

Louis Le Vau al Collège Mazarin: Roma a Parigi?

*Jean-Pierre Babelon, membro dell'Institut de France
(Académie des Inscriptions et Belles-Lettres)*⁽¹⁾

L'ex Collège des Quatre-Nations, diventato sede dell'Institut de France per decreto napoleonico, ha sempre suscitato ammirazione per la felice armonia dell'architettura e l'ubicazione nel cuore di un complesso di palazzi che innegabilmente costituisce uno dei più bei siti urbani conosciuti. La recente sistemazione della celebre piazza a emiciclo – riportata al livello primitivo, più basso, e lastricata di piccoli pavé – consente una migliore percezione dell'insieme e valorizza l'equilibrio degli elementi forti della composizione: i due padiglioni e la cappella, collegati dalle aggraziate ali curvilinee.⁽²⁾

Alla storia istituzionale e all'analisi della struttura architettonica dell'edificio sono stati dedicati numerosi studi, in particolare da Louis Hauteœur e da Albert Laprade, e soprattutto nel 1962, allorché la cupola è stata restaurata dall'architetto André Gutton nel rispetto dell'assetto originario. Nuove ricerche, e specificamente quelle condotte dalla storica americana Hilary Ballon, ci invitano ad approfondire questa analisi e a cogliere in tutta la sua portata la profonda originalità dell'opera di Louis Le Vau.

Nel 1657 Mazzarino aveva affidato al primo architetto del giovane Luigi XIV la costruzione del Collège des Quatre-Nations, un'istituzione destinata ad assicurare la gloria postuma del cardinale e uomo di stato attraverso l'educazione dei nuovi sudditi che la sua abile politica aveva procurato al re. Le Vau aveva avanzato la geniale proposta di erigere il nuovo edificio di fronte al Louvre, sulla Rive Gauche. Solo un architetto visionario poteva immaginare che un'antica torre e un bastione situati in posizione elevata sulla sponda irregolare del fiume, e per di più lungo un fossato di acque stagnanti, potessero cedere il passo a una spianata affacciata sulla Senna, su cui erigere un'architettura scenografica che avrebbe offerto agli appartamenti reali del Louvre una vista fra le più superbe.

¹ Relazione tenuta da da Jean-Pierre Babelon all'Académie des Beaux-Arts il 25 aprile 2001. Testo a stampa corredato di fotografie disponibile presso la segreteria dell'Accademia.

² R.A. Franklin, *Histoire de la Bibliothèque Mazarine et du Palais de l'Institut*, Paris, 1860, nuova ed. 1901, e *Recherches historiques sur le collège des Quatre-Nations*, Paris, 1862; H. Lemonnier, *Le Collège Mazarin et le palais de l'Institut (XVII^e-XIX^e siècle)*, Paris, 1921; L. Hauteœur, *Du Louvre à l'Institut*, in "Gazette des Beaux-Arts", marzo 1963 (il lavoro di Louis Hauteœur è stata recentemente oggetto di una tesi redatta da Caroline Poulain e discussa lo scorso 22 marzo all'Ecole des chartes); *La chapelle du collège des Quatre-Nations.1662-1962. Le tricentenaire d'un bâtiment. La coupole de l'Institut de France*, Paris, 1962, testi di André François-Poncet, François-Albert Buisson e Louis Hauteœur, disegni e commenti di André Gutton. Si veda anche A. Gutton, *La restauration de la coupole de l'Institut*, in "Les monuments historiques de la France", gennaio-marzo 1963, e Y. Christ, *Dictionnaire des églises de France. Paris et ses environs*, Paris, 1968, pp. 35-36.

È stato osservato che negli ultimi vent'anni della sua carriera Le Vau aveva combinato nelle sue creazioni due tipi diversi d'ispirazione, due stili spesso considerati contraddittori all'interno di una visione tradizionale delle arti: lo stile classico e lo stile barocco. Questa originalissima fusione è percepibile nei castelli di Vaux-le-Vicomte, di Vincennes e di Versailles, nonché nel suo contributo alla costruzione del nuovo Louvre. Ancora più palese essa risulta nel Collège Mazarin, nell'abbinamento fra i padiglioni alla francese, coperti da alti tetti a mansarda, e le basse ali curve che disegnano uno spazio concavo, soluzione chiaramente ispirata ai recenti esempi di ristrutturazione ammirati nella Città Eterna. Roma a Parigi? Questo tipo di intervento urbanistico, una novità in Francia, reso ancora più suggestivo a Parigi dal vasto panorama fluviale ormai trattato alla stregua del Canal Grande di Venezia, dovette suscitare una viva impressione nei contemporanei.

Quanto alla cappella, anch'essa reca i segni dell'influenza italiana, come appare evidente se si esamina la successione dei diversi disegni di Le Vau, gli ultimi dei quali – quelli definitivi – coincidono con il soggiorno del Bernini a Parigi, chiamato nel 1665 da Colbert per avere un parere sulla nuova facciata del Louvre. Le configurazioni più “romane”, nei due sensi del termine, del tamburo e della cupola potrebbero riflettere nel pensiero di Le Vau una nuova sensibilità nei confronti delle creazioni del suo rivale.

Non c'è alcun dubbio che i primi anni sessanta del Seicento costituirono un periodo cruciale nell'evoluzione del gusto francese e nella storia delle relazioni artistiche franco-italiane, esemplificate in particolare da due circostanze: il breve soggiorno di Bernini a Parigi e la lunga permanenza di Poussin a Roma – due stelle di prima grandezza riconosciute come tali nell'Europa dell'epoca, come ricordava Marc Fumaroli commentando la *Santa Francesca romana* di Poussin, di recente acquisita dal Louvre. E proprio in quell'arco di tempo è stato edificato il Collège Mazarin, una costruzione originale, addirittura atipica, che coniuga due “maniere” che ci paiono contraddittorie (ma davvero lo sono quanto lo vuole la tradizione?): il classicismo e il barocco.

Le Vau fra barocco e classicismo

Come ha sottolineato Hilary Ballon,⁽³⁾ a partire dalla metà degli anni cinquanta del Seicento l'arte di Le Vau oscilla costantemente da un polo all'altro, come se in lui fossero compresenti due temperamenti: da un lato il movimento, le ombre e le luci, l'illusione, il teatro, assecondati da una certa libertà nell'uso degli ordini architettonici, e dall'altro la calma, l'equilibrio delle parti, la monumentalità, la disposizione ripetitiva. Se a ciò aggiungiamo la forza della tradizione francese del Rinascimento, quella tramandata da Lescot, da de l'Orme e dal loro seguace Salomon

³ Hilary Ballon, *Louis Le Vau. Mazarin's College, Colbert's Revenge*, Princeton, 1999.

de Brosse, troviamo riunite le fonti d'ispirazione che conferiscono al Collège Mazarin il suo carattere eccezionale e il suo particolare fascino.⁽⁴⁾

Notiamo d'altra parte che negli anni 1660-70, contrassegnati all'indomani della Fronda e della caduta di Fouquet dal nuovo prestigio assunto dalla monarchia e dall'instaurazione di un nuovo sistema di governo, la politica continua a essere presente nelle cerchie del potere, della società e della cultura, e che essa condiziona i "grandi progetti" del regime, conseguentemente investiti di una forte carica simbolica in quanto deputati a celebrare la gloria del re e la ricchezza del regno. La rivalità degli antichi clan ha lasciato le sue tracce: i frondisti contro i sostenitori di Mazzarino. Ne ha saputo qualcosa il predecessore e grande rivale di Le Vau, François Mansart (morto nel 1666), per aver molto servito i primi.⁽⁵⁾ Le Vau, più giovane, sarà l'uomo di Luigi XIV e di Colbert, ma il ministro finirà per lasciarlo cadere in disgrazia quando egli non sarà più utile alla sua politica.

Il Collège des Quatre-Nations

Il cardinale Mazzarino è all'apice della sua gloria quando, il 9 marzo 1661, si spegne all'età di cinquantanove anni nel castello di Vincennes. Dopo averlo criticato, i francesi devono riconoscerne i meriti: è stato lui l'artefice della pace, pace interna, pace esterna. L'immensa fortuna (fra i trentacinque e i quaranta milioni di lire toinesi) da lui accumulata in dubbie circostanze è stata proposta al re, il quale si trova costretto a rifiutare questo lascito imbarazzante.⁽⁶⁾ Ma Mazzarino ha preso altre disposizioni nell'interesse pubblico.

Il suo modello, il cardinale de Richelieu, ha fondato il nuovo collegio della Sorbona e l'ha fatto costruire dal suo architetto preferito, Jacques Lemercier. Da tempo Mazzarino contempla un progetto analogo, nel quale include l'edificazione della propria tomba monumentale, destinata a trovare posto all'interno della cappella annessa al complesso – proprio come aveva fatto Richelieu alla Sorbona – ma vuole aggiungere un elemento supplementare a beneficio del pubblico colto: uno spazio destinato a ospitare la sua ricchissima biblioteca.⁽⁷⁾ Già l'8 dicembre 1656 ne parla apertamente in una lettera al suo agente romano, l'abate Elpidio Benedetti, quando gli chiede di trovare nella Città Eterna un architetto che sia in grado di proporgli un

⁴ *L'Institut et la Monnaie. Deux palais sur un quai*, Paris, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1990, testi di Edouard Bonnefous, Nicole Felkay, André Gutton e Anne-Marie Laffitte-Larnaudie; *Le palais de l'Institut de France*, numero speciale di "Beaux-Arts Magazine", 1995, eccellente disamina di Claude Mignot, pp. 8-22. Su Louis Le Vau e le sue prime opere nell'ambito dell'architettura civile, bisogna ricordare i lavori di Cyril Bordier, *Louis Le Vau premier architecte du roi*, t. 1, Paris, Laget, 1998, e di Alexandre Cojannot, *Louis Le Vau. Les débuts d'un architecte parisien (1612-1654)*, in *Positions des thèses de l'Ecole nationale des chartes*, Paris, 2000.

⁵ *François Mansart. Le génie de l'architecture*, a cura di Jean-Pierre Babelon e Claude Mignot, Paris, Gallimard, 1998.

⁶ Nonostante questo rifiuto, certe opere del lascito di Mazzarino entrarono a far parte delle collezioni reali. Cfr. Patrick Michel, *Mazarin, prince des collectionneurs* (Notes et documents des musées de France, 34), Paris, RMN, 1999, 665 pagine.

⁷ Claude Dulong, *Mazarin*, Paris, Perrin, 1999, e *Les origines du Collège des Quatre-Nations*, in "Revue des Sciences Morales et Politiques", n. 2, 1996, pp. 247-256.

progetto soddisfacente. A quella data la Fronda ha cessato di esistere e l'onnipotente ministro ha ripreso in mano il regno. Può dunque pensare ad assicurare il futuro del proprio nome.

Tre anni dopo, l'idea del 1656 ritorna in primo piano a seguito di un avvenimento di grande rilievo. Il trattato dei Pirenei, firmato nel novembre del 1659, sigilla in un sol colpo la pace definitiva, l'umiliazione della Spagna, l'espansione della Francia e le nozze del giovane Luigi XIV. Il collegio già previsto da Mazzarino assume di conseguenza una nuova importanza politica, poiché la sua fondazione s'inscrive nelle pagine gloriose della Storia della Francia vergate dalla mano del cardinale benefattore. Il regolamento del collegio verrà stilato in termini precisi il 6 marzo 1661 dai notai del cardinale e sarà allegato al suo testamento: e ciò accadrà solo tre giorni prima della sua morte.

Il nome assegnato alla nuova istituzione, “Collège des Quatre-Nations”, è una scelta brillante. Infatti, il cardinale riassume l'antico termine universitario di *nation*, senza troppo discostarsi dal suo senso originale. Tradizionalmente le *nations* corrispondevano a vaste zone geografiche che riunivano studenti francesi e stranieri distinti in base alla lingua (le quattro *nations* erano Francia, Inghilterra, Normandia e Piccardia); nell'uso che ne fa Mazzarino, il termine designa invece i giovani stranieri che, grazie alla gloriosa politica del ministro, sono diventati nuovi sudditi del re in virtù dei trattati di Münster e dei Pirenei, e questi giovani devono essere educati a diventare dei bravi francesi, francofoni e cattolici. Nel suo testamento il cardinale lascia le somme necessarie a coprire le spese per l'istruzione e il mantenimento di sessanta borsisti, “figli di gentiluomini o di borghesi di rilievo”, con una marcata preferenza per i primi. “I gentiluomini avranno sempre la precedenza sui borghesi”, aveva dettato il cardinale, seguendo ancora una volta il pensiero di Richelieu. Essi costituivano infatti il secondo ordine del regno, e bisognava a ogni costo assicurarne l'appoggio al re.

I giovani scelti in base al luogo di nascita nelle province riunite alla corona dal cardinale saranno dunque suddivisi in quattro *nations*, ossia quattro gruppi, ciascuno caratterizzato da una lingua d'origine comune: venti di essi verranno dalla Fiandra, dall'Artois, dall'Hainaut e dal Lussemburgo; quindici dall'Alsazia e da altri territori germanici; dieci dal Rossiglione, dal Conflent e dalla Cerdagna; quindici infine dal Pignerol e – sorpresa! – dagli Stati Pontifici. Saranno educati in modo da diventare dei nuovi piccoli Mazzarini al servizio del re di Francia.

Questo istituto di “assimilazione” nazionale, iscritto ufficialmente nel novero dei collegi universitari di Parigi – diversamente dal Collège Royal di Francesco I, da poco rinnovato da Enrico IV e ribattezzato Collège de France – doveva essere affiancato, grande novità, da un'accademia d'equitazione, danza, esercizio delle armi e studi matematici destinata a quindici dei suoi allievi: tali discipline erano infatti giudicate indispensabili alla formazione del perfetto aristocratico. Infine, la biblioteca raccolta nella residenza di Mazzarino in rue de Richelieu doveva essere trasferita in un edificio annesso al collegio. Quanto alla cappella, essa era destinata ad accogliere la tomba monumentale del benefattore.

Per realizzare questo grande progetto Mazzarino predispose nel suo testamento un lascito di 2 milioni di lire tornesi per la costruzione del complesso, nonché 45.000 lire tornesi di rendite sull'Hôtel de Ville e gli introiti dell'abbazia vandeana di Saint-Michel-en-l'Herm per il suo funzionamento. La fondazione doveva concretamente tramandare nei secoli il testamento politico del cardinale e ricordarne la duplice carriera di uomo del papa e uomo del re. Essa si ergeva come un faro luminoso per affermare, dopo aver sedato l'opposizione frondista, l'unità fra Chiesa e Stato e tracciare una via gloriosa al giovane regno che si annunciava.

La scelta di un architetto

Mazzarino si sarebbe senza dubbio accontentato di un edificio non troppo fastoso eretto in un settore della città dove i terreni avessero prezzi contenuti. Assegnava tuttavia grande importanza alla realizzazione della propria tomba, e aveva in un primo tempo incaricato l'abate Benedetti di sentire la disponibilità di quell'artista universale che era il Bernini. Il grand'uomo però, non sapendo dove sarebbe stato collocato il monumento, aveva declinato l'incarico.

Quanto all'architetto cui affidare la costruzione del collegio, il cardinale aveva all'inizio pensato all'italiano Carlo Rainaldi, ma le trattative non erano andate in porto. Nel 1657 decise di seguire il consiglio di Jean-Baptiste Colbert, suo uomo di fiducia e, dal 1651, suo intendente. Colbert gli propose di scegliere fra i tre architetti francesi allora più in auge e ben noti a Mazzarino: Louis Le Vau, François Mansart, cui erano stati commissionati i lavori a palazzo Mazzarino ma che era poi stato sollevato dall'incarico, e Pierre Le Muet, che stava completando Val-de-Grâce per la regina madre.

Il cardinale lasciò a Colbert carta bianca, e questi optò per Le Vau – scelta accettata. Se ne possono trarre due conclusioni. La prima è che Mazzarino non era orientato esclusivamente verso un italiano. Per quanto gli si ascriva spesso il ruolo di aver promosso la diffusione del barocco romano e di aver introdotto gli artisti italiani in Francia,⁽⁸⁾ occorre ricordare che già Richelieu si era mosso in questo senso e che Mazzarino, lungi dal fare approdare in Francia, di testa propria, la grandiosa e stravagante maniera italiana – eccezion fatta per il progetto del convento dei teatini sul quale torneremo – si adattò a far lavorare gli architetti francesi senza condizionarne lo stile. La seconda conclusione è che accettando la scelta di Le Vau, architetto regio dal 1654 come successore di Lemercier, il cardinale assegnava all'incarico un carattere quasi ufficiale, sempre seguendo l'esempio di Richelieu.

A Le Vau il cardinale aveva già commissionato in precedenza il nuovo castello di Vincennes (1654-60), dove Mazzarino si era riservato un'intera ala che condivideva con la regina madre (cosa che diede da pensare), e l'architetto aveva affermato la

⁸ Questo tema è trattato da Madeleine Laurain-Portemer in numerosi contributi, e in particolare nell'articolo *Le Palais Mazarin à Paris et l'offensive baroque de 1645-1650*, in "Gazette des Beaux-Arts", LXXXI, 1973, pp. 151-168.

grandezza della monarchia interrompendo l'antica cerchia delle mura medievali con un arco di trionfo aperto sul parco e sulla foresta. Le Vau aveva poi lavorato per i più ricchi committenti del momento: il presidente Lambert all'Ile-Saint-Louis, il segretario delle finanze Bordier a Le Raincy, il sovrintendente Fouquet a Vaux. Infine, e soprattutto, era il responsabile del delicato cantiere del Louvre.

L'architetto non perse tempo e stese un primo progetto, trasmesso da Colbert a Mazzarino il 22 giugno 1657. Il cardinale lo giudicò troppo sontuoso; Benedetti proseguì le sue ricerche a Roma, da dove inviò nel 1660 e nel 1661 dei disegni per la tomba, alcuni di sua mano, altri di Maurizio Valperga.⁽⁹⁾

Intanto Le Vau continuava a lavorare al progetto. Non si conosce quello tracciato nel 1657, ma è quasi assodato che già allora il sito era stato scelto: il luogo dove sorgevano la torre e la porta di Nesle. L'architetto prevedeva di trasformarlo in una grande piazza quadrata – come la place Royale (des Vosges) – attornata da edifici per l'accasermamento della Guardia reale, il che implicava già un collegamento con il Louvre tramite un ponte.

Tre anni dopo, alla fine del 1660, la grandiosa soluzione concepita da Le Vau per Mazzarino riaffiora nel progetto generale per il nuovo Louvre, il cui disegno è fortunatamente conservato (al Musée du Louvre). Senza dubbio il cardinale ne prese visione. Le Vau tornava a proporre per la costruzione del suo istituto l'area ancora informe situata di fronte al Louvre, sulla Rive Gauche, con l'idea di inserire il nuovo monumento in un complesso di edifici regi incastonati nel paesaggio della Senna, al di là del Pont-Neuf. Qui era destinata a nascere una città nuova, sull'esempio dei nuovi quartieri sorti intorno a piazza del Popolo nella Roma di Alessandro VII.

Per esaudire le volontà del cardinale, Le Vau aveva dunque scelto il luogo più magnifico e più scomodo di tutta Parigi. Il più scomodo, pur essendo il più caro: un argine dall'andamento sinuoso e incerto, la torre di Nesle posta su un dosso sporgente sul fiume, il bastione di Filippo Augusto con la torre di rinforzo a un'estremità e l'adiacente porta fortificata, poi un fossato che raccoglieva le acque di quello che era stato un ruscello ed era ora trasformato in una fogna nauseabonda attraversata da un ponte, e infine alcune case private, da un lato prospicienti la città e dall'altro i quartieri periferici.⁽¹⁰⁾ Ma anche il più magnifico, perché le costruzioni e lo spazio urbano si sarebbero trovate di fronte al vecchio Louvre, direttamente davanti agli appartamenti del re e delle regine situati in quell'ala sud di cui Le Vau era incaricato

⁹ Disegni conservati alla Biblioteca Nazionale di Torino e identificati da H. Ballon, *op. cit.*, pp. 134-139.

¹⁰ È eccezionale per l'epoca che i fascicoli relativi a una costruzione includessero i rilievi degli edifici esistenti. Il fascicolo del collegio costituisce uno di questi rari casi: contiene infatti la pianta e il prospetto della torre, della porta di Nesle, della residenza di Nesle e del bastione, nonché la pianta degli edifici progettati sulla quale è tracciato, con linee punteggiate, l'assetto originario; tutti questi disegni vennero visionati dagli esecutori testamentari e da essi siglati, insieme a Le Vau, il 23 giugno 1665 (Arch. Nat., N III Seine 2, 3 et 1). Riprodotti in particolare da A. Gutton, *op. cit.*, nota 4, pp. 32 e 33, e da N. Felkay, in *L'Institut et la Monnaie*, *op. cit.*, nota 9, pp. 58-60.

di raddoppiare la lunghezza, dopo aver eretto al centro, nell'asse, un alto padiglione sormontato da una cupola.

Con la soluzione proposta da Le Vau, e senza dubbio con il concorso di Colbert, la fondazione Mazzarino cambiava registro: diventava un progetto della casa reale. Sulla pianta del 1660 gli edifici erano disposti attorno a una piazza a forma di rettangolo allungato. Al centro del corpo di fabbrica sorgeva un portico a otto colonne, attraversato da un passaggio che conduceva alle vie vicine. Alle estremità delle due corte ali concave, traforate da altri due stretti passaggi che portavano verso il lungofiume, s'innalzavano due padiglioni prospicienti la Senna; gli edifici del collegio cingevano invece un cortile quadrato situato in posizione arretrata, a sinistra del portico centrale. La piazza era prolungata da un emiciclo aggettante sul corso del fiume e collegato al palazzo del Louvre da un ponte che il recente trattato dei Pirenei, con il quale si era posto fine alla lunga guerra spagnola, aveva legittimamente consentito di battezzare "Pont de la Paix" (ponte della Pace). Ornato di statue allegoriche, esso richiamava – in questo progetto tutto romano di un architetto francese – il ponte trionfale attraverso cui si accede a Castel Sant'Angelo.

La scelta del sito

Meno di due settimane dopo la morte di Mazzarino, Colbert convocava gli altri quattro esecutori testamentari del cardinale e designava i membri di una commissione di controllo, di cui si conservano i registri di delibera per gli anni 1661-68 e 1673-80 (Archives Nationales). La posizione di Colbert presso il re non era a quel tempo ancora ben consolidata: la parola d'ordine era certamente quella di semplificare il progetto e di fare economia, dunque di rinunciare all'ambiziosa soluzione concepita da Le Vau.

Già quand'era in vita il cardinale era stata ventilata l'idea di ospitare il collegio e la sepoltura del defunto in un'altra delle sue fondazioni, quella che più gli stava a cuore: il convento dei padri teatini, già in fase di costruzione in riva alla Senna, in un settore ancora poco urbanizzato (l'attuale quai Voltaire), la cui cappella dedicata a Sainte-Anne-la-Royale era stata disegnata dal piemontese Maurizio Valperga, cui sarebbe più tardi subentrato il frate teatino Guarino Guarini. Le obiezioni piovvero da ogni parte: dagli stessi teatini, innanzitutto, e dalla Sorbona, molto ostile all'istituzione di un collegio all'interno di una congregazione. Si cercarono allora altrove, nel quartiere dell'Università, terreni o edifici disponibili, considerando l'ipotesi di utilizzare il collegio del cardinale Lemoine o persino il palazzo del Luxembourg.

Passano i mesi. Colbert acquista maggior potere dopo aver fatto piazza pulita di Fouquet, e ritorna al punto di partenza: l'idea magistrale di Le Vau, integrata nel grande progetto del Louvre al quale il ministro vuole interessare Luigi XIV, distogliendolo, se possibile, dalla prediletta Versailles. Per Colbert è anche l'occasione di realizzare un grandioso intervento urbanistico destinato a modernizzare la capitale.

Nel gennaio del 1662 viene quindi richiesto a Le Vau di presentare un nuovo progetto sullo stesso tema. L'architetto sacrifica il ponte della Pace, costoso cantiere non indispensabile data la vicinanza del Pont-Neuf, e assegna invece al lungofiume che costeggia la piazza una nobile configurazione suscettibile di essere apprezzata dalla Rive Droite. La struttura muraria, trattata alla stregua dei muri di scarpa usati nelle fortificazioni, è scandita da serie di bugne, una soluzione che ricalca quella impiegata proprio in quel momento sull'altra sponda del fiume, alla base della facciata meridionale del Louvre; è inoltre adorna, stando a quanto si vede in un'incisione di Israël Silvestre, dei fasci littori araldici del cardinale.

Viene abbandonata l'idea dell'aggetto semicircolare, criticato dalle autorità municipali perché sconfinerebbe sul corso della Senna, ma il disegno dell'emiciclo viene conservato e utilizzato per l'altro lato della piazza. Da convesso l'emiciclo si trasforma in concavo, influenzando il tracciato degli edifici stessi; la piazza perde la sua forma rettangolare un po' insignificante in favore di un andamento mosso e armonioso ispirato ai cortili di alcuni castelli coevi disegnati a emiciclo, quelli del rivale François Mansart a Berny e a Blois, o quello della facciata anteriore del castello di Vaux da lui stesso appena realizzato per Fouquet. Questo dispositivo cinetico è riscontrabile anche nella facciata della chiesa di Sant'Agnese in piazza Navona a Roma, opera del Borromini, ma era stato sfruttato già in precedenza nella palladiana villa Trissino, che ispirò al francese Antoine Lepautre un progetto di castello a pianta movimentata, inserito nel 1652 in una raccolta d'incisioni assai nota ai contemporanei.

Questa architettura scenografica, chiusa ai lati come un cortile, non aveva certo lo scopo di favorire la percorribilità sul lungosenna della Rive Gauche, dato che l'interrompeva visivamente, se non anche sotto l'aspetto funzionale. La sua disposizione era in realtà condizionata dal fatto di sorgere di fronte al Louvre.

Al tempo stesso, si prestava attenzione al paesaggio fluviale in sé, come si era iniziato a fare sotto Enrico IV con la realizzazione del Pont-Neuf e la costruzione della place Dauphine e dei *quais* occidentali dell'Ile de la Cité. La Senna era trattata come una grande arteria, anzi come un Canal Grande fiancheggiato da chiese e palazzi. Più che a Roma, viene da pensare a Venezia. Dall'inizio del secolo pittori olandesi quali Verwer (una serie di vedute quasi identiche conservate al Musée Carnavalet, una delle quali datata 1637), van der Poel, Zeeman e Mommers si recano sul posto con i loro cavalletti e propongono agli appassionati pittoresche vedute del fiume con il Pont-Neuf, il Louvre, il palazzo Nevers o la torre di Nesle; saranno presto imitati da disegnatori e incisori: da Callot e Silvestre ad Aveline e Chaufourier. La curiosità dei vedutisti ha preceduto la decisione dei costruttori del Collège Mazarin, che farà la sua comparsa in analoghi paesaggi eseguiti da artisti francesi fra il 1665 e il 1670 (cinque dipinti anonimi al Musée Carnavalet).

L'architettura di Le Vau

Il progetto del 1662 definisce con esattezza l'impianto generale, che in fase di realizzazione subirà scarse modifiche. Alle estremità, come quinte squisitamente

decorative, s'innalzano due grandi padiglioni sormontati da alti tetti a mansarda, una specialità dell'architettura civile francese ereditata dalle torri medievali. Padiglioni di questo genere sono già presenti negli immediati dintorni del sito. Sulla Rive Droite, al Louvre, si ammira infatti il padiglione del Re, opera di Pierre Lescot, e sulla Rive Gauche, là dove si trova oggi il palazzo della Monnaie, ecco il massiccio padiglione in pietre e mattoni della residenza del duca di Nevers, costruito da Baptiste du Cerceau nel 1582. Le trasformazioni di palazzo Nevers intraprese da François Mansart per il segretario di stato Henri de Guénégaud non hanno alterato la mole imponente del padiglione, ben visibile nei paesaggi olandesi di cui si è detto.⁽¹¹⁾ Verso ovest, lungo il quai Malaquais, i palazzi edificati nel decennio 1620-30 in quella che era stata un tempo la proprietà della regina Margherita comportavano anch'essi delle ali concluse da padiglioni (nn. 9, 11-13, 17...).

Al centro dell'emiciclo è posta la cappella del collegio. Di pianta centrale e coronata da una cupola, temi ricorrenti dell'architettura italiana coeva, la cappella fornisce il motivo assiale di carattere trionfale e fa armoniosamente eco al padiglione a cupola appena completato da Le Vau al centro della facciata sud del Louvre (oggi la cupola non esiste più, essendo stata demolita durante la costruzione del colonnato che ha implicato l'aumento di spessore e la diversa disposizione di quest'ala). Fra questi tre punti forti dall'accentuato verticalismo, Le Vau disegna due basse ali curve a quarti di cerchio, che in un primo tempo intendeva sormontare di terrazze e che alla fine avranno invece sobri tetti a mansarda poco elevati. Queste ali assicurano la comunicazione con l'area circostante attraverso stretti passaggi, a destra con la rete viaria locale, a sinistra con il collegio propriamente detto.

Il progetto qui descritto nelle sue linee di massima fu oggetto di una serie di disegni presentati da Le Vau il 21 gennaio 1662 e sottoposti qualche giorno dopo, l'11 marzo, al giudizio del re, che li trovò "molto belli". Sono conservati negli Archives Nationales e alla Bibliothèque Nationale.

Gli edifici del collegio vero e proprio erano disposti attorno a tre cortili successivi, accessibili da una porta ricavata nell'ala destra della piazza. Il primo, il cortile d'onore, il più articolato, disegnava in origine un esagono, forma imposta dalla planimetria del terreno disponibile e dalla necessità di spostare molto a sinistra e trasversalmente la serie delle costruzioni, lungo il bastione di Filippo Augusto, e di creare all'ingresso una sorta di raccordo. Nei disegni successivi Le Vau rielaborò con grande abilità questa figura geometrica per ricavarne un rettangolo dagli angoli smussati, movimentato lungo i lati più lunghi dall'aggetto dei corpi principali – edificio d'ingresso ed edificio del rettore – e ornato lungo i lati più corti da due portici a colonne sormontati da frontoni, l'uno di faccia all'altro. Il primo porta verso la cappella (come la facciata laterale della cappella della Sorbona prospiciente il cortile del collegio) e l'altro verso la biblioteca ospitata dal padiglione di sinistra sul lungosenna e in un'ala adiacente. Figure allegoriche adornano i frontoni: da un lato la Giustizia e la Forza (di Desjardins), dall'altro la Temperanza e la Prudenza (di

¹¹ Il palazzo fu acquisito nel 1670 dalla principessa *douairière* de Conti, nipote di Mazzarino. Sarà demolito nel 1771 per fare posto al palazzo della Monnaie.

Legendre). Su uno degli angoli smussati è dipinta una meridiana accompagnata da un'iscrizione con funzione istruttiva per gli allievi; se ne vedono di analoghe sulla torre del collegio di Clermont costruito dai gesuiti (oggi liceo Louis-le-Grand).

Una volta attraversato l'edificio che ospita al primo piano l'appartamento del rettore, si giunge nel secondo cortile, vastissimo spazio rettangolare fiancheggiato a sinistra da un padiglione⁽¹²⁾ e dalle vestigia dell'antico muro di cinta, alle quali la grande ala delle sale di riunione dell'istituto verrà addossata soltanto nel 1839 dall'architetto Hippolyte Lebas. A destra si estende il lungo corpo principale dall'austera architettura, la cui unica decorazione è costituita dai fasci littori, emblemi del cardinale, disposti nella fascia superiore, sotto i lucernari. Al pianterreno erano collocate le aule, i refettori e la sala comune degli allievi, mentre i dormitori occupavano i piani superiori.⁽¹³⁾ Il terzo cortile era detto "delle Cucine". Molto più stretto del precedente, in quanto addossato a un ampio terreno adiacente la rue Guénégaud dove Le Vau aveva creato un giardino, quest'ultimo cortile è incorniciato da edifici più bassi destinati ai servizi: scuderie, cucine, lavanderia, alloggi dei domestici. È provvisto di un pozzo, che conserva tutt'oggi i suoi elementi in ferro battuto, e vi si può accedere direttamente attraverso un portale che dà sulla rue Mazarine.

Il padiglione di destra che si affaccia sulla piazza, di fronte al padiglione di sinistra che ospita la biblioteca, era detto "delle Arti", perché si pensava di destinarlo a "sede di accademia, dove trovassero spazio quattro diversi ambiti d'insegnamento": il primo dedicato all'architettura, alla geometria e al taglio delle pietre; il secondo alle fortificazioni, alle forze motrici e alle macchine da guerra a uso degli ingegneri; il terzo all'arte, traslocando dal Louvre la già esistente accademia di pittura e scultura che avrebbe trovato qui una sistemazione più adeguata; il quarto dedicato alla matematica, all'astrologia⁽¹⁴⁾, alla cosmografia... insomma, già un piccolo Institut de France, indubbiamente un'idea di Colbert che ben si accordava con la sistemazione della biblioteca nel padiglione di sinistra per fare del progetto di Mazzarino un centro artistico e intellettuale.⁽¹⁵⁾ Queste indicazioni figurano chiaramente su una pianta del collegio che reca la data del 13 agosto 1662 ("le quattro accademie per l'architettura, la matematica, la pittura e la scultura, per gli ingegneri delle fortificazioni"), ma questo progetto pionieristico venne abbandonato.

Il pianterreno delle costruzioni affacciate sulla piazza era animato da un ritmo continuo di arcate, traforate da aperture rettangolari sormontate da occhi di bue, dove avrebbero potuto trovare posto botteghe e, nell'ammezzato soprastante, locali d'abitazione. Era una soluzione comoda per assicurare un introito con gli affitti, soluzione che era già stata adottata con le case della place Dauphine, e più tardi da Lepautre con il corpo di fabbrica destinato agli alloggi nella via in cui sorgeva

¹² Identico nell'architettura agli avancorpi che scandiscono il grande edificio del collegio che gli sta di fronte, questo padiglione venne incorporato nella nuova ala di Lebas, che per motivi di armonia generale lo duplicò all'estremità di quest'ultima.

¹³ R.A. Franklin, *op. cit.*

¹⁴ Astronomia.

¹⁵ N. Felkay, *op. cit.*, nota 8, p. 59.

palazzo Beauvais. Si sa che vi si svilupperà una vera e propria galleria commerciale di oggetti d'arte (stampe, dipinti, libri, gioielli) che conferirà alla piazza una particolare animazione, resa efficacemente all'inizio del XIX secolo dai nuovi vedutisti britannici: Bonington, T.S. Boys e William Parrott.

Al di là del collegio, lungo la rue des Fossés, detta rue Mazarine, il cui tracciato corrispondeva all'antico cammino di ronda che seguiva il fossato-fogna (che fu necessario canalizzare), Le Vau proponeva di costruire l'accademia d'equitazione per gli allievi prevista dal cardinale. Fra le due strutture del collegio e dell'accademia, lungo la rue Mazarine e sulla rue Guénégaud, l'architetto inseriva sedici case dall'architettura omogenea, quasi uniforme, che una volta affittate avrebbero portato introiti supplementari nelle casse del collegio. Era un'idea tipica di Le Vau, che era stato uno degli attivi costruttori-pianificatori dell'Ile Saint-Louis. Queste case furono costruite,¹⁶ e restano tuttora in piedi quelle corrispondenti ai numeri civici dal 5 al 17 e dal 19 al 23, la cui architettura è stata talvolta successivamente modificata, come nel caso di rue Guénégaud. La sobria configurazione di Le Vau sussiste in particolare ai numeri 7, 9 e 11, edifici che sono classificati monumenti storici. Da notare i due bei portoni. Si dovette invece rinunciare all'accademia d'equitazione, osteggiata dall'Università in quanto estranea ai suoi principi educativi.

Il complesso degli edifici del collegio è stato concepito da Le Vau con un'eleganza e un virtuosismo d'illusionista di cui, se non prestassimo particolare attenzione, potremmo facilmente non renderci conto, vista l'abilità da lui dispiegata. Il parcellare fuori asse, determinato dalla presenza dell'antico bastione, aveva imposto questa difficile soluzione per poter creare l'apparenza di una disposizione assiale con edifici simmetrici, ma Le Vau si è divertito a vincere queste difficoltà con una disinvoltura e una libertà sorprendenti. Bisogna percorrere la rue Mazarine fino all'incrocio con la rue de Seine per rendersi conto dell'andamento ondeggiante che contrassegna l'articolarsi delle facciate posteriori della cappella e dei corpi di fabbrica principali, e per capire fino a che punto le proprietà private esistenti in loco determinassero il perimetro del terreno concesso a Le Vau. Le case che vi sorgevano furono demolite soltanto nel XX secolo, per dare maggior respiro al quartiere e facilitare la circolazione al crocevia delle due strade. La loro distruzione ha consentito di creare l'assai artificiale square Gabriel-Pierné, nonché lo square Honoré-Champion (1947) là dove sorgeva prima l'immobile al n. 1 di quai Malaquais, acquistato dalla Città di Parigi già nel 1914 per essere smantellato nell'ambito del grande progetto di prolungamento della rue de Rennes fino al lungosenna.

Quest'arte di illusionista si manifesta nel trattamento del primo cortile del collegio, la cui ala sud-ovest è un puro e semplice elemento decorativo e i cui portici maestosi non ospitano altro che stretti passaggi aperti in una delle estremità laterali. Le Vau riprende qui l'abile soluzione di palazzo Lambert, nell'Ile Saint-Louis, dove il grande portico provvisto di frontone che si eleva in fondo al cortile sembra annunciare il corpo principale quando invece non contiene altro che la scala per salire agli

¹⁶ Un disegno di Le Vau (Bibl. Nat., Estampes, Va 263 d) ne mostra le piante particolareggiate, i prospetti e una sezione. Riprodotto da H. Ballon, *op. cit.*, p. 51.

appartamenti disposti nelle ali; i più belli si sviluppano a destra verso il giardino e godono di vista sulla Senna.

Stesso effetto illusionistico nel trattamento della copertura del collegio, fatta di mansarde indipendenti giustapposte, di pianta e altezza diverse. Così, se si imbecca il Pont des Arts, si nota come le coperture basse disegnino un primo arco di cerchio che rispetta gli accenti verticali dei padiglioni e della cappella, ma in secondo piano a sinistra si scorgono gli alti spioventi del tetto del collegio che lasciano indovinare in quel punto la presenza dell'edificio vero e proprio. Bisognerebbe inoltre menzionare l'ordine colossale di pilastri corinzi dei padiglioni – una caratteristica di Le Vau che si ritrova a Vincennes, a Vaux, a palazzo Lambert... – al quale l'architetto ha accostato audacemente i due piccoli ordini sovrapposti, ionico e attico, delle ali curve, che gli verranno rimproverati da puristi come Blondel o Quatremère de Quincy; e, ancora, analizzare la temerarietà dei collegamenti orizzontali creati fra gli edifici, con gli architravi in linea con i cornicioni, o riconoscere la sagoma sua peculiare di certe finestre quasi quadrate, provviste o no di stipiti modanati, che illuminano i piani superiori affacciati sui cortili.

Durante l'estate del 1662, dopo le offerte di appalto delle imprese interessate, si procedette alla costruzione delle fabbriche del collegio in conformità ai disegni del gennaio precedente, disegni che gli appassionati che ne avessero curiosità poterono esaminare nella residenza dello stesso Le Vau.⁽¹⁷⁾ Dopo la demolizione della torre e della porta di Nesle, il terreno risultò talmente instabile che si dovette provvedere a rafforzare le fondamenta. Nel 1663 i padiglioni erano costruiti fino alla cornice, come si vede in alcuni paesaggi parigini dipinti all'epoca, poi furono coperti con gli alti tetti a spioventi. Il loro disegno non era stato modificato dopo i primi progetti, ma essi furono costruiti in posizione arretrata per facilitare la circolazione e non togliere la vista agli edifici vicini; l'apparato decorativo venne infine ridotto alle grandi urne così familiari nelle opere di Le Vau.

La cappella del collegio

Se il disegno dei padiglioni è rimasto immutato, quello della cappella ha subito sensibili sviluppi nella concezione dell'architetto. Ricordiamo che la cappella doveva rispondere a diverse esigenze: costituire un chiaro segnale nell'asse del Louvre che simboleggiasse l'arrivo del re sulla Rive Gauche per annettere il paesaggio visto dal suo palazzo; erigere un monumento commemorativo al defunto cardinale la cui tomba doveva in origine trovare posto al centro dell'edificio, sotto la cupola; offrire infine un luogo di culto sia al pubblico, che vi avrebbe avuto accesso attraverso la porta centrale, sia ai collegiali e al clero dell'istituto che, provenienti dal primo cortile, vi sarebbero entrati da un ingresso laterale. Le Vau ha optato per la pianta centrale, in gran voga all'epoca e decisamente adatta a valorizzare il genio dell'architetto, la quale si snoda attorno a un nucleo ovale, una forma che gli è congeniale e che ha già usato, diversamente orientata, nei saloni centrali dei suoi castelli di Le Raincy e di Vaux. In questo caso Le Vau inserisce il suo ovale – con il

diametro maggiore perpendicolare all'ingresso – in una croce greca iscritta in un quadrato.⁽¹⁸⁾

La cappella costituiva giustamente il fulcro del complesso e Le Vau ne elaborò più volte il progetto, sapendo che era soprattutto in base a essa che lo si sarebbe giudicato in quei tempi in cui l'architettura religiosa conservava un indiscusso primato. Alla fine del 1663, quando i padiglioni erano già stati edificati fino all'altezza della cornice, la cappella non era ancora stata iniziata. I lavori presero il via l'anno successivo, ma poi s'interruppero per nove mesi, fino al settembre del 1665. Le Vau esitava dunque a dare il "nulla osta" definitivo. Hilary Ballon ha osservato che il suo tardivo temporeggiare corrisponde al soggiorno parigino del cavalier Bernini (giugno-ottobre 1665), invitato da Colbert per rimediare alle carenze rimproverate dal ministro a Le Vau nella costruzione del nuovo Louvre e fornire infine il progetto della grande facciata monumentale del palazzo volta a est.

Durante quelle settimane cruciali i due uomini si osservano, come ci informa il prezioso diario del cavaliere redatto da Fréart de Chantelou.⁽¹⁹⁾ Mentre Bernini critica la solidità delle fondazioni dell'ala orientale del Louvre progettata dall'architetto francese, Le Vau prende conoscenza dei successivi progetti del rivale. Il primo disegno inviato da Roma dal Bernini nel 1664 presentava una facciata molto articolata, con al centro un padiglione aggettante a pianta ovale, posto ulteriormente in rilievo dalle concavità dei due emicicli. Queste ondulazioni barocche facevano in fondo pensare alle opere dello stesso Le Vau: alla facciata rivolta verso il giardino di Vaux-le-Vicomte, con il suo salone ovale sormontato da una cupola, o anche allo stesso progetto del Collège Mazarin. I successivi disegni del Bernini testimoniano al contrario una fredda rigidità. Propongono invariabilmente dei tetti all'italiana, invisibili dietro alla linea continua della balaustra.

Incontestabilmente, il francese è affascinato dal genio del rivale, come ha già osservato nel 1984 Guglielmo de Angelis d'Ossat nel contributo *Le Vau architetto berniniano suo malgrado*.⁽²⁰⁾ Si può infatti notare che a partire da questa data i suoi successivi disegni per la cappella del Collège Mazarin tradiscono una nuova sensibilità nei confronti delle opere del cavaliere e dei suoi compatrioti. Tale influenza è leggibile nel terzo progetto (1664-65), poi nel quarto e definitivo (settembre 1665).

Le modifiche apportate al disegno della cappella si ripercuotono sul progetto generale dell'edificio, che viene semplificato, ma soprattutto sul trattamento della cupola, l'elemento essenziale. La scelta di Le Vau è infine caduta su una pianta ovale interna iscritta esteriormente in un cerchio. Quanto al tamburo, l'architetto aveva all'inizio previsto di edificarlo al di sopra delle grandi arcate dopo una prima cupola tronca a

¹⁷ N. Felkay, *op. cit.*, nota 8, p. 59.

¹⁸ La pianta ovale verrà ripresa da Jules Hardouin Mansart nella cappella della Vergine della chiesa di Saint-Roch (1706-10), copiata nel XIX secolo a Notre-Dame di Versailles.

¹⁹ Paul Fréart de Chantelou, *Journal du voyage du cavalier Bernin en France*, a cura di L. Lalanne, Paris, 1885, ried. Aix-en-Provence, 1981; nuova edizione a cura di Milovan Stanic, Macula, 2001.

²⁰ In AA.VV., *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Settecento*, Roma, 1984, 2 voll. Citato da H. Ballon, *op. cit.*, p. 78.

pennacchi, come quella che si vedeva a Val-de-Grâce e che si sarebbe vista più tardi agli Invalides, ma sceglie infine un tamburo cilindrico posto direttamente sui pilastri e sulle arcate del corpo centrale, una configurazione più affine al Pantheon romano. Le finestre quadrate un po' monotone del tamburo che apparivano sui primi disegni cedono il posto ad alte finestre centinate. La cupola emisferica che sormonta il tamburo è lasciata priva di ornamenti architettonici perché la sua decorazione è stata promessa al pennello di un grande pittore, Charles de Lafosse, che però non realizzerà mai la grande composizione allegorica che ci si aspettava da lui. Infine, questa cupola chiusa non riceve luce dalla lanterna, che funge unicamente da coronamento esterno. È il solo punto in cui il restauro del 1962 non rispetta l'operato di Le Vau, poiché si è in quell'occasione ritenuto necessario inondare di luce lo spazio sottostante la cupola.

I nuovi assetti scelti dell'architetto lo inducevano a creare nuovi effetti illusionistici. Infatti, la differenza di spessore della parete del tamburo – considerato che il diametro maggiore dell'ovale era poco diverso da quello del cerchio in cui era iscritto, mentre il diametro minore era molto più corto rispetto a quello dello stesso cerchio – non doveva risultare percepibile né dall'interno né dall'esterno. Per dissimulare lo spessore del muro bisognò dunque collocare dei doppi vetri nelle strombature di sei delle otto grandi finestre.⁽²¹⁾

Inoltre, le otto aperture dovevano uniformemente presentarsi all'esterno come grandi finestre centinate, ma viste dall'interno esse avrebbero dato un'impressione di fragilità, ed ecco allora il trucco di riservare le finestre realmente centinate ai due assi maggiori e di sostituirle nelle diagonali con finestre rettangolari (ossia iscritte solo all'esterno in una grande strombatura ad arco). Queste finestre rettangolari potevano così essere sormontate all'interno da medaglioni: scolpiti da Desjardins, essi rappresentano i dodici apostoli, suddivisi in quattro gruppi di tre (due di essi sono stati restituiti dallo scultore Paul Belmondo nel corso dell'ultimo restauro). Questi medaglioni si trovano sopra al monogramma SL, che rinvia alla dedizione della cappella a san Luigi – anche questo un gesto regale – mentre gli emblemi di Mazzarino (stelle e fasci) sono disposti con maggiore discrezione.

Sulle pietre angolari delle arcate sotto il tamburo erano state scolpite, sempre da Desjardins, otto figure distese raffiguranti le Beatitudini, scomparse durante i lavori del 1805. Il fregio della trabeazione ha invece conservato la bella iscrizione tratta da un versetto del profeta Ezechiele.⁽²²⁾

Per riassumere, si assiste all'abbandono delle soluzioni alla francese e di quello che si potrebbe chiamare “manierismo mansardiano” in favore di una formula più italiana. Durante il restauro si è potuto d'altronde constatare che in origine i muri erano dipinti in falso marmo e i capitelli erano dorati, come ha fatto notare Louis Hauteœur. Tale

²¹ Questa disposizione è stata letta correttamente da J.F. Blondel, come si vede nella pianta dettagliata riprodotta in una delle tavole della sua opera *Architecture française*, t. 3, n. 1, tav. 3.

²² Per l'esegesi della sorprendente citazione di Ezechiele si veda André Damien, *L'Institut de France*, Paris, “Que sais-je?”, 1999, pp. 78-80.

cambiamento mirava anche a una semplicità più monumentale: le originarie colonne scanalate del portico della facciata diventano lisce e le nicchie scompaiono, forse un riflesso dell'influenza della facciata di Maderno a San Pietro, che François d'Orbay aveva potuto ammirare durante il suo viaggio a Roma [on n'a encore rien dit de d'Orbay... il faudrait expliquer].

Il cambiamento incide anche sulla decorazione scultorea di questa stessa facciata. Il frontone è ornato da due figure distese, la Scienza e la Vigilanza, attribuite a Desjardins o a Le Hongre. Per animare la cornice erano state previste in origine delle grandi figure maschili stanti, di chiara impronta romana. Se ne vedono otto nel primo disegno del 13 agosto 1662, undici nell'incisione, certamente inesatta, di Silvestre, poi tredici (il Cristo e gli apostoli) nel secondo progetto del 1664-65. Furono alla fine rimpiazzate da dodici figure sedute di evangelisti e Padri della Chiesa raggruppate a due a due, opere commissionate a sei diversi artisti che furono pagati nell'aprile del 1676. Questa variazione del progetto, dettata da una nuova scelta estetica – una composizione più sobria – era anche in armonia con il programma iconografico del collegio: rendere onore agli uomini di lettere e di pensiero; e gli apostoli sono riservati alla decorazione interna della cupola. Queste figure sedute, visibili nel progetto esecutivo di d'Orbay (disegno di poco posteriore al 1673) e in alcune incisioni del XVIII secolo,⁽²³⁾ sono scomparse durante la Rivoluzione.

Quanto al trattamento della piazza, anche qui traspare l'influenza delle grandi creazioni romane nell'aggiunta di motivi significativi: due obelischi (quelli che Le Vau aveva inizialmente collocato, nel suo disegno del 1662, sulla cornice della cappella) nelle concavità delle ali e dei padiglioni, e due fontane, che rinviano nuovamente alla piazza Navona. Questi quattro motivi non vennero mai realizzati.

Per analizzare correttamente l'attuale assetto del complesso rispetto alla soluzione primitiva visibile in certi dipinti (in uno in particolare, risalente al 1670 circa, conservato al Musée Carnavalet), bisogna ricordare d'altra parte che nella seconda metà del XIX secolo, per esigenze di circolazione, si è dovuto in due riprese provvedere all'allargamento del lungosenna a destra dei padiglioni. Se a questo si aggiunge l'ancoraggio del Pont des Arts, risulta evidente che il rapporto fra il monumento e il fiume è stato irrimediabilmente alterato.

Il completamento

Finalmente si procede a erigere la cappella Mazarin: le fondamenta e i muri maestri sono completati nel 1670, anno in cui anche la vita di Louis Le Vau giunge alla fine. Nel frattempo la disposizione d'animo di Colbert, sovrintendente ai Bâtiments du Roi dal 1° gennaio 1663, è radicalmente mutata nei confronti dell'architetto. Già rimasto personalmente scottato da certe inadempienze dell'architetto a palazzo Bautru in rue

²³ Nella tavola dell'*Architecture* di J.F. Blondel e in alcune incisioni di Chaufourier e Martinet (1782), le statue sono sedute; in un'altra, tratta da un disegno di Testard, sono stanti. Queste figure non appaiono più nelle vedute dell'inizio del XIX secolo. Cfr. *L'Institut et la Monnaie, op. cit.*, nota 17, pp. 27 e 83-87.

des Petits-Champs, che aveva acquistato per uso privato, Colbert ha seguito con occhio critico il procedere del cantiere del collegio e rifiuta di attingere al Tesoro regio per pagare l'immenso sovraccosto che i due milioni di lire tornesi stanziati dal cardinale non sono in grado di coprire: l'acquisto dei terreni e i lavori di sterro avevano inghiottito un milione prima ancora che fosse posta la prima pietra.

Le Vau non è certo un uomo a corto di idee ingegnose quando si tratta di trovare dei finanziamenti paralleli, ma gli operai non vengono pagati e lo si accusa di averne intascato i salari.⁽²⁴⁾ Viene quindi aperta un'inchiesta. In contemporanea l'architetto-uomo d'affari si è lanciato in una rischiosa avventura dalla quale si ripromette grossi guadagni: una manifattura reale di cannoni nel Nivernais. Già nel 1650 aveva creato una fabbrica per la produzione di latta in Normandia: è un uomo dalle molte risorse. Colbert ha incoraggiato l'impresa dei cannoni del Nivernais, che rientra nelle linee della sua politica economica, ma ha concesso un aiuto finanziario minimo: 60.000 tornesi. Quando muore, nel 1670, Le Vau è in piena bancarotta, ma Colbert l'ha guardato andare a picco senza battere ciglio.

Al dissapore fra Le Vau e Colbert si è forse sommata, come propone Hilary Ballon, una divergenza nelle scelte estetiche, come si evince dalle discussioni sul completamento del Louvre. Colbert vuole manifestare la gloria del re con un'arte monarchica pacata e grandiosa; i movimenti e le disarticolazioni del barocco gli ripugnano. Il colonnato corrisponde in pieno alla sua concezione. Ufficialmente l'opera è frutto delle riflessioni di una commissione presieduta dal ministro e costituita dall'architetto Le Vau, dal pittore Le Brun e dal medico Claude Perrault, ma pare che la tradizione abbia avuto ragione nell'attribuire a quest'ultimo il ruolo del vero ideatore, come è stato recentemente sottolineato da Michael Petzet.⁽²⁵⁾ Perrault ha scelto la grandiosa soluzione vitruviana che vediamo oggi, l'allineamento uniforme delle campate, il colonnato dei templi antichi innalzato su un possente basamento, la soppressione dei tetti a spioventi alla francese, ed è questa la soluzione necessariamente adottata da Le Vau per la nuova facciata sud del Louvre. Ed è sempre questa che egli traspone nella nuova Versailles, dimostrando così la versatilità e la duttilità del suo genio; ma la coesistenza in lui delle due ispirazioni, quella classica e quella barocca, ha lasciato scettico il ministro.

Per finire, ricordiamo che alla morte di Le Vau, nel 1670, il cantiere della cappella resta incompiuto e toccherà a François d'Orbay portarlo a termine.⁽²⁶⁾ Se nel 1674 la

²⁴ A Le Vau spettava un compenso di 3000 tornesi come architetto del collegio, mentre i suoi assistenti Lambert e d'Orbay ne ricevevano 1200 (N. Felkay, *op. cit.*, p. 59).

²⁵ Michael Petzet, *Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs*, München-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2000, 596 pagine.

²⁶ Si sono conservate due iscrizioni commemorative dei lavori; di fattura analoga, sono state con tutta probabilità commissionate da Vaudoyer. Una di esse, oggi sotto il portico d'ingresso della cupola nel primo cortile – “Du règne de Louis XIV ce joli monument...” (Durante il regno di Luigi XIV questo grazioso monumento...) – indica che la cappella fu costruita secondo il progetto di Le Vau da d'Orbay. L'altra, oggi nella cappella accanto alla statua di Sully – “Du règne de Napoléon...” (Durante il regno di Napoleone...) – ricorda i lavori di Vaudoyer. Cfr. A. Gutton, *op. cit.*, nota 4, didascalia della figura 46.

cappella è quasi ultimata, i lavori del collegio si prolungheranno invece fino al 1688. A tale data le ceneri di Mazzarino riposano ancora nella cappella del castello di Vincennes, in una cripta provvisoria. La collocazione della tomba monumentale fu sottoposta con ritardo da d'Orbay all'approvazione dell'Accademia di architettura, che nel 1675 si pronunciò contro la posizione centrale prevista da Le Vau, per la ragione che con la sua mole il monumento avrebbe impedito la vista dell'altare maggiore dal portale d'ingresso. Pertanto, fu solo nel 1689 che la tomba venne commissionata – da Louvois, succeduto nel frattempo a Colbert – agli scultori Coysevox, Tuby e Le Hongre, per essere infine collocata nel 1693, secondo il progetto fornito dall'architetto Jules Hardouin Mansart, contro l'arcata di fondo a destra, di fronte all'ingresso degli utenti del collegio.

Nel frattempo il re aveva firmato, nel marzo 1688, le lettere patenti relative al regolamento del collegio, e l'ottobre successivo la scuola poteva aprire i battenti, anche se la biblioteca fu inaugurata solo nel 1691.

Il collegio, posto sotto la giurisdizione della Sorbona, godeva di un'eccellente reputazione – quanto a qualità, veniva subito dopo il Collège Louis-le-Grand – e i suoi corsi erano accessibili a uditori esterni denominati *martinets*. Fra gli allievi si possono citare numerose personalità: il diacono Pâris, Destouches, Crébillon padre, Lekain, il presidente Hénault, d'Alembert, Lavoisier, Bailly, Calonne, il cavaliere di Eon, Alexandre Lenoir, Desaugiers, David.⁽²⁷⁾

Così, con l'eccezione dell'accademia d'equitazione, la volontà del cardinale era stata rispettata, trent'anni dopo la sua morte. Il suo nome fu dato solo alla via che costeggiava il collegio e non alla piazza, ma – singolare coincidenza – il lungosenna assunse più tardi il nome della nipote Anne-Marie Martinuzzi, che Mazzarino aveva dato in sposa a un principe di sangue reale, ex frondista: il principe de Conti, proprietario di palazzo Nevers prima che esso venisse trasformato nel palazzo della Monnaie.

²⁷ Fu nel cortile di ricreazione che il futuro dispreziatore delle Accademie venne colpito da un sasso che gli ruppe un dente, provocandogli un tumore che gli deformerà definitivamente il volto.