

Coup d'oeil rétrospectif

Giuseppe Valadier et l'Arc de Titus

DEREK LINSTRUM



FIG. 1. Giovanni Battista Wicar; portrait de Giuseppe Valadier, 1827 (*Accademia di S. Luca, Rome*).

Le premier pas que fait l'esprit de l'étranger qui aime les ruines (c'est-à-dire dont l'âme un peu mélancolique trouve du plaisir à faire abstraction de ce qui est, et à se figurer tout un édifice tel qu'on le voyait jadis, quand il était fréquenté par les hommes portant la toge); le premier pas que fait un tel esprit, dis-je, est de distinguer les restes des travaux du Moyen Age entrepris vers l'an 1300, pour servir à la défense, de ce qui fut construit plus anciennement pour donner la *sensation du beau*.

Tel fit Stendhal musant sur les ruines de la Rome antique en 1828.¹ Mais si son imagination pouvait se donner libre cours, en revanche il pensait—et il n'était pas le seul—qu'une réalisation en trois dimensions et avec du solide matériau neuf était pour le moins douteuse. Restaurer, écrivait-il, c'est 'deviner la forme de l'ancien bâtiment et nous en présenter les *plans, coupes et élévations*; mais qui jugera de la ressemblance?'² Et lorsque ses promenades littéraires le conduisirent à l'Arc de Titus à l'extrémité est du Forum Romain, son mépris pour ce qu'il appelle cette 'infamie' ne connut pas de bornes: 'Ce petit arc de triomphe si joli . . . fut le plus élégant jusqu'à l'époque fatale où il a été refait par M. Valadier . . . architecte et romain de naissance malgré son nom français.'

L'accusation sous-entendue que cet épouvantable architecte avait ainsi trahi son origine française et son honneur était amplifiée par la description du crime:

Au lieu de soutenir l'arc de Titus, qui menaçait ruine, par des *armatures* de fer, ou par un arc-boutant en brique tout à fait distinct du monument lui-même ce malheureux l'a refait. Il a osé tailler des blocs de travertin d'après la forme des pierres antiques, et les substituer à celles-ci, qui ont été emportées je ne sais où. Il ne nous reste donc qu'une *copie* de l'arch de Titus.³

Stendhal décrivait là des travaux relativement récents, 140 ans avant la recommandation exprimée dans l'Article 12 de la *Charte Internationale sur la Conservation et la Restauration des Monuments et des Sites* de 1966, dans le même esprit, qui stipule que 'les éléments destinés à remplacer les parties manquantes doivent s'intégrer harmonieusement à l'ensemble, tout en se distinguant des parties originales, afin que la restauration ne falsifie pas le document d'art et d'histoire.' Donc, ce que l'on nomme couramment la restauration 'Valadier' de l'Arc de Titus, a une place honorable et sûre dans l'évolution de la philosophie de la conservation. Mais si l'on examine les faits, on découvre l'histoire plus compliquée de la restitution de ce monument érigé il y a environ 1900 ans pour commémorer la prise de Jérusalem par Titus, fils de Vespasien, en AD 71 et que les générations successives d'étudiants en architecture connaissent bien, car c'est un des plus anciens usages de l'ordre composite.⁴

La reconstitution de la Rome ancienne par Etienne du Pérac, publiée en 1574 alors qu'une grande partie de ce que l'on peut voir aujourd'hui était encore enterrée, ne donne peut-être pas une image exacte, mais elle

¹ Stendhal, *Voyages en Italie*, Paris 1973, 741ff.

² *id.* 761. Stendhal faisait allusion au projet de restauration de la basilique de Trajan fait par 'M.N. . . .'

³ *id.* 846 ff.

⁴ Pour une description complète, voir Coarelli, G., *Guida archaeologica di Roma*, Rome 1974, 96 ff.

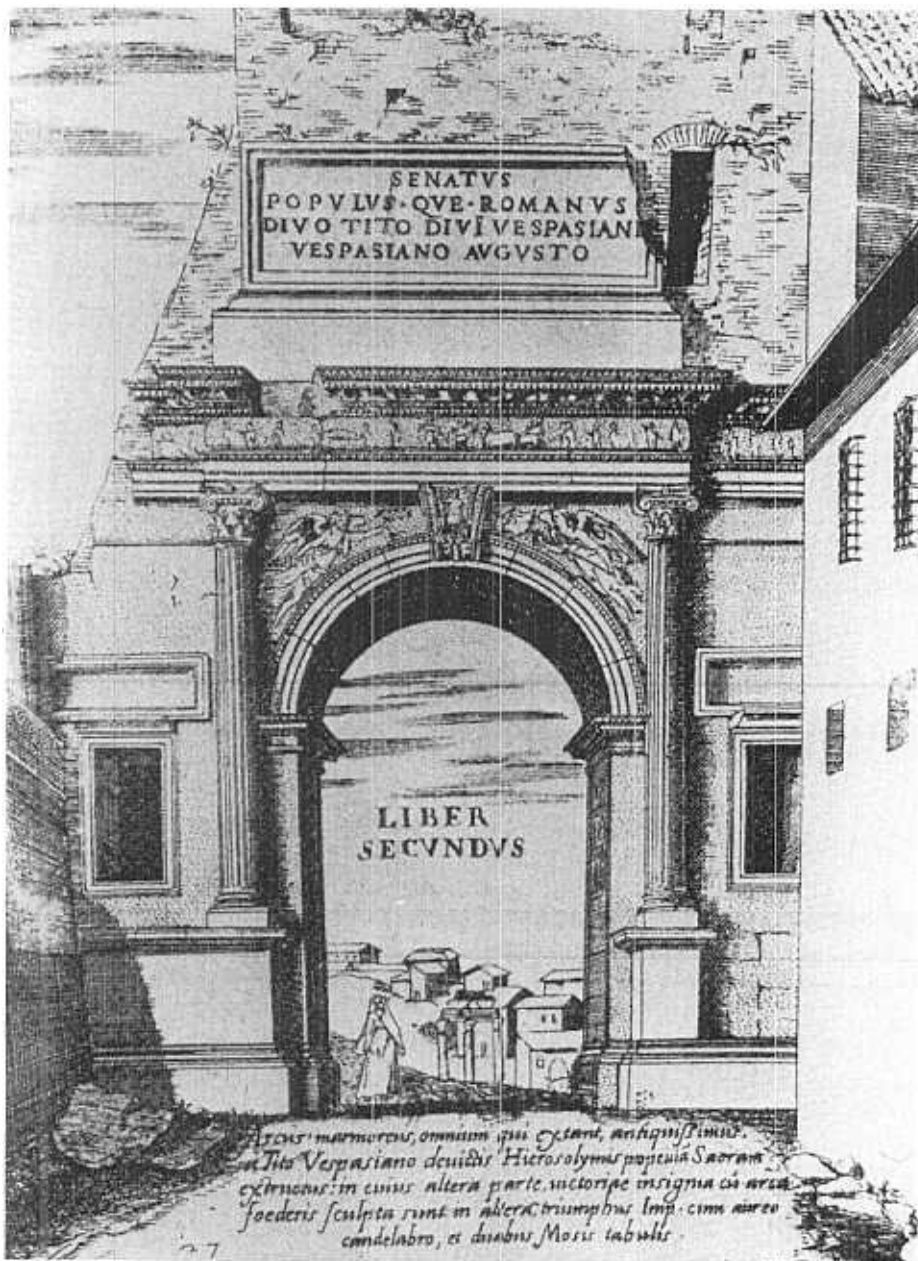


FIG. 2. Giovanni Antonio Dosio; l'Arc de Titus c. 1570.

suggère un enchevêtrement de bâtiments dans le Forum Romain et l'inclusion de l'Arc de Titus dans le tissu urbain où il apparaît comme une porte plutôt que comme un monument isolé. Mais, par ailleurs, dans la reconstitution de 1738 par Francesco Bianchini des palais du Mont Palatin, l'Arc est bien représenté comme un monument isolé, mais dans une position importante par rapport aux arcades couvertes qui montaient du Forum au Palatin.⁵ D'autres artistes ont suggéré des interprétations différentes, mais il est en tous cas certain que, au Moyen Age, l'Arc faisait partie des fortifications de briques édifiées par la famille Frangipani pour protéger leur imposante citadelle qui s'étendait vers l'est, en englobant le

⁵ Bianchini F., *Del palazzo de' Cesari*, Verone 1738, pl.10.

⁶ Voir Scherer M.R., *Marvels of Ancient Rome*, New York et Londres 1955, pl.121.

⁷ *Roma antica e disegni di architettura agli Uffizi di Giovanni Antonio Dosio* (ed. Borsi, F. et al), Rome 1976, pls 27, 133.

⁸ Voir *Palazzo Venezia: Paolo II e le fabbriche di S. Marco* (catalogue d'exposition) Rome 1980, 50ff. La signification symbolique de cette entrée apparaît dans la description de Zanobio Ceffino, *La triomphante entrata di Carlo V. Imperatore Augusto in l'alma città di Roma, con il significato delli archi triomphale, & delle figure antiche in prosa & versi latini*, n.d. [Rome 1536].

Colisée pour bonne mesure. On lui ajouta une herse et une partie supérieure pour le rendre mieux défendable. C'est peut-être pour la même raison que les moulurations saillantes de la façade ouest ont été détruites, alors qu'une partie de celles de la façade est ont survécu car elles étaient à l'intérieur de la citadelle. Tout ceci apparaît clairement dans les illustrations du XVIème siècle comme celles de Marten van Heemskerck⁶ ou Giovanni Antonio Dosio⁷ (Fig. 2).

A l'époque du plan de Rome d'Antonio Tempesta de 1593, le côté nord de l'Arc avait été inclus dans le monastère de Santa Francesca Romana et son côté sud était très proche des Orti Farnesiani de Vignole; mais le plan de Tempesta montre aussi que l'Arc de Titus avait été visuellement relié à celui de Septime Sévère à l'autre bout du Forum Romain par une allée triomphale plantée à l'occasion de l'entrée officielle de Charles Quint à Rome en 1536⁸ (Fig. 3). Cet *alberato di Campo Vaccino* survécut en partie jusqu'à la fin du XIXème siècle, formant une remarquable approche ombragée du Capitole et du Palazzo Venezia, par le Campo Vaccino, vers la grande masse du Colisée qui s'encadrait dans les ruines de l'Arc de Titus dont le rôle visuel était alors important.

Ce monument, placé plus haut que le Forum lui-même, n'avait pas été

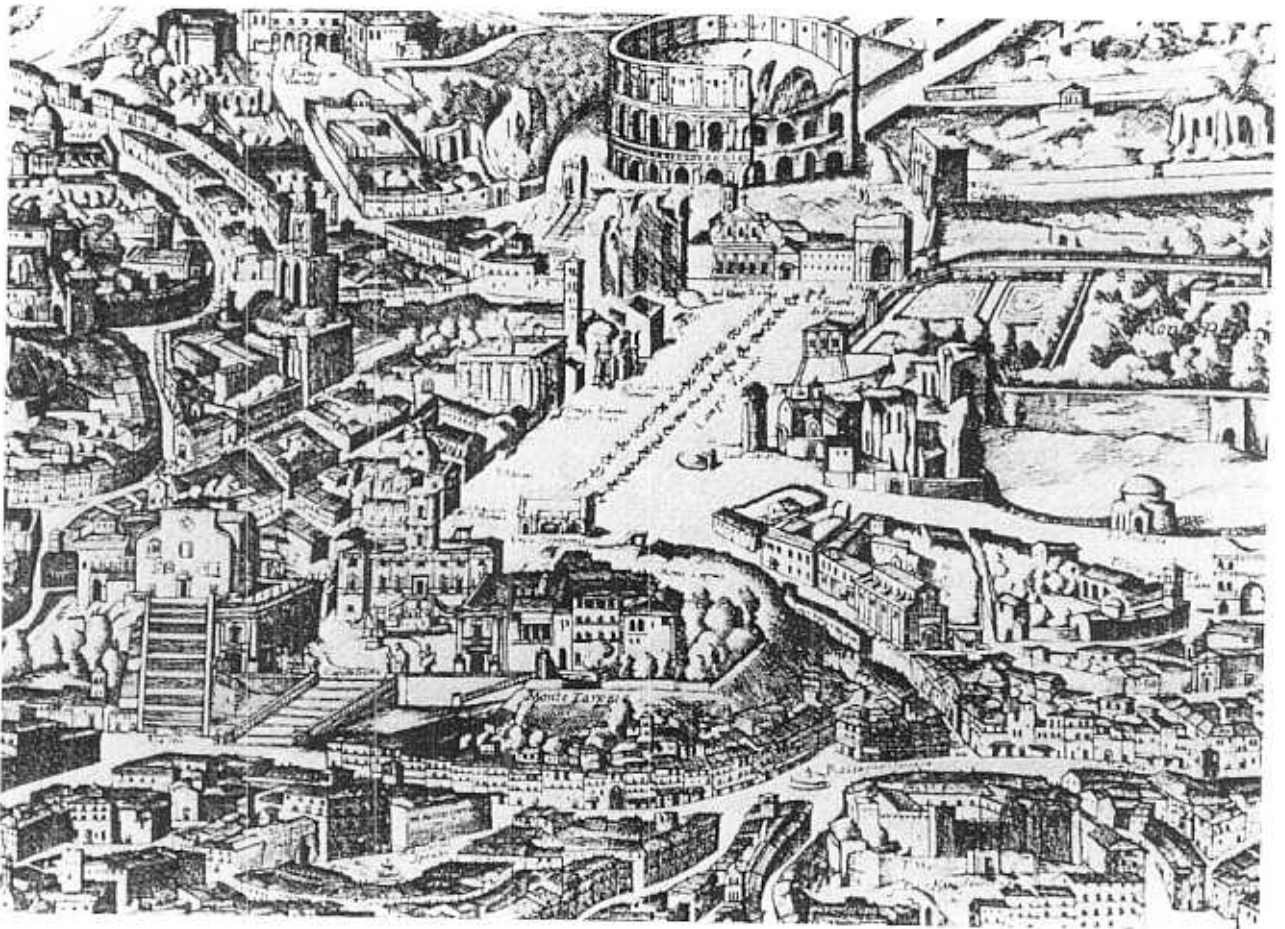


FIG. 3. Antonio Tempesta; détail de son plan de Rome, 1593.



FIG. 4. Giovanni Battista Piranesi; vue du Campo Vaccino.

enterré, comme les autres, avec l'élévation graduelle du terrain. Les gravures de Piranèse du Campo Vaccino soulignent l'importance de l'Arc vu du Capitole comme centre de ce district⁹ (Fig. 4). En direction opposée, du Colisée vers le Forum, les Arcs de Constantin et de Titus formaient un ensemble avec les des Orti Farnesiani au panorama du Campo Vaccino que l'on découvrait à travers l'Arc de Titus jusqu'au lointain Capitole. Le tableau de Giovanni Battista Busiri de 1750 montre l'Arc intégré en tant qu'objet dans le paysage romain du XVIIIème siècle,¹⁰ et dans sa forme mutilée par le Temps, l'Arc fut objet d'admiration romantique pour les personnes qui avaient comme le dit Stendhal, une 'âme un peu mélancolique' (Fig. 5). Il était devenu symbole de grandeur dans la décadence avec ses victoires ailées et ses processions triomphales aisément reconnaissables; mais seules les grandes sculptures taillées sur les parois internes, donc protégées, de l'Arc peuvent encore témoigner de la qualité du monument comme oeuvre d'art (Fig. 6).

'Qui peut de nos jours rattacher un peu de la fierté ancienne au Campidoglio, à l'Arc de Titus et au Circus Maximus?' se lamentait Paolo Rolli, le poète italien qui vint en Angleterre à l'invitation de Lord Burlington pour écrire les livrets de Haendel.¹¹ Parfait objet d'inspiration poétique, l'Arc était aussi un sujet favori pour les peintres, soit en représentation centrale comme dans la toile de Canaletto de la collection

⁹ Voir Wilton-Ely, J. *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*, Londres 1978, pls. 15, 52, 98, 100.

¹⁰ Vici, A.B., *Giovanni Battista Busiri, vedutista romano del 700*, Rome 1966, pl. ix.

¹¹ *Or chi rammentasi più il Campidoglio, l'Arco di Tito e il Circo Massimo, con quanti restavi d'antico orgoglio?*

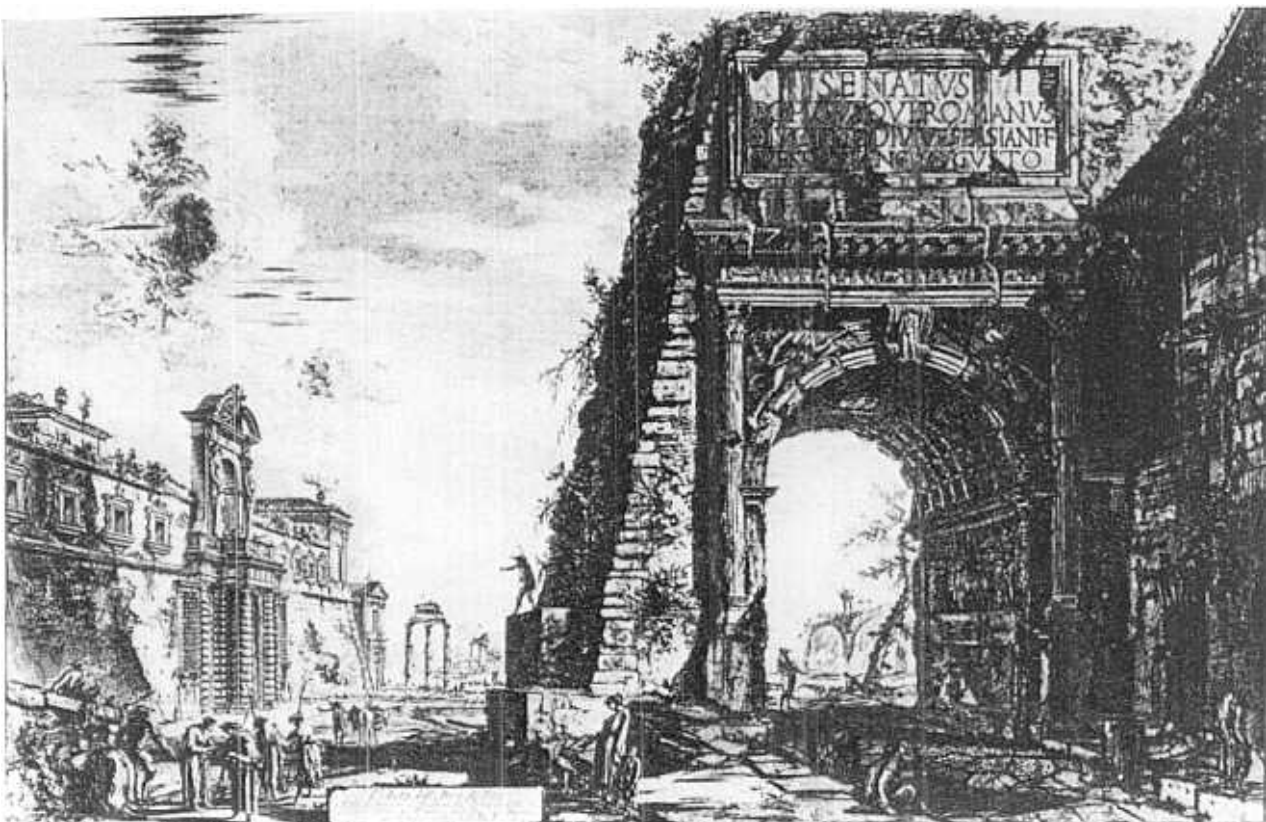


FIG. 5. Giovanni Battista Piranesi; Arc de Titus, façade est.

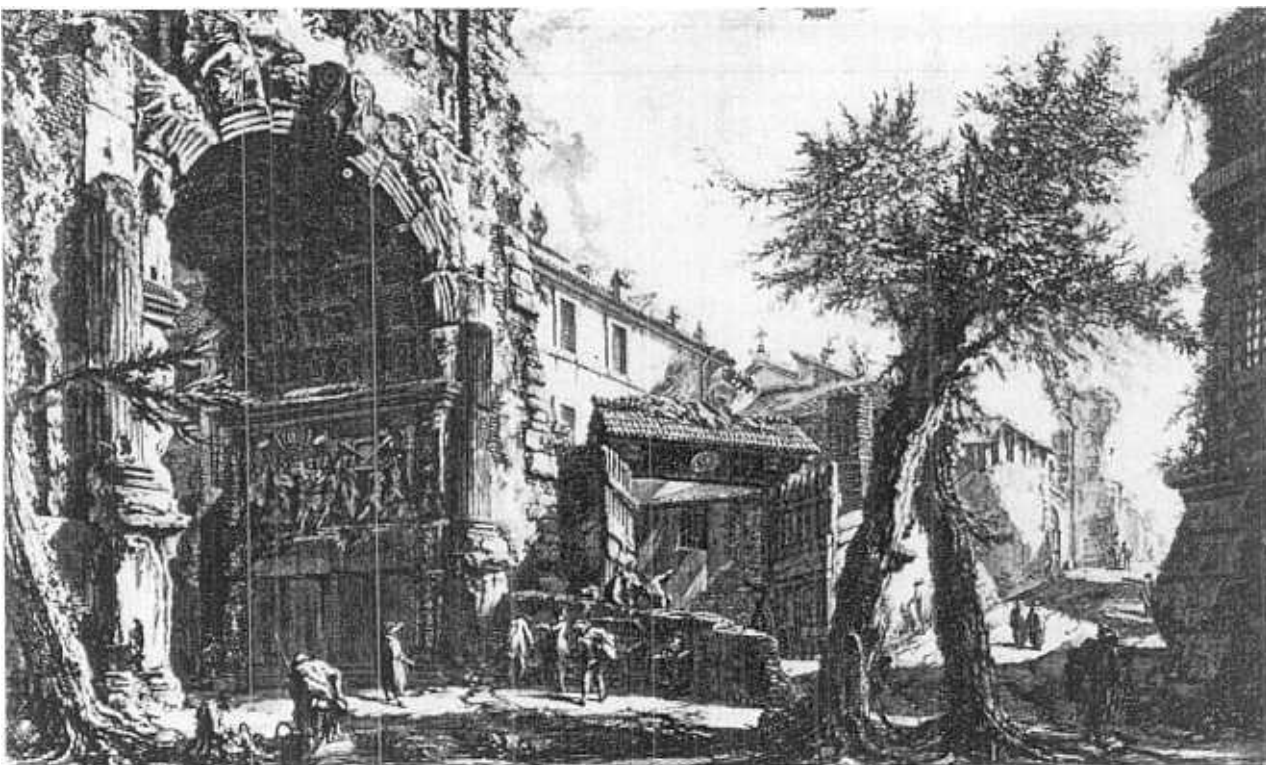


FIG. 6. Giovanni Battista Piranesi; Arc de Titus, façade ouest

de la reine d'Angleterre,¹² soit comme cadre pour des scènes champêtres comme dans le tableau d'Andrea Locatelli qui représente un groupe de paysans se reposant devant les ruines¹³ (Fig. 7); ou encore, dans plusieurs tableaux du même peintre, comme élément essentiel d'architecture dans des paysages imaginaires.¹⁴ L'Arc de Titus devint l'une des images les plus populaires de l'Antiquité et, sous des formes soit réalistes soit transformées, il fit son apparition dans des *capricci* de ruines décoratifs dans les toiles de Bellotto ou dans des motifs plus petits.¹⁵ Mais, environ dans les dix dernières années du XVIII^e siècle, à l'initiative d'architectes anglais et français qui avait mesuré les ruines antiques et en avaient imaginé la reconstruction, un mouvement de recherches archéologiques plus sérieux se développa.

¹² Levey, M. *The Later Italian Pictures in the collection of Her Majesty the Queen*, Londres 1964, 54f. pl.121

¹³ Vicoli, A.B., *Andrea Locatelli*, Rome 1974, pl.194.

¹⁴ *id.* pl.106.

¹⁵ *Piranèse et les français 1740-1790* (catalogue d'exposition), Rome 1976, 35.

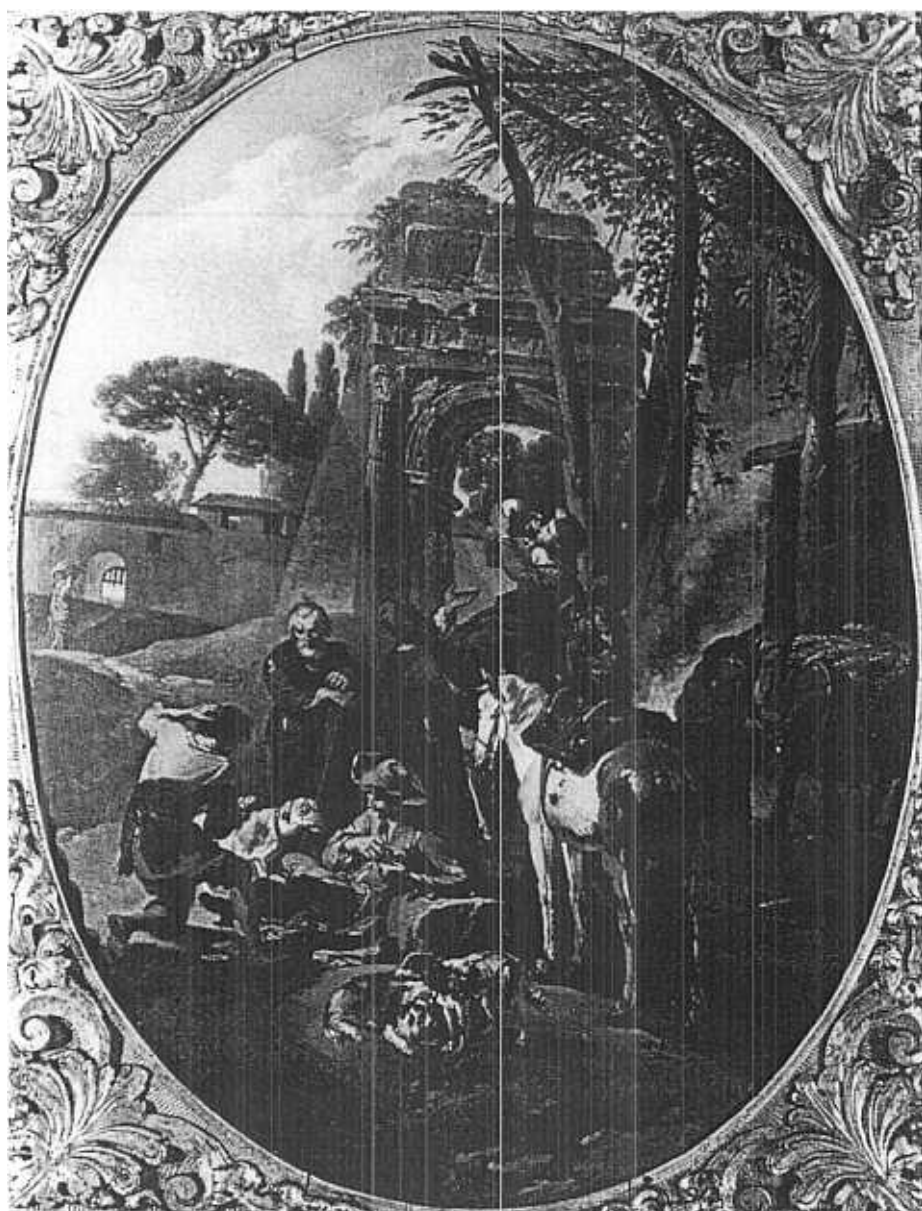


FIG. 7. Andrea Locatelli; paysans se reposant devant l'Arc de Titus, 1741 (Galerie Nationale, Prague).

En 1787, Goethe mentionna une exposition qu'il avait vue à l'Académie française pour laquelle

un architecte avait eu l'idée ingénieuse de faire deux dessins, le premier de la Rome contemporaine vue sous un angle ou ses différentes parties s'harmonisent plaisamment, le deuxième de la Rome antique du même point de vue. Les emplacements des anciennes constructions et, dans certains cas, leurs silhouettes, sont bien connues grâce à d'assez nombreuses ruines qui sont encore debout. L'architecte a supprimé toutes les constructions nouvelles, reconstitué les anciennes pour donner une image de Rome telle qu'elle a pu apparaître au temps de Dioclétien.¹⁶

Etant donné que la plupart de ces ruines étaient alors entièrement ou partiellement cachées par des bâtiments plus récents ou enterrées sous les rues, ceci était en fait, en 1787, une représentation plus originale qu'il n'y paraît aujourd'hui où de telles vues comparatives sont le lot habituel des chasseurs de souvenirs. Goethe ne donne pas le nom de l'architecte français qui fit ces dessins mais ce fut très probablement soit Charles Percier soit Pierre Fontaine, ou les deux; c'est exactement à cette date, lorsqu'ils étaient tous deux lauréats du prix de Rome que le Divin Jumelage qui devait imposer leur interprétation de l'Antiquité au goût français avait commencé.¹⁷ La passion avec laquelle ils faisaient l'inventaire des monuments de Rome et se lançaient dans des reconstitutions hypothétiques sur papier est bien connue et elle donna naissance à une tradition de l'Académie française illustrée, par exemple, dans un 'envoi' de 1810 de Auguste-Jean-Marie Guénepin¹⁸ (Fig. 8). Le sujet en est, bien sûr, l'Arc de Titus, qui était encore en ruines à l'époque. Il est significatif que l'exposition que Goethe visita ait été organisée par l'Académie française, car l'influence de la France pour la protection et le traitement des monuments romains devait être presque aussi importante que l'influence des monuments eux-mêmes allait l'être sur l'architecture et la décoration françaises du début du XIX^e siècle.

L'entrée de Napoléon en Italie, avec l'occupation de Milan puis l'avance vers le sud, aboutit à la marche sur Rome et l'avènement de la République romaine en 1798. La proclamation eut lieu dans le Forum Romain et des hauteurs du Capitole; le Général Berthier, avec un ample geste d'opéra, salua les 'ombres de Caton, Pompée, Brutus, Cicéron et Hortensius' et assura les romains que les fils des Gaulois étaient venus 'brandissant le rameau d'olivier' 'pour ériger les autels de la liberté là même où le premier Brutus les avaient érigés autre-fois.'¹⁹ Il rappela à ceux qui l'écoutaient le sang qui coulait dans leurs veines et les exhorta à porter leurs regards sur les monuments à la gloire qui les entouraient. 'Revendiquez vos droits,' leur fut-il dit, 'et en même temps retrouvez et la grandeur du passé et la force de vos ancêtres'. *Monumenti di gloria*: c'était une expression évocative en un tel endroit, mais les yeux des Français se portaient envieusement sur les monuments transportables et bientôt une

¹⁶ Goethe, J.W. (trad. Auden, W.H. et Mayer, E.) *Italian Journey*, Londres 1962, 376ff. Il s'agit d'une exposition importante mentionnée par Goethe. 'Le tableau des Horaces' de David convertit tout le monde à l'école française et poussa Tischbein à commencer son tableau grandeur nature de Hector défiant Paris en présence d'Hélène. Les oeuvres de Drouais, Gagneraux, Desmarais, Gauffier et St. Ours créèrent également une sensation, et Boquet se fit un nom comme peintre paysagiste dans le style de Poussin' (*id.* 379)

¹⁷ Hautecoeur, L., *Histoire de l'architecture classique en France*, Paris, 1953, v. 156 ff.

¹⁸ Drexler, A. (ed.), *The architecture of the Ecole des Beaux-Arts*, Londres 1977, 143

¹⁹ Pinelli, A., 'La rivoluzione imposta o della natura dell'entusiasmo', *Quaderni sul neoclassico*, iv, Rome 1974, 109.



FIG. 8. Auguste-Jean-Marie Guénepin; restauration hypothétique de l'Arc de Titus, 1810 (*Ecole des Beaux-Arts, Paris*).

centaine d'œuvres d'art étaient expédiées à Paris. Cette précieuse marchandise, ironiquement nommée 'le bouquet', fut donnée à la garde d'un fonctionnaire de confiance, l'Architetto Camerale (l'architecte auprès de la cour papale) Giuseppe Valadier. En conséquence, il devait subir le sort habituel aux nombreux collaborateurs avec l'occupant: sa maison à Rome fut pillée lorsqu'il était à Naples et, après le départ temporaire des Français en 1800, il fut accusé de collaboration par le Général napolitain Parisi.²⁰ Il survécut cependant pour servir le Pape Pie VII à son retour à Rome et pour se refaire une réputation, comme nous allons le voir plus loin.

La République romaine fut de courte durée mais, en 1809, Napoléon

²⁰ Stoppani, F., 'Un Francese a Roma', *Capitolini*, vi, 6/28f (1959). Lorsque les Français revinrent à Rome, Valadier fut nommé Commissaire du gouvernement pour les Oeuvres d'art.

ajouta les Etats pontificaux à son empire et, l'année suivante, Rome fut proclamée seconde capitale. Inévitablement, ces changements politiques au cours d'un règne qui redonna vigueur à l'image impériale, modifièrent la façon de regarder les symboles architecturaux de cette image; et ce fut en 1802, au cours de la courte trêve entre les deux occupations de Rome par les Français, alors que Pie VII avait été remis sur le trône pontifical par Napoléon, que ce qu'on appelait l'Edit Pamphili prit force de loi.²¹ Les oeuvres d'art y compris les monuments devaient maintenant être sauvegardées et il était stipulé que les ornements de la cité devaient être protégés, d'une part pour leur valeur historique et pédagogique et d'autre part afin qu'ils puissent servir de modèle aux artistes modernes et former le goût de leur public. Selon cette loi la responsabilité des oeuvres d'art et des monuments était confiée à deux fonctionnaires, l'Inspecteur des Beaux-Arts et le Commissaire aux Antiquités; d'ailleurs le texte de l'Edit avait été en grande partie rédigé par Carlo Fea, archéologue et traducteur de Winckelmann en italien, qui avait été nommé Commissaire en 1800.²² Ce fut lui qui dirigea l'excavation des monuments et qui en identifia de nombreux dans les Forum romains dont il était responsable. En 1802 le poste d'Inspecteur fut attribué à Antonio Canova, qui devint ainsi chargé de toutes les collections et musées pontificaux. Ces deux hommes furent les deux grands personnages du début du XIX^e siècle dans le domaine de l'art romain et des antiquités; leur influence sur le traitement des monuments fut considérable, non seulement du fait de leurs postes officiels mais aussi de leur rôle à la célèbre Accademia di San Luca.

²¹ Pinelli, O.R., 'Carlo Fea e il chirografo del 1802', *Ricerche di storie dell'arte*, no. 8 (1978/79), 27ff; Jonsson M. *Monumentvårdens begynnelse*, Uppsala 1976. Le texte de l'édit est reproduit dans Emiliani, A., *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani 1571-1860*, Bologne 1978, 110 ff.

²² La nomination de Fea avait été faite par le Général Naselli de l'armée napolitaine, qui accompagna Pie VII lors de son retour à Rome.

²³ *Les enjeux de la conservation du patrimoine*, Paris, 1980. Le premier questionnaire demandant des informations sur les bâtiments pouvant être considérés comme monuments français fut envoyé en mai 1810 mais le résultat fut négatif et l'exercice fut répété en 1818.

²⁴ Jonsson, *op. cit.*, 50 f, 86.

Nous avons donc ici l'arrière plan juridique et politique d'événements qui devaient prendre une grande importance. Il est peu douteux, par exemple, que l'Edit Pamphili ait servi de modèle à la législation française sur les monuments historiques dont il fut question pour la première fois en 1810;²³ l'intérêt croissant en France pour la protection et la réparation du patrimoine architectural se répercuta à Rome lorsqu'elle fut désignée comme seconde capitale de l'Empire. En 1809, l'Empereur—dont l'ambition était d'être le second Auguste à reconstruire Rome autant que de faire de Paris une deuxième Rome—décréta que les monuments de la cité devaient être préservés et entretenus, promit une contribution financière et nomma une commission qui devait faire un rapport sur les travaux nécessaires. C'est à Fea, en tant que commissaire aux Antiquités, qu'il revint de choisir les priorités: le Colisée et la partie du Forum Boarium qui comprenait les temples que l'on disait de Vesta et de la Fortune Virile. L'année suivante, une commission se réunit à nouveau et de nouveaux fonds furent réservés à l'embellissement de la cité. Aux 75 000 francs français alloués annuellement, une somme de 300 000 francs fut ajoutée ainsi qu'une donation papale de 10 000 piastres. Ces fonds devaient être gérés par l'association la mieux établie, l'Accademia di San Luca.²⁴ Les recommandations de Fea furent acceptées et les travaux furent confiés à deux architectes, Giuseppe Camporese et Giuseppe Valadier—le

'malheureux' critiqué par Stendhal, qui devait bientôt être fait Chevalier de la Légion d'Honneur par Napoléon lui-même.

Si vous gravissez les escaliers de la Piazza di Spagna et prenez à gauche le Viale della Trinità de' Monti, vous vous trouverez devant la Villa Medici où Napoléon installa l'Académie française en 1802. Puis vous arrivez à la Casina sul Pincio ou Casina Valadier, construite sur un important soubassement d'ordre dorique pour révéler de la terrasse du *piano nobile* une vue panoramique sur toute la cité. Un peu plus loin, après avoir traversé la Piazzale Napoleone I, vous vous trouverez face à face avec le buste d'un monsieur très sûr de lui; et sur le socle, vous pourrez lire que c'est le portrait de Giuseppe Valadier à qui nous devons la transformation de la Piazza del Popolo en bas sur votre gauche et le dessin des sentiers, terrasses, plantations de cyprès et de pins, colonnes, trophées et autres ornements neo-classiques qui ont fait de cet endroit le lieu de promenade favori des romains et des visiteurs étrangers depuis 160 ans. Et le créateur est là, contemplant fièrement la scène qu'il a créée. Pourrait-on imaginer Stendhal réconcilié avec lui à cause de ce paysage? Pas du tout car 'dès qu'on voit une promenade plantée d'arbres en Italie, on peut être assuré qu'elle est l'ouvrage de quelque préfet français'. Il reconnaît bien que 'la vue est superbe'²⁵ mais n'accorde pourtant aucun mérite à Valadier. Etudions donc d'un peu plus près les faits qui concernent cet architecte que nous n'avons rencontré jusqu'à présent que lorsqu'il expédiait à Paris les oeuvres d'art pillées (*Fig. 1*).

Giuseppe, dont les ancêtres venaient de la région de la Loire, naquit à Rome en 1762. Son père Luigi était orfèvre et fondeur et travaillait pour le pape; sa mère était Caterina della Valle dont le père était le sculpteur des Tritons géants qui fait partie du groupe de Neptune central de la Fontaine de Trevi. Donc Giuseppe naquit dans le monde de l'art romain et très tôt décida de devenir architecte. En 1775, alors qu'il n'avait que 13 ans, Valadier obtint le premier prix en classe de seconde du Concours Clementino à l'Accademia di San Luca; et, avant son vingtième anniversaire, il avait été nommé Architecte des Palais Sacrés par Pie VI.²⁶ Cinq ans plus tard il fut promu *Architetto Camerale*, architecte auprès de la cour papale. Valadier devait non seulement fournir les plans de nouveaux bâtiments séculiers ou ecclésiastiques à l'intérieur des Etats pontificaux, mais il devait aussi s'occuper de bâtiments anciens: c'est ainsi que nous trouvons, relativement tôt, un projet de lui pour la restauration de la cathédrale de Spolète.²⁷ En 1789 il prit en charge la rénovation de la cathédrale d'Urbino, endommagée par un tremblement de terre²⁸ à laquelle il donna une façade palladienne similaire à celle, que, quarante ans plus tard, il élaborait pour San Rocco à Rome.²⁹ Son oeuvre peut être illustrée par des bâtiments officiels de la cour pontificale, comme la *Calcografia Camerale* (1835) ou de nombreuses églises romaines, en particulier par les façades neo-classiques, visiblement du début du

²⁵ Stendhal, *op. cit.*, 729

²⁶ Visconti, P.E. *Biografia del Cavaliere Giuseppe Valadier, architetto*, Rome 1839; Stoppani, *op. cit.*; Marconi, P., *Giuseppe Valadier*, Rome 1964.

²⁷ Marconi, *op. cit.*, 34f. Voir *I disegni di architettura dell'archivio storico dell'Accademia di San Luca*, Rome 1974, ii, pls. 2594-2611 pour les plans.

²⁸ Marconi, *op. cit.*, 47ff. Camillo Morignia (1743-95) fut le premier architecte de la restauration, et il n'est pas particulièrement clair à qui—de lui ou de Valadier—l'on doit imputer le résultat final. Dans *I disegni di architettura... op. cit.*, il y a un dessin de Valadier (pl. 2618) qui montre une section du Duomo.

²⁹ Marconi, *op. cit.*, 253

³⁰ *id.*, 149ff; *I disegni di architettura . . . op. cit.*, pls 2665–72.

³¹ Wilton-Ely, *op. cit.*, pl. 64.

³² Valadier, G., *Raccolta delle più insigni fabbriche di Roma Antica. III. Tempio detto di Vesta in Rome*, Rome 1813, 5. *Essendo le colonne per le maggior parte strapiostrate ed investite de muri, moderni, ebbi l'onore ne' passati anni di essere incumbensato dalla Consulta di Stato della direzione per lo sbarazzamento, ed assicurazione del monumento. In tal circostanza riposi a piombo le colonne che erano in maggior pericolo: camerette fra la cella ed alcune delle colonne medesimi: feci lo scoprimento dell'ossatura della gradinata: procurai lo scolo delle acque, e providdi quanto fu necessario ed opportuno alla stabilita e decoro del monumento.*

XIX^{ème} siècle, de San Pantaleo (1806) et Santi Apostoli (1827); mais nous traiterons surtout ici de ses restaurations.

La première restauration de Valadier à Rome semble être celle dont nous avons le projet daté de 1801 pour le Ponte Mollo ou Milvio.³⁰ Une gravure de Piranèse montre le pont, qui avait été refait au milieu du XV^{ème} siècle, dans un état de grand délabrement.³¹ Au nord, se trouvait une porte fortifiée que Valadier reconstruisit—apparemment sans même une pensée pour une restauration possible qui lui aurait conservé son caractère médiéval, bien qu'une petite partie des matériaux anciens aient été incorporée dans la construction nouvelle. Mais après sa nomination jumelée avec celle de Camporese en 1810, Valadier dut s'occuper de la réparation et de la mise en valeur des monuments antiques que le décret de Napoléon avait inclus dans le programme d'amélioration de la ville. Valadier avait déjà, en 1809, supervisé le dégagement et la réparation du Temple de Vesta, le monument circulaire du II^{ème} siècle dans le Forum Boarium qui devrait véritablement être appelé Temple de l'Hercule Victorieux. Il démolit les murs qui avaient été élevés entre les colonnes et dans l'espace entre la cella et la colonnade, consolida les plus fragiles des colonnes avec du plomb, fit des fouilles pour mettre à jour les fondations du stylobate et comme il le déclare dans la description qu'il fit des travaux, 'fit tout ce qui était nécessaire pour assurer la stabilité et la bonne apparence du monument'³² (*Figs 9 et 10*). Et, à ce qu'il semble, le temple est aujourd'hui comme Valadier l'a laissé, à l'exception des grilles qui ont



FIG. 9. Giovanni Battista Piranesi; le temple dit de Vesta ou de Cybèle, avant restauration.

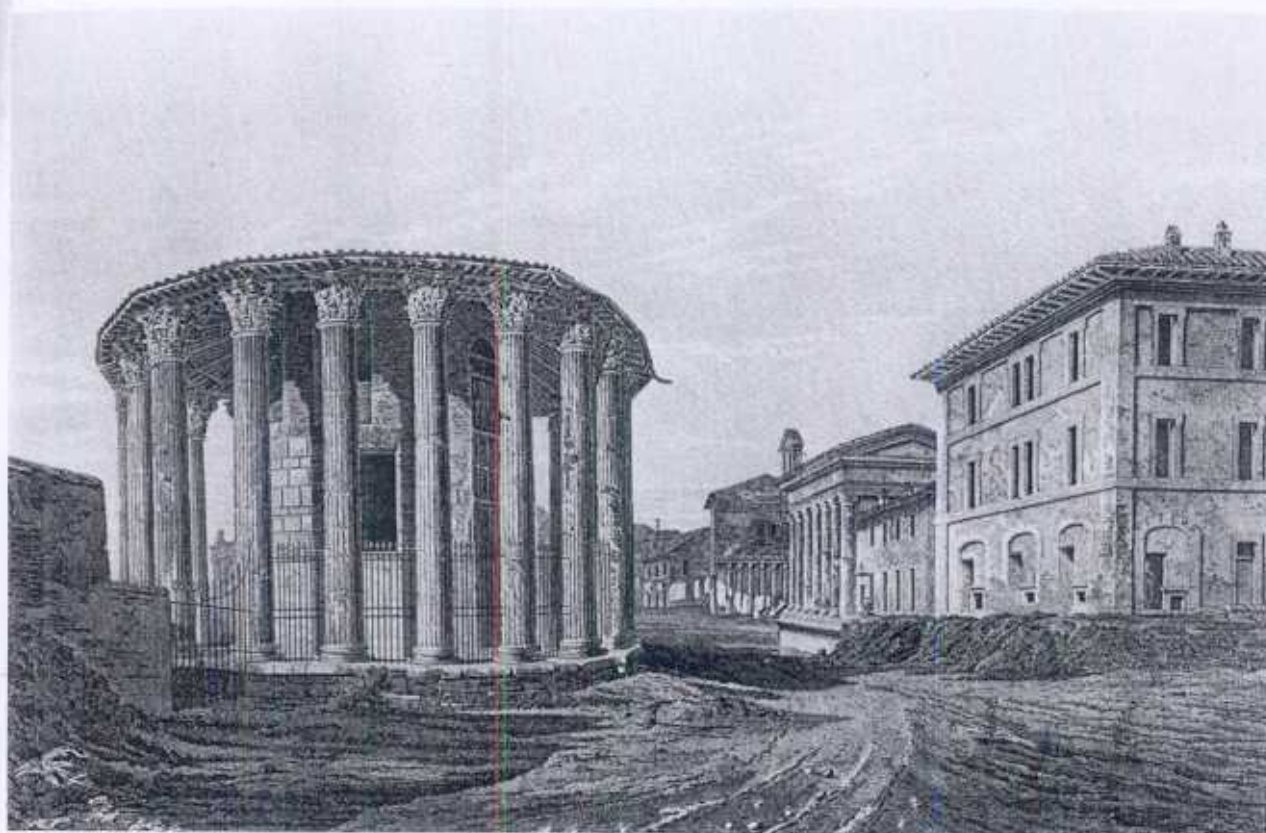


FIG. 10. Le temple dit de Vesta, après restauration (Taylor et Cresy, *The Architectural Antiquities of Rome*, 1821).

été supprimées. Il n'a semble-t-il, rien ajouté, a laissé apparaître les traces d'importantes réparations du XV^{ème} siècle dans le marbre original, n'a pas essayé de remplacer l'entablature et le toit qui n'existaient plus ni la seule colonne disparue de la colonnade. Stendhal admirait 'ce joli temple' et il le trouvait 'si bien mis en évidence par l'administration de Napoléon'³³ sans savoir, bien entendu, que c'était l'oeuvre du méprisable Valadier.

Combien faut-il louer l'administration napoléonienne pour le travail accompli sur les monuments de Rome? Dans ses mémoires, Chateaubriand, qui avait été brièvement ambassadeur à Rome, exprime une certaine fierté quant aux fouilles archéologiques et aux restaurations entreprises sous l'Empire.³⁴ De même le Comte de Tournon, préfet de Napoléon à Rome, mais il ajoute amèrement que la France ne doit pas être tenue pour responsable du mauvais goût évident dans des travaux de restauration entrepris après la fin de son administration.³⁵

Or l'Arc de Titus tient une place prépondérante dans les travaux de restauration des monuments romains. Un archéologue, Filippo Aurélio Visconti en fit l'étude sur place, dans le Forum même, à la suite de laquelle Camporese et Valadier rédigèrent un projet de démolition qui leur permettait de mettre à jour de nombreux fragments de bâtiments antiques et de les présenter dans un cadre amélioré. Les fouilles commencèrent en

³³ Stendhal, *op. cit.*, 914.

³⁴ Chateaubriand, F.-R. de, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris 1947, v., 143f.

³⁵ Tournon, C., *Etudes statistiques sur Rome et la partie occidentale des Etats romains*, Paris 1855, 270.

Si, depuis la fin de l'administration française, des travaux de consolidation furent exécutés elle n'est pas responsable du mauvais goût qui, dit-on, a présidé à cette restauration.

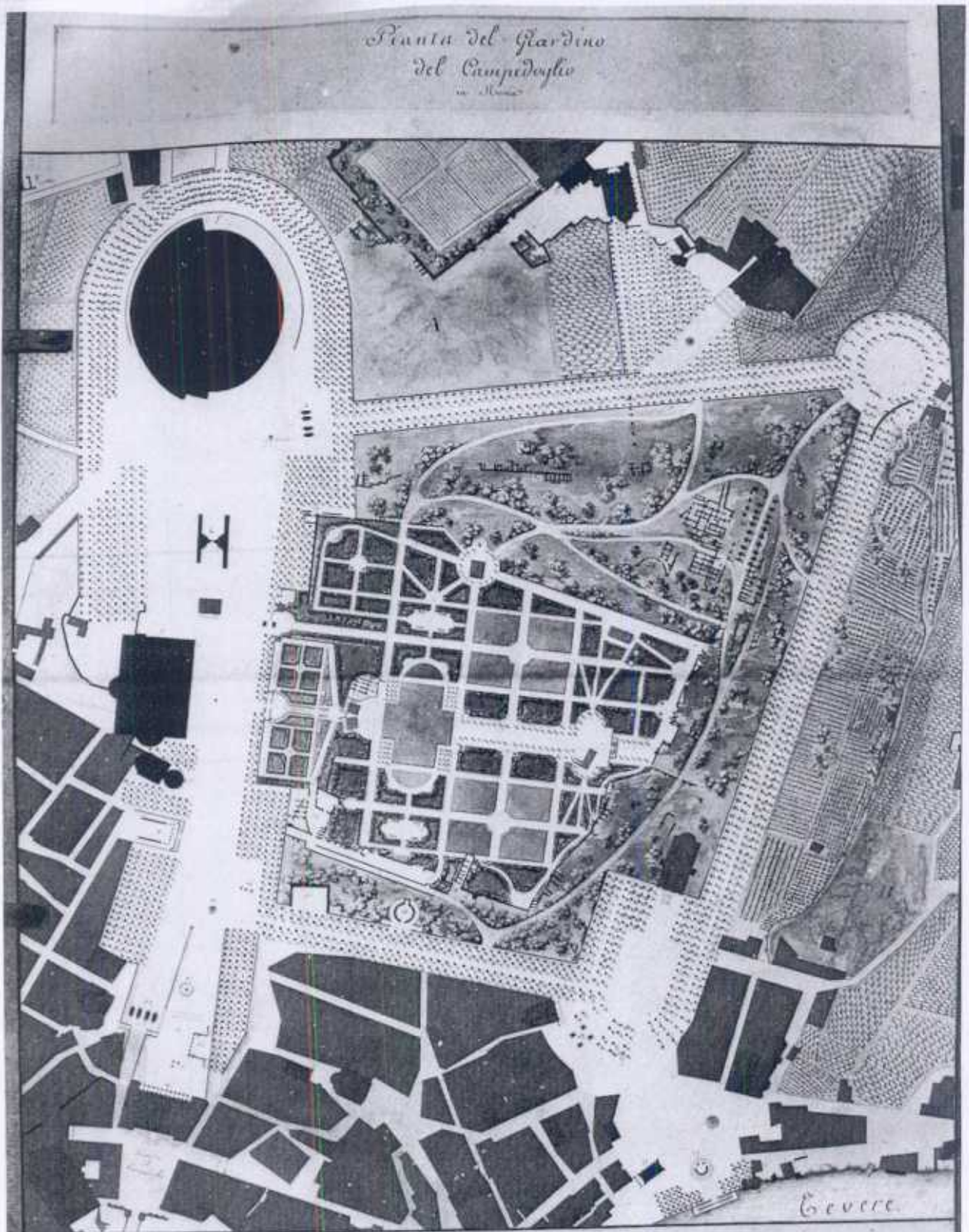


FIG. 11. Projet pour le *Giardino del Campidoglio*, 1813 (*Museo di Roma*).

1810, elles employèrent 300 hommes au début, 2000 plus tard.³⁶ Pour la plupart, ces travailleurs étaient des forçats. Elisabeth, Duchesse de Devonshire finança certaines fouilles et vint plusieurs fois sur le terrain en compagnie de son grand ami le Cardinal Consalvi, Secrétaire d'Etat du Pape et grand érudit.³⁷ Au cours des vingt années suivantes, il faut imaginer la suite des événements avec pour arrière-plan des montagnes de terre grandissantes et la mise à jour des sections basses de colonnes et d'arcs qui jusqu'alors avaient fait l'objet de spéculation. Ce n'était pas une activité qui plut à tout le monde : le pittoresque paysage de ruines était démolì. Mais la reconstitution d'un nouvel environnement s'imposait à ceux qui dirigeaient les travaux. En 1811, il fut proposé pour la première fois que l'Arc de Titus fût débarrassé des ajouts tardifs et intégré avec un certain nombre de monuments dans le dessin d'un paysage.³⁸ On pensait que les Arcs de Septime Sévère et de Titus formeraient alors les entrées à l'ouest et à l'est de ce qu'on pourrait appeler un parc archéologique.

Ce fut probablement à cette date que Valadier fit un projet pour la totale reconstruction du bâtiment connu alors sous le nom de Temple de la Paix, mais appelé plus tard la Basilique de Maxence. L'idée d'un parc paysager avec toutes ses implications fut examiné d'abord par la Commission à Rome puis à Paris, de même que d'autres idées comme celle d'un parc autour du Colisée, des embellissements autour des monuments du Forum Boarium, du Panthéon et de la Colonne de Trajan.³⁹ Mais à Paris on craignit de plus en plus que ces projets morcelés n'aboutissent pas au plan grandiose et ordonné qui avait été imaginé, traversé par les promenades ombragées que Stendhal considérait comme le sceau de l'administration française. Deux architectes furent donc envoyés à Rome en 1813 pour préparer les plans de l'aménagement de la ville autour du Forum et du Palatin et faire leur rapport à Paris. Ils avaient l'ordre de consulter Valadier sur son projet pour la Piazza del Popolo, sur lequel il avait travaillé de temps en temps depuis dix ans car ce projet prenait maintenant une importance symbolique du fait que là serait l'entrée officielle de la ville en venant de France.

Les ambassadeurs étaient des hommes d'expérience qui avaient été au service de l'Empereur. Guy de Gisors avait récemment été le responsable d'un certain nombre de bâtiments publics de Napoléonville, de plus il avait une théorie des principes de la restauration. Quant à Louis Martin Berthault, il avait dirigé la restauration du château de Compiègne en s'appuyant sur les dessins de Percier et Fontaine et il avait fait la décoration de plusieurs intérieurs célèbres dont, en particulier, la Chambre à coucher de Madame de Récamier; de plus il était jardinier paysagiste de renom et avait transformé les jardins de l'impératrice Joséphine à la Malmaison; plusieurs années auparavant, en 1788, il avait publié une série de gravures de jardins anglais.⁴⁰

Gisors et Berthault restèrent un an à Rome; ils furent élus membres honoraires de l'Accademia di San Luca et firent une série de projets pour

³⁶ Grant, M., *The Roman Forum*, Londres 1970, 197ff.

³⁷ Stuart, D.M., *Dearest Bess*, Londres 1955, 214f.

³⁸ Casiello, S., 'Aspetti della tutela dei beni culturali nell'Ottocento e il restauro di Valadier per l'arco di Tito', *Restauro* (1973), v, 79ff.

³⁹ *I disegni di architettura . . . op. cit.*, pls. 2676-2700.

⁴⁰ Hauteceur, *op. cit.*, 236 ff.

l'embellissement de la ville qu'ils soumièrent à la Commission établie par le gouvernement français.⁴¹ L'un d'eux, pour le Forum et le Palatin, connu sous le nom de *Giardino del Campidoglio* (Fig. 11) reprend l'ancienne idée d'un parc archéologique mais, développée en un plan formel à large échelle dans lequel sont plantés des monuments isolés, dont le Colisée, les Arcs des Constantin, Septime Sévère et Titus, les ruines du Temple de Vénus et Rome, le Temple de la Paix reconstruit, celui de Romulus et celui d'Antoine et Faustine. Les Orti Farnesiani sur le Palatin devaient être transformés et agrandis pour inclure un certain nombre de monuments et il devait y avoir de majestueux boulevards plantés d'arbres tout autour de ce parc. L'un d'eux devait suivre l'actuelle Via di San Gregorio (qui est peut-être un résultat direct de ce projet) puis couper la Via dei Cerchi en formant un immense rond-point et aboutir à une place imposante devant l'église Sant' Anastasia rénovée depuis peu, un curieux choix pour une telle distinction; mais elle se trouvait à la bonne place au bon moment. Puis le tracé de la route conduisait au Forum Boarium ou l'Arc de Janus et le Temple de Vesta et de la Fortune Virile devaient être isolés et mis en valeur sur un fond d'arbres en bordure du Tibre.

Cet imposant environnement aurait eu pour résultat de rapetisser les monuments antiques et s'il ne fut jamais réalisé, il ne fut pourtant pas oublié. Plus de cinquante ans plus tard, après l'unification de l'Italie, certains points du projet furent repris; et, sous Mussolini, la démolition des rues médiévales et de la Renaissance au nord du Forum Romain fut entreprise dans le regrettable esprit du projet français. En revanche, dans le plan de la Piazza del Popolo et du Pincio, l'influence de Berthault est indubitable. C'est à lui que l'on doit le grand espace de la Piazza élargi par deux énormes demi-cercles à l'est et à l'ouest ainsi que les rampes et murs de soutènement qui relient la Piazza au Pincio et forment un arrière-plan théâtral à l'est. Stendhal était convaincu que c'était bien 'ces français, qui quelquefois font des choses si ridicules à Paris, qui ont construit ces rampes admirables qui du niveau de la place du Peuple conduisent au sommet du Monte Pincio',⁴² et, bien que ceci ne soit en réalité pas tout à fait vrai, le principe en est correct puisque les suggestions de Berthault devinrent la base du projet final de Valadier qu'il soumit à Pie VII à la fin de 1815. A cette date, Napoléon avait quitté la scène européenne, le jeune roi de Rome avait perdu son trône et l'influence directe de la France sur ce qui se passait à Rome n'existait plus. Néanmoins son héritage survécut, et pas seulement dans la Piazza del Popolo et au Pincio. On peut aussi voir l'influence de Gisors et Berthault dans le traitement des monuments, après la fin de l'occupation française, grâce à Valadier. Les rapports qu'ils avaient envoyés à Paris avaient été très critiques de l'Accademia di San Luca et des architectes qu'ils avaient accusés de manquer d'esprit de suite et de rigueur et d'accepter une norme peu exigeante pour les travaux.⁴³ La restauration⁴⁴ du Colisée, par exemple, entreprise par Raffaello Stern en 1806 fut jugée maladroite; et le large contrefort de briques nues qu'il avait

⁴¹ Museo di Roma, acc. no. 1426. *Abbellimenti di Roma*, un volume de dessins aquarellés de la bibliothèque du Prince Don Pietro Gabrielli, daté Rome 1813. Insc: *Abbellimenti decretati dalla Commissione stabilita a questo oggetto in Roma dal Governo francese da doversi eseguire in questa città.*

⁴² Stendhal, *op. cit.*

⁴³ L'un des critiques fut le baron Martial Daru, Intendant général de la Maison de l'Empereur, et un ami de Stendhal.

⁴⁴ Archives National, F13 1646, lettre de Daru datée 4 Nov 1813. Il offre aussi l'avis suivant:

Par exemple si une arcade d'un édifice antique menaçait ruine, on y remédiait tantôt au moyen d'un éperon, tantôt en murant entièrement cette arcade, tantôt en se servant des mêmes pierres dont elle était composée, pour rendre aux pilastres et à la voûte de l'arcade leur aplomb et leur régularité.

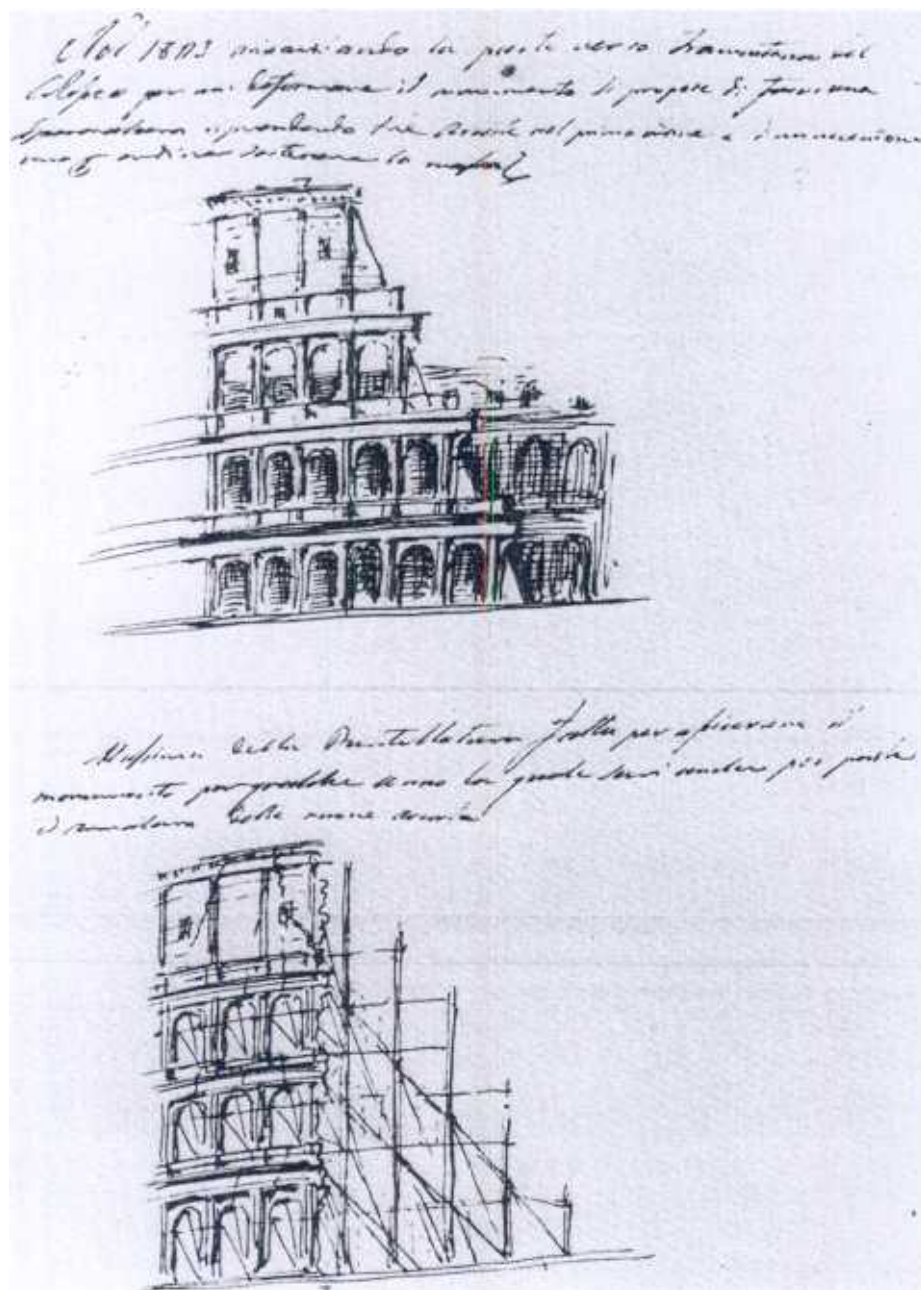


FIG. 12. Giuseppe Valadier; esquisse pour la conservation du Colisée, 1823 (*Biblioteca Nazionale, Rome*).

⁴⁵ Les dessins de Valadier des contreforts sont reproduits dans *Valadier Diario Architettonico* (ed. Debenedetti, E.), Rome 1979, pl.53. Il y avait eu des réparations diverses du Colisée faites par Camporese et Stern; mais le projet de Valadier pour le contrefort semble dater de 1823. Les travaux furent exécutés en 1824–29.

A la fin de sa carrière, Valadier avait eu sous sa responsabilité la restauration de nombreux monuments à Rome en plus du Colisée et de l'Arc de Titus: les Thermes d'Aemilius Paulus (ainsi appelés) à l'est du Forum de Trajan; l'Aqueduc de Claude; la Basilique de Maxence (alors appelée le Tempio della Pace); l'Arc de Janus; les Thermes de Caracalla; le Pont Cestius; le Tempietto de S. Andrea, de Vignole; le Tempietto de S. Pietro in Montorio, de Bramante; le Temple de la Fortune Virile (ainsi appelé); le Temple de Vesta (ainsi appelé); la Basilique de S. Costanza; le Temple de Vénus et Rome; le Temple de Minerva Medica; le Mur Aurélien (à ce sujet voir Matthiae, G., *Restauri del Valadier alle Mure Aureliane*, Rome, (1942) iii, 118f).

édifié pour empêcher de nouveaux éboulements fut trouvé fort laid et inacceptable. Il est significatif que Valadier, lorsqu'il dirigea la phase suivante de restauration vers 1820, dessina un contrefort qui reprenait la succession des arches et ordres superposés mais en briques au lieu de travertin.⁴⁵ (Fig. 12). C'était probablement parce que Gisors n'avait pas confiance dans les architectes de l'Accademia di San Luca qu'il écrivit à Paris en Août 1813 pour recommander que les matériaux originaux de l'Arc de Titus soient soigneusement déposés, que la structure de base originale soit reconstruite (totalement ou en partie seulement) avec les

FIG. 13. L'Arc de Titus, façade ouest en réparation (Taylor et Cresy, *The Architectural Antiquities of Rome*, 1821).

⁴⁶ M. Gisors propose pour l'arc de Titus de l'étagé et cintrer de toutes parts en charpente, pour pouvoir, dit-il, démonter et remonter, sans coup férir les parties de voussoirs gravitantes qu'on rétablirait le plus soigneusement possible sur les autres voussoirs inférieurs replacés eux mêmes en avant dans leurs positions après avoir refait soit en pierre soit en briques les masses des parties de pied dont cet arc est maintenant privé. Il résulterait de cette opération que sans avoir dépensé beaucoup plus que pour des constructions auxiliaires informes, on aurait consolidé cet intéressant monument et l'on aurait rétabli ses principales parties, qui pour n'être qu'en masse, ne demandent pas moins une idée exacte de ses dimensions et proportions.

⁴⁷ Il y a plusieurs versions différentes d'un rapport soumis à Canova par Pasquale Belli, Virginio Bracci et Andrea Vivi. On les trouve dans les archives de l'Accademia di San Luca (vol.85, 19), datés du 15 avril 1813 et il y a une lettre de Daru à Canova du 24 mai 1813 (vol.85, no.36) qui recommande fermement la démolition de toutes les additions, selon l'avis de Gisors et contre celui des trois architectes consultés par l'Accademia.



parties manquantes, soit en briques soit en pierres, et que les blocs de marbre anciens soient alors remis en position.⁴⁶

Il pensait ainsi que 'sans avoir perdu autre chose que des additions sans forme, cet intéressant monument aurait été consolidé et ses parties authentiques restaurées'. Mais, étant donné que les proportions exactes des parties manquantes n'étaient pas connues, il ne pouvait recommander une reconstruction de tous les détails. Ce rapport fut rédigé quatre mois après que Canova ait été instruit par trois architectes romains nommés par l'Accademia di San Luca de réparer l'Arc en renforçant le contrefort de briques faisant face au Palatin et en bouchant les trous de la structure de briques du côté de Santa Francesca Romana⁴⁷; on peut donc en déduire que l'influence de Gisors fut finalement dominante dans le traitement adopté par Valadier, à qui cette responsabilité incombait d'abord, même si ce dernier était l'inspecteur général des travaux.

Le réputation de Raffaello Stern repose essentiellement sur le Braccio Nuovo, noble addition néo-classique au musée du Vatican commencée en 1817, l'année même où lui fut demandé de réparer l'Arc; mais les instructions qu'il reçut ne sont pas claires et on ne sait s'il avait envisagé les détails de son travail quand il mourut en 1820, deux ans après le début des travaux. Aucun de ses rapports ni de ses dessins n'ont été retrouvés.⁴⁸ L'une des attestations les plus claires se trouve dans *The Architectural Antiquities of Rome* publiées en 1821, où George Taylor et Edward Cresy montrent l'Arc avec un échafaudage sous les caissons des intrados (*Fig. 13*). Dans la légende, ils mentionnent que Stern voulait

soutenir la partie ancienne de l'Arc tandis qu'il supprimerait les additions modernes avec l'intention soit de laisser seulement la partie originale, soit de la soutenir en restaurant la masse totale de l'édifice, mais en utilisant du travertin pour marquer la différence.⁴⁹

Mais ceci fut écrit, peut-être avec une connaissance à postériori des faits, quelque temps après la nomination de Stern. Selon Valadier, Stern avait d'abord l'intention de revisser les pierres qui avaient bougé⁵⁰ sur un cadre de bois traditionnel.⁵¹ Mais alors se posa le problème de la consolidation de cette partie centrale sans remettre en place les parois latérales. Le choix semblait être entre une reconstruction partielle et l'érection de contreforts non déguisés. A ce point de la controverse, Stern mourut et Valadier décida de déposer l'Arc et de le rebâtir dans sa totalité, selon l'avis de Gisors.

Selon Valadier, qui réfuta plus tard les critiques de son travail, Stern avait déjà fait tailler, avant sa mort, les blocs de travertin destinés aux bases des colonnes ou aux chapiteaux; l'implication étant qu'il avait délibérément pris la décision de laisser voir la différence entre ancien et nouveau matériau, ceci pour des raisons historiques.

Mais Valadier insiste aussi sur la nécessité 'd'économiser autant que possible' et il est possible que l'on ait donné trop de poids à une intention philosophique sur laquelle aurait reposé cette décision.

Car il est certain que Valadier, qui avait utilisé la brique au lieu du travertin pour le Colisée, la peignit *al fresco* pour la faire ressembler au matériau original. Ses autres restaurations, en projets ou réalisées, font penser que son idéal était la reconstruction complète (comme pour la partie refaite du mur d'Aurélien) plutôt qu'une réparation conservatrice avec utilisation du matériau original.⁵²

Il est clair, d'après les diverses descriptions de l'Arc de Titus que les crampons originaux de bronze avaient été arrachés pour leur valeur en métal. Le pesant arc (encore alourdi par la structure médiévale de briques qui lui avait été ajoutée) avait donc tendance à faire écarter ses piliers qui n'étaient plus retenus par les contreforts de briques. La clé de voûte n'était plus en place, les voussoirs glissaient causant un mouvement dans

⁴⁸ Stern eut l'aide d'un architecte vénitien appelé par Valadier *l'ottimo Signor Bosio*; mais on ne sait pas si ses dessins ont survécu.

⁴⁹ Taylor, G., et Cresy, E. *The Architectural Antiquities of Rome*, Londres 1821, i,4.

⁵⁰ Valadier, G., *Narrazione artistica dell'operato finora nel restauro dell'arco di Tito. Letta nell'Accademia Romana di Archeologia li 20 Dicembre 1821*, Rome 1822, 8ff. Ce document fut la réponse de Valadier à certains critiques de sa restauration. Il y écrivit:

Immagino egli prima, quel nostro Collega, la ben nota maniera di servirsi della forza delle viti, per sollevare i pezzi ch'erano calati, ma riflette poi al come rilasciarli, se non si riavvicinavano primo li pezzi laterali, che dal peso e dalla mancata resistenza si erano allontanati.

⁵¹ Valadier fait le dessin d'une de ces vis de bois, pl. CCIV de *L'architettura pratica dettato nella scuola e cathedra dell'insigne Accademia di S. Luca*, Rome, 1832.

⁵² *id.* 13.

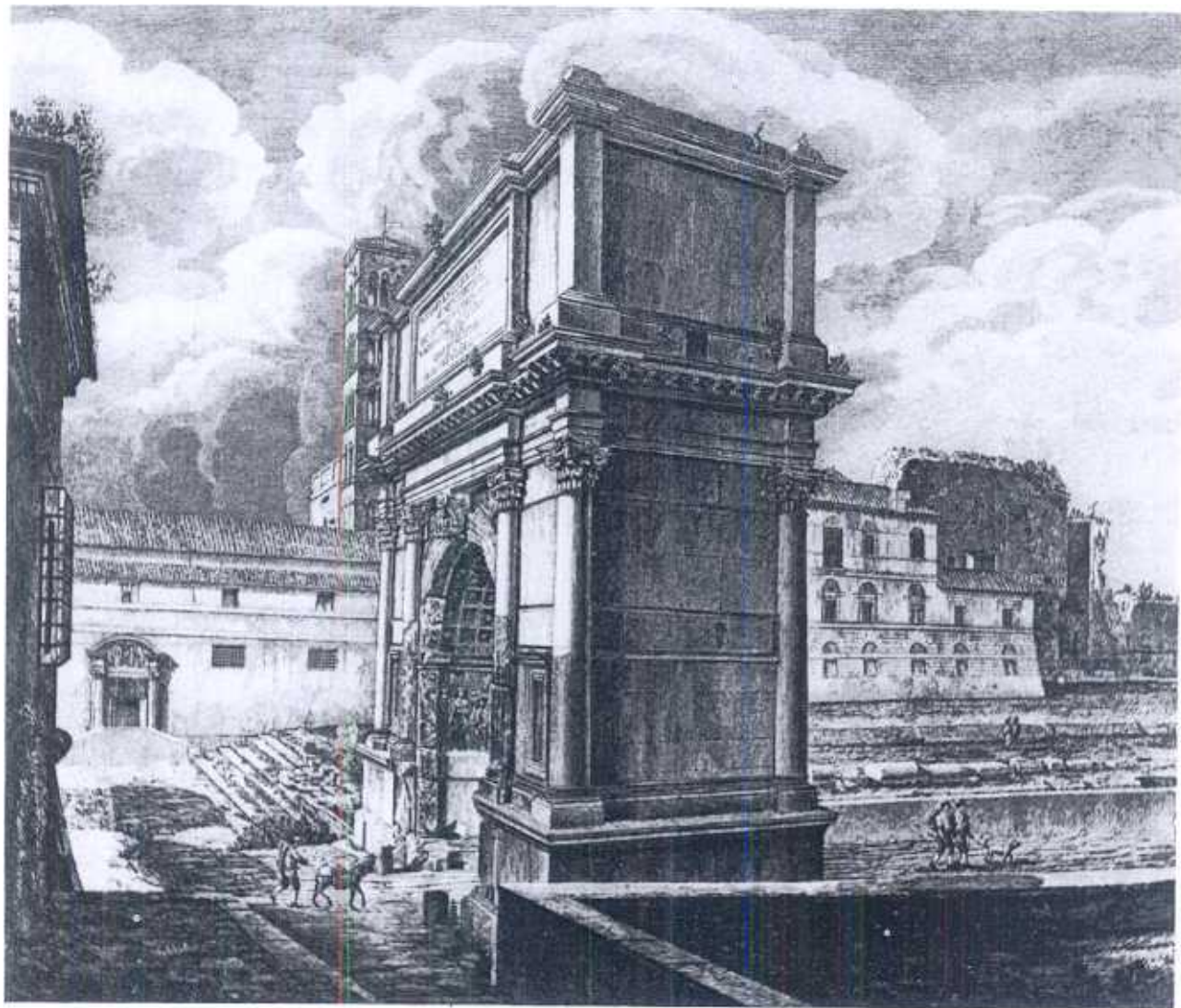


FIG. 14. Luigi Rossini; l'Arc de Titus après restauration, vu du sud-ouest, 1829.

les moulurations de l'imposte de 'quatorze *minuti* d'un *palmo* romain', soit environ de six centimètres.⁵³ Les dessins de Valadier témoignent de tout cela et il décrit comment il construisit un solide échafaudage de bois tout autour de l'édifice, puis retira les pierres en commençant par l'inscription du haut. Chacune était numérotée consignée et dans son dessin; mais certaines d'entre elles, très fragiles, avaient dû être consolidées par des liens ou des bandes avant de les bouger. Finalement, il déposa l'Arc jusqu'à l'imposte puis se mit à la reconstruction. Tout d'abord il corrigea le déplacement des moulurations de l'imposte puis il replça à la base de l'Arc les pierres, mutilées, taillées en coin qui furent scellées avec du mortier et fixées avec des crampons de plomb. Ensuite, en partant de la base, il rebâtit les parties manquantes des piliers 'selon le profil général', et il assure que celui-ci était 'clairement indiqué par les restes du podium'. Ayant ainsi établi une solide infrastructure, il reconstruisit l'Arc dans son

⁵³ *id.* 8.

entier en utilisant là où cela était possible les anciens blocs de marbre et ailleurs de simples blocs de travertin. 'Ceci fut fait,' nous dit-il 'par véritable respect pour cet ancien monument que, par une vénération déplacée, on avait défiguré par deux solides mais vilains contreforts.'⁵⁴ 'De cette manière,' conclut-il 'le monument a été consolidé et stabilisé avec le plus grand respect, et, après des siècles de délabrement, il a retrouvé sa qualité originale'⁵⁵ (Fig. 14).

⁵⁴ *id.* 13.

⁵⁵ *id.* Les dessins originaux qui furent gravés pour l'édition de Valadier sont dans l'*Archivio di Stato* (Camerlengato I, titolo IV, busta 40 (106)).

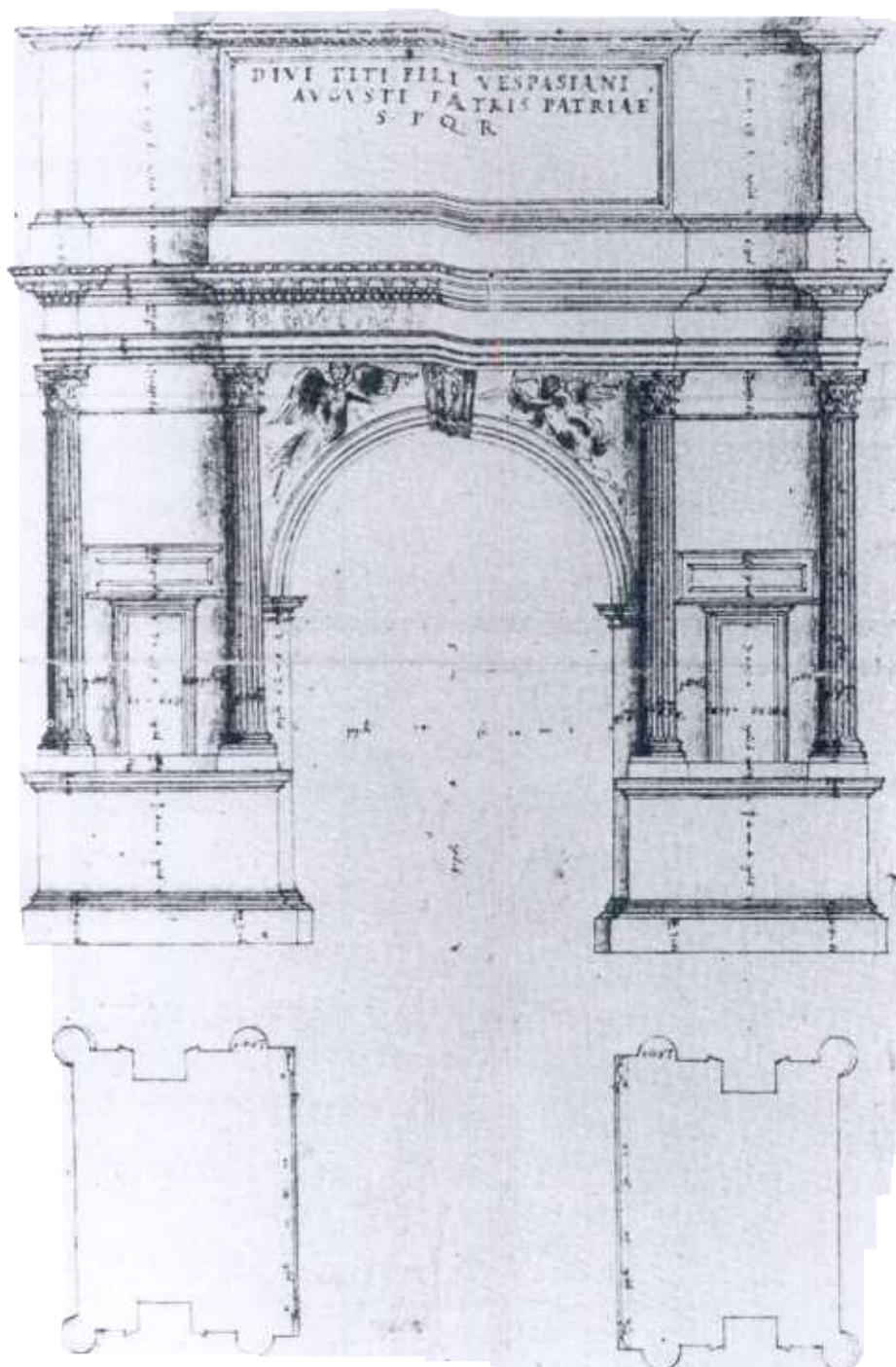


FIG. 15. Andrea Palladio; restauration hypothétique de l'Arc de Titus (*Museo Civico, Vicenza*).



FIG. 16. Sebastiano Serlio; restauration hypothétique de l'Arc de Titus, 1540.

Mais cela était-il vrai? Comme Stendhal le dit à propos des restaurations: 'Qui jugera de la ressemblance?' Valadier lui-même nous prévient qu'il avait étudié toutes les suggestions antérieures et il remarque que la forme originale de l'Arc 'avait été interprétée de façons diverses par un certain nombre d'artistes.'⁵⁶ Et quels artistes! A Palladio, qui avait l'intention d'écrire un livre sur les arcs, on attribue l'une des premières tentatives de restauration du monument; il est intéressant de noter qu'il pensait que les coins avaient été formés par les trois quarts de colonnes, faisant l'angle, qu'il y avait eu un socle saillant à la base de chaque colonne et que le haut du décroché de chaque pilier correspondait aux moulurations de l'imposte⁵⁷ (Fig. 15). Serlio était d'accord avec les conclusions de Palladio sur les angles et les socles mais il pensait que le haut des décrochés avait été plus bas, et qu'ils étaient plus importants en hauteur (Fig. 16). Il explique que si les instructions de Vitruve n'ont pas

⁵⁶ *id.* 4.

⁵⁷ *Mostra del Palladio*, Catalogue d'exposition 1973, 25f. Le dessin se trouve au Museo Civico, Vicence.

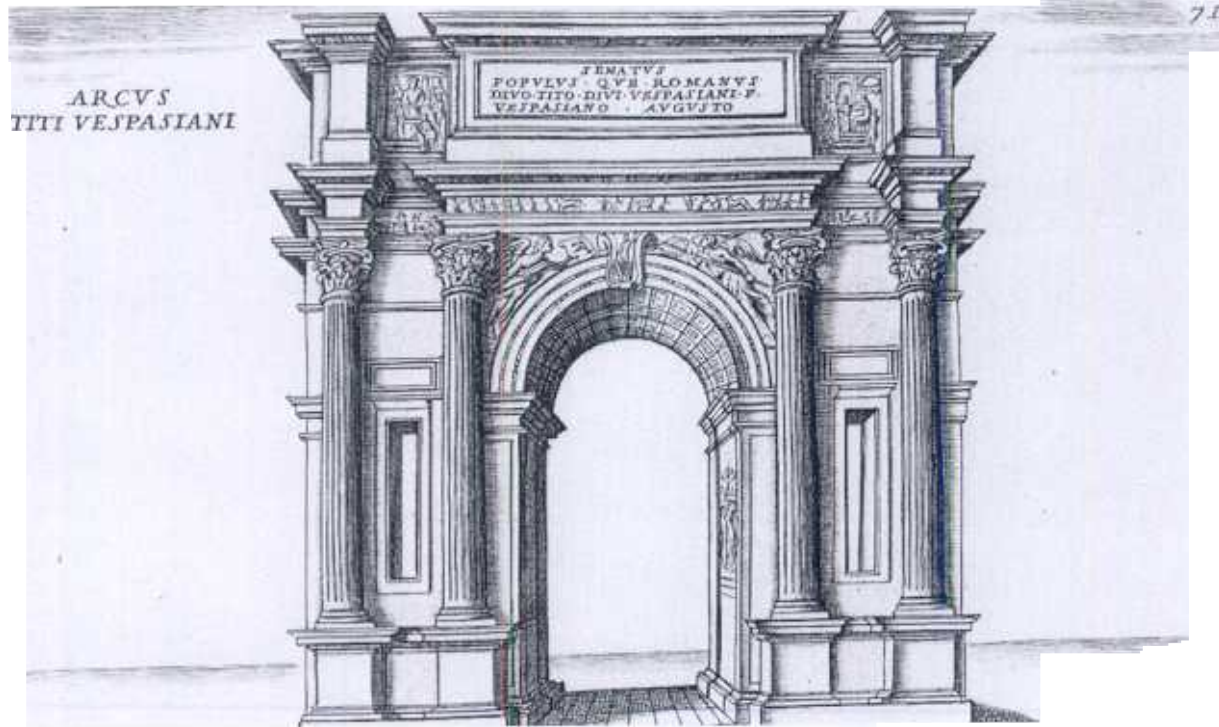


FIG. 17. Giacomo Lauro; restauration hypothétique de l'Arc de Titus, 1612

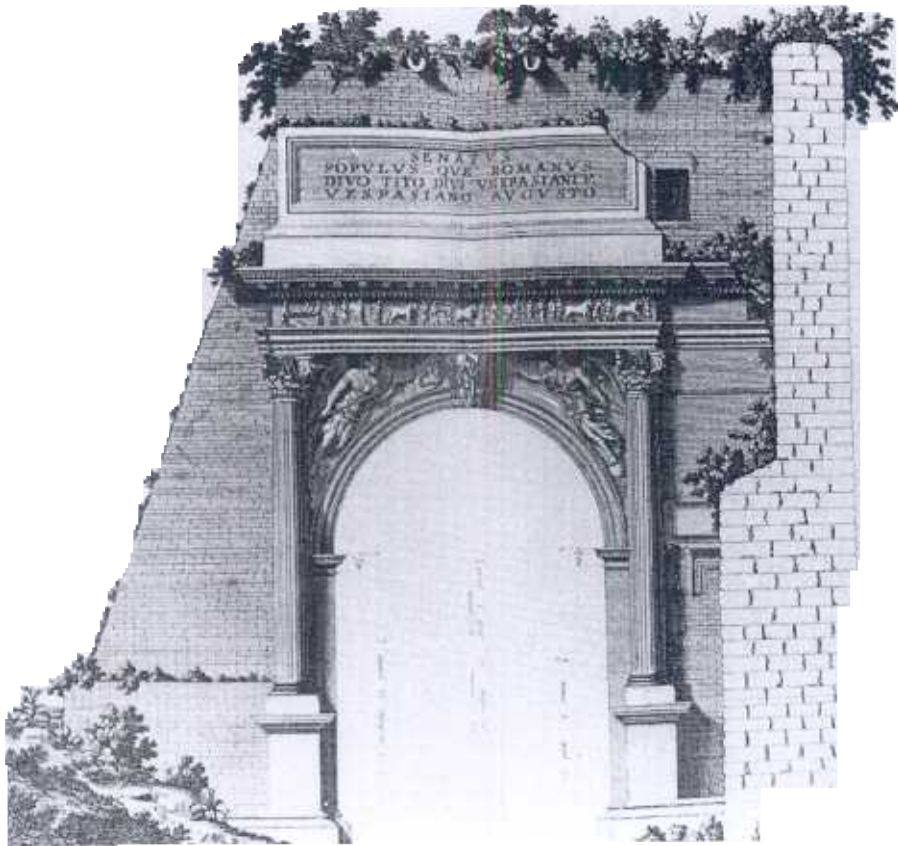


FIG. 18. Antoine Desgodetz; l'Arc de Titus, façade est, 1682.

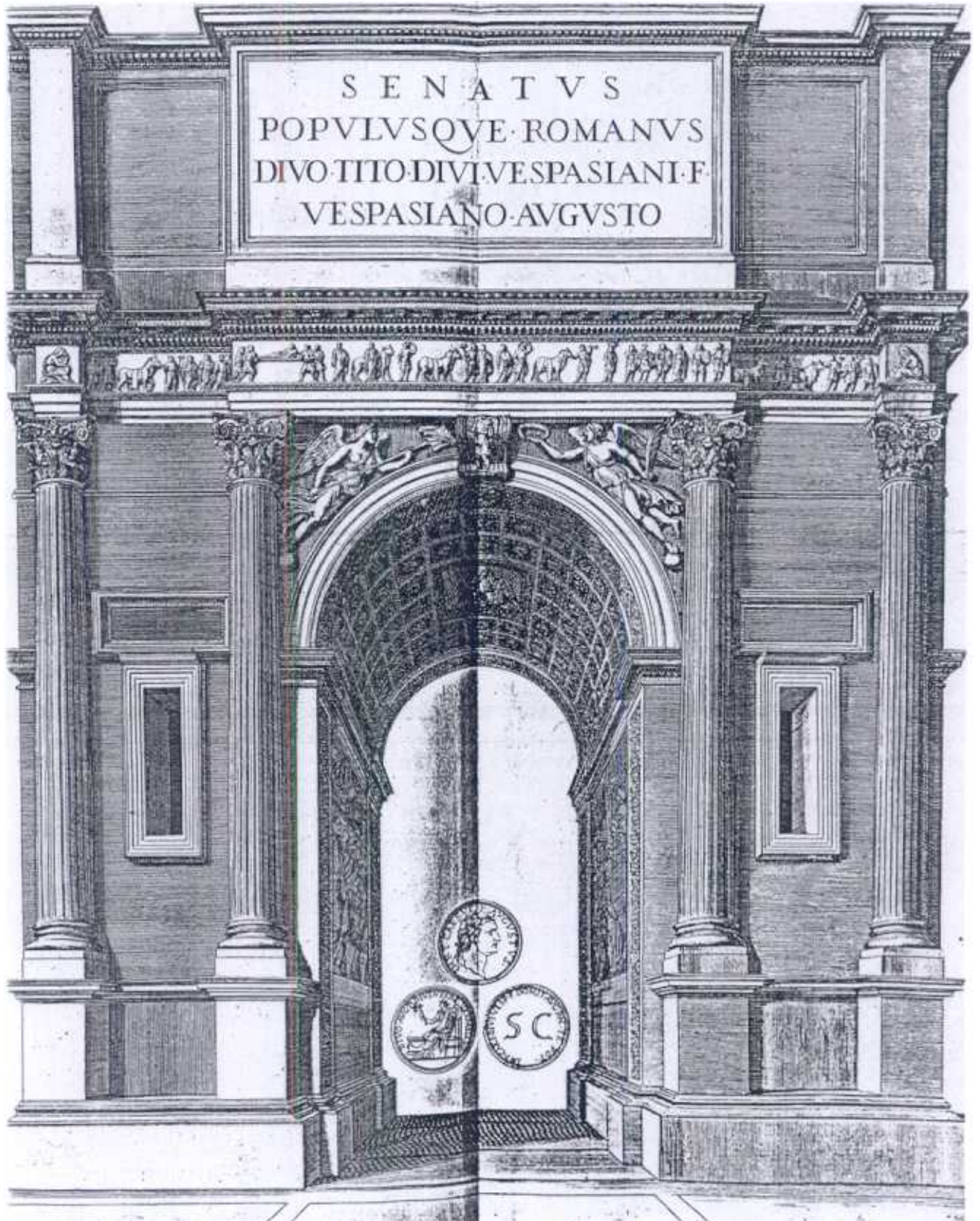


FIG. 19. Pietro Bellori; restauration hypothétique de l'Arc de Titus, 1690.

toujours été observées, c'est que 'les ouvriers de ce temps étaient obstinés et qu'ils n'acceptaient guère les observations, car ce qu'ils édifiaient servait à des Triomphes et peut-être. . . étaient-ils bâtis à la hâte.'⁵⁸ Vers 1570, Giovanni Antonio Dosio préparait des dessins pour un futur *Trattato* et sa version de l'Arc propose un autre traitement de la base.⁵⁹ La gravure de Giacomo Lauro de 1612 montre une base continue, avec des socles plus courts et de plus hautes colonnes; il place les colonnes en retrait des angles, réduit la hauteur de la partie supérieure et introduit des sculptures de chaque côté de l'inscription⁶⁰ (*Fig. 17*). Puis nous avons le témoignage de Desgodetz publié en 1682. Il semble qu'il ait consigné soigneusement ce que l'on pouvait voir; il nous assure même que les monuments sont précisément mesurés et, dans son texte, il mentionne avec un peu de condescendance les erreurs de Serlio, Desgodetz évite de présenter une reconstruction de l'élévation, mais il insiste, d'accord avec Lauro, que les colonnes extérieures étaient en retrait des angles et il fournit un plan à l'appui de cette théorie. Il montre également un socle continu mais réduit considérablement la hauteur de la partie supérieure⁶¹ (*Fig. 18*). Quant à la version de Bellori, publiée en 1690, elle montre une section centrale plus étroite et par ailleurs suit Desgodetz d'assez près sauf

⁵⁸ Serlio, S., *The Book of Architecture*, Londres 1611, 49f (Livre iii, chapitre iv).

⁵⁹ Borsi, F. etc. (ed), *Roma antica e i disegni di architettura agli Uffizi di Giovanni Antonio Dosio*, Rome 1976, pl.133.

⁶⁰ Lauro, G., *Romanae magnitudinis monumenta quae urbem illam orbis dominam velut rediuvam . . . restituta et aucta*, Rome 1699, pl.71.

⁶¹ Desgodetz, A., *Les édifices antiques de Rome*, Paris 1682, 174ff.

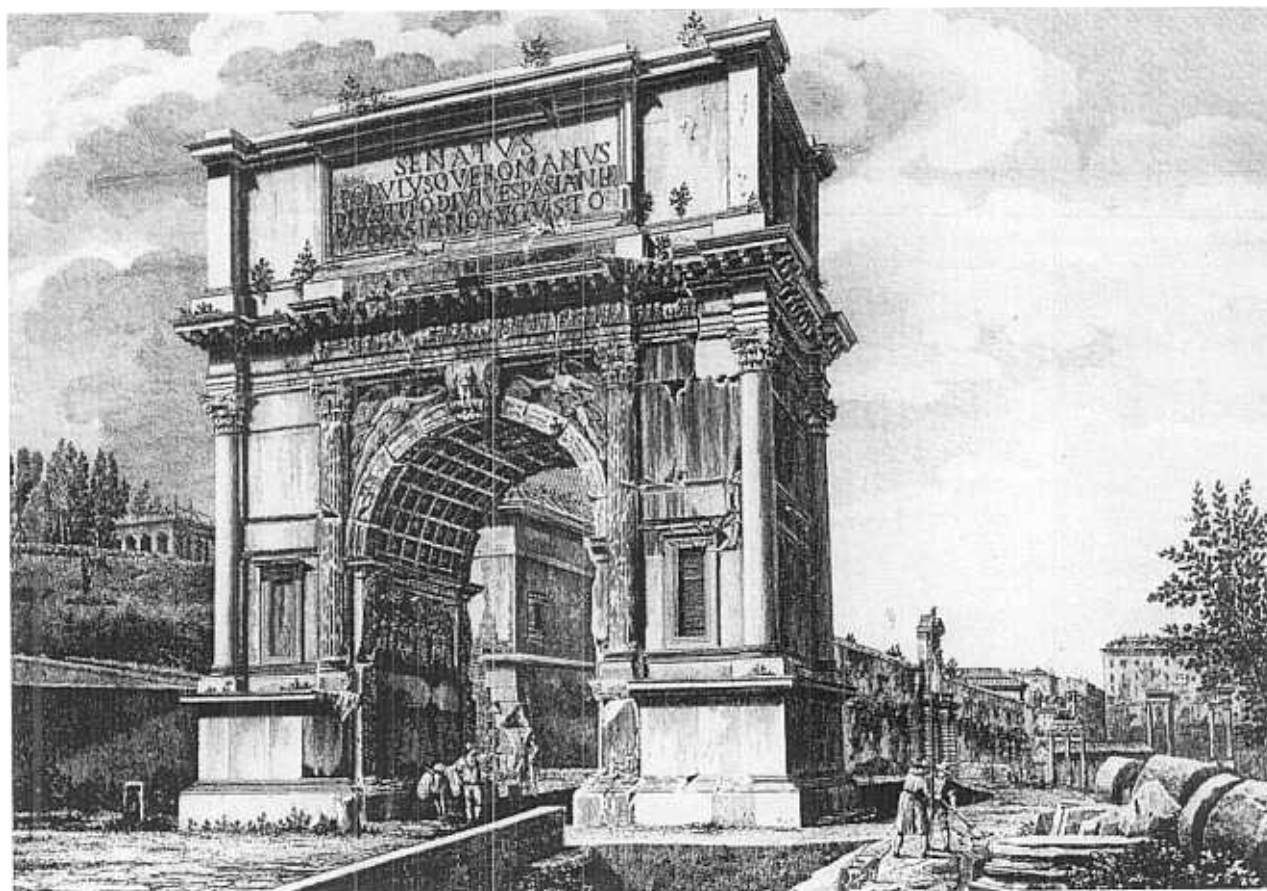


FIG. 20. Luigi Rossini; l'Arc de Titus après restauration, vu du nord-est 1829.

⁶² Bellori, G.P., *Veteres arcus Augustorum triumphis insignes . . . cum imaginibus triumphalibus restituti*, Rome 1690.

⁶³ Taylor et Cresy, *op. cit.*, 5f.

⁶⁴ Valadier, *op. cit.*, 4. *E potuta ad avere una prova non equivoca della estensione totale dell'Arco, e della posizione delle colonne angolari.*

⁶⁵ Fea, C. et Valadier, G., *Gli edifizii antichi di Roma misurati e disegnati esattamente sui luoghi dal fu M. Desgodetz architetto del Re traduzione con note e il testo originale a lato*, Rome, 1822, 76, n4.

⁶⁶ Lettre du Cardinal Pacca à (?), 5 Nov 1821 (Archivio di Stato, Camerlengato I. titolo IV, busta 40).

⁶⁷ On trouve la célèbre définition de la restauration de Viollet-le-Duc dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture*, Paris 1869, viii, 14ff.

⁶⁸ Quatremère de Quincy, A., *Dictionnaire d'architecture*, Paris 1832.

Secondement, s'il est question d'un édifice composé de colonnes, avec des entablements ornés de frises, soit sculptées de rinceaux, soit remplies d'autres figures, avec des profils taillés et découpés par le ciseau antique, il devra suffire de rapporter en bloc les parties qui manquent, il faudra laisser dans la masse leurs détails, de manière que le spectateur ne pourra se tromper sur l'ouvrage antique et sur celui que l'on aura rapporté uniquement pour compléter l'ensemble.

Ce que nous proposons ici vient d'avoir lieu à Rome, depuis assez peu de temps, à l'égard du célèbre arc triomphal de Titus, que l'on a fort heureusement dégagé de tout ce qui en obstruait l'ensemble, et que très sagement encore on a restauré dans ses parties mutilées, et précisément de la manière et dans la mesure qu'on vient d'indiquer.

pour la hauteur de la partie supérieure⁶² (Fig. 19). Et ainsi de suite; en 1810, juste avant le début de la controverse sur la restauration de l'Arc, 'l'envoi' de quatrième année de Guénepin à l'Académie française montre que les paires de colonnes avaient un socle unique et il complète la composition en surmontant l'Arc d'un groupe de bronze représentant Titus et Vespasien dans un quadrigé. Peut-être parce qu'il connaissait les premières recherches de Stern et Valadier, Guénepin semble s'être le plus rapproché de la vérité telle que les derniers l'avaient découverte.

Les fouilles de Stern, illustrées par Taylor et Cresy, montrèrent que les angles étaient faits de trois quarts de colonnes comme l'avaient pensé Palladio et Serlio mais que les socles étaient 'continus pour ces deux colonnes, sans aucune interruption'.

De cela selon Taylor et Cresy, 'il ne peut y avoir de doute'.⁶³ Et Valadier le confirme dans le rapport des travaux; on en savait maintenant assez pour 'confirmer sans aucun doute l'importance de l'Arc et la position des éléments d'angle',⁶⁴ ce qui le rapproche des arcs d'Ancône et de Benevento. Pourtant cette reconstruction est-elle vraiment précise? (Fig. 20).

Fea et Valadier préparèrent une version révisée de Desgodetz,⁶⁵ dans laquelle ils nièrent toute possibilité de reconstructions antérieures, comme certains critiques de la restauration le proclamaient. Ils n'en avaient trouvé aucune trace au cours de la déposition et ils pensaient que toute l'infrastructure en travertin et les revêtements de marbre étaient de la même date; de plus ils notaient raisonnablement qu' 'il était plus habituel d'enlever des matériaux que d'en rajouter'. Mais n'y a-t-il pas des vestiges qui prouvent que l'Arc de Titus était originellement plus proche de celui d'Orange? C'est encore une possibilité; et comme toujours, lorsqu'un monument est reconstruit, les traces qui auraient permis une recherche plus approfondie et d'autres déductions ont disparu. 'Il ne nous reste donc', comme l'écrit Stendhal, 'qu'une copie de l'Arc de Titus' et les anciennes pierres qui auraient pu nous permettre une autre interprétation 'ont été emportées je ne sais où'.

Le résultat ne fut pas universellement apprécié à l'époque. Le Cardinal Pacca écrivit qu'il avait appris avec anxiété que l'Arc était démantelé et les sculptures brisées. Était-ce cela qu'on attendait? Carlo Fea fait connaître sa désapprobation de la méthode employée mais il ne prévint pas ses supérieurs. Le Cardinal Consalvi pensait que des études supplémentaires auraient été nécessaires et que l'Arc n'aurait pas dû être déposé: car, dit-il à Pacca, il resterait un Arc de Pius et non un Arc de Titus!⁶⁶

Mais nous retrouvons ce désir de restaurer entièrement un monument délabré dans la philosophie française du milieu du XIX^e siècle telle que Viollet-le-Duc la développa⁶⁷; déjà en 1832 nous trouvons dans les écrits d'Antoine Quatremère de Quincy l'approbation des méthodes utilisées pour la restauration de l'Arc qui était présentée comme un modèle.⁶⁸ Nous avons là, que ce soit voulu ou accidentel, l'utilisation

historiquement significative d'un matériau nouveau, distinct mais harmonisé avec le matériau ancien, une pratique courante de nos jours, utilisée avec plus ou moins de succès, dans diverses parties du globe. L'Arc de Titus nous rappelle aussi les quelques années pendant lesquelles Rome fut la seconde capitale de l'Empire français; de sa position élevée dominant le Forum, il témoigne du rêve de Napoléon de recréer l'Age d'Auguste. D'ailleurs, on pourrait le considérer dans sa forme actuelle, comme un modèle de monument néo-classique idéal plutôt que comme un survivant du premier siècle. Comme toutes les oeuvres d'art refaites, il a emprunté certaines caractéristiques à la génération qui le transforma et il est devenu l'épitomé de l'héroïsme romantique, isolé et hautain dans son austérité, le premier d'une lignée allant de l'Arc du Carrousel de Percier et Fontaine à l'Arc de Washington de Stanford White. Il est possible qu'ayant assumé cette qualité très personnelle, et cela malgré la complexité de la genèse de sa forme actuelle, il continue à être connu comme l'Arc de Titus de Valadier.

Summary

The nineteenth-century restoration of the first-century Roman monument commemorating the capture of Jerusalem by Titus, the son of Vespasian, in AD 71 has been accorded a secure and honoured place in the evolution of a conservation philosophy. It predates by 140 years the spirit of the injunction in Article 12 of the 1964 Venice Charter that 'replacements of missing parts must integrate harmoniously with the whole, but at the same time must be distinguishable from the original'. But an investigation of the facts reveals a more complicated story of the Arch's liberation.

During the Middle Ages the monument was incorporated in brick fortifications, given a portcullis and surmounted by an upper part to make it more effective in defence. In 1536 this crumbling marble and brick Arch was linked visually with that of Septimius Severus by an avenue of trees planted for the triumphal ceremonial entry of Charles V into Rome. Because of its location on high ground it became a focal point in the whole area of the Campo Vaccino as seen from the Capitol, and in its mutilated form it became a symbol of grandeur in decay, the subject of many eighteenth-century poetic reflections and even more paintings.

In 1809 Napoleon added the Papal States to his Empire, proclaiming Rome as the second capital city. Inevitably, during a reign in which the Imperial theme was revived, the architectural symbols of that image came to be regarded more highly. The first Roman legislation to protect works of art and monuments dates from 1802, but seven years later Napoleon

decreed the city's monuments must be preserved and maintained, promising financial help and setting up a Commission. Giuseppe Camporese and Giuseppe Valadier were appointed architects for the restoration of certain specified monuments; of the two we concentrate on Valadier, whose first restoration in Rome was of the Ponte Milvio, for which the proposals are dated 1801. Eight years later he liberated and repaired the so-called Temple of Vesta in the Forum Boarium. In the Forum Romanum itself, Camporese and Valadier drew up a proposal of demolition which would allow more Antique architectural fragments to be revealed and presented in a park-like setting; and in 1811 the Arch of Titus was proposed to be liberated from later additions to become (in a restored form) the entrance to this archaeological park. These ideas, together with ones affecting the Colosseum, Trajan's Column and the Pantheon, were sent to Paris where the authorities evidently feared these notions would not result in the grand, orderly civic layout they envisaged; so in 1813 two architects, Guy de Gisors and Louis-Martin Berthault, were sent to Rome to investigate, report and prepare plans.

One result was a design for the Forum and the Palatine, developing the sites as a large-scale formal layout stretching down to the Tiber; in it were set isolated monuments including the Arch of Titus. Although this design was not executed, aspects of it were to be remembered much later. At the same time Berthault developed Valadier's ideas for the layout of

the Piazza del Popolo and the Pincio, which were eventually executed. Although the Napoleonic era in Rome was short-lived, its legacy remained not only in such ambitious projects but in the treatment of the monuments. Valadier's work on the Colosseum in the 1820s, for example, is markedly different from that of his colleague Raffaello Stern in 1806. It was Stern, working under Valadier's supervision, who was responsible at first for the restoration of the Arch of Titus. This had been discussed in some detail by Gisors, who had recommended the original material should be taken down carefully, that the form of the original structure should be rebuilt by providing the missing parts, either in brick or stone, and that the original marble blocks should then be built back in their former positions. This, in effect, is what was done ultimately.

Stern died in 1820 and Valadier assumed personal responsibility. Stern had ordered the missing bases, capitals and other carved elements to be made of travertine; but although there is an implication of a deliberate intention to distinguish the old from the new fabric, Valadier referred also to the necessity 'to economise as much as possible'. It may be that posterity has given too much weight to the philosophical intent behind the decision. The original form had been interpreted by many architects from Palladio onwards, but Valadier was confident his reconstruction was based on incontrovertible evidence. As always when a monument is rebuilt, the evidence for further investigation and deduction is no longer available. Even at the time there were anxious critics in Rome who felt too much was being done; but in this desire to restore the complete form of a decayed monument we have a presage of later nineteenth-century French philosophy. Whether accidentally or intentionally, we have the historically important use of different but visually harmonizing material to differentiate the old from the new; and we have a monument to those few years when Napoleon dreamed of recreating the Age of Augustus so that, in its rebuilt form, the Arch might be considered the model of a neoclassical monument rather than a survival from the first century.

Resumen

La restauración del siglo diecinueve del monumento romano del siglo primero que conmemora la captura de Jerusalén por Tito, hijo de Vespasiano, en el año 71 d. de J.C., ha recibido un lugar honroso y seguro en la evolución de la filosofía de la conservación. Precede en 140 años al espíritu de lo que se prescribe en el artículo

12 de la Carta de Venecia, de 1964, en el sentido de que 'los elementos destinados a reemplazar las partes que faltan deben integrarse armónicamente en el conjunto, pero distinguiéndose a su vez de las partes originales'. Pero la investigación de los hechos revela una historia más complicada sobre la liberación del Arco.

Durante la Edad Media, el monumento pasó a formar parte de fortificaciones de ladrillo, se le puso un rastrillo y una parte superior para que resultase más eficaz de cara a la defensa. En 1536, el ruinoso arco de mármol y ladrillo quedó unido a la perspectiva visual del de Septimio Severo por medio de una alameda plantada para las ceremonias de la entrada triunfal en Roma de Carlos V. A causa de su emplazamiento elevado, se convirtió en un punto prominente de toda el área del Campo Vaccino visto desde el Capitolio, y con su aspecto mutilado llegó a ser el símbolo de la grandeza caída, tema de abundantes reflexiones poéticas del siglo dieciocho y de mayor número de cuadros.

En 1809, Napoleón añadió los Estados Papales a su Imperio, proclamando a Roma como segunda capital. Inevitablemente, durante un reinado en el que el tema Imperial fue resucitado, volvieron a tenerse en gran estima los símbolos arquitectónicos de dicho tema. Los principios de la legislación romana para la protección de obras de arte y de monumentos datan de 1802, pero siete años más tarde Napoleón decretó que los monumentos de la ciudad debían ser conservados y cuidados, prometiendo ayuda económica y estableciendo una Comisión. Se nombró a Giuseppe Camporese y a Giuseppe Valadier como arquitectos para la restauración de determinados monumentos: de estos dos nos concentramos en Valadier, cuya primera restauración en Roma fue la del Ponte Milvio, con propuestas fechadas en 1801. Ocho años después, liberó y reparó el llamado Templo de Vesta en el Forum Boarium. En el propio Foro, Camporese y Valadier redactaron una propuesta de demolición que haría posible revelar y mostrar en forma de parque más fragmentos arquitectónicos de la Antigüedad: en 1811, se propuso que el Arco de Tito quedase liberado de añadidos posteriores para convertirse (en forma restaurada) en la entrada de este parque arqueológico. Estas ideas, junto con otras relacionadas con el Coliseo, la Columna de Trajano y el Panteón, fueron remitidas a París, donde es evidente que las autoridades temieron que los planes no resultasen en la grandiosidad cívica y ordenada que ellos querían. Así pues, en 1813 dos arquitectos, Guy de Gisors y Louis-Martin Berthault, fueron mandados a Roma para investigar, informar y preparar planos.

Uno de los resultados fue el diseño del Foro y del Palatino que formaba de sus emplazamientos un

ambiente formal en gran escala que se extendía hasta el Tíber; en él se incluían monumentos aislados, entre ellos el Arco de Tito. A pesar de que no se llevó a cabo este diseño, se recordarían algunos de sus aspectos mucho más tarde. Al mismo tiempo, Berthault desarrolló las ideas de Valadier para el trazado de la Piazza del Popolo y el Pincio, que llegarían a ser puestas en práctica. Aunque la era napoleónica en Roma fue de corta duración, su legado permaneció no sólo en tan ambiciosos proyectos, sino en el trato dado a los monumentos. Los trabajos de Valadier en el Coliseo en los años veinte del siglo pasado, por ejemplo, son marcadamente distintos de los de su colega Raffaello Stern en 1806. Fue Stern, trabajando bajo Valadier, quien tuvo la responsabilidad inicial de la restauración del Arco de Tito. Esta había sido comentada con cierto detalle por Gisors, quien había recomendado que el material original fuese desmontado cuidadosamente, que se reconstruyese la forma de la estructura original suministrando las partes que faltaban, ya en ladrillo, ya en piedra, y que los bloques originales de mármol se volviesen a colocar en su antigua posición. En efecto, esto es lo que por fin se hizo.

Stern murió en 1820 y Valadier asumió responsabilidad personal de los trabajos. Stern había ordenado que se hiciesen de piedra travertina las bases, capiteles

y demás elementos esculpidos que faltaban; pero, aunque existe la implicación de haber querido distinguir intencionadamente la obra antigua de la nueva. Valadier también se refirió a la necesidad de 'economizar al máximo'. Acaso la posteridad ha concedido demasiada importancia a la filosofía inherente a tal decisión. La forma original había sido interpretada por muchos arquitectos a partir de Paladio, pero Valadier se sentía seguro de que su reconstrucción estaba basada en pruebas irrefutables. Como ocurre cuando se reconstruye un monumento, ya no existen datos para nuevas investigaciones y deducciones. Incluso entonces algunos críticos en Roma manifestaron la inquietud de que se estaba haciendo demasiado; pero en este anhelo de restaurar la forma completa de un monumento en estado ruinoso tenemos el presagio de la posterior filosofía francesa del siglo diecinueve. Accidental o intencionadamente, tenemos el empleo históricamente importante de material distinto, pero visualmente armónico, para diferenciar lo antiguo de lo nuevo; y tenemos un monumento a los pocos años en que Napoleón soñó con recrear la Edad de Augusto, así que, en su reconstrucción, el Arco podría ser considerado como modelo de monumento neoclásico, más bien que como resto sobreviviente del siglo primero.