

1.5 Les années 1800 en Italie: Une sphère académique en plein renouveau

Pierre Coffy

Université Panthéon-Sorbonne / Programme SYNERGY «Milan and Ticino (1796-1848). Shaping the Spatiality of a European Capital». (FNS). coffy.pierre@gmail.com

Résumé

En tant que pensionnaire du roi d'Espagne à Rome au début du XIX^e siècle, Antoni Celles est le témoin privilégié des grandes mutations qui s'opèrent dans la sphère académique italienne à cette époque. L'épisode révolutionnaire ainsi que l'épopée napoléonienne induisent en effet de profonds bouleversements au sein de la péninsule confrontée au modèle français, qui impactent également ses principales institutions artistiques. Si le cas de Rome et de l'Accademia di San Luca est particulièrement révélateur, une étude croisée de ce dernier avec l'évolution de l'Accademia di Brera de Milan durant la même période permet de mieux saisir l'ampleur du phénomène. La métropole lombarde, accédant à la position inédite de capitale, voit en effet son académie aux origines modestes se doter de statuts pionniers, devenant une référence majeure dans le cadre de la refondation tant réclamée de la prestigieuse Accademia di San Luca après la chute de la République romaine. Nombre des principes novateurs qui s'imposent au sein de ces institutions dans les années 1800 ont dès lors pu inspirer Antoni Celles pour la création d'une école d'architecture moderne au sein de la Llotja à son retour en Espagne.

Mots-clés: Néoclassicisme / académies / Italie impériale / enseignement / transferts architecturaux.

Resum

El segle XIX a Itàlia: una esfera acadèmica en plena renovació

Com a pensionat del rei d'Espanya a Roma a principis del segle XIX, Antoni Celles és un testimoni privilegiat dels grans canvis que es van produir en l'esfera acadèmica italiana en aquest moment. L'episodi revolucionari, així com l'epopeia napoleònica, va induir en efecte profunds trastorns en la península enfrontada al model francès, la qual cosa també va impactar en les seves principals institucions artístiques. Si el cas de Roma i l'Accademia di Sant Luca és particularment revelador, un estudi creuat d'aquesta última amb l'evolució de l'Accademia di Brera de Milà durant el mateix període permet comprendre millor l'amplitud del fenomen. La metròpoli llombarda, després d'aconseguir la posició sense precedents de capital, va veure com la seva acadèmia d'origen modest adquiria un estatus pioner, convertint-se en un important punt de referència en la tan sol·licitada reforma de la prestigiosa Accademia di Sant Luca després de la caiguda de la república romana. Molts dels principis innovadors que es van establir en aquestes institucions en el segle XIX van poder inspirar a Antonio Celles a crear una escola d'arquitectura moderna dins de la Llotja al seu retorn a Espanya.

Paraules clau: Neoclassicisme / acadèmies / Itàlia imperial / educació / transferències arquitectòniques.

Resumen

El siglo XIX en Italia: una esfera académica en plena renovación

Como pensionado del rey de España en Roma a principios del siglo XIX, Antonio Celles es un testigo privilegiado de los grandes cambios que se produjeron en la esfera académica italiana en ese momento. El episodio revolucionario, así como la epopeya napoleónica, indujo en efecto profundos trastornos en la península enfrentada al modelo francés, lo que también impactó en sus principales instituciones artísticas. Si el caso de Roma y la Accademia di San Luca es particularmente revelador, un estudio cruzado de esta última con la evolución de la Accademia di Brera de Milán durante el mismo período permite comprender mejor la amplitud del fenómeno. La metrópoli lombarda, tras alcanzar la posición sin precedentes de capital, vio cómo su academia de origen modesto adquiría un estatus pionero, convirtiéndose en un importante punto de referencia en la tan solicitada reforma de la prestigiosa Accademia di San Luca tras la caída de la República Romana. Muc-

hos de los principios innovadores que se establecieron en estas instituciones en el siglo XIX pudieron inspirar a Antonio Celles a crear una escuela de arquitectura moderna dentro de la Llotja a su regreso a España.

Palabras clave: Neoclasicismo / academias / Italia imperial / educación / transferencias arquitectónicas.

Abstract

The 1800's in Italy: An Academic sphere in full renewal

As a pensionnaire of the King of Spain in Rome at the beginning of the 19th century, Antoni Celles is witness to great changes in the Italian academic sphere. The revolutionary episode and later the Napoleonic times induces profound upheaval within the peninsula which is becoming influenced by The French Model. This also impacts its most famous artistic institutions. The case of Rome and the Accademia di San Luca is particularly revealing; as a cross-study of the latter in conjunction with the evolution of the Accademia di Brera in Milan during the same period, allows us to better understand the magnitude of this phenomenon. The Lombard metropolis, having reached the unprecedented position of capital, sees its academy of modest origins, endowed with pioneering statutes, becoming a major reference point in the context of the much demanded reformation of the prestigious Accademia di San Luca after the fall of the Roman Republic. Many of the innovative principles that prevailed within these institutions in the 19th century were thus able to inspire Antoni Celles to create a modern school of architecture within the Llotja upon his return to Spain.

Keywords: Neoclassicism / academies / Imperial Italy / teaching / architectural transferences.

Antoni Celles, appartenant à la génération d'architectes formée à l'académie de San Fernando entre 1780 et 1800,¹ est envoyé à Rome à partir de 1803, grâce au rétablissement du système de pensions artistiques de l'institution madrilène après la Révolution. Il y séjourne jusqu'en 1815, avant de rentrer en Espagne où il entreprend la création d'une école d'architecture à Barcelone dont il est originaire.² Son expérience italienne s'inscrit ainsi durant la période charnière que représente le début du XIX^{ème} siècle, marqué par des bouleversements politiques majeurs et rapides entre le Triennio rivoluzionario et l'époque napoléonienne.³ Venu parfaire sa formation théorique au contact du patrimoine antique et de la Renaissance de la capitale papale, selon une tradition européenne désormais bien établie,⁴ Antoni Celles a l'occasion de côtoyer une sphère artistique romaine en pleine ébullition. Au côté de sa participation aux chantiers locaux commandités par la famille royale d'Espagne, il est aussi chargé d'effectuer des relevés de vestiges de l'antiquité romaine pour alimenter les collections de son académie d'origine. Cela lui permet de participer aux découvertes archéologiques importantes de cette décennie, alors que les architectes parmi les plus en vue de Rome, Camporese et Valadier dirigeant le dégagement des monuments majeurs, deviennent les tuteurs pédagogiques des pensionnaires espagnols.⁵ Afin de pallier l'absence de véritable académie d'Espagne à Rome à cette époque, il fréquente comme ses confrères, des ateliers et cercles privés en relation avec les académies officielles, ce qui lui permet d'être au fait de l'intense débat architectural du moment. Il bénéficie également de la bienveillance de Canova, grand référent des artistes étrangers à Rome, dont la position est dominante sur un monde des arts en pleine transformation, notamment du point de vue de l'organisation des principales académies italiennes de la période, en premier lieu Rome.⁶ Depuis le début de ses études à Barcelone, puis à Madrid au sein d'une institution fondée dans les années 1750, Antoni Celles est ainsi particulièrement bien préparé pour créer une nouvelle école d'architecture à son retour en Espagne,⁷ au sein de la Llotja, où il introduit de 1817 à 1835 nombre des principes novateurs qui s'imposent au début du siècle à Rome.

La question du renouveau académique en Italie au tournant du XIX^{ème} siècle a connu un important regain d'intérêt ces dernières années. Si le cas du milieu romain et de la célèbre Accademia di San Luca est révélateur des transformations que suscitent l'impact du bref épisode de la République Romaine, puis l'intégration de la ville à l'Empire Français en 1809,⁸ il est intéressant de le confronter à d'autres expériences italiennes de la même époque. Notamment avec Milan, dont la jeune Accademia di Brera fondée en 1776 est un cas d'étude particulièrement approprié pour saisir l'ampleur du phénomène.⁹ En effet, de par le nouveau statut de la métropole lombarde, devenue capitale d'un premier état italien à partir de 1796, son académie aux origines modestes connaît une renaissance exceptionnelle dans le contexte d'une Italie redessinée.¹⁰ Celle-ci est d'autant plus importante qu'elle est commune à l'académie de Bologne annexée à la nouvelle république, et préside à la refondation de l'académie à Venise lors de son intégration au royaume d'Italie en 1807.¹¹ L'attractivité inédite de Milan et les espoirs qu'elle suscite, attire alors de nombreux artistes. La ville s'impose pour un temps comme l'un des centres artistiques les plus dynamiques de la péninsule. Si l'intervention des Français est décisive dans ce processus, ce sont cependant les acteurs locaux et dans le cas de Milan et de Bologne, Giuseppe Bossi en particulier, qui sont à l'origine des transformations importantes apportées aux académies en question. Parmi les premières impactées par l'épopée napoléonienne en Italie, l'Accademia di Brera, dotée d'un nouveau plan disciplinaire et de statuts en 1803, peut ainsi faire figure de pionnière dans le panorama italien.¹² L'Accademia di San Luca à la tradition bien plus ancienne, si elle conserve son aura, est cependant appelée en conséquence à réaffirmer sa place sur le plan international. L'annexion de la ville à l'empire napoléonien, la confrontant directement à un modèle français sensiblement différent,¹³ accélère d'ailleurs cette transformation dont Celles a pu être un témoin privilégié. Rome gardant toute son attractivité sur le plan artistique, l'architecte espagnol a de plus certainement eu l'opportunité d'échanger avec des pensionnaires issus de ces académies transformées du nord de l'Italie, Milan, Bologne, puis Venise, dont l'organisation renouvelée contribue à leur bon fonctionnement tout au long de la première moitié du XIX^{ème}.

Des académies aux profils différents

Au XVIII^{ème} siècle, les académies italiennes les plus anciennes sont des institutions au service des artistes, organisées selon un modèle humaniste élaboré pendant la Renaissance. Ces lieux de sociabilité ont pour objectif premier de favoriser leur éducation et d'appuyer leurs revendications professionnelles.¹⁴ A Rome, l'Accademia di San Luca bénéficie de la protection du pape, qui en fait plus que jamais à la fin de l'époque moderne un instrument de prestige pour contrer sa perte de pouvoir au sein de l'Europe des Lumières. Elle devient le fer de lance d'une politique d'attraction culturelle sans précédent concourant à maintenir Rome comme centre artistique du vieux continent.¹⁵ Elle doit ainsi faire office de centre d'art, accueillant avec bienveillance les artistes étrangers pour favoriser une émulation internationale. Si elle est un lieu de réflexion sur les techniques, les projets, ainsi qu'un espace propice à l'élaboration de formes et de styles nouveaux, elle demeure avant tout un lieu d'échanges et de rencontres plutôt qu'un espace d'enseignement à proprement parler, celui-ci étant plus largement assuré par les ateliers privés. L'architecture, qui connaît un regain d'intérêt important au XVIII^{ème} siècle dans le milieu académique européen, y est placée dans une union parfaite des arts, avec la peinture et la sculpture, selon un projet académique dans la tradition vasa-

rienne de l'unité des arts du dessin. Elle est particulièrement célébrée à travers les prix organisés par l'Accademia di San Luca, les concours Clementini et Balestra.¹⁶ Ces épreuves, permettant d'accéder à une reconnaissance importante, deviennent à l'instar de leur équivalent parisien, le Grand Prix, de véritables laboratoires de réflexion architecturale.¹⁷ Différentes études ont d'ailleurs souligné le dialogue, ponctué de confrontations au regard de leurs importantes différences, s'instaurant entre les académies romaine et parisienne.¹⁸ Ce dernier contribue rapidement à la définition d'une nouvelle architecture civile dans le cadre des ambitions du siècle des Lumières.¹⁹

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, les échanges entre Rome et Paris ne cessent de s'intensifier, avant tout par le biais des pensionnaires français dans la capitale des états pontificaux. La génération que l'on appelle généralement les "Piranésiens français",²⁰ développe alors une manière singulière, inspirée par l'artiste vénitien qui leur a certainement enseigné l'étude des ruines antiques, mais aussi transmis un mode de composition nouveau et un goût pour la représentation pittoresque. En découle une architecture grandiloquente et épurée, qui se distingue de la tradition encore fortement ancrée dans le Baroque de l'Accademia di San Luca, d'abord seulement effleurée par le phénomène. A Paris, cette nouvelle tendance s'impose rapidement après la mort de Blondel,²¹ ce qui se perçoit à travers l'étude des Grands Prix annuels où cette architecture régénérée alimente la réflexion autour du développement de typologies nouvelles, utiles à la modernisation du pays.²² L'institution parisienne assure ainsi une part importante dans la gestation des changements radicaux qui s'opèrent à cette époque. A Rome, où les concours suivent une orientation similaire mais sont cependant moins fréquents, cette architecture nouvelle ne s'impose véritablement qu'en 1795.²³ Cela résulte certainement des différences entre les deux modèles. L'Académie royale d'architecture, institution à part entière, a pour objectif premier la formation de techniciens français, par un processus de sélection important à travers les concours. L'étude de l'Antiquité et de la Renaissance grâce au système de pensions à Rome doit alors servir à améliorer l'architecture nationale. L'Accademia di San Luca reste quant à elle fidèle à ses principes traditionnels, et notamment récompenser les artistes des trois arts de provenance internationale pour préserver son prestige, avec un intérêt moindre pour la formation des architectes praticiens qui apprennent en premier lieu en atelier. La nouveauté, devenant rapidement une discipline partagée par l'ensemble des élèves parisiens dans le cadre de programmes de concours d'architecture toujours plus précis quant à la composition et la forme, est donc adoptée plus lentement à San Luca, au système davantage libre.²⁴

C'est probablement en raison de ce décalage que s'affirme plus radicalement en dehors de l'académie officielle de Rome, ce mouvement répondant aux questionnements sociaux des contemporains, avec des expériences telles que celles de l'Accademia della Pace, philo-française, vers 1790.²⁵ Formée autour du peintre Giani, avec sa section architecture dirigée par Balestra et Bonsignore, elle se pose en alternative à l'Accademia di San Luca. Caractérisée par un franc échange d'idées entre ses membres, ce cercle se libère des barrières hiérarchiques de l'institution traditionnelle ayant à sa tête un prince élu par des académiciens de mérite.²⁶ L'Accademia della Pace attire bientôt des artistes de toute la péninsule, parmi lesquels certains appartiennent aussi à une sphère milanaise encore limitée, comme Pollack recommandé par Albertoli, ainsi que de nombreux étrangers. La théorie qu'elle développe s'exprime particulièrement à l'occasion de la publication de la *Raccolta di X progetti architettonici*, fournissant de nouveaux modèles pour les programmes architecturaux appelés à se développer au regard de l'évolution de la société, mêlant une antiquité réinterprétée à la pensée rationaliste surtout représentée en Italie par le théoricien Milizia.²⁷ Le dynamisme de

ce cercle privé d'enseignement et de partage, se distinguant jusqu'au près de l'Accademia di Parma, alors très brillante, fait de l'ombre à l'Accademia di San Luca. Celle-ci, malgré une certaine reconnaissance du mouvement à l'occasion des concours d'architecture de 1795 et l'effervescence de son milieu, ne semble pas en mesure d'apporter une réponse suffisamment adaptée aux bouleversements toujours plus rapides de la fin du siècle, annonçant dès lors une crise sans précédent de l'institution romaine.²⁸

La situation de l'académie milanaise, Brera, est bien différente. Elle appartient en effet aux institutions récentes créées à partir des années 1750, dans une Europe globalement marquée par la transition du Baroque au renouveau de l'idéal classique, à la faveur des découvertes archéologiques exceptionnelles et des réflexions de grands théoriciens de l'art et de l'architecture, tels que Winkelmann, Lodoli, ou encore Laugier.²⁹ L'académie de Madrid, où Antoni Cellés se forme avant de gagner l'Italie, est ainsi créée en 1752 avec pour ambition de restaurer les arts en Espagne. Elle s'intéresse d'ailleurs rapidement aux nouveautés développées entre les sphères française et italienne, qu'elle promeut à travers ses concours.³⁰ Cette floraison des académies dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, ne s'explique pas seulement en raison du renouveau du goût, mais aussi pour des côtés pratiques. La réorganisation de l'Académie de Vienne par le comte de Kaunitz en 1770, a en effet pour objectif d'accorder aux arts une reconnaissance particulière, mais aussi de promouvoir le commerce.³¹ Milan se trouvant dans le giron autrichien, il n'est pas étonnant qu'une même préoccupation mercantile soit à l'origine de la fondation de l'Accademia di Brera en 1776, alors que l'on s'efforce de redresser l'économie lombarde. Elle fait partie des grandes réformes impulsées sous le règne de Marie-Thérèse de Habsbourg, cherchant à rénover la politique d'enseignement dans ses états par rapport à la culture des Lumières européennes. A Milan, il s'agit de soustraire la formation des acteurs des Beaux-arts aux artisans et aux artistes privés afin de la soumettre à la surveillance de l'opinion publique, l'objectif principal étant de revaloriser la production milanaise.³² L'Accademia di Brera, où le cours d'ornement dirigé par Albertolli est le plus renommé, suit ainsi un mouvement européen caractérisé par l'apparition de nombreuses institutions mineures fondées avant tout pour seconder les métiers et améliorer la production artistique, bien loin donc du prestige des académies les plus anciennes comme San Luca.

La nouvelle institution milanaise, comportant également une école d'architecture associée aux autres arts, nourrit cependant des ambitions plus importantes, qui la rapprochent d'autres académies européennes majeures comme l'Académie royale de France ou même l'Accademia di San Fernando. Ceci notamment à travers la mise en place d'un système de pensionnat artistique à Rome dès sa création. Alors que l'on entreprend à Milan d'importantes campagnes de travaux, l'idée est de former des architectes au goût du jour, habiles exécuteurs, ainsi que des artisans compétents pour répondre aux exigences du marché. C'est grâce au chancelier autrichien Kaunitz, sensible à l'inclinaison d'une majeure partie de l'Europe vers un retour à l'Antique renouvelé, que naît cette idée de séjour romain pour les élèves les plus méritants, les bourses étant accordées sans concours. C'est donc sous ses auspices, mais aussi ceux du cardinal Hertzian, ambassadeur viennois auprès du Saint-Siège, qu'est mis en place un premier pensionnat. Certains membres prestigieux du corps enseignant milanaise en Italie encouragent aussi cette démarche. Le système peine néanmoins à s'imposer car Brera ne dispose pas d'un siège reconnu à Rome, ce qui pose bien des complications. Il attire ainsi peu de candidats, notamment dans l'école d'architecture dirigée par Piermarini, qui ne peut que difficilement réformer les pratiques locales.³³ En définitive, seul le financement dans ce cadre d'Uggeri,

déjà résident à Rome et employé pour le compte du secrétaire de l'académie Bianconi à relever des cirques romains, est un véritable succès.³⁴ Le pensionnat s'interrompt finalement avec le début des événements révolutionnaires. En dépit de ces difficultés, cette première expérience ambitieuse de l'Accademia di Brera, démontre le potentiel d'une institution prometteuse, bénéficiant bientôt de circonstances exceptionnelles pour s'affirmer.

La nouvelle impulsion napoléonienne pour l'Accademia di Brera

L'épopée de Napoléon Bonaparte en Italie à partir de 1796 bouleversant rapidement les équilibres locaux,³⁵ favorise en effet l'ascension de la sphère académique milanaise, alors qu'elle ébranle le primat de Rome. L'instauration de républiques sœurs pendant le Triennio rivoluzionario, placées sous domination française, marque une étape importante dans ce processus. Au gré de la recomposition politique de la péninsule, certaines académies italiennes célèbres sont supprimées comme l'Accademia di Parma, d'autres sont momentanément suspendues au regard de circonstances particulières. C'est le cas de l'Accademia di San Luca, condamnée en 1798 suite à l'abolition des corporations par la République Romaine, au regard notamment des statuts adoptés en 1796 qui confirmaient encore son organisation d'Ancien Régime basée sur des privilèges.³⁶ Cette remise en cause de l'institution n'est pas sans rappeler l'abolition de l'Académie royale de France avec la chute de la monarchie en 1792, bien que celle-ci renaisse sous de nouvelles formes dès le Directoire.³⁷ A Rome d'ailleurs, la fermeture temporaire de l'Accademia di San Luca ne signifie pas l'arrêt complet de ses activités alors que nombre de ses académiciens participent au nouveau gouvernement. Les pensionnats artistiques sont cependant interrompus, contribuant à une diminution drastique de la présence des étrangers dans la ville. Cette période d'incertitude a des conséquences bien différentes sur l'académie milanaise. Confrontée au modèle français qui s'impose dans le cadre de la première République Cisalpine, l'institution a l'occasion de se redéfinir profondément. C'est le début d'une refondation majeure. Milan, promue capitale d'un nouvel état, est incitée à la prise en main citoyenne, dans la tentative de récupérer au sein d'un milieu lombard éclairé, héritier des réformes des Habsbourg, les forces nécessaires à son développement. Dans ce contexte, tous les membres de l'Accademia di Brera sont confirmés à leurs postes par les Français. Bonaparte institue ensuite une société rassemblant de nombreux académiciens, chargée de présenter un plan d'instruction publique.³⁸ Ce véritable appel aux arts, aux sciences et aux lettres connaît un premier aboutissement en 1798, dans un contexte néanmoins très difficile. Dès 1799 l'armée autrichienne reprend la ville, suspendant ainsi toutes les initiatives entreprises.

La victoire napoléonienne de Marengo en juin 1800 et le rétablissement de la République Cisalpine ravive cependant ces aspirations. Il s'agit plus que jamais de régénérer et de renforcer les institutions culturelles pour les mettre au service du nouveau gouvernement. La volonté de réformer l'académie se précise ainsi entre 1800 et 1801.³⁹ Si l'instabilité politique de la période a raison d'anciennes figures comme l'architecte Piermarini qui se retire, une nouvelle génération se profile. Brera, se hissant bientôt au rang d'école de "fraternité nationale", renforce dès lors son ouverture culturelle en nouant des relations inédites avec d'autres sphères italiennes.⁴⁰ L'attractivité de la nouvelle capitale attire d'ailleurs des artistes de toute la péninsule, parmi lesquels nombre d'entre eux proviennent ou ont assidument fréquenté le milieu romain. C'est le cas des architectes Antolini, Bargigli ou encore

Barberi. La capitale des États pontificaux, dont la situation politique durant la première Restauration est peu favorable aux artistes ayant adhéré aux idées révolutionnaires, essaime ainsi dans toute l'Italie et en Europe. Cela contribue à la diffusion rapide des expériences menées à la fin du XVIII^e siècle dans le “laboratoire romain”, en particulier de l'Accademia della Pace, contribuant à la définition d'une architecture civile rigoureuse, par ses formes et sa rationalité.⁴¹ L'illustration la plus célèbre de ce phénomène à Milan est le projet du Foro Bonaparte d'Antolini.⁴² C'est dans cette effervescence que l'Accademia di Brera change de secrétaire. Giuseppe Bossi, succédant à Bianconi est nommé en 1801, avec entre autres charges, celle de rédiger les statuts dont l'institution est encore dépourvue. Bossi incarne alors parfaitement la figure de l'artiste renouvelé, conscient de la nécessité d'allier l'inspiration de l'Antique et la capacité à susciter des émotions à travers les arts face aux transformations sociales, dans un moment de grande émulation sur le plan politique et institutionnel.⁴³ Intellectuel ayant perfectionné sa formation à Rome, c'est un homme de grande culture, impliqué dans les débats artistiques internationaux et très proche de Canova avec qui il partage assidument son expérience à l'académie où il prône un enseignement éthique et démocratique.⁴⁴

La réorganisation de Brera débute par une refonte de ses enseignements, avec l'adjonction de nouvelles écoles, dont une de perspective, renforçant ainsi l'apprentissage du dessin alliant les différents arts au sein de l'académie milanaise dans la tradition vasarienne.⁴⁵ On redéfinit également en parallèle ses organes de gestion, avec la mise en place d'un corps académique jusqu'ici absent, composé de membres choisis parmi les professeurs et les artistes les plus éminents du milieu milanais, où ceux l'ayant rejoint comme Antolini et Bargigli. Son rôle est de superviser l'accroissement du niveau théorique et pratique de l'académie et de la promouvoir à l'international en multipliant les échanges. Bossi rédige ensuite les statuts ainsi que le nouveau plan disciplinaire de l'institution, véritable manifeste d'un enseignement des Beaux-arts renouvelé, moteur d'une rénovation générale du goût. Ces statuts sont communs à l'académie de Bologne. Dans une dimension centralisatrice à la française, seules deux institutions ont en effet été conservées dans le nouvel état, Brera et l'ex Accademia Clementina, les autres académies d'Ancien Régime comme Parme ou Mantoue étant transformées en simples écoles de dessin. Les statuts contribuent à fixer le fonctionnement des différentes sections de l'académie, dont celle d'architecture devant concourir à la modernisation de l'État. Brera est conçue comme une institution d'enseignement supérieur, à la manière du modèle français présenté comme une référence par les nouvelles autorités bien que l'enseignement milanais présente une structure assez différente.⁴⁶ Il est désormais nécessaire d'avoir de vraies connaissances en dessin et géométrie pour y être admis.⁴⁷ Une méthode rigoureuse pour l'apprentissage graduel des élèves est aussi mise en place, avec deux classes distinctes. Le professeur d'architecture est alors tenu de proposer des leçons théoriques chaque semaine, pour remédier au “mauvais goût” que l'on impute à l'ignorance des principes généraux de l'architecture, de la part non seulement des maîtres d'œuvres mais aussi des commanditaires eux-mêmes. A ces fins, il doit élaborer des manuels exposant ses principes fondamentaux, dans l'idée également d'accroître la visibilité de son enseignement sur le plan international.⁴⁸

Afin de renforcer le potentiel de l'académie, Bossi est autorisé à se pourvoir à Paris dont on admire le matériel didactique, et enrichit l'institution en livres, maquettes, modèles antiques ou encore gravures. Dans la même perspective, le pensionnat artistique à Rome est aussi rétabli, mais ses modalités sont précisées. Les statuts établissent en effet plus clairement leur utilité pour la formation des artistes, les travaux de relevés d'antiques des pensionnaires à Rome devenant, avec les textes théoriques de la bibliothèque académique ainsi que les modèles récemment acquis, un fonds d'étu-

de des éléments classiques pour tous les élèves. Le pensionnat devient désormais l'objet d'un concours, basé pour les candidats architectes sur la maîtrise du système des ordres. A Rome, ils doivent entretenir une étroite correspondance avec le secrétaire de l'académie, et effectuer différents envois chaque année, depuis les relevés de monuments aux compositions personnelles d'architecture civile. Ils sont aussi incités à nouer des contacts avec les artistes et intellectuels étrangers les plus célèbres sur place.⁴⁹ Ils fréquentent à ces fins l'atelier de Canova qui devient un point de référence pour les jeunes élèves de Brera, comme pour les autres artistes étrangers tels qu'Antoni Celles, pouvant alors y côtoyer de nombreuses personnalités culturelles. Ils ont d'ailleurs l'obligation à l'égard du maître de rendre compte du développement de leurs études. Avec la conquête de Venise en 1807, ce sont ainsi des pensionnaires des trois académies du royaume d'Italie qui peuvent intégrer ce pensionnat renouvelé à Rome.

Autre mesure majeure enfin instituée par les statuts de Bossi, la mise en place d'un système d'encouragement pour les étudiants sous forme de concours annuels, autrefois inexistant. Les prix distribués sont répartis en deux classes, reprenant une pratique déjà abondamment utilisée au XVIII^e siècle. Ces concours doivent aussi contribuer à l'enrichissement des collections de l'académie, notamment avec des études d'ordres antiques et des meilleurs bâtiments conservés au sein du nouvel état Italien pour les seconds prix réservés aux élèves de Brera. Les concours de première classe, ouverts à tous, reprennent quant à eux le modèles parisiens et romains, s'orientant vers des réflexions autour de l'architecture civile toujours davantage mise en avant dans l'enseignement.⁵⁰ Les thématiques en sont approuvées par le conseil académique, sur proposition du secrétaire. Dans le choix des sujets, les académiciens doivent au préalable s'enquérir auprès des autorités pour savoir si des projets particuliers sont utiles au développement du pays, ceci entrant parfaitement en résonance avec la notion d'utilité publique des Beaux-arts, prônée par Bossi. S'il est d'abord prévu que ces grands concours soient organisés par les deux académies principales, Milan et Bologne, cela prend fin en 1808, sur fond de rivalité entre les deux ville, Milan conservant la préséance de par son statut de capitale. L'organisation de ces prix, ouverts à l'international, assure ainsi à l'académie milanaise une place dans la sphère européenne, lui conférant une visibilité inédite en Italie. Les projets récompensés demeurant la propriété de l'institution, rejoignent quant à eux les collections académiques pour être érigés en modèles.⁵¹

Les ambitieux statuts de Bossi, alliés au plan disciplinaire permettant la transformation progressive des locaux de l'académie en un lieu propice à l'épanouissement artistique, sont ainsi appelés à transformer Brera en une institution de premier ordre dans le cadre du nouvel état italien.⁵² Elle acquiert en effet bientôt une position que ne présente ni le milieu académique de Paris, ni l'Accademia di San Luca. En France notamment, la Révolution ayant supprimé les anciennes académies royales, a conduit à la naissance d'une section en charge des Beaux-arts dans le cadre de la création de l'Institut dont relève l'enseignement de l'architecture. Si elle est juge du prestigieux Grand Prix de Rome, tandis que l'enseignement est assuré par une école qui lui est associée, cette section n'est plus qu'un organe de consultation et de conseil, l'architecture étant effectivement contrôlée par le conseil des bâtiments civils et directement dépendant du gouvernement. Une situation qui diffère donc sensiblement de la situation de l'Académie royale d'architecture toute puissante de l'Ancien Régime.⁵³ A Rome, le fonctionnement de l'Accademia di San Luca demeure quant à elle encore inchangée lors de son rétablissement après le Triennio Revoluzionario. Brera fait ainsi figure dans les premières années du XIX^e siècle d'institution originale de par son caractère complet. Elle est d'abord un

lieu de formation incontournable pour les architectes, ne cessant notamment de rivaliser avec les enseignements de l'Université de Pavie qu'elle entend supplanter. Elle juge ensuite la production architecturale locale qu'elle aiguille à travers les concours qu'elle-même organise. Enfin, elle est bientôt dotée d'un véritable organe de contrôle du bâti, la Commissione d'Ornato qui est exclusivement formée d'académiciens de Brera.⁵⁴ Celle-ci a pour compétence l'approbation de tous projets publics, tandis qu'elle orchestre également un processus d'uniformisation de la nouvelle capitale en contrôlant chaque transformation du bâti privé visible depuis la rue. Malgré le retrait de Bossi en 1807, choisissant de prendre ses distances par rapport aux changements d'orientation politique du nouvel état italien devenant plus autoritaire avec l'instauration du Royaume d'Italie, sa réforme de l'Académie de Brera, auxquelles les académies bolognaise et vénitienne doivent se référer, marque donc un tournant majeur pour la sphère artistique milanaise. Son premier successeur, le professeur d'architecture Zanoja, poursuit d'ailleurs ses perspectives malgré un repli de l'académie autour de ses acteurs locaux.⁵⁵ La commissione d'Ornato, dont Bossi s'est également retiré, poursuit quant à elle son action jusqu'en 1850, marquant durablement le visage de la métropole lombarde.⁵⁶

L'intense débat autour de la réforme de l'Accademia di San Luca

A Rome, les années suivant le rétablissement du pouvoir pontifical sont à leur tour l'occasion d'importantes réflexions pour la réorganisation de l'Accademia di San Luca, au moment même où Celles y est envoyé comme pensionnaire. Ébranlée par l'épilogue difficile de l'épisode révolutionnaire, la capitale papale cherche à rétablir son attractivité artistique au regard du dynamisme des académies du nord de l'Italie. Dans le cadre des réformes de Pie VII, l'administration Consalvi prend conscience de l'importance de redéfinir l'institution séculaire.⁵⁷ Une proposition de transformations générales de l'académie avait d'ailleurs été présentée par l'architecte Vinci dès 1798.⁵⁸ Les années de la première Restauration voient alors la mise en place d'un projet de réforme plus précis, visant à réorganiser profondément San Luca. Cela passe par une volonté de réordonner ses finances, de rédiger de nouveaux statuts et surtout d'instituer des écoles publiques en son sein.⁵⁹ Ce plan dit "de 1804" est aujourd'hui seulement connu de manière partielle.⁶⁰ Il souligne les ambitions nouvelles nourries pour l'Accademia di San Luca, à laquelle l'architecte Vici, prince de l'Institution durant cette période, souhaite donner un rôle concret d'utilité sociale, préoccupation ayant notamment motivé la réforme de l'Accademia di Brera par Bossi et faisant référence. Il invite pour cela les académiciens de San Luca à discuter particulièrement de questions d'architecture civile pour lesquelles l'académie devrait selon lui davantage donner le ton, en écho également avec l'expérience de l'Accademia della Pace de la décennie précédente. Le nouveau Piano di pubblici studj accademici est finalement soumis à Pie VII en 1807, dans l'optique de rétablir un digne siège des Beaux-arts à Rome sur un modèle européen, avec des enseignements théorique et technique. Il doit comporter des écoles publiques d'architecture, de sculpture et de peinture, mais aussi une école pour l'apprentissage du dessin dans le cadre de l'enseignement des arts dits secondaires, en référence à l'organisation d'institutions réformées telles que Milan et Bologne.⁶¹ L'idée principale de ce nouveau plan défendu par Vici, Canova et Camuccini est de remédier à la situation fixée par les Statuts de 1796, où les ateliers privés des académiciens, étaient appelés à suppléer à l'absence d'un enseignement public à proprement parler à Rome par manque de moyens. Il s'agit ainsi de résoudre le problème de désagrégation dont souffre l'Accademia di San Luca, divisées par les différentes tendances d'enseignements privés

discordant entre elles, mettant à mal la prééminence romaine sur les arts. Pie VII entend dès lors donner un nouvel élan à la production artistique et somptuaire comme solution à la crise économique que traversent les États Pontificaux au début du XIX^e siècle. L'institution du périodique *Memorie Enciclopediche romane sulle Belle Arti* dirigé par l'antiquaire Guattani pour décrire tant les progrès des Beaux-arts que des fouilles archéologiques vient souligner ce mouvement.⁶²

Cette volonté de réformer l'Accademia di San Luca se poursuit lors de l'annexion des États du pape par la France en 1809. Au temps de la Consulta Straordinaria per gli Stati Romani, son président le général Miollis assure le patronat de l'Accademia di San Luca. Rome ayant été promue seconde capitale de l'Empire, elle devient l'objet d'ambitions inédites en rapport avec son nouveau rang. L'unification de toutes les institutions artistiques romaines est en effet envisagée durant cette période pour constituer une grande académie des Beaux-arts qui,⁶³ s'inspirant des propositions précédentes, comporterait quatre classes distinctes avec chacune un professeur.⁶⁴ L'antiquaire Carlo Fea propose quant à lui de réunir en parallèle une société d'archéologie ainsi qu'une chaire de dessin, de géométrie pratique et d'ornement, pour participer au progrès des Beaux-arts.⁶⁵ Enfin, Colizzi, inspecteur des arts et des manufactures du département demande quant à lui la création d'une école d'enseignement du dessin élémentaire appliqué aux arts mécaniques, tout à fait étranger à la tradition de San Luca, reprenant ainsi une idée déjà lancée pendant la République romaine, avec des sociétés d'encouragement suivant un modèle français.⁶⁶

Selon les directives d'uniformisation de l'académie romaine au système français, Pietro Piranesi transmet à l'école impériale des Beaux-arts à Paris une copie du plan de 1804 servant toujours de support pour la réflexion autour de la réforme de l'institution. Ce dernier est cependant critiqué par le correspondant parisien, qui se focalise avant tout sur la question de l'enseignement de l'architecture.⁶⁷ On perçoit à travers ses commentaires une véritable incompréhension du modèle italien des *tre arti sorelle* au sein de l'académie, alors qu'en France l'architecture a toujours eu une place à part. Il souligne d'ailleurs qu'il n'est pas possible d'enseigner l'architecture de la même manière que les autres arts en rappelant qu'elle seule comporte "deux parties distinctes, la science et l'art". Celles-ci doivent être assumées par des professeurs distincts, la science se composant "de ce qui se rapporte exclusivement à la construction", l'art ayant quant à lui pour objet "le choix et l'emploi des formes dans la disposition des matériaux qui sont le sujet de la construction".⁶⁸ Le correspondant parisien propose dès lors un projet de réforme bien différent. Ne reconnaissant aucune compétence en architecture aux professeurs des autres disciplines académiques, il oppose au plan de 1804 la structure particulière de l'école spéciale d'architecture de Paris, loin donc du système romain ou même des académies renouvelées du nord de l'Italie telles que Brera.⁶⁹ En dépit de ces divergences, l'organisation de deux expositions d'un genre nouveau témoignent des efforts déployés durant cette courte période pour conserver à Rome son titre de capitale des arts en Europe. Ayant lieu en 1809 et 1810, elles représentent une grande nouveauté car on décide pour la première fois d'une *esposizione generale delle opere di belle Arti*. Elles illustrent aussi parfaitement les problématiques de l'époque en matière d'architecture, avec des projets d'édifices publics, d'architecture commémorative, ou encore de restauration d'antiques. La seconde exposition du genre au Capitole en 1810 s'inspire d'ailleurs des expériences d'autres régions italiennes, en référence aux transformations du milieu académique en cours, comme celle de Turin, Milan, ou encore Venise, espaces sous domination française depuis plusieurs années. De telles expérimentations s'arrêtent cependant par la suite pour revenir à des procédés plus traditionnels.⁷⁰

La confrontation parfois délicate des idées réformatrices développées pour l'académie romaine durant la première restauration pontificale avec le modèle français à partir de 1809, mais aussi la référence aux expériences des académies renouvelées du nord de l'Italie donne finalement lieu à un consensus conservant à Rome un certain particularisme, tout en modernisant son institution. L'intervention de Canova auprès de Napoléon en 1810 est décisive pour l'obtention de nouveaux locaux ainsi que de subsides destinés à la formation des écoles. Le nouveau système didactique est quant à lui le fruit de la collaboration entre le milieu académique lui-même, le Baron De Gérando comme ministre des affaires intérieures et délégué à la culture pour la Consulta Straordinaria,⁷¹ le département des Beaux-arts de Paris représenté par Lebreton ainsi que le préfet de Rome, le Comte de Tournon.⁷² L'Accademia di San Luca perd ainsi en autonomie tandis que sa caractéristique corporative s'efface de par son absorption dans la grille administrative française. En novembre 1810, sont dans un premier temps institués des écoles réparties entre celles de première classe dont une d'architecture civile, et celles de seconde classe. Parmi ces dernières, une doit être consacrée au dessin élémentaire appliqué aux arts mécaniques.⁷³ Malgré une structure différente de l'institution parisienne, la volonté française de mettre l'académie sur une voie plus technico-scientifique se perçoit donc bien dans cette réorganisation, avec l'idée d'accroître l'influence des arts sur l'industrie dans une optique de progrès.⁷⁴ La même préoccupation conduit d'ailleurs au même moment les autorités milanaises à créer des écoles spéciales sur un modèle parisien, indépendantes de l'Académie de Brera.⁷⁵ Ces nouvelles dispositions originales de l'Accademia di San Luca, hybridation entre plusieurs modèles, s'apparentent donc à une véritable révolution, bien qu'elles se fondent dans la tradition de l'académie en préservant ses statuts aristocratiques.

La fin de la Consulta Straordinaria et l'arrivée de nouvelles personnalités françaises telles que l'architecte Pâris, directeur par interim de l'Académie de France à Rome, entraîne quelques modifications à cette organisation.⁷⁶ Œuvrant avec son confrère Vici et le technicien Niccolai en charge des travaux publics,⁷⁷ il souhaite participer au renforcement institutionnel de l'architecture au sein de l'académie, alors que celle-ci, plus sévèrement touchée par la crise économique que les autres arts, est appelée comme à Milan à jouer un rôle majeur dans la réorganisation de l'État. Pâris s'investit aussi dans la question de la gestion des monuments de Rome. Il avait d'ailleurs contribué à la compilation de la liste des principaux vestiges antiques à étudier avec Boullée, Raymond et Trouard en 1790, véritable référence au début du XIX^e siècle. Enfin, il encourage l'enrichissement du matériel didactique de l'académie sur un modèle parisien, comme Bossi l'avait entrepris à Brera. C'est finalement une discussion collégiale sous le patronat de Canova qui conduit en 1812 à la promulgation des nouveaux statuts de l'Accademia di San Luca. Une volonté forte de se dissocier du modèle français se traduit alors à travers la réticence de certains académiciens à y faire paraître le terme "d'arts mécaniques", malgré tout conservé dans la version définitive. L'article premier résume les fonctions de l'académie régénérée en insistant sur sa charge didactique, ce qui diffère donc véritablement des statuts de 1796. Le nombre de chaires proposé en 1810 est quant à lui modifié, sa subdivision en deux classes contraires à des statuts aristocratiques n'étant pas retenue.⁷⁸ L'enseignement de l'architecture est réparti entre une leçon pratique traitant surtout de la question technique des matériaux en architecture et une leçon théorique, assurée par un protégé de Canova, l'architecte Stern.⁷⁹ Ce dernier est également actif dans la "Commission des embellissements", formée en 1811 autour du préfet et de l'intendant de la couronne à Rome, du maire de la ville et en rapport avec le ministre de l'Intérieur, mais aussi au sein du conseil des bâtiments civils institué dans tous les

départements français d'Italie. Il représente donc un important point de contact entre ces différents organismes compétents en matière de construction publique et l'académie, elle-même investie du contrôle et de l'entretien des monuments antiques.⁸⁰ Cependant, à la différence du cas milanais de la Commissione d'Ornato aux larges compétences et entièrement composée d'académiciens de Brera, l'Accademia di San Luca ne représente à Rome au sein de ces instances décisionnelles qu'une autorité morale.

Ces statuts de 1812, qui instituent des concours scolastiques annuels ainsi qu'une épreuve consacrée tous les trois ans à la production artisanale, contribuent au sursaut modernisateur tant réclamé d'une institution à la tradition séculaire. Confirmés pendant la Restauration malgré les velléités de certains académiciens pour un retour à la situation de 1796, ces statuts permettent à Rome de demeurer la dépositaire universellement reconnue du Beau idéal et du classicisme.⁸¹ Une position bien perçue par les institutions précurseuses du Royaume d'Italie qui, malgré leur dynamisme et leur rayonnement, n'ont pas vocation à supplanter la capitale incontournable des arts, redevenue un centre majeur de la péninsule.⁸² En 1812, le projet d'implantation d'une académie permanente du Royaume d'Italie dans la ville, selon l'optique de nouer des rapports toujours plus étroits avec sa prestigieuse sphère culturelle, est ainsi développé pour y améliorer l'expérience du pensionnat artistique. Le consul Tambroni obtient du gouvernement français d'instituer et de diriger dans le Palazzo Venezia, une "Académie du Royaume d'Italie", destinée à réunir et coordonner les jeunes artistes lauréats de Bologne, Milan et Venise.⁸³ La contribution de Canova est à nouveau fondamentale pour la réussite du projet, dont l'objectif est de constituer un pôle distinct et alternatif à l'Académie de France à Rome. Les pensionnaires sont d'autant plus invités à fréquenter assidûment leurs collègues internationaux dans le cadre de leurs activités, les élèves architectes du royaume d'Italie effectuant notamment des relevés de ruines antiques avec d'autres confrères. Des observateurs attentifs comme les antiquaires Guattani et Uggeri témoignent d'ailleurs de ces opportunités de collaboration entre artistes de provenances variées, Antoni Celles a ainsi probablement eu l'occasion de partager l'expérience de pensionnaires venus de Milan ou encore Bologne et Venise.⁸⁴

Ce climat favorable à l'émulation artistique semble couronner une décennie marquée par un profond renouveau de la sphère académique dans une Italie remodelée par l'épopée napoléonienne. Un mouvement certes impulsé par la présence française mais ayant donné lieu à la renaissance d'institutions selon leurs caractéristiques locales, ou tenant compte de leurs propres traditions, comme en témoignent cette étude croisée des cas milanais et romain. La confrontation de ceux-ci au modèle parisien sert d'ailleurs des objectifs différents. L'Accademia di Brera, établissement modeste créée à la fin du XVIII^e siècle, bénéficie d'un soudaine attractivité du fait du nouveau statut de la ville de Milan promue capitale. Cela lui permet de devenir une institution pionnière, portées par des artistes éclairés ayant l'ambition de s'imposer dans la sphère internationale. L'Accademia di San Luca, si elle dispose au contraire d'un prestigieux passé, souffre en revanche de son inadaptation aux mutations rapides de la fin de l'époque Moderne. Les expérimentations de la première décennie du XIX^e siècle lui permettent donc de se moderniser selon des conjectures différentes, davantage pour rétablir son autorité dans le monde des arts, que pour conserver une aura somme toute intemporelle. Ces exemples éclairent ainsi la réaffirmation du rôle de l'académie et des arts au sein de la société dans cette époque charnière en Italie, notamment l'architecture. Elle représente en effet l'instrument majeur de la transformation du cadre de vie des Hommes face aux besoins nouveaux d'un XIX^e siècle naissant, tant d'un point de vue politique, économique que culturel. Si le rôle

de l'académie diffère enfin selon les cas, sa réforme contribue cependant de manière générale tant à la redéfinition qu'à une certaine unification de la formation des architectes afin de mieux répondre aux exigences nouvelles qui se font jour. En dépit de l'effondrement de l'empire napoléonien, l'héritage de cette période marque dès lors durablement les décennies suivantes, favorisant très certainement la création d'écoles d'architecture modernes, telles que celle de la Llotja par Antoni Celles, riche à son retour en Espagne de son expérience au sein de la Rome internationale.⁸⁵

NOTES

* Je remercie Adrián Almoguera de m'avoir invité à participer à cette publication, occasion de mettre en relation l'évolution de deux des principales académies d'Italie dans les années 1800, à savoir celles de Rome et de Milan, dont les transformations majeures ont marqué le séjour d'Antoni Celles en tant que pensionnaire artistique de l'Accademia di San Fernando.

1. Sambricio, 1986: 261–290.

2. Montaner, 1988: 16–24.

3. Voir Pasquali, 2007: 81–88.

4. Voir en particulier Bertrand, 2013.

5. Voir en particulier Ridley, 1992; Pasquali, *op. cit.*: 86–88.

6. Voir en particulier Brook, 2016.

7. La culture académique s'impose alors à Barcelone face aux anciennes structures artisanales, voir Castaner Munoz, 2018: 100.

8. Voir en particulier, Brook, *op. cit.*; Cipriani, Picardi, et Racioppi, 2002.

9. Pier Paolo Racioppi souligne d'ailleurs que le cas milanais fait référence à Rome lors des transformations de l'Accademia di San Luca. Voir Racioppi, 2016: 130.

10. Voir en particulier Donato, 2013.

11. Pillepich, 2001: 142.

12. Scotti Tosini, 1979: 50.

13. Voir Pasquali, 2016: 105–113.

14. Pevsner, 1982: 129.

15. Baudez, 2012: 10.

16. *Ibid.*: 25.

17. Perouse de Montclos, 1984: 231.

18. La première est de modèle vasarien, l'autre colbertien. A Paris, une académie à part entière est consacrée à l'architecture, indépendante de la peinture et de sculpture. Baudez, *op. cit.*: 22. La confrontation entre les deux institutions culmine au moment de l'exposition annuelle de l'Académie de France à Rome, organisée à partir de 1778. Meyer, 2012: 422–423.

19. Les concours parisiens, plus fréquents et réguliers que leurs équivalents romains, sont l'occasion de réfléchir sur davantage de typologies, faisant de l'institution française une pionnière en la matière. Consoli, 2016: 85–86.

20. Académie de France à Rome, *Piranèse et les Français: Colloque tenu à la Villa Médicis, 12-14 mai 1976* (1978).

21. Perouse de Montclos, *op. cit.*: 9.

22. Ces prix sont rapidement publiés, ce qui contribue à leur diffusion rapide. Voir Van Cleemputte, 1787-1796.

23. Almoguera, 2016: 210–213.

24. Consoli, *op. cit.*: 87.

25. Pasquali, *La nuova didattica...op. cit.*: 88.

26. Guardamagna, 2004: 225–226.

27. Zanetov, 1992: 272–283.

28. Les statuts adoptés par l'académie en 1796 témoignent de ses difficultés à se réformer. Cipriani, Picardi, et Racioppi, 2002, *op. cit.*: 465.
29. Pevsner, *op. cit.*: 130–135.
30. Elle a aussi a volonté d'institutionnaliser un modèle d'enseignement officiel, pour une formation unique des architectes de la nation. Marias, et Bustamante, 1989: 151–159.
31. Pevsner, *op. cit.*: 135.
32. A la fondation de l'académie, celle-ci se compose des écoles d'ornement, d'architecture, d'éléments d'architecture, éléments de figure, sculpture et peinture. Ricci, 1992: 253.
33. Grassi, 1997: 74–75.
34. Bianconi, et Uggeri, 1789.
35. Voir De Francesco, 2011.
36. Consoli, *op. cit.*: 104.
37. La création de l'Institut de France permet la poursuite de l'activité des anciennes académies royales. Sa section Beaux-arts assure notamment sa mission sociale. L'enseignement académique subsiste quant à lui dans l'école spéciale d'architecture formée par Leroy à partir de 1795, avant d'être intégrée avec la peinture et la sculpture dans l'École nationale des Beaux-arts où elle conserve ses spécificités. Leclant, 1996: 638.
38. Scotti Tosini, *op. cit.*: 45.
39. *Ibid.*: 49.
40. Cela repose avant tout sur le prestige de ses membres. Treccani Degli Alfieri, 1959: 202.
41. Consoli, 2007: 151.
42. Scotti Tosini, et Wolf, 1989.
43. Scotti Tosini, 2008: 49–51.
44. Ciardi, 1982: IV.
45. Brera compte désormais des écoles d'ornement, d'éléments d'architecture, d'architecture, d'éléments de figure, peinture, de sculpture, de coloris, de gravure, d'anatomie, et de perspective. Costa, et Vali, 2003: 12.
46. La formation première se fait à l'Université de Pavie, puis est complétée par le cursus de Brera, dont le dessin est l'enseignement principal pour le perfectionnement du style. Les caractéristiques logiques comme la convenance et l'économie sont moins étudiées, ce qui diffère du système français dont la réorganisation de l'école d'architecture s'articule autour de l'enseignement de l'architecture civile, première et seconde classe, l'architecture pratique et le dessin d'ornement. Ricci, *op. cit.*: 258.
47. Ricci, 1999: 652.
48. Sur le modèle du cours d'ornement publié par Albertolli, 1805.
49. Grassi, *op. cit.*: 76.
50. La bibliothèque de Brera dispose notamment à ces fins de la collection des prix de l'Académie française évoquée précédemment, Bossi rappelant que la maîtrise du système des ordres n'étant pas suffisant. Ricci, 2019: 248.
51. D'Amia, 2019: 141–144.
52. Scotti Tosini, 1979, *op. cit.*: 45–55.
53. Baudiez, *op. cit.*: 283.
54. Pillepich, *op. cit.*: 228.
55. Ces derniers évincent en effet les grandes figures extérieures qui avaient rallié Milan pendant la Révolution.
56. Scotti Tosini, 2008, *op. cit.*: 54.
57. Pasquali, 2016: 105–106.
58. Vinci, 1798. Cité par Pasquali, *Ibid.*: 106.
59. En plus des trois arts principaux, s'ajoutent la gravure et l'enseignement de l'histoire et de la mythologie. Ce plan est connu grâce au compte-rendu de l'abbé Missirini, Secrétaire de l'Académie et historien; Missirini, 1823: 343, cité par Pasquali, *Ibid.*: 106.

60. On a cependant pu en partie remédier à cette perte grâce à de nouvelles découvertes ; Meyer, 2002: 22–23.
61. De nouveaux enseignements doivent ainsi être introduits : perspective, éléments de figure, anatomie, gravure et ornement. Racioppi, *op. cit.*: 130–133.
62. Racioppi, *Ibid.*: 131.
63. Elle engloberait notamment l'Académie de France à Rome rétablie en 1803, Pasquali, *op. cit.*: 108.
64. Une classe d'architecture avec Vici, une de peinture avec Camuccini, de sculpture avec Canova et de gravure avec Folo.
65. C'est une idée du même Carlo Fea qui est reprise par Joseph Marie de Gérando, alors commissaire aux Beaux-arts, dans l'optique d'établir un jury préposé à ceux-ci, avec leur réorganisation en quatre classes distinctes : Antiquaire, pictural, anaglyptique, architectonique. Pasquali, *Ibid.*: 111.
66. Cette initiative venait directement concurrencer les mesures de Pie VII pendant la première Restauration pour relancer la création somptuaire.
67. Susanna Pasquali, qui cite le rapport de l'école impériale conservée aux Archives nationales, identifie son auteur comme T.L. Vaudoyer, pensionnaire à Rome entre 1784 et 1788, et ayant collaboré à la fondation de l'école d'architecture avec Leroy, réunie à l'école spéciale des Beaux-arts en 1806. Pasquali, *Ibid.*: 109.
68. L'enseignement de l'histoire et de la mythologie prévu par le plan de 1804 à Rome est au contraire jugé comme superflu en architecture.
69. A Milan notamment, la séparation de l'architecture des autres arts ne s'effectue qu'avec la création d'un département à l'école polytechnique après 1860. Ricci, 1999, *op. cit.*: 652. Le gouvernement français reconnaît en revanche l'utilité pour l'académie romaine d'un cours de dessin pour les étudiants se dirigeant vers les industries artistiques. Meyer, 2006: 29–47.
70. Elles répondent aux ambitions du milieu académique romain ainsi qu'aux besoins auto promotionnel du gouvernement français. Meyer, 2012: 421–430.
71. De Gérando est alors une figure majeure de cette réforme et promoteur de nombreuses interventions, notamment la réouverture de l'académie romaine d'archéologie, inactive depuis des années. cf. Guido Rebecchini, Joseph Marie de Gérando e l'orazione in Campidoglio del 16 agosto 1810, in Cipriani, Picardi, et Racioppi, *op. cit.*: 238–239.
72. Racioppi, *op. cit.*: 134.
73. Les écoles de première classe sont : deux de dessins de nu, deux de sculptures, une d'histoire, de mythologie et archéologie appliquées aux arts. Les écoles de seconde classe sont : une de dessin élémentaire appliqué aux arts mécaniques, une d'anatomie, une de géométrie et de perspective appliquée au dessin, une de gravure sur pierre, une de gravure sur cuivre, une de gravure en médaille, une d'architecture civile, une d'architecture pratique, un d'hydraulique appliqué aux arts, un d'ornement et une de dessin élémentaire appliqué aux arts mécaniques.
74. Pier Paolo Racioppi rappelle le rapport synergique démontré par Diderot entre les arts libéraux et les arts mécaniques, et la théorie de Milizia pour qui le dessin est un avantage universel en citant Rossi Pinelli, 2009: 171–172.
75. En plus de l'Université de Pavie, on tente de réorganiser à Milan l'enseignement technique par l'institution d'écoles spécialisées. Ces tentatives n'ont cependant guère de suite avant l'enclenchement de la révolution industrielle à la fin de la première moitié du XIX^{ème} siècle. Le projet échoué de Moscatti de créer une école des arts et métiers sur le modèle parisien est l'élément le plus révélateur de cette politique. Pillepich, *op. cit.*: 559.
76. Pinon, 2007: 133–142.
77. Di Marco, 2012: 118.
78. Racioppi, *op. cit.*: 137.
79. White, 2002: 99.
80. Nardi, 2001: 350–367.
81. Racioppi, *op. cit.*: 139.
82. L'annexion de Rome à l'Empire français relègue Milan au rang de seconde capitale d'Italie.
83. Tambroni s'occupait déjà des pensionnaires des trois académies à Rome depuis 1811. Les informations sur l'Académie italienne, très éphémère, proviennent du manuscrit de Tambroni "Cenno intorno allo stato attuale delle Belle Arti a Roma", 2 décembre 1814, publié dans Rudolph, 1982. Manfredi, 2012: 459.

84. Ils rendent compte de travaux d'artistes prometteurs comme Filippo Antolini, qui s'y distingue particulièrement. Manfredi, *Ibid.*: 463–465.
85. Sujet abordé par Montaner i Martorell, 1990.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALBERTOLLI, Giocondo (1805). *Corso elementare di ornamenti architettonici ideato e disegnato ad uso de principianti*. Milan: Chez l'auteur.
- ALMOGUERA, Adrián (2016). “Concorso Clementino 1795: nobile cappella sepolcrale”. In: Carolina Brook, *Roma-Parigi: accademie a confronto: l'Accademia di San Luca e gli artisti francesi: XVII-XIX secolo*, p. 210–213. Rome: Accademia nazionale di San Luca.
- BAUDEZ, Basile (2012). *Architecture et tradition académique au temps des Lumières*. Rennes: Presses Univ. de Rennes.
- BERTRAND, Gilles (2013). *Le Grand Tour revisité: Pour une archéologie du tourisme: le voyage des Français en Italie, milieu XVIIIe – début XIXe siècle*. Paris-Rome: Publications de l'École française de Rome.
- BIANCONI, Giovanni Lodovico, et UGGERI, Angelo (1789). *Descrizione dei circhi particolarmente di quello di Caracalla e dei giuochi in essi celebrati opera postuma del consigliere Gio. Lodovico Bianconi ordinata e pubblicata con note dall'avvocato Carlo Fea e corredata di tavole in rame e della versione francese*. Roma: Nella stamperia Pagliarini.
- BROOK, Carolina (2016). *Roma-Parigi: accademie a confronto: l'Accademia di San Luca e gli artisti francesi: XVII-XIX secolo*. Rome: Accademia nazionale di San Luca.
- CASTANER MUNOZ, Esteban (2018). *L'architecture métallique en Espagne: Les balles au XIXe siècle*. Perpignan: Presses universitaires de Perpignan.
- CIARDI, Roberto Paolo (1982). *Scritti sulle arti - Giuseppe Bossi (tome I)*. Firenze: S.P.E.S.
- CIPRIANI, Angela, PICARDI, Paola, et RACIOPPI, Pier Paolo (2002). *Le “Scuole mute” e le “scuole parlanti”: studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*. Rome: De Luca editori d'arte.
- CONSOLI, Gian Paolo (2007). “La nuova architettura del nuovo secolo: temi e tipi. Un linguaggio universale per l'architettura civile in Italia”. In: Angela Cipriani, Gian Paolo Consoli, et Susanna Pasquali, *Contro il barocco – Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura in Italia 1780-1820*, p. 151. Roma: Campisano Editore.
- CONSOLI, Gian Paolo (2016). “Verso una nuova architettura: Académie Royale d'Architecture e Accademia di San Luca. 1750 - 1800”. In: Carolina Brook, *Roma-Parigi: accademie a confronto: l'Accademia di San Luca e gli artisti francesi: XVII-XIX secolo*, p. 85–86. Rome: Accademia nazionale di San Luca.
- COSTA, Sandra, et VALI, Francesca (2003). *De l'art au patrimoine: France et Italie: le transfert de modèles culturels et esthétiques à l'époque moderne*. Grenoble: CRHIPA.
- D'AMIA, Giovanna (2019). “I concorsi accademici: un laboratorio ideale per Milano capitale”. In: Emanuele Pagano, et Elena Riva, *Milano 1814: La fine di una capitale*, p. 141–144. Milan: FrancoAngeli.
- DE FRANCESCO, Antonino (2011). *L'Italia di Bonaparte: politica, statualità e nazione nella penisola tra due rivoluzioni, 1796-1821*. Turin: UTET.
- DI MARCO, Fabrizio (2012). “L'amministrazione dei lavori pubblici nella Roma napoleonica. Uffici, figure, metodi di intervento”. In: Letizia Tedeschi, et Daniel Rabreau, *L'architecture de l'Empire entre France et Italie: institutions, pratiques professionnelles, questions culturelles et stylistiques (1795-1815)*, p. 118. Cinisello Balsamo: Silvana.
- DONATO, Maria Pia (2013). *Atlante storico dell'Italia rivoluzionaria e napoleonica*. Rome: Ecole française de Rome.
- GRASSI, Rosella (1997). “Il pensionato artistico della scuola di architettura”. In: Giacomo Agosti, et Matteo Ceriana, *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, p. 74–75. Firenze: Centro Di.
- GUARDAMAGNA Laura Antonietta, et SISTRI, Augusto (2004). *Fondo Ferdinando Bonsignore: inventario*. Turin: Archivio storico della Città di Torino.
- LECLANT, Jean (1996). “Des Académies de l'Ancien Régime à l'Institut national du Directoire”. *Mélange de l'École française de Rome* (tome CVIII, n°2).
- MANFREDI, Tommaso (2012). “Gli architetti pensionati delle accademie d'Italia a Roma nel periodo napoleonico”. In: Letizia Tedeschi, et Daniel Rabreau, *L'architecture de l'Empire entre France et Italie: institutions, pratiques professionnelles, questions culturelles et stylistiques (1795-1815)*, p. 459. Cinisello Balsamo: Silvana.

- MARIAS, Fernando, et BUSTAMANTE, Agustín (1989). “Sobre el curso de arquitectura en la Academia”. In: *IV Jornadas de Arte. El arte en tiempo de Carlos III: Madrid, 29-30 noviembre, 1-2 diciembre 1988*. Madrid: Alpuerto.
- MEYER, Susanne Adina (2002). “Scuole mute” e “scuole parlanti”. Il trasferimento dell’Accademia di San Luca alle Convertite”. In: Angela Cipriani, Paola Picardi, et Pier Paolo Racioppi, *Le “Scuole mute” e le “scuole parlanti”: studi e documenti sull’Accademia di San Luca nell’Ottocento*, p. 22–23. Rome: De Luca editori d’arte.
- MEYER, Susanne Adina (2006). “Le Mostre in Campidoglio durante il periodo napoleonico”. In: Lorenz Enderlein, et Nino Zchomelidse, *Fiction and isolation: artistic and intellectual exchange in Rome during the first half of the XIX century*, p. 29–47. Rome.
- MEYER, Susanne Adina (2012). “L’Architettura in mostra a Roma, tra “Ancien Régime” ed “epoca napoleonica”. In: Letizia Tedeschi, et Daniel Rabreau, *L’architecture de l’Empire entre France et Italie: institutions, pratiques professionnelles, questions culturelles et stylistiques (1795-1815)*, p. 422–423. Cinisello Balsamo: Silvana.
- MISSIRINI, Melchiorre (1823). *Memorie per servire alla Storia della Romana Accademia di San Luca* (CLXX). Roma.
- MONTANER i MARTORELL, J. M. (1990). *La modernització de l’utillatge mental de l’arquitectura a Catalunya (1714- 1859)*. Barcelona: Instituto de estudios catalanes.
- MONTANER, Joseph Maria (1988). “L’estada a Roma de l’arquitecte català Antoni Celles 1803-1815”. *L’Avenç*, n° 120, Barcelone, p. 16–24.
- NARDI, Carla (2001). “La prefettura romana e la politica napoleonica dei lavori pubblici (1811-1813)”. *Mélanges de l’école française de Rome* (tome 113), n° 1.
- PASQUALI, Susanna (2007). “A Roma contro Roma: La Nuova scuola di architettura”. In: Angela Cipriani, Gian Paolo Consoli, et Susanna Pasquali, *Contro il barocco: apprendistato a Roma e pratica dell’architettura civile in Italia 1780-1820*, p. 81–88. Roma: Campisano.
- PASQUALI, Susanna (2016). “Le riforme dell’Accademia di San Luca osservate da Parigi nel 1810: l’architettura al confronto con le altre arti del disegno”. In: Carolina Brook, *Roma-Parigi: accademie a confronto: l’Accademia di San Luca e gli artisti francesi: XVII-XIX secolo*, p. 105–113. Rome: Accademia nazionale di San Luca.
- PEROUSE DE MONTCLOS, Jean-Marie (1984). *Les Prix de Rome: concours de l’Académie royale d’architecture au XVIIIe siècle*. Paris: Berger-Levrault.
- PEVSNER, Nikolaus (1982). *Le accademie d’arte*. Torino: Einaudi.
- PILLEPICH, Alain (2001). *Milan capitale napoléonienne: 1800-1814*. Paris: Lettrage Distribution.
- PINON, Pierre (2007). “Contributi francesi all’Accademia di San Luca : Pierre Adrien Pâris e i nuovi Statuti del 1812”. In: Angela Cipriani, Gian Paolo Consoli, et Susanna Pasquali, *Contro il barocco: Apprendistato a Roma e pratica dell’architettura in Italia 1780-1820*, p. 133–142. Roma: Campisano Editore.
- Piranèse et les Français: Colloque tenu à la Villa Médicis, 12-14 mai 1976 (1978). Rome: Edizioni dell’ Elefante.
- RACIOPPI, Pier Paolo (2016). “L’Accademia nel periodo francese. I nuovi statuti del 1812”. In: Carolina Brook, *Roma-Parigi: accademie a confronto: l’Accademia di San Luca e gli artisti francesi: XVII-XIX secolo*, p. 130–133. Rome: Accademia nazionale di San Luca.
- RICCI, Giuliana (1992). “L’Architettura all’Accademia di Belle Arti di Brera, Insegnamento e Dibattito”. *L’architettura nelle accademie riformate: insegnamento, dibattito culturale, interventi pubblici*. Milan: Guerini studio.
- RICCI, Giuliana (1999). “Il fondo dei disegni di architettura dell’Accademia di Brera”. In: *Gli archivi per la storia dell’architettura: atti del Convegno internazionale di studi, Reggio Emilia, 4-8 ottobre 1993*. Rome: Ministero per i beni e le attività culturali.
- RICCI, Giuliana (2019). “Riflessione a margine”. In: Emanuele Pagano, et Elena Riva, *Milano 1814: La fine di una capitale*, p. 248. Milan: FrancoAngeli.
- RIDLEY, Ronald T. (1992). *The eagle and the spade: archaeology in Rome during the Napoleonic Era*. Cambridge–New York: Cambridge University Press.
- ROSSI PINELLI, Orietta (2009). *Le Arti nel Settecento Europeo*. Torino.
- RUDOLPH, Stella (1982). *Giuseppe Tambroni e lo stato delle Arti a Roma nel 1814*. Rome.
- SAMBRICIO, Carlos (1986). “La tercera generación ilustrada: la arquitectura de la Revolución”. In: *Arquitectura española de la Ilustración*. Madrid.
- SCOTTI TOSINI, Aurora (1979). *Brera 1776-1815: nascita e sviluppo di una istituzione culturale milanese*. Florence: Centro Di.

- SCOTTI TOSINI, Aurora (2008). “Le accademie di belle arti negli anni napoleonici”. In: Carlo Capra, Aurora Scotti Tosini, et Elena Brambilla, *Istituzioni e cultura in età napoleónica*, p. 49–51. Milano: F. Angeli.
- SCOTTI TOSINI, Aurora, et WOLF, Robert Erich (1989). *Il foro Bonaparte: un’utopia giacobina a Milano*. Milan: F. M. Ricci.
- TRECCANI DEGLI ALFIERI, Giovanni (1959). *Storia di Milano* (tome XIII). Milan: Istituto della Enciclopedia italiana.
- VAN CLEEMPUTTE, Pierre-Louis (1787-1796). *Collection des prix que la ci-devant Académie d’Architecture proposoit et couronnoit tous les ans*. Gravé par Amant-Parfait Prieur et Pierre-Louis van Cleemputte. Paris.
- VINCI, Giovan Battista (1798). *Piano per una scuola di belle arti fatto dal Cittadino Giambattista Vinci*. Rome: Settimo anno repubblicano.
- WHITE, Valentina (2002). “L’insegnamento dell’Architettura teorica nelle Scuole di Belle Arti dell’Accademia di San Luca. Le Lezioni di Architettura civile di Raffaele Stern”. In: Angela Cipriani, Paola Picardi, et Pier Paolo Racioppi, *Le “Scuole mute” e le “scuole parlanti”: studi e documenti sull’Accademia di San Luca nell’Ottocento*, p. 99. Rome: De Luca editori d’arte.
- ZANETOV, Piero (1992). “Un album di progetti architettonici di Giuseppe Camporesi”. In: Elisa Debenedetti, *Architettura, città, territorio: realizzazioni e teorie tra illuminismo e romanticismo*, p. 272–283. Rome: Bonsignori.