi à Paris, Soufflot, œuvrait depuis vingt ans à Lyon dont il était l'architecte officiel. Avec l'appui du gouverneur de la ville, le duc de Villeroy, un familier du «clan de la Pompadour», l'architecte déjà célèbre de l'Hôtel Dieu de Lyon (fig. 17) – œuvre novatrice stylistiquement et symboliquement – devint un des membres parmi les plus actifs de l'Académie royale d'architecture, très admiré par la jeune génération des Piranésiens français – et l'auteur d'un plan judicieux, remarqué, pour la place Louis XV (fig. 7). Quant à son chef-d'œuvre, harmonieuse et inédite synthèse aux accents gallo-grecs, il suffit de citer l'abbé Laugier pour en comprendre la portée, symbole même de la régénération de l'architecture du règne: «On parlera dans la postérité du temps où le projet d'élever un monument à la patronne de la France fut conçu; et ce monument présentera aux siècles les plus reculés le premier



Figure 17. Lyon, Hôtel-Dieu de Jacques-Germain Soufflot, travée de l'ordre ionique de la façade (photo D. Rabreau, 2021).

modèle de la parfaite architecture»[59]. Laugier s'exprimait un an après que le Bien-Aimé fut venu en personne poser la première pierre de Sainte-Geneviève.

L'image du Grand Siècle s'attache encore à la Place Louis XV et à l'Ecole militaire. L'idée d'une continuité politique, à l'Ecole militaire, s'observe à travers la conception même de ses commanditaires et le parti général adopté par Gabriel. Le financier Pâris Duverney, initiateur du projet aux côtés de la favorite, «faisait valoir le profit que la monarchie pouvait tirer des sentiments d'amour et de dévouement d'une noblesse pauvre élevée à l'ombre du trône»[60]. Manœuvre de diversion, selon le vœu de Mme de Pompadour qui s'inspirait de Mme de Maintenon, créatrice en son temps des Dames de Saint-Cyr pour l'éducation des jeunes filles nobles dans le besoin, la mesure politique que représente cette fondation pour les futurs militaires est ainsi explicitement commentée par Pâris Duverney: «il me paraît donc, Madame, qu'on ne saurait trop exciter le zèle et la fidélité de ces deux corps [la noblesse et le militaire] dans un temps où l'on pourrait avoir à se plaindre des autres [c'est-à-dire le Clergé et le Tiers Etat][61]». On ne saurait expliquer plus clairement les enjeux de la politique des monuments publics dans la capitale! Sous couvert de glorifier le roi, l'attention portée aux Trois Ordres de la nation, motive l'affirmation ostentatoire du pouvoir en crise, après 1750, au pire moment des conflits parlementaires et religieux du règne.

Les vertus de Louis XV, personnifiées jusque dans sa position de cavalier dressé en statue à l'entrée des Tuileries, inspirent les fondations architecturales les plus éclatantes du règne. Bonté, Justice, Clémence, Charité doivent dicter la reconnaissance des sujets envers Sa Majesté très chrétienne. Le père de la Nation (ou son entourage) aurait-il voulu distinguer, à travers une trilogie monumentale d'envergure, les Trois Ordres qui établissent la hiérarchie des corps sociaux de l'Ancien Régime? Je formule l'hypothèse: la basilique Sainte Geneviève, manifeste du vœu personnel de Louis XV, montre la sollicitude du roi pour le Clergé de France, à travers l'hommage rendu aux origines mérovingiennes de l'Eglise gallicane[62]; l'Ecole militaire est bien le monument du second ordre, la Noblesse, dont on rappelle les origines chevaleresques, la place Louis XV, enfin, le premier chantier décidé à partir de la commande de l'équestre du Bien-Aimé, était le lieu prédestiné des rassemblements publics, le local urbain, promenade délimitée par des fossés décorés de balustrades (espace noble, mais largement accessible, détruit au XIXe siècle), où le peuple pourrait jouir des rituels festifs auxquels

59. Laugier 1765, p. 51; Voir Bergdoll 1989.

60. Cité par Laulan 1950, p. 14. Voir Rabreau 1997b.

61. Cité par Laulan 1950, p. 14.

62. Bergdoll 1989; Rabreau 1997a.



Figure 18. Versailles, nef et tribunes de la chapelle royale de Jules Hardouin-Mansart (photo, cl. Centre Ledoux-Ghamu).

les conviaient les échevins, sous la protection de l'effigie en bronze du Pacificateur de l'Europe.

En avril 1749, Servandoni, décorateur des fêtes données à Londres[63] pour célébrer le traité d'Aix-la-Chapelle, n'apparaît-il pas alors comme l'architecte de la Paix pour laquelle, disait-on, Louis XV avait travaillé «pour le roi de Prusse»? Autre paradoxe: Voltaire et le beau-père du Bien-Aimé, Stanislas Leszczynski, se félicitaient des résultats de cette paix que l'opposition décriait en France – «Bête comme la Paix» disaient les harengères, selon le témoignage des gazettes[64].

Indépendamment de ces questions symboliques, qui seraient à réévaluer à Parme, par exemple, comme à Paris, l'influence de l'art versaillais, en architecture, dans la capitale du duché, manque de repères tangibles. Il en est un toutefois péremptoire, mais qui fut un échec car non réalisé, c'est celui de la chapelle palatine projetée pour la Reggia de Colorno par Petitot: les deux niveaux de la nef, avec colonnade libre à l'étage, y est calqué sur celui de la chapelle royale de Versailles, chef-d'œuvre de Jules-Hardouin largement admiré au XVIII[e] siècle (figs. 18-19). C'est bien plutôt des œuvres parisiennes emblématiques qui trouvent un écho direct dans certains importants projets, toujours de Petitot[65] ou dans son entourage académique: le projet pour une nouvelle façade du Palais ducal,

63. Michel 2011.

64. Barbier 1963.

65. *Petitot* 1997.

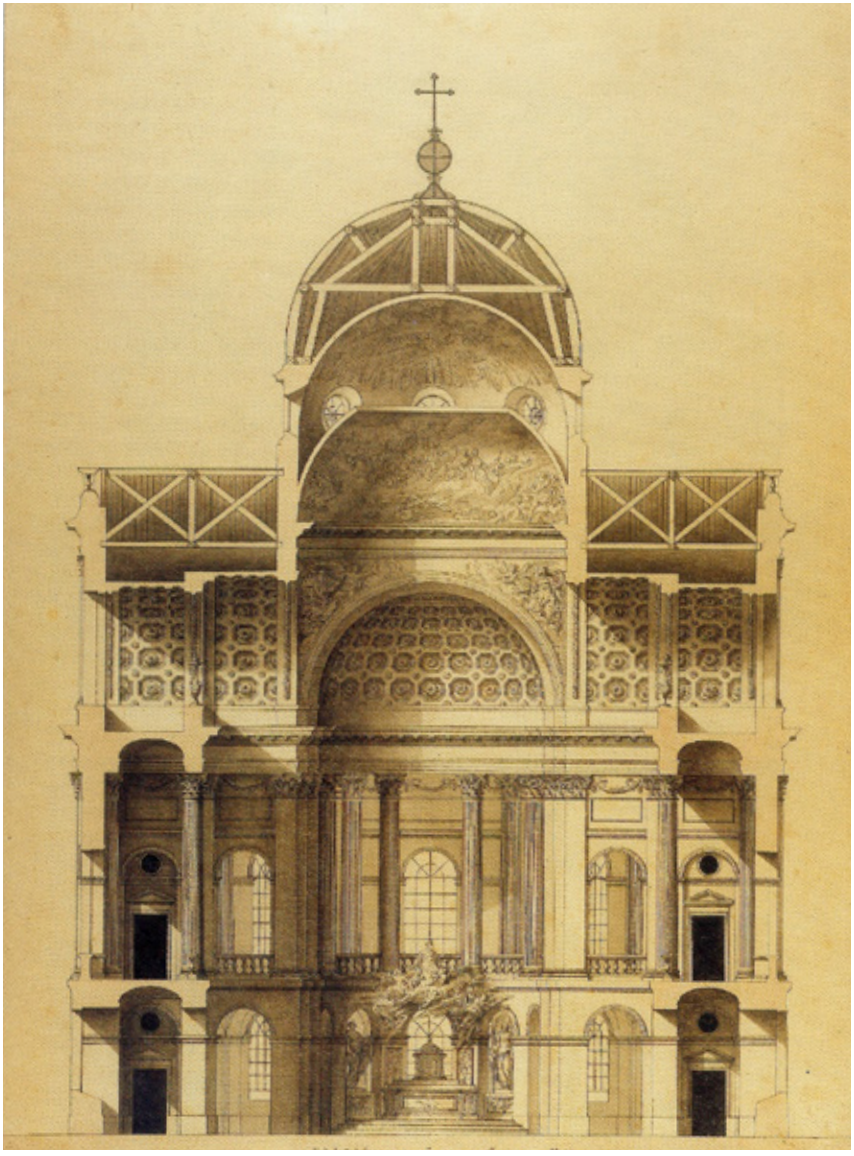


Figure 19. Ennemond-Alexandre Petitot, intérieur du premier projet pour la chapelle ducale de Colorno, 1754, dessin. Parma, Museo Glauco Lombardi, inv. 427.



Figure 20. Ennemond-Alexandre Petitot, projet de façade pour le Palais ducal de Parme, dessin. Parma, Museo Glauco Lombardi, inv. 431.

avec comme modèle la Porte Saint-Denis (figs. 9, 20), un projet de fontaine pour la ville de Lyon (fig. 21), inspiré de la partie centrale de la fontaine des Quatre saisons de la rue de Grenelle et, enfin, une chapelle sépulcrale, dessin de Raffaello Cugini (fig. 22) pour le concours de l'Académie de Parme[66], en 1764, année de la pose par Louis XV de la première pierre de Sainte-Geneviève (Panthéon actuel), modèle absolu de la régénération architecturale relieuse du siècle.

Boffrand, Blondel (à travers la propagande qu'en fait son homonyme, Jacques-François), Bouchardon, Soufflot sont des maîtres reconnus dans l'Europe de culture française. La question reste à étudier, en profondeur, en dehors même de Parme où Petitot est le disciple le mieux connu de Soufflot et, certainement, le plus original. Mais a-t-on bien compris l'influence de Michel-Ange sur Bouchardon qui lui rend hommage par deux fois, avec insistance[67]? Et n'est-ce pas la présence de la cathédrale Notre-Dame du «temps des Goths» qui inspire à Servandoni les deux tours en façade à Saint-Sulpice, la plus grande église paroissiale moderne de la capitale?

Le ressenti du goût et l'approche comparative nous éloignent des classifications stylistiques surannées. Pour l'Histoire, tout court, Servandoni n'était-il pas chevalier de l'Ordre de Saint-Jean-de-Latran, siège de l'épiscopat de Rome à la façade en loggia moderne digne de l'Antique, dont le roi de France (depuis la conversion d'Henri IV au catholicisme[68]) jouissait de droit du titre de «Premier et unique chanoine honoraire de l'archibasilique du Latran»? A Paris, il était réservé à Soufflot d'élever le monument gallo-grec du vœu royal et national, symbole synthétique des quatre Temps de l'Eglise universelle: biblique, grecque, romaine et gallicane. Mais Saint-Sulpice, conçue antérieurement en pleine actualité (nouvelle) de la querelle du Jansénisme, est une sœur aînée dont le frontispice – stylistiquement – exprime déjà les buts politiques, européens, de Louis XV.

66. Pellegri 1988.

67. Bouchardon sculpte deux versions épurées du fameux Christ à la Minerve, pour son morceau de réception à l'Académie royale, puis pour l'entrée du chœur de Saint-Sulpice (inspiré du célèbre dispositif de la statuaire de la nef de Saint-Jean-de-Latran). La composition pyramidale de la statuaire centrale de la fontaine de Grenelle reprend celle des tombeaux des Médicis à Florence.

68. Et jusques aux présidents de la République aujourd'hui!



Figure 21. Ennemond-Alexandre Petitot, projet de fontaine avec la figure allégorique de Lyon, dessin. Collection particulière (cl. Centre Ledoux-Ghamu).

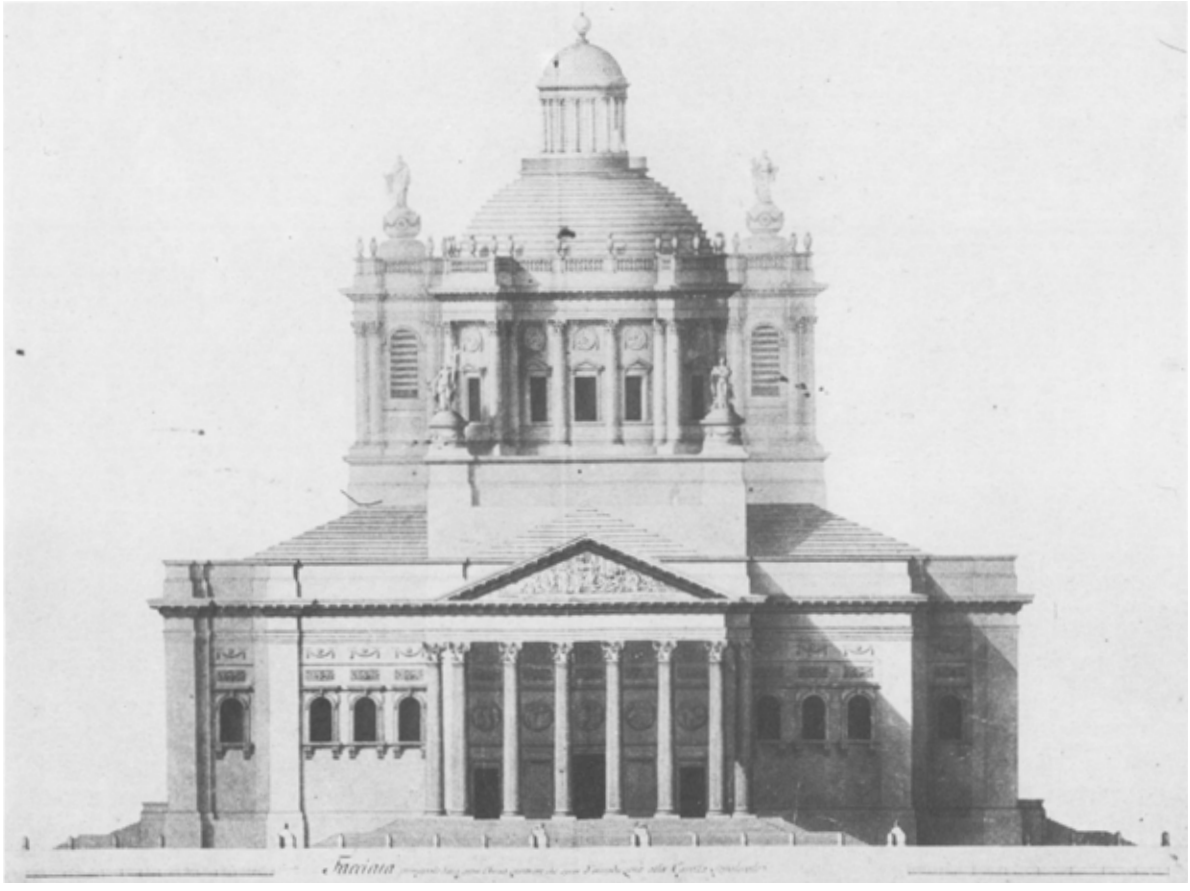


Figure 22. Raffaello Cugini, *Una cappella sepolcrale* (*Une chapelle sépulcrale*), dessin pour le concours de l'Accademia Reale di Belle Arti di Parma, 1764. Parma, Archivio dell'Accademia di Belle Arti (photo d'après Pellegri 1988, p. 56).

Bibliographie

Barbier 1963 - E.-J.-F. Barbier, *Journal d'un bourgeois de Paris sous le règne de Louis XV* (1749), éd. 18/10, Paris 1963.

Barrier 2005 - J. Barrier, *Les Architectes européens à Rome 1740-1765. La naissance du goût à la grecque,* Éditions du patrimoine - Centre des monuments nationaux, Paris 2005.

Bergdoll 1989 - B. Bergdoll (dir.), *Le Panthéon symbole des révolutions. De l'église de la nation au temple des grands hommes*, Catalogue d'exposition (Paris, CNMHS, 31 mai - 30 juillet 1989, Montreal, CCA, 19 septembre - 15 novembre 1989), Picard, Paris 1989.

Blondel 1754 - J.-F. Blondel, *Architecture françoise, ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels & édifices les plus considérables de Paris*, 4 vols, Charles-Antoine Jombert, Paris 1752-1756, III, 1754.

Blondel 1771a - J.-F. Blondel, *Cours d'architecture ou Traité* de *le decoration, distribution & construction des bâtiments*, 6 vols., Desaint, Paris 1771-1777, I, 1771.

Blondel 1771b - J.-F. Blondel, *Cours d'architecture ou Traité* de *le decoration, distribution & construction des bâtiments*, 6 vols., Desaint, Paris 1771-1777, II, 1771.

Blondel 1772 - J.-F. Blondel, *Cours d'architecture ou Traité d*e le D'écoration, Diftribution & Construction des bâtiments, 6 vols., Desaint, Paris 1771-1777, III, 1772.

Blondel 1777 - J.-F. Blondel, *Cours d'architecture ou Traité* de *le decoration, distribution et construction des bâtiments*, 6 vols., Desaint, Paris 1771-1777, VI, 1777.

Bottineau 1982 - Y. Bottineau, *L'art d'Ange-Jacques Gabriel à Fontainebleau (1735-1774*), De Boccard, Paris 1962.

Bottineau, Gallet 1982 - Y. Bottineau, M. Gallet, *Les Gabriel*, Picard, Paris 1982.

Braham 1982 - A. Braham, *L'architecture des Lumières de Soufflot à Ledoux*, Berger-Levrault Paris 1982 (1re éd. en anglais, 1980).

Brunel 1978 - G. Brunel (dir.), *Piranèse et les Français*, actes du colloque (Roma, Villa Médicis 12-14 mai 1976), Edizioni dell'Elefante, Roma 1978.

De Montclos, Garms 2002 - B. De Montclos. J. Garms (dir.), *Recueil Marigny. Projets pour la place de la Concorde, 1753*, Éditions des Musées de la Ville de Paris, Paris 2002.

De Voyer 1864 - R.-L. de Voyer, marquis d'Argenson, *Journal et Mémoires du marquis d'Argenson*, *publiés pour la première fois d'après les manuscrits autographes... par E.J.B. Rathery*, 9 vols., Renouard, Paris 1859-1867, VI, 1864.

Desgodets 2008 - A. Desgodets, *Les édifices antiques de Rome*, *dessinés et mesurés très exactement par Antoine Desgodets, architecte*, fac-similé de l'édition de Jean-Baptiste Coignard, imprimeur du roi, Paris, 1682, Préface de P. Gros, Introduction et notices d'H. Rousteau-Chambon, INHA-Picard, Paris 2008.

Desmas *et alii* 2016 - A.-L. Desmas, É Kopp, G. Scherf, J. Trey (dir.), *Edme Bouchardon, 1698-1762: une idée du beau*, Catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, 14 septembre - 5 décembre 2016; Los Angeles, Paul Getty Museum, 10 janvier - 2 avril 2017), Somogy, Paris 2016.

Dictionnaire 1831 - *Dictionnaire de l'Académie française*, 2 vols., Guillaume, Paris 1831 (sixième édition), II, p. 281.

Diderot, d'Alembert 1762 - D. Diderot, M. d'Alembert, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 35 vols., Briasson, David, Le Breton, Durand, Panckoucke, Stoupe et Brunet; Neuchâtel, Faulche et Cie [i.e. Paris, Le Breton]; Rey, Paris, Amsterdam 1751-1780, *Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécanique*, IV, 1762.

Du Colombier - P. Du Colombier, *L'Architecture française en Allemagne au XVIIIe siècle*, Presses Universitaire de France, Paris 1956.

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné 1751-1772 - *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, publié par Diderot et d'Alembert, 17 vols. texte, 11 vols. Planches, Paris - Neuchâtel 1751-1772.

Fréart de Chambray 1766 - R. Fréart de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne suivi de Idée de la perfection de la peinture,* chez l'auteur, Paris, 1766 (introduction et édition F. Lemerle-Pauwels, M. Stanic, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris 2005).

Gallet, Garms 1986 - M. Gallet, J. Garms, *Germain Boffrand, 1667-1754: l'aventure d'un architecte indépendant*, Action artistique de la Ville de Paris - Herscher, Paris 1986.

Granet 2002 - S. Granet, *La place Louis XV. Recueil des différents projets…*, dans «La Vie urbaine», 1962, 7, pp. 161-218.

Gros 2010 - P. Gros, *De Palladio à Desgodets: le changement du regard des architectes sur les monuments antiques de Rome*, dans «Revue de l'art», 2010, 170, pp. 23-30.

Guidoboni 2014 - F. Guidoboni, *Giovanni Niccolò Servandoni (1695-1766) architetto*, thèse doctoral, sous la direction de A. Antinori e É. Jollet, en cotutelle, Sapienza Università di Roma et Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2014.

Herrmann 1962 - W. Herrmann, *Laugier and eigtheenth Century French Theory*, Zwemmer, London 1962.

Henry, Rabreau 2011 - C. Henry, D. Rabreau (dir.), *Le public et la politique des arts au siècle des Lumières,* actes du colloque (Paris, 17-19 décembre 2009), William Blake & Co., Art & Arts, Paris - Bordeaux 2011 (Annales du Centre Ledoux, 8).

Jiméno 2011 - F. Jiméno, *La diffusion des livres d'architecture en français dans l'Espagne des Lumières (1746-1808): évolution et spécificité*, dans Henry, Rabreau 2011, pp. 86-96.

Laugier 1753 - M.-A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Duchense, Paris 1753 (rééd. augmentée, Duchense, Paris 1755 - reprint, éd. Mardaga, Bruxelles 1995).

Laugier 1765 - M.-A. Laugier, *Observations sur l'architecture*, Saillant, La Haye - Paris 1765 (rééd., Mardaga, Bruxelles 1979).

Laulan 1950 - R. Laulan, *L'Ecole militaire de Paris. Le monument 1751-1788*, Picard, Paris 1950.

Lemerc, Pauwels, Rabreau 2010 - F. Lemerc, Y. Pauwels, D. Rabreau, *L'architecture antique entre Humanisme et Lumières* [editorial], dans «Revue de l'art», 2010, 170, pp. 5-10.

Massounie 2011 - D. Massounie, *Deux décennies de renouvellement urbain autour de 1759*, dans Henry, Rabreau 2011, pp. 181-190.

Mercier 1781 - [L.-S. Mercier], *Tableau de Paris*, 12 vols., [sans nom], Paris 1781-1788, vol. I, 1781.

Mercier 1781 - [L.-S. Mercier], *Tableau de Paris*, 12 vols., [sans nom], Neuchatel - [Paris] 1781-1788, I, 1781.

Mercier 1783 - [L.-S. Mercier], *Tableau de Paris*, 12 vols., [sans nom], Neuchatel- [Paris] 1781-1788, VII, 1783.

Michel 2011 - O. Michel, *The Royal Fireworks. La célébration de la paix d'Aix-la-Chapelle à Londres, le 27 avril 1749*, dans Henry, Rabreau 2011, pp. 85-102.

Moreau 2007 - V. Moreau (dir.), *Chanteloup. Un moment de grâce autour du duc de Choiseul*, Catalogue d'exposition (Tours, musée des Beaux-arts, avril-juillet 2007), éd. Somogy, Paris 2007.

Papaioannou 2011 - A. Papaioannou, *Recueils de monuments antiques mesurés et dessinés. La littérature théorique du XVIIIe siècle en quête d'un imaginaire* "*à l'antique*", dans Henry, Rabreau 2011, pp. 317-329.

Patte 1765 - P. Patte, *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV*, l'auteur, Paris 1765.

Pellegri 1988 - M. Pellegri, *Concorsi dell'Accademia reale di Belle Arti di Parma dal 1758 al 1796*, Accademia Nazionale di Belle Arti, Parma 1988.

Petitot 1997 - *Petitot. Un artista del Settecento europeo a Parma*, Catalogue d'exposition (Parma, Fondazione Cassa di Risparmio di Parma et Monte di Credito su Pegno di Busseto, 6 avril -29 juin 1997), Ugo Guanda, Parma 1997.

Rabreau 1972 - D. Rabreau, *Le projet de place royale de C.-J.-A. Bertrand à Besançon, 1770*, dans «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1972/1973, pp. 295-324.

Rabreau 1989 - D. Rabreau, *La basilique Sainte-Geneviève de Soufflot*, dans B. Bergdoll (dir.), *Le Panthéon symbole des révolutions. De l'église de la Nation au temple des grands hommes*, Catalogue d'exposition (Montréal, 19 septembre – 15 novembre 1989 – Paris, Hoel de Sully, 31 mai 1989 – 30 juillet 989), Picard, Paris 1989, pp. 37-96.

Rabreau 1995 - D. Rabreau, *La fontaine des Quatre Saisons ou de Grenelle*, dans D. Massounie, D. Rabreau, P. Prévost-Marcilhacy (dir.), *Paris et ses fontaines, de la Renaissance à nos jours*, Action artistique de la Ville de Paris, Paris 1995.

Rabreau 1997a - D. Rabreau (dir.), *Paris, capitale des arts sous Louis XV*, William Blake & Co Art & Arts, Paris-Bordeaux 1997 (coll. *Annales du Centre Ledoux*, 1).

Rabreau 1997b - D. Rabreau, *Les arts régénérés en leur capitale ou la monarchie absolue face au public*, dans Rabreau 1997, pp. 15-44.

Rabreau 2002a - D. Rabreau, *Ange-Jacques Gabriel*, dans Y. Brault, F. Jimeno, D. Rabreau (dir.), *L'Ecole Militaire et l'Axe Breteuil Trocadero*, Catalogue d'exposition (Paris, mairie du 15e arrondissement, 15 février - 15mars 2002), Action artistique de la Ville de Paris, Paris 2002, pp. 61-73.

Rabreau 2002b - D. Rabreau, *Mises en scènes à l'antique dans l'architecture figurée en France. De la scène rocaille au goût à la grecque (1730-1780)*, dans D. Gallingani (dir.), *I Bibiena, una famiglia da Bologna all'Europa,* Actes du colloque (Bologna, septembre 2000), Alinea, Firenze 2002, pp. 51-66.

Rabreau 2004 - D. Rabreau, *Laugier, le pittoresque et la tentation du paysage*, dans *Architektur weiterdenken. Werner Oechslin zum 60. Geburtstag*, gta Verlag, Zürich 2004, pp. 40-57.

Rabreau 2005 - D. Rabreau, *De l'art de cour à la "République des arts": le rôle des Lumières dans la politique culturelle de l'Ancien Régime (1745-1789)*, dans «Quaderni», 2005, 58, pp. 127-138.

Rabreau 2008a - D. Rabreau, *Du laurier à l'olivier. La gloire de Louis XV touchée par les Lumières*, dans «Société et représentations», 2008, 26, pp. 131-151.

Rabreau 2008b - D. Rabreau, *Apollon dans la ville*, *essai sur le théâtre et l'urbanisme au siècle des Lumières*, Éditions du patrimoine - Centre des monuments nationaux, Paris 2008.

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. Rodríguez Ruiz, H. Pérez Gallardo (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 de España, Madrid 2019, pp. 161-170.

Rabreau 2020 - D. Rabreau, *«Tout n'est pas dit sur…» L'abbé Laugier et l'architecture des Lumières*, dans F. Descamps, F. Chappey, P. Plagnieux (dir.), *Un bretteur au service du patrimoine. Mélanges en l'honneur de Jean-Michel Leniaud*, éd. Mare & Martin, Paris 2020, pp. 463-472.

Rabreau, Ledoux-Prouzeau 2000 - D. Rabreau, M. Ledoux-Prouzeau, *Les fastes de la monarchie*, dans A. Arnaud, S. Boura (dir.), *La Seine et Paris*, Action artistique de la Ville de Paris, Paris 2000, pp. 100-105.

Salmon 2002 - X. Salmon (dir), *Madame de Pompadour et les arts*, catalogue d'exposition (Versailles, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, 14 février - 19 mai 2002; Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 14 juin - 15 septembre 2002; London, National Gallery, 16 octobre 2002 - 12 janvier 2003), Réunion des Musées Nationaux, Paris 2002.

Wittman 2007 - R. Wittman, *Architecture, Print Culture and the Public Sphere in Eighteenth-Century France*, Routledge, New York 2007.

a cura di Aloisio Antinori,
Francesco Guidoboni,
Tommaso Manfredi



L'Inghilterra e gli architetti francesi nel XVIII secolo

Janine Barrier
(già al Centre Ledoux de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)

Nel XVIII secolo, diversi architetti francesi soggiornarono in Inghilterra, favorendo un importante scambio artistico. Giovanni Niccolò Servandoni, inizialmente decoratore, introdusse in Francia lo stile palladiano inglese. William Chambers, formato a Parigi, divenne un ponte tra le due culture, stimolando la curiosità di Marie-Joseph Peyre e Charles De Wailly per i giardini pittoreschi inglesi e i modelli esotici provenienti dalla Cina. Georges-François Blondel, attivo a Stowe, elaborò numerosi progetti per Lord Temple, tra cui delle fabbriche e l'allestimento del salone principale della dimora. Sebbene soppiantato nel 1770 da Robert Adam, il salone progettato da Blondel fu conservato, testimonianza del suo stile piranesiano acquisito a Roma. Jean-Laurent Legeay, spirito indipendente e convinto piranesiano, soggiornò a Londra dopo aver riscontrato delle difficoltà nel continente europeo. Charles-Louis Clérisseau, mentore di Robert Adam a Roma, svolse un ruolo chiave nel diffondere progetti che combinavano rovine antiche e decorazioni classiche, sia a Roma sia a Londra. François-Joseph Bélanger, unico a compiere tre viaggi, studiò i giardini inglesi (Bath, Stourhead) e creò in Francia uno stile ibrido anglo-franco-cinese. Infine, Desprez e forse Ledoux trascorsero brevemente del tempo in Inghilterra alla fine del secolo. Tutti contribuirono a un dialogo artistico fecondo, integrando influenze britanniche nell'architettura francese.

GIOVANNI NICCOLÒ SERVANDONI (1695-1766).
UN ARCHITETTO COSMOPOLITA ALL'ALBA
DELL'ILLUMINISMO

www.archistor.unirc.it

ArcHistoR EXTRA 15 (2025) ISSN 2384-8898
Supplemento di ArcHistoR 20/2023 ISBN 978-88-85479-14-2
DOI:10.14633/AHR461

L'Angleterre et les architectes français au XVIII^e siècle

Janine Barrier

Parmi les architectes français seul Giovanni Niccolò Servandoni – franco-italien né en Italie – s'était aventuré Outre-Manche au cours de la première moitié du XVIII^e siècle, et encore n'était-ce point en qualité d'architecte, mais en tant que décorateur de théâtre et artificier, soit dans le domaine du spectacle. Arrivé à Paris en 1724 ce fut pour travailler aux décors de l'Opéra, aussi demeura-t-il un inconnu jusqu'à ce qu'il réalise la façade de l'église Saint-Sulpice en 1732. Par la suite, au cours de ses pérégrinations à travers l'Europe sa réputation en France fut basée sur sa réussite parisienne, aussi jusqu'aux travaux de Francesco Guidoboni, nul ne fit allusion à l'importante influence que le "baroque anglais"[1] eut sur l'ensemble de son architecture[2].

Par contre, les *Lettres philosophiques ou Lettres anglaises* de Voltaire, publiées en 1734, connurent immédiatement un succès considérable, éveillant l'intense curiosité de toute l'*intelligentsia* française. C'est ainsi que trois ans plus tard l'abbé Jean-Bernard Le Blanc entreprenait un voyage d'un an et demi Outre-Manche, se fixant le but «d'expliquer les Anglais, leur sens philosophique, scientifique, leur souci de l'utile, leur amour de l'exceptionnel, etc.»[3]. Ses *Lettres d'un Français* parues en 1745 – réé-

1. Summerson 1979, p. 269 sq.
2. Guidoboni 2014.
3. Saint Girons 1990, p. 451.

ditées en 1751 et 1758 –contribuèrent grandement à l'anglomanie qui devait marquer tout le siècle[4].

En 1749, Servandoni fut invité à Londres, afin de réaliser le feu d'artifice de Green Park, célébrant avec éclat le Traité d'Aix-la-Chapelle, il confortait ainsi sa réputation d'artificier et d'organisateur de fêtes. Peu de mois après, et de manière fort discrète, un jeune Anglais, William Chambers (1732-1796), arrivait à Paris pour suivre les cours de l'École des Arts de Jacques-François Blondel. Il avait notamment pour condisciples Charles De Wailly (1730-1798) et Marie-Joseph Peyre (1730-1785), deux brillants élèves de l'Académie qui en complétaient l'enseignement chez Blondel. Au moment de l'arrivée du jeune Britannique, c'était le devenir de l'art des jardins qui excitait le plus vivement leur intérêt[5]. Tous les jardins français étaient encore parfaitement réguliers alors que, déjà en 1734, Pierre de Marivaux dans le *Cabinet du philosophe*, avait amorcé un panégyrique du jardin irrégulier, «La demeure du je ne sais quoi»[6]. Depuis lors, les nouveaux jardins pittoresques, encore appelés emblématiques, d'inspiration britannique avaient commencé à attirer l'attention des Français[7]. De plus en 1749 alors précisément que Chambers venait de se lier d'amitié avec Marie-Joseph Peyre et Charles De Wailly, était publiée, parmi les *Lettres édifiantes et curieuses de la Chine* écrites par les Jésuites à leurs supérieurs, celle du frère Attiret décrivant le *Yuanming Yuan* – le Jardin de la Clarté parfaite – ensemble des jardins de plaisance de l'Empereur à Pékin, si riches en détails merveilleux. Or leur nouvel ami, lequel avait passé deux années à Canton, était précisément à même de répondre à leurs interrogations concernant l'Angleterre aussi bien que la Chine.

Une des lettres de Le Blanc décrivant les jardins de Stowe, avait attiré tout particulièrement l'intérêt des Français. En effet, le nouveau système de jardinage, inauguré en Angleterre dans les années 1720 par William Kent n'avait pas tardé à éveiller l'attention en France. Mme Anne-Marie du Boccage, qui s'était, elle-aussi rendue en Angleterre en avril 1750, faisait allusion dans ses *Lettres sur l'Angleterre* à ce même jardin de Stowe, renouvelant la curiosité générale.

Bientôt toutefois il ne fut plus loisible aux Français de satisfaire leur curiosité, dans la mesure où en 1756 la Guerre de Sept Ans mit un terme aux voyages Outre-Manche. Il fallut donc attendre la fin des hostilités, en 1763, pour que les échanges reprennent. En 1757 toutefois Chambers, répondant au souhait de Peyre et De Wailly, avait publié – simultanément en anglais et en français – les *Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines, and Ustensils* traduits par *Desseins des édifices,*

4. Le Blanc 1745.

5. Barrier 2010, pp. 22-23.

6. Saint Girons 1990, p. 449.

7. Whately 1771.

meubles, habits, machines et ustensiles des Chinois, dans lequel un court chapitre non illustré sur les jardins renforçait l'intérêt de nos compatriotes pour les jardins anglais.

Parmi les tout premiers visiteurs français, membres de la bonne société victimes de la nouvelle anglomanie, Marie Charlotte Hippolyte de Saujon, comtesse de Boufflers, s'était intéressée aux jardins au point d'inviter, sur les conseils d'Horace Walpole, un jardinier britannique à créer un "jardin anglais" dans sa propriété d'Auteuil. Mais il fallut attendre 1774 pour que François-Joseph Bélanger (1744-1818) se rende en Angleterre dans le but précis d'étudier les jardins. Au cours de ses voyages ultérieurs nous le verrons s'intéresser également à l'architecture et à l'urbanisme de nos voisins. Les premiers architectes que nous rencontrons en Angleterre, Georges-François Blondel et Jean-Laurent Legeay ne s'y rendirent que poussés par la nécessité de trouver du travail.

Les voyages de Georges-François Blondel à Londres

Georges-François Blondel (1730 - ap. 1791) était le fils de Jacques-François Blondel, architecte et théoricien de l'architecture, créateur de l'École des Arts rue de la Harpe. Il reçut une solide formation auprès de son père, et son avenir semblait prometteur: «Le fils de monsieur Blondel célèbre architecte du roi, et qui marche à grands pas sur les traces de son père»[8]. En 1756 il était parti pour Rome afin de parfaire son éducation pendant quatre années, tout comme les élèves de l'Académie royale, et comme l'avait fait Chambers à sa sortie de l'École des Arts. Il fréquenta à l'évidence les pensionnaires de l'Académie, mais les seules traces de son séjour sont les innombrables dessins qu'il réalisa. Ceux-ci démontrent avec évidence qu'il fut tout particulièrement influencé par Piranèse et sut se libérer totalement des règles vitruviennes.

À son retour à Paris, il devint professeur à l'École des Arts, mais sa collaboration fut de courte durée puisqu'en 1763 nous le retrouvons à Amsterdam[9]. Pourrait-il y avoir été appelé sur la suggestion du prince de Ligne, particulièrement familier des milieux artistiques parisiens? En effet il devait y créer des décors pour le théâtre. L'année suivante il partait tenter sa chance en Angleterre, et en 1765 il exposait ses dessins à la *Society of Artists* alors qu'il demeurait «At Mr. Romain's in Panton

8. *Journal encyclopedique, par une société de gens de lettres. Juillet 1756*, t. V, p. I, Everard Kints, Liege 1756, p. 119; Lejeaux 1936.

9. Je suis extrêmement reconnaissante à Xavier Duquenne de m'avoir procuré tous les documents concernant les activités de Blondel fils aux Pays-Bas.

Street»[10]. Il semble que, lors de cette exposition, il ait été remarqué par Lord Temple qui, vraisemblablement, le sollicita pour des projets dans sa propriété de Stowe. En 1766 et 1767 il exposait de nouveau, indiquant comme adresse «Albermarle Street»[11], mais rien ne prouve qu'il résidait alors à Londres de façon permanente puisqu'une lettre du baron Huybert de Kruyningen au comte de Cobenzl, datée du 26 décembre 1767, précise:

> «Le sieur Blondel, architecte et graveur, établi à Amsterdam m'ayant prié de lui donner une lettre de recommandation pour le mettre à portée de faire sa cour à Votre Excellence et lui faire voir les ouvrages qu'il a gravés et qu'il a dédiés au Prince d'Orange et à d'autres seigneurs en Angleterre, je lui ai accordé sa demande»[12].

Il semble donc avoir quitté Amsterdam car en février 1768 la *Gazette des Pays-Bas* nous apprend, à propos de spectacles à la cour de Charles de Lorraine, que «la décoration était l'ouvrage du sieur Blondel, architecte, peintre, graveur, d'un talent très connu, et fils du célèbre M. Blondel, architecte du roi de France»[13]. Ainsi s'expliquerait le fait que Blondel se soit attribué le titre d'architecte du prince Charles de Lorraine, qu'en réalité il ne reçut jamais. Il est certain par ailleurs qu'à cette époque, entre ses différents séjours aux Pays-Bas, il se rendait régulièrement en Angleterre afin de répondre aux exigences de Lord Cobham à Stowe.

Une parenthèse s'impose ici, afin de préciser le rôle non négligeable qu'a joué Giovanni Battista Torré, artificier d'origine italienne, et élève de Servandoni qu'il avait probablement rencontré dans le laboratoire de Réaumur[14]. À partir de 1764 il avait organisé des spectacles pyrotechniques à Paris ainsi qu'à Londres, jusqu'à ce que dans les années 1770 il décide de se livrer en parallèle, et avec son fils, au commerce d'estampes, à Paris d'abord puis à Londres. De telle sorte qu'il fut en mesure de rencontrer nombre d'artistes français désireux de monnayer leurs œuvres.

À Londres, nous avons vu qu'après 1765 Blondel réalisa un grand nombre de projets pour des fabriques destinées au parc de Stowe[15], ainsi que pour la maison elle-même. Mais la plupart n'eurent pas l'heur de plaire à Lord Temple, et en 1770 ce dernier faisait appel, pour la demeure, à Robert Adam. Il conservait cependant le projet de salon élaboré par Blondel, le contraignant à «régler le dit plan sur

10. *A Catalogue* 1765, p. 17.
11. Stubbs, Bender 1922, p. 308.
12. Duquenne 2004, lettre du baron Huybert de Kruyningen au comte de Cobenzl, 26 décembre 1767.
13. *Gazette des Pays-Bas*, jeudi 11 février 1768; Van Aelbrouck 1991, p. 57.
14. Voir Barrier 2012.
15. Harris 1964.



Figure 1. Stowe House, The Marble Saloon.

les constructions déjà commencées par M. Adam»[16]. Alors que la demeure commençait à sortir de terre, le Lord fit de nouveau volte-face, renvoyant Adam et prenant la décision d'être son propre architecte. Il s'entoura seulement d'un jeune parent, Thomas Pitt, et d'un dessinateur. La décoration intérieure fut confiée à un peintre de décors de théâtre, Vincenzo Valdrè[17]. Adam reçut la maigre compensation de cent guinées. Et Blondel, qui avait fourni un énorme travail n'était en rien dédommagé. Aussi envisagea-t-il de poursuivre Temple en justice si celui-ci ne lui donnait pas satisfaction. En janvier 1774, séjournant de nouveau en Amsterdam, il demanda à Chambers de le représenter en cas de procès[18].

Nous ignorons quelle fut l'issue du litige mais en 1780, la construction achevée, le guide de Stowe qui fut alors publié attribuait le salon à Valdrè. Cependant une étude attentive de tous les documents, en particulier des différents guides de la propriété et de la lettre de Blondel à Chambers, permet de

16. William Chambers, *Correspondance*, London, British Library, Mss. BM 41135, fol. 4, p.2 et fol. 5, pp. 1-2.

17. Gibbon 1973.

18. Barrier 2010, p. 237.

conclure avec John Harris que le salon, circulaire à l'origine, mais transformé en ovale afin de s'adapter aux nouvelles spécifications d'Adam, avait été conservé[19] (fig. 1).

Et c'est sans doute une traduction erronée de la lettre de Blondel à Chambers qui a conduit Michael Gibbon à conclure que le seul rôle de Blondel avait été de suivre les travaux d'Adam[20]. Il n'en est cependant rien, car le décor du salon est parfaitement conforme au piranésisme qu'il avait développé au cours de son séjour à Rome et qu'il exprima dans nombre de ses œuvres dessinées et gravées. Le fait qu'il ait dû régler son plan sur les constructions d'Adam prouve, si besoin était, que son projet avait été jugé suffisamment satisfaisant et original pour que Temple l'impose à Adam et le conserve par la suite.

À quelle date exactement Blondel avait-il regagné Londres? En 1772 en effet il annonçait une Exposition que «le Sieur Blondel, architecte, Professeur et Membre de l'Académie Royale d'architecture à Paris, des Académies de Rome, Florence, et Marseille, architecte de Sa majesté le Prince Charles de Lorraine à Bruxelles a l'intention d'offrir au public de ses Œuvres», dans sa propre demeure «Sous les arcades, proche de King Street Covent Garden»[21]. Cette exposition demeure bien mystérieuse. L'auteur s'y pare de titres auquel il pouvait difficilement prétendre: s'il fut bien membre de l'Académie de Peinture de Marseille en 1756, les autres sont fort problématiques. Toutefois peu de visiteurs à l'époque auraient songé à les vérifier.

Les cinquante œuvres exposées sont présentées dans le plus grand désordre: un projet de rotonde, un grand nombre de mezzotintes de ruines romaines et d'édifices Renaissance, mais également de nombreux plans d'architectures contemporaines, ainsi qu'un feu d'artifice, une orangerie, une galerie, un luxueux cabinet des bains, un pavillon de chasse, et une noble résidence parfaitement palladienne. La préoccupation de l'embellissement des villes est présente sous forme d'un observatoire sophistiqué, un théâtre, une Académie de musique et sa salle de concert, et même un hôpital. La prison est particulièrement remarquable, fort innovante: avant Étienne-Louis Boullée, et avant Jeremy Bentham, il prévoyait une infirmerie et une cour bordée d'arcades pour la promenade les jours pluvieux. De même tentait-il de résoudre l'épineux problème d'une surveillance centralisé pour laquelle Bentham proposa le *panopticon* en 1797. Afin de prévenir le danger d'incendie il suggérait des bâtiments voûtés entièrement en pierre. Une chapelle ainsi qu'un autre espace de promenade centré sur une fontaine ne sont pas sans évoquer davantage un monastère qu'une prison.

19. Harris 1964, p. 74.

20. Gibbon 1973, p. 15.

21. Blondel 1772.

Un «projet d'architecture» – accueillant les visiteurs – n'était pas seulement théorique, puisqu'il était destiné à être édifié «à l'arrière de Carlisle House, près du pont de Westminster»: à cette époque Carlisle House était située dans Carlisle Lane, joignant Lambeth Road au pont de Westminster[22], soit à proximité des Vauxhall Gardens. Enfin un projet de décor «de l'invention de M. Blondel», pour un feu d'artifice «qui sera installé dans le jardin de Marybone l'été suivant par M. Torré, artificier du roi de France», confirme que Blondel avait coopéré avec Torré pour le spectacle des *Forges de Vulcain*[23]. La machine reçut l'approbation du journal local, relatant qu'elle était une très bonne représentation du mont Etna[24].

La conclusion du catalogue révèle le but ultime de l'exposition: l'ouverture d'une école publique, destinée à enseigner aux ébénistes, aux menuisiers, aux sculpteurs sur ivoire et ébène ainsi qu'aux maçons, l'usage des ornements en architecture. Tout était prévu, y compris un emploi du temps pour tous ceux qui désireraient s'instruire des éléments d'architecture, de perspective et de dessin etc. et la possibilité d'accueillir six boursiers. Hélas, ce fut un échec puisque c'est d'Amsterdam que Blondel écrivit à Chambers. Il ne devait jamais revoir l'Angleterre.

William Chambers and co.

Les mots de Georges-François Blondel dans sa lettre à William Chambers: «Connaissant votre bonne naturel […] vous, qui êtes toujours si prompt à obliger»[25], reflétaient les sentiments de ses nombreux amis français. Toute sa correspondance en témoigne, en particulier les échanges à la suite de leurs visites réciproques. Parmi les plus fidèles nous trouvons bien sûr ses condisciples à l'École des Arts ainsi que leurs propres amis. Leur amitié s'était en particulier forgée à Rome où il partageait quotidiennement, non seulement leurs activités studieuses, mais également leur vie quotidienne et leurs loisirs. Ainsi, en 1775 encore, n'écrivait-t-il pas à Gabriel-François Doyen que sa femme et ses filles, qu'il avait connues à Rome, souhaitaient vivement sa visite à Londres, ajoutant «nous vous attendons, mon cher ami, les bras ouverts»[26].

22. *A Survey of London*, vol. 23, chap. 19, Parish of St Mary Lambeth (South Bank and Vauxhall).

23. Barrier 2012, p. 176.

24. Je remercie Mr. David Bowden, Marylebone Public Library, de m'avoir communiqué ce renseignement.

25. *Supra* note 18.

26. *Ivi*, pp. 270-271.

Toutefois la première visite que reçut Chambers en 1769 n'était point celle d'un proche. Pierre Patte (1723-1814), accompagné de son ami Nicolas-Henri Jardin (1720-1799), lui étaient adressé par Soufflot. Patte n'avait du reste accepté de rencontrer Chambers que sur l'insistance de ce dernier, et accepté sa lettre de recommandation avec grande réticence. Il avait en effet pris une position extrêmement critique envers la plupart des grandes réalisations de l'époque, en particulier celle de l'église Sainte-Geneviève dont Soufflot édifiait les parties supérieures. Le conflit qui les opposa est demeuré fameux dans les annales du siècle. Patte, qui s'affirmait spécialiste des coupoles, considérait que la structure de la croisée formée de quatre piles cantonnées de colonnes, ne pouvait en aucun cas porter la charge d'une tour-lanterne. Des fissures apparues dans ces piles semblaient lui donner raison, alors qu'il était parfaitement démontré que les fissures en question n'étaient dues qu'à la médiocrité de l'appareillage. Mais, pour étayer son raisonnement, Patte avait pris la résolution de se rendre à Londres afin d'étudier le dôme de la cathédrale Saint-Paul – il était accompagné de Jardin, lequel était chargé d'édifier une vaste église à Copenhague. On comprend sa réticence à accepter de rencontrer Chambers. Une polémique s'ensuivit mais Patte, sûr de lui, publia l'année suivante le manuscrit intitulé *Mémoire sur la construction de la coupole projetée pour couronner la nouvelle église Sainte-Geneviève*. Rien n'était épargné à Soufflot, dont la coupole était censée être une véritable aberration. Il semble, au ton de la lettre de Chambers, qu'il avait pressenti ce que la visite avait d'ambigu:

> «J'ai reçu avec plaisir la lettre que vous m'avez [fait] l'honneur de m'envoyer par Monsieur Patte et ses compagnons de voyage, mais le plaisir aurait été bien plus grand si vous eussiez été de la partie. Je souhaite très fort de vous voir à Londres […]. Mr Patte a fait tant d'études sur Saint-Paul et les autres ouvrages du chevalier Wren que je ne risquerai pas de vous envoyer les observations que j'y ai faites, car elles ne mériteraient pas votre attention après les siennes»[27].

Il terminait, sans aucune réticence cette fois, par ces mots «Conservez-moi, Monsieur, je vous prie votre amitié et croyez que je suis, avec le plus sincère attachement»[28]. Du reste en 1774 ayant recommandé son élève Edward Stevens à Soufflot, il louait la bonté que celui-ci avait montrée à son égard.

En 1769, quelques mois après la visite de Patte, Chambers avait reçu celle, infiniment plus agréable, de son ami Julien-David Le Roy (1724-1803)[29]. Ce dernier, au mois d'octobre, lui renouvelait ses remerciements «sur la bonne réception que vous m'avez faite, et sur les agréments que vous

27. *Ivi,* p. 201.

28. *Ibidem*.

29. Cachau 2020, pp. 361-362.

m'avez procurés en Angleterre»[30]. Cette amitié devint peu après une réelle coopération, tous deux étaient théoriciens de l'architecture aussi, pour assurer dans leur pays la diffusion de leurs ouvrages respectifs, ils jouèrent l'un pour l'autre le rôle d'agent. Ils se rendaient compte régulièrement des envois et des ventes. C'est Le Roy qui se chargeait de dresser de temps à autre, un bilan financier. Malheureusement leur correspondance ne nous est pas parvenue dans son intégralité, il est cependant possible de retracer les grandes lignes d'un arrangement mutuel, basé sur l'échange afin de minimiser les créances en espèces.

Il convient sans doute d'ajouter aux architectes proprement dits, le nom du marquis de Voyer d'Argenson (1722-1782) que Chambers avait connu grâce à Charles De Wailly. Il fut sans conteste le plus proche ami de Chambers: ne terminait-il pas une de ses lettres par ces mots «et moi je suis, jusqu'au Styx, votre fidèle serviteur et ami»[31]. Or Chambers affirme qu'il est à ses yeux «un excellent architecte»[32]. Il voyageait fort fréquemment Outre-Manche, et leurs échanges épistolaires nous permettent de mieux suivre la carrière professionnelle de leur ami commun De Wailly. Ainsi l'hôtel parisien de Voyer, édifié par ce dernier, nous est connu uniquement grâce aux nombreux dessins qu'il en releva dans l'album qu'il rapporta de son voyage à Paris en 1774. De même le plan de l'escalier du château des Ormes de Touraine, dans ce même album, devint-il une source d'inspiration, et presque de compétition, pour ses propres escaliers.

Jean-Laurent Legeay (c.1710-1786), pensionnaire à l'Académie de France à Rome de 1737 à 1742 eut, à son retour, De Wailly, Peyre, Pierre-Louis Moreau ainsi qu'Étienne-Louis Boullée comme élèves[33]. Ce piranésien convaincu, adepte de l'"architecture au pinceau", déçu de n'obtenir pas de poste satisfaisant à Paris, accepta l'invitation du duc de Mecklembourg-Schwerin dont il devint l'architecte[34]. Cependant, ambitieux, trop fier pour supporter les critiques et trop sûr de lui pour accepter les directives sans les discuter, il finit par se brouiller avec le duc, qui lui signifia son congé en 1755. Ce dernier lui avait toutefois donné une lettre de recommandation, lui permettant d'être engagé par Frédéric II de Prusse. Nouvelle brouille en 1763 au sujet du palais de Sans-Souci et, cette fois, l'architecte avait regagné la France. Son projet d'ouvrir une école s'étant soldé par un échec, il retourna en Mecklembourg pour tenter de retrouver son poste, le duc refusa mais lui procura une

30. Barrier 2010, p. 202.
31. *Ivi,* p. 272.
32. *Ivi,* p. 251.
33. Érouard 1982, pp. 70-72.
34. Erichsen 2020.





Figure 2. Jean-Laurent Legeay, vase monumental, gravure (Legeay 1770, pl. 10); figure 3. Jean-Laurent Legeay, tombeau monumental, gravure (Legeay 1770, pl. 6).

introduction pour sa cousine la reine d'Angleterre, Charlotte de Mecklembourg-Strelitz, épouse de George III. À Londres dès l'année suivante, il avait rapidement perdu ses illusions et renoncé à employer ses talents d'architecte. Toutefois, grâce à la vente de dessins au souverain en 1764 puis en 1766, il put maigrement subsister quelques années et demeura en Angleterre jusqu'en 1769 ou 1770. Il s'était à l'évidence adressé à Chambers, puisqu'il réalisa à sa demande un dessin à la sanguine du Casino Marino[35]. Celui-ci, bien mis en valeur par un magnifique cadre dans le pur "goût à la grecque", conçu par Chambers lui-même, a vraisemblablement constitué le cadeau de mariage de ce dernier pour lord Charlemont en 1768. Si nous ignorons sous quelle autre forme s'est exercée sa générosité, il est certain qu'elle a suscité des sentiments de reconnaissance chez Legeay, en effet une série de vingt-quatre eaux fortes, *Vasi, Fontane, Rovine et Tombeaux*, conservée à Londres au Victoria and Albert Museum, porte la mention «This book given to me by W. Chambers anno Dom 1770. In sheets and cost 2s. 6d. binding»[36], dont il avait donné un tirage complet à Chambers. Sitôt après son départ, ce dernier – qui n'en avait sans doute aucun usage – en fit cadeau à quelqu'un qui demeure pour nous inconnu. Il n'est du reste pas exclu que les plaques de cuivre, fort onéreuses à l'époque, lui aient été offertes par Chambers lui-même (figs. 2-3).

Plusieurs autres séries de cet ensemble de ruines fantastiques, d'un piranésisme exacerbé, la plupart moins complètes sont conservées, l'une à la Kunstbibliothek de Berlin, une autre au Cooper-Hewitt Museum à New-York. Enfin un certain nombre des gravures en sont conservées à la Bibliothèque nationale à Paris, le frontispice – qui n'est pas de Legeay –indique: «Eaux-fortes réalisées vers 1767-1768 et publiées sous le titre: Collection de divers sujets de vases, tombeaux, ruines et fontaines, utiles aux artistes, inventée et gravée par G.L. Le Jeay, architecte à Paris, chez Mondhare».

Le reste de sa carrière se déroula en France.

35. McCarthy 2001.

36. Ces gravures, reliées dans le plus grand désordre, constituent la série complète.

Charles-Louis Clérisseau, une exceptionnelle carrière au service des Britanniques

Charles-Louis Clérisseau (1721-1820), avait été lauréat du premier prix d'architecture au concours de l'Académie en 1746 – remarquons qu'un de ses concurrents cette année-là était Pierre Patte, qui jamais ne reçut le prestigieux prix. Ce ne fut qu'en 1749 qu'il fut autorisé à partir pour l'Académie de France à Rome. Malgré son fort mauvais caractère il devait y rester quatre ans au lieu des trois années réglementaires. À la suite d'une pitoyable querelle avec le directeur Charles Natoire il fut expulsé par ce dernier: au temps de Pâques il avait refusé de donner son billet de communion. En butte à la maladresse de Natoire il s'entêta et, menacé d'expulsion quitta la palais Mancini. Il en conserva une rancune tenace contre le directeur mais après son départ du palais Mancini, s'il rompit tout commerce avec lui, il conserva des liens avec plusieurs de ses anciens condisciples. Il est certain que les années précédentes, comme le remarquait Clérisseau lui-même, le directeur n'avait jamais été aussi pointilleux, cependant depuis 1752 à Paris, alors que le Parlement se dressait avec intransigeance contre le pouvoir temporel du clergé, la fameuse «guerre des billets de confession» s'était envenimée. Le souverain pontife Benoit XIV et le roi Louis XV eux-mêmes avaient été contraints de s'en mêler, il semble donc que le pauvre Clérisseau fut victime autant de son entêtement que de la querelle opposant le parlement au clergé, et par-delà au roi. Une importante partie de sa carrière se déroula en Italie, au service des frères Robert et James Adam: ce fut lui qui enseigna l'architecture à Robert, l'un des plus prestigieux architectes de son temps.

Lorsqu'il avait quitté le palais Mancini au début de l'année 1754, ses finances étaient en aussi piteux état que sa santé, et il avait annoncé à Natoire son désir de repartir en France, mais il demeura en Italie. Il s'était du reste créé d'utiles relations dans le milieu des agents britanniques qu'il aidait à satisfaire leurs riches clients, auxquels du reste il vendait un certain nombre de ses propres œuvres (fig. 4).

Cet aspect des activités de Clérisseau a longtemps été ignoré. Il s'était donc installé dans son nouveau rôle d'intermédiaire, résidait chez Ignazio Hughford à Florence et jouait en outre le rôle d'agent auprès de plusieurs amateurs parisiens. Bientôt, en février 1755, arrivait Robert Adam[37]. Celui-ci, fils d'un prospère architecte d'Édimbourg, entamait son Grand Tour afin d'approfondir les connaissances acquises dans l'agence familiale et d'en accroître la réputation. En outre l'ambitieux jeune homme était déterminé à se hisser au niveau de celui qu'il considérait, déjà, comme son rival, William Chambers – lequel était encore à Rome pour quelques mois– et pourquoi pas à le surpasser? Il s'adressa à Hughford, et entama un vaste programme culturel. Bientôt il rencontrait «cette ingénieuse et pré-

37. Tait 2008.



Figure 4. Charles-Louis Clérisseau, *vue du Colisée à Rome*, dessin. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum, OP-2570.

cieuse créature appelée Clérisseau qui dessine les ruines d'architecture à la perfection»[38]. Il ne tarda pas à prendre conscience de l'incalculable intérêt que pouvait lui offrir l'architecte, ex-pensionnaire de l'Académie de France à Rome, et dès lors n'eut de cesse de le convaincre de l'accompagner à Rome. Les deux hommes furent bientôt installés à la Casa Guarnieri – l'une des meilleures adresses de Rome – et engagèrent deux dessinateurs, Agostino Brunias et Laurent-Benoît Dewez. Enfin Adam pouvait obtenir, grâce à l'enseignement d'un pensionnaire, le moyen de se hisser au niveau de son rival:

> «Chambers, qui est resté ici six ans, me surpasse à présent autant que je surpasse notre bon doyen, en ce qui concerne l'étendue des idées et la noblesse d'invention, le dessin et les ornements. Mais, que je sois damné si je ne m'y essaie pas, et je compte bien faire autant en six mois qu'il en a fait en autant d'années»[39].

La pédagogie de Clérisseau s'avérait des plus efficaces, mais sans doute la présence de son mentor le rassurait-elle au point qu'il ne pouvait plus s'en séparer. Une missive à son frère Jamie, rédigée à propos de leur future agence est éloquente:

> «Une nuit, il me vint à l'esprit que je le ferais venir, et lui confierais notre bureau de dessin afin qu'il supervise tout ce que nous voudrions publier. Il arrive secrètement, comme un voleur, au milieu de la nuit et personne ne se préoccupe de lui. Bien que conscient de son mérite, il n'a aucune *allegria* en public, ni aucune ambition. Permets-lui de se signer et de manger du poisson les jours maigres, d'aller à la Messe le dimanche et de dire ses prières matin et soir, il n'en désirera ni n'en cherchera pas plus»[40].

Ce projet ne devait jamais se réaliser, mais l'enseignement fort complet de Clérisseau portait ses fruits.

Robert Adam avait souhaité, depuis le début de son séjour romain, affirmer sa position d'architecte savant grâce à une publication susceptible de le faire reconnaître des milieux érudits. Il se fixa tout d'abord comme but la ville de Pola en Istrie, puis en dernier lieu le palais de l'empereur Dioclétien à Spalato (Split), qu'il appela «Spalatro»[41]. S'y étant rendu en juillet 1757, bien sûr accompagné de Clérisseau et de leurs dessinateurs, il se mit au travail sans plus attendre. Au bout de cinq semaines, la tâche était menée à bien et tous revinrent à Venise. Tandis que Clérisseau entreprenait immédiatement la supervision du travail de gravure, tout en ayant la responsabilité des vues

38. Fleming 1962, p. 135.

39. *Ivi*, 1962, p. 152.

40. *Ivi*, 1962, p. 215.

41. Belamarić, Šverko 2017.

pittoresques. Dewez et Brunias étaient chargés des mesures et relevés précis pour les dessins plus spécifiquement architecturaux (fig. 5).

Adam pour sa part s'installa à Vicence afin d'entreprendre l'étude de Palladio. Au début de l'année suivante il avait regagné Londres, ayant toutefois prévu que son jeune frère James Adam le rejoindrait, afin de le remplacer et mener à bien la publication *The Ruins of the Emperor Diocletian's Palace at Spalatro*. Mais James se fit attendre jusqu'au vingt-cinq juin 1760. Puis, sa tâche étant achevée, le groupe se mit en route pour Rome, s'attardant longuement en chemin. Ils n'arrivèrent à destination qu'en février 1761 où James les rejoignit. Mais celui-ci n'avait pas la fibre studieuse, et Clérisseau se plaignait sans cesse à Robert de sa frivolité et de son manque d'assiduité pour les études. Son activité essentielle consistait à acheter des peintures et des sculptures, avec l'aide de l'abbé Grant[42]. De plus, n'ayant à l'évidence pas abandonné l'idée d'un voyage en Grèce et en Orient, il était parti pour Naples. Clérisseau et Antonio Zucchi le rejoignirent le mois suivant, mais, n'ayant pu obtenir de passeports, James se consola en se rendant à Bénévent où il dessina l'arc de Trajan. De là le groupe gagna Pompéi, puis Paestum. Au bout d'une pénible semaine de voyage, par mauvais temps, James manifesta une intense déception:

> «Ces [temples] antiques, que l'on a présentés récemment comme des merveilles, mais curiosité mise à part, ne méritent pas la moitié du temps et de l'embarras qu'ils m'ont coûté. Ils sont d'un dorique précoce, inélégant et sans décor, ils n'offrent aucun détail et permettent à peine de faire deux belles vues. Et voilà pour Paestum»[43].

En fait Adam recherchait essentiellement des détails ornementaux, susceptibles d'être reproduits dans les décors intérieurs. En décembre le groupe était de retour à Rome, alors que son projet de voyage en Sicile était bien compromis par l'entrée en guerre de l'Espagne aux côtés de la France[44].

Finalement l'année 1762 se révéla très fertile. James poursuivait sa politique d'achats: cinq cents tableaux, des dessins, des sculptures antiques et des modèles réduits, le tout valant au moins mille cinq cents livres sterling. Mais sa plus grande réussite fut sans conteste l'achat de la collection de dessins du cardinal Albani. L'affaire remontait à l'automne précédent: son frère Robert avait décrit ce fabuleux ensemble au proche conseiller de George III, Lord Bute. Celui-ci avait alors suggéré au souverain de tenter d'en faire l'acquisition, et chargé les frères Adam de mener la négociation. Il semble bien en effet que

42. Fleming 1962, p. 282.

43. *Ivi*, p. 293.

44. *Ivi,* p. 294.



Figure 5. Robert Adam, *View of the Town of Spalatro from the South West*, gravure (ADAM 1764, pl. IV).

James, dès son arrivée à Rome, avait cette mission en tête[45]. En janvier il avait approché la maîtresse du cardinal, la comtesse Cheroffini, qui avait immédiatement vu le profit qu'elle pourrait elle-même en retirer: elle entreprit de décider le vieil homme à vendre, afin de doter leur fille sur le point de se marier. Le prélat fit la sourde oreille pendant quelques mois, cependant en mai il se laissa fléchir, et James reçut alors de Londres les fonds nécessaires à l'achat. Il obtint de la comtesse la permission d'amener deux de ses amis afin qu'ils puissent juger de l'intérêt des dessins, ainsi Clérisseau et Zucchi examinèrent-ils donc «un nombre prodigieux de folios», car la collection ne contenait pas moins de deux cents volumes[46]. Le cardinal fit montre d'une grande réticence devant une offre de mille deux cents couronnes, et James en proposa alors mille quatre cents, auxquelles il ajouta même un présent de cinq cents couronnes pour la comtesse. L'affaire fut bientôt conclue, et James fit immédiatement transporter la collection chez lui. Deux mois plus tard, les caisses étaient à Sienne, en route pour Livourne[47], mais Clérisseau avait mis à profit les quelques semaines qui précédèrent l'envoi pour copier les documents les plus intéressants à ses yeux: ce qui explique la présence dans ses portefeuilles de dessins provenant de plusieurs *Codex* – et tout particulièrement le *Museo Cartaceo* de Cassiano dal Pozzo – auxquels il n'aurait jamais eu accès sans cette circonstance favorable. La plus grande partie de la collection Albani entra dans la bibliothèque royale[48], mais les frères Adam conservèrent quelques volumes qui furent rachetés après leur mort par Sir John Soane. Cependant, mystérieusement, certains des volumes de dessins d'antiques acquis par le souverain quittèrent sa bibliothèque, et se trouvent actuellement répartis entre le British Museum et le Soane Museum: il semblerait que le bibliothécaire royal, Richard Dalton, eût été à l'origine de cette dispersion. Après l'heureuse conclusion de cette délicate opération, James passa les mois qui suivirent dans une relative oisiveté. Non seulement son projet de reconstruction du Parlement n'avançait guère, mais un certain nombre de ses dessins sont probablement de la main de Clérisseau et de Zucchi[49]. Après le traité de Paris en novembre 1762, James obtint la permission de demeurer six mois de plus à Rome, mais semble y avoir mené une vie essentiellement frivole. L'ouvrage *The Ruins of the Emperor Diocletian's Palace at Spalatro*, parut finalement à Londres en 1765, et Clérisseau n'y est présenté que comme un amateur éclairé, de sorte que tout l'honneur en revient à Robert Adam.

S'il quitta définitivement la compagnie des frères Adam, Clérisseau ne revint en France qu'en 1768,

45. Fleming 1958, p. 166.
46. *Ivi*, p. 167.
47. *Ibidem*.
48. Conservée au Print Room, Royal Library, Windsor Castle.
49. Fleming 1962, p. 301.

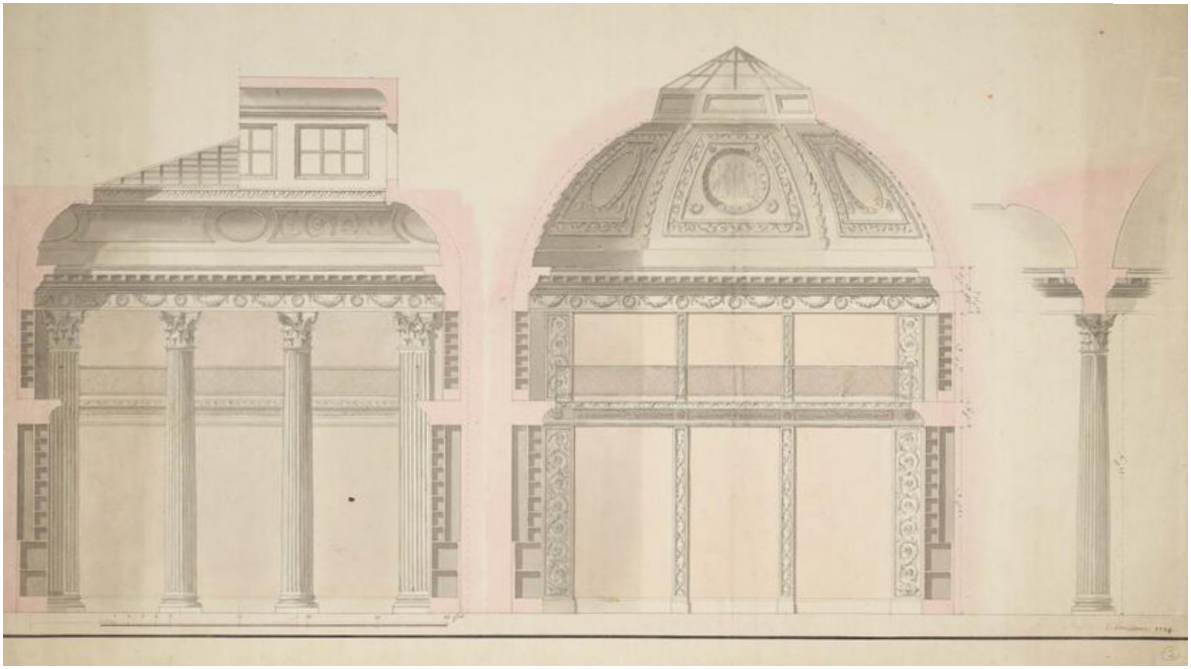


Figure 6. Charles-Louis Clérisseau, *projet de bibliothèque pour Lansdowne House pour Lord Shelburne*, 1774, coupes, dessin. London, Soane Museum 68/5/3.

oublié de tous à Paris. Il vendit quelques dessins et en présenta d'autres à l'Académie de Peinture qui l'accepta comme académicien. Il reprit son projet d'ouvrage sur les antiquités de Provence, et envisageait même de réaliser le projet abandonné par Robert Adam de publier une édition révisée de *Les Édifices antiques de Rome* de Desgodets pour laquelle il avait lui-même exécuté un grand nombre de dessins. Hélas, ainsi que le pensait Pierre-Jean Mariette «Je crains fort que tous ces grands ces projets n'aboutissent à rien par la difficulté de trouver des graveurs et par les dépenses énormes qu'entraînent avec elles de entreprises pareilles»[50].

En effet, contraint de renoncer, en 1771 il envisageait de se rendre en Angleterre où sans doute il espérait trouver à s'y employer ainsi que le suggérait Mariette: «Il ne restera pas comme ici les bras croisés»[51], mas ce fut en vain. Toutefois l'année suivante l'ambassadeur d'Angleterre en France, Lord Harcourt qui regagnait Londres, ému de son sort, l'emmena avec lui afin de le présenter à George III, pensant que celui-ci accepterait d'acheter un certain nombre de ses œuvres. Hélas «Le roi a trop besoin de son argent pour acheter des voix au Parlement, il ne lui reste plus un shilling pour les Arts» ironisait le baron Grimm[52]. Comble de malchance le pauvre Clérisseau eut des démêlés avec la douane. Toutefois, grâce aux utiles relations qu'il avait forgées à Rome, il put exposer quatre de ses œuvres à la *Royal Academy of Arts*: «A bath composed after the manner of the antients»; «A sepulchral chamber, composed after the manner of the antients»; «View of the Forum of Nerva at Rome»; «A ruin of a triumphal arch; a composition»[53].

L'année suivante, outre la commande d'un projet de palais pour Catherine II – qui ne reçut aucune suite et dont il ne fut jamais défrayé – Lord Shelburne, sur la recommandation du peintre Gavin Hamilton, le sollicitait pour un projet de décor intérieur[54]. En effet la maison de Berkeley Square, qu'il avait acquise de Lord Bute, était inachevée. Il avait primitivement envisagé d'y aménager une bibliothèque, or les projets successifs de Robert Adam puis de Giovanni Paolo Panini – lequel suggérait de remplacer la bibliothèque par une galerie d'art – ayant été rejetés, il revint à l'idée d'une bibliothèque. Au début de l'année 1774, Clérisseau soumit son projet, essuyant un nouveau refus de Shelburne (fig. 6).

Ce dernier avait-il de nouveau changé d'avis? C'est en effet une galerie qu'il envisageait lorsque, plus tard, il s'adressa à François-Joseph Bélanger.

50. Mariette 1853, p. 380.

51. *Ibidem*.

52. von Grimm 1932, pp. 43-44.

53. Graves 1905, p. 80; McCormick 1990, p. 159.

54. Stillman 1970, p. 78.

Toutefois peu de temps après, il recevait la visite de William Patoun – un *connoisseur* qu'il avait rencontré à Rome et était devenu agent de Lord Clive. Patoun était chargé par Clive de faire élaborer des projets de décors et d'ameublement pour sa villa palladienne de Claremont (Surrey). À Paris il s'était donc adressé à Clérisseau: «J'aurai […] de Clérisseau les dessins pour le plafond, les tables en mosaïque, les tapis etc.»[55]. Modeste commande, dont on ignore ce qu'il advint car Lord Clive mourut en novembre.

Après toutes ces déconvenues l'année 1775 fut enfin plus favorable. Déjà en effet le goût évoluait, un désir de légèreté se manifestait alors que le public commençait à se lasser du "goût à la grecque", jugé pesant, et de l'austérité des grands modèles de l'antiquité. En fait foi le jugement de Patoun à propos du décor que lui proposait Clérisseau: «Clérisseau […] has lived too long in ancient temples […]. I bethought myself of having a Picturesque pattern, in the arabesque stile»[56]. Ce dernier fut prompt à en prendre conscience, et lorsqu'il fut appelé l'année suivante par M. Grimod de la Reynière pour décorer l'hôtel, inachevé, qu'il venait d'acquérir rue Boissy d'Anglas, le décor du salon qu'il réalisa dans le style arabesque suscita l'admiration générale. Jean-Baptiste Lebrun en donna une description détaillée et enthousiaste dans son *Almanach des Artistes*[57]. Clérisseau avait-il en mémoire les décors de grotesques de Robert Adam qu'à l'évidence il connaissait? C'est possible, mais depuis longtemps les motifs de grotesques et les arabesques lui étaient familiers. En outre il acquit assez tôt une série des planches de Volpato ou d'Ottaviani[58].

Toutefois, cette même année 1775, il se rendit à Londres afin d'exposer quatre dessins à la *Society of Artists*: «*The Temple of Vesta at Tivoli*, a stained drawing; *Nympheum, at Castel Gandolfo*, a stained drawing; *Nympheum, with a view of Palazolo*, a stained drawing; *The Temple of the Sun and the Moon at Rome*»[59].

Ainsi constatons-nous que ses tableaux à la gouache de monuments antiques conservaient la faveur des grands touristes britannique, puisqu'à la suite de cette exposition il eut l'honneur d'être nommé *Fellow of the Society of Artists*. Par ailleurs l'adresse indiquée par Clérisseau lors de cette exposition est: «At Mr Torres' the Golden Head, behind the Opera House, Market Lane, Haymarket»[60].

55. Barrier 1997a, pp. 232-233.

56. *Ivi,* p. 233.

57. Lebrun 1776, pp. 84-86.

58. Chevtchenko, Cotté, Pinault Sørensen 1995, p. 49.

59. McCormick 1990, pp. 159-161.

60. *Ivi*, p. 159.

Il s'était donc lié d'amitié, lui aussi, avec Torré dont nous pouvons situer avec précision la «galerie d'art». Ses mérites enfin reconnus, le 25 novembre l'Académie accordait à Clérisseau un logement au Louvre, dans la partie de cette galerie longeant la Seine et attribuée par le souverain à se meilleurs artistes[61]. L'année suivante, malgré ses multiples activités, le nouveau *fellow* de la *Society of Artists* se fit un devoir de faire parvenir à Londres quatre aquarelles, toutes des «Composition, architecture, in water colours»[62]. Il demeura fidèle des années durant à ses amis anglais, car en 1790 encore, alors que la Révolution sévissait, il envoyait cinq dessins destinés à figurer à l'exposition, mais évidemment pas plus qu'en 1776 il ne s'y rendit, son adresse était «Mr. Clérisseau at Paris». Les titres indiquent qu'il s'agit vraisemblablement dl dessins tirés de ses anciens portefeuilles: trois *Inside of the Temple of Diana at Nismes, France* et deux *Piece of Ruins*.

Pratiquement toute sa carrière s'était déroulée au service des Britanniques, mais vers la fin de sa vie sa valeur fut enfin reconnue dans son pays. En 1815 il reçut la Légion d'Honneur.

François-Joseph Bélanger, trois voyages d'étude en Angleterre

François-Joseph Bélanger (1741-1818) fut, sans aucun doute, l'unique architecte qui eut réellement conscience de l'intérêt que présentait l'Angleterre, non seulement dans le domaine des jardins, mais également de l'architecture palladienne et de l'urbanisme de John Wood[63]. Il avait été l'élève de Julien-David Le Roy et de Pierre Contant d'Ivry à l'Académie d'Architecture, et s'était passionné pour l'art des jardins. En outre, esprit doué d'une grande curiosité il avait simultanément suivi les cours de physique de l'abbé Nollet, qui le fascinaient tout autant que les sciences naturelles, la géologie mais plus encore la botanique[64].

N'ayant pas obtenu le Premier Prix d'architecture de l'Académie, sésame pour un séjour à Rome, il fut engagé aux Menus-Plaisirs. C'est là que, grâce à l'actrice Sophie Arnould, il s'était lié d'amitié avec plusieurs aristocrates, tels le prince de Ligne et le duc de Lauraguais lesquels partageaient son intérêt pour l'art des jardins, et plus particulièrement des jardins en Angleterre vantés par tous les voyageurs. Tous avaient par ailleurs lu la lettre du Jésuite Attiret décrivant les merveilleux jardins

61. *Nouvelles Archives de l'Art Français* 1905, p. 75.

62. Graves 1907, p. 58.

63. Barrier 1990; Barrier 1997b.

64. Cf. Lebeurre, Ollagnier 2021.

de l'Empereur de Chine à Pékin, ainsi que l'ouvrage de Chambers *Desseins des Édifices*, *Meubles*, *Habits*, *Machines et Ustensiles de Chinois*.

Lauraguais, anglomane convaincu, fréquent visiteur Outre-Manche et admirateur de Chambers, avait même fait appel à un jardinier-botaniste écossais – Thomas Blaikie – pour créer son jardin normand de Mont-Canisy. Nous ignorons de quelle façon il permit à Bélanger de faire connaissance avec Chambers, mais le RIBA à Londres conserve un dessin de la façade principale du pavillon des bains de Lauraguais, daté de 1768 et «dédié à Monsieur William Chambers par son très humble serviteur Bélanger»[65]. Par contre nous savons que quelques années plus tard ce fut lui qui finança la traduction en français de la *Dissertation sur le jardinage de l'Orient*.

Pour sa part le prince de Ligne, anglomane lui aussi, avait entrepris la rénovation de son château de Belœil en 1771, encadré de jardins réguliers à l'ancienne mode. En 1774 la vogue des "jardins anglais" s'étant généralisée, il émit le souhait d'en créer un à proximité de sa demeure et s'adressa tout naturellement à Bélanger.

Si celui-ci avait parfaitement perçu les grands principes de liberté de ce "jardins anglais", il n'en avait visité aucun. Il est vraisemblable qu'il avait lu la *Dissertation sur le jardinage de l'Orient* de Chambers, traduit par Lauraguais deux ans auparavant, mais n'avait pas aucune connaissance du livre de Thomas Whately *L'Art de former les Jardins modernes*[66]. Sans hésiter il se mit en route, muni d'un carnet destiné à croquis et notes[67] (fig. 7).

À Londres Bélanger se rendit, probablement, à Kew Gardens dont le nom n'est toutefois pas indiqué: il est vraisemblable que le comte de Lauraguais lui avait indiqué les jardins qu'il estimait essentiels: Kew, Hagley et les Leasowes dans les Midlands. Il semble ne pas avoir rencontré William Chambers, en effet s'il avait quitté la France en juin, ce dernier n'en revint que début juillet.

À Kew il se contenta de noter: «Du Temple la Victoire beaucoup trop d'arbres dans le petit côté du vallon en face du temple pas assez de percées en clairières – entre la pelouse et le lac, superbe vue, mais il fallait multiplier les clairières, toujours moins d'arbres»[68].

Quittant Londres il se rendit dans les Midlands afin de visiter le parc de Hagley, propriété que Lord

65. Barrier 1990, p. 38; Barrier 1997b.

66. Whately 1771.

67. François-Joseph Bélanger, *Carnet de voyage en Angleterre*, s.d., Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (ENSBA), ms. PC 12760; Woodbridge 1982; De Jong 2021.

68. Woodbridge 1982, p. 15.

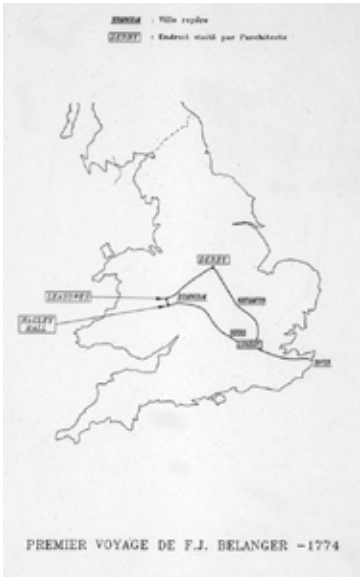




Figure 7. Itinéraire du 1er voyage de François-Joseph Bélanger (élaboration de Janine Barrier); figure 8. François-Joseph Bélanger, *Hagley park*, s.d., dessin. Paris, ENSBA, ms. PC 12760, Carnet de voyage en Angleterre.

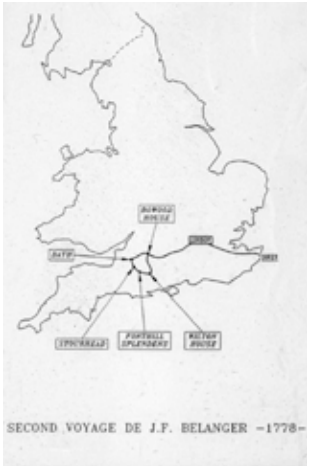
Lyttelton avait aménagée dans les années 1740-1750[69]. Une seule image retint son attention: le lac et sa ceinture boisée encadrant un tempietto circulaire, vus dans l'encadrement des colonnes et de la balustrade du pont palladien sur lequel il se tenait, puis sans encadrement (fig. 8).

De là il se rendit aux Leasowes, la célèbre "ferme ornée" du poète William Shenstone, crééeautour de 1750, et traverséé de part en part une rivière sinueuse. Comme à Hagley son observation s'était limitée à une unique scène, la cascade et son environnement boisé: deux vues trop fragmentaires à l'évidence. N'oubliant pas ses fonctions aux Menus-Plaisirs il se consacra ensuite à la fabrique de porcelaine de Duesbury, infiniment plus prospère que celle de Sèvres, avant de regagner Paris.

À son retour, Bélanger était conscient du fait que sa connaissance quant aux principes du jardin Outre-Manche n'avait guère avancé. Et cependant, en 1775, il dut créer un "jardin anglais" à Belœil dans une parcelle modeste proche du château, en aménageant un ruisseau sinueux ombragé de grands arbres et d'un petit temple de Morphée, adaptant ainsi ses souvenirs des Leasowes et de Hagley.

En 1777, ayant acquis la charge de premier architecte du comte d'Artois, les tâches qui lui furent

69. Lord Lyttelton était venu à Paris en 1777.



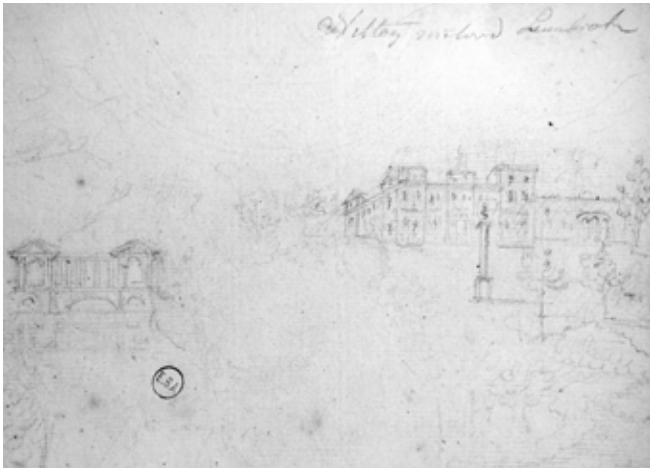


Figure 9. Itinéraire du second voyage de François-Joseph Bélanger (élaboration de Janine Barrier); figure 10. François-Joseph Bélanger, *Wilton House*, vue d'ensemble, s.d., dessin. Paris, ENSBA, ms. PC 12760, Carnet de voyage en Angleterre.

assignées consistaient à remettre au goût du jour les décors intérieurs du château de Maisons, et à y créer un "jardin anglais". Il n'eut évidemment aucune difficulté à mener à bien, avec brio, la première. Toutefois la seconde présentait nettement plus de difficulté, aussi s'adressa-t-il alors à son ami Lauraguais dont il avait apprécié le jardin de Mont-Canisy. Aimablement le comte lui envoya son propre jardinier, l'Ecossais Thomas Blaikie[70]. Le 20 septembre, Blaikie se montrait fort déçu en constatant que les idées de Bélanger étaient fort éloignées de siennes. Il écrivit dans son journal:

> «Cet endroit est agréablement situé sur les rives du fleuve et pourrait *être embelli, mais* leurs idées semblent si étroites qu'ils m'ont seulement montré une parcelle de terrain d'environ quatre ou cinq acres, dont ils m'ont dit qu'ils voulaient faire un jardin anglais. Je leur ai dit que ce n'était pas ce qu'on entendait par jardin anglais, que toute la propriété autour de la maison devait former un tout, autrement on ne pouvait pas espérer avoir quelque chose de beau, mais ils n'en avaient aucune idée. M. Bélanger qui est allé en Angleterre, a mieux compris que les autres»[71].

Peut-être les mots de Blaikie évoquèrent-ils pour Bélanger des images de Hagley et des Leasowes auxquelles il n'avait pas réellement prêté attention. Mais le jardin de Maisons dut être provisoirement abandonné, en faveur de celui de Bagatelle. L'histoire est fort connue: à la suite d'un pari du

70. Blaikie 2016.

71. *Ivi*, p. 178.

comte d'Artois avec la reine, Bélanger se voyait chargé d'édifier un pavillon en un temps extrêmement court, et en outre de l'entourer d'un jardin. Pari tenu.

En outre, à cette époque, les exigences du comte d'Artois se succédèrent: ayant acquis les Pépinières du Roule, il envisageait d'y réaliser une fructueuse opération immobilière, et chargea Bélanger de lui en proposer un plan, prestigieux s'entend. Ainsi, à l'architecture et à l'art des jardins s'ajoutait celui de «l'embellissement des villes», notre urbanisme actuel. Par pure chance, c'est à lui que s'adressait au même moment le comte de Shelburne, pour un projet de galerie dans sa maison inachevée de Berkeley Square à Londres. On se souvient que précédemment il avait refusé celui de Gavin Hamilton et tout autant le projet de bibliothèque de Clérisseau. Un nouveau voyage en Angleterre s'imposait.

En 1778, Bélanger reprenait le chemin de Londres où il visita la maison de Shelburne, afin de noter les éléments indispensables pour projeter une galerie d'art. Puis, retournant son carnet de dessins, il notait «2» au verso de la couverture. Il semble s'être sérieusement documenté auparavant sur la grande nouveauté et l'ingéniosité qu'avait présenté l'urbanisme des Wood père et fils à Bath dans les années 1725-1750, et il proposa à Shelburne une visite de sa propriété de Bowood dans le Wiltshire (fig. 9).

À Bowood même il ignora le parc aménagé récemment par Capability Brown: vaste étendue engazonnée ponctuée de bouquets d'arbres – les fameux *clumps of trees*, et pièce d'eau irrégulière sur le cours du ruisseau. Sa conception du "jardin anglais" se limitait à ceux des années 1725-1730, c'est-à-dire aux premières créations de William Kent.. Il se contenta de noter un «pont mobile» et de proposer à «Milord Shelburne pour des plates-bandes pour des bordures de potager»[72]. De là il se rendit à Wilton House, propriété de Lord Pembroke, était-ce de nouveau à la suggestion de Laura-guais? En effet deux de ses dessins, le portail d'entrée et la *Casina* dans la colline, avaient été réalisés par Chambers. Un troisième représente une vue d'ensemble de la maison, du pont palladien et de l'obélisque (fig. 10).

S'arrêtant ensuite à Fonthill Splendens, et n'oubliant jamais son rôle d'architecte, il consacra trois pages à l'énorme bâtisse palladienne, demeure de l'Alderman Beckford, père du célèbre William Beckford lequel la fit démolir à la fin du siècle, afin d'édifier une pseudo-abbaye gothique par James Wyatt. Sa destination évidente était alors Stourhead, propriété de Henry Hoare, un banquier fort lettré. Négligeant la villa palladienne édifiée par le père du néo-palladianisme Colen Campbell, il se consacra au parc élaboré à partir de 1744, qui n'a rien perdu, actuellement, de son extraordinaire charme. Hoare, nourri autant de littérature antique, Ovide et Virgile, que de littérature contempo-

72. Woodbridge 1982, p. 19.



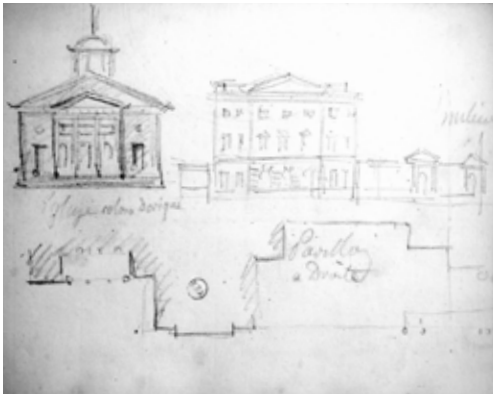


Figure 11. François-Joseph Bélanger, Stourhead, *vue du lac et du Panthéon*, vue d'ensemble, s.d., dessin. Paris, ENSBA, ms. PC 12760, Carnet de voyage en Angleterre; figure 12. François-Joseph Bélanger, *Queen's Square, St Mary's Chapel, et plan partiel*, s.d., dessin. Paris, ENSBA, ms. PC 12760, Carnet de voyage en Angleterre.

raine, Milton et Pope, avait tiré le meilleur parti d'un site vallonné dans lequel coulait une rivière, et créé un vaste lac autour duquel il avait organisé un circuit savant. Pour résumer une évolution fort complexe, on peut dire qu'il s'agissait d'un circuit allégorique retraçant l'Enéide et la fondation de Rome. Les fabriques apparurent à Bélanger au hasard des sinuosités du chemin, à commencer par la grotte peuplée de nymphes, demeure du dieu-fleuve indiquant à Énée, mais également au promeneur, la direction du Panthéon, c'est-à-dire de Rome (fig. 11).

Il ajoutait à la vue du lac et du Panthéon, un croquis du Panthéon lui-même, précisant «4 colonnes 2 pilastres». S'il termina le circuit, il ne s'attarda pas pour dessiner, car il lui fallait se hâter vers Bath afin de mener à bien le projet urbanistique du comte d'Artois.

Il consacra en effet dix pages à l'architecture de cette ville et à son plan, dus à John Wood père et fils. Les innovations que représentaient le *Square*, le *Circus* et le *Crescent*, étaient appelées à une longue postérité (fig. 12).

S'il ne dessinait pas le *Crescent*, ni même le *Circus*, il est certain qu'il les conservait fidèlement dans sa mémoire. En effet, sur la route de son retour, il esquissait un plan, à l'évidence destiné à préparer un projet pour le comte d'Artois aux Pépinières du Roule: «Champs Elysées. Rue d'Angoulême»[73] (fig. 13).

À son retour, l'architecte et le "jardineur" – un terme qu'il a lui-même forgé – furent également sollicités. Sa première tâche consista à dresser les plans pour la galerie de Lord Shelburne, plans qui ne furent pas plus que les précédents suivis d'exécution (fig. 14).

73. *Cf.* Guidoboni 2021, pp. 71-73.

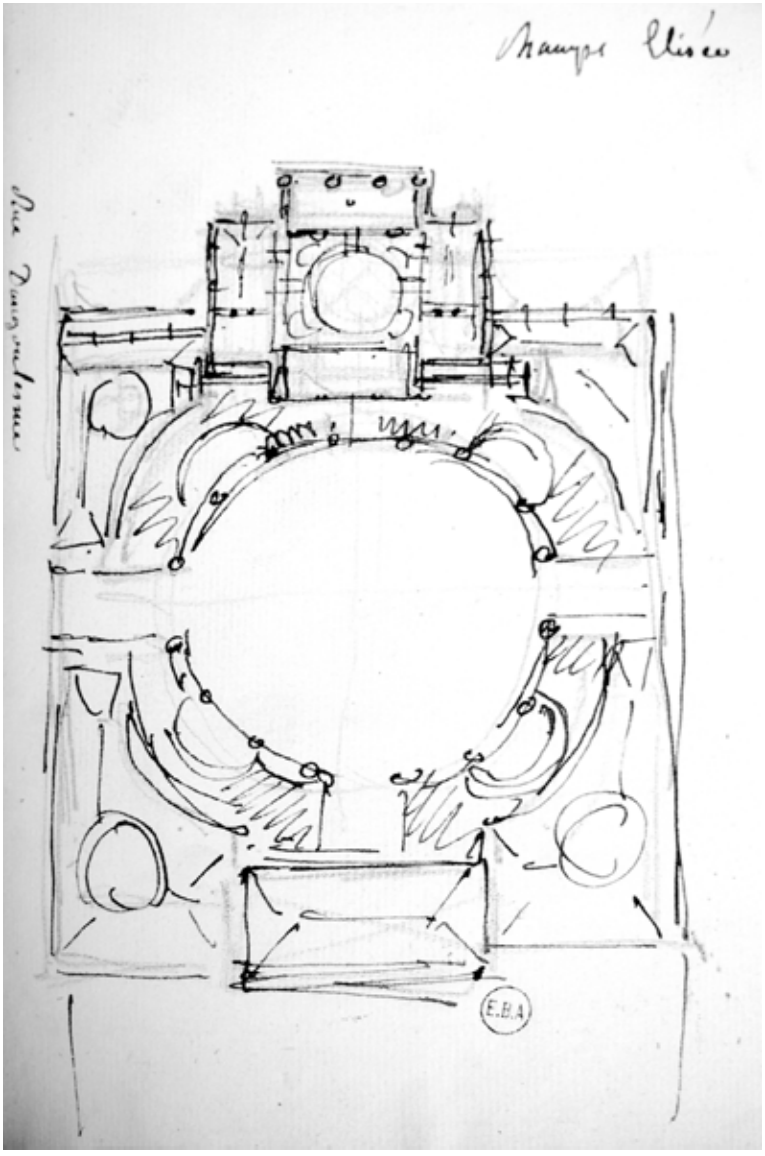


Figure 13. François-Joseph Bélanger, *projet d'urbanisme pour les pépinières du Roule*, s.d., dessin. Paris, ENSBA, ms. PC 12760, Carnet de voyage en Angleterre.

Ses deux voyages Outre-Manche – et plus particulièrement le second – s'étaient avérés féconds, tant en ce qui concerne l'art des jardins que l'architecture. À cette époque – nous l'avons vu à propos de Clérisseau – le goût évoluait vers ce que Daniel Rabreau a dénommé le *gallo-grec*[74]. Or, Bélanger avait découvert avec un intense intérêt l'architecture néo-palladienne à Bath, jugeant qu'elle pouvait être pour lui une précieuse et fort originale source d'inspiration. Aussi lut-il avec intérêt le *Vitruvius Britannicus* de Campbell[75].

Pour les jardins, il est vraisemblable qu'il avait déjà envisagé les traits principaux de ceux qu'il entendait créer, et le jardin Outre-Manche n'en était qu'un élément. Lorsqu'à la fin de l'année 1778, le comte d'Artois émit le souhait d'adjoindre un "jardin anglais" à Bagatelle, il fit de nouveau appel à Blaikie. La comparaison entre le plan proposé par l'Écossais et le sien propre est éloquente, et indique parfaitement que le sien n'était pas véritablement un jardin anglais, tel celui de Blaikie, bien plutôt ce que l'on peut considérer comme un jardin anglo-franco-chinois[76] (figs 15-16).

Il se procura *L'Art de former les Jardins modernes* de Thomas Whately, traduit par François de Paule Latapie[77]. Et prit la décision d'effectuer un ultime voyage Outre-Manche. Voyage qu'il organisa minutieusement, en fonction de ses récentes lectures (fig. 17).

L'observation attentive de son *Carnet de voyage* permet de constater qu'il visita avec intérêt les jardins indiqués par Whately, d'autant qu'il lui fallait diversifier son vocabulaire des fabriques de jardin. L'architecture fut également un but important de sa quête car les bâtiments qu'il avait vus à Bath en 1778 dataient du premier tiers du siècle et le *Vitruvius Britannicus* lui avait permis d'en suivre l'évolution récente.

Parti durant l'été 1780, il séjourna quelque temps à Londres où, entre deux excursions dans les *Home Counties* proches, il croqua l'église St Martin-in-the-Field légèrement modifiée, ainsi qu'une maison voisine édifiée par James Paine. Mais plus importantes furent les visites consacrées à l'étude du palladianisme grâce au *Vitruvius Britannicus*: l'une des premières fut celle de Wanstead House[78] «Milord Tilnay [Tilney], architecte Cambelle [Campbell]»[79] considérée comme le manifeste du palladianisme naissant, où Bélanger dessinait le portique et l'aile gauche, mais omettait la coupole. Il

74. Rabreau 2010, p. 47.

75. Harris 1990, pp. 139-154.

76. Mosser 1997, p. 155.

77. Whately 1771.

78. Actuellement dans le Grand Londres.

79. Les annotations de Bélanger dans ses dessins sont dans l'ensemble tirées de Woodbridge 1982.

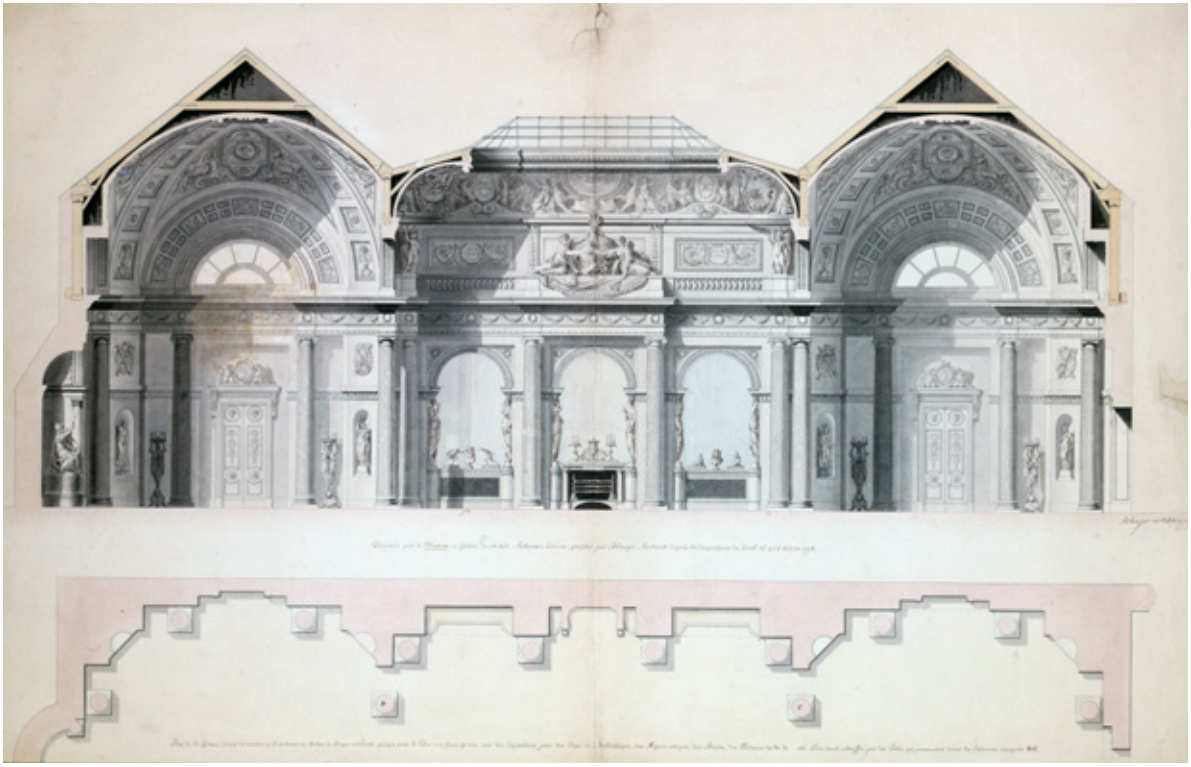


Figure 14. François-Joseph Bélanger, projet de décoration pour la galerie de Lord Shelburne à Londres, 1779, dessin. Paris, Musée Carnavalet, Histoire de Paris, D.8525.



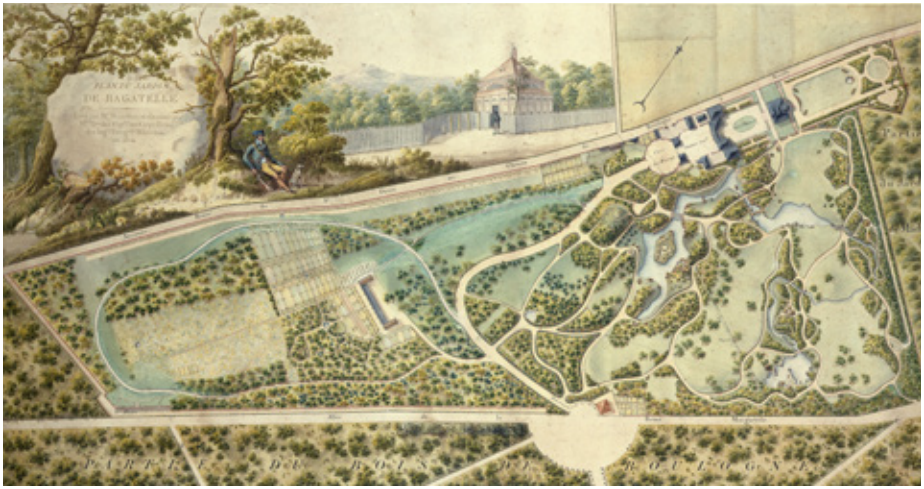


Figure 15. Thomas Blaikie, projet de plan de Bagatelle, 1778, dessin. Paris, Archives nationales, N/III/Seine/586/1; figure 16.Nicolas Capitaine, plan du jardin de Bagatelle d'après Bélanger,1814, dessin. Paris, Musée Carnavalet, Histoire de Paris, D.4197.

se rendit ensuite à Roehampton, reproduisant un porche monumental. Peut-être avait-il déjà vu des images de la villa de «Milord Bessborough» de William Chambers.

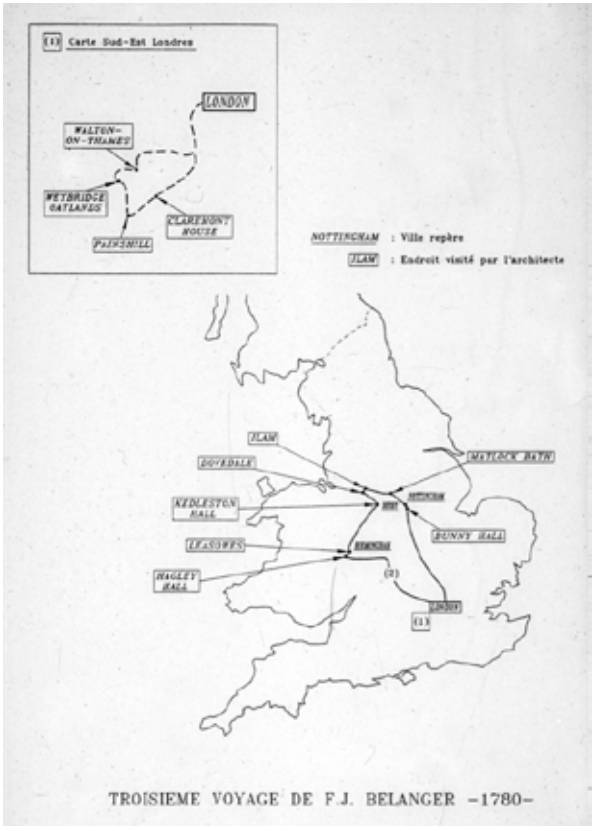
Lors de sa visite d'Enfield Chase – fort proche de Londres – un de ses dessins représentait l'élévation et le plan d'une maison actuellement disparue «La maison de Mr. Scharpe à Soud-Lodge», et le suivant celui du *tempietto* du jardin avec son plan et un détail de triglyphe: «temple de Sout-Lodge, Dorique colonne sans base, les triglyphes sont [ill.] Dans les métopes un mufle»[80]. Dans l'ouvrage de Whately ce temple est en effet pris comme exemple de «situation heureuse» dans le chapitre «Des Bâtiments relativement à leurs espèces & à leurs situations. Description du temple de Pan, qui orne la maison du midi dans le bois d'Enfield»[81] (fig. 18).

Il entama son excursion dans le Surrey par Claremont, où nous trouvons l'élévation de Claremont House: «Clermont, Lord Clive», de Capability Brown. Il faut du reste noter qu'il n'accorda absolument aucun intérêt au jardin, une des œuvres majeures de Brown, dépourvue de fabriques, alors que Whately avait célébré «l'excellente main qui a planté Claremont»[82].

La même remarque qu'à Bowood s'impose, les jardins anglais pour Bélanger étaient encore les jardins "emblématiques" de William Kent, nullement les récents jardins "naturels" de Brown. Par contre le jardin de Painshill à Cobham retint toute son attention. Les images des minutieuses descriptions de Whately – treize pages – se fixèrent dans sa mémoire, nous en retrouvons le témoignage dans ses création ultérieures, mais il ne dessina que des fabriques et un moulin à eau: «Moulin qui est chez M. Hamilton. La roue tourne sur un axe, elle est mise en mouvement par le courant d'une rivière. Elle prend l'eau dans des conduites spiralles qu'elle porte au centre dans un réservoir» (figs. 19-20).

Le «Temple gothique de Cobham» n'est mentionné qu'en passant par Whately, alors qu'il décrit le temple de Bacchus dont Bélanger dessina plan et élévation: en France la publication de Le Roy *Les plus beaux monuments de la Grèce* en 1758 et celle de Pierre-Gabriel Dumont *Les Ruines de Paestum* en 1764 avaient été à l'origine du *gallo-grec*, en Angleterre les images des *Antiquities of Athens* de James Stuart et Nicholas Revett avaient depuis longtemps déjà servi de source d'inspiration pour les fabriques de jardin. Enfin, trois dessins du carnet de Bélanger représentent l'élévation et le plan de la demeure dont Whately notait seulement: «La maison est placée sur une colline séparée du parc, mais elle s'ouvre sur la campagne, & la perspective en est charmante»[83]. Après avoir ensuite dessiné

80. *Ivi*, p. 18.
81. Whately 1771, pp. 163-167.
82. *Ivi*, p. 66.
83. *Ivi,* p. 248.



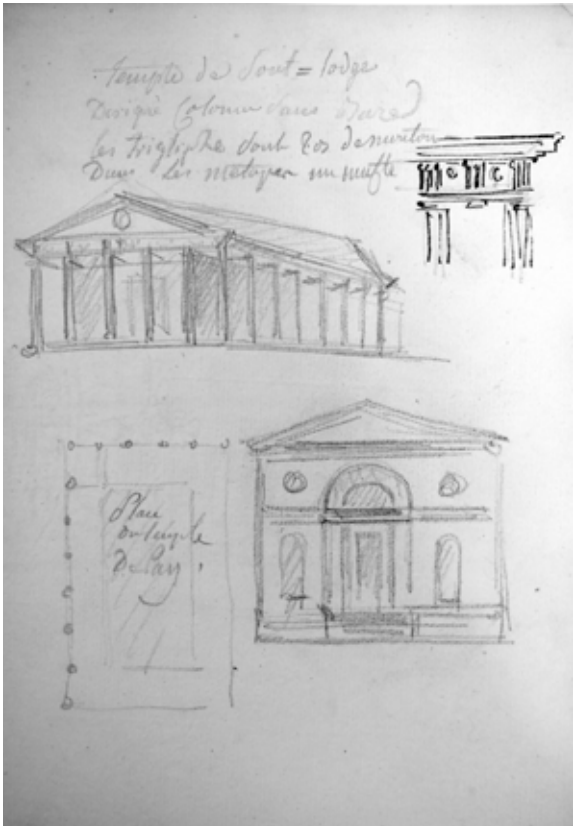
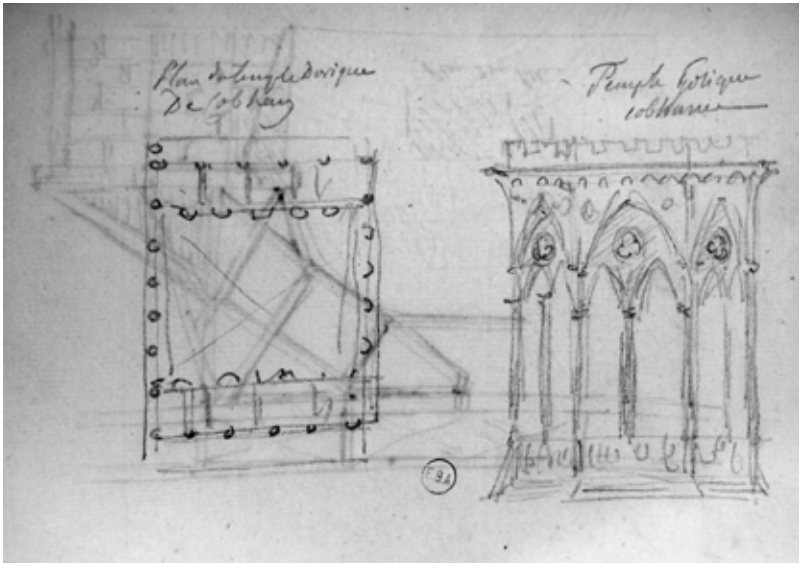


Figure 17. Itinéraire du 3ème voyage de François-Joseph Bélanger (élaboration de Janine Barrier); figure 18. François-Joseph Bélanger, *South-Lodge, Enfield, Temple de Pan*, s.d., dessin. Paris, ENSBA, ms. PC 12760, Carnet de voyage en Angleterre.



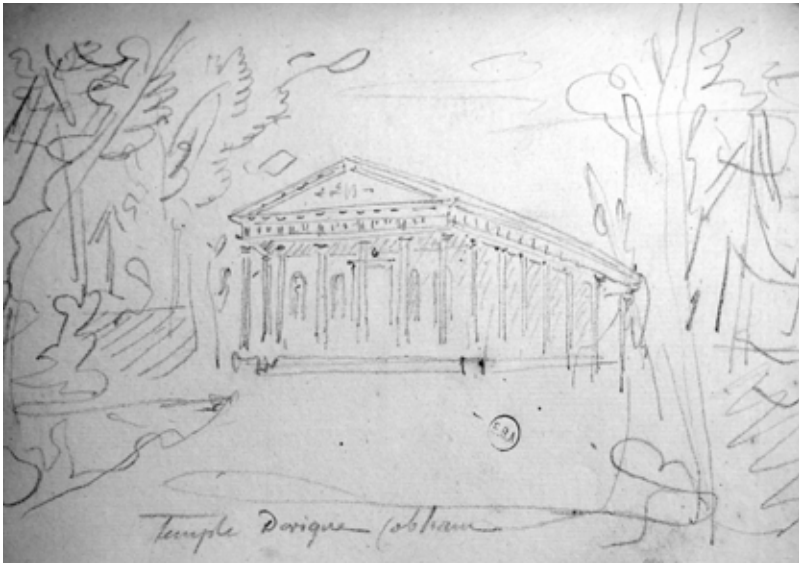


Figure 19. François-Joseph Bélanger, *Plan du temple dorique de Cobham*; *Temple gotique de Cobham*, s.d., dessin. Paris, ENSBA, ms. PC 12760, Carnet de voyage en Angleterre; figure 20. François-Joseph Bélanger, *temple dorique, Cobham*, s.d., dessin. Paris, ENSBA, ms. PC 12760, Carnet de voyage en Angleterre.



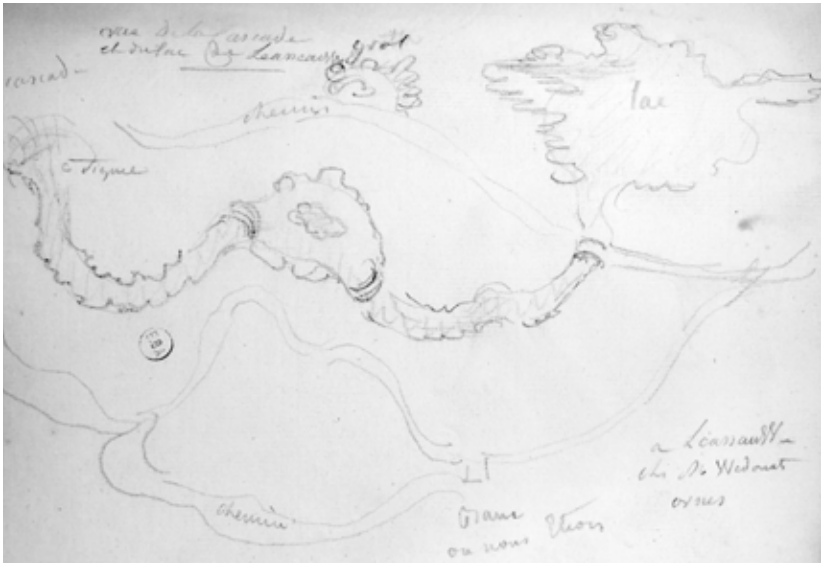


Figure 21. François-Joseph Bélanger, *Vue de Lord Litleton* [Littelton], s.d., dessin. Paris, ENSBA, ms. PC 12760, Carnet de voyage en Angleterre; figure 22. François-Joseph Bélanger, *Vue de la cascade et du lac de Leasseausse*, s.d., dessin. Paris, ENSBA, ms. PC 12760, Carnet de voyage en Angleterre.

la demeure et la «Porte du Parc de Autlands [Oatlands] Lord Neukastel [Newcastle]», il s'était mis en route pour les Midlands.

À la lecture des seize pages que Whately avait consacrées à Hagley, il avait pris conscience qu'il était loin d'en avoir compris tout l'intérêt six ans auparavant. Peut-être également s'était-il souvenu des mots de Blaikie: «que toute la propriété autour de la maison devait former un tout, autrement on ne pouvait pas espérer avoir quelque chose de beau» lorsqu'il avait lu que:

> «la scène se divise en trois éminences bien distinctes: l'une est couverte de bois, l'autre n'est qu'un passage pour les troupeaux, avec un obélisque au sommet; sur la troisième s'élève hardiment & avec majesté, au milieu de deux précipices & au-devant d'une forêt de sapins, le portique du temple de Thésée, construit exactement sur le modèle de celui d'Athènes, quoiqu'un peu moindre dans ses dimensions»[84].

En effet nous en trouvons une très exacte représentation sur l'une des pages de son carnet (fig. 21). Après un dessin du pont palladien dans le jardin, nous trouvons une élévation perspective et un plan de la demeure «Château de Lord Litleton [Littelton]», suivis d'une élévation géométrale «Milord Litleton. Deux petites colonnes isollées ioniques à la porte du milieu».

De nouveau il gagna alors les Leasowes. Il avait, grâce à ses propres souvenirs confortés par la lecture de Whately, une idée fort précise de la scène qu'il souhaitait enregistrer, en témoigne la «Vue de la cascade et du lac de Leasseausse»[85].

Ses indications – «chemin, cascade, grotte, lac, banc où nous étions» – semblent traduire la nécessité pour lui de se remémorer des détails devenus imprécis, mais dont l'intérêt lui était plus récemment apparu (fig. 22).

S'il est un chapitre de Whately qui semble avoir particulièrement retenu son attention, ce fut celui intitulé *Des rochers caractérisés par le merveilleux. Description de Dovedale*. Remarquons qu'il s'agit d'un paysage, et non d'un jardin. Malgré la distance il avait la ferme intention de s'y rendre. Du reste un léger détour lui permit de visiter attentivement Kedleston House de James Paine (1757-1759) et Robert Adam (c. 1761) à laquelle – dénotant l'intérêt qu'il y accordait – il consacra six dessins: tout d'abord une élévation et le plan d'une partie de la façade sud d'Adam, notant «Point de croisée. Je me suis trompé»; «les petites croisées avec beau chambranle»; «arc de triomphe des colonnes isolle»[86]. À la suite, une section «Salon rond de Lord Scarsdale. Ouverture dans une autre pièce» et

84. *Ivi,* p. 259.

85. Woodbridge 1982, p. 17.

86. *Ivi*, p. 16.





Figure 23. François-Joseph Bélanger, *Roche Dovedalle*, s.d., dessin. Paris, ENSBA, ms. PC 12760, Carnet de voyage en Angleterre; figure 24. François-Joseph Bélanger, *Lac de Dovedalle*, s.d., dessin. Paris, ENSBA, ms. PC 12760, Carnet de voyage en Angleterre.

l'élévation et le plan d'une partie de la façade nord de James Paine avec des notes concernant les ordres «à la façade corinthienne 3 pieds de diamètre et isollées», «colonne ionique aux 3 croisées» et enfin «Milord Scarsdale près Derby; côté de la cour»[87].

La visite des Derbyshire Dales, le long d'un petit chemin d'environ cinq kilomètres en suivant la rivière Dale, n'était pas des plus aisées, mais Bélanger se fit un devoir de le parcourir attentivement. En effet la description qu'en fait Whately évoque à l'évidence ce «merveilleux» qui rejoint celui de la *Dissertation* de William Chambers: «Il est rare qu'une même perspective rassemble autant de variété et de merveilleux que Dovedale»[88]. Aussi, tout comme à Hagley, la plupart des sept dessins de Bélanger en sont des images particulièrement précises.

Une vue de rochers illustre la phrase: «tantôt c'est un mélange confus de structures les plus singulièrement diversifiées»[89].

Une autre représente: «tantôt ce sont des groupes de deux ou trois rochers, souvent d'un plus grand nombre, fort tranchants, peu larges et très élevés» (fig. 23).

De même: «Il y en a plusieurs qui sont percés de grandes cavités naturelles; quelques-unes le sont à jour; d'autres se terminent en cavernes profondes et ténébreuses»[90] (fig. 24).

Enfin, de retour à Ilam toujours suivant les indications de Whately, il visita la propriété de «M. Porte». Il y remarqua une pompe dont le système lui parut particulièrement ingénieux:

87. *Ibidem*.

88. Whately 1771, p. 146.

89. *Ivi*, p. 148.

90. *Ivi*, p. 150.



Figure 25. François-Joseph Bélanger, *Matlock Bath*, s.d., dessin. Paris, ENSBA, ms. PC 12760, Carnet de voyage en Angleterre.

«Cette pompe est exécutée chez M. Porte à Ilam. Elle est mise en mouvement au moyen d'une source qui fournit de l'eau dans une rigole à bascule laquelle de niveau alternativement en remplissant deux caisse à soupape qui se meuvent lorsqu'elles sont pleines d'eau et se vident en avant. En bas elles sont attachées à un balancier qui monte et descend les pistons des pompes. Cette rigole à bascule ou espèce de gouttière est séparée par une cloison pour que l'eau tombant d'un côté ne coule pas de l'autre. Toute la machine est dans un encaissement et l'eau qui est de trop va à la rivière»[91].

Sachant que dans certaines des propriétés dans lesquelles il serait appelé les pompes seraient indispensables, il en dessinait une autre un peu plus loin. Enfin il termina son périple à Matlock Bath, que Whately prenait comme exemple de «rochers caractérisés par la majesté» [92]. Et la voiture roulait déjà lorsqu'il ajouta un titre à son dessin (fig. 25).

Nous remarquons que, tout au long de ses derniers voyages, il notait les ponts qu'il rencontrait au hasard de sa route, ponts de ville aussi bien que ponts de jardins. Sans doute s'agit-il une fois de plus de la curiosité insatiable de celui qui aurait pu choisir la carrière d'ingénieur des ponts.

Bélanger ne devait plus retourner en Angleterre. Sans doute considérait-il qu'il maîtrisait alors sa carrière de "jardiner". Il en fit la démonstration peu de temps après, en créant le jardin de Méréville.

91. Woodbridge 1982, p. 16.

92. Whately 1771, p. 130.

La fin du siècle

Seuls deux architectes semblent s'être rendus Outre-Manche au cours des décennies 1780-1800. Nous rencontrons tout d'abord Louis-Jean Desprez (1743-1804)[93]. Dessinateur et graveur, Desprez avait par la suite étudié l'architecture. Admis à l'Académie d'architecture, il avait été envoyé à Rome en 1777 par autorisation spéciale du comte d'Angiviller directeur des Bâtiments. Il y était encore en 1783 lorsque le roi de Suède Gustave III lui proposa la direction des décors du Théâtre royal de Stockholm. En 1789, au cours d'une période troublée de récession culturelle, il apprit l'incendie du King's Theatre à Londres et décida de tenter sa chance en Angleterre.

Ses activités londoniennes sont fort mal documentées. Il élabora des plans pour un nouvel Opéra, qui furent gravés, mais n'eurent point de suite. Par ailleurs le Yale Centre for British Art conserve de lui deux très beaux dessins de Somerset House: *Vue de Somerset House depuis la Tamise* (fig. 26), et une *Vue du vestibule de Somerset House*.

En 1790 il avait regagné Stockholm, où il mourut en 1804.

Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) voyagea-t-il en Angleterre vers la fin de sa vie? Il est difficile d'en avoir la certitude absolue. Pendant la tourmente des événements tragiques de l'été 1789, ordre avait été donné d'arrêter la construction de nouvelles Barrières *à* Paris – ces Propylées dont il écrivait en mars 1788 qu'elles «auront le même succès que ceux d'Athènes» [94]. D*ès* le 12 juillet, le feu était mis aux anciennes. Ledoux considéra l'arrêt officialisant la fin de tous les travaux comme un ordre de le spolier. Il passa donc l'hiver à préparer sa défense, présentant mémoires et précis, demeurés évidemment sans réponse. Le 18 juin 1790 une lettre confirmait ses pires craintes: les plans auxquels il avait consacré toutes les ressources de son génie pendant plusieurs années ne seraient jamais exécutés. Or un *Mémoire sur la huitième clôture de Paris* est actuellement conservé à Londres, au *Public Record Office*[95], parmi les papiers personnels de Charles-Alexandre de Calonne, ancien Ministre des Finances de Louis XVI qui avait été à l'origine de cette vaste opération, censée améliorer les finances royales.

Il est permis d'élaborer une hypothèse à ce sujet. Dans son ouvrage *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, publié après la mort de son auteur, Ledoux laisse clairement entendre qu'il s'était rendu à Londres. N'écrit-il pas: «En voyant la seule balus-

93. Régis 1994.

94. Rabreau 2000, p. 202 sq.

95. London, Public Record Office, Ref. Fo 95/630, 142024.



Figure 26. Louis Jean Desprez, *vue de Somerset House depuis la Tamise*, dessin. New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, B1977.14.6146.

trade du pont de Londres, balustrade à travers laquelle on n'aperçoit rien à cause de la hauteur»[96]. Plus probantes encore sont les phrases: «Rien n'est étranger à l'homme qui voyage, il met tout à profit […]. Ce que j'ai vu chez les Insulaires, me fit faire un rapprochement. Des chevaux soignés jusqu'au scrupule»[97]. Or en 1790, s'il comprit que ses Propylées étaient définitivement condamnés, il se refusait à perdre l'estime du roi. Une seule possibilité lui restait, faire publier rapidement son *Mémoire*, et pour ce faire le porter à Calonne alors parti en exil. Le moment était favorable: Calonne avait quitté Turin en juillet et regagné Londres afin de rencontrer le ministre William Pitt. Toutefois pour Ledoux ce voyage destiné à rencontrer un émigré supposait la discrétion la plus totale. Hélas jamais le *Mémoire* ne fut publié, abandonné par l'ancien ministre au milieu de ses papiers personnels qui demeurent à Londres à tout jamais.

96. Ledoux 1804, p. 47.

97. *Ivi*, p. 59.

Bibliographie

A Catalogue 1765 - *A Catalogue of the Pictures, Sculptures, Designs in Architecture, Models, Drawings, Prints, &tc. Exhibited by the Society of Artists of Great Britain at the Great Room in Spring-Garden , Charing-Cross, April the Twenty-third, 1765*, William Bunce, London 1765.

Adam 1764 - R. Adam*, Ruins of the palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia*, The Author, [London] 1764.

Barrier 1990 - J. Barrier, *Les voyages outre-Manche de François-Joseph Bélanger*, dans «Histoire de l'art», 1990, 12, pp. 37-48.

Barrier 1997a - J. Barrier, *Architectes entre Paris et Londres à l'époque de Louis XV*, dans D. Rabreau (dir.), *Paris, capitale des arts sous Louis XV*, William Blake, Art & Arts, Bordeaux 1997 (Annales du Centre Ledoux, 1), pp. 219-236.

Barrier 1997b - J. Barrier, *Bélanger et l'Angleterre*, dans Constans 1997, pp. 167-177.

Barrier 2010 - J. Barrier, *William Chambers. Une architecture empreinte de culture française; suivi de Correspondance avec la France*, PUPS, Paris, 2010.

Barrier 2012 - J. Barrier, *Giovanni Battista Torré entre Londres et Paris : un exemple de transferts culturels»*, dans P. Dubois, A. Tadié (dir.), *Esthétiques de la ville britannique (xviii[e]-xixe siècles)*, PUPS, Paris, 2012, pp. 163-181.

Belamarić, Šverko 2017 - J. Belamarić, A. Šverko, *Robert Adam and Diocletian's palace in Split*, Školska knjiga, Zagreb 2017.

Blaikie 2016 - T. Blaikie, *Journal d'un botaniste-jardinier. Un Écossais en France à la fin de l'Ancien Régime*, intr. J. Barrier, M. Mosser, trad. J. Barrier, Klinsieck, Paris 2106.

Blondel 1772 - G.F. Blondel, *Description of an exhibition which the Sieur Blondell ... intends to give to the public of his works, at his house under the piazzas, next to King-Street-Covent-Garden,* C. Clarke, London 1772.

Cachau 2020 - Ph. Cachau, *Julien-David Le Roy (1724-1803). Correspondance avec le marquis de Voyer (1766-1777)*, dans «Journal des savants», 2020, 1, pp. 211-307.

Chevtchenko, Cotté, Pinault Sørensen 1995 - V. Chevtchenko, S. Cotté, M. Pinault Sørensen (dir.), *Charles-Louis Clérisseau 1721-1820. Dessins du musée de l'Ermitage Saint-Petersbourg,* Catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, salle de la Chapelle, 21 settembre - 18 dicembre 1995), Réunion des Musées nationaux, Paris 1995.

Constans 1997 - M. Constans (dir.), *Bagatelle dans ses jardins*, Action Artistique de la Ville de Paris, Paris 1997.

De Jong 2021 - S. De Jong, *Les voyages en Angleterre: sensations sublimes et pittoresques*, dans Lebeurre, Ollagnier 2021, pp. 156-157.

Duquenne 2004 - X. Duquenne, *Inventaire Analytique de la correspondance générale du comte de Cobenzl (1718 [sic] – 1770)*, Archives Générales du Royaume, Brussels 2004 (Archives Générales du Royaume. Instruments de recherche, 578).

Erichsen 2020 - J. Erichsen, *Jean-Laurent Le Geay in Mecklenburg*, dans S. Puntigam (dir.), *Der Mecklenburgische Planschatz. Architekturzeichnungen des 18. Jahrhunderts aus der ehemaligen Plansammlung der Herzöge von Mecklenburg-Schwerin*, Sandstein Verlag, Dresden 2020, pp. 274-309.

Érouard 1982 - G. Érouard, *Jean-Laurent Legeay*, Electa - Moniteur, Paris 1982.

Fleming 1958 - J. Fleming, *Cardinal Albani's drawings at Windsor: their purchase by James Adam for George III*, dans «The Connoisseur», CXLII (1958), pp. 164169.

Fleming 1962 - J. Fleming, *Robert Adam and his circle in Edinburgh and Rome*, Murray, London 1962.

Gibbon 1973 - M. Gibbon, *Stowe House. 1680-1779*, dans «Apollo», XCVII (1973), pp. 552-557.

Graves 1905 - A. Graves, *The Royal Academy of Arts: a complete Dictionary of Contributors and their Work from its Foundation in 1769 to 1904*, vol. II, Royal Academy of Arts, London 1905.

Graves 1907 - A. Graves, *The Society of artists of Great Britain, 1760-1791; the Free society of artists, 1761-1783; a complete dictionary of contributors and their work from the foundation of the societies to 1791*, George Bell and sons, London 1907.

Guidoboni 2014 - F. Guidoboni, *Giovanni Niccolò Servandoni (1695-1766) architetto*, thèse doctoral, sous la direction de A. Antinori et É. Jollet, en cotutelle, Sapienza Università di Roma et Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2014.

Guidoboni 2021 - F. Guidoboni, *Le lotissement du fief d'Artois*, dans Lebeurre, Ollagnier 2021, pp. 71-76.

Journal encyclopedique 1756 - *Journal encyclopedique, par une société de gens de lettres. Juillet 1756*, t. V, p. I, Everard Kints, Liege 1756.

Krafft 1812 - J.-C. Krafft, *Recueil d'architecture civile: contenant les plans, coupes et élévations des châteaux, maisons de campagne, et habitations rurales, jardins anglais, temples, chaumières, kiosques, ponts, etc., situés, aux environs de Paris et dans les départements voisins, avec les décorations intérieures, et le détail de ce qui concerne l'embellissement des jardins*, Bance aîné, Paris 1812 (réimpr. 1829).

Harris 1964 - J. Harrris, *Blondel at Stowe*, dans «The Connoisseur», 1964, 155, pp. 173-176.

Harris 1990 - E. Harris, *British Architectural Books and Writers 1556-1785*, Cambridge University Press, Cambridge 1990.

Le Blanc 1745 - J.-B. Le Blanc, *Lettres d'un Français concernant le gouvernement, la politique et les mœurs des Anglais et des Français*, Jean Neaulme, La Haye 1745.

Lebeurre, Ollagnier 2021 - A. Lebeurre, C. Ollagnier (dir.), *François-Joseph Bélanger: artiste architecte (1744-1818)*, Picard, Paris 2021.

Lebrun 1776 - J.-B. Lebrun, *Almanach raisonné des architectes, peintres et sculpteurs*, Delalain, Lejay, la veuve Duchesne, Paris 1776.

Ledoux 1804 - C.N. Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation,* Auteur, Paris 1804, I.

Legeay 1770 - Jean-Laurent Legeay, *Collection de divers sujets de vases, tombeaux, ruines et fontaines utile aux artistes,* Mond'hare, Paris 1770.

Lejeaux 1936 - J. Lejeaux, *Georges-François Blondel, Engraver and Draughtsman (Paris, b. 1730 - d. after 1791)*, dans «Prints Collector's Quarterly», XXIII (1936), pp. 260-277.

Mariette 1853 - P.-J. Mariette, *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes publié [...] par MM. Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon*, 6 vols., Dumoulin, Paris 1853-1862, I, 1853.

McCarthy 2001 - M.J. McCarthy, *Jean-Laurent Le Geay and his «View of the Casino at Marino» of 1768*, dans M.J. McCarthy, *Lord Charlemont and his Circle. Essays in honour of Michael Wynne*, Four Courts Press, Dublin 2001 (UCD studies in the history of art, 1), pp. 137-152.

McCormick 1990 - T. McCormick, *Charles-Louis Clérisseau and the Genesis of Neo-classicism*, The MIT Press, Cambridge, Mass 1990.

Mosser 1997 - M. Mosser, *La perfection du jardin anglo-chinese*, in Constans 1997, pp. 135-166.

Nouvelles Archives de l'Art Français 1905 - *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 2ème série, vol. XXI, I, Baur, Paris 1905.

Rabreau 2000 - D. Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806),* éd. Centre Ledoux, Paris 2000.

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.

Régis 1994 -M. Régis, *La Chimère de Monsieur Desprez* 1994 - *La Chimère de Monsieur Desprez*, Catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, 10 février - 2 mai 1994), Réunion des Musées Nationaux, Paris 1994.

Saint Girons 1990 - B. Saint Girons, *Esthétiques du xviii[e] siècle. Le modèle français*, Philippe Sers, Paris 1990.

Stillman 1970 - D. Stillman, *The gallery for Lansdowne House. International Neoclassical Architecture and Decoration in Microcosm*, dans «Art Bulletin», LII (1970), pp. 75-80.

Stubbs, Bender 1922 - A.H. Stubbs, J.H. Bender, *The Print Collector's Quarterly*, vol. IX, 1922, p. 308.

Summerson 1979 - J. Summerson, *Architecture in Britain 1530-1830*, Penguin Books, Harmondsworth 1979 (I ed. 1953).

Tait 2008 - A.A. Tait, *The Adam brothers in Rome: drawings from the Grand Tour*, Scala, London 2008.

Van Aelbrouck 1991 - J.P. Van Aelbrouck, *Les mascarades à la cour de Charles de Lorraine: Divertissements dansés à caractère rococo*, dans R. Mortier, H. Hasquin (dir.), *Études sur le XVIII siècle, 18. Rocaille, rococo*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1991, pp. 47-64.

von Grimm 1932 - M. von Grimm, *Correspondance artistique de Grimm avec Catherine II*, publiée par L. Réau dans *Archives de l'Art Français*, vol. XLIII, Paris 1932.

Whately 1771 - T. Whately, *L'art de former les jardins modernes, ou L'art des jardins anglois . Traduit de l'anglois. A quoi le traducteur* [F.-P. de Latapie] *a ajouté un discours préliminaire sur l'origine de l'art, des notes sur le texte, & une description détaillée des jardins de Stowe, accompagnée du plan*, Charles-Antoine Jombert pere, Paris 1771.

Woodbridge 1982 - K. Woodbridge, *Bélanger en Angleterre. Son Carnet de Voyage*, dans «Architectural History», XXV (1982), pp. 8-19.



II. SERVANDONI ARTISTE EUROPÉEN

II. SERVANDONI ARTISTA EUROPEO

ArcHistoR EXTRA

a cura di Aloisio Antinori,
Francesco Guidoboni,
Tommaso Manfredi



Il caso della *maison Servandoni*: un edificio parigino?

Jean-François Cabestan
(Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)

La "casa Servandoni", situata al numero 6 di place Saint-Sulpice, illustra l'invenzione di una piazza-sagrato moderna, uniforme e ordinata, di fronte a un edificio religioso a Parigi. Ispirato dai suoi soggiorni a Londra e dall'urbanistica di Versailles, Giovanni Niccolò Servandoni progetta un insieme in cui la chiesa domina lo spazio pubblico, rompendo l'allineamento delle facciate e creando un effetto di contrasto monumentale. I progetti successivi mostrano l'evoluzione di un linguaggio architettonico originale, l'"ordine a fasce", con campate rientranti, basamento ad arcate e sovrapposizione tripartita dei piani. La facciata sulla piazza si distingue per la sua modanatura potente, gli spigoli bugnati, l'architrave monumentale e un rapporto visivo rigoroso con la torre nord della chiesa. All'interno, la distribuzione dei piani rivela un'organizzazione funzionale e sociale: due appartamenti principali serviti da una grande scala monumentale, un piano nobile maestoso con ampia anticamera passante, e spazi di servizio satelliti. La casa combina influenze francesi e inglesi, rispetta gli standard aristocratici parigini e anticipa innovazioni nell'abitare collettivo, illustrando la virtuosità di Giovanni Niccolò Servandoni e il suo ruolo nella genesi dell'alloggio haussmanniano.

*GIOVANNI NICCOLÒ SERVANDONI (1695-1766).
UN ARCHITETTO COSMOPOLITA ALL'ALBA
DELL'ILLUMINISMO*

www.archistor.unirc.it

ArcHistoR EXTRA 15 (2025)
Supplemento di ArcHistoR 20/2023
DOI:10.14633/AHR462

ISSN 2384-8898
ISBN 978-88-85479-14-2

Le cas de la maison Servandoni: un immeuble parisien?

Jean-François Cabestan

à Jacques Fredet et à Daniel Rabreau[1]

Dominée par la tour nord du massif occidental de l'église Saint-Sulpice, l'altière silhouette de l'immeuble qui porte le numéro 6 de la place du même nom a de longue date attiré l'attention des spécialistes de l'architecture domestique du XVIII^e^ siècle. Nul n'a toutefois poussé très avant les investigations sur cette construction remarquable, d'un luxe et d'une originalité – on y reconnaît au premier coup d'œil plusieurs caractères exogènes – qui la distinguent de la production de ce temps. Elle a été élevée entre 1754 et 1757, et son histoire est indissociable de celle du 23, rue des Cannettes, petit immeuble rebâti sous le Second Empire, en lieu et place de deux maisons anciennes. Depuis l'ouverture de la place, les deux édifices font partie de la même emprise foncière. Comme souvent en pareil cas, il fallait un concours de circonstances pour qu'enfin se lève le voile sur ce qu'on ne comprenait pas. La thèse sur Giovanni Niccolò Servandoni soutenue en 2014 par Francesco Guidoboni[2], l'organisation d'un colloque international dans la foulée *Servandoni et son temps* en 2016[3] et la visite fine de l'édifice ont fourni l'occasion d'intégrer cet ensemble surprenant dans le fil des projets architecturaux d'un maître d'œuvre jusqu'ici insaisissable, et de le mettre en perspective avec ce qu'on sait des formes que revêtait l'habitat parisien de cette période.

1. Nombre des réflexions qu'on trouvera dans ces lignes ont été inspirées d'échanges nourris avec l'auteur de l'ouvrage fondamental sur l'histoire de l'architecture domestique parisienne: Fredet 2003, de même qu'avec Daniel Rabreau, mon ancien directeur de thèse et maître à penser.

2. Guidoboni 2014.

3. *Servandoni et son temps, architecture, peinture, spectacles*, colloque international organisé par le Centre André Chastel et le Labex *Écrire une histoire nouvelle de l'Europe*, INHA, 2, rue Vivienne, Paris 2^e^ arr^t^, les 27, 28 et 29 juin 2016, avec le soutien du Ghamu et de la Société Archéologique de Sens, sous la direction de Francesco Guidoboni et de Jérôme de La Gorce.

La place Saint-Sulpice, ou l'invention du parvis moderne

Les deux édifices qui forment aujourd'hui le 6, place Saint-Sulpice se situent au nord-est de la place du même nom, à l'angle de la rue des Canettes, où il trouve sa seconde adresse, le 23 de cette rue. Dans un souci d'exactitude terminologique propre à reporter le lecteur aux usages de l'Ancien Régime, on qualifiera ci-après cet ensemble de *maison*[4]. Toujours dans le droit fil de ces usages, et du fait que son maître d'œuvre – le plus célèbre de ses occupants – y a habité, on parlera de "maison Servandoni". Celle-ci forme l'un des fronts bâtis de l'angle rentrant de ces sortes de placettes en retrait de la façade de l'église, destinées à confirmer la prééminence du monument-îlot – l'église est cernée de quatre rues – sur son environnement domestique. Ainsi que l'indique Guidoboni, le souvenir de l'implantation de l'église Saint-Paul d'Inigo Jones sur Covent Garden Square et de l'organisation de la place à arcades – une composition urbaine qui n'a n'a pu que frapper Servandoni lors de ses fréquents séjours à Londres – imprègne la conception de la place[5]. Il fallait encore que cette pensée sur l'espace urbain rencontrât l'adhésion de son commanditaire, le curé de Saint-Sulpice, Jean Dulau d'Allemans, également maître d'ouvrage de l'église commencée de longue date[6]. Or, une expérience française – versaillaise – restée inaperçue a peut-être contribué à légitimer et faire accepter cette référence étrangère.

Si l'histoire des places royales dont l'ouverture se multiplie sous Louis XV aux quatre coins de la France est assez bien connue, il n'en va pas de même de l'invention tardive de ces parvis pratiqués au devant des édifices religieux, qui, à l'instar de celles-ci, sont appelés tant à participer du désengorgement de l'espace public saturé de la ville de l'Ancien Régime que de la mise en scène de ces derniers[7]. À l'égard des cathédrales, on sait que la création d'espace public se limite sous l'Ancien Régime au percement ou à la prolongation des rues Neuve-Notre-Dame pratiquées au-devant de ces dernières, dans l'axe de la nef du monument. La difficulté de constituer les réserves foncières nécessaires à l'accomplissement de ce vœu rendait en général cette rue courte, étroite et tortueuse. À Paris, la reconstruction de l'Hôpital des Enfants-Trouvés par Boffrand sur l'île de la Cité – le projet remonte à 1746 – est l'une des rares tentatives on le sait avortée de la création d'un parvis[8] (fig. 1). Sous cet aspect, les villes

4. Cabestan 2004, introduction.

5. Guidoboni 2014, p. 237.

6. Jean Dulau d'Allemans ne fait que développer et poursuivre un projet qui était en gestation dans l'esprit de son prédécesseur, Jean-Baptiste-Joseph Languet de Gergy, curé de la paroisse de 1714 à 1748, qui a notamment chargé Servandoni du projet de façade de l'église. Dulau d'Allemans sera curé à son tour de 1748 à 1777. Voir Gallet 1995.

7. Voir Pierre Lavedan, cité par Descat 1997, p. 210 sq.

8. Gallet, Garms 1986, pp. 157-160.

nouvelles où on dispose de davantage de marge de manœuvre offrent un terrain propice. On fera ainsi l'hypothèse de l'impact probable d'une expérience réalisée dans ce laboratoire urbain qu'était la ville de Versailles depuis sa création sous Louis XIV[9]. Au XVIII[e] siècle, la cité royale est marquée par son extension sud, en miroir de la Ville-Neuve érigée à la fin du siècle précédent. On entreprend de lotir le Parc-aux-Cerfs, vaste enclave giboyeuse qui fait place au quartier en échiquier homonyme, dont la rue Royale et la rue d'Anjou forment l'ossature. En prévision de l'insertion d'une église paroissiale, on desserre les mailles du parcellaire au voisinage de l'emplacement prévu. Conservé aux Archives départementales des Yvelines, le plan de Ypolite Mathis donne dès 1708 un aperçu des îlots qui font face à l'église, dont les alignements déterminent une esplanade rectangulaire, à laquelle on accède tant par les côtés que par une très courte rue axiale, l'actuelle rue de la Cathédrale[10]. Si la composition n'incluait pas le plan masse du monument dans son écrin bâti, et si l'identité de l'auteur du dessin et de l'invention de cette composition conçue dans les bureaux de la Surintendance est anonyme[11], force est de constater qu'au moment de son achèvement en 1754, le monument de Jules Hardouin-Mansart de Sagonne s'intègre dans la continuité de l'épannelage urbain prédéfini, et aujourd'hui conservé. Fruit de pesées d'intérêt successives, l'ensemble constitué par l'église paroissiale et les maisons environnantes présente une cohérence remarquable (fig. 2).

Au regard de ce qu'autorise le tissu encore lâche du secteur peu urbanisé de l'ancien Parc-aux-Cerfs, les possibilités de dilatation de l'espace urbain de la capitale sont bien moindres. Au début des années 1750, lorsque Servandoni s'attèle au projet de la place Saint-Sulpice et à l'implantation des masses bâties du monument sur lequel il intervient au même moment, il est vraisemblable que les acteurs de ce projet ont pensé à cet isolement où s'érigeaient depuis le démarrage du chantier en 1742 la façade, la nef et jusqu'aux croisillons de Saint-Louis de Versailles. On constate que les deux versions connues du projet de Servandoni souscrivent l'une et l'autre à l'exaltation du massif occidental, qui rompt l'alignement et empiète sur la place (figs. 3-4). Dans les mêmes années, Jean Hardouin-Mansart de Jouy – il est le frère aîné de Jacques Hardouin-Mansart de Sagonne – produit

9. Castex, Céleste, Panerai 1980, p. 82 sq. Il convient d'insister sur la valeur de modèle de la cité royale qui offrait en son temps un contraste avec la capitale bien plus saisissant qu'aujourd'hui.

10. Il s'agit du plan d'Ypolite Mathis, géographe et arpenteur ordinaire du roi, conservé aux Archives départementales des Yvelines, reproduction partielle in Céleste, Panerai 1980, p. 84, fig. 49.

11. Jules-Hardouin Mansart est surintendant des bâtiments jusqu'à sa mort, survenue en 1708, et ce plan a nécessairement reçu son approbation.

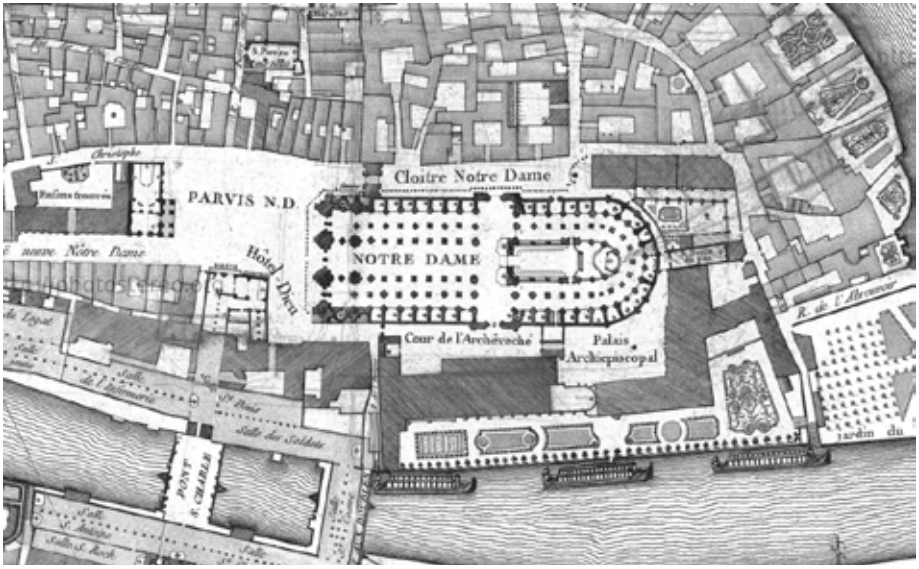


Figure 1. Jean Delagrive, *Plan détaillé de la Cité*, gravure, Paris 1754.

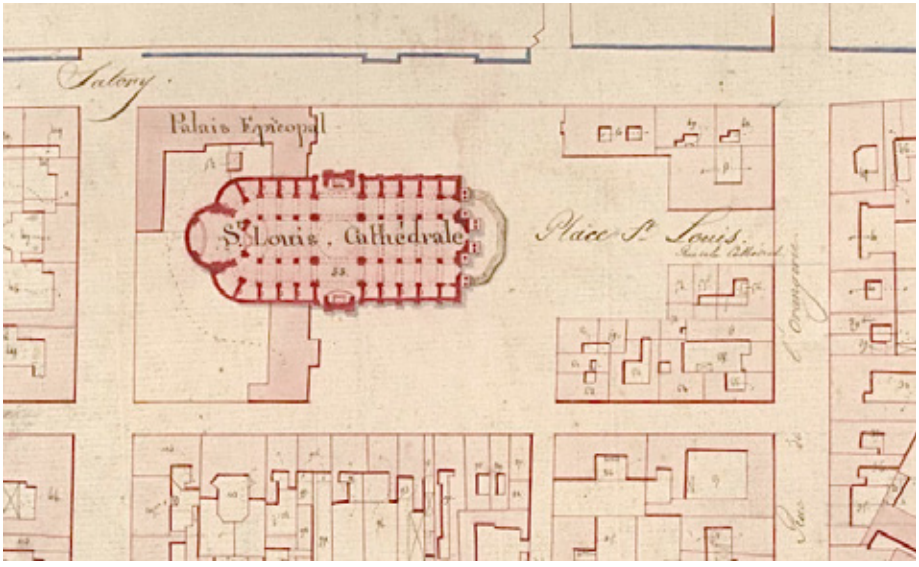


Figure 2. Ypolite Mathis, plan, 1708, dessin, détail du cadastre napoléonien. Paris, Archives départementales des Yvelines, 3P 2/302/22, 1813.

le dessin de la place Saint-Eustache (fig. 5)[12]. Même s'il abandonne les retraits de part et d'autre du massif occidental, il reprend alors à son compte la forme oblongue et rectangulaire des places Saint-Louis et Saint-Sulpice, convergence de faits qui ne tient sûrement pas du hasard. C'est ainsi que dans la première moitié du XVIII[e] siècle se définit par expériences successives le type de d'espace de représentation propre à former le parvis d'une église française. Au début des années 1760, lors de son projet d'aménagement bien connu des abords de la cathédrale de Metz, Jacques-François Blondel souscrit à son tour à cette géométrisation de l'espace religieux[13] (fig. 6). Sous le Second Empire, lors du réaménagement de l'Île de la Cité, un parvis rectangulaire sera déployé sans autre forme de procès devant Notre-Dame. En résumé, on insistera sur l'originalité d'une innovation en matière d'espace urbain qui ne doit rien à la tradition italienne, pour sa part attachée aux espaces barlongs. Elle procède bien davantage de la matérialisation du recul qui participe de la mise en scène des édifices tels que châteaux et corps d'hôtel au fond de leur cour d'honneur. Qu'elle ait été inspirée ou non par les exemples londoniens ou versaillais, l'idée de distinguer l'alignement de la façade de l'église de celui des maisons afin de majorer l'effet de contraste et de donner tout son relief à la façade dont il était aussi l'auteur est à mettre au crédit de l'art du scénographe urbain virtuose qu'était Servandoni[14].

Les projets de place et de maisons

D'un point de vue graphique, la connaissance qu'on a aujourd'hui du projet de place Saint-Sulpice repose sur l'existence des deux plans évoqués plus haut et de quatre élévations distinctes[15] (figs. 3-4, 7-12). Tout est dit ailleurs sur la mixité du premier plan, à mi-chemin entre la place royale et le parvis d'église, dont la magnificence − elle est issue d'une réinterprétation personnelle des projets contemporains d'écrins urbains monarchiques et de l'architecture romaine impériale − sera abandonnée au profit des sévères alignements qu'en propose la deuxième version. On relève le degré

12. Descat 1997, note 6.

13. Davrius 2012, p. 14.

14. Guidoboni 2014, p. 53 sq.: *Apparati effimeri*.

15. Voir Portal 1997. Le plan du premier projet, 1752, égaré depuis, a été publié par Malbois 1922, p. 284; le plan du dernier projet, de1754, est conservé aux Archives nationales (AN), N III Seine 835: les quatre projets d'élévation et les détails de certaines d'entre elles se trouvent au cabinet des arts graphiques du musée Carnavalet: Saint-Sulpice 107, mais également au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale de France (BnF), sous la cote Va 267 (F-6).

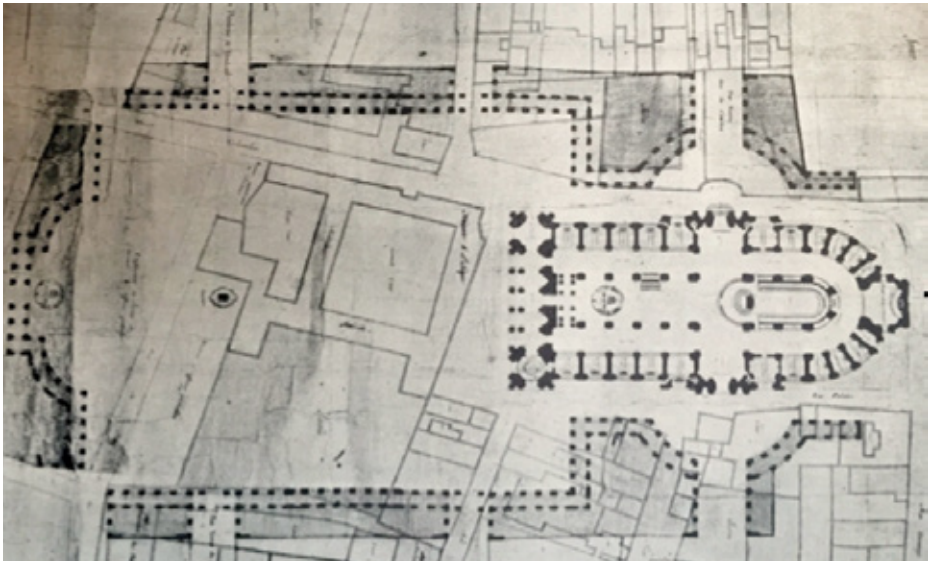


Figure 3. Giovanni Niccolò Servandoni, plan du premier projet de place Saint-Sulpice, 1752, dessin (publié par Malbois 1922, aujourd'hui perdu).

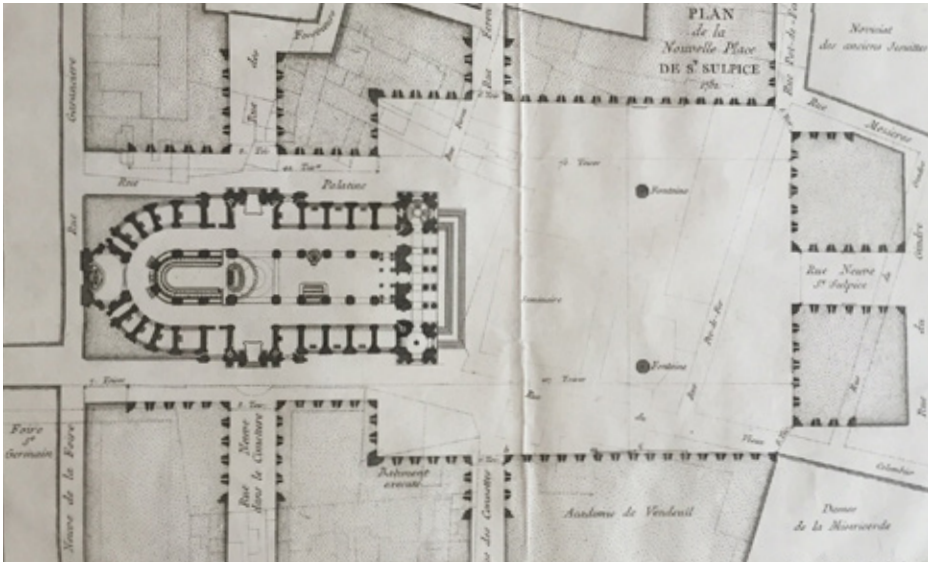


Figure 4. Giovanni Niccolò Servandoni, plan du dernier projet de place Saint-Sulpice, gravure de George-Louis Le Rouge, 1754. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Cab. Est. Va 267- (F-6).

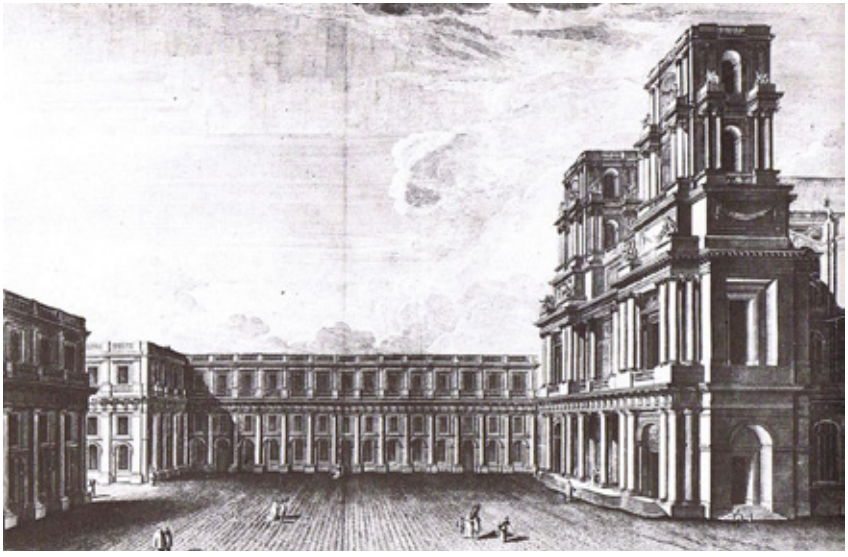


Figure 5. Jean Hardouin-Mansart de Jouy, Vue de la place projettée devant le portail de Saint-Eustache, 1754, gravure. Paris, Musée Carnavalet.

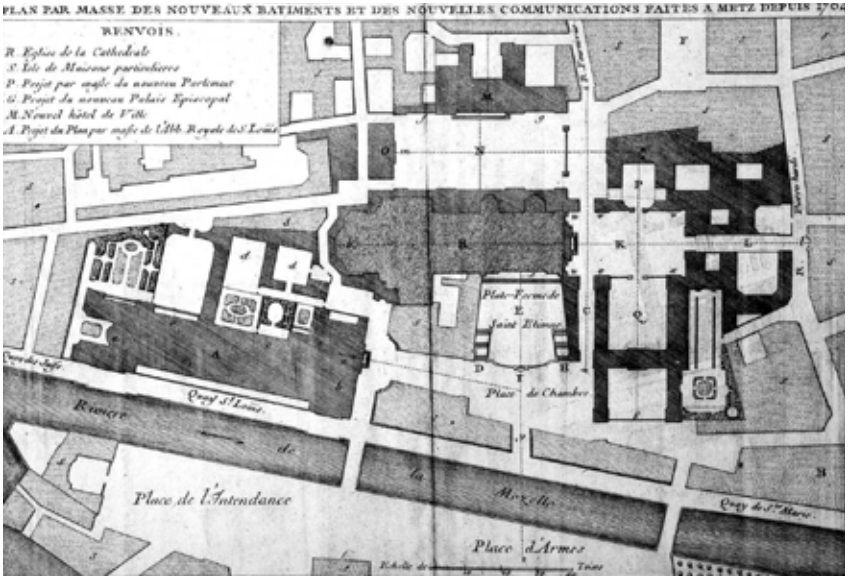


Figure 6. Jacques-François Blondel, Plan par masse des nouveaux bâtiments et des nouvelles communications faites à Metz depuis 1764, gravure (Blondel 1773, pl. I).

de connivence et de relations visuelles que Servandoni s'applique à introduire entre le monument et les bâtiments qui l'accompagnent, aspect qu'on développera plus loin. Les quatre types d'élévations produits témoignent de l'allégeance à des modèles de façades qui, dans l'ensemble, n'ont rien de très parisien. Depuis Michel Fleury, on ne les a jamais regardées de très près, et si cet auteur en a bien décrit les parties monumentales, on se propose de revenir ici sur l'écriture des masses bâties qui les accompagne, c'est-à-dire des maisons projetées[16]. Sans doute le socle à arcades souligné de lignes de refends de la première version reprend-il globalement l'écriture des places de Jules Hardouin-Mansart, même si on note le relief donné aux impostes et l'absence de mascarons (fig. 7). Planté sur ce socle, un ordre très peu canonique a mis dans l'embarras ceux des auteurs qui se sont appliqués à le décrire. Pour Michel Fleury, les travées des deux étages carrés sont «logées […] dans des enfoncements séparés par des faux pilastres»[17]. La travée inscrite dans une table rentrante apparaît dans l'architecture française dès le XVII[e] siècle et on peut à cet égard invoquer plusieurs élévations de François Mansart[18]. Ce qui est nouveau, c'est la répétition de ce motif et son application à la totalité d'une façade. Dans sa thèse, rédigée en italien, Guidoboni parle d'"*ordine a fasce"* qu'on peut traduire littéralement par "ordre à fasces". S'inspirant de l'"expression" de l'ordre, théorisée notamment par Laugier, pour qui l'expression dorique, ionique ou corinthienne recouvre l'emploi du système de proportions relatives à chacun de ces ordres sans qu'apparaissent colonnes et pilastres[19], Guidoboni avance la formule d'"ordre simplifié"[20]. Dans ses *Observations*, l'abbé indique un mode d'écriture des élévations qui s'apparente à cette manière:

> «Parmi les bâtimens (sic) destinés à l'habitation, il en est peu où l'on puisse faire usage de colonnes sans s'exposer à de grandes incommodités. Alors après avoir composé les portes & les fenêtres, comme si les colonnes y étaient, on n'aura qu'à retrancher les colonnes, & laisser uni l'espace qu'elles devaient découper. Cet espace sera celui des trumeaux. Il vaut mieux en user de la sorte que de marquer les étages par un cours de plinthes [bandeaux d'étage] Cette séparation diminue l'effet de l'aplomb, qu'on ne peut rendre trop sensible parce qu'il est beau & frappant»[21].

16. Fleury 1974.
17. *Ivi*, p. 116.
18. L'hôtel de Guénégaud présente des travées rentrantes; voir Babelon, Mignot 1998.
19. Laugier 1765, pp. 40-41, 63-64.
20. Échange oral avec l'auteur en novembre 2017.
21. Laugier 1765, pp. 63-64.

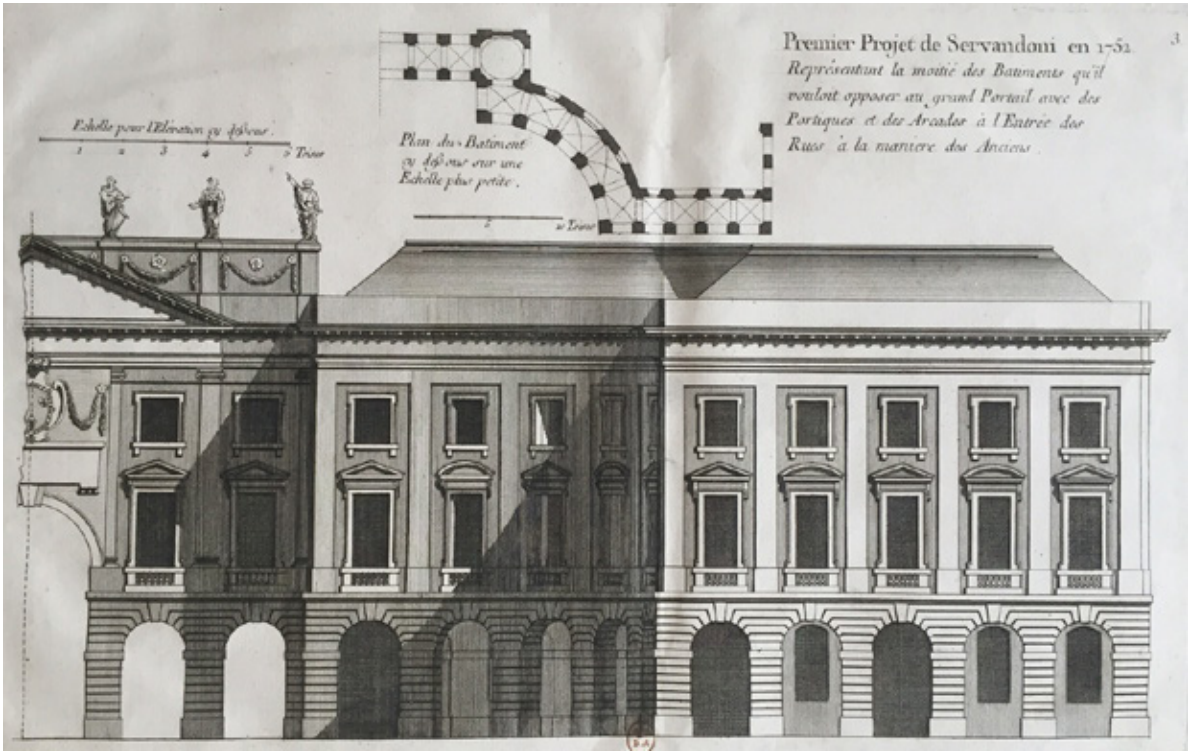
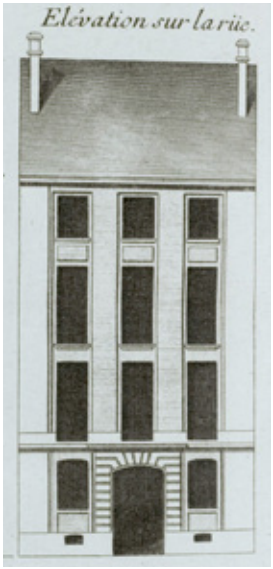


Figure 7. Jean-Nicolas Servandoni, élévation du premier projet de place Saint-Sulpice, gravure de George-Louis Le Rouge, 1752. Paris, Bibliothèque Nationale de France, BnF Cab. Est. Va 267- (F-6).



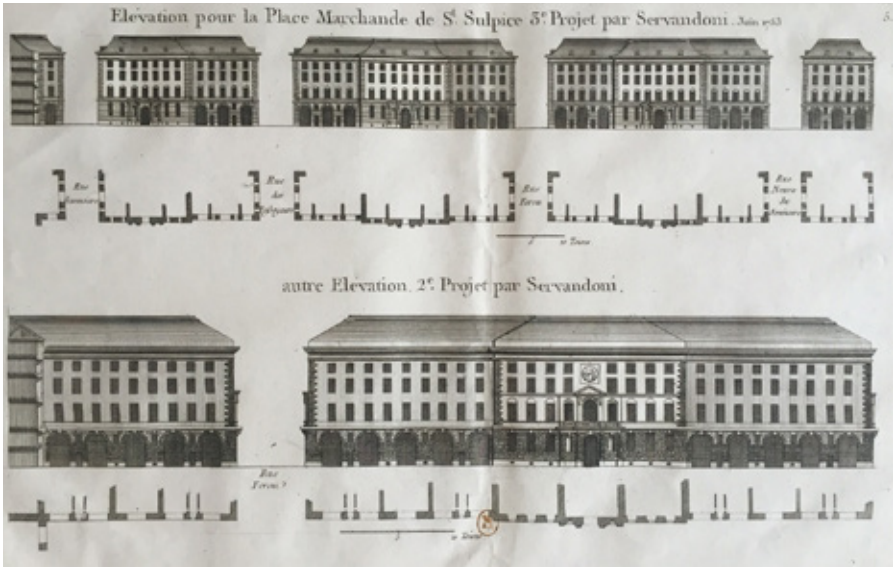


Figure 8 Charles-Étienne Briseux, élévation de la distribution 15, gravure (Briseux 1728); figure 9. Giovanni Niccolò Servandoni, élévation du 3e et 2e projet de place Saint-Sulpice, gravure de George-Louis Le Rouge, 1753. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Cab. Est. Va 267- (F-6).

À ces lignes font écho à l'"ordre muet", expression inventée par Jean Castex dans les années 1970 pour qualifier l'aspect des immeubles versaillais construits sous Louis XVI[22]. Comme leurs contemporains parisiens, ces édifices présentent un découpage tripartite de leur front bâti. L'entablement vigoureusement profilé et proportionné au restant de la façade est toutefois le seul élément qui évoque son ordonnancement[23]. C'est pourquoi on reconnaîtra que l'"ordre à fasces" inventé par Guidoboni est la meilleure manière de décrire un type d'élévation à travées rentrantes qui se répandra tant à Paris qu'à Versailles, à partir des années 1760. Par les gravures qui ont été réalisées à partir de son projet, Servandoni est peut-être à l'origine de l'acclimatation sous le ciel parisien d'une manière jusque là inconnue[24].

Les deuxième, troisième et quatrième projets ont en commun de proposer des constructions qui comptent trois étages carrés au-dessus du rez-de-chaussée, c'est-à-dire à la fois plus conforme aux usages et au souci de rentabilité d'une opération d'une telle envergure (figs. 8-12). Les bossages qui s'emparent du socle des maisons des versions deux et trois sont d'une expressivité là aussi étrangère aux habitudes parisiennes. Seule la Seconde Renaissance française a parfois produit ce type de modénature contrastée, dont on peut douter que Servandoni se soit inspiré. Michel Gallet évoque une allégeance au maniérisme italien, mais la thèse de Guidoboni fait désormais davantage tourner les yeux vers l'Angleterre, et notamment vers les édifices où les maîtres d'œuvre de ce pays ont incorporé et interprété certains motifs italiens. Dans ce faisceau de suppositions et de confrontations stylistiques, et en considération de l'impact probable des projets de Boffrand sur celui de Servandoni, avancé par Michel Fleury[25], il convient de rappeler l'existence des surprenantes élévations du forum proposées par l'architecte de Lunéville à la toute fin de sa longue carrière pour son projet de place Louis XV, dans le quartier des Halles[26]. Les combinaisons et superpositions de motifs imaginées dans ce cadre s'écartent elles aussi de la norme parisienne[27]. À cet égard, les lignes de Daniel Rabreau sur le "renouveau classique" dans l'architecture des Lumières donnent à

22. Castex, Céleste, Panerai 1980, p. 121.

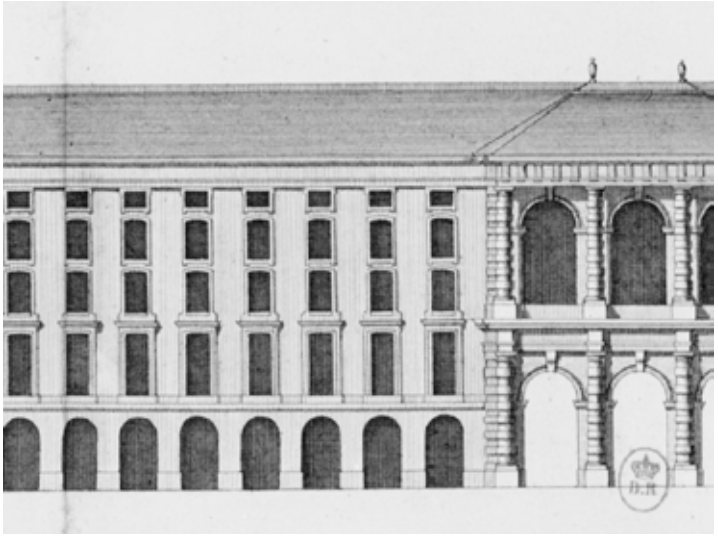
23. *Ivi*, p. 157.

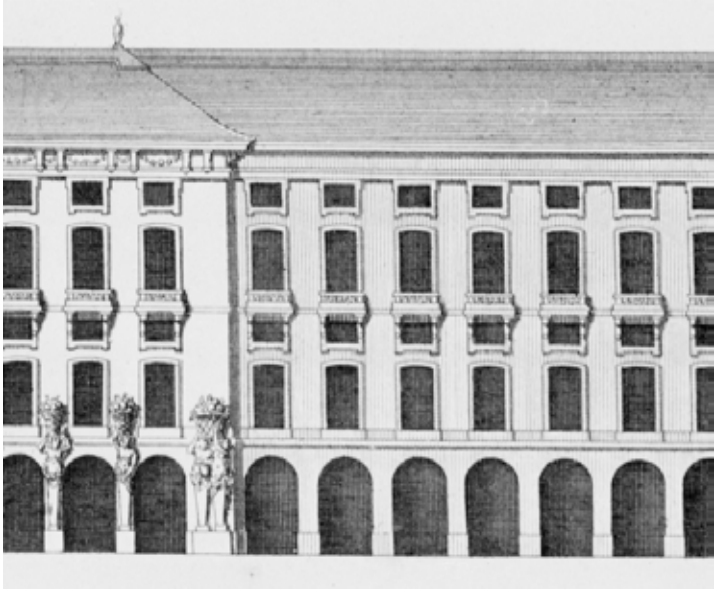
24. Les publications de Jean-François de Neufforge sont légèrement postérieures à la maison Servandoni. Voir de Neufforge 1760-1761. Les "ordres à fasces" apparaissent dans de nombreuses planches. Par souci d'exhaustivité, il convient de signaler le cas très isolé et rudimentaire de l'élévation d'une maison de trois croisées de face et même nombre d'étages carrés qui caractérise la distribution 15 de Briseux 1728 (fig. 8).

25. Fleury 1974, p. 116, notes 6-7.

26. Servandoni (1695-1766) est de près de 30 ans le cadet de Germain Boffrand (1667-1754).

27. Descat 2010, p. 86 sq.





Figures 10-11. Germain Boffrand, élévations d'une place dédiée au roi Louis XV dans le quartier des Halles à Paris, detail, gravure (Patte 1765, pl. LXVI)

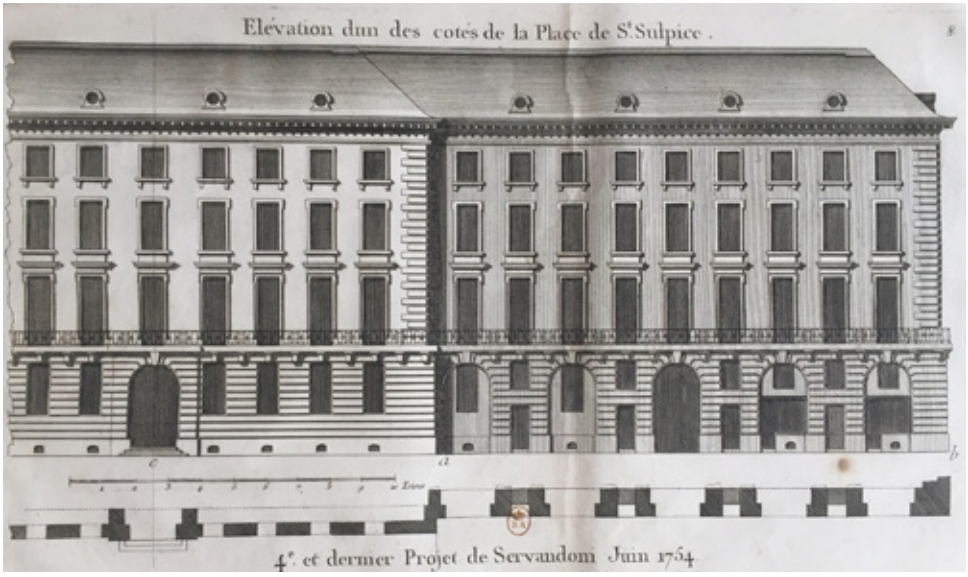


Figure 12. Giovanni Niccolò Servandoni, élévation du 4e projet de place Saint-Sulpice, gravure de George-Louis Le Rouge, 1754. BnF Cab. Est. Va 267- (F-6).

penser que les colonnes baguées rustiques et les personnages gainés supportant des corbeilles de fleurs relèvent bien davantage de la réactualisation de modèles autochtones que d'une inspiration exogène, italienne ou anglaise (figs 10-11)[28]. Une convergence se dessine chez les praticiens les plus novateurs de ce temps pour des effets de contraste qui, de manière d'abord dispersée, annoncent l'émergence d'une manière spécifique qui s'emparera de la capitale à partir de la fin des années 1750, le *goût à la grecque*. De la version deux à la version trois du projet d'élévation, on relève une édulcoration des motifs maniéristes: vermiculures moins profondes, disparition des clés et contre-clés à la fois saillantes, passantes et pendantes. Les toitures à deux pentes qui règnent dans chacune des versions dessinées par Servandoni sont loin d'être inconnues sous Louis XV[29], et sur ce point, il est exagéré d'invoquer une influence étrangère[30]. Les élévations gravées du quatrième projet

28. Rabreau 2012.

29. Nombre de devis et marchés de construction du milieu du siècle font état de la cohabitation de ces deux types de couverture, à deux ou à quatre pentes.

30. Guidoboni 2014, p. 236.

annoncent la réalité de la façade construite au nord-est de la place, même si celle-ci, on le verra plus loin, s'en démarque par quelques traits spécifiques. Le dessin présente un certain nombre d'éléments de détail dont la puissance du traitement au moment de l'exécution montre combien cette élévation se prêtait à une interprétation qui la distinguerait de tout ce qui s'est construit dans la capitale au même moment, voire deux et même trois décennies plus tard.

La façade XVIII^e^ de la maison Servandoni

On propose de détailler la façade sur la place Saint-Sulpice, soit dans son rapport avec la quatrième élévation gravée évoquée plus haut, soit du point de vue de la relation qu'elle entretient avec les façades de ce temps, inscrites ou non dans des contextes comparables, soit encore de celui de son intégration dans son environnement monumental. La partie XVIII^e^ de la maison Servandoni compte neuf croisées de face sur la place et quatre sur la rue des Canettes. Elle s'élève d'un rez-de-chaussée sur caves, d'un entresol, de trois étages carrés, d'un étage-attique – cet étage est aveugle côté place – et de deux étages de combles. Au sens où elles ne présentent ni colonnes, ni pilastres, ses élévations ne sont pas ordonnancées. Elles n'en sont pas moins assujetties à la superposition tripartite des registres que les places Louis XIV ont contribué à ériger progressivement en une sorte de grand goût urbain: socle, étages courants, ici portés au nombre de trois – deux seulement place des Victoires et place Vendôme – et entablement complet. Comme dans le cadre policé des places royales, les façades nouvelles sont soumises à une modularité rigoureuse, issue de l'application aux dehors du programme de l'édifice d'habitation de la grille des percements des palais florentins du *Quattrocento*[31]. Le socle à forts bossages est percé d'une alternance de grandes arcades entresolées et de baies rectangulaires, selon un rythme régulier que les élévations de la place Dauphine ont pu inspirer (figs. 13-14). À la différence de l'alternance de travées pleines et de demi-travées qu'on observe sur l'Île de la Cité, les fenêtres des trois étages carrés situées à l'aplomb des percements du socle sont espacées place Saint-Sulpice tant plein que vide[32]. Étudiée de toute évidence à l'aide d'une

31. Très facile à vérifier en raison de l'exacte superposition des percements, le relevé des pleins et des vides des fenêtres des étages supérieurs peut se déduire de l'ordonnance du rez-de-chaussée. On y relève la stricte régularité de la largeur de tous les trumeaux – comprise entre 107 et 108 cm – et la variation imputable à des aléas de chantier de l'ouverture des arcades d'entresol, dont la largeur varie entre 304 cm pour la plus étroite à 316 cm pour la plus large. La largeur des trumeaux a longtemps constitué une variable d'ajustement favorable à la souplesse de la distribution intérieure. Cette volonté de régularité absolue apparaît d'autant plus dérisoire en ce qu'elle est imperceptible à l'œil.

32. L'adoption du plancher à solives d'enchevêtrure permet de renoncer à ces trumeaux massifs qui vont de pair avec



Figure 13. Paris, place Saint-Sulpice, maison Servandoni, vue générale (photo A. Giraudon, 1932, BnF, Cab. Est; Va 267 - F-6).

planimétrie qui incluait le massif occidental de l'église, cette alternance s'organise autour d'un axe virtuel de symétrie qui relie le centre de la façade, le passage cocher, aux dimensions grandioses, et la tour nord du monument. Nullement fortuite, cette relation optique entre la maison et façade nord de l'église repose sur le principe d'un carroyage de l'ensemble de l'espace situé entre les deux constructions. Il en résulte un coup d'œil intéressant pour qui sort de la maison: le porche et la porte cochère offrent un cadrage sur la base du clocher, circonstancié par le motif d'une baie au fronton curviligne qui occupe le soubassement de ce dernier, et relève d'un registre alors nouveau, celui de l'architecture ensevelie. De même, à chaque étage, la fenêtre d'axe située au-dessus de la porte cochère offre une vue saisissante sur les baies et les ordres superposés de la tour. Le centre de la nouvelle façade de la maison étant fixé, il fallait arbitrer plusieurs autres données, dont le débouché de la rue des Canettes et le raccordement de l'édifice nouveau à un existant donné − les restes de l'îlot conservé. Ces considérations apportent peut-être leur part d'explication à l'adoption d'un module d'arcade particulièrement généreux, de même qu'à la présence d'une encoignure d'une largeur bien supérieure à celle des trumeaux courants. Suggérée ou non par ces contingences, la massivité du traitement d'angle, le fort relief de la modénature et la puissance de l'entablement pratiqué au-devant de l'étage-attique aveugle confèrent à cette façade axée sur la tour nord de l'église une majesté singulière.

Modénature exogène

Bien en vue, la chaîne harpée qui marque l'angle de la construction est traitée en conformité avec ce que la gravure donnait à imaginer, et l'expressivité de la réalisation ne laisse rien à désirer (fig. 15). En altitude, l'intersection du nu de chacun des deux murs de face génère une arête dont la lisibilité est maintenue sur les trois étages carrés. Fortement chanfreinés, les bossages ne démarrent qu'à un pouce de l'angle du bâtiment à proprement parler. Il en résulte cinq arêtes d'angle, dont quatre discontinues, qui accrochent la lumière et augmentent d'autant l'effet plastique attendu. Ce type d'apposition des bossages au voisinage immédiat de l'angle et pas sur l'angle est communément pratiqué en Italie depuis le Quattrocento, et le palais Strozzi en offre un exemple précoce. Le procédé est repris dans les châteaux de la Renaissance française, comme à Vallery. À Paris, le bossage en général de même que ce traitement spécifique du bossage d'angle abandonnés depuis la fin du

l'encastrement des poutres maîtresses de l'ancien plancher à la française, abandonné dans la seconde moitié du XVIIe siècle; voir Cabestan 2004, p. 54 sq.





Figure 14. Maison Servandoni, détail de la façade (photo J.-Fr. Cabestan, 2019); figure 15. Maison Servandoni, détail du Passage cocher (photo J.-Fr. Cabestan, 2019).

règne de Louis XIII relèvent au milieu du XVIII[e] siècle d'un fait unique[33]. Les consoles qui soutiennent le balcon filant du bel étage en forme de dés, les clefs et les contre-clefs des arcades d'entresol sont quant à elles une adaptation sur le sol parisien de motifs résolument exogènes. Servandoni les a mis en œuvre de façon magistrale à l'église de Coulanges-la-Vineuse (Yonne) entre 1737 et 1742, soit une vingtaine d'années plus tôt. Guidoboni formule à leur égard l'hypothèse convaincante qu'ils sont empruntés au vocabulaire expressif de Nicholas Hawksmoor[34]. Ainsi porté, le balcon filant court tout au long du premier étage et les treize baies qu'il comporte sont autant de portes-fenêtres, disposition rare à Paris mais dont le dessin de la place des Victoires a pu fournir l'idée. Le traitement du nez de dalle dépourvu de toute modénature offre un à-plat si insolite qu'on serait tenté d'invoquer l'ablation d'un corps de moulure supérieur, ravalé postérieurement. L'élévation

33. À l'égard des bossages d'angle et de l'organisation de la façade, Guidoboni invoque l'influence probable du *Vitruvius Britannicus* de Colen Campbell, et notamment de la façade de Chevening house. Or, les bossages de l'exemple invoqué n'ont pas plasticité de ceux de Servandoni (Guidoboni 2014, pp. 236-237).

34. Guidoboni 2014, p. 135 sq.

gravée corrobore toutefois ce parti pris d'écriture dépouillée[35]. Le balcon est garni d'un garde-corps de fer forgé, dont le dessin est alors très innovant. La verve et la plasticité de ces formes encore presque inconnues à Paris sont une première manifestation de l'émergence du "goût à la grecque". Documentée par un mémoire de menuiserie de 1761 sur lequel on aura l'occasion de revenir[36], la porte cochère ornée d'une frise de *grecques* confirme à l'échelon du second œuvre cette allégeance précoce à une mode dont le célèbre bureau conçu par Louis-Joseph Le Lorrain pour Lalive de Jully offre dès 1757 en matière de mobilier un tout premier témoignage. L'allégeance de Servandoni à un univers de formes exogènes qui envahiront les bâtiments de manière entêtante mais seulement à partir de 1760 est évoqué par Quatremère de Quincy précisément à propos des ordres de l'église Saint-Sulpice:

> «On dirait, à la vue de son ordre dorique, que Servandoni aurait eu quelqu'avant goût (sic) de ce dorique grec, dont il est à douter toutefois, qu'à cette époque, il ait pu avoir une connaissance positive. Il y a dans le genre des cannelures à vive arrête, dans la manière large et ferme à la fois de son chapiteau, de ses triglyphes, de ses mutules, quelque chose de grandiose, qu'on ne trouve point dans presque tous les doriques de l'école de son temps»[37].

Des temples de Paestum au milieu du XVIII[e] siècle, on ne peut qu'être frappé par le degré de complémentarité entre sa puissante modénature et les ordres de l'église (fig. 16). Aux derniers feux de l'architecture rocaille, qui habite nombre de constructions de la fin des années 1750, Servandoni oppose pour les élévations de la place appelée à servir d'écrin au monument un type d'écriture qui renvoie à *l'architecture mâle* théorisée quelques années plus tard par Blondel[38]. À cet égard, ce langage inédit assure la cohérence d'une esthétique personnelle en passe de renouveler l'art urbain de la fin du règne de Louis XV. On constate que les aménagements de Metz de Jacques-François Blondel évoqués plus haut se situent dans cette mouvance[39].

S'il caractérisait l'écrasante majorité des édifices de ce temps, le redécoupage horizontal des trois étages carrés par le biais de bandeaux d'étages − on l'a vu critiqués par Laugier − n'est pas appliqué dans l'élévation gravée. La verticalité des travées est tout au contraire exaltée par la

35. Seule l'archéologie du mode de scellement des montants métalliques dans la pierre permettrait de lever définitivement le doute quant à l'hypothèse d'un ravalement postérieur d'un corps de moulure éventuellement sacrifié.

36. *Infra* note 51.

37. Quatremère de Quincy 1825, p. 377.

38. Sur la question de l'architecture mâle, voir Blondel 1771, p. 411.

39. Davrius 2011.



Figure 16. Maison Servandoni, ordre domestique et ordre monumental (photo J.-Fr. Cabestan, 2019).



Figure 17. Maison Servandoni, détail d'une travée d'angle (photo J.-Fr. Cabestan, 2019).

fusion des croisées du bel étage avec celles de deuxième étage carré. Ce motif plein d'élancement repose notamment sur l'écriture du plein-de-travée, lointain écho de la combinaison d'éléments architectoniques dont Michel-Ange a donné les meilleurs exemples[40]. La liaison plastique établie entre le larmier de la fenêtre du dessous avec l'appui de celle du dessus au moyen d'une table de raccordement est une première pour l'architecture domestique parisienne, promise à une large diffusion dans les années 1780 (fig. 17). À ce stade, il convient de relever la fécondité de certaines des propositions de Servandoni en matière de décor, dont certaines feront mouche. Ce principe de verticalisation des travées admet cependant lors de sa réalisation une altération substantielle,

40. On pense ici notamment aux portes surmontées de niches de la Sagrestia Nuova de San Lorenzo à Florence. L'attention qu'a eue Servandoni pour les œuvres des architectes de la Renaissance, dont Michel-Ange, accrédite cette hypothèse. Voir Guidoboni 2014, p. 9.

car celle-ci se voit en définitive tempérée par le recours frileux à des bandeaux d'étage. Contraires à l'élancement des façades, on sait que ceux-ci participent de la mise en œuvre du fruit de ces dernières, par des retraites successives au droit de chacun d'entre eux. C'est ainsi que les maçons parisiens leurs resteront longtemps fidèles[41]. S'il prône l'abandon des bandeaux, Laugier évoque en creux le problème technique sous-jacent:

> «Je sçai (sic) qu'il faut qu'un mur diminue d'épaisseur en s'élevant; mais rien n'empêche de pratiquer cette diminution sur les façades, comme on pratique la diminution des colonnes. Les plinthes [bandeaux d'étage] qui tranchent sur la hauteur sont toujours défectueuses»[42].

La chronologie établie par Guidoboni[43] montre que Servandoni était souvent très éloigné de Paris au moment de la réalisation de cette maison. Compte tenu du caractère quelconque de ces bandeaux d'étages finalement mis en œuvre, absents de tous les projets gravés, et qui se raccordent en outre assez mal avec les bossages des chaînes d'angle, on peut invoquer l'éventuelle roublardise de l'entrepreneur Varin, ou de l'équipe des maçons, qui auront cherché à se simplifier la tâche[44].

Monumentalité des parties hautes

On l'a dit, l'entablement de la maison Servandoni est d'une puissance rare à Paris. À la différence des édifices du XVII^{e} siècle, où le comble à surcroît permet de donner de la hauteur et de la robustesse de cet organe saillant, cet effet est ici obtenu au moyen d'une disposition qui relève là aussi d'un cas isolé, sans équivalent connu pour l'architecture domestique de cette époque. S'il est éclairé côté cour par de petites baies presque carrées, l'étage-attique compris entre le 3^{e} étage carré et les combles est totalement aveugle du côté de la place: architrave, frise et corniche se développent sur les 6 pieds de hauteur sous plafond que comporte cet étage (fig. 18). Il en résulte un effet de masse qui ne va pas sans offrir une contrepartie à la nécessité de percer abondamment une construction dont le rapport des pleins et des vides est assujetti aux habitudes parisiennes en matière d'éclairement des

41. Dans les maisons à boutique ou à loyer, les bandeaux d'étage survivent aux effets de mode; voir Cabestan 2004, p. 72 sq.

42. Laugier 1765, p. 87.

43. Guidoboni 2014, pp. 398-399. Servandoni est la plupart du temps en Allemagne, entre Dresde et Berlin.

44. Le fruit de la façade – elle est ici en pierre de taille – est à répartir avec régularité, à raison de tant de lignes par pied, du socle à la corniche, ce qui n'est pas aussi simple. Sans doute cela se pratiquera-t-il communément vingt ans plus tard, mais pour l'heure, le procédé ne fait pas encore partie des habitudes parisiennes.



Figure 18. Maison Servandoni, coupe sur le corps de logis côté place, dessin à main levée de J.-Fr. Cabestan.

locaux d'habitation. Afin de pallier le déficit qu'on pouvait appréhender, c'est par des boîtes à lumière raccordées aux lucarnes pratiquées en toiture que s'éclaire le corridor de distribution des chambres de l'étage-attique, tournées vers la cour. Progressivement abandonné au fur et à mesure que s'écoule le siècle, le comble à la Mansart des places du règne de Louis XIV cède ici le pas à un comble à la française assez pentu et asymétrique, qui, vu la grande épaisseur du bâtiment, permet de loger deux niveaux et d'augmenter d'autant la surface utile[45]. Dominé par les souches de cheminée qui dévoilent le positionnement des murs de refend intérieurs, ce comble admet aujourd'hui un étagement de lucarnes hiérarchisées. Selon les codes graphiques de ce temps, les élévations gravées ne donnent guère d'indications fiables sur ce registre. Pour leur donner une noblesse d'apparence que la réalité des usages se chargent inexorablement de déjouer, les dessinateurs minimisent toujours la densité de l'occupation des parties hautes, quitte à restreindre le nombre et l'importance des ouvertures. Les souches de cheminées en sont ordinairement bannies. On ne peut ainsi guère se prononcer sur l'authenticité relative des dispositifs actuels: les hautes souches de brique reconstruites au 19e siècle tranchent notamment avec l'apparence traditionnelle de ces ouvrages, invariablement plus massifs et hourdés au plâtre (fig. 19).

45. L'asymétrie du comble sur le corps de logis côté place tient à la volonté de maintenir le faîtage à une cote altimétrique unitaire, commandée par le comble symétrique de la partie en aile sur la rue des Canettes.



Figure 19. Maison Servandoni, vue prise du haut de la tour nord de Saint-Sulpice (photo J.-Fr. Cabestan, 2019).





Figure 20. Maison Servandoni, façade sur cour (photo J.-Fr. Cabestan, 2019); figure 21. Maison Servandoni, façade sur cour (photo J.-Fr. Cabestan, 2019).

Façades XVIII^e^ sur cour et repli esthétique

Les façades côté cour offrent un contre-point remarquable à ce qui a été observé sur la rue. Sans doute celles-ci sont-elles d'un luxe inhabituel dans le contexte parisien. Un grand appareil de pierre de taille et des garde-corps en fer forgé règnent ici à tous les niveaux. On relève la même modularité de la grille des percements que sur rue, assujettis à une alternance tant-plein-que-vide tout aussi stricte, à l'exception de la façade en retour qui correspond à la cage d'escalier (figs. 20-21). Ici, ces signes d'un luxe réservé à la façade principale sont tempérés par une absence totale de décor. La beauté de l'ouvrage tient à la perfection de l'appareil et au raffinement du profil des bandeaux d'étage, finement moulurés. À la différence des ferronneries adoptées côté ville, les balconnets de fer forgé reprennent des modèles extrêmement convenus, voire rétrogrades. De même, la somptueuse rampe de fer forgé qui orne la cage d'escalier présente des enroulements qui relèvent eux aussi d'un art et d'un style qui seront bientôt abandonnés (fig. 22). Il en va de même pour le dessin de l'intérieur des appartements, dont les éléments de boiseries conservés appartiennent au goût chantourné de la



Figure 22. Maison Servandoni, la grande cage d'escalier en 1921 (photo C. Lansiaux).





Figures 23-24. Maison Servandoni, vue de l'antichambre du bel étage, divisée en deux état (photo J.-Fr. Cabestan, 2019).

génération précédente[46] (figs. 23-24). En résumé, on constate que Servandoni a limité l'application de son répertoire stylistique personnel au dessin de ce qui se voit de l'espace public. Au vu de l'absence totale de motifs rocaille dans ses productions, on est tenté de faire l'hypothèse que l'architecte très peu présent sur son chantier a délégué la responsabilité du dessin de la façade sur cour et qu'il s'est reposé en matière de serrurerie et de menuiserie sur les compétences de corps d'état rompus à l'excellence de savoir-faire parisiens un peu datés.

Programme d'habitation et distribution

Si le premier projet d'élévations comportait des maisons de deux étages carrés au dessus du rez-de-chaussée entresolé, les versions suivantes ont porté cette jauge à trois et fixé la hauteur de la corniche à 62 pieds[47]. Le nombre de niveaux d'habitation est essentiel à l'identification du type bâti considéré. Dans les habitations d'un certain luxe de la première moitié du siècle – la maison particulière, parfois qualifiée d'hôtel, quand bien même celle-ci est à l'alignement de la rue –, le nombre d'étages carrés se limitait à deux unités. Ce régime de superposition tenait dans l'épure de la réglementation de 1667, qui jusqu'à sa réactualisation au début des années 1780, prescrivait 48 pieds d'élévation du pavé à la corniche. Sur la base de ces données, on partira de l'hypothèse que la maison Servandoni est une maison particulière à laquelle on a ajouté un étage. Comme nombre d'autres constructions de ce temps, et en une version originale des avancées qui se manifestent de manière diffuse à de multiples échelons de la production du logement, elle incarne une forme d'hybridation caractéristique de la genèse de l'immeuble à appartements parisien[48]. À qui était destinée cette construction et quel en était le programme? Une convergence de faits donne à penser que cette maison commandée par la paroisse Saint-Sulpice par son curé Jean Dulau d'Allemans était destinée à son propre usage. Plusieurs auteurs ont remarqué que le motif en tôle de l'étoile à cinq branches apposé sur une gloire qui décore de manière obsédante la rampe de fer forgé dans l'escalier se retrouve en divers lieu de l'église. Il y timbre plusieurs dessus de porte de menuiseries de même que la voûte en pierre de la sacristie, également du dessin de Servandoni[49]. Le 18 novembre 1779,

46. Les intérieurs conservés sont rocaille. Au bel étage, trois dessus-de-porte présentent des paysages de ruines antiques empreints d'une atmosphère analogue aux nombreuses toiles connues de Servandoni (figg. 31-32).

47. Voir Malbois, vicaire à Saint-Sulpice (Malbois 1922, note 16), information reprise par Portal 1997, p. 144.

48. Cabestan 2004, introduction.

49. Voir Malbois 1922, information reprise par Portal 1997, p. 143. Ce motif dont la signification n'est explicitée par

lors de la vente de la maison par Jean Dulau d'Allemans, l'«ancien curé de la paroisse Saint-Sulpice», à Jean-Joseph Faydit de Tersac «curé actuel de ladite paroisse», cette cession se fait «réserve faite […] pendant sa vie de la jouissance de l'appartement qu'il [Dulau d'Allemans] occupe dans laditte maison neuve seize place Saint-Sulpice composée de tout le premier étage et de tous les autres lieux en dépendant actuellement»[50]. L'installation de Dulau dans cette maison remonte-t-elle aux origines de sa réalisation? Un mémoire de sculpture rédigé par le sculpteur Pierre Buteux en 1761 indique que la maison n'est pas entièrement décorée au moment de son achèvement présumé en 1757[51]. À cette marge d'incertitude près, on peut supposer que le bel étage avait été dessiné et distribué conformément au programme d'habitation de ce représentant du haut clergé parisien[52].

Quatre cages d'escaliers, puis deux

La maison Servandoni se présente aujourd'hui comme un édifice relativement unitaire, pourvu d'une vaste cour. Un ample passage cocher donne accès à cette dernière, desservant au passage et à couvert la cage d'escalier principale (fig. 16). Lors de son édification, la partie projetée par Servandoni côté place cohabite avec trois constructions, bien visibles sur le plan de Philibert Vasserot (figs. 25-26). Il s'agit d'une maison à loyer et d'une maison à boutiques qui prennent leurs jours sur la rue des Canettes, ainsi que d'un édifice placard, orienté côté cour, pourvu deux remises et d'une écurie pour deux chevaux à rez-de-chaussée. Reconstruits de fond en comble à la fin du 19e siècle pour former l'immeuble traversant qu'on voit de nos jours, le 23, rue de Canettes, ces trois bâtiments dont l'âge n'est pas connu se tournaient respectivement le dos et comportaient chacun sa propre

aucun des deux auteurs timbre la clef de la croisée centrale de l'étage noble du 12, rue de Buci, sans doute dépendante de la même paroisse.

50. Acquisition des maisons sur la place Saint-Sulpice du 18 novembre 1779, AN, série T 107-1.

51. *Mémoire pour Monsieur Le Curé de Saint-Sulpice des ouvrages de scultures (sic), tant en bois qu'en Pierres et modèles, Le tout fait sous la conduite de Monsieur Le Chevalier de Servandony Architecte de la dite Paroisse, par Pierre Buteux, Sculteur (sic) rüe du Sépulcre faubourg St Germain*, daté du 27 avril 1761. AN, T 107-9-10.

52. À la faveur d'un litige qui oppose le curé Dulau à Servandoni en 1762, dont l'épouse britannique est accusée par l'homme d'église de mener dans son logement un train qui nuit aux autres habitants de la maisonnée, on apprend que la marquise de Custine fait partie des locataires. La présence dans la maison Servandoni de cette représentante d'une famille lorraine bien connue et qui possédait un important hôtel à Nancy offre une indication intéressante sur la composition de la maisonnée. Si la présence de Servandoni dans la maison est certaine, la localisation de son logement reste indéterminée. Voir Guidoboni 2014, p. 352 sq.

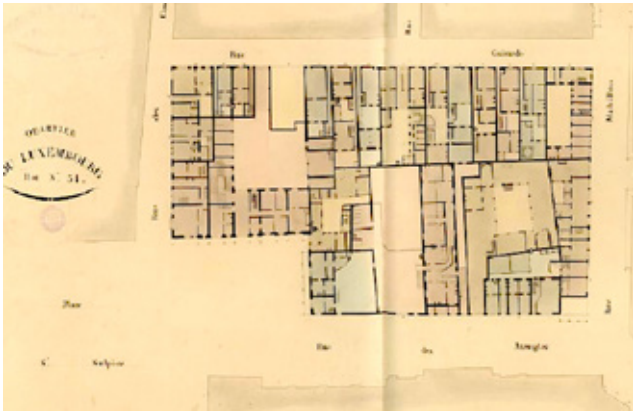




Figure 25. Philibert Vasserot, Plan cadastal de la ville de Paris, déb. XIXe siècle, AN F/31/93/28; figure 26. Philibert Vasserot, Plan cadastal de la ville de Paris, à la feuille: AN F/31/30bis

cage d'escalier. C'est ainsi qu'au moment de l'achèvement des travaux menés dans les années 1750, les circulations verticales de l'ensemble considéré – le 6, place Saint-Sulpice actuel, qui regroupait dès l'origine ces trois constructions – se sont trouvées portées au nombre de quatre. On relève l'ampleur inhabituelle de la grande cage dessinée par Servandoni, maintes fois mis en évidence par les auteurs (fig. 27). En plan, ses dimensions atteignent celles de la plus grande pièce de la maison, située à l'angle de la place et de la rue des Canettes, soit près de 50 mètres carrés. Ce rapport de proportion entre les cages d'escalier d'un même édifice est inusité. Paris offre cependant dès le XVII[e] siècle l'exemple de maisons particulières où la cage d'escalier distribuée par le passage cocher est un lieu d'apparat, richement décoré, éventuellement voûté en partie haute. Dans ce cas, l'escalier ne dessert alors que le seul étage noble, et c'est à une circulation verticale auxiliaire qu'est dévolue le soin de distribuer l'ensemble des niveaux. Dans son état originel, l'hôtel de Beauvais offrait l'exemple de cette disposition, qui se perpétue au XVIII[e] siècle[53]. L'originalité de la maison Servandoni est de déployer tout hauteur le volume de la cage où règne la première révolution de l'escalier, de sorte que les trois étages carrés sont équitablement distribués. C'est qu'il s'agit non plus d'une maison de maître à proprement parler, mais d'un édifice d'habitation collectif, sans doute toujours chapeauté par un personnage principal, mais désormais conçu pour des habitants appartenant à la même sphère sociale. L'ampleur des volumes impartis aux logements diminue significativement

53. Rue Molière, l'hôtel Dodun édifié en 1727 par Jean-Baptiste Bullet de Chamblain offre un cas de transgression intéressant, avec une cage d'escalier grandiose, qui dessert les deux étages carrés de l'édifice.





Figure 27. Maison Servandoni, vue générale du grand escalier pris du 3e étage (photo J.-Fr. Cabestan, 2019); figure 28. Maison Servandoni, dernière volée du grand escalier (photo J.-Fr. Cabestan, 2019).

au fur et à mesure qu'on gravit les escaliers: si la hauteur sous plafond du premier étage culmine à 4^{m}65 environ, celle du second est de 3^{m}75; moindre, celle du troisième atteint encore 3^{m}25 (fig. 18). En partie haute, la cage d'escalier présente un couvrement médiocre. Un simple plafond est tendu entre les murs de cage sans effet de terminaison sommitale, ni la moindre corniche. La volée qui monte vers l'étage-attique se fraie un passage par une trémie découpée sans adresse, un peu comme s'il s'agissait d'un repentir (fig. 28). Dans les maisons parisiennes, la transition entre les parties nobles et utilitaires est ordinairement traitée avec beaucoup plus de nuances, avec la translation éventuelle des deux dernières révolutions dans une autre case du plan. Le garde-corps de fer forgé accompagne cette ascension sur les trois étages principaux, et le contraste entre le raffinement de son dessin et la façon dont il vient mourir en sifflet contre la sous-face du plancher supérieur relève du même manque d'anticipation. La volée d'accès au comble est pour sa part équipée d'une simple main courante, dont l'ergonomie et le développé fluide sont l'expression d'un savoir-faire cette fois bonhomme et vernaculaire. Enfin, si les proportions de cette cage d'escalier sortent de l'ordinaire, sa localisation dans l'angle rentrant que forment les deux corps de logis en équerre souscrit à un

usage éprouvé de longue date. Son volume et son étirement en plan dans la partie la plus ingrate de l'édifice permettent de résoudre la question de son éclairement et de sa ventilation. Pour optimiser son rapport au monde extérieur, la rigidité de la trame des percements admet au droit de la cage une entorse: les vides l'y emportent sur les pleins, d'où un remarquable effet de lanterne.

La garantie du faste de cette cage d'escalier principale repose donc depuis son origine sur l'existence de circulations verticales auxiliaires, anciennement au nombre de quatre, et aujourd'hui matérialisée par la cage d'escalier du petit immeuble de la rue des Canettes. Si cet édifice a été bâti sous Napoléon III, on a vu qu'il n'a fait que remplacer les trois constructions qui occupaient la même assiette, refondues en une seule[54]. Lors de l'ouverture de la place et de l'édification de la grande maison, on a donc imaginé de faire de celles-ci des dépendances de la première. L'une des cages d'escalier est ainsi devenue une circulation de service de l'édifice qu'on se proposait de reconstruire à neuf sur la place; on a naturellement opté pour celle qui se trouvait être contiguë au grand escalier projeté. Sans doute jugée indispensable à la distribution de l'ensemble de la parcelle, cette circulation verticale a été réédifiée au même emplacement lors de la substitution des trois maisons anciennes, et maintenue dans son rôle subalterne[55]. Deux portes de communication qui subsistent aujourd'hui entre les deux cages − leur chambranles, menuiseries et serrureries remontent au XVIII^{e} siècle – témoignent de l'ancienneté de ce principe de fusion distributive entre les anciens et le nouveau bâtiment. La première met en communication le premier étage carré de l'édifice côté place avec le 2^{e} étage carré de l'immeuble actuel de la rue des Canettes; la seconde, le troisième étage du premier avec le cinquième étage du second. La disparité des hauteurs sous plafond explique la complexité de cette mise en relation des deux constructions, dont seuls deux planchers se trouvent coïncider! À la fin du 19^{e} siècle, l'installation d'un ascenseur hydraulique dans le jour de l'escalier principal a suggéré une utilisation singulière de celui de l'escalier secondaire. C'est là qu'on a localisé la gaine en tôle visible aujourd'hui encore, propre à abriter les évolutions du contrepoids de la cabine. S'il confirme le statut ancillaire de cet espace distributif, ce dispositif intrusif a longtemps contribué

54. Selon les calepins successifs de la Ville, l'édifice évoqué en 1876 n'est pas le même que celui décrit en 1856. L'archéologie même sommaire du bâti existant montre que la texture et l'écriture des façades sur rue et sur cour remontent bien au Second Empire; de même la mise en œuvre de la cage d'escalier incluant un limon métallique hélicoïdal suspendu à crémaillère convergent vers la fourchette suggérée par les archives.

55. L'annexion par la partie neuve de cet espace servant présentait l'avantage de soustraire à la commodité de qui habitait les beaux appartements côté place Saint-Sulpice toutes les allées et venue, transport de denrées, marchandises, et bien entendu les *matières*. Il convient d'insister sur l'importance et les inconvénients inhérents à ces flux, sans commune mesure avec ceux d'aujourd'hui.

à atténuer l'impact de l'équipement moderne dans l'escalier principal. À l'égard des flux dont on s'emploie à exonérer le grand escalier, force est de constater qu'en altitude, une lucarne à foin n'en surplombe pas moins les croisées de ce dernier, concession assumée à l'exploitation des combles de la construction nouvelle[56]. La parcelle reconstruite en plusieurs étapes témoigne ainsi d'une complémentarité durable et significative entre les bâtiments anciens et nouveaux, conservés et reconstruits. Mieux, la permanence de la porosité entre les édifices raccommodés a permis de tester un type de distribution qui a survécu à travers les âges, et dont la fortune qu'il connaîtra permet d'en confirmer *a posteriori* la validité. Le sort de la maison Servandoni peut faire penser à celui de ces châteaux dont on modernise le logis principal, non sans se reposer sur l'existence de communs dont la survivance est un gage, voire un vecteur de survie de l'ensemble considéré. En résumé, l'intervention de Servandoni peut s'interpréter d'une part comme un exercice de recomposition de l'îlot amputé dont il s'agit de donner un aspect avantageux du côté de la place; elle intègre d'autre part la suture attentive de l'édifice neuf avec des arrières conservés. Sous la houlette d'un maître d'œuvre dont il est un des enjeux de ce développement de montrer que son art peut aussi relever d'une action de transgression typologique, ce collage de constructions hétéroclites représente par ailleurs l'un de ces tâtonnements féconds par lesquels s'est constitué pas à pas l'immeuble à appartements haussmannien[57].

Distribution des étages carrés

La satellisation des locaux et logements de service relatifs à l'exploitation des beaux étages est l'une des caractéristiques surprenantes des modes d'habiter en ville jusqu'à la révolution industrielle, voire au-delà. Réservés à la domesticité, ces espaces s'éparpillent ici comme ailleurs dans tout l'édifice, mais les deux anciennes maisons offrent une réserve de surface utile sans doute largement mise à contribution, peut-être dévolue aux enfants dès avant leur reconstruction. Outre sa grande hauteur sous plafond qui rend les volumes qu'il renferme analogues à ceux qu'on trouve dans les hôtels du début du siècle et son positionnement au centre de gravité de l'édifice, le premier étage carré de la maison Servandoni tire sa prééminence du fait qu'il est rattaché du point de vue des usages au rez-de-chaussée de l'édifice. C'est là que se situent la grande cuisine de maître et tous les

56. Cet indice d'une superposition d'usages qu'on jugera plus tard incompatibles n'a rien que de très ordinaire dans l'habitat sous l'Ancien Régime.

57. Voir les paragraphes *Fusions parcellaires* et *Annexion d'une parcelle contiguë* dans Cabestan 2004, pp. 244-252.

locaux afférents (figs. 25-26)[58]. Sans doute une portion importante des écuries, des remises et des caves sont-elles affectées comme ce sera le cas encore fort longtemps dans ce type de construction au train de cet étage. Mais ce n'est pas tout, car si les relevés effectués dans la seconde moitié du XX^{e} siècle laisse entendre que les trois étages sont distribués de la même manière, la lecture attentive du mémoire de sculpture évoqué plus haut révèle que le premier étage se démarquait sensiblement des autres niveaux[59]. À l'égard de la distribution de cette grande surface de plain-pied, et à la différence de ce qu'on observe dans le bâti parisien traditionnel, les cheminées ne sont pas adossées les unes aux autres de part et d'autre des murs de refends. De même que dans les hôtels, on renonce à assujettir la répartition des cheminées à la règle du jumelage des conduits et des souches qui s'impose ailleurs par économie. Il s'agit au contraire de circonstancier la déambulation du visiteur qui parcourt les pièces de l'enfilade principale. De pièce en pièces, sitôt une porte franchie, un nouveau manteau de marbre et le miroir tout hauteur qu'on a pris l'habitude d'installer au-dessus attirent le regard. Ces dispositifs confirment le caractère domestique d'un type de logement où l'âtre unique dont se contentent le paysan ou le citadin ordinaires se démultiplie en autant de cheminées qu'il y a de pièces qu'on habite. Par l'itinéraire qu'il emprunte mentalement, l'auteur du mémoire de sculpture suggère un scénario d'utilisation des surfaces qui s'accorde au positionnement des cheminées. La distribution de ce vaste étage consiste en deux appartements principaux, double séquence de pièces commandées dévolues à l'usage d'une seule personne. Ce qu'on peut qualifier *d'appartement de société* se déploie vers l'ouest; sa pièce principale le «salon faisant l'angle de la rue des Canettes et la place Saint-Sulpice» compte environ 50 mètres carrés. De l'autre côté se trouve ce qui servait vraisemblablement d'*appartement de commodité*, qualifié d'«appartement du fond»[60]. Ce dernier comprend une chambre à coucher et toutes les pièces d'accompagnement nécessaires, telles que cabinets et garde-robes. La grande hauteur sous plafond disponible permet d'entresoler, c'est-à-dire de multiplier ces locaux annexes, accessibles par un escalier dérobé.

58. Le plan de Vasserot rend encore compte de cette réalité au début du XIXe siècle.

59. *Mémoire pour Monsieur Le Curé de Saint-Sulpice*, cit., *supra* note 51. Répertorié de longue date, ce mémoire daté du 27 avril 1761 n'a pas été exploité à ce jour pour reconstituer la distribution de l'édifice. Or le détail de la répartition des ouvrages au bel étage et au 2^{e} étage carré donnent lieu à un inventaire précis des pièces, du nombre de fenêtres et de porte qu'elles comprennent.

60. *Ivi,* f. 16.

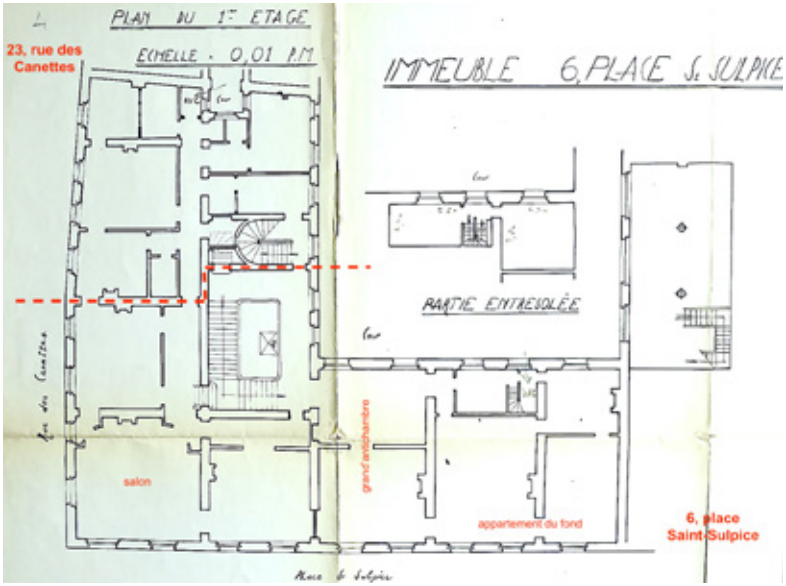


Figure 29. Anonyme, plan du bel étage de la maison Servandoni, 2e moitié du XXe siècle. Archives privées.

La grand'antichambre

Si on est frappé par la quantité et la taille des pièces qui composent ce bel étage, le plus étonnant est la spatialisation d'un dispositif d'accueil et de transition exceptionnel. L'inventaire des pièces que comprend le devis de menuiserie permet de déduire sans hésitation possible que les deux premières antichambres actuelles n'en formaient originellement qu'une seule, qualifié de *grand'antichambre* (fig. 29)[61].

C'était donc à l'origine une vaste pièce traversante, «où est une niche à l'usage d'un poêle»[62], éclairée côté cour et côté place, d'une surface d'environ 60 mètres carrés. L'échelle de cette pièce évoque la tradition de la *salle*, qui perdure dans certains hôtels du début du XVIIIe siècle. Il s'agit d'un grand volume polyvalent, qui précède l'appartement à proprement parler; son intégration très remarquable à l'étage de l'hôtel de Soubise dans les années 1708, en tête de l'appartement de la princesse, relève d'un archaïsme volontaire. Qu'on interprète cette débauche de mètres cubes

61. Sur place, l'analyse fine des moulures des plafond et des sols confirme ces données.

62. *Mémoire pour Monsieur Le Curé de Saint-Sulpice*, cit., *supra* note 51, f. 12.



Figure 30. Maison Servandoni, vue de l'ancienne chambre à coucher de l'"appartement du fond" (photo J.-Fr. Cabestan, 2019).

comme un archaïsme distributif ou comme l'hypertrophie de l'antichambre ordinaire, cette vaste pièce qui succédait à la cage d'escalier monumentale ne devait pas manquer d'allure! Dans les grandes occasions, le principe de l'enfilade permettait de réunir spatialement les deux appartements desservis par cette *grand'antichambre* en une longue suite de pièces, comme dans un hôtel ou un château. Le linéaire quasi constant qu'elles occupent en façade aurait pu faciliter la correspondance entre la grille des percements et le panneautage – trumeaux et écoinçons – des boiseries de chaque pièce mais on constate qu'il n'en a rien été: les dehors l'ont emporté sur les dedans (fig. 30)[63]! Au deuxième étage, toujours selon le mémoire de sculpture, deux antichambres se succédaient en lieu et place du grand volume du bel étage. Il y est précisé que la seconde de ces antichambres servait de salle à manger, usage conforme aux habitudes de ce temps. La hauteur sous plafond n'y

63. Des sujétions où le rapport qu'il s'agissait d'établir avec un existant donné, l'alignement de la rue des Canettes, et la relation qui s'imposait entre la façade nouvelle et l'église ont sans doute joué dans les irrégularités qu'on relève presque partout. C'est ainsi que dans la même pièce, les écoinçons de part et d'autre de chaque mur de refend transversal ne présentent presque jamais la même largeur.

permettait pas de pratiquer des entresols dans les pièces arrière côté cour. Décrit dans le détail, le luxe du décor menuisé de chaque pièce ne laisse aucun doute sur leur affectation: elles étaient toutes réservées à l'usage des maîtres. C'est dans les deux constructions de la rue des Canettes constitutives de cet ensemble hybride qu'est la maison Servandoni que devaient originellement se situer les cuisines du deuxième et du troisième étage.

Données constructives

Dans ce passage en revue des éléments constitutifs de l'identité de cet édifice complexe qu'est la maison Servandoni, et même si ce dernier point échappe à l'économie de cette contribution, il est difficile de passer sous silence quelques caractéristiques constructives essentielles de l'ensemble étudié. L'économie de cet article invite à limiter là encore le propos à l'intervention de Servandoni. On peut établir d'entrée de jeu qu'elles sont de fond en comble dominées par le savoir-faire des bâtisseurs parisiens, tout corps d'état confondus. Les façades en grand appareil sont une marque de fabrique qui appartient à la grande architecture francilienne, celle des églises et des bâtiments royaux. On observe un calepinage méticuleux de tous les parements, témoignage du soin et du luxe de la mise en œuvre. Il en résulte une adéquation rarement observée y compris dans les chantiers les plus prestigieux entre la modénature, le décor et le dessin des joints, à l'expressivité exaltée. Chaque clef correspond à un bloc unique et les joints véritables entre les lits de pierre de taille coïncident très exactement avec les bossages continus. Seul manque à cette démonstration brillante de la compétence des appareilleurs actifs sur ce chantier le procédé de la fausse-coupe, qu'on aurait pu s'attendre à voir appliquer à la mise en œuvre des plates-bandes des baies des étages carrés. Le degré de raffinement général de l'exécution de la maçonnerie fera en effet regretter que leurs joints convergents ne fassent pas meilleur ménage avec les larmiers et leurs modillons cubiques[64].

Toujours dans le registre de la stéréotomie, on signalera l'élégante arrière-voussure inspirée de celle dite "de Marseille" au revers de la porte d'accès à la descente de cave, de même que la voûte plate qui porte le premier repos du grand escalier, signatures comme bien souvent cachées d'un savoir-faire pleinement maîtrisé. La partie XVIII^{e} de la maison Servandoni s'inscrit donc très haut dans la hiérarchie des édifices également sur le plan de la construction. Comme il est de règle dans la capitale, le gros-œuvre présente l'hybridation traditionnelle entre les prestations du

64. On attirera l'attention sur l'originalité du dessin et de l'échelle de ces modillons, qui font penser à des denticules surdimensionnés.

maçon et les ouvrages du charpentier. Ceux-ci ne se démarquent aucunement de ce qui se pratique au même moment partout à Paris et, à l'exception des caves qui sont voûtées comme partout ailleurs, les planchers à solives d'enchevêtrure règnent sans partage à tous les autres niveaux de l'édifice. Dans les combles largement exploités, les fermes ne présentent guère que la particularité que d'être très correctement dimensionnées, ce que justifie par ailleurs pleinement l'échelle et l'épaisseur de l'édifice. Dans la cage d'escalier, un formidable limon hélicoïdal suspendu règne de fond en comble, repris d'étage en étage par les poutres palières[65]. Les abondants témoignages de menuiseries extérieures encore en place − des croisées à petits carreaux régnaient côté cour à tous les niveaux – relèvent bien eux aussi de la tradition parisienne. Si plusieurs des croisées remontent à la construction de l'édifice, il n'est pas possible d'assurer que le dispositif des doubles fenêtres à grands carreaux qu'on observe côté place est d'origine[66]. S'ils sont rares même à Paris dans les années 1760, les grands carreaux et les hésitations entre le petit modèle et le grand modèle n'en appartiennent pas moins à des registres de composition et de mise en œuvre autochtones[67]. Il en va de même pour la serrurerie évoquée plus haut. Richement décorés, les intérieurs ne trahissent rien qui ne soit très parisien.

En conclusion, même si les prestations qu'on y trouve relèvent on l'a constaté d'un luxe assez rarement visible dans les édifices de ce temps, la typologie de l'édifice, sa construction et sa distribution relèvent indiscutablement des conventions de la construction parisienne. Si elle prend une forme particulière, la reconversion de maisons anciennes agrégées à la construction nouvelle n'a rien qui doive surprendre. Le procédé relève d'un art de composer avec l'existant, attitude mentale largement partagée jusqu'à la révolution industrielle, et au-delà. Les caractères exogènes de la maison Servandoni mis en évidence relèvent ainsi de deux ordres de préoccupations bien distincts. Il s'agit d'abord de la spatialisation originale d'éléments de programme généralement traités avec moins d'emphase. La véritable nef que présente le passage cocher, la cage d'escalier et la *grand'antichambre* du bel étage composent une séquence d'accès aux appartements du

65. Comme souvent à Paris, la première partie de l'escalier est minérale et les deux premières volées reposent sur un mur d'échiffre en pierre de taille. Un limon de charpente prend ensuite le relais, dans lequel viennent s'encastrer des marches de pierre monolithiques, jusqu'au bel étage.

66. L'exceptionnel degré de conservation des menuiseries actuellement situées dans les feuillures laisse supposer qu'elles ont été longuement protégées des intempéries par des châssis pratiqués au nu extérieur de la façade, très exposée. La façade plein nord du 3, quai de l'Horloge offre pour la fin du 18e siècle un exemple authentique de cette disposition.

67. Un repère de leur application et du panachage des grands et petits carreaux se voit au Petit Trianon (1764); à Versailles, c'est la hiérarchie non pas des façades mais des étages qui dicte le recours au grand ou au petit format.





Figures 31-32. Maison Servandoni, dessus de porte de la grand'antichambre (photo J.-Fr. Cabestan, 2019).

bel étage sans équivalent dans tout Paris. Ce sont en second lieu des effets de style, fondés sur l'insertion dans une ossature d'une rigidité remarquable, mais côté place seulement, de motifs architectoniques limités dans leur nombre, mais pas dans l'effet qu'ils produisent: bossages, clefs, contre-clefs, massivité de l'encoignure et de l'entablement. Par leur expressivité, ceux-ci confèrent à la maison Servandoni une monumentalité saisissante et un caractère d'étrangeté. Ils attestent l'allégeance du maître d'œuvre à des sources d'inspirations plurielles, même s'il n'est pas aisé de démêler l'origine exacte de celles-ci. Italien d'origine, Servandoni a en effet longuement séjourné dans plusieurs pays tels que l'Angleterre et les Flandres. À cet égard, la maison Servandoni est une pièce à conviction susceptible de réactiver les débats toujours ouverts sur la circulation des motifs et le jeu des influences du nord au sud de l'Europe et d'un pays à l'autre. Loin de correspondre à des faits isolés sans suite, certains motifs et effets de style méritent d'autant plus d'être signalés que plusieurs d'entre eux frapperont durablement l'imagination des architectes de la génération suivante. Du point de vue de l'histoire des formes, sa façade côté place offre une version particulièrement convaincante d'une manipulation d'éléments d'un langage architectonique qu'on dénommera bientôt le *goût à la grecque*. Parallèlement, le programme spécifique d'un parvis d'église qu'il s'agissait de concrétiser à partir de ce matériau malléable et docile que sont les maisons d'habitation participe d'une tendance très générale à la monumentalisation du logement collectif, ainsi que du renouvellement du rapport de ce dernier à l'espace public. Sur le plan typologique on l'a vu, l'incorporation et l'exploitation de maisons anciennes aux constructions nouvelles témoignent d'une aisance à recomposer qui pourraient n'être qu'anecdotique. La fortune de la double circulation des maîtres et des personnes qui sont à leur service – il s'agit dans la maison Servandoni d'un bricolage – prouvera la validité et l'exemplarité d'une solution qui s'érigera en l'une des composantes obligées de l'immeuble bourgeois. À ces divers et très nombreux titres, la maison Servandoni offre du point de vue de l'histoire un raccourci saisissant des avancées de l'architecture domestique parisienne du XVIII^{e} siècle.

Épilogue

À l'est de la maison de la maison Servandoni et en retour d'équerre, s'impose la présence d'une harpe d'attente toute hauteur, sorte de main tendue à la poursuite de l'ordonnance architecturale telle qu'elle aurait pu s'étendre à toute la place. On relève aussi l'existence d'une arcade qui, bien que recouverte d'un épais badigeon blanchâtre, relève du même art de bâtir majestueux que le

socle de l'édifice dont elle forme un prolongement. Plusieurs représentations du XVIII[e] siècle – une gouache de Lallemand[68] – montrent que l'alignement du rythme des arcades et des travées simples se poursuivait jusqu'à la rue Saint-Sulpice, avec une travée en retour sur cette rue (fig. 33). Édifié en prévision de la construction d'un immeuble finalement jamais construit, cet alignement de baies a été coiffé très tôt et peut-être provisoirement d'un important comble à la Mansart, propre à contenir plusieurs niveaux d'habitation ou de stockage. À la fin du XIX[e] siècle, un permis de construire est déposé, dont les pièces graphiques permettent de constater que l'immeuble haussmannien qui se voit aujourd'hui au 4 de la place a pris appui sur ce socle défini de longue date et intégralement conservé[69] (figs. 34-35). Lors de cette campagne, même si les dessins réalisés reflètent une hésitation sur le degré de conservation des arcades d'entresol, le parti retenu est de mettre au carré les baies entresolées du socle, sans doute parce qu'on craint l'obscurité que produisent les écoinçons des arcs plein-cintre. La largeur des baies relevées entre les chambranles actuels donne les mêmes valeurs que celles des arcades de la maison Servandoni. Outre qu'elle témoigne de continuités et d'un esprit de réemploi inattendu dans le cadre de la construction tardive d'un immeuble de rapport, cette constatation permet aussi de faire état d'un niveau de rigueur dans le projet original qui ne se limitait pas à la seule portion de maison finalement construite. On en déduit que la place et ses différentes élévations ont été étalonnées à partir de cette largeur de base que constitue l'alternance des arcades entresolées et des baies intermédiaires. Sans doute ce principe de modularité devait-il être étendu à toutes les maisons projetées, quels que fussent les linéaires de façade disponible. Le régime de l'étagement des niveaux de l'immeuble construit après coup ne correspond pas à celui de la maison Servandoni. C'est que les hauteurs sous plafond des étages carrés devenus courants sont désormais toutes identiques, et que leur nombre est passé de trois à quatre. Le maître d'œuvre – Albert Leclerc – ne s'en s'est pas moins efforcé de trouver d'ingénieuses solutions de continuité entre les deux façades (fig. 36). Mieux, certains détails de la modénature – la chaîne d'angle à forts bossages harpés et les larmiers à modillons nains si caractéristiques de la manière de Servandoni – sont à ce point semblables qu'on ne peut s'empêcher de faire l'hypothèse d'un éventuel réemploi de matériaux stockés dans l'attente d'une construction jamais réalisée.

68. Vue de la place Saint-Sulpice, Jean-Baptiste Lallemand. Paris, BnF, coll. Destailleur.

69. Archives de Paris, série VO 11 334. Le dossier est lacunaire, car les pièces écrites font complètement défaut. En mauvais état de conservation, les dessins sont en revanche très nombreux. Tous sont signés de la main de l'architecte Albert Leclerc, 162, rue Lafayette, mais aucun d'entre eux n'est daté.



Figure 33. Jean-Baptiste Lallemand, vue de la place Saint-Sulpice, gouache. BnF, Coll. Destailleur.

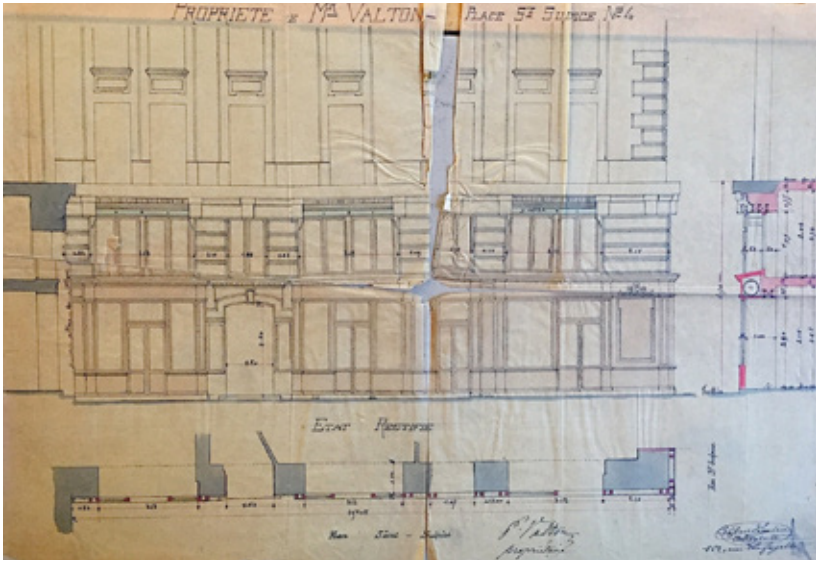


Figure 34. Albert Leclerc, détail de l'élévation du 4, place Saint-Sulpice, variante abandonnée, dessin. Archives de Paris, série Vo 11 334.

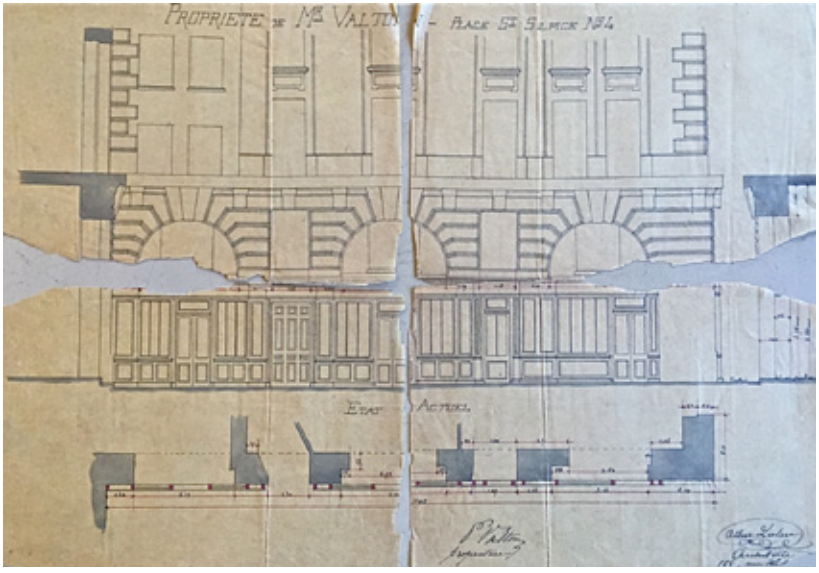


Figure 35. Albert Leclerc, détail de l'élévation du 4, place Saint-Sulpice, variante retenue. Archives de Paris, série Vo 11 334.



Figure 36. Albert Leclerc, détail de l'élévation du 4, place Saint-Sulpice, variante retenue. Archives de Paris, série Vo 11 334.

Bibliographie

Babelon, Mignon 1998 - J.-P. Babelon, C. Mignot (dir.), François Mansart, *le génie de l'architecture*, Gallimard, Paris 1998.

Blondel 1771 - J.-F. Blondel, *Cours d'architecture ou Traité de le D'écoration*, Diftribution & Construction des bâtiments, 6 vols., Desaint, Paris 1771-1777, I, 1771.

Blondel 1773 - J.-F. Blondel, *Cours d'architecture ou Traité de le decoration*, distribution et construction des bâtiments, 6 vols., Desaint, Paris 1771-1777, IV, 1773.

Brieux 1728 - C.-É. Brieux, *L'architecture moderne ou la manière de bien bâtir pour toutes sortes de personnes*, Jombert, Paris 1728.

Cabestan 2004 - J.-Fr. Cabestan, *La Conquête du plain-pied*, Picard, Paris 2004.

Castex, Celeste, Panerai 1980 - J. Castex, P. Celeste, P. Panerai, *Lecture d'une ville: Versailles*, éd. du Moniteur, Paris 1980.

Davrius 2011 - A. Davrius, *La Place d'Armes de Metz. Un chef-d'œuvre de l'architecte de Louis XV Jacques-François Blondel*, Alain Baudry, Paris 2011.

Davrius 2014 - A. Davrius, *Jacques-François Blondel et l'embellissement des villes*, dans «Le Portique», 2012, 28 https://doi.org/10.4000/leportique.2585.

De Neufforge 1760-1761 - J.-F. De Neufforge, *Recueil élémentaire d'architecture*, 8 vols., l'Auteur, Paris 1757-1780, vols. III-IV, 1760-1761.

Descat 1997 - S. Descat, *Les travaux de Pierre Louis Moreau pour la fabrique Saint-Eustache dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, dans «Bulletin Monumental», CLV (1997), pp. 207-230.

Descat 2010 - S. Descat, *La ville antique et l'embellissement urbain au XVIIIe siècle, visions prospectives*, dans «Revue de l'Art», 2010, 170, pp. 85-94.

Fleury 1974 - M. Fleury, *Les projets d'aménagement de la place Saint-Sulpice (6e). P.V. de la séance du 5 mai 1969, dans Procès-verbaux de la Commission du Vieux Paris, années 1968-1969*, Paris Ile-De-France, Paris 1974.

Fredet 2003 - Jacques Fredet, *Les maisons de Paris*, 3 vol., éditions de l'Encyclopédie des nuisances, Paris 2003.

Gallet 1995 - M. Gallet, *Servandoni (Giovanni Niccolò Girolamo), dans Architectes parisiens du XVIIIe siècle*, Mengès, Paris 1995, pp. 439-448.

Gallet, Garms 1986 - M. Gallet, J. Garms, *Germain Boffrand; 1667-1754. L'aventure d'un architecte indépendant*, Herscher, Paris 1986.

Guidoboni 2014 - F. Guidoboni, *Giovanni Niccolò Servandoni (1695-1766) architetto*, thèse doctoral, sous la direction de A. Antinori e É. Jollet, en cotutelle, Sapienza Università di Roma et Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2014.

Laugier 1765 - M.-A. Laugier, *Observations sur l'architecture*, Desaint, Paris 1765.

Malbois 1922 - É. Malbois, *Projets de place devant Saint-Sulpice par Servandoni*, dans «Gazette des Beaux Arts», série 6, V (1922), 2, pp. 282-292.

Patte 1765 - P. Patte, *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV...*, chez l'auteur, Paris 1765.

Portal 1997 - M. Portal, *La place Saint-Sulpice*, dans M. Le Moël, S. Descat (dir.), *L'urbanisme parisien au siècle des Lumières*, AAVP, Paris 1997, pp. 142-151.

Quatremere De Quincy 1825 - A.-C. Quatremere De Quincy, *article Rudenture, dans Encyclopédie méthodique, Architecture,* 3 vols., Panckoucke, Paris 1788-1825, III, 1825, p. 377.

Rabreau 2012 - Daniel Rabreau, L*e relativisme du renouveau classique dans l'architecture des Lumières*, dans J.-P. Garric, F. Lemerle, Y. Pauwels (dir.), *Architecture et théorie. L'héritage de la Renaissance*, actes de colloques internationales (CESR, Tours, 3-4 juin 2009, Ensa Paris-Malaquais, 5 juin 2009), Publications de l'Institut National d'Histoire de l'Art, 2012 http://inha.revues.org/3422

a cura di Aloisio Antinori,
Francesco Guidoboni,
Tommaso Manfredi



Giovanni Niccolò Servandoni à Lisbonne

Giuseppina Raggi
(IHA NOVA FCSH / IN2PAST)

Le temps que Giovanni Niccolò Servandoni passa à Lisbonne, entre 1745 et 1747, est la période la moins connue de sa biographie artistique. Cet essai contextualise le séjour de l'architecte au Portugal dans le cadre des politiques artistiques et architecturales promues par le roi Jean V, en réfléchissant de manière critique sur les données artistiques et documentaires connues jusqu'à présent, ainsi que sur les raisons des attributions contradictoires avancées au fil du temps par les chercheurs. En particulier, il analyse les différentes positions critiques qui ont attribué ou nié l'implication de Servandoni dans le projet et la construction du complexe architectural das Necessidades, mettant en évidence des éléments caractéristiques de son langage architectural, à la fois dans la source scénographique et dans le portique de l'église.
Les circonstances ayant favorisé le séjour portugais de l'architecte sont à rechercher dans le lien étroit entre les cours de Madrid et de Lisbonne, grâce au cercle des princes des Asturies et, en particulier, à Maria Barbara de Bragance, fille de Jean V. L'épisode regrettable concernant la croix de l'Ordre du Christ provoqua la détérioration soudaine de cette opportunité et poussa Servandoni à quitter la péninsule ibérique pour s'installer en Angleterre. Les raisons de son départ de Lisbonne peuvent ainsi être trouvées dans les tensions avec les architectes et ingénieurs militaires portugais, la perte de la faveur de la cour, et l'apparition de meilleures perspectives offertes par les commanditaires anglais, grâce à la construction du théâtre éphémère que Servandoni réalisa en 1746 à Lisbonne pour leur communauté.

GIOVANNI NICCOLÒ SERVANDONI (1695-1766).
UN ARCHITETTO COSMOPOLITA ALL'ALBA
DELL'ILLUMINISMO

www.archistor.unirc.it

ArcHistoR EXTRA 15 (2025) ISSN 2384-8898
Supplemento di ArcHistoR 20/2023 ISBN 978-88-85479-14-2
DOI:10.14633/AHR463

Giovanni Niccolò Servandoni a Lisbona

Giuseppina Raggi

Nella biografia artistica di Giovanni Niccolò Servandoni, il periodo iberico è senza dubbio quello più difficile da ricostruire, a causa della scarsità delle notizie di cui disponiamo. I suoi termini cronologici vanno all'incirca dall'estate del 1745 al gennaio-febbraio del 1747. L'unica data sicura si desume dalla relazione scritta dallo stesso Servandoni nel settembre del 1746, su richiesta del nunzio apostolico Luca Melchiore Tempi, per riferire dettagliatamente a Roma, alla persona del cardinale Segretario di Stato Silvio Valenti Gonzaga, in merito all'increscioso incidente che era accaduto a Lisbona il precedente 10 maggio. Servandoni scrive che:

> «il di dieci di maggio del corrente anno 1746, la mattina su le dieci ore all'uso di Francia, vennero due Offiziali di Giustizia del Tribunale detto della Mensa di Conscienzia in sua casa e lo portarono al detto Tribunale. Le fu domandato se aveva l'Ordine dell'Abito di Christo, rispose l'oratore che sì; se glielo aveva dato il Re, rispose che no, ma le era stato dato dal Papa, e che ne aveva le patenti. Rispose uno di quel Tribunale, che Sua Santità non governava il Regno di Portugallo, e che il Re aveva proibito nel suo Regno l'uso di tutti gli ordini esteri, a riserva di quelli che Lui medesimo conferiva. Rispose l'oratore, che ben si ammirava, che ciò non le fosse stato avvisato dagl'istessi Fidalghi suoi amici, co' quali quotidianamente trattava, fregiati dello stesso Ordine, ma che se tal era la volontà del Re, lo tira via, né mai più lo useria, stando in questo Regno, come in effetto cominciò a scioglierlo; ed uno del Tribunale le disse, che lo lasciasse stare, che non apparteneva a loro, ma al Giudice Generale degli Ordini, che là andasse, che lo accompagnarebbono; dove condotto fu ricevuto con faccia brusca, e domandolle chi le aveva dato la licenza di portare tal Croce. Le rispose l'oratore che le era stata conferita dal Papa, e ne aveva le patenti. Rispose allora il Giudice: che Papa, che Papa? Qua non comanda il Papa, e rivolto agli Offiziali di Giustizia, disse: levateli la Croce, e portatelo in prigione, e stando là, vedremo…

> Il che fu puntualmente eseguito con disprezzo, guardando il medesimo Giudice ancora la Croce appresso di sé, la quale è della forma di sopra segnata, e circa la medesima grandezza. E siccome trovò l'oratore nella carcere uno de suoi amici, esagerando seco la propria passione, fu consigliato a darne avviso a qualch'uno de' Fidalghi suoi amici, come in effetto subito fece; i quali, subito impegnati a suo favore, tanto Operarono che fu di là liberato dopo esservi stato dalla mattina all'ora detta sino alle otto o nove della notte»[1].

Storicamente, l'attribuzione dell'onorificenza di cavaliere dell'Ordine di Cristo era una prerogativa dei re portoghesi nella loro veste di Gran Maestri dell'ordine, ma anche i pontefici si erano riservati − già nella bolla di approvazione dell'ordine, *Ad ea ex quibus*, emanata da Giovanni XXII il 14 marzo 1319 − il diritto di concederla[2]. Si generò quindi una sorta di conflitto giuridico, dato che la Croce di Cristo che Servandoni esibiva gli era stata effettivamente conferita dal papa nel 1743. Le tensioni tra la Santa Sede e la monarchia lusitana, così come le dinamiche di potere all'interno della corte di Lisbona, accrebbero l'importanza dell'evento. Nella sua relazione, l'architetto afferma che, nel giorno dell'incidente, egli dimorava già da sette mesi «in que[lla] Corte con tutto il decoro ed estimazione»[3]. Dal racconto si ricava quindi che Servandoni giunse a Lisbona nell'ottobre del 1745, arrivando da Madrid[4], dove si era fermato all'incirca cinque mesi, cioè tra maggio e settembre del 1745[5].

Le lettere di raccomandazione che portava con sé erano dirette «a' primi soggetti, come è il Sig. Card. da Motta, al Sig. Ambasciatore di Spagna e a molti altri Primari di questa Corte»[6]. La possibilità

* Questa pubblicazione è stata sostenuta dalla Fundação para Ciência e a Tecnologia (FCT) nell'ambito del programma Estímulo ao Emprego Científico Individual (https://doi.org/10.54499/CEECIND/04792/2017/CP1402/CT0009).

1. Città del Vaticano, Archivio Apostolico Vaticano (AAV), *Segreteria di Stato*, *Portogallo*, 101, c. 209v (per rendere più agevole la comprensione del testo, l'impiego della punteggiatura, delle maiuscole, degli accenti e degli apostrofi è stato avvicinato all'uso attuale). Circa due mesi dopo l'incidente, il cardinale Segretario di Stato Silvio Valenti Gonzaga, informato dell'accaduto dal Nunzio, si era rivolto, chiedendo spiegazioni, all'ambasciatore del Portogallo presso la Santa Sede Manuel Pereira de Sampaio. La lettera di Valenti Gonzaga e quella di risposta di Pereira de Sampaio − il quale tenta di spiegare l'accaduto sostenendo che «diverso è lo stemma o Croce dell'Ordine di Cristo che conferiscono li Sommi Pontefici, dallo stemma dell'Ordine parimenti di Cristo che conferiscono li re di Portogallo…» − si conservano oggi a Lisbona, Biblioteca de Ajuda, ms. 49-VII-37, cc. 33-36. Sull'intero episodio si veda Guidoboni 2014, pp. 171-174, *Appendice documentaria*, Allegato 44, pp. CXII-CXIII e Allegato 47, pp. CXIV-CXVIII.

2. Si veda anche Merlotti 2008, pp. 89-109.

3. AAV, Segreteria di Stato, Portogallo, 101, f. 209v (6 settembre 1746).

4. AAV, Segreteria di Stato, Portogallo, 101, f. 120 (31 maggio 1746), ff. 209-210 (6 settembre 1746).

5. Guidoboni 2014, p. 166. Il calcolo della durata del soggiorno di Servandoni a Madrid si basa sulla data dell'ultima registrazione della sua presenza in Francia, vale a dire l'11 aprile 1745, quando si trovava ad Avignone.

6. L'affermazione è nella già citata relazione scritta da Servandoni: AAV, Segreteria di Stato, Portogallo, 101, ff. 209-210 (6 settembre 1746).

di godere di così alte protezioni suggerisce un buon inserimento di Servandoni nel circolo portoghese della corte spagnola, quello che ruotava intorno a Maria Barbara di Braganza (1711-1758), figlia di Giovanni V, consorte del principe delle Asturie Ferdinando dal 1729 e infine regina di Spagna dal luglio del 1746. Il cardinale João da Mota e Silva (1685-1747) era una delle figure di maggior potere alla corte portoghese, poiché era uno dei principali consiglieri di Giovanni V; tra i pochi che il re, ammalato dal 1742, riceveva in modo regolare. A metà degli anni Quaranta, era il cardinale da Mota a mantenere una regolare corrispondenza con la principessa Maria Barbara a Madrid, redigendo tutte le minute delle lettere del re suo padre[7]. Così, è probabile che l'accoglienza di Servandoni presso la corte portoghese sia stata propiziata proprio da Maria Barbara di Braganza, la quale condivideva con il padre la passione per l'architettura. La principessa aveva assistito da bambina all'entusiasmo con cui la corte lusitana aveva accolto i grandiosi progetti elaborati da Filippo Juvarra durante il suo soggiorno a Lisbona nel 1719[8] e nel 1734, dopo l'incendio del Real Alcazar di Madrid, aveva suggerito ai ministri spagnoli di rivolgersi a lui, ricordando loro che «aveva progettato la grande patriarcale di Lisbona»[9]. Educata dalla madre, la regina Maria Anna d'Asburgo, nel campo della musica, la principessa portoghese era amante dell'opera, raffinata estimatrice della cultura teatrale italiana e fluente nella lingua. Possedeva dunque la conoscenza e la passione per apprezzare le versatili qualità artistiche di Servandoni[10]. Inoltre, la raccomandazione di un architetto italiano dotato di riconosciute capacità progettuali, andava incontro a quella che durante il regno di Giovanni V era stata una consuetudine. Il sovrano portoghese, infatti, sin dalla costruzione del complesso di Mafra, iniziata a pieno ritmo verso il 1730, aveva incluso nei contratti con i capimastri muratori e lapicidi una clausola secondo la quale avrebbe potuto sottoporre la loro opera ad architetti stranieri o ad altri esperti che gli sembrassero adeguati, affinché questi ne valutassero la correttezza e la conformità alle regole dell'architettura[11].

Va sottolineato a questo riguardo che a partire dal soggiorno portoghese di Filippo Juvarra, le idee di quest'ultimo su come costruire la nuova città di Lisbona e in particolare sulla necessità di specializzare le maestranze e riformare l'organizzazione dei cantieri delle grandi fabbriche regie, avevano

7. João Albino Pinto Ferreira, *Correspondência de D. João V e D. Bárbara de Bragança rainha de Espanha (1746-1747),* Coimbra, Liv. Gonçalves, 1945.

8. Raggi 2020c. Un'analisi approfondita dei progetti di Filippo Juvarra per Lisbona è contenuta in Raggi 2021; Raggi 2017b. Sulla relazione tra musica, teatro e architettura e il rapporto tra Filippo Juvarra e Domenico Scarlatti si veda Raggi, Carneiro 2021.

9. Gritella 1992, vol. II, pp. 249-250.

10. Raggi 2018.

11. Raggi 2021.

inciso profondamente su una pratica del costruire che in Portogallo era stata fino ad allora affidata agli ingegneri militari. Da questa convergenza, non priva di conflitti e resistenze, scaturirono peculiari dinamiche nella gestione dei cantieri regi. L'operato di architetti italiani (come Filippo Juvarra, Antonio Canevari, Roberto Clerici, Niccolò Nasoni e verosimilmente anche Servandoni) o di *connaisseurs* stranieri (per esempio Adolph Conrad von Albrecht), si incrociò infatti con la progressiva affermazione come architetto di João Frederico Ludovice, e produsse una graduale riconfigurazione della componente architettonica all'interno del tradizionale bagaglio culturale degli ingegneri-urbanisti militari di formazione locale[12]. L'affermazione di Cyrillo Volkmar Machado, secondo la quale Servandoni «fece molti disegni per il Re»[13], è perciò del tutto plausibile, anche se, al momento, non si conoscono suoi disegni d'architettura riferibili al periodo portoghese[14].

Nel 1745 la decisione di Servandoni di recarsi a Madrid fu probabilmente incoraggiata, come ha proposto Francesco Guidoboni[15], dal suo incontro con alcuni rappresentanti della corte spagnola in occasione del passaggio a Bordeaux dell'Infanta di Spagna Maria Teresa Raffaella, sposa del Delfino di Francia Luigi Ferdinando, primo figlio maschio di Luigi XV. In quell'occasione Servandoni offrì un saggio della sua arte di scenografo e architetto dell'effimero, progettando l'allestimento più sontuoso tra quelli creati per l'arrivo dell'Infanta nelle diverse tappe del suo lungo viaggio verso Parigi. Come vedremo anche nel periodo di preparazione al suo successivo spostamento a Lisbona, l'acquisizione del favore di alti esponenti della nobiltà in trasferta fu un aspetto centrale della strategia di Servandoni per accreditarsi presso la loro corte di provenienza, nella prospettiva finale di un'affermazione di portata europea.

Allo stato attuale delle conoscenze, mancano dati per ricostruire l'attività di Servandoni a Madrid. Da un suo *mémoire* si apprende che avrebbe ricevuto dal re di Spagna una cospicua pensione, ma di questo riconoscimento non sono specificate né le circostanze né la motivazione[16]. Con ogni probabilità Servandoni entrò nella complessa vicenda dei disegni per lo scalone del palazzo reale di Madrid che, progettato da Filippo Juvarra, fu modificato da Giovanni Battista Sacchetti per volontà di Filippo V. Il re sottopose in seguito il progetto anche agli architetti dell'Accademia romana di San Luca (Ferdinan-

12. Raggi 2017a.

13. Machado 1922, p. 149. Traduzione dal portoghese dell'autrice.

14. Vedi a proposito i contributi di Franceso Guidoboni in questo volume sull'elenco dei disegni e la cronologia delle opere di Servandoni.

15. Guidoboni 2014, pp. 160-166.

16. *Ivi*, vol. I, p. 166.

do Fuga, Nicola Salvi, Luigi Vanvitelli), indicendo un concorso nel 1746 ma tornando infine ad affidare l'opera a Sacchetti[17]. Una prolungata dinamica di eventi, che certamente non dovette favorire uno stabile inserimento a corte di Servandoni. L'opzione di andare in Portogallo appariva come una favorevole alternativa grazie alla frequentazione del circolo di artisti protetti dalla principessa delle Asturie, Barbara di Braganza, tra cui il compositore Domenico Scarlatti che l'aveva seguita dal Portogallo in Spagna. È nota la forte ostilità di Isabella Farnese verso la coppia principesca degli eredi al trono[18].

In quel momento, inoltre, il monarca spagnolo non godeva di buone condizioni di salute, e piuttosto tesi erano i rapporti tra la regina Elisabetta (Isabel) Farnese e l'erede al trono Ferdinando, figlio della prima moglie del re Maria Luisa Gabriella di Savoia, che sarebbe salito al trono pochi mesi dopo, nel luglio del 1746, cioè durante il periodo in cui Servandoni si trovava in Portogallo.

Il quadro con *La famiglia di Filippo V*, dipinto dal pittore di corte Louis-Michel van Loo (1707-1771) e terminato nel 1743 (fig. 1), mostra chiaramente le contrapposizioni presenti all'interno della famiglia reale. Ferdinando è ritratto in piedi, alla destra del padre Filippo. Dietro di lui sono rappresentate, sedute, la sua consorte Maria Barbara di Braganza e la sua sorellastra Marianna Vittoria, figlia di Isabella Farnese, che era andata in sposa a Giuseppe, il figlio di Giovanni V, noto con il titolo di *principe del Brasile* ed erede al trono del Portogallo. Alla destra del re Filippo V, è dunque rappresentato il legame dinastico tra la corona di Spagna e quella di Portogallo, sancito attraverso il doppio matrimonio, celebrato nel 1729, di Ferdinando di Borbone, futuro re di Spagna, con Maria Barbara di Braganza e di Giuseppe di Braganza, futuro re di Portogallo, con Marianna Vittoria di Borbone. Così, consapevole che un suo stabile insediamento alla corte di Spagna risultava in quel momento problematico, Servandoni puntò a guadagnarsi, nel contesto madrileno, l'attenzione e il favore delle personalità portoghesi o filo-lusitane. Strategicamente l'opzione poteva rivelarsi assai favorevole, considerando che la salute di Filippo V era ormai compromessa: un avvicinamento alla cerchia di Maria Barbara di Braganza poteva fornire a Servandoni le credenziali necessarie per essere accolto alla corte di Lisbona durante il breve tempo che ancora separava la principessa portoghese dalla corona di regina consorte di Spagna.

Nelle poche memorie autobiografiche lasciateci dall'architetto, il suo spostarsi dall'Italia e dalla Francia in Spagna e in Portogallo, e poi in Inghilterra, a Dresda, nei Paesi Bassi austriaci e infine a Vienna, viene descritto come conseguenza di circostanze casuali oppure, come nel caso del viaggio a Lisbona, è messo in rapporto con il desiderio di conoscere nuove città e nuove architetture. A

17. Sancho 1991.

18. Raggi 2020a; Raggi, Carneiro 2021.



Figura 1. Louis Michel Van Loo, *La famiglia di Filippo V*, 1743, olio su tela. Madrid, Museo del Prado, P002283.

una visione complessiva, invece, appare trattarsi di scelte strategiche, destinate ad un esito più o meno fortunato ma sempre guidate dall'ambizione di affermarsi come architetto di fama europea e, nell'immediato, dalla speranza di ottenere un impiego stabile presso una corte in qualità di architetto e allestitore di eventi. Così, nel 1745, Servandoni lasciò Madrid «curioso […] di vedere magnifiche fabbriche già fatte erigere dalla maestà di Giovanni V»[19]. Ma di quali fabbriche si trattava?

L'incisione con il ritratto di Giovanni V realizzata da Guilherme Francisco Debrie nel 1743 offre la prima immagine conosciuta dell'edificio del palazzo-convento di Mafra. Nella cartella posta ai piedi dell'effigie del monarca si distinguono chiaramente la facciata della basilica e uno dei due corpi laterali conclusi da imponenti torrioni (fig. 2). La data dell'incisione coincide approssimativamente con la fine dei lavori di costruzione, collocabile intorno al 1744. Nel circolo ispano-portoghese dei principi Ferdinando e Barbara, l'elogio dell'imponente costruzione costituiva probabilmente un argomento corrente. Anche se allo stato attuale degli studi non si hanno conferme di una visita di Servandoni a Mafra, il desiderio di conoscere direttamente quel complesso architettonico doveva apparire una plausibile giustificazione per il suo viaggio a Lisbona. Un viaggio, del resto, certamente gradito alla corte lusitana, che poteva esibire il compimento di una delle opere previste tra i numerosi progetti elaborati da Juvarra venticinque anni prima[20]. Anche l'alto prelato Jacopo (o Giacomo) Oddi, nunzio apostolico a Lisbona dal 1739 al 1744, non tralasciò di recarsi a Mafra prima di lasciare il Portogallo. Dopo essere passato a visitare il monastero di Alcobaça, il nunzio si trattenne un giorno e mezzo a Mafra per «ammirare la magnificenza di quel grande edificio». Giovanni V aveva fatto preparare per l'occasione «un nobile appartamento nel suo palazzo»[21], una notizia che ci dà conferma del fatto che la residenza reale inclusa nel complesso, ancora in costruzione nel 1739[22], nel 1744 era ormai terminata.

Se l'interesse per la fabbrica di Mafra fu probabilmente il motivo ufficiale del suo arrivo presso la corte di Lisbona, l'obiettivo reale di Servandoni doveva essere quello di entrare in rapporto con gli importanti edifici in corso di costruzione in quella capitale. Infatti, le rare fonti documentali e storiografiche sull'attività portoghese di Servandoni si concentrano sulla città di Lisbona, dove erano aperti i cantieri della patriarcale e della chiesa-palazzo-convento *das Necessidades*.

19. L'affermazione è nella già citata relazione in AAV, Segreteria di Stato, Portogallo, 101, f. 209v (6 settembre 1746).

20. Raggi 2021. Sull'intervento di Filippo Juvarra nella progettazione del complesso di Mafra, vedi anche Raggi 2017b.

21. AAV, Segreteria di Stato, Portogallo, 99, f. 125 (19 maggio 1744).

22. AAV, Segreteria di Stato, Portogallo, 94, f. 182 (5 maggio 1739): «Nel medesimo giorno si sollevò a Mafra un […] fiero temporale […] e cadendo dalle nuvole un fulmine, andò a percuotere la nova fabrica che si sta terminando del quarto del Re, ma senza alcun danno, mentre si è saputo che solamente ha rotte alcune pietre che erano pronte all'opera».



Figura 2. Guilherme Francisco Lourenço Debrie, *Joannes V Portugalliae Rex*, incisione, 1743. Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, E. 31 P.

Per quanto riguarda la basilica e il palazzo patriarcali, nel 1739 Giovanni V aveva manifestato l'intenzione di ingrandire ulteriormente il maestoso edificio per il culto annesso al palazzo della *Ribeira*, ribadendo un'intenzione che perseguiva da anni. Si legge infatti in un documento di quell'anno che:

> «già da gran tempo si è intrapresa la demolizione di alcune case contigue alla chiesa patriarcale che si vuole ingrandire, e si sono stimate per ordine del Re da periti altre fabriche in quei contorni, per essere gettate a terra e servire di sito capace alla sontuosa fabrica che si pensa di fare della nuova Patriarcale, secondo i disegni che sono stati presentati alla Maestà Sua da diversi architetti»[23].

Nel maggio 1741, nell'area della *Ribeira*, il monarca fece «misurare tutto il terreno necessario per la gran fabrica che ha destinato di fare, cioè Chiesa Patriarcale, e Palazzo per il medesimo Patriarca, e secondo il disegno che sin'ora sussiste, devonsi spianare 600 case, e si assicura che subito fatta la funzione del Corpus Domini, si darà mano all'opra»[24]. Questa descrizione dei fatti va messa in rapporto con quella inviata a Vienna più di venti anni prima dal rappresentante imperiale Giuseppe Zignoni, che aveva scritto:

> «La Maestà del Re del Portogallo continua a trattenersi spesso con il consaputo Architetto [Filippo Juvarra] toccante all'ideate fabriche […], come Sua Maestà si dimostra inclinata ad havere d[ett]a Basilica vicino al suo Reggio Palazzo, così dicesi che non si lascia rallentire in questo desiderio dalla considerazione del gran dispendio che cagionarà il dover pagare molte case, tribunali e magazeni, che sarà d'huopo diroccare in quel sito e riedificare in un altro, volendosi che per la Basilica e il palazzo Patriarcale annessovi siano necessari più di mille passi di longo, secondo i progetti di somiglianza alla chiesa di S. Pietro di Roma»[25].

Come è noto, questo progetto era stato elaborato da Juvarra durante il suo soggiorno a Lisbona durato dal gennaio al luglio del 1719[26]. La grandiosità del nuovo progetto del 1741 ricordava quello elaborato da Juvarra, considerando che:

> «Avendo il Re fatto ordinare alli proprietari delle case confinanti alla chiesa Patriarcale che per il San Giovanni venturo fossero usciti dalle medesime, dicesi che per avere il denaro per il pagamento dell'istesse case, abbia risoluto la Maestà Sua di creare 100 cavalieri di Cristo, ognun de' quali dovrà pagare 5.000 crociati d'oro contanti»[27].

23. AAV, Segreteria di Stato, Portogallo, 94, f. 182 (1739)

24. AAV, Segreteria di Stato, Portogallo, 96, f. 125 (9 maggio 1741)

25. Wien, Haus- Hof- und Staatsarchiv, Portugal (Lusitana 1719-1725), kart. 6, 6-2, f. 133 (14 febbraio 1719).

26. Raggi 2021; Raggi 2017a.

27. AAV, Segreteria di Stato, Portogallo, 96, f. 136v (23 maggio 1741).

La malattia che colpì Giovanni V nel maggio 1742 rallentò questo programma, così che, quando Servandoni arrivò in Portogallo, nell'ottobre del 1745, si continuava a lavorare al palazzo e alla basilica patriarcali. La basilica, arricchita e ampliata, sarebbe stata riconsacrata nel 1746, ma con il progetto di ricostruirla in seguito in modo ancora più grandioso[28]. Considerando che quando giunse a Madrid stava fuggendo da creditori francesi[29], e che il suo viaggio nella penisola iberica mirava anche a trovare una nuova sistemazione professionale, la fabbrica del complesso patriarcale nella *Ribeira* – costantemente modificata, ingrandita e decorata – doveva apparirgli come un'ottima occasione di inserimento. In linea teorica, insomma, il panorama lusitano si prospettava vantaggioso, ma la realtà era, come si vedrà, assai più complicata.

Oltre che al complesso patriarcale, l'attenzione del monarca era rivolta in quegli anni anche verso un altro edificio di nuova costruzione. Vicino al settore occidentale della cinta di fortificazione della città, sulla collina prospiciente la valle di Alcântara, era situata una cappella dedicata alla *Nossa Senhora das Necessidades*, la cui icona, ritenuta miracolosa e protettrice della salute, era oggetto di profonda devozione da parte non solo del popolo umile, ma anche della famiglia reale. Nel 1742, a seguito della sua malattia, Giovanni V decise di trasformare la piccola cappella in «una bellissima chiesa»[30]. Il persistere del suo stato di menomazione fisica, causato da ripetute apoplessie, accrebbe lo zelo devoto del sovrano, e nel novembre del 1743 giunse l'ordine «che si aumentasse il numero de' lavoranti che sono ora occupati alla fabbrica del novo Convento e Palazzo che la Maestà Sua fa fare ad Alcantara»[31]. Così, nell'arco di un anno, il progetto iniziale venne ampliato di molto, giungendo a prevedere la costruzione di un convento e di un palazzo annessi alla chiesa[32].

28. AAV, Segreteria di Stato, Portogallo, 100, f. 172 (24 agosto 1745): «Il medesimo [Re] ha ordinato agl'Architetti che per Natale vuole assolutamente che si sia finita la fabbrica che ha fatto fare attaccata alla Patriarcale». AAV, Segreteria di Stato, Portogallo, 101, f. 262 (25 ottobre 1746): «Sua Maestà seguita [di salute] ragionevolmente, facendo ora preparare tutto per la consacrazione della Patriarcale che vuole si faccia la prima domenica dell'entrante mese […] È arrivata la flotta do Rio de Janeiro con il carico d'oro per S.M. il Re che continuerà alla continuazione delle gran fabbriche»; f. 274v (novembre 1746): «Fu fatta la consacrazione di questa chiesa patriarcale del Sig. Card.le Patriarca con tal vivacità che rese meraviglia a tutti, avendo voluto anche cantare la Messa pontificalmente, essendo durata la funzione 8 ore alla quale assistè interiamente con grande intrepidezza questo Monarca, che è molto da ammirarsi nello stato in cui si trova». AAV, Segreteria di Stato, Portogallo, 104 A, f. 179v (8 novembre 1746): «Domenica prossima si farà la solenne funzione di consacrare questa Chiesa Patriarcale ma è da notarsi che la chiesa consacrata comincia a demolirsi il giorno dopo».

29. Guidoboni 2014, p. 166.

30. AAV, Segreteria di Stato, Portogallo, 97, f. 223 (10 luglio 1742).

31. AAV, Segreteria di Stato, Portogallo, 98, f. 399 (5 novembre 1743).

32. Côrte-Real 2001; Varela Gomes 1987, p. 30; Varela Gomes 1988, pp. 37-39; Ferrão 1994.

La somiglianza con l'edificio di Mafra risulta evidente sia per gli aspetti tipologici, sia per quanto riguarda la destinazione funzionale. Il re destinò una parte della struttura all'istituzione di un collegio in cui l'insegnamento sarebbe stato affidato agli Oratoriani. Anche il complesso di Mafra includeva un'ala destinata alla formazione dei giovani, affidata in quel caso all'ordine dei frati minori cappuccini della provincia francescana di *Arrábida*. Il parallelismo architettonico e funzionale tra il complesso di Mafra e quello *das Necessidades* va posto anche in relazione con l'impossibilità fisica del re di recarsi a Mafra dopo l'insorgere e l'aggravarsi della sua malattia. Anche la cronologia delle deliberazioni del sovrano suggerisce una diretta consequenzialità tra la sua rinuncia a recarsi a Mafra a partire dal 1742, ossia due anni prima del completamento, la decisione da lui presa nel 1743 di annettere un convento e un palazzo alla chiesa *das Necessidades* e infine il grande ampliamento di quest'ultimo progetto, che è databile tra il 1744 e il 1745[33]. Tale ampliamento comportò l'acquisto nella zona di vasti terreni, comprese alcune porzioni del sito di Buenos Ayres, dove era stato localizzato il secondo progetto di Juvarra[34]. Il luogo, quindi, evocava la progettazione della nuova capitale imperiale e patriarcale elaborata dall'architetto siciliano trent'anni prima. L'operazione venne inizialmente coordinata dall'ingegnere e architetto militare Custodio Vieira, responsabile anche del cantiere di Mafra, che morì però nel 1744. Nell'aprile del 1745 l'ingegnere e architetto militare Manuel da Maia realizzò una pianta topografica del sito, delimitando l'intera aerea e distinguendo le parti costruite del complesso da quelle soltanto progettate (fig. 3). È interessante notare che in questa planimetria non compaiono né il portico della chiesa, sporgente rispetto alla lunga facciata, né la fontana con l'obelisco, scenograficamente situata nell'antistante terrazzamento affacciato sul Tago.

Nel suo contributo del 1994, Leonor Ferrão ha escluso l'intervento di Giovanni Niccolò Servandoni in questa fabbrica, e lo stesso aveva fatto in precedenza anche Paulo Varela Gomes, pur indicando il portico e la fontana come elementi estranei alla tradizione architettonica portoghese[35]. La proposta di attribuire almeno in parte il palazzo e il convento *das Necessidades* a Servandoni è stata avanzata, invece, in una monografia pubblicata da Manuel Corte-Real nel 2001. Lo studioso ha infatti resa nota l'informazione contenuta in una descrizione del complesso redatta nel 1843 dall'architetto Joaquim Possidonio Narciso da Silva, secondo il quale:

33. Sulla periodizzazione delle dinamiche culturali del regno joanino vedi Raggi 2017c; Raggi 2021.

34. Si vedano le proposte di ricostituzione virtuale dei progetti juvarriani per Lisbona in Raggi 2021, pp. 127-131.

35. Varela Gomes 1987, p. 30.

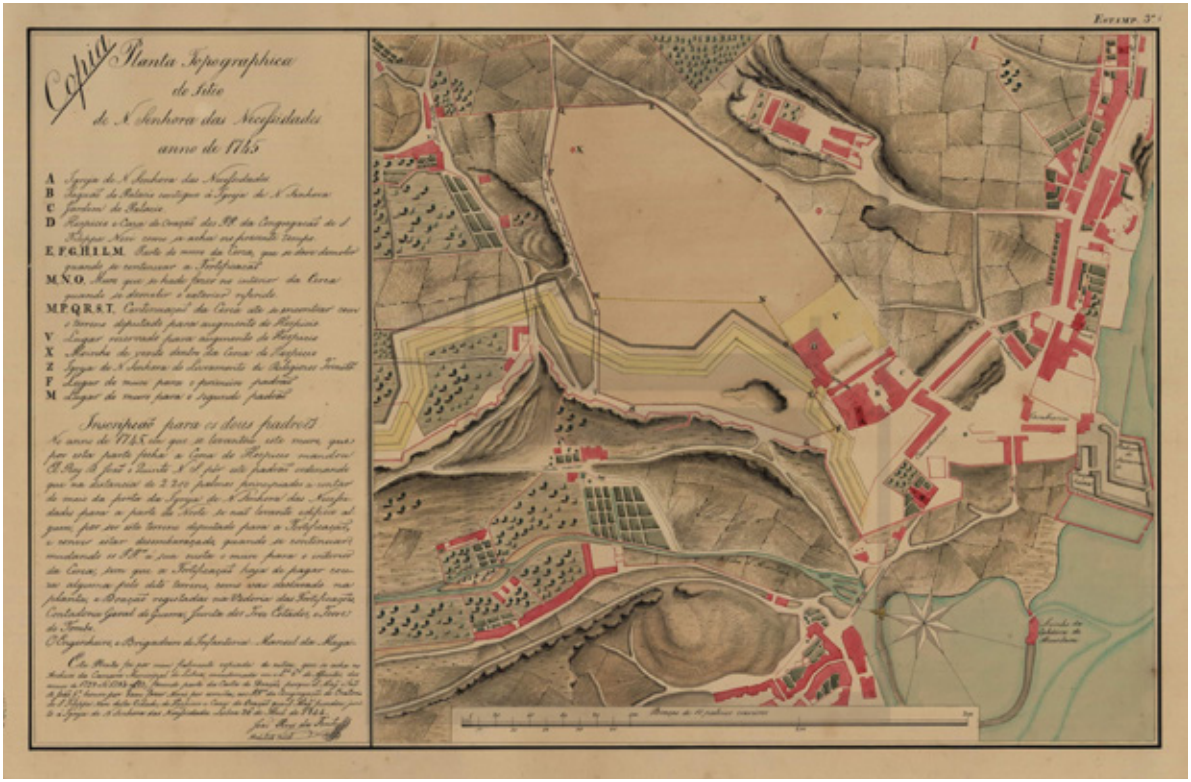


Figura 3. *Planta Topográfica do sítio de Nossa Senhora das Necessidades*, copia ottocentesca dalla mappa originale di Manuel da Maia del 1745. Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Casa Real, Plantas, Almoxarifado das Necessidades e Quinta do Calvário, n.º 211.

«il palazzo e convento delle Necessità è stato edificato con estrema accuratezza, avendo progettato e diretto l'opera un Architetto Italiano, che però non la portò a termine perché non accettò di ricevere dal Signor Re Giovanni V la conferma dell'Onorificenza di Cavaliere dell'Ordine di Cristo, di cui esibiva l'insegna avendola ricevuta dal Santo Padre. Si tratta infatti di un Ordine la cui assegnazione è una prerogativa esclusiva della Corona di Portogallo. Questa mancanza di sottomissione, tuttavia, non gli impediva di conoscere perfettamente la sua professione; come mostrò non soltanto per le belle proporzioni che attribuì alle parti che compongono questo edificio, ma anche per la perizia con cui le costruì»[36].

Narciso da Silva mostra di possedere notizie circostanziate sull'arresto di Servandoni nel quadro della questione dell'Ordine di Cristo. Egli ci dà anzi dell'intricata vicenda una versione inedita, sostenendo che Servandoni si era rifiutato di accettare che la validità dell'onorificenza a lui concessa dal papa fosse confermata dall'autorità del monarca lusitano. Considerando che Narciso da Silva scrisse la sua relazione in seguito all'estinzione degli ordini monastici decretata in Portogallo nel 1834, e che perciò egli ebbe accesso a una grande quantità di fonti documentali, esiste un'alta probabilità che le sue affermazioni siano storicamente fondate, e che Servandoni sia effettivamente intervenuto a modificare il progetto del complesso *das Necessidades* già in corso di esecuzione. L'introduzione di nuovi elementi in una fabbrica già avviata, infatti, era un *modus operandi* tutt'altro che insolito nei cantieri d'epoca *joanina*; esso viene descritto nel già citato contratto tra il provveditore della casa reale portoghese e i tredici capimastri ingaggiati nel 1731 per il proseguimento della fabbrica di Mafra. In questo documento si legge:

«per valutare lo stile dell'opera, così come le regole dell'arte relative alla perfezione e alla sicurezza, il Re è sempre libero di affidarne l'esame alla persona che egli consideri la più indicata a farlo, la quale deve essere prontamente accettata anche dalle maestranze […], e d'altra parte nel caso che con una nuova decisione si ordini di demolire cio che era stato fatto per costruirlo meglio sulla base della descrizione o del nuovo disegno che si darà, [le maestranze] dovranno essere pagate**»**[37].

Servandoni aveva tutte le carte in regola per avere accesso ai progetti e ai cantieri della patriarcale e *das Necessidades* e per essere consultato sulla loro qualità, e la sua posizione gli permetteva anche certamente di contribuire al miglioramento di quei progetti con nuove soluzioni architettoniche e con l'introduzione di elementi originali. Ben inserito a corte, dove poteva contare sulla protezione di personaggi importanti come il potente cardinale da Mota, e celebre per i suoi apparati effimeri così

36. Côrte-Real 2001, p. 54. Il documento originale si trova a Lisbona, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Casa Real, Livro 2416, doc. 10, c. 19, vedi Guidoboni 2014, *Appendice documentaria*, Allegato 45, pp. CXIII-CXIV. La traduzione è dell'autrice.

37. De Carvalho 1962, pp. 352-355.

come per i suoi progetti per la chiesa di Saint-Sulpice a Parigi[38], Servandoni dovette muoversi a Lisbona, almeno sino all'incidente relativo alla Croce di Cristo, in un contesto molto favorevole.

Varie fonti storiografiche, del resto, confermano l'esecuzione di disegni realizzati da Servandoni per Giovanni V. Le parole di Francesco Milizia avvalorano quanto sappiamo sul *modus operandi* del monarca lusitano, sottolineando non solo la frequenza con cui il re interpellava Servandoni, ma anche il fatto che quest'ultimo realizzò per lui «numerosi disegni di palazzi» e gli sottopose «differenti modelli»[39]. La testimonianza diretta di Simão Caetano Nunes, riportata nella biografia di Servandoni pubblicata da Machado, conferma che egli s'impose anche come scenografo e architetto di apparati effimeri[40]. Importa ricordare che, dopo sette anni dal soggiorno di Servandoni, Nunes entrò nel gruppo di pittori portoghesi che aiutarono Giovanni Carlo Sicinio Bibiena (1717-1760) a concludere in tempo estremamente breve gli scenari per l'inaugurazione del teatro regio di Salvaterra de Magos nel 1753[41].

Nunes fu l'architetto-scenografo che diresse i lavori per convertire in chiesa la sacrestia del tempio della *Nossa Senhora do Loreto*, distrutto dal terremoto del 1755. In questa occasione, la supervisione dell'opera fu affidata al citato Bibiena.[42] Il giudizio di Nunes si basava, dunque, su una piena conoscenza dell'ambiente dell'arte dell'effimero, e rafforza l'ipotesi che Servandoni lavorò a Lisbona anche in questo campo, nell'ambito di un'attività vivace e diversificata di cui, allo stato attuale degli studi, si sono in gran parte perdute le tracce.

La riproduzione dell'interno della basilica vaticana compiuta a Parigi da Servandoni nel 1738[43] si confaceva pienamente ai gusti di Giovanni V e, considerando che i teatri pubblici adibiti alla rappresentazione di opere e di commedie erano chiusi a causa della malattia del sovrano, gli allestimenti d'architettura effimera potevano rappresentare un'alternativa concessa, così come erano permessi gli allestimenti per l'esecuzione musicale di oratori. Certamente, a Lisbona, Servandoni ebbe occasione di mostrare la sua abilità nello spettacolo organizzato nel 1746 per la nazione inglese, che riscosse grande successo presso la società portoghese, e che potrebbe avere contribuito all'avvicinamento all'arte scenografica di Nunes che ne fu testimone diretto.

38. Guidoboni 2014, pp. 83-118.

39. Milizia 1771, II, p. 467.

40. Machado 1922, pp. 186-188: «Simão Caetano Nunes ci raccontò di averlo conosciuto e di aver visto a Lisbona alcuni dei suoi spettacoli, e non smetteva di elogiarli». Traduzione dal portoghese dell'autrice.

41. Raggi 2020b.

42. Raggi 2004, pp. 724-732.

43. Vedi il saggio di Francesco Guidoboni in questo volume.





Figura 4. Lisbona, fontana e complesso architettonico das Necessidades (foto João Carvalho, CC BY-SA 3.0, via Wikimedia Commons); figura 5. Lisbona, fontana das Necessidades (foto G. Raggi, 2017).

L'analisi stilistica delle parti del complesso architettonico *das Necessidades* indicate da Varela Gomes come estranee alla tradizione lusitana, vale a dire il portico della chiesa e la fontana (figg. 4-5), può forse permetterci di gettare nuova luce su alcune di queste tracce. In quelle realizzazioni si riscontrano, infatti, particolari affinità con il linguaggio artistico di Servandoni. Considerando la cronologia del soggiorno a Lisbona dell'architetto − dall'ottobre del 1745 all'inizio del 1747 − anche i tempi corrispondono: nell'aprile del 1745 nessuna delle due opere è ancora segnalata sulla mappa di Manuel da Maia, mentre sappiamo che, come ricorda la lapide in marmo appostavi, la fontana venne inaugurata nel giorno del compleanno del re, il 22 ottobre 1747[44]. L'analisi stilistica corrobora ulteriormente l'attribuzione della paternità del progetto a Servandoni. L'obelisco, infatti, è un elemento ricorrente nelle sue opere, sia dipinto nei suoi paesaggi con rovine (fig. 6), sia come elemento architettonico reale. A proposito, è importante ricordare anche l'obelisco progettato per la crociera di Saint-Sulpice come parte integrante della meridiana costruita all'interno della chiesa (fig. 7)[45], un'invenzione che potrebbe aver suscitato l'interesse degli Oratoriani, determinati a fare del collegio *das Necessidades* un centro di cultura scientifica. Nella seconda metà del Settecento, infatti, numerose osservazioni astronomiche venivano effettuate da questo luogo[46].

44. B.V. MARIAE DEIGEN: / IOANNES V. LUS: REX / OB SE SERVATUM PO / SUIT DIE NATALI SUO / AN: DOM: MDCCXLVII.

45. Guidoboni 2014, pp. 117-118.

46. Ferrão 1994.



Figura 6. Giovanni Niccolò Servandoni, paesaggio con rovine e obelisco, ca. 1731, olio su tela. Paris, Musée du Louvre, in deposito presso l'École National Supérieure de Beaux-Arts de Paris, INV 667; MR 481; Inv 2627.



Figura 7. Parigi, chiesa di Saint Sulpice, obelisco della meridiana nel transetto sud, realizzato su progetto di Servandoni, 1743 (foto F. Guidoboni, 2014).

L'obelisco ritorna, inoltre, come elemento centrale della maestosa architettura effimera che Servandoni progettò e realizzò per la comunità inglese di Lisbona in occasione dei festeggiamenti per la vittoria del duca di Cumberland nella battaglia di Culloden durante la guerra di successione austriaca[47]. In questa occasione, egli progettò e costruì «di legnami una Casa Teatrale per ricevere la gran gente che senza dubbio vi concorrerà»[48]. Il successo fu tale che la struttura venne «lasciata in piedi per tre giorni consecutivi […] per sodisfare la curiosità del Popolo»[49]. Si trattava di un *Tempio della Vittoria*, progettato da Servandoni in forma circolare e con un pronao ionico, e certamente ispirato «a esempi palladiani inglesi tratti dal repertorio di William Kent»[50]. All'interno, in asse con l'entrata principale,

47. Guidoboni 2014, p. 174.

48. AAV, Segreteria di Stato, Portogallo, 101, f. 179v (9 agosto 1746).

49. AAV, Segreteria di Stato, Portogallo, 101, f. 207 (6 settembre 1746).

50. Guidoboni 2014, p. 177.



Figura 8. Giovanni Niccolò Servandoni, obelisco in paesaggio con rovine, disegno. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, icon532074. http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon532074/icon532074.jpg

si ergeva un maestoso trono sul quale era posta l'effigie del generale inglese, mentre al centro della struttura s'innalzava, appunto, un obelisco, che arrivava fino alla cupola contribuendo a sostenerla[51].

Nella collezione di disegni dell'architetto José da Costa e Silva (1747-1819), oggi presso la Biblioteca Nacional di Rio de Janeiro, si trova un *Paesaggio con rovine e obelisco egiziano* di Servandoni. Il disegno è firmato e datato 1762 (fig. 8)[52], fu eseguito, cioè, quando l'architetto stava concludendo il periodo trascorso nei Paesi Bassi Austriaci e si apprestava a rientrare a Parigi. Il fatto che il foglio sia entrato a far parte della collezione grafica di José da Costa e Silva, che si era peraltro formato a Bologna, evidenzia l'interesse di quest'ultimo per il linguaggio architettonico di Servandoni e, specificamente, per il valore scenografico-prospettico dell'obelisco.

L'elemento dell'obelisco ritornerà anche nell'attività lisbonese dell'architetto francese Maurice-Louis Jolivet. Allievo di Servandoni a Parigi, Jolivet collaborò con lui durante il suo secondo periodo inglese, seguito al soggiorno a Lisbona, assistendolo nella realizzazione dei progetti per la residenza di Francis Dashwood a West Wycombe[53]. Servandoni operò in Inghilterra tra il febbraio del 1747 e il maggio del 1751. Dopo la sua partenza, Jolivet si trattenne oltremanica per portarne a compimento i progetti, prima di trasferirsi a Roma, dove rimase dal 1761 al 1766[54]. La biografia di Maurice-Louis Jolivet, tuttora assai lacunosa, registra poi il suo rientro a Parigi e, in una data che non conosciamo, un nuovo viaggio, questa volta a Lisbona, dove la sua presenza è documentata nel 1770. Probabilmente anche Jolivet fece parte della folta schiera di architetti che cercarono opportunità di impiego nell'ambito della ricostruzione della capitale portoghese dopo il terremoto del 1755. Di questo periodo della sua attività rimane, al momento, solo un'interessante incisione realizzata nel tentativo di procacciarsi la commissione dell'innalzamento di un obelisco celebrativo dell'opera di governo di Sebastião José de Carvalho e Melo, appena divenuto marchese di Pombal (fig. 9). L'obelisco è del resto un segno costante nell'architettura realizzata o progettata sotto l'egida del potente primo ministro di Giuseppe I. Ritorna infatti al centro della piazza della città pombalina di *Vila Real de Santo António*, come pure nella nota incisione con l'*Alegoria ao Marquês de Pombal di* António Fernandes Rodrigues

51. Guidoboni 2014, pp. 174-178, in particolare p. 178. La descrizione particolareggiata della festa fu pubblicata nel giornale inglese «The Gentleman's Magazine» nel settembre del 1746 (Guidoboni 2014, p. 174).

52. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional: Jean-Nicolas Servandoni, *Obelisco egípcio em uma paisagem de ruínas com um arco e pirâmide*, 1762. URL: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon532074/icon532074.jpg (ultimo accesso 28 gennaio 2021).

53. Sul progetto di Servandoni per Dashwood a West Wycombe vedi Purchas 1994; Guidoboni 2014, pp. 191-194 e il saggio di Clare Hornsby in questo volume.

54. Guidoboni 2014, p. 194, nota 89.



Figura 9. Maurice-Luis Jolivet, *Obelisque à la Grec*, disegno, 1770. Lisboa, ex-Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas (da *Lisboa e o marquês de Pombal* 1982, I, fig. 16).

(1727-1807) (fig. 10). È allora importante sottolineare che l'obelisco della fontana del complesso *das Necessidades* è il primo esempio di utilizzazione di questo elemento architettonico in Portogallo, e che l'impatto dell'opera di Servandoni a Lisbona sulla rappresentazione del potere in epoca pombalina è un tema sino ad ora trascurato.

Anche la tipologia dei quattro gruppi scultorei della fontana *das Necessidades* introduce elementi di novità all'interno della tradizione portoghese (fig. 11). Nei disegni e negli apparati effimeri di Servandoni, invece, questo genere di invenzioni è ricorrente (figg. 12-13), e ciò supporta ulteriormente un'attribuzione a lui della paternità progettuale della fontana. Altrettanto estraneo alla tradizione architettonica portoghese è il portico della chiesa, che avanza decisamente rispetto alla lunga facciata principale del complesso (figg. 14-15). L'ingresso a tre fornici con arco centrale, simile a una serliana, così come le colonne ioniche con base attica su piedistallo che sostengono il balcone, sono invece ancora una volta in rapporto con il suo lessico architettonico. Questi motivi, che si ritrovano in diversi suoi progetti per feste e apparati effimeri (fig. 16), rinviano sia alla familiarità con il riuso di elementi antichi da lui acquisita al tempo della sua formazione, in particolare nel periodo trascorso



Figura 10. António Fernandes Rodrigues. *Alegoria ao Marquês de Pombal*, incisione, sec. XVIII. https://purl.pt/6779/3/

a Roma (1719-1720), sia all'interesse che egli aveva successivamente maturato nei confronti del neopalladianesimo inglese.

L'increscioso episodio della Croce dell'Ordine di Cristo determinò quasi certamente il repentino deterioramento della posizione raggiunta da Servandoni nell'ambito della corte portoghese. E non si può escludere che dietro quella vicenda si nasconda l'ostilità nei suoi confronti di alcune fazioni interne alla corte, solidali con il forte gruppo degli architetti-ingegneri portoghesi formatisi professionalmente nei diversi cantieri aperti a Lisbona e a Mafra dopo il soggiorno di Juvarra. È un fatto che, dopo la scarcerazione, Servandoni si occupò a Lisbona soltanto dell'allestimento della festa per gli inglesi, un *exploit* che gli valse un invito a Londra, dove poco dopo si trasferì rimanendovi poi dai primi mesi del 1747 fino alla tarda primavera del 1751[55]. Furono insomma l'ostilità dell'ambiente architettonico lisbonese e la prospettiva di poter ottenere, a Londra, offerte professionali più soddisfacenti, le due circostanze che, sommandosi, indussero Servandoni alla decisione di lasciare il Portogallo, negli ulti-

55. Come sottolinea Francesco Guidoboni (Guidoboni 2014, pp. 178-194), questo secondo soggiorno in Inghilterra fu per Servandoni particolarmente proficuo.



Figura 11. Lisbona, *Fontana das Necessidades*, elemento scultoreo (foto G. Raggi, 2017).

mi giorni del 1746 o all'inizio del 1747, per raggiungere l'Inghilterra.

Un dato certo è, come spero di aver dimostrato, la presenza attiva di Servandoni all'interno del cantiere *das Necessidades*. E a questo riguardo è opportuno interrogarsi, in conclusione, sulle circostanze all'origine della fonte documentale che ha indotto una parte della critica portoghese a negare tale presenza[56].

Si tratta di un testo interessante, che deve essere analizzato alla luce del motivo per cui fu scritto. Nel 1797 José Manuel de Carvalho e Negreiros (? - 1815) scrisse un *pamphlet*, intitolato *Jornada pelo Tejo*[57] e indirizzato al principe reggente D. João VI, per sostenere la tesi della supremazia della tradizione architettonica e ingegneristica della «Nazione portoghese» contro le novità importate dall'Italia e dalla Francia. José Manuel de Carvalho era figlio di Eugenio dos Santos e Carvalho (1714-1760), uno degli ingegneri-architetti militari incaricati della ricostruzione di Lisbona dopo il terremoto del

56. Varela Gomes 1987, p. 30; Varela Gomes 1988, pp. 37-39; Ferrão 1994.

57. Lisbona, Biblioteca Nacional de Portugal, cod. 3761, ff. 169-175. Su José Manuel de Carvalho si veda Carita 2015.



Figura 12. Giovanni Niccolò Servandoni, biglietto di invito al Ballo degli Ambasciatori di Spagna all'hôtel de Bouillon, 1730, incisione di Jacques Dumont. Paris, BnF, Rés.QB, Hennin, 8095.

1755, e nipote di Manuel da Costa Negreiros (1702-1750), anch'egli importante ingegnere e architetto militare attivo durante il regno di Giovanni V.

L'occasione per il polemico scritto fu l'incarico per la costruzione dell'Erario regio, affidato nel 1792 dal reggente D. João VI al già citato architetto portoghese José da Costa e Silva. Costa e Silva si era formato alla scuola bolognese di tradizione scenografica e, tra il 1791 e il 1793, aveva progettato e costruito a Lisbona anche il teatro *São Carlos*. In quegli stessi anni era attivo nell'ambito delle commissioni regie anche l'architetto italiano Francesco Saverio Fabri (1761-1817), originario della cittadina emiliana di Medicina[58]. Appariva chiaro, insomma, che il gruppo degli architetti-ingegneri militari che avevano lavorato nel cantiere di Mafra ed erano stati poi gli autori della ricostruzione della *Baixa pombalina* dopo il terremoto del 1755, stava cominciando a perdere la supremazia goduta sino ad allora. Nel 1794, inoltre, un incendio aveva distrutto la cosiddetta *Real Barraca*, l'edificio realizzato da Giovan Carlo Sicinio Galli da Bibiena (1717-1760) sulla collina d'Ajuda dopo il crollo dell'antico

58. Rimondini, Samoggia 1979; Raggi 2017a.

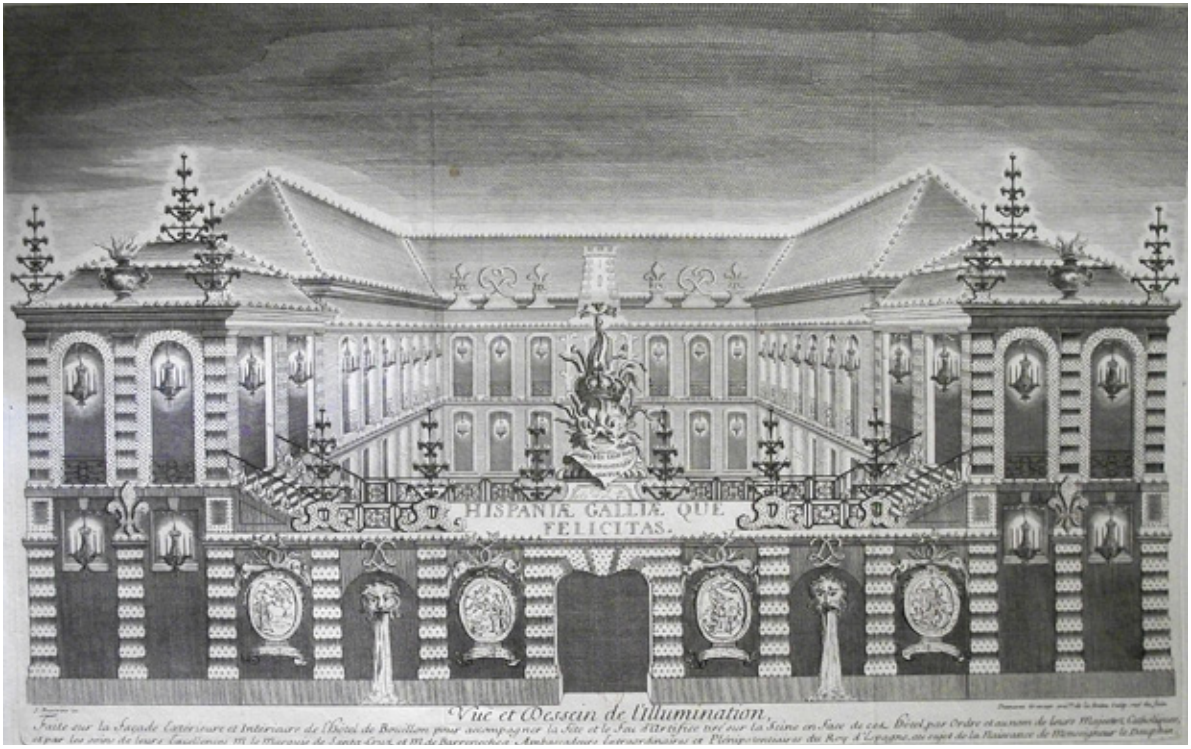


Figura 13. *Vüe et dessien de l'illumination faite sur la façade […] de l'Hotel de Bouillon*, 1730, incisione di Michel Damarne su disegno di Jean-Baptiste-Augustin Beausire degli apparati progettati da Servandoni. Paris, BnF, Rés.QB, Hennin, 8090.





Figure 14-15. Lisbona, palazzo e chiesa *das Necessidades*, facciate, 1745-1747 (foto G. Raggi, 2017).

palazzo della *Ribeira*, che era stato utilizzato per quarant'anni come residenza reale. Era in gioco, dunque, anche l'assegnazione del progetto di ricostruzione del principale palazzo della monarchia. Inizialmente venne attribuita a un architetto portoghese ma, all'inizio del XIX secolo, insoddisfatto del progetto, il reggente affidò l'impresa ai due architetti di formazione bolognese[59].

L'attacco di Carvalho e Negreiros agli architetti-scenografi è durissimo, e culmina nella pagina conclusiva del suo testo, in cui egli scrive:

> «Risulta ugualmente dimostrato che gli abusi praticati in Portogallo - e anche in altre nazioni d'Europa che i moderni chiamano Illuminate, dove, come io stesso ho constatato, si agisce allo stesso modo contro la ragione e l'utilità pubblica - derivano dalla libertà con cui possono dichiararsi Architetti, ed esercitare questa professione, tutti quelli che conoscono un po' il disegno e i cinque ordini di Vignola, come si chiamano comunemente; il risultato è infatti che qualunque intagliatore, o pittore di prospettive, pretende di fare l'Architetto; ed è ben vero che costoro disegnano piante e facciate, e che molti di questi edifici si costruiscono, ma è innegabile che il buon successo di tali opere si deve attribuire al caso»[60].

59. Monterroso de Teixeira 2012.

60. Côrte-Real 2001; Varela Gomes 2004.

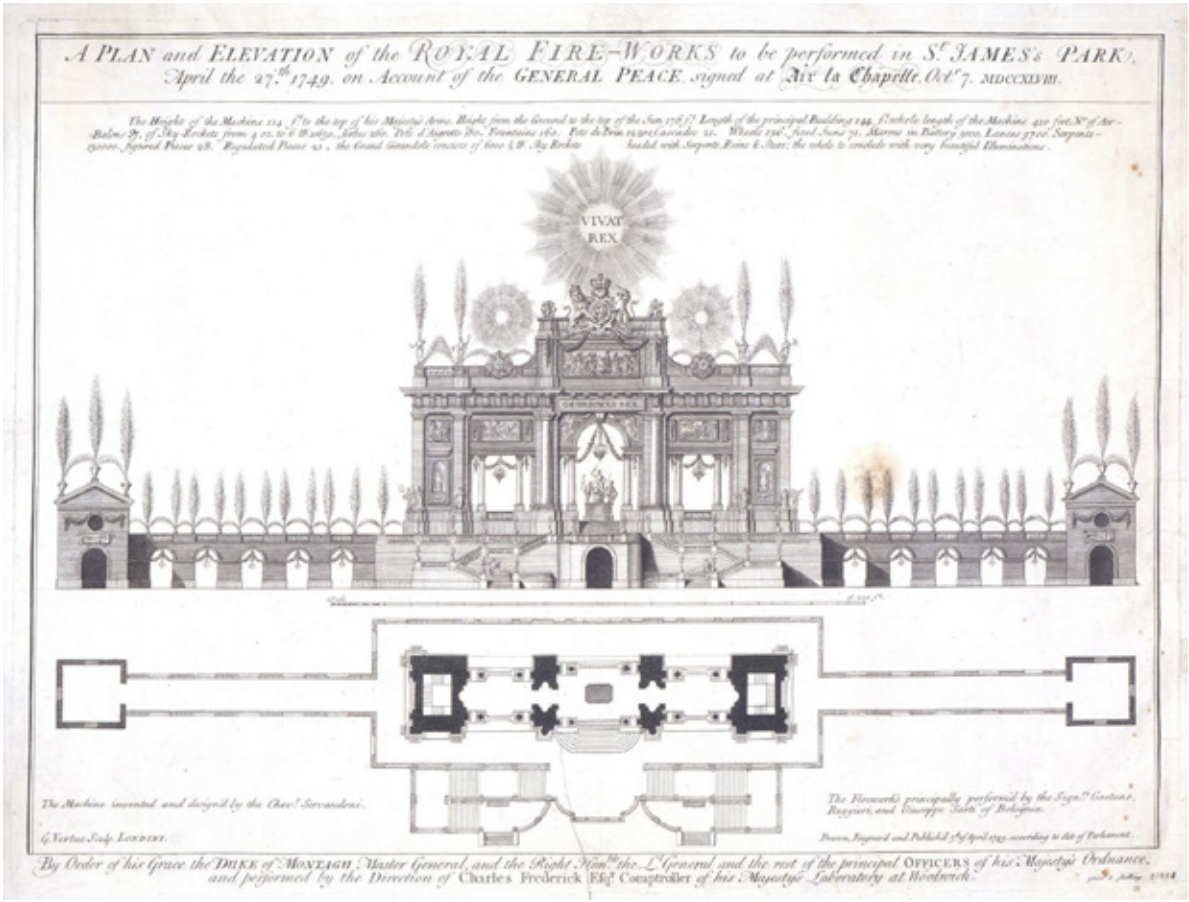


Figura 16. Giovanni Niccolò Servandoni, *A Plan and Elevation of the Royal fire-works to be performed in St James Park*, incisione di George Vertue, 1749.

La tradizione architettonica bolognese si basava sullo stretto connubio tra architettura, quadratura e scenografia e, dalla chiamata in Portogallo di Giovan Carlo Sicinio Galli Bibiena nel 1752, fu la scuola italiana che più influenzò l'architettura portoghese, tanto che José da Costa Silva era considerato un "architetto italiano" e Francesco Saverio Fabri si era formato all'Accademia Clementina. Così, nel periodo in cui l'assunzione della reggenza da parte del principe Giovanni di Braganza cambiava gli equilibri della corte portoghese, si profilava la ripresa del predominio di architetti di origine o formazione italiana o straniera. Nelle pagine precedenti del suo opuscolo, ripercorrendo l'attività architettonica della propria famiglia, José Manuel Carvalho e Negreiros attribuisce il complesso *das Necessidades* a Custodio Vieira e, dopo la morte di questo, a suo padre Eugenio dos Santos e Carvalho, senza mai citare né Giovanni Niccolò Servandoni né Manuel da Maia. Ma tale omissione dev'essere messa in relazione con l'obiettivo polemico dello scritto, e pertanto la ricostruzione che Carvalho e Negreiros propone delle vicende progettuali e costruttive del complesso non si può considerare un resoconto oggettivo. Riconoscere un apporto di Servandoni alla realizzazione del complesso *das Necessidades*, avrebbe infatti contraddetto la tesi di fondo di Carvalho e Negreiros: quella della superiorità della tradizione architettonica portoghese, basata sulla competenza tecnica acquisita in cantiere, rispetto alla formazione accademica, fondata essenzialmente sul disegno, degli architetti-scenografi italiani e francesi. Così, contestualizzato il principale documento utilizzato da parte della critica per negare la partecipazione di Servandoni al progetto del complesso *das Necessidades*, si può tornare ad attribuire a lui l'idea di inquadrare nell'arco centrale del portico della chiesa la fontana con l'obelisco, che si staglia con i suoi giochi d'acqua sullo sfondo maestoso della sponda del Tago. Ancora oggi apprezzabile in tutto il suo impatto visivo, questa scenografica invenzione merita pienamente le parole di Varela Gomes, che, pur negando il contributo di Servadoni ne confermò paradossalmente la presenza, descrivendola come «una delle poche vere prospettive urbane barocche di Lisbona»[61].

61. Varela Gomes 1987, p. 30. Purtroppo la recente costruzione di un grande ospedale nella zona di Alcântara ha, in parte, chiuso questa incantevole vista sull'estuario del Tago.

Bibliografia

Carita 2015 - H. Carita, *José Manuel de Carvalho Negreiros and the Portuguese Civil Architecture of Late 18th Century*, in L. Ferrão, L.M.A.V. Bernardo (a cura di), *Views on the Eighteenth Century Culture*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2015, pp. 151-166.

Côrte-Real 2001 - M.H. Côrte-Real, *O Palácio das Necessidades*, Chaves Ferreiras - Publicações S.A., Lisboa 2001 (I ed. 1983).

De Carvalho 1962 - A. de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, 2 vols., Edição do autor, Lisboa 1960-1962, II, 1962.

Ferrão 1994 - L. Ferrão, *A Real Obra de Nossa Senhora das Necessidades*, Quetzal Editores, Lisboa 1994.

Gritella 1992 - G. Gritella, *Juvarra. L'architettura*, 2 voll., Panini, Modena 1992.

Guidoboni 2014 - F. Guidoboni, *Giovanni Niccolò Servandoni (1695-1766) architetto*, thèse doctoral, sous la direction de A. Antinori e É. Jollet, en cotutelle, Sapienza Università di Roma et Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2014.

Ivaldi 2020 - A.F. Ivaldi, *Memoriabili e sfortunati "fuochi d'allegrezza" a Green Park (1749): una festa reale con grandiosa "macchina" di Jean-Nicolas Sevandoni, "maestri bombardieri italiani e musica di Georg Friedrich Häendel*, in Yordanova, Raggi, Biggi 2020, pp. 445-482.

Lisboa e o Marquês de Pombal 1982 - *Lisboa e o Marquês de Pombal (1782-1982)*, catalogo della mostra (Lisbona, Museus Municipais, 1982), 3 voll., Museus Municipais de Lisboa, Lisboa 1982.

Machado 1922 - C.V. Machado, *Collecção de memórias, relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal,* Imprensa da Universidade, Coimbra 1922 (I ed. 1823).

Merlotti 2008 - A. Merlotti, *Lo stemma, il rango e la memoria del "cavaliere don Filippo Juvarra, architetto*, in C. Ruggero (a cura di), *La forma del pensiero. Filippo Juvarra: la costruzione del ricordo attraverso la celebrazione della memoria*, Campisano, Roma 2008, pp. 89-109.

Milizia 1771 - F. Milizia, *Vies des architectes anciens et modernes [...] traduites de l'italien et enrichies de notes historiques et critiques par M. Pingeron*, Jombert, Paris 1771.

Monterroso de Teixeira 2012 - J. Monterroso de Teixeira, *José da Costa Silva, 1714-1819 e a receção do Neoclassicismo em Portugal: a clivagem de discurso e a prática arquitetónica*, tesi di dottorato, Universidade Autónoma de Lisboa, 2012.

Pinto Ferreira 1945 - J.A. Pinto Ferreira, *Correspondência de D. João V e D. Bárbara de Bragança rainha de Espanha (1746-1747),* Liv. Gonçalves, Coimbra 1945.

Porticelli *et alii* 2020 - F. Porticelli, C. Roggero, C. Devoti, G. Mola di Nomaglio (a cura di), *Filippo Juvarra regista di Corti e Capitali dalla Sicilia al Piemonte all'Europa*, Centro Studi Piemontesi, Torino 2020.

Purchas 1994 - A. Purchas, *Maurice-Louis Jolivet's Drawings at West Wycombe Park*, «Architectural History», XXXVII (1994), pp. 68-79.

Raggi 2004 - G. Raggi, *Architetture dell'inganno - Arquitecturas do engano*, tesi di dottorato, Universidade de Lisboa - Università degli Studi di Bologna, 2004.

Raggi 2017a - G. Raggi, *Dalla scuola romana di Carlo Fontana ai circuiti europei dei Galli Bibiena: architetti italiani in Por-*

togallo nel XVIII secolo, in «Estudos Italianos em Portugal», XII (2017), pp. 295-321.

Raggi 2017b - G. Raggi, *Filippo Juvarra in Portogallo: documenti inediti per i progetti di Lisbona e Mafra*, in «ArcHistoR», IV (2017), 7, pp. 33-71.

Raggi 2017c - G. Raggi, *L'effervescenza culturale del regno di Giovanni V di Portogallo (1707-1728): una visione controcorrente*, in J. Martínez Millán, F. Labrador Arroyo, F.M. Valido-Viegas de Paula-Soares (a cura di), *¿Decadencia o reconfiguración? Las Monarquías de España y Portugal en el cambio de siglo (1640-1724)*, Ediciones Polifemo, Madrid 2017, pp. 317-337.

Raggi 2018 - G. Raggi, *Trasformare la cultura di corte: La regina Maria Anna d'Asburgo e l'introduzione dell'opera italiana in Portogallo*, in «Revista Portuguesa de Musicologia», V (2018), 1, pp. 18-38.

Raggi 2020a - G. Raggi, *Filippo Juvarra, Domenico Scarlatti e la corte della regina di Portogallo: politiche teatrali tra Lisbona e Torino*, in Porticelli *et alii* 2020, pp. 374-378.

Raggi 2020b - G. Raggi, *I teatri regi in Portogallo e il palco reale dell'Ópera do Tejo come spazialità del femminile (1708-1755)*, in Yordanova, Raggi, Biggi 2020, pp. 49-92.

Raggi 2020c - G. Raggi, *Il viaggio in Portogallo di Filippo Juvarra e la concezione di Lisbona occidentale*, in Porticelli *et alii* 2020, pp. 405-408.

Raggi 2021 - G. Raggi, *O projeto de D. João V. Lisboa ocidental, Mafra e o urbanismo cenográfico de Filippo Juvarra*, Caleidoscópio, Lisboa 2021.

Raggi, Carneiro 2021 - G. Raggi, L. Soares Carneiro, *Filippo Juvarra, Domenico Scarlatti e il ruolo delle donne nella promozione dell'opera in Portogallo*, Artemide, Roma 2021.

Rimondini, Samoggia 1979 - G. Rimondini, L. Samoggia, *Francesco Saverio Fabri architetto (Medicina 1761-Lisbona 1817): formazione e opere in Italia e in Portogallo*, Comitato Ricerche Medicinesi, Medicina 1979.

Sancho 1991 - J.L. Sancho, *Ferdinando Fuga, Nicola Salvi y Luigi Vanvitelli: el Palacio Real de Madrid y sus escaleras principales*, in «Storia dell'arte», 1991, 72, pp. 251-290.

Varela Gomes 1987 - P. Varela Gomes, *O essencial sobre a arquitectura barroca em Portugal*, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa 1987.

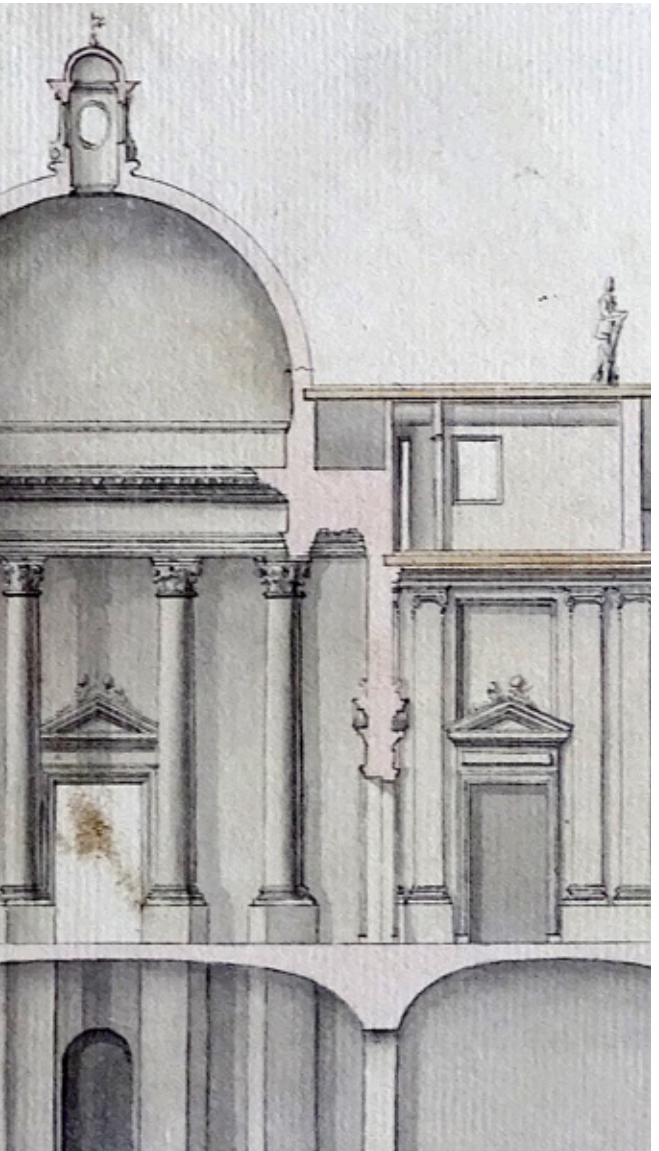
Varela Gomes 1988 - P. Varela Gomes, *A cultura arquitectónica e artística em Portugal no século XVIII*, Editorial Caminho, Lisboa 1988.

Varela Gomes 2004 - P. Varela Gomes, *Costa e Silva, Carvalho Negreiros e a cidade pós-pombalina*, in «Monumentos», 2004, 21, pp. 131-141.

Yordanova, Raggi, Biggi 2020 - I. Yordanova, G. Raggi, M.I. Biggi (a cura di), *Theater spaces for music in 18th century Europe*, Hollitzer, Wien 2020.

ArcHistoR EXTRA

a cura di Aloisio Antinori,
Francesco Guidoboni,
Tommaso Manfredi



Servandoni en Angleterre. Dessins pour un pavillon palladien jamais réalisé pour Sir Francis Dashwood à West Wycombe Park

Clare Hornsby
(British School at Rome)

Cet article examine un groupe de dessins inédits pour un pavillon palladien non réalisé destiné à Sir Francis Dashwood à West Wycombe Park, sa maison de campagne, attribués à Giovanni Niccolò Servandoni. Inscrits dans le contexte du séjour anglais de l'artiste (1747–1751), ces dessins témoignent de son insertion dans les réseaux de commanditaires liés à George Bubb Dodington et au cercle du prince de Galles, ainsi que de sa capacité à adapter son langage architectural au goût britannique. Les projets, inspirés de la Villa Rotonda de Palladio mais réinterprétés avec des accents français et baroques, sont mis en regard de modèles contemporains tels que Mereworth Castle et Chiswick House, révélant une synthèse originale entre tradition palladienne et culture architecturale continentale. L'analyse stylistique et typologique, appuyée sur des comparaisons avec des œuvres réalisées en France, au Portugal et en Belgique, permet de confirmer l'attribution à Servandoni et d'écarter celle à Maurice-Louis Jolivet. Les dessins révèlent également des solutions distributives propres à la maison de plaisance ainsi que des références à l'architecture éphémère, notamment le pavillon festif de Lisbonne. Bien que non réalisés, ils documentent un épisode significatif de l'activité architecturale anglaise de Servandoni et son rôle de médiateur culturel dans l'Europe du XVIII[e] siècle.

*GIOVANNI NICCOLÒ SERVANDONI (1695-1766).
UN ARCHITETTO COSMOPOLITA ALL'ALBA
DELL'ILLUMINISMO*

www.archistor.unirc.it

ArcHistoR EXTRA 15 (2025) ISSN 2384-8898
Supplemento di ArcHistoR 20/2023 ISBN 978-88-85479-14-2
DOI:10.14633/AHR464

Servandoni in England. Drawings for an Unexecuted Palladian Pavilion for Sir Francis Dashwood at West Wycombe Park

Clare Hornsby

Servandoni in England, 1747-1751

The second visit of Jean-Nicolas Servandoni to England in 1747 is better documented than is his first in the 1720s. His arrival in London came at a time in his career when his position in Paris was less secure than it had been earlier; he had been replaced at the *Opéra* as set designer and then as *Premier Peintre Décorateur* by François Boucher, while in architecture his major work on the facade of the church of Saint Sulpice was paused after the completion of the first two levels in June 1745. Hence, he was looking elsewhere for commissions and travelled to Lisbon[1]. While executing other projects there, he made contact with the wealthy group of traders known as the English Factory – dealers between England and Portugal, primarily in wines and spirits – who commissioned him to design a festival hall in loyal celebration of the victory of the Hanoverian monarchy over the Stuart pretenders at the battle of Culloden in Scotland in 1745[2]. Not only would this event bring him in contact with wealthy and powerful Englishmen, but also as we shall see, his design was influential on the drawings under discussion in this essay.

1. Dates in his career at this time come from GUIDOBONI 2014, pp. 392-395.
2. See *An exact Account* 1746.

From Lisbon, he arrived in London in early 1747 and began to produce designs for Covent Garden Theatre, then flourishing under the management of John Rich[3]. At this time he must have come into contact with George "Bubb" Dodington, theatre-loving politician and socialite, a vastly wealthy landowner and close friend of Frederick, Prince of Wales. Dodington was a tireless networker and was to introduce Servandoni to the Prince, to Sir Francis Dashwood and to Charles Frederick, all of whom would be his patrons during his stay in England[4].

A connection made during his first London period probably brought Servandoni to the attention of Dodington. The young Servandoni had worked as decorative painter at a house on the Burlington Estate in 1722-1723 where both Colen Campbell − the major figure in the spread of Palladian architecture in England − and his pupil Roger Morris, Servandoni's exact contemporary, were employed[5]. In the 1730s and 1740s, Dodington used the services of Morris for the design of his town house in Pall Mall and to continue work at Eastbury, his country house in Dorset, originally designed by John Vanbrugh[6]. Morris then began refurbishment work at Dodington's Hammersmith villa, a programme which was taken over after his death in early 1749 by Servandoni; the project was later published in *Vitruvius Britannicus*[7]. It would have been a logical step for the politician to call on the services of a renowned Continental artist who was already familiar with a network of architects in London; and to recommend him to his social and political circle.

That circle included Sir Charles Frederick who, as Master of the Ordnance, was the government official responsible for weaponry and gunpowder. The commission for Servandoni's famous Green Park Fireworks to celebrate the peace of Aix-la-Chapelle in 1748 came from Frederick, who was Dodington's erstwhile landlord and closest neighbour in the stretch of villas along the bank of the Thames at Hammersmith, to the west of London[8]. The social and political connections of Dodington and Dashwood are well-known as is Servandoni's place in their network; there are mentions in the Dodington journals of dinners at the Hammersmith villa which included Dashwood and Servandoni

3. London, British Museum, Dept. of Manuscripts, Covent Garden Accounts 1747-1749, Eg. 2268, f. 142; Eg. 2269, f. 78.

4. On Dodington see Hanham 2004, all caps. There are many letters with Marchese Abate Niccolini see Firenze, Archivio Niccolini, ANC, Fondo antico, 277, ins. 15, 00-23; Carswell 1965, all caps. On Prince Frederick see Vivian 2006, all caps.

5. Guidoboni 2014, vol. 1, pp. 23-26. Colvin 1978, p. 707 notes that Morris was working on no. 30; Servandoni was employed at no. 34.

6. See Whistler 1948.

7. *Vitruvius Britannicus*, vol. IV, plates 26-29 (Badeslade 1739); for the work at this house, known as La Trappe see Hornsby 1991; Hornsby 2018. For Morris's work see Parissien 1989; Connor 1984.

8. Lysons 1795. For the Fireworks see *A Description of the Machine* 1749.

as guests. Given the role that Dodington undertook as cultural mentor and artistic middleman for Frederick, Prince of Wales, to whom he recommended Servandoni to make drawings, the existence of a suite of drawings in Servandoni's hand for Dashwood at his country house is wholly explicable[9].

Servandoni was based in London until May of 1751 when he returned to Paris[10]. The death of Prince Frederick changed matters politically for Dodington and Dashwood and inevitably brought to an end any hope of further royal patronage for Servandoni. However, he left behind him not only the magnificent sculpture gallery at Hammersmith, an innovative design for England at that time, but also significant work at West Wycombe for Sir Francis Dashwood.

Sir Francis Dashwood and West Wycombe Park

Sir Francis Dashwood inherited the baronetcy and the estate of West Wycombe Park aged 16 in 1724 and then began the standard Grand Tour of the continent, spending several years in Italy on two occasions[11]. His mercantile connections also led him to travel to Russia, of which journey, unusual for the period, he kept a journal; and also to the Ottoman Empire. He founded a club in London, the Divan Club, for those who had undertaken that voyage[12]. Dashwood enjoyed a wide yet homogenous circle of social connections including many of whom, like him, were returned Grand Tourists and he had aristocratic and wealthy family connections. These factors provided the ideal context for him to develop sophisticated tastes in the arts and architecture and to undertake the work of remodelling, refurbishment and new building at West Wycombe from the 1740s onwards[13].

A drawing at West Wycombe, dated 1739, most probably by Sir Francis himself, would have been a first proposal for a classicising renovation of the existing north front[14]. However, as Giles Worsley

9. Wyndham 1785, p. 87.

10. See MS letter 29 November 1752 Paris, Institut Néerlandais, 1976-A.522-524 in Guidoboni 2014, vol. 2, p. cxxxix.

11. See Kelly 2020.

12. For Dashwood see first Ingamells 1997 and *Sedgwick's History of Parliament,* Members 1715-1754 | History of Parliament Online. For his social and artistic connections including the Divan Club and the more famous Dilettanti see Kelly 2009, all caps. For West Wycombe rebuilding see Worsley 1990; Worsley 1995, pp. 223, 258. See also Purchas 1992.

13. Dashwood sat as an independent M.P. in the House of Commons; he had strong Tory connections including his cousin Sir James Dashwood at nearby Kirtlington Park; he was an able politician and legislator as well as an avid entertainer, unafraid of social notoriety. He was, in sum, a man of many parts and many contradictions. For his political career see Kemp 1967, all caps.

14. One of three in the same amateur hand, see Hornsby 2020b, also WW2 and WW3 are now given to Dashwood. John Donowell, to whom the facade designs are erroneously assigned by the editors of *Vitruvius Britannicus*, vol. V, pls. 47-49

has explained, the 1740s were largely empty years for building in England due to difficult economic circumstances resulting from the War of the Austrian Succession which involved most of Europe[15]; no doubt Dashwood's business interests suffered at this time. After the Peace of Aix-la-Chapelle in 1748 there was a revival of energy in the markets and consequently building activity revived along with it. Dashwood's second Italian tour ended in 1741 and work at West Wycombe can be assumed to have begun in earnest after this date[16].

Meanwhile John Fane, Earl of Westmorland, maternal uncle and guardian of Dashwood since boyhood, was finishing a second phase of building at his country house in Kent. Fane had employed Colen Campbell to build Mereworth Castle for him, completed around 1723[17]. Roger Morris was almost certainly the architect of the second phase, designing the two pavilions that flank the Mereworth's rotunda, and also the parish church[18]. Morris is also named as the designer of the east portico at West Wycombe which is almost identical to the Mereworth pavilion facades[19]. The building history of West Wycombe is complicated and uncertain[20]; several different architects were involved, among them Servandoni, who can most probably be credited with the highly unusual design for the south front double portico (fig. 1), so reminiscent of his famous facade at the church of Saint Sulpice, as well as recalling the example of Palladio's Palazzo Chiericati[21]. It is executed in wood and plaster rather than stone; thus, in its fabric and materials, it is very similar to his exactly contemporary 1749 Green Park fireworks structure.

The rotunda design of the villa at Mereworth, alongside comparable examples in the many books on architecture and architectural theory − including several editions of Palladio's *Quattro libri* − on the shelves in West Wycombe's library, provided the context for the execution of Servandoni's Palladian-inspired drawings presented here.

(White 1771), is connected with work at the house as foreman or executant architect during the years 1755-64 only.

15. Worsley 1991.

16. Worsley 1990, pp. 112-114. For the building history and account of the architectural drawings see Hornsby 2020, all caps. https://doi.org/10.17658/ACH/WWE518

17. See below section III for the Mereworth design and Palladianism in England.

18. For Morris see Parissien 1989.

19. Parissien 1989, p. 110 and Hornsby 2020b, cat. no. WW16, also WW17.

20. In general, see Knox 2001; Kelly 2009; Worsley 1990; Worsley 1995; Hornsby 2020, note 16.

21. Worsley 1986.



Figure 1. South Front, West Wycombe Park, Buckinghamshire, c. 1750 (photo C. Hornsby, 2020).

Palladianism in England: Drawings for Centrally-planned Villas

The history of the use of the Palladian style in England, from the time of Inigo Jones through the ascendancy of Christopher Wren, Nicholas Hawksmoor and Thomas Archer to its flourishing under the patronage of Lord Burlington and exemplified by his Chiswick villa, is a complex narrative, the examination of which has attracted many scholars[22]. Most pertinent to our discussion is Giles Worsley's successful attempt to bury the hard stylistic boundaries that earlier writers had erected between the Baroque, the neo-Palladian and the neo-classical. He noted that the heritage of the classical world, transmitted by theorists and by the new, more archaeological, approach to the drawing of ancient remains adopted by learned societies as the century advanced, was consistently used as the pre-eminent source material by architects[23]. Despite certain formal and conceptual trends being more evident than others at various times, the connecting factor in the best work across the long 18th century was the desire for a visible architectural coherence with classical practice.

Rudolf Wittkower made the important point, however, that despite wholehearted commitment to classical academic theory, as evinced for example by Lord Burlington's admiration of Palladio and Scamozzi, English neo-classical architecture lacks the plasticity of form that characterises the work of Italian renaissance and post-renaissance masters[24]. Indeed, in English and British architecture, the overall surface has always been a dominant concern from the late mediaeval period onward; despite marked exceptions such as in Inigo Jones's work, there was a tendency to turn architectonic forms into pattern. Later, the stylistic eclecticism of British public architecture in the 19th century further tore at the connecting threads linking contemporary practice to the authentic deployment of the vocabulary of the classical past.

This essay's focus is on an unexecuted group of drawings for centrally-planned villas inspired by Palladio's Villa Rotonda. As shown above, Mereworth Castle, designed by Campbell and ready in 1723, was the earliest of the English "rotondas" to be constructed in the 18th century[25] (fig. 2). Of the group, only this house in Kent and Chiswick House, located in the west London suburbs and finished

22. Most helpful to this investigation are Worsley 1995; Harris 1994; Sicca 1980, p. 39; Hewlings 1995.

23. Worsley 1995, Prologue; for the new archaeology, in which Sir Francis was involved through the Society of Dilettanti, see Kelly 2009, pp. 91-207.

24. Wittkower 1974, p. 174.

25. The idea of putting together the plans of these villas comes from Stroud 1948, pp. 728-731. Not illustrated here but highly relevant is Scamozzi's Rocca Pisana.

in 1725, still stand; Nuthall Temple in the Midlands and Foot's Cray, also in Kent, created in the 1750s, were both demolished in the 20th century[26].

It has commonly been thought that it was Lord Burlington who "brought back" true Palladianism to England when he visited Vicenza on his second Grand Tour in 1719. But in reality the influences for a new wave of Palladian influence came earlier and from a variety of sources including architectural theory, prints and drawings as well as by direct observation[27]; also, the pure antique example was never far away[28]. The Chiswick villa, where Burlington acted as both patron and architect, is an inspired amalgam of elements from Palladio, Scamozzi and ancient Rome, with necessary adaptations for the English climate. The later houses drew on Chiswick, and on Mereworth, for inspiration; the prestigious example of Burlington − the renowned "Apollo of the Arts" − was no doubt the most significant factor in the decision of the later architects and their clients to use a rotunda model[29].

John Harris was of the opinion that Burlington had initially rejected a rotunda design offered to him by Campbell in 1720 and that it was then taken up, second-hand, by Fane for Mereworth[30]. Be that as it may, unlike the highly praised Chiswick House, Mereworth is usually seen by writers as a mere 'copy' of Palladio; indeed the underlying theme of most commentary on the design is that it is derivative and therefore it is weak[31]. This critical narrative also existed in the 18th century, but for different reasons, as at that time artistic xenophobia was a potent popular current[32]. However, it is

26. On the other houses see Harris 2012, pp. 77-86; Colvin, Harris 1997, pp. 1-8.

27. As listed by Harris 1994, note 22, p. 15; they included the theoretical drawings of James Smith, a crypto-Catholic architect who was in Italy in the late 17th century from his native Scotland, as noted by Colvin 2008, p. 950. Smith taught Campbell and thence the Palladian current came to Burlington who, as both patron and architect, was rich and powerful enough to bring to birth a pure style of architecture with the collaboration of William Kent. His acquisition of Palladio drawings in the collections of Inigo Jones is key to the revival, as was the translation of the *Quattro Libri* by Giacomo Leoni in 1715 (Leoni 1715).

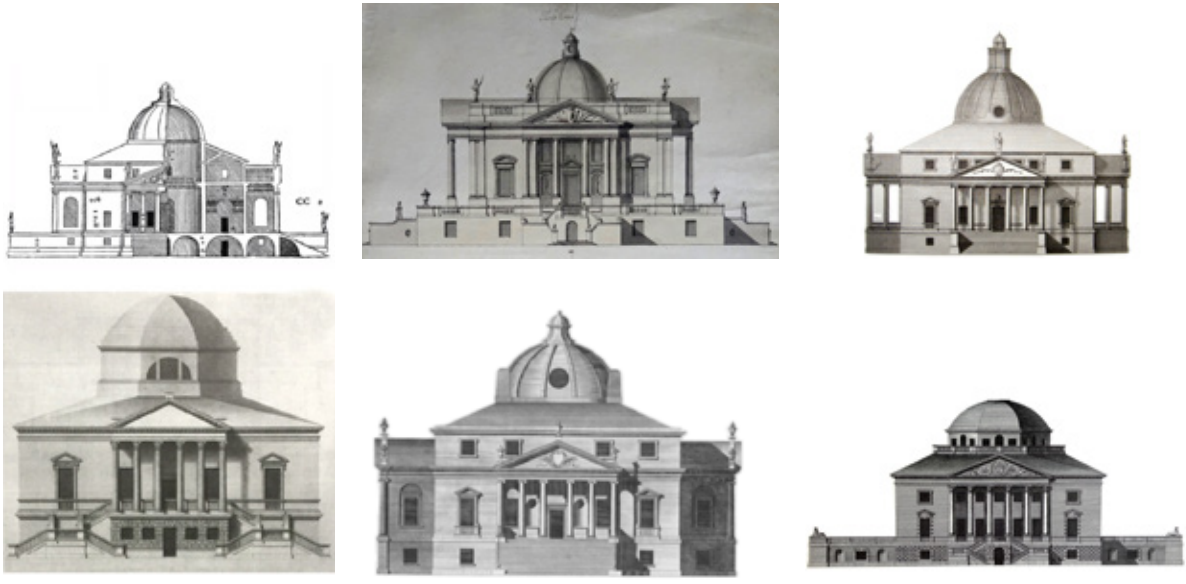
28. See discussions in Sicca 1986; Hewlings 1995.

29. In the words of the writer Horace Walpole. The house at Foot's Cray was built by a close neighbour of Fane at Mereworth.

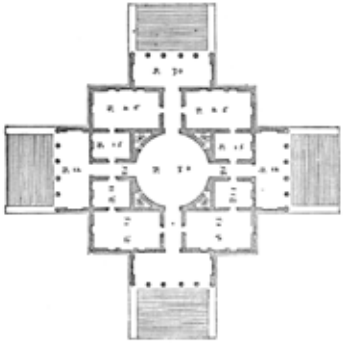
30. Harris 1994, cat. 31, p. 133.

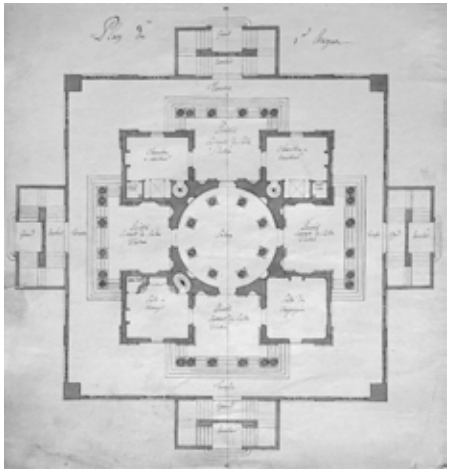
31. Girouard 1966; Harris 1994.

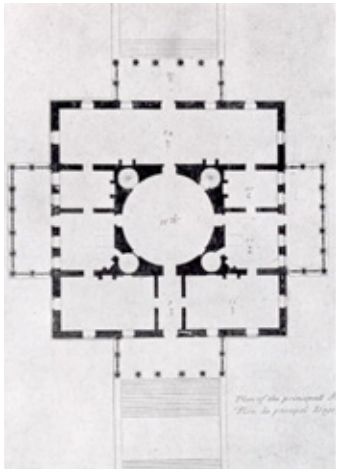
32. Hogarth and the St Martin's Lane Academy aggressively asserted the role of British art to counter the continental current; see Bignamini 1988, all caps. A satirical print made at the time of the Green park fireworks, mocked the Palladian derivation of Servandoni design: «This grand Machine so fine and brave/In great Palladio you have/From thence his plan the Italian drew/Made a fair sketch and called it new», *The grand whim for posterity to laugh at,* published by T Fox, London 1749.

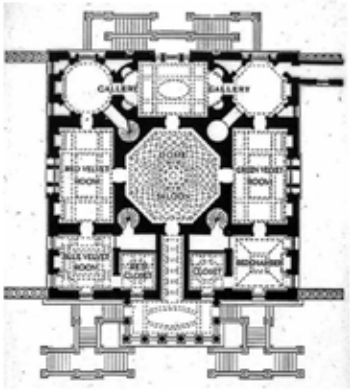


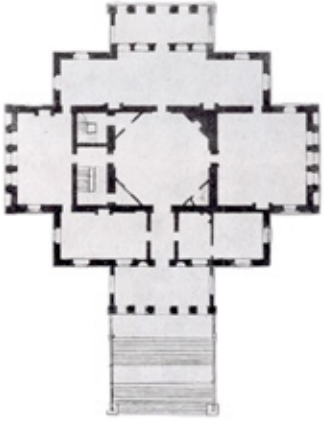
On this page and the next, figures 2a-b. Comparative elevations and plans of British eighteenth-century domed villas with those of Palladio's Villa Rotonda (left to right): Andrea Palladio, Villa Capra, 1567-1685 (PALLADIO 1570, p. 19); Giovanni Niccolò Servandoni, West Wycombe, 1747-1751 (see fig. 3); Colin Campbell, Mereworth 1720-1723 (CAMPBELL 1725, pl. 36-37); Lord Burlington, Chiswick, 1720-1725 (KENT 1727, pl. 71); Daniel Garrett, Foots Cray, 1753-1755 (WOOLFE, GANDON 1767, pls. 8,10); Thomas Wright, Nuthall, 1754-1757 (WOOLFE, GANDON 1767, pls. 56-57).

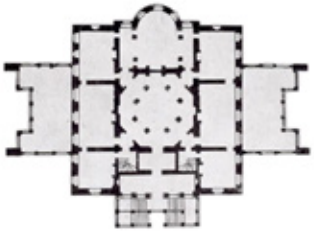







GALLERY
GALLERY
RED VELVET ROOM
GREEN VELVET ROOM
BLUE VELVET ROOM
RED CLOSET
BLUE CLOSET
BEDCHAMBER





more helpful to see all these houses as explorations of the Palladian Villa Rotonda exemplar; they show a desire to experiment with geometric forms and with symmetry and proportion, in deference to the superiority of the Italian style, which was closer to the *fons et origo* of the classical past that any home-grown example might have been. Dashwood, after his long travels in Italy, influenced by his immersion in architectural books and by the example of his uncle at Mereworth, was the ideal patron to whom a rotunda project could be proposed. It is likely that the financial vicissitudes of the 1740s mentioned above restrained Dashwood's ambition; sadly he did not attempt to emulate his uncle and commission Servandoni to design and build a Palladian villa in Buckinghamshire.

The Dashwood Villa Drawings

Three elegant and accomplished drawings (figs. 3-5) and two others, less finished but in the same hand, that show a centrally-planned structure with linking corridor (figs. 6-7), are clearly proposals for new buildings, unrelated to the main West Wycombe house alterations as executed[33]. There are many identical features in these drawings to those found in earlier work in Paris and in work done for patrons in Belgium in the late 1750s and 60s after Servandoni's departure from England. A comparison can be made with a design for a garden facade proposed for the Duc de Bouillon's country house, the Chateau de Navarre, seen in a presentation drawing signed and dated 1744 by Servandoni, now in the Metropolitan Museum of Art New York[34]. Identical features are also evident in drawings for the staircase at the house of the Cardinal d'Auvergne in Paris[35].

During his time in England, Servandoni would have visited the house of Dashwood's uncle at Mereworth or seen its design in volume III of *Vitruvius Britannicus*, published by the architect of Mereworth, Colen Campbell in 1725, a copy of which was in Sir Francis's library. Servandoni's villa is not a "copy" of Palladio's Villa Rotonda; compared to Mereworth, it has a more elaborate solution for the attic storey, which hides the base of the dome and includes balustraded sections and corner statues on plinths (fig. 3). This horizontalising element recalls the vocabulary and spatial rhythm established in the interior design work at Dodington's Hammersmith villa being built at this time[36]

33. For these drawings as part of the West Wycombe collection see Hornsby 2020b.

34. Pons 1995.

35. See Guidoboni 2014, vol. 1, p. 123, figs. 135-136.

36. Hornsby 1991, n. 7.

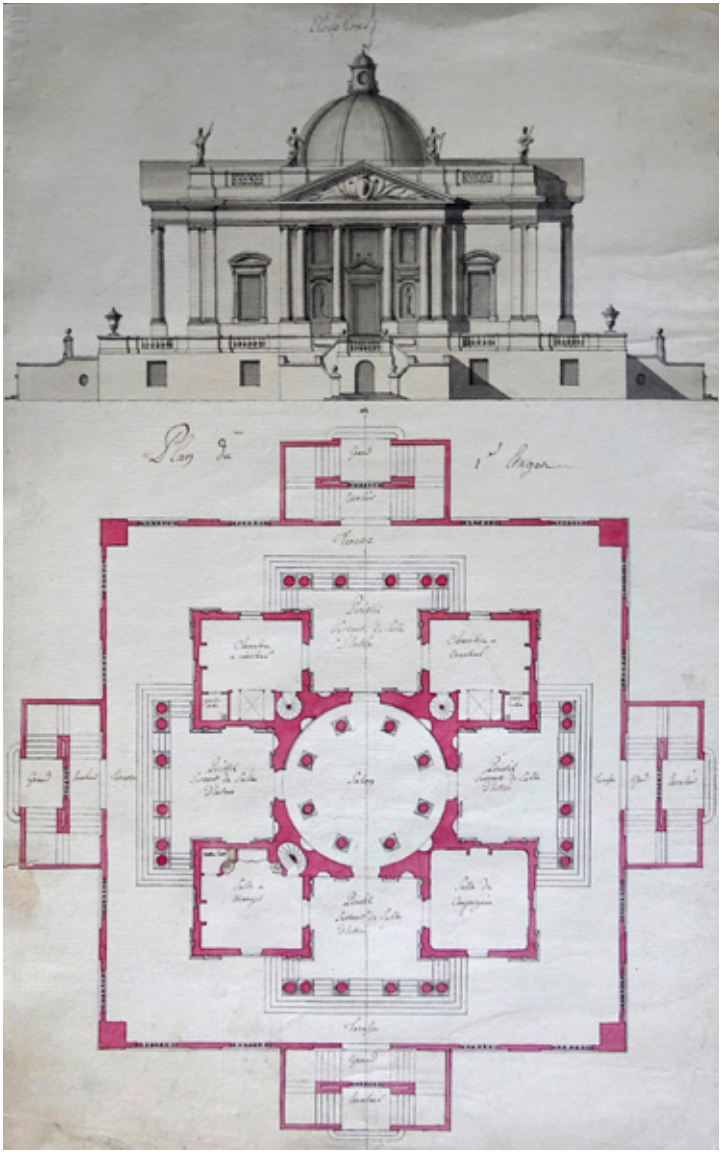


Figure 3. Giovanni Niccolò Servandoni (attr.), villa: elevation and plan of principal floor, c. 1747-1751, Pen, ink and grey and red wash on paper, overall height: 48 cm, overall width: 30 cm. Inscription above: Elevations, below: Plan du ler Etage all the rooms named in French, line marked A...B runs through the plan vertically, referring to section drawing, fig. 4. PMC Catalogue Number WW41 (Purchas 1994, cat. 5), Witt library photo no. 941/18 (32). Photo C. Hornsby 2020; with the generous permission of Sir Edward Dashwood, Bt.

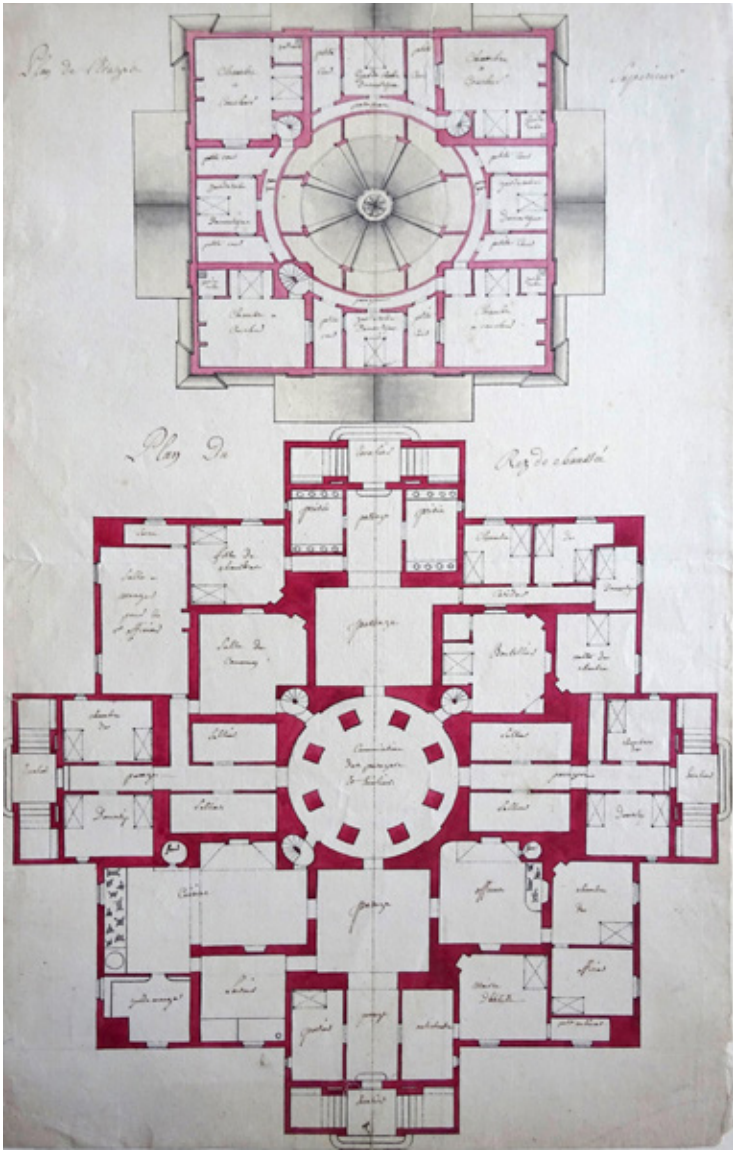


Figure 4. Giovanni Niccolò Servandoni (attr.), villa: plans of attic and basement floors, c. 1747-1751, pen, ink and grey and red wash on paper. Inscription: Plan de l'Etage Superieur / Plan Du Rez de chaussée, all the rooms named in French. PMC Catalogue Number WW42 (Purchas 1994, cat. 4). Witt library photo no. 941/18 (34). Photo C. Hornsby 2020; with the generous permission of Sir Edward Dashwood, Bt.

and looks forward to French neo-classical variations, for example Jacques-Ange Gabriel at the Petit Trianon in 1762 and Claude-Nicolas Ledoux at Louveciennes in 1770[37].

The interior disposition of rooms, as seen in the plans (figs. 3-4), show an arrangement that would be typical of a "maison de plaisance" in the French manner, with reception rooms and a large portion of the interior space given to servants' quarters, kitchens and store-rooms. In the attic storey, the plan reveals what would have been inconveniently proportioned guest bedrooms, such as those which were built at Mereworth[38]. The architect included the earl's coronet in the tympanum (seen in fig. 3) as a nod to the ennoblement of Mereworth's owner who had succeeded to his brother as Earl of Westmorland and 10th Baron Le Despencer in 1737[39]; Dashwood himself was to inherit the latter title in 1762.

The size of the Dashwood villa, including the steps, is a square of 120 feet, whereas Mereworth is 120 feet not including the steps, which are present only on two sides; that building has only one axis as opposed to two at the Villa Rotonda; Mereworth's plan was no doubt dictated by its situation in a valley, surrounded by a moat. The bi-axial plan of Palladio is followed by Servandoni[40]. The internal screen of Corinthian columns on high, attached plinths in the Dashwood villa (fig. 5) is like neither Palladio at Villa Rotonda nor Campbell at Mereworth. It is, however, remarkably reminiscent of the interior design of the festival hall made by Servandoni in Lisbon in 1746 commissioned by the English Factory[41]. That domed pavilion structure also included a circular screen, using Ionic rather than Corinthian columns.

The two pencil drawings of a smaller, centrally-planned pavilion (figs. 6-7) are rather mysterious since the structure appears to have no entrance, but rather is connected by a link passage on the ground floor to another building, not shown in the design. The lower floor has service rooms with one bedroom and one "cabinet ou bibliotheque" while the upper is made up of bedrooms with one "salle de compagnie". This would suggest that it is a smaller guest wing, attached to or related to a larger, principal villa. Again, this would be congruent with use as a park pavilion. The centralised plan includes a wide spiral staircase on the upper floor that could have led to a terrace on the roof.

These designs, particularly the set of three (figs. 3-6), were likely to have been created as presentation drawings by Servandoni while working for Dashwood's closest friend and mentor

37. Kalnein 1972, ills 268, 275.

38. Tipping 1920, pp. 876-883.

39. See *Sedgwick's History of Parliament,* cit., note 12.

40. See *Vitruvius Britannicus,* vol III, page 8 (Campbell 1725), for measurements and plates 35-38. Sicca 1980, all caps, p. 60 measures the axes to the exterior walls only; Mereworth is larger than the Villa Rotonda.

41. See above, note 3; no drawings exist but there is a long detailed description.

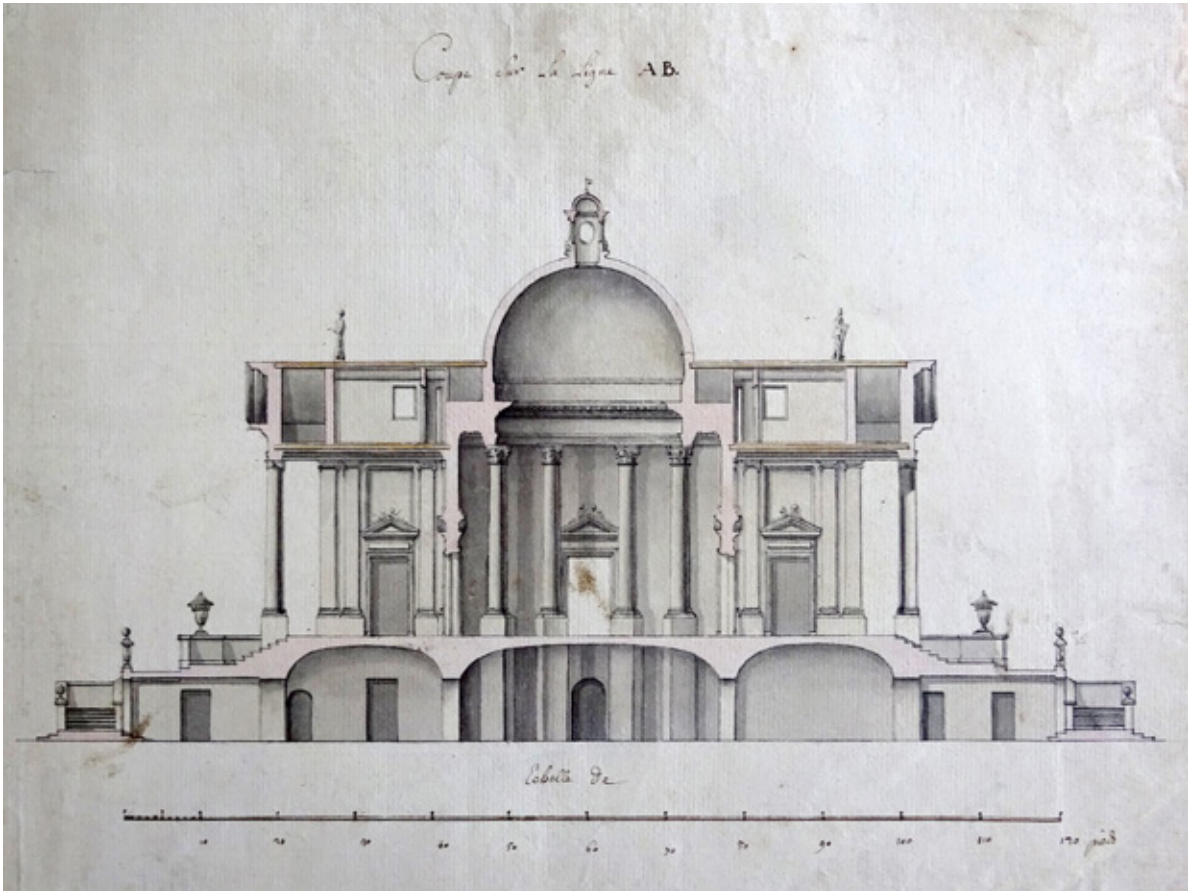


Figure 5. Giovanni Niccolò Servandoni (attr.), villa: section, c. 1747-1751, pen, ink and grey and red wash on paper, overall height: 25 cm, overall width: 32 cm. Inscription: Coupe Sur la ligne AB. / Echelle de; scale to 120 pieds. PMC Catalogue Number WW43 (Purchas 1994, cat. 6), Witt library photo 941/18 (38). Photo C. Hornsby 2020; with the generous permission of Sir Edward Dashwood, Bt..

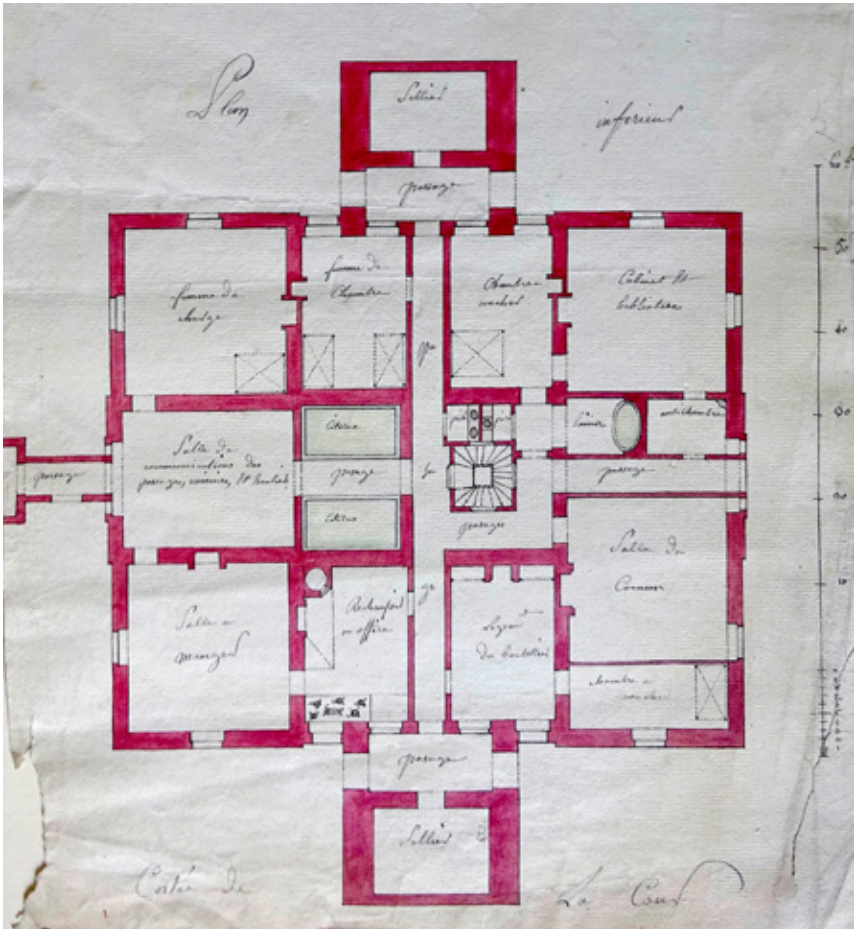


Figure 6. Giovanni Niccolò Servandoni (attr.), Square villa: plan of the basement floor, c. 1747-1751, Pen, ink and colour wash on paper, overall height: 43.5 cm, overall width: 27 cm. Inscription: Plan Inferieur / Costes de la Cour, rooms named in French; vertical scale to 60 feet. PMC Catalogue Number WW44 (PURCHAS 1994, all caps, cat. 7), Witt Library photo 941/18(36). Photo C. Hornsby 2020; with the generous permission of Sir Edward Dashwood, Bt.

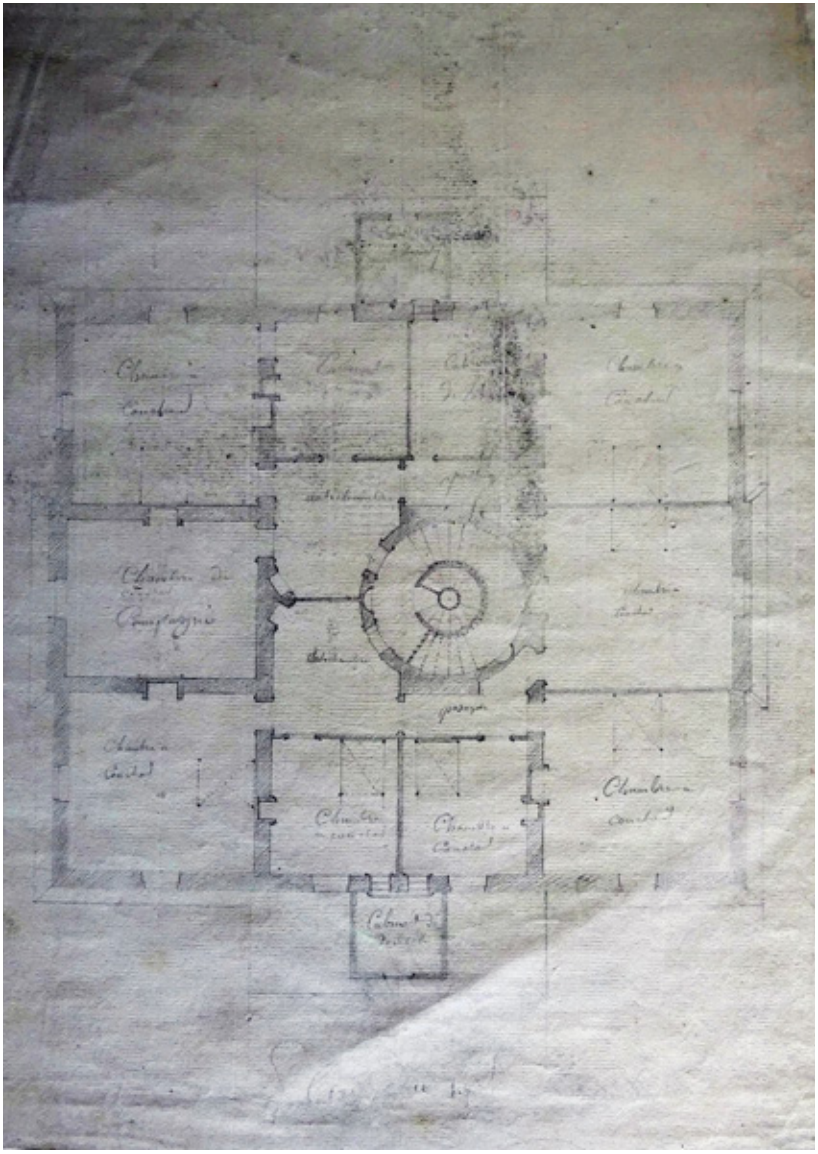


Figure 7. Square villa: plan of the bedroom floor, c.1747-1751, pencil on paper, overall height: 44 cm, overall width: 27.3 cm. Inscription: Plan du ler Etage and Cour; rooms named in French. PMC Catalogue Number WW45 (Purchas 1994, cat. 8), Witt library photo 941/18(30). Photo C. Hornsby 2020; with the generous permission of Sir Edward Dashwood, Bt.

Dodington, made to show off his skills and his architectural sophistication; it is significant that there is an earl's coronet depicted in the tympanum of the facade, recognising the ennoblement of Dashwood's uncle, John Fane. The tight patronage circle that connects these men with Servandoni and his work in England enables a clarification of the issue of the attribution of these drawings.

In the West Wycombe collection there is an estate map in very poor condition that displays a naïve and unskilled drawing style; it includes a cartouche bearing the name "Morise Lewis Jolivet". Building on this slender evidence alone, the authorship of a large number of architectural drawings in the collection, including these sophisticated villa designs, was assigned to this otherwise very little known artist[42]. As shown by Guidoboni however, there is no documentary proof that Jolivet acted as assistant to Servandoni in England, but if he did, then making the simple estate map was probably his only autonomous work[43]. Several of the other drawings in the West Wycombe collection appear to be in a French academic hand but do not reveal the manner of Servandoni's own draughtsmanship; it is possible these were executed by one of his assistants whom we might call for convenience Jolivet[44]. He may have been the 'rascally French Architect' asked by Dashwood to make an architectural model of a design for their central London academy and headquarters building to be presented to the Society of Dilettanti. In a letter from Dashwood to James Gray, another Dilettanti member, dated 1753, this person was said to have 'ran off', presumably back to France[45]. It is very unlikely that "Jolivet" was able to produce a series of such elegant and accomplished drawings as these villa designs and leave no trace of similar work elsewhere.

Conclusion

As is notable throughout his career, Servandoni moved from commission to commission, from country to country with facility and rapidity, sometimes driven by financial concerns and no doubt anxious to establish a solid reputation as an architect aside from his main work at S. Sulpice. England, with its educated grand tourist elite keen on refurbishment of houses in line with the new wave of neo-classical influence, would have offered great potential to a practitioner of his range and abilities.

42. Purchas 1994.

43. Guidoboni 2014, vol. 1, p. 194, n. 89.

44. There are 15 drawings in this category in the 2020 West Wycombe catalogue (Hornsby 2020b, n. 12).

45. See Society of Dilettanti D. MSS 1/105; noted by Purchas 1994, p. 74; her attributions repeated by Kelly 2009 p. 146; Guillery 2015, p. 75, and are rebutted in Hornsby 2020b and in the present essay

Additionally, England would have been attractive to him as he was married to an Englishwoman and would have maintained his theatrical connections between London and Paris throughout the period, facilitating his return to stage work for English companies.

In the absence of letters or other archival material so far discovered relating to Servandoni and Dashwood, we have to rely on an examination of his stylistic idiosyncrasies in order to establish any certainty in the chronology of his architectural work in England. Apart from these villa drawings, there are some others in the West Wycombe collection, less distinctively Servandonian but still with many echoes of work done in Belgium ten years later, particularly those for the *Academie Royale*[46]. These drawings relate to a garden building, perhaps a library, added to the rear of the Dashwood London residence in Hanover Square[47]. In all these drawings, the labelling in French and Italian and the way the scale is set out in the drawings as well as the colouring of the details match other Servandoni work as mentioned above.

One point that needs to be stressed is the crossover between his practice in temporary architecture (set design, firework structure design) and design for buildings. The extent to which the one could influence the other is often underestimated[48] and for Servandoni certainly there was no barrier between the two practices; we constantly find reciprocal transmedial echoes. Revealingly, this point is reinforced at West Wycombe by the design and building of the south facade, another of the projects for Dashwood attributable to Servandoni. The double storey portico front providing the main entrance to the newly refurbished house in the mid 18th century was inspired, as mentioned above, by Palladian models as well as by Wren and by S. Sulpice. The facade was executed in wood and plaster, painted to imitate stone and marble (fig. 1). This is unusual for exterior work on such a scale and although the speed and relatively low cost of building in these materials would have had their appeal to the patron, involved as he was in decades of work to rebuild and redecorate the property, it is the presence of Servandoni, concurrently supervising the building of the wood and plaster "Machine for the Fireworks" in Green Park that helps to understand its use. His multi-media practice, dense with classical and neo-classical references and his fluency in both the classical language of architecture and the dynamic baroque imagination of set design make his pan-European work an object lesson in the need to remain always open-minded about the way architecture was undertaken in the 18th century.

46. Guidoboni 2014, pp. 325-338.

47. See Hornsby 2020b, cat. nos. WW57-61.

48. See a recent examination of seventeenth century "crossover" design from Rubens's 1635 triumphal arches in Antwerp to Roman works by Borromini: Connors 2019, p. 137.

Bibliography

A Description 1749 - *A Description of the Machine for the Fireworks with All Its Ornaments, and a Detail of the Manner in which They are to be Exhibited in St. James's Park, Thursday, April 27, 1749, on Account of the General Peace, Signed at Aix La Chappelle, October 7, 1748,* W. Bowyer, London 1749.

An exact Account 1746 - An exact Account of the late magnificent Feast, given by English Factory at Lisbon, on their receiving the News of the decisive Victory of Culloden, gained by his Royal Highness the Duke of Cumberland over the Rebels, «Gentleman's Magazine», XVI (1746), pp. 473-474.

Bignamini 1988 - I. Bignamini*, George Vertue Art Historian and Art Institutions in London 1689-1768: A Study of Clubs and Academies,* «The Walpole Society», LiV (1988), pp. 1-148.

Campbell 1725 - C. Campbell, *Vitruvius Britannicus: Or, The British Architect,* vol. III, London 1725.

Carswell 1965 - J. Carswell (ed.), *The Political Journal of George Bubb Dodington,* Clarendon Press, Oxford 1965.

Colvin 1978 - H. Colvin*, Biographical Dictionary of British Architects 1600-1840,* Murray, London 1978.

Colvin, Harris 1997 - H. Colvin, J. Harris, *The architect of Foots Cray Place,* «Georgian Group Journal», VII (1997), pp. 1-8.

Connor 1984 - T.P Connor, *Bubo's House, in Design and Practice in British Architecture: Studies in Architectural History Presented to Howard Colvin,* «Architectural History», XXVII (1984), pp. 111-117.

Connors 2019 - J. Connors*, Borromini's House of Books,* «Annali di Architettura», XXXI (2019), pp. 135-144.

Girouard 1966 - M. Girouard, *Palazzo among the hop-fields: Mereworth Castle in Kent,* «Country Life Annual», 1966, pp. 28-36.

Guidoboni 2014 - F. Guidoboni, *Giovanni Niccolò Servandoni (1695-1766) architetto,* 2 vols., PhD thesis, «Sapienza» Università di Roma - Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2014.

Guillery 2015 - P. Guillery, *Cavendish Square and Spencer House: Neo-classicism, opportunity and nostalgia,* «The Georgian Group Journal», XXIII (2015), pp. 75-96.

Hanham 2004 - A.A. Hanham, *Dodington, George Bubb, Baron Melcombe (1690/91-1762)*, in *Oxford Dictionary of National Biography,* Oxford University Press, 2004, *sub vocem*; online edition, May 2009, https://doi.org/10.1093/ref:odnb/7752.

Harris 1994 - J. Harris, *The Palladian Revival: Lord Burlington, his villa and garden at Chiswick,* exh. cat. (Montreal, Canadian Centre for Architecture, 19 July - 25 September 1994; Pittsburgh, Heinz Architectural Center, 29 october 1994 - 9 January 1995; London, Diploma Galleries, 2 February - 4 April 1995), Yale University Press, New Haven-London 1994.

Harris 2012 - E. Harris*, Jacobites and horses at Nuthall Temple,* «Georgian Group Journal», XX (2012), pp. 77-86

Hewlings 1955 - R. Hewlings*, Chiswick House and Gardens, Appearance and Meaning*, in T. Barnard, J. Clark (eds.), *Lord Burlington: architecture, art and life,* The Hambledon Press, London 1995, pp. 1-149.

Hornsby 1991 - C. Hornsby*, Antiquarian Extravagance in Hammersmith,* «Apollo», CXXXIV (1991), 358, pp. 410-414.

Hornsby 2018 - C. Hornsby*, Neo-Classical Display in the Suburbs: Investigating George Bubb Dodington's Patronage and Taste,* «Georgian Group Journal», XXVI (2018), pp. 69-86.

Hornsby 2020a - C. Hornsby, *The House and the Drawings Collection at West Wycombe Park: Dashwood's Educated Taste*, in *Art and the Country House,* online publication, Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2020. https://doi.org/10.17658/ACH/WWE518

Hornsby 2020b - C. Hornsby, *A select Catalogue - A Select Catalogue of Drawings at West Wycombe Park*, in *Art and The Country House,* online publication, Paul Mellon Centre for Studies in British Art. https://doi.org/10.17658/ACH/WWE521.

Hornsby, Aymonino 2020 - C. Hornsby, A. Aymonino, *West Wycombe Introduction*, in *Art and The Country House,* online publication, Paul Mellon Centre for Studies in British Art. https://doi.org/10.17658/ACH/WWE516.

Kalnein 1972 - W. von Kalnein, *Art and Architecture of the Eighteenth Century in France,* Penguin, Harmondsworth 1972.

Ingamells 1997 - J. Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701-1800: Compiled from the Brinsley Ford Archive,* The Paul Mellon Centre for Studies in British Art/Yale University Press, New Haven 1997.

Kelly 2009 - J.M. Kelly, *The Society of Dilettanti,* Yale University Press, London - New Haven, 2009.

Kelly 2020 - J.M. Kelly, *Sir Francis Dashwood: Connoisseur, Collector and Traveller*, in *Art and the Country House*, online publication, Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2020. https://doi.org/10.17658/ACH/WWE517.

Kemp 1967 - B. Kemp, *Sir Francis Dashwood: An eighteenth-century independent*, Macmillan, London 1967.

Kent 1727 - W. Kent, *The Designs of Inigo Jones, Consisting of Plans and Elevations For Publick and Private Buildings. Publish'd by William Kent. With some Additional Designs*, London 1727.

Knox 2001 - T. Knox, *West Wycombe Park,* National Trust, Buckinghamshire 2001 (reprinted 2009).

Leoni 1715 - G. Leoni, *The Architecture of A. Palladio in Four Books containing a Short Treatise on the Five Orders,* Author, London 1715.

Lysons 1795 - D. Lysons, *Fulham*, in *The Environs of London*: Volume 2, County of Middlesex, London 1795, pp. 344-424. «British History», http://www.british-history.ac.uk/london-environs/vol2/pp344-424 (accessed 19 October 2016).

Palladio 1570 - A. Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura,* Domenico De Franceschi, Venezia 1570.

Parissien 1989 - S. Parissien, *Roger & Robert Morris,* unpublished D. Phil thesis, University of Oxford 1989.

Pons 1995 - B. Pons, *Projects by Niccolò Servandoni for the House of Bouillon,* «The Burlington Magazine», CXXXVII (1995), 1111, pp. 674-682.

Purchas 1992 - A. Purchas, *A Building History of West Wycombe Park with a Catalogue of Architectural Drawings,* Unpublished Master's thesis, Courtauld Institute, 1992.

Purchas 1994 - A. Purchas, *Maurice-Louis Jolivet's Drawings at West Wycombe Park, «*Architectural History», XXXVII (1994), pp. 68-79.

Sicca 1980 - C. Sicca, *Il Palladianesimo in Inghilterra. Palladio, la sua eredità nel mondo*, Electa, Milano 1980.

Stroud 1948 - D. Stroud, *Four Palladian Villas: the Villa Capra, Vicenza and its English Counterparts,* «Country Life», LIV (1948), pp. 728-731.

Tipping 1920 - H.A. Tipping, *Mereworth Castle Kent,* II, «Country Life», XLVII (1920), pp. 876-883.

Vivian 2006 - F. Vivian, *A life of Frederick, Prince of Wales, 1707-1751 - a connoisseur of the arts,* Lewiston, New York 2006.

Whistler 1948 - L. Whistler, *Eastbury Park, Dorset,* «Country Life», December 31, 1948, pp. 1386-1389.

White 1771 - T. White, *Vitruvius Britannicus: Or, The British Architect,* vol. V, London 1771, all caps.

Wittkower 1974 - R. Wittkower, *Palladio and English Palladianism,* Thames & Hudson, London 1974.

Wolfe, Gandon 1767 - J. Woolfe, J. Gandon, *Vitruvius Britannicus, or the British Architect,* vol IV, London 1767.

Worsley 1986 - G. Worsley, *The Baseless Roman Doric Column in Mid-Eighteenth-Century English Architecture: A Study in Neo-Classicism,* «The Burlington Magazine», 128 (1986), 998, pp. 328, 331-337, 339.

Worsley 1990 - G. Worsley, *West Wycombe Park Bucks, the seat of Sir Francis Dashwood and a property of the National Trust,* «Country Life», CLXXXIV (1990), 36, pp. 112-117.

Worsley 1991 - G. Worsley, *The 1740s, the lost decade,* «Georgian Group Journal», 1991, pp. 21-25.

Worsley 1995 - G. Worsley, *Classical architecture in Britain: the heroic age,* Paul Mellon Centre for Studies in British Art/ Yale University Press, New Haven 1995.

Wyndham 1785 - H. Wyndham, *The Diary of the Late George Bubb Dodington,* E. Easton, London 1785 (3rd edition).

ArcHistoR EXTRA

a cura di Aloisio Antinori,
Francesco Guidoboni,
Tommaso Manfredi



Servandoni, il *Vitruvius Britannicus* e le fonti inglesi nell'architettura dei Paesi Bassi austriaci

Dirk Van de Vijver
(Universiteit Utrecht)

Questo articolo esplora la diffusione del neopalladianesimo inglese nei Paesi Bassi austriaci attraverso il Vitruvius Britannicus. Giovanni Niccolò Servandoni, formato in Inghilterra (1747–1751), trasposе i modelli inglesi in progetti prestigiosi, come l'Accademia Militare Reale di Bruxelles e i castelli e palazzi delle famiglie d'Arenberg e d'Ursel, per una clientela aristocratica sensibile al "gusto antico". La sua opera combina influenze francesi e inglesi e si distingue dalla produzione locale. Laurent-Benoît Dewez, formato a Roma e Londra, applicò anch'egli questo linguaggio, in particolare al castello di Seneffe, fondendo neopaladianesimo e barocco romano. L'influenza inglese rimane tuttavia limitata e simbolica, riservata a un'élite sociale. Louis Montoyer, allievo di Dewez, diffuse più ampiamente questo vocabolario al suo ritorno dall'Inghilterra (1787), integrando serliane e motivi palladiani nella sede del Consiglio di Governo e nell'ospedale di Vilvoorde. Servandoni, Dewez e Montoyer illustrano la circolazione e l'adattamento del palladianesimo inglese, rivelando un linguaggio architettonico importato, élitario e prestigioso, che plasmò l'architettura dei Paesi Bassi meridionali nel XVIII secolo.

*GIOVANNI NICCOLÒ SERVANDONI (1695-1766).
UN ARCHITETTO COSMOPOLITA ALL'ALBA
DELL'ILLUMINISMO*

www.archistor.unirc.it

ArcHistoR EXTRA 15 (2025) ISSN 2384-8898
Supplemento di ArcHistoR 20/2023 ISBN 978-88-85479-14-2
DOI:10.14633/AHR465

Servandoni, le *Vitruvius Britannicus* et les sources anglaises dans l'architecture des Pays-Bas autrichiens

Dirk Van de Vijver

Nous souhaitons contribuer ici à une meilleure compréhension de l'exportation et la diffusion des formes architecturales anglaises dans les Pays-Bas autrichiens, spécialement véhiculées par la publication du *Vitruvius Britannicus*[1]. On proposera d'abord une réflexion sur la place qu'occupe l'œuvre de Giovanni Niccolò Servandoni dans l'architecture des Pays-Bas au milieu du XVIII[e] siècle. A travers une approche comparative, nous mettrons en parallèle le cas spécifique de Servandoni avec la pratique courante, analysant la figure de l'architecte et sa clientèle, ainsi que son langage architectural. Ensuite, nous nous concentrerons sur l'inspiration anglaise dans l'œuvre de l'architecte wallon Laurent-Benoît Dewez (1731-1812) au début des années 1760. Enfin, nous étudierons l'usage particulier du *Vitruvius Britannicus* chez Louis Montoyer (1749-1811), architecte originaire de la province de Hainaut[2]. Au cours de cette analyse minutieuse des formes, nous aborderons aussi la question de l'iconologie du style, à savoir le langage architectural comme expression d'un phénomène social.

1. Campbell 1715; Campbell 1717; Campbell 1725; Woolfe, Gandon 1767; Woolfe, Gandon 1771.

2. Sur la carrière de Servandoni en Belgique, voir Duquenne 1978; Hornsby 1989; Gudoboni 2014; Gudoboni, Migom 2016. Pour une analyse minutieuse des projets de Montoyer on renvoie à ma thèse inédite, Van de Vijver 2000a.

Servandoni et le Vitruvius Britannicus

Jean Nicolas Servandoni, artiste intimement imprégné de la culture architecturale anglaise, est actif dans les Pays-Bas autrichiens dès la fin des années 1750. Sa carrière européenne l'avait amené à séjourner Outre-Manche entre 1747 et 1751, où il avait réalisé divers décors éphémères et dessiné différentes architectures privées pour les membres de la cour du prince de Galles[3]. Pendant ce séjour**,** Servandoni entre en contact avec l'architecte Roger Morris (1727-1794) et se rallie au courant du néo-palladianisme[4]. Il en deviendra l'un des plus célèbres représentants, à tel point que son dessin de galerie d'antiques, construite en 1751 au premier étage de la demeure de Lord Dodington à Hammersmith, est gravé et publié dans le IV^e^ volume du *Vitruvius Britannicus*[5]. Il est probable que Servandoni possédait déjà très précocement une copie des premiers volumes du *Vitruvius Britannicus*, édité par Colen Campbell en 1715 et 1717, qu'il pouvait avoir acheté lors de son premier séjour en Angleterre entre 1719 et 1723. Néanmoins, il est certains qu'il en possédait une copie lors de son deuxième voyage de 1747-1751, car l'influence de cet ouvrage sur son œuvre est manifeste à partir de 1749. Certaines des planches gravées dans les volumes du *Vitruvius Britannicus* ont servi, en effet, de modèle pour plusieurs de ses projets architecturaux; en témoignent son immeuble de rapport de la place Saint-Sulpice à Paris, dessiné entre 1752 et 1754, et ses réalisations dans les Pays-Bas autrichiens.

Durant son séjour dans les Pays-Bas méridionaux, du printemps 1759 à l'automne 1761[6], Servandoni, grâce à l'aide de son fils Jean-Nicolas Servandoni d'Hannetaire (1718-1780), qui était à l'époque directeur artistique du théâtre de la Monnaie à Bruxelles –, travaille pour le cercle d'aristocrates fortunés liés au prince Charles Alexandre de Lorraine (1712-1780): le duc Charles d'Ursel (1717-1775), le duc Charles-Marie-Raymond d'Arenberg (1721-1778), le quatrième marquis de Lede, Emmanuel de Bette (?-1792), et le comte Charles Jean Philippe de Cobenzl (1712-1770). Nous survolerons les réalisations de Servandoni pour les ducs d'Arenberg et d'Ursel[7], où nous reconnaissons une application particulièrement précoce des modèles à l'antique publiés par

3. Guidoboni 2014, pp. 179-180.

4. Hornsby 1991.

5. Woolfe, Gandon, 1767, planches 28-29*, Section of the Gallery of Wyndham Esquire, Hammersmith*, London.

6. Guidoboni 2014, p. 272.

7. Hornsby 1988.

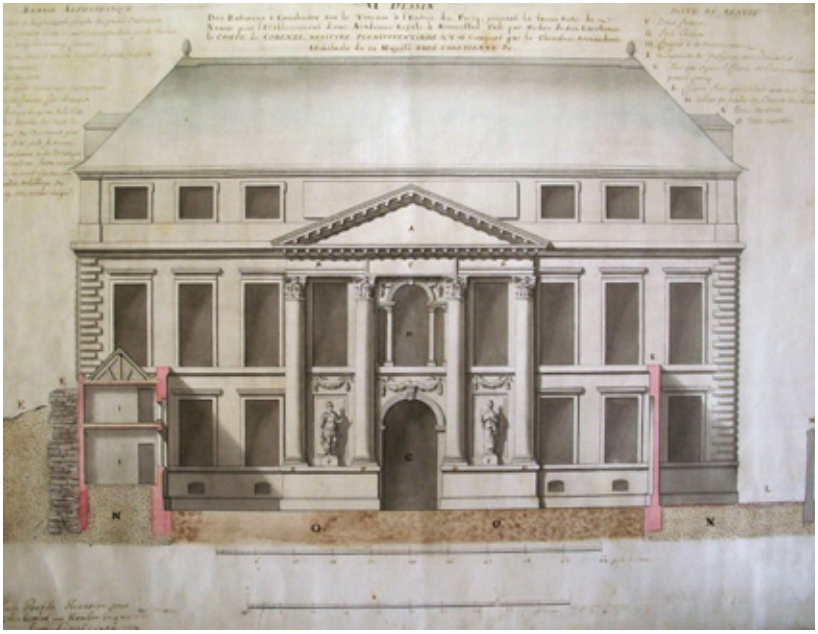


Figure 1. Giovanni Niccolò Servandoni, projet d'Académie militaire royale à Bruxelles, 1759-1760, façade sur cour, dessin. Paris, Archives nationales, Cartes et Plans, N III Dyle 11-8.

Neufforge en 1757[8] –, ainsi que ses desseins pour la façade du château de Hingene – où il remploie des solutions déjà expérimentées au cours de sa carrière. En revanche, nous nous concentrerons sur son projet d'Académie militaire royale à Bruxelles, réalisé en 1759 à la demande du comte de Cobenzl, ministre plénipotentiaire de l'impératrice Marie-Thérèse de Habsbourg dans les Pays-Bas autrichiens (1753-1770)[9]. Comme dans les autres bâtiments cités ci-dessus, Servandoni applique un décor à l'antique, dont les tableaux cassent l'entablement; des serliennes et des statues à la romaine couronnent la façade sur la cour (fig. 1) ainsi que la coupole à degrés du pavillon d'entrée sur la rue, inspirée du Panthéon de Rome. Servandoni emprunte ces motifs également à l'architecture néo-

8. Comparer par exemple *l'Elévation de la façade du côté du jardin du palais d'Arenberg à Bruxelles (1756-1761)*, Enghien, Archives Arenberg (AA), Cartes et plans, 4 ; et *l'Elévation de la nouvelle façade du château de St-Josse-ten-Noode*, du duc d'Ursel (1759). Bruxelles, Archives générales du royaume (AGR), Maison Arenberg, Cartes et plans manuscrits, 544, avec Neufforge I 1757, planche 10, *Péristyle d'ordre ionique*.

9. Paris, Archives nationales (AN), Cartes et Plans (CP), N III Dyle 11[8].

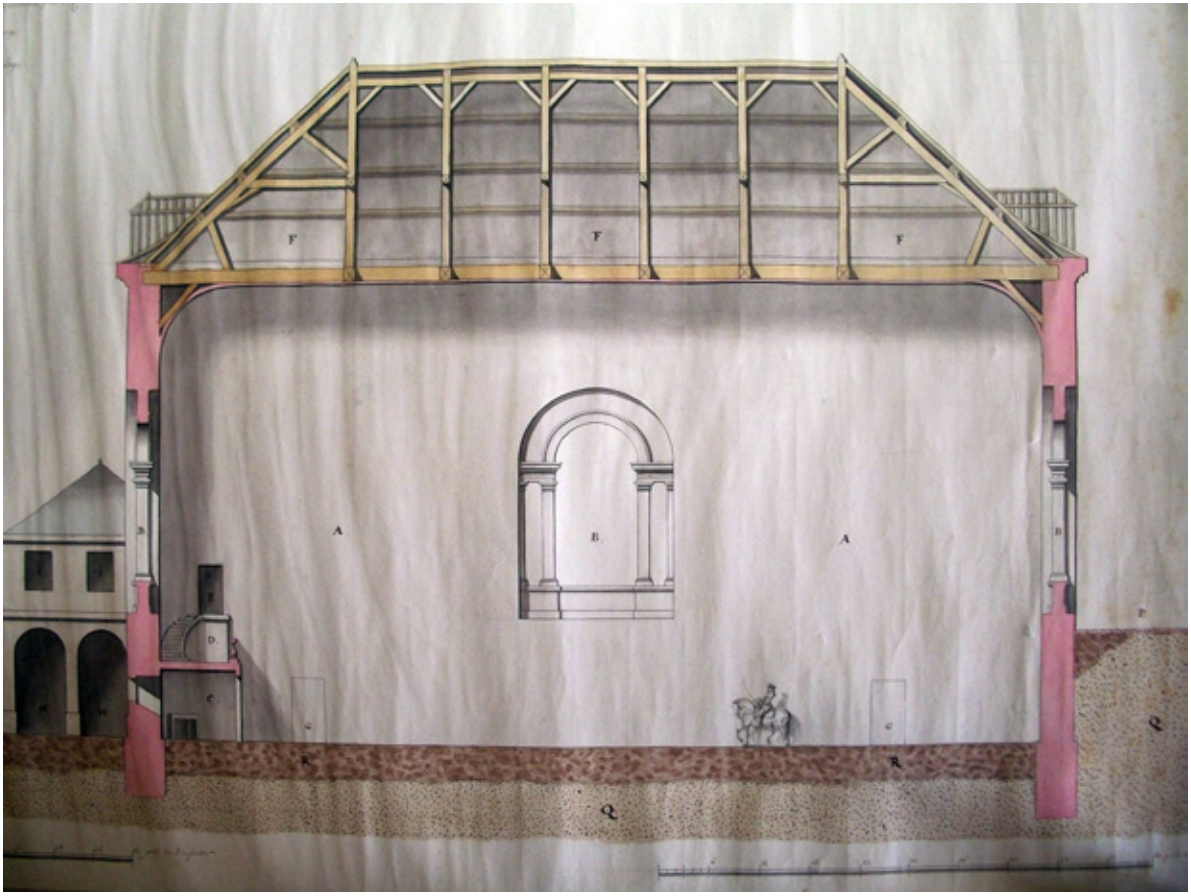


Figure 2. Giovanni Niccolò Servandoni, projet d'Académie militaire royale à Bruxelles, 1759-1760, coupe à travers la salle d'équitation, dessin. Paris, Archives nationales, Cartes et Plans, N III Dyle 11-8.

palladienne anglaise. La serlienne intégrée dans un arc en plein cintre, formant une double arcade qui constitue le motif central de l'école d'équitation (fig. 2), est en effet un élément "pseudo-palladien" que l'on retrouve par exemple à Chiswick House. Pour ériger sa célèbre résidence entre 1723 et 1729, Richard Boyle, comte de Burlington (1694-1753), alors associé à l'architecte William Kent (1685-1748), s'inspire directement des dessins de Andrea Palladio en sa possession. Guidoboni reconnait en outre, dans les dessins de Servandoni pour l'Académie équestre de Bruxelles, une certaine inspiration du projet de Giacomo Leoni pour Lime Park (Cheshire), réalisé entre 1727 et 1734[10]. Néanmoins, les planches du *Vitruvius Britannicus* ont été la référence principale dans la conception de cet édifice, notamment celles représentant la *Chevening House*, attribuée à Inigo Jones et John Webb, et gravées par Colen Campbell en 1715[11]. Servandoni joue ainsi un rôle fondamental dans la diffusion du néo-palladianisme anglais et du *Vitruvius Britannicus* dans les Pays-Bas autrichiens.

La figure de l'architecte dans les Pays-Bas méridionaux

Le succès de Servandoni en Belgique s'explique par la culture européenne de sa clientèle, ouverte au "goût du retour à l'antique" venant de la France, dans le but de moderniser l'architecture et d'apporter un nouveau classicisme dans les Pays-Bas méridionaux.

Dans l'organisation corporative du monde de la construction des Pays-Bas au XVIII^{e} siècle[12], la figure du peintre-scénographe-architecte à carrière européenne, tel un Servandoni, est évidemment exceptionnelle. Dans le cadre urbain des villes belges, la liaison forte entre les métiers du bâtiment et le projet architectural se dévoile dans la fondation d'académies de dessin, auxquelles la corporation des *Quatre couronnés*, regroupant les métiers de bâtisseurs (sculpteurs, maçons, tailleurs de pierre et ardoisiers), confie la formation de ses associés. Dans l'Ancien Régime, seul le titre d'*ingénieur du génie* est protégé par l'appartenance à un corps de métier spécifique, avec celui du *géomètre-arpenteur* et *mesureur en bâtiment.* Néanmoins, seulement les derniers doivent réussir un examen d'entrée. A cause du nombre réduit de charges officielles, le métier de maçon ou charpentier, tout comme celui d'architecte ou d'ingénieur de la Ville ou des Etats, ne nécessite aucune formation académique. Toutefois, au cours du siècle, une formation étrangère devient un atout important dans

10. Guidoboni 2014, p. 329.

11. Campbell 1717, planche 85. Voir Guidoboni 2014, p. 32.

12. Van de Vijver 2003.

une carrière, comme l'illustrent l'architecte de la ville de Gand et l'architecte des Etats de Flandres, Louis't Kindt (1734 - après 1787) et Hendrik Pulinx le jeune (1724-1787), tous les deux formés à Paris[13]. Ordinairement, les commanditaires, même les plus aisés, s'adressent à ce marché local. Faire appel à l'architecte de la cour ou à un architecte français de passage – comme par exemple, Jean-Michel Chevotet (1698-1772), Jean-Benoît Vincent Barré (vers 1735-1824), Charles De Wailly (1730-1798) ou François-Joseph Belanger (1744-1818) – est limité à une classe sociale et financière supérieure ou au gouvernement central, ce qui confère à cette action un véritable prestige et qui permet de la qualifier d'élitaire[14].

Parmi la variété d'expressions architecturales diffusées dans les Pays-Bas méridionaux dans la décennie 1760-1770, et notamment à Gand, la mode parisienne bénéficie de la plus grande considération[15]. Cette admiration pour la culture architecturale française est bien exprimée par le contenu des bibliothèques d'architectes. L'analyse d'une vingtaine de catalogues datés entre 1750 et 1830, montre une forte dominance de livres en français, édités à Paris[16]. Après la reconstruction de la bibliothèque de l'Académie de Bruges, détruite par un incendie en 1747, les traités de Charles-Étienne Briseux, François Blondel et Roland Fréart de Chambray côtoie Vitruve (dans la traduction de Perrault), Palladio et Vincenzo Scamozzi[17]. Cette même académie se sert de planches d'églises et de maisons parisiennes comme modèles à copier pour ses élèves[18]. Dans les années 1770 et suivantes, ce sont surtout les planches du *Recueil élémentaire d'architecture* de Neufforge qui dominent cet enseignement[19].

13. A titre d'exemple, Louis 't Kindt est l'architecte du socle de la statue de Charles Quint au Marché du Vendredi (Vrijdagmarkt) de Gand; Hendrik Pulinx junior est l'architecte de la célèbre *Maison de Force*, à forme pseudo-octogonale, à Gand.

14. Van de Vijver 1998.

15. Voir *Franse franje naar Gentse maat* 1984.

16. Van de Vijver 2009.

17. Pour le noyau de la bibliothèque d'architecture de l'Académie de Bruges après l'incendie de 1747, voir en particulier: Van de Vijver 2000b.

18. *Commande chez Godefroy, marchand d'estampes, à Paris, 1780, [pour l']Académie de Bruges*, Archives de la Ville de Bruges, Académie, 10, Ingekomen Brieven, 1767-1825; voir Van de Vijver 2003, pp. 78-80.

19. Bruges, Steinmetzkabinet, *Concours d'architecture de l'Académie de Bruges*. Pour Neufforge et l'Académie de Gand, voir Van de Vijver 2003; Van de Vijver 2007.

Dewez et l'Angleterre

Dans ce contexte philo-français, nous remarquons le cas exceptionnel de la formation de l'architecte Laurent-Benoît Dewez (1731-1812). Il séjourne à Rome de 1754 à 1757 comme boursier de la fondation du chanoine liégeois Darchis – créée en 1696 pour proposer des bourses d'études à des jeunes artistes wallons – où il travaille dans l'agence de Carlo Marchionni (1702-1786) et de Luigi Vanvitelli (1700-1773). Il étudie et dessine les monuments de l'antiquité romaine, de la Renaissance et du Baroque et, au début de l'année 1756, il est engagé comme dessinateur par l'illustre architecte britannique Robert Adam (1728-192). Avec Adam et Charles-Louis Clérisseau, Dewez part en mai 1757 pour voir les œuvres de Palladio dans la Vénétie, ainsi que le palais de Dioclétien à Split, avant de se rendre à Londres. Il y séjourne du début à la fin de l'année 1758, quand il est rappelé aux Pays-Bas pour la reconstruction de l'abbaye d'Orval[20]. Ce fut la première d'une longue suite de commandes abbatiales qui occuperont Dewez au cours de toute sa carrière. Fort de sa formation exceptionnelle, nourrie de l'expérience romaine et anglaise, Dewez arrive ainsi à s'imposer comme architecte de la cour. Son style personnel, fusionnant architecture à l'antique et baroque romain – fortement influencé par les "berninisti" − devient le style identitaire et reconnaissable de l'Eglise Belge[21].

De ce fait, au début des années 1760, parmi les architectes travaillant dans les Pays-Bas autrichiens, hormis Servandoni, seul Dewez possède une connaissance intime de l'architecture britannique, grâce à son expérience dans l'agence londonienne de Adam[22]. En témoignent ses esquisses pour Thistleworth House, la demeure du général Humphry Bland (1758), comprenant un projet de décoration pour la *drawing room* et pour l'orangerie[23]. Dans sa propre œuvre, et en particulier dans ses projets pour le château de Seneffe, édifié entre 1763 et 1768, on rencontre certains éléments propres au néo-palladianisme anglais. Dewez étudie différentes solutions pour la conception du corps de logis principal, de l'élévation et des ailes latérales. Les ailes en angle droit du premier dessin[24] s'arrondissent dans la dernière variante pour embrasser le corps de logis principal: l'architecte passe de la formule la plus en usage chez Palladio dans les *Quattro Libri*, à celle plus

20. Duquenne 1978, pp. 104-105.

21. Van de Vijver 1998, *Laurent-Benoît Dewez*, pp. 131-138.

22. Sur la formation de Dewez, voir Fleming 1962 ; Duquenne 1978; Van de Vijver 2000a.

23. AGR, Plans Dewez, 51 et 57, détails d'intérieur, et 18v, dessin d'orangerie.

24. Bruxelles, AGR, PD, 463.

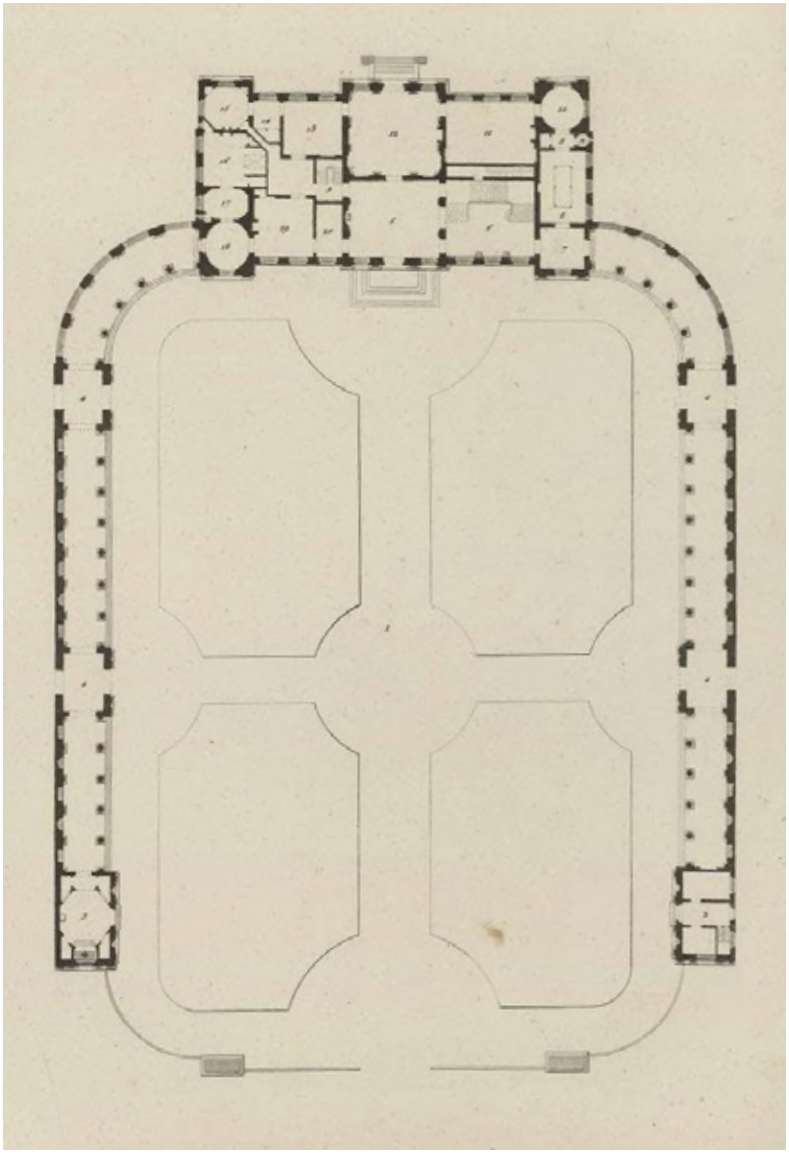


Figure 3. Laurent-Benoît Dewez, plan du château de Seneffe pour le comte Julien Depestre, 1763-1768, gravure (Goetghebuer 1827, pl. XL).

en vogue dans l'architecture du *Palladian Revival* anglais (fig. 3), et déjà élaborée au cours de sa formation[25].

Mis à part l'œuvre de Servandoni et de Dewez, ainsi que l'expérience du jardin irrégulier (ou pittoresque) et les fabriques chinoises projetées par William Chambers (1723-1796), l'influence anglaise dans le langage architectural des Pays-Bas méridionaux reste assez réduite. Les rares emprunts tirés directement ou indirectement de l'architecture de la Grande Bretagne peuvent être interprétés comme un acte de démonstration de prestige de la part du commanditaire. Rappelons que dans les bibliothèques d'architectes dont nous venons de parler, la composante anglaise est assez marginale. Seule la bibliothèque extrêmement bien fournie du peintre et professeur de l'Académie de Gand, Pieter Norbert Van Reijsschoot (1738-1795), possède les trois volumes et l'atlas de l'Angleterre du *Nouveau théâtre de la Grande Bretagne*, publiés chez David Mortier à Londres entre 1708 et 1715[26].

En revanche, à l'époque de la révolution industrielle émergente, les échanges entre les ingénieurs de Grande Bretagne et ceux des Pays-Bas sont bien documentés[27]. On traite particulièrement le domaine de la technique de la construction, concernant notamment la fabrication de mortiers, la conception de système de chauffage et de protection contre les incendies. C'est le cas de l'ingénieur John Smeaton (1724-1792), qui voyagea dans le Pays-Bas en 1755, transmettant ses connaissances sur la construction de ports et digues aux ingénieurs locaux.

25. Laurent-Benoît Dewez, *Plan du château de Seneffe pour le comte Julien Depestre*, 1763-1768, in Goetghebuer 1827, pl. XL

26. *Catalogue d'une très belle collection de livres en plusieurs langues & facultés, la plupart supérieurement conditionnés & reliés en veau propre, délaissés par Monsieur P. Van Reysschoot, en son vivant peintre & professeur d'Architecture de l'Académie de Dessein Peinture & Architecture, établie à Gand ; [et] la Vente se fera publiquement en Argent de change (Payable dans trois Mois) à la Salle […] la Confrérie de St. Geo[rges], près l'Hôtel de [vi]lle à Gand, Lundi 15 [février 1]796 & jours suivan[ts], le matin à neuf [ap]rès midi à deux heures […]*, Gand 1796, p. 95 in-fol. n. 109: «[s.n.], Nouveau théâtre de la Grande Bretagne, ou description exacte des palais du roy, & des maisons les plus considérables des seigneurs & des gentilshommes de la Grande Bretagne, (5 t. 4 vol. y compris l'atlas), Londres, 1715 & suiv. (les épreuves de cet exemplaire sont de toute beauté ; & l'atlas superbement enluminée, ouvrage infiniment curieux & très-rare)».

27. Van de Vijver 2000a, deuxième partie. Dans l'ensemble des 20 catalogues de vente des bibliothèques belges analysés, datant de la période 1750-1830, la langue anglaise compte 1% des livres d'architecture et 4 % des livres d'ingénierie militaire. Voir aussi Van de Vijver 2009.



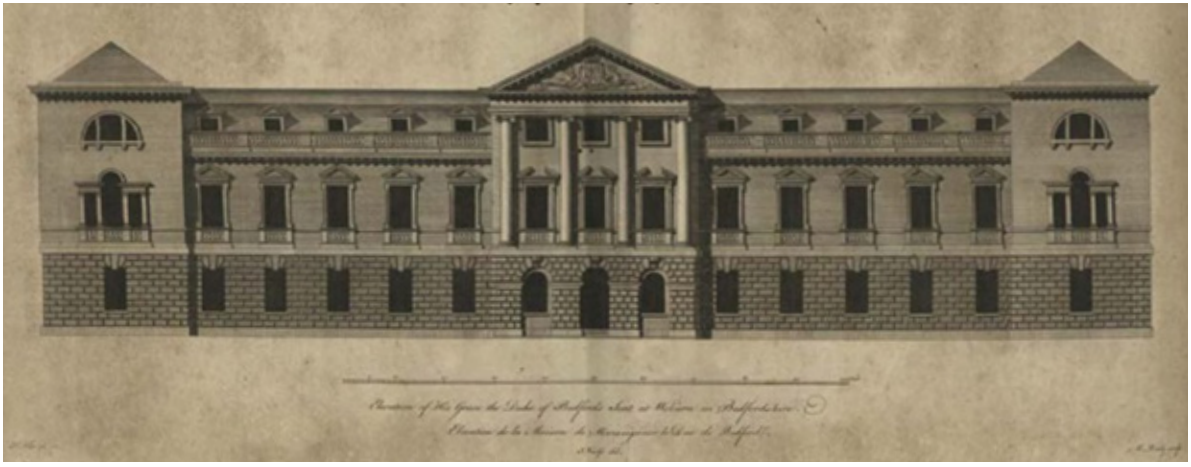


Figure 4. Louis Montoyer, projet du nouvel hôtel du gouvernement des Pays-Bas, façade principale, dessin. Paris, Archives nationales, Cartes et Plans, N III Dyle 66; figure 5. James Paine, maison du duc de Bedford à Woburn, facade, gravure (WOOLFE, GANDON 1767, pls. 22-23).

Montoyer et le Vitruvius Britannicus

Pour un emploi explicite des formes du *Palladian Revival* anglais dans les Pays-Bas méridionaux, il faut attendre le retour de Louis Montoyer (1847-1811) de son voyage d'Angleterre[28]. Formé sur le chantier de Seneffe par Dewez et De Wailly, Montoyer devient au cours des années 1780 un architecte de premier plan à Bruxelles. Accusé des vices de construction causant l'écroulement d'une grande partie de la voûte de Saint-Jacques-sur-Coudenberg, survenu le 28 mars 1786 au cours du chantier, il est obligé de prendre la fuite en traversant la Manche. Il n'en revient que lorsqu'une estimation précise des dégâts a été opérée, et qu'il est établi innocent[29]. Les nouvelles sources d'inspiration puisées lors de son séjour en Angleterre marquent son 'uvre ultérieur. L'analyse formelle des architectures qu'il réalise après son retour dans les Pays-Bas autrichiens, porte à avancer l'hypothèse qu'il y avait acquis le quatrième volume du *Vitruvius Britannicus*, publié par Woolfe et Gandon en 1767.

Dans les élévations des projets d'un «hôtel du nouveau Conseil du gouvernement des Pays-Bas»[30] (fig. 4) et d'un hôpital à construire à Vilvorde, l'influence anglaise s'exprime tant dans la composition générale des différentes parties que dans l'emploi des éléments architecturaux. L'organisation de la façade de l'hôtel du Conseil du gouvernement[31] reprend un schéma anglais courant, d'inspiration palladienne : les avant-corps centraux et latéraux sont accentués par un niveau de plus que l'élévation générale qui n'en compte que deux, comme c'est le cas, par exemple, dans la façade de la maison du duc de Bedford à Woburn (Bedfordshire)[32] (fig. 5). Quant au détail du traitement de la façade, nous retrouvons un bossage à la vénitienne au rez-de-chaussée. Le corps central fait référence à l'une des maisons attribuées à Inigo Jones dans le *Vitruvius Britannius* de Colen Campbell (1715)[33], la *Lindsey House* à Lincoln's Inn Fields à Londres (fig. 6). Dans cet édifice, le rez-de-chaussée est

28. La destination de son voyage m'a aimablement été communiquée par Xavier Duquenne à l'époque de la rédaction de ma thèse doctorale.

29. Sur cette affaire, voir Wauters 1899, col. 204.

30. AN, CP, N III Dyle 6. Le plan du projet «pour construire l'hôtel du nouveau Conseil de gouvernement des Pays-Bas» se présente comme un important quadrilatère précédé d'une cour de plan semi-circulaire accessible à partir d'une allée implantée dans l'axe principal.

31. AN, CP, N III Dyle 6^{6}.

32. Woolfe, Gandon IV 1767, pl. 22-23, *Elevation of His Grace the duke of Bedford's Seat at Woburn in Bedfordshire*; *Elévation de la maison de monseigneur le duc de Bedford*.

33. Campbell 1715, pl. 49. Sur cette maison et son attribution à Inigo Jones voir par exemple: Cerutti Fusco 1985, pp. 379-382, *La Lindsey House a Lincoln's Inn Fields*.



Figure 6. Inigo Jones, Lindsey House à Lincoln Fiels à Londres, gravure (CAMPBELL 1715, pl. 50).



Figure 7. Louis Montoyer, projet d'Hôtel de Ville d'Alost, façade principale, dessin. Gand, Rijksarchief te Gen, Cartes et Plans, 940-1.

traité en bossage vénitien, les premier et second étages sont dominés par une ordonnance colossale ionique, couronnée d'une balustrade. Montoyer réalise une interprétation très personnelle du projet de Inigo Jones : il emploie des arcades au rez-de-chaussée, avec demi-colonnes au lieu de pilastres, et balustres couronnés d'allégories au lieu de vases. Pour son projet – non daté – d'un hôpital à édifier à Vilvorde[34], Montoyer a recours à la même formule architecturale utilisée pour la façade du corps principal de l'hôtel du Conseil du gouvernement. La composition du plan prend la forme d'un U ouvert vers le "jardin", ce dernier disposé symétriquement à l'axe principal du bâtiment. L'ensemble du bâtiment hospitalier, d'une taille beaucoup plus importante, est cependant traité différemment. Le péristyle d'ordre ionique colossal, large de cinq travées, adossé au mur et surmonté d'un fronton, constitue le principal ornement des treize travées du corps central, et évoque le corps principal de la *Maison du chevalier Rowland Winn* par James Paine (1717-1789)[35], qui s'inspire probablement, à son tour, de la façade de la villa du comte Leonardo Verlato que l'on

34. AN, CP, N III Dyle 10, en particulier 10^2.

35. Woolfe, Gandon 1767, pl. 72-73, *Elevation of the principal front of Nostel in Yorkshire, the Seat of Sr. Rowland Winn Bar.t; Elévation de la maison de Chev.r Rowland Winn Bar.t*. Voir aussi Woolfe & Gandon 1771, pl. 25-26, l'immeuble présente un socle plus réduit mais sans l'entrecolonnement plus large au milieu du péristyle.

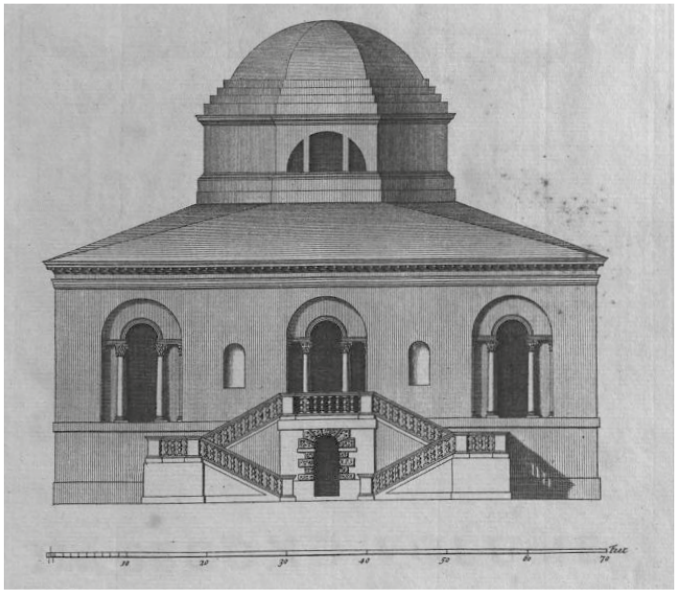


Figure 8. Lord Burlington, William Kent, *Chiswick House*, 1723-1729, gravure (Kent 1727).

doit à Vincenzo Scamozzi (1548-1616)[36]. Le reste du décor est extrêmement sobre: seules les fenêtres des cinq travées de l'avant-corps central, précédé du portique à fronton, reçoivent un encadrement; le socle, haut d'un quart de niveau, est traité en bossages à la vénitienne ; les premier et deuxième niveaux du corps principal et des "pavillons" sont séparés par un bandeau et les cinq travées de ceux-ci reçoivent un léger avant-corps de trois travées[37].

Le projet pour l'hôtel de ville d'Alost[38] (fig. 7) révèle cette même inspiration italo-anglaise d'origine "palladienne", "scamozzienne" et "jonésienne". Pour le traitement du volume, la composition des façades et la définition des espaces, cet édifice ne ferait pas mauvaise figure dans le *Vitruvius Britannicus*. Il suffit de mentionner la tour octogonale ouverte par des fenêtres thermales et

36. Scamozzi 1615, I, pp. 286-287, *D'una fabrica dominicale e rurale a Villa Verla: una a Loregia, l'altra a Peraga, la quarta a San Donà de Piave*.

37. Summerson 1990.

38. Gand, Rijksarchief te Gent, Cartes et Plans, 940-1, *Elévation du côté de la place*; 5, *Plan du premier étage*; et 6, *Plan du rez-de-chaussée*. Cf. Devos I 1982, pp. 40-45.

surmontée d'une coupole, le bossage à la vénitienne marquant fortement la saillie des pierres, la serlienne "pseudo-palladienne"[39], et même la salle entourée de colonnes et ornée de niches[40]. Loin de faire une simple copie ou d'emprunter quelques éléments isolés, Montoyer intègre parfaitement l'esprit du courant architectural anglais dans son œuvre architecturale. Néanmoins, nous essayons d'identifier les sources d'inspiration possibles de cette composition de façade. Pour la typologie principale de l'aspect extérieur, notre architecte se fonde sur la composition de la villa Rocca Pisana de Lonigo (1567), œuvre de Scamozzi[41] ou de ses répliques anglaises tels *Chiswick House* de Lord Burlington[42] (fig. 8) ou *Nuthall Temple* à Nottinghamshire, attribuée à l'architecte Thomas Wright (1711-1786)[43]. De ces architectures, Montoyer reprend la structure ternaire verticale ' constituée d'un soubassement, du *piano nobile* et d'une coupole – et horizontale, comprenant un portique central flanqué, de part et d'autre du *piano nobile*, d'une fenêtre. La forme des fenêtres du tambour octogonal de la coupole suggère une source très spécifique: il ne s'agit plus de la Rocca Pisana où le tambour est aveugle, ni même de *Chiswick House*, où il est percé de quatre baies thermales, ou de *Nuthall Temple*, présentant de serliennes. Montoyer s'inspire en fait de 'la tour' des écuries de *Woburn Abbey* qui comprend huit fenêtres thermales et une haute coupole (fig. 9)[44]. Les travées d'angle évoquent, quant à elles, la disposition de la villa Molin près de Padoue plutôt que celle de la Rocca Pisana (fig. 10), même si les fenêtres du *piano nobile* sont dépourvues de fronton. Montoyer, pour la travée centrale, emploie le motif "pseudo-palladien" de la serlienne formant une double

39. Sur le néo-palladianisme anglais et le pseudo-palladianisme voir Wittkower 1974.

40. Pour un exemple à demi-colonnes voir Woolfe & Gandon 1767, pl. 52, vestibule du *Plan du principal étage du Stratton Park: maison de monseigneur le duc de Bedford*; pl. 95, vestibule de l'*étage principal de Latham Hall*; Woolfe & Gandon V 1771, pl. 24, "Hall" du *Plan d'étage principal de Harwood*. Pour un exemple de galerie à colonnes, voir Woolfe & Gandon IV 1767, pl. 41 "Egyptian Hall" du *Plan du premier étage de la maison de ville du milord Maire de Londres*; pl. 45, "Sub Hall" du *Plan du rez-de-chaussée de Kedleston dans [le] Derbyshire, maison de monseigneur milord Scarsdale*; pl. 46 "Hall" du *Plan d'étage principal de Keldeston*"; pl. 78, *Plan de la maison d'Assemblée dans York*; et Woolfe & Gandon V 1771, pl. 65, "Hall" de l'*Etage principal de Holkam*.

41. Scamozzi 1615, I, p. 273, *Fabrica delli cl.i S.i Pisani alla Rocca presso Lonico*, publié par exemple dans: Tavernor 1991, p. 108.

42. Sur Chiswick voir par exemple: Harris 1994, p. 2; Harris 1996; Charlton & Cullen 1986; Carré 1993; *Lord Burlington: architecture, art and life* 1995; Hewlings 1995.

43. Badeslade & Rocque 1739, pl. 82-83, *Plan du jardin & vuë des maisons de Chiswick sur la Tamise à deux lieues de Londres* ; Woolfe, Gandon 1767, pl. 57, *Elévation de la maison de chev.r Sedley dans Nottinghamshire*.

44. Woolfe, Gandon 1767, pl. 25, *Elévation des écuries* [à Woburn].

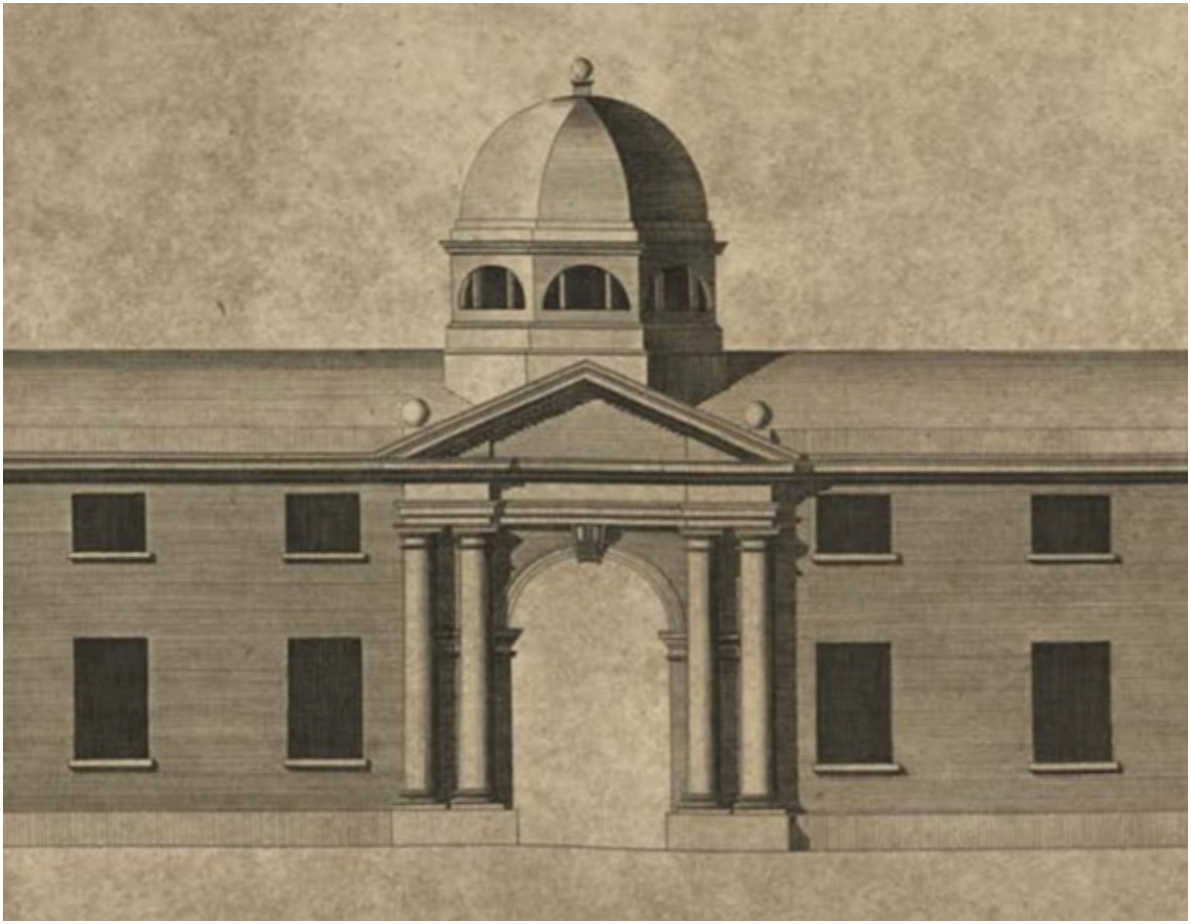


Figure 9. Henry Fincraft, Ecuries de Woburn, détail de la partie centrale de l'élévation, 1747-1761, gravure (Woolfe, Gandon 1767, pl. 25).

arcade[45], appliqué cette fois d'une manière très spécifique, et probablement sans le savoir, sur un mode très "palladien". Il utilise ce motif aussi pour la travée centrale du *piano nobile* correspondant à l'arc de l'entrée[46], en rajoutant le bossage à la vénitienne sur le soubassement et l'ordonnance de pilastres doriques à l'étage. On remarque que lord Burlington, détenteur des dessins de Palladio[47], agit d'une façon similaire dans le projet de la *General Wade's House*, construite en 1723-1724[48]. Remarquons que parmi les dessins de Palladio en possession de lord Burlington, on retrouve la serlienne prise dans une double ordonnance. Nous trouvons également ce même schéma à la *Sir Matthew Featherstonehaugh's House* projeté par James Paine en 1755[49]. En revanche, la serlienne traditionnelle, telle qu'elle est employée par Scamozzi dans plusieurs dessins de façade de palais, apparaît à Burlington House[50]. Dans son ensemble, la solution choisie par Montoyer se rapproche davantage d'une version élémentaire de l'avant-corps latéral de l'élévation sur rue de la *Spencer House* de Londres, dûe à l'architecte John Vardy (1718-1765)[51] (fig. 11).

Après cet énoncé rapide des principales réalisations de Montoyer dans le Pays-Bas autrichiens – qui sont contemporaines des projets d'architectes français pour l'élite aristocratique, tel le pavillon "maniériste" du duc d'Ursel à Hingene par Charles De Wailly, où l'influence anglaise est également

45. Nous retrouvons cet élément par exemple dans: Badeslade & Rocque 1739, pl. 82-83, *Plan du jardin & vuë des maisons de Chiswick sur la Tamise a deux lieues de Londres* ; Woolfe & Gandon 1767, pl. 38, *Front to the street of the R.t Hon.ble Earl Spencer's - Elévation vers la rue de la maison de monseigneur le comte de Spencer*; pl. 49-50, *South front of Kedleston. Elévation méridional de Kedleston*; Woolfe, Gandon 1771, pl. 7-8, *West front of the horse guards at Whitehall - Façade occidental du corps de garde des gardes à cheval à Whitehall*; pl. 25-26, *Elevation to the North West of Harwood House - Elévation de la maison de Harwood vers le Nord-Ouest*; pl. 27-28, *Elevation to the South East of Harwood House - Elévation vers le Sud de Harwood;* pl. 39-40, *Principal front of Witham in Somersetshire - Elévation principal de Witham*, pl. 41-42, *North East Front of Witham - Elévation du côté du Nord Est de Witham*; pl. 44, *Principal front of Compton - Elévation principal de Compton*; pl. 66-67, *North Front of Holkam Hall in Norfolk - Elévation au cotez du Nord de la maison de Holkam*.

46. Wittkower 1974, p. 164.

47. *Ivi*, pp. 16

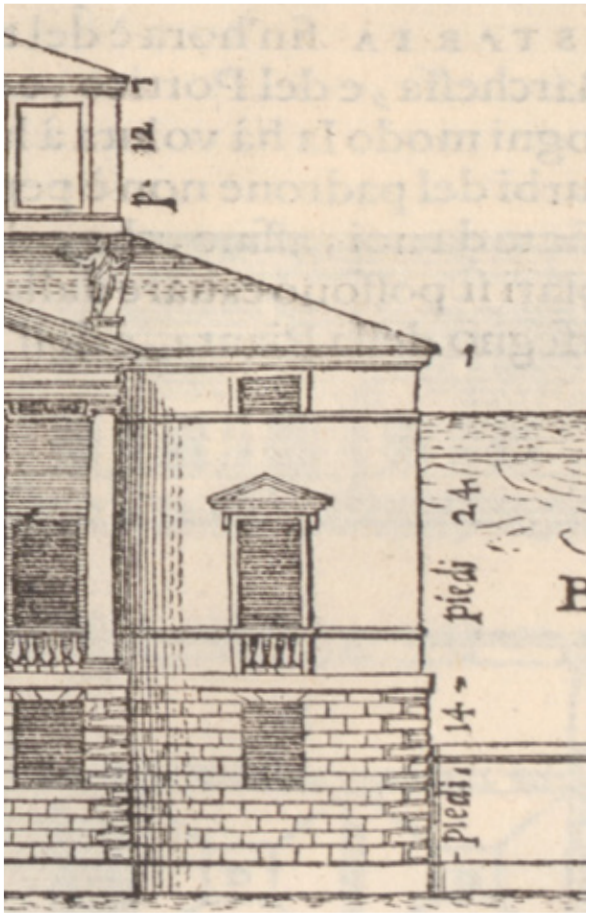
4, 216, note 45. Il s'agit du dessin conservé aux Royal Institute of British Architects (RIBA), XVII, 2, projet pour la basilique de Vicence (publié par exemple dans Puppi 1989, p. 93, fig. 115).

48. Campbell 1725 (1967), pl. 10; cf. Wittkower 1974, p. 216. n. 45.

49. Wittkower 1974, pp. 167, 217 note 55. Cette maison a été publiée dans Paine 1767, pl. 29.

50. Wittkower 1974, p. 160, fig. 182.

51. Woolfe, Gandon 1767, pl. 38, *Front to the street of the R.t Hon.ble Earl Spencer's - Elévation vers la Rue de la maison de monseigneur le Comte de Spencer*.



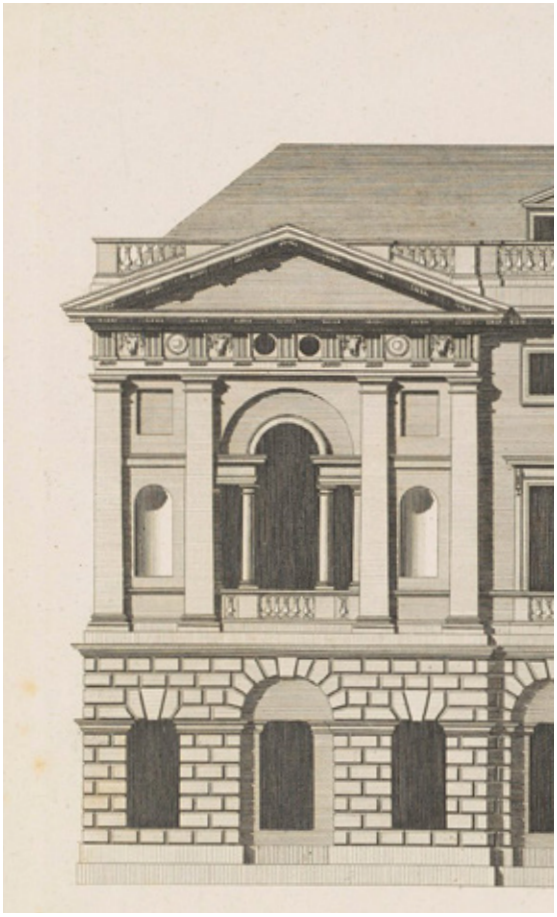


Figure 10. Vincenzo Scamozzi, Fabriche degl'Illustri Signori Molino presso Padova, détail de la travée d'angle, gravure (Scamozzi 1615, I, p. 275); figure 11. John Hardy, Maison de Monseigneur le Comte de Spencer à Londres, détail de l'avant-corps latéral, 1762-1765, gravure (Woolfe, Gandon 1767, pl. 38).

sous-jacente[52] –, il serait intéressant d'approfondir comment ces influences se développent dans l''uvre viennois de l'architecte. En particulier, il faudrait étudier la salle à colonnes de la *Rittersaal* (1804-1807) de la *Hofburg* et celle de la *Festsaal* du Palais Rasumofsky (1803-1807)[53].

Conclusion

Dans le contexte des Pays-Bas méridionaux du début des années 1760, l'architecture d'un Servandoni se distingue radicalement de la production courante. Comme Dewez, il syncrétise dans son œuvre le "goût antique" et les modèles du palladianisme anglais, adaptant sa production architecturale à l'expression des ambitions de sa clientèle ducale et du ministre plénipotentiaire. Mais encore à cette époque, l'architecture anglaise ne sert d'inspiration qu'à un nombre très réduit d'architectes, une élite à formation étrangère, déployée par une clientèle issue de la classe supérieure de la société de l'Ancien Régime qui voit dans ces formes la revendication d'un certain prestige symbolique, distinctif de cette clientèle. Le *Vitruvius Britannicus* devient ainsi un exceptionnel véhicule de l'idéal classique qui est l'image de cette classe.

Pour avoir une diffusion plus massive de ce langage architectural, il faut attendre le retour aux Pays-Bas autrichiens de Louis Montoyer, élève de Dewez, en 1787. Fortement inspiré par le *Vitruve Britannicus*, sa connaissance profonde du nouveau vocabulaire devient indispensable à la réalisation de commandes publiques avant d'être récupérée par la cour et le gouvernement central à Vienne.

52. Comparez, par exemple, le pavillon De Notelaar à Hingene (cf. Buijs, Bergmans 2010) avec Robert Taylor, Asgill House, Surrey (voir Woolfe, Gandon 1767).

53. Voir par exemple Goebl 1978, p. 105 cat. nn. 96-97 (Hofburg), pp. 93-95, cat. nn. 39-52 (Palais Rasumofsky).

Bibliographie

Badeslade, Rocque 1739 - J. Badeslade, J. Rocque, *Vitruvius Brittanicus, volume the fourth, being a collection of plans, elevations, and perspective views, of the royal palaces, noblemen, and gentlemens seats, in Great Britain, not exhibited in any collection of this nature hitherto published*, John Wilcox, Henry Chappelle, London 1739.

Buijs, Bergmans 2010 - J. Buijs, A. Bergmans (dir.), *Een belvedère aan de Schelde. Paviljoen De Notelaer in Hingene (1792-1797)*, Vlaams Instituut voor het onroerend erfgoed, Bruxelles 2010.

Campbell 1715; Campbell 1717; Campbell 1725 - C. Campbell, *Vitruvius Britannicus, or the British architect*, London, 1715-1725, 3 voll. (vol. I, 1715; vol. II, 1717; vol. III, 1725), edition facsimile avec introduction de J. Harris, Benjamin Blom Inc., New York 1967.

Carré 1993 - J. Carré, *Lord Burlington (1694-1753): le connaisseur, le mécène, l'architecte*, 2 voll., Adosa, Clermont-Ferrand 1993.

Cerutti Fusco 1985 - A. Cerutti Fusco, *Inigo Jones Vitruvius Britannicus: Jones e Palladio nella cultura architettonica inglese 1600-1740*, Maggioli, Rimini 1985.

Charlton, Cullen 1986 - J. Charlton, G. Cullen, *A history and description of Chiswick House and gardens*, Her Majestys Stationery Office, London 1986.

Devos 1982 - P. Devos, *De gemeentehuizen van Oost-Vlaanderen*, 2 vols., Vanmelle, Gand 1982 (Inventaris van het kunstpatrimonium van Oost-Vlaanderen, 17).

Duquenne 1978 - X. Duquenne, *Le château de Seneffe*, Xavier Duquenne éditeur, Bruxelles 1978.

Fleming 1962 - J. Fleming, *Robert Adam and his circle in Edingburgh and Rome*, Harvard University Press, Cambridge 1962.

Franse franje naar Gentse maat 1984 - *Franse franje naar Gentse maat: de burgerbouwkunst te Gent in de 18de eeuw*, Catalogue d'exposition (Museum A. Vander Haeghen Gand, 1984), Stad Gent Dienst voor culturele zaken, Gand 1984.

Goebl 1978 – R. Goebl (dir), *Klassizismus in Wien: Architektur und Plastik*, catalogue d'exposition, Historisches Museum der Stadt Wien, Wien Selbstverlag, Wien 1978.

Goetghebuer 1827 - P.-J. Goetghebuer, *Choix des monuments, édifices et maisons les plus remarquables du royaume des Pays-Bas*, Imprimerie de A.B. Stéven, Gand 1827.

Guidoboni 2014 - F. Guidoboni, *Giovanni Niccolò Servandoni (1695-1766) architetto*, thèse doctoral, sous la direction de A. Antinori e É. Jollet, en cotutelle, Sapienza Università di Roma et Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2014.

Guidoboni & Migom 2016 - F. Guidoboni, S. Migom, *Giovanni Niccolò Servandoni: schilder, decorateur, architect*, Kasteel d'Ursel, Hingene (Anvers) 2016 (Historische publicaties 6).

Harris 1994 - J. Harris, *The Palladian Revival: Lord Burlington, his villa and garden at Chiswick*, Catalogue d'exposition (Montreal, Canadian Centre for Architecture, 19 juillet - 25 septembre 1994; Pittsburgh, Heinz Architectural Center, 29 octobre 1994 - 9 janvier 1995; London, Diploma Galleries, 2 Février - 4 Avril 1995), Yale University Press, New - Haven-London 1994.

Harris 1996 - J. Harris, *The Transformation of Lord Burlington : from the Palladio and Jones of his Time to the Modern Vitruvius*, dans D. Arnold (dir.), *The Georgian Villa*, Sutton Publishing Ltd, Gloucestershire 1996.

Hewlings 1995 - R. Hewlings, *Chiswick House and gardens: appearance and meaning*, dans T. Barnard et J. Clark (dir.), *Lord Burlington: architecture, art and life*, Hambledon Continuum, London-Rio Grande 1995.

Hornsby 1988 - C.E. Hornsby, *Servandoni's garden designs for Hingene*, dans «Garden History», XVI (1988), 2, pp. 134-143.

Hornsby 1989 - C.E. Hornsby, *The life and work of Giovanni Niccolò Servandoni (1695-1766)*, thèse de doctorat, Bristol University, 1989.

Hornsby 1991 - C.E. Hornsby, *Antiquarian extravagance in Hammersmith: The Sculpture Gallery of George 'Bubb' Dodington*, dans «Apollo», CXXXIII (1991), 358, pp. 410-414.

Lord Burlington: Architecture, Art and Life 1995 - T. Barnard et J. Clark (dir.), *Lord Burlington: architecture, art and life*, Hambledon Continuum, London - Rio Grande 1995.

Paine 1767 - J. Paine, *Plans, elevations and sections of Houses…*, vol I, London 1767.

Neufforge I 1757 - J.-F. de Neufforge, *Recueil élémentaire d'architecture*, vol. I, chez l'auteur, Paris 1757.

Puppi 1989 - L. Puppi, *Andrea Palladio: the complete works*, Electa - Rizzoli, Milano 1989 (*Masters of architecture*).

Scamozzi 1615 - V. Scamozzi, *L'idea della architettura universale, di Vincenzo Scamozzi architetto veneto*, 2 voll., Vénise 1615.

Summerson 1990 - J. Summerson, *The Classical country house in 18th-century England*, dans J. Summerson, *The unromantic castle and other essays*, Thames & Hudson Ltd, London 1990, pp. 79-120.

Tavernor 1991 - R. Tavernor, *Palladio and Palladianism*, Thames & Hudson Ltd, Londres, 1991 (World of Art).

Van de Vijver 1998 - D. Van de Vijver, *L'architecture dans les Pays-Bas autrichiens et la principauté de Liège, c. 1760-1794,* dans O. Pauwels et M. Fredericq-Lilar, *L'architecture du XVIII^e siècle en Belgique*, Racine, Bruxelles 1998, pp. 127-168.

Van de Vijver 2000a - D. Van de Vijver, *Les relations franco-belges dans l'architecture des Pays-Bas méridionaux, 1750-1830*, thèse de doctorat, Katholieke Universiteit Leuven, 2000.

Van de Vijver 2000b - D. Van de Vijver, *Hendrik Pulinx jr., Emmanuel van Speybrouck en Paulus de Cock: drie Brugse architecten en hun professionele bibliotheek*, dans «Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis», CXXXVII (2000), 3-4, pp. 67-105.

Van de Vijver 2003 - D. Van de Vijver, *Ingenieurs en architecten op de drempel van een nieuwe tijd (1750-1830),* Universitaire Pers, Leuven 2003.

Van de Vijver 2007 - D. Van de Vijver, *Jean-François de Neufforge: architecte-graveur liégeois à Paris*, in C. Carpeaux (dir.), *Les liégeois à Versailles*, Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles, Liège 2007, pp. 301-321.

Van de Vijver 2009 - D. Van de Vijver, *Les bibliothèques d'architectes dans les Pays-Bas méridionaux, 1750-1830*, dans O. Medvedkova (dir.), *Bibliothèques d'architecture. Architectural libraries*, INHA - Alain Baudry et Cie, Paris 2009, pp. 57-72.

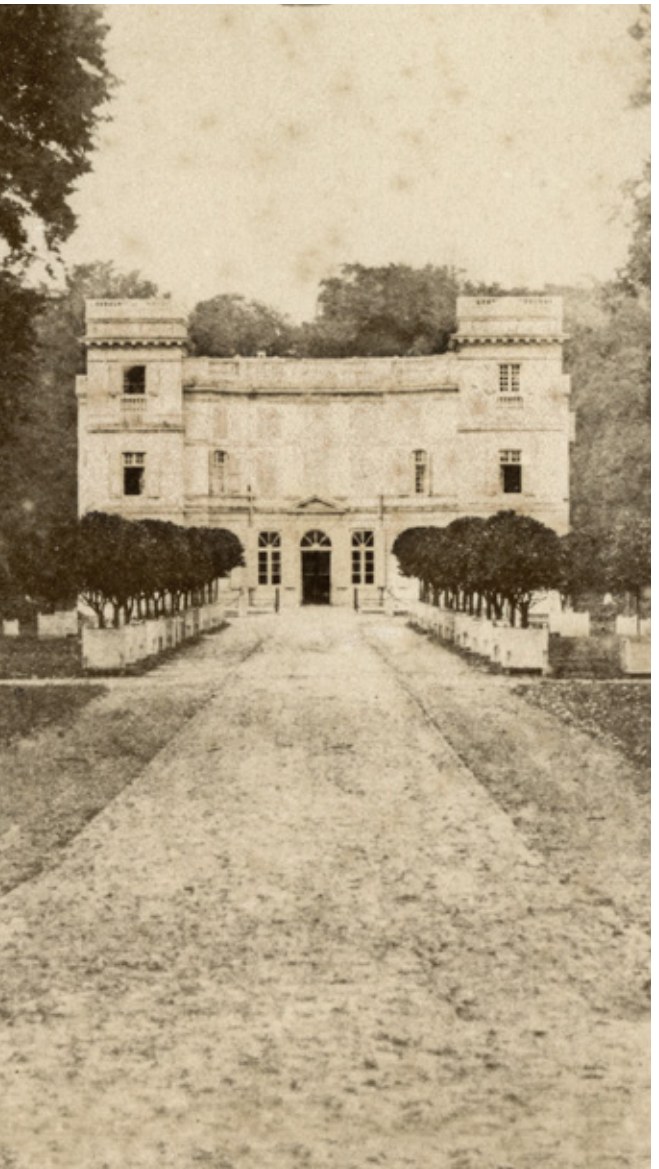
Wauters 1899 - A. Wauters, *Montoyer (Louis-Joseph)*, dans *Biographie nationale publiée par l'Académie des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, XV, Bruylant-Christophe & C.ie imprimeurs-éditeurs, Bruxelles 1899, col. 203-205.

Wittkower 1974 - R. Wittkower, *Palladio and English Palladianism*, Thames and Hudson, London - New York 1974.

Woolfe, Gandon 1767 - J. Woolfe, J. Gandon, *Vitruvius britannicus, or the British architect; containing plans elevations and sections; of the regular buildings both public and private, in Great Britain., comprised in one hunderd folio plates, engrav'd by the best hands; taken from the buildings, or original designs*, IV, London 1767.

Woolfe, Gandon 1771 - J. Woolfe, J. Gandon, *Vitruvius britannicus, or the British architect; containing plans elevations and sections; of the regular buildings both public and private, in Great Britain. comprised in one hunderd folio plates, engrav'd by the best hands; taken from the buildings, or original designs*, V, London 1771.

a cura di Aloisio Antinori,
Francesco Guidoboni,
Tommaso Manfredi



Servandoni à Hingene: la transformazione del castello d'Ursel in una residenza alla moda

Joke Bungeneers (Provincie Antwerpen - dienst Erfgoed),
Koen De Vlieger-De Wilde (Directeur kasteel d'Ursel bij Provincie Antwerpen), Serge Migom (Provincie Antwerpen - dienst Erfgoed)

Il castello di Hingene, residenza dei duchi d'Ursel in Belgio, fu profondamente trasformato tra il 1761 e il 1765 dall'architetto e scenografo Giovanni Niccolò Servandoni. Incaricato da Charles d'Ursel, Servandoni applicò il suo genio del trompe-l'œil e della messa in scena teatrale per ridisegnare la facciata e gli interni del castello secondo l'estetica classica. Elevò la facciata con un avancorpo monumentale, semplificò i volumi, ridisegnò le coperture e introdusse una distribuzione interna "alla francese" che univa comfort, simmetria e gerarchia dei percorsi. Concepì anche una decorazione sobria ma raffinata, con stucchi, carte da parati cinesi e boiserie. All'esterno, propose una riorganizzazione del parco con prati all'inglese, pergolati, viali monumentali e un grande portale ispirati all'architettura scenografica. Sebbene alcuni progetti siano rimasti sulla carta, l'impronta di Servandoni ha segnato in modo duraturo Hingene. Il castello attraversò i secoli, passò alla municipalità e poi alla Provincia di Anversa, subendo un restauro fedele allo spirito del XVIII secolo. Oggi è un centro culturale vivace e un luogo della memoria della famiglia d'Ursel, che ha potuto ritrovare parte del suo arredo storico grazie al prestito concesso dall'attuale duca.

*GIOVANNI NICCOLÒ SERVANDONI (1695-1766).
UN ARCHITETTO COSMOPOLITA ALL'ALBA
DELL'ILLUMINISMO*

www.archistor.unirc.it

ArcHistoR EXTRA 15 (2025) ISSN 2384-8898
Supplemento di ArcHistoR 20/2023 ISBN 978-88-85479-14-2
DOI:10.14633/AHR466

Servandoni à Hingene: la transformation du château d'Ursel en une résidence à la mode

Joke Bungeneers, Koen De Vlieger-De Wilde, Serge Migom

La maison de plaisance de la famille d'Ursel

Le domaine d'Ursel est situé à Hingene, à la limite de l'ancien duché du Brabant et du comté de Flandre. Il a appartenu pendant plus de trois cent cinquante ans à la même famille de la haute noblesse[1].

Au milieu du XVI[e] siècle, le château de Hingene n'était guère qu'une "maison en pierre et jardin" appartenant à Thibault Barradot, bailli, trésorier et intendant du Pays de Bornem. En 1556, miné par les problèmes financiers, ce dernier fut contraint de vendre sa propriété au chevalier Dierick van de Werve, issu d'une importante famille de la noblesse anversoise. C'est sous sa tutelle que le domaine de Hingene prit pour la première fois l'aspect d'une résidence secondaire seigneuriale.

En 1608, les Van de Werve vendirent leur «grande et belle maison de plaisance cernée d'un grand plan d'eau avec pont-levis» à Conrard Schetz (1553-1632), dont les descendants devinrent ultérieurement les comtes et ducs d'Ursel[2].

Le nouvel acquéreur, nommé baron de Hoboken en 1600, occupait une fonction publique au service du roi d'Espagne et fut ambassadeur des archiducs à Londres de 1605 à 1609. Après

1. D'Ursel 2004a; D'Ursel 2004b. Pour l'histoire du château de Hingene: Van Dijck 1998; Bungeneers, De Vlieger-De Wilde 2010; Bungeneers, De Vlieger-De Wilde 2012. Pour l'histoire du parc: Hebbelinck 2004.

2. D'Ursel 2004b.

l'acquisition de la maison de plaisance, Hingene devint donc un domaine féodal digne de ce nom, avec de grandes propriétés terriennes, des droits de noblesse et une résidence secondaire faisant honneur à son noble propriétaire.

A son retour d'Angleterre, Conrard Schetz fit effectuer de grands travaux à Hingene. Le château et le domaine furent réaménagés selon la mode de l'époque et le haut rang social de son propriétaire. Le château prit au deuxième quart du 17e siècle l'aspect d'une bâtisse en brique et grès de style traditionnel, avec pignons et fenêtres à meneaux, avec quatre ailes autour d'une cour close flanquée de deux tours. L'intérieur était richement décoré de cuir mordoré et de tapisseries combinées à des peintures murales. Le jardin d'agrément qui jouxtait le château fut aménagé dans le style renaissance.

Conrard abandonna officiellement le nom de Schetz à partir de 1617. Il avait été adopté cette année-là par une demi-sœur de sa mère, la Grande Dame du béguinage d'Anvers Barbara van Ursel. Elle était la dernière de sa lignée et son neveu Conrard était tout disposé à prendre soin de son nom, de son blason et de sa fortune. Conrard Schetz devint ainsi Conrard van Ursel puis avec le temps Conrard d'Ursel.

Les héritiers de Conrard d'Ursel poursuivirent l'élévation de la famille dans la hiérarchie aristocratique. Son fils François (1626-1696) devint successivement capitaine, colonel et général dans l'armée du roi d'Espagne Charles II. Ses descendants allaient occuper jusqu'à la fin du XVIIIe siècle d'importantes fonctions dans l'armée espagnole, puis dans l'armée autrichienne.

Au début du XVIIIe siècle, la résidence de Hingene prit progressivement le pas sur le vieux château de Hoboken. Le fils de François, Conrard-Albert d'Ursel (1665-1738), l'avait transformée en «la plus jolie maison de ce pays», selon son intendant local[3]. Le château prit sa forme actuelle sous la direction de l'architecte français Jean Beausire (fig. 1). L'avant-corps centenaire fut remplacé par une façade courbe de style baroque couronnée d'une balustrade et d'une toiture mansardée aux ouvertures en œil-de-bœuf. L'aile gauche et le pont furent démolis et reconstruits, l'ancienne cour intérieure fut couverte et intégrée au bâtiment. L'architecture en brique et grès du château fut recouverte d'un enduit de plâtre uniforme et les croisées remplacées par des fenêtres rectangulaires dotées de volets. Après ces travaux de transformation, la fonction d'habitat, qui se situait alors surtout dans l'aile droite, (le "vieux quartier") fut étendue jusqu'à la nouvelle aile gauche. L'ancienne cour intérieure devint un grand salon. Le cuir mordoré et les tapisseries furent remplacés par des tentures murales en soie, coton et laine, du papier peint et des tableaux. Les alentours immédiats du château se muèrent en un jardin baroque à la française, avec parterres, plans d'eau et fontaines, ornementé

3. Bungeneers, De Vlieger-De Wilde 2010.

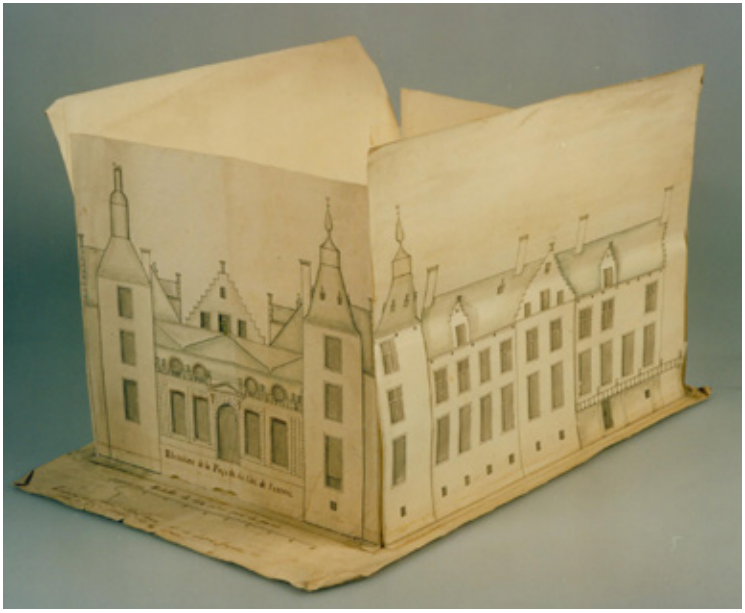


Figure 1. Jean Beausire (?), élévation du château de Hingene avec les quatres façades et plan du rez de basse-cour ou de terrain, maquette en papier de projet de Jean Beausire, ca. 1713. Hingene, collection château d'Ursel.

de balustrades, de vases et de sculptures. Pour la première fois, le domaine du parc était conçu comme un tout harmonieux qui intégrait même le jardin potager et était ceint d'un réseau de douves.

Conrard-Albert parvint comme il l'escomptait à s'élever encore dans l'échelle sociale, devenant en 1717 duc de Hoboken. Il ne perdit pas de temps pour en faire le raccourci "duc d'Ursel". Il amassa également une immense fortune en héritant en 1726 des biens de l'autre branche de la famille, qui s'éteignait après plus d'un siècle.

Conrard-Albert et Eleonare de Salm eurent leur fils unique fils unique à l'âge de cinquante-deux et trente-neuf ans, respectivement. Comme son père, Charles d'Ursel (1717-1775) embrassa la carrière militaire. Il se distingua dans la Guerre de Succession d'Autriche (1740-1748) et la Guerre de Sept Ans (1756-1763) et finit sa prestigieuse carrière militaire comme général-major de l'armée impériale et gouverneur militaire de Bruxelles. Le deuxième duc menait alors grand train à Bruxelles, Vienne et Paris, vivant même au-dessus de ses moyens et se débattant sans cesse dans les difficultés financières. Cela ne l'empêcha pas de transformer encore entre 1761 et 1765 le château baroque de Hingene dans le style classiciste dominant à l'époque.



Figure 2. Timothy De Paepe, le château de Ten Hoei à Saint-Josse-ten-Noode près de Bruxelles, image de synthèse basée sur les dessins non-exécutés de Servandoni.

L'intervention de Servandoni

Au printemps 1759, le décorateur italien Giovanni Niccòlo Servandoni est établi à Bruxelles[4]. La ville est un choix évident puisque son "neveu" Jean-Nicolas Servandoni d'Hannetaire (en réalité le fils issu de son premier mariage) vient d'être nommé directeur du Théâtre de la Monnaie. Jean-Nicolas engage sans tarder son père comme scénographe et décorateur. Grâce à l'entre-gens de son fils, Servandoni noue rapidement des contacts avec de potentiels commanditaires à la Cour du gouverneur Charles-Alexandre de Lorraine et dans les cercles de la haute noblesse. Il fait ainsi la connaissance de Charles d'Ursel, l'un des mécènes du théâtre, et il décroche dès 1759 une première commande du duc: la transformation de son château Ten Hoei à Saint-Josse-ten-Noode près de Bruxelles (fig. 2). Ce projet n'aboutira pas car le duc préfère donner la priorité à la transformation de son château de Hingene.

Le chantier du château de Hingene est exceptionnellement bien documenté, selon les normes des réalisations architecturales de Servandoni, avec au moins onze plans connus et conservés (et probablement davantage). Un certain nombre de comptes de la famille d'Ursel font en outre état à partir de 1760 de dizaines de paiements à Servandoni ou de travaux exécutés à sa demande. On sait également que l'architecte visita régulièrement le chantier entre le 15 août 1761 et le 17 mars 1762.

4. Guidoboni 2014; Guidoboni, Migom 2016.

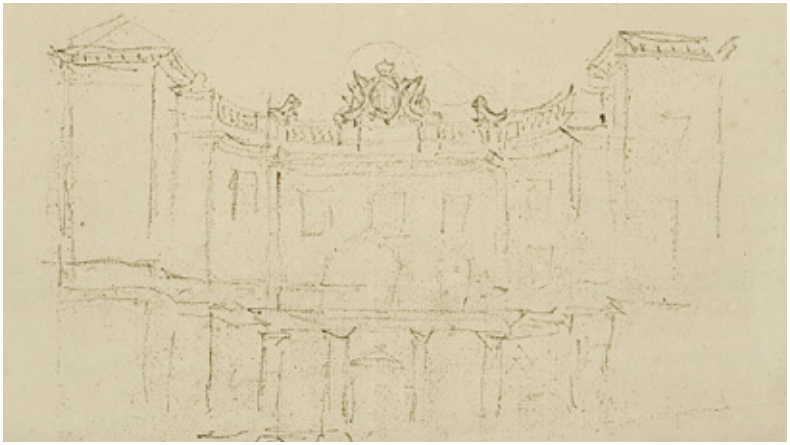


Figure 3. Giovanni Niccolò Servandoni (?), Croquis pour la façade du château de Hingene (au dos d'un dessin pour un pavillon à treillis), vers 1761, Bruxelles, Archives Générales du Royaume, Fonds Arenberg.

Les derniers plans de transformation de Hingene, signés par le «Chevalier Servandoni», sont datés du 20 mai 1765, une date à laquelle il est sans doute rentré à Paris.

Servandoni conçoit une transformation radicale de l'aspect du château, sans modifier en essence sa structure. Cela dénote d'une part un certain pragmatisme lié à un souci de réduire au maximum le coût des travaux. Il ne faut toutefois pas sous-estimer la valeur symbolique d'un tel choix. La seigneurie ancestrale de Hingene tient dans l'histoire de la dynastie d'Ursel le rôle de 'château de famille' dont elle a tiré son pouvoir féodal. Puisant largement dans son expérience de scénographe, Servandoni se révèle d'ailleurs un maître du trompe-l'œil.

La nouvelle façade monumentale devient la vitrine du château. Servandoni veut clairement donner de la théâtralité au bâtiment, à en juger par ses études préliminaires. Dès son premier croquis (fig. 3), il joue avec l'idée d'une façade-écran surélevée bordée d'une balustrade monumentale. Une galerie de colonnes, qui devient sur un autre de ses croquis une serlienne, doit mettre en valeur l'entrée principale.

Les tours et les colonnades forment un véritable arc de triomphe, symbole approprié au rang du duc. Ce projet ressemble en tous point à l'arc de triomphe temporaire dessiné par Servandoni pour la pose de la première pierre de la place Saint-Sulpice en 1754. Il symbolise sans doute les succès militaires du duc. Charles a achevé en 1758 sa carrière militaire active à la bataille de Hochkirch, contre l'armée prussienne pendant la Guerre de Sept Ans. On lui a attribué en 1759 en reconnaissance



Figure 4. Vue du vestibule du château de Hingene “avec la collonade aux empereurs” (Photo S. Dewickere - © Château d’Ursel).

pour ses services le titre de gouverneur de Bruxelles. La présence de personnages impériaux et d'un blason utilisé comme trophée témoignent d'une symbolique militaire. Afin de soumettre au duc un projet aussi présentable que possible, Servandoni commande le 30 juin 1761 une maquette en bois de la colonnade auprès de Barthélémi Rohault.

La façade prendra finalement une forme plus simple, sans doute par manque d'argent. La partie centrale seule est rehaussée d'une façade-écran. Des bordures d'angle, des moulures horizontales et des balustrades confèrent à l'ensemble une sobriété et une symétrie d'inspiration classique. Servandoni transforme complètement le château avec un minimum de moyens. À partir de 1761, les fenêtres sont uniformisées, il donne aux façades équilibre et harmonie. Les pignons à gradins et les toitures en pente des tours sont démolis et remplacés par des toits terrasses, dissimulés à la vue par une balustrade ponctuée de vases qui est destinée à accentuer l'horizontalité. Toutes ces interventions sont naturellement en phase avec l'esthétique classique.

Entre 1761 et 1763, Servandoni transforme l'intérieur selon la mode et les principes de la distribution à la française. L'aménagement de quartiers de résidence modernes répond surtout à un souci de commodité de la résidence secondaire.

Le rez-de-chaussée légèrement surélevé permettait de transférer les cuisines et la lingerie au sous-sol. La réalisation la plus évidente au rez-de-chaussée est la modernisation du grand vestibule d'entrée. L'arc de triomphe que le scénographe a en tête doit former une entrée logique à ce salon d'honneur, auquel l'architecte réserve une décoration sobre et classique. Avec des colonnes toscanes, de longues banquettes, des panneaux de stuc sobrement ornés de guirlandes et des bustes d'empereurs, il crée un décor à la fois simple et majestueux (fig. 4). Du vestibule, l'axe principal se prolonge par un petit podium en direction de la salle à manger. La cloison légère et les lambris de miroirs attirent automatiquement le regard du visiteur vers l'aboutissement de l'axe: le balcon avec vue sur l'étang et le parc. Servandoni démontre par cet agencement son talent de scénographe. Le podium qui relie le vestibule et la salle à manger est une véritable scène et est sans doute utilisée pour des spectacles au XVIII^{e} siècle. De chaque côté de l'axe central sont disposées des pièces plus privées mais tout aussi représentatives. Outre le grand salon, Servandoni aménage une bibliothèque pour laquelle il en dessine les meubles, ainsi qu'une chapellee. Il y a enfin au rez-de-chaussée trois appartements, dont celui du duc et de la duchesse. Ces pièces existaient déjà, mais Servandoni les transforme entièrement. La seule pièce qui échappe au projet de rénovation de l'Italien est le luxueux "appartement de la belle alcôve", resté sans doute intouché sur demande explicite du duc. Les appartements privés ont la distribution typique de l'époque: une antichambre, une chambre



Figure 5. Timothy De Paepe, Vue aérienne du domaine et du château de Hingene, image de synthèse basée sur les projets non-exécutés de Servandoni.



Figure 6. Timothy De Paepe, Le château de Hingene et son avant-cour, image de synthèse basée sur le projet non-exécuté de Servandoni.

à coucher, une garde-robe, un cabinet de toilette et une chambrette pour la bonne ou le valet. L'appartement du duc dans l'aile droite se dote même d'un cabinet d'étude aménagé dans la tour. En ajoutant des lambris en bois, des alcôves, des cheminées surmontées de miroirs, des plafonds en stuc et des parquets, Servandoni crée un concept total alliant les éléments rocaille présents à la sobriété du classicisme. Les tentures murales en coton au motif floral et les cadres dorés étoffent harmonieusement les salles peintes en blanc. C'est à cette époque qu'apparaissent les dessus de porte et le papier peint chinois, une mode qui convient parfaitement à la décoration intérieure conçue par Servandoni. L'étage supérieur répond lui également aux exigences du style français. L'agencement global et individuel des appartements privés respecte pratiquement la symétrie classique. Les logis sont disposés de chaque côté d'un couloir central. Leur décoration témoigne d'un souci de sobriété. Un tel agencement a pour règle fondamentale de hiérarchiser les circulations la circulation. Les appartements et les pièces sont en enfilade et le personnel peut se déplacer de pièce en pièce selon un parcours qui lui est propre. Le sous-sol est également accessible par un nouveau pont qui enjambe l'étang sans que le personnel traverse les salles de réception. Servandoni propose aussi d'aménager des toilettes à l'anglaise à proximité des cabinets du duc et de la duchesse pour permettre une évacuation des eaux usagées dans la douve. A une époque où la "chaise à commodité" est encore largement utilisée, ces sanitaires à évacuation d'eau témoignent d'un souci de confort et de modernité. Les transformations apportées par Servandoni ont été pratiquement conservées en l'état jusqu'à nos jours, ce qui donne une valeur particulière au château de Hingene.

Charles d'Ursel nourrit également d'ambitieux projets pour les abords du château. Servandoni produit plusieurs projets de réaménagement total du domaine, dont deux alternatives pour l'accès au château. Dans son projet le plus radical (fig. 5), Servandoni redessine toute la zone au sud du château, avec une imposante grille de fer forgé donnant accès au domaine dans l'axe de l'entrée principale du bâtiment. Une allée bordée de murs conduit à une première rotonde au croisement d'un deuxième axe menant à la cour d'accès au château, entourée d'ailes de style classique. Ces constructions monumentales remplacent la basse-cour. Leur élément principal est une grande travée centrale avec arc de triomphe, couronnée d'une coupole.

Son deuxième projet (fig. 6) est moins ambitieux et tente de mettre en valeur l'esplanade devant le château. On sait que ce projet est daté du 13 septembre 1762. Il inclut quatre pavillons indépendants marquant l'avant-place. Du côté du jardin, ces pavillons sont reliés entre eux par une balustrade ornée de vases et de statues donnant sur des groupes d'arbres. Du côté gauche de l'esplanade, cet écran de verdure dissimule la vieille ferme. Ce plan est sans doute lié à deux projets de portails

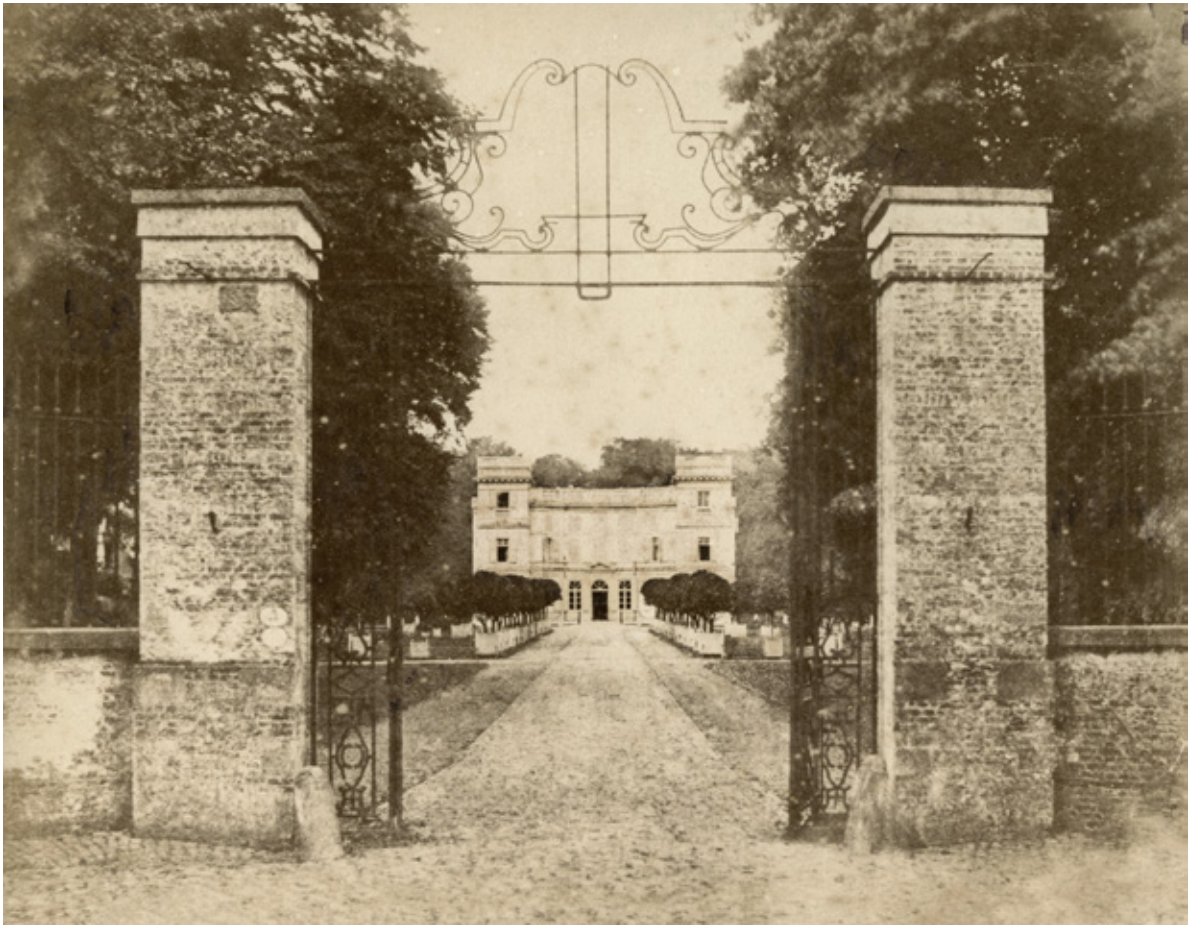


Figure 7. Emile de Damseaux, la façade du château de Hingene et la perspective principale, crée par Servandoni, dans une photographie de 1867. Hingene, collection château d'Ursel.

datant de 1765. Servandoni prévoit dans l'axe central du château un portail monumental fermé du côté rue et agrémenté d'une colonnade du côté château.

Servandoni tente de donner au domaine une structure aussi nouvelle que possible avec un minimum d'interventions. Il s'en tient pour les grandes lignes à l'aménagement en parterres du début du XVIII^e siècle. Du côté est et du côté ouest, dans l'axe du château, les parterres de broderie, qui sont démodés, font place à des boulingrins formels bordés de haies et décorés de vases. Les parterres alternent avec des bosquets plantés à intervalles réguliers. Du côté est, est créé un axe monumental dans le jardin, accessible par un pont enjambant la douve extérieure. L'axe culmine par une glacière au milieu d'un nouveau jardin d'agrément. Ce jardin est encore décoré d'arcs de triomphe et d'une petite pergola de style chinois. Servandoni fait ériger une façade de temple classique sur la maison des bains, qui longe probablement la douve du côté sud du jardin de parterres. Les comptes de la maison d'Ursel ne permettent pas de savoir avec certitude si ces projets sont effectivement réalisés. Divers arbres sont commandés pour le domaine entre novembre 1760 et octobre 1761, dont des lauriers et des pommiers. Le domaine fait donc l'objet de travaux intenses, mais il n'est pas clair si ces travaux sont exécutés selon les indications du nouvel architecte.

La "patte" de Servandoni est quoi qu'il en soit clairement apparente dans l'aspect actuel du parc (fig. 7). La structure générale, le nouveau portail, l'allée d'accès au château, la rotonde de drèves, la cour d'honneur du château, les parterres aérés du côté est et du côté ouest et le croisement en patte d'oie dans le bois arrière du parc sont autant d'idées que l'on retrouve dans ses projets. La réorganisation des environs immédiats du château, qui inclut la démolition partielle de l'ancienne ferme, le déplacement du jardin potager et la construction d'une nouvelle orangerie, émane directement des plans de Servandoni. Il faut sans doute aussi lui attribuer la plantation du bosquet dans le parc de Hingene, un élément typique du jardin à la française de la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Le troisième duc d'Ursel, Wolfgang-Guillaume (1750-1804) jouit lui aussi pleinement de sa propriété de Hingene et fait encore embellir le château dans les années 1780, sans toucher fondamentalement aux plans de Servandoni. Au contraire, tout ce qu'il y ajoute coïncide dans les grandes lignes avec les conceptions de l'architecte. La drève d'accès monumentale plantée en 1784 est un prolongement logique de la grande perspective conçue par Servandoni donnant sur la façade. La construction du pavillon De Notelaer sur l'Escaut, dessiné par l'élève de Servandoni, Charles de Wailly en 1782, est en ligne avec l'aménagement de folies commencé par Servandoni[5]. Le pavillon montre du reste des ressemblances avec le pavillon de Servandoni à Gennevilliers.

5. Pour le pavillon De Notelaer, voir Bergmans, Buijs 2010.

Le château de Hingene aux XIX^e^ et XX^e^ siècles

Une nouvelle ère commence avec le fils et successeur de Wolfgang-Guillaume Charles-Joseph, quatrième duc d'Ursel (1777-1860). Charles-Joseph a douze ans lorsque qu'éclate la Révolution brabançonne, quinze ans quand les révolutionnaires français envahissent la première fois les Pays-Bas, dix-huit à l'annexion de nos contrées par la France et vingt-deux à l'accession au pouvoir de Napoléon. L'époque n'est donc pas de nature à susciter les vocations militaires parmi les jeunes fils de la noblesse. Il va dès lors tirer profit des nouvelles opportunités qu'offre le 'service public' dans les nouveaux organes administratifs instaurés par les Français. Il devient en 1809 maire de la ville de Bruxelles. Le roi Guillaume d'Orange le nomme ministre lors de l'établissement du Royaume Uni des Pays-Bas en 1814 et il finit sa carrière politique comme sénateur dans la Belgique naissante. Son fils Léon, cinquième duc d'Ursel (1805-1878) et son petit-fils Joseph, sixième duc d'Ursel (1848-1903) seront à leur tour membres du conseil provincial d'Anvers, bourgmestres de Hingene et sénateurs. Joseph se hisse même au rang de président du sénat et gouverneur du Hainaut. Avec des biens d'environ 5.000 hectares, ces grands propriétaires terriens de noble extraction appartiennent naturellement au parti catholique.

Le domaine de Hingene reste le siège de la famille et noue des liens étroits avec le village. Grâce aux meilleures liaisons par train et par bateau avec Bruxelles, les ducs y font des séjours plus fréquents. Le domaine n'a entre temps cessé de s'agrandir. La propriété, qui couvrait 171 hectares autour de Hingene en 1804, en compte 293 en 1859. Les murs de certains appartements ont été tendus de nouveaux tissus d'intérieurs et de deux grands ensembles de papier peint chinois, mais les plans dessinés au XVIII^e^ siècle par Servandoni ont été en grande partie respectés. Pour ce qui concerne le château du moins, car à partir de 1883, toute la zone entre le château et le pavillon De Notelaer est redessinée par l'architecte allemand Eduard Keilig. Le paysagiste s'inspire du style dominant des jardins à l'anglaise, tout en préservant certains éléments dominants des phases antérieures, comme le lacis de douves et les perspectives de Servandoni.

Les temps fastes vont durer jusqu'à la première moitié du vingtième siècle. Robert, septième duc d'Ursel (1873-1955), respecte lui aussi le caractère du château. Les tentures de papier chinois et de coton sont soigneusement entretenues, les salles de bain et les sanitaires discrètement intégrés dans les pièces qui servaient autrefois de garde-robes et d'antichambres. C'est en fait le stationnement des officiers belges, allemands et alliés pendant les deux guerres mondiales qui causera le plus de dommages au château. Comme les trois générations précédentes, Robert d'Ursel sert l'intérêt général comme bourgmestre de Hingene (jusqu'en 1921), sénateur et commissaire du gouvernement.

Déclin et restauration du domaine

Après quatre générations de noblesse d'épée et quatre générations de service public, Henri, huitième duc d'Ursel (1900-1974) choisit de quitter la scène publique et de se retirer avec ses trois enfants cadets et deux serviteurs à Hingene. Ils vivent l'été dans une partie du château, mais en hiver, ils s'installent dans une dépendance en raison du froid. Ayant déjà perdu l'hôtel particulier des d'Ursel à Bruxelles, démoli quelques années plus tôt suite à la pression immobilière, il décide également de mettre le château de Hingene en vente au début des années 1970.

La commune devient ainsi en 1973 le nouveau propriétaire du château pour la somme de quinze millions de francs (372.000 euros). Le parc est immédiatement ouvert au public, le château est loué à un producteur de cinéma. Les volumineuses archives familiales sont déposées aux Archives Générales du Royaume, certains meubles et tableaux sont repris par la famille et d'autres pièces sont vendues. Et inévitablement, quantité de choses sont détruites ou volées. Ce qui reste est transféré dans un grand appartement de l'avenue de Tervuren à Bruxelles, où s'est établi le nouveau duc Antonin d'Ursel (1925-1989) avec son épouse et ses trois jeunes enfants. Le producteur de cinéma loue donc un château pratiquement vide, qui n'a conservé que sa décoration intérieure chinoise et ses nombreuses tentures en tissu.

Le budget communal se révèle très vite insuffisant pour faire face aux frais d'entretien et de restauration du château. Après la fusion de Hingene avec la commune voisine de Bornem en 1977, le château est vendu pour un franc symbolique au Ministère flamand de la Culture. Le contrat de location avec le producteur de cinéma est résilié. Les autorités font effectuer les travaux d'entretien de première urgence du toit et des façades, mais il n'y a pas la place pour un château dans la politique culturelle de l'époque. Le bâtiment est donc cédé en bail emphytéotique à la société Aktiv, qui veut y établir un centre de séminaires et de congrès avec infrastructure hôtelière. Pendant les importants travaux de rénovation qui suivent, les plafonds en stuc du grand hall sont remplacés par une structure moderne en verre. Mais le chantier est interrompu à la suite d'un accident du gestionnaire. Les autorités flamandes vont alors laisser le bâtiment vide pendant dix ans, en proie au vandalisme et aux intempéries. C'est au début des années 1990 que des élus et des fonctionnaires de la Province d'Anvers se mobilisent pour sauver le château. L'administration provinciale achète le domaine le 1er janvier 1994 et le château un an plus tard. Tout le domaine d'Ursel passe ainsi dans les mains d'un seul propriétaire: une nouvelle ère s'ouvre pour lui.

En dépit de la détérioration, le château est resté un témoin unique de grande résidence secondaire du XVIIIe siècle, dont l'agencement et la décoration intérieure ont été exceptionnellement bien conservés.



Figure 8. Le “petit salon” du château de Hingene, avec l’exposition Servandoni (15 mai – 15 août 2016) (photo J. Ceuppens - © Château d’Ursel).

Pour des raisons pratiques et budgétaires, la restauration va s'effectuer en phases. La première phase a consisté en une vaste étude scientifique des matériaux. Le bâtiment tout entier a été soumis à un minutieux examen: les tentures en tissu et papier ont été soigneusement démontées ainsi que les parquets et les cheminées en marbre, et les anciennes couches de peinture ont été analysées. Les travaux d'excavation dans les sous-sols du château ont été précédés d'une étude archéologique. Même lorsque la douve a été asséchée pour en retirer la boue, les archéologues ont suivi ces travaux de très près. On a parallèlement mené une étude architectonique et artistique des archives familiales. Il a été décidé sur la base de ce volumineux dossier de redonner autant que possible au château son aspect de la fin du XVIII^{e} siècle, c'est-à-dire après les travaux de transformation menés par Servandoni à partir de 1761.

Le château fait entre 1999 et 2001 l'objet de travaux d'étanchéité et les façades retrouvent leur revêtement jaune ocre du XVIII^{e} siècle. Les sous-sols et les espaces de réception du rez-de-chaussée sont entièrement restaurés et mis en service début 2004. En 2007, la décoration intérieure chinoise et les premières tentures en coton sont remises en place et les anciens appartements du premier étage sont officiellement ouverts. La restauration intérieure du deuxième étage, où logeaient les principaux serviteurs et les enfants, commence au printemps 2010 et s'achève à l'automne 2011. Dans le même temps, des bâtiments annexes comme la porterie et la chapelle néogothique sont restaurés. Les dizaines de tentures conservées ont été rassemblées, restaurées et progressivement replacées aux étages supérieurs dans le courant de l'année 2017.

Toutes sortes d'options se présentaient pour la nouvelle affectation du château mais il apparut assez vite qu'elle serait avant tout de nature culturelle. Le château d'Ursel est ainsi devenu à la fois un lieu de visite pour sa valeur architecturale, pour son mobilier et ses collections, ainsi qu'un lieu d'exposition polyvalent et une salle de concert.

Actuellement, il sert essentiellement à des activités musicales, culturelles et à des réceptions. Une vingtaine de concerts y sont donnés chaque année, parfois combinés à une master class de haut niveau destinée à un public international. Les activités culturelles à caractère historique – comme les expositions - ont toujours un lien avec l'histoire de la famille ou du domaine. L'exposition sur Giovanni Niccolò Servandoni qui s'est déroulée en 2016 s'inscrit dans cette philosophie (fig. 8).

Mais qu'en est-il de la famille d'Ursel, de ce lien étroit qui s'est tissé au fil du temps entre une famille, un domaine et un village ? La rupture a été forcément brutale lors de la vente du domaine. Il n'y eut dans les vingt ans qui suivirent pratiquement pas de contacts entre les propriétaires successifs du château et Antonin d'Ursel. Après son décès prématuré en 1989, son fils Stéphane (1971-) devint chef de famille à 18 ans à peine.

Lorsqu'en 2010 ce dernier décida d'émigrer en Amérique centrale avec sa famille, l'appartement de Bruxelles, qui abritait une partie importante du mobilier du château, devait donc être vidé. Le duc proposa ainsi de replacer l'intégralité de la collection sur son lieu d'origine, le château de Hingene. Des milliers de livres, des dizaines de meubles, de tableaux et d'objets décoratifs furent donc prêtés à la Province d'Anvers et retrouvèrent leur place au château. Ce mobilier n'était naturellement pas suffisant pour remeubler toutes les pièces, mais là n'était pas le but. Ce prêt a le grand mérite de faire revivre la résidence secondaire d'antan. Quatre portraits officiels – un pour chaque siècle d'occupation du château – ornent à nouveau les murs du grand hall.

Le château d'Ursel est finalement devenu un lieu de mémoire pour la famille qui lui a donné son nom.

Bibliographie

D'Ursel 2004a - B. D'Ursel, *Les Schetz. La Maison de Grobbendonk*, Assosiation Royale Office Généalogique et Héraldique de Belgique, Bruxelles 2004 (Recueil de l'Office Généalogique et Héraldique de Belgique, LIV).

D'Ursel 2004b - B. D'Ursel, *Les Schetz. La Maison d'Ursel*, Assosiation Royale Office Généalogique et Héraldique de Belgique, Bruxelles 2004 (Recueil de l'Office Généalogique et Héraldique de Belgique, LV).

Van Dijck 1998 - L. Van Dijck, *Hingene - kasteel d'Ursel. Materieel-technisch vooronderzoek. Bouwgeschiedenis en buitenafwerking*, 1998 (dossier de recherche inédit).

Bungeneers, De Vlieger-De Wilde 2010 - J. Bungeneers, K. De Vlieger-De Wilde, *Kasteel d'Ursel in Hingene: from maison de plaisance to ducal lieu de mémoire?*, dans P. Jannsens (dir.), *Vivre Noblement, De veranderende levensstijl van de Belgische adel, 15de-21ste eeuw, Belgisch tijdschrift voor filologie en geschiedenis*, «Revue Belge de Philologie et d'Histoire», LXXXVIII (2010), 2, pp. 455-478.

Bungeneers, De Vlieger-De Wilde 2012 - J. Bungeneers, K. De Vlieger-De Wilde, *Zomers in Hingene, Het kasteel d'Ursel en zijn bewoners*, Davidsfonds, Leuven 2012.

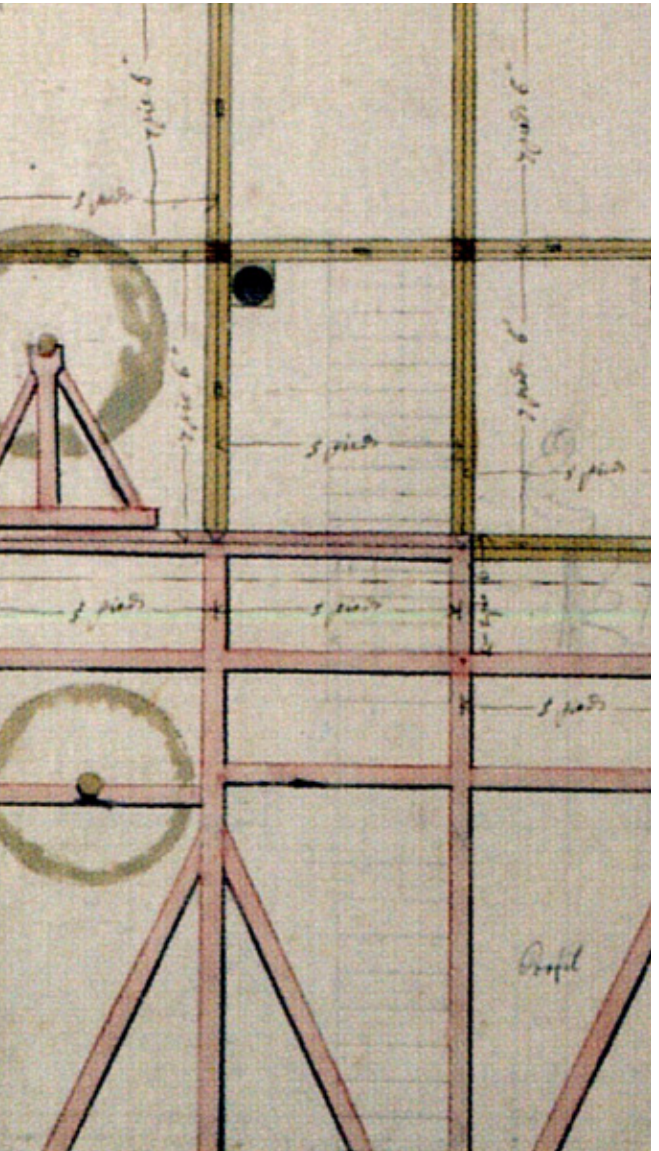
Hebbelinck 2004 - K. Hebbelinck, *De tuinen van Hingene. Tussen Schelde, Rupel en Vliet,* Openbaar Kunstbezit Vlaanderen, Antwerpen 2004.

Guidoboni 2014 - F. Guidoboni, *Giovanni Niccolò Servandoni (1695-1766) architetto*, thèse doctoral, sous la direction de A. Antinori e É. Jollet, en cotutelle, Sapienza Università di Roma et Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2014.

Guidoboni, Migom 2016 - F. Guidoboni, S. Migom, *Giovanni Niccolò Servandoni, Schilder – Decorateur – Architect*, Kasteel d'Ursel, Historische Publicaties. 6, Antwerpen 2016.

Bergmans, Buijs 2010 - A. Bergmans, J. Buijs (dir.), *Een belvedère aan de Schelde, Paviljoen De Notelaer in Hingene (1792-1797)*, Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed, Bruxelles 2010.

a cura di Aloisio Antinori,
Francesco Guidoboni,
Tommaso Manfredi



Giovanni Niccolò Servandoni, décorateur et les fêtes impériales viennoises de 1760

Armando Fabio Ivaldi

Cet essai analyse le rôle joué par l'architecte Giovanni Niccolò Servandoni, mandaté par le comte Durazzo, dans la conception des décors spectaculaires réalisés pour les festivités du mariage de l'archiduc Joseph d'Autriche et de la princesse Isabelle de Bourbon-Parme,célébré avec un faste exceptionnel à Vienne du 2 au 6 octobre 1760.
Dans ce contexte, une attention particulière est accordée à la sérénade Téthys, mise en musique par Christoph Willibald Gluck, dont la représentation prit place dans un raffiné «montparnasse» balnéaire.

*GIOVANNI NICCOLÒ SERVANDONI (1695-1766).
UN ARCHITETTO COSMOPOLITA ALL'ALBA
DELL'ILLUMINISMO*

www.archistor.unirc.it

ArcHistoR EXTRA 15 (2025) ISSN 2384-8898
Supplemento di ArcHistoR 20/2023 ISBN 978-88-85479-14-2
DOI:10.14633/AHR467

Giovanni Niccolò Servandoni scenografo e le feste imperiali viennesi del 1760

Armando Fabio Ivaldi

«Jupiter: Arreté Amour; le maître du Tonerre;
Commande, obeis à sa voix;Tu fiz assez gemir la Terre;
Donne lui de plus douces loix»[1].

Spettacolarità celebrativa, inopinati virtuosismi della scenotecnica, miti particolari rielaborati per propaganda politica, profusione d'oro e decorativismo. Questi furono gli elementi che, tra contingenti difficoltà, costituirono la base dei principali eventi teatrali che caratterizzarono le nozze fra l'arciduca Giuseppe d'Asburgo-Lorena, il futuro Giuseppe II, e la principessa Isabella di Borbone-Parma, celebratesi con grande sfarzo a Vienna dal 2 al 6 ottobre 1760. L'importante matrimonio avrebbe così rafforzato l'alleanza austro-francese durante un difficile momento della disastrosa Guerra dei Sette Anni (1756-1763), nel contesto dell'abile azione diplomatica del Cancelliere di Stato Anton Wenzel von Kaunitz-Rietberg.

1. *Précis* 1760, p. 6. Il "*précis*" a stampa del balletto *Mars et Vénus aux Forges de Lemnos* è stato da me ritrovato e analizzato in diversi contributi, alcuni in corso di pubblicazione. La sua genesi e i suoi autori sono ancora in parte incerti e oggetto di mie ricerche. Probabilmente si trattò di una frettolosa collaborazione fra il conte Durazzo (avvezzo a anche a scegliere e a trasformare *ad hoc* i temi di balletti viennesi), forse con il celebre coreografo Gasparo Angiolini, il compositore Christoph Willibald Gluck e forse ancora − ma con vari *distinguo* − con Jean Nicolas Servandoni come scenografo. I pessimi «*couplets*» (come li definisce Dancourt, spia di Favart a Vienna, che accusa apertamente lo spettacolo di plagio di Durazzo verso un grandioso progetto dello stesso Favart poi abbandonato) erano di Charles Drouin, un anziano attore in pensione, che fu ben remunerato, forse ispiratosi a sua una leggera commedia dedicata al ristabilimento del Delfino di Francia dopo una malattia (Drouin 1752). Sull'intrigante questione (dove non mancano riferimenti iconografici a un disegno di François Boucher («Putti dans une forge» - «Allégorie du Feu», nel quale amorini invece dei ciclopi forgiano armi come nella versione effettiva del balletto viennese. Christie's Paris, Live Auction 3584, Dessins du XIX^{e} siècle, lot 99 (March 26, 2014), https://www.christies.com/en/lot/lot-5773295), vedi Ivaldi 2021, pp. 137 e nota 6, 149 e nota 43. Vedi anche *infra* alle note 3 e 24.

Nel cantiere internazionale dei lavori, tre artisti vennero ufficialmente scritturati dal conte Giacomo Durazzo, direttore dei teatri imperiali (1754-1764), attraverso il suo agente parigino Charles-Simon Favart. Il più famoso era l'architetto-scenografo e pittore Giovanni Niccolò Servandoni, già direttore degli allestimenti scenici dell'Opéra di Parigi. Seguivano quindi il pittore e decoratore Charles-André Tramblin (Tremblin), che ebbe lo stesso incarico di Servandoni nel 1748 e fu poi direttore della Manifattura dei Gobelins, e Gabriel Duclos, abile ma irascibile macchinista della Comédie-Italienne. Essi affiancarono, seppure con vari contrasti, le maestranze viennesi rappresentate dal "Primo Pittore, e Ingegnere" Giuseppe Chamant, già collaboratore di Francesco Galli Bibiena e protetto dell'imperatore Francesco I, dall'"Architetto, e Ingegnere Teatrale" Giovanni Maria Quaglio I, detto "il Bibiena redivivo", e dall'ingegnere-macchinista Giovanni Battista Rizzini.

L'annuncio ufficiale delle nozze imperiali era comparso sulla *Gazette de Vienne* il 14 settembre, alla fine di complesse trattative fra Parigi e Vienna[2]. La farraginosa parte diplomatica del protocollo e del cerimoniale di Stato, insieme all'organizzazione delle grandi feste correlate, progredirono tuttavia con una certa lentezza. Molteplici le cause: i continui e improvvisi spostamenti del fronte della guerra; le difficoltà di reperire ulteriori e considerevoli fondi finanziari per mettere a punto gli spettacoli; i cospicui ritardi per definire, a grandi distanze, i contratti per attori, ballerini e scenografi francesi, spesso causa di disguidi e incomprensioni fra Durazzo e Charles-Simon Favart; le incertezze degli artisti in genere, tanto francesi quanto viennesi, alcuni dei quali erano desiderosi di trasferirsi nella Russia di Elisabetta I, considerata come una sorta di nuova terra promessa per far carriera.

Servandoni arrivò a Vienna nel maggio del 1760, proveniente da Bruxelles, accompagnato dalla seconda moglie Anne Henriette, dallo scenografo Pietro Bonifazio Algieri, suo collaboratore all'Opèra, e dall'architetto Isidoro Carnevale, anche se questi ultimi non ebbero parte alcuna negli spettacoli delle feste nuziali. Lo «Chevalier Servandoni» era stato scritturato da Durazzo in via temporanea, dopo la capillare scrematura di una lunga e particolareggiata lista di scenografi, decoratori e pittori, dalla quale, oltre a lui, furono assunti i già menzionati Charles-André Tramblin e Gabriel Duclos, protetti di Favart, entrambi con contratti biennali per quanto infine non onorati per cause diverse[3].

2. *Gazette de Vienne*, n. 75, 17 Settembre 1760; *Gazette de Paris* (d'ora in avanti *Gazette*), n. 40, 4 Ottobre 1760, pp. 469-470.

3. Sulla festa teatrale *Alcide al bivio* e la serenata *Tetide*, allestimenti cardine delle nozze imperiali, comprese le non limpide "manovre" di Favart con Durazzo riguardo agli ingaggi degli artisti francesi per Vienna, nonché le rivalità professionali tra scenografi e macchinisti francesi con quelli locali vedi Ivaldi 2018. Riguardo invece al fatto che i sontuosi festeggiamenti furono contrassegnati anche da altri spettacoli, incastonati tra la festa teatrale e la serenata, ovvero le commedie *Les fausses confidences* di Marivaux e *L'écossaise* di Voltaire, appena uscita a Parigi, compreso un balletto di Angiolini sulla scoperta dell'America (già proposto in precedenza a Torino), e un secondo, già menzionato, piuttosto problematico ma avvincente,

Mancano molte tessere nell'intrigante mosaico di questi ingaggi, specie riguardo a ciò che Favart tacque a Durazzo, o disse tra le righe, in particolare riguardo a Servandoni: che era già impegnato, che chiedeva alti compensi, che amava la *grandeur* tanto nel progettare quanto nella vita privata, che era costantemente rincorso dai creditori. Tutti argomenti che erano invece oggetto di una certa preoccupazione da parte dei funzionari austriaci, considerato il difficile momento economico e politico-militare. D'altra parte, a fronte dell'ormai ben nota intenzione di Servandoni «de s'attacher à la cour de Vienne»[4], Durazzo aveva anticipato a Favart che egli intendeva rimanere l'indiscusso direttore di tutti i lavori, pur essendo disposto a valutare proposte da parte dei nuovi artisti, sulle quali comunque si riservava l'insindacabile giudizio finale.

Riguardo a Servandoni, il conte precisò che non aveva voluto a Vienna uno scenografo-architetto «premier» quanto piuttosto «un second, ou troisième passable», giusto per aggiornare il suo gusto francese con le ultime novità parigine[5]. Sostanzialmente lo aveva scritturato per suo piacere personale, assegnandogli un compenso di «4000 livres pour la peine, qu'il aura pris de vénir», a quanto pare, compreso l'alloggio[6].

Servandoni si sarebbe occupato di tutti gli apparati decorativi e dell'illuminazione straordinaria della festa nuziale: avrebbe arredato per il banchetto la *Großer Redoutensaal,* appena ristrutturata[7] (fig. 1), e in quello stesso luogo si sarebbe occupato del «*décor*» per la serenata *Tetide* su testo poetico di Giovanni Ambrogio Migliavacca e musica di Christoph Willibald Gluck, spettacolo conclusivo dei grandi festeggiamenti[8].

Sembra che entrambi gli allestimenti, e in particolare quelli per la *Tetide*, strettamente connessi alla glorificazione *ad posteritatem* dei sovrani nonché in armonia con i messaggi politico-allegorici dei testi del libretto pubblicato per l'occasione[9], avrebbero dovuto essere tramandati da illustrazioni

Mars et l'Amour aux Forges de Lemnos, un mito molto in voga nel balletto di quegli anni, rinvio ancora a Ivaldi 2021, pp. 136-138, 145-149, 165-166.

4. Lettera di Favart a Durazzo. Guiffrey 1887, pp. 120-122.

5. Ivaldi 2018, p. 478.

6. *Ibidem.*

7. Ivaldi 2004b, p. 190; Ivaldi 2017, pp. 290-291; Ivaldi 2018, pp. 465, 478; Ivaldi 2019, pp. 478-481; Ivaldi 2021, p. 146.

8. *Gazette de Vienne*, n. 82; n. 84; *Gazette*, n. 43; n. 44; *Diario ordinario* di Roma (d'ora in avanti *Diario ordinario*), n. 6759; 1° novembre 1760, n. 6761, 7 novembre 1761.

9. *Tetide* 1760.

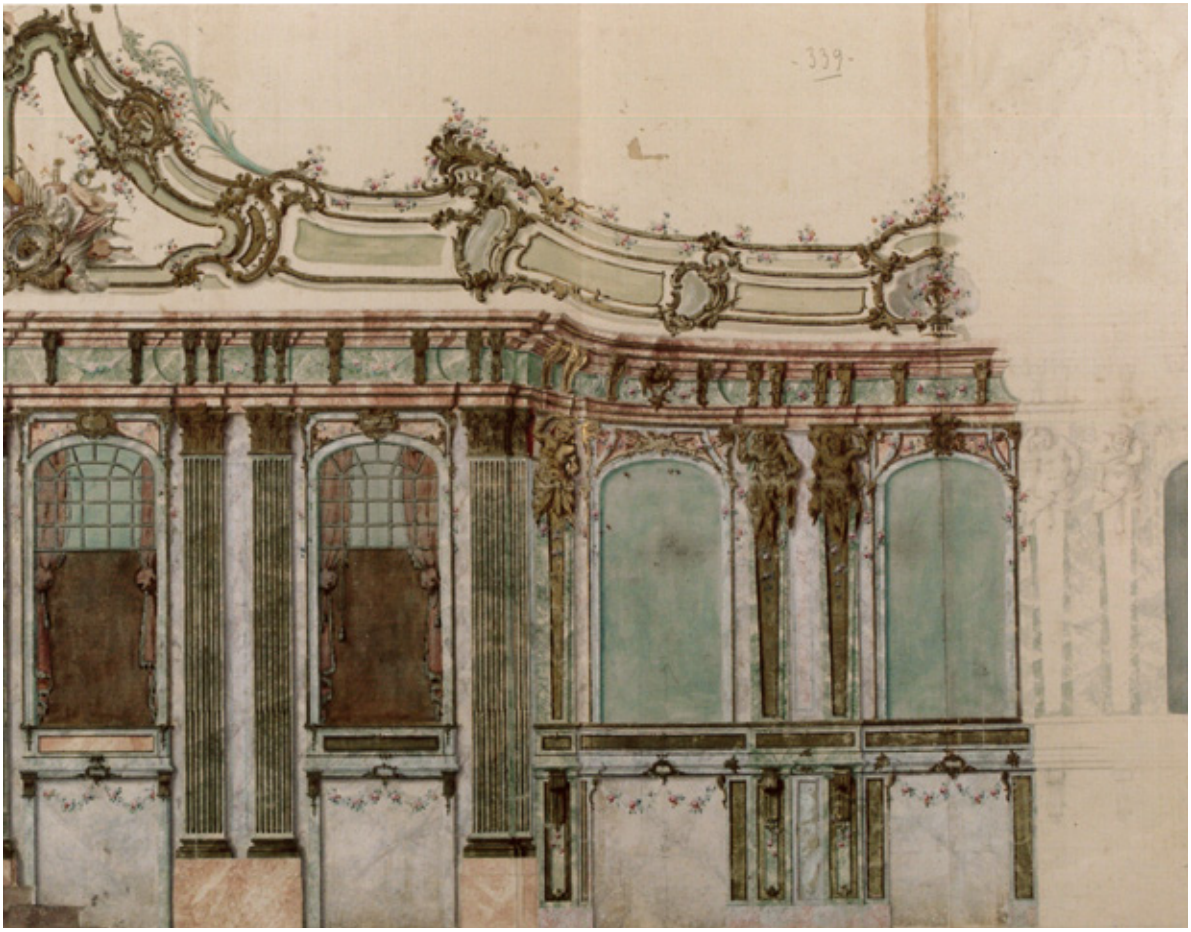


Figura 1. Nikolaus von Pacassi (attr.), progetto della *Großer Redoutensaal* di Vienna. Disegno a penna acquerellato, c. 1759-1760. Torino, Casa Madre dei Padri Salesiani, Fondo Durazzo, n.n.

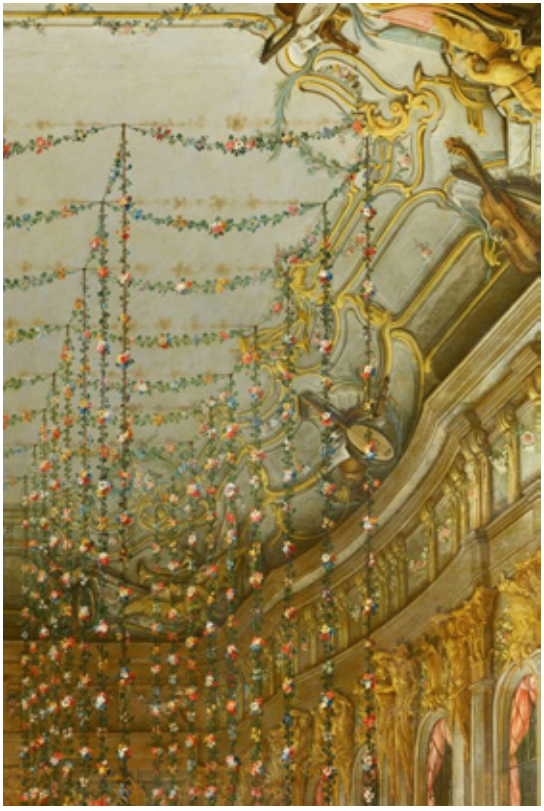
a stampa[10] di cui però non rimane traccia, come per altri annunci da parte della *Gazette de Vienne* concernenti la realizzazione di grandi incisioni con i ritratti dei sovrani e della famiglia imperiale[11]. Tuttavia, due grandi dipinti del pittore di corte Martin van Meytens raffigurano in *pendant* la *Großer Redoutensaal* allestita per il banchetto nuziale e per la serenata[12] (fig. 2). Come si desume dai dipinti, il grande salone di ricevimento presentava, in entrambe le occasioni, il medesimo apparato decorativo nelle pareti e nel soffitto, connotato rispettivamente da palchetti e da lampadari in cristallo di rocca pendenti da lunghi fili avvolti da ghirlande di fiori[13]. Se per il banchetto bastò, per così dire, aggiungere una semplice tavolata disposta a U, sovrastata da un baldacchino sospeso e contornata da una sorta di anfiteatro per il pubblico, per la serenata si trattò invece d'introdurre una vera e propria scenografia teatrale imperniata sulla grande macchina del trono di Tetide, inclusa in una sorta di «montparnasse» di gusto rocaille e collocata sulla parete di fondo del salone, ben visibile di scorcio nel dipinto di van Meytens (fig. 3). Di questo elemento esiste un disegno progettuale autografo di Servandoni, datato 14 e 19 luglio 1760, che rappresenta la sezione longitudinale del telaio interno relativo alla base rocciosa e alla parte inferiore del trono, ancora privo però della reggia della dea (fig. 4).

10. Nella *Gazette de Vienne* del 18 ottobre 1760 (n. 84) si dà conto del termine delle «Fetes superbes qui ont été données à l'occasion du mariage […] dont on donnera au pubblic une description avec planches gravées le plus-tôt qu'il sera possible». La stessa notizia è ripresa nel *Diario ordinario*, n. 6762 dell'8 novembre 1760. Più precisamente, forse su indicazione dello stesso Servandoni, *L'avantcoureur, feuille hebdomadaire* (Michel Lambert, Paris 1760, pp. 636-638 [636]), nell'ottobre 1760 riportò: «On grave actuellement à Vienne, par ordre de l'impératrice, la représentation des décorations & machines dessinées aux fêtes qui ont été données à l'occasion du mariage de l'Archiduc avec l'infante princesse de Parme, exécutées d'après les desseins & sous les yeux du fameux chevalier Servandoni, dont les talens & le génie ont brillé à Paris sur le théâtre des Tuileries».

11. *Gazette de Vienne*, n. 82, del 15 ottobre 1760, «Précis de la Fête en Musique» (1ª recita), pp. 478-481; *Diario ordinario*, n. 6762, 8 novembre 1760, p. 23.

12. Ivaldi 2018, pp. 494-497; Ivaldi 2019, p. 491.

13. *L'avantcoureur, feuille hebdomadaire*, cit., pp. 636-627: «Dans une salle de dix toises de large, sur 25 de long & 8 de hauteur, où devoit souper la famille impériale le jour des noces (le 6 de ce mois) M. Servandoni avoit fait élever une estrade sur laquelle étoit posée la table destinée à ce festin; l'empereur & l'impératrice y étoient assis sur des trônes étoient d'une nouvelle forme, dont l'élegance a été admirée. Sur la corniche qui en bordoit les countours, étoit posé à chacun des quatre angles, un casque surmonté de grandes plumes de diverse colers, & au milieu on voyoit une aigle majestueux portant dans son bec une couronne de laurier & des ferres du quel partoient des festons del mêmes feuilles qui serpentoient autour du balaquin sue la pente. Le reste [p. 37] de la salle étoit orné de tribunes & d'amphithéâtres sculptés, dorés & disposés avec goût. Dix-huit grandes croisées formées par les encrepilastres de la Salle, étoient couvertes de glaces & enrichies de draperies ornées d'or, qui donnoient beaucoup de jeu à cinquante-cinq lustres de cristal suspendus au plafond, & à quatre grandes girandoles placées dans les quatre angles. Ces lustres étoient soutenus par des guirlandes de fleurs artificielles, & les girandoles étoient entourées de festons de même». Vedi anche *infra* alla nota 14.





Da sinistra, figura 2. Giovanni Niccolò Servandoni, particolare della *Großer Redoutensaal* decorato come sala del banchetto nuziale imperiale (particolare da un dipinto commemorativo di Martin van Meytens, c. 1763). Wien, Schönbrunn Palace; figura 3. Giovanni Niccolò Servandoni, la scena della reggia di Tetide, per l'omonima serenata, vista di scorcio in un dipinto commemorativo di Martin van Meytens, c. 1763. Wien, Schönbrunn Palace.

In mancanza di illustrazioni a stampa, nella prima pagina del libretto «La macchina di Rilievo […] d'invenzione del Sig. Giovanni Servandoni cavaliere dell'ordine di Cristo, pittore, ed architetto delle Accademie reali di Parigi» è descritta come un *tableau-vivant* in cui i personaggi sono integrati e complementari alla simulazione del contesto naturalistico e architettonico:

> «La scena rappresenta la Reggia della Dea. Tutto il massiccio, che s'inalza [sic] sopra lucidissimo scoglio, con gli archi, e le colonne che lo sostengono, è composto di congelata acqua marina; in guisa però, che non lavoro dell'arte maestra, ma sembra capriccio dell'ingegnosa natura. Serpeggiano le alghe, si diramano i coralli, pendono le conchiglie, e risplendono in ogni parte le preziose gemme, e gli altri tesori, dei quali abbonda l'Oceano.
> Fra gli spazi, che interrompono la stravagante struttura, si scoprono le Nereidi, ed i Tritoni, e le altre marittime Deità minori. Siedono alcune sopra piccoli scogli di verde musco, e di marine piante vestiti; ed altre si aggirano per le acque, che circondano d'ogni intorno la Reggia. In maggiori ed ineguali distanze si scorgono le urne de' Fiumi, che portano al Mare il solito loro tributo. In mezzo allo scoglio occupa Tetide una spezie di trono fra il corteggio di varie Ninfe, tutte in diversi atteggiamenti, ed all'intorno di lei con artificiosa irregolarità sono bizzarramente situati gli altri Numi»[14].

Questa articolata e preziosa struttura è solo parzialmente desumibile dal dipinto di Van Meytens, in cui, sopra il livello interrato occupato dalla cavea dei musicisti, si intravede l'architettura della «Reggia» innalzata sulle masse rocciose e su cui sono disposti i vari personaggi. È tuttavia ben descritta, anche nell'apparenza materiale, dalla stessa fonte che diede notizia dell'imminente pubblicazione delle sue illustrazioni a stampa, in «une légere esquisse de ce qu'a fait M. Servandoni pour embellir les fêtes brillantes dont avoit la direction», probabilmente fornita dallo stesso autore:

> «Monsieur Sevandoni y avoit représenté le palais de Thétis. C'ètoit une espèce de montagne en relief, formée par des grouppes de rochers d'argent, d'entre lesquels sortent des fleuves qui vont de perdre dans une mer agitée; du milieu de ces rochers & des eaux s'élevent six colonnes aquatiques, dont les entablemens sont formés par des congélations & des coquillages, & au haut desquelles est un couronnement percé à jour & garni de cristallisations. Le tout exécuté en ser-blanc poli & verni de couleur d'aigue-marine. Toute la machine est orée de cristaux de lustres de Bohême, suspendus & isolés, ce qui, joint aux reflets du fer-blanc, fait unne conque garnie de pierreries de diverses couleurs, a autour d'elle, placés pittoresquement sur des rochers, Vénus, Mars, Apollon, Pallas, & l'Hymen. Des fleuves appuyés sur leurs urnes, des Naiades & des Tritons sortant du sein des ondes, forment le choeur & complettent l'illusion de ce magnifique spectacle. Il ne faut pas omettre que 12 heures suffisent pour mettre en place cette machine, ce qui ajoute encore à l'idée qu'on doit se faire des talens supérieurs du grand méchanicien qui l'a conque & exécutée»[15].

14. *Tetide* 1760, p. n.n. [A2v.]; Sartori 1990, vol. I, n. 23094.

15. *l'avantcoureur, feuille hebdomadaire*, cit., pp. 37-38. Per altre descrizioni della scena unica vedi Ivaldi 218, pp 494-497 (Appendici I-IV); Ivaldi 2019, p. 491 (Appendice).

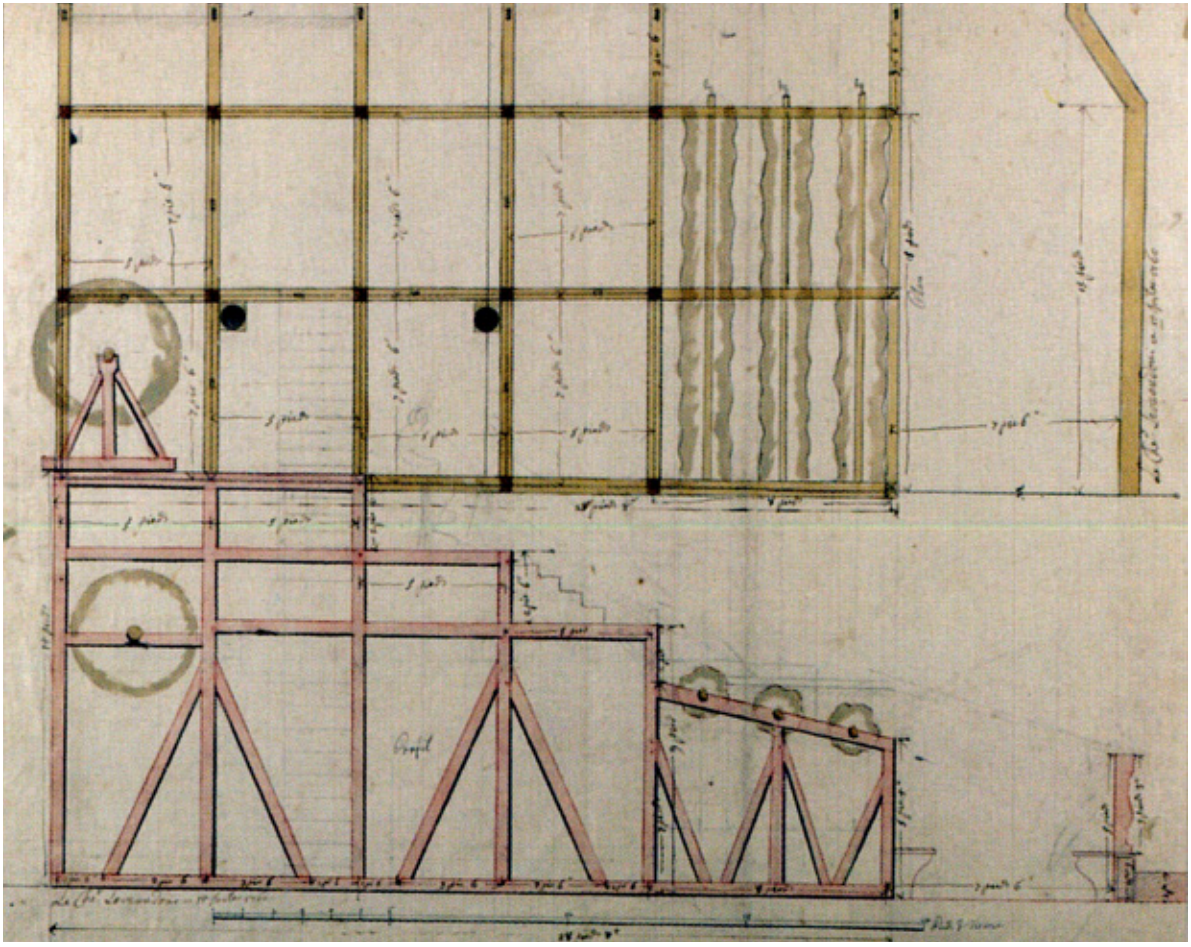


Figura 4. Giovanni Niccolò Servandoni, sezione longitudinale della struttura interna per l'unica scena di *Tetide*, ancora priva della reggia della dea. Disegno a penna acquerellato. A sinistra, in basso, l'autografo e la data: 14 e 19 luglio 1760. Torino, Casa Madre dei Padri Salesiani, Fondo Durazzo, n.n.

Il dipinto di van Meytens rivela che la forma del trono, sopra la scogliera, era direttamente ispirata al baldacchino berniniano della basilica di San Pietro che Servandoni aveva già assunto come modello per uno degli spettacoli ottici parigini della *Salle des Machines* delle Tuileries, la *Représentation de l'église de Saint Pierre de Rome* (1738), oltre che per gli altari maggiori delle chiese di San Bruno nella Certosa di Lione (1738) e di Saint-Étienne a Sens (1742-1743)[16] (fig. 5). Evidentemente si trattava della perdurante influenza della sua prima formazione romana, alla quale è riconducibile anche la conoscenza delle varie tipologie di macchine effimere legate tanto al sacro quanto al profano, comprese le grandi macchine pirotecniche connesse con la cerimonia della Chinea, fortemente improntate architettonicamente[17]. In effetti, se la scena viennese è assimilabile a un *tableau-vivant*, connesso alle esperienze parigine delle Tuileries, al tempo stesso la sua base rocciosa e il forte sviluppo verticale coniugano la «scena aerea» delle stesse macchine pirotecniche, come le «rocciose» legate ai miti di Atlante, Tifeo e Tizio, con quella più strettamente teatrale e altrettanto celebrativa.

L'adozione del modello del baldacchino della basilica di San Pietro compirebbe tale "unificazione"[18], mediante l'integrazione di un effimero, legato al sacro e alla morte, come il catafalco funebre[19]. In questo senso la scena unica di Servandoni propone un intrinseco messaggio allegorico che si armonizza con quello politico, celebrativo ed etico alla base del testo messo in scena.

Il berniniano baldacchino di San Pietro che ancora nel pieno Settecento romano rappresentava il monumento personale del "Papa Vate", utilizzato a Vienna nel coronamento verso il cielo della "Reggia" di Tetide-Maria Teresa d'Austria, assume un'analoga connotazione anche per la missione pacificatrice e civilizzatrice della sovrana in quel particolare momento della Guerra dei Sette Anni.

Nella scena di Servandoni emergeva infatti il trionfo della Natura stessa, con la rappresentazione dell'immensità e della ricchezza del regno marino nel grande e sontuoso "montparnasse", modellato a immagine e somiglianza della vastità e della prosperità dell'impero asburgico, già anticipata dal grande affresco allegorico della galleria piccola di Schönbrunn, che il pittore Gregorio Guglielmi

16. Ivaldi 2018, pp. 490-493 e note 69-70.

17. Gori Sassoli 1994 (in particolare quelle progettate da Alessandro Specchi nel 1722, nel 1723 e nel 1725: pp. 82-84, 86-88); ivaldi 2018, p. 492 e nota 73; Ivaldi 2020, p. 463.

18. Ivaldi 2018, p. 493.

19. Il baldacchino di Gian Lorenzo Bernini ispirò anche vari catafalchi funebri romani: per esempio quello per il papa Innocenzo XI (1689) di Angelo Torrone, ma più in particolare quello eretto "in effigie" per il re Giacomo II Stuart (1702) di Alessandro Specchi. Vedi Fagiolo Dell'Arco, Carandini 1977, pp. 316-317, 342.



Figura 5. Giovanni Niccolò Servandoni. Baldacchino di San Bruno alla Certosa di Lione, 1738 (fotografia, 2007. Wikimedia Commons, Baldaquin_1.JPG).

concluse nel gennaio del 1760, celebrando l'illuminato governo di Maria Teresa, la sua florida economia e le conquiste dei suoi predecessori a difesa del cristianesimo-cattolicesimo[20].

La minuziosa macchina di Servandoni, pur destinata all'inevitabile distruzione nonostante un lungo e complesso lavoro preparatorio di assemblaggio, celebrava la più alta glorificazione dell'allegoria in sé, insieme a quella degli imperiali sposi Francesco e Isabella, della loro futura eroica discendenza e degli augusti sovrani della "felix Austria".

L'esile trama narrativa della serenata affidata agli dei assurti sulla scena (Apollo, Marte, Imeneo, Pallade, Venere), ciascuno dei quali rappresentava di per sé le virtù di Tetide-Maria Teresa d'Austria, poteva quindi passare in secondo piano, a tutto vantaggio della scena pressoché fissa (due soli erano i movimenti macroscopici dal cielo assolti dalle macchine di Duclos)[21]. Nella sua esibita sostanza di

20. Al riguardo, più in particolare, vedi Ivaldi 2019, pp. 478-481.

21. Gli interpreti erano Caterina Gabrielli (Tetide), Giovanni Manzoli (Apollo), Carlo Carlani (Marte), Antonio Priori

«effimero verosimile», la macchina diventava una ulteriore vitale promessa di celestiale eternità per gli Asburgo-Lorena, oltre che una forma simbolica della *mors victa*[22]. La sostanza apparentemente eterea e impalpabile del «massiccio» architettonico, «composto di congelata acqua marina», simulando magistralmente il «capriccio dell'ingegnosa natura», sublimava l'ambientazione marina della scenografia, riflessa anche in alcune piccole acqueforti di Johann Ernst Mansfeld (Mansfelt) inserite nel libretto (fig. 6), oltre alla fama alata con la tromba che, sopra l'elenco dei personaggi e dei cantanti e prima del testo della serenata, informava *in primis* il mondo terreno del fausto evento (fig. 7). Così la scenografia ideata da Servandoni esaltava il componimento poetico di Migliavacca − certamente concertato con Durazzo − rendendo la *Tetide* molto più allegoricamente e politicamente accattivante rispetto alla festa teatrale *Alcide al bivio*, recitata in *pendant* nel Burgtheater, l'8 ottobre, con testo di Pietro Metastasio, musica del maestro di cappella Johann Adolf Hasse, scenografie di Giuseppe Chamant "Primo Pittore, e Ingegnere" di corte, già collaboratore di Francesco Galli Bibiena e *protégé* dell'imperatore, e con l'ulteriore sovrintendenza dell'intero apparato festivo affidata a Giovanni Maria I Quaglio, "Architetto, e Ingegnere" dei sovrani.

Durazzo era stato il direttore di tutte le feste nuziali e come tale, alla fine della seconda replica della *Tetide* avvenuta il 18 ottobre 1760, come testimonianza della piena soddisfazione per il suo operato, ricevette in dono dall'imperatrice Maria Teresa una «Bague des Brillants de la plus grande beauté & une tabatiere d'or emaillée du travail le plus exquis». Fu inoltre fu incaricato di consegnare, a nome della sovrana, «des magnifiques présents consistant en tabatier d'or, en montre & en brillants à M. Hasse, au Chevalier Gluck & aux sujets qui se sont le plus distingués dans l'exécution de la Musique»[23].

A fronte dei compositori e di alcuni esecutori della musica, tra gli altri artefici dell'impresa fu soprattutto Servandoni a emergere nelle cronache internazionali, anche per la singolarità delle macchine per le quali godette del supporto di Duclos, impiegato come macchinista insieme a Pietro Rizzini anche per l'*Alcide*, seppure nel contesto di un rapporto professionale burrascoso[24]. In questa

(Imeneo), Maria Picinelli (Pallade), Teresa Giacomazzi (Venere). Era inoltre presente il «Coro delle Deità Marittime» (*Tetide* 1760, pp. nn. [A2r.]). V. anche Ivaldi 2018, p. 477.

22. Ivaldi 2004 1, p. 424 scheda n. 165; Ivaldi 2018, p. 485.

23. *Gazette de Vienne*, n. 84, 18 ottobre 1760 (2ª recita), s.n.; *Gazette*, n. 44, 26 ottobre 1760, p. 173; *Diario ordinario,* n. 6762, 8 novembre 1760, p. 23.

24. Servandoni, tra «mille amitiés» (come più tardi Duclos scrisse a Favart) chiese a Duclos di ideare un congegno per far calare il carro di Iride senza corde a vista. Il macchinista ne presentò il disegno a Durazzo, il quale interpellò anche Quaglio e Rizzini, che a loro volta proposero qualche modifica che il conte infine accettò. A quel punto, Duclos, sentendosi



Figura 6.Johan Ernst Mansfeld (Mansfelt), vignetta con putti alati nel libretto di Tetide. Acquaforte (copia del libretto appartenuta al conte Durazzo e ora a Bern, Sweizerische Nationabibliothek, Coll. Diserens (†) & Ivaldi, ancora in fase d'inventario).



Figura 7. Johan Ernst Mansfeld (Mansfelt), vignetta con allegoria della Fama nel libretto di Tetide, anteposta al testo della serenata (copia del libretto appartenuta al conte Durazzo e ora a Bern, Sweizerische Nationabibliothek, Coll. Diserens (†) & Ivaldi, ancora in fase d'inventario).

circostanza non è da escludere un suo eventuale coinvolgimento nella realizzazione del fastoso apparato raffigurato nell'acquaforte, datata 1761, intitolata *Vue et perspective du feu fait par ordre de la Cour de Vienne à l'occasion du Mariage de l'Archiduc Joseph avec Mademoiselle Elizabeth de Parme*, una «vue d'optique»[25] (fig. 8) tratta, come di consueto in questo genere di stampe, da un originale al momento sconosciuto.

L'incisione illustra un complesso *tableau* dall'accentuato sviluppo orizzontale, sistemato davanti alla facciata del Louvre verso la Senna, di cui finora non si aveva notizia, ma che evidentemente fece parte integrante della serie di eventi spettacolari connessi alle nozze, svolti però al di fuori delle feste viennesi, per quanto con esse congruenti dal punto di vista dei messaggi etico-politici[26]. Per quanto concerne l'allegoria, fu scelto il mito, piuttosto modificato, delle nozze di Peleo e di Teti sul monte Pelio[27], combinate tanto nella realtà fantastica quanto in quella storico-politica: due divinità alludenti agli sposi, con amorini che reggevano fra ghirlande gli emblemi uniti delle due casate. Si direbbe, anzi, che il mito scelto sia davvero un collegamento o piuttosto un preludio di quello, altrettanto

tradito da Servandoni, scrisse a Favart che Quaglio e gli altri avevano ordito una congiura contro di lui, senza risparmiare feroci espressioni nei confronti di Durazzo: «voleva essere il direttore di tutti, ma non era che il direttore di un teatro di burattini e per di più era anche un genovese». In una risentita lettera di Durazzo a Favart del 23 agosto 1760, riguardante l'«opéra-ballet» dal titolo *Les Albanes ou Mars et l'Amour aux Forges de vengé* o più semplicemente *Les Albanes*, emerge significativamente anche il ruolo di Servandoni : «je voulois un divertissement oú ceux de nos comédiens et commédiennes qui ont de la voix, sans lutter avec nos virtuoses italiens, pussent chanter sans prétension. Il falloit pour cela plutòt du badinage agréable que du sublime; et vous avez donné assez de preuves combien vous étiez sûr de reussir dans ce premier genre. J'avois lassé les Dieux à un de nos poètes italiens, qui grâce à M. Servandoni, à placé dans un jour favorable, au milieu du palais de Thetis, Mars et Apollon, Pallas et Vénus, au moment supposé du mariage d'Achille et de Déidamie». [Favart] 1808, vol. 1, pp. 86-88, Vienna, Durazzo a Favart, 23 agosto 1760); Ivaldi 2018, pp. 483-485; Ivaldi 2021, pp. 149 e nota 43.

25. Si tratta di un'acquaforte acquerellata d'epoca, destinata a essere vista in prospettiva attraverso un particolare strumento ottico, appartenente al *Recueil* 1760-1761.

26. Oltre alla *Gazette de Vienne*, la *Gazette* e il *Diario ordinario* forniscono preziosi dettagli sia sul percorso del corteo di accompagnamento della futura sposa fino a Vienna sia sui festeggiamenti che si realizzarono nelle varie città dove passò o fece sosta. Compresi anche quelli di Bruxelles e di Livorno, nonostante le città fossero al di fuori del circuito previsto. A Bruxelles, il ministro plenipotenziario, conte Karl Phillip von Cobenzl, fece illuminare a festa l'intera città e i balconi del suo palazzo la cui facciata, con iscrizioni beneauguranti per gli sposi, fu addobbata anche con drappi, stendardi, striscioni e decorazioni effimere a coronamento dell'edificio. La sera del 9 ottobre fu rappresentata una commedia che terminò con un balletto di Laurent Felicini dal titolo *Impromptu du Coeur*. Quindi la sala del «grand Théâtre» ospitò una festa in maschera gratuita con lauti rinfreschi. A Livorno, il 5 ottobre, il governatore marchese Filippo Bourbon Del Monte organizzò grandi festeggiamenti e al Teatro di San Sebastiano si rappresentò, in prima assoluta, *Venere placata* con musica di Charles-Antoine Campion e versi di Marco Coltellini. *Gazette de Vienne*, n. 83, 22 ottobre 1760, s.n.; *Gazette*, n. 45, 8 novembre 1760, pp. 177-178; Ivaldi 2017, pp. 299-304, pp. 311-332; Ivaldi 2018, pp. 457-504; Ivaldi 2019, pp. 471-495.

27. Ovidio, *Metamorfosi*, libro XI; Catullo, *Carmi,* LXIV, vv. 1-51.



Figura 8. Anonimo, *Vue et perspective du feu fait par ordre de la Cour de Vienne à l'occasion du mariage de l'Archiduc Joseph avec Mademoiselle Elizabeth de Parme* (1761), acquaforte acquerellata, post 1761.

rimaneggiate e privato delle parti scabrose, della serenata viennese *Tetide*.

Le divinità sono raffigurate seminude e sedute, con Peleo-Giuseppe in posizione eretta, a destra per chi guarda, e Tetide-Isabella a sinistra (anche se in alcuni pittori seicenteschi olandesi questa iconografia talvolta non fu rispettata), all'interno di un grande padiglione arboreo, come avvolte in un'atmosfera olimpica.

Nella macchina, oltre alla presenza di Oceano, circondato da alcune delle sue figlie, le Oceanine, sopra uno scoglio del fiume, c'è quella interessante di draghi alati, sempre inseriti negli ornamenti delle fontane a partire dalle *gargolle* medievali. Essi gettano acqua continua separatamente, ma essa si mescola subito nell'unico poderoso getto della cascata, sopra la quale siedono le personificazioni del Danubio e della Senna, simbolo della rinnovata alleanza politico-militare fra le due grandi nazioni ma, più in particolare, l'auspicata nascita di una nuova stirpe di «eroi/divinità» per il ristabilimento della pace e della prosperità in Europa. Il tema del «doppio» (femminile e maschile necessari alla procreazione) sarà importante sia nei due spettacoli principali delle nozze, *Alcide al bivio* e *Tetide*, sia in altri del periodo della Guerra dei Sette Anni sotto la direzione di Giacomo Durazzo[28].

Riguardo ai fuochi d'artificio[29], i mortai più consistenti per le acrobazie pirotecniche furono sistemati nella Senna, all'interno di «artificiose barche» o di piattaforme galleggianti. Il riflesso scintillante dei fuochi era in realtà duplice: i congegni erano collocati davanti alla grande cascata che scaturiva dalle finte rocce del *tableau* il quale, «meravigliosamente», travalicava gli argini fluviali fortificati, quasi come un traboccare di giubilante rigenerazione di valore simbolico ancora più ampio e marcato. I mortai di *papier mâché* rinforzati con metallo facevano raggiungere l'apice spettacolare dell'evento, mentre gli altri congegni pirotecnici a piramide, davanti al padiglione degli sposi immortalati come divinità, facevano risplendere questi ultimi insieme agli emblemi delle rispettive casate, vale a dire la rinsaldata alleanza tra Austria e Francia.

28. Ivaldi 2017, pp. 311-331; Ivaldi 2018; Ivaldi 2019.

29. Riguardo ai pregiudiziali disguidi nei dispositivi pirotecnici e al grave incendio della grande macchina che Servandoni costruì sulla spianata di Green Park a Londra (1749), evento durante il quale ci furono morti e feriti, vedi Ivaldi 2020, pp. 457-470.

Bibliografia

Brown 1991 - B.A. Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Oxford University Press, Oxford 1991.

Drouin 1752 - F. Drouin, *Le Triomphe d'Esculape. Petite Comedie en vers libre*, Rigollet, Lyon 1752.

Fagiolo dell'Arco, Carandini 1977 - M. Fagiolo Dell'Arco, S. Carandini, *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, 2 voll., Bulzoni, Roma 1977-1978, I, 1977.

Favart 1808 - A.P. Favart, *Mémoires et Correspondance Litteraires, Dramatiques et Anedoctiques …*, vol. I, Collin, Paris 1808.

Gori Sassoli 1994 - M. Gori Sassoli, *Della Chinea e di altre* «*Macchine di gioia*»*. Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*, catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina, 24 marzo - 28 giugno 1994), Charta, Milano 1994.

Guidoboni 2014 - F. Guidoboni, *Giovanni Niccolò Servandoni (1695-1766) architetto*. Tesi dottorale in cotutela Sapienza Università di Roma - Paris I Pantheon-Sorbonne 2014.

Guiffrey 1887 - J. Guiffrey, *Les peintres décorateurs du XVIII*[e] *siècle, Servandoni, Brunetti, Tremblin, etc. Notes inédites de Favart*, s.l., 1887.

Hornsby 1989 - C. Hornsby, *The life and work of Giovanni Niccolò Servandoni (1695-1765)*, tesi di dottorato, Bristol University, 1989.

Ivaldi 2004a - A.F. Ivaldi, scheda n. 165, in L. Leoncini (a cura di), *Da Tintoretto a Rubens. Capolavori della collezione Durazzo. Genova Capitale Europea della Cultura, Skira*, Milano 2004, p. 424.

Ivaldi 2004b - A.F. Ivaldi, *La villa di Mestre del conte Giacomo Durazzo e il soggiorno veneziano del pittore Giovanni David (1774-1776)*, in Leoncini 2004, pp. 180-195.

Ivaldi 2017 - A.F. Ivaldi, recensione di L. Leoncini (a cura di), «*Giacomo Durazzo: teatro musicale e collezionismo tra Genova, Parigi, Vienna e Venezia*, Sagep, Genova 2012; L. Leoncini (a cura di), *Giacomo Durazzo: teatro musicale e collezionismo tra Genova, Parigi, Vienna e Venezia. Saggi e catalogo*, Sagep, Genova 2012; A. Lanzola, *Melodramma e spettacolo a Vienna: vita e carriera teatrale di Giacomo Durazzo (1717-1794),* Vecchiarelli, Manziana 2013 (Negotia litteraria. Studi, 21), pp. 425», in «Il Saggiatore Musicale» XXIV (2017), 2, pp. 273-332.

Ivaldi 2018 - A.F. Ivaldi, *Un'*«*ingegnosa congiunzione*»*. La serenata Tetide di Gluck per una pace asburgica europea, in I.* Yordanova, P. Maione (a cura di), *Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe, Wien*, Hollitzer Verlag 2018 (Cadernos de Queluz 1), pp. 457-504.

Ivaldi 2019 - A.F. Ivaldi, *La Guerra dei Sette Anni (1756-1763). Politica, miti e glorificazione di Casa d'Austria in alcuni spettacoli della* «*riforma*» *del conte Durazzo*, in I. Yordanova, F. Cotticelli (a cura di), *Diplomacy and the Aristocracy as Patrons of Music and Theatre in the Europe of the Ancient Régime*, Hollitzer Verlag, Wien, 2019 (Cadernos de Queluz 2), pp. 471-496.

Ivaldi 2020 - A.F. Ivaldi, *Memorabili e sfortunati* «*fuochi d'allegrezza*» *a Green Park (1749): una festa reale con grandiosa* «*macchina*» *di Jean-Nicolas Servandoni,* «*mastri bombardieri*» *italiani e musica di Georg Friedrich Hândel, in* I. Yordanova,

G. Raggi, M.I. Biggi (a cura di), *Theatre Spaces for Music in 18th Century Europe*, Hollitzer Verlag, Wien 2020 (Cadernos de Queluz 3), pp. 445-482.

Ivaldi 2021 - A.F. Ivaldi, *Fra editi-inediti del carteggio Durazzo-Favart. Scenografi parigini a Vienna per gli spettacoli del 1760*, in I. Yordanova, C. Fernandes (a cura di), *«Padron Mio Colendissimo …». Letters about Music and Stage in the 18th Century*, Hollitzer Verlag, Wien 2021 (Cadernos de Queluz, 4), pp. 135-184.

Karro 1985 - F. Karro, *De la querelle des Bouffons à la Réforme de Gluck. Les lettres du comte Giacomo Durazzo conservées à la Bibliothèque Nationale de l'Opéra*, in «Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchiv», 38 (1985), pp. 163-176.

Leoncini 2004 - L. Leoncini (a cura di), *Da Tintoretto a Rubens. Capolavori della collezione Durazzo. Genova Capitale Europea della Cultura*, Skira, Milano 2004.

Précis 1760 - *Précis du ballet allégorique de Mars et l'Amour aux Forges de Lemnos*, Trattner, Wien [1760].

Recueil 1760-1761 - Recueil. Choix de Vues d'Optiques de XVIII^e^ et XIX^e^ siècle, tome 6 [*Vue d'Allemagne, Autriche, Belgique, Pays-Bas, Danemark, Grèece, Tchécoslovaquie*, [s.l.], [c. 1760/1761].

Sartori 1990 - C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 voll., Bertola & Locatelli, Cuneo 1990-1994, I 1990.

Sommer Mathis 1993 - A. Sommer Mathis, *Tu Felix Austria nube: Hochzeithfeste der Habsburg in 18. Jahrhundert*, Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien 1994.

Sommer Mathis 2018 - A. Sommer Mathis, *Festa teatrale e serenata alla corte imperiale di Vienna nella prima metà del Settecento*, in I. Yordanova - P. Maione (a cura di), *Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe*, Hollitzer Verlag, Wien 2018 (Cadernos de Queluz 1), pp. 61-82.

Tetide 1760 - Tetide, Serenata da cantarsi per le felicissime nozze delle LL.AA.RR. l'Arciduca Giuseppe d'Austria e la principessa Isabella di Borbone per comando degli augustissimi regnanti, Stamperia di Ghelen, Wien 1760.



III. ANNEXE

III. APPENDICE

GIOVANNI NICCOLÒ SERVANDONI (1695-1766).
UN ARCHITECTE COSMOPOLITE À L'AUBE
DES LUMIÈRES

a cura di Aloisio Antinori,
Francesco Guidoboni,
Tommaso Manfredi



De Florence à l'Europe: chronologie de l'itinéraire architectural de Servandoni (1695-1766)

Francesco Guidoboni
(Pôle Sauvegarde et Transmissions des Patrimoines, Département des Yvelines)

Le présent article retrace le parcours artistique et professionnel de Giovanni Niccolò Servandoni entre 1695 et 1766, en mettant en évidence la dimension européenne de sa carrière. Issu d'un milieu florentin modeste, lié aux remises grand-ducales, il manifeste très tôt une vocation artistique développée en dehors des circuits académiques officiels. La crise du système médicéen et la mort du Grand Prince Ferdinando favorisent son départ pour la France et l'amorce d'une trajectoire itinérante entre Rome, Londres et Paris.
Au cours de ces déplacements, Servandoni élabore des stratégies identitaires fondées sur l'adoption d'un pseudonyme et sur la construction d'une image sociale plus élevée, favorisant son affirmation sur la scène internationale. L'expérience romaine se révèle décisive grâce aux contacts entretenus avec des milieux artistiques cosmopolites, tandis que le séjour londonien marque son entrée dans le monde de la scénographie théâtrale. Installé finalement à Paris, il accède à des positions de premier plan comme décorateur de l'Opéra et architecte, se distinguant par sa capacité à intégrer architecture, peinture et spectacle. Resté en marge des grands chantiers parisiens en raison de sa non-appartenance à l'Académie royale d'architecture, il parcourt les capitales européennes dans la tentative de s'imposer comme architecte de cour. Cette chronologie met ainsi en lumière le rôle des réseaux de commanditaires et des relations diplomatiques dans la construction de sa carrière.

GIOVANNI NICCOLÒ SERVANDONI (1695-1766).
UN ARCHITETTO COSMOPOLITA ALL'ALBA
DELL'ILLUMINISMO

www.archistor.unirc.it

ArcHistoR EXTRA 15 (2025) ISSN 2384-8898
Supplemento di ArcHistoR 20/2023 ISBN 978-88-85479-14-2
DOI:10.14633/AHR468

Da Firenze all'Europa: cronologia dell'itinerario architettonico di Servandoni (1695 - 1766)

Francesco Guidoboni

1695, 2 maggio. Firenze
Giovanni Niccolò Servando' nasce a Firenze e viene battezzato il giorno seguente al fonte di San Giovanni Battista, presso la cattedrale di Santa Maria del Fiore. Il padre Luigi, figlio di Claude Servandon, è un *voiturin* originario della valle del Rodano, impegnato nel trasporto di passeggeri lungo l'asse tra Lione e Firenze; la madre, Maria, appartiene alla famiglia Ottaviani, essendo figlia di Giovanni Battista. Il nucleo familiare risiede nella parrocchia di Santo Stefano al Ponte, con ogni probabilità lungo via de' Girolami, in una zona segnata dalla presenza delle scuderie granducali e delle infrastrutture legate alla mobilità di corte.
Firenze, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore, Registri Battesimali, Maschi, reg. 70, f. 202, 1695, 22 aprile - 3 maggio, lettera G.

1699, 31 maggio. Firenze
Nasce Giuseppe Luigi Servandon, figlio secondogenito di Luigi Servandon e Maria Ottaviani.
Firenze, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore, Registri Battesimali, Maschi, reg. 604-640, f. 136, 1699, maggio, lettera G.

1710-1715 ca. Firenze
Secondo alcuni biografi, già in età precoce Giovanni Niccolò avrebbe mostrato una spiccata inclinazione artistica, accompagnata da una consapevole insoddisfazione per la propria condizione sociale. Tali interpretazioni riconducono alla sua irrequietezza di carattere il precoce desiderio di superare l'umile status familiare, pur in assenza di riscontri documentari diretti. Nulla di preciso è noto sui primi anni di formazione; si può tuttavia ipotizzare che il giovane Servandoni si sia avvicinato assai

presto alla pratica della pittura. Pur non avendo mai frequentato l'Accademia del Disegno di Firenze, è verosimile che sia entrato in contatto con artisti ad essa affiliati e che abbia collaborato con alcuni di loro alla realizzazione di scenografie e apparati decorativi per spettacoli e feste promossi in quegli anni dal Gran Principe Ferdinando de' Medici.

Mariette 1858-1859, p. 210; Dézallier d'Argenville 1749, p. 448; *Galerie Françoise*, pp. 1-5.

1713, 31 ottobre. Firenze

La morte del Gran Principe Ferdinando de' Medici, avvenuta prima della sua ascesa al trono granducale, determina una brusca interruzione del sistema di committenze a lui legato. Numerosi artisti attivi in ambito toscano si trovano così privi di occupazione e sono costretti ad abbandonare la città, cercando nuove opportunità altrove.

1715. Saint-Alexandre (Gard, Francia)

Alla stregua di altri artisti toscani, anche Giovanni Niccolò lascia la città natale. Probabilmente per accompagnare il padre in uno dei suoi spostamenti professionali, o per ricongiungersi ai rami francesi della famiglia d'origine, si reca in Francia. Lo si ritrova a Saint-Alexandre, piccolo centro della valle del Rodano, non lontano da Carsan e dal Pont Saint-Esprit, allora unico punto di attraversamento del fiume per chi fosse diretto in carrozza verso Lione o Grenoble. Qui, il 25 giugno 1715, Jean-Nicolas Servandon è presente come testimone, assieme a Jean-François Galeau et Joseph Bony, al matrimonio di Pierre Jullian, facoltoso *laboureur* che fu in seguito *consul* della città, e di Anne Pradier. Egli firma come «Jean Servandon». Questa firma, riconducibile con certezza all'artista, costituisce la prima finora nota.

Archives départementales du Gard, Registres paroissiaux et d'état civil du département du Gard - 5E, Registre de la paroisse de Saint-Alexandre - GG6, f. 95, 25 giugno 1715.

1717 ca.

Non è noto il momento esatto del matrimonio tra Giovanni Niccolò Servandon e Marie-Josèphe Gravier, giovane francese originaria di Grenoble, conosciuta con ogni probabilità a Firenze o durante gli spostamenti tra l'Italia e la Francia.

1718, 3 novembre. Grenoble

Dall'unione tra Giovanni Niccolò e Marie-Josèphe Gravier nasce il primo figlio maschio, Jean-Nicolas Servandoni, in seguito noto come d'Hannetaire. L'atto di battesimo costituisce un documento rivelato-

re delle strategie identitarie messe in atto dal padre: la coppia vi è infatti qualificata come «mariés se disants de Florence», mentre Giovanni Niccolò è indicato come «dit Girolamy». Tali formulazioni riflettono il tentativo consapevole di costruire un'origine sociale più prestigiosa, mascherando le umili radici familiari. In questa prospettiva si inserisce l'italianizzazione del cognome in Servandoni, così come l'adozione del nome d'arte Girolami, utilizzato alternativamente o congiuntamente al nome anagrafico. Non si può escludere che questa scelta onomastica fosse favorita dall'esistenza, a Firenze, di un rapporto di protezione con un membro della nobile famiglia dei Girolami, il cui palazzo si trovava in via de' Girolami, la stessa strada in cui risiedeva la famiglia Servandon. L'uso del nome «Girolamy» appare dunque non come un semplice pseudonimo, ma come uno strumento di autorappresentazione e di legittimazione sociale, coerente con le ambizioni di ascesa del giovane artista.
Giovanni Niccolò risulta assente al battesimo del figlio. È verosimile che egli fosse già partito, lasciando la moglie incinta presso la famiglia d'origine a Grenoble, per intraprendere quel viaggio a Roma ricordato dalla tradizione biografica e destinato a segnare in modo decisivo la sua formazione.

Archives municipales de Grenoble, Registres Paroissiaux, paroisse Saint-Hugues, baptêmes, mariages et enterrements, GG102, f. 122.

1719. Roma

Servandoni giunge a Roma, probabilmente al seguito di un committente o con l'intento di compiere un viaggio di formazione artistica. Come riferisce Pierre-Jean Mariette, egli condivide inizialmente un alloggio con il pittore Jacques Dumont.

Mariette 1858-1859, pp. 208-210.

1720, 31 marzo. Roma

Servandoni è attestato nella città pontificia sotto lo pseudonimo di Giovanni Girolami, pittore lionese. Gli *Stati delle Anime* della parrocchia romana di Sant'Andrea delle Fratte registrano la presenza del pittore, allora ventitreenne, residente in una stanza sopra le stalle del palazzo del principe Guido Vaini, in piazza di Spagna. Nello stesso alloggio egli convive con il pittore paesaggista campano Nicola Bonito. È verosimile che in questo periodo Servandoni frequenti lo studio di Benedetto Luti a Palazzo Firenze, importante centro di formazione informale per numerosi artisti stranieri e italiani, tra i quali Giovanni Paolo Panini e William Kent. Alla data di Pasqua (31 marzo 1720), il censimento degli *Stati delle Anime* indica che il giovane Servandoni ha lasciato il suo alloggio ed è partito dalla città.

Archivio storico del Vicariato di Roma, Stati delle Anime, Sant'Andrea delle Fratte, 1720, Palazzo Vaini, stalle, n. 15.

1721-1723. Londra
Forse al seguito di William Kent, o chiamato da un committente britannico per collaborare con l'Opera italiana, Servandoni lascia Roma per recarsi a Londra.
È verosimile che in questo periodo Servandoni – che aveva lasciato la prima moglie a Grenoble – abbia contratto matrimonio con l'inglese Anne Henriette Roots, di fede cattolica.
Nella capitale britannica Servandoni lavora alla realizzazione di sette decori per l'Opera italiana al *King's Theatre* in Haymarket, come successore di Roberto Clerici.
Vertue 1933-1934, p. 68.

1722-1723. Londra
Durante la sua permanenza in Inghilterra, probabilmente grazie alle raccomandazioni di Lord Burlington e di William Kent, a Servandoni viene commissionata la decorazione dello scalone d'onore della residenza di Lord Richard Arundell, edificio progettato da Colen Campbell al n. 34 di Old Burlington Street, «over against the Duke of Queensberry behind Burlington Gardens». In questa occasione egli realizza un ciclo decorativo caratterizzato da architetture dipinte *en grisailles* e da effetti in *trompe-l'œil*, in collaborazione con il pittore Dietrich Ernst André, originario della Curlandia, oggi Lettonia.
Vertue 1933-1934, p. 68.

1724. Parigi
All'età di ventinove anni, Servandoni lascia l'Inghilterra per recarsi a Parigi, accompagnato dal pittore Dietrich Ernst André, forse in relazione a incarichi con l'*Opéra Italienne*. Secondo quanto riferisce il *Mercure de France* di ottobre 1726, egli era già presente in Francia da circa due anni. D'ora in avanti Giovanni Niccolò adotterà la forma francese del proprio nome, diventando Jean-Nicolas, mentre il soprannome Girolami sarà tradotto in Hiérôme o Jérôme. Per tale motivo, nei documenti d'archivio è frequente trovare il suo nome indicato come Jean-Jérôme anziché Jean-Nicolas.
Mercure de France, 1726, ottobre, pp. 2342-2345.

1726, 17 ottobre. Parigi
In qualità di *dessinateur de l'Opéra*, Servandoni realizza i decori per la nuova opera *Pyrame et Thisbé* di François Francoeur e François Rebel, collaborando con il pittore Jacques Dumont *le Romain*, conosciuto durante il suo soggiorno a Roma.
Mercure de France, 1726, ottobre, pp. 2342-2345.

1727, febbraio. Parigi
All'*Opéra*, Servandoni realizza le scenografie per *Proserpine* di Jean-Baptiste Lully.
Mercure de France, 1727, febbraio, pp. 348-350.

*1727, 11 novembre***.** *Parigi*
Progetta la decorazione della sala dell'*Opéra* per il ballo pubblico annuale, che si teneva nelle due sessioni stagionali comprese tra la festa di San Martino e l'Avvento, e tra l'Epifania e la Quaresima.
Mercure de France, 1727, novembre, p. 2512.

1728, 19 febbraio. Parigi
All'*Opéra*, Servandoni realizza le scenografie per il III e IV atto di *Orion* di Louis de La Coste.
Mercure de France, 1728, marzo, pp. 568-569, 574.

1728, giugno - 1729, luglio. Soissons
Il congresso di Soissons è convocato con l'obiettivo di porre fine al conflitto anglo-spagnolo. Alla conferenza di pace partecipano le principali potenze europee, che vi inviano i rispettivi corpi diplomatici. Attorno alle negoziazioni ufficiali si sviluppano reti di ambasciatori e agenti particolarmente sensibili alle arti, offrendo un contesto favorevole alla carriera di artisti come Servandoni.

*1728, 9 giugno***.** *Parigi*
Servandoni viene nominato *Premier Peintre Décorateur* de l'*Académie royale de Musique*, succedendo a Jean II Berain. Percepisce un salario annuo di 6.000 lire e prende in affitto un appartamento all'interno dell'Hôtel de Longueville, in rue Saint-Thomas-du-Louvre, dove tiene un salotto insieme alla moglie, accogliendo nobili e artisti.
Jal 1970, p. 1126.

1728, 6 settembre. Parigi
Per l'Opéra-Comique, Servandoni realizza le scenografie di *Pénélope moderne* di Jean-Claude Gillier.
Mercure de France, 1728, settembre, p. 2094.

*1729***.** *Parigi*
Il curato di Saint-Sulpice, Jean-Baptiste Languet de Gergy, decide di restaurare e abbellire la *chapelle de la Sainte-Vierge*, cappella assiale del coro della sua chiesa parrocchiale parigina. Jean-Nicolas Ser-

vandoni e Juste-Aurèle Meissonnier presentano i loro progetti al curato, ma è Servandoni a ottenere l'incarico per la realizzazione dei lavori.
DE DONCOURT 1773, I, p. 157.

1729, aprile. Parigi
Realizza le scenografie per il I e il IV atto dell'opera *Tancrède* di André Campra.
Mercure de France, 1729, aprile, pp. 759-760.
1729, 14 luglio. Parigi
Nasce Anne, figlia di Jean-Nicolas Servandoni, «peintre du grand-duc de Toscane et Premier Peintre de l'Académie royale de Musique», e di Anne-Henriette Roots. Il padrino è André Cardinal Destouches, allora direttore dell'*Académie royale de Musique* (Opéra).
JAL 1970, p. 1126.

1729, 15 settembre. Saint-Germain-en-Laye
In occasione della nascita del Delfino, Servandoni realizza i decori e la macchina pirotecnica per la festa organizzata dal duca di Noailles all'Hôtel de la Surintendance. Trasforma la piazza del mercato in un grande anfiteatro, al cui centro innalza una colonna dorica, e fa erigere archi di trionfo e templi antichi in tutta la città, che viene illuminata a festa per l'occasione.
Mercure de France, 1729, II, settembre, pp. 2168-2171.

1729, 17 settembre. Sceaux
In occasione della nascita del Delfino, Servandoni organizza una seconda festa, nota come *la Nuit de Sceaux*, per la duchessa du Maine, nel parco della *Ménagerie* del castello di Sceaux. Egli prevede l'illuminazione del padiglione centrale, circondato da un portico effimero decorato con obelischi sormontati da delfini. Uno spettacolo pirotecnico viene eseguito alla presenza della corte.
Mercure de France, 1729, II, settembre, pp. 2307-2308.

1729-1730. Parigi
Nel corso dell'anno 1729, Servandoni sottopone alla corte di Luigi XV diversi progetti architettonici, tra cui quelli per un nuovo complesso per il convento dei Grands Augustins lungo la Senna, un arco di trionfo presso la *porte de la Conférence*, una chiesa interamente concepita in pietra da taglio e un grande teatro per l'Opéra in rue Saint-Nicaise. Nessuno di questi progetti verrà effettivamente

realizzato. Egli eseguirà invece il decoro pittorico dell'appartamento della duchessa d'Orléans nel convento della Madeleine de Traisnel, in rue de Charonne.
Mercure de France, 1730, gennaio, pp. 145-151.

1730. Parigi
Jean-Baptiste Languet de Gergy, curato della parrocchia di Saint-Sulpice, indice un concorso con un premio di 6.000 lire «à celui des artistes de France ou d'Italie dont il recevrait un dessin capable de remplir ses vues pour l'élévation du grand portail de l'église». Servandoni partecipa al concorso e si aggiudica il premio.
Mémoire pour le sieur Servandoni 1762; HUARD 1933.

1730, 6 gennaio. Parigi
Realizza le scenografie dell'opera Thesée di Jean-Baptiste Lully.
Mercure de France, 1730, gennaio, pp. 145-151.

1730, 21 gennaio. Parigi.
Servandoni viene incaricato dagli ambasciatori straordinari e plenipotenziari di Spagna, il marchese di Santa Cruz de Marcenado e Joaquín Ignacio de Barrenechea, della realizzazione di grandi apparati effimeri sulla Senna, tra il Pont Neuf e il Pont Royal, per celebrare la nascita del Delfino di Francia. Per questa opera Servandoni collabora con l'architetto Jean Beausire, *contrôleur et inspecteur des bâtiments de la Ville de Paris* (fig. 1). Per la stessa occasione, progetta anche i decori della festa che si tiene nella sala da ballo dell'Hôtel de Bouillon, disegnando anche i biglietti d'invito.
Mercure de France, 1730, febbraio, pp. 590 e ss.; LENGLET DU FRESNOY 1730; BnF, département des Estampes et de la photographie, Reserve QB-201 (93)-FOL, *Plan et Vue du Feu d'Artifice tiré à Paris sur la rivière...*

1730, 24 marzo
La *Bulla Unigenitus* (1713), pubblicata da papa Clemente XI a condanna del giansenismo, è dichiarata legge di Stato in Francia.

1730, luglio. Parigi
Servandoni realizza le scenografie dell'*Alcione* di Marin Marais.
Mercure de France, 1730, luglio, p. 1621.



Figura 1. Giovanni Niccolò Servandoni, *Plan et Vue du Feu d'Artifice tiré à Paris sur la rivière le 21 janvier 1730 entre le Louvre et l'hôtel de Bouillon au sujet de la naissance de Monseigneur le Dauphin par ordre de leurs Majestés Catholiques et par les soins de leurs Excellences M. le Marquis de Santa-Cruz et de M. de Barrenechea, Ambassadeurs extraordinaires et Plénipotentiaires d'Espagne*, incisione, 1730. Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie, Reserve QB-201 (93)-FOL. ©Gallica.

1730, ottobre-novembre. Parigi
Disegna i decori dell'opera *Pyrrhus* di Joseph-Nicolas-Pancrace Royer, eseguita per la prima volta all'Opéra di Parigi il 19 ottobre.
Mercure de France, 1730, novembre, p. 2479.

1730, 29 dicembre. Parigi
Esegue le scenografie di *Phaëton*, tragedia musicale composta da Jean-Baptiste Lully su libretto di Philippe Quinault. Nella realizzazione del *Palais du Soleil* del quarto atto, Servandoni dà pieno sfogo al suo ingegno: una galleria conduce al trono del Sole, dietro il quale, attraverso tre arcate, si intravede un salone circondato da colonne ricoperte da settemila pietre preziose. Le scenografie del *Palais du Soleil* gli valgono la proposta di diventare membro dell'Académie royale de Peinture et de Sculpture.
Mercure de France, 1730, dicembre, p. 2935.

1730. Evreux
Louis Petit de Bachaumont, celebre cronista e mediatore tra artisti e committenti, raccomanda Servandoni e François Boucher a Charles Godefroy de La Tour d'Auvergne, duca di Bouillon, per la trasformazione dell'antico *château de Navarre* a Evreux, opera architettonica di Jules Hardouin Mansart. Servandoni si occupa dei decori architettonici, mentre Boucher realizza le pitture ornamentali. In un lungo *mémoire*, Bachaumont fornisce dettagli sull'esecuzione dei lavori e sull'interazione tra architettura e decorazione pittorica.
BnF, MS 4041 (portefeuille Bachaumont), *Mémoire pour Navarre*, 1730, p. 59.

1731, 16 gennaio. Parigi
Servandoni occupa abusivamente una parte della corte dell'Hôtel de Longueville, in rue Saint-Thomas-du-Louvre, dove risiede con la sua famiglia in un appartamento in locazione. La situazione provoca una denuncia da parte di un vicino di casa.
An, Y 574, *Mémoire contre le sieur Servandoni.*

1731, 1 gennaio. Parigi
Il duca d'Antin scrive al re a proposito di Servandoni, pittore di architettura e prospettiva, ricordando che la decorazione del *Palais du Soleil* ha riscosso l'entusiastico apprezzamento del sovrano. Egli sottolinea che è giusto che l'artista percepisca il riconoscimento del suo lavoro e raccomanda che Louis de Boullogne proponga all'Académie royale de Peinture et de Sculpture, di cui è direttore, di acco-

glierlo tra i suoi membri, un gesto che sancirebbe pubblicamente il merito e il talento di Servandoni.
De Montaiglon 1875-1892, V (1726-1744), 1883, p. 83.

1731, 18 gennaio. Parigi
Servandoni rinnova per altri tre anni il contratto di locazione dell'appartamento all'Hôtel de Longueville, in rue Saint-Thomas-du-Louvre, versando un canone annuo di 600 lire.
An, Minutier central, VII-250.

1731, 17 maggio. Parigi
Jacques-Ferdinand, secondogenito di Jean-Nicolas Servandoni e Anne Henriette Roots, viene battezzato nella parrocchia di Saint-Germain-l'Auxerrois. Il padrino è il pittore Jacques Dumont le Romain.
Jal 1970, p. 1126.

1731, 26 maggio. Parigi
«Jean-Hiérôme Servandoni, de Florence, Peintre dans le talent de l›architecture et de la perspective», viene nominato membro dell'Académie royale de Peinture et de Sculpture su proposta del duca d'Antin, direttore generale dei *Bâtiments du Roi*. Il *morceau de réception*, l'opera la cui esecuzione era obbligatoria per l'ammissione all'Académie, è una tavola raffigurante un paesaggio con rovine, conservata oggi all'Académie des Beaux-Arts di Parigi.
Mercure de France, 1726, ottobre, pp. 2342-2345; De Montaiglon 1875-1892, V (1726-1744), 1883, p. 87; Musée du Louvre, INV. 667.

1731, 1 dicembre. Parigi
Servandoni è presente all'assemblea generale dell'Académie royale de peinture et de sculpture di Parigi.
De Montaiglon 1875-1892, V (1726-1744), 1883, p. 97.

1732, 5 gennaio. Parigi
Servandoni è presente all'assemblea generale dell'Académie royale de peinture et de sculpture di Parigi.
De Montaiglon 1875-1892, V (1726-1744), 1883, p. 98.

1732. Parigi
Servandoni presenta al curato di Saint-Sulpice, Jean-Baptiste Languet de Gergy, il suo primo progetto per la facciata della chiesa parrocchiale.

BnF, département des Estampes et de la photographie, RESERVE FOL-VE-53 (E), *Premier projet de portail pour l'église Saint-Sulpice.*

1732, 15 febbraio. Parigi

Servandoni riceve dal "Bureau de la Ville", ossia dalla municipalità di Parigi, l'incarico di realizzare le decorazioni per il fuoco d'artificio da sparare in occasione della festa di San Giovanni Battista, davanti all'Hôtel de Ville, il 10 giugno seguente. Il disegno della struttura è allegato al contratto tra Turgot, prévôt des marchand, e Servandoni, firmato il 15 febbraio. Tuttavia, «le feu d'artifice étant annulé, la municipalité demande à l'artiste de conserver l'ouvrage à disposition de la ville pendant 18 mois**»**. Il decoro sarà riutilizzato per il fuoco d'artificio in occasione della Pace del 1° giugno del 1739.

An, H^2 2018.

1732, 5 marzo. Parigi

Riceve 2.000 lire dal *Bureau de la Ville* di Parigi per il progetto di una festa con macchina pirotecnica *si la reine accouche d'un prince*. La celebrazione non verrà realizzata, poiché Maria Leszcynska darà alla luce una principessa, Madame Adélaïde de France.

An, K 105, *Reçu de paiement au sieur Servandoni*.

1732, 6 marzo

Su richiesta di Jean-Joseph Languet de Gergy, arcivescovo di Sens e fratello del curato di Saint-Sulpice, papa Clemente XII Corsini nomina Servandoni Cavaliere del Sacro Palazzo Apostolico e Conte di San Giovanni in Laterano.

Mercure de France, 1732, agosto, pp. 1877-1880.

1732, 10 marzo. Parigi

In una lettera indirizzata al segretario di Stato in Vaticano, monsignor Raniero d'Elci (o Delci), nunzio apostolico in Francia, riferisce la richiesta del curato Languet de Gergy di inaugurare la posa della prima pietra dell'altare maggiore della chiesa di Saint-Sulpice in pompa magna, alla presenza di un rappresentante pontificio.

Archivio Apostolico Vaticano, Segreteria di Stato, Francia, 474*, Nunzio Delci*, p. 89.

1732, 27 luglio. Parigi

Nasce la figlia Anne-Louise, battezzata il 29 luglio successivo nella chiesa parrocchiale di Saint-Ger-

main-l'Auxerrois. Il padrino è Jean-Roland Malot, chevalier de l'Ordre du Roi (ovvero di San Michele), governatore della città di Lagny e uno dei quaranta membri dell'Académie de France.
Jal 1970, p. 1126.

1732, 21 agosto. Parigi
Alla cerimonia per la posa della prima pietra dell'altare maggiore della chiesa parrocchiale di Saint-Sulpice, Servandoni è presente in qualità di «Premier architecte de la Fabrique». In alcune fonti viene erroneamente indicato come membro dell'Académie royale d'Architecture.
Mercure de France, 1732, agosto, pp. 1877-1880; Archivio Apostolico Vaticano, Segreteria di Stato, Francia, 474, *Nunzio Delci*, p. 122v.

1732, novembre. Parigi
Iniziano i lavori per la costruzione della facciata di Saint-Sulpice. Un certo Besnard è impiegato come capomastro sotto la direzione di Servandoni.
Mémoire pour le sieur Servandoni 1762.

1732, dicembre. Parigi
I lavori nella cappella della Vergine, all'interno della chiesa di Saint-Sulpice, sono terminati. La cupola della cappella è decorata da un dipinto di François Lemoine raffigurante la *Vierge en gloire*.
Mercure de France, 1732, dicembre, p. 2927.

1733, 10 gennaio. Parigi
Servandoni è presente all'assemblea generale dell'Académie royale de peinture et de sculpture di Parigi.
De Montaiglon 1875-1892, V (1726-1744), 1883, p. 112.

1733, maggio. Parigi
Servandoni realizza le scenografie per il nuovo balletto di René de Brassac, *L'Empire de l'Amour*, in collaborazione con DietrichErnst (Théodore) André.
Mercure de France, 1733, maggio, pp. 176-178.

1733, 11 maggio. Parigi
In occasione della cerimonia ufficiale per la posa della prima pietra della facciata della chiesa di Saint-Sulpice, Servandoni viene investito dell'ordine di San Giovanni in Laterano, in qualità di Cavaliere

Palatino o del Sacro Palazzo Apostolico. La croce che pende dal suo cordone, decorata con diamanti e brillanti, è un dono di monsignor Delci, nunzio apostolico in Francia. Il *Mercure de France* riferisce che «le Roi a permis au Chevalier Servandoni de porter cette marque d'honneur et de distinction, dont les plus célèbres artistes ont été décorés, comme le Cavalier Bernin, Carle Marat, etc., et il a reçu à cette occasion une lettre fort gracieuse du Ministre (Maurepas), qui marque le cas que Sa Majesté fait du sieur Servandoni».

Mercure de France, 1733, 1 giugno, p. 1194.

1733, 20 settembre. Parigi

Disegna un teatro provvisorio per la festa in onore della duchessa Caroline-Charlotte de Bourbon, organizzata da Louis de Bourbon-Condé, conte di Clermont, al Petit Luxembourg. Per il lavoro Servandoni riceve un compenso di 2.000 lire. Il conte di Clermont aveva fondato nel 1729 l'*Académie du Petit Luxembourg*, frequentata da intellettuali e artisti, tra cui gli architetti Jean Aubert, Germain Boffrand, Jean-Michel Chevotet e Pierre de Vigny. Non è noto se Servandoni vi abbia preso parte, ma si sa che il conte era un *habitué* dell'Opéra e, a partire dal 1733, l'amante della celebre ballerina Marie-Anne de Camargo.

Duranton 1981, p. 35.

1733, 21 settembre. Parigi

Servandoni progetta i decori della festa tenutasi in rue Notre-Dame-des-Victoires in occasione del matrimonio di Mathieu-François Molé, presidente del Parlamento di Parigi, con Bonne-Félicité Bernard, figlia di Samuel Bernard, consigliere del re. Le decorazioni vengono realizzate in collaborazione con il pittore Dietrich-Ernst (Théodore) André, il pittore veneziano Pietro Algieri e lo scultore Chouasse.

Mercure de France, 1733, ottobre, p. 2310.

1733, settembre. Parigi

Nasce il figlio Claude-Hierôme, che muore il 22 ottobre 1734 all'età di tredici mesi. Nell'atto di decesso del figlio, Servandoni è indicato come «Chevalier de l'Ordre de Saint-Jean de Latran, architecte et peintre du Roi».

Jal 1970, p. 1126.

1733, 28 novembre. Parigi

Il *Chevalier* Servandoni è presente all'assemblea generale dell'Académie royale de Peinture et de

Sculpture di Parigi, in cui Hyacinthe Rigaud viene nominato nuovo direttore dell'Académie in seguito alla morte di Louis de Boullogne.
De Montaiglon 1875-1892, V (1726-1744), 1883, pp. 127-128.

1734, 28 marzo. Parigi
Servandoni esegue le scenografie per la tragedia musicale *Jephté* di Michel Pignolet de Montéclair.
Mercure de France, 1734, marzo, pp. 756-758.

1734, luglio. Parigi
Realizza i decori dell'opéra-ballet *Les Éléments*, composta da André Cardinal Destouches e Michel-Richard de Lalande su libretto di Pierre-Charles Roy e con coreografie di Claude Ballon.
Mercure de France, 1734, luglio, p. 1601.

1734, 21 agosto. Parigi
Una reazione violenta di Servandoni nei confronti di Jean-Baptiste-Augustin Dubois, *conseiller, architecte du Roi et de son Académie royale d'Architecture, maître général des Bâtiments de Sa Majesté, Ponts et Chaussées de France*, gli costa una denuncia.
An, Y 581, *Mémoire contre le sieur Servandoni*.

1734, 28 agosto. Parigi
Il Chevalier Servandoni è presente all'assemblea generale dell'Académie royale de Peinture et de Sculpture di Parigi, convocata per nominare gli allievi meritevoli dei grands prix: «le Sieur Pierre […] s'est trouvé mériter le premier Prix de Peinture».
De Montaiglon 1875-1892, V (1726-1744), 1883, pp. 143-144.

1734, 19 novembre. Parigi
Esegue le scenografie della tragedia lirica *Philomèle* di Louis de La Coste, in collaborazione con Pierre Parrocel, pittore di Avignone.
Mercure de France, 1734, dicembre, pp. 2705-2707.

1734, 12 dicembre. Parigi
Nasce la figlia Françoise-Anne.
Jal 1970, p. 1126.

1735, 30 maggio. Parigi
Una violenta reazione contro Jacques Masson, *dessinateur pour les Bâtiments*, costa a Servandoni un'ulteriore denuncia.
An, Y 947, *Mémoire contre le sieur Servandoni*.

1735, 25 giugno. Parigi
Il *Chevalier* Servandoni è presente all'assemblea generale dell'Académie royale de peinture et de sculpture di Parigi.
De Montaiglon 1875-1892, V (1726-1744), 1883, pp. 159-160.

1735, 23 agosto. Parigi
Realizza le scenografie per l'opera *Les Indes Galantes* di Jean-Philippe Rameau.
Mercure de France, 1735, settembre, pp. 2046-2047.

1735, settembre. Parigi
Servandoni riceve 13.570 livres «pour les ouvrages de peinture qu'il a fait». Si tratta del progetto di una grande festa sulla Senna in onore della regina Maria Leszczynska, organizzata dal *Bureau de la Ville de Paris*, ma mai realizzata. Come previsto, la regina si reca a Parigi il 15 settembre per rendere grazia a Notre-Dame; tuttavia, dopo questo gesto di devozione, la sovrana si affretta a ripartire per Versailles. La festa preparata dalla *Ville* viene così «rompue au dernier moment pour des raisons qui ne sont pas venues à la connaissance du Bureau».
Il tempio progettato da Servandoni al centro del corteo nautico sulla Senna, destinato a ospitare la tribuna dei musici, sarà conservato nei depositi della Ville e riutilizzato quattro anni più tardi in occasione delle celebrazioni del matrimonio di LouiseElisabeth de France, figlia di Luigi XV, con l'infante di Spagna (infra 1739, 29-30 agosto).
Gazette, 1735, p. 456; *Mercure de France*, 1735, settembre, pp. 2111-2113; An, K 1056, *Reçu de paiement au sieur Servandoni*, 2 mars 1736; An, Q^1 1099^{115}, Comptes 17361737; An, H1856, *Description de la fête préparée pour la reine au mois de septembre 1735 sous les ordres de M. Turgot*, pp. 244257; si veda anche An, K 1005, n. 145.

1735, dicembre. Parigi
Esegue i decori per l'opera *Scanderberg*, dramma in musica composto da François Francoeur e François Rebel.
Mercure de France, 1735, dicembre, pp. 2918-2923.

1736, gennaio. Parigi
Progetta una festa in *Mascarade* in occasione della firma dei trattati preliminari tra Francia e Austria che mettono fine alla guerra di Successione polacca, in seguito ai quali Stanislas Leszczynsky rinuncia al trono di Polonia e prende possesso del ducato di Lorena. La festa sarà annullata senza un vero motivo e lo stesso Voltaire si chiederà «qu'est devenue la mascarade de Servandoni?».
Vertue 1933-1934, p. 68; *Œuvres complètes de Voltaire* 1880, pp. 30-31, lettera 562, 1736.

1736, 24 marzo. Parigi
Il *Chevalier* Servandoni è presente all'assemblea generale dell'Académie royale de peinture et de sculpture di Parigi.
De Montaiglon 1875-1892, V (1726-1744), 1883, p. 174.

1736, 26 aprile. Parigi
Nasce Jean-Adrien Claude, figlio di «Jean Nicolas Servandoni et de dame Anne Routz, demeurant rue St-Thomas-du-Louvre».
Jal 1970, p. 1126.

1736, 31 maggio. Parigi
In occasione della *Fête de Dieu*, il duca Louis d'Orléans, figlio del Reggente, incarica Servandoni di progettare un *Réposoir* per la processione del Corpus Domini. Si tratta di un padiglione effimero contenente un altare, costruito all'interno del giardino del Palais-Royal per consentire una sosta durante la processione. Sopra l'altare era collocato un prezioso quadro di Raffaello, probabilmente identificabile con la Madonna d'Orléans (fig. 2).
Mercure de France, 1736, giugno, pp. 1461-1469; Carnavalet, INV. D.15401.

1736, 31 maggio. Parigi
Servandoni presenta alla fabbrica della parrocchia di Saint-Sulpice un modello ligneo della facciata della chiesa da lui progettata. Il modello sarà successivamente esposto nella galleria del secondo ordine della facciata.
Patte 1769, pp. 342-366.

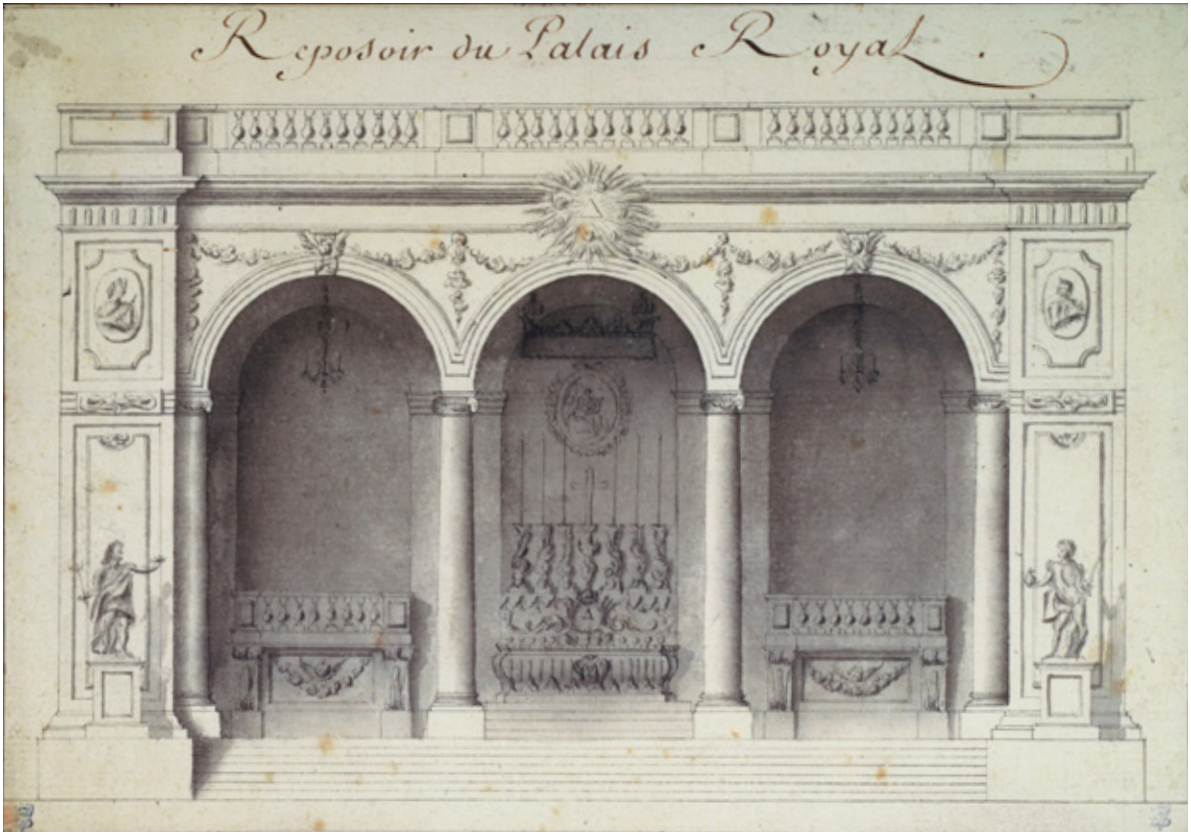


Figura 2. Giovanni Niccolò Servandoni, *Projet pour le reposoir du Palais-Royal*, disegno, inchiostro e acquarello, 1736. Musée Carnavalet - Histoire de Paris, INV. D.15401. ©Musée Carnavalet - Histoire de Paris.



Figura 3. Giovanni Niccolò Servandoni, altare della Vergine, cattedrale Saint-Maurice di Angers. Per questo progetto, Servandoni riprende lo schema del decoro della festa di San Giovanni Battista del 1732, riutilizzato in occasione della festa per la Pace del 1° giugno 1739. ©Wikimedia Commons.

1736-1742. Coulanges-la-Vineuse (Borgogna)
Grazie all'intercessione di Jean-Joseph Languet de Gergy, arcivescovo di Sens, presso Charles de Caylus, vescovo di Auxerre, Servandoni ottiene l'incarico per il rifacimento della chiesa parrocchiale di Coulanges-la-Vineuse, in Borgogna. I suoi disegni vengono approvati e i lavori, avviati poco dopo, si protraggono per circa cinque anni, concludendosi nel 1742.
Archives départementales de l'Yonne, 3E 11/112-114, *Église Saint-Christophe de Coulanges-la-Vineuse, Procès-verbaux (1737-1742)*; Archives départementales de l'Yonne, C 15, *Cahier des charges et adjudication pour l'église de Coulanges*, avril 1737; Dettey 1765, II, pp. 34-35.

1737-1738, Angers
Servandoni realizza i disegni per gli altari simmetrici dei transetti della cattedrale di Angers, uno dedicato alla Vergine e l'altro a San Maurizio. Per questi lavori, commissionati dall'arcivescovo di Angers, monsignor de Vaugirauld, Servandoni collabora con lo scultore Pierre-Étienne Surugue (fig. 3).
Décor et liturgie 2010, pp. 88-91.

1737, febbraio. Parigi
Esegue i decori per l'opera *Persée* di Philippe Quinault. Un disegno conservato a Stoccolma mostra il progetto per la struttura lignea supportante le scenografie.
Mercure de France, marzo, pp. 562-576; Nationalmuseum-Stockholm, THC, 8.511.

1737, 15 maggio. Parigi
Servandoni viene congedato dalla direzione dell'Opéra. François Boucher subentra al suo posto come *Premier peintre du roi* e decoratore dell'Opéra.
BMO, Archives 18 - 20, *Liste annotée et détaillée du personnel 1730/1740*, p. 76; BMO, Ms Amelot, réserve 516, *Mémoire pour servir à l'histoire de l'Académie royale de Musique (1669-1758)*, p. 416.

1737, settembre. Parigi
Servandoni espone tre tele raffiguranti rovine romane al Salon dell'Académie royale de Peinture et Sculpture, che si tiene annualmente al Louvre.
Sanchez 2004, III, p. 1541.

1737, 16 settembre. Parigi
Servandoni ottiene da Luigi XV la concessione della gestione della Salle des Machines delle Tuileries, de-

stinata a grandi spettacoli pubblici. Per l'attribuzione della sala, egli era in concorrenza con Louis-Armand-Eugène de Thuret, amministratore dell'Académie royale de Musique (Opéra de Paris) dal 1733 al 1744.
An, O^1 382, *Lettres du Ministre de la Maison du Roi*.

1737, dicembre. Parigi
Il *Mercure de France* riporta che Servandoni sta allestendo nella Salle des Machines des Tuileries uno spettacolo d'ottica intitolato *Representation de Saint Pierre de Rome*, un prototipo di diorama che sarà rappresentato durante il periodo pasquale.
Mercure de France, 1737, dicembre, pp. 2653, 2877.

1738, 14 febbraio. Parigi
Nasce la settima figlia di Jean-Nicolas Servandoni e Anne-Henriette Roots, Marie-Françoise.
Jal 1970, p. 1126.

1738, marzo. Parigi
Durante la Quaresima, Servandoni allestisce nella Salle des Machines des Tuileries un diorama intitolato *Description abrégée de l'église Saint-Pierre de Rome*.
Servandoni, Mariette 1738; *Mercure de France*, 1738, febbraio, pp. 319-321.

1738, 15-22 luglio. Parigi
Servandoni stipula un contratto con il cardinale Henri-Oswald de la Tour d'Auvergne de Bouillon per realizzare una serie di interventi di riammodernamento all'interno dell'hôtel d'Auvergne, situato rue de l'Université, opera di Jean Cailletteau, detto Lassurance (oggi demolito). Tra le opere previste, particolare rilievo assume la costruzione di un nuovo scalone d'onore, concepito come elemento centrale e scenografico dell'edificio, destinato a incarnare il prestigio e l'accoglienza riservata agli ospiti del cardinale.
An, Minutier central, CXVII-421 e 423.

1738, settembre. Parigi
Servandoni espone tre tele al *Salon du Louvre.*
Sanchez 2004, p. 1541.

1738. Lione
Contemporaneamente all'avvio dei lavori nella chiesa di Coulanges-la-Vineuse, Servandoni riceve

l'incarico di progettare l'altare maggiore, sormontato da un baldacchino, per la chiesa di Saint-Bruno-les-Chartreux a Lione. Il progetto, realizzato in collaborazione con Jacques-Germain Soufflot, sembra essere stato ottenuto, anche in questa occasione, grazie all'intercessione del curato di Saint-Sulpice e di suo fratello, Jean-Joseph Languet de Gergy, arcivesovo di Sens. I Languet de Gergy discendevano infatti da una famiglia nobile della Borgogna. Da Parigi, Servandoni coordina contemporaneamente più cantieri: invia i disegni per Saint-Bruno-les-Chartreux, lavora alla decorazione della Salle des Machines des Tuileries e segue i progetti per la ristrutturazione dell'hôtel d'Auvergne.
Archives départementales du Rhône, 17 H 82, liasse 5.

1739, marzo-aprile. Parigi
Messa in scena di *Pandore*, con soggetto tratto dall'*Ode* III del primo libro di Orazio, alla Salle des Machines delle Tuileries.
Servandoni 1739.

1739, 20 maggio. Parigi
Servandoni versa a Jean-Baptiste De Creux la somma di 7.574 lire, 19 soldi e 6 denari per i lavori da lui eseguiti al *reposoir* realizzato nel Palais-Royal, per ordine del duca d'Orléans, in occasione della Fête-Dieu dell'anno 1736.
An, Minutier central, CXVI-304.

1739, 1 giugno. Parigi
Progetta la macchina per i fuochi d'artificio innalzata davanti all'Hôtel de Ville di Parigi in occasione dei festeggiamenti per la conclusione della Pace di Vienna. Per questo intervento Servandoni riceve un compenso di 2.000 lire e collabora nuovamente con l'architetto Jean Beausire (fig. 4).
Mercure de France, 1739, giugno, p. 1448; BnF, département des Arts du spectacle, Reserve 4-RAE-150.

1739, 29-30 agosto. Parigi
Viene incaricato di progettare i decori per una grandiosa festa pubblica in occasione del matrimonio di Louise-Élisabeth, *Madame première de France*, figlia di Luigi XV, con l'infante don Filippo di Spagna. In questo contesto Servandoni realizza i disegni per il *Temple de l'Hymen*, un grande tempio dorico costruito sulla terrazza del Pont Neuf e per diverse stutture galleggianti sulla Senna (fig. 5).
Blondel 1740.

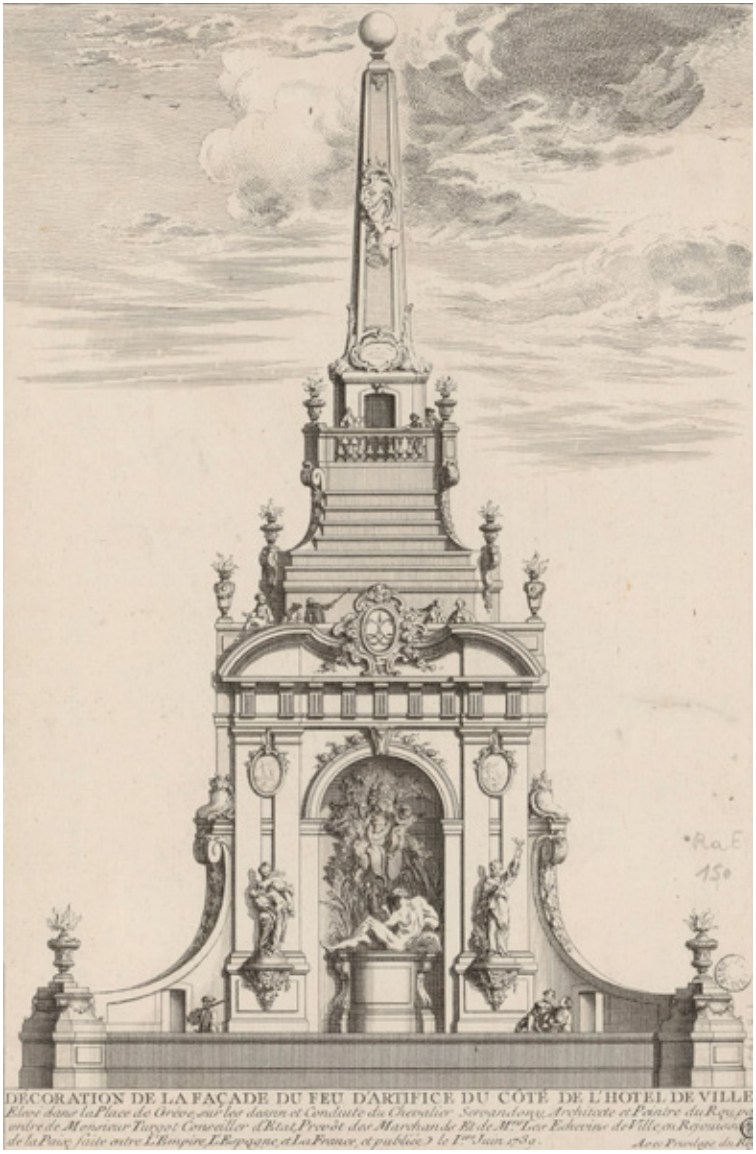


Figura 4. Giovanni Niccolò Servandoni, *Décoration de la façade du feu d'artifice du côté de l'hôtel de ville, élevé dans la place de Grève sur les dessin et conduite du chevalier Servandony, architecte et peintre du Roy, par ordre de Monsieur Turgot, conseiller d'état, Prévôt des marchands et de M.rs les échevins de ville, en réjouissance de la Paix faite entre l'Empire, l'Espagne et la France et publiée le 1er juin 1739*, incisione, 1739. Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, Reserve 4-RAE-150. ©Gallica.



Figura 5. Giovanni Niccolò Servandoni, *Décoration du salon composé de transparents exécutée sur les desseins du Chevalier Servandony*, incisione, Basset, Paris 1739. Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, Reserve 4-RAE-160. © Gallica. Apparato per la grandiosa festa pubblica in occasione del matrimonio di Louise-Élisabeth, *Madame première de France*, figlia di Luigi XV, con l'infante don Filippo di Spagna tenutasi sulla Senna il 29 e 30 agosto 1739.

1739, settembre. Parigi
Espone una tela al *Salon du Louvre.*
Sanchez 2004, p. 1541.

1739, 19 dicembre. Parigi
Firma una ricevuta di pagamento di 300 lire per l'esecuzione dei disegni del baldacchino dell'altare maggiore della chiesa di Saint-Bruno-les-Chartreux di Lione.
Archives départementales du Rhône, 17 H 82, liasse 5.

1740, 1 gennaio. Parigi
Elabora un secondo progetto per la facciata di *Saint-Sulpice*, che viene approvato dal curato Jean-Baptiste Languet de Gergy.
BnF, département des Estampes et de la photographie, Reserve-fol-VE-53 (E); ENSBA, PC 42104, n. 1844-1846.

1740, 28 febbraio. Parigi
Nasce Georges, ottavo e ultimo figlio di Servandoni e di Anne Henriette Roots; il padre non è presente al battesimo.
Jal 1970, p. 1126.

1740, febbraio-aprile. Parigi
Alla Salle des Machines delle Tuileries, Servandoni mette in scena una rappresentazione intitolata *La descente d'Enée aux Enfers*. Collabora con il poeta Pierre-Charles Roy, con il librettista Jacques-Philippe-Augustin Douchet e con l'inglese Mainbray, celebre autore di pantomime e coreografo, che aveva lavorato al Drury Lane Theatre di Londra e alla Foire Saint-Germain di Parigi.
Servandoni 1740.

1740, 21 aprile. Parigi
Il signor François-Noël Lemarié, artificier du Roi, denuncia Servandoni, dichiarando di non essere stato pagato per alcuni lavori eseguiti per conto dell'architetto.
An, Y 13747, Commissaires du Châtelet (Delavergée), n. 3022.

1740, 23 agosto. Parigi
Servandoni viene interrogato davanti al commissario Demortain su richiesta del librettista Jacques-Philippe-Augustin Douchet per una disputa sorta durante la collaborazione ai decori dello spettacolo *La Descente d'Enée aux Enfers*. L'architetto sostiene di non aver mai chiesto a Douchet di realizzare tali decori.
An, Y 13091, Commissaires du Châtelet (Demortain), n. 2365.

1740, settembre. Parigi
Espone una tela al *Salon du Louvre.*
Sanchez 2004, p. 1541.

1740. Parigi
Servandoni incontra John Rich, celebre impresario e Arlecchino inglese, giunto a Parigi da Londra insieme alla ballerina Barbara Campanini, detta La Barberina.

1740-1744. Parigi
Servandoni realizza alcune opere nella chiesa di Saint-Sulpice, tra cui la tribuna dell'organo, sorretta da dodici colonne composite, e la decorazione della grande sacrestia.
Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 21 Bü 625, *Mémoire des ouvrages faits par le Chevalier Servandoni*, s.d. (1763?).

1741, marzo. Parigi
Alla Salle des Machines delle Tuileries, Servandoni mette in scena *Les Travaux d'Ulysse.*
Servandoni 1741.

1741, 5 aprile. Parigi
Vittorio Amedeo di Savoia, principe di Carignano, intendente dei *Menus Plaisirs du Roi* e amante di Barbara Campanini, muore colmo di debiti, lasciando l'*Académie royale de Musique* nella più completa confusione. I migliori artisti, temendo di rimanere senza impiego, decidono di lasciare Parigi, e Barbara Campanini parte per Londra.

1741, 31 maggio. Londra
Monsieur De Bombarde, il nuovo ispettore dell'Académie royale de Musique di Parigi, nominato dal conte di Maurepas, cerca disperatamente di ricostituire una compagnia di artisti di qualità. A questo

scopo, Servandoni viene inviato in Inghilterra per persuadere la ballerina Barbara Campanini a tornare all'Opéra. La Campanini accetta l'invito e giunge a Parigi l'ultimo giorno di maggio.
BHVP, Ms, fr. 26.700; BHVP, Ms 2245, *Gazette à la main de Marin* (1738-1744), 31 mai 1741.

1741, 26 agosto. Parigi
Il cavalier Servandoni è presente all'assemblea generale dell'Académie royale de peinture et de sculpture di Parigi: «l'Académie s'est assemblée, par convocation générale, pour juger les grands Prix de Peinture et de Sculpture faits par ses Élèves [...]. Le Sieur Challes [...] s'est trouvé mériter le premier Prix de Peinture».
De Montaiglon 1875-1892, V (1726-1744), 1883, pp. 303-304.

1741, settembre. Parigi
Espone una tela al *Salon du Louvre*.
Sanchez 2004, III, p. 1541.

1741, dicembre. Parigi
Firma un nuovo contratto con l'Opéra ed esegue le scenografie per la pastorale eroica *Issé*, di André Cardinal Destouches.
BMO, Ms Amelot, réserve 516, *Mémoire pour servir à l'histoire de l'Académie royale de Musique … (1669-1758)*, p. 416.

1742, marzo. Parigi
Realizza la messa in scena della rappresentazione *Héro et Léandre* alla Salle des Machines delle Tuileries.
Servandoni 1742.

1742, 12 luglio. Coulanges-la-Vineuse
La chiesa costruita da Servandoni viene consacrata dall'arcivescovo di Auxerre.
Archives départementales de l'Yonne, 3E 11/114, 29 juillet 1742.

1742, 16 agosto. Parigi
Gli spettacoli alla Salle des Machines delle Tuileries vengono interrotti a causa dei costi elevati, che avevano accumulato a Servandoni e a sua moglie un debito di 35.065 lire. La società viene liquidata e i coniugi Servandoni firmano una *convention de délégation* con i loro creditori, un accordo formale

per stabilire come il debito sarebbe stato saldato.
An, Minutier central*, XLII-397.*

1742, settembre. Parigi
Espone alcune tele al *Salon du Louvre*.
Sanchez 2004, III, p. 1541.

1742. Berlino
Nella capitale prussiana, il marchese Jean-Baptiste Boyer d'Argens consiglia a Federico II di far venire da Parigi architetti, pittori e amatori, con l'intento di creare una sorta di accademia delle arti. Louis Petit de Bachaumont raccomanda Pierre Contant d'Ivry, Laurent Destouches, Pierre-Étienne Le Bon (studente di Cartaud) e Servandoni.
BnF, Arsenal, Ms 3505, f. 191.

1742-1743. Sens
Servandoni realizza i disegni per l'altare della cattedrale metropolitana di Sens. L'opera, commissionata da monsignor Jean-Joseph Languet de Gergy, arcivescovo di Sens e fratello del curato di Saint-Sulpice, viene eseguita dai fratelli Slodtz. L'altare ha un costo di 20.000 scudi e le colonne sono recuperate dalla Place des Victoires a Parigi.
Mercure de France, dicembre 1743, t. I, pp. 2603-2608.

1743. Parigi
Il curato Languet de Gergy incarica Servandoni di progettare un obelisco alto 10 metri e 72 cm, destinato a decorare lo gnomone progettato dall'astronomo Charles Le Monnier sulla parete del transetto meridionale della chiesa di Saint-Sulpice. La meridiana è installata per volontà del re Luigi XV, di Philibert Orry, direttore dei Bâtiments du Roi, e del ministro Maurepas.
Archives du Séminaire de Saint-Sulpice de Paris, Ms, Jean-Vincent Simonnet, *Le Nouveau Temple de Solomon ou description historique de l'église paroissiale de Saint-Sulpice*, 1771, p. 120.

1743, febbraio. Parigi
Servandoni si trasferisce in una casa di campagna che aveva affittato a Chaillot. La residenza dispone di un atelier e di un ampio hangar, dove l'artista realizza le sue scenografie monumentali.
Servandoni d'Hannetaire 1776, p. 460.

1743, 19 febbraio. Parigi
Su richiesta del cardinale Henri-Oswald de la Tour d'Auvergne, Servandoni realizza il decoro dell'hôtel d'Auvergne in occasione del matrimonio di Marie Louise Henriette de la Tour d'Auvergne, principessa di Bouillon e nipote del cardinale, con Jules Hercule Mériadec de Rohan, duca di Montbazon e principe di Guéméné. Il progetto comprende l'illuminazione esterna dell'edificio, l'illuminazione delle due rive della Senna mediante grandi lampioni e barche illuminate sull'acqua, e un nuovo allestimento interno dell'appartamento cardinalizio, con nove sovraporta raffiguranti paesaggi con rovine antiche.
Mercure de France, settembre 1743, p. 2048.

1743, 22 febbraio. Parigi
Servandoni paga monsieur Bernard, *ferblantier* (lattoniere), per la realizzazione di quarantasei lampioni destinati all'illuminazione delle rive della Senna e delle dieci barche sull'acqua, in occasione del matrimonio della principessa di Bouillon.
BnF, Ms, NAF 31, *Lettera manoscritta di Servandoni*.

1743, 5 agosto. Parigi
Servandoni espone al *Salon du Louvre* «Neuf tableux, dessus de porte […] représentant plusieurs sujet d'architecture et bâtiments antiques, paysages et diverses vues, lesquels ont été faits en huit jours, à l'occasion de la fête que Monsieur le Cardinal d'Auvergne donna dans son hôtel, lors du mariage de la princesse de Bouillon, aujourd'hui duchesse de Montbazon. Le Chevalier Servandoni met toujours heureusement en pratique les savantes leçons qu'il a puisées dans l'école de son maître Jean-Paul Panini, illustre peintre romain».
Mercure de France, settembre 1743, p. 2048.

1743, 31 agosto. Parigi
Servandoni partecipa all'assemblea generale dell'Académie royale de peinture et de sculpture di Parigi: «l'Académie s'est assemblée, par convocation générale, pour juger les grands Prix de Peinture et de Sculpture faits par ses Élèves [...]. Le Sieur Vien [...] s'est trouvé mériter le premier Prix de Peinture»
De Montaiglon 1875-1892, V (1726-1744), 1883, pp. 349-350.

1743, settembre. Parigi
Grazie all'intercessione dell'arcivescovo di Sens, Jean-Joseph Languet de Gergy, papa Benedetto XIV

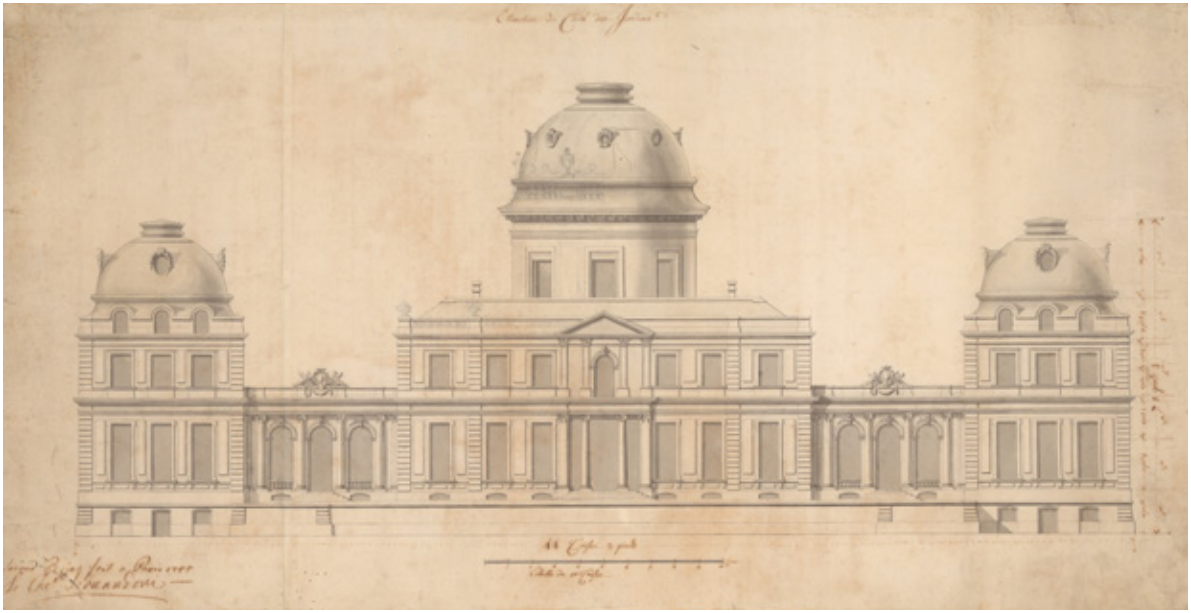


Figura 6. Giovanni Niccolò Servandoni, progetto di ampliamento per il castello di Navarre a Évreux, proprietà dei duchi di Bouillon («Elévation du costé des Jardins, second projet fait à Paris 1744»), disegno, inchiostro e acquarello. Metropolitan Museum of Art, New York, 51.644.151.

nomina Servandoni Cavaliere dell'Abito di Cristo tramite un Breve pontificio. *La supplica autografa di Servandoni è datata 1° settembre 1743.*

Archivio Apostolico Vaticano, Sec. Brevi, Reg. 3057, f. 76.

1743, 2 ottobre. Parigi

Servandoni paga lo scultore de Bruyne per la realizzazione delle cornici dei nove sovraporta eseguiti per l'hôtel d'Auvergne su richiesta del cardinale Henri-Oswald de la Tour d'Auvergne, in occasione del matrimonio di sua nipote, la principessa di Bouillon celebrato il 19 febbraio 1743. I sovraporta erano stati precedentemente esposti al Salon du Louvre il 5 agosto.

Bibliothèque Doucet, Autographes, carton 32, Quittance de Servandoni au Cardinal d'Auvergne.

1743, 3 novembre. Parigi

Cerimonia di investitura di Servandoni a cavaliere dell'Abito di Cristo nella chiesa metropolitana di Sens. In virtù del Breve pontificio sopra citato, l'arcivescovo di Sens conferisce al neo-cavaliere la Croce dell'Ordine di Cristo.

Mercure de France, 1743, dicembre 1743, t. I, pp. 2603-2608.

1744. Parigi

Servandoni realizza un secondo progetto di ampliamento per il castello di Navarre a Évreux, proprietà dei duchi di Bouillon. Un disegno autografo, conservato al Metropolitan Museum di New York, mostra il prospetto sul giardino dell'edificio (fig. 6).

MET, 51.644.151, *Elévation du costé des Jardins, second projet fait à Paris 1744*.

1744, 29 febbraio. Parigi

Le Chevalier Servandoni è presente all'assemblea generale dell'Académie royale de peinture et de sculpture di Parigi.

De Montaiglon 1875-1892, V (1726-1744), 1883, p. 361.

1744, 5 aprile (Pasqua). Parigi

Alla data di Pasqua, Servandoni risulta ufficialmente ritirato dall'Opéra.

BMO, Ms Amelot, réserve 516, *Mémoire pour servir à l'histoire de l'Académie royale de Musique … (1669-1758)*, p. 416.

1744, aprile-maggio. Reims
Servandoni realizza i disegni per la costruzione del nuovo altare maggiore "alla romaine" della cattedrale di Reims, sormontato da un baldacchino. Il progetto rientra nel programma di modernizzazione dell'edificio promosso dall'abate Godinot, che aveva fortemente voluto la demolizione del jubé e il rinnovamento del coro.
Paris 1885, pp. 12-18.

1744, 15 aprile. Reims
Esegue un progetto per la porta urbana nota come Porte royale des Promenades, consistente in alcune modifiche al disegno del 1742 di Nicolas Bonhomme, maître entrepreneur.
Archives municipales de Reims, FA, C. 726, I.57, *Façade de la porte royale des Promenades.*

1744, settembre. Parigi
Servandoni espone alcune tele al *Salon du Louvre*.
Sanchez 2004, III, p. 1541.

1744, ottobre. Parigi
Servandoni, oberato dai debiti, lascia la città per sfuggire ai creditori. Prima di partire, incarica due suoi allievi di realizzare una cinquantina di quadri « dans son genre et à sa manière », da lasciare nel suo atelier di Chaillot. La vicenda è narrata dal figlio Jean-Nicolas Servandoni d'Hannetaire: «[Servandoni] prese con sé, in una casa di campagna che aveva affittato a Chaillot, due giovani pittori, suoi allievi, ai quali, senza rivelare loro il suo progetto, fece eseguire una cinquantina di dipinti nel suo stile e alla sua maniera. Questi giovani, poi, partirono per l'Italia, e lui per il Portogallo; dopo qualche tempo diffuse la voce della sua morte, che fece persino inserire nei giornali pubblici. I creditori, ansiosi di far sequestrare e vendere tutti i suoi beni, trovarono, tra le cose, questi presunti quadri da cavalletto, e Dio sa con quale cieco entusiasmo gli amatori li acquistarono! Così, una volta saldate le debite somme, il pittore riapparve qualche anno dopo, lasciando gli acquirenti ingannati sia dalla loro scarsa conoscenza sia dai pregiudizi».
Servandoni d'Hannetaire 1776, p. 460.

1744, 3 novembre. Bordeaux
Servandoni arriva a Bordeaux, dove i giurati della città gli affidano la progettazione degli apparati

effimeri e l'organizzazione dei festeggiamenti in occasione del passaggio dell'Infanta Maria Teresa Antonia Rafaela di Spagna, in viaggio verso Parigi per sposare Luigi, Delfino di Francia.
Mercure de France, 1744, dicembre, p. 159.

1744, 24 novembre
Servandoni diffonde a Parigi la falsa notizia della propria morte.
Gazette d'Utrecht, 24 novembre 1744.

1744, dicembre. Parigi
Il *Mercure de France* smentisce la notizia della morte di Servandoni: egli si trova infatti a Bordeaux e Bayonne per il passaggio dell'Infanta di Spagna.
Mercure de France, 1744, dicembre, p. 159.

1745, 15-17 gennaio. Bayonne
Servandoni organizza i festeggiamenti per il passaggio dell'Infanta di Spagna nella città di Bayonne.
Bordeaux, Archives Municipales, BB 172, lettera del 26 dicembre 1744, ff. 98-99.

1745, 27 gennaio. Bordeaux
Servandoni concepisce, in occasione del passaggio dell'Infanta di Spagna a Bordeaux, gli apparati effimeri in collaborazione con gli artisti Cayetan, Silvain, Valois e con il pittore e scultore Vernet. Per questo incarico percepisce la somma di 6.235 luigi, a titolo di «gratifications et honoraires».
Archives départementales de la Gironde**,** *Relation de l'arrivée, entrée et réception de Madame la Dauphine dans la ville de Bordeaux le 27 janvier 1745*, C 3638.

1745, 28-31 gennaio. Bordeaux
Per la stessa occasione, per il teatro della città di Bordeaux, Servandoni realizza due scene di *Les Indes galantes* di Jean-Philippe Rameau (*Les Incas*, *Les Fleurs*), una nuova decorazione per *Issé* di André Cardinal Destouches e i decori per *Hippolyte et Aricie*, sempre di Rameau.
Mercure de France, 1745, febbraio, t. II, pp. 33-40.

1745, 23 febbraio. Versailles
Celebrazione del matrimonio del Delfino di Francia, Luigi, con l'Infanta di Spagna, Maria Teresa Rafaela.

1745, 11 aprile. Avignone
Servandoni si reca ad Avignone, forse alla ricerca di protezione nel territorio pontificio. Qui viene accolto all'interno della Confrérie des Pénitents Blancs, presentato dal conte di Suze, rettore della confraternita, assimilabile a una accademia delle arti, comprendente numerosi artisti e architetti.
Archives de l'Académie de Vaucluse**,** *Pénitents Blancs d'Avignon, Registres de Nominations (1744-1948)*, p. 3, n. 22.

1745, 30 giugno. Parigi
Il portale monumentale della chiesa di Saint-Sulpice è completato fino al secondo livello. La consacrazione si svolge in *Pompa Magna*, alla presenza di circa 200 prelati riuniti a Parigi per l'assemblea del Clergé de France, presieduta da Louis-Jacques Chapt de Rastignac, arcivescovo di Tours. Quest'ultimo si distingue come fervente sostenitore del potere papale e deciso oppositore dei riformisti gallicani. Servandoni non prende parte alla cerimonia.
Relation de la dédicace 1745.

1745. Parigi
Poco dopo la cerimonia di consacrazione, il cantiere della facciata della chiesa di Saint-Sulpice sembra essere momentaneamente interrotto a causa di mancati fondi per i lavori. I proventi della lotteria, che fino a quel momento finanziano esclusivamente i lavori della chiesa, vengono infatti ridistribuiti e in parte destinati ad altre fabbriche, tra cui la chiesa di Saint-Germain-en-Laye e l'hospice des Quinze-Vingts.

1745. Madrid
Servandoni si reca a Madrid, verosimilmente su invito della corte reale, e qui realizza verosimilmente alcuni disegni per Filippo V di Spagna.
Archivio Apostolico Vaticano, Segreteria di Stato, Portogallo, 101, *Nunzio Tempi*, pp. 208-211 (6 settembre 1746).

1745, ottobre. Bruxelles
Il figlio primogenito di Servandoni, Jean-Nicolas d'Hannetaire, viene nominato direttore del Théâtre de la Monnaie.

1745, ottobre. Lisbona
Servandoni giunge a Lisbona, dove rimane fino al mese di ottobre 1746. Qui realizza, probabilmente

per il sovrano Giovanni V del Portogallo, un progetto per il Palacio das Necessidades.
Archivio Apostolico Vaticano, Segreteria di Stato, Portogallo, 101, *Nunzio Tempi*, pp. 208-211 (6 settembre 1746).

1746, maggio. Lisbona
Durante il suo soggiorno nella capitale portoghese, Servandoni viene arrestato perché non è considerato legittimato a portare la Croce dell'Ordine di Cristo, conferitagli dal papa. La vicenda suscita grande scalpore, rivelando il contrasto tra la corte locale e il Vaticano.
Archivio Apostolico Vaticano, Segreteria di Stato, Portogallo, 101, *Nunzio Tempi*, pp. 208-211 (6 settembre 1746).

1746, giugno. Versailles
Il re Luigi XV decide di costruire una sala per spettacoli a Versailles. In un *mémoire*, Louis Petit de Bachaumont fornisce l'elenco degli artisti da consultare per il progetto. Le Normant de Tournehem, directeur général des Bâtiments du roi, sostiene la candidatura di Jean-Sylvain Cartaud, architecte de l'Académie royale d'Architecture, mentre altri architetti proposti sono Pierre Contant d'Ivry e Jean-Nicolas Servandoni. Quest'ultimo aveva già elaborato, nel 1730, un progetto per un grande teatro sulla rue Saint-Nicaise, mai realizzato.
BnF, Arsenal, Ms 4041, Louis Petit de Bachaumont, *Mémoire*, p. 431.

1746, 30 agosto. Lisbona
Servandoni realizza i decori per la festa degli Inglesi, tenutasi nella British Factory – la comunità commerciale inglese di Lisbona – in occasione della vittoria riportata dal duca di Cumberland sul pretendente giacobita a Culloden. Il duca sconfigge infatti definitivamente i giacobiti di Carlo Edoardo Stuart nella battaglia di Culloden, il 16 aprile 1746, ponendo fine alla rivolta giacobita.
The Gentleman's Magazine, vol. XVI, 1746, pp. 473-474.

1747, febbraio. Londra
Da Lisbona, Servandoni si reca a Londra, dove inizia a collaborare con il direttore John Rich al Covent Garden Theatre.
British Library, Egerton Manuscripts, *Covent Garden Accounts (1747-1749)*, Eg. 2268, f. 142 - Eg. 2269, f. 78.

1747, 4 aprile. Londra
Servandoni riceve 21 sterline per le scenografie di *The Distress'd Mother*, tragedia di Ambrose Phi-

lips, commissionata dai principi di Galles per il Covent Garden Theatre.
https://londonstagedatabase.uoregon.edu/

1747, 20 aprile. Londra
Servandoni riceve 10 sterline e 10 scellini per le scenografie di *Julius Caesar, With the Death of Brutus and Cassius*, riadattamento dell'opera di Shakespeare, rappresentata al Covent Garden Theatre.
https://londonstagedatabase.uoregon.edu/

1747, 22 maggio. Londra
Servandoni riceve 10 sterline e 10 scellini per le scenografie di *The Recruiting Officer*, opera di George Farquhar, rappresentata al Covent Garden Theatre.
https://londonstagedatabase.uoregon.edu/

1748, août
Jean Monnet, celebre impresario teatrale, parte da Parigi per Londra su invito di John Rich, dove organizza la creazione di un'Opéra-Comique all'Haymarket Theatre.
Heulhard 1884, p. 30.

1748, ottobre
Viene firmato il trattato di pace di Acquisgrana (Aix-la-Chapelle), che pone fine alla guerra di Successione austriaca.

1748. Parigi
Si tiene il primo concorso per la costruzione di una nuova piazza reale a Parigi, dedicata al sovrano Luigi XV. Servandoni propone due progetti: uno per il «carrefour de Bussy, qu'il décorait de maisons à boutiques» e l'altro «pour un endroit quelconque, pourvu qu'il fut isolé et à l'extrémité de la ville».
Patte 1765, cap. XVII, pp. 210-211 e tav. XXXIX, lettera T.

1748. Parigi
Il curato Jean-Baptiste Languet de Gergy sottopone a Charles François Paul Le Normant de Tournehem, directeur général des Bâtiments du roi, la sua proposta di edificare la nuova piazza reale davanti alla

chiesa di Saint-Sulpice.
An, O[1] 1690, 139-140, *due lettere di Languet de Gergy a Le Normant de Tournhem*.

1748, 19 novembre. Evreux
Il curato di Saint-Sulpice Languet de Gergy si ritira nella sua abbazia di Bernay, affidando gli incarichi della gestione della parrocchia parigina all'abate Jean Dulau d'Allemans.

1749, 18 gennaio. Londra
Servandoni lavora per Jean Monnet, direttore dell'Opéra itinerante. In una lettera indirizzata a Louis Petit de Bachaumont, Monnet descrive il progetto di far inviare da Parigi a Lord George Bubb Dodington dodici busti di imperatori romani, appartenenti al conte d'Argental, insieme a un busto di Luigi XIV. Servandoni è incaricato di seguire le trattative.
BnF, Arsenal, Ms. 3005, Louis Petit de Bachaumont, *Mémoire pour Frederique II*, pp. 201-202.

1749, 31 gennaio. Londra
A seguito del decesso dell'architetto Roger Morris, Lord George Bubb Dodington incarica Servandoni di completare i lavori nella sua residenza di Hammersmith, sulle rive del Tamigi, più nota come La Trappe, progettata da Morris nel 1748. Servandoni prevede di allestire una galleria per esporre la collezione di sculture antiche del nobile inglese.
Institut néerlandais de Paris, Ms, *Correspondance de Servandoni avec Lord Dodington*, 1976-A.522-524; Wolfe, Gandon 1767, p. 5*, e décor de la Galerie de Lord Dodington*, tavv. 26-29.

1749, 22 febbraio. Parigi
Servandoni rientra a Parigi, verosimilmente per supervisionare le trattative relative all'acquisto delle sculture destinate a Lord George Bubb Dodington. Qui, è incaricato di organizzare una grande festa per celebrare la pace di Aquisgrana (Aix-la-Chapelle), con apparati effimeri da allestire davanti alle Tuileries. Tuttavia, il popolo, istigato dal partito contrario alla pace, distrugge e incendia i decori realizzati dall'architetto.
Rathery 1859-1867, V (1863), p. 396.

1749, 27 aprile. Londra
Ritornato a Londra, Servandoni è incaricato del progetto della struttura dell'elaborata macchina pirotecnica da allestire al Green Park in occasione della festa per la pace di Aquisgrana. Per questo progetto collabora con i pittori italiani Andrea Casali e Andrea Soldi. Per l'occasione, Georg Friedrich

Handel compone la celebre *Music for the Royal Fireworks*. La realizzazione, commissionata dal duca di Montague, ha un costo di 100.000 sterline. Lo spettacolo, tuttavia, delude le aspettative e un padiglione prende fuoco, causando la morte di tre persone. L'evento scatena l'ira di Servandoni, che sguaina la spada contro Charles Frederick, Surveyor of the Ordnance, accusandolo di aver fallito nel suo ruolo di controllore. Servandoni viene immediatamente disarmato e condotto in prigione, ma viene liberato il giorno seguente grazie all'intercessione del duca di Cumberland.
Walpole 1975, IV, vol. 20, p. 46; British Museum, Department of Prints and Drawings, Crace collection, n° 105.

1749, luglio. Parigi
Jean Monnet rientra da Londra a Parigi per reclutare una compagnia teatrale da condurre nella capitale inglese, con l'obiettivo di mettere in scena la sua Opéra-Comique all'Haymarket Theatre.
Heulhard 1884, p. 30.

1749, 30 septembre. Parigi
Jean Monnet rientra a Londra con la sua compagnia teatrale. Probabile collaborazione con Servandoni.
Heulhard 1884, p. 30.

1749. Londra
Jean Monnet e Servandoni collaborano per la realizzazione di un giardino pubblico da stabilire su un terreno sul Tamigi, a un quarto di lega da Londra, decorato con boschetti, fontane viali alberati. Il progetto prevede l'edificazione di un Vauxhall di stile esotico, decorato con tende alla turca, per ospitare sale da ballo, orchestre, spettacoli e feste. Il giardino avrebbe dovuto aprire nell'estate seguente, del 1750. Il progetto non sarà realizzato, forse a causa del fallimento dell'inmpresa di Jean Monnet che, oberato dai debiti, sarà costretto a lasciare la capitale inglese per far ritorno a Parigi.
Projet d'un jardin public pour la ville de Londres 1749.

1749, 13 novembre. Parigi
Debutto dell'Opéra-Comique di Jean Monnet all'Haymarket Theatre di Londra. Tuttavia, dopo quattro rappresentazioni l'impresa di Monnet è costretta a chiudere a causa della forte opposizione dei commedianti inglesi. Monnet, oberato dai debiti, è costretto a rimanere per alcuni mesi a Londra sotto stretta sorveglianza.
Heulhard 1884, p. 30.

1749, dicembre. Londra

Servandoni è incaricato da John Rich di realizzare le scenografie per l'opera *Alceste*, tratta dalla tragedia di Tobias Smollet e musicata da Georg Friedrich Handel. L'allestimento, tuttavia, non viene mai realizzato, forse a causa di una lite tra Handel e il direttore del teatro o del panico generale suscitato da una serie di terremoti a Londra nel febbraio del 1750, periodo in cui *Alceste* avrebbe dovuto andare in scena. A seguito di questi eventi naturali, molti abitanti fuggono dalla città e Handel lascia il Covent Garden Theatre.

Per l'opera, Servandoni realizzerà costose scenografie, tra cui una *Grand Scene of the Palace of Pluto*, riutilizzata più volte tra il 1769 e il 1770 per *The Rape of Proserpine*, e una *Capital Scene*, esibita per la prima volta nel 1774 per *The Sylphs.*

London stage database (Covent Garden): https://londonstagedatabase.uoregon.edu/; Wyndham 1906, I, p. 40; Hawkins 1776, V, p. 324; Deutsch 1955, pp. 679681.

1749, dicembre. Parigi

Servandoni rientra a Parigi, forse a seguito del fallimento dell'Opéra Comique di Monnet, o probabilmente per tentare di riottenere la direzione del cantiere di Saint-Sulpice. Dopo la partenza di Jean-Baptiste Languet de Gergy, il nuovo curato, Jean Dulau d'Allemans, intende infatti completare i lavori nella chiesa parrocchiale, sospesi dal 1745. Durante il viaggio di ritorno nella capitale francese, Servandoni incontra probabimente un emissario del maresciallo di Saxe, che gli affida l'incarico di progettare un teatro nel castello di Chambord.

1749, 16 dicembre. Parigi

L'architetto François II Franque scrive a suo fratello che «Monsieur Servandoni est de retour d'Angleterre aussi pauvre que quand il est parti de Paris et a laissé d'aussi grandes dettes dans ce pays-là comme il avait fait ici».

Bibliothèque municipale d'Avignon, Ms. 1296, pp. 22-23.

1749, décembre-1751, septembre

Il marchese Abel François Poisson de Vandières (poi marchese di Marigny), fratello della marchesa di Pompadour, intraprende un viaggio in Italia accompagnato dall'abbé Jean-Bernard Le Blanc, da Nicolas Cochin e dall'architetto Jacques-Germain Soufflot. Al suo rientro a Parigi, alla morte dello zio Charles François Paul Le Normant de Tournehem (27 novembre 1751), il marchese di Vandières assume a pieno titolo la carica di directeur général des Bâtiments du roi.

1749, 21 dicembre. Dover
Servandoni intraprende il viaggio di ritorno verso Londra. John Rich gli invia a Dover 10 sterline e 10 scellini, destinati a coprire le spese di viaggio, come anticipo per la realizzazione di due scenografie per *Lady Jane Gray*, tragedia di Nicholas Rowe, da rappresentare al Covent Garden Theatre.
London stage database (Covent Garden): https://londonstagedatabase.uoregon.edu/.

1750, gennaio-maggio. Londra
Servandoni riceve un compenso di 5 sterline e 5 scellini per ciascuna scenografia, per la realizzazione di diverse scene destinate a differenti opere rappresentate al Covent Garden Theatre.

- *Volpone* di Ben Jonson (8 gennaio);
- *Measure for Measure di* William Shakespeare (15 gennaio).
- *The Double Dealer di* William Congreve (22 gennaio);
- *The Siege Of Damascus di* John Hughe (5 febbraio);
- *The Twin Rivals di* George Farquhar (12 febbraio);
- *The King Henry V* di Shakespeare (19 febbraio);
- *The Royal Merchant (The Beggars Bush)* basato su un'opera di Francis Beaumont e John Fletcher (19 febbraio);
- *Romeo and Juliet* di Shakespeare (5 marzo)
- *All For Love* di John Dryden (12 marzo) commissionata dai figli del principe di Galles. Per l'occasione, Servandoni trasforma il teatro in un vero anfiteatro.
- *King Henry IV* (prima parte) di William Shakespeare (19 marzo);
- *King Richard III* di William Shakespeare (2 aprile);
- *The Revenge* di Edward Young (7 aprile);
- *Macbeth* di William Shakespeare (16 aprile);
- *Don Sebastian King of Portugal* di John (23 aprile);
- *The Conscious Lovers* di Richard Steele (30 aprile);
- *The Drummer* di Joseph Addison (7 maggio);

London stage database (Covent Garden): https://londonstagedatabase.uoregon.edu/.

1750, 21 gennaio. Hammersmith
Festa per il compleanno del principe di Galles nella residenza di Lord George Bubb Dodington, La Trappe, a cui partecipano, tra gli altri, anche Sir Francis Dashwood. Gli ospiti hanno l'occasione di

ammirare i lavori di Servandoni ancora in corso di realizzazione.
Carswell 1954, pp. 213-216.

1750. West Wycombe
Sir Francis Dashwood, stretto amico di Lord George Bubb Dodington, incarica Servandoni del progetto di riammodernamento della residenza di West Wycombe Park. I disegni realizzati dall'architetto fanno parte della collezione di Sir Francis Dashwood, Baronet, a West Wycombe, Buckinghamshire.
Disegni parzialmente pubblicati in Jackson-Stops 1991, cat. 6567.

1750, 22 aprile. Londra
Servandoni cena da Lord George Bubb Dodington insieme al poeta James Thomson e a John Tucker, uomo politico e responsabile degli affari di Dodington.
Dodington 1965, p. 66 e ss..

1750. Londra
Servandoni fa visita a Richard Wilson, celebre pittore paesaggista, nel suo studio londinese.
Angelo 1828, I, p. 256.

1750, 7 maggio. Hammersmith
Servandoni *si reca ad Hammersmith per dirigere il completamento della galleria di* Lord George Bubb Dodington.
Dodington 1965, p. 66 e ss.

1750, maggio-giugno. Hammersmith
Durante tutto il mese di maggio, Servandoni lavora alla residenza di Lord George Bubb Dodington a Hammersmith, sulle rive del Tamigi.
Dodington 1965, p. 66 e ss.; Österreichisches Staataarchiv, ROM-VATICAN, I, 150-143, *Corrispondenza del Cardinal Albani*.

1750, 11 maggio. Gunnersbury
Servandoni si reca a Gunnersbury accompagnato da Lord George Bubb Dodington. Gunnersbury Park, a Hounslow, era la residenza di campagna nei dintorni di Londra del ricco mercante e deputato Henry Furnese, membro del circolo di Dodington.
Dodington 1965, p. 66 e ss.

1750, 13 maggio. Richmond
Una lettera inviata da Lord George Bubb Dodington al cardinale Alessandro Albani riporta: «J'ay auprès de moi un nommé Servandoni qui s'est assez fait connaître en deçà des monts, comme architecte et qui me paraît, dans la stérilité de sciences où nous vivons, d'avoir du génie. Il établit ma galerie».
Österreichisches Staataarchiv, ROM-VATICAN, I, 143-150, *Corrispondenza del Cardinal Albani*.

1750, 21 maggio. Hammersmith
L'antiquario Giovanni Battista Antonio Visconti visita la galleria realizzata da Servandoni per Lord Bubb Dodington.
Dodington 1965, p. 66 e ss.

1750, 28 maggio. Kew
Servandoni è ricevuto a Kew da Frederick, principe di Galles, grazie all'intercessione di Lord Bubb Dodington, con l'incarico di studiare un nuovo progetto per la residenza reale.
Dodington 1965, p. 66 e ss.

1750, 13 giugno. Kew
I disegni di Servandoni per la residenza del principe di Galles a Kew vengono approvati dal principe stesso e da sua moglie, Augusta di Saxe-Gotha.
Dodington 1965, p. 66 e ss.

1750, 30 giugno. Kew
Servandoni si reca nuovamente a Kew, accompagnato da Lord George Bubb Dodington, per presentare i suoi disegni ai principi di Galles.
Dodington 1965, p. 66 e ss.

1750, luglio. Londra
Servandoni diffonde da Londra la stampa della terza versione della facciata occidentale della chiesa di Saint-Sulpice, probabilmente per preparare il suo ritorno a Parigi e riprendere la direzione del cantiere (fig. *7*).
BnF, département des Estampes et de la Photographie, Va266a, H46378.

1750, luglio. Parigi
Louis Petit de Bachaumont raccomanda Servandoni al duca d'Aumont per l'organizzazione della festa

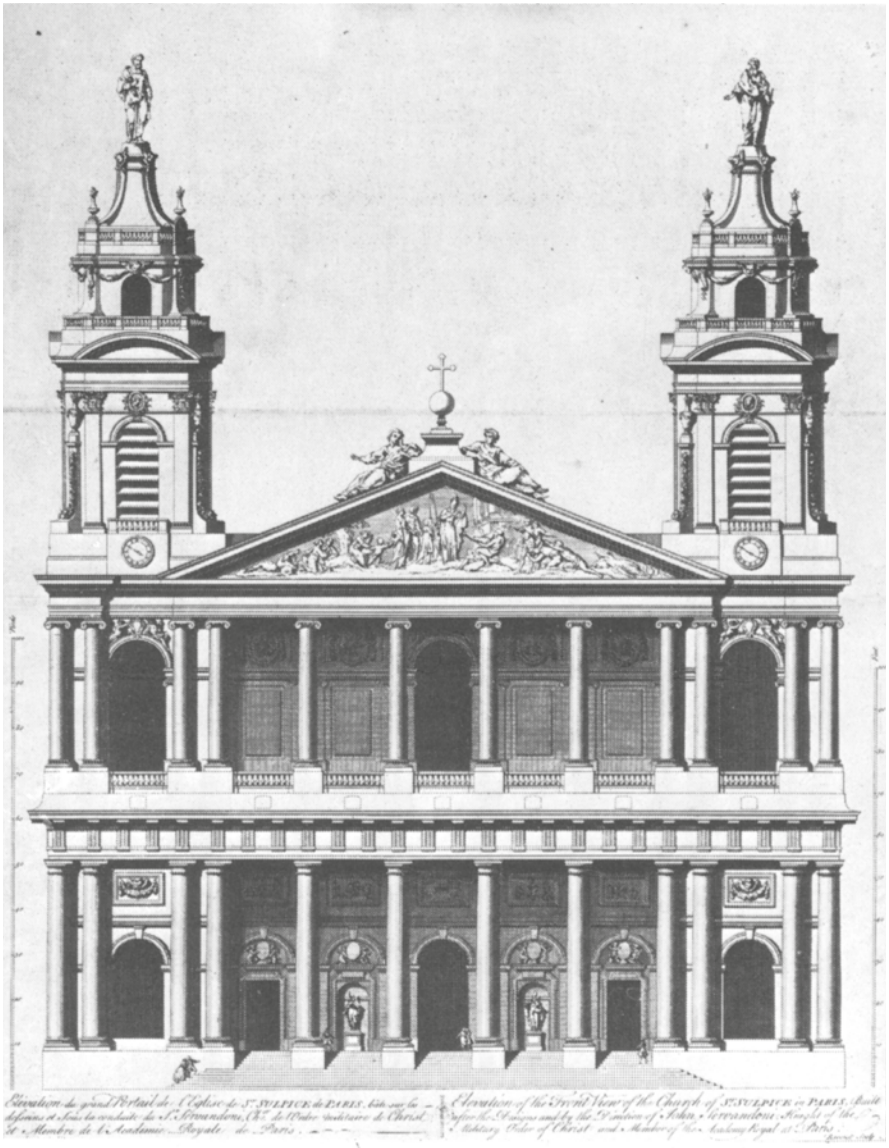


Figura 7. Giovanni Niccolò Servandoni, *Elévation du Grand Portail de l'église Saint Sulpice de Paris, bâti sur les desseins et sous la conduite du Si[eu] r Servandoni, Ch[evali] er de l'Ordre Militaire de Christ, et Membre de l'Académie royale de Paris. Servandony architectus, Ravenet Sculp[sit], Published according to Act of Parliament July 1750*, incisione, 1750. Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, Va266a, H46378. © BnF.

per la nascita del duca di Borgogna, figlio del Delfino e di Marie-Josèphe de Saxe. La celebrazione, prevista sulla Pièce d'eau des Suisses a Versailles, non verrà mai realizzata, poiché la Delfina darà alla luce una figlia. Il progetto, nato da un'idea di M. Sallé, prevedeva la collaborazione di Johann Adolf Hasse, Jean Monnet, Servandoni, i fratelli Slodtz e Arnault. Monnet era appena tornato da Londra, mentre Servandoni sarebbe arrivato a Parigi il primo giorno di agosto.

BnF, Arsenal, Ms 4041, Louis Petit de Bachaumont, *Mémoire pour les Fêtes en 1750*, p. 614 ; An, Cartes et Plans, O^1 3265.

1750, agosto. Parigi

Servandoni rientra a Parigi il 1° agosto. Su richiesta del curato Jean Dulau d'Allemans, elabora un progetto di baldacchino per l'altare maggiore della chiesa di Église Saint-Sulpice, che non verrà tuttavia realizzato. Il baldacchino "a ombrello" eseguito dai fratelli Paul-Ambroise Slodtz e René-Michel Slodtz fu infine soppresso nel 1785 «à cause du mauvais effet qu'il produisait» (fig. 8).

Carnavalet, Cabinet des Arts graphiques, Saint-Sulpice 107, n. 87CAR1994.

1750, 26 agosto

La Delfina, Maria Giuseppina di Sassonia, dà alla luce una figlia, Marie Zéphyrine de France.

1750, settembre. Parigi

Servandoni espone due tele al *Salon du Louvre.*

Sanchez 2004, III, p. 1541.

1750, autunno. Chambord

Servandoni fornisce i disegni per il nuovo teatro da allestire nel castello di Chambord, su richiesta del maresciallo Maurice de Saxe.

I lavori sono diretti *in loco* da Jean-Baptiste Collet, architecte des Bâtiments du roi e sovrintendente ai lavori da eseguire nel castello.

Archives départementales de Loir-et-Cher, série B, *Scellés de Chambord après le décès du maréchal* [de Saxe], *Mémoire des ouvrages de Collet,* 30 novembre 1750.

1750, 11 novembre. Evreux.

Jean-Baptiste Languet de Gergy muore nell'abbazia di Notre-Dame de Bernay, dove si era ritirato.

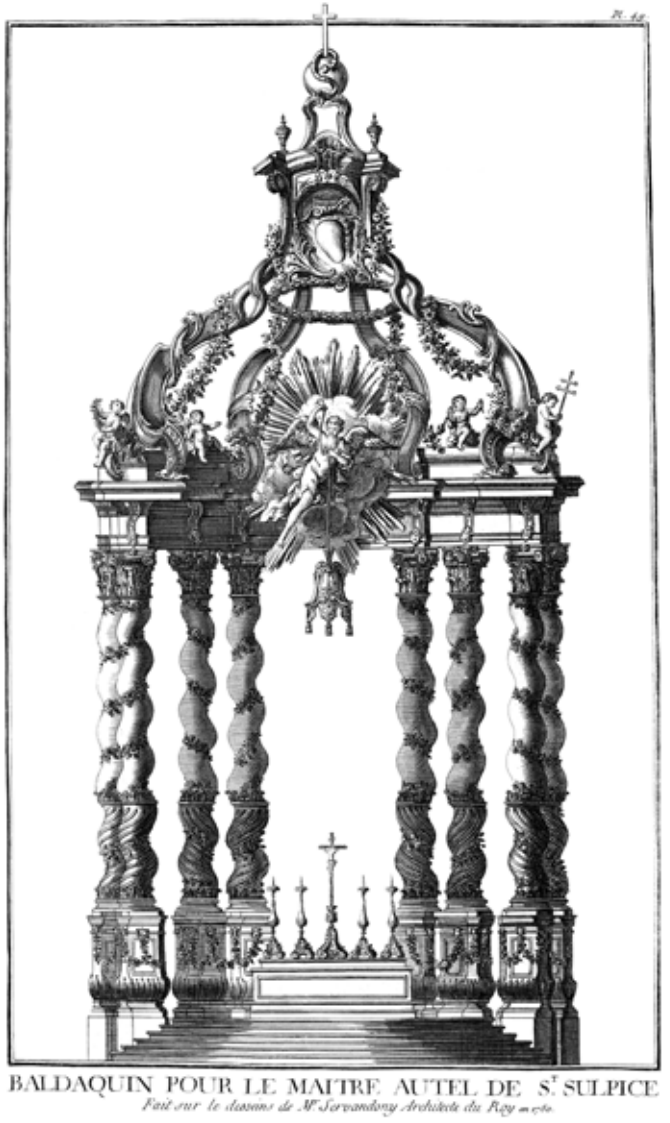


Figura 8. Giovanni Niccolò Servandoni, *Baldaquin pour le maître-autel de Saint-Sulpice, fait sur les desseins de M. Servandoni, architecte du roi en 1750*, incisione, 1750. Musée Carnavalet - Histoire de Paris, Cabinet des Arts graphiques, Saint-Sulpice 107, n. 87CAR1994. ©Musée Carnavalet - Histoire de Paris

1750, 30 novembre. Chambord
Alla data della morte del maresciallo Maurice de Saxe, i lavori del teatro del castello di Chambord risultano terminati.

1751, 10 febbraio. Hammersmith
Servandoni, rientrato in Inghilterra, si reca presso la residenza di George Bubb Dodington à Hammersmith.
Dodington 1965, p. 66 e ss.

1751, 20 marzo. Londra
Muore Frederick, Prince of Wales. Servandoni consola la vedova, Augusta di Sassonia-Gotha, realizzando un *tableau mouvant*. I progetti per la residenza di Kew Palace vengono definitivamente abbandonati.
Angelo 1828, I, p. 10

1751, 15 maggio. Londra
Servandoni lascia definitivamente Londra per rientrare a Parigi. La direzione dei lavori allora in corso alla residenza di West Wycombe Park viene affidata al suo allievo Maurice Louis Jolivet.
Institut néerlandais de Paris, Ms, *Correspondance de Servandoni avec Lord Dodington*, 1976-A.522-524.

1751. Parigi
Il *bureau de la Ville de Paris* decide di collocare la nuova piazza reale, da erigere in onore di Louis XV, sul sito del *Pont Tournant* delle Tuileries, all'estremità occidentale della città. Servandoni e Jacques Hardouin-Mansart de Sagonne sono incaricati di fornire dei disegni. Servandoni propone un progetto sotto forma di anfiteatro monumentale.
Pierre Patte pubblica il progetto di Servandoni nel suo *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV*, dove lo identifica nella planimetria con la lettera T.
An, O^{1}1585, *Mémoire de Servandoni pour la Place Louis XV*; Patte 1765, cap. XVII, pp. 210-211 e tav. XXXIX, lettera T.

1751, 13 settembre. Versailles
Nasce Luigi, duca di Borgogna, figlio del Delfino e di Maria Giuseppina di Sassonia. A Versailles vengono organizzate grandi feste, ma Servandoni non è chiamato a collaborare.

1751, 20 dicembre. Londra
George Bubb Dodington riceve 100 sterline da parte della principessa Augusta di Sassonia-Gotha,

da trasmettere a Servandoni come pagamento per i disegni realizzati per la residenza di Kew Palace.
Institut néerlandais de Paris, Ms, *Correspondance de Servandoni avec Lord Dodington*, 1976-A.522-524.

1752. Gennevilliers
Il duca di Richelieu, Louis François Armand de Vignerot du Plessis, maresciallo di Francia, incarica Servandoni di fornire alcuni disegni per la sistemazione del giardino della sua residenza di caccia a Gennevilliers.
L'architetto progetta alcune architetture di giardino: un tempio collocato su un promontorio, che cela al suo interno una ghiacciaia, e una grotta destinata a fungere da cantina per il vino (fig. 9).
Le Rouge 1788, tav. I, p. 114.

1752. Parigi
Jacques-François Blondel, nella sua *Architecture françoise*, pubblica una nuova versione della facciata occidentale della chiesa di Saint-Sulpice, nella quale il doppio colonnato progettato da Servandoni non è più coronato da un timpano, ma da una semplice balaustra (fig. 10).
Blondel 1752-1756, II, 1752, liv. 3, chap. V, pp. 37-42, tavv. 1-6.

1752. Parigi
Jean-Baptiste Marduel, curato della chiesa di Église Saint-Roch, su consiglio del conte Anne Claude de Caylus, si rivolge a Servandoni per l'elaborazione di alcuni progetti di altari destinati a ornare la sua chiesa.
Un'incomprensione tra Servandoni e Marduel sfocia in un litigio. Il marchese Abel-François Poisson de Vandières, *surintendant des Bâtiments du Roi*, e il conte di Caylus intervengono per dirimere la controversia.
I lavori saranno portati a termine più di dieci anni dopo dall'architetto Jacques-Germain Soufflot.
An, O^1 1690, 119-125, Correspondance de Mgr. Marduel avec le marquis de Marigny.

1752. Parigi
Il curato della chiesa di Saint-Sulpice, Jean Dulau d'Allemans, riprende il progetto del suo predecessore Jean-Baptiste Languet de Gergy e incarica Servandoni di fornire i disegni per la monumentale piazza da realizzare davanti alla chiesa.
L'architetto presenta il progetto di una *place marchande*, concepita come una vera e propria *place royale*: di forma quadrangolare, circondata da edifici porticati dalle facciate uniformi, la piazza è attraversata da nove strade disposte simmetricamente.

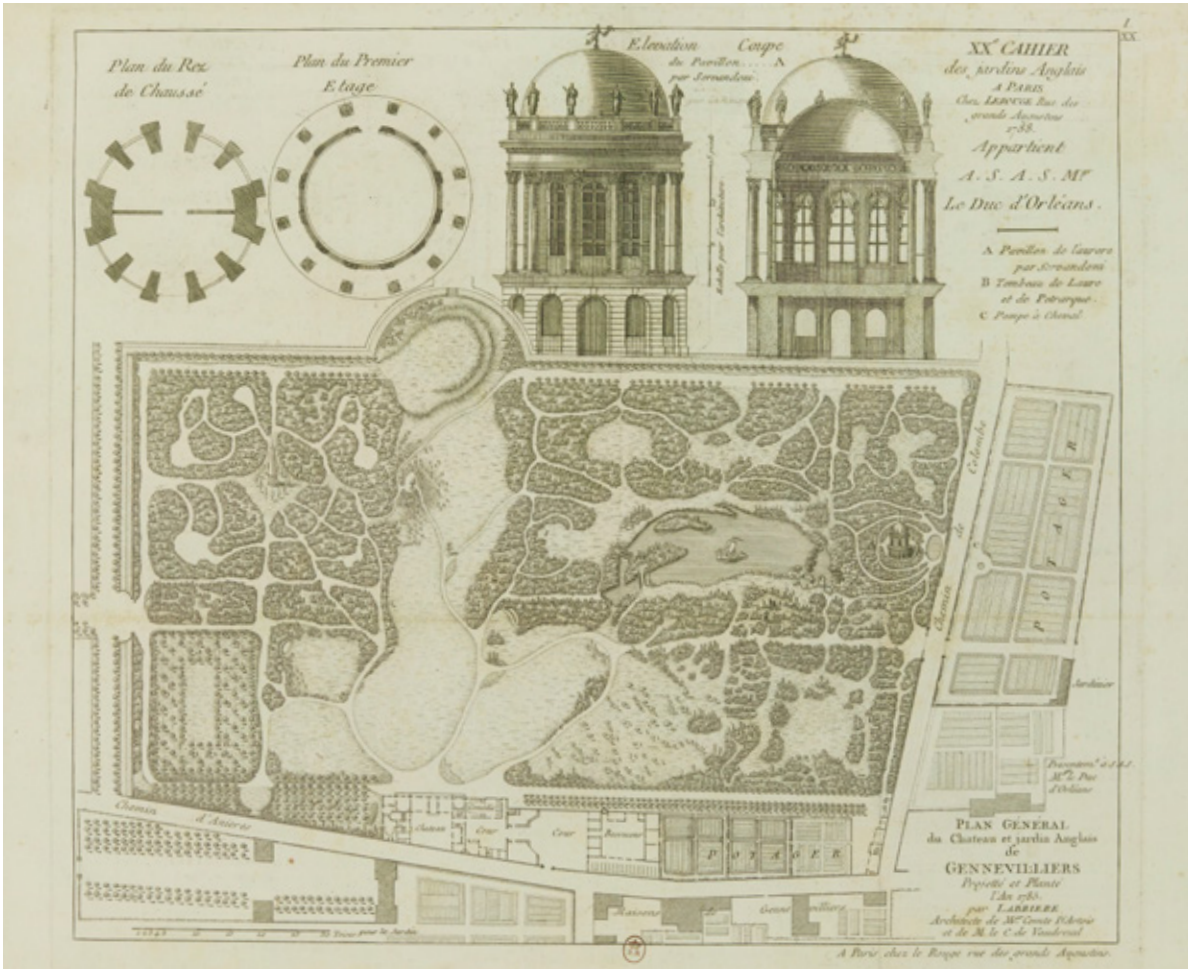


Figura 9. Giovanni Niccolò Servandoni, *Jean Jacques Etable de La Brière, Plan Général du Chateau et jardin Anglais de Gennevilliers, projeté et planté l'an 1785 par Labrière, Architecte de M.gr le Comte D'Artois et de M. le C. de Vaudreuil, [qui] appartient à S.A.S. M.gr Le Duc d'Orléans; Pavillon de l'aurore par Servandoni, Elévation [et] Coupe du Pavillon*, incisione (*XXe Cahier des jardins Anglais*, Lerouge, Paris 1788. Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie, HD-89 (A, 2)-PET FOL © Gallica).

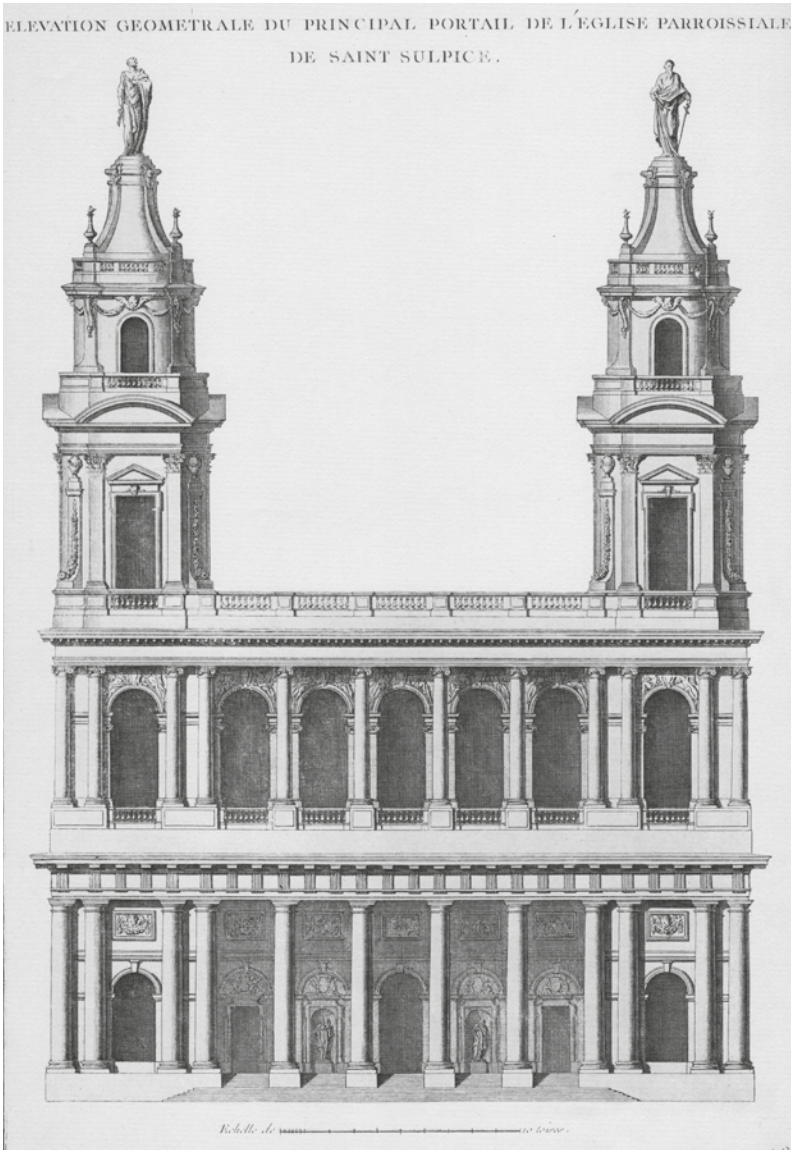


Figura 10. Jacques-François Blondel, *Elévation géométrale du principal portail de l'église paroissiale de Saint Sulpice* (BLONDEL 1752-1756, II, 1752, liv. 3, chap. V, tav. 2. ©BnF).

Di fronte alla facciata della chiesa, gli edifici si incurvano a formare un'esedra, al cui centro si apre un arco trionfale; altre due esedre si dispongono in corrispondenza dei portali laterali. Al centro della piazza è infine prevista la statua del sovrano.

Carnavalet, Cabinet des Arts graphiques, Saint-Sulpice 107, 87CAR1997 e 87CAR1998.

1752. Parigi

Il curato della chiesa di Saint-Sulpice, Jean Dulau d'Allemans, incarica Servandoni di realizzare alcune opere per la chiesa parrocchiale, tra cui: «la chaire de la chapelle des mariages [...] ; un autre dessein [...] pour les changements qu'on projetait dans la chapelle de Saint-Jean, [...] un grand dessein pour l'orgue, ceux de la chaire de l'église avec le modèle [...]» e, infine, «tous les plans, coupes, profils et élévations de la nouvelle église des Dames de Sainte-Marie rue du Bac, avec le modèle en bois, et plusieurs autres petits desseins».

Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 21 Bü 625, *Mémoire des ouvrages faits par le Chevalier Servandoni (1763?)*; *Mémoire pour le sieur Servandoni* 1762.

1752, 20 maggio. Parigi

Il curato della chiesa di Saint-Sulpice, Jean Dulau d'Allemans, acquista un terreno per ampliare la sua proprietà di Vaugirard e incarica Servandoni di trasformare il vetusto edificio in una *maison de plaisance* alla moda, circondata da un ampio giardino all'italiana. Il prelato destina la propria casa di campagna al riposo dei sacerdoti della comunità di Saint-Sulpice.

Thiéry 1787, II, p. 641.

1752, 24 novembre. Parigi

Una lettera di Servandoni a Lord Bubb Dodington fa riferimento alle commissioni eseguite a Parigi per conto del nobile inglese. L'architetto ha infatti fatto inviare oltre Manica dei grandi specchi destinati alla galleria e al gran salone della residenza di Hammersmith.

Institut Néerlandais de Paris, Ms, *Correspondance de Servandoni avec Lord Dodington*, 1976-A.522-524.

1753, gennaio. Parigi

Si apre il secondo concorso per la Place Louis XV. Solo gli accademici possono partecipare. Servandoni è quindi escluso dalla competizione.

1752-1753. Parigi
Mentre è impegnato nei disegni per il riammodernamento della casa di campagna di Jean Dulau d'Allemans a Vaugirard, Servandoni riceve dallo stesso prelato l'incarico di progettare il portale principale dell'ospedale dell'Enfant-Jésus, rue de Sèvres.
Mémoire pour le sieur Servandoni 1762.

1753, giugno. Parigi
Servandoni presenta a Jean Dulau d'Allemans due varianti di progetto per la piazza da realizzare davanti alla chiesa di Saint-Sulpice.
Carnavalet, Cabinet des Arts graphiques, Saint-Sulpice 107, 87CAR1999-87CAR2101.

1753, settembre. Parigi
Servandoni espone dieci tele al *Salon du Louvre*.
Sanchez 2004, III, p. 1541.

1754, giugno. Parigi
Servandoni presenta a Jean Dulau d'Allemans una quarta e ultima variante di progetto per la piazza antistante la chiesa di Saint-Sulpice, che viene approvata; i lavori hanno inizio nell'ottobre dello stesso anno.
An, Cartes et Plans, N III Seine, 835, *Plan de la place marchande devant l'église Saint Sulpice, Faubourg Saint-Germain, que M. Dulau d'Allemans, curé de cette paroisse, fait construire […] sur les dessins du chevalier Servandoni, peintre et architecte du roi, auteur du grand portail et de la tribune de cette église*; Carnavalet, Cabinet des Arts graphiques, Saint-Sulpice 107, 87CAR2102.

1754, avril. Parigi
Louis XV concede nuovamente a Servandoni la Salle des Machines des Tuileries per organizzare, ogni anno, durante le tre settimane di Pasqua – periodo in cui i teatri sono chiusi – grandi spettacoli di pantomima, danza, musica ed effetti ottici.
Servandoni si associa per l'occasione con la moglie Anne Henriette Roots. Il primo di questi spettacoli, tratto dalla *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, è intitolato *La Forêt enchantée*.
Servandoni 1754

1754, 1 luglio
Servandoni lavora alle macchine teatrali per lo spettacolo *Le Triomphe de l'Amour conjugal*, che sarà

rappresentato nella Salle des Machines des Tuileries durante la Pasqua del 1755.
Les spectacles de Paris 1755.

1754, 8 agosto. Dresda
Servandoni arriva a Dresda, dove è stato convocato da Augusto III di Polonia. Il sovrano lo nomina suo primo pittore-decoratore, attribuendogli una pensione di 20.000 lire. Servandoni rimane sei mesi presso la corte sassone, con il compito di organizzare la stagione teatrale durante le feste di Carnevale del 1755.
Sächsische Hauptstaatsarchiv Dresden, Archiv der Zentralbehörden des Königreichs und Kurfürstentums Sachsen, n. 2740, II, f. 136: *Lettre du comte de Bellegarde au comte de Brühl*.

1754-1765 (?). Dobříš (Boemia centrale)
Forse da Dresda, Servandoni invia dei disegni per il castello di Dobříš, in Boemia (attuale repubblica Ceca), proprietà della nobile famiglia von Mansfeld. La ricostruzione del castello, distrutto durante la Guerra dei Trent'Anni, era in corso dal 1745 sotto la direzione di Jules Robert de Cotte. Tuttavia, nessuna fonte diretta conferma ad oggi la partecipazione di Servandoni a questo cantiere.

1754, 2 ottobre. Parigi
Si tiene la cerimonia per la posa della prima pietra della place Saint-Sulpice, officiata dal duc de Gesvres a nome del re Louis XV. Per l'occasione, Servandoni realizza un arco di trionfo effimero, costruito in legno e tela dipinta, e viene coniata una medaglia commemorativa.
BnF, Département des Estampes et de la Photographie, Réserve QB-201 (101)-FOL*, Arc de triomphe à la gloire du Roi...*

1754, 9 dicembre. Dresda
Servandoni visita la Galleria di Pittura di Dresda.
Rosemberg, Mandrella 2005-2006, pp. 106-108.

1755, 27 gennaio. Dresda
Servandoni mette in scena l'opera *Aetius*, su libretto di Pietro Metastasio e musica di Johann Adolf Hasse, impiegando centinaia di soldati e oltre cento cavalli. Le scenografie realizzate da Servandoni rappresentano diverse aree della Roma antica: il Foro Imperiale, gli orti del Palatino, gli interni del palazzo imperiale, le carceri e il Campidoglio.
Metastasio 1755.

1755, 16 marzo. Parigi
Servandoni rientra a Parigi poco prima di Pasqua e mette in scena, nella Salle des Machines des Tuileries, lo spettacolo *Le Triomphe de l'Amour conjugal*, con musiche del compositore Charles-Guillaume Alexandre.
Servandoni 1755.

1755, 13 e 17 giugno. Parigi
Servandoni scrive due lettere a Lord Bubb Dodington per sollecitare il pagamento delle 100 sterline dovutegli da Augusta di Saxe-Gotha fin dal maggio 1751. L'architetto precisa di non essere più tornato in Inghilterra da quella data e chiede che la somma gli sia inviata rapidamente a Parigi, poiché partirà per la corte di Dresda «au commencement du mois prochain».
Institut Néerlandais de Paris, Ms, *Correspondance de Servandoni avec Lord Dodington*, 1976-A.523-524.

1755, luglio. Dresda
Servandoni parte per Dresda, facendo probabilmente una tappa nel ducato di Saxe-Gotha, dove è stato convocato dal duca Federico III di Saxe-Gotha-Altenbourg, a cui era stato raccomandato da Augusta di Saxe-Gotha.
Institut Néerlandais de Paris, Ms, *Correspondance de Servandoni avec Lord Dodington*, 1976-A.523-524.

1755, 27 settembre. Berlino
Servandoni è presente al castello di Charlottenburg per il matrimonio di Ferdinando di Brunswick, fratello di Federico II di Prussia, con Anna Elisabetta Luisa di Brandeburgo-Schwedt. Non è chiaro se il nostro artista abbia collaborato all'organizzazione delle nozze. Federico II, presente all'evento, scrive il 1° ottobre alla sorella: «Ma très-chère sœur, [...] J'ai vu ici Servandoni, mais je n'ai pas eu le temps de lui parler, c'est un homme qui manquait encore au roi de Pologne pour achever de le ruiner».
Œuvres de Frédérick le Grand 1876-1856, XXVII (1856), I, *Correspondance de Frédéric*, p. 276, lettera n. 304.

1755. Berlino
Un disegno attribuito a Servandoni, conservato oggi alla Kunstbibliothek, rappresenta una monumentale chiesa metropolitana, circondata da colonnati e dominata da una cupola, ispirata a San Pietro a Roma. Probabilmente si tratta di un progetto di presentazione inviato dall'architetto a Federico II di Prussia per ottenere incarichi in Prussia. Si trattava probabilmente di un progetto per la chiesa di Sant'Edvige, allora in costruzione, il cui cantiere sarà interrotto nel 1756 dallo scoppio

della Guerra dei Sette Anni.
Kunstbibliothek Berlin, Hdz 1131.

1756, 16 febbraio. Dresda
Servandoni realizza le scenografie per la prima rappresentazione de *L'Olimpiade*, su libretto di Pietro Metastasio e musica di Johann Adolf Hasse.
Metastasio 1756.

1756, 4 aprile. Parigi
Servandoni non rientra a Parigi prima di Pasqua come previsto, poiché è trattenuto a Dresda per il lavoro. I suoi collaboratori a Parigi — Guillet, Moulin e Deleuze, décorateurs de l'Académie royale de Musique — mettono in scena nella Salle des Machines des Tuileries lo spettacolo *La Conquête du Mogol par Thamas Kouli-Khan, roi de Perse et son triomphe*, accompagnato dall'orchestra. Sebbene l'opera ottenga un buon successo di pubblico, il polemista Elie Fréron critica la qualità delle scenografie, giudicandole inferiori alla reputazione del Cavalier Servandoni.
Servandoni 1756; *Journal encyclopédique*, 1756, tomo III, parte III (1° maggio 1756).

1756, aprile-settembre. Dresda
Servandoni lavora probabilmente al progetto di un nuovo teatro di corte per Augusto III, progetto interrotto a causa dello scoppio della Guerra dei Sette Anni.
Galerie Françoise, p. 96.

1756, maggio-1763, febbraio
Guerra dei Sette Anni. Gran Bretagna, Prussia, Elettorato di Hannover e altri stati minori della Germania nord-occidentale, raggiunti nel 1762 dal Portogallo, si coalizzano contro Francia, Monarchia asburgica, Sacro Romano Impero (principalmente l'Elettorato di Sassonia), Impero russo, Svezia e, dal 1762, Spagna.

1756, ottobre. Dresda
Federico II di Prussia entra a Dresda per la seconda volta come conquistatore. L'esercito sassone soccombe sotto le forze prussiane, e Augusto III di Sassonia si rifugia a Varsavia, dove ristabilisce la corte. La regina e il resto della famiglia reale rimangono a Dresda, con l'obiettivo di intercedere pres-

so Federico II e di preservare, per quanto possibile, l'autonomia della Sassonia sotto la dominazione prussiana. Durante l'inverno 17561757 Federico II soggiorna a Dresda, dove istituisce un teatro di corte e fa giungere i musicisti Quantz e Brenda da Berlino. Servandoni, rimasto senza incarichi, lascia Dresda e fa ritorno a Parigi.

1757, 27 marzo. Parigi
Nella *Salle des Machines des Tuileries*, Servandoni mette in scena uno spettacolo accompagnato dall'orchestra, intitolato *La Constance Couronnée*
Servandoni 1757.

1757, 11 maggio. Roma
Servandoni invia suo figlio Jean-Raphael a Roma insieme ai *pensionnaires*, nella speranza che venga accettato all'Académie de France. Tuttavia, nella città pontificia il giovane si trova senza mezzi di sostentamento e in gravi difficoltà economiche. Il caso suscita grande scalpore nell'ambiente dell'Académie: il direttore Charles-Joseph Natoire si rifiuta di provvedere economicamente al ragazzo e scrive al marchese di Marigny per lamentarsi dell'accaduto. Il 30 maggio Marigny risponde: «C'est à Monsieur Servandoni père à pourvoir aux besoins de son fils, cette affaire ne regarde et ne peut jamais regarder l'Académie».
de Montaiglon, Guiffrey 1887-1912, XI [1754-1763] (1901), pp. 182-186.

1758, 27 febbraio. Parigi
Servandoni scrive al librettista PierreCharles Roy chiedendo di far pubblicare, sotto forma di lettera, il programma dello spettacolo *La Chute des Anges rebelles*, che sta per mettere in scena nella Salle des Machines des Tuileries, come aveva già fatto per *Les Aventures d'Ulysse*.
INHA, Ms, 14 957 – 14 959

1758, 12 marzo. Parigi
Servandoni mette in scena alla *Salle des Machines des Tuileries*, uno spettacolo accompagnato dall'orchestra, dal titolo *La Chute des Anges rebelles, con musica* di Egidio Duni. Egli collabora con il suo allievo Charles De Wailly, che disegna un *Pandaemonium*.
Servandoni 1758.

1758. Parigi
Servandoni si trasferisce con la famiglia in due appartamenti in affitto nell'edificio che egli stesso aveva progettato al numero 6 della place Saint-Sulpice, di proprietà del curato Jean Dulau d'Allemans. Il canone di locazione, pari a 900 lire, viene detratto direttamente dal compenso che riceve come architetto della Fabbrica, riducendo così il suo stipendio annuo da 2.400 a 1.500 lire.
Mémoire pour le sieur Servandoni 1762; e *Mémoire pour le Sieur Mancarré* 1762.

1758, 18 dicembre. Parigi
A causa degli elevati costi di realizzazione e dell'insuccesso delle ultime rappresentazioni, gli spettacoli di Servandoni alla Salle des Machines des Tuileries vengono definitivamente sospesi. JacquesGermain Soufflot scrive al marchese di Marigny segnalando che gli allestimenti della sala sono in corso di smontaggio e che i creditori di Servandoni potranno rivenderli per recuperare quanto loro dovuto.
An, O^1 1683, 47.

1759, 7 luglio. Parigi
La *Gazette de France* riporta: «Le Chevalier Servandoni vient de mettre la dernière main au péristyle inférieur du grand Portail de Saint Sulpice. Ce morceau d'architecture retrace à nos yeux les principales beautés de l'antique, par la simplicité de son ordonnance, la fierté de son caractère, et pour le grand goût de ses ornements. Le même artiste doit travailler incessamment au second ordre, dont a décoration sera traitée avec la même noblesse dans un genre plus délicat».
Gazette, 1759, n° 28 [7 luglio], p. 110.

1759. Parigi
Jean Dulau d'Allemans interrompe i lavori alla chiesa di Saint-Sulpice e sospende il pagamento del compenso a Servandoni. Il curato tenta inoltre di sfrattare la famiglia Servandoni dall'appartamento che occupa in place Saint-Sulpice, dando origine a un contenzioso giudiziario destinato a protrarsi per diversi anni.
Mémoire pour le sieur Servandoni 1762; e *Mémoire pour le Sieur Mancarré* 1762.

1759, autunno. Bruxelles
Rimasto senza impiego, Servandoni si reca a Bruxelles, lasciando la famiglia a Parigi. Probabilmente grazie all'intercessione del figlio primogenito, Jean-Nicolas Servandoni d'Hannetaire, allora direttore

del teatro dell'Opéra di Bruxelles, entra in contatto con esponenti della nobiltà locale, tra cui i duchi d'Arenberg e d'Ursel.

*1759, autunno***.** *Parigi*

Dopo la partenza del marito per Bruxelles, Anne-Henriette Roots, rimasta sola a Parigi e in difficoltà economiche, decide di subaffittare a una certa Mademoiselle Butler, inglese, l'appartamento al secondo piano dell'edificio di place Saint-Sulpice, ritirandosi nell'alloggio più modesto situato al quarto piano. Le due donne, diventate intime, organizzano spesso cene a cui partecipano la contessa e il conte di Bragelongne, Elisabeth Planström, originaria della Lapponia, il cavaliere Claude Parfait e il cavaliere Louis Toison de Savoisy, brigadier des armées du Roi.

Si trattava di un gruppo di persone tutte legate, in vario modo, alla parrocchia di Saint-Sulpice, alla Casata d'Orléans e a Louis François Armand de Vignerot du Plessis, maresciallo duca di Richelieu. I conti di Bragelongne appartenevano alla piccola nobiltà e godevano della protezione della duchessa di Modena, Charlotte-Aglaé d'Orléans, a sua volta strettamente legata al duca di Richelieu; Jean-Baptiste Claude de Bragelongne era anche un *amateur éclairé* di architettura. Elisabeth Planström, invece, era sotto la protezione della duchessa d'Aiguillon, Louise Félicité de Brehan de Plélo, nipote del conte di Maurepas e sposata con Emmanuel Armand de Vignerot du Plessis, duc d'Aiguillon, cugino del duca di Richelieu.

AN, Y 10237, dossier Planström, ff. 121.

1759-1760. Bruxelles

Il conte di Cobenzl, ministro plenipotenziario di Maria Teresa d'Austria nei Paesi Bassi austriaci e governatore di Bruxelles, incarica Servandoni di realizzare il progetto di una nuova Accademia per cento Cavalieri, da costruire lungo l'antica cinta muraria della città, accanto alla porta di Namur. Una serie di quattordici disegni autografi è conservata oggi presso gli Archivi nazionali di Parigi.

An, Cartes et Plans, NIII Dyle 1; Archives générales du Royaume (Bruxelles), *Secrétairerie d'Etat et de guerre*, 2608, *Mémoire signé par Servandoni*, ff. 151-183.

1759-1760. Bruxelles

Su richiesta del duca Charles d'Ursel, Servandoni realizza il progetto di ammodernamento del castello medievale di Saint-Josse-Ten-Noode (château de Tenhouille), nei pressi di Bruxelles. L'architetto disegna una nuova facciata, ornata da un monumentale avancorpo colonnato. Tuttavia, il progetto risulta troppo costoso e si limita solo a qualche decorazione in stucco.

Alcuni documenti posteriori riportano che le pietre, tagliate per l'avancorpo, furono trasportate a piede d'opera, ma, per motivi sconosciuti, non furono mai montate. Il materiale rimase accatastato nel giardino e fu infine venduto al barone di Gaesbecke nel 1776.

Van Bemmel 1869, p. 100; AGR, Cartes et Plans, 544; e AGR, Notariat général du Brabant, *minutes du notaire F. de Bel*, registre 8.739.

1759-1761. Bruxelles

Servandoni viene incaricato dal figlio Jean-Nicolas Servandoni d'Hannetaire del restauro del castello di Haeren.

Le guide fidèle 1761, pp. 181-182 (21-22).

1759-1762. Bruxelles

Su commissione del duca Charles-Marie-Raymond d'Arenberg, Servandoni realizza un progetto per l'ala sinistra del suo palazzo cittadino, comprendente anche l'adiacente hôtel d'Egmont. L'architetto interviene in un cantiere già avviato da quasi dieci anni e interrotto dalla Guerra dei Sette Anni. Si conservano alcuni progetti originali firmati da Servandoni e i documenti relativi ai pagamenti per l'esecuzione delle opere.

Archives de la Maison ducale d'Arenberg (Enghien), Cartes et Plans, *Architecture, Hôtels, etc., Bruxelles n.4; Comptes de la maison, 1762*.

1759, 2 dicembre. Vienna

Charles-Simon Favart raccomanda al conte di Durazzo, consigliere intimo dell'imperatrice, alcuni tra gli artisti più abili e meritevoli di Parigi, disponibili a trasferirsi temporaneamente alla corte imperiale per sovrintendere ai preparativi e dirigere gli spettacoli teatrali in occasione del matrimonio dell'arciduca Giuseppe (poi imperatore con il nome di Giuseppe II) con Isabella di Borbone, Infanta di Parma, figlia di Don Filippo e Louise Elisabeth de France.

Tra gli artisti proposti, Favart sottolinea come Servandoni fosse considerato il principale artista del suo genere per la decorazione teatrale e l'organizzazione di grandi feste, capace di coniugare gusto e genio, pur facendo talvolta ricorso a mezzi costosi:

«On m'a dit que le Chevalier Servandoni, actuellement à Bruxelles, serait flatté d'être au service de la cour de Vienne. Si cela est, tous les sujets que j'ai à proposer doivent baisser pavillon devant lui. Cet artiste célèbre est le premier de son genre pour la décoration des théâtres, l'ordonnance des fêtes et la majesté des spectacles. Il réunit le goût et le génie, et, lorsqu'il est secondé, on est sûr d'une par-

faite exécution. Il est vrai que l'on l'accuse d'employer souvent des moyens trop dispendieux ; mais, lorsque l'on vise au grand, l'économie resserre l'imagination».

Guiffrey 1887, p. 121, nota 1.

1760-1761. Bruxelles

Servandoni realizza un progetto per il riammodernamento del castello e dei giardini di Hingene, su committenza del duca Charles d'Ursel. Il progetto comprende la ridistribuzione degli spazi dell'edificio, la costruzione di nuove dipendenze, la creazione di una facciata monumentale e la riorganizzazione dei giardini. La conoscenza di questo progetto è resa possibile grazie a undici disegni autografi conservati presso gli archivi di Bruxelles.

AGR*, Fonds Ursel*, Cartes et Plans, 117, 121-127, 148 e Comptes, L1060, 1760-1761; AGR, *Famille Arenberg*, 573, 758.

1760, 14 maggio. Vienna

Servandoni, parte da Bruxelles per recarsi a Vienna, dove è stato raccomandato da Favart per sovraintendere ai preparativi delle nozze imperiali dell'arciduca Giuseppe con l'Infanta Isabella di Borbone-Parma.

AGR, Secrétairerie d'Etat et de Guerre, SEG 2247, spese di viaggio (maggio 1760); SEG 1237, Lettera del conte di Van Swieten a Cobenzl, 21 giugno 1760.

1760, 5-10 ottobre. Vienna

Servandoni sovrintende ai festeggiamenti per le nozze dell'arciduca Giuseppe e di Isabella di Borbone-Parma. Per l'occasione realizza gli apparati effimeri, le macchine pirotecniche, l'illuminazione e i decori dei saloni destinati al ricevimento nuziale. Inoltre, progetta le scenografie della festa teatrale *Alcide al Bivio* di Pietro Metastasio, con musiche di Johann Adolf Hasse.

L'Avantcoureur, 1760, pp. 636-638; *Mercure de France*, novembre 1760, pp. 187-189; Metastasio 1760.

1760, ottobre-1761, febbraio. Bruxelles

Rientrato a Bruxelles, Servandoni realizza alcuni disegni per il principe Clemente Augusto di Wittelsbach, elettore di Baviera e arcivescovo di Colonia. Probabilmente si tratta di decori e scenografie teatrali destinati alla corte del principe bavarese, mecenate delle arti, grande appassionato di musica e teatro, spesso residente a Bruxelles. La morte del principe il 4 febbraio 1761, pone fine ai progetti di Servandoni, che rimangono quindi inediti.

AGR, Notariat général du Brabant, *minutes du notaire Lindekens*, registre 7571, 4 et 6 août 1762; registre 7573, 24 septembre 1764.

1761, 2 aprile. Parigi

La moglie di Servandoni viene chiamata a testimoniare nell'affaire Planström, uno scandalo che coinvolge Elisabeth Planström, originaria della Lapponia, accusata di adulterio dal marito Pothier de Sevis de Pelletot. Nel 1761, Elisabeth Planström intraprende una relazione extraconiugale con Jean-Baptiste Claude de Bragelongne, scudiero della duchessa di Modena, che aveva conosciuto a casa di Anne-Henriette Roots. Durante l'interrogatorio, la moglie di Servandoni dichiara di non essere a conoscenza dei fatti.

An, Y 10237, dossier Planström.

1761, 4 novembre. Parigi

Servandoni lascia Bruxelles e rientra a Parigi a causa del contenzioso con Jean Dulau d'Allemans, curato di Saint-Sulpice. La prima fase del processo si conclude con la condanna dell'architetto, che presenta appello alla Corte.

Mémoire pour le sieur Servandoni 1762; *Mémoire pour le Sieur Mancarré* 1762.

1761, 14 dicembre. Parigi

Servandoni invia da Parigi al duca Charles d'Ursel i disegni di progetto per il castello di Hingene e si reca poco dopo a Bruxelles.

AGR, *Fonds Ursel*, Cartes et Plans, 121-124.

1762, 2 gennaio e 20 marzo. Parigi

Sedute della Corte per il caso Jean-Nicolas Servandoni contro Jean Dulau d'Allemans. L'architetto ottiene pienamente ragione: il curato di Saint-Sulpice è condannato a pagare 500 lire di risarcimento. L'avvocato di Servandoni fa inoltre pubblicare un lungo *mémoire* per illustrare i dettagli del procedimento.

Mémoire pour le sieur Servandoni 1762; *Mémoire pour le Sieur Mancarré* 1762.

1762, 4 e 6 agosto. Bruxelles

Jean-Nicolas Servandoni d'Hannetaire, figlio di Giovanni Niccolò, si fa garante principale della somma di 4.034 lire di Francia che suo padre deve a Henri Douceur per due carichi di merce consegnati nel giugno 1741 e nel marzo 1742, probabilmente utilizzati per la realizzazione delle scenografie della Salle des Machines des Tuileries. D'Hannetaire si impegna a pagare o far pagare questi debiti entro due anni, offrendo come garanzia tutti i suoi beni, inclusa la signoria e le terre di Haeren.

AGR, Notariat général du Brabant, *minutes du notaire Lindekens*, registre 7571, 4 et 6 août 1762; registre 7573, 24 septembre 1764; Conseil du Brabant, registre aux Sentences n° 1233, acte 83.

1762, 6 agosto. Bruxelles

Prima di rientrare a Parigi, Servandoni lascia, a garanzia della somma anticipata dal figlio, i diritti su alcuni proventi e pensioni a lui dovuti: 250 luigi d'oro per «divers ouvrages et dessins» realizzati per il principe Clemente Augusto di Wittelsbach, elettore di Baviera e arcivescovo di Colonia; 100 luigi d'oro di pensione annua per il suo ruolo di architetto della Fabbrica di Saint-Sulpice à Paris; e il risarcimento dovutogli dal curato Dulau d'Allemans, come stabilito dal processo.

AGR, Notariat général du Brabant, *minutes du notaire Lindekens*, registre 7571, 4, 6 août 1762; registre 7573, 24 septembre 1764; Conseil du Brabant, registre aux Sentences n° 1233, acte 83.

1762, settembre. Parigi

Da Bruxelles, Servandoni rientra a Parigi per l'ultima udienza del processo contro Jean Dulau d'Allemans, curato di Saint-Sulpice. Non si conoscono i dettagli della sentenza, ma si può supporre che l'architetto ne sia uscito vittorioso, dato che continua a risiedere nell'appartamento della place Saint-Sulpice fino alla sua morte, avvenuta nel 1766.

Mémoire pour le sieur Servandoni 1762; *Mémoire pour le Sieur Mancarré* 1762.

1763, luglio. Parigi

Servandoni presenta alcuni disegni per i decori effimeri in occasione dell'inaugurazione della nuova piazza reale alla gloria di Louis XV e della statua equestre del sovrano. Tuttavia, la commissione viene affidata a Pierre-Louis Moreau, *architecte de la Ville de Paris*, i cui disegni vengono preferiti ai suoi.

An, K 1019, n. 185; K 1025, n. 50, 51, 58; K 1719, D, n. 4; e O^1 3259, 3263.

1763, 28 marzo. Bruxelles

Servandoni d'Hannetaire conferisce una procura per riscuotere a Parigi il denaro dalle mani del padre, che tuttavia non provvede a saldare il debito nemmeno in questa occasione.

AGR, Notariat général du Brabant, *minutes du notaire Lindekens*, registre 7573, 24 septembre 1764.

1763, 18 aprile. Parigi

La *Gazette des Pays-Bas* del giovedì 21 aprile, commentando l'incendio del 6 aprile che distrusse l'Opéra di Parigi, allora all'interno del Palais royal, cita Servandoni come architetto designato alla ricostruzione: «Servandoni sera chargé de la construire, ce qui est d'autant plus vraisemblable que plusieurs plans qu'il avait donnés, lorsqu'on était dans l'idée d'en faire une au Carrousel ont tous été généralement goûtés et approuvés. De cette manière l'accident arrivé pourrait tourner à bien, en

procurant à cette Ville une salle d'Opéra, digne du spectacle qui en fait l'objet». Tuttavia, fu ancora una volta preferito il progetto dell'architetto Pierre-Louis Moreau.

La Gazette des Pays-Bas, jeudi 21 avril 1763.

1763, maggio. Stoccarda

Oberato dai debiti, Servandoni decide di lasciare Parigi e si trasferisce a Stoccarda, chiamato dal duca Carl Eugen di Würtemberg per realizzare le scenografie del teatro ducale. Con sé porta il figlio Jean-Raphael come collaboratore, il quale decide di trattenersi in città anche dopo la partenza del padre, continuando a lavorare come scenografo e pittore paesaggista.

Bachaumont 1780-1789, XV, 1784, p. 75.

1763, 15 giugno. Stoccarda

Per la corte di Württemberg, Servandoni realizza le scenografie del balletto *Medea* di Jean-Georges Noverre, celebre *maître de ballet* alla guida di una compagnia di cento danzatori. Collabora con lo scenografo Innocenz Colomba, con Niccolò Jommelli, maestro della cappella di corte, e con Louis Boquet, noto disegnatore di costumi. Soddisfatto del risultato, il duca di Württemberg lo ingaggia per un anno, con un compenso di 15.000 marchi.

Bachaumont 1780-1789, XV, 1784, p. 75.

1763, giugno-1764, giugno. Stoccarda

Durante l'anno trascorso a Stoccarda, Servandoni mette in scena spettacoli straordinari per il duca di Württemberg. Il duca di Richelieu racconta: «Chez le duc de Würtemberg, à Stuttgart, [Servandoni] fut chargé des décorations et des détails d'un opéra; il trouva moyen de mettre quatre cents chevaux sur la scène, et leur fit exécuter des évolutions comme sur le champ de bataille».

Richelieu 1829, V, p. 368.

1763, 28 giugno. Parigi

L'intendant des Menus Plaisirs du Roi, Denis-Pierre Jean Papillon de la Ferté, paga i creditori di Servandoni per l'ultima volta.

Journal de Papillon de la Ferté, intendant de la maison du Roy, argenterie et menus plaisirs, 28 juin 1763, cit. in De Chennevières 1880-1881.

1763, settembre. Stoccarda
Servandoni fa arrivare da Parigi a Stoccarda il giovane architetto Pierre-Michel d'Ixnard, allievo di Jacques-François Blondel. D'Ixnard rimane in Germania anche dopo la partenza di Servandoni e, nel 1764, viene chiamato a lavorare per il principe Joseph Wilhelm di Hohenzollern-Hechingen.
An, O[1] 1915, *lettera di Pierre-Michel d'Ixnard al conte d'Anginviller*, 11 ottobre 1779.

1764, 11 febbraio. Stoccarda
Servandoni realizza le decorazioni per le celebrazioni del genetliaco di Carl Eugen, duca regnante di Württemberg. In particolare, esegue quattordici scenografie per *Demofoonte* di Christoph Willibald Gluck, con coreografia di Jean-Georges Noverre, collaborando nuovamente con lo scenografo Innocenz Colomba. Oltre al lavoro teatrale, sovrintende all'organizzazione dei festeggiamenti, che si svolgono per un'intera settimana e comprendono balli, spettacoli teatrali, cene, cacce e concerti.
Uriot 1764.

1764, 27 aprile. Stoccarda
Servandoni cerca invano la raccomandazione di Pietro Metastasio per essere introdotto alla corte di Vienna.
Brunelli 1943-1954, IV (1954) , p. 356, lettera n. 1384.

1764, luglio. Parigi
Dopo un anno trascorso al servizio del duca di Württemberg, Servandoni vede il suo contratto non prorogato e lascia Stoccarda per fare ritorno a Parigi.

1764, 5 settembre
I debiti contratti da Servandoni con Henri Douceur vengono integralmente saldati dal figlio, Jean-Nicolas Servandoni d'Hannetaire.
AGR, Notariat général du Brabant, *minutes du notaire Lindekens*, registre 7573, 24 septembre 1764; Conseil du Brabant, registre aux Sentences n. 1233, acte 83.

1764, 24 settembre. Stoccarda
D'Hannetaire conferisce una nuova procura ad Agathe Deschamps, di passaggio a Stoccarda, affinché riscuota la somma di 4.034 lire e 13 soldi di Francia dalle mani del padre, più 156 lire a copertura

delle spese di viaggio. Tuttavia, Servandoni è partito da Stoccarda, e il debito contratto con il figlio non sarà rimborsato nemmeno in questa occasione.
AGR, Notariat général du Brabant, *minutes du notaire Lindekens*, registre 7573.

1764. Parigi
Il curato Jean Dulau d'Allemans richiede all'Académie royale d'Architecture di esaminare il progetto di Servandoni per il coronamento della facciata di Saint-Sulpice. Viene costituita una commissione composta dagli architetti Ange-Jacques Gabriel, Pierre Contant d'Ivry, Jacques-Germain Soufflot, Claude-Guillot Aubry, François II Franque, Jean-Rodolphe Perronet, Julien-Davis Le Roy e Pierre Desmaisons. In presenza di Servandoni, l'assemblea decreta che il grande timpano non può essere realizzato secondo le previsioni dell'architetto. Tra il 1764 e il 1768 vengono quindi studiate nuove soluzioni per il completamento della facciata.
Mémoire de l'auteur sur l'achèvement du grand Portail de l'Eglise de Saint-Sulpice publié en Juillet 1767, in PATTE 1769 pp. 342-366.

1764, 26 ottobre. Parigi
Muore René-Michel Slodtz, detto Michel-Ange Slodtz, *Premier Dessinateur du Cabinet du Roi*. La carica resta vacante.

1764, 1 dicembre. Parigi
Servandoni cerca di ottenere, grazie all'appoggio del duca di Richelieu, la carica di *Premier Dessinateur du Cabinet du Roi*, rimasta vacante dopo la morte di Michel-Ange Slodtz. L'Académie royale de Peinture et de Sculpture, dopo numerose votazioni, giudica Servandoni non idoneo a ricoprire l'incarico, a causa dell'età avanzata, della scarsa qualità delle sue opere più recenti e, soprattutto, della cattiva fama. Alla fine, la carica viene assegnata a Michel-Ange Challe.
Nouvelles Archives de l'art français 1904, p. 345; An, O1 1925B, *Lettre de Cochin à Marigny*.

1765, 20 maggio. Parigi
Servandoni invia a Bruxelles al duca d'Ursel i disegni per una nuova proposta di sistemazione dei giardini del castello di Hingene.
AGR, *Fonds Ursel*, Cartes et Plans, 122-123.

1765, 31 agosto. Parigi
Servandoni partecipa all'assemblea generale dell'Académie royale de peinture et de sculpture Parigi,

convocata per giudicare i *bas-reliefs* e i quadri realizzati dagli allievi in concorso per i Grands Prix. Per l'occasione vengono assegnati i premi: primo premio di pittura a Jean Bardin e primo premio di scultura a Pierre Julien.

De Montaiglon 1875-1892, VII [1756-1768] (1886), p. 306.

1765, settembre. Parigi

Servandoni espone quattro opere raffiguranti paesaggi con rovine al Salon du Louvre. La critica di Denis Diderot a queste opere è rimasta celebre: «Ce Servandoni est un homme que tout l'or du Perou n'enrichirait pas. C'est la Panurge de Rabelais, qui avait quinze mille moyens d'amasser, et trente mille de dépenser. Grand machiniste, grand architecte, bon peintre, sublime décorateur, il n'y a aucun de ses talents qui ne lui ait valu des sommes immenses. Cependant il n'a rien et n'aura jamais rien. Le roi, la nation, le public, ont renoncé au projet de le sauver de la misère. On lui aime autant les dettes qu'il a, que celles qu'il ferait».

Diderot 1875-1877, XIX (1876), p. 304.

1766, 19 gennaio. Parigi

Servandoni muore all'età di 70 anni nell'appartamento della place Saint-Sulpice. Tra i testimoni del decesso figurano Jean Mancarré, agent général des loteries, il suo allievo Louis Lemit e Charles Bernardy, celebre coreografo e maître de ballet.

Acte de décès de Jean-Nicolas Servandoni, in Jal 1970, p. 1126.

1766, 25 gennaio. Parigi

La morte di Servandoni viene annunciata all'assemblea ordinaria dell'Académie royale de Peinture et de Sculpture: all'apertura della seduta, il Segretario informa i presenti che l'Accademico Servandoni è deceduto a Parigi il 19 gennaio, all'età di settant'anni.

De Montaiglon 1875-1892, VII [1756-1768] (1886), p. 320.

1777, 16 aprile. Parigi

Anne-Henriette Roots, rimasta vedova e priva di mezzi a causa dei debiti accumulati da Servandoni, si rivolge a Luigi XVI tramite il conte d'Angerviller, Surintendant des Bâtiments du Roi, chiedendo un sostegno economico. Il re risponde che lo Stato non è in grado di fornirle aiuto.

An, O^1 1914, ff. 119-120.

1783, 8 novembre. Parigi

Anne Henriette Roots, vedova di Servandoni, dona l'autoritratto del defunto marito all'Académie royale de peinture et de sculpture di Parigi.

De Chennevières 1851-1860, II, 1852-1853, p. 386.

1784, 14 aprile. Parigi

Anne Henriette Roots, vedova di Servandoni, muore in «une maison sise à Paris rue du Faubourg-Saint-Germain, appartenant au séminaire anglais de cette ville», dove si era trasferita dopo la morte del marito.

An, Minutier central, LXV-469*, Inventaire après décès de Madame Servandoni*, 6 maggio 1784.

Lista delle abbreviazioni

An - Paris, Archives nationales
BnF - Bibliothèque nationale de France
BMO - Bibliothèque du Musée de l'Opéra
Ensba - École nationale supérieure de beaux-arts de Paris
BHVP - Bibliothèque historique de la Ville de Paris
MET - Metropolitan Museum New-York
Carnavalet - Musée Carnavalet – Histoire de Paris
INHA - Institut national d'Histoire de l'Art
BHVP - Bibliothèque Historique de la Ville de Paris
AGR - Archives générales du Royaume, Bruxelles

Bibliografia

Testi anteriori al 1800

Bachaumont 1780-1789 - L. Petit de Bachaumont, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France, depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours; ou Journal d'un observateur, contenant les analyses des pièces de théâtre qui ont paru durant cet intervalle; les relations des assemblées littéraires; les notices des livres nouveaux, clandestins, prohibés; les pièces fugitives, rares ou manuscrites, en prose ou en vers; les vaudevilles sur la cour, les anecdotes et bons mots; les éloges des savants, des artistes, des hommes de lettres morts, &c.*, 36 voll., John Adamson, Londres 1780-1789.

Blondel 1740 - J.-F. Blondel, *Description des fêtes données par la Ville de Paris à l'occasion du Mariage de Madame Louis Elisabeth de France et don Philippe, Infant et Grand Amiral d'Espagne*, Le Mercier, Paris 1740.

Blondel 1752-1756 – J.-F. Blondel, *Architecture françoise, ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels & édifices les plus considérables de Paris*, 4 voll., Charles-Antoine Jombert, Paris 1752-1756.

De Doncourt 1773 - H.F.-S. de Doncourt, *Remarques historiques, sur l'église et la paroisse de SaintSulpice. Tirées du premier volume des instructions & prières à l'usage de ladite paroisse*, Nicolas Crapart, Paris 1773.

Dettey 1765 - P.-J. Dettey, *Vie de M. de Caylus, Evêques d'Auxerre*, Arkstée & Merkus, Amsterdam 1765.

Dezallier d'Argenville 1749 - A.-N. Dezallier d'Argenville, *Voyage Pittoresque de Paris*, Paris 1749.

Galerie Françoise 1767 - *Galerie Françoise ou Nécrologe des hommes célèbres de France par une société de gens de lettres,* de Moreau, Paris 1767.

Gazette - Gazette [de France], Paris, 1631-1761.

Gazette d'Utrecht - Gazette d'Utrecht, De Leeuw en comp., Utrecht 1724-1786.

Journal encyclopédique - Journal encyclopédique, *fondé par Pierre Rousseau*, Liège, chez Everard Kints, imprimeur de S. S. E. [et al.], 1756-1793.

Hawkins 1776 - J. Hawkins (Sir), *A General History of the Science and Practice of Music*, 5 voll., T. Payne and Son, London 1776.

La Gazette des Pays-Bas - La Gazette des Pays-Bas, JJ. Boucherie [et al.], Bruxelles 1759-1791.

L'Avantcoureur - L'Avantcoureur, feuille hebdomadaire, où sont annoncés les objets particuliers des sciences & des arts, le cours & les nouveautés des spectacles, et les livres nouveaux en tout genre, Michel Lambert, Paris 17601773.

Le guide fidèle 1761 - *Le guide fidèle, contenant la description de la ville de Bruxelles tant ancienne que moderne, celle de ses fauxbourgs & de ses huit chefsmayeries, savoir: Vilvorde, Grimberghe, Gaesbecke, Rode, Assche, Merchtem, Campenhout & Capelle. Ouvrage curieux & utile,* J. Moris, Bruxelles 1761.

Lenglet du Fresnoy 1730 - N. Lenglet Du Fresnoy (abbé), *Description de la fête et du feu d'artifice qui doit être tiré à Paris, sur la rivière, au sujet de la naissance de Monseigneur le Dauphin par ordre de Sa Majesté catholique Philippe V et par les soins de leurs excellences MM. le Marquis de Santa-Cruz et de Barrenechea, Ambassadeurs extraordinaires, et plénipotentiaires du Roi d'Espagne, le 24 janvier 1730*, Pierre Gandouin, Paris 1730.

Le Rouge 1788 – G.-L. Le Rouge, *Jardins à la mode, puis jardins anglo-chinois*, XX cahier, Le Rouge, Paris 1788.

Les spectacles de Paris 1755 - Les spectacles de Paris, ou calendrier historique et chronologique des théâtres, quatrième partie, pour l'année 1755, Duchesne, Paris 1755.

Mémoire pour le sieur Servandoni 1762 - Mémoire pour le sieur Servandoni […] contre le sieur Dulau d'Allemans et les marguilliers en charge de ladite paroisse et contre le sieur Mancarré se disant receveur général de la loterie, L. Cellot, Paris 1762.

Mémoire pour le Sieur Mancarré 1762 - Mémoire pour le Sieur Mancarré, Receveur-Général de la Loterie de Saint Sulpice, intimé, contre le Sieur Servandoni, Chevalier de l'Ordre militaire de Christ en Portugal, appelant, d'Houry, Paris 1762.

Mercure de France - Mercure de France, dédié au Roi, F. Leonard, Paris 16721789 (in particolare per gli anni 1726-1766).

Metastasio 1755 - P. Metastasio, *Ezio, dramma per musica da rappresentarsi nel teatro della regia Elettoral Corte di Dresda nel Carnevale dell'anno 1755. La musica e' del sig.r Gio. Adolfo Hasse [...]. Le scene sono nuova invenzione del sig.r Giovanni Servandoni,* Stamperia regia per la vedova Stöffel e Giovanni Carlo Krause, Dresda s.d. [1755].

Metastasio 1756 - P. Metastasio, *Olimpiade, dramma per musica da rappresentarsi nel regio Elettoral teatro di Corte di Dresda nel Carnevale dell'anno 1756 [...]. La musica è del sig.r Gio. Adolfo Hasse [...]. Le scene sono nuova invenzione del sig.r Giovanni Servandoni,* Dresda, s.d. [1756].

Metastasio 1760 - P. Metastasio, *Alcide al bivio, festa teatrale da rappresentarsi in musica per le felicissime nozze delle LL.AA.RR. l'arciduca Giuseppe d'Austria e la principessa Isabella di Borbone, per comando degli augustissimi regnanti,* musica di Johann Adolph Hasse, Ghelen, Vienna 1760.

Patte 1765 - P. Patte, *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV, précédés d'un tableau du progrès des arts et des sciences sous ce règne, ainsi que d'une description des honneurs et des monuments de gloire accordés aux grands hommes*, chez l'auteur, Desaint & Saillant, Paris 1765.

Patte 1769 - P. Patte, *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture*, Rozet, Paris 1769.

Projet d'un jardin public pour la ville de Londres 1749 - Projet d'un jardin public pour la ville de Londres, prix six sols, s.n., s.l., 1749.

Relation de la dédicace 1745 - Relation de la dédicace de l'église de Saint-Sulpice extraite du registre de la fabrique du 30 juin 1745, Le Mercier, Paris 1745.

Servandoni 1739 - J.-N. Servandoni, *Description du spectacle de Pandore, inventé et exécuté par le chevalier Servandoni [...]. Cette représentation se donnera depuis le 15 de mars 1739 jusqu'au 6 d'avril, dans la Salle des machines au Palais des Thuilleries*, Veuve Pissot, Paris 1739.

Servandoni 1740 - J.-N. Servandoni, *La Descente d'Enée aux Enfers, représentation donnée sur le Théâtre des Thuilleries, par le Sieur Servandoni, le cinquième avril 1740*, Veuve Pissot, Paris 1740.

Servandoni 1741 - J.-N. Servandoni, *Lettre au sujet du spectacle des Aventures d'Ulysse à son retour du siège de Troie, jusqu'à son arrivée en Ithaque. Tiré de l'Odyssée d'Homère ; ouvert au palais des Tuileries, dans la salle des machines, au mois de mars 1741, inventé par le chevalier Servandoni*, Prault fils, Paris 1741.

Servandoni 1742 - J.-N. Servandoni, *Description du spectacle de Héro et Léandre, représenté dans la salle des machines des Thuilleries s au mois d'août 1742*, Veuve Pissot, Paris 1742.

Servandoni 1754 - J.-N. Servandoni, *La Forêt enchantée, représentation tirée du poème italien de la Jérusalem délivrée, spectacle orné de machines, animé d'acteurs pantomimes et accompagné d'une musique de M. Geminiani qui exprime les*

différentes actions, Christophe Ballard, Paris 1754.

Servandoni 1755 - J.-N. Servandoni, *Le Triomphe de l'Amour conjugal, spectacle orné de machines, animé d'acteurs, pantomimes*, Christophe Ballard, Paris 1755.

Servandoni 1756 - J.-N. Servandoni, *La Conquête du Mogol par Thamas-Kouli-Khan, roi de Perse et son triomphe*, *spectacle, Palais des Tuileries, sur le grand Théâtre de la salle des machines*, 4 avril 1756, J. Chardon, Paris 1756.

Servandoni 1757 - J.-N. Servandoni, *Description du spectacle de la Constance couronnée, exécuté pour la première fois sur le grand théâtre du Palais des Thuilleries, le 27 mars 1757, par le sieur Servandoni*, Veuve Delormel, Paris 1757.

Servandoni 1758 - J.-N. Servandoni, *Description du spectacle de la chute des anges rebelles, sujet tiré du poème du Paradis perdu de Milton, exécuté pour la première fois sur le grand théâtre de la salle des Machines, aux Thuilleries, le dimanche 12 mars 1758, par le sieur Servandoni,* Sébastien Jorry, Paris 1758.

Servandoni, Mariette 1738 - J.-N. Servandoni*, Pierre-Jean Mariette, Description abrégée de l'église de Saint-Pierre de Rome, et de la représentation de l'intérieur de cette église, donnée à Paris dans la Salle des machines des Tuileries aux mois de mars et d'avril de l'année 1738*, Veuve Pissot, Paris 1738.

Servandoni d'Hannetaire 1776 -J.-N. Servandoni d'Hannetaire, *Observations sur l'art du comédien, où l'on traite de la nécessité, des moyens et des avantages de l'étude pour parvenir à la perfection de cet art*, 4e éd. [s.n.], Paris 1776.

The Gentleman's Magazine - The Gentleman's Magazine, Edward Cave, London 17311922.

Thiéry 1787 - L.-V. Thiéry, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris, ou Description raisonnée de cette ville, de sa banlieue, & de tout ce qu'elles contiennent de remarquable. Enrichie de vues perspectives des principaux monuments modernes*, 2 voll., Hardouin & Gattey, Paris 1787.

Uriot 1764 - J. Uriot, *Description des fêtes données à l'occasion du jour de naissance de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Duc régnant de Wurtemberg et Teck, le onze février 1764*, Christophe Frédéric Cotta, Stuttgart 1764.

Wolfe, Gandon 1767 - J. Woolfe, J. Gandon, *Vitruvius Britannicus, or The British Architect*, vol. IV., printed for the authors, London 1767.

Testi posteriori al 1800

Angelo 1828 - H. Angelo, *Reminiscences of Henry Angelo, with memoirs of his late father and friends*, *including numerous original anecdotes and curious traits of the most celebrated characters that have flourished during the last eighty years*, 2 voll., Henry Colburn, London 1828.

Carswell 1954 - J. Patrick Carswell, *The Old Cause: Three Biographical Studies in Whiggism*, Oxford University Press, London 1954.

De Chennevières 1851-1860 - P. de Chennevières (a cura di), *Archives de l'art français: recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France*, 6 voll., J.-B. Dumoulin, Paris 1851-1860.

De Chennevières 1880-1881 - H. de Chennevières, *Jean-Nicolas Servandoni, peintre, architecte, décorateur et machiniste, ordonnateur de fêtes publiques*, in «Revue des Arts Décoratifs»,I (1880-1881), pp. 122-127.

Décor et liturgie 2010 - *Décor et liturgie dans les églises de France au XVIII^e siècle*, atti della giornata di studi organizzata dagli Archives départementales d'Eure-et-Loir, 18 settembre 2009, Conseil général d'Eure-et-Loir, Chartres 2010.

De Montaiglon 1875-1892 - A. De Montaiglon (a cura di), *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793*, 10 voll., J. Baur (poi Charavay frères), Paris 1875-1892.

De Montaiglon, Guiffrey 1887-1912 - A. de Montaiglon, J. Guiffrey (a cura di), *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome (1666-1804)*, 18 voll., Paris 18871912.

Deutsch 1955 - O.E. Deutsch, *Handel*, Oxford University Press, London 1955.

Diderot 1875-1877 - D. Diderot, *Œuvres complètes de Diderot: revues sur les éditions originales comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les manuscrits inédits conservés à la Bibliothèque de l'Ermitage,* a cura di J. Assézat, M. Tourneux, 20 voll., Garnier frères, Paris 18751877.

Dodington 1965 - G. Bubb Dodington, *The Political Journal of George Bubb Dodington*, J. Carswell, L. Arnold Dralle, Clarendon Press, Oxford 1965.

Duranton 1981 - H. Duranton (a cura di), *Journal de la Cour et de Paris, depuis le 28 novembre 1732 au 30 novembre 1733*, Textes et documents, Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne 1981.

Guiffrey 1887 - J.-J. Guiffrey, *Les peintres décorateurs du XVIIIe siècle: Servandoni, Brunetti, Tramblin, etc., Notes inédites de Favart*, in «Nouvelles archives de l'art français. Revue de l'art français ancien et moderne», serie 3, III (1887), 3, 1887, pp. 119-128.

Heulhard 1884 - Arthur Heulhard, *Jean Monnet : Vie et aventures d'un entrepreneur de spectacles au XVIIIe siècle, avec un appendice sur l'Opéracomique de 1752 à 1758, un portrait et une estampe*, A. Lemerre, Paris 1884.

Huard 1933 - G. Huard, *Servandoni et Dulau d'Allemans*, in «Bulletin de la Société historique du VIe arrondissement», XXXIII (1933), pp. 35-55.

Jackson-Stops 1991 - G. Jackson-Stops, *An English Arcadia, 16001990: Designs for Gardens and Garden Buildings in the Care of the National Trust,* American Institute of Architects Press, Washington, D.C. 1991 (pubblicato in collaborazione con il British National Trust).

Jal 1970 - A. Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Slatkine, Paris 1970 (I ed. 1867).

Mariette 1858-1859 - P.-J. Mariette, *Abecedario et autres notes inédites sur les arts et les artistes, avec notes de Philippe de Chennevières et Anatole de Montaiglon*, J.B. Dumoulin, Paris 1858-1859.

Metastasio 1943-1954 - P. Metastasio, *Tutte le opere di Pietro Metastasio,* a cura di Bruno Brunelli, 5 voll., A. Mondadori, Milano 19431954.

Nouvelles Archives de l'art français 1904 - Nouvelles Archives de l'art français: recueil de documents inédits publiés par la Société de l'Histoire de l'Art français, serie 3, tomo XIX, Société de l'Histoire de l'Art français, Paris 1904.

Œuvres de Frédérick le Grand 1846-1856 - *Œuvres de Frédérick le Grand*, a cura di John David Erdmann Preuss, 30 voll., R. Decker Berlin 1846-1856.

Œuvres complètes de Voltaire 1880 - *Œuvres complètes de Voltaire*, *Correspondance*, II (1736-1738), XXXIV, Garnier frères, Paris 1880.

Paris 1885 - L. Paris, *Le jubé et le labyrinthe dans la cathédrale de Reims*, Michaud, Reims 1885.

Rathery 1859-1867 - E.-J. Rathery (a cura di), *Journal et mémoires du marquis d'Argenson, publiés d'après les manuscrits autographes de la Bibliothèque du Louvre pour la Société de l'histoire de France*, 9 voll., Jules Renouard, Paris 1859-1867.

Richelieu 1829 - A. J. du Plessis, duc de Richelieu, *Mémoires historiques et anecdotiques du duc de Richelieu*, a cura di É.-L. de Lamothe-Langon, 6 voll., Mame et Delaunay-Vallée, Paris 1829.

Rosemberg, Mandrella 2005-2006 - P. Rosenberg, D. Mandrella (a cura di), *Poussin, Watteau, Chardin, David…: peintures françaises dans les collections allemandes, XVIIe-XVIIIe siècles,* catalogo della mostra (Galeries nationales du Grand Palais, Paris; Haus der Kunst, München; Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn), Réunion des musées nationaux, Paris 2005-2006.

Sanchez 2004 - *P. Sanchez, Dictionnaire des artistes exposant dans les Salons des XVIIe et XVIIIe siècles à Paris et en province, 1673-1800*, 3 voll., l'Échelle de Jacob, Dijon 2004.

Van Bemmel 1869 - E. Van Bemmel, *Histoire de SaintJossetenNoode et de Schaerbeek,* E. Van Bemmel, Saint-Josse-ten-Noode 1869.

Vertue 1933-1934 - G. Vertue**,** *Notebooks, vol. III, The volume of The Walpole Society*, vol. XXII, The Walpole Society, 1933-1934.

Walpole 1975 - H. Walpole, *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence. Correspondence with Sir Horace Mann*, vol. IV, Yale University Press, New Haven - London 1975.

Wyndham 1906 - H. Saxe Wyndham**,** *The Annals of Covent Garden Theatre from 1732 to 1897*,2 voll., Chatto & Windus, London 1906.

ArcHistoR EXTRA 15 (2025)
ISSN 2384-8898
ISBN 978-88-85479-14-2
www.archistor.unirc.it

ArcHistoR EXTRA 15 (2025)
ISSN 2384-8898
ISBN 978-88-85479-14-2
www.archistor.unirc.it