

# L'architecture de l'Empire entre France et Italie

Institutions, pratiques professionnelles,  
questions culturelles et stylistiques (1795-1815)

sous la direction de  
Letizia Tedeschi, Daniel Rabreau

Sommaire  
Sommarior

IX Préface

MODÈLES HISTORIOGRAPHIQUES ET THÈMES DE RECHERCHE  
MODELLI STORIOGRAFICI E TEMI DI RICERCA

- 3 I dispositivi mitici dell'antico e i principi regolatori del moderno  
nell'architettura tra XVIII e XIX secolo  
*Letizia Tedeschi*
- 27 L'architecte-artiste. De l'idéologie des Lumières au pragmatisme impérial.  
Chronologie des symboles (1765-1815)  
*Daniel Rabreau*
- 41 France-Suisse-Italie.  
Le concept de transfert artistique appliqué à la période napoléonienne  
*Pascal Griener*
- 53 Discours symbolique de l'ornement sous l'Empire napoléonien  
*Odile Nouvel-Kammerer*

LA CITÉ LABORATOIRE, MODÈLES CULTURELS À CONFRONTER  
LA CITTÀ LABORATORIO, MODELLI CULTURALI A CONFRONTO

- 67 *La ville est malade.*  
Fondamenti filosofici dell'*embellissement* urbano: Voltaire, Miliza, Cuoco  
*Sergio Villari*
- 83 La grande mutation des couvents sous l'Empire  
*Pierre Pinon*
- 95 Nuovi spazi per città nuove: Fori, piazze e giardini in Italia durante il periodo napoleonico  
*Gian Paolo Consoli*
- 111 L'amministrazione dei lavori pubblici nella Roma napoleonica.  
Uffici, figure, metodi di intervento  
*Fabrizio Di Marco*

- 121 Nouveaux programmes pour un empire futur.  
François Léonard Séheult élève de Peyre le jeune en l'an IV  
*Jean-Philippe Garric*
- 133 De l'utopie urbanistique à l'utopie psychiatrique : l'Asile d'aliénés du Mans  
*Jean-Michel Leniaud*

LES VILLES REALISÉES  
LE CITTÀ REALIZZATE

- 143 *Passeggi pubblici e circonvallazioni* a Milano durante il Regno d'Italia  
*Francesco Repishti*
- 157 Orientamenti e controllo dell'architettura nei piani di Torino tra Consolato e Impero  
*Elena Dellapiana*
- 169 Una continuità esemplare: opere pubbliche, linguaggio e protagonisti  
a Parma tra *Ancien Régime* e Restaurazione  
*Carlo Mambriani*
- 183 Tra Francesco Milizia e Antonio Canova: l'architettura a Roma intorno al 1800  
*Susanna Pasquali*
- 201 Il Borgo Murattiano di Bari  
*Fabio Mangone*
- 209 La ville nouvelle, l'État et les politiques municipales.  
Architecture publique et urbanisme à Bordeaux de la Révolution à la fin de l'Empire  
*Marc Saboya*
- 223 Nantes ou La Roche-sur-Yon : recettes pour un urbanisme réussi  
*Alain Delaval*

PAYSAGE NATUREL ET PAYSAGE ARTIFICIEL  
PAESAGGIO NATURALE E PAESAGGIO ARTIFICIALE

- 239 Inspiration botanique et jardins sous l'Empire :  
l'éclosion d'une vision organique du monde  
*Isabelle Levêque*
- 255 Architecture italienne en France à l'époque napoléonienne.  
Une application culturelle exemplaire à Clisson, entre 1805 et 1827,  
dans le jardin pittoresque du sculpteur François-Frédéric Lemot  
*Marie Richard*

- 269 «Per scansare l'etichetta».  
Residenze suburbane e cultura dell'abitare nella Bologna napoleonica  
*Francesco Ceccarelli*
- 289 Osservazioni intorno al *Voyage pittoresque de Genève à Milan par le Simplon* (1811)  
*Margherita Azzi Visentini*

L'ANTIQUE ET LE PATRIMOINE COMME « RESSOURCE »  
L'ANTICO E IL PATRIMONIO COME "RISORSA"

- 313 Francesco Belloni et la naissance de l'art de la mosaïque à Paris  
sous la Révolution et l'Empire  
*Henri Lavagne*
- 331 Roma in rivoluzione (1798-1799):  
il Quirinale, il Campidoglio e la riscoperta del Foro Romano  
*Pier Paolo Racioppi*
- 347 La scène romaine à l'époque napoléonienne. Une nouvelle cérémonialité ?  
*Martine Boiteux*
- 369 Du Campo Vaccino au Forum romain :  
la mise en scène de l'antique à l'époque napoléonienne  
*Luigi Gallo*
- 383 La scoperta dell'antico a Trieste ed in Istria all'inizio dell'Ottocento:  
Pietro Nobile archeologo  
*Rossella Fabiani*
- 395 L'Arco della Pace di Milano e la fortuna degli archi di trionfo in età napoleonica  
*Stefano Bosi*

LE SYSTÈME DES ARTS  
IL SISTEMA DELLE ARTI

- 411 Quatremère de Quincy e l'Italia  
*Valeria Farinati*
- 421 L'architettura in mostra a Roma tra *Ancien Régime* ed epoca napoleonica  
*Susanne Adina Meyer*
- 431 Il *Catalogo degli artisti* di Giuseppe Antonio Guattani e la promozione dell'architettura  
nel primo decennio del XIX secolo.  
*Serenella Rolfi Ožvald*

- 445 Il Museo Vaticano in epoca napoleonica: oltre la forma settecentesca  
*Ilaria Sgarbozza*
- 459 Gli architetti pensionati delle accademie d'Italia a Roma nel periodo napoleonico  
*Tommaso Manfredi*
- 473 La bibliothèque de l'architecte Luigi Canonica.  
Un instrument cosmopolite et son fonctionnement  
*Cecilia Hurley*
- 481 L'Empereur et la réception des arts appliqués : le rôle des journaux entre 1800 et 1815  
*Blanche de la Taille*
- 493 English Abstracts
- 503 Index des noms

# **I dispositivi mitici dell'antico e i principi regolatori del moderno nell'architettura tra XVIII e XIX secolo**

Letizia Tedeschi

## **L'accensione di un nuovo dibattito sull'architettura di epoca napoleonica**

3

L'accensione di un nuovo dibattito architettonico in merito al costruito in epoca napoleonica in un certo senso è un esito annunciato, una conseguenza dei nuovi studi che si vanno approntando. L'interrogarsi sulle architetture dell'*Empire* in riferimento al recupero e l'attualizzazione dell'antico e l'affermazione di una modernità, o meglio ancora di un "moderno" di inedito conio, finisce per coinvolgere la sempre delicata messa a punto di più veridici paradigmi, di approcci critici in grado di corrispondere al meglio all'oggetto delle loro investigazioni e, al tempo stesso, di corrispondere anche alle incalzanti esigenze contemporanee<sup>1</sup>. E questo non può che imporre reiterati dubbi e dunque inattese speculazioni. Non sorprenderà, pertanto, che venga messa in discussione l'interpretazione corrente, dubitando della efficacia delle sue narrazioni. Il nostro intento, tuttavia, non implica esplicitamente una tale ambizione, poiché si limita a questo: porre, muovendo da ciò, alcuni interrogativi. Proporre tali interrogativi, ovviamente, prendendo le mosse dal pregresso e senza alcuna pretesa di risolverli al primo colpo, o, magari, di disporre già di un arsenale in grado di costruire definitivamente le risposte desiderate per questo e per quello. Al contrario, con la consapevolezza di dover procedere ipoteticamente per gradi, sollecitati o frenati dall'ansia di un possibile riscontro sul pubblicato sia in riferimento al sempre più articolato quadro narrativo – la storiografia specialistica – venutosi frattanto a costituire, e sia in merito alle fonti, primarie e secondarie, coinvolgenti il progettato e il costruito, il recupero archeologico e museale o monumentale dell'antico e la sua progressiva mitizzazione in via di globale revisione e, sottotraccia, sperare in futuri sviluppi, esortando alla riflessione suscitata dagli esiti ultimi degli studi di settore; una riflessione foriera, senza alcun dubbio, di un qualche avanzamento e con esso dell'auspicabile elaborazione se non di inedite proposte di lettura critica, quanto meno di più fresche interpretazioni e di più motivate e puntuali ricostruzioni storiche, o altri approfondimenti, sull'esempio, poniamo, di quanto è stato proposto a suo tempo da un Aldo Rossi (1967) o, in anni successivi, da un Werner Szambien (1984)<sup>2</sup>.

Un primo caso di generale riassetto storiografico potrà essere dato, in riferimento all'Italia, da quanto rilevato per Bologna in reiterati studi da Anna Maria Matteucci, per Milano – ieri come oggi – da Gianni Mezzanotte, nonché Aurora Scotti e pochi altri studiosi tra i quali, per non citarne che alcuni, si ricordano le recenti indagini di Susanna Pasquali, Gian Paolo Consoli e Angela Cipriani in riferimento a Roma. Il culto dell'antico vive i suoi brividi proprio nell'arco di tempo considerato da questo intervento, cosicché l'epopea napoleonica, con il riaccendersi e rinnovarsi dell'estenuante dibattito attorno a una sua “monumentalizzazione” e, di pari, una sua “attualizzazione” in sintonia con il serrato dialogo del momento, manifesta i segnali dello storicismo, poi declinato in eclettismo, che riveste come un sontuoso manto, alla fine, ogni architettura e, su un altro piano o con diverso e meno coeso impatto, con scarse eccezioni, ogni forma d'arte. *Querelle* oggi di grande interesse e che va a inquadrarsi in un più articolato scenario il quale viene sollecitando inediti paradigmi interpretativi. Ma naturalmente vi sono altri ambiti, altri temi o argomenti che alimentano nuove riflessioni critiche suscitando una serie di revisioni, di riscritture pungenti. Si consideri, per esempio, la definizione e valutazione storica dello statuto di un termine come “pittoresque” in materia d'arte dei giardini, tra la fine dell'*Ancien Régime* e l'*Empire*, su cui merita assumere quanto hanno scritto, in più occasioni, autori come Monique Mosser e Margherita Azzi Visentini<sup>3</sup>; una riflessione che ha molteplici ricadute concettuali e conoscitive, chiamando in causa le idee estetiche messe in gioco nei confronti della natura e della sua rappresentazione o traduzione in questi microcosmi eccellenti. Per non dire di quanto va modificando il volto della Parigi classicista al tempo di Napoleone. Basti pensare ai recenti studi di Jean-Philippe Garric sul ruolo recitato in ambito formativo da Percier e Fontaine<sup>4</sup> e quelli di Daniel Rabreau per quanto concerne il “pré-ecletisme” improntato su istanze rinascimentali, che va manifestandosi nell'architettura francese al tempo di Napoleone<sup>5</sup>. Viene pertanto da chiedersi: questa storiografia, questo ventaglio di nuovi studi muove alla ricerca di che cosa? Di altre risposte? Natalie Petiteau nel suo volume *Napoléon, de la mythologie à l'histoire*<sup>6</sup>, ha fornito un preventivo bilancio storiografico in merito all'interpretazione dell'epopea napoleonica e della stessa figura del Bonaparte indagando essenzialmente la storiografia francese; una lettura costantemente incentrata su due oppostive interpretazioni: una prima che volge tutto in positivo e subisce il fascino di questa figura fino in fondo, concludendo con il rafforzarne il mito. E una seconda che, invece, esprime, a tratti con asprezza, la condanna del grande corso e volge in negativo l'intera sua epopea, subendo anch'essa, tuttavia, questa fascinazione. Facendo leva, tra tant'altro, oltre che sulle intriganti quanto controverse “memorie” dello stesso Bonaparte<sup>7</sup>, su testi ormai classici come gli scritti di Chateaubriand o Stendhal<sup>8</sup>. Lo storico Luigi Mascilli Migliorini, per venire invece alla letteratura italiana contemporanea, nella propria monografia su Napoleone, sostiene tra l'altro che la vita stessa del Bonaparte è inevitabilmente «una vita *esemplare*, che mentre parla di sé, parla al tempo stesso delle vite altrui»<sup>9</sup>. Favorendo in pieno un riconoscimento: «È [...] proprio nel *continuum* Rivoluzione-età napoleonica che nasce l'individuo moderno, un individuo – come osserva Adolphe Thiers in una delle pagine più meditate della sua *Storia del Consolato e dell'Impero* – pronto a fare, e dunque a rinominare di sé, la storia»<sup>10</sup>. In un più recente apporto intitolato *L'impero o della perplessità*, Daniel Rabreau riesce infine a sintetizzare da par suo questo dibattito

Fig. 1.  
Angelo Uggeri,  
«Pianta ed Elevazione  
delle carceri», tav.VI  
da G.L. Bianconi,  
*Descrizione dei circhi  
particolarmente  
di quello di Caracalla*,  
Roma, 1789.

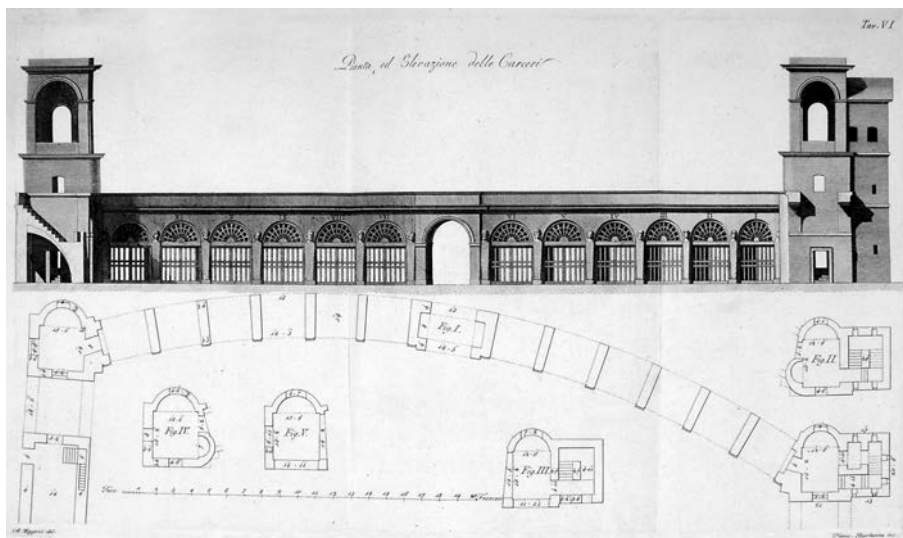
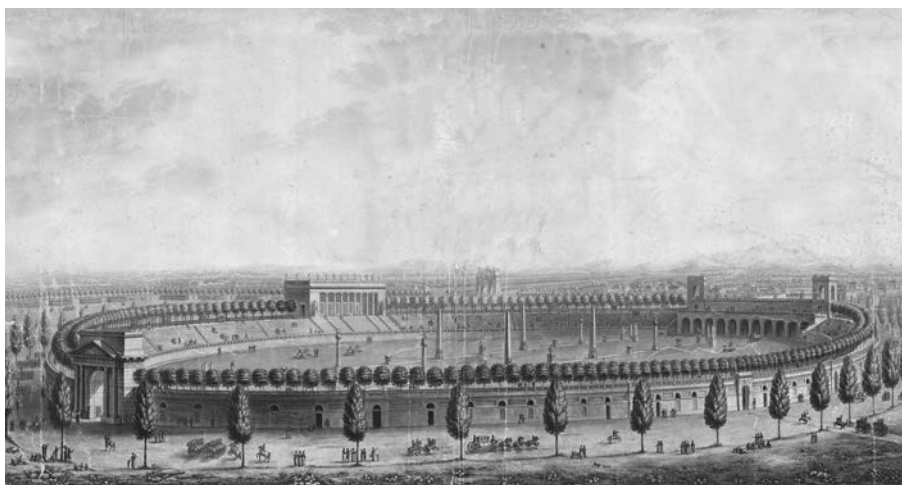


Fig. 2.  
Alessandro Sanquirico,  
Veduta dell'arena  
di Milano, 1810.  
Milano, Civica Raccolta  
Stampe A. Bertarelli.



ponendosi il seguente interrogativo: «Che Napoleone non sia altro che un eterno ricorso della storia mitica?»<sup>11</sup>. Inoltre, egli viene a sviscerare i problemi soggiacenti a questa interpretazione bipolare e ne propone possibili risoluzioni. Non senza aver prioritariamente sviscerato il proprio quesito facendo seguire ad esso, per cominciare, un secondo e correlato interrogativo: «Ciò premesso, la sua sensibilità culturale rivela forse quanto di più immaginativo o spirituale ci si potesse attendere nella storia dell'arte?». A cui tiene dietro, infine, lo smascheramento dell'autentico peso assunto dal cosiddetto *style Empire*, tutto sommato assai meno incisivo di quanto non sia stato supposto. Difatti, lo studioso finisce per dire: «Che tale regime, pressoché effimero, non abbia espresso pienamente le proprie potenzialità nell'architettura e nell'urbanistica realizzate, neppure in Francia, è evidente. Che decisivo sia stato il suo



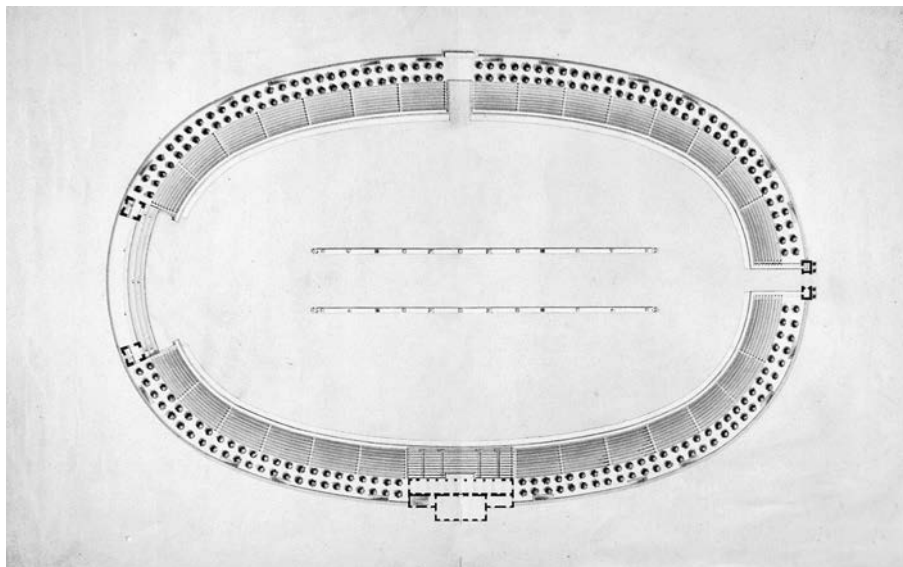
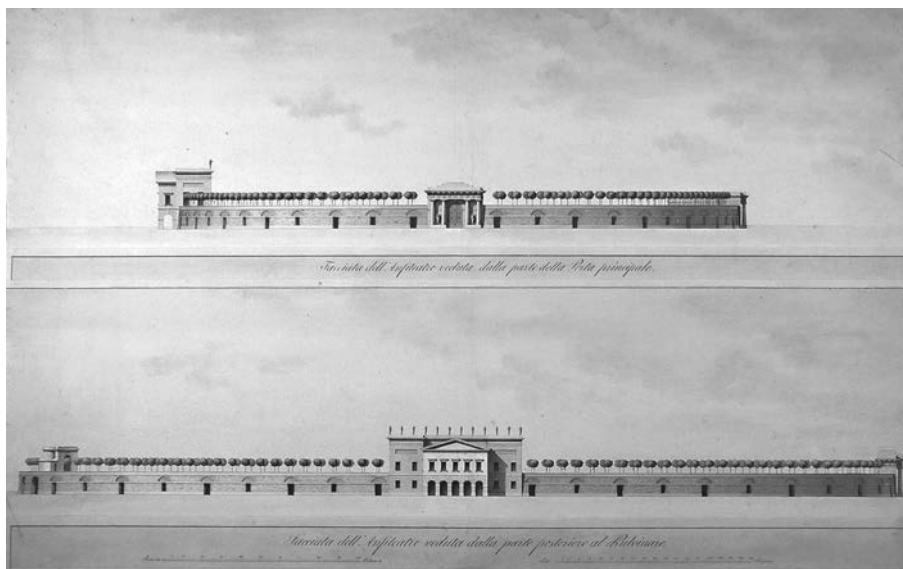


Fig. 3.  
Luigi Canonica,  
Arena di Milano,  
pianta, s.d.  
Mendrisio,  
Archivio del Moderno,  
Fondo Luigi Canonica,  
4, D 125.

impulso in altri ambiti artistici – in particolare nelle arti decorative – è, in compenso, la conclusione cui sembra tuttora incoraggiare il riscontro di una volontà unitaria nell'uso dei simboli e nel nitore delle forme, dal settore del lusso alle applicazioni nei prodotti della nascente industria»<sup>12</sup>. Ma non si ha, ricorda lo studioso, né «un'esclusività creativa formale», né «un'autonomia degli emblemi» i quali, viceversa, sembrano attingere a un repertorio che corre da Raffaello a Piranesi, dai Greci antichi agli Etruschi, giungendo poi al confronto con le altre capitali tra cui le città italiane di Milano, Roma o Torino, in cui, a conferma di quanto si va dicendo, il «prurit impérial» non sembra in grado di legittimare fino in fondo uno *stile Impero* vero e proprio declinando piuttosto, informa sottotraccia Rabreau, in particolarismi regionali, in altre ontologie. Specie in seno all'architettura monumentale tutto questo viene a manifestarsi in termini eclatanti e perciò in un certo senso ineludibili. E tali da rendere difficile una inquadratura unitaria dei fenomeni, viceversa soppiantata da un fascio d'altre particolari fenomenologie che, in Francia, in Italia, altrove, presuppongono comunque un grandangolo europeo e al tempo stesso domandano particolarismi sempre più serrati e soprattutto una metodologia o, per dirla con questo autore, «una griglia di lettura metodologica» unitaria che, per esempio, parrebbe l'unica in grado di motivare l'esemplare connessione tra un ventaglio assai ampio di situazioni differenti che saldano attualità sfrenata e ricorsi più e meno espliciti all'Antico, finendo però con il darne un esito di volta in volta, o per meglio dire: di area regionale in area regionale, particolare. E tale, poi, da corroborare la messa a nudo di una criticità affatto unica o specifica poiché va a iscriversi precisamente in questo o quel contesto, si colora di un'araldica specifica, assume un dire che può essere inteso come un idioma regionale, se non ancor più locale, come accade a Parigi. È questo, per esempio, il caso offerto dal *pastiche* che si somma all'indiscutibile «innovazione» dell'arco di trionfo colossale, che verrà ultimato solo sotto Luigi

Fig. 4.  
Luigi Canonica,  
Arena di Milano,  
prospetti verso la città  
e verso la Piazza  
d'armi, s.d.  
Mendrisio,  
Archivio del Moderno,  
Fondo Luigi Canonica,  
4, D 126.



Filippo, l'arco dell'*Étoile*. Un oggetto architettonico che può definirsi specchio del «gusto moderno dell'imperatore [che] si iscrive in un eclettismo cui si è trascurato di dare sufficiente rilievo»<sup>13</sup>. Un'opera che si pone dunque su tutto un altro piano rispetto, poniamo, all'analogo firmato da Canonica nel 1801 per Milano, con Porta Marengo, su cui varrà la pena tornare a insistere. Pertanto, questo stesso profilo storico si mostra – a dispetto di trascorse interpretazioni un po' troppo unilaterali – di una delicatezza e di una complessità inaspettata a mano che si modifica non soltanto il costruire ma l'idea stessa di architettura<sup>14</sup>.

### Argumentum ad iudicium

Nell'economia di questa nostra riflessione, anche alla luce di questi ultimi rilievi, in ogni caso per evitare la dispersione entro scenari eccessivamente complessi e problematici conviene stringere il campo al solo scenario italiano, con particolare riferimento alla Milano napoleonica. Qui, una figura come il ticinese Luigi Canonica<sup>15</sup> incarna a tutti gli effetti l'intreccio delle due culture – o meglio, delle tre, inclusa quella della natia Svizzera italiana<sup>16</sup>, regione alpina che va assumendo l'identità di stato all'interno della Confederazione elvetica, proprio in età napoleonica – e delle rispettive tendenze e prerogative<sup>17</sup>. Canonica è, al pari di un Appiani, pienamente immerso nella contemporaneità – si potrebbe anche affermare: è uomo dell'*Empire* – e si fa interprete delle nuove strategie in atto, degli orientamenti professionali e direttivi che sommano il quadro normativo e quello tecnico-operativo, il piano delle idee e dei programmi a quello delle azioni concrete che risanano o riordinano città e campagna. Il suo intervento relativo al controverso progetto per Foro Bonaparte, come attesta Gianni Mezzanotte, dà ampia testimonianza di ciò<sup>18</sup>.

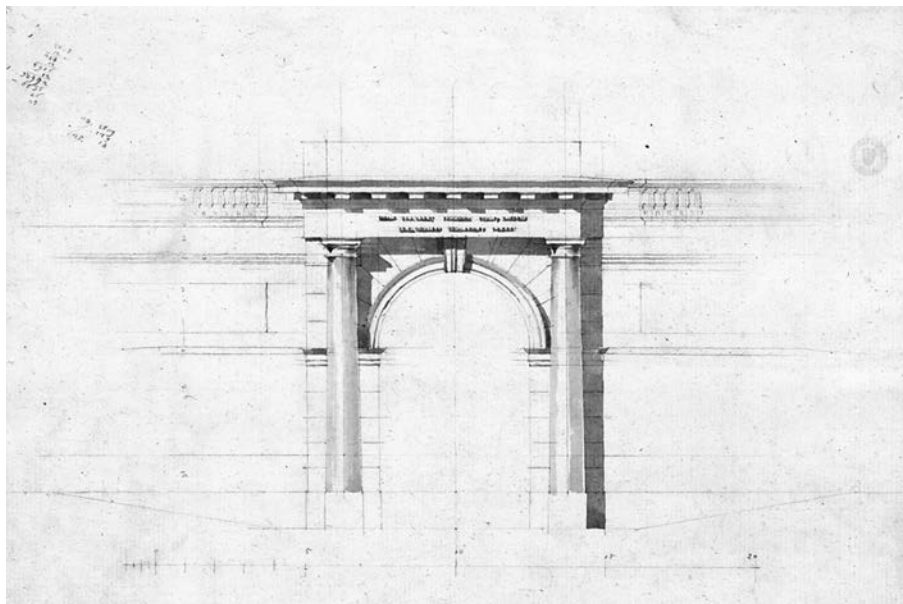
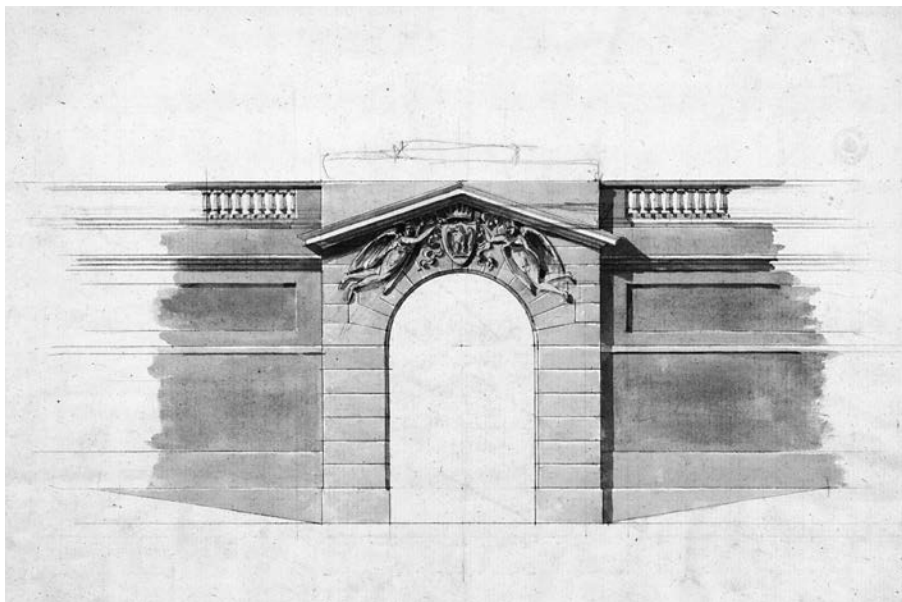


Fig. 5.  
Luigi Canonica,  
Arena di Milano,  
Porta Libitinaria,  
prospetto, variante, s.d.  
Lugano, Biblioteca  
cantonale-Mendrisio,  
Archivio del Moderno,  
Fondo Luigi Canonica,  
4, BC 437.

A maggior ragione si dovrà procedere, allora, a un'attenta intercettazione del clima e di ogni dettaglio storico. Bisogna, in ogni caso, soppesare preventivamente il fatto che Canonica risponde a una committenza impaziente e spiccia o, al contrario, assai tollerante e aperta poiché focalizzata su altro, succube dei continui mutamenti d'orizzonte. Occorre ricordare che egli è costretto ad agire e dunque a misurarsi con un tempo turbolento e ricco di mutevoli spinte e di difficoltà imprevedute, così come di una relativa penuria che fa abortire molti progetti. È difatti questo un frangente storico in costante evoluzione con ricadute evidenti sulla stessa architettura. In cui è leggibile, per un verso, il declino della rinnovata classicità e per un altro, il suo definitivo e più maturo esito. Ancorché percorso da molteplici tensioni, segnato da più di una contraddizione, dal momento che va sacrificando la spinta rivoluzionaria che l'aveva suscitata. E si assiste, al contempo, all'affermazione, pur se tribolata, di un coacervo di istanze: tra cui è un'idea assai attuale di città come organismo collettivo. Per non dire di questioni relative alla "formazione" dei nuovi architetti e loro maestranze: argomento che richiama a sua volta quanto interagisce tra il piano delle utopie e delle idee e quello delle concretezze e della prassi, anche sul fronte editoriale<sup>19</sup>. Così come richiama la nostra attenzione sulle "scuole" – accademie e università o altro – e le molteplici realtà formative del tempo. Ancora una volta, con la circolazione delle idee e dei progetti, degli studi e delle scoperte, con l'apertura dei numerosi cantieri – benché, in vero, più contenuti che non nell'immediato passato o declinati in opere cartacee che limitano l'impresa alla sola proposta progettuale che in ogni caso determina una parziale sospensione del giudizio – e in particolare, con l'affermazione di nuove classi sociali e l'effettiva fluidità della società moderna (o "aperta", per adottare la terminologia di Popper), ad essere messa in gioco è, una volta di più e secondo parametri

Fig. 6.  
Luigi Canonica,  
Arena di Milano,  
Porta Libitinaria,  
prospetto, variante, s.d.  
Lugano, Biblioteca  
cantonale-Mendrisio,  
Archivio del Moderno,  
Fondo Luigi Canonica,  
4, BC 438.



nuovi, la collettività. È il caso – se mi si chiede qualche elemento probatorio – di una nuova concretezza, di una modernità più evidente, dichiarata com'è da una manipolazione delle fonti antiche più disinvolta ed esplicita, che in tal modo le allontana rimpiazzandole con una versione moderna di tutto quello che erano; una versione dell'antico. È altresì il caso di una mutazione: questa diversa classicità – che ha smarrito gli slanci e i sapori rivoluzionari, per farsi più quieta ma mai totalmente acquiescente al nuovo *stle Impero*, se non in casi specifici in cui prevale la ragion di stato – sembra in ogni caso affidarsi prevalentemente, perlomeno al primo sguardo, alle exteriorità effimere. Meglio ancora: agli effetti di un'araldica storicistica assai efficace (neocinquecentesca, neogotica etc., implicazioni tutte da soppesare con la dovuta attenzione ben sapendo che ognuna di queste è in sé assai problematica<sup>20</sup>), ma all'apparenza svogliata, distratta, forse segretamente autoironica, ovvero disincantata; la cui forza viene da qui, da questo distacco o disincanto dovuto alle nuove contingenze e a quel clima di mobilitazione generale che rende tutto più immediato o contingente ed essenziale e al tempo stesso più precario. E costringe, anche per le ridotte possibilità finanziarie, a tentare altre strategie edificatorie che si traducono infine in un agire sul costruito, reificandolo attraverso opportune manipolazioni, o in un costruire improntato a una complessiva economicità che volge verso un'inedita pulizia o semplicità, non di rado declinante in purezza o in retorica. E che, alla fine, svela il suo segreto: la classicità napoleonica – che assorbe pure istanze egiziane dopo la conquista di quelle terre, senza fare una piega – è altro da sé rispetto ai canoni linguistici messi a punto e infine definiti in pieno clima rivoluzionario: un linguaggio probabilmente meno elegante (talvolta addirittura grossolano) e volutamente più asciutto, pratico. Potrei addirittura azzardare: politico. Anche quando manifesta un'inclinazione storicistica ancora

confusa ma che, tuttavia, lascia intendere con sufficiente chiarezza che cosa venga obliato, che cosa rifiutato e che cosa, invece, accolto e rilanciato al punto di ripresentarsi sulla ribalta con inaspettato slancio. Un linguaggio architettonico che, per poter rispondere alle istanze che prevalgono nel più generale clima post-rivoluzionario e fare i conti, concretamente, con una realtà meno anarchica e liberale e con meno disponibilità generali e particolari, giacché la gran parte delle risorse viene assorbita dai perenni fronti di guerra che le inesauste campagne militari napoleoniche mantengono sempre attivi, deve, proprio per poter essere al passo con i tempi, farsi più svelto e attuale, in una parola: incisivo e essenziale e più economico senza per questo dover fare un passo indietro e rinunciare per esempio alla propria aulicità metastorica, alla propria aura. Verrebbe da dire, allora, più spregiudicato – ma è davvero così? – se non altro, nel mescolare *praxis* ed empirismo.

Quanto meno, nel badare all'unisono a un esito pratico e a quello estetico, vincolato però al politico-sociale e allo scenografico in funzione urbanistica ormai, tale classicismo “napoleonico” va manifestando, variante dietro variante, l'affermazione progressiva di una grammatica formale in parte inedita; un linguaggio che è pure piegato a una monumentalità inaspettata, ora assai raffinata e ora piuttosto un po' dozzinale ma più decisa, più aderente alla realtà – *idest*, assai meno “utopica” – del pregresso, pronunciata com'è a voce alta rispetto al più sommesso e pensoso e certo assai più audace “dire” di prima. Gli esempi non mancano. Ne discende un aspetto propositivo, volto piuttosto a suggerire le idee-guida per far avanzare il dibattito e la conoscenza dei problemi, degli scenari, dei protagonisti e dei fatti che ruotano tutt'attorno al costruire, all'architettura del tempo. Sappiamo che le architetture classiciste e in particolare quelle d'esse di età imperiale appaiono dotate di una loro trasparente leggibilità. Perlomeno in merito a quella che diremmo la loro



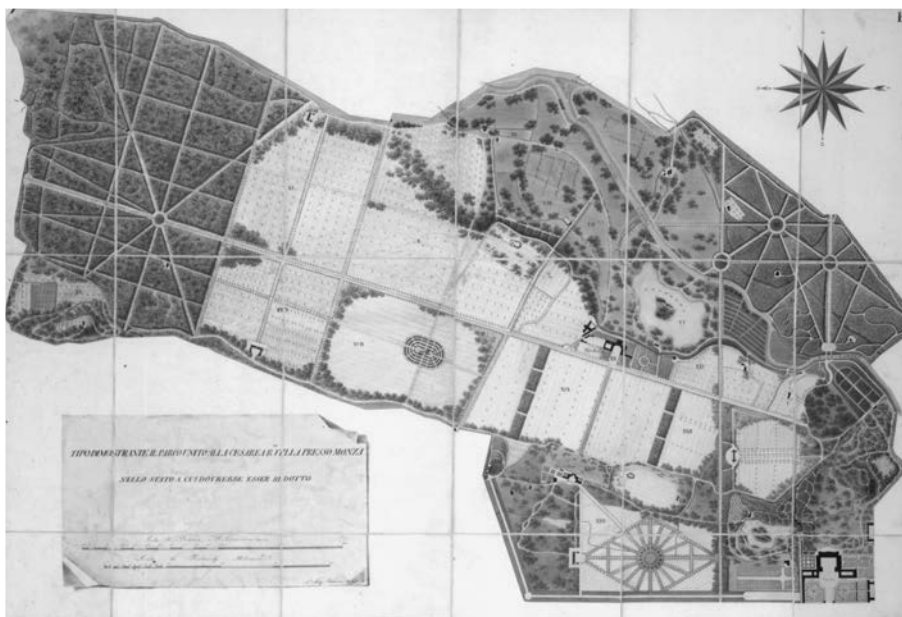
Fig. 7.  
Luigi Canonica,  
Bartolomeo Borsini,  
«Tipo dimostrante  
il Parco unito alla  
Cesarea Reale Villa  
presso Monza nello  
stato attuale. A», 1816.  
Wien, Österreichische  
Nationalbibliothek.



essenza classicista. Stante l'organismo statico-strutturale loro, disciplinato da insistente "regola" che è, in buona sintesi, un generale coinvolgimento della geometria e della matematica (reiterazione di figure geometriche piane, di poliedri, di altro ancora, nonché simmetria, dissimmetria ecc., fino ad esprimere un intero universo geometrico in cui la sintassi compositiva e le forme stesse – colonna, capitello, trabeazione, frontone ecc. – esplicitate attraverso gli stili, e questi ultimi, e le proporzioni numeriche di ogni parte e del tutto, ogni cosa si dichiara per via geometrico-matematica). Per restare a Milano, l'attività firmata dal Canonica parrebbe in più di un caso palmare conferma di questo. Sennonché, queste stesse fabbriche classiciste napoleoniche – incluso il costruito del Canonica<sup>21</sup> – se nella gran parte dei casi, secondando questa impostazione geometrico-matematica già in essere dall'avvento dei "lumi" e dunque secondando un'angolatura prospettica consolidata, risultano apparentemente ingessate in *clichés*; se paiono configurarsi entro tipologie e ornamentazioni risapute così come incamiciate nelle sontuose vesti geometriche codificate, esse riescono anche manifestazione di un lessico che parrebbe conferire loro una tale monumentalità da destare, proprio in virtù di tanta enfasi, ragionevoli riserve, o alcune perplessità. In più rari casi, queste stesse architetture si discostano da tutto ciò per proporre invece, anche in termini matematico-numerici, ben altra prospettiva e così riescono a sconcertare. Sconcertano a causa di un'inattesa prerogativa che rende, di colpo, tali oggetti architettonici assai meno leggibili. Non tanto per le pur rilevabili sgrammaticature e abbreviazioni, non già per le riscontrate manipolazioni, talvolta persino sin troppo disinvoltate – a cui corrispondono pure elementi di segno opposto: un'attenzione filologica verso le fonti antiche, per esempio, che si affina viepiù – quanto piuttosto per un elemento di novità che, di fatto, nulla ha a che vedere con il distacco dal Piermarini (che decli-

11

Fig. 8.  
Luigi Canonica,  
Bartolomeo Borsini,  
«Tipo dimostrante  
il Parco unito alla  
Cesarea Reale  
Imperiale Villa presso  
Monza nello stato  
a cui dovrebbe essere  
ridotto. B», 1816.  
Wien, Österreichische  
Nationalbibliothek.



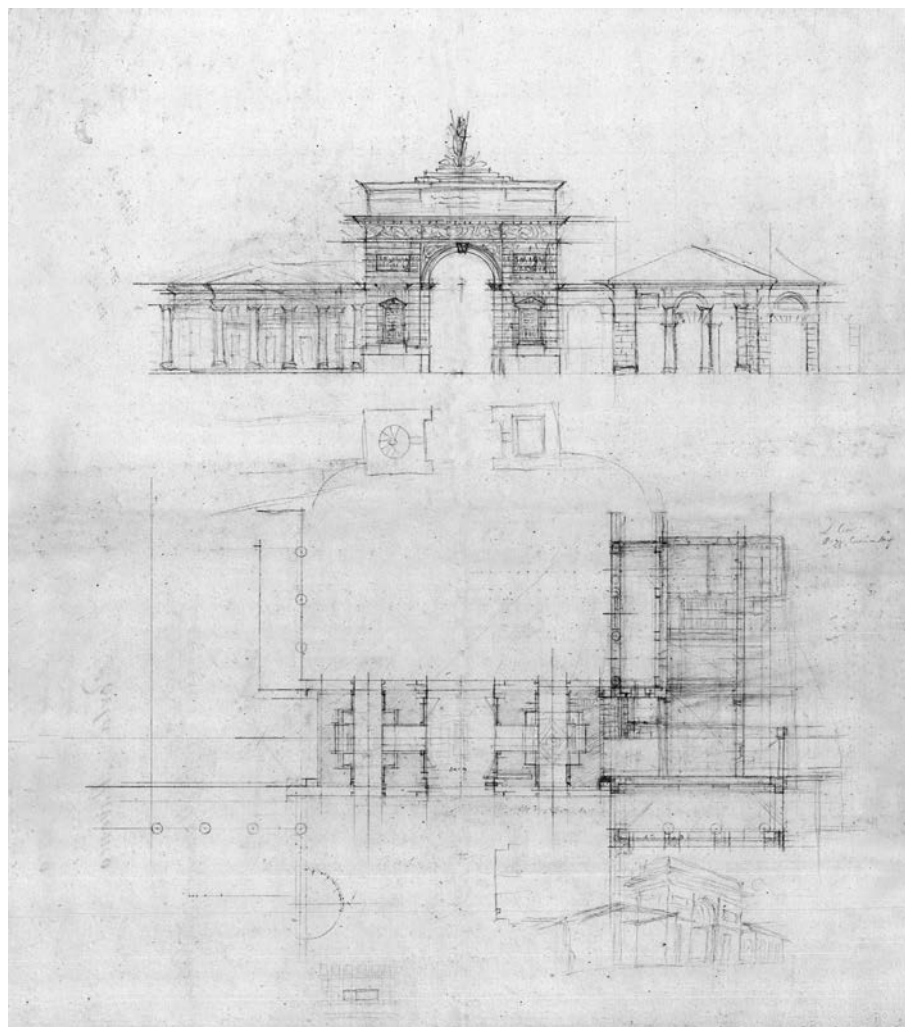


Fig. 9.  
Luigi Canonica,  
Porta Marengo,  
studi per piante  
e prospetto, Milano,  
[1801].  
Mendrisio,  
Archivio del Moderno,  
Fondo Luigi Canonica,  
3, D 32.

na talvolta in vero e proprio strappo anche se tra i due vi sarà comunque continuità), né con identità e differenze pur sempre riscontrabili nel confronto ravvicinato con la generazione che precede e piuttosto che è comune, ma secondo declinazioni sempre differenti, a tutti coloro che condividono la ribalta col Canonica. Dal momento che si tratta di occultamenti parziali, di maggiore o minore entità. Qualcosa di più, dunque, che le già riscontrate opacità od ottusità, le manchevolezze, le stempature, le grossolanità sommarie o altro di simile cui ci aveva assuefatto il nuovo stile “classico” sin dal suo esordio, qualcosa di autenticamente inatteso. Queste resistenze che implementano l’opacità del costruito, possono paragonarsi a fenomeni di “rimozione”<sup>22</sup>. Ecco che, allora, ogni possibile approccio, pur se strutturato su sperimentati o innovativi protocolli, teso allo svelamento di questo lessico del Canonica tramite l’incontro diretto con i progetti e con le

opere, può fallire. Eppure vale la pena tentare. Dato che in tal modo entra in gioco un'argomentazione così proposta nel suo *Essay concerning human understanding*, da John Locke nel 1689: «usare prove tratte da uno qualunque dei fondamenti della conoscenza o della probabilità. Questo chiamo *argumentum ad iudicium*. E questo solo, [...] porta con sé una vera istruzione e ci fa progredire sulla via della conoscenza»<sup>23</sup>.

Non è per un caso, dunque, che si è dato avvio a queste riflessioni con un'esortazione incentrata sulla necessaria revisione dei “modelli storiografici”, tanto più che eravamo sollecitati in ciò dai rilievi di Daniel Rabreau e dagli studi pionieristici di Werner Szambien. E inoltre, gli studi di settore vanno assumendo – con l'ausilio di sempre nuove lenti – una conoscenza analitica del periodo storico che si va interrogando. Di conseguenza, vengono alla luce questioni nuove, così come sono messi a fuoco problemi irrisolti, o si riscrivono interi capitoli di una storia in un certo senso infinita<sup>24</sup>.

L'esito irriverente di quanto esplicitato mi pare dunque scontato quando si vada a setacciare la letteratura moderna, almeno in parte condizionata proprio da tali paradigmi imperfetti che diremo originari; pertanto, essa pure di una qualche imperfezione, attratta, per di più, e in una misura nuova, anche recentemente, dall'altra faccia della medaglia napoleonica, quella della realtà collettiva. Così come non esiterei a dire che questa stessa vicenda storica al momento della sua attuale interpretazione parrebbe sgusciare, inafferrabile, su un terreno in larga parte inesplorato approdando dunque a una narrazione che andrà svolgendosi secondo una curvatura prospettica che sollecita quesiti del tipo: di quale “modernità” si può dunque dire ragionando in ultima analisi in merito alla stagione napoleonica? La “regola”, fondata essenzialmente sulla geometria, che io stessa invocavo come elemento di distinzione e parimenti di una qualche continuità linguistico-formale con la stagione rivoluzionaria (già a suo modo debitrice nei confronti del pregresso, investito dai “lumi”), quell'epopea rivoluzionaria che implementa decisamente il revival classicista e che proponevo poi come lente d'ingrandimento attraverso cui è possibile una leggibilità e trasparenza pressoché certa di tali o tal altri elementi caratterizzanti le architetture intente a riattualizzare il parlare antico, questa ipotesi mi pare adesso vacillare. Essa vacilla sotto i colpi di tante nuove letture comparative tra l'uno e l'altro architetto, l'una e l'altra fabbrica, questo e quel progetto, – penso, per restare a Milano, a Cagnola, a Pistocchi, a Zanoja, ad altri – fino a comprendere quel coacervo di proposte che entro breve tempo va delineando una nuova e tanto moderna idea di città. Né mi soddisfa più di tanto, se rievoco quanto immaginavo preventivamente, proprio sulla base di quello che frattanto è già emerso, ogni ipotesi formulata a priori, incluso l'*argumentum ad iudicium* di Locke. Vale a dire, il riconoscimento, su cui facevo tanto affidamento, di una singolare reciprocità tra progettazione o ideazione e prassi che parrebbe imporsi in questa fase storica in termini unici. Unici e irripetibili, anche grazie all'evoluzione tecnologica e al nuovo statuto attribuito proprio alla tecnica sin dal tempo della presentazione dell'*Encyclopédie*, il 1751. Quantunque non vi siano obiezioni serie a tale avvicinamento progressivo per quanto attiene al progettare e all'assai più raro edificare in età napoleonica. Ma dal momento che tutto avviene non già nell'eccezionalità singolare di casi personali e neppure in relazione a scuole od accademie che





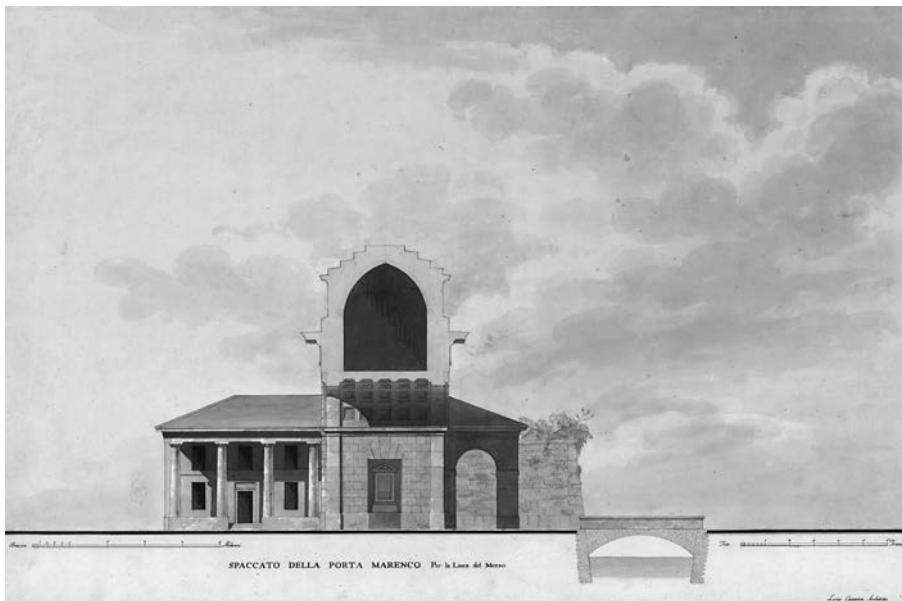
Fig. 10.  
Luigi Canonica,  
Porta Marengo,  
prospetto, Milano,  
[1801].  
Milano, Civica Raccolta  
Stampe A. Bertarelli,  
PV g. 5-16.

rappresentano un'élite trainante quanto piuttosto all'interno di una corallità di non facile decifrazione e di cui, d'altra parte, proprio l'attività di funzionario e di architetto svolta da Luigi Canonica pare farsi riscontro emblematico, ecco che, cartesianamente<sup>25</sup>, debbo dubitare sia del paradigma proposto sia dell'esito auspicato d'esso che non sembra più in grado, ora, di spiegare fino in fondo le cose.

### L'imperfezione dei paradigmi interpretativi

Di questa complessità non preventivata, è vero, in qualche modo il richiamato "caso" Canonica parrebbe farsi pieno carico, dal momento che egli può senz'altro costituire un *casus belli* significativo. Meglio ancora: un incentivo problematico in grado di mettere in discussione punto per punto quanto sin qui congetturato, concorrendo così a un qualche utile approfondimento. Ragione per cui la figura e l'opera milanese di questo architetto e funzionario di "pubblica utilità" che muta profilo e relazioni al mutare della scena politico-sociale, pur sconcertando in parte, in altra sollecita l'annunciato correttivo. Un correttivo che declina in una già abbozzata ipotesi interpretativa che suona, infine, come un possibile scarto prospettico in atto. Si è tentati di richiamare, a questo punto, due o tre concetti chiave su cui, in principio, si incardinava, stando a una delle voci più autorevoli del tempo, il recupero cosciente dell'antico: «due attributi che son la sorgente de' due sovrani principi della bellezza che ognun [in quest'età classicista] cerca veder negli obbiettivi che gli si presentano», come scrive Johann J. Winckelmann, nel 1755, facendo esplicito riferimento, di seguito, agli attributi «dell'unità, vale a dire, e della semplicità insieme congiunte con armonia e combinate dalla proporzione;

Fig. 11.  
Luigi Canonica,  
«Spaccato della  
Porta Marengo per la  
linea di mezzo», [1801].  
Mendrisio,  
Archivio del Moderno,  
Fondo Luigi Canonica,  
3, D 453.



imperocché la semplicità nasce dall'unità, e da ambedue insieme procede il sublime»<sup>26</sup>. Il vento della storia pare trascinare oltre e si assiste pertanto, sotto il cielo che vede compiersi l'impresa napoleonica italiana che assicurerà al giovane generale corso la gloriosa ascesa (e che assisterà poi, impassibile, al suo stesso tragico epilogo), al dissiparsi, per gradi, proprio di tale aspirazione al "sublime". Una dispersione che può tradursi in una sequela di mutamenti testuali o linguistici, perlomeno in ambito architettonico e urbanistico – perché ormai la scenografia urbana sta cedendo il campo alla più attuale ed evoluta urbanistica – che vanno di pari passo con la piena maturazione dello stile "classico" moderno, inconfutabilmente legato alla contingenza, ai mutevoli scenari politico-sociali e politico-militari, ai ribaltoni economici in atto e insomma alla cronaca. Ma che cosa sostituirà il perduto "sublime"? L'architettura pare irrigidirsi entro un gabbione paragonabile ad armature catafratte d'altre epoche o a una conchiglia di nautilus proprio a petto di tanta turbolenza o incertezza ma al tempo stesso, essa si adegua modificandosi nella sua stessa struttura linguistica, e andando a perdere l'efficacia asseverativa del dettato originario. In compenso, si arricchisce di una più evidente e perciò più incisiva attualità. Possiamo così argomentare di una metamorfosi in atto per queste fabbriche<sup>27</sup>, che pur salvano le apparenze mantenendo pressoché intatte le loro facciate classicheggianti (autorizzandoci al contempo ad argomentare di una latente ambiguità). Benché non sia possibile dedicare tutto lo spazio desiderato a ogni singola analisi testuale e anzi, si debba stringere all'essenziale fino a giungere a pochissime magre annotazioni mi soffermerò, in considerazione di tali argomentazioni, principalmente sull'architettura "pubblica" del Canonica nei confronti della quale, pertanto, andrò a verificare la veridicità dei paradigmi sin qui elaborati, imperfetti, certo, ma pur sempre aggiornati sulle nuove coordinate. La gran parte dell'archi-



tettura pubblica, con particolare riferimento ovviamente a quella del Nostro, che s'impone al seguito dell'ascesa napoleonica – ma parimenti, anche se secondo differente accentuazione, anche la coeva architettura privata –, a conferma di quanto si va argomentando, parrebbe superare perlomeno nella Milano del viceré d'Italia, Eugenio de Beauharnais, la soggezione nei confronti dell'antico che invece condiziona quanto precede. Quantunque essa esibisca, come si è visto accostandoci maggiormente al “fare” di Canonica, una rinnovata attenzione per quel modello aulico che difatti viene rivisitato secondando però altri paradigmi forieri, naturalmente, di nuovi esiti. Non viene messa in discussione in queste architetture soltanto la rappresentazione dello spazio, la sua articolazione interna ed esterna che si lega strettamente al corpo di ogni fabbrica e al contesto, il tessuto urbano, ma viene ridiscussa pure la stessa grammatica architettonica e così l'intera struttura di

Fig. 12.  
Luigi Canonica,  
Prima idea per l'arco  
provvisorio eretto  
in occasione  
dell'ingresso di  
Napoleone a Milano,  
[1807].  
Mendrisio,  
Archivio del Moderno,  
Fondo Luigi Canonica,  
3, D 455.

tali edifici assumerà una unitarietà particolare, data dalle loro parti immobili, quelle che i linguisti definirebbero come le essenze sostantivali del testo architettonico. Appena venti giorni dopo l'ordine napoleonico di demolizione degli spalti (baluardi, rivellini e fossati) della fortezza milanese, l'architetto di stato va proponendo su quest'area una «Città Bonaparte» (13 luglio 1800) e, allo scopo, redige una sintetica idea da sviluppare in un secondo momento: «Quello scritto di Luigi Canonica [...] era palesemente orientato dal pensiero in via di prevalere nella Parigi post-rivoluzionaria. Accentuava l'aspetto economico dell'operazione, chiamava i privati a cooperare», sostiene Gianni Mezzanotte<sup>28</sup>, manifestando in tal modo una straordinaria modernità. Non è questa la sede per ridiscutere punto per punto l'iter del programma, la traduzione di questa primitiva idea in un Foro<sup>29</sup>, ragione per cui ci limiteremo a dire che infine, sulla spinta del «decreto napoleonico di dotare la città di un anfiteatro stabile che restituisse un ordine a questi spazi (2 agosto 1805)», la situazione si sblocca e Canonica può proporre, per cominciare, la sua Arena: «un anfiteatro-circo ovale, dalle gradinate poco costose, da situare in un boschetto sopravvissuto verso la Porta Tenaglia, prossimo all'area militare»<sup>30</sup>. Il Foro consisteva infine in una piazza-giardino conclusa da esedre su tre lati, viali alberati tra Foro e abitato, che tradisce un inevitabile richiamo al Campo di Marte parigino. Cosicché vi è in esso sintonia con l'intera Europa: ampie aree verdi e pochi capisaldi monumentali<sup>31</sup>. L'Arena invece costituisce forse il più esplicito confronto del ticinese con la scena contemporanea e, sincronicamente, con l'antico<sup>32</sup>. A Monza, di contro, «già a partire dal primo progetto» Canonica sembra voltare pagina e manifesta un'impostazione su scala territoriale inedita nel contesto lombardo<sup>33</sup>. Lega progressivamente il complesso Villa-Parco al territorio circostante pur se concepito, specie dopo aver superato l'iniziale impostazione datata circa 1806, come un'area a se stante suddivisa in ventisei «colonie» e rifacentesi grossomodo, stando alle planimetrie del 1813 – la relazione di agosto – e date successive, a modelli europei e non puntualmente individuati dalla critica ma che certo non bastano da soli (si pensi ai richiami pur riscontrabili alla Malmaison o a Compiègne) per «supportare come modello il disegno elaborato da Canonica» integrando i percorsi «di caccia ordinati da lunghe *allée* alberate»<sup>34</sup> agli interventi urbani e poi quello che più conta, perlomeno nell'economia di questa scrittura, è altro. Vale a dire un profilo moderno dell'impresa che vede il coinvolgimento per esempio di figure come Luigi Villaresi per le essenze e le alberature dell'insieme, per i lavori di livellamento del terreno e quant'altro ma nel ruolo di sovrintendente e poco più, visto che le direttive sono dettate dal Canonica; dunque quell'effetto complessivo e conclusivo ben descritto da Carlo Cattaneo come «uno spazio di campagne», dove «intorno gli si muove un popolo»<sup>35</sup>.

Fa leva, Luigi Canonica, sulle invarianze testuali delle proprie architetture e l'esito riesce a suo modo spettacolare. Un esempio? La redazione finale – i cui caratteri sono già presenti e ben leggibili nella stessa genesi progettuale – di Porta Marengo, che nella sua pur severa stringatezza riesce egualmente aulica. Quest'oggetto architettonico dichiaratamente monumentale impone qualche chiosa. A prescindere dal pur interessante confronto con gli altri autori in competizione, nonché l'iter seguito dal «cantiere» poi abortito, merita conto assumere il materiale cartaceo documentario disponibile per cavarne un'unica ma complessiva valutazione in merito al

«grande blocco inserito nelle mura della città» ma con vocazione urbanistica. L'oggetto architettonico della porta, stando ai disegni pervenuti, parrebbe secondare difatti, e in termini essenziali e perentori, una duplice istanza: da un lato un rapporto dialettico con i tracciati viari e i volumi architettonici dell'area e dall'altro lato un prendere distanza da tutto questo per esaltare piuttosto la sua stessa identità di monumento e al contempo di porta o accesso per così dire armato a Milano. Una spia indiziaria in merito all'uso brillante degli ordini in Canonica viene offerta proprio da questo progetto poi depennato, nel 1802, da Napoleone, riguardante in facciata «il modo particolare in cui era trattato il disegno», rifacentesi all'ordine dorico ma «di un tipo eccezionalmente massiccio e austero»<sup>36</sup>. Potremmo anche pensare, allora, nell'economia di questi appunti, alle colonne della “Sala delle colonne” di Palazzo Reale, impostate secondando una monumentalità da parata che conferisce al palazzo stesso un'*allure* epica. Che dire poi dei teatri in cui Canonica, in questo degno erede di Piermarini, pare eccellere senza enfasi né sforzi eccezionali di sorta e piuttosto secondando quasi con noncuranza un impaginato funzionale, asciutto, essenziale, dunque di una sobrietà ragguardevole ma al tempo stesso pur sempre in grado di presentarsi con la regalità che si conviene? In questo caso basterà ricorrere, forse, a un solo esempio, uno dei gioielli più ambiti della Brescia classicista, il Teatro Grande<sup>37</sup>. Come descrivere (o definire, *per verba*), dunque, questa prerogativa del costruito che si va osservando? Costituita com'è da parti immutabili e ricorrenti, ciascuna delle quali rimanda a un significato eterno, chiuso, sorretto agli ordini, alle tipologie e alle morfologie codificate in quell'Età dell'oro restituita alla ribalta contemporanea, a misure e proporzioni consolidate, soprattutto disciplinata dall'assunto cartesiano della semplicità e della chiarezza che dovrebbe conferirle una sorta di patente d'esistenza tanto evidente da risultare inconfutabile o da riuscire in qualche modo (un modo matematico-geometrico, per restare a Cartesio) vincolata a queste regole e ammantata di storia? Proponendosi come *speculum* di una nuova società quest'architettura attinge ad altre epoche che non l'antico, a differenti orizzonti storici assai meno aulici, dal medievale al rinascimentale, senza dover rinunciare mai, per questo, al proprio lessico. A mano che Luigi Canonica attualizza ogni prelievo storico – possiamo dunque concludere – egli pare evidenziare o porre l'accento sulle sue parti immobili ed immutabili, gli ordini sia quando citati filologicamente sia quando vengono reificati in un'audace attualizzazione o stilizzazione, così come le modanature ornative che talvolta subiscono analoga sorte, i ritmi dell'impaginato classicista che, viceversa, per lo più si rifanno alle cadenze remote, insomma il ventaglio degli attingimenti volta a volta adottati e che si possono qualificare secondo un ben ampio repertorio e dunque risultano essere, di fatto, parte ineludibile di questa impostazione fondamentalmente classicista.



Fig. 13.  
Luigi Canonica,  
Teatro Grande,  
Brescia,  
«Spaccato del teatro  
preso sulla linea AB»,  
[1809].  
Torino, Biblioteca  
dell'Accademia  
Albertina,  
*Progetti di vari teatri*,  
D. CAN. 10.

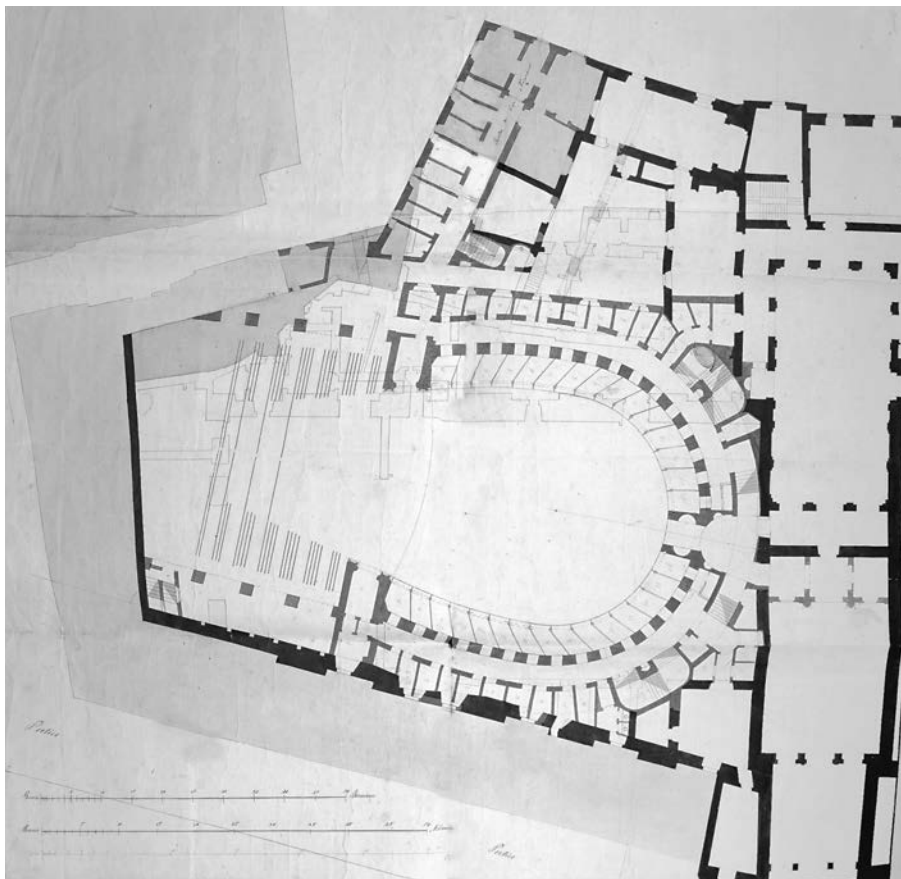


Fig. 14.  
Luigi Canonica,  
Teatro Grande,  
Brescia,  
«Pianta terrena  
e del primo ordine dei  
palchi», [1809].  
Torino, Biblioteca  
dell'Accademia  
Albertina,  
*Progetti di vari teatri*,  
D. CAN. 12.

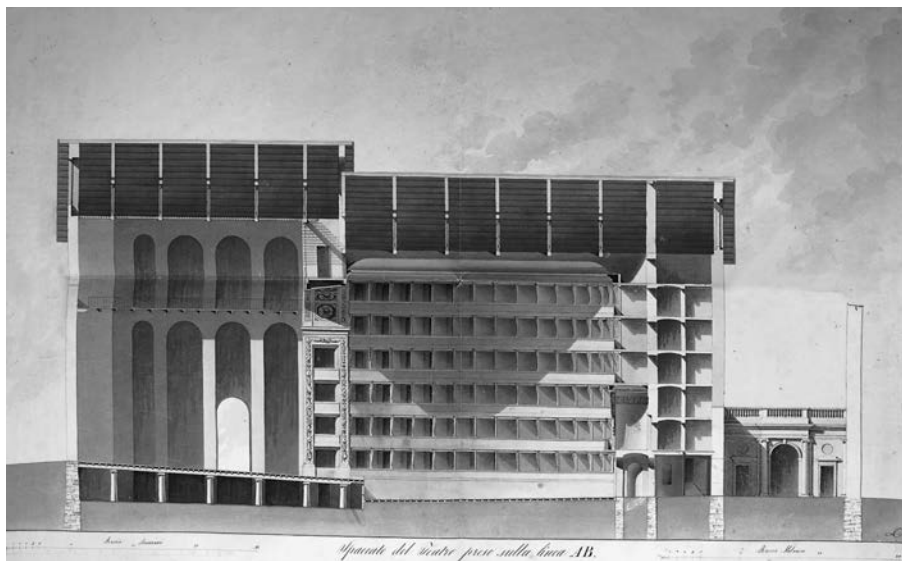




Fig. 15.  
Casa Canonica  
in via Sant'Agnese,  
Milano; veduta parziale  
del fronte nello stato  
attuale.

### Un esito “metrico” del linguaggio classicista in Luigi Canonica?

L'occhio che, armato dal sin qui detto, prenda a osservare con sguardo disincantato i progetti e i pochi edifici realizzati che sono giunti fino a noi, subirà la loro asciutta sobrietà od economicità e al contempo la pienezza di ogni immutabile parte, dalla colonna alla trabeazione, dal capitello al volume che lo accoglie, riecheggianti un vetusto esempio romano o una sua significativa variante rievocante elaborazioni succedanee, e indulgerà sui dettagli più significativi o più espressivi, dalla cornice della finestra (o dalla sua assenza) ad altro ancora. Esso viene inoltre attratto dalla spoglia semplicità dei serti murari che rende più visibile la stessa tettonica dell'edificio, anch'essa essenziale e pulita. Scopre così la sommessa complessità di questo costruito che, talvolta, è protagonista, al di là di abbreviazioni o alterazioni, di più di una rimozione, di un voluto occultamento nel corpo vivo del costruito. A essere occultato è, per esempio, l'archetipo architettonico richiamato nel caso, a suo modo blandamente problematico e tuttavia di una risoluzione immediata una volta rilevata la sua tanto filtrata fonte, della stessa casa dell'architetto, in contrada di Sant'Agnese, a Milano, non lontano da Sant'Ambrogio. Costruita nel 1812 sfruttando le preesistenze, dopo varie vicissitudini è stata acquistata dall'Università Cattolica e fortemente rimaneggiata tra 1920 e 1924, fino a cancellare del tutto la parte abitativa dell'edificio. Ragione per cui non resta che la facciata originaria, rivolta sulla strada. Insistendo nell'analisi del prospetto dell'edificio si constata che vi è «difformità della soluzione architettonica dell'ultima campata a sinistra rispetto allo sviluppo complessivo della facciata: l'ordine è

Fig. 16.  
Luigi Canonica,  
Palazzo Reale,  
Milano,  
sezione trasversale  
della Sala delle  
Colonne, [1815 ca.].  
Lugano, Biblioteca  
cantonale-Mendrisio,  
Archivio del Moderno,  
Fondo Luigi Canonica,  
1, BC 282.

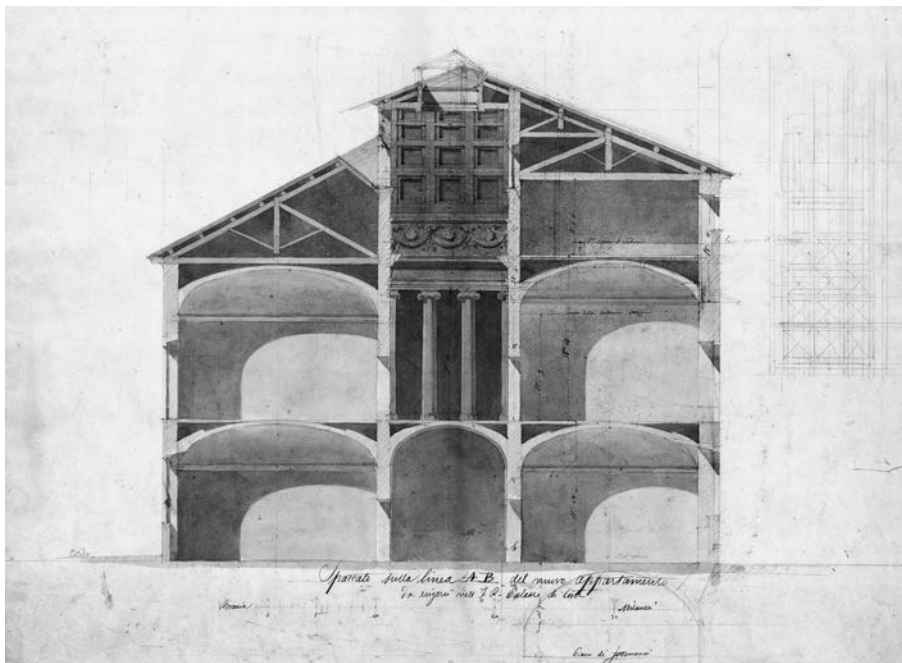


Fig. 17.  
Luigi Canonica,  
Palazzo Reale,  
Milano,  
veduta della sala  
delle Colonne.  
(foto P. Manusardi).





omesso, le cornici marcapiano perdono il loro oggetto per diventare soltanto delle fasce piatte, la balconata del piano attico si interrompe»<sup>38</sup>, a segnalare, assai probabilmente (com'è stato opportunamente ipotizzato), un'aggregazione successiva di un'ultima porzione alla casa, determinando altresì le campate dispari e la posizione asimmetrica del portale. Donde viene, al di là dell'adattamento strumentale dal timbro affatto pragmatico, un'attenzione al sito particolare e una duttilità programmata alle modificazioni che lascia intendere un'idea di architettura funzionale e che presuppone una flessibilità nei confronti dei canoni ben maggiore rispetto alle fabbriche pubbliche. Per questa facciata, a parte i pur plausibili modelli coevi, vi è poi un richiamo occulto all'invenzione scientemente trasgressiva dello stile "gigante" michelangiolesco.

Forse sta proprio in questo, un'economia "metrica" che potrei dire di evidenza cartesiana che disciplina il progettare del Canonica, il salvacondotto che lo traghetta oltre la fine dell'*Empire*. E che, pur costringendolo a dedicarsi all'attività privata dopo la sconfitta napoleonica e dunque a rinunciare a ogni possibile incarico pubblico, lo vede riprendere in mano la propria professione con successo nel tempo della Restaurazione. L'intelligenza di tale orientamento si evidenzia in considerazione del fatto che il tempo delle sperimentazioni, della ricerca e della messa a punto di uno stile, è definitivamente tramontato ancora all'avvento dell'*Empire* e così Canonica esordisce entro questo nuovo clima. In età napoleonica domina piuttosto il tempo delle proposizioni imperative: è dunque lecito argomentare – o è troppo dire – per quest'architettura del Nostro di una progettualità che si rifà a istanze non solo cartesiane ma anche kantiane? Un tratto di modernità indiscutibile plasma di sé sia questo costruito sia tutto il suo progettare anche quando interviene sull'esistente. Si hanno insomma tutti gli elementi indiziari per poter sostenere una simile ipotesi. Va infine considerato nel caso del nostro architetto nazionale e poi reale, che proprio attraverso questa istanza metrica, il cui esito sarà infine un linguaggio misurato, povero o spoglio rispetto ad altri pregressi o succedanei esempi, ma improntato a grande trasparenza ed economia e, per lo più, indubbia armonicità, può risolversi il sempre delicato confronto tra cultura francese e italiana. Così come può felicemente risolversi pure quello tra l'antico e il moderno. Si tratta di un'architettura metrica che, scaturita da un pensiero razionalista, non volgerà mai verso il divino e dunque il sublime che è proprio dei monumenti antichi (essa pertanto resterà pur sempre profana) e forse anche per questo essa è più aperta allo storicismo che, in anni successivi, volgerà in eclettismo.

Vi è però nel momento di massimo fulgore dell'*Empire*, l'asserzione piena di un rinnovato dialogo con l'antico a cui lo stesso Luigi Canonica parrebbe partecipare con significativa prudenza e allo stesso tempo con singolare slancio, non solo nel rispetto di una *koinè* ma anche di un pensare architettonico – abbiamo ipotizzato – strategicamente post-cartesiano che volge in pensiero matematico. Il che spiegherebbe pure, sottotraccia, il successo, la capacità oggi diremmo manageriale del Nostro. Si apre in tal modo un varco conoscitivo nei riguardi del lessico di Canonica attraverso cui può essere meglio compresa l'innegabile fortuna che questi godette nella Milano napoleonica, una fortuna che va anche al di là di una condotta filo-francese, aderente dunque a quella cultura egemone che nel bene e nel male rappresenta comunque, perlomeno fino alla caduta rovinosa di Napoleone, l'avan-

guardia. Si ha la possibilità di afferrare meglio il senso di questo “fare” su cui si è insistito mettendo a fuoco l’unione peculiare tra un’immagine “classica” e una sostanza di questo progettare di Luigi Canonica che propende già verso lo “storicismismo” che sovrerà di lì a breve, come effetto della Restaurazione. Tutto questo viene difatti espresso senza dar luogo, all’interno dello stesso lessico architettonico di Canonica, a stridenti contraddizioni e invece realizzando un prodotto affatto armonico, radicato com’è su paradigmi geometrico-matematici conviventi sincronicamente sia con l’antico richiamato puntualmente e sia con la sua traduzione o trasfigurazione e attualizzazione contemporanea. Una attualizzazione che pur non rinunciando alle proprie radici, richiamate attraverso reiterati ricorsi che potremmo anche dire di larvato riferimento se non a un idioma locale certo a testimonianze significative della regione, di ieri e di oggi, mostra di saper stare, a suo modo, grazie anche agli innesti di elementi o proposte inclini a quanto viene elaborato a Parigi, al passo con i tempi. Conseguentemente, esso è anche aderente all’impostazione sovranazionale dell’*Empire* nella misura in cui esprime, tramite tali ibridazioni d’Oltralpe che ne assicurano l’aggiornamento costante al nuovo “gusto”, un’architettura spoglia, pragmatica ma di limpido dettato e respiro internazionale. Una regola cara ai linguisti sembra affermare che quanto più i sostantivi sono forti, tanto più la relazione tende all’immobilità. Dunque vi è questa tendenza nell’architettura pubblica dell’età napoleonica, così dichiarativa? Essa, in effetti, se insistiamo nell’analisi dei testi a stampa che accompagnano questo costruito e, sincronicamente, nell’indagine dei progetti e dell’esito stesso d’essi, offerto dai singoli oggetti architettonici, dagli ammodernamenti d’interni, dalle miglione generali e particolari che includono anche l’intero repertorio ornativo, per non dire delle suppellettili, della biancheria, delle tende, delle stesse tavole imbandite in stile ecc., di molti contemporanei di Luigi Canonica e di quest’ultimo, dà piena conferma di un tale assunto. Dal momento che proprio di questo si tratta: un linguaggio costituito di sostantivi forti, che va esibendo una peculiare autoreferenzialità, e dunque manifesta il rispecchiamento, quanto si vuole metaforico, di una volontà o progettualità collettiva, in linea con quanto enunciato. Focalizzata però nel caso di Luigi Canonica – altro elemento distintivo o qualificante che può aver implementato la sua affermazione professionale – su criticità sintomatiche, su più e meno occulte strategie le quali, a conti fatti, confermerebbero una volta di più quanto detto. Vi è pure tutto un ventaglio di altri elementi che complicano non poco le cose (basti considerare le rimozioni cui si è fatto cenno) pur manifestando in sé una precisa ricaduta sul tempo presente, *idest* una sua plausibilità o veridicità storica che sembra sapersi appellare alla voltaireiana anima politica del presente storico. Quest’architettura finisce, allora, per contraddire un assioma platonico: la divisione del mondo cognito in due grandi categorie, lo spirito e la materia. Qui, difatti, nessuna delle due categorie pare dissiparsi a tutto vantaggio dell’altra e al tempo stesso entrambe sembrano richiamarsi l’un l’altra. In altre parole, finiscono per dare corpo a un linguaggio architettonico in cui – modernamente – la dimensione simbolica e quella materiale riescono tra loro complementari, in cui ideazione e prassi sono correlate e conseguenti e si spartiscono equamente il campo.

– 1. Mai come in questo caso, nell'interrogare la storia finiamo per interrogare il presente storico. Uno scenario complesso in cui si verificano continui mutamenti che sono, in parte, eredità del XVIII secolo. Cfr. la riabilitazione anglosassone del rifiuto dello *Style Empire* firmato da Giedion nel 1948 da parte di Middleton e Watkin o i nuovi contributi di Van Zanten, nel 1977, o ancora il bilancio storiografico relativo agli anni 1980 redatto da Mosser e Szambien, nel 1989. Vedi S. Giedion, *Mechanization Takes Command*, New York, 1948; R. Middleton, D. Watkin, *Architettura moderna*, Milano, 1977; D. Van Zanten, «Architectural composition at the Ecole des beaux-arts from Charles Percier to Charles Garnier», in *The Architecture of the École des Beaux-Arts*, New York, 1977, p. 111-324; M. Mosser et alii, «L'Architecture néo-classique en Europe: essai de bibliographie depuis 1980», *Revue de l'Art*, 1989, 83, p. 93-112.

– 2. Cfr. A. Rossi, *Étienne Louis Boullée. Saggio sull'arte*, Padova, 1967; W. Szambien, *Jean-Nicolas-Louis Durand. De l'imitation à la norme*, Paris, 1984.

– 3. Cfr. M. Mosser, «Allégorie naturelle et poétique tellurique dans les jardins pittoresques de l'Europe des Lumières et de l'Illuminisme», in D. Rabreau, H. Brunon, M. Mosser (a cura di), *Les éléments et les métamorphoses de la nature: imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris / Bordeaux 2004, p. 379-406; D. Rabreau, «Rapporter le tableau sur le terrain. Fabrique et poétique du jardin pittoresque», in D. Marchesseau et alii, *Jardin romantiques français. Du jardin des Lumières au parc romantique*, catalogo della mostra (Parigi, Musée de la Vie romantique, 8 marzo-17 luglio 2011), Paris, 2011, come pure l'intervento di M. Mosser, *Infléchissement ou continuité du "pittoresque" dans les jardins de l'Empire: survivre à la Révolution*, al convegno internazionale di studi *La cultura architettonica italiana e francese in epoca napoleonica: pratiche professionali e questioni stilistiche*, a cura di L. Tedeschi e D. Rabreau, Fondazione Monte Verità-Centro Stefano Franscini, Ascona, 5-8 ottobre 2006; M. Azzi Visentini (a cura di), *L'arte dei giardini. Scritti teorici e pratici dal XIV al XIX secolo*, Milano, 1999, vol. II.

– 4. Cfr. J.-Ph. Garric, «Les "Maisons de plaisance de Rome" vues par Percier et Fontaine à l'origine d'un art du plan et des grandes compositions au sein de l'École des Beaux-Arts», in F. Lemerle, Y. Pauwels, A. Thomine (a cura di), *Le XIX<sup>e</sup> siècle et l'architecture de la Renaissance*, atti del convegno (Tours e Blois, 30 maggio-1 giugno 2007), Paris, 2010, p. 81-93; *id.*, «Durand ou Percier? Deux approches du projet d'architecture au début du XIX<sup>e</sup> siècle», in J.-Ph. Garric et alii (a cura di), *Bibliothèques d'atelier. Edition et enseignement de l'architecture, Paris, 1785-1871*, catalogo della mostra (Parigi, Galleria Colbert, 29 aprile-9 luglio 2011), Paris, 2011, p. 9-25; J.-Ph. Garric, «La Renaissance perfectionnée. Le Cinquecento dans Palais, Maison et autres édifices modernes dessinés à Rome de Charles Percier (1764-1838) et Pierre Fontaine (1762-1853)», in L. Tedeschi (a cura di), *Ricerche di Storia dell'arte. La 'costruzione' di uno stile. Architettura tra Italia e Francia in età napoleonica*, 2011,

105, p. 25-41; *id.*, «Penser la fin du classicisme. De la Révolution à l'Empire, perspectives d'un changement d'époque», in L. Tedeschi, D. Rabreau (a cura di), *La cultura architettonica italiana e francese in epoca napoleonica*, Mendrisio / Milano, in corso di pubblicazione.

– 5. D. Rabreau, «Le "pré-écletisme" renaissant de l'architecture française. De la Révolution à la Restauration (1789-1830)», L. Tedeschi (a cura di), *Ricerche di Storia dell'arte...*, cit. 105, p. 5-24.

– 6. Cfr. N. Petiteau, *Napoléon, de la mythologie à l'histoire*, Paris, 2004.

– 7. Forse davvero la sua ultima rivincita, paragonabile in qualche modo a qualcosa di più che una vittoriosa battaglia in campo aperto contro l'intera coalizione europea che lo aveva battuto a Waterloo relegandolo a Sant'Elena, poiché ripropone in una prospettiva inedita l'intera avventura napoleonica. Sin dall'esordio della vicenda ogni testimonianza, che va a implementare il formidabile memoriale di Sant'Elena dettato da Napoleone, assume toni leggendari: «Nulla è pittorescamente terribile quanto l'aspetto di Sant'Elena vista dal mare», scrive il Santini rievocando lo sbarco dell'Imperatore sull'isola del destino che il piccolo corso, ancora studente a Brienne, aveva rilevato sull'Atlante. Cfr. L. Mascilli Migliorini, *Napoleone*, Roma, 2001, in particolare il capitolo XVI «L'isola delle nebbie», p. 432.

– 8. Vedi F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe. Livres XIX-XXIV*, Paris, 1997, voll. II (ed. consultata); Stendhal, *Vita di Napoleone*, introduzione di L. Binni, traduzione di P. Bertolucci, Milano, 1999 (ed. consultata).

– 9. Per questo, essa «non può, allora, sottrarsi in primo luogo alla condizione di trovarsi di fronte a una vita esemplare». Cfr. L. Mascilli Migliorini, *Napoleone*, cit., p. 9.

– 10. «La vita di Napoleone si muove così – con oscillazioni e ambiguità tanto inevitabili quanto laceranti – seguendo il disegno di una sovrapposizione tra compiutezza esistenziale e compiutezza storica in virtù del quale ogni gesto pubblico deve corrispondere ad un disegno dell'anima. Per rendere manifesto questo disegno essa, peraltro, non ha bisogno di parole: le è sufficiente esibire se stessa. Con una straordinaria modernità il *Leben*, la vita, costituisce già, nel caso di Napoleone e dei suoi contemporanei, la dimensione prima e prevalente del senso». E questo fa pensare immediatamente al senso di sé espresso, grossomodo in termini che possiamo dire analoghi, dall'architettura del tempo. Cfr. *Ibid.*, pp. 9-10.

– 11. Cfr. D. Rabreau, «L'impero o della perplessità. Note sugli incerti della storia stilistica, tra Parigi e Milano», in L. Tedeschi, F. Repishti (a cura di), *Luigi Canonica 1764-1844. Architettura di utilità pubblica e privata*, Mendrisio / Cinisello Balsamo, 2011, pp. 287-295; la cit. è a p. 287.

– 12. *Ibid.*, p. 287.

– 13. *Ibid.*, p. 292.

– 14. Lo attesta un intero repertorio di forme, di modelli, di proposte di ogni sorta che includono specifiche morfologie e tipologie per fabbriche pubbliche e private, altrettanti riassetti viari, su cui si ha un primo e tanto sintomatico "lessico"

storico coniato dagli stessi protagonisti di tale avvento quando ne azzardano una qualche recensione critica – una sequela di proposte e d'interventi, di nomenclature e di interpretazioni che gemmano esiti peculiari sommantosi differenti attingimenti che poi declinano in una fenomenologia rivelatrice e al contempo, offuscante, che la letteratura ha finito con l'etichettare sotto differenti terminologie, ambigue quanto attraenti – o ne elaborano un repertorio strumentale, per fini didattici: basti considerare autori come Durand o Percier e Fontaine. Cfr. W. Szambien, *Jean-Nicolas-Louis Durand*, cit.; J.-Ph. Garric, «Durand ou Percier?...», cit. Si veda anche W. Szambien, *Symétrie, Goût, Caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'Âge classique 1550-1800*, Paris, 1986; *id.*, *De la rue des Colonnes à la rue de Rivoli*, catalogo della mostra (Parigi, Mairie du 1<sup>er</sup> arrondissement e Mairie du 2<sup>e</sup> arrondissement, 1992), Paris, 1992.

– 15. Questi compie un'ascesa esemplare in coincidenza con l'epopea napoleonica, e attende così ai più diversi impegni pubblici, per dare poi concretezza a una robusta “professionalità” privata in età post-napoleonica, quella che respira a pieni polmoni il clima della Restaurazione. Cfr. L. Tedeschi, F. Repishti (a cura di), *Luigi Canonica...*, cit.

– 16. Luigi Canonica nasce a Roveredo di Capriasca, nei pressi di Lugano, nel 1764.

– 17. Il Cantone Ticino, sulla scorta di uno storico passato e non solo, contribuisce nel corso del XVIII e XIX secolo in modo significativo alla qualificazione di nuove professionalità in ambito edificatorio: la vicenda dei Gilardi in Russia, a Mosca, è, in tal senso, emblematica. Cfr. A. Pfister, P. Angelini, *Gli architetti Gilardi a Mosca. La raccolta dei disegni conservati in Ticino*, Mendrisio, 2007; N. Navone, *Costruire per gli zar. Architetti ticinesi in Russia 1700-1850*, Bellinzona, 2010.

– 18. Si veda il testo di G. Mezzanotte, «Foro Bonaparte, Milano 1800-1814», in L. Tedeschi, F. Repishti (a cura di), *Luigi Canonica...*, cit., p. 79-81.

– 19. Basti rammentare i volumi di: J.-N.-L. Durand, *Recueil et parallèle des édifices anciens et modernes remarquables par leur beauté, leur grandeur...*, Paris, an IX (1800); *id.*, *Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique*, Paris, 1809; C. Percier, P.-F.-L. Fontaine, *Palais de Rome. Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome...*, Paris, 1798; *id.*, *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et ses environs*, Paris, 1809.

– 20. Si veda il saggio di D. Rabreau, «Le “pré-écletisme” renaissant de l'architecture française...», cit.

– 21. In buona parte declinato in ristrutturazioni ad hoc di edifici pubblici e privati, in altra in dimore che si dividono tra palazzi di città e ville di campagna per ricchi committenti oltre che in architetture di pubblico servizio, nonché in tutta una galassia d'altro che compete al suo ufficio. Cfr. L. Tedeschi, F. Repishti (a cura di), *Luigi Canonica...*, cit.

– 22. La casa milanese dell'ormai affermato architetto Luigi Canonica, testimonianza in modo palmare quanto si va argomentando. Cfr. P. Cantore, «Casa Canonica, contrada di

Sant'Agnese 2772, Milano [post 1812]», in L. Tedeschi, F. Repishti (a cura di), *Luigi Canonica...*, cit., p. 176-178.

– 23. J. Locke, *Saggio sull'intelligenza umana*, traduzione italiana di C. Pellizzi, Bari, 1988 (ed. consultata).

– 24. Nella misura in cui si fa riaffiorare o si va riportando in primo piano quanto fino a ieri era trascurato ma di cui resta traccia documentaria. Non senza fatica e ambiguità, dal momento che i paradigmi critici, i paradigmi interpretativi per esempio dell'antico adottati in questo frangente storico – adottati dagli stessi protagonisti della stagione napoleonica – sono molto spesso incerti, giacché in buona parte sperimentali. Perciò non di rado viziati da inevitabili insufficienze.

– 25. Descartes dunque sopravanzerebbe Bacon, ipotesi che richiama altre proposte di interpretazione critica quali, per esempio, quella di G. Mezzanotte, *Le voci di San Pietroburgo. L'architettura del saper fare neoclassico per gli zar*, Milano, 2004, in particolare il capitolo “Api, formiche e ragni. Empirismo e razionalismo da Bacon a Quarenghi. Per una interpretazione abduttiva dell'architettura neoclassica”, p. 137-158.

– 26. Un emblematico percorso è tracciato da questo autore che recita un ruolo fondamentale e duraturo proprio per il tramite delle sue scritture: dai *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* del 1755 agli altri suoi scritti eruditi e al tempo stesso innovativi, dagli *Avvertimenti sul modo di osservare le opere d'arte* a quant'altro, fino a comprendere le *Osservazioni sull'architettura degli antichi* del 1762, per approdare infine, nel 1763 (ma il frontespizio data 1764), alla pubblicazione della *Geschichte der Kunst des Alterthums*. La citazione è tratta dall'edizione italiana de *Il bello nell'arte. La natura, gli antichi, la modernità*, a cura di C. Franzoni, Torino, 2008, p. 165-166.

– 27. Quale *metamorphosis*? Il dubbio che le cose non stiano proprio così e tuttavia che vi sia, in tutto ciò, qualche grano di verità, sovvienne allorquando si ha modo di constatare quanto queste nuove architetture vadano assumendo, anche attraverso variazioni testuali minime, altri valori e quale partecipazione attiva esse finiscano per assumere nella vita sociale del momento, trovando poi pieno riscontro in una sequela di edifici e di interventi urbani, prodromi della scena di città, di quel paesaggio urbano su cui oggi tanto si insiste. Al di là di una disponibilità che cela ben altro: il crescente dispotismo, queste architetture debbono dunque implicare un'istanza sociopolitica affatto particolare e a suo modo straordinaria. Riescono a tramitare, difatti, a dispetto dei nuovi legislatori e di ogni censura, quelle inferenze moderniste da cui scaturirà, infine, l'ultima sfida dell'architettura moderna contro la quale si è alzato il Post Modern. Cfr. A. Janik, S. Toulmin, *La grande Vienna*, Milano, 1984.

– 28. G. Mezzanotte, «Foro Bonaparte, Milano 1800-1814», cit., p. 79.

– 29. Dapprincipio a firma dell'Antolini, poi attribuito invece al Canonica o per meglio dire alla «commissione Canonica, Giussani e Bonfanti» allorquando, un anno dopo l'avvento del Melzi, i tre presentano una nuova proposta per il Foro cittadino. *Ibid.*, p. 79-81.

– 30. Stando all'asciutta ma puntuale ricognizione di Mezzanotte in merito al Foro si coglie come: «Gli isolati edilizi furono sostituiti da alberi e prati che si dilatarono in ariosi spazi prospettici [...]. Il quadrato Campo di Marte risultò raddoppiato, coprendo quaranta ettari di terreno» su cui si «affacciavano, e ne segnavano gli assi, l'Arco Trionfale con la sterminata prospettiva della strada da Parigi, l'Arena con il Pulvinare aperto su due fronti, e infine la parete della "Ghirlanda" sforzesca, lunga 300 metri, imponente fondale sul quale si rilevava il portale allineato con l'arco e con la strada del Sempione, disegnato da Gerolamo Rossi nel 1808 conformemente a quello immaginato nel 1803 da Canonica per la fronte verso la città». Evitando di dire dei vari passaggi progettuali e della definitiva allogazione al Nostro che mise da parte l'Antolini, converrà riportare l'icastico commento di Mezzanotte, nei suoi snodi essenziali: «La risposta di Canonica [...], – egli scrive – fu speculare, opposta a quella di Antolini. [...] All'ideologia pietrificata Canonica oppose – con pari rigore intellettuale e legittimazione morale – le modalità del pensiero produttivo che gli era proprio, non riprese schemi ideali o ripeté esperienze già provate, ma adottò il patrimonio delle sue conoscenze e della sua sensibilità al variare delle circostanze e delle condizioni». *Ibid.*, p. 80-81.

– 31. Inoltre, si può verificare in quali termini: «Questo complesso milanese rispose in modo coerente e flessibile [...] ai tanti e variati eventi che nel corso del decennio andavano modificando la vita della città». Visto che «Non introdusse

episodi dominanti e monumentali, esaltò piuttosto l'insieme paesistico uniformato da spazi aperti e fughe di strade certo scenografiche, ma motivate da abitudini e bisogni di pratico uso». A ciò va poi aggiunto che nel far questo Canonica ebbe a richiamarsi agli esempi settecenteschi francesi e guardando contemporaneamente a Parigi e a Londra, fece convivere l'attualità o modernità con esempi antichi. *Ibid.*, p. 81.

– 32. Nell'ideare e allestire quella sua singolare e a suo modo unica, funzionale e bella, Arena (1803-1827), egli attua una commistione di elementi antichi e moderni entro un'ellisse. L'esautiva analisi testuale ora svolta da Mezzanotte consente tuttavia di rinviarvi senz'altro dire. Cfr. G. Mezzanotte, «Arena, Milano 1803-1827», in L. Tedeschi, F. Repishti (a cura di), *Luigi Canonica...*, cit., p. 84-90.

– 33. Cfr. F. Repishti, «Il Parco Reale di Monza», in L. Tedeschi, F. Repishti (a cura di), *Luigi Canonica...*, cit., p. 119-129.

– 34. *Ibid.*, p. 127.

– 35. *Ibid.*, p. 126.

– 36. Su questa Porta, si veda la scheda di S. Bosi, «Porta Marengo, Milano 1801-1802», in L. Tedeschi, F. Repishti (a cura di), *Luigi Canonica...*, cit., p. 90-92.

– 37. Cfr. B. Boifava, «Teatro Grande, Brescia 1808-1810», in L. Tedeschi, F. Repishti (a cura di), *Luigi Canonica...*, cit., p. 208-210.

– 38. P. Cantore, «Casa Canonica, contrada di Sant'Agnese 2772, Milano [post 1812]», cit., p. 176-178.