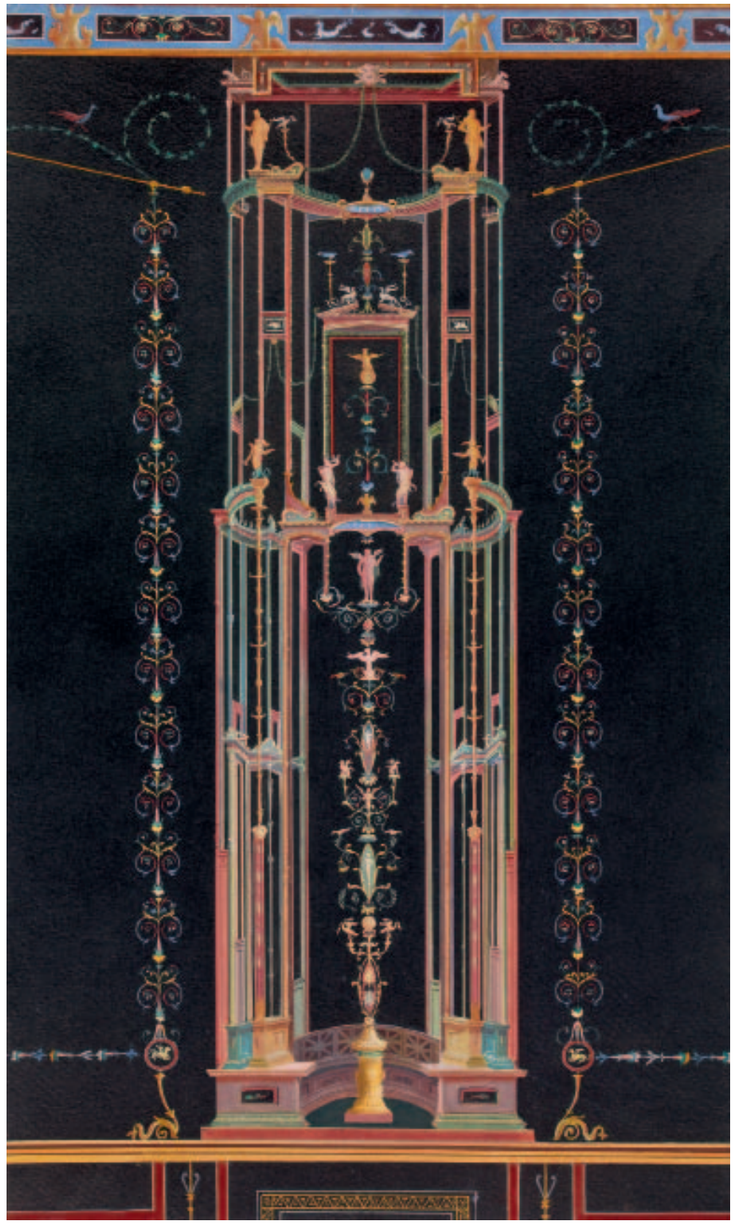

Charles Garnier, *Rilievo della decorazione della Casa della Parete nera a Pompei*, 1851.
Parigi, École nationale superieure des Beaux-Arts
(cat. 2.49)

Luigi Gallo

"Des réalités d'autrefois et un cratère plein de mystère par dessus". Architetti francesi a Pompei

Il 6 ottobre 1911, nel giorno del suo ventiquattresimo compleanno, Charles-Edouard Jeanneret-Gris, originario di La Chaux-de-Fond in Svizzera, arriva a Napoli, reduce da un lungo viaggio di formazione che dalla Germania l'ha portato nei Balcani, in Turchia e in Grecia, fino all'Italia[1]. Il giovane, ancora incerto nella scelta fra pittura e architettura, percepisce la città come una frontiera fra Oriente e Occidente, un luogo unico, dove le leggi immutabili della natura si confrontano con il relativismo della storia. Dopo aver visitato i monumenti e i luoghi celebri del folklore partenopeo, seguendo fedelmente le indicazioni del suo *Baedeker*, Jeanneret si reca a Pompei, dove risiede nel piccolo Hotel del Sole, davanti all'ingresso degli scavi di Piazza Anfiteatro[2]. Per cinque mattine, dal 9 al 13 ottobre, il giovane varca la soglia del piccolo albergo per recarsi verso l'entrata n. 4 del sito archeologico e altrettante sere vi torna, con il carnet pieno di disegni e fotografie che soddisferanno il suo bagaglio di conoscenze. Gli schizzi, rapidi e vivaci (cat. 4.3a, b), riportano l'itinerario delle sue passeggiate tra le vestigia dell'antica città, descrivendo il Foro e le *domus*, dalla Casa delle Nozze d'Argento a quella del Poeta Tragico, costituendo anche una testimonianza principale dei ragionamenti del giovane artista che forse, proprio a Pompei, identifica l'architettura come suo specifico campo d'interesse. A conclusione del denso diario di viaggio, Jeanneret scrive: "Le Parthénon est mort. C'est un spectre là bas qui écrase à la fin. (...) Il nous reste des sanctuaires pour aller pleurer et douter à jamais. Là on ne sait plus rien d'aujourd'hui, on est dans l'autrefois. Le tragique touche à l'exaltante joie; on est tout entière secoué parce que l'isolement est complet. C'est sur l'Acropole, sur les gradins du Parthénon, c'est dans Pompéi au long des rues. Ici on voit des réalités d'autrefois et la mer immuable par delà. Là, des réalités d'autrefois et un cratère plein de mystère par dessus"[3]. All'ombra del Vesuvio, uno scenario tanto familiare quanto minaccioso, il giovane svizzero, divenuto uno dei maggiori architetti del XX secolo sotto lo pseudonimo di Le Corbusier, elabora alcune idee guida che avranno grande importanza nei suoi futuri progetti per una nuova domesticità; basti pensare alle abitazioni munite di patio e circondate da esili colonne, definite come generici cilindri, o alle considerazioni sulla luce del Mediterraneo, culla di un'architettura intrisa di riferimenti antichi.

A interessare il giovane progettista non sono tanto gli edifici monumentali della città dissepolta, quanto le specifiche caratteristiche delle sue abitazioni private: la chiusura programmatica verso la strada, in opposizione alla trasparenza visiva interna che permette dalle *fauces* di condurre lo sguardo fino al *tablinium*, il cuore della residenza, e più in là verso il giardino e il peristilio, l'assialità delle parti, suggerita da una simmetria mai rigida e schematica, ma legata a una specifica costruzione prospettica, il dialogo fra gli spazi ampi della vita comune e le dimensioni minime dei *cubicula*. A tale proposito, scrive nel diario sulla Casa delle Nozze d'Argento: "De la rue de tout le monde et grouillante, pleine d'accidents pittoresques, vous êtes chez un Romain. (...) Après vingt siècles, sans allusions historiques, vous sentez l'architecture et tout cela est en realité une très petite maison"[4]. Le frase restituisce lo stupore dell'architetto davanti allo spettacolo di una casa antica, una residenza ricca,

1 Cfr. *L'Italia di Le Corbusier*, catalogo della mostra a cura di M. Talamona, Milano, 2012, e O. Fatigato, *Napoli est réussi. Il ritorno in Occidente di Le Corbusier*, Roma 2013.
2 Cfr. A.M. Beritto, *Pompei 1911. Le Corbusier e l'origine della casa*, Napoli 2011.
3 Le Corbusier, *Voyage en Orient*, *Carnet IV*, Milano 1987, p. 70.
4 Le Corbusier, *Vers une Architecture*, Paris 1927, p. 149.

324-377 Pompei ITA_04 Sag_aog.indd 344-345 06/05/15 09.24

eppure lontana dalle dimensioni e dallo sfarzo dei palazzi imperiali, conosciuti anche tramite i progetti di restauro archeologico in voga, come vedremo più avanti, negli ambienti accademici dalla fine del XVIII secolo. Le Corbusier coglie nelle case pompeiane le tracce di una vita passata, con le sue dinamiche relazionali, gli usi, i costumi, i riti dei proprietari, senza citazioni storiciste, ma con l'immediatezza di una quotidianità domestica. Scrive a tale proposito Josep Quetglas: "Il passato non è un materiale vivente con cui costruire una storia che si colloca lì, nel suo tempo, lontano dal presente, affinché il presente la contempli e la comprenda, preservata come in un museo. Fra presente e passato non vi è soluzione di continuità, bensì molteplici tangenze, contatti, annodamenti. Il passato non può offrire né modelli né citazioni, perché non è distante dal presente. Pompei è, appunto, il luogo che impedisce qualsiasi storicismo, che non permette distanza alcuna tra il visitatore e il passato"[5]. Le *domus* antiche sono fonti d'ispirazione per ripensare lo spazio della vita moderna. Convinto assertore della necessità di un'architettura del quotidiano,
Le Corbusier teorizza una nuova scala di misure basata sul corpo umano, il *Modulor*, che applica nei suoi progetti di abitazioni.

Anche gli affreschi che decorano le abitazioni pompeiane attraggono il suo sguardo e il suo interesse; ne percepisce l'originalità compositiva, la capacità di creare volumi tramite la giustapposizione di colori che concorrono alla definizione dello spazio. Le pitture antiche divengono uno spunto importante nella sua personale indagine sulla policromia architettonica che lo porterà nel 1937 ad affermare che "La polychromie appartient à la grande architecture vivante de aujourd'hui et de demain"[6]. I muri pompeiani, con le loro larghe campiture colorate, gli arditi scorci prospettici, le scene illustrate, i paesaggi diluiti fra partiture architettoniche appena accennate, sono altrettanti stimoli all'ispirazione del progettista nella ricerca di muri plastici, palpitanti di vita. Scrive ancora nel 1937: "Le mural peut y parteciper, détruisant ou signalant un mur (une surface) et donnant l'occasion du grand discours, mais le mural sera l'intégrale de l'architecture. Le peintre devra donc aimer, connaître l'architecture, être en quelque sorte un plasticien architecte, un homme ayant total contact, totale partecipation avec les volumes, les lumières, les distances, les espaces, les proportions, les matériaux"[7]. La decorazione parietale, parte integrante dell'architettura pompeiana, offre a Le Corbusier lo spunto alla teoria del colore in architettura, uno spazio di libertà nella costruzione e nella vita domestica, al quale il progettista si abbandona volentieri, come testimonia la foto che lo ritrae nudo al lavoro nell'estate del 1939, nell'intimità del patio-peristilio della villa E-1027 a Roquebrune-Cap-Martin di Eileen Gray, designer pioniera dell'International Style.

Che la casa pompeiana sia al centro del dibattito fra gli anni venti e trenta del Novecento è testimoniato anche in opere di architetti italiani[8]. Ripercorrendo l'evoluzione dell'architettura domestica, dall'antichità alle sue forme attuali, ricercando le sue specifiche caratteristiche nazionali, Giuseppe Pagano scrive nel 1931 sulle pagine di "La Casa Bella": "Niente da stupirsi dunque se una passeggiata fra i ruderi di Pompei può rafforzare la fede nell'architettura moderna e [...] invitare la mente a un simpatico avvicinamento fra un Mies van der Rohe e gli anonimi costruttori di case funzionali e intimiste di venti secoli orsono"[9]. Nel 1934 Giò Ponti presenta il progetto di una lussuosa Villa Pompeiana[10], raccolta intorno a un atrio, e ripropone lo schema della dimora antica anche nei suoi scritti teorici, dove ricorda come "In tutti i rinnovamenti... vi è la possibilità di istituire un rapporto con ottimi esempi antichi. [...] Anticamente, questo lieto vivere che oggi torna in onore, si svolgeva negli ariosi portici dei cortili d'onore e nei giardini interni, e ciò spiega e giustifica la chiusa apparenza delle facciate"[11]. Il recupero delle forme specifiche delle *domus* campane è leggibile anche nei padiglioni per la V Triennale di architettura nel 1933 di Luigi Piccinato, Luigi Moretti, Luigi Figini, Gino Pollini, solo per citarne alcuni, autori di edifici caratterizzati da un patio-peristilio centrale circondato da pilastri, aperture zenitali per l'illuminazione e decori murali liberamente ispirati alla tradizione antica. La *domus* pompeiana, con le sue inedite relazioni fra spazi di rappresentanza e luoghi dell'intimità, diviene il principale modello formale per gli interpreti del rinnovamento architettonico italiano fra le due guerre.

5 J. Quetglas, *Roma non è che un vasto monumento, Pompei è un'antichità vivente* in *L'Italia di Le Corbusier* cit., pp. 78-97, p. 80.
6 Le Corbusier, *Le tendances de l'architecture rationaliste en rapport avec la peinture et la sculpture*, Roma 1937, p. 11.
7 Le Corbusier, *I a.-t-il crise dans l'art?* in "Comprendre" n. 4, Paris 1951, p. 73
8 Cfr. C. Baglione, *"Architettura moderna di venti secoli fa". La lezione di Pompei fra stile moderno e mediterraneità* in *Pompei e l'Architettura contemporanea*, "Parametro", n. 261, 2006, pp. 40-47.
9 G. Pagano, *Architettura moderna di venti secoli fa*, in "La Casa Bella", n. 47, novembre 1931, p. 19.
10 Cfr. V. Kockel, *"Un palazzo per tutti". La scoperta ad Ostia dell'antica casa d'affitto e la sua influenza sull'architettura della Roma fascista* in "Confronto", n. 2, 2005.
11 G. Ponti, *Concezione dell'edificio di abitazione*, in "Domus", n. 52, aprile 1932, p. 187.

Ritratto di Le Corbusier mentre dipinge un murale nella villa di Eileen Gray E-1027 a Roquebrune-Cap-Martin, estate 1937

Le Corbusier, Villa Savoye, 1928

Nel 1910, con due anni di ritardo sul calendario accademico, Léon Jaussely, Prix de Rome nel 1903, consegna il suo *envoi* di quarto anno all'École des Beaux Arts[12]. Si tratta di un'ipotesi grandiosa di restauro del Foro di Pompei (cat. 4.4a, b) in cui l'autore, più che al dato archeologico, s'interessa all'ambiente cittadino. Se i disegni, elegantemente acquarellati, ricordano le scenografie del coevo cinema muto, si comprende anche come l'architetto sia interessato alla raffigurazione della vita dei pompeiani. Conosciuto per aver redatto il piano urbanistico di Barcellona nel 1919, Jaussely rappresenta lo spazio urbano affollato da personaggi intenti a occupazioni quotidiane, con le grandiose architetture ricoperte da una fantasiosa profusione di marmi, di Vittorie, di statue equestri (anche riprese da esempi romani, come i dioscuri disposti davanti al Tempio di Giove), da ghirlande, trofei, candelabri in bronzo, elementi tipici dell'eclettismo Art Nouveau che richiamano più il Vittoriano che il Foro della placida città campana. Nel lungo memoriale redatto dal progettista francese per accompagnare i disegni, egli suggerisce un pittoresco confronto fra la vita antica e quella moderna, ratificando il ruolo di Pompei come luogo dove la storia trova una nuova attualità; vi si legge infatti: "La vie du Forum devait être quotidiennement extrêmement animée. Il était le centre de la ville puisque tous les édifices publics s'y pressent [...]. Il suffit d'observer encore de nos jours la vie publique des petites villes italiennes surtout méridionales (même des grandes villes) pour se rendre compte qu'ils ne devaient pas être alors délaissés"[13]. Nei suoi disegni, Jaussely evoca un ambiente urbano composto da templi, edifici amministrativi, mercati, terme, ma anche dai carri degli ambulanti, dalle agili figure delle donne che traversano le gallerie superiori, dall'attività delle *scholae*, dai senatori, dai sacerdoti. Il quotidiano esuberante della città antica si offre alla descrizione architettonica, restituendole il senso, l'uso, più di quanto le monumentali rovine della Città Eterna riuscissero a fare.

I casi sopra citati rappresentano solo alcuni esempi nel percorso di rivalutazione dell'architettura "vivente" di Pompei. Considerate "minori" rispetto a quelle romane, le rovine della città vesuviana avevano fatto credere a Goethe, estimatore commosso dell'architettura dell'antica capitale dell'impero, di trovarsi davanti a delle case di bambole. Tuttavia, dalla fine del Settecento, gli architetti trovano a Pompei alcuni inediti spunti di riflessione per ripensare il rapporto fra vita pubblica e spazio privato nel mondo antico[14]. La scoperta di una città interamente

12 Cfr. *Pompei e gli architetti francesi dell'Ottocento*, catalogo della mostra, Napoli 1981, pp. 128-137.
13 *Ibidem*, p. 354.
14 Cfr. F. Mangone, *Viaggi a Sud. Gli architetti nordici e l'Italia*, Napoli 2002; e dello stesso autore *Ercolano, Pompei, gli sviluppi del neoclassicismo e i percorsi dell'arte ottocentesca* in *Vesuvio. Il Grand Tour dell'Accademia Ercolanense tra passato e futuro*, a cura di A. De Rosa, Napoli 2010, pp. 135-143.

324-377 Pompei ITA_04 Sag_aog.indd 346-347 06/05/15 09.24

conservata permetteva di comprendere le relazioni complesse fra i diversi monumenti; una breve analisi degli *Envois de Rome* e dei portafogli degli architetti dell'École des Beaux Arts può chiarire alcuni aspetti. Lo statuto accademico varato nel 1799 prevedeva che, durante i loro cinque anni in Italia, i *pensionnaires* avessero il compito di perfezionare la loro cultura sui modelli storici, indispensabili nella futura carriera ufficiale; ogni anno i borsisti consegnavano un *envoi* – di cui è giudicata anche la resa grafica – dedicato a un monumento[15]. Si procedeva inizialmente con dettagli di edifici classici, poi con uno studio comparativo e in seguito con un progetto di restauro integrale, accompagnato da una relazione scritta che ne giustificasse le scelte. Il quinto anno, il *pensionnaire* doveva abbandonare la sfera teorica ed entrare nel vivo della progettazione consegnando una composizione originale. Deducendo una dottrina estetica dall'osservazione e dalla pratica, i borsisti dell'Accademia di Francia acquisivano una preparazione professionale che contribuisce, nel corso dell'Ottocento, a una messa a punto della trasformazione degli architetti in intellettuali. Gli invii di quarto anno riguardano, almeno fino ai primi anni del XX secolo, i complessi monumentali, ossia, nel caso di Pompei, il Foro (cat. 2.39a, b), il Tempio di Apollo (cat. 2.40a, b) e il Quartiere dei Teatri (cat. 2.45a-d), mentre quelli di secondo e terzo anno prendono in considerazione anche le case e i decori dipinti.

Per comprendere l'importanza di simili imprese teoriche, si prenda come esempio l'*envoi* di Paul-Émile Bonnet del 1859, in cui l'architetto restituisce una veduta dell'insieme monumentale dei teatri e del Foro Triangolare, concentrandosi sulla relazione fra i differenti edifici e la descrizione del loro rapporto con il paesaggio circostante[16]. Nei disegni, abilmente acquarellati, Bonnet descrive la città nel suo stato attuale e in una ipotetica restituzione storica. Poca attenzione è concessa ai dati antiquari dei singoli costrutti, mentre si sottolineano i dettagli naturali, come i covoni di fieno, le vigne, le agavi in fiore sul dirupo roccioso davanti al basamento del Tempio Arcaico, il profilo di Capri all'orizzonte e il Vesuvio fumante che domina minaccioso l'insieme. A interessare l'architetto, impegnato più tardi nella ridefinizione urbanistica di Parigi per il Barone Haussmann, è lo studio della morfologia urbana che gli permette di comporre un ritratto del sito, degli usi e dei costumi dei suoi abitanti. Ricorda E. Bailly in un articolo intitolato *Architecture de Pompéi*, edito nel 1858 sulla *Revue Générale de l'Architecture* – la principale pubblicazione sull'architettura e ingegneria dell'Ottocento francese – come a Pompei sia l'uomo a costituire l'unità di misura: "La vue des temples de Paestum étonne et fait croire malgré soi à l'existence des fabuleux Titans. On se sent plus à l'aise et on éprouve d'autres sentiments en visant les rues et les places publiques de Pompéi; on comprend que les hommes qui ont élevé tous ces chefs-d'oeuvre n'étaient pas d'une nature différente de la nôtre. Ce qu'ils ont fait ne dépasse pas les limites de notre force, et nous pourrions aussi le faire."[17]. Il confronto fra passato e presente supera l'annosa *querelle* sulla supremazia degli antichi o dei moderni che aveva caratterizzato la cultura accademica francese dal XVII secolo, ponendo la vita umana al centro del dibattito teorico[18].

La riflessione sull'architettura domestica e i rapporti fra abitazione e modo dell'abitare costituisce uno degli elementi più innovativi nell'approccio dei progettisti moderni al sito archeologico campano. L'articolazione delle *domus* pompeiane ha permesso, infatti, di rispondere ad alcuni quesiti lasciati aperti dal sesto libro del trattato di Vitruvio. François Mazois, che per primo ha offerto una lettura sistematica della città, sottolinea nelle sue *Ruines*...(cat. 2.16) come "les édifices consacrés aux besoins des particuliers ne sont pas d'un intérêt moins vif; ils offrent le tableau curieux de la vie privée chez les simples citoyens; ils fournissent des documents précieux sur les coutumes, et complètent ainsi l'histoire des mœurs et celle de l'art."[19]. L'analisi delle abitazioni interessa tutti gli architetti passati per Pompei, ma segnaliamo il caso particolare di Alfred Normand, che nel 1849 esegue rilievi e restauri della Casa del Fauno (cat. 2.55b-c), di cui conserva memoria nella progettazione della *Maison Pompéienne,* edificata per il principe Jérôme-Napoléon Bonaparte fra il 1858 e il 1860 a Parigi (cat. 2.63.1-21).

Come abbiamo visto in Le Corbusier, lo studio della pittura murale antica occupa una parte importante nel pensiero degli architetti moderni, divenendo nel

15 Cfr. P. Pinon, F.-X. Amprimoz, *Le envois de Rome. Architecture et Archéologie*, Roma, 1988.
16 Cfr. *Pompei e gli architetti francesi* cit., pp. 178-184.
17 E. Bally, *Architecture de Pompéi*, "Revue de l'Architecture et des Traveaux Publics", XVI, 1858, p. 256.
18 Cfr. L. Gallo, *Variazioni sul Classico. L'architettura francese dal Rinascimento alla Rivoluzione*, Roma 2000.
19 F. Mazois, *Les ruines de Pompéi*, vol. 2, 1824, p. 4.

Léon Jaussely, *Foro di Pompei, grande sezione trasversale (est-ovest) attraverso il tempio di Apollo e l'Edificio di Eumachia («Restauro»)*, 1910. Parigi, École nationale supérieure des Beaux-Arts (cat. 4.4a)

Léon Jaussely, *Foro di Pompei, grande sezione trasversale (ovest-est) attraverso la Basilica e il Comitium («Restauro»)*, 1910. Parigi, École nationale supérieure des Beaux-Arts (cat. 4.4b)

324-377 Pompei ITA_04 Sag_aog.indd 348-349 06/05/15 09.24

corso dell'Ottocento un vero laboratorio dell'Eclettismo. Si pensi ai brillanti acquerelli di Jean-Baptiste Cicéron Le Sueur (cat. 2.47), Félix Duban (cat. 2.48a-d), Henri Labrouste, Jean-Louis Pascal (cat. 2.52, 2.53) e Charles Garnier (cat. 2.38, 2.49), che riportano i delicati motivi delle architetture affrescate, con i loro inediti accordi di colori e le scene mitologiche inserite nei quadri riportati. L'effetto dello studio della pittura antica nell'opera dei progettisti moderni è ravvisabile nell'invenzione delle sottili colonne in ghisa con capitelli classici che sorreggono le volte delle biblioteche Sainte-Geneviève e Nationale, edificate da Labrouste fra il 1838 e il 1868, così simili a quelle del quarto stile, riprese dall'architettura in metallo fino all'inizio del Novecento[20]. Anche il largo uso del colore operato da Duban nel Palais des Études dell'École des Beaux-Arts, costruito fra il 1830 e il 1863, si deve collegare alla conoscenza della pittura antica[21]. Lo ricorda nel 1876 il poeta e critico d'arte Charles Blanc nel suo *Les Artistes de mon temps,* quando evoca l'impressione viva e feconda che l'architetto ebbe a Pompei: "Il reconnut pour ainsi dire, dans ces ruines, une architecture selon son esprit, selon son cœur. Et de fait, il avait naturellement en lui de grandes affinités avec le génie pompéien: il était né pour la décoration, en prenant ce mot dans sa signification plus haute"[22]. Va citato anche Garnier[23], che a Pompei nel 1851 studia con attenzione i partiti decorativi di terzo e quarto stile (cat. 2.49) ai quali s'ispira per la libera orditura cromatica e prospettica dell'ornato dell'Opéra di Parigi, edificata fra il 1862 e il 1875. All'antica città campana l'architetto fa riferimento anche nel suo trattato *L'Habitation Humaine*, scritto con lo storico Auguste Ammann, edito nel 1892[24]. Nel trattato dedicato alla storia dell'abitazione, Garnier si allontana dai criteri etnici che avevano governato il pensiero positivista, orientandosi verso un'analisi dell'uso sociale dell'architettura; la casa pompeiana, con le sue specificità d'uso, le forme, la relazione fra le parti, il decoro dipinto e musivo, diviene un esempio emblematico della storia dei costumi umani, del progredire delle culture e delle religioni. "Pompéi n'est pas un amas de débris informes et mutilés, propre uniquement à servir de matière aux spéculations érudites d'une archéologue: c'est une ruine vivante, s'il on peut ainsi dire, c'est une ville entière , qui parle vivement non pas à l'immagination seule, mais aux yeux; c'est la réalité même"[25], scrive Charles Garnier, sottolineando il valore simbolico della città.

L'influsso dell'architettura pompeiana sulle forme della composizione moderna è riscontrabile anche nelle opere dei *Prix de Rome* tra Otto e Novecento[26]. Si è già citato Jaussely, ma in questo contesto si deve ricordare anche Jules-Léon Chiffelot, Emmanuel Pontrémoli, autore nel 1908 della Villa Kérylos a Beaulieu-sur-Mer, capolavoro neo-antico progettato per l'archeologo Théodore Reinach, e Tony Garnier, progettista di residenze caratterizzate da atrii e peristili e di un progetto di *Cité industrielle* nel 1917 dove compone uno spazio urbano in cui il rapporto fra edifici pubblici, spazi verdi, case e paesaggio è liberamente ispirato al modello antico.

"Je regarderais comme oiseuse la science des antiquités, et comme perdu le temps que l'on passe à visiter les monuments des anciens, si l'on ne se proposait pour but presque unique, dans cette science et dans ces voyages, de rechercher ce qui peut être utile aux hommes d'aujourd'hui. [...] Je dirai donc, en peu de mots, ce que, parmi d'autres choses, je croirais quel les modernes feraient sagement d'imiter dans les maisons des anciens. [...] je désirerais bien qu'on adoptât l'usage de ces cours intérieures, que l'on pratiquait souvent à tous les étages d'une maison; [...] mais surtout de ces galeries couvertes, où, sans sortir de sa maison, on pourrait se promener à l'abri, respirer un air frais et pur"[27] scrive Charles-Alexandre Amaury Duval nelle *Notes sur Herculanum et Pompéi* edite nel 1819. Segretario dell'Ambasciata di Napoli negli anni 1785, Ispettore per le *Beaux-Arts* e membro fondatore del "Mercure de France", di cui è capo redattore fino al 1814, Amaury Duval testimonia quanto il confronto con le antichità pompeiane sia stato importante nello sviluppo dell'architettura domestica fra Settecento e Novecento. Quando nell'ottobre del 1911 il giovane Jeanneret arriva a Napoli ha in mente più di un secolo e mezzo di letteratura critica sull'architettura di Pompei, e ne percepisce immediatamente le caratteristiche di luminosità e trasparenza che restituisce nei suoi progetti. Consideriamo l'esempio della Villa Savoye a Poissy, vero manifesto dell'architettura razionalista edificato fra il 1928 e il 1931 per un facoltoso assicuratore; l'architetto vi

20 Cfr. B. Bergdoll, *Labrouste et l'Italie* in *La structure mise en lumière. Labrouste (1801-1875) architecte*, catalogo della mostra a cura di C. Bélier, A. Bergdoll, M. Le Cœur, Lassay-le-Château, 2012. Ringrazio Francesco Venezia per avermi fatto riflettere sull'argomento.
21 Cfr. *Félix Duban, 1798-1870. Les couleurs de l'architecture*, catalogo della mostra a cura di S. Bellenger, F. Hamon, Paris/ Milano, 1996; A. Jacques, *Duban et l'Italie*, Paris 2004.
22 C. Blanc, *Les Artistes de mon Temps*, Paris, 1876, p. 5.
23 Cfr. M. Savorra, *Charles Garnier e l'Italia. Un viaggio attraverso le arti 1848-1854*, Padova 2003.
24 Cfr. B. Bouvier, *Charles Garnier (1825-1898) architecte historien de L'Habitation humaine*, in "Livraisons d'histoire de l'architecture", 2005, n. 9, pp. 43-51.
25 Ch. Garnier, *L'habitation Humaine...*, Paris 1892, p. 492.
26 Cfr. M. Savorra, *La casa pompeiana e la tradizione Beaux-Arts* in *Pompei e l'Architettura contemporanea* cit., pp. 24-31.
27 C.-A. Amaury Duval, *Notes sur Herculanum et Pompéi*, vol. 5, Paris, 1819, pp. 433-434.

Sala della Bibliothèque nationale de France a Parigi
di Henri Labrouste

riprende l'intero schema tipologico della *domus* antica: la successione dell'atrio tetrastilo, con il tavolo-*cartibulum* e la fontana-lavabo, lo studio-*tablinum*, e il patio giardino intorno al quale è organizzato lo spazio privato della dimora[28]. La Villa Savoye incarna il mito della vita moderna e gli echi di un'antichità direttamente ispirata a Pompei che il giovane Jeanneret percepisce nella sua vitale unicità.

"A Pompei ci si tuffa nella vertigine dei millenni, dove l'illusione del tempo è caduta, e l'umanità si disvela *in fieri* attraverso forme linearmente simili e sostanzialmente uguali alle odierne, ubbidienti, in sostanza, a uguali bisogni e ad analoghi impulsi spirituali"[29] scrive nel 1924 Margherita Sarfatti in un articolo edito sulla rivista "Dedalo", cogliendo con immediatezza il ruolo simbolico della città antica: frontiera fra passato e presente a cui attingere come inesauribile fonte d'ispirazione.

28 Cfr. J. Quetglas, *Roma non è che un vasto monumento*, cit., pp. 93-95.
29 M. Sarfatti, *Pompei Risorta* in "Dedalo", a. IV, fasc. IX, aprile 1924, p. 663.

324-377 Pompei ITA_04 Sag_aog.indd 350-351 06/05/15 09.24