

«LES CONSEILS DE PIRANESI NE LEUR ÉTAIENT POINT INUTILES».
GIUSEPPE BARBERI ARCHITETTO PER JACQUES-LAURE LE TONNELIER DE BRETEUIL NEL CANTIERE DI VILLA MALTA, A ROMA (1769-77)

DOI: 10.17401/lexicon.s.5-pace

Sergio Pace

Professore ordinario, Politecnico di Torino

sergio.pace@polito.it

Abstract

«Les conseils de Piranesi ne leur étaient point inutiles». Architect Giuseppe Barberi and Jacques-Laure Le Tonnelier de Breteuil at Villa Malta, in Rome (1769-77)

Since 1771, Roman architect Giuseppe Barberi (1746-1809) was working for Jacques-Laure Le Tonnelier de Breteuil (1723-1785), chevalier-hospitalier and commandeur but, above all, ambassador of the Order of Knights of the Hospital of Saint John of Jerusalem in Rome. Two years later, the bailiff rented a villa on the Pincio, known as Villa Malta from that moment on: here, with the help of Etienne de La Vallée-Poussin, Barberi started a project of redecoration dans un style pittoresque, therefore presumably arranged as a fake ruin, destined to be quite successful. Giambattista Piranesi, an artist already well-known also through his relations with the French diplomatic elite in Rome, was presumably no stranger to this realisation and gave some suggestions.

If the few sources do not permit in-depth insight into this work, other elements further describe the relationship between Barberi and Breteuil. For example, among the many drawings produced by the Roman architect and often surviving his turbulent personal vicissitudes between Rome and Paris, many sketches illustrated to one or more *deser*, luxurious centrepieces usually executed by priceless goldsmiths such as the Valadier are preserved. Some of these explicitly referred to one or more designs for Breteuil. A comparison between these drawings and the two realised masterpieces, still preserved in St. Petersburg and Madrid, could support the hypothesis of the architect's involvement in the overall design of such precious objects, kind of miniaturised architectural worlds, in years when taste was radically changing.

Keywords

Giuseppe Barberi, Le Tonnelier de Breteuil, Villa Malta, *Deser*, Piranesiens Français, Antiquaria

Era il 25 settembre 1800 o, meglio, il 3 vendemmiaio dell'anno IX. L'architetto romano Giuseppe Barberi (1746-1809) aveva ormai cinquantquattro anni [fig. 1]. Poco meno di un anno era passato da quando, avendo partecipato forse contro voglia alle vicende della Repubblica Romana, era stato costretto alla fuga da Civitavecchia verso la Francia. Dopo una breve tappa in Corsica e a Marsiglia, aveva raggiunto Parigi. Compagni di viaggio suoi e dei suoi figli erano stati esuli più o meno illustri, tra cui Giuseppe Ceracchi e soprattutto i fratelli Pietro e Francesco Piranesi, figli di Giambattista¹.

Fu proprio in quel 25 settembre 1800 che l'ormai rinominato *Joseph* Barberi scrisse un'accorata lettera al *citoyen* Napoleone Bonaparte, Primo Console. Si tratta di un documento straordinario per molti versi: avendo perduto ogni diritto di proprietà, l'architetto vi redigeva una sorta di sintetico inventario *ante mortem* dei suoi beni più preziosi – tra questi, i leggendari *quarante-sept volumes de dessins estimés trois mille*, che ne avrebbero determinato la fortuna critica – abbandonati a Roma prima di fuggire, ma soprattutto vi dava qualche informazione importante sulla propria vita passata e presente.

Tra gli altri, due dati in particolare paiono rilevanti. Nel far cenno alla propria fortuna professionale, in terza persona l'architetto di sé scriveva: «Il a été employé par le Cardinal de Bernis et par le bailli de Breteuil», aggiungendo orgoglioso che, in tal maniera, «il a fait renaître le goût antique de Rome»; poco dopo, nel descrivere la propria condizione di esule a Parigi, affermava di lavorare «dans la calcographie Piranesi [...] où il va peindre 20 vue général de Rome dans la maison de

campagne du citoyen Hotfort». In effetti, in calce alla lettera è aggiunto l'indirizzo del mittente: *rue l'Université*, n° 296, dove appunto risiedeva la calcografia dei fratelli Piranesi².

L'esule malinconico, nella città sconosciuta, non aveva lesinato in nomi illustri. François-Joachim de Pierre, cardinale de Bernis (1715-1794), *chargé d'affaires* del re di Francia a Roma tra il 1769 e il 1791, e Jacques-Laure Le Tonnelier de Breteuil (1723-1785), *chevalier-hospitalier* e *commandeur* ma soprattutto ambasciatore dell'ordine di San Giovanni di Gerusalemme a Roma dal 1758 al termine dei suoi giorni [fig. 2], erano stati animatori infaticabili della vita politica e artistica nella capitale pontificia di secondo Settecento, peraltro tra coloro che maggiormente avevano favorito la carriera e la fama, presto internazionale, dello stesso Giambattista Piranesi (1720-1778). Aver conosciuto e frequentato due notabili di primo piano, oltre che di nascita francese, e un incisore amatissimo dai francesi gli doveva esser parsa senz'altro un'ottima credenziale.

Non è questa, del resto, l'unica traccia che, nella capitale francese a cavallo tra i due secoli, riconduca e intrecci i nomi di Barberi, Breteuil e Piranesi. Nel 1799, cioè pochi mesi prima dell'arrivo in città degli esuli romani, Jacques-Guillaume Le-grand scrisse quella *Notice historique sur la vie et sur les ouvrages de J.-B. Piranesi* che, immaginata quale introduzione alla riedizione francese delle opere, rimase manoscritta a lungo, per essere riscoperta da Henri Focillon nel 1918³. In queste pagine, tra l'altro, l'autore descriveva la decorazione *en ruine pittoresque*, realizzata nel convento di Trinità dei Monti per p. Thomas Le Seur, celebre matematico, da Charles-Louis Clérisseau – pe-

raltro, suocero di Legrand – alla metà degli anni Sessanta. A commento finale, Legrand aggiunse un passo importante:

Cette fantaisie d'artiste eut du succès ; le Bailli de Breteuil seigneur français ambassadeur de Malthe à Rome voulut aussi faire décorer sa maison dans un style pittoresque et y employa quelques années après les talens des peintres Lavallée-Poussin, et Robert si connu en France par la grâce de ses compositions, la fécondité de son imagination et son étonnante rapidité d'exécution. L'architecte romain Barberi actuellement à Paris dirigeait les travaux, les conseils de Piranesi ne leur étaient point inutiles, et il résultait du concours de ces artistes un lieu des plus agréables que les étrangers s'efforçaient de visiter, et qui retinrent le nom de Jardin de Malthe⁴.

Tutto qua: è molto, ma purtroppo non è abbastanza. Le poche righe successive, tuttavia, possono aiutare a comprendere meglio. Infatti, Legrand aggiungeva come il successo dell'impresa nella villa di Breteuil fosse stato tale da indurre immediatamente imitazioni: in particolare, la marchesa Margherita Sparapani Gentili Boccapaduli, donna di brillante curiosità e intelligenza, «fit également décorer dans ce genre ses maisons de ville et de campagne», vale a dire Palazzo Gentili, lungo via in Arcione, e la villa suburbana, non distante da Santa Maria Maggiore. Piranesi avrebbe dovuto incidere tale meraviglia, se non fosse stato occupato in mille altre imprese. Legrand, scrivendo molti anni dopo gli eventi, era stato corretto benché impreciso – come ha notato Mario Bevilaqua. Molti

dubbi, in effetti, sorgono sulla datazione dei lavori a Villa Malta [fig. 3]: innanzitutto, Hubert Robert, a Roma dal 1754, aveva fatto definitivo ritorno a Parigi nel 1765 e difficilmente avrebbe potuto partecipare a quest'ideazione, laddove una traccia dei suoi ultimi mesi romani è nel disegno che ritrae il salotto di Breteuil, ricco di opere d'arte, nel palazzo di via Condotti⁵ [fig. 4]. D'altro canto, la villa al Pincio era sorta a fine Quattrocento, là dov'erano gli *horti luculliani*, poi entrata nei possedimenti dei Padri Minimi di Trinità dei Monti che, dagli inizi del Seicento, l'avevano ingrandita e ne avevano tratto reddito, concedendola in locazione a notabili vari della corte pontificia: così, fino a Breteuil, che aveva preso in affitto la villa solo nel 1773, facendola conoscere come Villa Malta. Pertanto, semmai un rapporto diretto tra i lavori Breteuil e Gentili Boccapaduli ci sia stato, come ha raccontato Legrand, è assai probabile che debba essere inteso in ordine di tempo rovesciato. L'intervento rovinista di Clérisseau a Trinità dei Monti, databile al 1765-66, probabilmente mosse l'inesauribile curiosità della marchesa e, quindi, di Piranesi negli anni immediatamente seguenti. Solo qualche tempo dopo Breteuil, entrando in possesso di Villa Malta, ne avviò l'allestimento *dans un style pittoresque*, dunque presumibilmente rovinista, affidandosi a un *tandem* che si vedrà già consolidato altrove: Etienne de La Vallée-Poussin e, appunto, Giuseppe Barberi. Nonostante l'evidenza delle fonti scritte, rimangono ignoti i disegni relativi all'incarico⁶. Che non sia sopravvissuto nulla dell'allestimento della villa e forse del giardino, in effetti, è un dato



Fig. 1. Giusep. Barberi Rom. Arch. e Pit. Prospet, ritratto di Marcello Bacciarelli Cavali, 1787, olio su tela, 68 x 52 cm. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 0473.

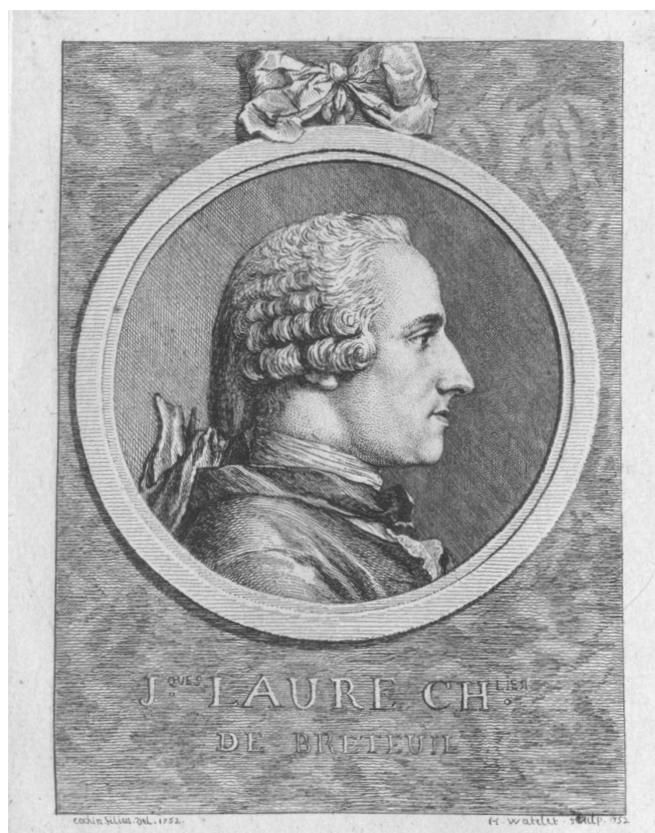


Fig. 2. Jacques-Laure Le Tonnelier de Breteuil, incisione di Claude Henri Watelet su disegno di Charles-Nicolas Cochin, Paris? 1752. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, inv. number, PORT 00065940 01 POR MAG.

che desta qualche stupore: l'ampia vita mondana aveva sempre permesso ai bali d'aver relazioni con personaggi d'ogni rango, tra cui viaggiatori o artisti che avrebbero potuto testimoniare qualche forma di meraviglia. Invece, nulla: forse il salotto di via Condotti rimaneva il cuore della vita pubblica del bali, laddove la villa era soltanto il suo *locus amoenus*, in effetti poco distante ma totalmente diverso per panorama, luce e aria. Così, in assenza di fonti dirette, occorre accontentarsi delle belle vedute dipinte dagli artisti che la conobbero nel corso del XIX secolo⁷.

Almeno per il momento, inoltre, c'è poco da contare sulle tracce documentarie lasciate dai due autori/executori del disegno. Nulla che possa essere riferito alla villa pare emergere dai lasciti di Etienne de La Vallée-Poussin (1735-1802), residente a Roma dal 1757 al 1777. È tuttavia da sottolineare come stretti furono sempre i suoi contatti proprio con Margherita Gentili Boccapaduli, cui era stato forse introdotto dal comune amico Alessandro Verri. Documentazione d'archivio di recente emersa rivela peraltro lavori di decorazione diretti dall'artista in Palazzo Gentili proprio nel 1765-69: il pittore potrebbe aver replicato sul Pincio idee già messe in atto per la marchesa solo pochi anni prima e forse è possibile farsene una vaga idea anche attraverso alcuni bellissimi disegni che l'artista ha lasciato, raccolti da Alexandre Lenoir⁸. D'altra parte, in quegli stessi anni, l'appartamento di via in Arcione, grazie a un'attività pressoché frenetica di aggiornamento *à la page*, stava diventando un riferimento la cui fama valicava i confini della città pontificia: alcuni particolari di stile "etrusco", ad esempio, acquistarono notorietà europea indiscussa. Dietro a tutto ciò, probabilmente, si poteva intravedere ancora Piranesi, infaticabile innovatore del gusto anche nella decorazione d'interni; tuttavia, Breteuil non dovette essere estraneo a questo clima di rinnovamento, non essendo estraneo né alle grazie della marchesa, né al fervore creativo dell'incisore veneto⁹.

Nella sua impressionante collezione d'arte, Breteuil possedeva almeno due Piranesi importanti, come si desume dal catalogo della vendita all'asta del 16 gennaio 1786¹⁰. Da un lato, erano le *Osservazioni sopra la lettre di M. Mariette aux auteurs de la Gazette littéraire de l'Europe*, pubblicate assieme al *Parere su l'architettura*

nel 1765; dall'altro, si trovavano le *Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizj*, di quattro anni successive. Erano queste le ultime opere dell'artista, estreme forse non soltanto in termini cronologici: assieme alla strabiliante raccolta dei *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne, ed ornamenti antichi*, di poco successiva, costituirono una sorta di testamento quasi tragico nella consapevolezza dell'inizio di un'età nuova ancora soltanto intuita, dove antico e moderno si componevano attraverso cortocircuiti figurativi nemmeno immaginabili.

Breteuil conosceva bene l'opera di Piranesi e l'apprezzava molto, anche se nel 1765 parve intravedere persino nei lavori di Santa Maria del Priorato una sorta d'imbarbarimento inatteso – come si rileva dal carteggio conservato presso gli archivi maltesi a Roma. Tale giudizio severo non impedì, negli anni successivi, ulteriori assai proficue collaborazioni: la principale, probabilmente, rimase l'allestimento della sala in stile egizio nel Caffè degli Inglesi, aperto al piano terreno dello stabile in Piazza di Spagna, all'angolo con via delle Carrozze, già da tempo di proprietà dell'Ordine. Non se ne ha assoluta certezza, ma talune giustificazioni di pagamenti nel biennio 1767-68 lasciano pensare che, dietro all'iniziativa, possa vedersi proprio Breteuil¹¹. In ogni caso, si trattò di un allestimento d'interni epocale, consegnato alla fama internazionale soprattutto grazie alla pubblicazione delle due tavole piranesiane apparse tra le *Diverse maniere di adornare i cammini*, nel 1769 [fig. 5].

Dal canto suo, alla fine degli anni Sessanta anche Giuseppe Barberi cominciava a farsi spazio nell'affollato *milieu* di architetti, artisti e decoratori, attivi a Roma per una committenza internazionale spesso assai colta, ricca e, pertanto, esigente e talvolta persino viziata. Non è chiaro quando e come, avendo probabilmente intuito le potenzialità che il proprio talento nel disegno gli concedeva, fosse entrato in contatto con chi era destinato a diventare il principale committente dei suoi lavori d'esordio. Un dato, tuttavia, è certo: la corrispondenza restituisce la presenza di Barberi al servizio di Breteuil dal 1771, anno in cui sostituì il defunto collega Giuseppe Ferroni nella carica di architetto direttore dei lavori in tutti gli stabilimenti maltesi a Roma, vale a dire il palazzo di via Condotti,



Fig. 3. Domenico Quaglio *il giovane*, Villa Malta, 1830, olio su tela, 62,2 x 82,0 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München, inv. WAF 784.



Fig. 4. Hubert Robert, *Le salon du bailli de Breteuil à Rome*, 1765, Parigi, Musée du Louvre, inv. RF 28.983.

innanzitutto, ma anche altri edifici in città quali ad esempio il Teatro Alibert o delle Dame, in via Margutta, di proprietà dell'Ordine dal 1725. Era, quella di Barberi, un'attività presumibilmente intensa di disegno e direzione lavori, soprattutto tenuto conto delle abitudini del proprio committente: ricerche più approfondite sui suoi molti disegni per il teatro – in termini sia di architettura sia di scenografia – potrebbero ad esempio far nuova luce sul suddetto Alibert, sede di gran prestigio per la rappresentazione di opere liriche di fama.

In effetti, sul tema dei numerosissimi disegni barberiani occorre un inciso. Sono trascorsi oltre sessant'anni da quando Andrea Busiri Vici pubblicò la prima biografia sommaria dell'architetto romano¹² e poco meno da quando Rudolf Berliner pubblicò il primo studio integrale sull'opera grafica dall'architetto¹³. Grazie a tali studi pionieristici, chiunque nel tempo si sia accostato a questo curioso personaggio è stato consapevole dell'esistenza di un patrimonio grafico assolutamente eccezionale, composto soprattutto da schizzi a penna e acquerello. Quando ai 1292 fogli conservati al Cooper Hewitt di New York si aggiungano quelli sparsi o rilegati in album conservati tra Roma, Montréal, e ancora New York e Chicago, si ottiene una cifra che forse non si discosta troppo da quell'*estimés trois mille* di cui l'architetto disse d'esser stato depredata a Roma, durante le razzie

post-repubblicane. L'esistenza di questi disegni è nota: peraltro, moltissimi sono ormai anche digitalizzati. Forse proprio la mole sgomenta, fatto sta che pochi si sono assunti l'onere di sistematizzare questo patrimonio immenso, quantitativamente e (sia pur a tratti) anche qualitativamente¹⁴. Il risultato è che spesso si è stati portati a citare sempre gli stessi fogli, in particolare quelli pubblicati da Berliner, senza quasi guardarne altri. È quanto pare accadere anche in una vicenda che coinvolge proprio Breteuil, protagonista d'una delle committenze d'arte più celebrate del secondo Settecento romano; i due *deser* – colossali centritavola costituiti da un ripiano su cui poggiavano molti oggetti sia funzionali (oliere, saliere) sia decorativi – della cui realizzazione in marmi e pietre dure il bali incaricò la bottega dei Valadier.

Il primo, consegnato intorno al 1770, era stato ammirato nell'appartamento di via Condotti, durante una cena, il 17 febbraio 1774. Jean-Honoré Fragonard, pittore celeberrimo, era venuto a trovare il bali, peraltro suo acquirente, accompagnato dall'amico Bergeret de Grancourt che, di tutto il viaggio in Italia, tenne un diario. Ecco dunque splendere sulla tavola

une espèce de Dormant qui reste sur la table, composé et représentant les plus beaux monuments de Rome, comme les belles pyramides en

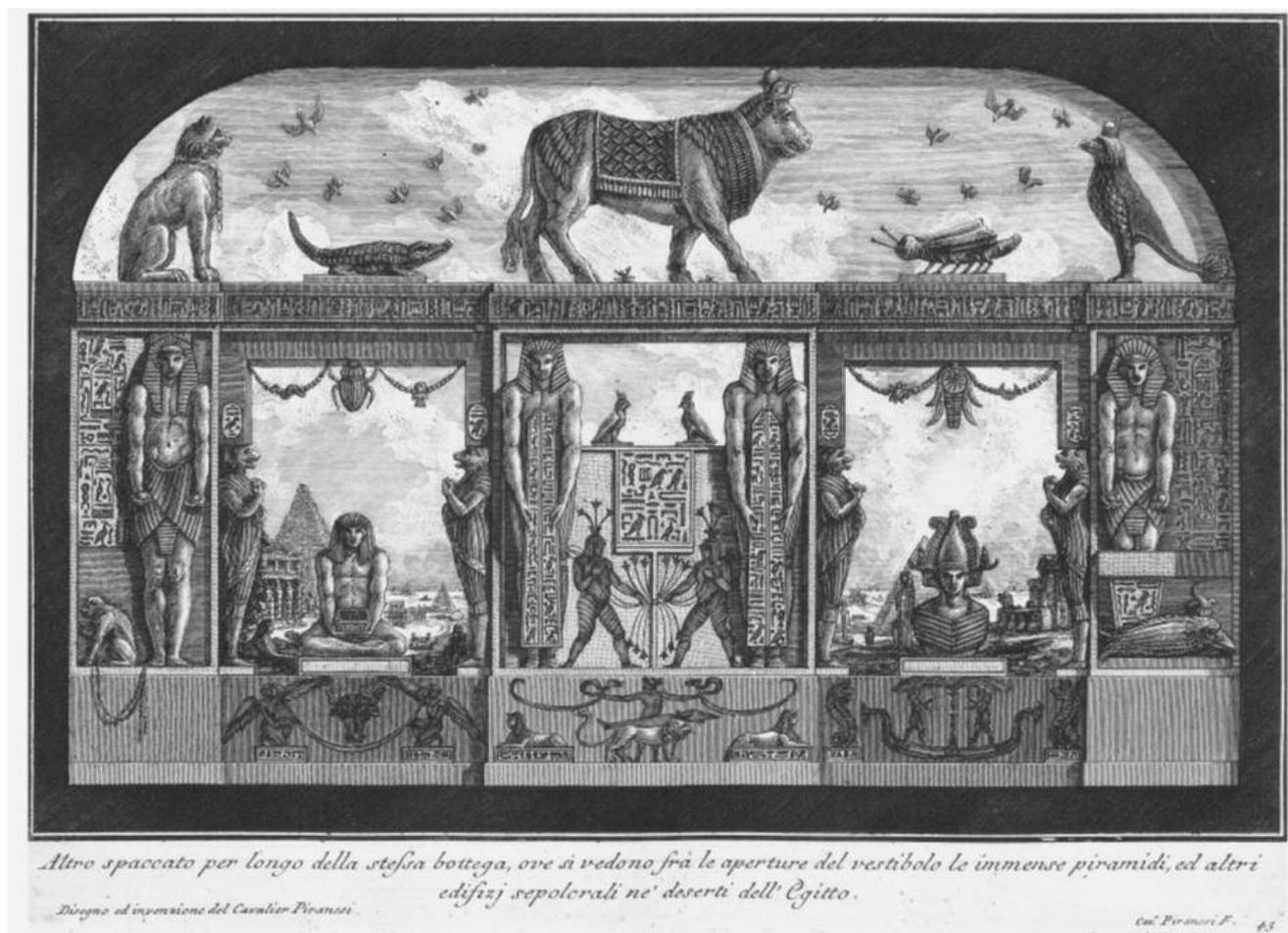


Fig. 5. Giambattista Piranesi, *Diverse Maniere di adornare i cammini ... MDCCLXIX* nella stamperia di Generoso Salomoni in italiano, inglese e francese, *tav. 46*: "Altre spaccato per lungo della stessa bottega, ove si vedono fra le aperture del vestibolo le immense piramidi, ed altri edifizj sepolcrali ne' deserti dell'Egitto", New York, Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum, inv. 1967-85-24-52.

beau porphire, aux quatre coins, des fragments de colonnes et entablemens, mais en belle agathe, ou pierre de lapis et autres des plus précieuses; les porte-huilliers sont de beau porphire, les salières de lapis et jusqu'aux manches des couteaux, pour servir une table de quarante personnes. Les temps et beaucoup d'intelligence rendent ce service d'un prix inestimable et bien agréable pour des amateurs¹⁵.

Passarono tre anni appena e, nel 1777, poco prima di partire definitivamente alla volta di Parigi quale nuovo ambasciatore dell'Ordine presso Luigi XVI, Breteuil vendette il preziosissimo *deser* a Caterina II di Russia che, entusiasta, pagò un prezzo pare strabiliante e definì l'insieme «la più bella decorazione del mondo», facendoselo recapitare a San Pietroburgo, dove infatti ancora oggi è conservato¹⁶ [fig. 6]. Un anno dopo, però, il balì acquistò ancora dalla bottega Valadier un secondo *deser*, ancora più ricco e complesso, che finì per accompagnarlo fino alla morte, nel 1785 [fig. 7].

Disegnare e realizzare un'opera di tale ingegno e complessità esecutiva non poteva esser stato un impegno di pochi mesi: è probabile, dunque, che fosse in parte già in corso di disegno e realizzazione il secondo *deser* quando fu venduto il primo. In ogni caso, alla morte del balì, in seguito alla suddetta vendita all'asta del 1786, il capolavoro fu acquisito dal Principe delle Asturie, finendo prima ad Aranjuez e poi a Madrid, dove ancora si trova¹⁷. Non si tratta di opere ignote, dunque, tant'è che, in almeno due occasioni recenti, i due *deser* sono stati ricomposti ed esposti in tutto il loro splendore: quello di San Pietroburgo a Villa Borghese¹⁸, quello di Madrid alla Frick Collection¹⁹.

Che i due *deser* siano capolavori prodotti in una delle botteghe di orafi più autorevoli d'Europa al tempo, quella dei Valadier, è cosa del tutto certa: Luigi, ormai anziano, e il giovane precocissimo Giuseppe realizzarono per il medesimo committente, Breteuil, due opere chiave nella storia delle arti decorative. Più discusso, invece, è il ruolo che in questa partita potrebbe aver giocato Giuseppe Barberi, cioè colui che non soltanto, almeno fino alla partenza per Parigi, rimane l'architetto di casa Breteuil, ma era anche accreditato come maestro di disegno di Giuseppe Valadier.

Un disegno tra quelli pubblicati da Berliner, in particolare, costituisce una traccia difficilmente trascurabile. Come chiara-

mente riporta una noticina autografa, si tratta del «Deser Esseguito in pietre dure, l'Anno 1769 per Sua E.za il Sig. Ambasciatore di Malta»²⁰. Non molto dissimile è un secondo foglio dove la noticina è più laconica, ancorché chiarissima: «Pianta per il deser del Ambasciatore di Malta»²¹ [figg. 8-9].

Si direbbe un'attestazione di autorialità conclamata, eppure sono stati sollevati dubbi autorevoli. Alvar González-Palacios ha ritenuto che, per questi fogli, non di un progetto si tratti, bensì di un ricordo, perciò stesso impreciso, peraltro appartenente a un fondo, quello del Cooper Hewitt, dove sicuramente si mescolano disegni di Barberi con quelli di Giuseppe Valadier. Tale ipotesi è stata ripresa con assoluta certezza anche da Anna Coliva e Roberto Valeriani, anche in questo caso senza addurre prove specifiche²². La paternità di entrambi i *deser* sarebbe dei Valadier, e dei Valadier soltanto, secondo un principio di autorevolezza che pare scivolar verso un principio d'autorità. Ciononostante, il tema merita d'essere approfondito.

L'ipotesi dei disegni *souvenir*, innanzi tutto, pare una *lectio difficilior*, poiché non è chiaro come possano essere andate le cose, *wie es eigentlich gewesen*. Quando e perché Barberi avrebbe dovuto, a distanza di tempo, disegnare a memoria un dettaglio d'un oggetto che evidentemente non aveva più sott'occhi? Cosa potrebbe aver spinto a farlo, e a farlo pure male, non ricordando come l'oggetto nella realtà fosse? Sostenere poi tale tesi solo in virtù della scarsa qualità grafica dei disegni barberiani, *tout court*, nemmeno pare argomento del tutto convincente. L'ipotesi, tuttavia, potrebbe ancora avere un senso – Barberi disegnava di tutto, tutto il giorno, tutti i giorni: avrà



Fig. 6. Luigi Valadier, Deser per Jacques-Laure Le Tonnelier de Breteuil, 1769 circa, bronzo dorato, smalto, marmi colorati, ambra, lapislazzuli, ametista, granati, avorio e agata. San Pietroburgo, Museo statale dell'Ermitage.



Fig. 7. Luigi Valadier, Deser per Jacques-Laure Le Tonnelier de Breteuil, 1778 circa, bronzo dorato, smalto, marmi colorati, ambra, lapislazzuli, ametista, granati, avorio e agata. Madrid: Patrimonio Nacional, Palacio Real, Madrid e Museo Arqueológico Nacional.

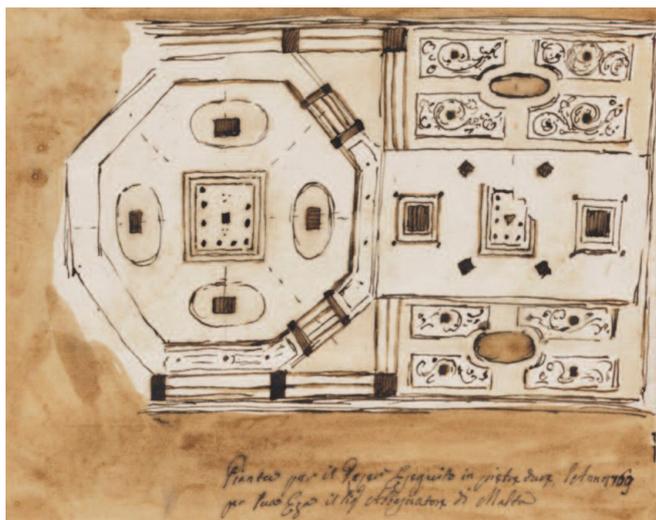


Fig. 8. Giuseppe Barberi, "Pianta per il Deser eseguito in pietre dure, l'Anno 1769 per sua E.za il Sig. Ambasciatore di Malta", penna e inchiostro marrone con pennello e acquerelli, su carta vergata bianco sporco, 19.9 x 22.7 cm. New York, Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum, inv. 1938-88-2418.

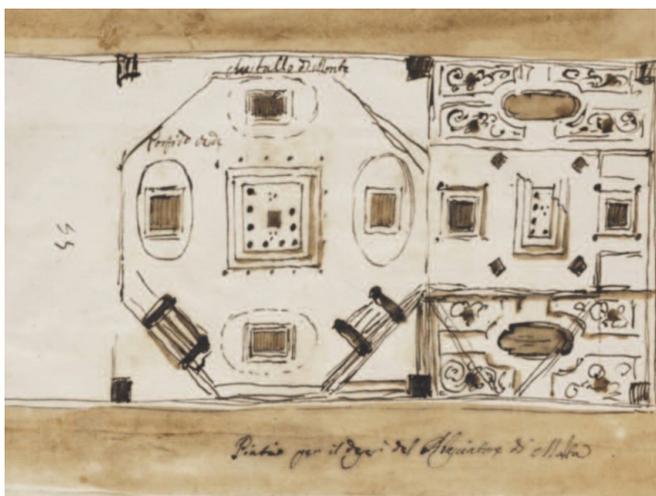


Fig. 9. Giuseppe Barberi, "Pianta per il Deser del Ambasciatore di Malta", penna e inchiostro marrone con pennello e acquerelli, su carta vergata bianco sporco, 19.1 x 24.2 cm. New York, Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum, inv. 1938-88-2417.

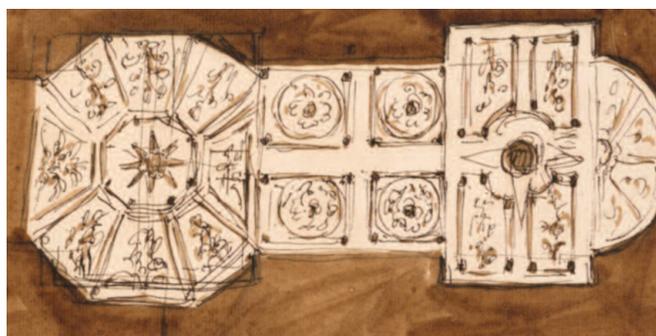


Fig. 10. Giuseppe Barberi, Dormant di un deser [?], penna e inchiostro marrone con pennello e acquerelli, su carta vergata bianco sporco, 10.4 x 20.9 cm. New York, Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum, inv. 1938-88-1479.

disegnato pure quel che, a un istante, gli era tornato alla mente per caso – se non ci fosse un altro elemento da tener presente. Quei due fogli non sono affatto gli unici, nella sterminata produzione grafica dell'architetto, a poter essere riferiti a un oggetto di tal fatta.

Almeno un altro dei disegni newyorchesi fa riferimento esplicito a un *deser* di sicuro interesse in quest'ambito²³ [fig. 10]. Qui non ci sono notizie, purtroppo, ma un vago suggerimento di committenza maltese potrebbe venire da quella stella a otto punte, sistemata con evidenza al centro di quella che deve essere la parte centrale dell'oggetto: un motivo decorativo che peraltro ricorre anche altrove, ad esempio in un disegno presumibilmente riferito a un pannello da muro²⁴. Altri fogli della medesima collezione, inoltre, senz'altro raffigurano *deser*, con dovizia di dettagli, anche relativi ai materiali con cui se ne prevedeva la realizzazione²⁵. Alcuni schizzi paiono riferibili a una medesima composizione, con varianti sincroniche dei medesimi elementi; altri, invece, parrebbero solo suggestioni per qualcuna delle molte parti di cui un *deser* prezioso poteva essere composto: forse persino alcuni dei disegni genericamente indicati come studi per templi o fontane potrebbero essere interpretati come templi e fontane, certo, ma in miniatura, gioielli preziosi in argento, marmi e pietre dure²⁶.

Si tratta ancora di *souvenir*? Giuseppe Barberi era ossessionato dai *deser* visti magari nella bottega dei Valadier? Può darsi, ma non si può escludere che invece queste fossero idee, sperimentazioni, febbrili variazioni su un tema – il *deser* – che evidentemente stava molto a cuore a colui che fu il principale, anche se non l'unico committente di Barberi all'inizio degli anni Settanta. Non si tratta di sottrarre nulla al genio dei Valadier, bensì di provare a comprendere meglio come la produzione grafica di Barberi, solo fortuitamente conservata, possa essere la traccia di un lavoro d'ideazione continuo nonché, probabilmente, di una collaborazione, sia pur occasionale. Peraltro, almeno per Barberi si trattò d'un tema di ricerca costante nel tempo, com'è testimoniato dai disegni per un *deser* dedicato a Napoleone Bonaparte, dall'impianto somigliante anche se dallo sviluppo figurativo del tutto differente da quelli per Breteuil²⁷. Tutto questo non vuol dire necessariamente che l'insieme di questi disegni sia da riferire alla committenza Breteuil: solo un ulteriore scavo nelle carte del bali e dell'Ordine potrà dare, forse, risposte più assertive.

L'ampia varietà di immagini barberiane, ad ogni modo, consente di chiedersi quali repertori o addirittura quali edifici o manufatti esistenti tali gioielli intendessero riproporre. È pur vero che, come ha scritto ancora González-Palacios, si trattava sempre di oggetti destinati «alla tavola d'un gran signore»: suonerebbe così fuori luogo pretenderne accuratezza filologica nell'elaborazione dei modelli attraverso le raffigurazioni miniaturizzate. Tuttavia, non si può far a meno di notare, anche comparando prima i due lavori valadieriani con i numerosi disegni barberiani, e poi anche questi ultimi tra loro, come l'ispirazione fosse debitrice di una cultura antiquaria che stava cambiando, soprattutto a Roma. Il gusto per la citazione egizia o etrusca parve tramontare nell'arco di pochi anni: tra il primo e il secondo *deser* valadieriano, sembrano dissolversi gli elementi estranei a una cultura dell'antico sobriamente classicista.

D'altronde, senza istituire rapporti di causa/effetto difficilmente dimostrabili, bensì soltanto per ricordare la rapidità con cui il clima culturale stava cambiando anche tra i cultori di antiquaria, occorre invariabilmente tener presente l'eco che aveva conquistato un'opera quale i *Monumenti antichi inediti* di Winckelmann, pubblicata nel 1767.

Barberi era tutt'altro che estraneo a questo clima culturale e forse proprio l'incarico svolto presso la casa di Breteuil dal 1771 gli diede la possibilità di lavorare entrando in relazione con un ambiente ambizioso e sofisticato, dove soprattutto la personalità e l'opera di Piranesi era, per moti versi, ancora dominante: «les conseils de Piranesi ne leur étaient point inutiles», come suggerì Legrand, e questo forse si può cogliere ben oltre il progetto di Villa Malta. Occorre probabilmente allargare l'ottica, per provare a capire gli esordi di una carriera – quella di Giuseppe Barberi – che col tempo subì *the slings and arrows of outrageous fortune*, ma che tuttavia era partita con i migliori auspici. In particolare, proprio il 1774 sembrò un *annus mirabilis* per il ventottenne architetto romano, che si andava affermando sulla scena locale forse anche grazie ai contatti con l'ambito piranesiano, probabilmente favoriti proprio dalla piccola corte che gravitava attorno a Breteuil.

Il 25 febbraio 1774, infatti, l'abate francese Paul Rancurel o Rancourel divenne proprietario di una «Villa, o sia Giardino [...] posto incontro la Ven. Chiesa della Riforma di S. Bonaventura appresso gl'Orti Farnesi» sul Palatino²⁸. Dopo pochi giorni, qui s'avviò un lavoro di scavo archeologico che diede presto luogo a un'attività piuttosto fiorente, favorita proprio da Giuseppe Barberi: a lui, infatti, fu commissionato il rilievo da restituire in vedute, piante, prospetti e sezioni, laddove a Gavin Hamilton andò l'incarico delle trattative per la vendita dei reperti, spesso di clamorosa bellezza. Purtroppo, l'abate non riuscì nell'intento di pubblicare alcunché, ma i disegni barberiani fortunatamente trovarono spazio nei *Monumenti antichi inediti* pubblicati da Giuseppe Antonio Guattani nel 1785²⁹. Interessa poco, in questa sede, la vicenda dello scavo e persino i giudizi taglienti che alcuni, tra cui Pierre-Adrien Pâris o Rodolfo Lanciani, diedero dei rilievi suddetti, accusati di scarsa fedeltà allo stato di fatto³⁰. Così come poco più di una *trouvaille* può considerarsi il fatto che Barberi aveva individuato in quei luoghi una sorta di antenato del *bidet*, grazie a una serie di tubazioni dove «vi erano de' piccoli emissari d'incerta destinazione, ma ugualmente diretti ai condotti stercoreari [che vanno] a formare degli schizzi atti ad astergere, a guisa di [...] zampilli»³¹. Quel che più interessa è, da un lato, la figura stessa di Rancurel, di cui nulla si conosce se non l'appartenenza alla nazione francese e, dall'altro, la presenza sullo scavo di Hamilton che riconduce ancora all'ambiente piranesiano. D'altronde, proprio Giambattista, attratto dall'impresa, inviò l'abile Benedetto Mori a rilevare lo scavo nottetempo, «ripiena la tasca di pane per conciliarsi la benevolenza di un fiero mastino che vi si lasciava di guardia»³²: il risultato furono due planimetrie, peraltro non dissimili da quanto Barberi aveva disegnato, che Francesco Piranesi inserì al fondo dell'edizione de *Le antichità romane*, pubblicata nel 1784.

Cambio di scena, stesso anno di grazia 1774. Il 10 maggio, alle 15.30, a Versailles moriva Luigi XV. Il successivo 28 luglio, nella chiesa di San Luigi dei Francesi, governata dall'abate

Charles de l'Estache, uomo di fiducia del cardinale de Bernis, furono celebrate esequie solenni in onore del sovrano durante le quali fu possibile ammirare un colossale allestimento funebre³³. Proprio Giuseppe Barberi era riuscito ad ottenere l'incarico di disegnare addobbi e decorazioni, ma anche di dirigere i lavori di un folto gruppo di artisti, come Vincenzo Pacetti scultore o Pietro Angeletti pittore, e *festaroli* o *indoratori* cui furono demandati gli effetti più spettacolari della messa in scena. La descrizione superstite del catafalco è particolarmente generosa: al centro della navata s'ergera un baldacchino sfarzoso, «un grand dais noir, doublé d'hermine, garni des galons et de crepines d'or, couronné par des trophées et des génies qui soutenoient les pentes», sotto al quale era il catafalco vero e proprio, in forma di piramide poggiata su un basamento quadrato: agli angoli, quattro statue «plus grands que nature» a rappresentare la Religione, la Giustizia, la Carità e la Pace³⁴.

Tra le migliaia di disegni barberiani si fatica a identificarne qualcuno che ritragga con certezza tale catafalco a forma di piramide. Forse si può immaginare di vedere il manufatto originario riproposto e adattato per le successive esequie di Luigi XVI, nel 1793, quando lo stesso architetto immaginò numerosi allestimenti – questi sì conservati anche se forse, in parte almeno, adattati con l'aggiunta di una "I" che trasformasse Luigi XV in Luigi XVI. Poco importa, tuttavia. Ancora una volta, Giuseppe Barberi incrociava e lavorava per membri influenti dell'*élite* francese a Roma, in un quadro stretto tra diplomazia e mondanità che sembrava avere suggestive affinità con taluni passaggi delle *éphémérides romaines* del botanico François de Paul Latapie, di passaggio a Roma tra marzo e ottobre 1775³⁵. Ovviamente il protagonista assoluto della diplomazia francese a Roma era proprio il cardinale de Bernis. E quindi occorrerebbe chiedersi: quali furono i suoi rapporti con Jacques-Laure Le Tonnelier de Breteuil? Molta documentazione è ancora da mettere a fuoco³⁶, laddove invece è nota la relazione personale ed epistolare che il cardinale intrattenne con Louis Auguste Le Tonnelier de Breteuil (1730-1807), gran diplomatico e ministro della casa reale francese.

Ancora una volta, fu la nazione francese a determinare le sorti di Giuseppe Barberi, architetto e disegnatore tenacemente o, forse persino, oculatamente *piranesien* anche dopo la morte del grande incisore. Non fu dunque un caso se «sprovvisto di lavoro e attanagliato dall'indigenza, nel 1797 si recò a Milano incontro a Napoleone», per poi farsi eleggere edile della Repubblica Romana nel 1798 e, inevitabilmente, essere subito dopo costretto all'esilio assieme a tutti i suoi figli³⁷. A Parigi, nonostante l'amicizia con i successori di Piranesi, rimase sempre uno sconosciuto, e un episodio minuscolo lo testimonia in maniera emblematica. Il 26 febbraio 1800 ovvero il 6 ventoso dell'anno VIII, pochi mesi prima della supplica di Barberi al Primo Console sopra ricordata, un gruppo di esuli italiani volle firmare un'accurata denuncia delle condizioni tragiche in cui si trovavano loro e tutti quelli che avevano combattuto al fianco della Francia. Tra i firmatari, erano nomi celebri, come il giovane Piranesi o Giuseppe Ceracchi; verso il fondo della lista, compariva il nome di tal *Barbeis Jaurelci, tribun romain*. Con ogni probabilità, è da intendersi quale storpiatura di *Barberi Joseph*, che volle farsi francese *in extremis*, ma di cui in Francia nemmeno il nome fu del tutto compreso e assimilato³⁸.

Note

¹ RAO, 1992, pp. 254-256.

² Parigi, Ministère de l'Europe et des Affaires Etrangères, archives diplomatiques, correspondance politique: *Rome*, cart. 930, n. 2: lettera di Barberi a Napoleone, datata 3 Vendemmiaio anno IX (25 settembre 1800), da Parigi, in Rue de l'Université: il manoscritto – dove solo la firma *Joseph Barberi*, la data e l'indirizzo sono autografi – è trascritto in MONTAIGLON, GUIFFREY, 1887-1912, XVII (1908), pp. 259-261. Per quel che riguarda il trasferimento di Barberi a Parigi mi permetto di rinviare, tra l'altro, a PACE, 2014, pp. 68-69.

³ Rimasto a lungo manoscritto e conservato a Parigi tra le carte di Ennio Quirino Visconti, presso il Département des Manuscrits della Bibliothèque Nationale de France (NAF, 5968III, t. II), il testo è segnalato prima da H. FOCILLON, 1918, per ricevere, poi, il giusto rilievo filologico da EROUART, MOSSER, 1978.

⁴ LEGRAND, p. 245.

⁵ BEVILACQUA, 2016, pp. 211-213.

⁶ Purtroppo, non sono state per adesso d'aiuto nemmeno le carte d'archivio conservate dall'Ordine: c'è da sperare che l'auspicato riordinamento delle carte successive al 1771 possa far emergere qualche dato significativo, ad esempio relativo alla contabilità di cantiere.

⁷ Tra gli altri, cfr. Johann Georg von Dillis, *Blick von der Villa Malta auf den Quirinal*, olio su tela, 1816-20 ca. (Monaco di Baviera: Bayerische Staatsgemäldesammlungen), Johan Christian Dahl, *Villa Malta, Roma*, olio su tela, 22 giugno 1821 (Oslo: Nasjonalmuseet), Johann Christian Reinhart, *Blick von der Villa Malta in Rom*, quattro tempere su tela, 1829-34 (Monaco di Baviera: Bayerische Staatsgemäldesammlungen), Domenico Quaglio, *Blick auf die Villa Malta in Rom*, olio su tela, 1830 (Monaco di Baviera: Bayerische Staatsgemäldesammlungen), John Newbolt, *Veduta di Roma da Villa Malta*, olio su tela, 1834 (Roma: Museo di Roma), Franz Ludwig Catel, *Villa Malta in Rom*, ante 1856, (collezione privata), Eugen Napoleon Neureuther, *Aussicht von der Villa Malta in Rom*, tecnica mista su carta, 1838 ca., (Monaco di Baviera: Bayerische Staatsgemäldesammlungen), Lord Frederic Leighton, *The Villa Malta, Rome*, olio su tela, 1860 ca. (Londra, The National Gallery), Federico Faruffini, *Villa Malta al tramonto*, olio su tela, 1867 (collezione privata), Sanford Robinson Gifford, *Villa Malta, Rome*, olio su tela, 1879 (Washington, D.C.: Smithsonian American Art Museum).

⁸ LE NOIR, [1790].

⁹ Sui rapporti tra Margerita Gentili Boccapaduli e La Vallée-Poussin cfr. ancora BEVILACQUA, 2016, *passim*.

¹⁰ Catalogue de tableaux, 1785.

¹¹ Roma, Archivio Magistrale del Sovrano Militare Ordine di Malta, *Giustificazioni del Bilancio annuale della Ricetta di Roma della Sag: Relig. Gerosolimitana al tempo della reggenza dei Sig.ri Francesco Arieti et Tommaso Barlocchi*, nn. 96, 100 e 106: conti di Giacomo Marini, indoratore, Antonio Vinelli, scalpellino e Pietro Monsignorini, chiavaro. Per altri interventi successivi vedi anche BEVILACQUA, 2016, p. 229 (nota 11).

¹² Busiri Vici, 1961.

¹³ BERLINER, 1965.

¹⁴ Almeno in parte ha provato una strada alternativa il lavoro di RIGGS, 2012, che tuttavia ha scelto di occupare una parte rilevante del proprio lavoro con una disamina capillare delle teorie architettoniche che avrebbero potuto condizionare l'opera di Barberi.

¹⁵ TORNÉZY, 1895, pp. 234-235.

¹⁶ Per il *deser* al Museo di Stato dell'Ermitage di San Pietroburgo cfr. BEVILACQUA, 2016, p. 229, n. 11 e GONZÁLEZ-PALACIOS, 2019, pp. 65-72.

¹⁷ Per il *deser* di Madrid, conservato in parte presso il Palacio Real e in parte al Museo Arqueológico Nacional, cfr. GONZÁLEZ-PALACIOS, 2019, pp. 73-83.

¹⁸ Cfr. LEARDI, 2019, per la mostra *Valadier. Splendore nella Roma del Settecento*, curata da Anna Coliva (Roma: Galleria Borghese, 30 ottobre 2019 – 02 febbraio 2020).

¹⁹ Cfr. GONZÁLEZ-PALACIOS, 2018, per la mostra *Luigi Valadier: Splendor in 18th-Century Rome*, curata dal medesimo González-Palacios (New York: Frick Collection, 31 ottobre 2018 – 20 gennaio 2019).

²⁰ Giuseppe Barberi, *Pianta per il Deser eseguito in pietre dure, l'Anno 1769 per sua E.za il Sig. Ambasciatore di Malta*, penna e inchiostro marrone con pennello e acquerelli, su carta vergata bianco sporco, 19.9 x 22.7 cm (New York: Cooper Hewitt - Smithsonian Design Museum, inv. 1938-88-2418).

²¹ Id., *Pianta per il Deser del Ambasciatore di Malta*, penna e inchiostro marrone con pennello e acquerelli, su carta vergata bianco sporco, 19.1 x 24.2 cm (New York: Cooper Hewitt - Smithsonian Design Museum: inv. 1938-88-2417).

²² Rispettivamente cfr. COLIVA, 2019, p. 21 e VALERIANI, 2019, p. 291-292.

²³ Cfr. il disegno per il *plateau* di un *deser* (New York: Cooper Hewitt - Smithsonian Design Museum, inv. 1938-88-1479).

²⁴ Ancora nella collezione del museo newyorchese, cfr. il disegno per una decorazione a rilievo (inv. 1901-39-2628).

²⁵ Ad esempio, cfr. il disegno per un *deser* (inv. 1938-88-1431); ma cfr. anche i numerosi fogli che paiono ritrarre i dettagli di uno o più *deser* (inv. 1938-88-1435, 1938-88-1428, 1938-88-1433, 1938-88-1437 e 1938-88-1434, ad esempio).

²⁶ Ad esempio, cfr. taluni disegni di fontane che potrebbero facilmente essere elementi di un *deser* (inv. 1938-88-1809 e 1938-88-1772).

²⁷ Si tratta del *deser* destinato a celebrare le vittorie di Napoleone (inv. 1938-88-2006).

²⁸ Roma, Archivio di Stato (ASR), 30 Notai capitolini, vol. 433, Ufficio 29, *Instrumentorum 1774 Jos. Simonetti Not.o*, ff.101r-108v, citato in FUSCO, 2012, p. 355.

²⁹ *Monumenti antichi inediti*, 1785, pp. I-VII (tav. I), pp. LXXV-LXXX (tavv. I-II), pp. LXXXIII-LXXXVII (tav. I): cfr. PAFUMI, 2007, pp. 209-213.

³⁰ Fusco, 2012, pp. 355-356.

³¹ *Monumenti antichi inediti*, 1785, pp. LXXVIII-LXXIX.

³² *Monumenti antichi inediti*, 1785, p. V.

³³ MONTAIGLON, GUIFFREY, 1887-1912, vol. XIII (1904), pp. 16-18.

³⁴ Roma, Archivio dei Pii Stabilimenti Francesi di Roma e Loreto, *Giustificazioni dei pagamenti*, b. 24, fasc. 21 e b. 142; cfr. anche il *Libro mastro*, vol. 229, cc. 569v-570r, dove è conservata ampia documentazione delle spese effettuate in occasione del funerale e, in particolare, molti dei

conti presentati dalle varie maestranze, tutti controfirmati a margine da *Giuseppe Barberi A.tto e P.re* il quale, del resto, ricevette per l'opera prestata 100 scudi.

³⁵ LATAPIE, 2017, *passim*.

³⁶ Le carte del Cardinale sono andate in massima parte disperse, ma gli archivi nazionali francesi conservano almeno due minute di lettere indirizzate da Bernis a Breteuil nel 1779 e nel 1884: Parigi, Ministère de l'Europe et des Affaires Etrangères, archives diplomatiques, *Papiers du cardinal Joachim de Bernis (1715-1794)*, f. PA-AP, c. 14.

³⁷ BUSIRI VICI, 1964.

³⁸ *Journal des hommes libres de tous les pays, rédigé par une société republicaine*, 7 ventoso VIII, pp. 362-363. L'ipotesi che si tratti proprio di Barberi è stata avanzata da RAO, 1992, p. 326.

Bibliografia

- R. BERLINER, *Zeichnungen des römischen Architekten Giuseppe Barberi*, in «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», XVI, 1965, pp. 165-216.
- M. BEVILACQUA, *Piranesi's Ironies and the Egyptian and Etruscan Dreams of Margherita Gentili Boccapaduli*, in *Giovanni Battista Piranesi. Predecessori, contemporanei e successori. Studi in onore di John Wilton-Ely*, a cura di Francesco Nevola, Edizioni Quasar, Roma 2016, pp. 211-244.
- A. BUSIRI VICI, *Giuseppe Barberi architetto romano giacobino*, in «Capitolium», XXXVI, ottobre - novembre 1961, n. 10, pp. 3-14 e n. 11, pp. 3-17.
- A. BUSIRI VICI, *Barberi, Giuseppe*, s.v. in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. VI, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1964.
- Catalogue de tableaux des écoles d'Italie, de Flandres, et de France [...] formant le Cabinet de feu son Excellence M. le Bailli de Breteuil*, Le Brun, Paris 1785.
- A. COLIVA, *Valadier, Asprucci e Villa Borghese. Il trionfo dello stile*, in G. LEARDI, *Valadier. Splendore nella Roma del Settecento*, Officina Libraria, Roma 2019, pp. 12-32.
- G. EROUART, M. MOSSER, *À propos de la «Notice Historique sur la Vie et les Ouvrages de J.-B. Piranesi»: origine et fortune d'une biographie*, in *Piranèse et les Français. Colloque tenu à la Villa Médicis, 12-14 mai, 1976*, a cura di G. Brunel, Edizioni dell'Elefante, Roma 1978, pp. 213-256.
- H. FOCILLON, *Giovanni-Battista Piranesi 1720-1778*, Henri Laurens, Paris 1918.
- R. FUSCO, G. A. Guattani, *l'architettura antica e la Domus Augustana al Palatino*, in «Daidalos», 13 [Archeologia e memoria storica, atti delle Giornate di Studio (Viterbo 25-26 marzo 2009) a cura di G. M. Di Nocera, M. Micozzi, C. Pavolini, A. Rovelli], 2012, pp. 355-369.
- A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Luigi Valadier*, The Frick Collection - D Giles Limited, New York - London 2018.
- A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *I Valadier. Andrea, Luigi, Giuseppe*, Officina Libraria, Roma 2019.
- F. de P. LATAPIE, *Éphémérides romaines. 24 mars - 24 octobre 1775*, a cura di G. Montègre, Garnier, Paris 2017.
- A. LENOIR, *Nouvelle collection d'arabesques, propres à la décoration des appartemens : dessinées à Rome par Lavallée Poussin et autres célèbres artistes modernes, et gravées par Guyot : précédée d'une notice historique sur le genre arabesque et d'une explication raisonnée des planches de la collection*, Treuttel et Würtz, Paris [1790]
- G. LEARDI, *Valadier. Splendore nella Roma del Settecento*, Officina Libraria, Roma 2019.
- A. de MONTAIGLON, J. GUIFFREY, *Correspondance de Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des Bâtiments*, 18 voll., Charavay [J. Schmeit], Paris 1887-1912.
- Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma*, Stamperia Pagliarini, Roma, 1785.
- S. PACE, *Disegnare una vita intera. Tormenti grafici e autobiografici di Giuseppe Barberi, architetto romano tra Italia e Francia (1774-1809)*, in *Charles Percier e Pierre Fontaine dal soggiorno romano alla trasformazione di Parigi*, a cura di S. Frommel, J.-Ph. Garric, E. Kieven, Silvana Editoriale, Cini-sello Balsamo 2014, pp. 65-71.
- S. PAFUMI, *Per la ricostruzione degli arredi scultorei del Palazzo dei Cesari sul Palatino: scavi e rinvenimenti dell'abate francese Paul Rancurel (1774-1777)*, in «Babesch. Annual Papers on Mediterranean Archaeology», 82, 1, 2007, pp. 207-225.
- A. M. RAO, *Esuli. L'emigrazione politica italiana in Francia (1792-1802)*, Guida, Napoli 1992.
- M. RIGGS, *Architectural Translations: Giuseppe Barberi (1746-1809) between Rome and Paris*, tesi di dottorato, relatore John Pinto, Department of Art and Archaeology, University of Princeton, giugno 2012.
- M. A. TORNÉZY, *Bergeret et Fragonard. Journal inédit d'un voyage en Italie 1773-1774 précédé d'une étude*, May et Motteroz, Paris 1895.
- R. VALERIANI, *Luigi Valadier. Elementi del primo deser del Bali de Breteuil*, in G. LEARDI, *Valadier. Splendore nella Roma del Settecento*, Officina Libraria, Roma 2019, pp. 290-295.