



POLITECNICO DI TORINO
Dipartimento di Architettura e Design
Corso di Laurea Magistrale in Architettura per il Restauro e la Valorizzazione del Patrimonio

MEMORIE ARCHITETTONICHE DELL'ALTA BORGHESIA EBRAICA
NELLA PARIGI DI FINE OTTOCENTO

MEMORIE ARCHITETTONICHE DELL'ALTA BORGHESIA EBRAICA NELLA PARIGI DI FINE OTTOCENTO

Sulle vicende che hanno portato nel corso dell'Ottocento la città di Parigi ad assumere la fisionomia oggi presente nell'immaginario collettivo molto è stato scritto e dibattuto. Tali indagini focalizzavano la loro attenzione sul Secondo Impero e sull'attività del Prefetto della Senna Georges Eugène Haussmann, rispetto ai quali è presente una bibliografia decisamente ampia ed eterogenea. Il seguente lavoro invece prende in considerazione il periodo storico immediatamente successivo alla fine dell'Impero, relativamente meno trattato, concentrandosi su una specifica committenza che nella seconda metà del secolo diventa via via più rilevante: l'alta borghesia ebraica, e in particolare le famiglie Camondo, Ephrussi e Rothschild. Lo scopo è analizzare l'interazione tra essa e la città, nell'ottica di individuarne l'eredità architettonica e come essa sia vissuta nella città contemporanea.



CANDIDATO: Michele de Bartolo
RELATORE: Annalisa Dameri

Candidato
MICHELE DE BARTOLO
Relatore
ANNALISA DAMERI



POLITECNICO DI TORINO
Dipartimento di Architettura e Design
Corso di Laurea Magistrale in Architettura per il Restauro e la Valorizzazione del Patrimonio

MEMORIE ARCHITETTONICHE DELL'ALTA BORGHESIA EBRAICA
NELLA PARIGI DI FINE OTTOCENTO

CANDIDATO
Michele de Bartolo

RELATORE
Annalisa Dameri

febbraio 2018



INDICE

o	PREMESSA	I
PARTE PRIMA. PARIGI FIN DE SIÈCLE: SVILUPPO URBANO E MUTAMENTI SOCIALI		
I.1 CONTESTO STORICO		
1.	L' Europa e la Francia nella seconda metà dell'Ottocento	12
2.	L'affermazione della borghesia	14
3.	Alle origini del conflitto franco-prussiano	17
4.	Parigi nel 1871: i due assedi e la Comune	20
I.2 LA SOCIETÀ EBRAICA PARIGINA A FINE OTTOCENTO: LA NASCITA DI UNA NUOVA ÉLITE		
1.	La condizione degli ebrei francesi alla vigilia della Rivoluzione	28
2.	Il riconoscimento dei diritti civili	30
3.	Dalla Rivoluzione al Secondo Impero: la nascita dell' <i>haute banque</i>	34
4.	Cultura ed emancipazione della comunità ebraica parigina	40
I.3 SVILUPPO URBANO DI PARIGI NELL'ERA POST HAUSSMANN		
1.	L'eredità dei <i>Grands Travaux</i> haussmaniani	48
2.	Ricostruzione di Parigi all'inizio della Terza Repubblica	56
3.	Edilizia privata a Parigi nella seconda metà XIX secolo: il modello dell' <i>hôtel particulier</i>	60
I.4 IL QUARTIERE DEL PARC MONCEAU: ORIGINI, SVILUPPO E IMMAGINE ATTUALE		
1.	Il quartiere oggi: impressioni	68
2.	Il <i>domaine</i> dei duchi di Chartres durante l' <i>Ancien Régime</i>	69
3.	La decadenza del <i>domaine de Monceau</i> nella prima metà dell'Ottocento	76
4.	La nascita dell'odierno Parc Monceau	78
5.	I promotori dello sviluppo immobiliare: i fratelli Émile e Isaac Pereire	82
6.	Il contratto di vendita dei terreni del 1861	89
7.	Il quartiere dell' <i>Europe</i> e il Parc Monceau attraverso lo sguardo degli artisti	92
PARTE SECONDA. VIVERE RUE DE MONCEAU		
2.1 ROTHSCHILD, CAMONDO, EPHRUSSI: STORIE DI DINASTIE		
1.	I Rothschild, da Francoforte a Parigi	104
2.	L'ondata migratoria degli anni Settanta: i Camondo e gli Ephrussi	114
3.	Il ruolo del collezionismo nell'alta borghesia finanziaria ebraica <i>fin de siècle</i>	126
4.	Epilogo: il destino delle famiglie nel nuovo secolo	137
2.2 L'EREDITÀ ARCHITETTONICA		
1.	Caratteri delle residenze alto borghesi parigine della seconda metà del XIX secolo	144
2.	45, 47, 49 rue de Monceau: famiglia Rothschild	148

3. 61, rue de Monceau: Abraham-Behor e Isaac de Camondo	170
4. 63, rue de Monceau: Nissim e Moïse de Camondo	186
5. 81, rue de Monceau: famiglia Ephrussi	209
2.3 EPILOGO	220
BIBLIOGRAFIA	232
RINGRAZIAMENTI	243

ELENCO DELLE ABBREVIAZIONI

UCAD	Archives de l'Union Central des Arts Décoratifs (Parigi)
MAHJ	Archives du Musée de l'Art et d'Histoire du Judaïsme (Parigi)
AP	Archives de Paris
ANP	Archives Nationales - sito di Parigi
AMNC	Archives Musée Nissim de Camondo
MNC	Musée Nissim de Camondo
BNF	Bibliothèque Nationale de France
APMAP	Archives photographiques de la Médiathèque de l'Architecture du Patrimoine

PREMESSA

Sulle vicende che hanno portato nel corso dell'Ottocento la città di Parigi ad assumere la fisionomia oggi presente nell'immaginario collettivo molto è stato scritto e dibattuto. Tali indagini focalizzavano la loro attenzione sul Secondo Impero e su periodo dell'attività del Prefetto della Senna Georges Eugène Haussmann, rispetto ai quali è presente una bibliografia decisamente ampia ed eterogenea. Il seguente lavoro invece prende in considerazione il periodo storico immediatamente successivo alla fine dell'Impero, relativamente meno trattato, concentrandosi su una specifica committenza che nella seconda metà del secolo diventa via via più rilevante: l'alta borghesia ebraica. Lo scopo sarà di analizzare l'interazione tra essa e la città, nell'ottica di individuarne l'eredità architettonica e come essa sia vissuta nella città contemporanea.

La prima questione metodologica da affrontare è stata l'individuazione della committenza e del periodo storico ad essa collegata. Per quanto concerne il primo punto, la scelta è ricaduta su tre grandi famiglie che hanno segnato la città di Parigi in diversi campi nella seconda metà del XIX secolo, dall'architettura all'arte passando per la filantropia.

La prima di esse è la famiglia Camondo, originaria di Costantinopoli, banchieri e filantropi, la cui memoria a Parigi è ancora viva grazie alle vaste donazioni dei membri della seconda generazione, i quali non si consideravano più stranieri bensì francesi a tutti gli effetti. In particolare, l'attenzione è rivolta verso alcuni dei suoi membri: Abraham-Behor (1829-1889) e suo figlio Isaac (1851-1911); Nissim (1830-1889) e suo figlio Moïse (1860-1935).

La seconda delle tre famiglie è quella ben nota dei Rothschild, o più precisamente del ramo francese della famiglia. Discendenti da Jacob (James) de Rothschild, figlio del

fondatore della dinastia Mayer Amschel, divennero ben presto il punto di riferimento per gli altri rami europei grazie al forte potere e influenza acquisita per mezzo di investimenti in diversi settori della Francia del tempo, in particolare finanziario (tramite la banca eponima) e nel nascente settore ferroviario. Nell'ottica dello studio verranno indagate le attività della famiglia limitatamente all'ambito architettonico e artistico, in qualità di committenti e collezionisti, e in particolare delle figure di Adolph Carl von Rothschild (1830-1900) e di Maurice de Rothschild (1881-1957).

Terza famiglia è la meno nota dinastia Ephrussi, il cui nome si lega a filo doppio con le due precedenti sia per legami famigliari che per interessi comuni in ambito artistico, in particolare nel sostegno alla nuova generazione di artisti che va affermandosi nella seconda metà del secolo, tra cui Degas, Manet, Renoir e molti altri. Anch'essa dinastia di banchieri, originaria di Odessa, dovette la sua fortuna al commercio del grano nei territori dell'allora Impero Ottomano e, come per i Rothschild, contava diversi rami famigliari in tutta Europa tra cui, ovviamente, anche uno parigino. Ai fini della ricerca sarà centrale la figura di Charles Ephrussi (1849-1905) proprietario e direttore della *Gazette des Beaux-Arts*, una delle più importanti riviste d'arte del tempo, oltre ad essere egli stesso grande collezionista e una delle fonti di ispirazioni per il personaggio di Charles Swann de "À la recherche du temps perdu" di Proust.

Da una prima esposizione, seppur sommaria, dei protagonisti della vicenda si possono dedurre altri due fattori che hanno concorso a restringere il campo di indagine, ossia quello temporale e geografico.

La scelta di occuparsi della Parigi di seconda metà del secolo e in particolare degli albori della Terza Repubblica non è stata casuale bensì dettata dalle famiglie esaminate e dai relativi periodi di attività. Data simbolo è il 1870, quando due delle tre famiglie si trasferiscono (quasi contemporaneamente) a Parigi dall'Impero Ottomano ormai in de-

cadenza; solo i Rothschild si erano installati nella regione già a partire dagli anni Dieci. Questi ultimi si differenziano dalle altre due dinastie anche per il destino che esse seguiranno: sia gli Ephrussi che i Camondo infatti spariranno nel corso della Seconda Guerra Mondiale a causa delle persecuzioni messe in atto dal regime hitleriano che porterà le famiglie a completa estinzione; ad oggi sopravvivono solo alcuni membri con legame di parentela indiretto con la famiglia Ephrussi, pur non portandone più il cognome. Tra essi va citato Edmund de Waal, pronipote dell'ultimo Ephrussi, il quale nel 2012 con il libro dal titolo “*Un’eredità d’avorio e ambra*”¹ ha riportato alla ribalta questa dinastia, ripercorrendone le vicende tra Parigi, Vienna e la successiva fuga per fuggire allo sterminio. Devo alla lettura di tale opera lo spunto per il seguente lavoro.

Per quanto riguarda la localizzazione geografica dell’ambito di interesse, per quanto il contesto generale rimanga la città di Parigi a cavallo tra la fine del Secondo Impero e la nascita della Terza Repubblica, ho deciso di restringere il campo di indagine ad una specifica area della città che meglio poteva rispondere agli obiettivi della ricerca. Si tratta del quartiere sorto negli anni Settanta del XIX intorno al nuovo Parc Monceau, nell’attuale VIII Arrondissement; esso divenne infatti una delle nuove aree di residenza scelta dall’alta borghesia, in cui la presenza di ricchi borghesi di origine ebraiche era molto forte e in cui tutte e tre le famiglie scelgono di trasferirsi, utilizzando edifici preesistenti o costruiti appositamente per loro. Inoltre si tratta di un quartiere che ad oggi mantiene ancora l’aspetto che doveva avere a fine Ottocento, in quanto gli inserimenti contemporanei sono molto limitati² (uno dei pochi ha però portato alla distruzione del grande *hôtel particulier* dei Rothschild). Scendendo ulteriormente di scala, l’analisi si focalizzerà su uno degli maggiori assi dell’area, Rue de Monceau: importanza testimoniata dal fatto che tutte e tre le famiglie in esame scelsero di costruire in questa via le loro residenze principesche.

¹ Edmund de Waal, *The Hare with the Amber Eyes. An hidden Inheritance*, Chatto & Windus, 2010 (ed. italiana: *Un’eredità di avorio e ambra*, Bollati Boringhieri, 2011).

² Statistica ripresa da Bernard Rouleau, *Villages et faubourgs de l’ancien Paris. Histoire d’un espace urbain: XIXe-XXe siècles*, Edition du Seuil, 1985.

I METODOLOGIA E FONTI

Lo studio analizzerà le questioni sopra descritte utilizzando tre punti di vista differenti ma complementari tra loro, imprescindibili per la comprensione delle vicende legate alle tre dinastie: società, ovvero quali fossero le dinamiche nella società ebraica dell'epoca e come gli ebrei venissero percepiti dai "gentili", gli appartenenti ad altre religioni, in un periodo chiave per lo sviluppo dell'ideologia antisemita a pochi anni dallo scoppio dell'*Affaire Dreyfus*³; sviluppo architettonico, per comprendere quale fosse e se esistesse una cultura architettonica propria di questa nuova classe sociale (il termine "stile" risulta essere inappropriato in quanto riduttivo); ambito artistico, quale ruolo giocava il collezionismo tra l'alta borghesia ebraica, di che tipo fosse e se abbia avuto un'influenza nell'elaborazione dei progetti per le nuove dimore famigliari.

Al fine di rintracciare le fasi storiche legate allo sviluppo del quartiere e dei singoli edifici oggetto di indagine, si è resa quindi necessaria la consultazione di archivi facenti capo a differenti enti. Si riporta di seguito l'elenco dei principali tra essi:

- *Archives de Paris*: a partire dal 1990 sono confluiti in questa sede tutti i documenti precedentemente conservati presso gli *Archives départementales de la Seine* e presso l'*Enregistrement de la Seine*, concernenti il patrimonio fondiario della città a partire dalla Rivoluzione Francese⁴;

- *Archives Nationales*, siti di Parigi e di Pierrefitte-sur-Seine: documenti di natura notarile riguardanti i passaggi di proprietà e i lasciti ereditari, oltre a fondi grafici relativi a singoli progetti architettonici o all'opera di singoli architetti;

- *Archives d'Architecture du XXe siècle*: collegati alla *Cité de l'architecture et du patrimoine* del Palais Chaillot di Parigi, conservano documentazione relativa ad architetti attivi a partire dalla fine del XIX secolo oltre al fondo Beton Armes

³ Michel Winock, *La France et les Juifs*, Éditions du Seuil, 2004.

⁴ Per una guida all'organizzazione degli archivi parigini (anteriore al 1990) e per comprendere le differenti tipologie di documenti in essi conservati, è risultata fondamentale la lettura di Adeline Daumard, *Casa di Parigi e proprietari parigini: 1803-1880*, 1965, Franco Angeli.

Hennebique, relativo ai progetti in cui è stato impiegato tale brevetto;

- *Archives de l'Union Centrale des Arts Décoratifs*: conservano tutta la documentazione relativa alla donazione avvenuta negli anni Trenta da parte del conte Moïse de Camondo del suo hôtel particulier al Musée des Arts Décoratifs, e dei successivi lavori di restauro e adeguamento per la conversione in sede espositiva;

- *Archives du Musée d'Art et Histoire du Judaïsme* (Parigi): miscellanea di documenti relativi alla società ebraica parigina del XIX secolo.

Come precedentemente affermato, il periodo storico preso in esame è compreso a grandi linee tra la caduta del Secondo Impero e i primi decenni del Novecento. Tale periodizzazione ha comportato la necessità di affrontare uno dei momenti più traumatici per la storia recente della città di Parigi, ovvero la Comune del 1871. Rimandando la discussione delle cause e delle conseguenze ai prossimi capitoli, mi preme sottolineare quali conseguenze tale evento abbia avuto sulla conservazione dei materiali d'archivio. Infatti, a seguito dell'incendio dell'*Hôtel de Ville* e del *Palais de Justice* nei giorni finali della Comune, gran parte della documentazione relativa al patrimonio fondiario civile edificato intorno al 1870 andò perduta completamente; per tale motivo, ad esempio, la documentazione relativa ai permessi di costruire conservati agli *Archives de Paris* inizia dalla fine degli anni Settanta. Le fonti relative agli edifici costruiti in tale lasso temporale posso quindi derivare solo da pubblicazioni successive o perché conservate in sedi differenti, come ad esempio archivi privati degli architetti o dei committenti; in caso contrario, come sostenuto anche dai funzionari dei differenti archivi parigini consultati, la speranza di reperirle è pressoché nulla: questo il caso purtroppo dell'abitazione della famiglia Ephrussi.

A ciò si aggiunge l'impossibilità di consultare la documentazione conservata presso gli *Archives Nationales* nella

sede di Fontainebleau, in quanto dichiarata da un anno inagibile, ovvero il fondo privato dell'architetto Walter Destailleur (1867-1940), progettista di uno degli ultimi ampliamenti dell'*hôtel* Rothschild.



PARTE PRIMA

Parigi *fin de siècle*: evoluzione urbana e sociale

“Paris était bien jeune, alors”
Curzio Malaparte



1.1

L'Europa e la Francia nella seconda metà dell'Ottocento



¹ Eric J. Hobsbawm, *The Age of Empire: Europe 1875-1914*, Weidenfeld & Nicolson, 1987 (ed. italiana *L'Età degli imperi*, Laterza, 1987). L'apporto di Hobsbawm alla storiografia dell'Ottocento è stato di primaria importanza: a lui si deve la definizione di "lungo Ottocento" che permette di ampliare i confini temporali del secolo dal 1789 al 1914, riconoscendo in questo lasso temporale la crescita, l'ascesa e il declino di un nuovo modello di società. Lo storico inglese dedica a questo tema tre importanti studi pubblicati tra gli anni Sessanta e Ottanta del secolo scorso: il primo di essi è *The Age of Revolution: Europe 1789-1848* (ed. italiana *Le rivoluzioni borghesi*, Il sagggiatore, 1963) del 1962; il secondo *The Age of Capital: Europe 1848-1875* (ed. italiana *Il trionfo della borghesia*, Laterza, 1976) del 1975; conclude la serie il già citato *The Age of Empire: Europe 1875-1914* del 1987.

² La festa nazionale francese del 14 luglio viene istituita nel 1880 e doveva essere l'unico giorno di festa nazionale, celebrato non con manifestazioni popolari bensì con l' "ostentazione del potere dello stato". Cfr. Eric J. Hobsbawm, *Tradizioni e genesi dell'identità di massa in Europa, 1870 - 1914*, in E.J. Hobsbawm, T. Ranger (a cura di), "The invention of Tradition", Cambridge University Press, 1983 (ed. italiana *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, 1987); il tema è ripreso e approfondito qualche anno più tardi in E.J. Hobsbawm, *L'Età degli imperi*, op. cit.

³ Hobsbawm usa un'espressione molto chiara per definire tale situazione: "l'invenzione consapevole [di nuove tradizioni, NdA] ebbe successo nella misura in cui riuscì a comunicare su una lunghezza d'onda

I L'EUROPA E LA FRANCIA NELLA SECONDA METÀ DELL'OTTOCENTO

Il valore che l'Ottocento ricopre nella storia europea è indubbiamente superiore rispetto ad altre parti del mondo, in quanto più di altre epoche storiche si è trattato de "l'età europea della storia mondiale"¹: secondo l'analisi di Eric Hobsbawm il suo impatto sugli anni successivi può essere considerato maggiore anche rispetto a quello del Novecento, non perché quest'ultimo sia stato di minore rilevanza, bensì in virtù del fatto che "una simile trasformazione rivoluzionaria e continua era allora un fenomeno nuovo".

I tre decenni finali del secolo sono gli anni dei centenari delle grandi rivoluzioni che a fine Settecento avevano stravolto per sempre il mondo, ovvero le rivoluzioni francese e americana. L'istituzionalizzazione di tali ricorrenze nasce proprio a fine Ottocento² e si inserisce nel più ampio quadro della nascita di momenti di raduno delle masse per cerimonie politico-ideologiche: essi dovevano servire a fortificare il sentimento nazionale e la fedeltà ai nuovi regimi, sempre più spesso eletti con suffragio universale perlomeno maschile, in anni in cui si delineano in Francia, come nel resto d'Europa, i simboli dell'appartenenza nazionale, quali la bandiera tricolore, il monogramma e il motto della Repubblica, l'inno nazionale, oltre al "simbolo stesso della repubblica e della libertà" ovvero Marianna, incarnazione dello Stato francese nato negli ultimi anni del Secondo Impero³.

Negli anni Ottanta il mondo si presenta già nettamente diviso in due parti: da un lato i paesi che detengono il potere e possono godere dei frutti dell'avanzamento tecnologico e sociale; dall'altro quelli sottoposti al dominio dei primi, da cui sono fortemente dipendenti. La prima categoria era unita, come evidenzia Hobsbawm, da una storia sociale ed economica condivisa, mentre la seconda mancava di elementi condivisi se si eccettua la dipendenza verso i relativi paesi dominatori.

Per comprendere quale fosse l'equilibrio politico internazionale nei decenni finali del secolo è sufficiente considerare che tra il 1875 e il 1915 circa un quarto della superficie mondiale non era controllata da governi locali bensì da circa una dozzina di potenze straniere che si erano spartite il controllo di questi territori: tra di esse anche la Francia repubblicana che, oltre ai territori europei, poteva vantare altri nove milioni di chilometri quadrati nel resto del globo⁴. Lo scopo principale della rinnovata stagione imperialista di fine secolo era di natura strettamente economica, ovvero assicurarsi il monopolio commerciale in alcune zone del mondo e proteggere di conseguenza l'economia nazionale.

Seguendo l'analisi condotta da Hobsbawm gli stati che all'epoca vengono considerati "avanzati" presentano caratteristiche comuni: "un paese di questo tipo doveva essere uno Stato territoriale più o meno omogeneo, internazionalmente sovrano, grande abbastanza per fornire la base di uno sviluppo economico nazionale, dotato di un corpus unico di istituzioni politiche e giuridiche di tipo grosso modo liberale e rappresentativo. Doveva essere composto di cittadini, cioè dell'aggregato dei singoli abitanti del proprio territorio, che godessero di certi fondamentali diritti legali e politici"⁵. Nel 1875 gli stati che in Europa corrispondono a tale descrizione sono non più di 17, fra cui la Francia: si tratta in maggioranza di monarchie - ad eccezione della Svizzera e da pochi anni anche della Francia - i cui sudditi e cittadini godono di diritti che assicurano loro libertà e uguaglianza davanti alla legge, oltre al suffragio universale perlomeno maschile.

Negli anni Settanta la politica degli stati europei è dettata in parte anche dalla risposta alla mutata situazione economica e politica, verso la quale non possono più opporsi ma semplicemente adattarsi; a ciò servono le concessioni alle crescenti classi operaie e proletarie con cui i governi borghesi cercano di sopire i possibili focolari di rivolte, preoccupandosi al contempo di mantenere invariato lo *status quo*. Parallelamente si assiste ad una sempre maggiore partecipazione

sulla quale il pubblico era già sintonizzato": essi dovevano infatti ricoprire il ruolo di unione nazionale prima svolto dalle dinastie reali. Cfr. Eric J. Hobsbawm, *Tradizioni e genesi*, op. cit.

⁴ Per avere un termine di paragone, ecco le cifre riferite agli altri principali stati europei del tempo: Gran Bretagna, dieci milioni di chilometri quadrati; Germania, tre milioni; Belgio e Italia, due milioni e mezzo. Le uniche potenze che videro diminuire i loro domini extra-europei furono la Spagna e il Portogallo, a favore degli Stati Uniti la prima e delle altre potenze europee la seconda. Cfr. E.J. Hobsbawm, *L'Età degli imperi*, op. cit.

⁵ *Ibidem*, p. 56.

della masse - intese come gruppi di cittadini e non più sudditi - alla politica interna del paese, tramite l'allargamento della base del suffragio *in primis*, facendo sì che “la società civile e lo stato all'interno del quale essa operava divenissero entità sempre più inseparabili”⁶.

La seconda metà dell'Ottocento è anche un periodo improntato a una forte fiducia nel progresso, diffusa in tutte le classi sociali con diverse sfaccettature: le grandi masse proletarie e operaie avevano nei confronti della mutata situazione socio-economica aspettative enormi, talvolta persino utopiche, sperando in “una società di abbondanza, un mondo in cui ognuno avrebbe dato secondo le sue capacità e ricevuto secondo i suoi bisogni”. Diverse erano invece le speranze della classe borghese, che prospettava un periodo interminabile di miglioramento economico, intellettuale e morale guidato dalla trionfante ideologia liberale⁷.

Nonostante l'incessante fiducia nel progresso, che in campo economico viene ritenuto inevitabile, il periodo 1873-1895 è stato segnato da diverse crisi finanziarie: la produzione e il commercio mondiale continuano tuttavia a crescere in maniera sostenuta grazie anche all'apertura di un nuovo mercato rivolto esclusivamente alla fiorente classe media, benché ad un ritmo meno sostenuto del ventennio 1850-1870⁸.

2 L'AFFERMAZIONE DELLA BORGHESIA

Nella percezione dei contemporanei i tre decenni finali dell'Ottocento sono parsi “alla maggior parte degli occidentali avvicinarsi più di ogni altri alle promesse del secolo”⁹; è un periodo indubbiamente segnato dall'affermazione di una nuova classe sociale, quella borghese, tanto da permettere a Hobsbawm di definirlo come il suo “trionfo”¹⁰. L'ascesa della borghesia è stata inoltre facilitata da una mutata organizzazione sociale, rappresentata dal passaggio da una “società chiusa” a una “società aperta”¹¹: il tipo di vita

⁶ Eric J. Hobsbawm, *Tradizioni e genesi*, op. cit., p. 279.

⁷ E.J. Hobsbawm, *L'Età degli imperi*, op. cit.

⁸ Dati tratti da William Ashworth, *Breve storia dell'economia mondiale dal 1850 ad oggi*, Laterza, 1976; cfr. sullo stesso argomento anche P. Bairoch, M. Lévy-Leboyer (a cura di), *Storia economica dell'Europa continentale (1780-1870)*, Il Mulino, 1977.

⁹ E.J. Hobsbawm, *L'Età degli imperi*, op. cit., p. 78.

¹⁰ Eric J. Hobsbawm, *Il trionfo della borghesia*, op. cit.

¹¹ Definizioni tratte da Karl Popper, *The Open Society and Its Enemies*, Routledge, 1945 (ed. italiana *La società aperta e i suoi nemici*, vol.1, Armando editore, 1974).

a cui i membri di questo nuovo modello di società possono aspirare non è più determinato dalla nascita bensì dall'iniziativa personale e dal successo (anche in termini monetari) a cui essa può condurre, favorita dalla nuova filosofia individualista promossa dalla Rivoluzione francese e dalla nascente economia di mercato, oltre al progressivo declino dell'influenza della morale religiosa tradizionale.

Trovare una definizione univoca per la nuova classe non è compito semplice: consultando la voce "borghesia" dell'enciclopedia Treccani, si scopre che nel 1930 "borghe-se" è "colui che ha una certa posizione sociale, intermedia fra la nobiltà e le classi operaie; oppure [...] borghese è colui che non solo ha una determinata condizione sociale, ma gusti e tendenze che sono diverse da quelle di altri strati sociali"¹²; la versione attuale della voce invece la identifica con "l'insieme degli appartenenti al cosiddetto ceto medio, che vive del proprio reddito o esercita il commercio, l'industria o una professione libera e che comunque svolge attività non manuali. [...] Con la diffusione, in larga misura, volgarizzata della teoria marxista, l'uso della parola borghesia, venne sempre più assumendo anche una valenza simbolica, nella quale si accentuavano le caratteristiche valoriali del termine piuttosto che quelle rigorosamente socio-economiche"¹³

Negli ultimi tre decenni del XIX secolo il numero di coloro che rivendicano l'appartenenza alla borghesia cresce notevolmente: escludendo il criterio della nascita, ad essere usato come criterio discriminante resta quello del lavoro, tenendo presente che comunque "un livello minimo di proprietà socialmente riconosciuto era indubbiamente condizione necessaria [al riconoscimento dello status borghese, NdA], ma non sufficiente"¹⁴. La classe media inoltre era per eccellenza il luogo della mobilità sociale, considerazione che rende ancora più difficile riuscire a rintracciarne dei confini netti.

Il problema si poneva anche nel definire quale fosse il limite superiore della nuova classe, non solo quello infe-

¹² Federico Chabod, voce *Borghesia*, in "Enciclopedia Italiana", Treccani, 1930.

¹³ Luciano Cafagna, voce *La borghesia*, in "Dizionario di Storia", Treccani, 2010.

¹⁴ Eric J. Hobsbawm, *Tradizioni e genesi*, op. cit., p. 275.

riore: era necessario infatti individuare chi potesse vantare l'appartenenza alla haute bourgeoisie e quindi all'élite della classe dirigente nazionale - per la quale il modello più adatto a cui ispirarsi poteva essere quello dell'antica classe aristocratica, adeguato alle nuove esigenze del secolo - essendo venuti meno i classici criteri di "discendenza, parentela e matrimoni"¹⁵.

Dal punto di vista economico, il termine borghese è essenzialmente sinonimo di capitalista, ossia qualcuno che possiede denaro da rendita, soprattutto fondiaria, o generato da attività produttive imprenditoriali. Elemento chiave di questa visione è il concetto di capitale, che a partire dagli anni Sessanta entra nel vocabolario comune di una "società convinta che lo sviluppo economico poggiasse sull'impresa privata concorrenziale, sul successo nel comprare ogni cosa (compresa la forza-lavoro) sul mercato meno caro e nel venderla sul più caro"¹⁶.

Sul piano intellettuale la borghesia degli ultimi decenni dell'Ottocento è accomunata da una vera e propria fede nell'ideologia liberale, ovvero nel valore dell'iniziativa privata, della tecnica, della scienza, della ragione e del progresso, che si accompagnava all'inevitabile allargamento dei diritti civili a tutti i cittadini¹⁷. La maggioranza degli appartenenti al ceto borghese poteva quindi definirsi come "un insieme di famiglie in via di ascesa sociale [...] o come la parte che rimane una volta sottratti dalla popolazione le masse e il dieci per cento superiore [ovvero l'alta borghesia e ciò che rimaneva dell'élite d'ancien régime, NdA]"¹⁸.

Culturalmente lo stile di vita borghese prevarrà largamente su quello dell'antica aristocrazia, il cui ruolo all'interno della società di fine secolo perde sempre più importanza. Nonostante i proclami riguardanti la volontà di maggiore uguaglianza all'interno della società, il rapporto tra le masse popolari e la classe borghese non è tuttavia dei più facili: si tratta infatti di due classi entrambi emergenti nello stesso lasso temporale e che richiedono maggiore spazio nella vita

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Eric J. Hobsbawm, *Il trionfo della borghesia*, op. cit., p. 137.

¹⁷ Nonostante il progresso fosse vissuto come un'aspirazione universalmente valida, la realtà talvolta risulta essere molto differente: all'interno delle medesime comunità potevano venirsi a creare fazioni contrapposte tra chi desiderava proteggere i frutti derivati dall'avanzamento sociale da un lato, e chi desiderava entrarne a far parte ma veniva ostacolato dai primi dall'altro (è questo il caso del difficile rapporto tra le ricche comunità ebraiche occidentali di vecchia immigrazione e i nuovi correligionari giunti in massa dall'arretrata Europa orientale a fine XIX secolo). Cfr. E.J. Hobsbawm, *L'Età degli imperi*, op. cit.

¹⁸ Eric J. Hobsbawm, *Tradizioni e geni dell'identità di massa in Europa, 1870 - 1914*, in E.J. Hobsbawm, T. Ranger (a cura di), "L'invenzione della tradizione", Einaudi, 1983.

sociale e politica del paese di appartenenza, ma i cui obiettivi e aspirazioni si trovano spesso ad essere in netta opposizione. Come espresso da Hobsbawm, “finché le masse rimasero escluse dalla politica, o furono disposte ad accodarsi alla borghesia liberale, la cosa non creò soverchie difficoltà. Ma a partire dagli anni '70 divenne sempre più evidente che le masse volevano partecipare alla politica, e che la loro disponibilità a seguire i padroni non era affatto assodata”¹⁹.

Ad acuire le differenze contribuisce anche la diffusione dell'educazione superiore: si tratta di un fattore che poteva essere discriminate per permettere o meno l'accesso all'haute bourgeoisie e ad altri circoli ristretti. L'importanza che assume negli ultimi decenni del secolo è testimoniata dal progressivo diminuire della pratica di mandare i propri figli al lavoro dopo la fine del liceo, a favore della prosecuzione degli studi universitari²⁰.

3 ALLE ORIGINI DEL CONFLITTO FRANCO PRUSSIANO

I mesi compresi tra il settembre 1870 e il maggio 1871 vengono considerati dai contemporanei come *l'année terrible*²¹ [imm. 5]: in un breve lasso temporale si concentrano la caduta dell'impero di Napoleone III, l'umiliazione militare a opera della futura Germania unita e, soprattutto, due duri assedi della capitale a cui corrispondono altrettante sommosse rivoluzionarie. L'analisi di questo periodo buio della storia moderna francese risulta di primaria importanza ai fini della presente ricerca: proprio in questi mesi infatti avviene il trasferimento a Parigi delle famiglie ebraiche prese in esame, e comprendere quale sia lo scenario che si offre ai loro occhi è requisito irrinunciabile per contestualizzare correttamente la storia successiva.

Le origini dei nove mesi tra i più terribili della storia recente di Parigi vanno ricercati molto tempo prima nella lunga ostilità tra Francia e Prussia; protagonisti di questo conflitto sono due delle personalità più significative della seconda metà del secolo, ovvero Napoleone III e Bismarck.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem. Nei paesi sviluppati il grado di alfabetizzazione risulta essere sempre elevato, così come il livello di indipendenza intellettuale dai precetti religiosi; generalmente i livelli maggiori sono registrati nelle comunità di cristiani protestanti e di ebrei occidentali.

²¹ Victor Hugo, *L'Année terrible*, Michel Lévy frères éditeurs, 1874. Si tratta di una serie di componimenti poetici scritti durante i mesi della guerra franco-prussiana, della Comune e degli assedi di Parigi; la copertina dell'edizione del 1874 riporta una doppia illustrazione con le violenze perpetrate dalle truppe prussiane in alto, e in basso l'immagine dell'*Hôtel de Ville* in fiamme per mano dei Comunardi, chiaro riferimento alle devastazioni morali e materiali subite dalla capitale.

22 Edmond (1822-1896) e Jules (1830-1870) de Goncourt sono stati scrittori e giornalisti tra i più influenti della Francia di metà Ottocento, periodo in cui il loro *Journal* (1851-1896) ricopriva il ruolo di veicolo principale di promozione (o di aperta critica come nel caso di Flaubert, Zola e Maupassant.) nei confronti della cultura artistica e letteraria contemporanea. Ciò nonostante, gli articoli dei Goncourt abbondavano di considerazioni misogine e antisemite, portavoce di posizioni aristocratiche e conservatrici contrarie alla progressiva democratizzazione della vita politica francese. Cfr. Marcel Sauvage, *Jules et Edmond de Goncourt, précurseurs*, Gallimard, 1970; Edmond e Jules de Goncourt, Robert Ricatte (a cura di), *Journal, mémoires de la vie littéraire*, Robert Laffont, 1989.

23 François Lagrange, *Échanges et crispations franco-allemands dans le Journal des Goncourt*, in M. Benoistel, S. Le Ray-Burimi, C. Pommier (a cura di), "France-Allemagne(s) 1870-1871. La guerre, la Commune, les mémoires", catalogo della mostra tenutasi al Musée de l'Armée, 13 aprile-30 luglio 2017, Gallimard, 2017. Traduzione a cura dell'autore.

24 Nipote di Napoleone I, Luigi Napoleone (1808-1873) trascorre il primo periodo della sua vita tra la Svizzera e l'Inghilterra, dove è costretto all'esilio durante il periodo della Monarchia di Luglio data la sua partecipazione a due falliti colpi di stato. Caduta la monarchia, partecipa nel 1848 alle elezioni della Seconda Repubblica raccogliendo un grande numero di consensi che lo portano a diventare Presidente della Repubblica. Utilizzando l'arma del colpo di stato (1851),

Nonostante fossero militarmente su fronti opposti, le voci critiche dei contemporanei trovavano in loro molti punti in comune: a tal proposito risulta interessante la critica a loro mossa dai fratelli Goncourt²² nel loro *Journal* il 2 luglio 1866:

«Una cosa bizzarra, è che con il Progresso, la Rivoluzione, i diritti del popolo, il regno della massa, il suffragio universale, non si abbiano avuti mai più d'ora così grandi esempi di dispotismo e dell'influenza onnipotente delle volontà di un solo uomo. Esempi: il nostro imperatore [Napoleone III, Nda] e Bismarck»²³

I giudizi dei contemporanei sull'operato dei due uomini responsabili della guerra non sono certamente positivi. La fama di Napoleone III²⁴ è senza dubbio poco lusinghiera, ed è legata in buona parte alle impressioni riportate da intellettuali di prima categoria del tempo, quali Marx e Hugo. Per Hobsbawm egli è stato "l'uomo che si lasciò raggirare da Cavour e Bismarck; la cui base di appoggio politico si era pericolosamente ridotta ancor prima che il suo impero crollasse dopo qualche settimana di guerra; che trasformò il bonapartismo da forza politica di prima grandezza in Francia, in aneddoto storico; passerà inevitabilmente alla storia come Napoleone il Piccolo"²⁵; per lo storico inglese egli era arrivato al potere non per le proprie capacità politiche, ritenute di scarsa qualità, bensì perché tale era la tradizione familiare, che gli permette di guadagnarsi la fiducia di una grande parte della popolazione in un momento storico a lui favorevole. Come sottolinea Hobsbawm, non va dimenticato che Napoleone III è stato il primo dei governanti europei di secondo Ottocento ad essere eletto con suffragio universale maschile e ad essere più volte confermato al potere da plebisciti²⁶.

D'altro canto anche il giudizio sul governo di Bismarck risulta essere fortemente ambiguo: se da un lato egli risulta essere stato l'artefice dell'unificazione della Germania a guida prussiana, benché "non sia stata conseguita in grazia

della rivoluzione democratica, bensì col mezzo peggiore e meno perdonabile con cui potesse essere ottenuta, cioè con l'umiliazione della Francia"²⁷, d'altra parte la storiografia successiva ha appurato una sua precisa e netta responsabilità nello scoppio del conflitto²⁸. Recenti studi infatti hanno confermato quanto già sospettato dai contemporanei e ipotizzato anche dalla commissione parlamentare d'indagine della Terza Repubblica in merito alle cause della guerra, ovvero che Bismarck programmava lo scontro con la Francia già a partire dalla metà del 1866, considerandolo l'unico modo per eliminare l'ultimo ostacolo internazionale alla realizzazione dell'unità tedesca sotto l'egida di Berlino²⁹. Il sentore di un conflitto imminente tra le due potenze era di dominio comune se nel 1868 Lucien-Anatole Prévost-Paradol³⁰, nella sua opera maggiore *La France nouvelle*³¹ paragona la Francia e la Prussia a due treni espressi lanciati a piena velocità sul medesimo binario, uno opposto all'altro³².

Il *casus belli* generalmente riconosciuto all'origine della guerra franco-prussiana e dei successivi eventi rivoluzionari è la questione della successione al trono spagnolo apertasi nel settembre 1868: a seguito di una sommossa popolare i reali di Spagna lasciano Madrid per fuggire in Francia, lasciando il trono vacante. Uno dei nomi che vengono avanzati per sostituire i vecchi sovrani è quello del giovane principe Leopoldo di Hohenzollern, cattolico ma soprattutto parente alla lontana del re di Prussia Guglielmo, oltre ad essere ufficiale dell'esercito prussiano. Si vengono quindi a delineare due fronti contrapposti: da un lato Bismarck a sostegno del pretendente prussiano, dall'altro Napoleone III che vedeva prospettarsi l'accerchiamento della Francia da parte tedesca come ai tempi dell'impero di Carlo V³³. Dopo essersi fronteggiati a lungo in maniera indiretta, dichiarandosi pronti a fronteggiare un eventuale conflitto, la situazione pare arrivare a una soluzione il 12 luglio 1870, quando Leopoldo rinuncia ufficialmente al trono: non ritenendosi soddisfatto, il governo francese pretende che il re Guglielmo

legittimato da un plebiscito l'anno dopo, Luigi Napoleone diventa Napoleone III, imperatore dei francesi, lo stesso titolo che era dello zio.

²⁵ Eric J. Hobsbawm, *Il trionfo della borghesia*, op. cit.

²⁶ Negli Stati Uniti il suffragio universale maschile era già in vigore ben prima dell'elezione di Napoleone III. Hobsbawm inoltre paragona il rapporto tra l'imperatore e gli elettori a quello del generale De Gaulle, segnatamente l'uso dei plebisciti, pur riconoscendogli il rispetto delle regole della democrazia. Cfr. *Ibidem*.

²⁷ Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Fischer Verlag, 1918 (ed. italiana *Considerazioni di un impolitico*, Adelphi, 1967), p. 89.

²⁸ Nonostante l'assenza di una accertata storia nazionale comune a tutti gli Stati tedeschi, la guerra franco-prussiana e i suoi protagonisti, Bismarck e Guglielmo I, hanno rappresentato l'elemento di coesione del popolo tedesco, iniziatore di una nuova "tradizione nazionale"; cfr. E. J. Hobsbawm, *Tradizioni e genesi*, op. cit.

²⁹ Éric Anceau, *Aux origines de la guerre de 1870*, in M. Benoitel, S. Le Ray-Burimi, C. Pommier (a cura di), "France-Allemagne(s) 1870-1871", op. cit.

³⁰ Lucien-Anatole Prévost-Paradol (1829-1870) è stato scrittore, saggista, Accademico di Francia e forte oppositore del regime di Napoleone III: tra gli ispiratori della nuova Costituzione francese del 1875, muore suicida a Washington, dove si era da poco insediato in qualità di ambasciatore, per l'onta dello scoppio del conflitto franco-prussiano e per le forti criti-

forti critiche ricevute per la sua attività letteraria. Cfr. voce *Prévost-Paradol Lucien Anatole* in “Encyclopaedia Universalis”.

31 Lucien-Anatole Prévost-Paradol, *La France nouvelle*, Michel Lévy frères éditeurs, 1868.

32 Citazione riportata in Éric Anceau, *Aux origines de la guerre de 1870*, op. cit.

33 Ibidem.

35 Ibidem, p. 153; traduzione a cura dell' autore.

35 *Times*, 16 luglio 1870; citato in Ibidem.

36 Il primo ministro francese Émile Ollivier (gennaio-agosto 1870) lo definirà come “le guet-apens Hohenzollern”, ovvero l’agguato Hohenzollern, in *L’Empire libéral. Études, récits, souvenirs*, Garnier frères éditeurs, 1909.

37 A testimonianza del valore che la celebrazione sul nemico francese ha avuto in Germania, si veda anche quanto riportato da Hobsbawm in *Tradizioni e genesi*, op. cit.: “Le cronache di un unico Ginnasio, ad esempio, registrano non meno di dieci cerimonie tra l’agosto 1895 e il marzo 1896 per celebrare il venticinquesimo anniversario della guerra franco-prussiana”. Nello stesso anno 1895 viene inaugurata a Berlino la *Siegesallee*, ovvero il viale della vittoria, a memoria della guerra e della mobilitazione di un popolo per difendersi dall’aggressione straniera e conquistare l’unità della patria.

38 *Journal*, 2 settembre 1874; citato in F. Lagrange, *Échanges et crispations franco-allemands dans le Journal des Goncourt*, in, “France-Allemagne(s)”, op. cit.

di Prussia in persona garantisca che una tale situazione non venga più a riproporsi in futuro. Nell’arco di una settimana la situazione precipita: il 13 luglio il re rifiuta di sottoscrivere la dichiarazione francese; il 15 luglio Napoleone III domanda all’Assemblea Nazionale i poteri per dichiarare guerra e il 19, dopo quella passata alla storia come “la seduta più lunga e la più movimentata della storia del Secondo Impero”, viene dichiarata guerra alla Prussia³⁴. Il resto d’Europa giudica l’imperatore francese responsabile del conflitto in quanto “risultato disastroso del governo personale [di Napoleone III, NdA]”³⁵; da parte francese invece l’*escalation*, a fine conflitto, viene ritenuta un agguato voluto e preparato da Bismarck per far ricadere la colpa della guerra sui francesi³⁶.

4 PARIGI NEL 1871: I DUE ASSEDI E LA COMUNE

L’esito della guerra è stato per la Francia devastante: la sconfitta di Sedan del 2 settembre 1870 segna non solo la fine dell’impero ma l’umiliazione di un intero popolo a seguito dell’imprigionamento dell’imperatore. Nella Germania unificata il giorno della battaglia di Sedan verrà celebrato come festa nazionale, il Sedantag, fino ai Trattati di Versailles del 1919³⁷. I fratelli Goncourt riportano nel loro *Journal* i festeggiamenti del 1874 vissuti in prima persona:

*«L’anniversario della sconfitta della Francia assume quest’anno in Baviera un carattere religioso. [...] Genitori fanno giungere religiosamente le mani ai loro piccoli bambini che devono intonare un inno di guerra contro di noi [i francesi, NdA]. Mentre l’umiliazione del nostro paese diventa un culto, [...] in Francia, chi se ne ricorda?»*³⁸

La sconfitta di Sedan genera nel popolo francese - in particolare in quello parigino - una rivolta: il popolo di Parigi, così come quello delle grandi città, spinge affinché si continui la guerra con il nuovo regime repubblicano di Difesa Nazionale, mentre la parte rurale del paese spera si giun-

ga presto ad un trattato di pace³⁹. Il 20 settembre l'esercito prussiano circonda Parigi dando inizio al primo assedio della capitale: il popolo si unisce quindi alla Guardia Nazionale per la difesa della città ad oltranza, oramai connessa con il resto del paese solo via mongolfiera. La capitale poteva contare su un sistema di difesa lungo trentotto chilometri, oltre a una guarnigione di circa cinquecentomila soldati; lo scopo del Governo di Difesa Nazionale era resistere abbastanza a lungo da attendere l'arrivo delle truppe di soccorso guidate dal nuovo ministro della guerra Léon Gambetta⁴⁰, il quale aveva lasciato la capitale assediata via mongolfiera⁴¹.

A indebolire il morale dei parigini contribuì un inverno molto duro e l'inizio dei bombardamenti il 5 gennaio 1871, durati per tre settimane al ritmo di un proiettile ogni due o tre minuti⁴². I Goncourt descrivono così l'assedio prussiano di Parigi, "uno scherzo durante due mesi. Al terzo, lo scherzo è diventato serio, è diventata privazione. Oggi si è finito di ridere, e ci si dirige a grandi passi verso la carestia"⁴³. Il 12 gennaio 1871 la nuova Assemblée Nazionale guidata da Adolphe Thiers⁴⁴ firma a Boudeaux l'armistizio con la Prussia (Parigi si arrende il 28 gennaio), accettando la cessione dell'Alsazia e di parte della Lorena, oltre all'umiliazione della parata delle truppe tedesche il 1 marzo a Parigi. In seguito la nuova assemblea sceglie di riunirsi non più a Parigi bensì a Versailles, in quanto la maggioranza orleanista sperava di poter instaurare un nuovo regime monarchico; la decisione provoca una nuova insurrezione dei parigini che si sentono oltraggiati⁴⁵. Il primo ministro Thiers decide di riprendere il controllo della capitale, ordinando il 18 marzo di requisire i cannoni che le guarnigioni a difesa della città avevano posizionato sulle colline di Montmartre: la reazione dei Comunardi è violenta, tanto da costringere i soldati mandati dal governo di Versailles a fuggire, oltre ad arrestarne e fucilarne i capi. Qualche giorno dopo, il 26 marzo, ha luogo l'elezione del nuovo organo di governo della città che due giorni dopo proclama l'istituzione della Comune, guida-

39 Gli abitanti dei villaggi rurali e delle piccole città potevano contare su una forte rappresentanza parlamentare, che permetteva di mantenere in una condizione di permanente minoranza sia la destra monarchica che la sinistra social-rivoluzionaria e i bellicosi rappresentati del popolo parigino. Cfr. E.J. Hobsbawm in *Tradizioni e genesi*, op. cit.

40 Avvocato di fede repubblicana, Gambetta (1838-1882) viene eletto deputato nel 1869. Strenuo oppositore di Napoleone III, vota tuttavia la richiesta dei poteri di guerra avanzata dall'imperatore. Caduto l'impero diventa ministro dell'Intero del Governo provvisorio di Difesa Nazionale, lasciando Parigi per unirsi alle truppe governative e organizzare il fallito tentativo di rompere l'assedio della capitale. Eletto primo Ministro negli anni 1881-1882, viene ricordato nella storia moderna francese principalmente come l'organizzatore della Difesa nazionale. Cfr. F. Roth, F. Lagrange, C. Pommier, *Portraits de protagonistes*, in M. Benoistel, S. Le Ray-Burimi, C. Pommier (a cura di), "France-Allemagne(s) 1870-1871", op. cit.

41 Robert Tombs, *Les deux sièges de Paris*, in M. Benoistel, S. Le Ray-Burimi, C. Pommier (a cura di), "France-Allemagne(s) 1870-1871", op. cit.

42 Ibidem.

43 *Journal*, 7 gennaio 1871; in Ibidem. Traduzione a cura dell'autore.

44 Adolphe Thiers (1797-1877) è deputato di Parigi all'Assemblée Nazionale a partire dal 1863, in qualità di leader dell'opposizione liberale. Fortemente contrario alla decisione di entrare in guerra,

dopo l'armistizio diventa nel 1871 capo del nuovo esecutivo installatosi a Bordeaux. A lui si devono i negoziati con Bismarck con i quali viene stabilita la cessione dei territori di Alsazia e Lorena e il pagamento di cinque miliardi di franchi-oro come indennità di guerra. Durante i mesi della Comune, i parigini distruggono il suo hôtel particulier, in quanto consideravano Thiers tra i principali oppositori della Comune e fautore della sua sanguinosa repressione. Nel 1873 verrà eletto presidente della Repubblica. Cfr. F. Roth, F. Lagrange, C. Pommier, *Portraits de protagonistes*, op. cit.

45 Robert Tombs, *Les deux sièges de Paris*, op. cit.

46 Ibidem.

47 E.J. Hobsbawm in *Tradizioni e genesi*, op. cit.

48 Eric J. Hobsbawm, *Il trionfo della borghesia*, op. cit.

49 Robert Tombs, *Les deux sièges de Paris*, op. cit.

50 E.J. Hobsbawm, *L'Età degli imperi*, op. cit.

51 Eric J. Hobsbawm, *Il trionfo della borghesia*, op. cit.

52 Secondo Hobsbawm la partecipazione di quest'ultimi alla Comune era in parte dovuta all'incertezza su chi dover temere di più, "i ricchi o il proletariato"; cfr. E.J. Hobsbawm, *L'Età degli imperi*, op. cit.

53 La distinzione tra "paese reale" e "paese legale" è stato elaborato dai razionalisti francesi durante il periodo di Luigi-Filippo; cfr. Ibidem.

54 Ibidem.

55 Dopo il suo abbattimento decretato dai Comunardi, la nuova Assemblée Nazionale della Terza Repubblica ne decreta il 22 maggio 1871 il ripristino, per gareggiare con la Colonna della Vittoria

ta dall'estrema sinistra⁴⁶.

L'importanza che la Comune ha avuto nella storia della Francia moderna è maggiormente legata al valore simbolico degli eventi che non agli effettivi risultati, fama alimentata dai principali esponenti dell'estrema sinistra di fine secolo, primo tra tutti Marx. Il tradizionale rapporto di obbedienza che legava la borghesia dominante alle masse popolari e che permetteva il governo dello Stato da parte di un gruppo ristretto di uomini, si trova a doversi adattare per fronteggiare la realtà di un mutata condizione sociale e la "necessità permanente di governare per mezzo di una democrazia politica, nell'ombra minacciosa della rivoluzione sociale"⁴⁷.

Valutando la situazione a posteriori è evidente che l'esperimento di autogoverno fosse privo di un futuro, trattandosi di fatto sin dalla nascita di un regime in stato di assedio⁴⁸: i forti a protezione della città erano assediati a sud e a ovest dalle forze di Versailles, mentre a nord e a est erano stanziati le truppe prussiane che, pur non prendendo parte attivamente al secondo assedio, impedivano l'approvvigionamento⁴⁹.

Al di fuori della Francia, il 1871 viene vissuto con un generalizzato "scoppio internazionale di isteria fra i governanti e gli atterriti ceti medi d'Europa"⁵⁰: gli eventi parigini vengono infatti descritti dalla stampa internazionale come tesi a "instaurare il comunismo, espropriare i ricchi e metterle in comune le donne, praticare il terrore e il massacro collettivo, seminare l'anarchia"⁵¹.

Il terrore suscitato dai comunardi, principalmente lavoratori, operai ma anche impiegati, domestici e piccoli commercianti⁵², era legato alla minaccia che potevano rappresentare nei confronti del modello dominante di società borghese. Secondo l'analisi condotta da Hobsbawm a minacciare l'ordine sociale è stata la progressiva inclusione del "pays réel" nel "pays légal", ovvero quando la massa della popolazione dei ceti più umili comincia a far valere la propria

voce nelle questioni politiche, prima esclusiva prerogativa di chi potesse vantare un adeguato grado d'istruzione, censo o titoli⁵³. Cinicamente, Hobsbawm riassume così a cosa si sarebbe andati incontro se i Comunardi avessero avuto la meglio:

«Cosa sarebbe successo se le masse popolari, ignoranti e abbruttite, incapaci di comprendere la logica elegante e salutare del libero mercato di Adam Smith, avessero assunto il controllo politico dello Stato? Verosimilmente, esse si sarebbero spinte sulla via di quella rivoluzione sociale la cui breve comparsa nel 1871 aveva tanto spaventato la gente rispettabile»⁵⁴

La reazione della “gente rispettabile” non si fa attendere a lungo: tra aprile e maggio 1871 i quartieri dell’ovest parigino, in particolare della Rive Gauche, vengono colpiti da pesanti bombardamenti da parte delle truppe di Versailles, avviando la violenta repressione della Comune. Inizia un periodo molto duro per la città di Parigi, da cui il suo patrimonio architettonico uscirà fortemente danneggiato: oltre alle distruzioni causate dai bombardamenti, vanno contate anche quelle operate dai decreti comunardi, tra cui l’abbattimento della colonna di Place Vendôme⁵⁵ in aprile - decisione erroneamente attribuita a Courbet⁵⁶ [imm. 4]- ritenuta un “monumento alla barbarie, [...] simbolo della forza brutta e della falsa gloria, affermazione del militarismo, [...] insulto permanente dei vincitori ai vinti, attentato perpetuato a uno dei tre grandi principi della Repubblica francese, la Fraternité”⁵⁷. Le perdite maggiori, sia in termini di vite che di patrimonio, avvengono durante quella che passa alla storia come *Semaine sanglante*, ovvero la settimana sanguinosa: con l’entrata delle truppe governative in città il 21 maggio iniziano giorni di combattimento e di resistenza casa per casa, erigendo barricate [imm. 2 e 6] e riproponendo il modello già applicato durante i moti del 1848⁵⁸. In un estremo tentativo di frenare l’avanzata dei nemici, i Comunardi incendiano

⁵³ La distinzione tra “paese reale” e “paese legale” è stato elaborato dai razionalisti francesi durante il periodo di Luigi-Filippo; cfr. *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Dopo il suo abbattimento decretato dai Comunardi, la nuova Assemblea Nazionale della Terza Repubblica ne decreta il 22 maggio 1871 il ripristino, per gareggiare con la Colonna della Vittoria eretta a Berlino e inaugurata in occasione della prima celebrazione del Sedantag il 2 settembre 1873. La realizzazione della nuova colonna Vendôme venne affidata alla ditta “Monduit et Béchet”, la stessa che aveva realizzato la cupola in rame della nuova Opera e la Statua della Libertà di Bartholdi, ricomponendo i pezzi superstiti di quella originale e rimpiazzando quelli mancanti; capo del progetto è Alfred Nicolas Normand, a cui venne affidato anche il restauro dell’arco di trionfo dell’Étoile; cfr. descrizione n. 273 in M. Benoistel, S. Le Ray-Burimi, C. Pommier (a cura di), *France-Allemagne(s) 1870-1871*, op. cit.

⁵⁶ Courbet non votò il decreto per l’abbattimento del 12 aprile, né fu presente il giorno in cui venne attuato, il 16 aprile. Al contrario, egli aveva proposto già nel settembre del 1870 di smontare la colonna e la statua equestre di Napoleone I che la sormontava, al fine di salvarla e per essere poi ricomposta presso l’Hôtel des Invalides, sede del Musée de l’Artillerie (dove si trovano oggi i frammenti superstiti dell’originale colonna); cfr. descrizione n. 270 in M. Benoistel, S. Le Ray-Burimi, C. Pommier (a cura di), *France-Allemagne(s) 1870-1871*, op. cit.

57 Decreto della Comune, 12 aprile 1871 citato in *Ibidem*.

58 Robert Tombs, *Les deux sièges de Paris*, op. cit.

59 Sylvie Le Ray-Burimi, «*Comme un rêve de pierre*». *Ruines et oubli de la guerre de 1870-1871*, in M. Benoistel, S. Le Ray-Burimi, C. Pommier (a cura di), «*France-Allemagne(s) 1870-1871*», op. cit.

60 Robert Tombs, *Les deux sièges de Paris*, op. cit.

61 Per Hobsbawm il numero reale potrebbe essere addirittura il doppio; cfr. Eric J. Hobsbawm, *Il trionfo della borghesia*, op. cit.

62 Robert Tombs, *Les deux sièges de Paris*, op. cit.

63 “Paradossalmente in paesi di forte tradizione rivoluzionaria come la Francia [...] l'ideologia delle rispettive rivoluzioni passate consentì alle vecchie o nuove élites di addomesticare almeno parzialmente la nuova mobilitazione di massa”. I movimenti rivoluzionari vennero sfruttati e assorbiti dalle fazioni repubblicane che usarono il ricordo scioccante della Comune come strumento per unire i movimenti della sinistra moderata a quelli di centro, divenendo la nuova classe politica della Terza Repubblica. Cfr. E.J. Hobsbawm, *L'Età degli imperi*, op. cit.

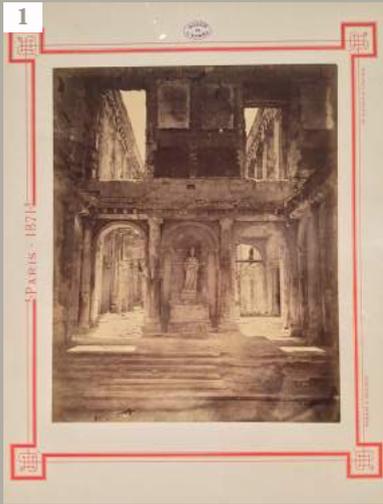
64 Sylvie Le Ray-Burimi, «*Comme un rêve de pierre*», op. cit.

65 *Ibidem*.

alcuni degli edifici più importanti della città: il palazzo delle Tuileries [imm. 1], l'Hôtel de Ville [imm. 7], il ministero delle Finanze, la biblioteca del Louvre, il Palais-Royal, i depositi delle scorte di cibo, la prefettura, il palazzo di giustizia, la Corte dei Conti, la sede della manifattura Gobelins, la Cassa depositi, il Consiglio di Stato, il palazzo della Legion d'Onore⁵⁹.

La guerra civile tra parigini e truppe governative termina il 28 maggio. Il numero di totale delle vittime rimane ancora oggi incerto: si ipotizza che nella sola *Semaine Sanglante* siano morte tra le 5.700 e le 7.400 persone⁶⁰ tra entrambi gli schieramenti, anche se Hobsbawm arriva ad indicare addirittura la cifra di 17.000, che reputa essere una stima decisamente a ribasso⁶¹; a queste cifre vanno poi aggiunte le migliaia di persone che vennero fatte prigioniere e condannate alla deportazione in Nuova Caledonia con processi che si protrassero per diversi anni, o fuggite in Svizzera e Inghilterra. Al termine del conflitto la popolazione parigina risulta essere diminuita di circa 10.000 unità⁶².

La neonata repubblica francese si ritrova a dover gestire un paese⁶³ e una capitale fortemente segnata dalla guerra: Parigi in particolare è ridotta in macerie, in uno stadio che “può far credere retrospettivamente a qualche visione anticipatrice di guerre totali”⁶⁴. Il bilancio finale delle distruzioni della guerra mostra come i danni maggiori non siano stati causati dai bombardamenti prussiani del primo assedio, bensì dagli scontri nei giorni finali della Comune: le immagini delle rovine francesi vengono diffuse sotto forma di fotografie, stampe e libri che di volta in volta ne esaltano o deprecano gli eventi. L'immagine di una Parigi devastata dalla guerra [imm. 3] male si addiceva a una grande capitale europea: per tale motivo le proposte di mantenere le rovine in situ come monito per le generazioni future vengono ben presto abbandonate, per cancellare per sempre l'onta della vittoria prussiana e della guerra civile⁶⁵.



1 Mandar & Mugnier, *Le palais des Tuileries après l'incendie*, 1871, Musée de l'Armée (Parigi), 2016.o.874.10

2 S.a., *Barricade de rue de la Paix*, 1871, BNF

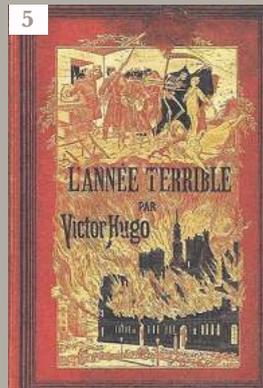
3 F.G. de Villecholle, *Après la Commune, avenue de la Grande-Armée et l'Étoile*, in "Album des incendies de Paris pendant la Commune", 1871

4 É. Robert, *Statue de Napoleon Ier après la chute de la colonne Vendôme*, 1871, collection Jean Baronnet

5 V. Hugo, *L'Année Terrible*, M. Lévy editeur, 1874

6 Bruno Braquehais, *Barricade rue de Castiglione*, 1871, Musée de l'Armée (Parigi), 2016.23.1

7 S.a., *L'Hôtel de Ville en mai 1871*, 1871, BNF



1.2

**La società ebraica parigina a fine Ottocento:
la nascita di una nuova élite**



I LA CONDIZIONE DEGLI EBREI FRANCESI ANTE-RIVOLUZIONE

Nel periodo antecedente la Rivoluzione Francese (1760-1770) gli ebrei francesi sono considerati come membri di una nazione dispersa, in quanto era totalmente assente una struttura che ne favorisse una comune identità e unità a livello nazionale¹. La percezione della comunità ebraica fino al tardo XVIII secolo era in parte legata ad una sua peculiare caratteristica che la differenziava da quella cristiana: mentre quest'ultima si considerava pienamente inserita nel momento temporale contemporaneo, di cui fa propria la cultura e i costumi, la comunità ebraica riconosceva le proprie radici e modello di riferimento nella società descritta nella Bibbia e nel Talmud, non in quella in cui si trovava effettivamente a vivere, questo indipendente dal contesto geografico². Ciò contribuisce quindi a creare una discrepanza temporale tra le due visioni del mondo, contribuendo alla diffusione sia nel mondo cristiano sia in quello musulmano della convinzione che gli ebrei non appartengano al luogo dove vivono e che, cacciati dai loro propri paesi, abbiano trovato un rifugio considerato temporaneo³. Prima della Rivoluzione la presenza degli ebrei nel regno di Francia è inoltre teoricamente vietata, essendo ancora in vigore il decreto d'espulsione del 1394⁴; nella realtà la loro presenza era tollerata, dato che l'ultima vera applicazione di tale decreto risaliva al 1615 sotto il regno di Luigi XIII. In seguito Luigi XV attraverso lettere patenti aveva accordato degli speciali status ad alcune comunità quali quelle di Metz, d'Alsazia e di Lorena.

Alla vigilia della Rivoluzione la comunità ebraica francese⁵ contava circa 40.000 individui su un totale di più di 28 milioni di francesi⁶. Tra essi la comunità maggiore era quella dei cosiddetti "tedeschi", circa 20.000-25.000, di lingua *yiddish* e abitanti in Alsazia e Lorena; secondo gruppo numericamente rilevante era quello degli ebrei di sud-ovest, circa 5.000, per la maggior parte convertiti da poco tempo al

¹ Jacob Katz, *Hors du Ghetto: l'émancipation des juifs en Europe (1770-1870)*, Hachette, 1984.

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ Il decreto venne emanato dal re Carlo VI detto "il folle", successore di Carlo V il qual invece si era dimostrato molto tollerante. Tale decreto di espulsione si aggiunge a quelli emanati a un secolo di distanza esatta da altri regni europei: la Gran Bretagna nel 1290 e la Spagna nel 1492. Cfr. Bernhard Blumenkranz (a cura di), *Histoire des Juifs en France*, Éditions Privat, 1972.

⁵ Prima dei mutamenti apportati dalla Rivoluzione risulta improprio parlare di "comunità ebraica francese" in quanto come già sottolineato mancava di fatto una struttura che unisse le varie realtà locali. Ciò nonostante, in questo contesto, essa è funzionale ad indicare la totalità di chi si riconosceva nella religione ebraica.

⁶ Cfr. Michel Winock, *La France et les Juifs: de 1789 à nos jours*, Éditions du Seuil, 2004. Su tale cifra, riferita alla vigilia della Rivoluzione, fonti diverse riportano dati differenti: l'abate Gregoire in *Essai sur la régénération physique, morale et politique des Juifs* (1789) e Simon Duobnov in *Historie moderne du peuple juif* (1938), sostengono che il numero corretto si aggiri sui 50.000 individui.

cristianesimo, residenti nell'area di Bordeaux; terzo gruppo era quello dell'area di Avignone, circa 2.500⁷. La restante parte degli ebrei francesi si trova ad essere sparsa nel resto del paese, dimostrando assenza di coesione, sostenuta anche dalle differenze esistenti sia sul piano economico⁸ che su quello sociale, rappresentato principalmente dalla scelta dell'adozione della lingua francese al posto dell'*hebreu* o dell'*yiddish*. Lo stato di segregazione in cui alcune comunità vivevano era dovuto in parte ai regolamenti statali che impedivano loro lo svolgimento di alcune attività - salvo eccezioni per singoli individui o comunità - e in parte all'attaccamento alle tradizioni e alla struttura della comunità che impediva loro un vero sviluppo e progresso.

Per comprendere quale fosse la percezione della comunità ebraica nella Francia pre-rivoluzionaria risulta interessante leggere quanto scritto da Voltaire nel *Dictionnaire philosophique* nel 1764 alla voce "Ebrei":

*«In loro si trova solo un popolo ignorante e barbaro, che ha unito alla più sordida avarizia la più detestabile superstizione, e il più invincibile odio per tutte le persone che li tollerano e li rendono ricchi»*⁹

Tale visione è ancora fortemente influenzata dagli stereotipi che tendono a ritrarre l'ebreo come dedito al solo accumulo di denaro, noncurante delle conseguenze sulla comunità in cui vive, considerata come un mero strumento di arricchimento personale¹⁰.

Prima dell'emancipazione del 1791 le comunità ebraiche francesi erano essenzialmente comunità rurali, visti anche i numerosi divieti che impedivano loro di risiedere in città, come avveniva ad esempio nella città di Strasburgo. La tendenza si inverte solo dopo il 1791, registrando un tasso medio di urbanizzazione superiore a quello del resto della popolazione francese, che per tutto l'Ottocento rimane ancora fortemente legata alla campagna¹¹, in *primis* verso i maggiori centri urbani del tempo, in seguito anche verso

⁷ Michel Winock, *La France et les Juifs*, op. cit.

⁸ Gli ebrei di Bordeaux ad esempio conducevano già prima della Rivoluzione attività commerciali proficue.

⁹ Traduzione a cura dell'autore.

¹⁰ I *Cahiers de doléances* istituiti durante la Rivoluzione sono colmi di pregiudizi giudeofobici espressi dalla popolazione francese. Cfr. Serge Berstein, *Les trois âges de l'antisemitisme*, in "L'Histoire", n. 148, ottobre 1991.

¹¹ A fine Ottocento circa il 45% della popolazione di fede ebraica risiede nei grandi centri urbani contro il 18% del resto dei Francesi, per toccare il 63% nel 1871. Cfr. Phyllis Cohen Albert, *The Modernization of French Jewry: Consistory and Community in the Nineteenth Century*, Brandeis University Press, 1977.

quelli minori. Prima della Rivoluzione inoltre, l'occupazione principale della comunità ebraica parigina¹², come nel resto del paese, era il “*petit commerce*”, ovvero dei più bassi livelli del commercio di beni, quale la rivendita di articoli di seconda mano, e delle attività bancarie, come il prestito di denaro, ancora interdetto ai cristiani; ciò nonostante pochi erano coloro che erano riusciti ad arrivare nei livelli superiori in questi due settori.

Nonostante le novità portate dall'emancipazione di fine Settecento, le attività degli ebrei rimangono essenzialmente quelle precedentemente citate, anche se crescono notevolmente come livello di importanza e di posizioni occupate¹³. Tale situazione rimane invariata fino alla prima metà del XIX secolo, in cui si registra un sostanzioso movimento di ebrei verso le professioni liberali, inizialmente a Parigi e poi nel resto della Francia¹⁴.

¹² Durante l'Ancien Régime gli ebrei di Parigi costituivano una comunità eterogenea, con membri ashkenaziti e sefarditi provenienti da Inghilterra, Olanda, Germania e Polonia; cfr. Michael Graetz, *The Jews in Nineteenth Century France. From the French Revolution to the Alliance Israélite Universelle*, Stanford University Press, 1982.

¹³ Nel campo del commercio imprenditori ebrei furono tra i maggiori finanziari dei nuovi grandi magazzini parigini, quali le *Galeries Lafayette*, mentre in quello economico è ben noto il ruolo svolto dai banchieri ebrei nell'ambito della haute banque parigina e nazionale.

¹⁴ In questo contesto si situa l'azione intrapresa dal governo francese per promuovere lo sviluppo tra l'emancipata popolazione ebraica di una nuova classe di artigiani, mestiere prima completamente interdetto agli ebrei.

2 IL RICONOSCIMENTO DEI DIRITTI CIVILI

Il momento che segna la svolta per la condizione degli ebrei francesi è il 1787 quando inizia il processo che porterà alla presa di conoscenza da parte dell'opinione pubblica della situazione in cui vivevano le comunità ebraiche francesi e successivamente alla concessione dei diritti civili.

Nel 1787 la *Société royale des sciences de Metz* indice un concorso, in cui si richiede di dare riposta al quesito “Esistono dei mezzi per rendere gli Ebrei più utili e più felici in Francia?”. La comunità di Metz è allora una delle più numerose e importanti del paese: pur vivendo all'interno di un ghetto in condizioni miserabili ed essendo esclusi dalle cariche pubbliche, dispongono di loro istituzioni e hanno la possibilità di esercitare liberamente il culto religioso. Il concorso genera un forte interesse, prova ne è il numero di risposte che giungono alla società. Alla fine vengono selezionati tre vincitori: tra le risposte vincitrici quella dell'abate Grégoire, parroco di Emberménil, cittadina sul confine tedesco, poi

pubblicata nel 1789 con il titolo di *“Essai sur la régénération physique, morale et politique des Juifs”* riscuote il maggiore successo in termini di rilevanza storica [imm. 4]. L’assunto alla base della dissertazione dell’abate Grégoire è che “gli ebrei sono uomini come noi, ossia suscettibili a tale titolo di essere cittadini francesi”¹⁵. In esso vengono riportati tutti i luoghi comuni e preconcetti sugli ebrei diffusi nella cultura francese di fine Settecento, da quelli riguardanti l’aspetto fisico a quelli sociali ed economici; tale situazione è, secondo l’abate, imputabile alle continue persecuzioni e malversazioni a cui il popolo ebraico è stato costretto a sottoporsi dai tempi della Diaspora. Inoltre, nonostante il suo ruolo di ministro del culto cristiano, non esita a sottolineare come anche i cristiani abbiano partecipato alla creazione dei falsi miti riguardanti gli ebrei, per i quali l’unico strumento per uscire dallo stato di sottomissione in cui si trovano ad essere è la rivoluzione¹⁶.

Il ruolo dell’abate Grégoire nella storia dell’emancipazione degli ebrei francesi non si limita al solo saggio: nel 1789 viene infatti eletto agli Stati Generali, la futura Assemblea Nazionale costituente, divenendo il portavoce della causa ebraica, dato che permaneva la loro interdizione dai pubblici uffici. Nel corso delle sedute dell’Assemblea viene portata alla luce le condizioni di vita delle comunità ebraiche sulla quale la maggior parte dei deputati era totalmente all’oscuro.

Il dibattito sui diritti da accordare alla comunità ebraica si inserisce in quello riguardante il rapporto tra lo Stato e la religione. Durante il dibattito su questo tema di primaria importanza la maggioranza dei deputati si trova d’accordo sul rifiuto della nozione di “religione dominante”; il deputato protestante Rabaut Saint-Étienne il 23 agosto del 1789 esprime quella che sarà ricordata tra le prime ammissioni di colpa di un cristiano nei confronti del popolo ebraico:

«Chiedo, signori, per i protestanti francesi, per tutti i non cattolici del

¹⁵ Citato in Jacob Katz, *Hors du Ghetto*, op. cit., p. 78; traduzione a cura dell’autore.

¹⁶ Michel Winock, *La France et les Juifs*, op. cit.

regno, ciò che voi domandate per voi stessi: la libertà, l'uguaglianza dei diritti. Io la domando per questo popolo [gli ebrei, NdA], strappato dall'Asia, da sempre errante, bandito da circa diciotto secoli, che ormai ha preso i nostri usi e costumi, [...], al quale non abbiamo nulla da rimproverare sul piano morale, in quanto esso è il frutto della nostra barbarie e dell'umiliazione alla quale noi l'abbiamo ingiustamente condannato»¹⁷

Inizia quindi un movimento di coscienza riguardo la condizione del popolo ebraico e la connessa necessità che vengano ad esso riconosciuti i diritti civili, così come a qualsiasi altro cittadino francese. La discussione sui diritti degli ebrei prosegue a lungo durante il periodo della Costituente, fino a giungere alla dichiarazione del conte di Clermont-Tonnerre in merito ai diritti civili, generalmente considerata come riassuntiva del nuovo profilo giuridico accordato agli ebrei:

«Dobbiamo garantire tutto [ogni tipo di diritto, NdA] agli ebrei in quanto individui, ma rifiutare loro ogni cosa i quanto nazione! Non devono formare né un corpo politico né un ordine nello stato, devono essere cittadini individualmente»¹⁸

L'elemento di fondamentale novità di tale dichiarazione riguarda lo status di cittadini, che assimila giuridicamente gli ebrei agli altri francesi senza alcuna distinzione, indipendentemente dalla comunità di appartenenza. In questo occasione il ruolo svolto dal comunità ebraica parigina risulta centrale, grazie al loro forte impegno per la causa dell'emancipazione e dell'uguaglianza, perorata presso i deputati della città all'Assemblea e facendo attiva propaganda nelle sessanta sezioni elettorali della capitale, al fine di convincere l'opinione pubblica della necessità di tale provvedimento¹⁹.

Il decreto di emancipazione viene votato in via definitiva il 27 settembre 1791 e ratificato il 13 novembre da Luigi XVI [imm. 2]:

¹⁷ Citato in Michel Winock, *La France et les Juifs*, op. cit., p. 23; traduzione a cura dell'autore.

¹⁸ Citato in Ibidem e Michael Graetz, *The Jews in Nineteenth Century France*, op. cit.; traduzione a cura dell'autore.

¹⁹ Michel Winock, *La France et les Juifs*, op. cit.

«L'assemblea nazionale [...] revoca tutti gli aggiornamenti, riserve e eccezioni insetti nei precedenti decreti relativamente agli individui ebrei che prestano giuramento civico, che sarà considerato come una rinuncia a tutti i privilegi ed eccezioni introdotti precedentemente a loro favore»²⁰

Con tale decreto gli ebrei vengono obbligati ad abbandonare i privilegi di qualsiasi natura loro concessi in precedenza, al fine di porre fine alla presenza di una “nazione nella nazione” e favorirne l’integrazione in quanto cittadini con i medesimi diritti dei cristiani, senza alcuna eccezione.

Sarebbe però sbagliato ritenere che con l’approvazione del decreto di emancipazione siano improvvisante svaniti tutti i preconcetti riguardo i nuovi cittadini di religione ebraica. Anche se l’Assemblea aveva infatti stabilito che nessuno dovesse venire discriminato “per le proprie opinioni, anche quelle riguardanti la religione”, la realtà risulta essere differente, a causa della forte opposizione al riconoscimento del nuovo status non solo da parte di membri del clero ma anche da alcuni tra gli stessi rivoluzionari, *in primis* Marat²¹. Come riconosciuto da studi moderni l’emancipazione ha preceduto l’integrazione, che doveva ancora scontrarsi con le vecchie tradizioni in quanto “le discriminazioni scompaiono dalla legge, ma non dalle mentalità. Un’altra forma di emancipazione resta ad attendere: quella della piena accettazione dell’uguaglianza da parte dei non ebrei”²².

Il riconoscimento dei diritti civili precede inoltre di pochi anni la progressiva democratizzazione della vita politica europea e francese, e la prima rivoluzione industriale; questi sono elementi fortemente connessi, tanto da spingere Marx (ebreo conferito da bambino) ad affermare che “il giudaismo raggiunge il suo apogeo [in coincidenza con, NdA] la perfezione della società borghese”²³.

²⁰ Traduzione a cura dell’autore a partire dalla copia del decreto esposta presso il Musée d’Art et d’Histoire du Judaïsme di Parigi.

²¹ Michael Graetz, *The Jews in Nineteenth Century France*, op. cit.

²² Michel Winock, *La France et les Juifs*, op. cit., p. 31; traduzione a cura dell’autore.

²³ *Ibidem*.

3 DALLA RIVOLUZIONE AL SECONDO IMPERO: LA NASCITA DELL'HAUTE BANQUE

La Rivoluzione del 1789 contribuisce a creare una nuova immagine per la Francia e la sua capitale che agli occhi delle comunità ebraiche di tutta Europa vengono ora considerate come “la nostra terra di Israele”²⁴, sviluppando il mito della Francia quale terra di liberazione, in cui la tanto agognata rinascita morale e culturale del popolo ebraico può avere inizio, come fosse una nuova Gerusalemme²⁵.

Inizia quindi un processo che porterà la popolazione di fede ebraica a perdere molti caratteri specifici della loro cultura al fine di promuovere l'assimilazione con il resto dei cittadini francesi. Ciò nonostante, dal momento in cui le restrizioni legali vengono meno alla fine del Settecento, inizia un periodo di forte attività architettonica che coinvolge le comunità ebraiche soprattutto nell'edificazione di nuove sinagoghe: oltre 200 grandi edifici di culto sorgono nel corso dell'Ottocento, con una larga varietà di stili collegati anche alla ricerca di un adatto stile nazionale su cui vincerà la tendenza neo-moresca²⁶. Prima dell'emancipazione era vietato per gli ebrei seguire studi in ambito architettonico, ed è per tale ragione che la maggior parte delle sinagoghe antecedenti tale periodo presentano caratteristiche del tutto simili agli edifici di culto cristiani, essendo state progettate da architetti non ebrei²⁷.

Il decreto del 1791 provoca anche una serie di effetti sulla distribuzione della popolazione ebraica sul territorio francese, in particolare nella capitale: si assiste infatti ad un progressivo spostamento delle diverse comunità da zone di provincia verso i grandi agglomerati urbani, Parigi in testa²⁸; tale fenomeno si intensifica in particolare in seguito alla perdita dei territori dell'Alsazia e Lorena del 1871, facendo così di Parigi la capitale dell'ebraismo francese. Conseguenza diretta dello spostamento dalla periferia alla capitale è anche il rinnovato ruolo degli imprenditori ebrei nella vita economi-

²⁴ Michael Graetz, *The Jews in Nineteenth Century France*, op. cit.; traduzione a cura dell'autore.

²⁵ Michel Winock, *La France et les Juifs*, op. cit.

²⁶ Elizabeth Bronshteyn, *Searching for Jewish style. Neo-morish Synagogues in Europe*, Harvard Library, 2014.

²⁷ Ibidem.

²⁸ A Parigi, prima della Rivoluzione e dell'acquisizione dei diritti, gli ebrei risiedevano essenzialmente nel quartiere del Marais. Cfr. Jean-Yves Mollier, *La vérité sur les Juifs de France aux XIXe siècle*, in “L'Histoire”, n. 148, ottobre 1991.

ca della Francia: i quali altri non erano se non i commercianti di antica tradizione che già facevano affari con i precedenti regimi, soprattutto per il commercio di armi e forniture militari, ora aspirano ad estendere il proprio settore di influenza nel campo più vasto della finanza iniziando una nuova carriera in qualità di banchieri; questa nuova figura delineatasi all'indomani della dichiarazione di emancipazione sarà nota con il nome di “mercante banchiere”²⁹.

Le aspettative riguardanti la fine delle discriminazioni e l'inizio di un periodo di pace e prosperità vengono infrante presto dalla presa di potere da parte di Napoleone I: uno dei principali obiettivi politici dell'imperatore è cercare di stabilire nuovi rapporti tra lo Stato e le diverse confessioni religiose, ebraismo compreso, nei cui confronti si dimostra ambiguo, “un misto di generosità e sospetto, fomentato in particolare dai potenti gruppi giudeofobici d'Alsazia”³⁰. A tale scopo nel 1806 convoca una sorta di “parlamento ebraico”, noto poi con il nome di *Concistoire*, ovvero un'assemblea di notabili e delegati non eletti bensì reclutati dai prefetti; riunitosi per la prima volta a Parigi [imm. 1] il suo principale obiettivo era stabilire quale fosse il rapporto tra le comunità ebraiche e la Francia, in particolare riguardo il loro senso patriottico. Le decisioni di Napoleone nei confronti della comunità ebraica non si limitano alla sola istituzione del *Concistoire*: nel 1808 vengono pubblicati tre decreti che ne influenzeranno pesantemente la vita quotidiana, in quanto mirati a limitarne nuovamente le libertà per dare seguito alle richieste delle fazioni giudeofobiche. Dei tre decreti emanati è in particolare il terzo che avrà le ripercussioni maggiori. Ricordato come il “*décret infâme*”, esso colpisce duramente le da poco conquistate libertà in campo economico: vengono cancellati circa il 50% dei debiti che gli ebrei vantavano nei confronti di istituzioni e privati; lo svolgimento di attività commerciali viene subordinato alla concessione di lettere patenti da parte del comune; sono nuovamente limitate le possibilità di risiedere liberamente nel territorio francese³¹.

²⁹ Michael Graetz, *The Jews in Nineteenth Century France*, op. cit. Coloro che sceglieranno di stabilirsi a Parigi contribuiranno anche la tentativo di sottrarre a Londra il ruolo egemone nel campo finanziario e bancario; tra i principali attori di questo piano si trovano i Rothschild (James si trasferisce nella capitale nel 1821) e i Pereire (si trasferiscono da Bordeaux nel 1822).

³⁰ Michel Winock, *La France et les Juifs*, op. cit. L'autore usa propriamente il termine *judeophobique* al posto di *antisémite* in quanto il concetto di “antisemitismo” verrà formulato solo successivamente, ovvero a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento.

³¹ Cfr. *Ibidem*, cap. 1 nota 7.

Il Decreto è valido per tutti i territori facenti parte dell'impero francese, con alcune eccezioni tra cui le comunità di Parigi, alcuni dipartimenti del sud della Francia e per l'Italia³².

Gli anni che seguono la fine del Primo Impero, ovvero dalla Restaurazione fino ai primi tempi della Terza repubblica³³ rappresentano un periodo di progressiva integrazione pacifica delle due comunità religiose, in un'Europa segnata dal "trionfo" della società borghese. Sono anni questi in cui le comunità ebraiche francesi vivono in una situazione privilegiata rispetto al resto del continente: durante la Restaurazione infatti solo la Francia e l'Olanda conservano i diritti civili e l'uguaglianza conquistata dagli ebrei durante il periodo rivoluzionario. Durante la Monarchia di Luglio di Luigi Filippo³⁴ la religione ebraica è considerata alla stregua delle altre religioni, essendo il cattolicesimo non più considerata religione di stato: segno evidente di tale cambiamento è la remunerazione da parte dello Stato dei rabbini, così come già in uso per i ministri del culto cattolici e protestanti³⁵. Oltre al fattore religioso, va ricordato anche quello sociale connesso alla formazione negli anni Trenta della nuova classe media francese, composta da un'élite culturale e intellettuale a cui i nuovi ebrei assimilati partecipano largamente, grazie alla forte mobilità sociale del tempo e all'accesso agli studi superiori e universitari. I membri della nuova classe, tra cui non solo gli ebrei si trovano ampiamente rappresentati ma ne sono in molti casi esponenti di spicco, risultano essere forti sostenitori della dominante teoria liberista, ma nonostante ciò poco coinvolti attivamente dalla politica dell'epoca³⁶. Già a partire dal 1830 si assiste poi ad un progressivo imborghesimento della popolazione ebraica - o almeno della sua classe dirigente - che porta ad un progressivo disinteressamento alle questioni legate alla religione, come ad esempio l'elezione del *Concistoire* di Parigi³⁷.

Dai primi anni dell'Ottocento la comunità ebraica francese assume sempre più rilevanza a livello europeo, grazie anche al suo forte incremento numerico. Fino a questo

32 Il decreto avrà durata di di 10 anni e non verrà poi rinnovato dal Luigi XVIII nel 1818.

33 Estremo confine temporale viene identificato negli anni Ottanta dell'Ottocento, in cui si registrano nuove manifestazioni di odio razziale collegata alla nascita del movimento e del concetto stesso di antisemitismo.

34 Cfr. Cap. I.4, nota 6.

35 Michel Winock, *La France et les Juifs*, op. cit.

36 Jacob Katz, *Hors du Ghetto*, op. cit.

37 Michael Graetz, *The Jews in Nineteenth Century France*, op. cit.

momento infatti la comunità francese risulta essere numericamente la più piccola a livello europeo, con soli 45.000 membri a inizio secolo, contro i 600.000 degli Stati tedeschi e i 250.000 dell’Inghilterra³⁸. Nell’arco di tre decenni la situazione muta radicalmente: si assiste infatti ad una forte crescita demografica che porta la comunità francese a contare 70.000 membri nel 1831, per continuare a crescere incessantemente nei successivi anni (85.920 nel 1845; 89.220 nel 1858; 95.881 nel 1861)³⁹ superando i 100.000 tra la fine del XIX e l’inizio del XX secolo⁴⁰. Dall’analisi dei dati riportati risulta chiaro come numericamente il peso della comunità francese rimanga sempre inferiore nel conteso Europeo; la sua importanza risiede nell’impatto che i cambiamenti e le decisioni prese a Parigi hanno sulle sorti non solo francesi (“il fato dell’ebraismo francese è deciso a Parigi”⁴¹) ma europee. In un simile contesto “nozioni specificatamente ebraiche subiscono una sorta di riconversione: Parigi aveva rimpiazzato Gerusalemme; la Francia, la terra di Israele, e il processo di emancipazione e integrazione nella società francese, la salvezza messianica”⁴². L’ebraismo francese nel corso dell’Ottocento si trova al centro del processo di cambiamento e non alla sua periferia, per cui ogni tentativo di rinnovamento doveva per forza passare dalla Francia e, segnatamente, da Parigi, la sua capitale.

L’incremento demografico della capitale è in parte dovuto anche alla forte ondata migratoria che vede numerosi ebrei francesi (ma anche europei) trasferirsi a Parigi per meglio cogliere le opportunità del nuovo stato sociale. Per comprendere la portata di tale cambiamento, è necessario analizzare i dati demografici riferiti alla capitale in questo periodo: durante la Rivoluzione circa l’1,25% del totale della popolazione di fede ebraica risiedeva a Parigi, ovvero poco più di 3.000 individui (a metà XVIII secolo erano solo 500); già nel 1861 dei circa 1.696.000 abitanti, la quota di ebrei parigini rispetto al totale francese è passata al 26% (25.000 individui), contro solo poco più del 3% del totale dei Francesi di

³⁸ Dati tratti da *Ibidem*.

³⁹ Dati tratti da Phyllis Cohen Albert, *The Modernization of French Jewry*, op. cit.

⁴⁰ Alcuni autori ritengono che il numero effettivo degli ebrei che possono definirsi giuridicamente “francesi” subisca un drastico crollo in seguito alla cessione dell’Alsazia e della Lorena, riportandone il numero a quello di inizio secolo. Cfr. *Ibidem*.

⁴¹ Michael Graetz, *The Jews in Nineteenth Century France*, op. cit.; traduzione a cura dell’autore.

⁴² *Ibidem*.

43 Rielaborazione dell'autore su dati tratti da fonti diverse: Phyllis Cohen Albert, *The Modernization of French Jewry*, op. cit.; Michael Graetz, *The Jews in Nineteenth Century France*, op. cit.; Michel Winock, *La France et les Juifs*, op. cit.

44 È questo il caso della famiglia Fould, tra le più antiche e ricche dell'ebraismo parigino.

45 Sintomatico è il caso Rothschild, il cui nome nel corso del XIX secolo diventa associato per antonomasia allo scambio di denaro, mantenendo tale eccezione ancora oggi; ne è prova l'esistenza di un'espressione gergale francese che associa "l'essere un Rothschild" ad avere una grande disponibilità di denaro.

46 Nel 1892 sono attive a Parigi cinque banche Dreyfus, tre Oppenheim, tre Goldschmidt, due Ephrussi, due Goudchaux (riportate nell'Annuaire Chaix delle società anonime). Vanno poi aggiunte al conto anche le banche Rothschild, Kohn-Reinach, Propper, Cahen d'Anvers, Heine, Camondo, Koenigswarter, fratelli Lazard, Gunzburg, Halphen, Seligmann, Singer e Worms. Cfr. Jean-Yves Mollier, *La vérité sur les Juifs*, op. cit.

47 Giudizio espresso in Michel Winock, *La France et les Juifs*, op. cit.

48 Nel 1881 il numero cresce arrivando ad un centinaio sui 500 banchieri registrati nella capitale. Cfr. Jean-Yves Mollier, *La vérité sur les Juifs*, op. cit.

49 "Ricchi, colti, risiedenti nei più nei quartieri, proprietari di un palco all'Opéra, possedevano un hôtel particulier e di numerosi domestici, davano fastosi ricevimenti o organizzavano delle magnifiche battute

altra confessione religiosa; alla caduta del Secondo Impero, nel 1872 il rapporto è salito al 47% ebreo contro il 5% del resto. Alla fine del secolo circa il 67% degli ebrei francesi hanno scelto di risiedere a Parigi⁴³.

L'apogeo della comunità ebraica parigina - e francese nel complesso - viene raggiunto durante il Secondo Impero, grazie anche alla crescente importanza ricoperta dalla finanza ebraica. A partire dal 1860 si passa dal designare un ebreo come inglese, francese, ecc. per nazione di residenza al concetto di appartenenza alla comunità nazionale.

Prima della Rivoluzione era loro interdetta la proprietà di terreni - così come l'esercizio di attività artistiche, liberali e scientifiche - per cui si erano forzatamente specializzati nelle attività finanziarie (generalmente attraverso il prestito di denaro, attività preclusa ai cattolici), riuscendo talvolta a raggiungere anche una situazione di prosperità economica nonostante le limitazioni imposte dallo Stato⁴⁴. Non è quindi casuale che l'emancipazione coincida con lo sviluppo dell'*haute banque*, e in particolare dei nuovi rami parigini gestiti da famiglie di origine ebraica⁴⁵.

L'*haute banque* parigina aveva le proprie radici nella struttura familiare ma era al contempo anche cosmopolita e pluriconfessionale; infatti, nonostante la credenza diffusa che vede i grandi banchieri essere solamente di fede ebraica, ne esistevano anche di fede cattolici, come ad esempio i Laffitte, Perier, Seillière. Ciò nonostante è innegabile che il ruolo delle famiglie ebraiche nella fondazione della nuova *haute banque* francese sia stato di primo piano⁴⁶: alcuni di loro erano di origine francese, come i Fould, altri tedeschi, quali gli Oppenheim o gli Stern; nessuna tra esse poteva però rivaleggiare con i Rothschild in termini di potere e notorietà⁴⁷. Nel 1865, ormai in pieno Secondo Impero, su 300 gestori di denaro con sede a Parigi, circa 45-50 erano ebrei⁴⁸. Le famiglie che componevano il *milieu* dell'alta banca parigina condividevano un medesimo stile di vita, interessi e gusti artistici⁴⁹, oltre che alla medesima strategia matrimoniale che

permetteva loro di unirsi in matrimonio con esponenti di diverse confessioni religiose per perseguire i fini di espansione economica; “l'imperativo sociale domina generalmente l'imperativo religioso”⁵⁰.

L'haute banque è stata uno dei grandi motori di sviluppo della Francia di Secondo Impero: ne ha finanziato le nuove reti ferroviarie, l'industrializzazione, i grandi lavori di trasformazione urbana oltre ad aver ricoperto un ruolo chiave anche dal punto di vista culturale, in qualità di mecenati e collezionisti.

La classe dei banchieri ebraici è generalmente associata al “trionfo della borghesia finanziaria del XIX secolo”: sono stati infatti rari i casi di partecipazione alla vita politica francese⁵¹.

Oltre all'ambito politico e finanziario, durante il Secondo Impero il contributo delle grandi famiglie ebraiche risulta particolarmente rilevante nel campo della filantropia, in cui erano coinvolte soprattutto le donne. Attraverso il sostegno alle attività caritatevoli si cercava di modificare la percezione del futuro tra la piccola borghesia ebraica, per la quale il proprio avvenire e quello delle generazioni seguenti era considerato indissolubilmente legato al commercio; l'aspirazione più diffusa era passare dall'essere un addetto alle vendite a possedere un'attività propria⁵². Si cerca quindi di avviare le nuove generazioni alle attività artigianali attraverso associazioni come la “*Société de Mise en Apprentissage des Jeunes Israélites*”, che non sortì però l'effetto sperato, dato che il numero di ragazzi che potevano entravi paragonato al crescente tasso di disoccupazione era decisamente irrilevante⁵³.

La necessità e il desiderio di integrazione e d'assimilazione da parte degli ebrei francesi si dimostra nella seconda metà dell'Ottocento anche attraverso la creazione di edifici a scopi sociali e caritatevoli [imm. 3] - ospedali e scuole soprattutto - ad iniziativa di alcune famiglie dell'alta e media borghesia, destinati a tutta la popolazione, indipendentemente dal credo religioso; prima del 1848 gli investimenti in

di caccia”; cfr. Jean Yves Mollier, *La vérité sur les Juifs*, op. cit.

⁵⁰ Cfr. Michel Winock, *La France et les Juifs*, op. cit. Fanno eccezione solo i Rothschild, che tendevano a non stringere legami matrimoniali al di fuori della loro famiglia.

⁵¹ Cfr. Ibidem. Nell'ambito della descrizione della società ebraica parigina ottocentesca non va dimenticato che gli ebrei attivi nel settore finanziario e politico sono solamente una piccola parte del totale; ciò nonostante le loro conquiste sociali sono comunque rappresentative del grado di integrazione di tutta la comunità.

⁵² Michael Graetz, *The Jews in Nineteenth Century France*, op. cit.

⁵³ Ibidem.

ambito sociale erano praticamente nulli, in quanto ad operare era solamente il *Concistoire*. Il primo caso che avvia questa nuova stagione di investimenti è l'apertura dell'Hôpital Rothschild nel 1852, con cui James de Rothschild associa la sua persona alla figura di "protettore e patrono spirituale di tutti gli ebrei"⁵⁴.

Anche lo sviluppo delle società filantropiche a metà Ottocento erano un segno del progressivo avvicinamento e integrazione delle popolazione ebraica nelle pratiche del mondo borghese, non più in quanto imposte bensì come scelta consapevole e volontaria.

⁵⁴ Pauline Prévost-Marcilhacy, *La politique sociale des familles juives à Paris aux XIXe et XXe siècles*, in Max Polonovski (a cura di), "Le patrimoine juif européen. Actes du colloque international tenu à Paris, au Musée d'art e d'histoire des judaïsme, les 26, 27 et 28 avril 1999", Louvain, 2002. L'attività edilizia a scopo filantropico dei Rothschild proseguirà anche nel XX secolo, con la costruzione di scuole e ospedali, tra cui nel 1901 la Fondation Ophtalmologique a Parigi, grazie ai lasciti testamentari del barone Adolphe de Rothschild da cui prenderà il nome.

⁵⁵ Pierre Vidal-Naquet, *Avant-propos*, in Jacob Katz, "Hors du Ghetto", op. cit.; traduzione a cura dell'autore.

⁵⁶ Decisamente differente è la situazione dell'ebraismo nell'Impero austro-ungarico, in cui l'accettazione della religione ebraica al pari di quella cristiana avviene solo nel 1895.

⁵⁷ Jacob Katz, *Hors du Ghetto*, op. cit.

⁵⁸ Cfr. Ibidem. Ancora una volta i Rothschild sono un'eccezione alla prassi francese: James de Rothschild, ad esempio, non richiederà mai la naturalizzazione, nonostante i figli saranno di fatto francesi per nascita.

4 CULTURA ED EMANCIPAZIONE DELLA COMUNITÀ EBRAICA PARIGINA

Il secolo che va dal 1770 al 1870 è ricordato nella storia dell'ebraismo europeo come il "periodo dell'illusione liberale, dell'Occidente emancipatore e assimilatore"⁵⁵, considerato come una nuova terra in cui poter finalmente godere delle libertà fino ad allora negate.

Al 1870 gli ebrei francesi, insieme a quelli inglesi, sono quelli maggiormente e meglio assimilati nel panorama europeo: si trovano a vivere in una sorta di "età d'oro dell'assimilazione"⁵⁶ che sarà interrotta a fine secolo dall'arrivo dall'Europa orientale non solo delle idee antisemite ma anche di un'ondata anti-assimilatrice da parte delle arretrate comunità ebraiche dell'est, promotrici della rinascita della cultura yiddish⁵⁷. Durante il Secondo Impero le domande di naturalizzazione da parte di ebrei risiedenti in Francia sono molto numerose e altrettanto numerose sono quelle accolte senza problemi dalle autorità⁵⁸.

La grande maggioranza degli ebrei europei era grata alla Francia moderna: quella del 1789 che aveva introdotto il sistema rappresentativo e garantito l'uguaglianza civile; quella della Restaurazione che aveva deciso di non estendere il "*décret infâme*" di Napoleone; quella della Monarchia di Lu-

glio che aveva riconosciuto ai rabbini uno status pari a quello dei ministri cristiani⁵⁹. Espressione della tendenza all'integrazione e all'assimilazione nella società borghese, è stata la partecipazione di molti tra i nuovi ebrei borghesi al movimento saint-simoniano nel quale vedevano la possibilità di una completa integrazione all'interno delle strutture sociali che riunivano tradizionalmente membri della classe dirigente, quale ad esempio la massoneria in tutte le sue declinazioni, che altrimenti non avrebbero accettato facilmente soci di religione ebraica⁶⁰. Le stesse difficoltà erano riscontrabili per l'accettazione da parte dei membri della vecchia classe aristocratica, monarchici convinti e incapaci di accettare la perdita del potere, che non gradivano stringere rapporti con i nuovi borghesi, tanto meno con gli ebrei borghesi, ad eccezione di pochi casi quali i Rothschild⁶¹.

Con l'emancipazione degli Ebrei del 1791, la Francia segna la fine della tradizionale organizzazione della comunità ebraica, le cui radici affondavano nella tradizione medievale. Nelle aspettative dei legislatori vi era l'auspicio che gli ebrei si diffondessero su tutto il territorio nazionale uscendo dalle aree geografiche tradizionalmente a loro riservate e si dedicassero a occupazioni prima a loro interdette, quali l'agricoltura e l'artigianato⁶².

Secondo i fautori dell'emancipazione completa degli ebrei, il massimo risultato sarebbe stato quello di vedere gli ebrei "confusi completamente con il resto della popolazione gentile, senza più la possibilità di identificarne le differenze"⁶³; diretta conseguenza della realizzazione del desiderio di assimilazione completa è stato l'abbandono da parte di ebrei desiderosi di stabilire nuovi legami e rapporti sociali, dei precetti e costumi legati alla tradizionale struttura della società ebraica, condannandola alla disgregazione⁶⁴. Ciò nonostante come sostenuto, non senza cinismo, dal poeta tedesco di origini ebraiche Heinrich Heine (1797-1857) "essere ebreo è una malattia incurabile"⁶⁵, riferendosi al fatto che "l'essere ebreo" era qualcosa da cui non ci si poteva allonta-

⁵⁹ Michael Graetz, *The Jews in Nineteenth Century France*, op. cit.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ibidem. Nonostante l'ebraismo francese ottocentesco trovò sempre molto conveniente allinearsi con posizioni liberiste, i leader delle comunità propendevano piuttosto per posizioni più tradizionaliste e conservatorie; cfr. Phyllis Cohen Albert, *The Modernization of French Jewry*, op. cit.

⁶² Phyllis Cohen Albert, *The Modernization of French Jewry*, op. cit. Speranze sostenute anche dai membri più in vista della comunità ebraica ma che non sortì gli effetti sperati.

⁶³ Jacob Katz, *Hors du Ghetto*, op. cit.; traduzione a cura dell'autore.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Citato in Ibidem.

66 Fredric Bedoire, *The Jewish Contribution to Modern Architecture*, KTAV Publishing House, 2004.

67 Alain Auclair (a cura di), *Le patrimoine juif français*, in “Monuments Historiques”, n. 191, C.N.M.H.S., febbraio 1994.

68 Fredric Bedoire, *The Jewish Contribution*, op. cit.

69 Ibidem.

70 Ibidem.

in Jacob Katz, “Hors du Ghetto”, op. cit.

74 Ibidem.

75 Simon Dubnov (1860-1941) è stato uno dei maggiori storici dell'ebraismo le cui riflessioni riguardo l'assimilazione delle comunità ebraiche all'interno delle società europee hanno fortemente influenzato la lettura di tale fenomeno nel corso del Novecento. Dubnov credeva che la conservazione del popolo e della cultura ebraica nel mondo moderno fosse possibile solo attraverso il riconoscimento legale degli ebrei come “nazione”, che portasse alla costituzione di una istituzione secolare che potesse servire da organo di governo (idee che si inseriscono nel solco della rivendicazione di uno Stato ebraico avanzata da Theodor Herzl. Egli concentrò la sua attenzione di storico in particolare sull'ebraismo dell'Europa orientale, finì quanto considerava la comunità dell'Europa centrale e occidentale ormai totalmente assimilate nelle relative società; cfr. voce *Simon Dubnov* in “Oxford Bibliographies”, Oxford University Press e S. Dubnov-Erlich, *The Life and Work of S.M. Dubnov: Diaspora, Nationalism and Jewish History*, Indiana University

nare, in quanto non dipendeva da modi di fare o stili di vita, ma dal semplice fatto di essere nati da genitori ebrei.

A complicare ulteriormente la completa integrazione nella società del tempo si inserisce anche la visione che gli Europei avevano del mondo Orientale, in cui si ritrovavano anche le radici della cultura ebraica, e nei confronti del quale vigeva una forte diffidenza: esso era considerato come luogo delle pigrizia, del disinteresse per le istituzioni, dell'assenza di innovazione, ovviamente in opposizione a quanto rappresentato dal mondo Occidentale, ossia la forza promotrice di cambiamenti e innovazioni⁶⁶.

Tra gli strumenti di emancipazione che vengono ampiamente utilizzati, in particolare nella Parigi di metà secolo, va annoverata la costruzione di nuovi edifici. Oltre alla già citata prolifica edificazione di edifici di culto - anche grazie ai finanziamenti da parte dello Stato⁶⁷ - gli investimenti della grande borghesia ebraica riguardano anche e soprattutto l'edilizia privata residenziale che, grazie all'uniformità e all'anonimato delle nuove costruzioni haussmaniane, permette di inserirsi facilmente nel tessuto urbano: così facendo le dimore dei ricchi esponenti della borghesia ebraica si installano nei quartieri più ambiti delle città, insieme alle abitazioni dei cristiani, in particolare nel settore di nord-ovest, senza che vi siano elementi di riconoscimenti evidenti⁶⁸. L'architettura diventa quindi il “veicolo di un messaggio che era esistenziale e politico”⁶⁹, ovvero doveva esprimere il nuovo status raggiunto dal proprietario ebreo grazie ai nuovi diritti acquisiti; ogni acquisto immobiliare da parte di un membro della comunità ebraica era associato da un più alto grado di consapevolezza riguardo il messaggio che esso poteva trasmettere rispetto a quanto accadeva per gli altri proprietari⁷⁰.

Frutto della progressiva emancipazione e assimilazione è anche la perdita della lingua originariamente parlata dagli ebrei (ovvero l'*hebreu*, o lingue franche quali l'*yiddish*) a favore della lingua madre dello Stato in cui nascono o scel-

gono di risiedere. Alla fine del processo di assimilazione gli ebrei entrano a fare parte della società europea non confondendosi⁷¹, ma andando a creare una nuova “sotto cultura” che si esprimeva attraverso luoghi propri di residenza e professioni di cui si può affermare detenessero il monopolio⁷².

Il processo di emancipazione e assimilazione tuttavia non è stato universalmente accettato quale elemento positivo, in quanto come ogni cambiamento ha portato con sé anche risvolti negativi⁷³. Una delle prime questioni che l’emancipazione porta con sé è quella della cittadinanza, ossia della dualità dell’essere allo stesso momento cittadini dello Stato in cui si è nati e membri del popolo di Israele, conflitto talvolta difficile da gestire⁷⁴.

Lo storico Simon Dubnov⁷⁵ nell’introduzione a *“Histoire moderne du peuple juive”*⁷⁶ descrive l’assimilazione come “l’auto-negazione degli Ebrei in favore della cultura del popolo nel mezzo del quale vivono”⁷⁷. Alcuni storici tendono a criticare soprattutto il comportamento della borghesia ebraica, la quale aspira solamente a “plasmare la vita degli Ebrei nello spirito del moderno capitalismo”, ignorando le “masse che rimanevano istintivamente fedeli al linguaggio alla cultura e alla trazione del popolo di Israele”⁷⁸.

La filosofa tedesca Hannah Arendt⁷⁹ condivide quest’ultima visione e valutazione dell’operato della nascente borghesia ebraica: in *“The Jew as Pariah: Jewish Identity and Politics in the Modern Age”*⁸⁰ descrive l’operato dei suoi membri come una politica di integrazione individuale di notabili che, lontani dal considerare il proprio interesse insieme a quello della collettività, aspirano solo a preservare egoisticamente la loro posizione dominante⁸¹. Come per gli intellettuali, il loro unico interesse era liberarsi dalla loro peculiarità di Ebrei, che fosse nazionale o religiosa; nella loro strada verso la conversione, l’ostacolo non proveniva da loro stessi ma dalla resistenza opposta dalla borghesia non ebrea. Così gli ebrei assimilati si trovarono in una *impasse* in quanto il loro essere ebrei continuava a perseguirli nonostante gli sfor-

Press, 1991

⁷⁶ Simon Dunov, *Histoire moderne du peuple juif: 1789-1938*, Payot, 1938 (ed. consultata, 1994).

⁷⁷ Bisognerà attendere la fine del secolo per assistere alla nascita di una spinta reazionaria che porterà le nuove generazioni a recuperare l’ideologia tradizionale per elaborare una nuova ideologia nazionale.

⁷⁸ Michael Graetz, *The Jews in Nineteenth Century France*, op. cit.

⁷⁹ Hannah Arendt (1906-1975) è stata tra le maggiori filosofe del XX secolo. Di origini ebraiche, allieva di Jaspers e Heidegger, è stata tra le prime ad indagare la nascita dei movimenti totalitari europei e a ricercarne le caratteristiche comuni (*Le origini del totalitarismo*, 1951) Il suo rapporto con l’ebraismo è stato spesso critico, in particolare riguardo al coinvolgimento degli stessi ebrei collaborazionisti nel genocidio nazista (*La banalità del male*, 1963).

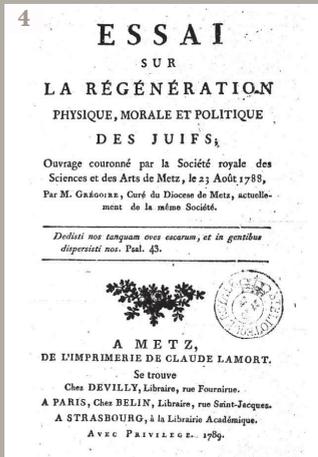
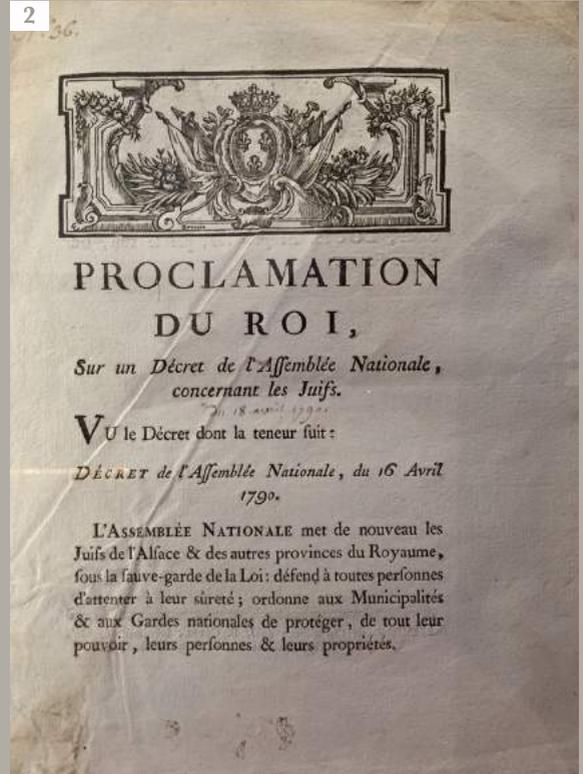
⁸⁰ Hannah Arendt, *The Jew as Pariah: Jewish Identity and Politics in the Modern Age*, Grove Press, 1978 (ed. consultata: *Ebraismo e Modernità*, Feltrinelli, 2003).

⁸¹ Al 1840 la popolazione ebraica parigina non solo risulta essere una delle più ricche di Francia, ma anche tra quelle con il maggiore grado di cultura, grazie alla diffusione dell’educazione non solo di base ma anche superiore, in particolare presso l’*École Polytechnique*. Ciò nonostante il problema della povertà della comunità ebraica rimane ancora un fattore rilevante: a Parigi la questione non era risolta al 1880 quando cominciano ad arrivare i flussi

migratori degli *Ostjuden* (ebrei dell'est) destinati a mutare gli equilibri interni alla comunità e a portare alla rinascita della cultura tradizionale. Cfr. Phyllis Cohen Albert, *The Modernization of French Jewry*, op. cit.

82 Ibidem. Seguendo il cammino tracciato dalla Arendt, numerosi storici hanno definito la storia della degli Ebrei in Francia come “una politica di assimilazione” guidata da “un’imperturbabile fede nell’eredità della Rivoluzione Francese”; cfr. Michael Graetz, *The Jews in Nineteenth Century France*, op. cit.

zi per affrancarsene e che avessero coscientemente scelto di identificarsi con esso⁸².



- 1 Décret impérial sur l'installation des Membres du Consistoire central des juifs établi à Paris, 1808, MAHJ, 973.16 (fotografia dell'autore)
- 2 Lémancipation. Proclamation du Roi sur un Décret de l'Assemblée Nationale, concernant le Juifs, 16 aprile 1790, MAHJ, 2013.07.001 (fotografia dell'autore)
- 3 La fondation ophtalmologique Adolphe de Rothschild, in "L'architecture", 1909, tav. XIX
- 4 Copertina de *Essai sur la régèneration physique, morale et politique des Juifs*, Claude Lamort éditeur, 1789 (fonte: gallica.bnf.fr)

1.3

**Sviluppo urbano di Parigi
nell'era post Haussmann**



1 Lettera di Gustave Flaubert a George Sand, 1867; citata in G. Cogeval, Y. Badetz, P. Perrin, M.C. Viallon, *Spectaculaire Second Empire, 1852-1870*, catalogo della mostra tenutasi al Musée d'Orsay, 27 settembre 2016 - 15 gennaio 2017, Skira, 2016.

2 Ibidem.

3 Introduzione di Jean-Christophe Bailly in François Loyer, *Paris XIX siècle. L'immeuble et la rue*, Hazan, 1987.

4 Ibidem.

5 Ibidem.

6 François Loyer, *Paris XIX siècle. L'immeuble et la rue*, Hazan, 1987.

7 Pierre-Yves Ligen (1937-2001) venne nominato nel 1968 direttore de l'*Atelier Parisien d'Urbanisme*, neonata istituzione dedicata a rilanciare lo studio e l'analisi dell'urbanistica parigina, in un periodo in cui la politica delle demolizioni e ricostruzioni era in piena attuazione e non mancava di suscitare numerose critiche. Ligen parteciperà allo sviluppo del nuovo piano d'occupazione del suolo del 1977 in cui si prospettava la necessità di considerare con rispetto la città storica e il suo paesaggio, per le quali viene riconosciuta la necessità della salvaguardia. Per tale scopo nel piano del 1977 si auspicava una limitazione delle demolizioni, una maggiore attenzione per l'integrazione delle costruzioni contemporanee in un contesto storico che, in maggior parte, risale al XIX secolo, e per il quale viene pianificata una sistematica valorizzazione. In quest'ottica Ligen sarà tra i principali esponenti del movimento per la salvaguardia della Gare d'Orsay minacciata in quegli stessi anni

1 L'EREDITÀ DEI *GRANDS TRAVAUX* HAUSSMANIANI

Lo sviluppo della Francia voluto dall'autoproclamato imperatore Napoleone III passava anche attraverso lo sviluppo di Parigi, trasformata in una città “folle e smisurata”¹, una città monumentale dove agli antichi monumenti se ne affiancano di nuovi, con una forte volontà ed estetica teatrale tale da spingere le cronache contemporanee al paragone con la Roma dei Papi². La società borghese del tempo, dopo il grande impegno politico del 1848, era tornata a pensare al piacere personale, alla ricerca del buon vivere attraverso il culto degli oggetti d'arte e del bello in senso lato.

Della Parigi attuale più della metà risulta essere stata edificata durante il XIX secolo³, periodo di transizione dalla città di antico regime a quella moderna a cui corrispose anche un mutamento nella forma di governo dello Stato e nell'organizzazione delle classi sociali. Non si è trattato di un passaggio indolore, bensì segnato da grandi stravolgimenti anche molto rapidi che però hanno portato alla creazione di quel tessuto urbano ancora oggi “in massima parte vissuto dai turisti e dai semplici passanti”⁴. Nel corso del secolo la capitale francese si è ritrovata più volte ad essere in una situazione di equilibrio tra “simbolo e funzione”, ovvero tra la sfera della vita pubblica con i palazzi di rappresentanza e di governo, a cui era delegata l'espressione della *grandeur* nazionale, e la sfera della vita reale con le abitazioni per la classe operaia e piccolo borghese i cui bisogni poco si accordavano con le necessità dell'altra categoria. Il cercare di trovare una soluzione armonica tra queste fondamentali urgenze ha portato a definire durante il XIX secolo il volto odierno della città⁵.

Il ripensamento della cultura urbana parigina per adeguarsi alle nuove necessità della città industriale lungo tutto il XX secolo ha portato tuttavia allo “sgretolarsi dell'immagine tradizionale [ottocentesca] che oggi si è chiamati a ricostruire”⁶: in questo contesto gioca un ruolo chiave

il 1974, anno in cui secondo Loyer ha inizio la riscoperta dell'Ottocento a Parigi grazie alla commissione di un inventario degli edifici parigini del passato secolo a opera dell'*Atelier Parisien d'Urbanisme* guidato da Pierre-Yves Ligen⁷.

Ai diversi regimi politici susseguitisi in Francia durante il XIX secolo sono corrisposte anche diverse visioni per lo sviluppo urbano della capitale; ciò ha portato la città ad attraversare periodi di maggiore o minore rinnovamento edilizio. Sicuro punto di cambiamento è stata la fine degli anni Cinquanta quando "Parigi è una città più o meno rigorosamente definita"⁸ che contrappone ad aree fortemente edificate, soprattutto nell'*Île de la Cité*, altre ancora totalmente inedificate od occupate da miserabili abitazioni. Si trattava di una situazione andata creandosi a partire dagli anni Venti, periodo in cui lo sviluppo urbano aveva ricevuto nuovo impulso grazie a una serie di lottizzazioni in cui l'amministrazione parigina non era intervenuta direttamente se non per l'esproprio e per imporre il rispetto degli allineamenti stradali. Ad operare erano quindi stati gruppi composti da investitori privati e architetti seguendo una pratica consolidata: comprare il lotto vergine per poi edificarlo e rivendere gli appartamenti ricavati; tuttavia tale prassi porterà molti lotti a non essere edificati fino al Secondo Impero in quanto la classe sociale a cui dovevano essere destinati, la media e alta borghesia, si era dimostrata molto restia ad accettare l'idea di trasferirsi a vivere in aree all'epoca considerate periferiche⁹.

Come noto il ventennio di governo del barone Haussmann¹⁰ (giugno 1853 - gennaio 1870) ha impresso un radicale cambiamento all'assetto della capitale o, per utilizzare la definizione da lui stesso impiegata nelle sue *Mémoires*, una trasfigurazione¹¹.

Gli obiettivi principali dei lavori eseguiti durante il Secondo Impero erano essenzialmente tre: trasformare Parigi nella capitale di un grande impero in piena fase di espansione; puntare sulla vocazione commerciale e finanzia-

di essere demolita. Fonte: voce *Pierre-Yves Ligen* in "Encyclopaedia Universalis".

⁸ Marcel Roncayolo, *Lo sviluppo della città. Gli schemi, le tappe* in Louis Bergeron (a cura di), "Paris, genèse d'un paysage", Picard, 1989 (ed. italiana "Parigi", Laterza, 1989)

⁹ Le nuove aree di espansione della città in questione sono quelle verso ovest, vicino al tracciato delle mura degli ex *Fermiers Generaux*. Honoré de Balzac descrive efficacemente in *Ferragus* (1833) quale fosse il sentimento della popolazione verso le aree periferiche della città: "Ci sono a Parigi alcune vie disonorate quanto un uomo reo d'infamia; poi ci sono vie nobili, poi vie semplicemente oneste, poi giovani vie sulla moralità delle quali il pubblico non si è ancora formata un'opinione; [...] Insomma, le vie di Parigi hanno qualità umane, e con la loro fisionomia imprimono in noi certe idee cui è difficile sottrarci." Citato in Antonio Pizza, *Parigi e Baudelaire. Letteratura, arti e critica nella città moderna*, Edizioni Unicopli, 2017.

¹⁰ Nell'ambito della presente ricerca i lavori intrapresi durante tale periodo non saranno ulteriormente approfonditi in quanto non rappresentano lo specifico ambito di ricerca; tuttavia, saranno richiamati i principali avvenimenti che hanno avuto un'influenza specifica sulle vicende successive.

¹¹ L'espressione originale è "*Transfiguration de Paris*". Cfr. George Eugène Haussmann, *Mémoires du Baron Haussmann: grands travaux de Paris*, Guy Durier éditeur, 1893.

ria delle aree centrali prendendo a riferimento Londra, città cara all'imperatore per avervi trascorso gli anni dell'esilio; implementare la rete stradale in modo da avere una maggiore copertura gettando così le basi per la futura espansione della città.

La data che segna la svolta è il 1860, anno dell'annessione al territorio amministrativo di Parigi di undici comuni suburbani (Auteuil, Passy, Les Batignolles, Montmartre, La Chapelle, La Villette, Belleville, Charonne, Bercy, Vaugirard e Grenelle.). Questa operazione porta naturalmente all'aumento della popolazione: prima del 1860 erano 1.250.000 i parigini, che diventano 1.600.000 dopo l'annessione¹², con un incremento di circa 200.000 persone. Altra diretta conseguenza di tale decisione è la riorganizzazione amministrativa del territorio, incrementando il numero degli arrondissements dai dodici iniziali agli attuali venti¹³ [imm. 1].

Tra le problematiche sorte all'indomani dell'annessione, una delle principali riguardava la modalità secondo cui riorganizzare la città, e in particolare tra la visione di una "Parigi epurata" e una "Parigi polivalente"¹⁴: era una controversia emersa già durante il Primo Impero e poi ripresa da Napoleone III e che vede contrapposte due diversi modelli per la capitale, quale centro esclusivamente di rappresentanza e finanziario oppure come possibile sede di industrie. La visione che prevarrà sarà la prima, sostenuta dall'imperatore e da Haussmann, che prenderanno una serie di decisioni per far sì che le industrie non andassero ad installarsi lungo la Senna e in aree centrali; prima dell'annessione, le industrie erano infatti scoraggiate dall'insediarsi all'interno del perimetro delle mura cittadine grazie ad un più favorevole regime fiscale nei comuni suburbani, mentre dopo il 1860 vengono spinte verso le aree occidentali e settentrionali di nuova espansione.

La nuova città viene concepita come un sistema complesso nel quale il ruolo centrale doveva essere svolto

12 Dati tratti da Pierapola Pienzo, *Parigi dopo Haussmann. Urbanistica politica alla fine dell'Ottocento (1871 - 1900)*, Alinea, 1990. In Antonio Pizza, *Parigi e Baudelaire*, op. cit. vengono riportate stime più precise riferiti a due anni specifici: nel 1851 la popolazione era di 1.053.000 abitanti, mentre a fine Impero nel 1870 era giunta a 1.850.000.

13 A mutare è anche la distribuzione degli arrondissements, in quanto ne venne modificata la numerazione dopo l'annessione, per cui i primi dodici risultano oggi essere quelli corrispondenti al territorio della città prima dell'espansione e i restanti otto alle nuove aree annesse. La superficie della città passò invece da 3.402 ettari a 8.502 dopo il 1860 (dati tratti da P. Pienzo, *Parigi dopo Haussmann*, op. cit.)

14 Marcel Roncayolo, *Lo sviluppo della città*, op. cit.

15 L'idea della città come luogo di scambi commerciali con arterie per lo spostamento rapido di persone e merci era in realtà già presente nel dibattito sulla città negli anni Quaranta del XIX secolo.

16 Edmond About, *Dans les ruines*, in "Paris-Guide", vol. II, 1867.



1 *Paris en 1871*, in E. Poubelle, A. Alphand, “Les Travaux de Paris, 1789-1889. Atlas”, Imprimerie Nationale, 1889. Sono rappresentati i confini antichi della città di Parigi (zona centrale in colore chiaro), i territori annessi nel 1860 (zona esterna di colore più scuro) e i due grandi parchi extraurbani, Bois de Boulogne (a sinistra, in rosso) e Vincennes (a destra, in rosso). L'area del nuovo Parc Monceau inaugurato nel 1861 si trova lungo la linea dei *Fermiers Generaux*, antica linea di confine della città di Parigi fino all'espansione degli anni Sessanta del XIX secolo.

17 A tal proposito Marcel Roncayolo osserva come le nuove e rigide norme per l'edificazione che trovano applicazione durante il Secondo Impero, altro non sono che le vecchie regole già in vigore durante l'*Ancien Régime*, emanate nel 1783-1784, con la sola differenza che l'altezza massima degli edifici viene ora incrementata per strade larghe più di venti metri. Cfr. M. Roncayolo, *Lo sviluppo della città*, op. cit.

18 Belgrand e Alphand sono stati coloro incaricati di attuare nella realtà i progetti di trasformazione di Haussmann.

Eugène Belgrand (1810 - 1878) studiò all'*École Polytechnique* di Parigi e all'*École nationale des Ponts et Chaussées*. Personaggio chiave per il riassetto urbano della capitale, in particolare per gli aspetti legati alle infrastrutture sotterranee, rimarrà in carica anche dopo la caduta dell'Impero fino alla morte. Sulla sua opera, cfr. Eugène Belgrand, *Les travaux souterrains de Paris*, voll. 5, Dunod, 1872-1887.

Jean-Charles Adolphe Alphand (1817 - 1891) si laureò all'*École nationale des Ponts et Chaussées*, come il suo collega Belgrand, con il quale condivise il percorso lavorativo occupandosi principalmente della sistemazione delle aree verdi e dei parchi di Parigi, per ricoprire poi anche la carica di Belgrand al momento della morte di quest'ultimo. Anche egli manterrà un ruolo chiave nell'amministrazione parigina fino alla morte nel 1891. Sulla sua opera, cfr. Adolphe Alphand, *Les promenades de Paris*, voll. 2, J. Rothschild, 1867-1873.

19 M. Roncayolo, *Lo sviluppo della città*, op. cit.

dalla rete viaria per permettere da un lato comunicazioni veloci, e dall'altro di servire come pretesto per risanare porzioni di città grazie agli sventramenti¹⁵. A sostegno di tale visione ecco cosa scriveva nel 1867 Edmond About, scrittore e critico d'arte tra i maggiori del suo tempo¹⁶:

«Quando si saranno demoliti quei resti e si sarà spianato quel monticello per destinare circa un quarto del suolo a strade larghe e dritte, quel che resta si potrà vendere a un prezzo maggiore di quanto si è pagato per il tutto [...] perché le grandi città, nello stato attuale della civiltà, sono solo agglomerati di uomini frettolosi [...] L'impazienza universale valorizza al massimo i luoghi più facilmente accessibili. [...] Si spiega così il plusvalore che una demolizione in apparenza brutale conferisce ai quartieri abbattuti»¹⁷

Oltre alla costruzione delle rete viaria l'amministrazione cittadina si occupa di altre due questioni rilevanti: la rete idrica e il verde. Questi settori vengono affidati a due dei più stretti collaboratori di Haussmann, entrambi provenienti dal Genio Civile: Belgrand e Alphand¹⁸. Il primo viene incaricato di sovrintendere alla creazione di una nuova rete idrica per assicurare sia l'approvvigionamento idrico che lo smaltimento dei rifiuti tramite una rete fognaria sotterranea collegata ad un nuovo collettore fuori città¹⁹ [imm. 2, 3, 4]. La questione dell'approvvigionamento idrico era infatti una delle più rilevanti a metà secolo se si considera che ancora nel 1840 non era assicurato in tutta la città. Il progetto di Belgrand era sdoppiare le utenze e di conseguenza prendere l'acqua da fonti differenti: per l'uso domestico acqua di fonte, mentre per la pulizia delle strade, per le industrie e altre necessità legate ai servizi pubblici l'acqua di fiume, in modo da non sprecare quella potabile. Le nuove zone occidentali di Parigi risultano essere quelle con il maggiore consumo privato di acqua potabile e anche con il maggior numero di edifici con almeno un rubinetto privato, solitamente quello del proprietario dell'immobile, il quale stipulava un abbona-



2 *Les égouts de Paris en 1789* in E. Poubelle, A. Alphand, “Le travaux de Paris, 1789-1889: Atlas”, Imprimerie Nationale, 1889

3 *Les égouts de Paris au 1er janvier 1855*, in Ibidem.

4 *Égouts de Paris au 1er janvier 1878*, in Ibidem.

Il tracciato rosso indica la rete fognaria sotterranea mentre quello blu i canali a cielo aperto.

²⁰ Dati tratti da P. Pienzo, *Parigi dopo Haussmann*, op. cit. In alcune aree della città, come nel quartiere Monceau, i proprietari degli immobili vennero obbligati da contratto a provvedere all'allacciamento alla rete idrica e di smaltimento dei rifiuti pubblica, oltre a finanziare ove mancasse la costruzione dei necessari collegamenti tra la rete principale e quella privata.

²¹ M. Roncayolo, *Lo sviluppo della città*, op. cit.

²² J.-C. A. Alphand, *Discours de réception à l'Académie des Beaux-Arts*, 1891, in E. Haussmann, "Les Mémoires du baron Haussmann", 1893.

²³ Théophile Gautier (1811-1872), scrittore e poeta francese, si dedicò dapprima alla pittura, ma fu ben presto attratto dalla letteratura romantica. Fu tra i maggiori osservatori della cultura a lui contemporanea, fornendo scritti di critica letteraria, artistica e musicale. Caratterizzano la sua critica un intelligente e cordiale eclettismo, un senso vigile dei nuovi orientamenti artistici (è tra i primi a riconoscere il genio di Manet, di Berlioz e di Wagner) e una singolare disposizione a tradurre le proprie impressioni in pagine colorite e suggestive che diano l'equivalente dell'opera d'arte esaminata. Cfr. voce *Gautier, Théophile* di P.P. Trompeo in "Enciclopedia Treccani", 1932 e E. Richet, *Théophile Gautier, l'homme, la vie et l'œuvre*, L. Sauvaitre éditeur, 1893.

²⁴ Théophile Gautier, *Préface* in Édouard Fournier, "Paris démolis. Mosaïque de ruines", Librairie Curieuse et Historique, 1855; citato anche in Antonio Pizza, *Parigi e Baudelaire*, op. cit.

mento idrico per sé ma non necessariamente anche per gli altri nuclei familiari dell'immobile²⁰.

Ad Alphand invece spettava intervenire sulla gestione delle aree verdi di Parigi al tempo diffuse in modo frammentario e nella maggior parte dei casi di proprietà esclusivamente privata. Si progetta quindi di creare "grandi riserve di verde"²¹ con parchi urbani o extra-urbani (Boulogne e Vincennes nel primo caso; Monceau, Montsouris e Buttes-Chaumont nel secondo) e con piantumazioni lungo i nuovi boulevards che permettono l'integrazione e la comunicazione delle aree verdi e che, a detta dello stesso Alphand, dovevano servire per "rimpiazzare con veri alberi dalla vegetazione lussureggiante le tristi pianticelle che rappresentavano prima l'unico ornamento delle nostre strade"²².

Lo scopo condiviso da tutti gli interventi di trasformazione era plasmare una nuova immagine della città che potesse essere il più possibile unificata e integrata con il panorama esistente. Gli esiti di tale ricerca hanno condotto Parigi ad assumere l'aspetto attuale, non senza critiche legate in gran parte alle forti dissimmetrie e disuguaglianze venutesi a creare nei diversi quartieri a causa della riuscita totale o parziale degli interventi. Théophile Gautier²³ descrive così la situazione della città in pieno mutamento:

«Profonde trincee, molte delle quali sono già delle magnifiche strade, attraversano la città in tutte le direzioni; isolati di abitazioni spariscono come per incanto, aprendo delle prospettive nuove; [...] La fisionomia di Parigi è in molti casi cambiata completamente [...] La città prende aria, si pulisce, si purifica facendo toilette di civiltà [...]»²⁴

In questo quadro si assiste inoltre ad un progressivo aumento degli interventi finanziati direttamente dall'amministrazione pubblica, per assicurare una maggiore certezza del buon esito dei lavori²⁵.

Considerando a posteriori l'operato di Haussmann si può riscontrare una tendenza a favorire il decentramento

delle attività di rappresentanza e dei centri direzionali verso le nuove aree di espansione occidentali, quali ad esempio quelle comprese tra la nuova Opéra, la Chaussée d'Antin fino a giungere agli Champs-Élysées, con Place de l'Étoile come punto di raccordo con i nuovi quartieri residenziali alto-borghesi. Allo spostamento verso ovest iniziato durante il Secondo Impero si accompagna anche un sensibile aumento dei valori fondiari in queste zone, in un contesto di crescente richiesta di appartamenti di lusso per i ceti più abbienti.

Gli interventi riguardanti le nuove aree di espansione occidentale della città rientravano nella terza tranche di lavori, ovvero quelli a completo carico della città²⁶. Tale scelta suscita non poche critiche in quanto nel 1868 il debito contratto dall'amministrazione parigina ammontava a circa due miliardi e mezzo di franchi, somma che sarebbe sicuramente andata credendo nell'ultima stagione di lavori. Altro elemento di protesta era legato alla scelta della priorità da assegnare agli interventi: solitamente erano privilegiati quelli di maggiore prestigio, ignorando se realmente utili alla collettività; a ciò va aggiunto che una grande parte delle tasse versate dai francesi era destinata a finanziare esclusivamente gli immensi lavori della capitale²⁷. Tra gli interventi inclusi nella terza (e ultima) fase di lavori haussmaniani i più significativi sono stati la creazione della via di accesso all'Opéra Garnier, l'avenue Napoleon²⁸, e la sistemazione urbanistica e architettonica di Place de l'Étoile. Tutti gli interventi programmati dovevano essere svolti nella massima economia di costi al fine di non incrementare ulteriormente il debito parigino: per tale ragione per collegare le aree di espansione occidentali con il centro vengono realizzate solamente le arterie principali mentre si sceglie di non intervenire sulla viabilità interna dei quartieri, rimasta quella precedente l'annessione.

Se si esclude il centro, la zona occidentale della nuova Parigi segue un processo di sviluppo differente dalle altre aree annesse: in essa hanno operato grandi gruppi di inve-

²⁵ La prima tranche di lavori nel 1855 prevedeva un finanziamento statale per circa i due terzi della spesa complessiva, che si ridussero a un terzo per quella del 1858; l'ultima parte dei lavori venne infine finanziata in toto dalla città di Parigi. Tale disimpegno da parte dello Stato è da imputare "all'urgenza e l'importanza attribuite ai lavori nell'ottica degli interessi nazionali". Cfr. L. Bergeron (a cura di), *Parigi*, op. cit.

²⁶ I *grands travaux* haussmaniani vennero organizzati in tre gruppi, detti réseaux: i primi due riguardarono i primi dieci arrondissements, ovvero quelli più centrali e di maggiore prestigio economico e simbolico, mentre il terzo i rimanenti più periferici. Cfr. P. Pienzo, *Parigi dopo Haussmann*, op. cit.

²⁷ Ibidem.

²⁸ In merito si veda Cap. 1.4, par. 4 "I fratelli Pereire".

stimento privati, occupandosi sia della costruzione che della gestione degli immobili²⁹.

Per comprendere le differenze delle costruzioni nei nuovi quartieri della capitale è talvolta sufficiente osservarne le facciate: analizzandole con attenzione è infatti possibile “ricostruire la mentalità e la cultura di chi le ha generate”, committenti e realizzatori³⁰. Nelle zone prettamente residenziali e alto borghesi le facciate presentavano un apparato decorativo ricco, con sculture a sorreggere i balconi, i cui modelli venivano spesso ripresi dai grandi maestri rinascimentali e manieristi quali Vignola, Palladio, Scamozzi, Michelangelo e Serlio³¹, grazie alla grande diffusione che avevano loro assicurato stampe e incisioni molto apprezzate al tempo. Al contrario, nelle aree più popolari della città, i prospetti si presentavano spogli, senza alcuna decorazione se non quella data dall'apparecchiatura dei mattoni, conferendo alle vie un aspetto monotono e uniforme. La mancanza di originalità è un'accusa rivolta dai critici non solamente alla produzione edilizia, ma anche alla società di secondo Ottocento, in cui emerge “un'opinione comune frutto dell'omologazione cittadina e della presunta unità della compagine sociale, in cui le componenti singolari si mescolano, si confondono, [...] espellendo da sé le pur costruttive differenze, nel trionfo dell'uomo medio [...]”³².

²⁹ Nella altre zone derivanti dall'annessione dei comuni suburbani non era rara la creazione di piccole compagnie immobiliari per l'edificazione di singoli edifici che venivano poi sciolte al momento della vendita, non mantenendone quindi la gestione. Cfr. P.Pienzo, *Parigi dopo Haussmann*, op. cit.

³⁰ Introduzione di Jean-Christophe Bailly in François Loyer, *Paris XIX siècle*, op. cit; traduzione a cura dell'autore.

³¹ Françoise Goy-Truffaut, *Paris Façade. Un siècle de sculptures décoratives*, Hazan, 1989.

³² Antonio Pizza, *Parigi e Baudelaire*, op. cit.

2 RICOSTRUZIONE DI PARIGI ALL'INIZIO DELLA TERZA REPUBBLICA

Nonostante i contrasti ideologici, è innegabile che la Francia di Napoleone III abbia lasciato alla Francia repubblicana un paese, e Parigi in particolare, rinnovato, in uno stato di avanzamento tecnologico ed economico prima impensabile, anche grazie ai “nouveaux riches”, definizione negativa riferita a coloro che sotto il Secondo Impero avevano fatto fortuna ed erano andati a creare una nuova classe dirigente che poteva ormai sostituire la pressoché scomparsa

antica aristocrazia³³.

Negli anni finali del regno di Napoleone III Pierre Larousse alla voce “*Paris*” del suo dizionario descriveva la città come “ville de plaisir et d’affaire”, privata ormai della libertà propria di un popolo “virile e forte” destinato inevitabilmente a una tragica e dolorosa caduta³⁴.

Tra le eredità che l’Impero lascia alla Repubblica c’è anche la predilezione per un nuovo gusto estetico, destinato a sostituire quello aristocratico, il cui solo obiettivo era di “*faire de l’effet*”, ossia impressionare per sfarzo e maestosità. Tale principio trova applicazione in pressoché tutti i campi dell’espressione artistica, tanto da portare Walter Benjamin a individuarne lo scopo con la rappresentazione “per il privato [di] tutto l’universo”³⁵ ovvero una raccolta multiforme di oggetti d’arte e di stili provenienti da ogni parte del mondo conosciuto degni di una moderna *Wunderkammer*.

La visione catastrofistica presente nella descrizione di Parigi di Larousse gli era stata suggerita dai terribili eventi del 1871: a seguito della Comune, Parigi viene posta sotto diretto controllo del Governo³⁶; il prefetto di fatto controllava il consiglio comunale, a cui era richiesto di “limitarsi ad approvare i pareri della prefettura”³⁷. Le due istituzioni erano tuttavia d’accordo sulla necessità di rilanciare l’economia della città attraverso i lavori pubblici per conferire nuovo prestigio all’immagine della capitale segnata dalle rivolte. Sulle questioni per le quali era richiesto un prestito pubblico, il Governo interveniva in prima persona senza intermediazione del prefetto della Senna: a gestire i lavori della Terza Repubblica vengono richiamati i due uomini chiave di Haussmann³⁸, Alphand e Belgrand. Il primo è nominato nel 1871 direttore dei lavori pubblici mentre al secondo viene affidato il settore acque e fogne, ovvero la stessa mansione che ricopriva con Napoleone III; alla morte di Belgrand nel 1878 le sue mansioni vengono assunte da Alphand che le manterrà fino al 1891.

Il rinnovato impulso ai lavori pubblici era derivato

³³ G. Cogeval, Y. Badetz, P. Perrin, M.C. Viallon, *Spectaculaire Second Empire*, op. cit.

³⁴ Pierre Larousse, *Gran dictionnaire universel du XIXe siècle*, vol. 12, 1874; traduzione a cura dell’autore.

³⁵ Walter Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo*, citato in G. Cogeval, Y. Badetz, P. Perrin, M.C. Viallon, “*Spectaculaire Second Empire*”, op. cit.

³⁶ Parigi rimase sotto il diretto controllo del Governo tramite il Prefetto della Senna fino al 1977, anno in cui venne eletto Jacques Chirac come primo sindaco della città dal 1871.

³⁷ P. Pienzo, *Parigi dopo Haussmann*, op. cit.

³⁸ Haussmann venne costretto a lasciare l’incarico poco prima della caduta dell’imperatore, nel 1870, a causa del crescente malcontento nei confronti della sua politica finanziaria che aveva portato il comune di Parigi ad avere un debito di oltre due miliardi e mezzo di franchi. Ritiratosi a vita privata, nell’ultimo periodo della sua vita si dedicò alla scrittura delle *Mémoires du Baron Haussmann*, pubblicate in parte postume tra il 1890 e il 1893, in cui cercava di spiegare e giustificare le azioni da lui intraprese per il bene della capitale. Morì a Parigi l’11 gennaio 1891. Cfr. B. Jallon, U. Napolitano, F. Boutté, *Paris Haussmann, modèle de ville*, catalogo della mostra tenutasi al Pavillon de l’Arsenal (Parigi), 31 gennaio - 4 giugno 2017, Park Books, 2017.

anche dalla presa di coscienza dell'amministrazione parigina riguardo la possibilità di sostituirsi alle imprese private nell'acquisto dei terreni e nella loro edificazione, scardinando una prassi ormai assodata durante il Secondo Impero, in modo da impiegare i profitti per la collettività. Partecipare attivamente e in prima persona ai lavori pubblici poteva permettere alla città di intervenire per diminuire l'alto tasso di disoccupazione e rivitalizzare il settore edilizio. Tale politica, unita all'aumento delle entrate delle tasse doganali sui materiali edilizi, fa sì che nel 1875 il bilancio della città torni ad essere in positivo³⁹.

³⁹ P.Pienzo, *Parigi dopo Haussmann*, op. cit.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ «Era prioritario che la previsione dei futuri lavori stradali, a cui Alphand stava lavorando da tempo, fosse trasmessa al consiglio [riferendosi all'anno 1877, NdA]. "Un piano d'insieme generale" rappresentava la condizione indispensabile per poter effettuare delle scelte». Da L. Bloch, *Conseillers et maires de Paris*, 1877, citato in P.Pienzo, "Parigi dopo Haussmann", op. cit.

⁴² Gli ultimi trent'anni dell'Ottocento registrarono lo sviluppo edilizio maggiore nelle aree dei comuni annessi: in queste zone società private che riunivano imprenditori e architetti cominciarono a comprare lotti di terreni lungo le nuove arterie, utilizzando le indennità di esproprio ricevute per i terreni del centro. Gli investitori, raramente dei singoli privati, videro in esse delle opportunità talmente vantaggiose di guadagno da spostare i capitali dalle compagnie di ferrovie straniere per investirli in immobili e terreni, in particolare modo a Marsiglia e Parigi. Cfr. Adeline Daumard, *Case di Parigi*, op. cit.

Nel periodo 1870-1880 i lavori intrapresi ricalcano quelli pianificati da Haussmann e non portati a termine, quali l'apertura dell'ex avenue Napoleon, ribattezzata avenue de l'Opéra, oppure programmati per rimediare ai danni subiti durante i giorni della Comune, come nel caso della ricostruzione dell'Hôtel de Ville: ciò che muta rispetto al periodo precedente è il metodo con cui essi vengono svolti, al fine di assicurare una maggiore limpidezza negli appalti e stabilire indennizzi per gli espropri più favorevoli per la città⁴⁰.

Per comprendere a fondo quale fosse lo stato della pianificazione dei lavori nella capitale, è necessario evidenziare come fino al 1877 non esistesse un vero e proprio piano di sviluppo organico per l'apertura di nuove strade, preferendo decidere di volta in volta dove fosse più conveniente intervenire (dal punto di vista economico prima, e dell'utilità per la città, dopo)⁴¹.

A fine Ottocento altro fattore di gran rilevanza è l'arrivo dell'energia elettrica, che a Parigi favorisce la crescita delle aree urbane annesse nel 1860⁴²: le prime linee di tram e, a inizio Novecento, la metropolitana permettono agli abitanti della capitale di semplificare gli spostamenti e a una più vasta platea di parigini di vivere in periferia e lavorare nelle aree centrali. La nuova rete di trasporti privilegia soprattutto i collegamenti con le aree occidentali, rendendo

possibile la creazione di nuovi quartieri a vocazione principalmente residenziale, quale quello dell'*Europe*⁴³.

Un bilancio della produzione edilizia per il periodo 1876-1882 risulta essere considerevolmente positivo, addirittura migliore rispetto a quello del Secondo Impero: la domanda di abitazioni rimane sostenuta, in particolar modo da parte dei ceti a reddito medio-alto. Inoltre, a seguito del successo di operazioni immobiliari, come quella della *Plaine Monceau* condotta dai *Pereire*, sempre più gruppi privati entrano nel mercato immobiliare finanziando interni nuovi quartieri e l'apertura di strade ex novo in un lasso temporale molto ridotto (di solito due o tre anni), a fronte però di una minore qualità architettonica e di una semplificazione del disegno dei prospetti su strada. Il target di tali interventi era la piccola e media borghesia, essenzialmente impiegati nel crescente settore terziario, che non disponevano di rendite elevate se non quelle derivanti dal proprio salario⁴⁴.

È inoltre interessante notare come il valore medio degli immobili parigini sia cresciuto notevolmente nella seconda metà del XIX secolo: nei primi trent'anni del secolo, ossia prima degli interventi haussmanniani, il valore medio si attestava sui 38.486 franchi mentre negli ultimi tre decenni il valore risultava incrementato di quasi sei volte, arrivando a 221.610 franchi⁴⁵. L'incremento del valore delle proprietà immobiliari, nell'analisi svolta da Adeline Daumard nel 1965, risulta essere strettamente legato a due fattori: la vocazione del quartiere in cui si trova l'immobile, che si riflette in particolar modo sul loro aspetto esteriore; l'innalzamento dello stato sociale delle famiglie che ebbe come conseguenza l'esclusione delle classi più deboli dal centro città a favore dei ceti più facoltosi. A mutare inoltre è il valore stesso associato all'investimento immobiliare: se infatti nella prima metà del secolo per le classi borghesi "possedere una casa significava [...] raggiungere una situazione stabile"⁴⁸, a partire dagli ultimi anni del Secondo Impero essa non rappresenta più l'investimento principale del nucleo familiare, bensì solo una

⁴³ Già nei piani di Haussmann vi era l'idea di limitare l'espansione della città alle sole aree occidentali sulla *Rive Droite* fino al *Bois de Boulogne* perché "più ricche dal punto di vista della composizione sociale e della struttura edilizia, meno densamente popolata e resa più attraente dal *Bois de Boulogne*"; cfr. *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Dati tratti da Adeline Daumard, *Case di Parigi*, op. cit.: fanno riferimento alla media dei valori di vendita degli immobili nei due periodi sopra riportati.

⁴⁶ Analisi tratta da *Ibidem*; viene inoltre sottolineato come si tratti di una tendenza questa della corrispondenza quartiere - qualità dell'immobile che diventò sempre più accentuata lungo tutto il XIX secolo.

⁴⁷ Jeanne Gaillard in *Paris, la ville au XIXe siècle*, L'Harmattan, 1997, sostiene che durante gli anni del Secondo Impero si assistette ad un "movimento centrifugo della miseria", in quanto il numero degli indigenti diminuì nei primi dodici arrondissements per aumentare in quelli periferici derivati dall'annessione dei comuni suburbani del 1860.

⁴⁸ Adeline Daumard, *Case di Parigi*, op. cit.

piccola parte di esso.

3 EDILIZIA PRIVATA A PARIGI NELLA SECONDA METÀ DEL XIX SECOLO: IL MODELLO DELL'*HÔTEL PARTICULIER*

A partire già dal XVIII secolo le diverse aree della città, i *faubourgs*, cominciano ad assumere connotazioni peculiari l'uno rispetto all'altro: il passaggio da una zona popolare ad una residenziale poteva talvolta essere segnato da un confine netto, ad esempio una via, oppure essere labile. La spia del cambiamento in molti casi era rappresentata dalle facciate degli edifici: come precedentemente espresso, esse riflettevano la classe sociale per la quale l'immobile era stato concepito.

Nel corso dell'Ottocento si sviluppa un grande dibattito in merito alla progettazione delle abitazioni private e in particolar modo al rapporto tra il committente e l'architetto. Gabriel Davioud⁴⁹, uno degli architetti più in vista della Parigi di secondo Ottocento, sostiene che alla base del progetto per un'abitazione borghese debbano esserci i bisogni della famiglia e per tale ragione l'architetto ha il dovere di indagarne con grande cura le abitudini di vita e le necessità particolari. Non esclude quindi a priori alcuna tipologia e modello di riferimento in quanto sostiene che "ciascuno debba potere abitare come desidera". Diversa invece la visione di Charles Garnier secondo il quale l'abitazione deve essere progettata dall'architetto in base alla classe sociale dei futuri abitanti che però non potranno entrare nel merito del processo creativo. Differente ancora la visione di Viollet-le-Duc per il quale è il cliente che elabora il programma dell'abitazione e l'architetto può intervenire solo come consigliere e guida per evitare che si compiano errori irreparabili⁵⁰.

François Loyer⁵¹, uno dei maggiori studiosi delle vicende architettoniche dell'Ottocento francese, sostiene che nella seconda metà del secolo si passi da un tipo di architettura definita "commercante", ovvero mirata ad attrarre l'at-

⁴⁹ In merito all'attività di Davioud e per cenni biografici, cfr. cap. I.4, nota 3.

⁵⁰ Riguardo il dibattito sull'architettura privata dell'Ottocento, cfr. M. Eleb, A. Debarre-Blanchard, *Architecture de la vie privée. Maisons et mentalités*, vol. I, Aux Archives d'Architecture Moderne, 1989.

⁵¹ François Loyer (1941) è tra i maggiori storici dell'arte e dell'architettura francese. Loyer inizia la propria carriera lavorando come critico d'architettura per la rivista specialistica *L'Oeil: revue d'art*; nel 1974 è chiamato dall'*Atelier parisien d'urbanisme* a elaborare un censimento degli edifici costruiti durante il XIX secolo a Parigi. Da questo incarico nascerà uno dei testi fondamentali per la storia della Parigi ottocentesca, *Paris XIXe siècle: l'immeuble et la rue*, pubblicato per la prima volta nel 1987. Nei primi anni Duemila è stato anche direttore della *Commission du Vieux Paris*, centro per gli studi della Parigi storica che molto ha contribuito alla conoscenza e alla salvaguardia del patrimonio architettonico della città. Nel giugno del 2001 è stato nominato Cavaliere della Legion d'Onore per il suo impegno "durato più di trentacinque anni per lo studio dell'architettura del XIX e del XX secolo".

tenzione del passante e a pubblicizzare un nuovo modello di vivere, ad un modello “capitaliste”, ovvero dedita alla sola efficacia dell'intervento nell'ottica del ritorno economico sotto forma di rendita o di fruttuoso investimento⁵².

Altrettanto radicale è stata la modifica della gerarchia degli spazi urbani: se fino al XIX secolo la strada aveva avuto la priorità sullo spazio privato, ora è la singola parcella/lotto ad assumere il ruolo chiave, spostando l'interesse dal collettivo/esterno al privato/interno⁵³. Questo cambiamento fu in larga parte causato dalla progressiva diffusione dei nuovi sistemi di trasporto che fecero della strada un luogo di forte inquinamento: ecco il perché, secondo Loyer, della tendenza delle nuove costruzioni a “rivolgersi verso l'interno”, dove la corte assume un ruolo centrale prima sconosciuto, arricchendosi di apparati decorativi e attenzioni progettuali rinnovate, fino a diventare talvolta un vero e proprio giardino⁵⁴.

Nel testo di François Loyer *Paris XIX siècle: l'immeuble et la rue* viene proposta una scala gerarchica degli edifici parigini dell'Ottocento in base al materiale impiegato nella costruzione e al quartiere. Seguendo la discriminante del materiale, vengono identificate otto principali categorie di costruzioni:

- “*en grand appareil*”, ossia in pietra da taglio, con un articolato apparato decorativo scultoreo in facciata;
- “*en grand appareil*”, con apparato scultoreo limitato alle sole modanature o con motivi stereotipizzati;
- in mattoni con decorazioni policrome e talvolta elementi decorativi metallici;
- con paramento murario in laterizio con colorazione tendente al giallo per simulare la pietra da taglio, impiegata solamente per gli spigoli e le modanature;
- con impiego di mattoni per gli spigoli e di semplice pietra da costruzione, talvolta dipinta per sembrare pietra da taglio;
- con soli mattoni per spessore di muratura contenuto;
- in “*pan de fer*” con riempimento in laterizio;

52 François Loyer, *Paris XIXe siècle*, op. cit.

53 Ibidem.

54 François Loyer, *L'appartamento haussmaniano*, in M. Bellini, G. Teyssot, “Il progetto domestico, la casa dell'uomo: archetipi e prototipi”, catalogo della mostra tenutasi alla Triennale di Milano, 18 gennaio - 30 marzo 1986, Electa, 1986.

55 Oltre alle tipologie residenziali le aree annesse suburbane hanno in comune l'inserimento di punti di riferimento ricorrenti, come la chiesa, il mercato e successivamente gli squares e i municipi dei nuovi arrondissements. Cfr. François Loyer, *Paris XIXe siècle*, op. cit.

56 Secondo Loyer lo stesso uso del termine “*boulevard*” per indicare i nuovi viali cittadini è significativo: la via passa da essere “*rue*”, ossia mero spazio di transito, ad essere “*boulevard*”, ossia luogo per il loisir e di incontro per la nuova società borghese. Cfr. G. Cogeval, Y. Badetz, P. Perrin, M.C. Viallon, *Spectaculaire Second Empire*, op. cit. Antonio Piza riconosce inoltre i *boulevards* come “lo strumento principale del rinnovo urbano”, in quanto i lavori per la loro apertura permettono di creare situazioni vantaggiose per lo sviluppo edilizio lungo il loro tracciato e di aumentare il valore fondiario delle proprietà; cfr. A. Piza, *Parigi e Baudelaire*, op. cit.

57 Il modello dell'immeuble a quattro piani subirà poi delle modifiche per arrivare a inizio Novecento ad essere di cinque piani con la riduzione del basamento ad un solo livello, senza il connesso mezzanino. Cfr. François Loyer, *Paris XIXe siècle*, op. cit.

58 Tale definizione è ricorrente anche nelle descrizioni catastali degli immobili, al fine di differenziare i piani adibiti alla residenza ai mezzanini e alle soffitte o mansarde. Cfr. *Calepins de Revision du Cadastre* conservati presso gli Archives de Paris.

59 Secondo l'analisi svolta da Loyer durante il XIX secolo si assiste ad un progressivo spostamento degli appartamenti

- con impiego di mattoni per gli spigoli e materiale di recupero per il resto.

Di queste otto categorie le prime due trovano grande diffusione nelle zone di nuova espansione della città dopo il 1860, in particolar modo nei quartieri residenziali per la media e alta borghesia dell'ovest parigino, in cui si riscontrano modalità di insediamento comuni⁵⁵.

Per quanto concerne il rapporto tra la strada e i nuovi edifici per l'abitare collettivo, paradigmatico è il caso del boulevard Malesherbes⁵⁶: inaugurato il 13 agosto 1860, è delimitato da *immeubles de rapport* composti in larga maggioranza da cinque piani fuori terra⁵⁷, di cui due per il basamento, solitamente adibiti a spazi commerciali, e due cosiddetti “*étages carés*”⁵⁸ ovvero piani ad altezza regolare che ospitano gli appartamenti per il ceto medio-alto borghese⁵⁹; infine nel sottotetto a mansarda erano spesso ricavati gli alloggi per la servitù. Viene quindi stabilita una “trama rigorosa, in cui trovano precisa ubicazione il portone centrale e i balconi in ferro battuto, mentre decorazioni in stucco o pietra da taglio adornano il “telone”, adoperando a volte pilastri, lesene ed altre modanature d'impronta classicista”⁶⁰.

Un primo segnale di rottura nella monotonia dei progetti haussmaniani si registra negli anni Sessanta, grazie alla diffusione degli *hôtels particuliers* - palazzi urbani destinati ad un solo nucleo familiare - specie nelle aree di Monceau e Villiers in cui “la politica haussmaniana si piega all'opportunità, lasciando campo libero dove serve alla speculazione”⁶¹.

La tipologia dell'*hôtel particulier* risulta essere tra le più diffuse nella seconda metà del secolo⁶², in particolare nella sua versione parigina detta “*entre cour et jardin*”. L'*hôtel* aristocratico aveva alle sue spalle una lunga tradizione che aveva avuto il suo apogeo tra il XVII e il XVIII secolo; la nuova tipologia ottocentesca trova larga diffusione nelle ex aree suburbane - quali il Parc Monceau - proponendosi come un'adattamento della villa di campagna al contesto ur-

bano, all'interno del quale doveva tuttavia essere assicurata l'uniformità del fronte stradale. La loro realizzazione veniva affidata ad una stretta cerchia di architetti allora ritenuti "alla moda", tra spiccavano Destailleur padre e figlio e René Sergent⁶³.

Secondo l'analisi di Loyer la variante "*entre cour et jardin*" presenta un climax ascendente dall'esterno verso l'interno. Su strada si presenta infatti con una semplice cortina continua, interrotta dal portale di ingresso che conduce alla corte principale dell'*hôtel*: essa è delimitata sui quattro lati dalla facciata dell'edificio principale, dal basso fabbricato di separazione dalla via e da due basse costruzioni che ospitavano in origine i locali di servizio, ovvero le stanze dei domestici, le stalle, le rimesse e i depositi. L'edificio principale, spesso definito nei documenti catastali come *Grand Hôtel*, è composto da non più di quattro piani fuori terra, la cui massa compatta doveva esprimere un forte senso di monumentalità e unitarietà, con le sole eccezioni delle basse fabbriche per il *jardin d'hiver* o la *conciergerie* che si distaccavano dal corpo centrale. Infine sul retro, nella parte più privata dell'edificio, si trova il giardino, a diretto contatto con gli ambienti dell'*hôtel* oppure, nei casi più prestigiosi, filtrato da una galleria⁶⁴.

In materia di architettura privata è necessario citare l'apporto di uno dei maggiori trattatisti ottocenteschi, ovvero Cesar Daly⁶⁵ e "*L'architecture privèe au XIXe siècle*" pubblicato in tre edizioni tra gli anni Sessanta e Settanta. In esso sono contenute le indicazioni per una corretta distribuzione e suddivisione degli spazi per una residenza alto borghese: indispensabile è che sia organizzata in due parti ben distinte, una per la vita pubblica e una per la vita privata. La prima deve presentare un fasto e un lusso decisamente superiore alla seconda - anche in materia di superficie ad essa dedicata - che invece dovrà distinguersi per la presenza di tutti i comfort necessari alla vita più ritirata e intima. I locali dell'abitazione possono poi essere ricondotti a tre categorie (da cui la

di prestigio verso i piani superiori delle costruzioni, a causa del crescente inquinamento della strada causato dai nuovi mezzi di trasporto come le automobili. Cfr. François Loyer, *Paris XIXe siècle*, op. cit.

⁶⁰ Antonio Pizza, *Parigi e Baudelaire*, op. cit.

⁶¹ Ibidem. Traduzione a cura dell'autore.

⁶² Dei numerosi *hôtel particuliers* edificati tra il 1871 e il 1914, in particolar modo nell'VIII e nel XVI arrondissements, molti sono andati distrutti nel corso degli anni Sessanta del Novecento a causa del "vandalismo, della speculazione e dell'incultura", ma anche per la mancanza di provvedimenti di tutela e di riconoscimento dello status di "*immeubles classés*" per il loro valore storico-artistico, che ne ha permesso la sostituzione con edifici "generalmente [...] d'una grande volgarità". Cfr. Marc Gaillard, *Paris au XIXe siècle*, Editions AGEF, 1991.

⁶³ Ibidem. Per la biografia degli architetti citati si veda capitolo 2.2.

⁶⁴ Le informazioni concernenti l'analisi della tipologia dell'*hôtel particulier* sono tratte da François Loyer, *Paris XIXe siècle*, op. cit. e dalle descrizioni riportate nei *Calepins de Revision du Cadastre* contemporanei a tali costruzioni, conservati presso gli Archives de Paris.

⁶⁵ Cesar Daly (1811-1894) fu direttore per quarantotto anni della *Revue générale de l'architecture et des travaux publics* (1840-1888) e per quasi venti de *La semaine des constructeurs* (1877-1895), due tra le maggiori riviste per la diffusione della cultura architettonica del XIX secolo. Fu anche progettista di

necessità di una doppia circolazione all'interno della casa): per il ricevimento; per gli appartamenti della famiglia; per i domestici⁶⁶.

Infine, uno degli elementi che maggiormente hanno caratterizzato la produzione architettonica del XIX secolo, è stata - citando Viollet-le-Duc - l'adattamento alla "legge della necessità": per suo merito le abitazioni ottocentesche sono, rispetto a quelle precedenti, "più sane, meglio distribuite, abbastanza appropriate ai bisogni del tempo presente"⁶⁷ incarnando il concetto di "vero lusso", inteso come riposta ai bisogni di comodità dell'uomo, contrapposto al "lusso abusivo", ossia al desiderio del superfluo e del non necessario⁶⁸.

Alla "legge della necessità" è ascrivibile anche "la comparsa del comfort"⁶⁹, ovvero l'introduzione nelle abitazioni di sostanziali miglioramenti delle condizioni di vita grazie alle recenti innovazioni industriali. Si è già precedentemente trattato del collegamento degli immobili con la rete idrica comunale, che ha permesso di portare l'acqua potabile in un numero sempre maggiore di abitazioni anche nelle aree più periferiche. Altrettanto fondamentali furono le innovazioni legate ai sistemi di riscaldamento delle abitazioni, intese come miglioramento di sistemi tradizionali e introduzione di nuovi come i sistemi detti a "cheminée capucine" e prussiani: nel primo caso si trattava di camini di ridotte dimensioni, da inserire anche all'interno di impianti preesistenti, rivestiti in marmo anziché in legno, particolarmente adatti per appartamenti di dimensioni contenute; quello prussiano prevedeva un migliore sistema di tiraggio dell'aria che associato all'uso di una migliore qualità di carbone permetteva di ridurre notevolmente il rischio di intossicazione da monossido di carbonio⁷⁰. Durante il XIX secolo inizia a diffondersi il riscaldamento centralizzato: esso si basava su un sistema messo a punto a inizio Settecento, composto da una serie di condutture al di sotto del pavimento che avevano origine dai caloriferi centrali posti nei piani sotterranei; nelle stanze erano inoltre spesso presenti bocchette di areazione con grate finemente decorate. Tale sistema era però generalmente limitato alle abitazioni più prestigiose e di solito per il solo piano nobile.

interventi di restauro antesignani delle teorie di Viollet-le-Duc, come nel caso della cattedrale di Saint-Cécile d'Albi. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a Marc Saboya, *Presse et architecture au XIXe siècle: César Daly et la Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, Picard, 1991.

⁶⁶ M. Eleb, A. Debarre-Blanchard, *Architecture de la vie privée*, op. cit. Diversi sono invece i requisiti richiesti per gli *immeubles de rapport*, ovvero per le case d'affitto: la progettazione di quest'ultimi deve, secondo Daly, essere caratterizzata da un alto "senso comune", ovvero non deve presentare caratteristiche troppo marcate in modo da potersi adattare alle necessità dei futuri locatari.

⁶⁷ François Loyer, *Paris XIXe siècle*, op. cit.

⁶⁸ M. Eleb, A. Debarre-Blanchard, *Architecture de la vie privée*, op. cit.

⁶⁹ François Loyer, *Paris XIXe siècle*, op. cit.

⁷⁰ Ibidem.

1.4

**Il quartiere del Parc Monceau:
origini, sviluppo e immagine attuale**



1 Ciò è legato alle imposizioni presenti nel contratto di vendita dei terreni del gennaio 1861 che regolano l'immagine del nascente quartiere e che stabiliscono anche l'uso a cui potranno essere adibite le nuove costruzioni. Cfr. "Contrat de vente des terrains du Parc Monceau", in Archives de Paris, Dossier de voirie et permis de construire, VOII 2180.

2 Statistica ripresa da Bernard Rouleau, *Villages et faubourgs de l'ancien Paris. Histoire d'un espace urbain: XIXe-XXe siècles*, Edition du Seuil, 1985.

3 Louis Bergeron (a cura di), *Parigi*, op. cit.

4 Le tipologie sono tratte dalle descrizioni degli immobili contenute nei diversi aggiornamenti dei *Calepins de revision du Cadastre* (1852, 1862 e 1876) conservate presso gli Archives de Paris.

5 Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, Les Éditions de Minuit, 1985.

6 Il soprannome di Philippe-Égalité deriva dell'appoggio che il duca d'Orleans diede alla causa rivoluzionaria. Il titolo di duca d'Orleans veniva assegnato solo ai membri appartenenti al ramo cadetto della famiglia reale di Borbone, anche se durante l'ultimo periodo dell'Ancien Régime la famiglia Orleans venne praticamente estromessa dalla vita di corte suscitando una forte rivalità tra le due casate. Luigi Filippo ricevette un'educazione più ampia rispetto a quella normalmente prestabilita per un principe reale dei suoi tempi. Prima di sposare l'ultima nipote di Luigi XIV, Adelaide di Borbone-Penthièvre nel 1769, era il proprietario più ricco di Francia. Per le sue idee liberali

I IL QUARTIERE OGGI: IMPRESSIONI

Il quartiere che si sviluppa nei dintorni del parco urbano detto Monceau è oggi una delle aree di maggior pregio della città di Parigi, in cui l'impianto architettonico è rimasto pressoché invariato da fine Ottocento. L'immagine che si ha passeggiando per il circondario è di una vasta zona esclusivamente residenziale, ad eccezione degli studi privati di notai, medici, avvocati ecc. celati all'interno degli edifici e privi di insegne pubblicitarie su strada che ne denuncino chiaramente la presenza¹; le attività commerciali vere e proprie (alimentari, farmacie, posta, fiorai, bistrot, ...) si trovano solo lungo i *boulevards* che attraversano (Malesherbes) o delimitano l'area (Courcelles, Haussmann). Ad oggi inoltre numerosi edifici nati come residenze private e, in misura minore, collettive hanno perso la loro originaria funzione per essere trasformati in sedi di grandi aziende, uffici, musei e talvolta in ambasciate e consolati².

A modificare la percezione del quartiere è la proprio la presenza del Parc Monceau: a differenza delle vie che si sviluppano sul suo perimetro, esso è molto vissuto dai parigini, grazie alla presenza di giostre fisse e aree delimitate per il gioco dei bambini, percorsi adatti allo svolgimento di attività sportive all'aperto o per la semplice passeggiata. Tale uso del parco non è però elemento di novità: fin dalla sua istituzione negli anni Sessanta del XIX secolo infatti era stato concepito come luogo di *loisir* aperto alla città, per marcare la differenza rispetto al precedente status di bene privato della famiglia reale degli Orleans.

La zona Monceau è considerata come il "prototipo del quartiere alto riservato alla grade borghesia *fin de siècle*"³, fama ancora oggi ben motivata a giudicare dai valori degli immobili presenti sul mercato. Essi risalgono in larga maggioranza ad un periodo che va dagli anni Settanta dell'Ottocento fino agli anni Trenta del Novecento e appartengono alle tipologie dell'*hôtel particulier* di tipologia tardo Settecen-

tesca, delle *maisons*, ovvero abitazioni plurifamiliari di alto livello e, più raramente e in prevalenza lungo i *boulevards*, degli *immeubles de rapport*, ossia di case d'affitto per la piccola e media borghesia⁴. I rari inserimenti moderni, che hanno sostituito edifici precedenti, risalgono al secondo dopoguerra: l'area infatti risulta essere già a fine secolo completamente edificata, senza lotti rimasti non edificati, ad eccezione delle aree di rispetto imposte dal regolamento ottocentesco.

2 IL *DOMAINE* DEI DUCHI DI CHARTRES DURANTE L'*ANCIEN RÉGIME*

Gli attuali quartieri della Plaine Monceau, di Bati-gnolles e di Épinettes formavano prima della Rivoluzione Francese la cosiddetta “*campagne de Monceau*”, riserva di caccia molto amata dai nobili della zona. L'attuale rue de Monceau era una semplice strada sterrata che collegava il villaggio di Monceau a quello di Roule: quest'ultimo, anche noto all'epoca come *Montchauf* (ovvero *mons calvus*, perché privo di boschi), era all'inizio del XIV secolo una semplice borgata ai margini della route d'Argenteuil (attuale rue de Lévis)⁵.

L'area acquista visibilità a partire dal XVIII secolo: nel 1769 Luigi Filippo (Louis-Philippe-Joseph) d'Orleans, duca di Chartres, poi duca d'Orleans, noto anche come Philippe-Égalité⁶, acquista un ettaro e mezzo di terreno delimitato a ovest dall'attuale rue de Courcelles (all'epoca Chemin de Clichy) e nelle altre direzioni dalle altre proprietà in seguito anch'esse inglobate dal duca⁷. Tale processo culminerà nel 1779 con l'acquisizione da Grimod de la Reynière (capo doganiere del re), dal signore di Clichy e dalla fabbrica della vicina chiesa di Saint-Philippe du Roule di una grande riserva adibita alla caccia ai conigli per un totale di 35 ettari.

Inizialmente il parco era organizzato secondo il modello del giardino alla francese, con una serie di allee che conducevano ad un padiglione principale costruito dall'allora proprietario dei terreni, l'architetto Colignon, situato grosso

era mal visto a Corte, dove la sua maggiore oppositrice era la giovane Maria Antonietta, in quanto egli accoglieva con entusiasmo le mode e le nuove correnti di pensiero provenienti dall'Inghilterra, così come tutti i nuovi progetti di riforme per la Francia. Sposò ben presto le idee del nascente Illuminismo che lo portano nel 1789 a prendere parte alla Rivoluzione e a divenire poi deputato alla Convenzione: si schiererà con l'estrema sinistra, voterà la condanna a morte di Luigi XVI. Ciò non gli risparmiò una tragica fine: in seguito alla diserzione e al tradimento del generale Dumouriez e del figlio di Philippe-Égalité (futuro Luigi Filippo I, re di Francia dal 1830 al 1848) fu incarcerato come tutti i membri della famiglia Borbone ancora residenti in Francia e in seguito condannato al patibolo. Cfr. voce *Philippe-Égalité* in “Enciclopedia Treccani”.

⁷ Informazione tratta dallo studio di M.L. Deschamps sulla Plaine Monceau, citato in Y. Christ, J.F. Barrielle, T. Castieau, *Champs-Élysée, Faubourg Saint-Honoré, Plaine Monceau*, Veyrier, 1982.

modo all'altezza dell'attuale civico 69 di rue de Lisbonne. Dopo il 1779 l'intero complesso viene ripensato su disegno di Louis Carrogis detto Carmontelle⁸, addetto all'organizzazione degli svaghi della corte del duca, seguendo lo stile paesaggista detto anglo-cinese, stile introdotto in Francia per mezzo dell'influenza inglese. A differenza di Ermeronville, il cui parco era stato terminato cinque anni prima nel 1774, il progetto del *domaine* del duca di Chartres non mirava a plasmare la natura per far sì che ogni scena possedesse un "carattere morale che parlasse al cuore e all'immaginazione" per unire così "l'utile al dilettevole"⁹. Girardin, autore del parco di Ermeronville, riferendosi ai giardini anglo-cinesi, sosteneva che riunire in un unico luogo "le quattro parti del mondo [...] e tutti i secoli contemporaneamente" fosse contro il senso comune¹⁰. Al contrario, Carmontelle non è influenzato da tale presa di posizione in quanto lo scopo dietro il giardino di Monceau era ben diverso da quello di Ermeronville: egli voleva creare non un semplice giardino pittoresco, bensì un "*pays d'illusions*"¹¹ per il piacere del duca, riproducendo nel giardino il cambio delle scene all'opera [imm. 1].

L'entrata del nuovo parco, costituita da un portico in stile cinese, era localizzata all'angolo delle attuali rue de Courcelles e rue de Lisbonne. Al suo interno si potevano trovare ponti di legno fondati su finti ammassi rocciosi a formare delle strade rialzate, isolate colonne miliari e un grande peristilio che formava il complesso detto del Circo o della Naumachia [imm. 7]. Nonostante il progetto generale fosse ispirato ai giardini anglo-cinesi, in esso si potevano trovare ancora dei percorsi rettilinei, in aderenza a quanto espresso dal duca d'Harcourt nel *Traité de la décoration des bois, des jardins et des parcs* (1775), secondo il quale "il gusto depravato delle linee dritte" è accettabile solo nelle parti architettoniche di un giardino¹², ossia per costruzioni tradizionali o vegetali dedicate alla rappresentazione di spettacoli e all'intrattenimento riservate al solo uso del Duca e alla sua corte (come i ricor-

⁸ Louis Carrogis, detto Louis de Carmontelle (1717-1806) è stato disegnatore, pittore, autore teatrale e paesaggista a servizio del duca d'Orleans. Come direttore degli intrattenimenti della corte ducale, oltre alla sua di drammi teatrali, famosa è la sua invenzione dei *transparents*, ritenuti precursori della lanterna magica e quindi del cinematografo. Per il suo ruolo fondamentale di inventore e artista di primo piano al servizio del Duca, il suo ruolo è paragonabile a quello che due secoli e mezzo prima ebbe Leonardo da Vinci al servizio degli Sforza.

⁹ Y. Christ, J.F. Barrielle, T. Castieau, *Champs-Élysée*, op. cit.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Carmontelle, *Jardin de Monceau: près de Paris appartenant à son altesse sérénissime monseigneur le Duc de Chartres*, Delafosse, Née & Masquelier, 1779.

¹² Musée Carnavalet (a cura di), *De Bagatelle à Monceau 1778-1978. Les Folies du XVIIIe Siècle a Paris*, Imprimerie Alençonnaise, 1978.

renti teatri di verdura). Il progetto del parco era fortemente influenzato dall'esotismo, espresso attraverso la costruzione di tende turche e tartare nelle radure, con edifici ispirati dal mondo orientale come i minareti, il tutto unito ad una progressiva riscoperta del mondo gotico che, grazie all'inserimento di finti castelli in rovina permette ad alcuni critici di vedervi un'anticipazione del movimento Romantico¹³.

Per scelta del duca all'interno del neonato parco vengono inserite opere antiche e copie di statue greche e romane commissionate a Bouchardon, Houdon e Pigalle¹⁴. Il nuovo giardino viene presto conosciuto come la *Folie-de-Chartres*: ad oggi il Parc Monceau occupa una superficie equivalente a poco meno della sua metà. Una delle prime testimonianze del progetto del nuovo parco si ritrova nel *Jardin de Monceau, près de Paris*, opera dello stesso Carmontelle edita nel 1779¹⁵ composta da diciotto tavole illustrate correlate dalle rispettive descrizioni. Lungo i viali tracciati con andamenti non rettilinei si ritrovano disposti in maniera pseudo-casuale le *fabriques* progettate dall'architetto Bernard Poyet, vincitore del Prix de Rome, in forma di rovine ispirate al mondo classico greco-romano, all'Oriente, al "gotico, nuovo oggetto di curiosità" o all'architettura rurale¹⁶. Tra le costruzioni nel parco si annoveravano antiche torri in rovina, un mulino ad acqua ed uno olandese, un minareto, dei piccoli ammassi rocciosi che fungevano da fonte per i canali d'acqua e le rovine del tempio di Marte¹⁷ [imm. 2]; ovviamente nulla di ciò era realmente ciò che pretendeva d'essere.

Per creare un'aura attorno alle *fabriques*, Carmontelle si preoccupò anche di inserire nella sua già citata opera delle storie legate alle presunte origini di tali costruzioni. Ecco ad esempio cosa scrive in merito al tempio di Marte:

*“Il Tempio parrebbe essere stato di forma quadrata e avere avuto un peristilio di cui si ritrovano due parti. Al centro si trovava una statua di Marte estremamente mutilata; è stata sostituita con quella di Perseo, che è antica”*¹⁸

13 Ibidem.

14 Edmé Bouchardon (1698-1762), Jean-Antoine Houdon (1741-1828) e Jean-Baptiste Pigalle (1714-1785) furono tra i maggiori esponenti della scultura neoclassica francese, tutti operanti a Versailles e in altre commesse della Corona.

15 Opera largamente citata in Musée Carnavalet (a cura di), *De Bagatelle à Monceau*, op. cit.; originariamente in Carmontelle, *Jardin de Monceau, près de Paris*, op. cit.

16 Ibidem.

17 Ibidem.

18 Ibidem, tavola VI.

Atro elemento caratterizzante del parco è il Minareto che si trovava su di un'altura ricoperta di vigne. La peculiarità di tale costruzione era però un'altra: dalla sua cima infatti si poteva godere di una vista a 360° sulla città, “cominciando da Montmartre, [...] le colline di Belleville, tutti i monumenti di Parigi, fino all'Osservatorio”, arrivando fino a Saint-Cloud da un lato e Saint-Germain dall'altro¹⁹.

Tra tutti gli edifici originariamente presenti nel parco, solo uno è sopravvissuto al riordino Ottocentesco e al conseguente saccheggio di reperti: si tratta del cosiddetto Circo, meglio noto come Naumachia. Essa si è conservata quasi interamente: composta da un bacino ovale, esso è circondato da una teoria di colonne provenienti dall'antica cappella di Notre-Dame-de-la-Ronde, fatta edificare nel XVI secolo da Caterina de Medici a nord della basilica di Saint-Denis per ospitare la tomba del marito Enrico II oltre alla propria e demolita nel 1719. Al centro del bacino si trovava un obelisco ricoperto di geroglifici che si ergeva su un ammasso roccioso, entrambi elementi oggi scomparsi²⁰. Incerto è il ruolo che doveva svolgere l'obelisco, oggetto legato alla cultura esoterica del Duca o mera decorazione; in ogni caso, il diretto precedente della commistione tra vestigia cristiane e simboli pagani viene fatta risalire direttamente alla Roma papale cinquecentesca.

Altro elemento del primo parco ancora visibile è la *Ronde Monceau* [imm. 3]. In seguito all'annessione del territorio di Monceau nella nuova cinta daziale detta dei *Fermiers Généraux*²¹ Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) viene incaricato di progettare un punto di osservazione e controllo sulla piana. Edificata nel 1786 prende il nome di *Barrière de Chartres*: il padiglione a pianta circolare presentava un peristilio di sedici colonne a fusto liscio modificate, così come la copertura, nel 1861 (attualmente le colonne sono scanalate). Il padiglione non era solamente adibito a punto di osservazione per i guardiani: esso infatti presentava una terrazza al primo piano dedicata esclusivamente al duca, dal quale po-

¹⁹ Ibidem, tavola VIII.

²⁰ Ibidem, tavola XI.

²¹ La cinta daziale venne progressivamente smantellata durante la seconda metà del XIX secolo per permettere lo sviluppo della Parigi ottocentesca.

ter osservare da un punto di vista rialzato il proprio parco²².

Il risultato dell'intervento, a detta dello stesso Carmontelle, era un "giardino nelle vicinanze di Parigi, dove si sarebbero volute passare solamente poche ore, con una superficie sufficiente di quarantacinque acri [18 ettari circa, NdT], dal momento che sarebbero necessarie due ore per percorrerlo per intero senza riposo"²³. Dalle cronache del tempo si legge anche della presenza di un giardino d'inverno, composto da una serie di gallerie coperte, collegate ad una serra riscaldata per la coltivazione di piante esotiche, di arbusti e fiori, alla cui estremità si trovava un "piccolo padiglione cinese decorato con vetri dipinti ad arabesco"²⁴. La descrizione di Thiéry continua descrivendo il meccanismo di apertura di una delle vetrature per mezzo di un pulsante sul *jardin d'hiver*, la cui porta era affiancata da due cariatidi sostenenti una trabeazione dorica. Dalle fonti si deduce chiaramente come il progetto del nuovo parco risentisse fortemente dei revival stilistici in voga a fine Settecento, partendo dalla rinata passione per l'età medievale prima ignorata, passando per la scoperta del mondo del lontano Oriente i cui modelli giungono in Europa dopo essere stati rielaborati soprattutto dall'influenza del mondo anglosassone (come nel caso del giardino di ispirazione orientale, non a caso detto anglo-cinese). Lo stesso Carmontelle nel già citato testo del 1779 descrive il suo progetto per il Parc Monceau non come un semplice giardino inglese (riferimento non casuale, data la spiccata anglofilia di Philippe Égalité) bensì come un luogo in cui "riunire in un solo Giardino tutti i tempi e tutti i luoghi. È una semplice fantasia, il desiderio d'avere un Giardino straordinario, un puro divertimento, e non il desiderio di imitare una Nazione che, facendo dei Giardini naturali, passa il rullo sopra ogni zolla di terra e rovina la natura mostrando ovunque l'arte compassata del giardiniere senza fantasia"²⁵.

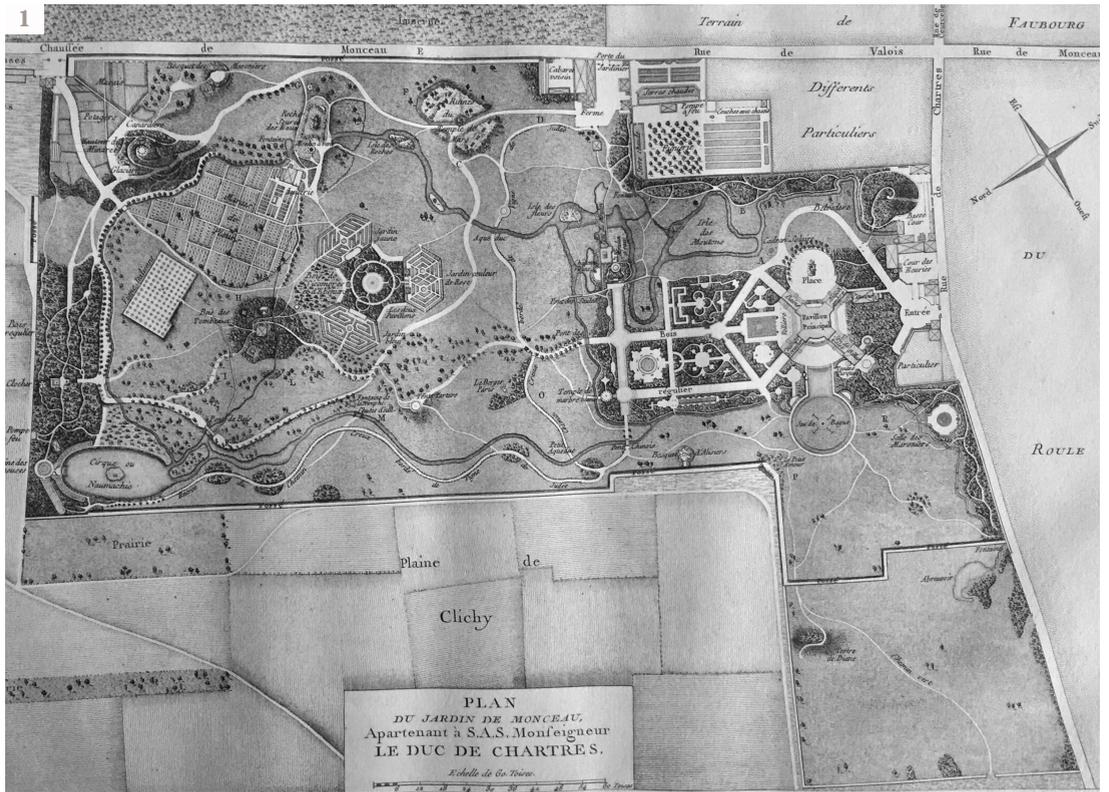
Nel parco si trovava anche un padiglione adibito ad abitazione, il cui progetto, ispirato alla palazzina di caccia

22 R. Gagneux, D. Prouvost, *Sur les traces des enceintes de Paris. Promenades au long des murs disparus*, Éditions Parigramme/Compagnie parisienne du livre, 2004.

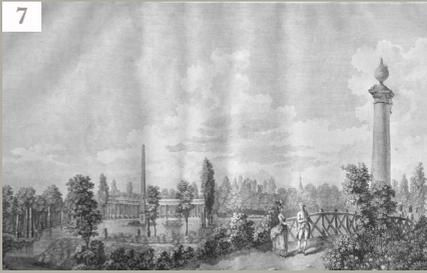
23 Carmontelle, *Jardin de Monceau, près de Paris*, op. cit.

24 L.V. Thiéry de Sainte-Colombe, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris et aux environs de Paris*, A. Picard, 1787-1788.

25 Carmontelle, *Jardin de Monceau, près de Paris*, op. cit.



1 Plan du jardin de Monceau, Apartenant à S.A.S. Monseigneur le Duc de Chartres, tav. I in Carmontelle, "Jardin de Monceau: près de Paris appartenant à son altesse sérénissime monseigneur le Duc de Chartres", Delafosse, Née & Masquelier, 1779.



2 *Vüe des Ruines du Temple de Mars*, tav. 6 in Carmontelle, "Jardin de Monceau", op. cit.

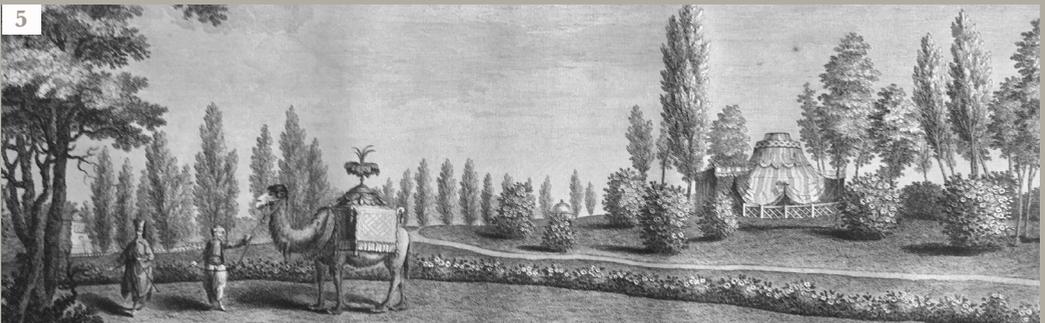
3 *Barrière située derrière le Jardin de M. gr le Duc d'Orléans*, s.d. in Y. Christ, J.F. Barrielle, T. Castieau, Champs-Élysée, Faubourg Saint-Honoré, Plaine Monceau, Veyrier, 1982, p. 240.

4 *Vüe du principal Pavillon et du je de Bague*, tav. XVI in Ibidem.

5 *Vüe de la Tente Tartare*, tav. XIV in Carmontelle, "Jardin de Monceau", op. cit.

6 *Vüe du Bois des Tombeaux*, tav. XII in Ibidem.

7 *Vüe du Cirque ou de la Naumachie*, tav. XI in Ibidem.



di Stupinigi²⁶, doveva avere come scopo quello di “essere straordinario” [imm. 4]: esso presentava due frontoni con un fregio che correva lungo tutti e quattro i lati dell’edificio, corredati da una serie di ghirlande bronzee, così come di bronzo antico erano i capitelli e le basi delle colonne e le modanature²⁷. Il padiglione era inoltre utilizzato per uno scopo ben diverso dal semplice *loisir*: esso era la sede scelta da duca di Orleans per svolgere le prove di iniziazione per gli adepti dell’ordine della Franca-Massoneria di cui egli era Gran Maestro²⁸. Dal padiglione centrale era poi ben visibile l’entrata al giardino, fiancheggiata da un piccolo edificio gotico adibito a laboratorio di chimica, collegato ad una “torretta terminante con una punta” in un mix di stile medievale e orientale²⁹.

²⁶ Musée Carnavalet (a cura di), *De Bagatelle à Monceau*, op. cit.

²⁷ Carmontelle, *Jardin de Monceau, près de Paris*, op. cit., tavola XVI.

²⁸ Rientra in tale disegno anche l’inserimento all’interno del parco di una finta sepoltura in forma di piramide egiziana; il duca fonderà inoltre nel 1774 una propria loggia detta di “*Saint-Jean de Chartres à l’Orient de Monceaux*”. Cfr. Musée Carnavalet (a cura di), *De Bagatelle à Monceau*, op. cit.

²⁹ Carmontelle, *Jardin de Monceau, près de Paris*, op. cit., tavola III.

³⁰ Tra le proposte per il riuso ci fu anche chi, come il prefetto della Senna Frochot, ipotizzò di adibire il parco a cimitero, trasformandolo in una versione del Pantheon a cielo aperto; l’idea venne però presto accantonata e non vide mai la luce; Napoleone I progettò invece di convertire il parco in un serraglio per sostituire quello del parco di Versailles.

Con la Rivoluzione Francese inizia purtroppo un periodo di semi abbandono. Dopo la confisca nel 1793 era stato deciso di installarvi diverse strutture pubbliche per il gioco e il divertimento della popolazione parigina (progetto mai realizzato) lasciando invariata la struttura generale del parco.

3 LA DECADENZA DEL *DOMAINE DE MONCEAU* NELLA PRIMA METÀ DELL’OTTOCENTO

Durante il Primo Impero Napoleone I dona l’intero complesso all’arcicancelliere Jean-Jacques Régis de Cambacérès, duca di Parma, il quale però alla fine dei cinque anni del contratto di usufrutto lo restituisce allo Stato a causa dei costi di gestione troppo alti³⁰. Tra il 1802 e il 1806 il padiglione centrale viene abbattuto e sostituito da un *petit château* opera di Pierre-Nicolas Bénard, nipote e biografo di Boullée: si trattava di un piccolo edificio neoclassico a pianta a croce greca che rievocava quella del precedente edificio.

Con la Restaurazione Luigi XVIII restituisce il complesso agli eredi del duca di Chartres, ovvero ai figli di Philippe Égalité, Luigi Filippo (futuro re di Francia) e Adelaide

d'Orleans. Inizia quindi un periodo di chiusura al pubblico del parco; come riportato dalle testimonianze del tempo esso versava in uno stato di semi abbandono, o per utilizzare le poetiche parole della contessa d'Armaillé “[...] la tristezza dell'insieme superava quella di tutti i giardini della nostra epoca”³¹. Gli eredi del duca trovandosi di fronte ad alcune delle *fabriques* ridotte a vere rovine, non più artefatte come nel progetto di Carmontelle, decidono di trasportare alcune delle costruzioni maggiori in altre loro proprietà per salvarle dal declino, come nel caso del grande tempio di marmo bianco.

Il 1826 si dimostra essere un anno di grandi cambiamenti: con un decreto reale del 2 febbraio viene ufficialmente istituito il “*quartier de l'Europe*”, così battezzato in quanto la maggior parte delle vie porteranno il nome di capitali europee (rue de Lisbonne, de Rome, de Naples, de Turin, de Madrid, avenue de Messine)³². Fulcro del nuovo quartiere sarà la Place de l'Europe, nei pressi della futura Gare de l'Ouest (o Saint-Lazare) che nel 1837 diverrà la prima stazione ferroviaria parigina³³. Nello stesso anno viene anche emanato il decreto di pubblica utilità per l'espropriazione dei terreni per l'apertura di boulevard Malesherbes, i cui lavori in realtà saranno realmente terminati solo nel 1860.

In tutto ciò il parco resta indiviso fino al 1830 quando Luigi Filippo diventando re sceglie di cedere la propria parte ai figli, cosicché essa non figurasse tra i beni dello Stato. Ad essi giunge anche la seconda metà della proprietà nel 1847 alla morte della zia, Adelaide d'Orleans. L'idillio era però destinato a durare ben poco: un anno dopo, nel 1848, Luigi Filippo è spodestato in seguito ai moti rivoluzionari che portano alla dichiarazione della Seconda Repubblica e nel 1852, a seguito di un decreto legge del 23 gennaio, i beni donati dal deposedo re vengono confiscati a profitto della neonata Repubblica.

³¹ Contessa d'Armaillé nata Ségur, *Quand on savait vivre heureux. Souvenir de jeunesse*, Parigi, 1934.

³² In realtà ci saranno anche capitali extra-europee ma saranno così battezzate in un secondo momento (rue de Teheran, de Moscou e altre).

³³ Hippolyte Bonnardot, *Monographie du VIIIe arrondissement de Paris: étude archéologique et historique*, A. Quantin, 1880.

4 LA NASCITA DELL'ODIERNO PARC MONCEAU

Al 1860 il parco versava quindi nella seguente condizione: la metà un tempo di Luigi Filippo era di proprietà dello Stato, mentre quella della sorella Adelaide d'Orleans era ancora in possesso della deposta famiglia reale. Il 12 luglio del 1860 si scelse di porre fine a questo stato di ambivalenza: in occasione della realizzazione del nuovo boulevard Malesherbes il barone Haussmann procede all'esproprio completo della proprietà. Il progetto della costruzione del nuovo boulevard risaliva al Primo Impero ed era stato pensato per collegare la Madeleine alla Barrière de Monceau; mai portato a termine, il tracciato del nuovo asse di comunicazione era interrotto dal grande *domaine* dei duchi di Chartres per cui si rendeva necessario scegliere se proseguire attraversandolo oppure costeggiandolo. Si opta per questa seconda ipotesi.

L'esproprio dà avvio alla lottizzazione del *domaine*, di cui 18,5 ettari vengono assegnati alla città di Parigi (di cui due usati per l'apertura di nuove strade come rue de Murillo, Rembrandt, Alfred de Vigny e il prolungamento di boulevard Malesherbes e rue de Lisbonne) e altri 8 venduti ad una società guidata da Émile Pereire per un valore di circa otto milioni di franchi³⁴. Per la parte restante (8,5 ettari) viene pensato un diverso destino: creare un grande parco pubblico che potesse trasformarsi in punto di attrazione per la nuova classe borghese e allo stesso tempo incrementare il ritorno economico dei futuri investimenti immobiliari. Il progetto è affidato a Jean-Charles Alphand, stretto collaboratore di Haussmann e da lui nominato ingegnere capo per l'Abbellimento della Città di Parigi, in collaborazione con il paesaggista Jean-Pierre Barillet-Deschamps. La città si impegna inoltre a non installare all'interno del parco attività commerciali o di svago quali caffè, sale da concerto o teatri né tantomeno edifici ad uso privato o pubblico.

La scelta di Napoleone III di creare un giardino pubblico rispecchiava l'esperienza vissuta dall'imperatore

³⁴ Il ricavato della vendita a Émile Pereire ammonta precisamente a 8.100.000 franchi, di cui 4.500.000 vengono pagati agli eredi della famiglia reale d'Orleans per compensare l'esproprio dei terreni di loro proprietà, e i restanti 3.600.000 alla città di Parigi. Cfr. Archives Nationales - sito di Parigi, *Vente par la Ville de Paris à M. Pereire*, 14 janvier 1861, MC/ET/VIII/1706.

nei suoi anni di esilio londinese intorno al 1837, durante i quali ebbe modo di apprezzare l'organizzazione del verde nella capitale britannica, i cui numerosi "squares" creavano un sistema di luoghi per il riposo e per godere della natura in un contesto fortemente edificato³⁵. Già da presidente della Repubblica nel 1850 aveva pronunciato un discorso durante un ricevimento all'Hôtel de Ville in cui esprimeva la volontà di "far penetrare la benefica luce del sole ovunque all'interno delle nostre mura, come la luce della verità [penetra] nei nostri cuori"³⁶. Recenti studi ritengono tuttavia che tale idea non fosse condivisa da Haussmann il quale "non credeva alle virtù moralizzatrici del verde"³⁷: nonostante ciò si adatta alle volontà imperiali, creando nella città di Parigi una serie di spazi verdi di diverse dimensioni secondo una ragionata gerarchia, come fossero il sistema respiratorio della metropoli³⁸. I nuovi giardini e parchi dovevano rispondere a due requisiti fondamentali: di carattere igienico, creando delle zone di areazione all'interno dei nuovi isolati portando la natura in un contesto altamente antropizzato; di carattere estetico, per suscitare stupore negli avventori con radure e zone calme e ombreggiate, dimostrando così quale fosse la differenza tra le attrezzature per i quartieri operai e quelli residenziali per la classe medio-alto borghese che poteva godere dei nuovi grandi parchi. Tutto ciò ovviamente aveva dei costi non irrilevanti: Haussmann nelle sue *Mémoires* sostiene che il costo complessivo per le aree verdi durante il suo mandato fosse stato di 468 milioni di franchi³⁹.

Durante il Secondo Impero viene creata la rete del verde parigino così come la si conosce oggi, con il sistema di parchi e piccoli giardini sparsi sia nella città antica che in quella di nuova espansione⁴⁰. Elemento comune a tutte le nuove aree verdi era d'essere concepite come veri e propri luoghi di socializzazione per la nascente classe borghese; a differenza degli altri parchi contemporanei però il Parc Monceau non presentava luoghi stabili per il *divertissement* come concerti e balli, vietati dal contratto di vendita.

³⁵ Da notare però la differenza tra gli *squares* londinesi e quelli parigini: i primi sono di proprietà di uno o più entità private e vengono aperti al pubblico durante le ore diurne; i secondi invece sono di proprietà della città ma mantengono ugualmente orari di chiusura notturna.

³⁶ Emmanuelle Papot, *Napoléon III et la politique des espaces verts à Paris*, in "Le Jardin. Reflet des cultures et de l'histoire", *Revue des Deux Mondes - Hors-Série Patrimoine*, aprile 2017.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Haussmann si riferirà a tali aree definendole "*espaces verdoyants*", ossia spazi verdeggianti, definizione certamente poco lusinghiera, in cui rientravano anche le piantumazioni lungo i grandi *boulevards*. Cfr. Emmanuelle Papot, *Napoléon III et la politique des espaces verts*, op. cit.

³⁹ Georges Eugène Haussmann, *Mémoires du Baron Haussmann: grands travaux de Paris*, Guy Durier éditeur, 1893.

⁴⁰ Haussmann creerà ventiquattro piccoli giardini, di cui diciassette nella città antica, e tre parchi nelle nuove aree di espansione (Monceau, Montsouris e Buttes-Chaumont) senza contare quelli alle porte della città come il Bois de Boulogne e Vincennes.

Nel progettare il nuovo giardino per il quartiere Monceau, Alphand aveva cercato di mantenere il maggior numero possibile di edifici della precedente fase [imm. 8, 11]: tra essi la tomba egizia o Piramide che viene anche restaurata; la Naumachia [imm. 10] che, seppur priva dell'obelisco centrale, mantiene un ruolo centrale e di cui viene aumentato il numero di colonne, utilizzando quelle provenienti dal demolito Tempio di Marte; stele e fusti di colonne sparse per il parco mantenuti nelle loro sedi originarie. Seguirono una diversa sorte il padiglione centrale di Bénard, la serra e il giardino d'inverno, per i quali venne decisa la demolizione. Grandi lavori vengono compiuti per riportare l'acqua all'interno del parco, in quanto nel periodo di decadenza i canali di approvvigionamento erano andati prosciugandosi: sono creati dei nuovi avvallamenti che permettono una migliore gestione delle acque, riportando questo elemento al ruolo primario che doveva avere in origine. Nel nuovo impianto del parco trovano posto anche innovazioni tecnologiche alla loro prima applicazione: è quanto accade per la costruzione della nuova cascata con relativo finto ammasso roccioso, in cui l'imprenditore Combaz crea le prime stalattiti artificiali impiegando il cemento. Vengono poi completamente rinnovate le specie arboree presenti nel parco con l'introduzione di specie rare provenienti dall'Europa e dall'Asia.

Per accedere al parco vengono istituiti tre nuovi ingressi in corrispondenza delle tre maggiori strade che si attestano sul suo perimetro, ovvero avenue Van-Dyck, Velasquez e Ruysdaël. In corrispondenza dei due nuovi accessi principali sono installate delle monumentali cancellate in bronzo dorato progettate da Gabriel Davioud⁴¹ [imm. 12]. Ecco come viene descritta tale grandiosa opera da parte de *Le Moniteur Universel*, giornale ufficiale del governo:

«Le cancellate del Parc Monceau, l'antico giardino di Carmontel [sic], oggi così brillantemente trasformato, offrono un nuovo esempio di ciò che ci si può ormai attendere da questa industria [riferite alla produzione di

⁴¹ Gabriel Davioud (1824-1881) studiò architettura all'École des Beaux-Arts e vinse il secondo riconoscimento al *Prix de Rome* del 1849. Durante il periodo di governo di Haussmann collaborò alla riprogettazione di gran parte degli arredi pubblici parigini, oltre a progettare alcuni tra gli edifici simbolo del nuovo assetto della capitale tra cui la *Fontaine Saint-Michel*, i due teatri della *Place du Châtelet* e il *Palais du Trocadéro* demolito nel 1937.

8 *Parc de Monceau*, cromolitografia fuori testo, in A. Alphand, "Les Promenades de Paris", J. Rothschild, 1867-1873 (fonte: <http://bibliotheque-numerique.inha.fr>)

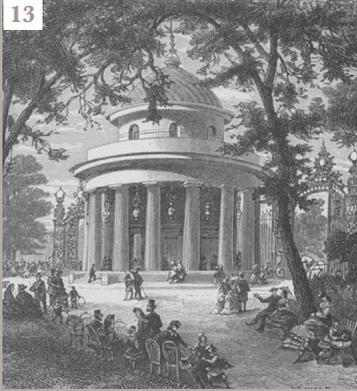
9 *Entrée du Parc de Monceaux par l'Avenue de la Reine-Hortense*, in *Ibidem*, p. 192.

10 *Vue de la Naumachie*, cromolitografia fuori testo, in *Ibidem*.

11 *Vue à vol d'oiseau du Parc de Monceaux - Entrée du côté du Boulevard Malesherbes*, in *Ibidem*, p. 192.

12 *Parc de Monceau - Portes, Clotures*, cromolitografia fuori testo, in *Ibidem*.

13 *Rotonde et Entrée par le Boulevard de Courcelles* (particolare), in *Ibidem*, p. 196.



opere in ferro battuto, NdA]. La principale di queste quattro cancellate, quella che dà accesso al parco dal lato del boulevard Malesherbes, si estende per non meno di 36 metri. Essa si compone di una porta d'onore al centro, [...] con un'altezza totale di 8 metri e 30 centimetri, con un coronamento composto dalle armi della città di Parigi, e di due porte laterali, di forma rettangolari, per le vetture e i cavalieri. [...] Degli apparecchi speciali di illuminazione sono stati creati per questa cancellata [...] Questi sono dei globi di cristallo di 70 centimetri di diametro sormontanti da un coronamento e contenute tra due volute in bronzo a forma di teste di satiro.»⁴²

Il costo totale dell'operazione fu di 1.190.000 franchi, di cui la metà servì a coprire i soli costi per la costruzione delle cancellate.

5 I PROMOTORI DELLO SVILUPPO IMMOBILIARE: I FRATELLI ÉMILE ED ISAAC PEREIRE

Lo sviluppo edilizio dei territori della Plaine Monceau viene considerato come tra i più emblematici della Parigi del Secondo Impero per la convergenza di interessi privati e pubblici⁴³; in realtà tale affermazione andrebbe corretta in quanto se è vero che la vendita dei terreni avvenne nel 1861 in pieno periodo Napoleone III, è altrettanto vero che il reale sviluppo edilizio dell'area avvenne solo all'indomani della caduta dell'impero.

I principali attori di questa fase sono due fratelli ebrei sefarditi di origine portoghese, i quali hanno svolto un ruolo fondamentale in diverse operazioni immobiliari operate durante il Secondo Impero: si tratta di Émile (1800-1875) e Isaac Pereire (1806-1880). Il loro destino è strettamente legato a quello delle vicende della Parigi di Napoleone III, con cui hanno condiviso l'ascesa e il declino.

I grandi investimenti immobiliari che i Pereire attuano a Parigi sono stati finanziati grazie ad un'istituzione da loro fondata che ha avuto delle forti ripercussioni sul panora-

⁴² *Le Moniteur Universel*, 14 febbraio 1863.

⁴³ Pierre Pinon, *Paris, biographie d'une Capitale*, Fernand Hazan, 1999.

ma finanziario del tempo: la *Société Générale de Crédit Mobilier*, la cui sede in place Vendôme ospita oggi il lussuoso Hotel Ritz. Fondata nel 1852 essa rivoluziona il modo di investire il denaro, soprattutto della piccola borghesia: i fratelli Pereire avevano cominciato a sviluppare l'idea della necessità di avere una banca il cui scopo fosse essenzialmente di fornire capitale alle industrie o ai singoli individui che ne facessero richiesta, a tassi di interesse che non fossero quelli applicati dalla *Banque de France*, il cui operato favoriva esclusivamente l'élite⁴⁴. I Pereire vedevano nell'Inghilterra e negli Stati Uniti l'esempio da seguire, dove grazie alle imprese private "città sorgono come per incanto, regioni deserte che non sono mai state considerate dagli uomini civilizzati sono trasformate in laboratori o campi fertili, ferrovie attraversano in lungo e in largo [il paese]"⁴⁵. Il principio guida della loro azione era quello di immettere sul mercato obbligazioni di piccolo taglio, generalmente da 500 franchi, così da permettere ad una più ampia platea di investire nelle imprese finanziate dal *Crédit Mobilier*: tale azione era evidentemente rivolta ad assicurarsi l'appoggio della crescente piccola borghesia, che si vedeva riconosciuta una rendita sicura seppur modesta. La nuova "banca d'affari", i cui ambiti di interesse spaziavano dalla nascente ferrovia alle aree di nuova espansione parigina, suscitò da subito l'ostilità da parte della cosiddetta "*haute banque*" guidata dai Rothschild, temendo che il nuovo istituto di credito potesse divenire l'interlocutore privilegiato dello Stato⁴⁶. L'idea dei due fratelli ebbe molto successo, tanto che ben presto vennero fondate anche due filiali estere, una italiana e una spagnola.

Il primo grande progetto in cui i Pereire hanno modo di dimostrare le loro capacità imprenditoriali è quello detto del Louvre-Rivoli. Essi vengono coinvolti in un primo momento per recuperare fondi tramite il *Crédit Mobilier* per sostenere i programmi di espansione di Napoleone III e per la costruzione di un immobile che potesse contenere sia funzioni commerciali che di hotel di lusso. Il ricorso ai

⁴⁴ Cfr. Isaac Pereire, *Leçons sur l'industrie et des finances prononcées à la salle de l'Athénée, suites d'un projet de banque*, Dupont, 1832; opera citata in Jean Autin, *Les frères Pereire. Le bonheur d'entreprendre*, Perrin, 1984.

⁴⁵ Isaac Pereire, *La Banque de France et l'organisation du crédit en France*, Dupont, 1864; opera citata in Jean Autin, *Les frères Pereire*, op. cit.

⁴⁶ Il rapporto tra Napoleone III e la famiglia Rothschild fu di reciproca ostilità: James de Rothschild si tenne sempre al di fuori della politica, cercando di non comprometersi con nessuno dei regimi che segnarono la Francia nel corso dell'Ottocento, nonostante avesse tendenze orleaniste. Per tali ragioni l'imperatore preferì dare il proprio aperto sostegno all'organizzazione dei Pereire che al contrario gli si dimostrarono sempre apertamente favorevoli. I rapporti tra Napoleone III e i Rothschild si appianarono solo nel 1862, senza giungere però ad un effettivo cambiamento nei favori dell'imperatore.

Pereire era in verità per l'imperatore una sorta di ultima speranza per non veder naufragare il suo progetto: il loro coinvolgimento avviene infatti dopo che nessun altro investitore si era dimostrato interessato ad una zona all'epoca malsana, dove il valore commerciale era ritenuto basso, e che avrebbe previsto degli alti costi legati alle numerose demolizioni di isolati preesistenti, nonché di un piccolo rilievo detto collina dei Mulini⁴⁷. I Pereire accettano la proposta dell'imperatore: vengono loro ceduti 17 ettari di terreno al costo di 460 franchi al metro quadrato (poi ribassato a 380), ricevendo anche una serie di direttive a cui attenersi, tra cui quali materiali utilizzare nella costruzione e le dimensioni dell'edificio, oltre alla data di fine lavori, ossia il 1855, in occasione dell'Esposizione Universale. L'operazione risulta essere un successo, in tempo per il grande evento del 1855: tale risultato se da un lato permetterà ai Pereire d'assumere una grande importanza sulla scena parigina che gli assicurerà molte future commesse, dall'altro sarà poi una delle cause della loro rovina.

Si arriva così al 1859: in tale data Napoleone III decide su suggerimento di Haussmann di espandere i confini di Parigi oltre la cinta daziale dei *Fermiers Generaux*, passando da una superficie di circa 3.370 ettari a oltre 7.800. Tra i territori annessi anche il territorio del villaggio di Monceau che, come precedentemente affermato, era all'epoca una semplice collina spoglia il cui destino era la parziale demolizione per permettere la creazione del nuovo boulevard Malesherbes. La popolazione del villaggio era di circa 30.000 persone, generalmente di origine modesta a cui a partire dal 1848 si erano aggiunti anche borghesi trasferitisi dal centro perché preoccupati per le continue rivolte⁴⁸.

I Pereire entrano in scena nel 1861 in qualità di intermediari nella vendita dei rimanenti lotti del *domaine de Monceau* ancora in possesso della famiglia reale degli Orleans, ovviamente in cambio di un ritorno personale: 81.000 metri quadrati di terreno da lottizzare, composti da quattro isolati contornanti il parco [imm. 14, 15]. I Pereire firmano

⁴⁷ Jean Autin, *Les frères Pereire*, op. cit.

⁴⁸ Ibidem.

il contratto di vendita dei terreni con il comune di Parigi il 14 gennaio 1861: in esso sono specificate le linee guida e le restrizioni imposte per il futuro sviluppo immobiliare dell'area⁴⁹. La pratica di inserire clausole di questo tipo nei contratti di vendita era comune nella Parigi haussmaniana: infatti “poiché era la città di Parigi a porre in vendita a costruttori e concessionari i terreni edificabili (che aveva precedentemente espropriato), essa poteva imporre nei contratti di vendita [...] il rispetto delle regole” da essa imposte⁵⁰, al fine di assicurare “un equilibrato effetto d'insieme [...] considerando come unità architettonica non tanto il singolo manufatto, quanto l'intera prospettiva stradale”⁵¹. Al momento della firma i Pereire dovevano avere molto chiaro quale potenziale la Plaine Monceau avrebbe potuto avere, considerandola nel più ampio contesto dello sviluppo verso ovest di Parigi, insieme al quartiere dell'Étoile e quello nei pressi della *Gare Saint-Lazare*.

L'operazione speculativa dei Pereire è sostenuta anche dal prefetto Haussmann il quale vedeva in essa la possibilità di risolvere una situazione fortemente problematica in cui versava il quartiere da poco annesso alla città: in effetti, autori contemporanei descrivevano il quartiere come bizzarro, composto da molte “piccole viuzze misteriose, da scuri labirinti, da bassifondi, una vera zona franca [...] rifugio per tutta una losca serie di persone”⁵².

Un anno dopo l'acquisizione dei terreni nella Plaine Monceau viene commissionato dal Prefetto della Polizia un censimento delle proprietà della compagnia fondata dai Pereire⁵³. Da esso risulta un capitale immobiliare di 97.844.344 franchi, comprendente:

- immobile 158, rue de Rivoli (le altre unità che formavano l'investimento iniziale del 1855 erano già state vendute);
- *Grand Hôtel du Louvre*, rue de Rivoli;
- immobili ai numeri 6 e 8, boulevard des Capucines;
- immobili ai numeri 4, 6 e 8, Place de l'Opera e altri terreni attigui;

⁴⁹ Il contratto di vendita presenta diverse revisioni a partire dal 1861 in cui vengono via via specificate le restrizioni per le nuove costruzioni. Si veda Archives Nationales - sito di Parigi, *Contrat de vente de terrains du Parc Monceau*, MC/ET/VIII/1706; Archives de Paris, *Contrat de vente de terrains du Parc Monceau*, VO11 2180.

⁵⁰ Pierre Pinon, *Haussmann e l'haussmannismo*, in Giuseppe Dato (a cura di), “L'urbanistica di Haussmann: un modello impossibile?”, Officina, 1995.

⁵¹ Antonio Pizza, *Parigi e Baudelaire*, op. cit.

⁵² Cronaca di Philippe Audebrand citata in Jean Autin, *Les frères Pereire*, op. cit.

⁵³ Archives Nationales - sito di Pierrefitte-sur-Seine, *Compagnie Immobilière de 1860-1873*, F12 6781A.

- *Grand Hôtel*, boulevard des Capucines (attiguo all'Opéra Garnier, con il celebre *Café de la Paix*);
- *Maisons* ai numeri 1, 3, 5, e 7 rue Mogador;
- immobili ai numeri 10, 43, 47, 78, Boulevard Malesherbes e altri terreni attigui;
- diverse abitazione in rue de Marignan (1, 6, 12, 14, 16, 17, 18, 19, 21, 23);
- terreni nella Plaine Monceau, lungo il boulevard Maleherbes e rue de Courcelles;
- 40 lotti di terreno lungo il boulevard Prince Eugene (attuale boulevard Voltaire).

A tale elenco vanno aggiunte le proprietà personali registrate a nome delle famiglie dei due fratelli Émile e Isaac, tra cui gli *hôtels particuliers* della rue de Monceau. Risulta quindi abbastanza evidente come la compagnia all'inizio degli anni Sessanta si trovasse fortemente esposta sul mercato immobiliare in un momento di congiuntura non più favorevole come quella di dieci anni prima: il panorama europeo instabile e continuamente minacciato da focolai di rivolte e guerre interne; la politica della *Banque de France*, i cui tassi di sconto applicati ai prestiti erano diventati pressoché insostenibili (tra il 4 e l'8%). Questi elementi concorrono ad aggravare la fase di stagnazione in cui versava il mercato immobiliare, il che provoca la mancata vendita di numerosi elementi presenti nel portafoglio immobiliare dei fratelli. Tra i fattori che contribuirono ad aggravare la situazione la percezione che le imprese dei Pereire si fossero spinte oltre le aspettative dei contemporanei, facendo riferimento in particolare all'operazione del *Grand Hôtel du Louvre* le cui unità immobiliari venivano considerate troppo grandi o con un apparato decorativo eccessivo⁵⁴: in qualche modo esso rappresentava l'esacerbazione del cosiddetto stile Secondo Impero, il cui scopo doveva essere dimostrare il ritrovato ruolo di guida nello scenario europeo della Francia ma che inesorabilmente aveva legato il proprio destino a quello del regime imperiale. Non deve quindi stupire che nel momento in cui tale forma

⁵⁴ Jean Autin, *Les frères Pereire*, op. cit.

14



15



14 Senza titolo (Pianta riportante la lottizzazione dei terreni dell'antica Folie de Chartres), in ANP, "Vente par la Ville de Paris à M. Pereire, 31 (26) juillet 1861. Acte Complémentaire, 22 août et 10 septembre 1862", MC/ET/VIII/1706.

Le parti evidenziate in azzurro sono i lotti destinati alla vendita, ognuno dei quali associato alla relativa estensione; sul lotto E sorgeranno le dimore dei Camondo e dei Rothschild.

15 *Terrains du Parc de Monceau*, circa 1868 in AP, D4U1 404.

La pianta riportata tutti i singoli lotti derivanti dall'operazione immobiliare dei fratelli Pereire: il rosa indica quelli ancora invenduti e ineditificati.

di governo comincia a mostrare i propri limiti e nuove istanze repubblicane tornano a far sentire la propria voce, si cerca un diverso modo di esprimere la *grandeur* nazionale.

A partire dal 1863 la necessità di liquidità per il *Crédit Mobilier* diventa via via più pressante e a ciò va sommata anche la progressiva richiesta da parte dell'imperatore e di Haussmann per l'acquisto di ulteriori terreni in zone di nuova espansione della città, sperando in tale maniera di stimolare anche altre società a seguire l'esempio dei Pereire. Un ultimo ed estremo tentativo per risollevarne le sorti della società viene messo in atto con la partecipazione nel 1867 alle operazioni per l'apertura dell'avenue Napoléon, futura avenue de l'Opéra. I Pereire avevano già operato nell'area circostante l'Opéra, promuovendo la costruzione del *Grand Hôtel* sulla piazza prospiciente il teatro e con altri vari immobili nelle vicinanze. Questa volta il loro ruolo sarebbe stato differente: non avrebbero più finanziato la costruzione di altri edifici che sarebbero andati a gravare ulteriormente sul loro portafoglio immobiliare, bensì avrebbero partecipato all'espropriazione dei lotti destinati all'apertura della via, occupandosi quindi di ricollocare i proprietari nelle abitazioni rimaste invendute nella zona del Palais Royal - Louvre. Tale tentativo giungeva però troppo tardi: nello stesso anno infatti i due fratelli vengono costretti ad abbandonare la guida del *Crédit Mobilier* e delle altre loro società e a procedere quindi alla vendita di alcuni terreni nella Plaine Monceau, liberi e già edificati, per urgente bisogno di liquidità. Tra le proprietà messe in vendita anche l'*hôtel particulier* di Eugene Pereire, figlio di Isaac, al numero 49 di rue de Monceau che viene acquistato da Adolphe de Rothschild, esponente del ramo napoletano della famiglia, tra i principali oppositori alle imprese dei due fratelli.

La società da loro fondata resiste ben poco dopo il cambio al vertice: nel 1870 infatti ne viene dichiarato il fallimento a causa della progressiva perdita di valore delle azioni e messa in liquidazione. I Pereire si riprenderanno dalla

profonda crisi solo a fine secolo, senza però riuscire in alcun modo a riprendersi il ruolo egemone che avevano avuto prima della caduta dell'Impero.

6 IL CONTRATTO DI VENDITA DEL 1861

Il contratto tra la città di Parigi, rappresentata dal barone Haussmann in persona, ed Émile Pereire viene firmato il 14 gennaio 1861 in presenza del notaio Fould, esponente di una delle famiglie ebraiche più in vista dell'epoca, oltre ad essere tra le più antiche della città. Esso concerneva “sette parti di terreno situate in rue de Courcelles, de Lisbonne et de Valois [du Roule, attuale rue de Monceau, NdT], boulevard de Malesherbes et boulevard exterior de Monceau, comprendenti una superficie di 86.955 metri quadrati e le costruzioni e i materiali di qualsiasi natura esistente sui suddetti terreni”, per un costo complessivo di 8.100.000 franchi⁵⁵.

Le clausole del contratto rientrano nel paragrafo detto “*Charges et Conditions*”, ossia Oneri e Condizioni, che come precedentemente affermato era prassi comune per i contratti di vendita riguardanti l'amministrazione cittadina. In questo caso gli obblighi non sono solamente rivolti verso l'acquirente, Émile Pereire, ma anche verso la città di Parigi: ciò doveva infatti servire ad assicurarsi che l'amministrazione cittadina adempisse alle promesse facendo la propria parte per la riqualificazione dell'area di Monceau, in modo che il piano di sviluppo immobiliare dei Pereire potesse essere supportato da una adeguata rete infrastrutturale che avrebbe assicurato il successo economico dell'operazione. Tra gli obblighi imposti dal Prefetto della Senna alla città di Parigi si trova: creazione di un giardino pubblico; apertura del boulevard Malesherbes nel tratto compreso tra rue de Monceau e il *boulevard exterior* (ovvero nella parte tangente i terreni acquistati dai Pereire); apertura di nuove strade nel quartiere e allargamento di quelle esistenti. Si sottolinea inoltre che

⁵⁵ Tutte le informazioni sono tratte da: Archives de Paris, *Contrat de vente des terrains du Parc Monceau*, VOII 2180; Archives Nationales - sito di Parigi, *Contrat de vente des terrains du Parc Monceau*, MC/ET/VIII/1706. Traduzione a cura dell'autore.

tutti i lavori sono stati approvati dal Consiglio Comunale in data 17 agosto 1860 e che saranno terminati entro il 1 luglio 1861. Il nuovo giardino inoltre avrà quattro nuovi accessi, in modo da essere fruibile da tutte le principali arterie del quartiere ed essere anche collegato alle altre aree di nuova espansione, in particolare quella dell'*Étoile*.

Segue quindi una sezione detta "*Constructions, Viabilité*" in cui vengono espresse le restrizioni a cui i Pereire dovranno sottomettere il proprio progetto edilizio, e in cui si impegnano a non interferire nello sviluppo dei nuovi tracciati di vie e boulevard intrapreso dall'amministrazione cittadina. I proprietari delle future abitazioni si impegnano poi a prendersi carico delle spese per la costruzione dei marciapiedi prospicienti le loro dimore e alla manutenzione delle strade in misura proporzionale allo sviluppo delle facciate.

Il contratto inoltre impone dodici condizioni da seguire per i progetti delle future abitazioni: il lato dei lotti prospicienti il parco e le vie d'uscita dovranno essere delimitati da cancellate uniformi, il cui modello dovrà essere conforme a quanto stabilito dal prefetto Haussmann⁵⁶ e mantenute sempre in buono stato; nessuna costruzione potrà essere realizzata ad una distanza inferiore a quindici metri dalla cancellata delimitante il giardino e a cinque metri di quelle poste a chiusura delle vie d'accesso; la zona interdotta dovrà essere alla medesima quota del parco e dovrà essere tenuta a prato, con il divieto di tenervi riunioni pubbliche; le nuove costruzioni infine potranno essere adibite solamente ad "*habitation bourgeoise*", impendendo la realizzazione di attività commerciali o sedi industriali, oltre al divieto esplicito di esporre insegne o indicazioni di qualsivoglia natura.

Nel caso in cui gli edifici presentino altezze differenti, il proprietario di quella con l'altezza maggiore si impegna a mantenere il *mur pignon*, ovvero il muro laterale dell'abitazione terminante con il timpano del tetto, della medesima dimensione della facciata principale, della quale dovrà essere ripreso anche l'apparato decorativo. Viene ammessa la co-

⁵⁶ Le cancellate verranno realizzate da Gabriel Davioud; cfr. Nota 38.

struzione di edifici isolati o posti al di fuori dell'allineamento su strada, a patto di realizzare un muro continuo di chiusura su via e di rispettare una *zona non edificandi* di almeno quattro metri tra abitazioni confinanti.

Anche il rapporto tra le nuove abitazioni e il confinante parco viene sottomesso ad un rigido regolamento: ogni proprietà avrà diritto ad un accesso diretto al parco, a solo uso pedonale; l'apertura e la chiusura di tali ingressi dovrà seguire gli orari stabiliti per gli accessi principali del parco, senza alcuna eccezione.

Nel contratto di vendita si ritrovano anche precise norme relative alla costruzione degli impianti di smaltimento delle acque nere e bianche, da raccordarsi a quelli comunali tramite la creazione di gallerie sotterranee - le cui dimensioni e caratteristiche vengono dettagliatamente descritte - e la cui manutenzione dovrà essere a carico dei proprietari. Essi inoltre dovranno partecipare ai costi di costruzioni delle suddette gallerie in misura di sessanta franchi per metro quadrato di facciata, nel caso in cui il sistema fognario si trovi al centro della via, oppure di centoventi franchi nel caso debbano essere costruite a ridosso dell'abitazione. In ultimo, si obbligano i proprietari ad abbonarsi al sistema idrico comunale e a prendere le necessarie misure per adeguare la propria dimora.

Nell'atto di accettazione della vendita datato 17 gennaio 1861⁵⁷, vengono fornite anche indicazioni in merito allo stile da seguire per i nuovi edifici: essi avranno "tutta la libertà [in merito a, NdT] il genere d'architettura che loro meglio converrà"⁵⁸, a patto che le facciate su strada vengano realizzate in pietra da taglio. Inoltre l'apparato decorativo dovrà concorrere a rendere ogni singola abitazione "un insieme architettonico completo"⁵⁹. Unica eccezione ammessa è il caso in cui più proprietari si accordino per costruire i loro edifici come fossero un'unica entità architettonica, realizzando quindi un unico sistema decorativo coordinato. Le nuove abitazioni dovranno avere la facciata su corte non più alta

57 Archives Nationales - sito di Parigi, *Vente par la Ville de Paris à la C.ie Immobilière de Paris - Quittance*, 17 janvier 1861, MC/ET/VIII/1706.

58 Ibidem. Traduzione a cura dell'autore.

59 Ibidem. Traduzione a cura dell'autore.

rispetto a quella su strada e l'altezza minima dei singoli piani (misurata da pavimento a soffitto) non dovrà essere inferiore a 2,60 metri.

7 IL QUARTIERE DELL'EUROPE E IL *PARC MONCEAU* ATTRAVERSO LO SGUARDO DEGLI ARTISTI

Il successo dell'operazione Europe-Monceau viene decretato dall'apprezzamento ad essa rivolto non solo dalla classe alto borghese: esso infatti diverrà un punto di riferimento per la nuova generazione di artisti che vanno affermandosi a partire dagli anni Sessanta dell'Ottocento; tra essi si annoverano pittori, che scelgono di abitarvi o di installarvi i propri *ateliers* come Édouard Manet e Puvis de Chavannes, musicisti come Charles Gounod e Claude Debussy o scrittori come Émile Zola⁶⁰. Essi eleggono il quartiere come soggetto privilegiato della loro produzione artistica (arte figurativa e letteratura in special modo). Grazie a ciò è possibile capire quale fosse la percezione di questo nuovo settore di Parigi durante il suo grande sconvolgimento.

I soggetti maggiormente riprodotti sono la *Gare Saint-Lazare* e la *Place de l'Europe*, simboli di una modernità esaltata per essere riuscita a coniugare l'innovazione tecnologica al miglioramento delle condizioni di vita della popolazione. Elemento chiave è l'invenzione della ferrovia, che permette di ridurre drasticamente i tempi di percorrenza tra Parigi e il territorio circostante: in particolare la *Gare Saint-Lazare* era la stazione di testa della linea che collegava la capitale con Argenteuil, cittadina che per il minor costo della vita e anche per la facilità di collegamento con la capitale proprio grazie alla recente linea ferroviaria era stata scelta per sporadici soggiorni da Manet e Renoir, nonché come residenza fissa di Monet⁶¹.

La stazione viene più volte rappresentata dagli impressionisti, "in corsa sui ponti in mezzo alla campagna, o in movimento"⁶²: Monet dedicherà proprio alla *Gare Saint-La-*

⁶⁰ Cfr. Pierre Pinon, *Paris, biographie*, op. cit., nota 86.

⁶¹ G. Cogeval, C. Mathieu, I. Pludermacher, *Manet e la Parigi moderna*, catalogo della mostra tenutasi al Palazzo Reale di Milano, 8 marzo - 2 luglio 2017, Skira, 2017.

⁶² AA.VV., *Manet*, Rizzoli - Skira, 2011.

zare una serie di opere nel periodo 1876-1877, così come Manet qualche anno prima di lui. La prima (in ordine cronologico) di queste opere divenute emblematiche per la loro capacità di trasmettere lo spirito del momento è *Le Chemin de Fer* di Édouard Manet [imm. 21] realizzato tra il 1872 e il 1873⁶³: esso rappresenta “un’immagine armonica e gioiosa del mondo dell’industria” grazie ai bianchi vapori delle locomotive che due giovani ragazze osservano attraverso le grate della stazione⁶⁴. Ciò che la ragazza voltata di spalle sta osservando rimane ignoto proprio perché celato dalla nuvola di fumo di uno dei numerosi treni in arrivo o in partenza da Saint-Lazare; l’altra protagonista, una giovane donna dai capelli rossi, è identificabile con Victorine Meurent, che dieci anni prima nel 1863 era stata la protagonista dello scandaloso *Olympia*.

Qualche anno dopo è il turno di Claude Monet di cimentarsi con lo stesso soggetto, che egli rende il vero e proprio protagonista della composizione: è il 1877 e con *La Gare Saint-Lazare*⁶⁵ [imm. 16] sceglie di rappresentare la “bellezza nuova rappresentata dalle locomotive”⁶⁶. Monet ritrarrà la stazione in diversi momenti della giornata in quella che sarà la prima delle sue serie, a cui seguiranno poi i *Covoni di Fieno* e la *Cattedrale di Rouen*; scrivendo al suo amico Renoir descrive il nuovo soggetto con entusiasmo, dicendo che “al momento della partenza dei treni il fumo delle locomotive è talmente denso che non si distingue quasi nulla. È un incanto, una vera fantasmagoria”⁶⁷. La stazione risalta per la sua maestosità, con la copertura a spioventi in vetro che lascia intravedere il cielo azzurro e le persone ridotte a “figure piccolissime, quasi impercettibili” come si trovassero immerse in una “mistica verticalità prodotta da questa moderna cattedrale”⁶⁸.

Altro soggetto amato è quello della nuova *Place de l’Europe* che Gustave Caillebotte ritrarrà numerose volte; due di esse sono dei veri e propri spaccati degli esiti dei piani di trasformazione haussmaniani. Il primo è *Le pont de l’Europe*⁶⁹

63 Édouard Manet, *Le Chemin de Fer*, olio su tela (93 x 117 cm), 1873, Washington, National Gallery of Art, dono di Horace Havemeyer in ricordo di sua madre Louisine Havemeyer (1956).

64 G. Cogeval, C. Mathieu, I. Pludermacher, *Manet e la Parigi moderna*, op. cit.

65 Claude Monet, *La Gare Saint-Lazare*, olio su tela (75 x 104 cm), 1877, Parigi, Musée d’Orsay, lascito di Gustave Caillebotte (1894).

66 G. Cogeval, C. Mathieu, I. Pludermacher, *Manet e la Parigi moderna*, op. cit.

67 AA.VV., *Monet*, Rizzoli - Skira, 2011.

68 Ibidem.

69 Gustave Caillebotte, *Le pont de l’Europe*, olio su tela (125 x 180 cm), 1876, Ginevra, Musée du Petit Palais.

70 G. Cogeval, C. Mathieu, I. Pludermacher, *Manet e la Parigi moderna*, op. cit.

71 Gustave Caillebotte, *Rue de Paris, temps de pluie*, olio su tela (212 x 276 cm), 1877, Chicago, Art Institute of Chicago, collezione Charles H. e Mary F.S. Worcester.

72 G. Cogeval, C. Mathieu, I. Pludermacher, *Manet e la Parigi moderna*, op. cit.

73 Cfr. i contemporanei: Jean Béraud, *Une soirée*, olio su tela (65 x 116 cm), Parigi, Musée d'Orsay; Édouard Manet, *La Musique aux Tuileries*, olio su tela (76 x 118 cm), 1862, Londra, National Gallery; Claude Monet, *Le Dejeuner sur l'herbe*, olio su tela (248 x 217 cm), 1866, Parigi, Musée d'Orsay; Pierre-Auguste Renoir, *Bal au Moulin de la Galette*, olio su tela (131 x 175 cm), 1876, Parigi, Musée d'Orsay.

74 Curzio Malaparte, *Kaputt*, Casella, 1944. Le citazioni sono tratte dall'ultima edizione riveduta del romanzo del 2014 pubblicata da Adelphi; per le vicende legate alle numerose edizioni dell'opera e alle relative differenze si veda Giorgio Pinotti, *Note al testo*, in Curzio Malaparte, "Kaputt", Adelphi, 2014.

[imm. 19] dipinto nel 1876, che ritrae il nuovo ponte in ferro (più volte ritrattato dall'artista tra il 1876 e il 1877) che permette di scavalcare i binari della stazione, la cui struttura per l'epoca innovativa rappresenta "un'icona della forza brutale dell'industria"⁷⁰. Di pochi anni successivo è l'iconico *Rue de Paris, temps de pluie*⁷¹ [imm. 18] che ritrae un incrocio a raggiera nei pressi di Saint-Lazare, come la Place de l'Europe o de Dublin. Esso è un vero manifesto della nuova immagine della città di secondo Ottocento: le strade pavimentate che in un giorno di pioggia sono percorribili e non più immerse nel fango; i marciapiedi per i pedoni con i lampioni connessi alla rete di illuminazione pubblica; gli edifici la cui disposizione crea prospettive monumentali accentuate dalle loro facciate ripetitive. Tutto rimanda alla "metropoli moderna con la sua organizzazione monumentale, l'architettura elegante e razionale"⁷². Ma un elemento di primaria rilevanza è qui presente, così come lo era nel quadro di qualche anno precedente: i passanti, esponenti della nuova classe borghese, che Caillebotte rappresenta con dovizia di particolari nelle loro mise da passeggio nere, simbolo dell'austera vita dedicata al lavoro della nuova classe sociale, tanto diverse dal tripudio di colori solitamente riservato ai grandi ricevimenti del tempo o ai momenti di svago nei parchi cittadini, nei café chantant o nei ritrovi lungo la Senna⁷³.

La Parigi di fine Ottocento è stata di frequente soggetto proficuo anche per generazioni di scrittori che hanno provato a rendere su carta quella particolare atmosfera *fin de siècle*; tra essi ci fu chi rivolse l'attenzione proprio al quartiere Monceau, di volta in volta reso simbolo dell'ascesa sociale dei *nouveaux riches* o di un passato rimpianto come un'età dell'oro. Tra la moltitudine di esempi che potrebbero essere citati si è scelto di riportarne due in particolare: Curzio Malaparte con *Kaputt* ed Émile Zola con *La curée* e *L'argent*.

*Kaputt*⁷⁴ è ambientato tra il 1941 e il 1943, in un periodo di totale stravolgimento per l'Europa in cui vengono spazzati via in un sol colpo gli ultimi retaggi del vecchio

mondo aristocratico e alto borghese che aveva dominato dalla fine dell'Ottocento. In tale quadro Malaparte inserisce la vicenda del principe Eugenio di Svezia, figura realmente esistita: nel primo capitolo del romanzo intitolato *“Le côté de Guermantes”* si rievoca in una fredda notte svedese di guerra l'atmosfera della Parigi che il principe aveva vissuto negli anni Ottanta:

«[...] nell'ampia stanza, dove noi eravamo con la fronte appoggiata ai cristalli delle grandi vetrate - era la stanza in cui il Principe Eugenio studia e lavora -, sopravviveva l'eco, languida e stonata, dell'estetismo parigino di quegli anni intorno al 1888, quando il Principe Eugenio aveva uno studio a Parigi (stava di casa nella Rue de Monceau, sotto il nome di Monsieur Oscarson) ed era allievo di Puvis de Chavannes e di Bonnat»⁷⁵

L'intero racconto del principe, allora quasi ottuagenario, è incentrato sul melanconico ricordo della vita e della società parigina della sua giovinezza. Da giovane artista quale era, avevo scelto non a caso di stabilirsi in rue de Monceau, in quegli anni in pieno sviluppo, ideale sia per la sua carriera artistica che per il suo rango. Come già ricordato, la zona era diventata sede sia degli atelier di importanti artisti contemporanei sia dell'élite del tempo, tra tutti la principessa Matilde Bonaparte, cugina dell'imperatore Napoleone III, la cui imponente residenza si trovava in rue de Courcelles, famosa per i sontuosi ricevimenti che era solita organizzare per il bel mondo e poco lontana da quella del principe Eugenio.

L'osservazione di una delle opere maggiori del periodo francese del principe fornisce a Malaparte il pretesto per un ultimo nostalgico ricordo di una Parigi oramai scomparsa a causa della guerra che ne aveva decimando i protagonisti:

«A un certo punto mi accorsi che lo sguardo del Principe Eugenio si volgeva lentamente verso una tela appesa a una parete della stanza. Era

⁷⁵ Ibidem, p. 21.

⁷⁶ Principe Eugenio Napoleone Nicolaus, *På balkongen (Al Balcone)*, 1888, Museo di Villa Waldemarsudde (Stoccolma).

il famoso quadro *Pà balkongen*⁷⁶ che egli aveva dipinto a Parigi nei suoi anni giovanili, verso il 1888. Una giovane donna, la *Friherrinna Celsing*, si sporge dalla balastra di un balcone sopra uno dei viali che si irradiano dall'Étoile. [...] «Paris était bien jeune, alors» disse il Principe Eugenio accostandosi alla tela. [...] mi parlava a voce bassa, con una specie di pudore, di quella sua giovane Parigi, di *Puwis de Chavannes*, dei suoi amici pittori, [...] di quei suoi anni felici. [...] Ed era, anche, la Parigi della *Place du Tertre* [piazza sita nel cuore di *Montmartre*, Nda], dei primi caffè di *Montparnasse*, della *Closerie des Lilas*, di *Toulouse-Lautrec*, della *Goulue* e di *Valentin de Désossés*⁷⁷

L'espressione “*Paris était bien jeune, alors*” sintetizza al meglio il sentimento di perdita di una generazione, che assistette impotente all'eliminazione dei propri punti di riferimento: in effetti la composizione del quartiere Monceau con la guerra muta irrimediabilmente, in quanto vengono meno le grandi famiglie dell'alta borghesia (ebraica e cristiana) e dell'aristocrazia che vi risiedevano e che il conflitto e i conseguenti cambiamenti di regime al suo termine portano ad inevitabile estinzione.

Contemporaneo alla nascita del Parc Monceau e del quartiere de l'Europe era invece Émile Zola che ambienta molte vicende di due sue opere proprio nella rue de Monceau e nelle aree circostanti il parco: si tratta de *La curée* del 1871 e *L'argent* del 1891, entrambi appartenenti al ciclo dei Rougon-Macquart.

Zola definisce l'appena inaugurato parc Monceau come “un'aiuola necessaria di questa nuova Parigi”⁷⁸. Lo scopo era di descrivere le “speculazioni disoneste e sfrontate del Secondo Impero”⁷⁹ e per tale ragione sceglie come palcoscenico per i propri personaggi i nuovi edifici circostanti il parc Monceau; in uno di essi risiedeva anche il protagonista del romanzo, Aristide Rougon, detto Saccard, il cui *hôtel particulier* era sito proprio in rue de Monceau⁸⁰. Le nuove abitazioni vengono descritte con grande attenzione ai dettagli, corredandole però con continui commenti negativi, essendo

77 Ibidem, p. 40.

78 Émile Zola, *La Curée*, G. Charpentier, 1871 (ed. consultata La cuccagna, in P. Bellini (a cura di), “Zola - Romanzi, vol. 1”, I Meridiani, Mondadori, 2010).

79 Ibidem.

80 Per le specifiche degli edifici descritti da Zola nel romanzo e per le analogie con la realtà si rimanda al capitolo 2.2, par. 4.

81 Émile Zola, *La Curée*, op. cit.

ritenute degli “opulenti bastardi di tutti gli stili”⁸¹.

Non sono solamente i nuovi edifici ad attrarre l’attenzione dello scrittore, bensì anche il parco. In *La Curée* esso sarà il teatro del tormentato amore della moglie di Saccard con un suo nipote, pretesto che permette a Zola di inserire descrizioni del parco di notte, che molto devono ancora all’estetica romantica⁸². Madame Saccard in una delle sue furtive uscite serali si ritrova quindi a “voler fare, la notte, sul piccolo lago del parco, una passeggiata con la barca che ella vedeva dalle sue finestre arenata sul bordo di un viale”⁸³: l’*hôtel* Saccard quindi era uno dei prestigiosi edifici che bordavano il parco e che ne avevano diretto accesso⁸⁴. È stato poi rilevato come le descrizioni del parco al chiaro di luna molto debbano alla nascente estetica impressionista⁸⁵:

«Di fuori, attraverso le piccole vetrate della serra, si potevano vedere degli scorci del parc Monceau, piccoli gruppi d’alberi dalle sottili frange nere, dei prati bianchi come laghi ghiacciati, un intero paesaggio morto, le cui delicatezza e tinte chiare e uniformi ricordavano degli angoli di incisioni giapponesi»

Se ne *La Curée* il parc Monceau e le sue fastose abitazioni sono sinonimo dello sfolgorante nuovo corso della società parigina e della nuova classe di parvenu, in *L’Argent*⁸⁶ la situazione muta radicalmente; esso è il racconto del declino di Saccard oramai lontano dal periodo in cui “riceveva tutta Parigi nel suo palazzo a Parc Monceau”⁸⁷. Schiacciato dai debiti e in seguito alla scoperta del tradimento della moglie, Saccard è costretto a vendere la sua proprietà in rue de Monceau, destino condiviso da molti dei proprietari che si avvicendarono nelle dimore lungo il parco.

L’interesse di Zola per Monceau non era solo legato alla scrittura dei propri romanzi: egli vi passava giornate passeggiando e prendendo nota di chi incontrava o semplicemente osservava. L’interesse dello scrittore lo spinge a realizzare nel 1900 un reportage fotografico del parco coperto

⁸² Per il rapporto tra Émile Zola e il Parc Monceau si veda Rodolphe Walter, *Le Parc de Monsieur Zola*, in “L’Oeil: revue d’art mensuelle”, n. 272, 1978, pp. 18-25.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Sull’*hôtel* Saccard e la sua identificazione con il reale *hôtel* Violet, si veda cap. 2.2, par. 4.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Émile Zola, *L’Argent*, G. Charpentier, 1891 (ed. consultata *Il denaro*, Sellerio editore Palermo, 2017).

⁸⁷ Ibidem, p. 46.

da una spessa coltre di neve, cogliendo le espressioni sorprese degli avventori del primo mattino, ovvero il personale dei servizio delle grandi residenze vicine [imm. 17, 20]. All'inizio del nuovo secolo questa serie di fotografie dovevano servire come documentazione per il romanzo *La Justice*, incompiuto a causa della morte improvvisa sopraggiunta nel 1902, “dove l'aristocratico giardino avrebbe rappresentato il passato, mentre l'Esposizione Universale del 1900 [...] le promesse dell'avvenire”⁸⁸.

⁸⁸ Rodolphe Walter, *Le Parc de Monsieur Zola*, op. cit.



16 Claude Monet, *La Gare Saint-Lazare*, olio su tela (75 x 104 cm), 1877, Parigi, Musée d'Orsay

17 Émile Zola, *Senza titolo (Il ponte all'interno del Parc Monceau)*, fotografia in bianco e nero, 1900 (?), collezione Jean-Claude Le Blonde.

18 Gustave Caillebotte, *Rue de Paris, temps de pluie*, olio su tela (212 x 276 cm), 1877, Art Institute of Chicago.

19 Gustave Caillebotte, *Le pont de l'Europe*, olio su tela (125 x 180 cm), 1876, Ginevra, Musée du Petit Palais.

20 Émile Zola, *Senza titolo (Il viale centrale del Parc Monceau)*, fotografia in bianco e nero, 1900 (?), collezione Jean-Claude Le Blonde.

21 Édouard Manet, *Le Chemin de Fer*, olio su tela (93 x 117 cm), 1873, Washington, National Gallery of Art.





PARTE SECONDA

Le famiglie e la loro eredità

*Come un antico spirito l'architettura sorge dalla tomba, mi comanda
di studiare le sue dottrine[...] per onorare in tacita meditazione
l'esistenza veneranda di antiche ere tramontate per sempre*
J.W. Goethe

2.1

**Rothschild, Camondo, Ephrussi:
storie di dinastie**



I I ROTHSCHILD, DA FRANCOFORTE A PARIGI

Come descritto nei capitoli precedenti, Parigi nel corso del XIX secolo era divenuta il maggiore polo di attrazione per i membri delle comunità ebraiche di tutta Europa e del vicino Oriente: questa idealizzazione della capitale francese era stata una diretta conseguenza delle conquiste avvenute durante la Rivoluzione Francese che avevano dato avvio al processo di emancipazione degli ebrei creando il mito della “nuova Gerusalemme” in territorio francese¹.

Se confrontata con quanto accadeva nel resto d'Europa, Francia compresa, le condizioni di vita a cui erano sottoposti gli ebrei parigini erano da sempre quantomeno peculiari: tra esse è da ricordare il fatto che a Parigi non esistesse un vero e proprio ghetto, regolamentato da leggi dello Stato, in cui i membri della comunità fossero obbligati a risiedere. Già nei primi tempi della Rivoluzione - ovvero prima del 1791 - in “*Adresse de l'assemblée des représentants de la Commune de Paris*” viene evidenziato come “al fine di rendere più facile riunirsi tra loro e compensare lo stato di isolamento [...], la maggior parte degli Ebrei si erano affezionati a dei quartieri specifici”². L'uso del termine “*quartiers*” al plurale³ non è casuale, in quanto se vero era che la comunità ebraica parigina si trovava più numerosa in aree della città quale il quartiere del Marais (diviso tra gli attuali III e IV *arrondissements*), altrettanto vero è che ciò avveniva per pura convenienza, per poter creare un più stretto legame di comunità. Nei primi dell'Ottocento, con l'acquisizione dei diritti civili e la possibilità di possedere direttamente proprietà immobiliari, i membri della comunità si insediano in zone prima abitate esclusivamente dalla popolazione cristiana, a seconda del loro nuovo status economico e sociale⁴, a stretto contatto con famiglie cristiane⁵.

In tale contesto si inserisce la prima ondata migratoria di ebrei provenienti principalmente da altri stati europei, attirati dalle possibilità di sviluppo economico in

¹ Il ruolo di Parigi come centro per l'immigrazione ebraica assume sempre più importanza a partire dal 1840 per accogliere dopo il 1880 più della metà della popolazione ebraica francese. Cfr. Christine Piette, *Les Juifs de Paris (1808-1840): la marche vers l'assimilation*, Les Presses de l'Université Laval, 1983.

² Citato in *Ibidem*, p. 86.

³ “[...] la plupart des Juifs s'étaient affectionnés à des *quartiers particuliers*”; testo originale de “*Adresse de l'assemblée des représentants de la Commune de Paris*”, citato in *Ibidem*.

⁴ In particolare, sulla *Rive Droite* nelle aree di nuova espansione occidentali destinate alla crescente classe medio-alto borghese, e sulla *Rive Gauche* nella zona del VII *arrondissement*, tradizionalmente abitata dai membri della vecchia aristocrazia parigina.

⁵ Christine Piette, *Les Juifs de Paris*, op. cit.

primo luogo, ma anche di incremento del prestigio sociale. Tra coloro che arrivano nella capitale francese in questo periodo, una famiglia sarà destinata a imporre a lungo la sua influenza sulle vicende nazionali: si tratta dei Rothschild, o più precisamente del ramo francese della famiglia. Essi fanno parte dei “diversi ricchi stranieri recentemente stabiliti a Parigi”⁶ tra gli anni Dieci e Trenta dell’Ottocento; insieme a loro, i Pereire, che si trasferiscono dal Portogallo, e anch’essi destinati a segnare la storia dei decenni centrali dell’Ottocento francese.

L’anno di insediamento della famiglia Rothschild a Parigi è il 1810, quando il non ancora diciottenne Jacob (poi noto come James) si trasferisce nella capitale francese per permettere l’espansione dell’attività di famiglia oltre i tradizionali confini tedeschi. L’origine della dinastia è infatti da rintracciarsi a Francoforte, dove il capostipite Mayer Amschel (1744-1812) aveva iniziato l’attività di prestito di denaro⁷. Prima dei cambiamenti apportati a fine Settecento sull’onda della Rivoluzione agli ebrei dei vari Stati tedeschi - come nel resto d’Europa d’altronde - era infatti vietato possedere e sfruttare proprietà terriere, ma era loro invece permesso maneggiare denaro, cambiarlo e prestarlo, oltre a commerciare in metalli preziosi; per tale motivo molte delle famiglie regnanti del tempo avevano nel loro *entourage* almeno un *Juif de cour*, ovvero un ebreo incaricato di gestire le finanze dello Stato o quelle private del sovrano. Tuttavia, le loro condizioni di vita non erano certo delle migliori: una delle peggiori imposizioni era la privazione del nome della famiglia a cui appartenevano⁸. Per far fronte a tale imposizione, le famiglie ebraiche erano solite derivare il nuovo nome dall’insegna delle loro botteghe: secondo la versione più accreditata questo è stato il caso anche della famiglia Rothschild, che deve il nome alla “*Haus zum Rothen Schild*”, ovvero all’edificio in cui lavoravano e vivevano i membri della famiglia che esponeva all’esterno uno scudo rosso quale simbolo dell’attività⁹. Nel 1800 avviene la prima grande

⁶ M. Singer, *Des Consistoires israélites de France*, Delaunay, 1820.

⁷ La prima affermazione nel campo degli affari avviene nel 1789 grazie ad un proficuo contratto per il cambio di valuta stipulato con Guglielmo IX, langravio di Hessen-Kassel; tale evento segna l’inizio dell’attività bancaria della famiglia. Cfr. Niall Ferguson, *The House of Rothschild*, vol. 1 (1798-1848), Penguin, 1999.

⁸ Herbert R. Lottman, *The French Rothschild*, Crown, 1994 (edizione consultata: *I Rothschild, storia di una dinastia*, Arnoldo Mondadori, 1995).

⁹ *Ibidem*. Il fondatore Amschel rimase sempre legato alla natia Francoforte dove, pur migliorando nel tempo le condizioni di vita, rimase sempre residente nella stessa via malsana del ghetto in cui era nato.

svolta per l'attività di famiglia, quando Amschel con i cinque figli divenuti ormai suoi soci in affari¹⁰ diventano agenti della Corte Imperiale di Vienna, grazie ai rapporti privilegiati stretti negli anni con la dinastia Asburgica. Già prima di tale evento, nel 1795, la famiglia era divenuta una tra le più ricche di Francoforte, per cui non è sorprendente la decisione presa nel 1798 di mandare il terzogenito Nathan a Londra al fine di stabilire nuovi rapporti commerciali con il florido Impero britannico e aprire una filiale dell'attività di famiglia. Alla morte del capostipite Amschel nel 1812 il ruolo di capofamiglia viene preso da Nathan, a riprova dell'importanza acquisita in pochi anni dal ramo inglese.

L'equilibrio familiare è destinato però ben presto a subire un profondo cambiamento a favore del ramo francese. Dopo essersi trasferito a Parigi nel 1810, Jacob inizia il processo di inserimento all'interno della società parigina di inizio Ottocento: cambia il proprio nome dal tedesco Jacob al francese James¹¹ [imm. 1], ricerca per la sua famiglia una grande dimora signorile con la relativa servitù per adeguarsi ai costumi e agli usi della classe dirigente francese del tempo. Ciò nonostante, James sarà l'unico esponente della sua famiglia a non prendere mai la cittadinanza francese e a non usare il francese come lingua principale per gli affari, preferendovi l'*yiddish* imparato in gioventù a Francoforte. Nel 1817 inoltre la famiglia aveva ricevuto il titolo nobiliare di barone dall'imperatore asburgico Francesco I d'Austria¹², titolo sfruttato anche a Parigi sostituendo il "von" con il "de", e di cui verranno insigniti anche quattro dei cinque fratelli¹³, in quanto Nathan era ormai divenuto a tutti gli effetti suddito inglese.

La data ufficiale di nascita della banca francese nota come *De Rothschild Frères* è il 1814; una delle prime imprese a cui la nuova istituzione finanziaria prende parte è la restituzione del patrimonio reale a Luigi XVIII dopo la Restaurazione della monarchia, facendo da tramite con la banca sorella inglese in cui era stato custodito durante l'esilio¹⁴. Tale

¹⁰ Amschel Mayer (1773-1855), che prenderà le redini dell'attività a Francoforte alla morte del padre; Salomon (1774-1855), fondatore del ramo austriaco; Nathan (1777-1836), fondatore del ramo inglese; Carl (1788-1855), fondatore del ramo napoletano; James (1792-1868), fondatore del ramo francese.

¹¹ D'ora in poi verrà sempre utilizzata la versione francese del nome, essendo questo il nome passato alla storia e utilizzato nella storiografia ufficiale.

¹² Nel 1821 verrà poi nominato dal Cancelliere di Stato, principe Metternich, console generale d'Austria a Parigi; cfr. Anne Martin-Fugier, *La vie élégante ou la formation du Tout-Paris (1815-1848)*, Fayard, 1990.

¹³ In questa occasione viene elaborato anche lo stemma di famiglia con le quattro frecce, che diventano cinque nello stemma del ramo francese per indicare l'unità della famiglia.

¹⁴ Herbert R. Lottman, *I Rothschild*, op. cit.

evento è un'ulteriore riprova dell'importanza e del prestigio che James era riuscito ad ottenere a Parigi nell'arco di meno di cinque anni di attività.

Quella fondata da James a Parigi non è una tradizionale banca per deposito di denaro, bensì una banca d'affari, ovvero specializzata nell'investimento di capitali provenienti da investitori istituzionali e privati, al tempo soprattutto nello sviluppo immobiliare e della rete infrastrutturale¹⁵; questa tipologia di istituto si sviluppa all'indomani della Rivoluzione, in concomitanza con l'avvento al potere di monarchi con una precisa visione imprenditoriale, come Luigi Filippo (il quale, non a caso, era molto amico di James de Rothschild), e della nuova classe borghese. Nell'arco di soli quattro anni - dal 1815 al 1819 - James riesce nell'impresa di portare la banca ad avere un patrimonio pari a tredici volte il capitale iniziale, raggiungendo il livello della sorella inglese, impresa questa che permette all'esponente francese di scalare la piramide gerarchica familiare¹⁶.

Già prima della metà del secolo la dinastia Rothschild era riuscita ad insediare le proprie banche nelle capitali dei principali Stati europei del tempo: Parigi, Londra, Vienna, Francoforte, Napoli. I vantaggi economici su cui una grande dinastia come quella dei Rothschild poteva contare sono indubbi, in quanto la vasta rete familiare permetteva di avere a disposizione maggiori capitali, maggiori contatti e scambi di conoscenze oltre a persone fidate a cui poter affidare gli affari al di fuori dei confini nazionali, tanto che tale compattezza familiare cessa ad un certo punto di essere solo questione di sangue per divenire una vera e propria élite inarrivabile, una sorta di "classe borghese parallela"¹⁷. Il sistema della banche sorelle permetteva inoltre ai membri della famiglia di maturare una visione globale del mondo della finanza del periodo, grazie ai periodi di apprendistato che essi svolgevano presso le diverse filiali in tutta Europa¹⁸. Nonostante il forte legame che univa le diverse banche sorelle, il destino di tali istituzioni nel corso dell'Ottocento

¹⁵ Hubert Bonin, *Europeanised French bankers? (From the 1830s to the 1970s)*, in "Business History", vol. 56, n. 8, pp. 1312-1334, Taylor & Francis, 2014. Inoltre, a differenza delle altre banche della famiglia nate nel resto d'Europa, quella francese risulta essere giuridicamente indipendente.

¹⁶ Nel 1836 alla morte di Nathan, il ramo francese diventa quello più importante della dinastia e James il nuovo capofamiglia; cfr. Herbert R. Lottman, *I Rothschild*, op. cit.

¹⁷ Eric J. Hobsbawm, *Il trionfo della borghesia*, op. cit.

¹⁸ Hubert Bonin, *Europeanised French bankers*, op. cit.

19 E.J. Hobsbawm, *L'Età degli imperi*, op. cit.

20 Durante la Monarchia di Luglio, il barone James era, insieme al re, l'uomo più ricco di Francia, con un capitale di 40 milioni di franchi, quattro volte tanto rispetto agli altri banchieri del periodo. Negli Settanta invece il capitale complessivo della famiglia Rothschild, dato dalla somma di tutti i rami europei, ammonta a più di 300 milioni di franchi; cfr. Anne Martin-Fugier, *La vie élégante*, op. cit. e Michael Graetz, *The Jews in Nineteenth Century France*, op. cit.

21 Negli anni Settanta viene demolito l'edificio ottocentesco per permettere la costruzione della nuova sede della banca Rothschild, che continuerà ad essere presente in rue Laffitte fino alla nazionalizzazione avvenuta nel 1982 ad opera di François Mitterand; cfr. Herbert R. Lottman, *I Rothschild*, op. cit.

22 Tra gli anni Cinquanta e Settanta la banca concede finanziamenti per gli sforzi bellici per la guerra di Crimea e per la guerra franco-prussiana. Ciò ovviamente non fece altro che fomentare l'idea secondo la quale "le opzioni della guerra e della pace fossero nelle mani di James". A tal proposito cfr. Michael Graetz, *The Jews in Nineteenth Century France*, op. cit.

23 Nel periodo 1830 - 1848 la De Rothschild Frères concede ben cinque prestiti al governo francese, simbolo evidente del ruolo di primo piano svolto nel mercato finanziario francese. Cfr. Hubert Bonin, *Europeanised French bankers*, op. cit.

24 Jean-Auguste Dominique Ingres, *Ritratto della Baronessa de Rothschild*, olio su tela (142 x

è stato molto diverso: è stato infatti evidenziato come esso sia stato fortemente condizionato dalle sorti dello Stato in cui si trovavano ad operare. Dati i frequenti stretti legami con i governi nazionali, quando questi presentavano un'economia florida, i relativi rami nazionali della dinastia erano destinati a crescere e a espandersi, come nel caso della Francia, dell'Inghilterra e - fino alla prima decade del XX secolo - dell'Austria; in caso contrario, esse erano destinate al declino e al fallimento, come avvenne per il ramo tedesco, che scelse Francoforte come sede e non Berlino al momento dell'unificazione degli stati tedeschi nel 1870, e quella di Napoli, segnata dalla caduta del regno Borbonico in Italia¹⁹. Nel 1825 la banca francese supera definitivamente quella inglese, divenendo quella con maggiore rilevanza internazionale anche se non quella con il maggiore capitale, primato che rimane saldamente nella mani di Londra²⁰.

Nel 1818 la banca francese si trasferisce al numero 19 di rue Laffitte, non lontano dalla Borsa di Parigi, in quella che diverrà la sede storica dell'istituto finanziario fino agli anni Settanta del Novecento²¹. Tale evento viene generalmente riconosciuto come l'inizio di un periodo di sviluppo economico favorito dal fatto che la Francia tra la metà dell'Ottocento e l'inizio del Novecento attraversa anni caratterizzati dall'assenza di conflitti militari (eccezion fatta per l'anno 1870-1871 segnato dalla guerra franco-prussiana e dalla Comune di Parigi): tradizionalmente la famiglia Rothschild si schiererà sempre a favore della pace in Europa - salvo in rare occasioni per dimostrare il loro impegno patriottico²² - ben cosciente di quali benefici economici potessero derivare da un situazione europea stabile e priva di conflitti²³.

Nel 1824 il barone James sposa Bettina, nota come Betty, sua cugina in quanto figlia di suo fratello Salomon, dando inizio a quella che diverrà una prassi all'interno del "clan Rothschild", ovvero i matrimoni tra consanguinei. Lo stile di vita della nuova coppia si conforma molto rapidamen-

te a quello dell'alta borghesia parigina: la baronessa Betty viene immortalata da Ingres, come avvenuto in precedenza per molti altri suoi pari²⁴ [imm. 5]; il barone James conduce i suoi affari lavorando incessantemente anche durante il sabato, giorno tradizionalmente dedicato al riposo per lo *shabbat*, in virtù del fatto che la comunità ebraica parigina non esercitava un rigido controllo sul rispetto dei precetti da parte dei suoi fedeli²⁵, senza tuttavia domandarsi quale fosse l'origine di tale mito, la cui corrispondenza con la realtà diminuisce nel corso del secolo per subire una ripresa di vigore durante il secondo conflitto mondiale²⁶. A fondamento di tale convinzione c'era l'indiscutibile impegno della famiglia in tutto il continente europeo a favore delle diverse comunità ebraiche in difficoltà; tale idea si diffonde prima in Oriente per giungere poi anche nei territori dell'Europa centrale e occidentale, Germania *in primis*, il che lasciava libero James e famiglia di rimanere ebrei, senza doverne però rispettare rigidamente i precetti. Riguardo al livello di ricchezza e di lusso raggiunto dalle famiglie dell'alta borghesia parigina, non vengono riscontrate particolari differenze tra quelle ebraiche e quelle cristiane, tanto che già nel 1806 il prefetto della Senna scriveva al Ministro dell'Interno che “il lusso e la sontuosità si sono introdotti nelle loro [delle famiglie della borghesia cittadina, NdA] vite domestiche, in proporzione alle loro ricchezze; e non c'è in merito alcuna differenza tra le famiglie ebraiche e le famiglie cristiane”²⁷.

La residenza principale della famiglia a Parigi era l'*hôtel de Saint-Florentin*²⁸, acquistato nel 1838 dal barone James, situato all'angolo tra Place de la Concorde e rue Saint-Florentin, dove la famiglia abiterà fino alla presa di Parigi da parte dei Nazisti. In questa dimora il barone James - soprannominato “*le Grand Baron James*”²⁹ - ha dato inizio a quella che sarebbe diventata con il succedersi delle generazioni una delle maggiori collezioni d'arte a livello europeo³⁰, tanto da valere alla famiglia l'appellativo di “Medici del loro tempo”³¹, in riferimento ai grandi mecenati del Rinascimen-

101 cm), 1848, collezione privata famiglia Rothschild.

²⁵ A tal proposito, va anche ricordato che dal momento in cui si trasferiscono a Parigi, i membri della famiglia Rothschild diventano i portavoce della comunità ebraica parigina prima, e francese poi, a livello internazionale, evento che sicuramente ha influito sull'assenza di una rigida osservanza delle imposizioni religiose. Il mito dei Rothschild come “protettori onnipotenti” degli ebrei si diffonde poi a partire dagli anni Quaranta dell'Ottocento, supportato soprattutto da un'opinione pubblica che credeva ciecamente in tale assunto. A supporto di tale convinzione si ricordi che il barone James finanziò la costruzione di ben due sinagoghe nella sola Parigi, quella di rue Notre-Dame-de-Nazareth nel 1852 (il primo luogo di culto parigino in cui verrà applicata la tecnica del cast-iron), e la Grande Sinagoga centrale della capitale in rue de la Victoire nel periodo 1865-1874; cfr. Fredric Bedoire, *The Jewish Contribution*, op. cit.

²⁶ Michael Graetz, *The Jews in Nineteenth Century France*, op. cit.

²⁷ Christine Piette, *Les Juifs de Paris*, op. cit., p. 85. Traduzione a cura dell'autore.

²⁸ Il palazzo venne realizzato su disegno dell'architetto reale Ange-Jacques Gabriel (1698-1782), già autore del *Petit Trianon* di Versailles, nel 1769; in origine comprendeva anche un giardino e una fontana, quest'ultima progettata da Soufflot, che vengono però eliminate al momento dell'apertura di rue de Rivoli a fine XVIII secolo. Nel 1812 il palazzo viene acquistato dal marchese di Talleyrand, che vi abiterà

fino alla morte, e che lo adibirà dal 1814 al 1815 a residenza dello zar Alessandro I, durante le trattative per il ritorno della famiglia Borbone sul trono di Francia. La famiglia Rothschild acquista quindi l'edificio, di grande rilevanza storica oltre che architettonica per la città, nel 1838 per la somma di 1,2 milioni di franchi; essa sarà la residenza urbana principale della famiglia fino all'arrivo delle truppe naziste a Parigi nel 1940. Nel secondo dopoguerra la residenza verrà affittata al governo degli Stati Uniti d'America, che vi stabilirà il quartiere generale per la Francia liberata; inoltre, proprio in questo *hôtel* verrà firmato nel 1947 il Piano Marshall per l'Europa. La famiglia venderà definitivamente l'edificio agli americani nel 1950. Cfr. Allan Braham, *The Architecture of French Enlightenment*, Thames and Hudson, 1980.

²⁹ Tale appellativo si lega anche alle numerose onorificenze civili ricevute dal governo francese: nel 1823 viene nominato Cavaliere della Legion d'Onore, per divenirne nel 1832 Ufficiale; cfr. Michel Winock, *La France e les Juifs*, op. cit.

³⁰ Herbert R. Lottman, *I Rothschild*, op. cit.

³¹ Definizione tratta da Amédée Boudin, *Notice sur la Maison Rothschild*, Au bureau de la publication, 1844.

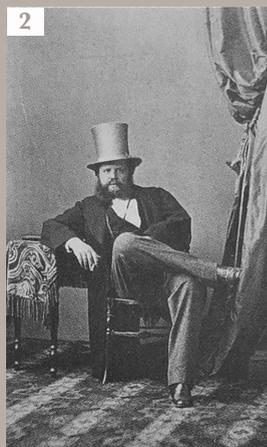
³² Herbert R. Lottman, *I Rothschild*, op. cit.

³³ Émile Pereire aveva presieduto nel 1837 alla costruzione della prima ferrovia francese vivendo in un piccolo appartamento sopra le officine; cfr. Eric J. Hobsbawm, *Il trionfo*, op. cit.

to fiorentino.

Con il cambiamento di regime politico seguito alla caduta della Monarchia di Luigi Filippo, l'atteggiamento del governo nei confronti della famiglia di banchieri muta radicalmente: con lo scoppio dei moti rivoluzionari viene considerata come troppo legata al passato regime, e per tale motivo presa di mira dall'ira popolare (nonostante ciò, nessuna delle sue proprietà parigine viene attaccata dai rivoluzionari). Nonostante la situazione a lui sfavorevole, James decide di rimanere a Parigi durante le rivolte del 1848, segnando un indiscutibile miglioramento della propria reputazione e di quella della famiglia agli occhi dei francesi - e dei parigini in primis - che ancora a metà Ottocento consideravano con sospetto gli ebrei che erano riusciti ad avere successo nel mondo della finanza.

Negli anni successivi il mutato clima nei confronti dei Rothschild è anche diretta conseguenza della salita al potere di Napoleone III: a causa dei rapporti non idilliaci con il nuovo imperatore, dovuti soprattutto alla consueta prudenza della famiglia in merito a questioni politiche, quest'ultimo decide di avvalersi dell'appoggio di altre famiglie di banchieri, maggiormente disponibili a esprimergli il loro appoggio (quali i Fould e i Pereire), oltre a non essere state troppo legate alla passata casa regnante³². Il principale strumento messo in atto per eliminare l'influenza dei Rothschild dalla scena finanziaria francese è stata la creazione del *Crédit Mobilier*, nato dall'inventiva dei Pereire, che godeva dell'appoggio imperiale e a cui parteciparono tutti i principali banchieri del tempo, eccezion fatta ovviamente per i Rothschild. La rivalità tra Rothschild e Pereire, i quali avevano mosso i primi passi nel mondo della finanza lavorando proprio presso la *De Rothschild Frères*, si ripercuote anche nella gestione di uno dei campi maggiormente interessati dagli investimenti delle due famiglie, ovvero le infrastrutture ferroviarie. Gli investimenti in tale settore erano iniziati negli anni Trenta: il primo era stato pianificato dai fratelli Pereire³³ per la linea Parigi -



1 Eugène Disdéri, *Le Baron James de Rothschild*, s.d., Parigi, Musée Carnavalet.

2 Eugène Disdéri, *Le Baron Adolphe de Rothschild*, 1858, BNF.

3 Agence Rol, *Maurice de Rothschild*, 1921, BNF.

4 P. Hinous, M.Haas, *Baron Guy de Rothschild and his wife Marie-Hélène*, 1985 in "Architectural Digest" (USA), maggio 2004.

5 J.A.D. Ingres, *Ritratto della Baronessa de Rothschild*, 1848, collezione privata Rothschild.

6 S.a., *Château de Ferrières*, s.d. (fonte: Pinterest)

Saint-Germain-en-Laye, con la partecipazione in un secondo momento anche del barone James; nel corso del decennio quest'ultimo inizia ad investire anche autonomamente nel settore, salvo poi assistere ad una battuta di arresto durante gli anni del Secondo Impero, in cui i Rothschild vengono sistematicamente messi in secondo piano dei Pereire grazie all'appoggio dell'imperatore³⁴.

Tra le maggiori imprese compiute dal *Grand Baron* nel corso del Secondo Impero, figura la costruzione di una delle più importanti dimore di campagna della famiglia, sia in termini di dimensioni che per importanza storica. Si tratta dello Château de Ferrières [imm. 6], situato non lontano dalla capitale, la cui costruzione avviene tra il 1855 e il 1859. Il progetto è affidato a Joseph Paxton, già autore - oltre al celebre Cristal Palace per l'esposizione di Londra del 1851 - di una dimora di campagna nel Buckinghamshire (Inghilterra) per Meyer Amschel, nipote inglese di James, detta Mentmore Towers³⁵. Il progetto iniziale prevedeva una pianta quadrata con quattro torrette laterali, sormontate da un pinnacolo, poi sostituito da una cupola. Il castello possedeva un'enorme sala da ballo di più di 260 metri quadrati su cui si affacciavano tutti gli altri ambienti (saloni e sale da pranzo, uffici per il ricevimento) ad eccezione delle camere da letto; esso sarà il prototipo per quello che sarà ribattezzato *gout Rothschild*, strumento formidabile per esprimere il riconoscimento sociale della famiglia di nuova immigrazione all'interno dell'alta società francese³⁶. Al suo apogeo la proprietà attorno al castello si estenderà per un totale di 4000 ettari. Guy de Rothschild (1090-2007), ultimo dei discendenti di James a possedere e ad abitare il castello³⁷, definisce il progetto finale come “un rivestimento Napoleone III su una magione vittoriana derivata da un progetto di forma elisabettiana”, perfetta descrizione del *pastiche* di stili in voga al tempo³⁸.

Un altro fatto è degno di essere sottolineato riguardo la composizione del ramo francese della dinastia: durante gli anni del Secondo Impero, diversi Rothschild residenti in

34 Cfr. Herbert R. Lottman, *I Rothschild*, op. cit. Si reputa comunque che la vittoria nella “guerra della ferrovie” sia da attribuire ai Rothschild, in virtù dei chilometri di rete ferroviaria costruita, decisamente superiore rispetto a quelli delle società controllate dai Pereire.

35 La leggenda narra che il barone James, descrivendo a Paxton come sarebbe dovuta essere la sua nuova dimora, abbai detto: “Mi costruisca una Mentmore, ma grande il doppio!”; cfr. Pauline Prévost-Marcilhacy, *Les Rothschild, bâtisseurs et mécènes*, Flammarion, 1995.

36 Ibidem.

37 Dopo l'occupazione nazista il castello rimane disabitato fino al 1959, anno in cui Guy de Rothschild e la moglie decidono di ristrutturare la dimora e riportarla ai fasti di un tempo; esso tornerà ad essere luogo di grandi ricevimenti per il *gotha* della finanza e del bel mondo fino al 1975, anno in cui viene donato all'Università di Parigi. Guy e la moglie manterranno per loro una dependance situata nel grande parco del castello, che nel 1985 verrà pubblicata sulla versione americana della rivista *Architectural Digest*.

38 Herbert R. Lottman, *I Rothschild*, op. cit., p. 60.

Francia non ne erano realmente appartenenti, almeno non per nascita. Tra di essi si annovera anche Adolphe de Rothschild (1823-1900) [imm. 2], ultimo responsabile della banca Rothschild di Napoli, il quale, dopo la caduta del regno borbonico delle Due Sicilie, si trasferisce a Parigi nel 1861. Adolphe era figlio di Carl, fondatore del ramo italiano della famiglia, da cui aveva ereditato il controllo dell'istituto finanziario nel 1855; la rilevanza finanziaria e politica della banca napoletana era già a metà Ottocento decisamente di minore rilevanza rispetto alle altre filiali europee, elemento che fa sì che essa non sopravviva alla caduta dei Borboni in seguito all'unificazione italiana³⁹.

Nella capitale francese Adolphe acquista il 16 giugno 1868 un elegante *hôtel particulier* al numero 47 di rue de Monceau, una volta appartenuto a Eugène Pereire, figlio di Isaac, che a seguito del tracollo finanziario del *Crédit Mobilier* si vede costretto a vendere la sua lussuosa dimora per fare cassa. Tale evento è visto al tempo come una vera e propria vendetta dei Rothschild nei confronti dei Pereire e dell'istituto finanziario da loro fondato, nel cui fallimento si crede che i primi abbiano giocato un ruolo non secondario⁴⁰.

Adolphe era grande amico della deposta regina di Napoli, anch'essa in esilio a Parigi insieme al marito, con la quale le cronache del tempo dicono facesse lunghe passeggiate nel Bois de Boulogne; egli era anche noto per il forte sostegno dimostrato nei confronti di associazioni filantropiche⁴¹ e per il grande amore per il collezionismo d'arte⁴². Dal 1850 era inoltre sposato con una sua cugina di Francoforte, Julie (1803-1907): la moglie era una donna indipendente e molto singolare, dato che stando alle cronache del tempo "fumava grossi sigari [...], girava con il suo yacht sul lago Lemano [anche noto come lago di Ginevra, NdA] per portare ai vicini ceste dell'uva che produceva"⁴³; da ricordare è anche la sua passione precoce per la nascente fotografia, per cui farà edificare un vero e proprio studio fotografico annesso alla dimora di rue de Monceau⁴⁴.

³⁹ Pauline Prévost-Marcilhacy, *Les Rothschild*, op. cit.

⁴⁰ Bertrand Gille, *La Banque en France*, op. cit.

⁴¹ "Praticare la filantropia voleva dire legittimarsi come membro della classe dirigente", dimostrando anche l'"utilità sociale dell'élite". Cfr. Anne Martin-Fugier, *La vie élégante*, op. cit., p. 125; traduzione a cura dell'autore.

⁴² Ciò nonostante, alla morte avvenuta nel 1900 all'età di 76 anni lascerà alla vedova Julie una cospicua fortuna economica.

⁴³ Herbert R. Lottman, *I Rothschild*, op. cit., p. 156.

⁴⁴ Cfr. Cap. 2.2.

2 L'ONDATA MIGRATORIA DEGLI ANNI SETTANTA: I CAMONDO E GLI EPHRUSSI

Come precedentemente descritto, la fine del Secondo Impero coincide con un periodo molto cupo della storia recente di Parigi: i due assedi, prussiano e del legittimo governo francese, e le rivolte della Comune durante il biennio 1870-1871 lasciano la capitale in uno stato di distruzione e rovina, ben diverso da quello provocato dai grandi lavori haussmanniani del decennio precedente. Ciò nonostante, è proprio in coincidenza di questo periodo e dei primi anni della Terza repubblica che a Parigi giunge una nuova e più forte ondata migratoria ebraica proveniente in particolare dai territori dell'Impero ottomano in pieno declino. Parigi rappresentava ancora e più di prima il luogo ideale - e idealizzato - per molti ebrei orientali che vedevano in essa il luogo in cui potersi realizzare economicamente, integrandosi in una società in piena ascesa. Tali sono state le ragioni che hanno spinto tra le altre due importanti famiglie di banchieri provenienti dal vicino Oriente a trasferire le loro imprese nella capitale francese: i Camondo (1869) e gli Ephrussi (1871).

I Camondo erano una dinastia di banchieri ottomani, provenienti da Galata, sobborgo residenziale di Costantinopoli abitato principalmente da occidentali. L'identità della famiglia risulta essere fortemente legata alla città d'origine, in cui nel corso degli anni avevano attuato una politica immobiliare destinata a lasciare il segno. Tale strategia era stata una scelta volontaria, in quanto oltre alle proprietà di cui si trovano ad essere proprietari in qualità di pagamento di prestiti concessi, molti altri immobili risultano essere investimenti compiuti esclusivamente nelle aree di Galata e Pera per creare una sorta di nuovo quartiere finanziario incentrato sulle attività finanziarie del gruppo: risultano infatti essere presenti case e uffici che, se richiesti, potevano essere

concessi ad altri banchieri⁴⁵. Va ricordato che la relazione tra capitale bancario e urbanizzazione non era fenomeno esclusivo ottomano, in quanto nel medesimo periodo stava verificandosi la stessa situazione a Parigi con i Rothschild, guidati dal barone James, e i Pereire. Per lasciare la propria impronta sulla città essi scelgono come prima cosa la zona in cui agire, di solito “già riconosciuta e altamente valorizzata”⁴⁶, come nel caso dei quartieri di Galata e Pera, allora dimora della classe dirigente ottomana filo-occidentale, o dei quartieri parigini dell’Europe o della zona attorno alla Borsa; conseguenza comune di questi investimenti è il generale aumento del prestigio e del valore economico delle aree interessate⁴⁷ [imm. II]. La differenza principale tra lo scenario parigino e quello ottomano era costituito essenzialmente dalla minore concorrenza presente in quest’ultimo, che fa sì che i Camondo abbiano pressoché il monopolio delle attività bancarie.

Attore principale dell’iniziale sviluppo della famiglia è Abraham-Salomon, considerato il “vero fondatore della dinastia ad Istanbul a inizio Ottocento”⁴⁸. In realtà egli deve la sua fortuna al fratello, Isaac, che aveva fondato nel 1802 la banca a cui è legata la fortuna della famiglia, la *I. Camondo et C.ie*, e che al momento della morte a causa della peste nel 1832 vantava un patrimonio pari a 25 milioni di dollari attuali, tra capitale monetario e immobiliare⁴⁹. I cosiddetti “Rothschild d’Oriente” erano *de facto* i banchieri del governo ottomano. Alla morte del fratello, Abraham-Salomon eredita la gestione della banca, in un momento cruciale per l’economia turca segnata dall’apertura verso il mercato europeo: in un contesto simile la Francia risulta essere uno dei mercati principali di scambio finanziario.

I Camondo rappresentavano la parte della popolazione ebraica ottomana con maggiore familiarità di contatti con il mondo europeo e francese in particolare. Pur non essendo dei veri e propri intellettuali, i due nipoti di Abraham-Salomon, Nissim [imm. 8] e Abraham-Behor

⁴⁵ Sophie Le Tarnec, Nora Seni, *Les Camondo ou l'eclipse d'une fortune*, Actes Sud, 1997.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 35.

⁴⁷ I maggiori possedimenti immobiliari della famiglia a Costantinopoli erano costituiti dalla sede della banca e dalla dimora di famiglia, collegati da una maestosa scalinata, che ancora oggi nel quartiere di Galata porta il nome della famiglia e immortalata da Henri Cartier-Bresson nel 1965 (oggi gli appartamenti di famiglia sono stati trasformati in attività ricettiva che, almeno nel nome, perpetuano la memoria degli antichi proprietari: *Camondo Aparthotel*). Inoltre erano anche proprietari del teatro “*Alcazar d’Amerique*”, uno dei più celebri della zona di Pera e punto di riferimento per l’alta borghesia locale. Cfr. *Ibidem*.

⁴⁸ Stefania Ricciardi, *I Camondo tra Venezia, Istanbul e Parigi. Vita e destino di una famiglia ebrea tra Oriente e Occidente*, in Raniero Speelman, Monica Jansen, Silvia Gaiga (a cura di), “Ebrei migranti: le voci della diaspora” (Italianistica Ultra-jectina, vol. 7), Igitur Publishing, 2012.

⁴⁹ Stima ripresa da *Ibidem*.

⁵⁰ Secondo il giudizio datone da Nora Seni e Sophie Le Tarnec nel catalogo della grande mostra retrospettiva tenutasi a Parigi nel 2009, i Camondo trasformarono “lo status di stranieri e di cosmopoliti in un modo di vivere”. Cfr. Anne Hélène Hoog, Bertrand Rondot, Sophie Le Tarnec, Pierre Assouline, Nora Seni (a cura di), *La Splendeur des Camondo: de Constantinople à Paris. 1806-1945*, catalogo della mostra tenutasi al Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme di Parigi, 6 novembre 2009 - 7 marzo 2010, Skira Flammarion, 2009.

⁵¹ Sophie Le Tarnec, Nora Seni, *Les Camondo*, op. cit.

⁵² Stefania Ricciardi, *I Camondo*, op. cit.

⁵³ Pierre Assouline, *Le dernier des Camondo*, Gallimard, 1999; p. 269.

⁵⁴ Nel 1889 Nissim viene nominato presidente del Comitato italiano per l'Esposizione universale di Parigi del 1900: non riuscirà però a portare a termine il suo compito in quanto morirà di lì a poco. Il figlio “Camondo conte Isacco” è nominato inoltre commissario. L'incarico di presidente viene quindi affidato al fratello Abraham-Behor, che per uno scherzo del destino morirà anch'egli alla fine dell'annus horribilis 1889; cfr. Sophie Le Tarnec, Nora Seni, *Les Camondo*, op. cit. e Archives du Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme (Parigi), *Décret de nomination des commissaires italiens de l'Exposition universelle de 1900 à Paris*, IM/1139.

[imm. 7] (figli del fratello Raphaël), sono francofoni, discutono di temi cari all'Illuminismo, sposano in parte le idee saint-simoniane, si prodigano nel filantropismo invece che nella carità per favorire il miglioramento effettivo della loro comunità (su modello Rothschild).

La storia della famiglia Camondo incarna in pieno l'idea settecentesca di cosmopolitismo, portandola forse alle estreme conseguenze, tanto da poter essere scambiata anche per opportunismo, a giudicare dalle vicende legate alla loro cittadinanza⁵⁰. I Camondo sono fino al 1865 cittadini austriaci, in conseguenza del fatto che nel 1782 il capostipite della dinastia aveva trovato rifugio a Trieste, fuggendo con l'intera famiglia da Costantinopoli dove gravavano su di lui grave accuse di illeciti finanziari; essendo allora Trieste parte dell'impero austriaco decide di procedere con la naturalizzazione. Quando nel 1802 Isaac fonda la banca di famiglia, egli risulta essere ancora cittadino asburgico. Nel 1854 Abraham-Salomon, seguito da tutta la famiglia, si reca a Vienna per le nozze dell'imperatore Francesco Giuseppe con Elisabetta di Baviera, in rappresentanza della comunità austriaca di Costantinopoli; a seguito di questo evento lo stesso anno gli verrà conferita la cittadinanza onoraria di Vienna. Di lì a poco tempo però si avrà un ribaltamento: durante gli scontri tra Austria e Piemonte per l'unificazione italiana, Abraham-Salomon sposa la causa di Vittorio Emanuele II, rinunciando nel 1865 alla cittadinanza austriaca per diventare italiano e finanziarie le imprese militari del neonato regno⁵¹. Contribuisce inoltre con una grande donazione di 10.000 franchi per l'orfanotrofio di Torino e un'atra di 2.500 per la Scuola Italiana di Costantinopoli⁵². In seguito a tali eventi il re nomina Abraham-Salomon conte nel 1867, titolo trasmissibile per via ereditaria, con il motto “Fides et Caritas”. Di fatto però nessun membro della dinastia vivrà mai su territorio italiano; a fine Ottocento, a Parigi il giudizio su questi cittadini italiani atipici non lasciava dubbi sulla considerazione che si aveva nei confronti della famiglia. “Dei

Levantini, degli Ottomani un po' particolari, delle persone del lontano Est, degli Orientali pazzi per l'Occidente. Sicuramente degli ebrei, ma certamente non degli Italiani"⁵³.

Quando Moïse, figlio di Nissim, sposa nel 1891 Irene Cahen d'Anvers, figlia di una delle famiglie di banchieri più importanti del tempo, è ancora cittadino italiano⁵⁴ e lo sarà fino al 1901 [imm. 20]: in questo anno Irene chiede il divorzio per sposare il conte italiano Sampieri e perciò Moïse è costretto a diventare cittadino francese per avviare le pratiche del divorzio⁵⁵.

La decisione del trasferimento dell'intera famiglia a Parigi viene presa nel 1869, al momento del passaggio della direzione della banca⁵⁶ dal nonno Abraham-Salomon ai nipoti; in particolare sembra essere stato Abraham-Behor a prendere per primo la risoluzione di vivere a Parigi, "dato che non detesto né Parigi né la vita che vi si conduce, è altrettanto sicuro che io mi vi installerò, rinunciando a passare di tanto in tanto l'estate sul Bosforo, e per cominciare il prossimo inverno dobbiamo restare tutti e due [fa riferimento al fratello Nissim, NdA] e sarà allora, come dici tu, che noi vi installeremo la nostra casa"⁵⁷. Il decennio 1860-1870 è infatti segnato dalla nascita a Parigi di una nuova generazione di banche d'affari, connesse con la "nuova diaspora ebraica" che converge incredibilmente sulla capitale francese, considerata come una posizione preferenziale per gestire gli affari internazionali dei nuovi istituti finanziari. Tra essi si annovera anche la *Banque I. Camondo et C.ie* che stabilirà la propria sede al numero 31 di rue Lafayette (e qualche anno più tardi anche la *Banque Ephrussi et C.ie*)⁵⁸.

All'arrivo a Parigi⁵⁹ i due fratelli si insediano in rue de Presbourg, in due *hôtels particuliers* uno di fronte all'altro (numero 6 per Nissim e numero 7 per Abraham, oggi sede dell'ambasciata del Brunei)⁶⁰. Durante l'estate del 1869 Abraham rimane a Parigi, ufficialmente per sorvegliare i lavori di adeguamento dei nuovi appartamenti in vista del trasferimento definitivo della famiglia; in realtà la pre-

⁵³ In questa occasione Moïse de Camondo dichiara apertamente che la decisione di cambiare cittadinanza è legata alla possibilità di separarsi dalla moglie e chiedere l'affidamento dei figli Nissim e Béatrice, i quali erano già di fatto cittadini francesi in quanto nati a Parigi da madre francese.

⁵⁶ Anche all'interno della gestione della banca *I. Camondo et C.ie* si assiste all'avvicendamento di diverse lingue per la gestione degli affari, in questo caso riflesso dell'ampliamento delle aspirazioni dell'istituto finanziario; tra il 1833 e il 1858 i libri contabili sono redatti in ebraico, per passare poi all'italiano nel periodo 1858-1866, lingua franca allora nei quartieri di Galata e Pera in cui la banca aveva sede a Costantinopoli. Dopo il 1866 e fino alla liquidazione definitiva nel 1917 viene adottato il francese, in vista del prossimo spostamento della sede dall'impero ottomano in declino alla Francia in piena ascesa. Cfr. Stefania Ricciardi, *I Camondo*, op. cit.

⁵⁷ Sophie Le Tarnec, Nora Seni, *Les Camondo*, op. cit., p. 81. Traduzione a cura dell'autore.

⁵⁸ Hubert Bonin, *Europeanised French bankers*, op. cit.

⁵⁹ Arthur Meyer, storico direttore della rivista mondana *Le Gaulois*, scriverà nelle sue memorie che i Camondo, al momento dell'arrivo in Francia, avevano l'aura di persone "venute direttamente dal paese delle leggende orientali". Cfr. Arthur Meyer, *Ce que mes yeux ont vu*, Plon & Nourrit, 1911, p. 305.

⁶⁰ *Ibidem*.

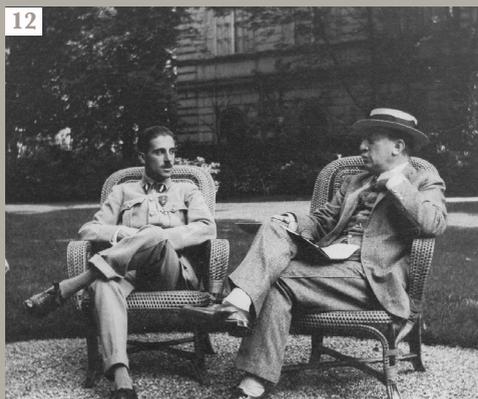
senza del giovane Camondo a Parigi è da mettere in relazione alla necessità di controllare il crescente stato di tensione che si stava diffondendo nella capitale, a partire dai quartieri operai, e che crescerà ancora durante l'inverno successivo; si stavano preparando i giorni delle rivolte parigine⁶¹. Il fatto che un membro della famiglia rimanga a Parigi nonostante la situazione di incertezza politica serviva anche a poter meglio controllare l'andamento della borsa e del mercato finanziario, gestendo così gli interessi propri e di coloro che rappresentavano, ad esempio il governo turco.

Dopo le rassicurazioni del nipote maggiore in merito alla situazione politica francese, il trasferimento della famiglia viene programmato per l'inverno successivo; tuttavia un'inattesa notizia giunge a ritardare la partenza. Durante il viaggio per prendere parte all'inaugurazione del canale di Suez (17 novembre 1869), l'imperatrice Eugenia fa tappa a Costantinopoli e per l'occasione sceglie come suoi banchieri personali in territorio ottomano proprio i Camondo. La notizia viene data a Parigi ad Abraham-Behor da Alphonse de Rothschild, figlio del barone James, incaricato dall'imperatrice di aprire un conto presso la *I. Camondo et C.ie*; sarà Nissim a incaricarsi di gestire gli interessi della sovrana a Costantinopoli, mentre il resto della famiglia con il capostipite Abraham-Salomon proseguono il viaggio programmato verso la Francia. L'effetto di tale notizia non tarda ad arrivare: in una lettera spedita al fratello Nissim, Abraham afferma, vantandosene, che la scelta dell'imperatrice ha causato “del rumore qui [in Francia, NdA]”, in quanto “c'è più di uno geloso” e sperando che “i nostri nemici saranno in disappunto per tale evento”⁶². Con tale incarico la famiglia riceve definitivamente il riconoscimento pubblico di cui aveva bisogno per inserirsi nel mondo degli affari francese.

L'idillio viene spezzato però dallo scoppio della guerra franco-prussiana e dagli eventi che ne scaturirono, ovvero gli assedi e la Comune. In tale contesto le decisioni prese dai Rothschild francesi e dai Camondo differiscono,

⁶¹ Sophie Le Tarnec, Nora Seni, *Les Camondo*, op. cit.

⁶² *Ibidem*, p. 96.



7 Léon Bonnat, *Ritratto del conte Abraham-Behor de Camondo*, 1882, MNC

8 Fratelli Abdullah, *Abraham-Salomon de Camondo et son petit-fils Nissim de Camondo (Costantinopoli)*, 1868, AMNC

9 S.a., *Béatrice de Camondo, s.d.*, AMNC.

10 A. Bert, *Isaac de Camondo*, 1908, AMNC.

11 Henri Cartier-Bresson, *Galata, Istanbul, Turquie. Vue des escaliers Camondo*, 1964.

12 S.a., *Nissim et Moïse de Camondo dans le jardin de l'hôtel*, 1916, AMNC.

segno probabilmente del diverso grado di conoscenza della situazione francese e della rilevanza economica e sociale acquisita nel corso degli anni.

I Camondo scappano da Parigi all'inizio della guerra, dirigendosi verso Londra dove sanno di poter trovare ospitalità presso la ricca famiglia di banchieri ebraici Sassoon, originari di Bagdad e amici da lungo tempo. Abraham-Behor, comprendendo che oramai il destino della famiglia è indissolubilmente legato a Parigi, rientra in Francia a metà agosto 1871, inserendosi nelle trattative in corso per ripagare i debiti di guerra della città di Parigi e quelli nei confronti della neonata Germania. In quest'ottica a partire dal 1872 la banca *I. Camondo et C.ie* si associa negli affari alla *Banque de Paris et des Pays-Bas* (oggi nota con il nome di *Paribas*), una dei principali contendenti dei Rothschild nel panorama finanziario parigino, anch'essa a guida ebraica⁶³.

63 *Ibidem*.

64 In questo contesto nascono e si diffondono diverse leggende in merito ai giorni dell'occupazione prussiana di Ferrières: alcune a sostegno della famiglia, come quella in merito al rifiuto dei domestici a servire il vino delle riserve personali del barone James all'imperatore Guglielmo II (salvo poi doversi ricredere sotto la minaccia di distruggere la dimora stessa); altre alimentate dal crescente sentimento antisemita, che sostengo che l'imperatore abbia esclamato, vedendo la maestosità e il lusso della residenza di campagna, che nemmeno un imperatore si sarebbe potuto permettere un tale sfarzo, se non fosse stato un Rothschild. Cfr. Herbert R. Lottman, *I Rothschild*, op. cit.

65 La somma di denaro verrà ripagata con diciotto mesi di anticipo, il che permise di porre fine prima alla presenza prussiana sul territorio francese.

Differenti erano state invece le decisioni dei Rothschild. Durante l'assedio prussiano di Parigi il loro ruolo è stato di primo piano, se non altro perché gli invasori con a capo Guglielmo II e Bismarck avevano scelto di stabilirsi nello Château de Ferrières, senza che il nuovo capofamiglia Alphonse potesse opporsi⁶⁴. In seguito la famiglia si offre anche per saldare i debiti di guerra imposti dalla Prussia, condizione imposta per porre fine all'occupazione, stimati in cinque miliardi di franchi⁶⁵.

Con la dichiarazione della Comune, la famiglia sceglie tuttavia di scappare da Parigi per rifugiarsi a Versailles, allora sede del governo ufficiale francese, per rientrare in città solo alla fine delle rivolte. Nonostante il clima ostile all'élite finanziaria sviluppatosi durante i mesi dell'autogoverno, nessuna delle proprietà immobiliari della famiglia subisce alcun danno da parte dei rivoluzionari, in parte grazie al ricordo dell'impegno nel sociale dimostrato nel tempo dai suoi membri, *in primis* dal barone James. Tuttavia, la banca *De Rothschild Frères* viene esclusa dalle trattative per ripianare il debito della città di Parigi a seguito degli eventi rivoluzio-

zionari, in parte a casa dell'intervento della *Banque de France* che non apprezzava il fatto che fosse un'istituzione privata a gestire questo delicato passaggio⁶⁶.

Nella Parigi del 1871 che cercava di rialzarsi dopo le terribili ferite inferte dall'anno e mezzo di guerra, entra in scena una nuova famiglia di banchieri provenienti dall'est, la terza oggetto di analisi, in questo caso dall'impero russo, da Odessa: gli Ephrussi.

Il capostipite della dinastia era stato Charles Joachim, il quale da Odessa aveva pianificato l'espansione delle attività di famiglia nell'Europa centrale negli anni Cinquanta dell'Ottocento (così come era accaduto per i Rothschild); anche in questo caso l'espansione passa anche attraverso una pianificata politica di alleanze familiari, grazie ai sei figli avuti da due matrimoni. La città di origine degli Ephrussi, Odessa, è nel corso dell'Ottocento un centro altamente cosmopolita e in continua espansione, anche in forza del fatto che fosse “ai margini occidentali della Russia imperiale, nella cosiddetta Zona di Residenza, la regione dove agli ebrei era consentito di risiedere permanentemente”⁶⁷, godendo quindi di più ampie libertà rispetto al resto dei territori zaristi. La fortuna della famiglia era dovuta al commercio del grano che giungeva ad Odessa dalle fertili terre ucraine, per essere poi stoccato nei loro depositi da cui prendevano la strada per l'Europa e i territori zaristi e ottomani attraverso il Danubio, il Mar Nero e il Mediterraneo. Tale politica porta nel 1860 a guadagnarsi l'epiteto di *les Rois du Blé* - richiamando il titolo di *Roi de Juifs*, in quel periodo associato alla figura del *Grand Baron James de Rothschild*⁶⁸; pur non possedendo ufficialmente un titolo nobiliare, avevano uno stemma di famiglia, composto da una “pannocchia di grano e tre navi a vele spiegate”, oltre ad un motto “*Quod Honestum*”⁶⁹. Negli anni Cinquanta l'impresa commerciale si trasforma in una vera e propria banca, la *Banque Ephrussi et C.ie*; per assicurarvi il successo risulta essere quindi indispensabile l'entrata

⁶⁶ Bertrand Gille, *La Banque en France*, op. cit.

⁶⁷ Edmund de Waal, *The Hare with the Amber Eyes. An hidden Inheritance*, Chatto & Windus, 2010 (ed. italiana: *Un'eredità di avorio e ambra*, Bollati Boringhieri, 2011); p. 37.

⁶⁸ Cfr. Ibidem e Herbert R. Lottman, *I Rothschild*, op. cit.

⁶⁹ Ibidem.

d'arte e, ovviamente, nel collezionismo. Dopo gli studi svolti tra Odessa e Vienna, si trasferisce a Parigi insieme al resto della famiglia nel 1871. Si impone subito per l'interesse dimostrato nei confronti dell'arte antica e moderna, "per la sua erudizione e per la sicurezza del suo gusto"⁷⁵. Un anno dopo l'arrivo in Francia decide di prendersi il tradizionale anno sabbatico per scoprire l'Italia e il suo patrimonio artistico, in particolare rinascimentale: da questo viaggio riporterà in Francia il primo nucleo della sua collezione personale e ne scaturirà anche la consapevolezza di come sarà destinato a diventare il suo futuro.

Nel frattempo la frequentazione di Charles dell'alta società parigina diventa sempre più assidua, tanto da suscitare le invidie di Edmond de Goncourt⁷⁶ che ritiene "i giovani Ephrussi [...] maleducati e insopportabili, trova Charles ubiquo, e per l'ansia di stabilire contatti non capisce quando sarebbe opportuno reprimere la propria smania e rendersi invisibile"⁷⁷. La fortuna del giovane Ephrussi nel bel mondo parigino *fin-de-siècle* è dovuta, oltre alla bella presenza fisica testimoniata dalle cronache del tempo e dalle raffigurazioni, anche dalla sua vasta cultura: come tutti i membri della sua famiglia, parla correntemente latino, greco, tedesco, inglese e ovviamente francese, con un lieve accento che tradisce la sua presenza⁷⁸. Nel 1894 diventa redattore capo della *Gazette des Beaux-Arts*⁷⁹, una delle maggiori riviste di critica d'arte del tempo, con cui collaborava già dal 1876 e di cui nel 1885 ne aveva acquisito i cinque dodicesimi della proprietà⁸⁰. In quanto direttore della rivista si adopera per promuovere i giovani artisti appartenenti al movimento impressionista, di cui con il tempo Charles diventa non solo tra i principali sostenitori ma anche collezionisti, trasformandosi anche in loro mecenate⁸¹ [imm. 15, 16].

Una delle maggiori conquiste sociali per la famiglia di Odessa avviene il 5 giugno 1883, quando Maurice Ephrussi (1849-1916), zio di Charles, sposa Beatrice de Rothschild (1864-1934) [imm. 14], nipote del *Grand Baron*

componenti di famiglie dell'alta società ebraica l'*yiddish* non viene più loro insegnato, in quanto considerato come un retaggio della vecchia condizione di esclusione in cui vivevano le comunità ebraiche prima della Rivoluzione.

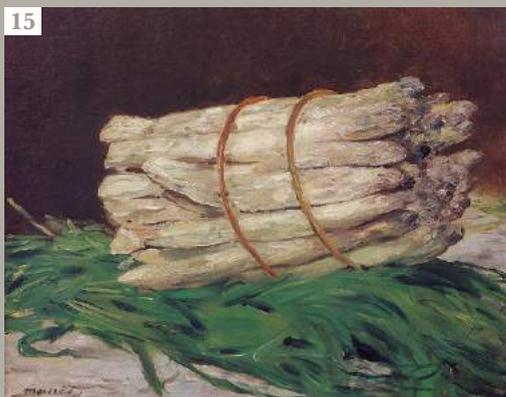
⁷⁹ Il sottotitolo era "*Courrier Européen de l'art e de la curiosité*"; sul frontespizio campeggiava il volto di Leonardo in un medaglione e un sarcofago classico faceva da cornice alla copertina, di colore giallo tenue, corredato da una serie di elementi decorativi ehegianti l'arte rinascimentale. In essa si trovavano recensioni delle mostre e delle Esposizioni parigine del tempo, oltre ad articoli di critica e di ricerca su temi legati alla storia dell'arte. Con la direzione di Charles Ephrussi vi compaiono sempre più studi sui recenti movimenti pittorici francesi, uno su tutti l'impressionismo, di cui egli era un grande sostenitore ed estimatore. Cfr. Anne Distel, Michel Hoog, Charles S. Moffett (a cura di), *Impressionism: A Centenary Exhibition*, catalogo della mostra tenutasi al Metropolitan Museum of Art di New York, 12 dicembre 1974 - 10 febbraio 1975, MET Publications, 1974.

⁸⁰ Cfr. Voce *Ephrussi, Charles* dell'archivio online dell'"Insitut National d'histoire de l'Art" (INHA) di Parigi; <https://web.archive.org/web/20110725073125/http://www.inha.fr/spip.php?article2310>, consultato il 21/11/2017.

⁸¹ Tra i suoi "protetti" spicca Édouard Manet. La generosità di Charles è testimoniata da un aneddoto legato all'acquisto di una sua opera, *Il mazzo di asparagi*, oggi conservato a Colonia: nonostante gli 800 franchi pattuiti, Charles reputò tale prezzo



16



15



13



14

13 Jean Patricot, *Ritratto di Charles Ephrussi*, in "Gazette des Beaux Arts", novembre 1905.

14 S. a., *Béatrice Ephrussi de Rothschild*, 1880 circa, BNF.

15 Édouard Manet, *Il mazzo di asparagi*, 1880, Colonia, Wallraf-Richartz Museum.

16 Édouard Manet, *Lasparago*, 1880, Parigi, Musée d'Orsay.

James. Dal punto di vista sociale e finanziario l'unione portava vantaggi ad entrambe le famiglie: grazie al matrimonio infatti i Rothschild si ritrovano imparentanti con i Reinach (importante famiglia di letterati e banchieri di origine ebraica, che prenderà parte anche all'impresa del canale di Suez) e alla lontana anche con i Camondo, dato che Beatrice de Camondo (figlia di Moïse) aveva sposato Léon Reinach. Ciò nonostante il matrimonio non è destinato a durare a lungo, a causa della spregiudicata condotta finanziaria di Maurice, per far fronte alla quale (e per proteggere il patrimonio di famiglia) la moglie chiede il divorzio nel 1904⁸².

Nel 1891 Charles e suo fratello Ignace lasciano al casa in rue de Monceau per trasferirsi al numero 11 di Avenue d'Iéna⁸³; è proprio in questo momento che le strade degli Ephrussi e dei Camondo si incrociano. Nell'ottobre 1891 il figlio di Nissim, Moïse de Camondo, sposa Irene Cahen d'Anvers, appartenente ad una delle più importanti famiglie di banchieri del tempo; dopo il matrimonio la coppia va ad abitare proprio nel palazzo di proprietà dei due fratelli Ephrussi, che ospiteranno la coppia in uno dei loro appartamenti tra il 1892 e il 1905, anno in cui Irene chiede il divorzio da Moïse. A questo punto Moïse lascia Avenue d'Iéna per trasferirsi con i figli Nissim e Beatrice in un *hôtel particulier* al numero 19 di rue Hamelin, in cui abiterà fino a quando, alla morte della madre nel 1910, si traferirà nel grande dimora al numero 63 di rue de Monceau acquistata dal padre Nissim nel giugno del 1870, in contemporanea con lo zio Abraham-Behor che si era invece stabilito al numero 61. Fino al 1893 a questo indirizzo aveva abitato il figlio di Abraham-Behor, Isaac (1851-1911), grande collezionista e musicista dilettante; proprio la sua passione per l'arte sarà però la causa che lo costringerà a vendere la grande dimora paterna e parte del suo contenuto per fare fronte ai debiti accumulati negli anni. Isaac e la sua collezione si traferiranno prima in un appartamento in rue Gluck, davanti l'ingresso degli artisti dell'Opéra Garnier, inizialmente in un appar-

non congruo ed entusiasta ne pagò mille (cifra per il tempo molto alta). Manet per ringraziare il suo mecenate gli fa recapitare qualche giorno dopo "una piccola tela firmata semplicemente M." raffigurante un gambo di asparago appoggiato su un tavolo, e accompagnata da un biglietto: "Questo era sciolto dal mazzo". (L'opera in questione è *Lasparago*, oggi al Musée d'Orsay); cfr. Edmund de Waal, *Un'eredità*, op. cit. e il commento all'opera *L'Asperge* presente nell'archivio online del Musée d'Orsay, http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire/commentaire_id/lasperge-18315.html?no_cache=1, consultato il 21/11/2017.

⁸² Michel Steve, *Béatrice Ephrussi de Rothschild*, op. cit.

⁸³ L'immobile attuale presente a quest'indirizzo risulta essere stato costruito negli anni venti, in seguito alla demolizione di quello in cui avevano vissuto gli Ephrussi e i Camondo. Informazioni in merito a come doveva apparire tale edificio sono presenti in Archives de Paris, *Sommier Foncier Avenue d'Iéna*, 1876 et post, DiP4 0554, di cui si riportano degli estratti. Immobile al numero 11 di Avenue d'Iéna. Tipologia: *Maison*. Descrizione: "Casa doppia in profondità, con edificio ad ala a destra, un piano terra, un mezzanino, tre piani regolari e un quarto mansardato. [...] al fondo della corte, edificio per le scuderie comprendente piano terra e un primo piano. Bella costruzione in pietra da taglio"; a destra dell'entrata si trova il vestibolo del *Grand Escalier* che ospita l'ascensore. L'unità immobiliare numero "IPT" risulta essere intestata per gli anni 1893 e 1895 a "Ephrussi Ignace et Charles" ad un canone locativo di 12.000 franchi

annui. Risulta essere composta da: “vestibolo, grande anticamera alla cui destra si trova il salone, camera con camino, camera per la toilette e bagno; a sinistra dell’anticamera si trova la biblioteca, lungo corridoio, sala da pranzo, ufficio, sala con camino, grande cabina per toilette con camino”. Un corridoio passa accanto a tutte le camere sopra elencate. Al fondo del corridoio(?) scendendo una rampa si arriva a un magazzino/ripostiglio, e un’altra scala di servizio riporta al corridoio principale; nel “piano interrato di regolari dimensioni” (si intende che l’altezza è quella di un piano standard, NdA) trova posto un montavivande, la cucina, un ufficio e la lavanderia. Il registro riporta per gli anni 1893-1900 che l’unità 2 è occupata da “Conte Moïse de Camondo, banchiere”, a un canone annuo di 24.000 franchi. L’abitazione era composta da: “grande anticamera; a destra: piccola camera da giorno, *fumoir*, *Grand Salon*, *Petit Salon*, camera con camino, stanza per toilette, bagno. Ritornando all’entrata, a sinistra: sala da pranzo, vestibolo annesso al corridoio”. Risulta essere presente anche una scala di servizio che scende di mezzo piano e porta ai locali della biancheria, cucina e lavanderia.

⁸⁴ Anne Martin-Fugier, *La vie élégante*, op. cit.

⁸⁵ Cfr. *Ibidem* e Sophie Le Tarnec, Nora Seni, *Les Camondo*, op. cit.

tamento, che con il tempo diventano ben tre al fine di ospitare la crescente collezione d’arte, soprattutto giapponese e contemporanea (ovvero impressionista). Nel 1907 è costretto a lasciare anche i suoi appartamenti davanti l’Opéra per la cronica mancanza di spazio per esporre le sue opere, optando per un magnifico appartamento al numero 82, avenue des Champs-Élysées, in cui morirà nel 1911, lasciando la sua inestimabile collezione in dono al Louvre.

3 IL RUOLO DEL COLLEZIONISMO NELL’ALTA BORGHESIA EBRAICA *FIN DE SIÈCLE*

Tra le abitudini che accomunavano le tre famiglie prese in esame c’era ovviamente anche la frequentazione del “*Tout-Paris*”, ovvero il bel mondo parigino del tempo, la cui appartenenza (o meno) era legata a precisi rituali e abitudini, in cui le famiglie dell’alta finanza ebraica vedono uno strumento di inclusione sociale.⁸⁴ Tradizionalmente la stagione mondana andava da dicembre a Pasqua, lasciando poi la città a fine giugno per trasferirsi presso le proprietà di campagna (i Camondo prenderanno nel 1880 in locazione lo Château de Saint-Ouen, confinante con quello di Armainvillers di proprietà di Edmond de Rothschild, mentre gli Ephrussi acquisteranno l’Hôtel Pompadour a Fontainebleau), al mare o presso stazione termali, per rimanervi fino a novembre o dicembre. Ottobre era poi solitamente dedicato alla caccia (anche questo, uno dei riti imprescindibili per la buona società del tempo, strumento primario di integrazione sociale) e l’inizio dell’inverno, prima della stagione mondana, era solitamente trascorso sulla Costa Azzurra⁸⁵.

Nonostante l’indiscussa ascesa sociale dell’alta borghesia ebraica, a metà secolo rimane ancora difficile per loro riuscire a farsi accettare nei tradizionali circoli dell’alta società parigina. Senza dubbio il caso maggiormente emblematico è quello del *Jockey Club*, circolo iniziante nato per riunire i maggiori proprietari di scuderie per le corse di ca-

valli: sia i Rothschild che gli Ephrussi che i Camondo possedevano quindi sulla carta tutti i requisiti necessari per entravi a far parte, in quanto le rispettive scuderie erano tra le più importanti e premiate di Francia; ciò nonostante Alphonse de Rothschild riuscirà ad entrarvi a far parte solo nel 1852 al secondo tentativo, mentre nessun membro della famiglia Camondo né Ephrussi verrà mai accettato⁸⁶.

In tale contesto si inserisce il crescente interesse dell'alta borghesia per il collezionismo: tale tendenza si registra in maniera diffusa all'interno della classe borghese, anche nei suoi strati più bassi - merito questo da attribuire anche all'aumento del livello di cultura e di educazione medio della borghesia -, in quanto la platea disposta a destinare denaro per le arti, in qualsiasi forma (includendo quindi spettacoli teatrali, opera, libri, ecc.), aumenta in maniera considerevole nel periodo 1870-1914⁸⁷. Come osservato da Hobsbawm, "in termini quantitativi, nessuna società precedente ha mai acquistato nulla di simile alla massa di libri vecchi e nuovi, oggetti materiali, quadri, statue, strutture decorate d'arte muraria, biglietti per esecuzioni musicali o teatrali. [...] Soprattutto, e paradossalmente, poche società sono state così convinte di vivere in un'età dell'oro delle arti creative"⁸⁸. Acquisire lo status di collezionista era sicuramente connesso anche alla possibilità di essere accettati nell'élite del tempo e a un maggiore riconoscimento sociale. Se tutto ciò era vero per la borghesia di religione cattolica, un ruolo ancora più importante lo aveva per quella di religione ebraica: per queste famiglie, "è necessario [...] divenire collezionisti"⁸⁹ per entrare in nuova fase del loro processo di integrazione, avente come scopo non più il riconoscimento legale dei diritti civili, bensì quello - forse più complesso e lungo - di parità all'interno della società.

Prima del XIX secolo collezionare opere d'arte e costruire edifici pensati per accogliere tali collezioni era prerogativa esclusiva di sovrani e aristocratici. Nel XIX secolo, con l'affacciarsi sulla scena dei *parvenus* della ricca borghesia

⁸⁶ La scuderia Camondo si assocerà nel 1886 a quella Ephrussi, ma nonostante ciò non riuscirono a diventare membri del circolo. Cfr. Sophie Le Tarnec, Nora Seni, *Les Camondo*, op. cit.

⁸⁷ E.J. Hobsbawm, *L'Età degli imperi*, op. cit.

⁸⁸ E.J. Hobsbawm, *Il trionfo*, op. cit.; p. 345.

⁸⁹ Cfr. Sophie Le Tarnec, Nora Seni, *Les Camondo*, op. cit.; p. 109.

⁹⁰ Per avere un riferimento di quanto questa tendenza fosse diventata importante si basti pensare che la *Paris Guide* del 1867 - una dei maggiori testi sulla città che raccoglieva contributi dei principali scrittori e artisti del tempo - dedica una sezione apposita a segnalare le maggiori collezioni private della città e come (talvolta) potervi accedere. Cfr. Louis Bergeron, *Les Rothschild et les autres. La gloire des banquiers*, Perrin, 1991.

⁹¹ Riflessione dello scrittore francese Huysman riportata in Sophie Le Tarnec, Nora Seni, *Les Camondo*, op. cit., p. 109. Traduzione a cura dell'autore.

⁹² Louis Bergeron, *Les Rothschild*, op. cit., p. 235. Si ritiene inoltre che i grandi uomini d'affari a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento "acquistassero soprattutto per il loro piacere personale, nella preoccupazione di circondarsi d'opere la cui perfezione corrispondeva alla loro propria riuscita personale"; chiari esempi di ciò sono i grandi castelli di proprietà del barone James de Rothschild (Armainvilliers, Ferrières, Les Vaux de Cernay) concepiti essenzialmente come luogo di esposizione per la sua grande collezione d'arte.

⁹³ L'affermazione dei Goncourt va contestualizzata nel clima del crescente antisemitismo europeo, da loro stessi fomentato; tuttavia evita volontariamente di ricordare come alcuni dei suoi beniamini, i Rothschild e i Pereire in primo luogo, a forza di "collezionare tutto il collezionabile" siano divenuti dei veri conoscitori in materia, trasformandosi in fini esteti.

⁹⁴ Michel Steve, *Béatrice Ephrussi de Rothschild*, op. cit.

⁹⁵ Il primo nucleo della collezione Rothschild sarà composto essenzialmente di opere di questi due periodi storici, presi a riferimento come espressione di uno status quo e di quello che sarà denominato *gôut Rothschild*. Cfr. Louis Bergeron, *Les Rothschild*, op. cit.

⁹⁶ Giudizio espresso da Albert Boime, uno dei maggiori storici dell'arte moderna che ha indagato in particolar modo il rapporto tra committente e artista nella società francese del XIX secolo. Si veda a tal proposito Albert Boime, *Artisti e imprenditori*, Bollati Boringhieri, 1990. ⁹⁷ A tale proposito, anche la visione stereotipata dell'ebreo subisce l'influenza della diffusione della passione per l'orientalismo, in particolar modo in corrispondenza del rinato interesse verso le comunità ebraiche del nord Africa e del Vicino Oriente, che contribuiscono innegabilmente - anche grazie le rappresentazioni di artisti quali Ingres e Moreau - alla diffusione di una folkloristica idea della cultura e delle tradizioni ebraiche. Cfr. Laurence Sigal-Klagsbald (a cura di), *Les Juifs dans l'Orientalisme*, catalogo della mostra tenutasi al Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme a Parigi, 7 marzo - 8 luglio 2012, Skira Flammarion,

cittadina⁹⁰, l'arte - soprattutto a fine secolo - viene percepita "come lo sport, [ovvero come] una delle occupazioni ricercate delle persone ricche"⁹¹. Il fatto quindi che i grandi banchieri siano col tempo diventati anche grandi collezionisti d'arte non deve quindi sorprendere, in quanto erano persone generalmente di grande cultura e istruzione, adatti a comprendere il valore artistico-estetico (oltre a quello economico) di opere di inestimabile valore; sicuramente esso era anche un metodo di "compensazione in confronto a una percepita inferiorità culturale" dovuta alle loro origini⁹².

Secondo Edmond Goncourt, sulle cui idee politiche e sociali già si è accennato, gli arricchiti potevano solo aspirare a divenire dei semplici "*amateurs*" d'arte e nulla di più⁹³. Nonostante i diffusi pregiudizi di cui Goncourt si fa portavoce, per molti rampolli dell'*haute banque* parigina (principalmente nel periodo 1880-1910) l'arte non è più solamente strumento di gloria ma una vera e propria passione a cui dedicare la propria vita, abbandonando le lucrative imprese familiari a suo favore⁹⁴.

All'inizio di questa nuova tendenza, le preferenze dei grandi banchieri erano rivolte essenzialmente verso forme d'arte già universalmente riconosciute, in particolare la pittura olandese del XVII secolo e quella francese del XVIII, adottando quindi i gusti della precedente classe dirigente⁹⁵.

Nella seconda metà del secolo si assiste invece ad un radicale mutamento: il gusto dei banchieri diviene più libero, non più concepito esclusivamente per esprimere potere bensì come "una maniera di esprimere la loro singolarità"⁹⁶. In particolare a riscuotere il maggior successo risultano essere due tendenze che si impongono sempre più nel mondo dell'arte di secondo Ottocento: il *japonisme* e l'impressionismo.

Per quanto concerne il *japonisme*, esso diventa fenomeno rilevante a partire dagli anni Settanta, in seguito all'apertura commerciale del Giappone avvenuta nel 1868; il successo di opere d'arte giapponese, favorito anche dalla

diffusione delle tipiche stampe, deve inserirsi nella più generale passione per l'orientalismo, ovvero tutto ciò che proveniva da culture differenti e geograficamente lontane da quella europea⁹⁷. Si tratta di una moda diffusa in maniera trasversale nella società parigina di fine secolo, che coinvolge anche numerosi membri di famiglie dell'alta finanza ebraica: Abraham-Behor de Camondo dedica all'esposizione della propria collezione d'arte orientale una stanza *ad hoc*, il “*boudoir chinois*”, situato al piano terra (ovvero nella parte pubblica dell'abitazione) e ricoperto con tappezzeria in seta ricamata a motivi orientali⁹⁸. Anche il fratello Nissim possiede una collezione orientale di prestigio, esposta in maniera diffusa tra il *Grand Salon* e, soprattutto, la serra di cui rimane testimonianza nel quadro del pittore Alphonse Hirsch⁹⁹, al tempo molto in voga tra la ricca borghesia parigina. Ciò nonostante, tra i due fratelli è senza dubbio Abraham-Behor a possedere quella di maggior pregio, tanto da partecipare nel 1883 ad una delle prime esposizioni d'arte orientale a Parigi¹⁰⁰ insieme a pezzi derivanti da altre importanti collezioni del tempo; tra essi figurano “M.me Sarah Bernhardt, M. Samuel Bing, M.me Louis Cahen [d'Anvers], M. le comte Isaac Camondo, M. le comte Nissim Camondo, Charles Ephrussi, Alphonse Hirsch”¹⁰¹. L'apprezzamento per l'arte orientale era giunto a tal punto da portare Jules Claretie (1840-1913), giornalista, direttore della *Comédie-Française* e Accademico di Francia, ad affermare che “il *japonisme* è divenuto per alcuni amatori [dalla sensibilità, NdA] molto artistica, gli Ephrussi, i Camondo, come una sorta di religione”¹⁰².

I grandi esponenti dell'alta borghesia finanziaria parigina di fine Ottocento, le cui collezioni diventavano sempre di maggiore entità nel corso degli anni, condividono anche la scelta riguardo la gestione di tale patrimonio al momento della morte: si registra infatti la tendenza, sempre più sviluppata verso il finire del secolo, di lasciare in eredità allo Stato (o ad enti che operino per la collettività) le collezioni e il patrimonio accumulato in vita¹⁰³. Le motivazioni

2012.

⁹⁸ A.H. Hoog, B. Rondot, S. Le Tarnec, P. Assouline, N. Seni (a cura di), *La Splendeur*, op. cit.

⁹⁹ Il quadro in questione è del 1875 e si intitola *Portrait de famille*: si tratta di una preziosa testimonianza riguardo l'allestimento della serra dell'hôtel particulier di Nissim, in cui si vedono chiaramente, tra le diverse specie vegetali, anche oggetti provenienti dalla collezione personale del padrone di casa.

¹⁰⁰ Si tratta dell'*Exposition Rétrospective de l'Art Japonais*, organizzata a Parigi dall'allora direttore della *Gazette des Beaux-Arts* Louis Gonse (con il contributo dell'*Union Central des Arts Decoratifs*) in una sala in rue de Seze, non lontano dalla Madeleine. Il catalogo dell'esposizione è disponibile in formato digitale su gallica.bnf.fr.

¹⁰¹ Informazioni tratte dal già menzionato catalogo della mostra. Tra i collezionisti di primo piano non citati, in quanto non partecipanti all'esposizione, va ricordato Henri Cernuschi (1821-1896), banchiere ebraico di origini italiane, la cui vasta collezione è tutt'oggi apprezzabile nel museo che porta il suo nome, nella sua residenza all'ingresso del Parc Monceau.

¹⁰² Giudizio espresso in Jules Claretie, *La Vie à Paris. 1883*, Victor Havard éditeur, 1883.

¹⁰³ Cfr. Louis Bergeron, *Les Rothschild*, op. cit., p. 137.

che animavano i generosi donatori erano diverse, dal “gesto di carattere patriottico [...] all’esigenza della menzione del nome del donatore nel luogo in cui viene esposta la collezione” per perpetuarne la memoria, senza dimenticare una sorta di “obbligazione morale nei confronti della società dei loro tempi” coscienti del ruolo e del prestigio accumulati in vita. Per questioni in parte anagrafiche e in parte legate al venir meno di eredi diretti, le tre famiglie oggetto di studio si trovano protagoniste di tale processo nei primi trent’anni del Novecento: nel 1902 avviene la donazione al Louvre della collezione di Isaac de Camondo; nel 1911 quella di Adolphe de Rothschild; infine nel 1936 quella di Moïse de Camondo¹⁰⁴.

Il primo tra loro a contribuire all’ingrandimento delle collezioni pubbliche francesi è Adolphe de Rothschild. La famiglia Rothschild non era nuova a tale tipo di operazioni: considerando il solo Louvre, i cui benefattori sono incisi in una serie di lastre commemorative poste all’ingresso della *Galerie d’Apollon* [imm. 22], la prima donazione di un membro della famiglia risale al 1897; si reputa inoltre che non vi sia alcun dipartimento del Louvre “che non abbia ricevuto donazioni da un membro della famiglia Rothschild, i cui interessi erano per l’arte in tutte le sue forme e per tutte le brache della curiosità”¹⁰⁵.

Il gusto di Adolphe era rivolto in particolare verso l’arte del medioevo e del rinascimento, oltre all’oreficeria (quest’ultima rappresenterà una parte rilevante della donazione al Louvre)¹⁰⁶. I suoi conoscenti sostenevano che possedesse “una capacità senza pari di comprendere al volo la bellezza e il valore di pezzi presenti all’interno di una camera”¹⁰⁷. La collezione viene costruita interamente tra il 1872 e il 1892, in quanto dal suo arrivo a Parigi nel 1861 si era dedicato a tempo pieno alla passione per l’arte, abbandonando il mondo degli affari.

La donazione di Adolphe viene definita dai suoi contemporanei come “modello”, non solo per la qualità e la

¹⁰⁴ Quest’ultima verrà largamente trattata nel capitolo successivo; cfr. cap. 2.2, par. 3.

¹⁰⁵ Raymond Koechlin, *Les Donations de la famille de Rothschild*, Société des Amis du Louvre, 1909.

¹⁰⁶ Da evidenziare come, nonostante la gran parte della collezione fosse nota ai visitatori della sua dimora di rue de Monceau, la sezione di oreficeria religiosa era fino a quel momento ignota al pubblico, in quanto conservata nel *cabinet d’amateur* privato e personale del barone, accessibile solo ai membri più ristretti della famiglia. Cfr. *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

quantità di opere donate ad un museo pubblico, ma anche per “l’ingegnosa delicatezza con la quale sono stati previsti tutti i bisogni del museo”¹⁰⁸. Per comprendere a cosa tale velata allusione faccia riferimento, è sufficiente leggere quanto riportato nel catalogo della collezione edito nel 1902:

*«Il donatore esprimendo la volontà che i suoi oggetti fossero riuniti in una sala unica ha voluto anche partecipare alle difficoltà che potrebbero sorgere nell’esaudire tale desiderio. Attraverso una clausola speciale egli ha messo a disposizione degli organizzatori le risorse che esigono la degna presentazione di una tale ricchezza. Grazie a questa munificenza, adatta a servire da esempio, il Louvre ha potuto consacrare alla collezione Adolphe de Rothschild un cabinet. Questa nuova sala, con la sua architettura, il suo soffitto veneziano, la sua tappezzeria fiamminga, il suo rivestimento e il suo parquet all’italiana sarà, essa stessa, un insegnamento per il pubblico»*¹⁰⁹

In effetti, anche in molte altre donazioni successive (quale ad esempio quella del 1936 del conte Moïse de Camondo) sarà spesso presente una dotazione di denaro atta a favorire l’allestimento della collezione.

Come precedentemente espresso, tra le motivazioni che spingono a donare alla collettività le proprie collezioni, figura la volontà di perpetuare la memoria legata al nome del benefattore; in proposito vi sono due differenti atteggiamenti, da un lato coloro che desiderano che il loro nome venga ricordato in eterno, dall’altro chi preferisce fare un passo indietro per porre in maggiore risalto il valore intrinseco delle opere donate. Considerando la politica sociale della famiglia Rothschild, non deve stupire quindi che la linea scelta da Adolphe sia del primo tipo: nel suo testamento, infatti, egli stabilisce tra le condizioni per la donazione al Louvre che alla sua collezione venga dedicata una sala specifica, che porterà il suo nome, senza porre limiti temporali a tale clausola¹¹⁰.

108 Ibidem.

109 Emile Molinier, *Donation de M. Le Baron Adolphe de Rothschild, catalogue*, Musée du Louvre, 1902.

110 Ibidem.

La collezione donata da Adolphe de Rothschild deve sicuramente aver suscitato il plauso dei curatori del Louvre al momento dell'entrata nel museo; è altrettanto vero tuttavia che al giorno d'oggi l'interesse del pubblico verso questo tipo di collezione risulta essere decisamente minore. Al contrario, un'altra donazione inizialmente osteggiata si è rivelata essere con il passare degli anni una delle più apprezzate: si tratta della collezione di Isaac de Camondo (1902-1911).

La passione per l'arte viene trasmessa a Isaac dal padre Abraham-Behor, sulla cui importanza in qualità di collezionista d'arte orientale già molto si è detto. Oltre ad ereditare i beni paterni, Isaac si spende in prima persona per ampliarla e migliorarla: grande appassionato d'arte, oltre ad essere lui stesso artista¹¹¹, decide - come altri prima di lui - di abbandonare progressivamente l'impegno nelle attività finanziarie per dedicarsi all'arte. Tale tendenza riconosciuta in particolare nella società ebraica fin de siècle viene riconosciuta e descritta efficacemente dallo scrittore austriaco Stefan Zweig (1881-1942):

¹¹¹ Grande ammiratore di Wagner, compone lui stesso un'opera musicale *"Le Clown"*, eseguita per la prima volta nel 1908 al *Théâtre des Champs-Élysées*, di cui era stato uno dei principali finanziatori.

¹¹² Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern*, Hamish-Hamilton e Bermann-Fischer Verlag, 1942 (ed. italiana: *Il mondo di ieri*, Arnoldo Mondadori, 1946).

¹¹³ Ecco come viene descritta tale collezione nel catalogo pubblicato al momento della vendita: «[Il barone Double] sapeva discernere e apprezzare [...] tutte le belle cose della grande arte decorativa degli ultimi secoli, in un'epoca di cattivo gusto e d'indifferenza, dove le rare reliquie del lusso elegante e spirituale dei nostri antenati non trovavano ancora un amatore riconosciuto, né un vero esperto. [...] La collezione di Léopold Double è completata nel 1848, [...] e pochi anni dopo essa era conosciuta, stimata e ammirata in tutta Europa. Cfr. C. Pillet, C. Mannheim, M. Féral, M. Porquet, *Catalogue des objets d'art, tableaux anciens, livres, composant la collection Double*, Porquet, 1881.

«[...] e perciò nel mondo ebraico, l'aspirazione alla ricchezza si esaurisce quasi sempre dopo due, tutt'al più tre generazioni di una stessa famiglia; e le più potenti dinastie trovano i figli giustamente poco inclini a riprendere le banche, le fabbriche, gli affari prosperi e tranquilli dei padri dei loro padri. [...] Ciò esprime la segreta aspirazione a scappare [...] da ciò che è ebreo per fondersi nella comune umanità»¹¹²

Il 1881 è un anno chiave per la formazione della collezione di Isaac [imm. 10], in quanto è l'anno della celebre vendita all'asta della collezione del barone Léopold Double (1812-1881)¹¹³: essa era stata una delle maggiori collezioni d'arte del Settecento francese, comprendente molti pezzi una volta appartenenti alla collezione della regina Maria Antonietta. Tale evento, pur di portata eccezionale, non è un *unicum* nella seconda metà dell'Ottocento: in questi anni infatti il mercato dell'arte è particolarmente florido, soprat-



22



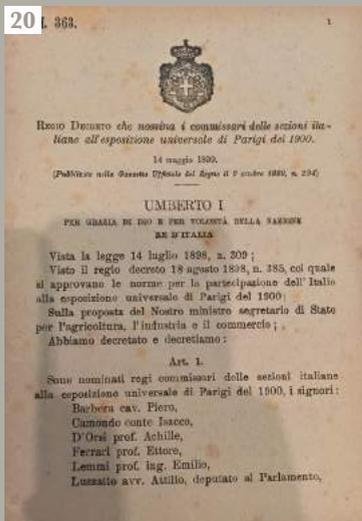
17



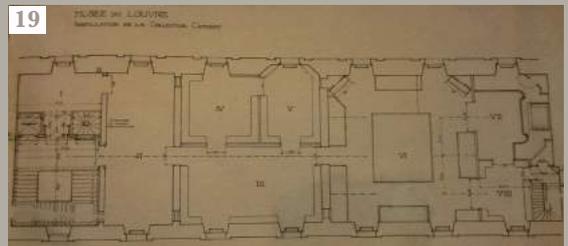
21



18



20



19

17 S.a., *Escalier menant à la collection Camondo*, 1934, APMAP, fonds Aulanier.

18 S.a., *La salle des Manet et des Delacroix*, in "L'illustration", 10 giugno 1911, n. 3563, p. 475.

19 S.a., *Plan des salles Camondo au musée du Louvre*, 1912, ANP.

20 *Décret de nominations des commissaires italiens de l'Exposition universelle de 1900 à Paris*, 1899, MAHJ

21 S.a., *La salle des Degas*, 1880, in "L'illustration", 10 giugno 1911, n. 3563, p. 475.

22 Targa commemorativa dei principali donatori del Musée du Louvre all'ingresso della *Galerie d'Apolon* (fotografia dell'autore)

tutto in seguito alle liquidazioni di numerose collezioni reali e dell'antica aristocrazia francese, i cui pezzi entrano a far parte soprattutto di collezioni private¹¹⁴. Tale vendita è anche ricordata per i prezzi esorbitanti raggiunti da alcuni oggetti; come scrive Isaac “la vendita Double era veramente interessante ieri. Una vera battaglia, la battaglia dell'arte contro il denaro. [...] Alcuni pezzi sono arrivati a dei prezzi favolosi”¹¹⁵. Gli oggetti acquistati in questa occasione andranno a formare il nucleo principale della collezione di arte del XVIII secolo francese di Isaac, il quale risulta essere il maggiore acquirente: tra i suoi acquisti anche il pezzo di maggiore pregio, ovvero la *Pendule des Trois Grâces*, attribuita allo scultore francese Étienne Maurice Falconet (1716-1791) - oggi conservata al Louvre - per la cifra allora folle di 101.000 franchi¹¹⁶.

Ma la parte della collezione che più di tutta genera stupore al giorno d'oggi è quella dell'arte (allora contemporanea) francese della seconda metà del XIX secolo: si tratta di pittori appartenenti soprattutto al movimento impressionista, di cui Isaac de Camondo era tra i principali estimatori e sostenitori. Per comprendere la portata di tale collezione, è sufficiente pensare che la maggior parte dei più grandi capolavori prodotti dagli esponenti di tale movimento erano un tempo riuniti nelle sale dell'appartamento al numero 82, avenue des Champs-Élysée: *Il pifferaio* di Manet, *L'assenzio* di Degas, la serie de *La cattedrale di Rouen* di Monet, *La nevicata a Louveciennes* di Sisley, *I giocatori di carte* di Cézanne, solo per citare alcuni tra i più noti.

Nel suo appartamento sugli Champs-Élysée Isaac [imm. 18, 21] aveva organizzato la propria collezione per temi, secondo stretti principi cronologici, al contrario di quanto avveniva nella dimora paterna in rue de Monceau: nelle sale di ricevimento trovavano posto le arti decorative del XVIII secolo; due gallerie (corridoi) erano dedicati all'Estremo Oriente; una galleria per gli acquerelli del pittore olandese Johan Barthold Jongkind; una sala per Corot, De-

¹¹⁴ Sophie Le Tarnec, Nora Seni, *Les Camondo*, op. cit.

¹¹⁵ Citazione presente in Ibidem, p. 162.

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ A.H. Hoog, B. Rondot, S. Le Tarnec, P. Assouline, N. Seni (a cura di), *La Splendeur*, op. cit.

¹¹⁸ Claire Maingon, *La collection Isaac de Camondo au Louvre: le “musée” retrouvé*, in “La revue des musées de France, revue du Louvre”, n.4, 2015.

lacroix, Boudin, Manet; un'altra dedicata a Monet, Sisley, Cézanne; una sala intera per Degas¹¹⁷.

Negli anni il ruolo ricoperto da Isaac per la promozione delle arti aveva assunto anche una veste ufficiale: nel 1897 è tra i fondatori della *Société des Amis du Louvre* e nel 1889 del consiglio direttivo dell'*Union Central des Arts Décoratifs*. In particolare con il Louvre sigla un accordo negli ultimi anni di vita con il quale, dietro la promessa donare al museo la sua intera collezione, riceve dei fondi per acquistare nuove opere che andranno ad arricchire la già ampia raccolta.

Alla morte nel 1911 la collezione composta da 750 pezzi tra opere d'arte e mobilio¹¹⁸, passa quindi nelle mani del museo del Louvre [imm. 17, 19], non senza perplessità e dubbi. I nuclei principali della donazione sono infatti due: la raccolta d'arte francese del XVIII secolo e quella di pittura contemporanea¹¹⁹.

La collezione di mobili del XVIII secolo viene considerata la più rimarchevole, la più bella presente a Parigi dopo la perdita della collezione di Richard Wallace che lo Stato francese non aveva acquisito ed era stata quindi trasferita a Londra¹²⁰. Ad Isaac viene riconosciuto il pregio di aver apprezzato l'arte francese di un secolo, il Settecento, che nella storia della Francia è ancora segnato dalle valutazioni post-rivoluzionarie, ma che dal punto di vista di uno "straniero"¹²¹ viene considerato solo per le "bellezze prodotte"¹²².

La sezione controversa è invece quella della pittura del XIX secolo francese, concepita proprio come una dimostrazione dei suoi sviluppi non accademici: il movimento impressionista in particolare, rappresentato da 62 opere¹²³, nonostante ai primi del Novecento fosse oramai ritenuto "una gloria passata"¹²⁴, non godeva dell'unanime approvazione della critica ufficiale; a ciò va aggiunto che al momento della donazione, gran parte degli esponenti del movimento erano ancora in vita¹²⁵ e che storicamente nessun artista vivente era mai entrato a far parte delle collezioni del Louvre¹²⁶. A destare il maggiore scalpore era il nucleo di opere di Céz-

119 Tutte le opere del Rinascimento e del Medioevo erano già state donate al Louvre con diritto di usufrutto con tre donazioni, nel 1897, nel 1903 e nel 1906. Cfr. *Ibidem*.

120 Lo stesso rimpianto ci sarà quando si solleciterà l'accettazione della donazione di Moïse de Camondo nel 1936. Cfr. Gaston Migeon, *Le comte Isaac de Camondo. Notice lue à l'assemblée générale annuelle de la société des Amis du Louvre*, Lahure, 1913.

121 Il termine *étranger* è utilizzato più volte per definire lo status di Isaac nel testo pubblicato dalla *Gazette des Beaux Arts*. Nonostante Isaac avesse vissuto per più di quarant'anni a Parigi e avesse contribuito attivamente (anche sul fronte economico) alla vita culturale della capitale, ciò non risulta sufficiente a fare di lui un francese *ad honorem*. Cfr. Gaston Migeon, Paul Jamot, Carle Dreyfus, *La collection Isaac de Camondo au Musée du Louvre*, Gazette des Beaux Arts, 1914.

122 *Ibidem*.

123 Claire Maingon, *La collection Isaac de Camondo au Louvre*, op. cit.

124 *Ibidem*.

125 Degas morirà nel 1917, Renoir nel 1919 e Monet nel 1926.

126 Al Louvre potevano essere accettate infatti opere di artisti morti da almeno dieci anni, lasso temporale in cui poteva essere stato elaborato un giudizio obiettivo in merito. A Parigi l'istituzione dedicata all'arte contemporanea era allora il Musée du Luxembourg.

anne, morto pochi anni prima nel 1906, sulla cui opera i giudizi erano ancora molto discordi, specie per gli ultimi sviluppi proto-cubisti. Tuttavia *conditio sine qua non* imposta da Isaac era che la sua donazione venisse accettata interamente ed esposta in maniera unitaria, senza essere smembrata; e così è stato. Tra le opere donate spiccano quelle della Scuola di Barbizon, di Corot, una serie di Manet, ma anche Delacroix, il già citato Cézanne, e Degas, il cui nucleo è ritenuto il più significativo¹²⁷.

Dopo aver accettato la donazione del conte de Camondo, il museo del Louvre inizia i lavori per adeguare un'ala dell'edificio ad accogliere le nuove opere¹²⁸: si tratta in totale di otto sale, in cui si cerca di inserire le opere in un ambiente il più simile possibile a quello originario dell'appartamento di Isaac sugli Champs-Élysée¹²⁹. L'apertura della collezione avviene due mesi prima dello scoppio del primo conflitto mondiale, ragion per cui l'inaugurazione ufficiale avverrà solamente nel 1920. A differenza di quanto richiesto da Adolphe de Rothschild, Isaac de Camondo impone che il suo nome venga ricordato in relazione alla sua donazione per un periodo di 50 anni; trascorso tale periodo a sopravvivere dovrà essere il valore delle opere e non la fama del loro donatore.

Per questa ragione attualmente la collezione Isaac de Camondo si trova dispersa tra diverse istituzioni parigine, quali il *Musée national des Arts Asiatiques Guimet*, il dipartimento di arti applicate del Louvre e lo *Château de Versailles*, dove è tornato parte del mobilio del XVIII secolo, in parte proveniente dalla vendita Double. Ma è l'attuale Musée d'Orsay ad averne più di tutti beneficiato: il nucleo delle opere impressioniste è infatti passato dal Louvre all'apertura del museo nel 1986. La collezione non è attualmente esposta unitariamente, bensì divisa tra diverse sale: ciò nonostante, le sale dell'ultimo piano e in particolare quella denominata "*Aux sources du XXe siècle*" risultano essere composte per la grande maggioranza dalla collezione dello "straniero" Ca-

¹²⁷ Gaston Migeon, *Le conte Isaac de Camondo*, op. cit.

¹²⁸ Tra le clausole del testamento il conte Isaac de Camondo aveva inserito l'obbligo per il Louvre di accettare ed esporre tutta la sua collezione, senza alcuna eccezione, pena la perdita della donazione che sarebbe passata al Petit Palais; viene inoltre lasciato anche un fondo di circa 100.000 franchi da impiegarsi per le spese di allestimento delle nuove sale d'esposizione. Cfr. Claire Maingon, *La collection Isaac de Camondo au Louvre*, op. cit.

¹²⁹ L'ordine delle sale era il seguente: sculture del Medioevo e del Rinascimento; oggetti d'arte dell'Estremo Oriente e stampe giapponesi; mobilio del XVIII secolo in un salone decorato con boiserie provenienti dall'antico hôtel del governo militare di Parigi in Place Vendôme; tre sale per la pittura impressionista. Cfr. Sophie Le Tarnec, Nora Seni, *Les Camondo*, op. cit.

mondo, una delle principali ragioni che hanno permesso al museo parigino di superare i tre milioni di visite nel 2015¹³⁰.

4 EPILOGO: IL DESTINO DELLE FAMIGLIE NEL NUOVO SECOLO

Il XX secolo segna un generale avvicendamento delle generazioni che avevano segnato la vita finanziaria e sociale della Parigi di fine Ottocento; per due delle tre famiglie analizzate questa sarà anche l'ultima generazione prima del loro tragico epilogo.

Cominciando dai Camondo, già la fine del secolo aveva visto dei cambiamenti significativi: nel 1894 viene chiusa definitivamente la *Banque I. de Camondo* a Costantinopoli, in quanto gli affari nell'Impero Ottomano in pieno declino si dimostrano essere sempre più deludenti e gravosi per la famiglia, che non ne ricava oramai alcun profitto¹³¹. Tale decisione viene presa dall'unico membro della famiglia ancora attivamente presente nella direzione della banca, Moïse de Camondo, il quale spera di poter passare le consegne al figlio maggiore che porta il nome dello zio venuto dal "paese delle meraviglie orientali", Nissim (1892-1917). Nei piani del padre, vi era quello di lasciare non solo la guida della banca di famiglia ma anche la sua impresa più preziosa e importante, ovvero la dimora di rue de Monceau e la sua collezione d'arte riprodotte una residenza aristocratica del XVIII secolo.

Lo scoppio della Prima guerra mondiale nel 1914 muta radicalmente la situazione: Nissim [imm. 12] si arruola nell'aviazione francese, riportando decorazioni militari per il lavoro di mappatura aerea dei territori nemici. Quella che Moïse nel 1919 definirà la "*catastrophe [qui] a brisé ma vie et changé tous mes plans*"¹³² ha luogo il 5 settembre 1917: mentre era in ricognizione sui territori nemici il suo aeroplano viene colpito durante un combattimento aereo, dal quale il giovane Nissim non riuscirà a salvarsi. Le dimostrazioni di cordoglio giungono a Moïse in gran quantità, ma una in particolare ri-

¹³⁰ La cifra relativa al 2015 è di 3.439.832 visitatori, mentre nel 2016 il numero scende a 2.997.622 anche a causa degli attentati terroristici del novembre 2015 (per avere un paragone, anche il Louvre nel 2016 ha subito una flessione degli ingressi pari al 15% rispetto all'anno precedente). Dati tratti dal sito internet del Musée d'Orsay, sezione "Storia del Museo - Alcune Cifre" (<http://www.musee-orsay.fr/it/collezioni/storia-del-museo/alcune-cifre.html>, consultato il 26/11/2017) e dal sito internet de "Il Sole 24 Ore", Maria Adelaide Marchesoni, *Louvre: il 2016 è stato un anno nero*, 10 gennaio 2017 (http://www.ilsole24ore.com/art/arteconomy/2017-01-10/louvre-2016-e-stato-anno-nero-144542.shtml?uuid=A-Dylj7TC&refresh_ce=1, consultato il 26/11/2017).

¹³¹ Sophie Le Tarnec, Nora Seni, *Les Camondo*, op. cit.

¹³² "La catastrofe che ha distrutto la mia vita e cambiato tutti i miei piani"; lettera di Moïse de Camondo del 4 aprile 1919, citata in *Ibidem*. Traduzione a cura dell'autore.

salta tra tutte, quella di Marcel Proust, scritta quando ancora non si avevano notizie certe in merito al destino di Nissim: lo scrittore si scusa perché è probabile che Moïse non si ricordi delle volte in cui si sono incontrati, ad alcune cene da Madame Cahen (ex moglie di Moïse) e Charles Ephrussi, “che adoro profondamente”. Ciò nonostante Proust tiene particolarmente ad esprimere a Moïse la partecipazione al suo dolore, tanto da sentire “il cuore stritolato fino all’angoscia nell’apprendere che voi siete senza notizie di vostro figlio”, nonostante non avesse mai incontrato direttamente Nissim ma ne avesse sempre sentito parlare bene da chi aveva avuto la fortuna di conoscerlo:

133 “È a voi, conoscendo quale padre incomparabile e tenero quale voi siete, che ho tenuto, condividendo allo stesso tempo le preoccupazioni di tutti, ad inviare il mio ricordo il più profondamente commosso”; lettera di Marcel Proust a Moïse de Camondo [settembre 1917?] riprodotta in *Ibidem*. Traduzione a cura dell’autore.

«C’est à vous, sachant le père incomparable et si tendre qui vous êtes, que j’ai tenu, tout en partageant les soucis de tous, à envoyer mon souvenir le plus profondément ému»¹³³

134 Nel 1919 arriva a spendere per la propria collezione la cifra esorbitante di oltre un milione di franchi; cfr. *Ibidem*.

135 In tutto ciò la figlia minore Béatrice non si oppone alle decisioni paterne, in quanto non dimostra avere alcun interesse particolare verso né per la banca di famiglia, né per la passione per la collezione del padre ed essendo sposata con un membro della ricca famiglia Reinach, Léon, non ritiene necessario intromettersi nelle decisioni del capofamiglia.

136 Cfr. Archives Union Centrale des Arts Décoratifs (Paris), Donations et Legs - Sous-série C3/20, Legs Moïse de Camondo, Règlement de la succession: copies du testament du 15 novembre 1935 (s.d.), inventaire et évaluation des biens légués, correspondance, extraits du testament, copie du décret ministériel d’autorisation d’acceptation du 7 juillet 1936 (s.d.), état des héritiers, extrait du Journal Officiel.

Con la morte dell’erede, Moïse sceglie di ritirarsi dalla vita pubblica per dedicarsi esclusivamente alla sua collezione, con lo scopo di renderla la più perfetta e completa possibile¹³⁴. Per far ciò l’anno stesso della perdita del figlio, decide di mettere in liquidazione la banca di famiglia, la *I. Camondo et C.ie*, venendo meno il naturale erede a cui doveva essere destinata¹³⁵. Moïse muore a Parigi nel 1935, lasciando la propria collezione e la dimora di rue de Monceau all’*Union Central des Arts Décoratifs*, per un valore stimato al ribasso di 43 milioni di franchi (a cui vanno aggiunti i tre milioni lasciati per la trasformazione della dimora nel Musée Nissim de Camondo)¹³⁶. L’ultima erede della dinastia Camondo ancora in vita era quindi la figlia minore di Moïse, Béatrice [imm. 9], sposata con Léon Reinach; la loro vita sarebbe stata destinata di lì pochi anni a subire un tragico cambiamento. Perfettamente integrati nella comunità parigina, consapevoli del contributo dato dalla famiglia a numerose istituzioni francesi e, non da ultimo, alla difesa della patria con la morte eroica del fratello Nissim, Bèatrice, il marito e

i figli Bertrand e Fanny non comprendono il pericolo reale rappresentato dall'invasione nazista della Francia e di Parigi nel 1940. Béatrice e la figlia Fanny continueranno a vivere a Parigi fino al 1943, svolgendo pressoché una vita normale¹³⁷, mentre il marito Léon e il figlio Bertrand si erano rifugiati vicino al confine spagnolo. Le speranze della famiglia si infrangono però nel dicembre 1942, quando tutti e quattro i membri vengono arrestati, chi a Parigi, chi cercando di fuggire in Spagna: vengono internati nel campo di prigionia di Drancy¹³⁸, a 20 chilometri da Parigi. Durante la prigionia interverrà anche l'*Institut de France* a pregare le forze naziste a trattare con rispetto la famiglia Camondo-Reinach per i meriti artistici e borghesi dimostrati negli anni verso la Francia. Tutti i tentativi saranno però inutili: nel corso del 1943 l'intera famiglia verrà deportata ad Auschwitz dove troverà la morte. Si estingue così una famiglia cosmopolita la cui fiducia nella riconoscenza della Francia per il suo contributo allo sviluppo culturale e sociale del paese ha, probabilmente, condannato a tragica fine, avendo impedito di comprendere quale catastrofe si stesse prospettando all'orizzonte.

Destino simile è quello che spetta anche al ramo francese della famiglia Ephrussi: anch'essa è destinata ad estinguersi tra gli anni Venti e Trenta, in questo caso per mancanza di eredi. Quando Charles Ephrussi muore nel 1905 lascia in eredità la sua importante collezione d'arte contemporanea francese e orientale alla cugina Fanny sposata con Théodore Reinach¹³⁹, padre di Léon, la cui morte segnerà la fine delle due famiglie francesi¹⁴⁰.

Al contrario delle due famiglie precedenti, il ramo francese dei Rothschild è tuttora esistente, nonostante le diverse traversie che ha dovuto affrontare nel secondo dopoguerra. L'erede di Adolphe de Rothschild, la moglie Julie, proprietaria della dimora di rue de Monceau, muore nel 1907, senza eredi diretti; per tale motivo designa come erede universale il nipote Maurice (1881-1957) [imm. 3], secondogenito del barone Edmond e nipote del *Grand Baron* James

¹³⁷ Nel *Musée Nissim de Camondo* sono conservate una serie di fotografie di concorsi ippici a cui Béatrice aveva preso parte ancora nel 1942.

¹³⁸ Il campo di concentramento di Drancy oggi è diventato un quartiere residenziale, negli stessi edifici costruiti negli anni Venti che affacciavano sul piazzale dove erano state edificate le baracche, in una incomprensibile *damnatio memoriae*.

¹³⁹ Théodore Reinach sarà anche il successore di Charles Ephrussi alla guida della *Gazette des Beaux Arts*, dal 1905 al 1928.

¹⁴⁰ Il destino del ramo austriaco della famiglia Ephrussi sarà invece alquanto peggiore: costretti a fuggire attraverso l'Europa per scappare dai Nazisti, alcuni moriranno durante il viaggio, altri finiranno i loro giorni lontano da casa ridotti in povertà, mentre altri riusciranno a fuggire in Gran Bretagna e negli Stati Uniti. Cfr. Edmund de Waal, *Un'eredità*, op. cit.

141 Herbert R. Lottman, *I Rothschild*, op. cit.

142 Le cronache ricordano come allo scoppio della guerra, essendo sul finire dell'estate, la gran parte dei membri della famiglia francese si trovava in vacanza sui loro yacht nel Mediterraneo, per poi rientrare in tutta fretta a Parigi una volta appresa la notizia dell'invasione della Polonia. Cfr. *Ibidem*.

143 Le opere vengono imballate e accuratamente catalogate per essere trasportate in proprietà Rothschild lontane da Parigi, pensando in questa maniera di metterle al riparo dalla guerra. Beffardamente, la perizia con la quale erano state nascoste facilitò il trasporto in Germania una volta scoperte dalle truppe naziste, nelle loro originali casse nere riportanti lo stemma con le cinque frecce incrociate della famiglia. Cfr. *Ibidem*.

144 Tra i primi luoghi scelti durante la fuga da Parigi c'era anche il sud della Francia, che però dopo l'istituzione del governo collaborazionista guidato dal generale Pétain si dimostra essere altrettanto insicura.

145 In generale, in patrimonio immobiliare dei Rothschild francesi esce pressoché indenne dalla guerra, se si eccettuano alcune proprietà poste nei luoghi più caldi del conflitto, quali la Normandia e la zona a confine con la Germania. Cfr. *Ibidem*.

146 *Ibidem*.

147 *Ibidem*.

(era suo nonno): quando eredita il patrimonio da Julie, Edmond ha 26 anni e aveva già conquistato la fama di donnaiolo, propenso a spendere denaro piuttosto che a crearlo¹⁴¹. Oltre al denaro, il giovane eredita anche la collezione di Julie e Adolphe, di prima qualità e importanza, così come la dimora in rue de Monceau, al numero 47, che abiterà fino allo scoppio della guerra: curiosamente, nel 1909 Maurice aveva sposato Noémie Halphen, il cui nonno altri non era se non Eugène Pereire, primo proprietario della casa di rue de Monceau nonché uno dei maggiori concorrenti della banca Rothschild.

Durante la guerra il destino dei Rothschild è stato molto diverso da quello di altre importanti famiglie ebraiche del tempo: pur non avevo inizialmente compreso la gravità di quanto stesse accadendo nel settembre del 1939¹⁴², comprendono tuttavia poco dopo quale minaccia gravasse sulla loro vita in Francia. Dopo aver tentato di mettere in salvo le immense collezioni d'arte¹⁴³, i vari membri della famiglia iniziano ad abbandonare Parigi e la Francia a partire dal 1942, per rifugiarsi principalmente in Svizzera, Nord Africa, Inghilterra, Portogallo (quest'ultimo come tappa intermedia per raggiungere gli Stati Uniti)¹⁴⁴. Durante gli anni di guerra le proprietà parigine dei Rothschild, nonostante non fossero più ufficialmente di loro controllo, non subiscono gravi danni¹⁴⁵. All'interno della famiglia inoltre un solo membro morirà in un campo di concentramento: si tratta di Élisabeth Pelletier de Chambure, spostata in seconde nozze con Philippe de Rothshcild, che verrà arrestata nel 1941 a Parigi e morirà nel campo di concentramento di Ravensbrück nel 1945¹⁴⁶.

Nel frattempo Maurice era fuggito negli Stati Uniti, a New York, dove a partire dal 1942, per ricostruire il patrimonio perduto, a sessantuno anni aveva cominciato a investire in maniera autonoma nei mercati finanziari con la compravendita di materie prime, impresa grazie a cui nell'arco di dieci anni non solo ricostituisce la sua fortuna ma diventa miliardario¹⁴⁷.

Quando torna dall'esilio americano negli anni Cinquanta decide di stabilirsi non più in Francia, devastata dal conflitto, bensì nella ricca Svizzera, nello Château de Pregny, vicino Ginevra, antica proprietà della famiglia progettata anch'essa, come Ferrières, da Paxton. "Secondo la leggenda di famiglia, trattava i suoi affari da quell'elegante residenza sul lago [...] circondato da inestimabili tesori d'arte, lavorando sdraiato sul letto con cinque telefoni intorno a sé (mentre le segretari erano relegate in un piccolo padiglione da qualche parte nell'enorme parco)"¹⁴⁸.

Con il senno di poi, la scelta di Maurice di stabilire la base della sua nuova impresa in Svizzera, invece che a Parigi, è risultata essere corretta, alla luce di quando accaduto alla banca di famiglia nella Francia degli anni Ottanta. Nel 1981 con l'elezione a presidente della Repubblica di François Mitterand, primo esponente del Partito Socialista, il governo vota a maggioranza la nazionalizzazione di alcune tra le maggiori istituzioni finanziarie e bancarie private del paese, tra cui anche la banca *De Rothschild Frères*¹⁴⁹. In proposito, Guy de Rothschild (1909-2007) [imm. 4], allora a capo della famiglia e della banca, dichiara alla rivista tedesca *Der Spiegel* che "i Rothschild sono stanchi di lavorare in Francia, dove i governi ogni cinquant'anni smantellano le loro proprietà"¹⁵⁰, in riferimento alle imposizioni subite prima negli anni Trenta dal Fronte Popolare, che li aveva estromessi dalla gestione delle ferrovie e dalla *Banque de France*, e negli anni Quaranta poi dal governo di Vichy che aveva loro ritirato la nazionalità francese impadronendosi delle loro proprietà e della banca. Tale evento segna quindi la fine della *De Rothschild Frères* fondata nel 1814; la famiglia tornerà ad investire in Francia solo alla fine degli anni Ottanta quando, cambiato governo, inizierà una nuova stagione di privatizzazioni che porterà nuovi membri della dinastia a creare società finanziarie che perpetueranno il nome Rothschild nel campo della

¹⁴⁸ Ibidem, p. 276.

¹⁴⁹ Negli anni Sessanta un altro futuro presidente francese aveva risollevato le sorti dell'istituto finanziario insieme a Guy de Rothschild: Georges Pompidou (1911-1974).

¹⁵⁰ Intervista citata in Ibidem, p. 15.

2.2

L'eredità architettonica



I CARATTERI DELLE RESIDENZE ALTO BORGHESI PARIGINE DELLA SECONDA METÀ DEL XIX SECOLO

1 Si è scelto di utilizzare la dizione attuale della via, così come presente nelle tradizionali targhe blu poste agli angoli delle strade parigine. Tale precisazione è legata al fatto che il nome della via si trova menzionata anche con altre diciture, tra cui le più frequenti rue Monceau e l'antico rue (de) Monceaux.

2 Tracce di questi antichi agglomerati sono ancora rintracciabili nella toponomastica: oltre al Parc Monceau, la chiesa di Saint-Philippe-du-Roule, in corrispondenza dell'omonima fermata della metropolitana, e l'antica rue Valois-du-Roule, che nel 1868 diventa parte di rue de Monceau.

3 Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, Les Édition de Minuit, 1985.

4 Cfr. Cap. I.4.

5 Pochi sono gli inserimenti moderni in questa via, riscontrabili soprattutto nel suo primo tratto.

6 Esempi di ciò sono i lavori di ampliamento commissionati da Maurice de Rothschild nel 1934 e quelli di ricostruzione dell'*hôtel particulier* paterno di Moïse de Camondo nel 1910.

7 Fredric Bedoire, *The Jewish contribution*, op. cit., p. 503; traduzione a cura dell'autore.

8 *Ibidem*, p. 504; traduzione a cura dell'autore.

9 *Ibidem*, p. 505; traduzione a cura dell'autore.

10 Roberto Calasso, *La Folie Baudelaire*, Adelphi, 2008; pp. 211-212.

La storia di rue de Monceau¹ risale al XVII secolo, quando era ancora un semplice cammino di campagna che collegava due piccoli villaggi, quello di Monceaux e quello di Roule²; la via moderna nasce tuttavia solo il 2 aprile 1868, in seguito alla fusione del primo tratto di rue de Monceau con la rue Valois-du-Roule³. Nei 1.000 metri che separano il civico 1 dal 97 tra gli anni Sessanta e Novanta dell'Ottocento si ritrovano alcune delle maggiori famiglie dell'alta borghesia finanziaria parigina, molte delle quali di origini ebraiche, che scelgono di trasferirsi nel nuovo quartiere residenziale sorto a opera dei fratelli Pereire⁴. Gli edifici attuali di rue de Monceau sorgono tutti a partire dagli anni Sessanta, con un decisivo incremento all'inizio del decennio successivo⁵: della prima fase poche tracce sono rimaste, in quanto spesso demolite per fare posto alle nuove costruzioni tra fine Ottocento e inizio Novecento. Il periodo compreso tra le due guerre mondiali è stato infatti l'ultimo periodo in cui grandi famiglie parigine intraprendono la costruzione di dimore familiari *ex novo*⁶, preferendovi in seguito edifici preesistenti, con una particolare predilezione per quelli del XVII e XVIII secolo.

Gli edifici che sorgono su rue de Monceau posso essere per gran parte ricondotti a due categorie: quella degli *immeubles de rapport* e degli *hôtels particuliers*. Quest'ultima categoria, pur numericamente in minoranza, risulta essere l'unica presente nel tratto di strada che affacciava sul nuovo Parc Monceau, in cui vedono la luce alla fine del Secondo Impero lussuose dimore con piccoli giardini privati, simbolo dell'imporsi della nuova classe dirigente alto borghese la quale, pur sostituendosi alla deposta aristocrazia, ne adotta in tutto e per tutto i modi e lo stile di vita, modelli architettonici inclusi.

Nella cultura ebraica "la famiglia e la casa hanno

sempre occupato un punto focale⁷⁷ per cui non deve sorprendere se il peso di tutto ciò che riguardava la propria residenza avesse un particolare significato: “l’architettura divenne il veicolo di un messaggio che era esistenziale e politico. Un committente ebreo non si interessava molto se la sua casa fosse bella o armoniosa secondo una visione tradizionale. Ciò che importava era che servisse ai suoi obiettivi in maniera adeguata e trasmettesse il giusto messaggio⁷⁸”.

Se è quindi corretto affermare che la nuova élite ebraica si fosse adeguata alle mode parigine del tempo anche in campo architettonico, è altrettanto vero che cercarono contemporaneamente di creare uno stile personale, che potesse soppiantare nell’immaginario collettivo quello generalmente associato all’architettura ebraica, ovvero il moresco in tutte le sue possibili declinazioni e reinterpretazioni. Per far ciò si assiste in Francia così come in tutta Europa ad una riscoperta di ciò che di meglio la cultura del nuovo paese di adozione aveva prodotto nel corso del tempo; così facendo si crea in maniera originale “una sintesi della storia passata con quella del loro proprio tempo⁷⁹”:

«Il passato diventa disponibile, pronto a essere messo in scena. E tutto il passato, non un suo spicchio (i greci e i romani), come era accaduto sino allora. [...] Tutto convergeva in un immenso magazzino di trovarobe, a cui avrebbe attinto innanzitutto il melodramma e la pittura, ma anche la poesia e il romanzo. Poi, con l’età di Luigi Filippo, la visione post-storica della storia si espanse al di là dei palcoscenici e dei Salons, insinuandosi nell’intérieur. La storia era una sequenza di scene datate, che si insediavano nelle varie stanze, nei vari angoli della casa. Convivevano lo studio Rinascimento, la nicchia turca, il boudoir rococò. Vivere nell’intérieur: secondo Benjamin era un lasciarsi prendere in una tela di ragno “in cui gli eventi della storia universale stanno dispersi, appesi come corpi spolpati di insetti”. L’impronta di un singolo stile che contrassegni l’epoca cominciò a cancellarsi allora. [...] Diventando disponibile, il passato perdeva qualcosa della sua estraneità e gravità. Un certo carattere posticcio avrebbe accompagnato d’ora in poi quelle

⁷⁷ Jules-Pierre Deville, *Dictionnaire du tapisserie, critique et historique de l’ameublement français, depuis les temps anciens jusqu’à nos jours*, C. Claesen, 1878-1880.

⁷⁸ Linda D. Stevenson, *The Urban Mansion in Nineteenth-century Paris: tradition, invention and spectacle*, University of Florida, 2011, p. 68; traduzione a cura dell’autore.

⁷⁹ Informazioni tratte da *Ibidem*.

⁸⁰ Jules-Pierre Deville, *Dictionnaire*, op. cit., p. 239; traduzione a cura dell’autore.

⁸¹ Tale articolazione degli ambienti si ritroverà in tutti gli *hôtels particuliers* oggetto di analisi.

⁸² Ciò è quanto faranno sia i Camondo che i Rothschild, di cui il principale beneficiario sarà il Musée de Cluny.

⁸³ Due esempi di ciò si ritrovano nelle serre dei due hôtel Camondo, tramandate grazie alle numerose rappresentazioni, sia pittoriche che fotografiche. Cfr. *Le jardin d’hiver de l’hôtel de Gaston Menier photographié par Raoul Saisset*, post 1892, Musée d’Orsay (anche se riferita al periodo successivo la vendita da parte di Isaac de Camondo, l’organizzazione della serra non pare avere subito significativi cambiamenti); Alphonse Hirsch, *Portrait de famille*, olio su tela, 1875, collezione privata.

⁸⁴ Bernard Marrey, Jean-Pierre Monnet, *La grande histoire des serres et des jardins d’hiver: France 1780-1900*, Graphite, 1980, p. 61; traduzione a cura dell’autore.

⁸⁵ Ancora nel progetto di Rene Sèrgent per Moïse de Ca-

mondo (1910) si ritrovano pozzi di luci in piccole stanze di snodo tra i corridoio della casa.

20 Esempio magistrale di ciò si ritrova nello Château de Ferrières del *Grand Baron* James de Rothschild (1855), in seguito ripreso in molti altri progetti anche di minore dimensioni, ivi compresi gli *hôtels particuliers* dei Camondo e - ovviamente - dei Rothschild presi in esame.

21 È inoltre necessario sottolineare come la scelta del quartiere sorto attorno al nuovo Parc Monceau comportasse anche numerosi vantaggi pratici: primo tra tutti, il fatto che nelle nuove costruzioni dei Pereire, servizi quali gas, acqua corrente, rete fognaria vennero sempre installati, con un notevole vantaggio in termini di qualità della vita. Cfr. Fredric Bedoire, *The Jewish contribution*, op. cit.

22 Dopo il 1868, con l'unificazione delle rue de Monceau e Valois-du-Roule, il nuovo indirizzo sarà 47, rue de Monceau.

23 Al 1864 risale il completamento dell'hôtel di Adolphe Violet, al numero 63.

24 Al momento dell'inaugurazione del boulevard Malesherbes (1861) Napoleone III fece un giro di inaugurazione attraverso il nuovo parco; in tale occasione i cronisti dell'epoca non mancarono di notare come una delle poche abitazioni già terminate fosse quella di Emile Pereire al 10 di rue Alfred de Vigny, sul lato occidentale del Parc Monceau. Cfr. David Van Zanten, *Building Paris. Architectural institutions and the capital transformation of the french capital. 1830 - 1870*, Cambridge University Press, 1994.

apparizioni proliferanti»¹⁰

L'articolazione degli spazi della residenza privata, in particolare all'interno degli *hôtels particuliers*, era così dettata in gran parte dal susseguirsi di stili differenti a seconda degli spazi: ad ogni stile infatti la tradizione voleva che meglio si adeguaesse un particolare ambiente della casa. Tra le fonti principali di tali tendenze si situano le opere del già citato Cesar Daly e di Jules-Pierre Deville¹¹, i quali teorizzarono lo sviluppo e il progetto rispettivamente dell'esterno e dell'interno delle residenze private di alto livello. Lo scopo di architetti e decoratori doveva essere quindi quello di impiegare i diversi stili architettonici resi disponibili nel corso dei secoli per "trasmettere e rinforzare l'immagine del cliente attraverso il simbolismo culturalmente accettato di cui ogni stile era impregnato"¹².

Gli ambienti prevedevano una principale distinzione tra pubblico e privato, ovvero tra quelli accessibili a tutti i frequentatori della casa che dovevano quindi mostrare lo status del proprietario, e altri riservati invece alla sola cerchia familiare. Alla prima categoria appartenevano i diversi *salons*¹³, tipicamente: il *Grand Salon*, principale strumento di espressione della grandeur del proprietario, per cui era consigliato lo stile *Louis XIV* in particolare per la sua enfasi posta sulla scala monumentale e teatrale, spesso accentuata da modanature dorate e specchi disposti *en face*; i *petits salons*, normalmente in stile *Louis XV* o *XVI*, disposti attorno al salone principale, dedicati a intrattenere gli ospiti dopo i ricevimenti (in maniera meno formale rispetto al *Grand Salon*) e alla famiglia, dove "i nonni avrebbero potuto giocare a carte, le dame lavorare ai loro ricami e i bambini leggere riviste o libri illustrati"¹⁴ in un clima di maggiore intimità; la *Grand Salle à Manger*, attigua al *Grand Salon*, con i relativi spazi di servizio (indicati come *offices*), per la quale era consigliato uno stile Rinascimentale italiano o un patriottico *Louis XIII* o *XIV*, e la *Petit Salle à Manger*, riservata alla sola famiglia, annessa al relativo *salon de famille*¹⁵.

Altri due ambienti spesso presenti - in questo caso esclusivamente - negli *hôtels particuliers* di fine secolo sono le serre e gli oratori per la devozione privata. In particolar modo quest'ultimi sono spie del progressivo allontanamento dei membri dell'alta borghesia ebraica dalla religione dei loro avi: se infatti ancora negli anni Settanta si ritrovano progetti di tale tipo, con il progressivo passaggio dalla prima alla seconda generazione la pratica attiva della religione passa in secondo piano, portando spesso alla donazione degli apparati religiosi - spesso giunti dai paesi di origine - a istituzioni museali francesi¹⁶, e di conseguenza viene meno la necessità di avere luoghi domestici per il culto.

Le serre e i *jardins d'hiver*, presenza immancabile queste in qualsiasi residenza alto borghese che si rispetti, erano al contempo espressione delle più avanzate conquiste tecnologiche e della ricchezza della famiglia: infatti poter inserire piante rare ed esotiche all'interno di tali ambienti - che per altro erano utilizzati come vere e proprie stanze, con tanto di arredi *ad hoc*¹⁷ - diventa "un segno esteriore di benessere"¹⁸. Le innovazioni tecnologiche legate all'impiego di strutture in ferro trovano anche un'altra applicazione all'interno delle abitazioni: sempre più diffuse sono infatti coperture vetrate per le sale centrali e per portare luce nei corridoi di passaggio. Se per questo ultimo impiego lo scopo è essenzialmente permettere l'illuminazione di ambienti altrimenti bui¹⁹, per le grandi stanze di rappresentanza esso è ben diverso: il diretto modello di riferimento è infatti da ricercarsi nelle gallerie dei coevi musei, *in primis* il Louvre, dove a inizio Ottocento si era assistito alla riprogettazione degli ambienti espositivi ponendo grande importanza alla presenza di illuminazione zenitale. Non va infatti dimenticato che i *Grand Salon* degli *hôtels particuliers* dovevano svolgere anche la funzione di sede espositiva per le collezioni della famiglia, per cui una particolare attenzione veniva posta alla loro corretta illuminazione²⁰.

Tra i motivi che spingono molte delle famiglie

²⁵ William Bouwens van der Boijen (1834-1907), naturalizzato francese nel 1868, si forma all'*École des Beaux-Arts* sotto la direzione di Henri Labrousse, di cui sarà non solo allievo ma anche stretto collaboratore. Dopo aver ricoperto una serie di incarichi nell'amministrazione pubblica parigina, a partire dal 1873 è membro della *Société centrale des Architectes* e pochi anni dopo, nel 1875, riceverà la medaglia d'argento per l'architettura privata proprio per il progetto dell'*hôtel Pereire*, per il quale riceverà un riconoscimento anche durante l'Esposizione universale di Parigi del 1889. Il nome di Bouwens, oltre ai numerosi *hôtels particuliers* costruiti soprattutto a Parigi (da ricordare quello per Henri Cernuschi, 1873, poi diventato sede dell'omonimo museo d'arte orientale), è sicuramente legato al progetto della sede centrale parigina del *Credit Lyonnais*, che sarà terminato dai suoi allievi dopo la morte. L'importanza di Bouwens è tale che nel 1878 viene nominato cavaliere delle Legioni d'onore. Cfr. Nota necrologica in *L'Architecture. Journal hebdomadaire de la Société centrale des architectes français*, sabato 5 ottobre 1907, pp. 325-326; Gustave Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains*, Hachette, 1913; P. Prévost-Marcilhacy, *Les Rothschild*, op. cit.

²⁶ Archives de Paris, *Dossier de voirie et permis de construire - Rue de Monceau*, VOII 2177.

²⁷ Per la sezione, cfr. Bibliothèque des Arts Décoratifs (Parigi), Fond Maciet, serie 74, volume 57 "*Maison et hôtels - XIXe siècle, France, Villes; Paris*"; per le due fotografie, cfr. Bibliothèque des Arts Décoratifs (Parigi), Fond Maciet, serie 74, volume 56 "*Maison et hôtels - XIXe siècle, France, Villes; Paris*".

28 Il titolo della stampa è “Hotel à Paris Parc Monceau - M. Bouwens architecte - Coupe”, s.d. Nonostante non sia esplicitamente dichiarato a quale *hôtel particulier* appartenga, dal confronto con le foto e i disegni degli altri edifici progettati da Bouwens nel medesimo quartiere, è altamente probabile si tratti proprio dell’*hôtel* di Eugène Pereire in rue de Monceau.

29 Diversamente da altri magnati ebrei, i membri della famiglia Rothschild non erano soliti comparare e restaurare edifici preesistenti, aventi o meno valore storico: era come se considerassero le nuove costruzioni fatte esigere appositamente per loro, possedere di per sé un valore autonomo, adatto ad esprimere uno stile di vita e un gusto artistico loro caratteristico.

30 Archives de Paris, *Calepins de revision du cadastre, 1862 e post - Rue de Monceau*, civico 47, DiP4 740.

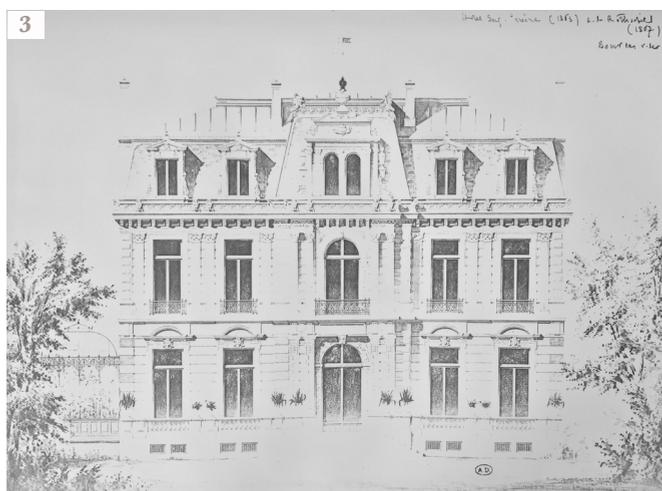
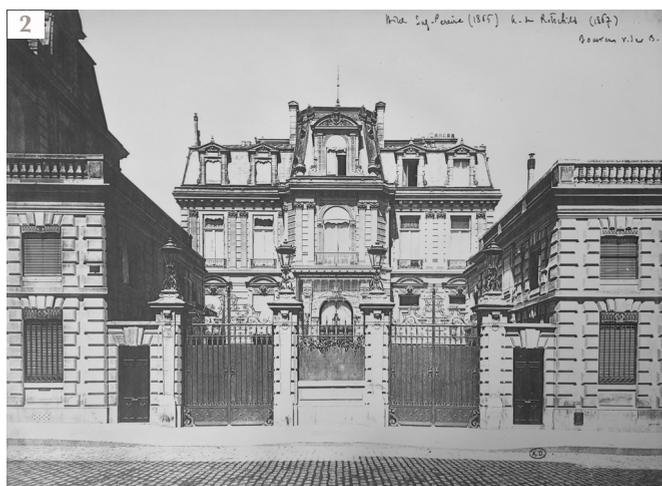
31 Non è stato possibile stabilire una fondata conversione tra il franco e la sterlina nell’anno della vendita; stando ai *Calepins de revision du cadastre* la cifra pattuita per la vendita era di 1.090.000 franchi (cfr. Archives de Paris, *Calepins de revision du cadastre, 1862 e post - Rue de Monceau*, civico 47, DiP4 740). Ciò nonostante si può con certezza affermare che si è trattata di un’occasione economicamente molto favorevole all’acquirente in quanto è lo stesso Adolphe a definirla tale in una lettera indirizzata al cugino londinese Lionel, ipotizzando che la causa fosse la “necessità di denaro” e di “trasferire il denaro all’estero, per averlo in un luogo sicuro”; cfr.

dell’alta borghesia a trasferirsi in rue de Monceau, è da ricordare la possibilità di poter plasmare dal nulla la loro futura abitazione, trattandosi di un’area quella del quartiere dell’*Europe* tra gli anni Sessanta e Settanta in gran parte ancora non edificata. Tale decisioni si lega al fatto che per molte di loro esse vengono pensate come residenza principale e di rappresentanza della famiglia a Parigi e per tale motivo progettate per esprimere al meglio l’importanza raggiunta dai suoi abitanti nella Francia *fin-de-siècle*²¹.

2 45, 47, 49 RUE DE MONCEAU - FAMIGLIA ROTHSCHILD

Il 14 gennaio 1861 Eugène Pereire, figlio di Isaac, acquista dalla città di Parigi un lotto di 1.791 metri quadri di terreno, un tempo facente parte dell’originario Parc Monceau, situato al numero 29 di rue Valois-du-Roule²²: si tratta di una scelta altamente significativa, in quanto lo zio e il padre erano stati i promotori della grande operazione immobiliare di lottizzazione dell’ex *Folie* del duca di Chartres. L’*hôtel particulier* di Eugène Pereire risulta essere tra i primi ad essere terminato nel 1865²³, lasciando tuttavia il primato temporale a quello dello zio Emile²⁴.

Il progetto iniziale dell’*hôtel* viene affidato a William Bouwens van der Boijen²⁵, uno degli architetti più in voga tra l’alta borghesia di fine Ottocento, già autore di altre residenze nei dintorni del parco. Di questa prima fase non rimangono tuttavia molte testimonianze: dai documenti catastali emergono solo i dati relativi alla proprietà (estensione e identità del proprietario)²⁶ mentre nessuna informazione viene fornita in merito all’*hôtel*. Ciò nonostante, grazie a due fotografie [imm. 2,3] e una stampa rappresentante la sezione trasversale dell’edificio [imm. 1], è possibile avere un’idea generale di come dovesse presentarsi prima degli interventi voluti da Adolphe de Rothschild negli anni Settanta²⁷: seguendo il modello dell’*hôtel entre cour et jardin*, la residenza vera e propria si trova in posizione arretrata rispetto alla strada,



1 S.a., *Hôtel à Paris Parc Monceau*. M. Bouwens Architecte - Coupe, s.d. in Archives UCAD, Fond Maciet, serie 74, volume 57, "Maison et hôtels - XIXe siècle, France, Villes; Paris - 1880-1900"

2, 3 S.a., *Senza titolo (Fotografia del fronte strada e disegno del fronte giardino dell'hôtel Pereire-Rothschild)*, s.d. in Archives UCAD, Fond Maciet, serie 74, volume 56 "Maison et hôtels - XIXe siècle, France, Villes; Paris - 1856-1869"

Rothschild Archive (Londra), *Lettera di Adolphe a Lionel, 10 maggio 1868*, T X/130; citato in P. Prévost-Marcilhacy, *Les Rothschild*, op. cit.

32 Cfr. "Préfecture du Département de la Seine: Rue de Monceau entre les Boulevard Haussmann et la rue du Rocher - Arrêté de Numérotage", in Archives de Paris, *Dossier de voirie et permis de construire, rue de Monceau n.62 à la fin*, VO11 2180.

33 Archives de Paris, *Dossier de voirie et permis de construire - Rue de Monceau*, VO11 2177.

34 Le dimore della famiglia Rothschild sono sempre pensate per una ricca attività pubblica di ricevimenti. Tra gli ambienti ricorrenti anche nella residenza di rue de Monceau si trovano due sale da pranzo e una dedicata al ballo nella zona dedicata al ricevimento. Molto diffuso è anche l'organizzazione degli spazi attorno ad una hall centrale, schema questo dominante negli anni Cinquanta e Sessanta dell'Ottocento, ma ripreso anche per le dimore nelle nuove aree di espansione negli anni Settanta, come rue de Monceau. Cfr. P. Prévost-Marcilhacy, *Les Rothschild*, op. cit.

35 Félix Langlais (1827-1889) era membro della *Société des Architectes français* dal 1859; da essa aveva ottenuto la medaglia per l'architettura privata nel 1879. Allievo di Labrouste all'*École des beaux-arts*, prima di divenire architetto di riferimento per le commesse private della famiglia Rothschild, era stato architetto della *Société des Chemins de fer de Paris-Lyon*, una delle principali società della famiglia. Il suo successo come architetto è legato in maniera indissolubile ai Rothschild, per cui concepisce

su cui affacciano due bassi fabbricati di due piani sormontati da una balaustra in pietra, collegati da una cancellata anch'essa in pietra. La facciata verso la corte d'onore del corpo principale - in uno stile che può essere ricondotto al neo-rinascimentale - presenta un ingresso avanzato rispetto al filo facciata, che attraverso una scala porta dal livello strada a quello del piano terra dell'*hôtel* - espediente questo diffuso in molti edifici del Parc Monceau in quanto permette di porre il piano terra allo stesso livello del parco adiacente, a cui le nuove costruzioni hanno accesso diretto. L'edificio presenta tre piani fuori terra, di cui l'ultimo a mansarda; a giudicare dall'unica sezione trasversale ritrovata²⁸, due ambienti molto profondi si affacciano sulla corte d'onore e sul giardino, connessi da un ambiente di servizio. Per illuminare questi ambienti, inserisce una copertura vetrata sulla parte centrale del tetto che, attraverso una serie di pozzi di luce, permette l'illuminazione di tutte le stanze centrali fino al piano terra. A giudicare inoltre dalla sezione, gli interni dovevano essere decorati in un tardo stile Secondo Impero con - probabilmente - ricche *boiserie*. Nulla è dato sapere invece su come fosse organizzato il giardino, se non che su di esso si affacciava una poco profonda terrazza a piano terra.

La proprietà passa nelle mani della famiglia Rothschild²⁹ il 16 giugno 1868³⁰, quando Eugène Pereire è costretto letteralmente a svendere la propria residenza per incombente necessità di liquidità; in tale occasione - che come già precedentemente sottolineato viene considerata come la somma rivincita sui Pereire - a farsi avanti per l'acquisto è Adolphe de Rothschild, membro del ramo italiano (napoletano) della famiglia. L'acquisto viene considerato come un vero e proprio affare, considerando che Adolphe paga sole 42.000 sterline per una proprietà inizialmente costata a Eugène Pereire più di 1.480.000 franchi³¹. Pochi giorni dopo, il 17 luglio 1868, Adolphe acquista anche il lotto all'angolo tra l'allora rue Valois-du-Roule e rue de Monceau - attuale numero 45, rue de Monceau, allora proprietà di un non

ben definito “M. Olry”³² - per portare la proprietà a 2.039 metri quadri³³. L'acquisto di un nuovo terreno permette ad Adolphe di commissionare l'ampliamento della sua nuova residenza³⁴: incaricato del progetto è Félix Langlais³⁵, allievo di Henri Labrousse. Il rapporto tra la famiglia Rothschild e i “loro” architetti era stato regolato dal capostipite James, secondo il quale i progettisti delle commesse private non potevano essere i medesimi di quelle legate alle attività di beneficenza e religiose (per cui ebrei). La regola della divisione tra ambito sociale, privato e religioso decade con la morte del Grand Baron: i figli infatti si affideranno anche ad architetti e ingegneri che già erano stati impiegati per imprese commerciali, quali la costruzione delle linee ferroviarie³⁶. Era inoltre molto raro che architetti ebrei che lavoravano per i Rothschild venissero impiegati anche dal resto dell'alta borghesia parigina; altrettanto vero è che erano gli stessi Rothschild a scegliere di non affidarsi a progettisti già al servizio del resto della borghesia, quasi ad indicare una volontà di distacco e di separazione dal resto della società parigina del tempo³⁷.

Gli interventi di Langlais non interessano particolarmente l'aspetto esteriore dell'*hôtel*, che rimane essenzialmente quello concepito da Bouwens, quanto piuttosto la disposizione planimetrica interna, in particolare del piano terra a seguito dell'ampliamento occidentale [imm. 4]. Esso consisteva essenzialmente nell'aggiunta di una grande salone per feste, ad un solo piano, con illuminazione zenitale, affiancato da due gallerie disposte ad L³⁸. Il ruolo di tali ambienti è significativo, in quanto esplicitamente concepite da Adolphe per un preciso scopo: ospitare la propria collezione d'arte privata. Tali ambienti vengono pensati esattamente come si trattasse di musei: viene infatti predisposta un sistema di illuminazione zenitale, come quello presente al Louvre, e un ingresso indipendente attraverso la nuova corte coperta del numero 45 su cui si affacciano gli ambienti adibiti a scuderie. La collezione del barone era esposta per temi in vetrine

- tra gli altri - l'adeguamento dell'*hôtel* de Pontalba (Parigi) e dello *château d'Armainvilliers* per il barone Edmond. Cfr. Nota necrologia in *La Construction moderne*, 2 febbraio 1889, p. 203; P. Prévost-Marcilhacy, *Les Rothschild*, op. cit.

36 Tra essi lo stesso Félix Langlais, già architetto della *Compagnie des Chemins de Fer de Paris-Lyon*.

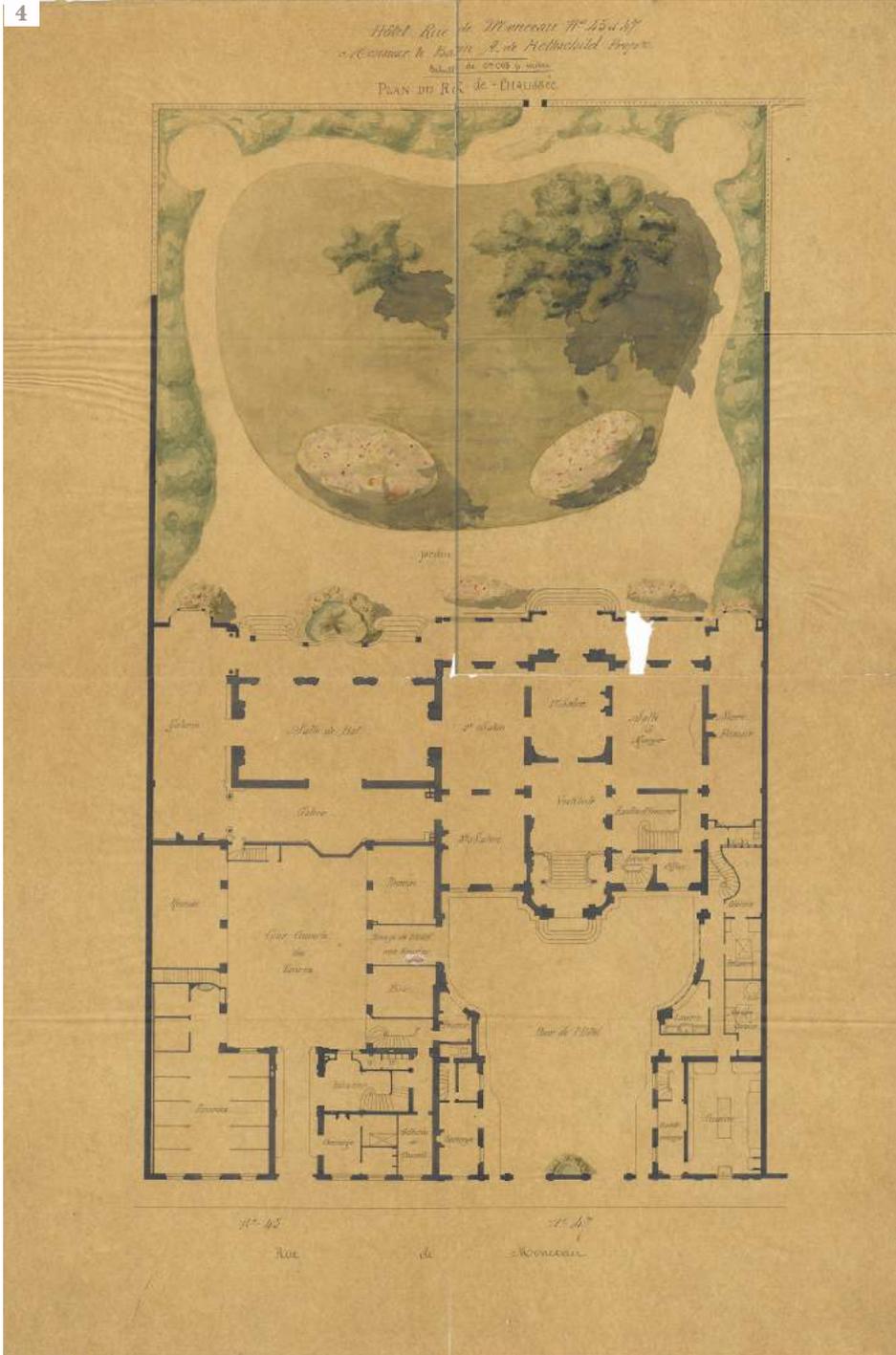
37 Per gli stessi motivi non era raro che i membri della famiglia scegliessero come architetti personali esponenti di secondo piano della scena artistica locale, in modo da poterli poi legare a loro in un rapporto quasi esclusivo. Cfr. P. Prévost-Marcilhacy, *Les Rothschild*, op. cit.

38 Cfr. “*Hôtel Rue de Monceau n. 45 et 47. Monsieur le Baron A. De Rothschild prop.re - Plan du Rez-de-Chaussée*”, coll. priv.

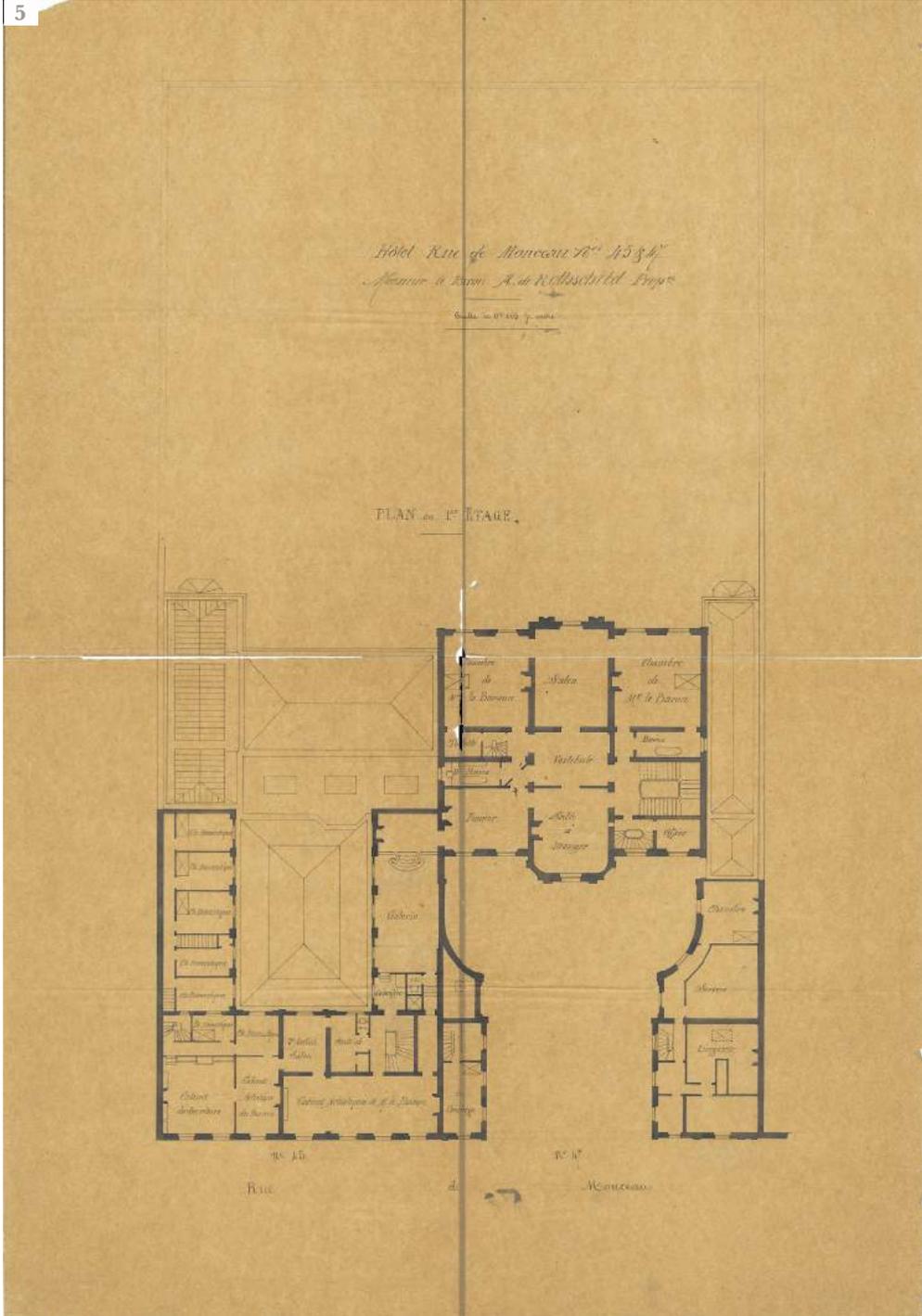
39 In tale funzione risiede la grande differenza con altri ambienti simili presenti in altre residenze Rothschild: un esempio su tutti è il grande salone principale dello *Château de Ferrières*, anch'esso destinato ad ospitare parte della collezione di James de Rothschild e illuminato attraverso una grande copertura vetrata. Ciò nonostante quello era il luogo destinato anche ai grandi ricevimenti e feste del *Grand Baron*, mentre quelle concepite da Adolphe con Langlais non vengono pensate per questi scopi.

40 Denominazione tratta da “*Hôtel Rue de Monceau n. 45 et 47. Monsieur le Baron A. De Rothschild prop.re*”, coll. priv.

41 Archives de Paris, *Calepins de revision du cadastre, 1862 e post - Rue de Monceau*, civico 45, DiP4 740.



4 Félix Langlais (attribuito), *Hôtel rue de Monceau n. 45 et 47. Monsieur le Baron A. de Rothschild prop.re.* Plan du rez-de-chaussée, s.d., collezione privata.



5 Félix Langlais (attribuito), *Hôtel rue de Monceau n. 45 et 47. Monsieur le Baron A. de Rothschild prop.re. Plan du 1^{er} Etage, s.d., collezione privata.*

42 Cfr. "Hôtel Rue de Monceau n. 45 et 47. Monsieur le Baron A. De Rothschild prop.re - Plan du 1er Etage", coll. priv.

43 Nella pianta ritrovata è indicato con il nome di "Box". In tutto potevano essere ospitati fino a 13 cavalli e 9 vetture a due posti; cfr. Archives de Paris, *Calepins de revision du cadastre, 1862 e post - Rue de Monceau*, ci-vico 45, D1P4 740.

44 Si nota inoltre che la stanza del guardiano era totalmente autonoma rispetto al resto degli ambienti della nuova estensione.

45 Cfr. P.Prévost-Marcilhacy, *Les Rothschild*, op. cit., p. 130.

46 Tutte le informazioni seguenti in merito all'hôtel sono tratte da Archives de Paris, *Calepins de revision du cadastre, 1876 e post - Rue de Monceau*, ci-vico 45, 47 e 49, D1P4 740.

47 A tale proposito, si veda l'analisi delle fonti catastali parigine presente in Adeline Daumard, *Case di Parigi*, op. cit.

48 Bibliothèque des Arts Décoratifs (Parigi), Fond Maciet, serie 74, volume 56 "Maison et hôtels - XIXe siècle, France, Villes; Paris".

49 Cfr. "Hôtel Rue de Monceau n. 45 et 47. Monsieur le Baron A. De Rothschild prop.re - Plan du 1er Etage", coll. priv.

50 Archives de Paris, *Sommier Foncier - 3eme Serie, 1880-1945*, DQ18 1346.

51 Richiesta del 22 settembre 1894 di Madame de Rothschild; cfr. *Prefecture de la Seine - Rapport du Commissaire Voyer* in Archives de Paris, *Dossier de voirie et permis de construire, rue de Monceau n.28 à 61, VO11 2179*.

appositamente progettate, per cui si comprende facilmente come gli ambienti delle gallerie non dovessero assolvere ad altri compiti se non la sola esposizione³⁹ [imm. 6,8].

Alle gallerie-museo si poteva accedere anche attraverso il Terzo Salone⁴⁰ (appartenente all'originario *hôtel Pereire*), oppure dalla nuova Sala da ballo; quest'ultima si apriva attraverso tre grandi finestre sulla terrazza che costeggiava l'intero fronte su giardino dell'edificio, collegandosi così a quella originaria.

Le fonti catastali descrivono l'edificio costruito da Langlais al numero 45 come una "costruzione su via in mattoni e pietra da taglio, composta da un piano terra, mezzanino, primo piano *carré* [ovvero di regolare altezza, NdA] e secondo piano sottotetto. All'entrata, [si trova] una corte coperta da una vetrata, con edifici a destra e a sinistra, costruiti in mattoni e innalzati sulla terra piena [ovvero non presentano un piano interrato, NdA] di un piano terra e un primo piano di altezza regolare [quest'ultima parte risulta essere cancellata, forse perché demolita nel 1880 come riportato in una nota iniziale, NdA]. La corte presenta una copertura in vetro sostenuta da una struttura in ferro con due canali di scolo laterali, per una superficie di 176 metri quadri. [...] Superficie costruita: Padiglione su strada, 200 metri [quadri]; ala destra, 90 metri [quadri]; ala sinistra, 90 metri [quadri]; corte, 176 metri [quadri]."⁴¹

La metà anteriore dell'ampliamento di Langlais viene destinato ad ospitare ambienti servizio che, a differenza di quanto avveniva solitamente, non vengono relegati nei piani interrati: ad essi vengono infatti dedicato il piano terra del nuovo edificio a U⁴². In esso trovano spazio la portineria, la selleria, le scuderie e le rimesse per le auto⁴³ e due rimesse. Al primo piano [imm. 5] si trovano invece sia gli ambienti della servitù, situati nella manica più occidentale⁴⁴, sia altri riservati al barone. Tra essi, oltre ad una terza galleria, a cui si accedeva esclusivamente attraverso il fumoir annesso alla sala da pranzo riservata alla famiglia, si trovano due ambien-



6 Anonimo, *La galerie-hall de l'hôtel d'Adolphe de Rothschild*, s.d., collezione privata.

7 Anonimo, *Le cabinet d'Adolphe de Rothschild*, olio su tela, 1880 circa, collezione privata.

8 Anonimo, *La galerie Louis XII de l'hôtel d'Adolphe de Rothschild*, s.d., collezione privata.

52 Baudelaire nel 1859 scriveva: “Da allora, la società immonda si riversò, come un solo Narciso, a contemplare la propria immagine volgare sulla lastra. [...] Se si consente che la fotografia supplisca l’arte in alcune delle sue funzioni, in breve essa l’avrà soppiantata o completamente corrotta, in virtù della naturale alleanza che troverà nell’idiozia della massa”. Cfr. Charles Baudelaire, *Salon del 1859. II. Il pubblico moderno e la fotografia*, in “Scritti sull’arte”; citato in Antonio Piza, *Parigi e Baudelaire*, op. cit., p. 49. Lo stesso barone Adolphe de Rothschild nel 1858 si era fatto ritrarre in una serie di fotografie in studio da André-Adolphe-Eugène Disdéri, uno dei maggiori fotografi del tempo per cui avevano già posato personalità come Giuseppe Verdi, Napoleone III oltre ad altri numerosi membri della famiglia imperiale; cfr. André-Adolphe-Eugène Disdéri, *Le baron Adolphe de Rothschild*, fotografia, Bibliothèque Nationale de France (Parigi), 1858; citata in G. Cozeval, Y. Badetz, P. Perrin, M.C. Viallon, *Spectaculaire Second Empire*, op. cit.

53 “Ogni atelier d’artista è, di fatto, un piccolo museo dell’Io, impenetrabile agli altri e obbediente solo alle proprie leggi”; da Anne-Marie Lecoq, *Altre vite nella città: atelier d’artisti nell’Ottocento*, in Georges Teyssot (a cura di), “Il Progetto Domestico. La casa dell’uomo: archetipi e prototipi”, catalogo della XVII Triennale di Milano, 18 gennaio - 30 marzo 1986, Electa, 1986.

54 P.Prévost-Marcilhacy, *Les Rothschild*, op. cit., p. 323. Traduzione a cura dell’autore.

55 “Gli atelier sia di artisti ruotici nella città degli artisti di Montmartre e Montparnasse,

ti con affaccio su via denominati “*Cabinet Artistique de M. le Baron*”: quello maggiore, a pianta rettangolare, è molto probabilmente il luogo che ospitava le collezioni personali del barone, non accessibili ai visitatori della residenza, come la collezione d’oreficeria donate al Louvre⁴⁵ [imm. 7]; il secondo ambiente, di ridotte dimensioni, potrebbe avere avuto lo stesso ruolo o anche quello di studio privato, essendo affiancato dall’ufficio del segretario personale del barone.

Il progetto di Langlais, come già accennato, non modifica in maniera significativa il cosiddetto *Grand Hôtel*, ovvero l’originario *hôtel* Pereire. La seconda edizione dei *Ca- lepins de revision du cadastre* riporta la descrizione dello stato di fatto della costruzione in seguito alle modifiche apportate da Adolphe⁴⁶. Purtroppo gran parte della descrizione risulta essere di difficile, se non addirittura impossibile, lettura e comprensione: ciò è dovuto in gran parte al metodo con cui questi taccuini venivano redatti, spesso in maniera rapida con il solo scopo di annotare a grandi linee eventuali cambiamenti rilevanti ai fini fiscali, a scapito della leggibilità della grafia⁴⁷.

Alcuni elementi risultano essere tuttavia chiaramente leggibili: l’edificio viene classificato come *hôtel entre cour et jardin*, con dimensioni pari a 20x18 metri, ossia 360 metri quadri di superficie. La proprietà complessiva del barone risulta essere cresciuta rispetto al 1868, e consta ora di 3.843 metri quadri. I due bassi edifici posti al lato della corte - definiti “padiglioni ad ala” - ospitano ora la grande cucina, che si affaccia direttamente su strada, la lavanderia, la ghiacciaia e un locale pasticceria; il sistema di riscaldamento è situato non nei singoli ambienti, bensì nel corridoio.

Per il *Grand Hôtel* la descrizione diventa lacunosa per i motivi precedentemente descritti; di sicura interpretazione è la presenza di un sistema di riscaldamento centrale, situato al di sotto del vestibolo d’ingresso. Al contrario, si riscontra una parte cancellata, probabilmente riferita allo stato dell’edificio all’epoca di Eugène Pereire, che risulta essere com-

pletamente leggibile; dal confronto con la pianta di Langlais si scopre che la distribuzione del piano terra non ha subito grandi modifiche ad eccezione del Terzo Salone, con affaccio sulla corte d'onore, originariamente adibito a grande cucina. Nella corte d'onore è stata aggiunta una pensilina in ferro e vetro, come si deduce sia dalla pianta di Langlais che dalle fotografie conservate alle *Arts Décoratifs*⁴⁸; attraverso una scala, già presente nel progetto di Bouwens, si ha accesso al vestibolo centrale, con cui comunicano tutti e tre i saloni del piano terra e la sala da pranzo principale, con accesso diretto alla terrazza sul giardino.

A destra del vestibolo si trova lo scalone d'onore che porta al primo piano⁴⁹, dove si ritrova la stessa disposizione attorno ad un vestito centrale presente al piano terra: quest'ultimo ambiente viene descritto nei *Calepins* come "illuminato dall'alto", altro elemento mantenuto dal progetto di Bouwens e che permette di corroborare la precedente ipotesi in merito all'attribuzione all'*hôtel* Pereire della sezione conservata presso la Bibliothèque des Arts Décoratifs. Attorno al vestibolo centrale si trova una seconda sala da pranzo, comunicante con il *fumoir*, posta nella parte avanzata verso la corte d'onore, e un grande salone che separa la camera da letto della baronessa da quella del barone. Quest'ultimo ha il suo studio personale nell'angolo estremo dell'edificio affacciato sulla corte, a cui si accedeva direttamente attraverso una scala privata.

Un elemento nuovo introdotto da Langlais è la grande serra in ferro e vetro che costeggia il lato orientale dell'*hôtel*: l'accesso, oltre che dalla terrazza sul giardino, avveniva direttamente dalla grande sala da pranzo del piano terra in quanto, stando alla pianta di Langlais, essa veniva utilizzata anche come *fumoir*.

Altro elemento significativo della pianta di Langlais è la raffigurazione del giardino posto sul retro dell'edificio: attorno ad un'area centrale a prato si sviluppa un sentiero sinuoso che conduce all'accesso privato al Parc Monceau,

sia di quelli ufficiali e mondani della Plaine Monceau avevano una caratteristica in comune: avevano grandi aperture all'esterno e più luce rispetto alle abitazioni dei cittadini ordinari"; da Anne-Marie Lecoq, *Altre vite nella città*, op. cit., p. 113.

56 Cfr. "Laboratoire de photographie de M.me la baronne Ad. De Rothschild, rue de Monceau n. 49 - Façade sur la cour"; in Archives de Paris, *Dossier de voirie et permis de construire, rue de Monceau, n.28 à 61, 1894, VOII 2179*.

57 Cfr. "Laboratoire de photographie de M.me la baronne Ad. De Rothschild, rue de Monceau n. 49 - Rez de Chaussée, 1er Etage"; in Archives de Paris, *Dossier de voirie et permis de construire, rue de Monceau, n.28 à 61, 1894, VOII 2179*.

58 G.M., *Atelier et laboratoire de photographie de Madame la Baronne Ad. De Rothschild*, in "La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie", n. 1.254, 23 gennaio 1897, pp. 115-116. Traduzione a cura dell'autore.

59 *Ibidem*, p. 115. Traduzione a cura dell'autore.

60 *Ibidem*.

61 *Ibidem*, p. 116.

62 *Ibidem*. Traduzione a cura dell'autore.

63 Archives de Paris, *Sommier Foncier - 3eme Serie, 1880-1945, DQ18 1346*.

64 Nota con il nome di *hôtel de Pontalba*, attuale residenza dell'ambasciatore degli Stati Uniti a Parigi.

65 Entrambe le residenze infatti sono state oggetto di ripro-

gettazione negli anni Settanta dell'Ottocento da parte di Félix Langlais.

66 René Sergent (1865-1927) si forma all'*École spéciale d'architecture*, dove al classico insegnamento derivato dall'*École des beaux-arts* si aggiunge quello di matrice ingegneristica. Fin dal periodo accademico il suo interesse risulta concentrarsi sull'architettura francese del XVIII secolo, ma anche per quella contemporanea inglese, Robert Adam in particolare. Nella sua attività professionale, iniziata nel 1902, diventa molto in voga tra l'alta borghesia e l'aristocrazia non solo a livello nazionale: viene chiamato anche a progettare residenze private negli Stati Uniti e in Argentina da grandi famiglie americane del calibro dei Vanderbilt. Parte della sua attività si concentra anche nella realizzazione di hotel di lusso, quali il Claridge's e il Savoy di Londra, il Trianon Palace di Versailles e il Grand Hotel di Roma (oggi St. Regis). Nel 1889 gli viene conferita la *Grande médaille de l'architecture privée* della *Société centrale des architectes*. Cfr. René Bétourné, *René Sergent: architecte, 1865-1927*, Les Horizons de France, 1931; Marie-Noël de Gary (a cura di), *Musée Nissim de Camondo. La demeure d'un collectionneur*, Les Arts Décoratifs, 2007.

67 Cfr. René Sergent, *Projet pour la façade sur rue de l'hôtel 43-49, rue de Monceau, propriété de Maurice de Rothschild*, 14 maggio 1914, collezione privata, Francia; pubblicato in P.Prévost-Marcilhacy, *Les Rothschild*, op. cit., p. 258.

68 P.Prévost-Marcilhacy, *Les Rothschild*, op. cit.

69 Nell'opera di Prévost-Marcilhacy viene affermato che il

oscurato alla vista attraverso quelli che paiono essere cespugli di arbusti. Non è possibile tuttavia stabile se ciò sia l'esito di una riprogettazione o se fosse al contrario rimasto invariato rispetto al progetto di Bouwens, non essendo note rappresentazioni di quest'ultimo.

Alla già estesa proprietà di rue de Monceau, nel 1894 si aggiunge per volere della baronessa Julie de Rothschild il confinante numero 49: su questo terreno di 1.628,60 metri quadri acquistato dal barone de Loubeyron per 1.400.974,60 franchi⁵⁰ verrà installato il laboratorio di fotografia della baronessa⁵¹, grande appassionata di questa nuova forma d'arte che a poco a poco stava acquistando un maggiore riconoscimento⁵². Il progetto del nuovo edificio, un vero e proprio "atelier d'artista"⁵³, viene affidato a Émile Longfils: si tratta di un progetto che brilla per "la sobrietà dell'architettura funzionale in mattoni alla quale era stato donato un aspetto XVIII secolo, ad eccezione della parte centrale"⁵⁴, corrispondente alla *Galerie de pose*, la quale presentava una copertura in ferro e vetro⁵⁵ per sfruttare la luce naturale⁵⁶ [imm. 9].

Il laboratorio consisteva di un basso fabbricato di due piani fuori terra⁵⁷ [imm. 12] che a detta dei contemporanei "potrà servire a modello per tutti coloro, amatori o professionisti, che vorranno trovarsi nelle migliori condizioni per approfittare delle applicazioni così numerose della fotografia"⁵⁸. L'accesso all'edificio avveniva per la corte del n. 49: il piano terra era dedicato "a tutto ciò che riguarda i positivi", mentre il primo a "ciò che concerne l'ottenimento del negativo"⁵⁹. Al piano terra si trovava un grande vestibolo, da cui attraverso un lungo corridoio si accedeva a tutti gli altri ambienti resi così indipendenti l'uno dall'altro: una stanza dedicata al ritocco delle immagini, una per il lavaggio delle lastre fotografiche caratterizzata dalla "presenza di numerosi rubinetti d'acqua"⁶⁰, una per lo sviluppo delle immagini e al fondo della manica la scala che collegava il laboratorio all'*hôtel* principale. Al piano superiore - anch'esso articolato

come il piano terra in stanze autonome servite dal lungo corridoio - si accedeva percorrendo lo scalone d'onore che immetteva nel salone per accogliere i modelli e le modelle della baronessa. Esso era infatti collegato con la galleria di posa di circa 50 metri quadri di superficie (10 metri di lunghezza per 4,85 di larghezza)⁶¹, che in caso di necessità poteva essere ulteriormente ingrandita "aprendo le grandi vetrate che davano su corridoio"⁶². Ogni locale disponeva poi di un calorifero, così come dell'acqua calda e fredda e del gas.

Nel 1900 Adolphe de Rothschild muore designando la moglie come erede universale, la quale nel 1908 lascerà a sua volta l'intero patrimonio, compresa la dimora di rue de Monceau, a un nipote, Maurice Edmond Charles, essendo privi di eredi diretti. Poco dopo il passaggio di proprietà a Maurice viene redatta la terza serie dei *Sommier Foncier*, in cui viene di fatto stilato un inventario delle proprietà della famiglia in rue de Monceau⁶³: n. 45, scuderie, rimesse e padiglione d'amministrazione, 596 metri quadri; n. 47, *hôtel entre cour et jardin* composto da piano terra, primo piano e secondo in attico, 5.000 metri quadri; n. 49, *hôtel entre cour et jardin* (l'ex laboratorio di fotografia della baronessa) composto da due piani dipendenti con facciata su strada, 1.628,60 metri quadri; n. 48 (avente come dipendenze anche il n. 44 e 46), aggiudicato ad un'asta dal barone Adolphe nel 1896, mai abitato dalla famiglia in quanto utilizzato come investimento, funzione che verrà mantenuta anche da Maurice nel corso degli anni Venti del Novecento all'interno di due società immobiliari, la *Société Immobilière Monceau-Lisbonne* e la *Société Immobilière Messine-Monceau*.

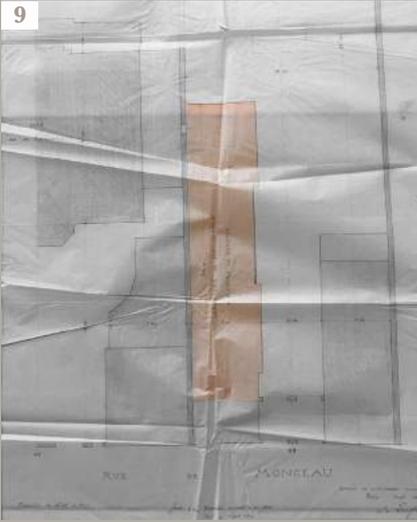
Con il passaggio a Maurice de Rothschild, il nuovo giovane residente di rue de Monceau inizia a pensare a un piano di rinnovamento della dimora ereditata da Adolphe; egli prediligeva le residenze edificate nel corso del XIX secolo, come quelle di rue de Monceau e di rue du Faubourg-Saint-Honoré⁶⁴, espressione del classicismo in voga sul finire del secolo⁶⁵. Un primo progetto per rinnovare la

modello di riferimento in questo caso è da ricercarsi più in Mansart - senza specificare se ci si riferisca a François (1598-1666) inventore della copertura a mansarda, o al nipote Jules Hardouin (1646-1708), autore del *Grand Trianon* di Versailles - che in Ange-Jacques Gabriel architetto simbolo del Settecento francese, autore tra l'altro della storica residenza centrale dei Rothschild a Parigi, l'*hôtel de Saint-Florentin*. Cfr. P.Prévost-Marcilhacy, *Les Rothschild*, op. cit.

70 Louis-Clovis Heckly (1893-1975) era ingegnere diplomato all'*École des travaux publics* di Parigi. A partire dal 1930 si occupa in maniera diffusa anche di progettazione di residenze popolari per conto della città di Parigi; nell'ambito delle commesse private, molto frequenti sono i richiami all'architettura francese del XVIII secolo. Come nel caso di Langlais, la fama di Heckly è in gran parte legata al suo rapporto con la famiglia Rothschild, in particolar modo con Maurice de Rothschild, per cui progetterà tra l'altro l'adeguamento dell'*hôtel* al numero 41 di rue du Faubourg-Saint-Honoré, ex novo la villa La Clairière a Gap (Francia). Cfr. M.J.Dumont, *Le Logement social à Paris 1850-1930*, Editions Mardaga, 1991; P.Prévost-Marcilhacy, *Les Rothschild*, op. cit.

71 Figlio d'arte (il padre Gabriel-Hippolyte era stato un dei maggiori architetti e decorati del Secondo Impero), Walter-André Destailleur (1867-1940) inizia la sua carriera seguendo le orme paterne per le commesse del ramo inglese dei Rothschild, in particolare per la grande residenza di campagna di Waddesdon Manor di Ferdinand de Rothschild. La sua attività parigina è lega-

9



9 Émile Longfils, *Plan d'ensemble*, 1894, AP, VOII 2179.

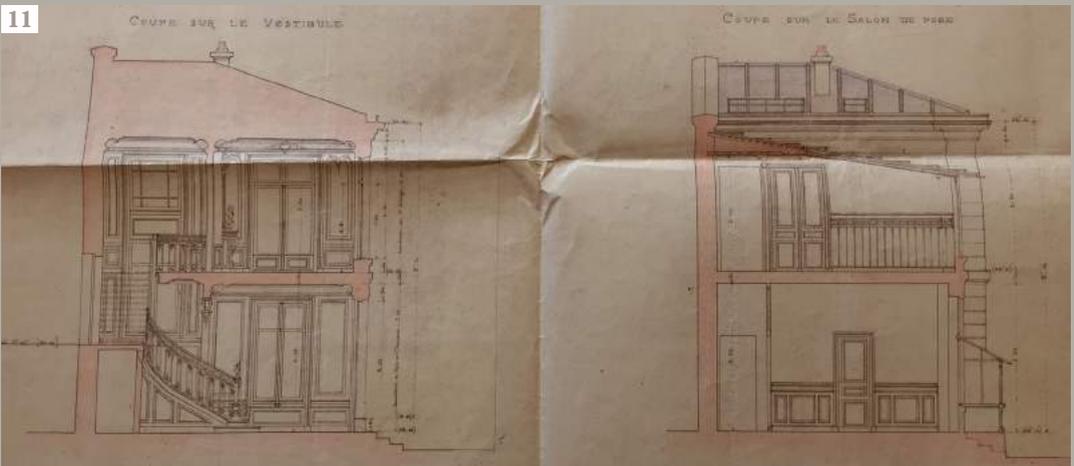
10 Émile Longfils, *Laboratoire de photographie de M.me la baronne Ad. de Rothschild. Facade sur la cour*, 1894, AP, VOII 2179.

11 Émile Longfils, *Laboratoire de photographie de M.me la baronne Ad. de Rothschild. Coupe*, 1894, AP, VOII 2179.

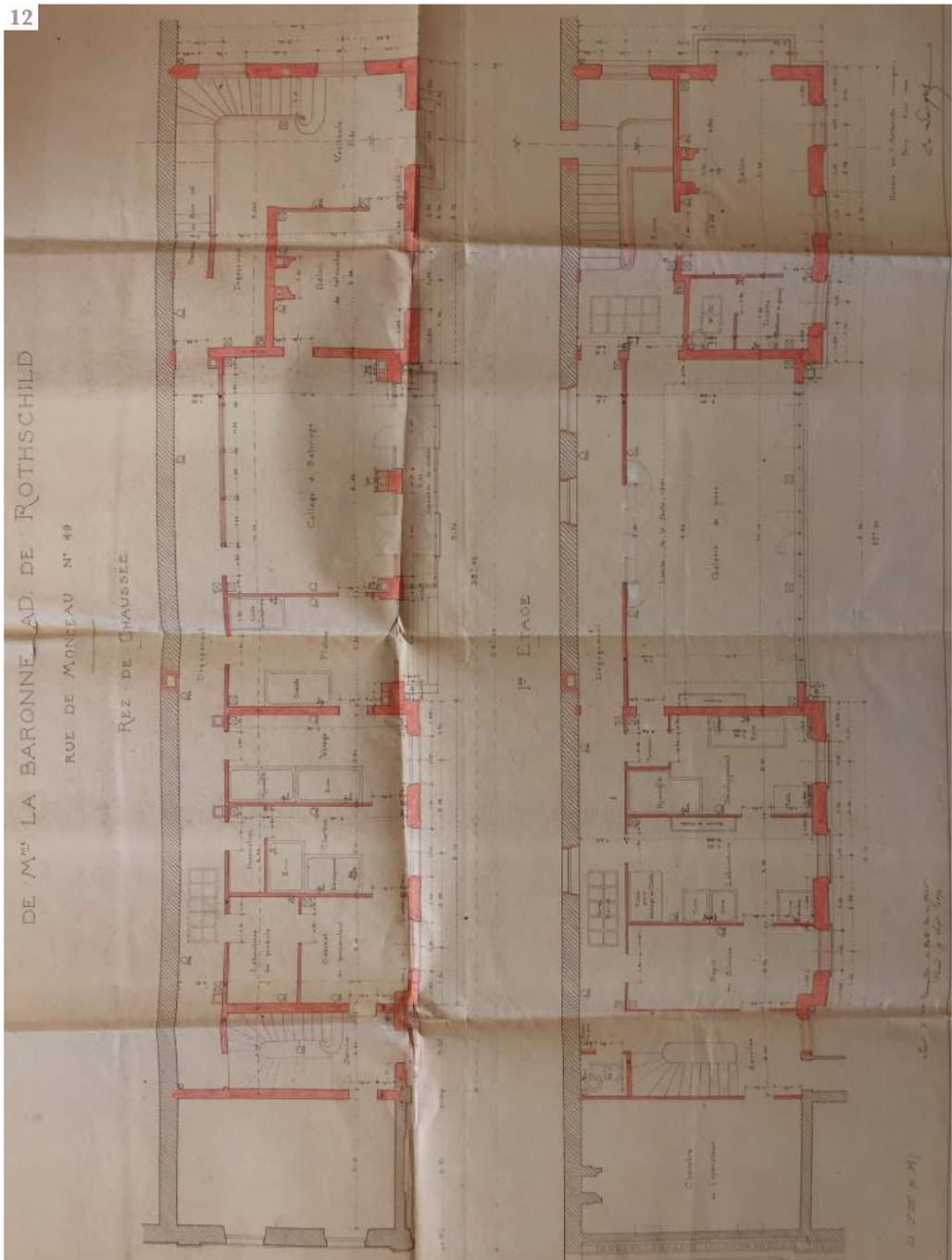
10



11



12



12 Émile Longfils, *Laboratoire de photographie de M.me la baronne Ad. de Rothschild. Rez de chaussée et 1er Etage*, 1894, AP, VOII 2179.

ta alla progettazione di *hôtels particuliers* per la ricca classe alto borghese; riesce quindi a sottrarsi alla forte influenza dei Rothschild, riuscendo a costruire una sua carriera in maniera autonoma. Cfr. *Les Archives bibliographiques contemporaines*, vol. IV, marzo 1910; P. Prévost-Marcilhacy, *Les Rothschild*, op. cit.

72 Cfr. "Bulletin d'alignement", 20 gennaio 1934, in *Archives de Paris, Dossier de voirie et permis de construire, rue de Monceau n.28 à 62*, VOII 2179.

73 Cfr. Pianta del progetto di Heckly e Destailleur riportata in P. Prévost-Marcilhacy, *Les Rothschild*, op. cit., p. 259.

74 Cfr. "Hôtel de M. le Baron Maurice de Rothschild. Agrandissement - Plan d'ensemble", 1934, in *Archives de Paris, Dossier de voirie et permis de construire, rue de Monceau n.28 à 62*, VOII 2179.

75 Cfr. "Hôtel de M. le Baron Maurice de Rothschild. Agrandissement - Plan du premier Etage d'habitation", 1934, in *Archives de Paris, Dossier de voirie et permis de construire, rue de Monceau n.28 à 62*, VOII 2179.

76 Tale disposizione sembra riprendere quella già presente nel progetto di Langlais del 1870.

77 Le uniche informazioni derivano da una sezione trasversale che mostra come tutti i piani presentassero un vuoto centrale corrispondente allo spazio occupato al primo piano dal giardino pensile, tale da permettere di avere un'illuminazione zenitale artificiale grazie ad una copertura vetrata. Cfr. "Coupe Longitudinale", 1934, in *Archives de Paris, Dossier de voirie et permis de construire, rue de Monceau n.28 à 62*, VOII 2179.

residenza di rue de Monceau risale al 1914 ad opera di René Sergent⁶⁶; quest'ultimo, molto apprezzato dall'alta borghesia e aristocrazia parigina per il suo stile improntato a un forte classicismo, aveva da poco completato il vicino nuovo *hôtel* Camondo, somma espressione della venerazione per l'architettura del Settecento francese. Le stesse fonti vengono utilizzate in quel caso vengono impiegate come modello per l'elaborazione del progetto per il barone Maurice: non è tuttavia noto se si trattasse di un progetto che riguardava l'*hôtel* nel complesso, dato che l'unico disegno noto riguarda solamente una nuova facciata su via. Il nuovo prospetto di Sergent⁶⁷ risulta essere composto da un corpo centrale a tre livelli, ognuno dei quali di diversa altezza; il piano terra è scandito da colonne binate, fiancheggiato da due avancorpi, disposizione questa diretto richiamo al primo livello della facciata verso il giardino dello *château de Versailles*⁶⁸. Altri elementi decorativi presentano un più tardo stile *Louis XVI*, quali ad esempio le ghirlande al di sotto delle finestre e i trofei posti tra esse nel primo piano del corpo centrale, oltre agli attributi militari a lato di quelle del primo piano degli avancorpi; il disegno della copertura, al contrario, sembra riprendere modelli antecedenti⁶⁹. Il progetto di Sergent sarà destinato a rimanere solo sulla carta, in quanto non accettato da Maurice [imm. 13].

Per avere un nuovo progetto per l'*hôtel* Rothschild bisogna attendere gli anni Trenta, quando Maurice affida il compito ad un team composto da un architetto e un decoratore, al tempo molto rinomati: Louis-Clovis Heckly⁷⁰, che diventerà l'architetto di fiducia di Maurice, e Walter Destailleur⁷¹. Gli interventi pianificati dai due progettisti risultano essere di maggiore portata rispetto a quelli proposti da Sergent negli anni Dieci: Heckly viene incaricato dell'ampliamento e dell'aspetto esteriore dell'edificio, mentre a Destailleur spetta l'elaborazione dell'apparato decorativo degli interni, in particolare della nuova grande sala. Obiettivo del barone Maurice era infatti avere "un edificio all'interno del-

la sua proprietà di quattro piani con funzione di sala per ricevimenti e di rappresentanza”⁷², chiaro sintomo del poco interesse attribuito dal giovane nei confronti delle espressioni artistiche che tanto avevano appassionato i suoi zii: nel nuovo progetto infatti l'arte non ha più un ruolo di primo piano, che al contrario viene ricoperto dall'aspetto più gaudente e conviviale legato ai ricevimenti e all'esibizione della ricchezza. A riprova di ciò, il laboratorio di fotografia voluto dalla zia baronessa verrà smantellato e in parte demolito per far posto al nuovo ampliamento e anche le gallerie fatte costruire nel 1870 per esporre la collezione dello zio Adolphe verranno convertite in saloni di ricevimento⁷³ [imm. 14, 17].

Il progetto iniziale datato 10 aprile 1931⁷⁴ prevedeva al piano terra una grande sala rettangolare per ricevimento di circa 33x24 metri [imm. 19] - su modello di quella presente nello Château de Ferrières - illuminata attraverso una cupola e collegata alla preesistente sala da pranzo di Langlais. Al primo piano⁷⁵ lo spazio della grande sala è occupato da una serie di ambienti al cui centro si trova un giardino pensile sul quale si affacciano i due piani superiori [imm. 20]; il grande ambiente centrale è poi affiancato da due gallerie⁷⁶, la Galerie B che si estende per tutta la lunghezza dell'edificio (perpendicolare a rue Monceau), e la Galerie A, di minori dimensioni e collegata alla maggiore attraverso una Rotonde. Nella parte destra del primo piano si situa una zona più privata, composta da un salone con annesso *jardin d'hiver*, oltre ad un fumoir, una sala da bagno, un guardaroba e la stanza del valletto personale del barone. Nulla è invece dato sapere in merito all'organizzazione del secondo e del terzo piano, non essendo state ritrovate fonti per una loro ricostruzione⁷⁷.

La maestosa facciata su parco viene elaborata da Heckly prendendo a modello il neoclassicismo di Ange-Jacques Gabriel: quest'ultimo era stato, tra il 1900 e il 1920, “un riferimento obbligato per le famiglie facoltose”⁷⁸ ma non ve n'è traccia tra i progetti commissionati dai Rothschild

⁷² P.Prévost-Marcilhacy, *Les Rothschild*, op. cit. p. 260. Traduzione a cura dell'autore.

⁷³ “La famiglia Rothschild apprezza discretamente il modello Gabriel: in realtà, se ne interessa sempre o troppo in anticipo o troppo tardi nella storia del gusto. Troppo in anticipo, nel 1863, con il progetto dell'architetto E. Petit per l'*hôtel* Salomon de Rothschild in avenue de Messine; troppo tardi, nel 1930, in un'epoca dove non è più opportuno.” Ibidem, p. 260. Traduzione a cura dell'autore.

⁸⁰ Cfr. “L.-Cl. Heckly, *projet pour l'hôtel de Maurice de Rothschild, 45-49 rue de Monceau, 10 aprile 1931*”, in Ibidem, p. 259. In questo caso vengono indicati come modelli principali lo *château de Compiègne* (1751) e l'*École militaire* di Parigi (1750), entrambi opera di Gabriel. La principale differenza rispetto al modello è che per l'*hôtel* di rue de Monceau la facciata monumentale non corrisponde all'ingresso principale bensì all'affaccio verso il parco; cfr. Ibidem.

⁸¹ Cfr. “*Hôtel de M. le Baron Maurice de Rothschild. Agrandissement - Plan d'ensemble*”, 1934, in Archives de Paris, cit.; “*Propriété à Paris. Rue de Monceau. Façade sur le jardin. Surelévation*”, 19 febbraio 1930, in Archives de Paris, *Permis de construire, 45 Rue de Monceau, 1934*, VO12 385.

⁸² Cfr. “*Hôtel de M. le Baron Maurice de Rothschild. Agrandissements. Façades*”, in Archives de Paris, *Permis de construire, 45 Rue de Monceau, 1934*, VO12 385; “*Hôtel de M. le Baron Maurice de Rothschild*”, in Archives de Paris, *Dossier de voirie et permis de construire, rue de Monceau n.28 à 62, VO11 2179*.

se non in un periodo tardo, ovvero con la collaborazione tra Heckly e il barone Maurice negli anni Trenta⁷⁹. Tornando al prospetto verso il parco, esso si presentava con un porticato di colonne ioniche di ordine gigante che sostenevano un largo frontone, il tutto proteso verso il giardino di cinque metri rispetto al filo facciata⁸⁰ [imm. 16]. Inoltre interviene anche sull'ampliamento di Langlais: la grande sala da ballo voluta dal barone Adolphe viene sopraelevata di un piano, arrivando quindi alla medesima altezza dei fabbricati che la circondavano, e viene aggiunta una struttura in ferro e vetro quale suo ingresso verso il giardino⁸¹ [imm. 21].

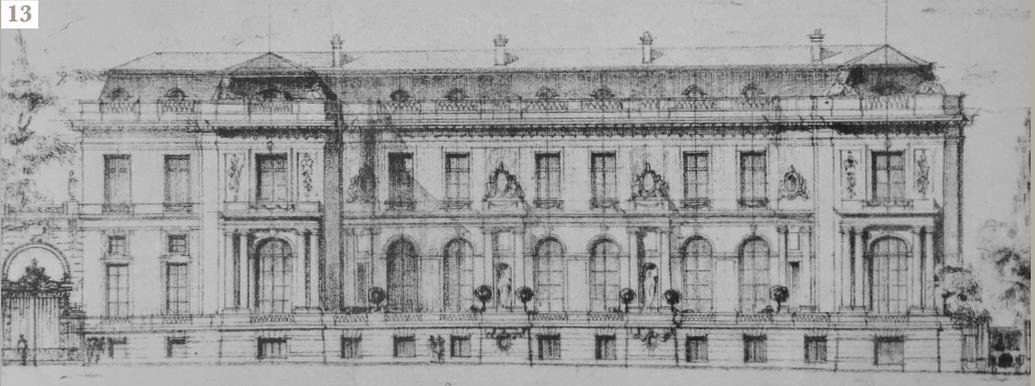
Questo primo progetto susciterà molte polemiche, in modo particolare con i proprietari degli edifici vicini: questi infatti sosterranno che il nuovo fabbricato non rispetti le prescrizioni imposte dal regolamento del 1861, quello contratto tra la città di Parigi e i fratelli Pereire, in merito al rispetto della *zona non edificandi* di 15 metri sul confine del parco. Per tali ragioni l'amministrazione comunale rifiuterà di concedere il permesso di costruire.

Tre anni dopo, nel 1934, viene presentato un nuovo progetto, sempre a firma di Heckly e Destailleur. La disposizione interna degli ambienti rimane invariata rispetto allo stadio del 1931; a variare è principalmente la facciata su giardino. Viene mantenuto l'ordine gigante di colonne ioniche e le tre grandi aperture situate tra esse al piano terra, ma il timpano viene sostituito da un attico al centro del quali si apre una grande finestra sormontata da un frontone curvilineo e affiancata da sfondati decorati con trofei militari, oltre a due ulteriori finestre ad arco lateralmente; il tutto circondato da una balaustra⁸² [imm. 15]. Il modello per questa seconda versione viene ritrovato nell'architettura di fine Settecento, Ledoux in modo particolare⁸³. Ciò nonostante anche questa seconda proposta incontrerà numerosi ostacoli, per le medesime ragioni riscontrate tre anni prima. I contendenti sono sempre gli stessi, il barone Maurice da un lato e i vicini, con in testa la *Société Civile Immobilière du*

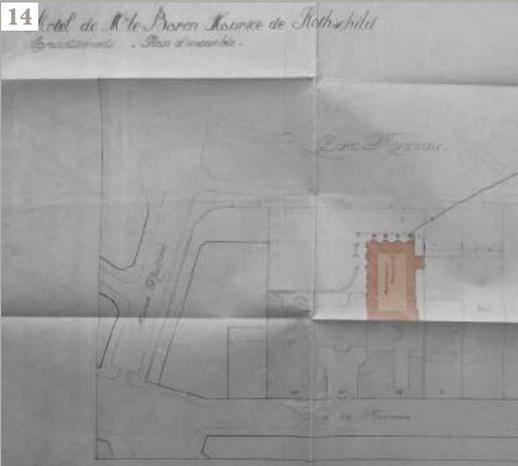
⁸³ P.Prévost-Marcilhacy, *Les Rothschild*, op. cit.

⁸⁴ Cfr. "Bulletin d'alignement", 20 gennaio 1934, in Archives de Paris, *Dossier de voirie et permis de construire, rue de Monceau n.28 à 62, VOII 2179*.

13



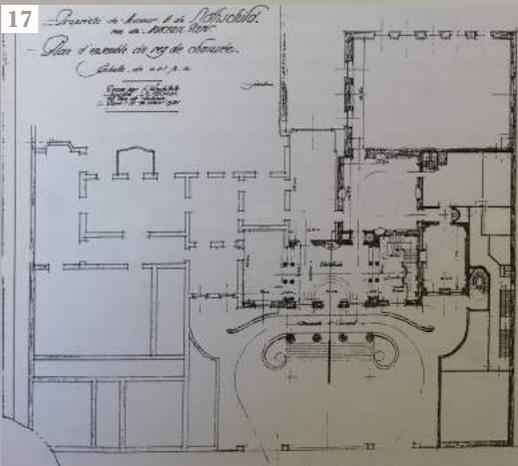
14



15



17



16



13 René Sergent, *Projet pour la façade sur rue de l'hôtel propriété de Maurice de Rothschild*, 14 maggio 1914, collezione privata

14 L.C. Heckly, *Hôtel de M. le baron Maurice de Rothschild. Plan d'ensemble*, 1931, AP, VOII 2179.

15 L.C. Heckly, *Hôtel de M. le baron Maurice de Rothschild. Façades*, 1934, AP, VO12 385.

16 L.C. Heckly, *Hôtel de M. le baron Maurice de Rothschild. Façades*, 1931, AP, VOII 2179.

17 L.C. Heckly, *Propriété de Monsieur M. de Rothschild, rue de Monceau. Plan d'ensemble du rez de chaussée*, 1931,

Parc, proprietaria dell'adiacente edificio al civico 51. La prima richiesta di approvazione del progetto viene presentata il 20 gennaio 1934⁸⁴ e contestualmente negata in quanto la costruzione non rispetta le clausole dell'originario contratto del 1861 che imponeva “un limite della zona di servitù *non edificandi* di 15.00 m attorno al Parc Monceau”⁸⁵, limite non rispettato in quanto il nuovo edificio sporge di 3.75 m su tale zona. Il terzo soggetto coinvolto è, ovviamente, l'amministrazione cittadina, incaricata di far rispettare i vincoli da lei stessa imposti novant'anni prima; più volte nel corso del 1934 la compagnia immobiliare proprietaria del n. 51 tenterà di forzare la mano agli amministratori per impedire in qualsiasi modo l'attuazione del progetto del barone Maurice.

La *Prefecture de la Seine - Direction du Plan de Paris* si esprime in merito al contenzioso il 30 aprile 1934⁸⁶. In merito al progetto di ingrandimento vengono riportate in maniera completa le obiezioni sollevate nel documento del 20 gennaio: il colonnato verso il parco risulta sfiorare di 4 metri - per l'esattezza 3.75, stando al documento di gennaio - la *zona non edificandi* di 15 metri dal limite del parco stabilito nel contratto del 1861⁸⁷; rispetto all'edificio confinante al n. 51, il nuovo fabbricato sporge verso esso di 5 metri presentando un muro di confine cieco e non decorato, contrario al regolamento del 1861. In seguito a tali critiche risultano essere state apportate delle migliorie al progetto⁸⁸; ciò nonostante il colonnato sembra sporgere ancora di 60 cm sulla *zona non edificandi* e per tale motivo il nullaosta viene ancora una volta negato. In aggiunta a ciò, il documento della *Prefecture* riporta una nuova richiesta avanzata dalla *Société Civile Immobilière du Parc*: essa pretende che il nuovo edificio venga realizzato a 20 invece che a 15 metri dai cancelli del parco, in quanto questa era la collocazione del preesistente *hôtel* del barone Fraenkel che certamente rispecchiava in pieno gli accordi presi al momento della vendita con i fratelli Pereire, e che in seguito era stato acquistato e demolito da Adolphe de

85 Ibidem.

86 Cfr. “*Prefecture de la Seine. Direction du Plan de Paris*”, 30 aprile 1934, in Archives de Paris, *Permis de construire*, 45 Rue de Monceau, 1934, VO12 385.

87 In merito ai muri ciechi confinanti, il regolamento del 1861 prendeva che fossero decorati riprendendo i motivi delle facciate principali in modo da conferire continuità e uniformità al complesso, senza penalizzare in alcun modo le abitazioni vicine. Cfr. Archives Nationales, sito di Parigi, *Contrat de vente des terrains du Parc Monceau*, MC/ET/VIII/1706.

88 Le migliorie e le critiche sono leggibili su molti dei disegni di Heckly conservati agli Archives de Paris.

Rothschild. Tale richiesta non viene però presa in considerazione dall'ammirazione comunale in quanto, non avendo ricevuto prove sufficienti da parte della *Société* per sostenere la propria tesi, risulta impossibile dare seguito a tale richiesta; medesimo *iter* segue anche una seconda richiesta, ovvero quella di limitare l'altezza dell'ampliamento a 16 m, in quanto risulta che le limitazioni in altezza presenti nel contratto debbano ritenersi valide per un'altra area del parco, non per quella in cui dovrà sorgere l'edificio di Maurice de Rothschild⁸⁹.

L'ultimo capitolo della *querelle* è datato 5 luglio 1934: a questa data risale il rapporto condiviso dell'*Inspecteur General des Eaux et Forêts* e dell'*Architecte Divisionnaire des Promenades* in merito allo stato di avanzamento del progetto⁹⁰. I due esperti incaricati dall'amministrazione parigina dichiarano che l'attuale progetto risulta essere coerente con le norme presenti nel contratto del 1861, ponendo quindi fine a ogni possibile ulteriore pretesa: per quanto concerne il rispetto della *zona non edificandi*, risulta che venga violata di soli 25 centimetri, ritenuti accettabili visto gli iniziali 4 metri di sfioramento; sulla questione sollevata in merito alla collocazione dell'edificio, anche in questo caso l'amministrazione dà ragione al barone Maurice, in quanto ritiene che i 15 metri di distanza dal parco richiesti siano rispettati e che non vi siano altri criteri validi ad imporre al contrario i 20 metri, come sostenuto dalla *Société immobilière*; vengono infine riprese anche le questioni riguardanti la presenza di muri confinanti ciechi e dell'altezza massima del nuovo edificio, entrambe già precedentemente risolte⁹¹.

L'esito di tale rapporto risulta quindi essere favorevole a Maurice de Rothschild che ottiene l'approvazione definitiva per il progetto di Heckly, con un'unica clausola, ovvero che "M. de Rothschild prenda l'impegno di garantire il sostegno alla città di Parigi contro tutti i ricorsi di altri proprietari sottomessi alle medesime servitù"⁹²: ciò servirà all'amministrazione parigina a garantirsi un influente

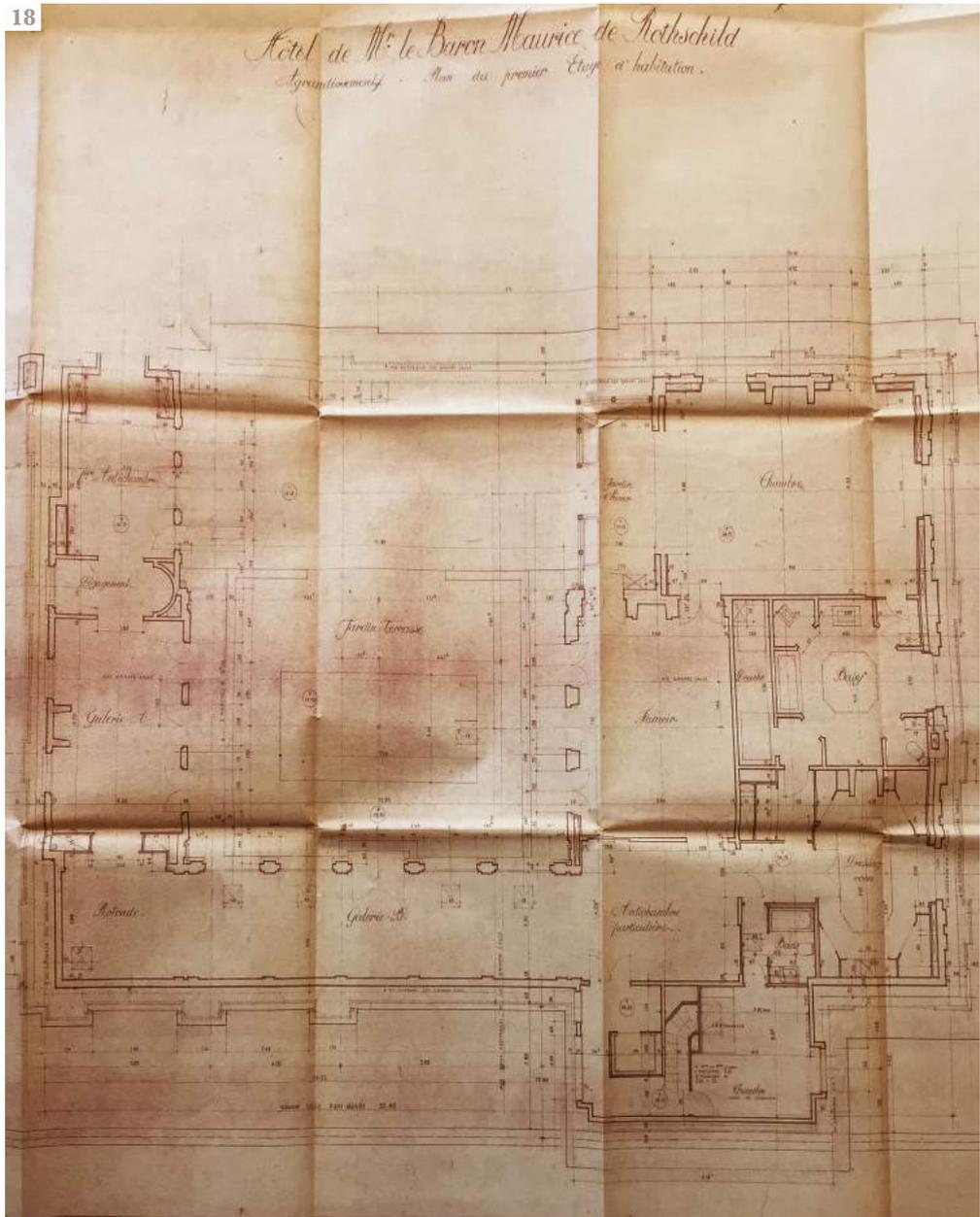
⁸⁹ Cfr. "Prefecture de la Seine. Direction du Plan de Paris", 30 aprile 1934, in Archives de Paris, *Permis de construire*, 45 Rue de Monceau, 1934, VO12 385.

⁹⁰ "Rapport commun de l'Inspecteur General des Eaux et Forêts (Conservateur en Chef des Promenades de Paris) e dell'Architecte Divisionnaire des Promenades", 5 luglio 1934 in Archives de Paris, *Permis de construire*, 45 Rue de Monceau, 1934, VO12 385.

⁹¹ In pratica la *Société immobilière* stava provando in qualsiasi modo a bloccare la nuova costruzione, sperando di riuscire a portare dalla propria parte anche l'amministrazione comunale, evidentemente con scarsi risultati.

⁹² "Rapport commun de l'Inspecteur General des Eaux et Forêts (Conservateur en Chef des Promenades de Paris) e dell'Architecte Divisionnaire des Promenades", 5 luglio 1934 in 5 luglio 1934 in Archives de Paris, *Permis de construire*, 45 Rue de Monceau, 1934, VO12 385.

18



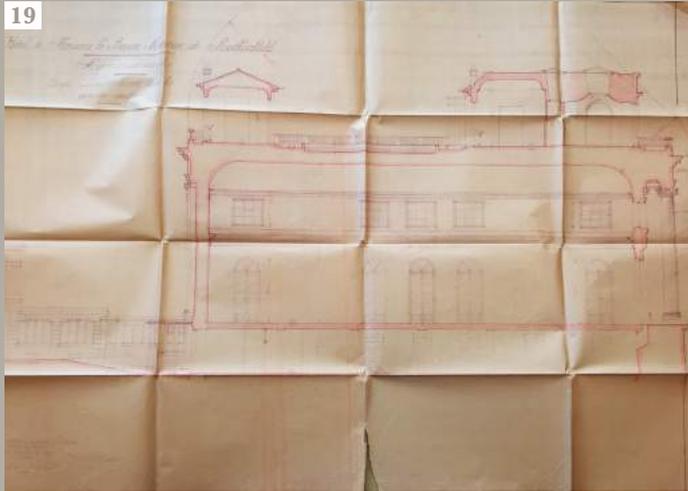
18 L.C. Heckly, *Hôtel de M. le baron Maurice de Rothschild. Plan du 1^{er} étage*, 1931, AP, VOII 2179.

19 L.C. Heckly, *Hôtel de M. le baron Maurice de Rothschild. Coupe longitudinale sur la grande salle*, 1931, AP, VOII 2179.

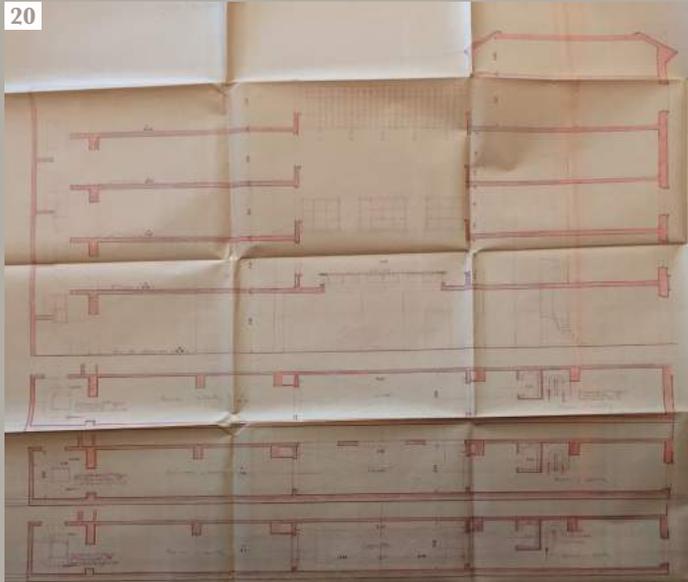
20 L.C. Heckly, *Hôtel de M. le baron Maurice de Rothschild. Coupes*, 1931, AP, VOII 2179.

21 L.C. Heckly, *Propriété à Paris, rue de Monceau. Façade sur le jardin, surélévation*, 1934, AP, VO12 385.

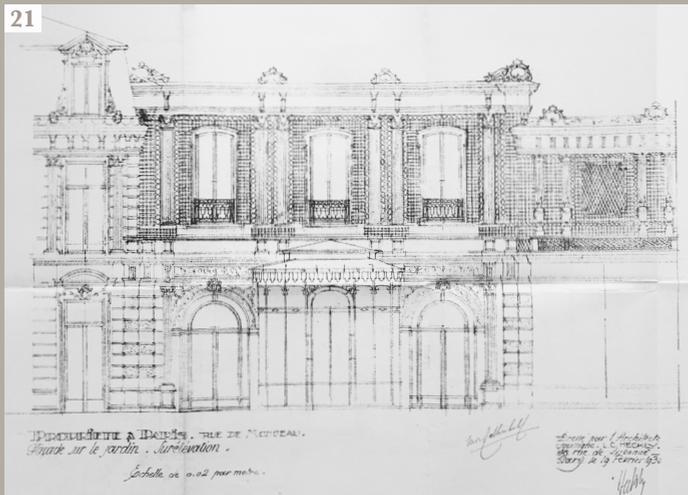
19



20



21



⁹³ Cfr. “*Préfecture du Département de la Seine: Rue de Monceau entre les Boulevard Hausmann et la rue du Rocher - Arrêté de Numerotage*”, in Archives de Paris, *Dossier de voirie et permis de construire, rue de Monceau n.62 à la fin*, VOII 2180

⁹⁴ Cfr. Archives de Paris, *Sommier Foncier 2eme Serie*, 1860-1880, DQ18 567. Un'altra fonte riporta la cifra di poco differente di 777.486 franchi; cfr. Archives de Paris, *Calepins de revision du cadastre, 1862 e post - Rue de Monceau*, civico 61, DiP4 740.

⁹⁵ Denis-Louis Destors (1816-1882) è stato allievo dell'*École des beaux-arts*, che dopo la sua morte per commemorarlo ha istituito un premio annuale per l'allievo contraddistinti per il maggior numero di premi ricevuti durante l'anno; ciò è legato al fatto che in vita Destors si contraddistinse per i numerosi ricevimenti ottenuti, in particolare nel settore privato, il maggiore dei quali è senza dubbio la *Grande médaille d'argent de l'architecture privée della Société centrale des architectes*, di cui diventerà vice-presidente. A valergli tale premio è stato proprio il progetto del nuovo *hôtel* Camondo che, grazie alla pubblicazione da parte de Le Moniteur des Architectes, gli varrà ammirazione e popolarità (egli stesso diventerà a metà anni Ottanta collaboratore della rivista). Cfr. Paul Wallon, *Notice sur la vie et les oeuvres de Denis-Louis Destors*, Marpon et Flammarion, 1882; Fredric Beodoire, *The Jewish contribution*, op. cit.

⁹⁶ Archives de Paris, *Calepins de revision du cadastre, 1862 e post - Rue de Monceau*, civico 61, DiP4 740.

⁹⁷ Tutte le informazioni inerenti la precisa disposizione

appoggio per le future eventuali cause per questioni simili, pronti a riscuotere una sorta di debito di riconoscenza del barone nei confronti della città.

Il progetto vede finalmente la luce e il complesso, ormai comprendente i numeri 43, 45, 47 e 49 di rue de Monceau rimarrà tale, senza grandi modifiche, fino al secondo dopoguerra.

3 61, RUE DE MONCEAU - ABRAHAM-BEHOR DE CAMONDO, ISAAC DE CAMONDO

Il 28 giugno 1870 Abraham-Behor de Camondo, stabilitosi da meno di un anno a Parigi insieme al fratello Nissim, acquista da Émile Pereire un lotto non ancora edificato⁹³ al numero 61 di rue de Monceau, con accesso diretto all'omonimo parco di cui faceva parte fino agli anni Sessanta: la consistenza del lotto è di 2.932,40 metri quadri e viene venduto per 777.086 franchi⁹⁴. Il compito di edificare la nuova residenza della famiglia viene affidato all'architetto Denis-Louis Destors⁹⁵, responsabile anche del rinnovamento della decorazione interna del *hôtel* al numero 63 del fratello di Abraham-Behor, Nissim: la nuova residenza dovrà essere sufficientemente grande per poter ospitare una famiglia particolarmente numerosa, composta dal conte e sua moglie Régina, dai figli Isaac e Clarisse, dal marito di quest'ultima Léon Alfassa e i loro sei figli. Come per il caso Rothschild - e per la maggior parte delle altre dimore che si affacciano sul Parc Monceau - la tipologia a cui viene fatto riferimento è quella dell'*hôtel entre cour et jardin* [imm. 22, 23].

I lavori dureranno quattro anni, per essere terminati nel 1875. La consistenza planimetrica del progetto risulta da un rilievo presente nella seconda versione dei *Calepins de revision du cadastre*⁹⁶: l'edificio principale, denominato *Grand Hôtel*, di 896 metri quadri situato al fondo della corte d'onore, con un basso fabbricato connesso a sinistra, di 220 metri quadri; il fabbricato di collegamento al *Petit Hôtel*, di 209

metri quadri; il *Petit Hôtel*, a sinistra dell'ingresso su strada, di 288 metri quadri; le scuderie, a destra dell'ingresso su strada, di 288 metri quadri; la serra in ferro e vetro, di 99 metri quadri; vanno poi aggiunti la corte interna (composta da corte d'onore e corte di servizio per le scuderie) e il giardino di cui però non vengono fornite le dimensioni⁹⁷.

Delimitata dai padiglioni del *Petit Hôtel* e delle scuderie, la facciata su strada [imm. 24] appare - a una prima lettura - sobria, nonostante vi siano già elementi che indicano il carattere sontuoso dell'interno: ne sono spie le decorazioni del portone d'ingresso, ornato di profili di imperatori romani in medaglioni, e sormontato dalla corona comitale con il monogramma AC di Abraham-Behor de Camondo⁹⁸ [imm. 30, 31].

A sinistra dell'ingresso principale si trovava l'edificio definito *Petit Hôtel*⁹⁹, abitato dal figlio Isaac de Camondo, che qui rimarrà fino al momento della vendita nel 1893: si compone di un piano interrato, il piano terra a doppia altezza, un primo piano di altezza regolare e un terzo nel sottotetto a mansarda¹⁰⁰ [imm. 25]. Il *Petit Hôtel* era attrezzato come fosse una vera e propria residenza autonoma, con locali di servizio al piano interrato quali dispensa, cucina e uffici per la servitù; al piano terra si trovavano poi gli ambienti di rappresentanza e di ricevimento, tra cui un *petit salon* e un *grand salon* e una sala da pranzo; al primo piano si trovavano invece gli ambienti più privati, ovvero lo studio personale di Isaac, la camera da letto, un salone privato e le sale da bagno¹⁰¹.

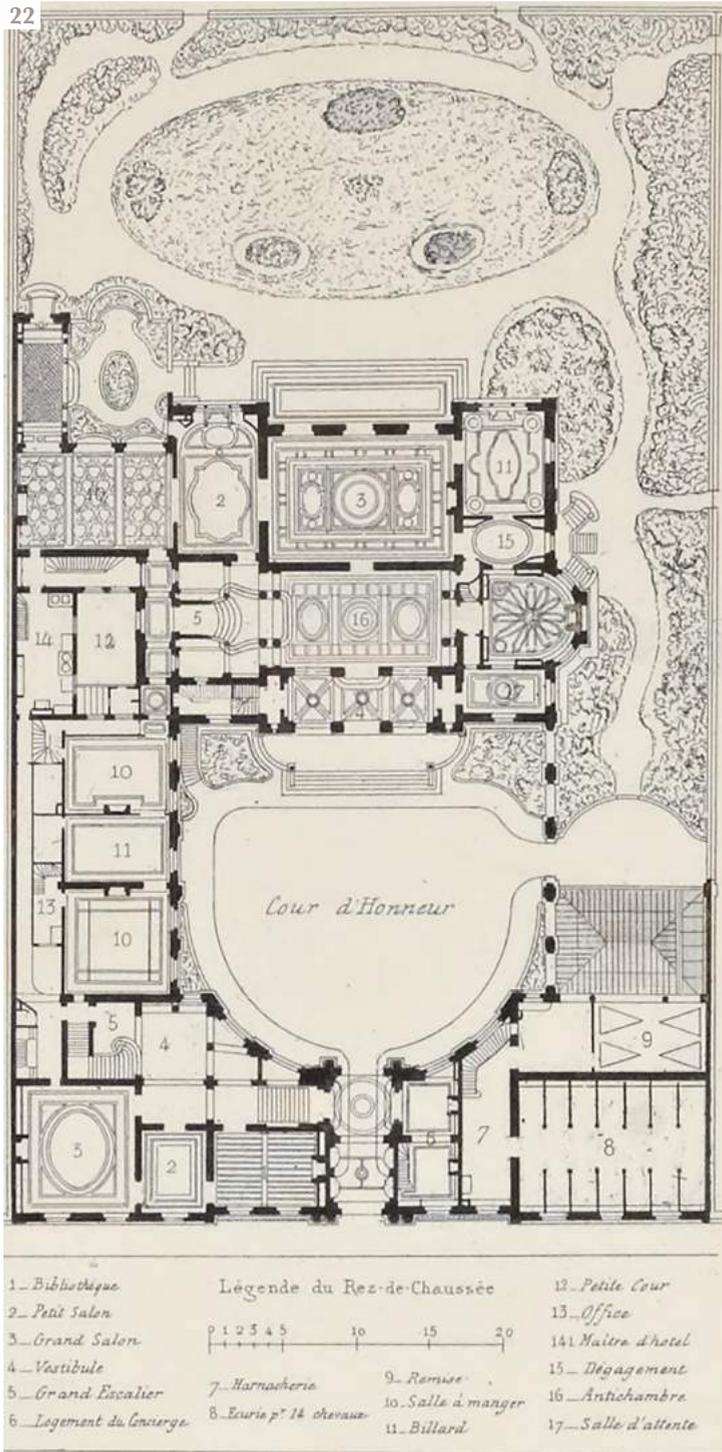
A destra dell'ingresso trovava posto un edificio simmetrico rispetto al *Petit Hôtel*, in cui erano collocate le scuderie, che potevano ospitare fino a quattordici cavalli, e gli ambienti di servizio quali la selleria, i locali per i palafrenieri e per la conservazione del mangime, oltre al piccolo appartamento del guardiano. Nonostante ciò, vista la diffusione già nella tarda metà dell'Ottocento delle automobili, annessa alle scuderie si trovava anche una rimessa in grado di ospitare fino a venti autovetture¹⁰².

degli ambienti interni dell'*hôtel* sono tratte invece dai disegni del progetto pubblicate in Pierre Lampué, *Hôtel Camondo, rue Monceaux*, 1875 e in una serie di pubblicazioni apparse nel 1880 in *Le Moniteur des Architectes. Revue mensuelle de l'art architectural et des travaux publics*, vol. XIV, A. Lévy editeur, 1880. Tuttavia, dei quattro piani fuori terra (mansarde comprese) compaiono sempre solamente le piante del piano interrato, piano terra e primo; le uniche informazioni riguardo la divisione del secondo piano derivano da un progetto di riconversione dell'edificio in museo del costume e della moda datato 1969-1970, da cui però è chiaramente impossibile dedurre quali fossero originariamente le destinazioni d'uso dei singoli ambienti; cfr. Archives Union Centrale des Arts Décoratifs, *Projet de création d'un musée de la mode dans les bâtiments de l'hôtel Camondo: correspondance, notes sur les collections de l'Union française des arts du costume (UFAC) et celles des musées Galliera et Carnavalet, plans de l'hôtel*, B3/42.

⁹⁸ In seguito alla vendita a Gaston Menier nel 1893, il monogramma AC viene sostituito con GM, e viene anche rimossa la corona comitale riferita al titolo nobiliare del precedente proprietario. Cfr. Dettaglio del portale d'ingresso in Pierre Lampué, *Hôtel Camondo*, op. cit. e l'aspetto attuale del portale, risalente al periodo di Gaston Menier (foto dell'autore, 5 giugno 2017).

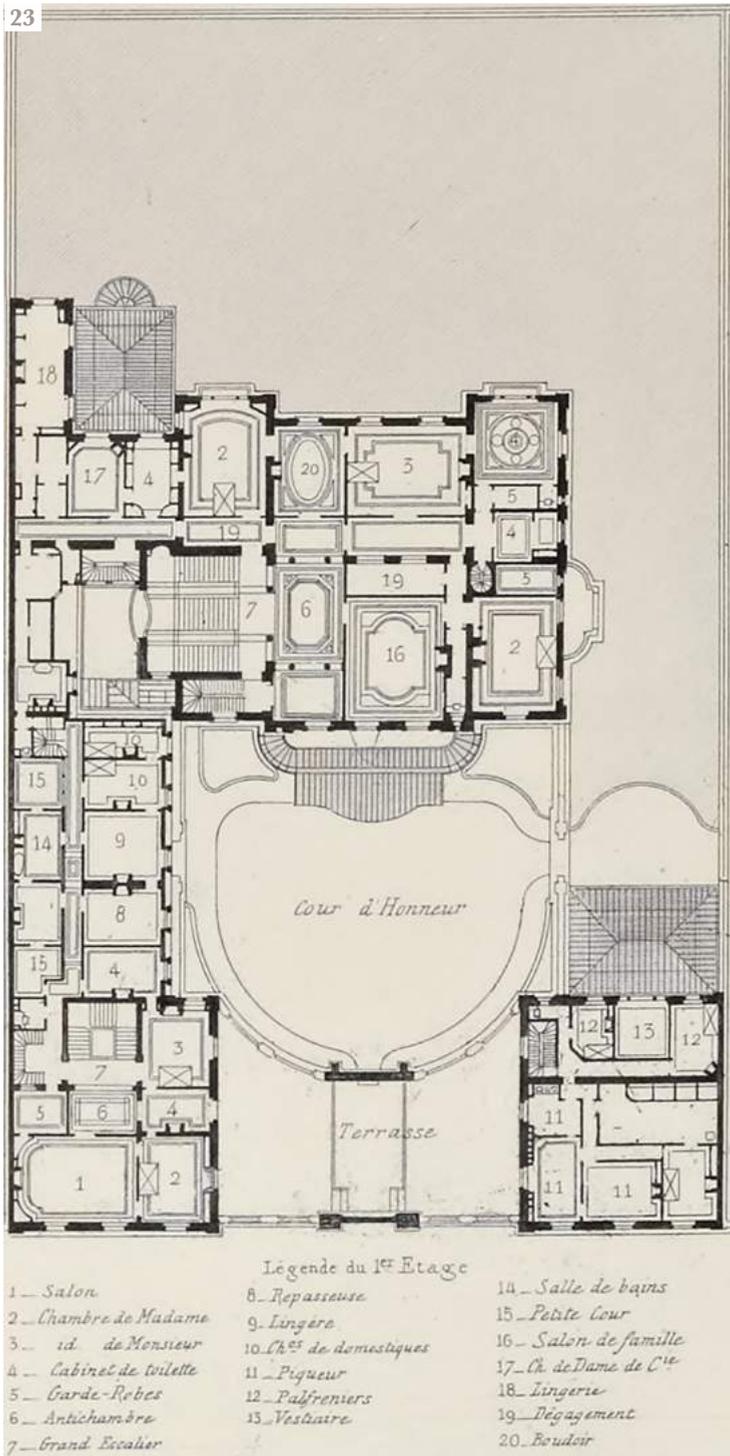
⁹⁹ Cfr. *Le Moniteur des Architectes*, op. cit., tavola 23.

¹⁰⁰ Cfr. "Coupe longitudinale" in Pierre Lampué, *Hôtel Camondo*, op. cit.



22 D.L. Destors, *Hôtel Camondo à Paris*. M. Destors architecte. *Plan du rez de chaussée* (particolare), 1880, in "Le Moniteur des Architectes", vol. XIV, tavola 23.

23



23 D.L. Destors, *Hôtel Camondo à Paris*. M. Destors architecte. Plan du 1^{er} étage (particolare), 1880, in "Le Moniteur des Architectes", vol. XIV, tavola 23.

101 Cfr. Archives de Paris, *Calepins de revision du cadastre, 1862 e post - Rue de Monceau*, civico 61, DiP4 740.

102 Anche nelle scuderie principali viene segnata la possibilità di poter ospitare quattro vetture, per un totale di ventiquattro per un unico edificio. Cfr. Ibidem.

103 Cfr. Fotografia in bianco e nero contenuta in Pierre Lampué, *Hôtel Camondo*, op. cit. e stato attuale (Pinterest).

104 Attualmente la differenza tra i trattamenti del primo e del secondo piano sono meno apprezzabili rispetto all'Ottocento a causa del degrado del materiale, dovuto principalmente all'inquinamento atmosferico, che ne impedisce una corretta lettura. Cfr. Fotografia in bianco e nero contenuta in Pierre Lampué, *Hôtel Camondo*, op. cit. e stato attuale (Pinterest).

105 Hoog, Rondot, Le Tarnec, Assouline, Seni (a cura di), *La Splendeur*, op. cit., p. 116.

106 "Hôtel Camondo à Paris. Façade sur le Parc" in Pierre Lampué, *Hôtel Camondo*, op. cit.

107 Archives de Paris, *Calepins de revision du cadastre, 1862 e post - Rue de Monceau*, civico 61, DiP4 740.

108 La vetrata, attribuita a Eugène Oudinot (1827-1889) già autore delle vetrate della sinagoga centrale di Parigi di rue de la Victoire, oggi è conservata al Musée d'Orsay.

109 Cfr. Fotografia in bianco e nero contenuta in Pierre Lampué, *Hôtel Camondo*, op. cit.

L'edificio principale, il *Grand Hôtel*, era un imponente costruzione di tre piani fuori terra, con un avancorpo centrale sottolineato dalla presenza di una tettoia in ferro e vetro, conservata ancora oggi¹⁰³ [imm. 28]: tutti e quattro i prospetti sono realizzati in pietra da taglio che presenta una diversa lavorazione su ognuno dei tre piani¹⁰⁴ (bugnato liscio per il piano terra, superficie liscia senza sottolineatura delle fughe per il primo piano, leggera bocciardatura e fughe evidenziate per il terzo piano) [imm. 32], quasi a preparare il visitatore alla ricchezza che incontrerà una volta superata la soglia d'ingresso. Le facciate, pur concepite seguendo un "ordine classico"¹⁰⁵, presentano un apparato decorativo decisamente eclettico: verso il giardino¹⁰⁶, quattro cariatidi rappresentanti le stagioni sorreggono i balconi dei due avancorpi laterali; di ispirazione rinascimentale sono invece le finestre centinate, la cornice decorativa che caratterizza le aperture del primo e secondo piano, l'utilizzo del bugnato per il piano terra e il disegno degli infissi dei tre ingressi del piano terra, oltre ai richiami classici già incontrati nei medaglioni di imperatori romani.

La disposizione degli ambienti interni risponde alle esigenze della vita mondana del tempo; il piano terra a doppia altezza (6 metri)¹⁰⁷ si articola infatti in diversi ambienti di ricezione disposti attorno ad un maestoso scalone in marmo basato sul modello dell'Operà Garnier [imm. 35], che dopo il pianerottolo si divide in due rampe che conducevano agli appartamenti privati. Grazie alla piccola corte aperta che lo fiancheggia, lo scalone è illuminato anche da luce naturale attraverso una grande vetrata, che nel 1879 viene sostituita da una in stile rinascimentale (motivo ricorrente per l'*hôtel*) rappresentante "il conte Abraham de Camondo che riceve dall'architetto Destors le piante del suo *hôtel*"¹⁰⁸. La base della scalinata è fiancheggiata da due colonne in marmo rosa e due atlanti raffiguranti la Forza e l'Abbondanza, scolpiti da Alexandre Schoenewerk, allora molto in voga in quanto protetto della principessa Matilde, cugina di Napoleone

III, e residente poco lontano dai Camondo. Oltre alla luce naturale viene installata - per lo scalone d'onore come per il resto dell'abitazione - anche l'illuminazione a gas, attraverso torchiere in forma di vasi, posti su *consoles* rette da cariatidi in bronzo dorato¹⁰⁹.

Un grande vestibolo di circa 70 metri quadri, in cui erano esposti alcuni dei pezzi della collezione d'arte orientale di Abraham-Behor, dava accesso da un lato allo scalone d'onore, e dall'altro alla biblioteca, la cui stanza si protendeva verso il giardino con un *bow-window*. Le diverse stanze erano così decorate seguendo diversi linguaggi stilistici, per cui si poteva passare dal salone rinascimentale a quello giapponese o *Louis XVI*, semplicemente varcando una soglia. L'utilizzare stili provenienti dalla cultura delle passate epoche è stato anche letto come un metodo da parte dei nuovi arrivati nella borghesia parigina - e più in generale europea - per creare un legame con la storia e la cultura della loro nuova patria:

«Gli uomini della nuova era, furono forzati a creare nuovi contatti e a tentare di legittimare la loro nuova acquisita posizione di potere prendendo in prestito ciò che di meglio e di maggior valore era presente nella storia dell'Occidente. [...] La scelta di uno stile storico nazionale legato alla nazione di adozione fu una deliberata scelta frutto dell'emancipazione, per contrapporsi alla scelta dello stile tradizionalmente associato all'architettura ebraica, ossia alle sinagoghe, lo stile Moresco, in favore di un più libero ricorso ad un vocabolario contemporaneo, nel solco dei vari revival nazionali e nazionalistici.»¹¹⁰

Anche il collezionismo aveva ovviamente un ruolo di primo piano nel plasmare una nuova abitazione: ciò si esprimeva, ad esempio, attraverso i nomi delle stanze, spesso derivate dalle opere che in esse erano esposte. È così che il *Petit Salon*, posto a destra del *Grand Salon*, diventa il salone Lévy, dal nome del pittore Henri-Léopold Lévy autore della tela che ornava il soffitto della sala rappresentante i

¹¹⁰ Fredric Bedoire, *The Jewish contribution*, op. cit., p. 129; traduzione a cura dell'autore.

¹¹¹ Henri-Léopold Lévy, *Les Bienfaits du commerce et l'Allégorie de la Paix*, olio su tela (92 x 73 cm), 1874, Musée des Beaux-Arts, Digione.

¹¹² Sophie Le Tarnec, Nora Seni, *Les Camondo*, op. cit., p. 99.

benefici del commercio e l'allegoria della pace¹¹¹, quasi una descrizione delle strategia economica delle famiglie dell'alta borghesia; la stanza del biliardo, a sinistra del sole principale, diventa invece il salone Tiepolo, in cui sono esposte le opere dell'artista veneziano, quasi a ricordare il debito di riconoscenza verso l'Italia che ha concesso alla famiglia il titolo nobiliare¹¹².

Senza dubbio però il fulcro della zona di ricevimento era il *Grand Salon* [imm. 34] di quasi cento metri quadri, con accesso diretto al giardino, il trionfo del lusso e dello sfarzo *fin-de-siècle*: il pavimento era coperto da due gradi tappeti persiani provenienti dalle dimore Camondo della natia Galata, il mobilio era in stile *Louis XVI*, in parte autentico in parte riprodotto ad imitazione; l'illuminazione era fornita da tre grandi lampadari in cristallo di rocca, il cui effetto veniva amplificato grazie allo specchio posto al di sopra del grande camino in marmo, su cui troneggiava un orologio a pendolo in bronzo ornato con figure rappresentanti la prosperità¹¹³.

L'intero complesso decorativo del piano terra risulta quindi essere concepito per trasmettere l'immagine di una famiglia pienamente integrata nell'élite finanzia parigina; non vi è quindi alcun tipo di riferimento alle origini ebraiche, che vengono scientemente occultate per permettere, secondo la mentalità del tempo, una maggiore integrazione nel *milieu* alto borghese. A completare il piano terra, si trovava ovviamente la sala da pranzo principale, con accesso diretto alla grande serra [imm. 33] in affaccio sul giardino: a doppia altezza come il piano terra, essa era una vera e propria stanza aggiuntiva, come mostrano le fotografie del tempo, adibita non solo alla coltivazione di speci esotiche ma anche a vero e proprio salone¹¹⁴.

A collegare l'edificio principale al *Petit Hôtel* vi era un basso fabbricato di due piani: al piano terra, si trovavano ambienti di ricezione secondari, quali due sale da pranzo minori, comunicanti attraverso una stanza per il biliardo; al primo piano invece trovavano posto le stanze dei domestici,

113 Marie-Noël de Gary (a cura di), *Musée Nissim de Camondo. La demeure d'un collectionneur*, Les Arts Décoratifs, 2007.

114 Cfr. Nota 17.

115 Cfr. *Le Moniteur des Architectes*, op. cit., tavola 23.

ambienti di servizio come la stanza del personale addetto a stirare e a gestire la biancheria, i bagni per la servitù; la cucina si trovava invece nel piano interrato della manica di collegamento, così come l'ufficio del maggiordomo¹¹⁵.

Passando per lo scalone d'onore, si accedeva al primo piano, quello dedicato alla cerchia familiare più ristretta. Tale vocazione è sottolineata dalla presenza di un ambiente denominato *Salon de famille*, affacciato sulla corte d'onore, riservato ai membri della famiglia e ben diverso dai saloni di ricevimento del piano terra: il grande camino dominava la stanza, di dimensioni relativamente ridotte (circa 60 metri quadri), che godeva anche di due grandi finestre per l'illuminazione naturale. Dal *Salon de famille*, passando per un disimpegno, si aveva accesso ad una delle due camere da signora, probabilmente per la contessa Régina e sua figlia Clarisse; quella nella parte destra dell'edificio, verso la corte d'onore doveva presumibilmente essere quella di Clarisse, con accesso diretto all'unica terrazza del *Grand Hôtel*, formata dalla copertura del bow-window della biblioteca del piano terra.

Verso il giardino si affacciavano al contrario le stanze private dei padroni di casa: l'appartamento della contessa¹¹⁶ e del conte erano collegati dal *boudoir*, luogo predisposto all'esposizione della ricca collezione d'arte orientale di Abraham-Behor: la stanza era stata decorata con pannelli in lacca rossa e nera, contro cui erano disposte le statuette, i bottoni e i *netsuke*, piccole sculture giapponesi in avorio molto in voga negli anni Settanta e Ottanta¹¹⁷ e le sculture in legno¹¹⁸ acquistate dal conte nel conte a partire dagli anni Settanta.

Del secondo piano non sono conservate piante contemporanee a quelle fino ad ora impiegate¹¹⁹: ciò nonostante, basandosi sulle descrizioni riportate nei *Calepins de revision du cadastre*¹²⁰, esso doveva ospitare cinque camere da letto con relative stanze da bagno, oltre ad un fumoir e un salone. Appare quindi sensato ipotizzare che tale piano fosse riservato alle stanze per accogliere gli ospiti, e che per tale motivo non

116 Esso era inoltre collegato attraverso il *cabinet de toilette* alla camera della dama di compagnia che risiedeva insieme alla contessa.

117 La passione per i *netsuke* era condivisa dai più ferventi appassionati d'arte orientale: per citarne alcuni, il fratello di Abraham-Behor, Nissim, e suo figlio Isaac, ma anche Charles Ephrussi, che aveva loro dedicato una stanza apposita nella residenza al numero 81 di rue de Monceau, ed Émile Zola, che acquisterà parte dei *netsuke* di proprietà di Isaac de Camondo nella vendita del 1893.

118 A.H. Hoog, B. Rondot, S. Le Tarneq, P. Assouline, N. Seni (a cura di), *La Splendeur*, op. cit.

119 Cfr. Nota 102.

120 Archives de Paris, *Calepins de revision du cadastre, 1862 e post - Rue de Monceau*, civico 61, DiP4 740.

fosse ritenuto a tal punto significativo da meritare d'essere pubblicato.

Il progetto di Destors è stato al tempo molto apprezzato, sia dalla critica specialistica sia da quella mondana. Il *Moniteur des Architectes*, organo di stampa della *Société nationale des Architectes de France*, dedica nel corso del 1880 una serie di tavole che illustrano la “magnifica costruzione del nostro eccellente confratello, M. Destors”¹²¹. L'apprezzamento nei confronti di Destors è tale da spingere la direzione della rivista, tra le più autorevoli del settore, a proporre al ministro delle Belle Arti la sua candidatura alla carica di “censore a vita della *Société centrale des architectes*”, per onorare “uno dei suoi membri che [la Société, NdA] stima, apprezza e onora come egli merita”¹²². Inoltre nel 1875 Destors riceve la medaglia d'argento dell'architettura privata conferitagli proprio dalla *Société centrale des architectes* per il progetto dell'*hôtel Camondo*.

L'apprezzamento per la nuova costruzione, inoltre, non si limita alle solo riviste specializzate. La stampa mondana si occupa dell'*hôtel Camondo* già nel 1877, in occasione del matrimonio della nipote della contessa Esther de Camondo, madre di Abraham-Behor. La cronaca dell'evento viene riportata su *Le Figaro* del 9 novembre 1877: il matrimonio presso la grande sinagoga di rue de la Victoire era stato uno degli eventi mondani più importanti della stagione date “le numerose relazioni delle due famiglie [Halfon e Ellissen, NdA] con quelle più in vista della società parigina”¹²³, tanto da causare difficoltà nella circolazione nei pressi della sinagoga per ben due ore. Per il successivo ricevimento i numerosi invitati si spostano al numero 61 di rue de Monceau, così descritto nell'articolo:

121 *Le Moniteur des Architectes*, op. cit., p. 95. Traduzione a cura dell'autore.

122 *Ibidem*.

123 Articolo firmato Jean de Paris nella rubrica “*Nouvelles Diverses*” in *Le Figaro*, venerdì 9 novembre 1877, p.3. Traduzione a cura dell'autore.

«Dopo la cerimonia nuziale, c'è stato il ricevimento in rue de Monceau nei saloni dell'hôtel Camondo - una delle tipologie tra le più meravigliose delle ricche abitazioni del quartiere Malesherbes. Davanti a opere di maestri della pittura e sotto i soffitti milionari di questa sontuosa dimo-

ra, hanno sfilato fino a notte tutto ciò che la nostra capitale possiede di nobile nel mondo della finanza e delle arti. Si ammirava su un tavolo il bouquet della sposa - colossale fascio di rose e di lillà bianchi. Un cena è stata servita nella sala da pranzo, e là, come nella serra e nei saloni, le toilettes delle signore, le dorature delle uniformi, la divisa di gala dei valletti facevano un effetto assolutamente imponente e pittoresco.»¹²⁴

I giorni dei sontuosi ricevimenti sono però destinati a durare molto poco: nel 1889 Abraham-Behor muore lasciando la dimora in eredità alla moglie e al figlio Isaac. Dopo il progetto di Destors non vengono apportate modifiche alla residenza durante il periodo Camondo, che termina bruscamente nel 1893; in questa data infatti Isaac è costretto a vendere la residenza di famiglia per poter ripagare i numerosi debiti contratti a causa della sua passione per il collezionismo. L'*hôtel* viene quindi venduto a Gaston Menier (1855-1934), erede della celebre famiglia di industriali famosi per l'omonimo cioccolato: il prezzo pattuito per la vendita, avvenuta il 22 febbraio 1893, è di 1.874.419 franchi (1.788.000 franchi effettivi più 86.419,23 di spese burocratiche)¹²⁵. Poco tempo dopo a essere messa in vendita è anche parte della collezione Camondo, principalmente quella costruita dal padre di Isaac: alcuni pezzi vengono ricomprati dal cugino Moïse, tra cui ottanta vasi provenienti dalla collezione d'arte orientale; altri vanno invece ad arricchire le collezioni del mercante d'arte Siegfried Bing, fratello di Samuel Bing, tra i promotori del nascente *Art Nouveau*, e dello scrittore Émile Zola¹²⁶.

¹²⁴ Ibidem.

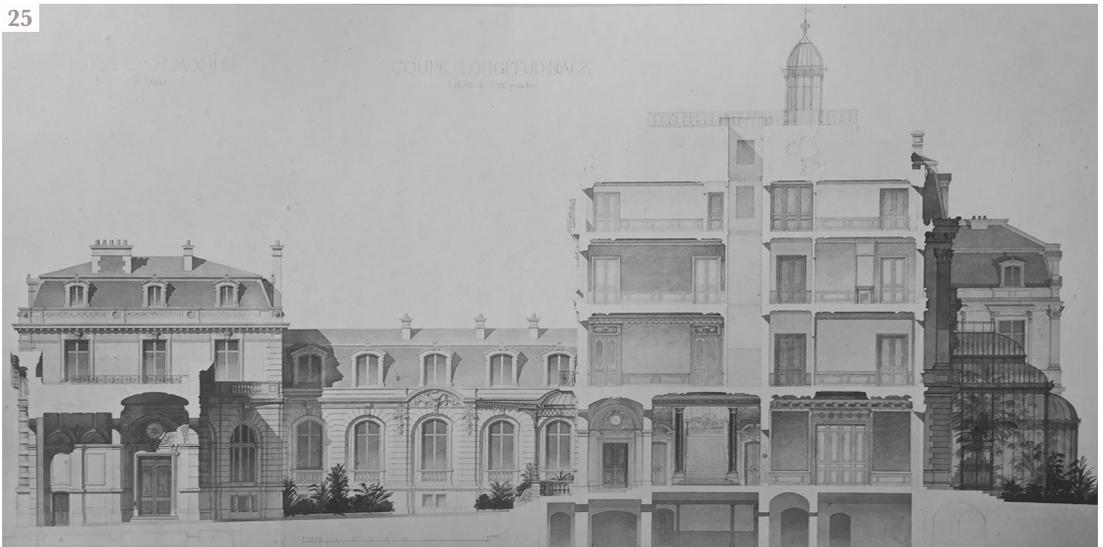
¹²⁵ Archives de Paris, *Calepins de revision du cadastre, 1862 e post - Rue de Monceau*, civico 61, DiP4 740.

¹²⁶ Cfr. A.H. Hoog, B. Rondot, S. Le Tarnec, P. Assouline, N. Seni (a cura di), *La Splendeur*, op. cit.; Marie-Noël de Gary (a cura di), *Musée Nissim de Camondo*, op. cit.

24



25



24 D.L. Destors, *Hôtel Camondo à Paris. Façade sur la rue*, in Pierre Lampué, “Hôtel Camondo, rue Monceaux”, 1875.

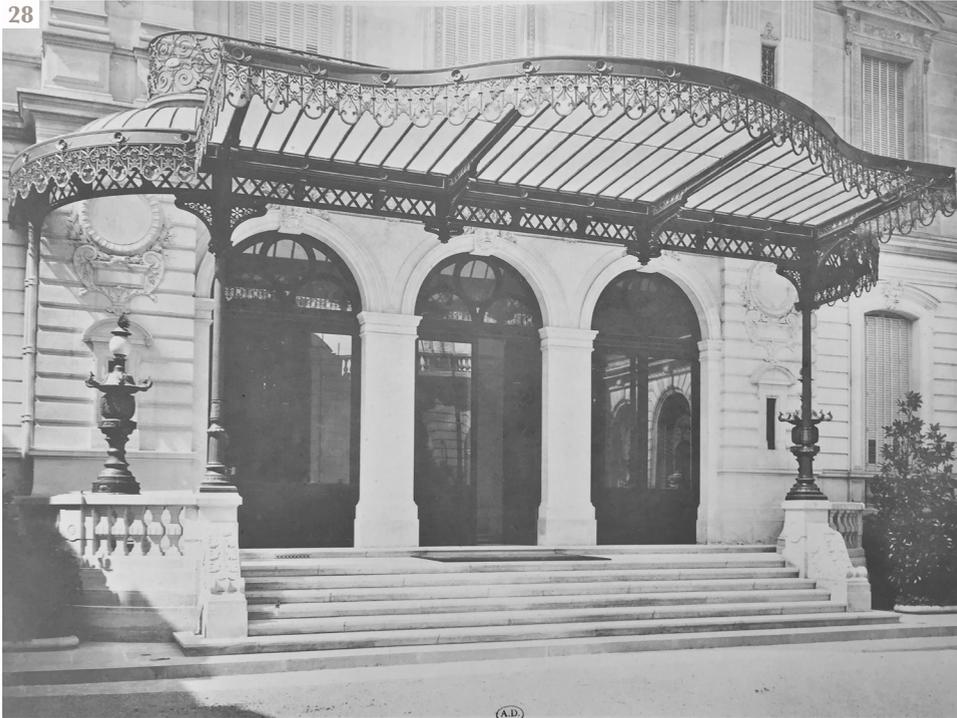
25 D.L. Destors, *Hôtel Camondo à Paris. Coupe longitudinale*, in Pierre Lampué, “Hôtel Camondo, rue Monceaux”, 1875.



26 D.L. Destors, *Hôtel Camondo à Paris. Façade sur la cour*, in Pierre Lampué, “Hôtel Camondo, rue Monceaux”, 1875.

27 D.L. Destors, *Hôtel Camondo à Paris. Façade sur le parc*, in Pierre Lampué, “Hôtel Camondo, rue Monceaux”, 1875.

28



29



28 Senza titolo (fotografia della tettoia in ferro e vetro dell'ingresso), in Pierre Lamqué, "Hôtel Camondo, rue Monceaux", 1875.

29 Stato attuale della facciate su corte (fonte: Pinterest)

30 Senza titolo (fotografia del portale su rue de Monceau), in Pierre Lamqué, "Hôtel Camondo, rue Monceaux", 1875.

31 Stato attuale del portale su rue de Monceau, fotografia dell'autore

32 Senza titolo (fotografia del dettaglio delle cariatidi lato giardino), in Pierre Lamqué, "Hôtel Camondo, rue Monceaux", 1875.



34



34 Senza titolo (fotografia del Grand Salon), in Pierre Lamoué, "Hôtel Camondo, rue Monceaux", 1875.

35



35 Senza titolo (fotografia dello scalone d'onore), in Pierre Lamoué, "Hôtel Camondo, rue Monceaux", 1875.

127 Archives de Paris, *Calepins de revision du cadastre, 1862 e post - Rue de Monceau*, civico 63, DiP4 740. Nel contratto tra la città di Parigi e il conte Moïse de Camondo per la costruzione del nuovo *hôtel* datato 29 luglio 1911, è riportata una data antecedente, 14 gennaio 1861: non è stato possibile stabilire quale fosse quella effettiva di acquisto del lotto. Si può ipotizzare che nel 1861 Violet abbia acquistato da Émile Pereire il lotto di terreno e che nel 1863 si sia pianificato il progetto per la costruzione dell'*hôtel*; cfr. Archives de Paris, *Dossier de voirie et permis de construire, rue de Monceau n.62 à la fin*, VO11 2180.

128 Adolphe Violet nasce a Parigi il 16 marzo 1821, da una famiglia di modeste origini. La fortuna di Violet è legata all'exportazione di pietra da taglio e marmi, provenienti dalla cave di Tinseau, nel dipartimento dello Jura, al tempo reputate tra le migliori in particolari per l'impiego nelle fondazioni degli edifici. Cfr. M.N. de Gary (a cura di), *Musée Nissim de Camondo*, op. cit.

129 Archives de Paris, *Calepins de revision du cadastre, 1862 e post - Rue de Monceau*, civico 63, DiP4 740.

130 Ibidem. Ciò inoltre permette di ricavare un passaggio di servizio, il cui accesso era al numero 105 di boulevard Malesherbes, e che serve tutt'ora l'edificio, essendo poi stato ripensato per permettere la manutenzione del giardino progettato nel 1910.

131 Hoog, Rondot, Le Tarnec, Assouline, Seni (a cura di), *La Splendeur*, op. cit.

132 Cfr. Émile Zola, *La Curée*, op. cit.; Rodolphe Walter, *Le Parc de Monsieur Zola*, op. cit.

3 63, RUE DE MONCEAU: NISSIM DE CAMONDO, MOÏSE DE CAMONDO

Negli anni Settanta, nel momento del grande sviluppo immobiliare dell'area attorno al Parc Monceau, la maggior parte dei lotti erano ancora liberi, il che rappresentava una grande attrattiva per l'alta borghesia, in quanto permetteva ai *nouveaux riches* di edificare la propria dimora secondo i più moderni dettami dello stile del tempo. Ciò nonostante, qualche raro esempio di preesistenza Secondo Impero risalente agli anni Sessanta dell'Ottocento era presente e, in piccola percentuale, lo è ancora oggi: è questo il caso dell'*hôtel particulier* che sorge al numero 63 di rue de Monceau.

Le origini dell'edificio risalgono a quando la strada si chiamava ancora rue Valois-du-Roule: tra il 6 marzo e il 26 luglio 1863¹²⁷ Adolphe Violet¹²⁸, imprenditore nel settore dei lavori pubblici, acquista per 456.932 franchi da Emile Pereire un lotto di 2.000 metri quadri (80 x 25 m) al civico 39, un tempo facente parte del parco del duca di Chartres¹²⁹. Tre anni dopo, il 10 ottobre 1866 acquista da Émile Pereire un ulteriore lotto di 1.370 metri quadri (85,2 x 16,1 m) per 138.736 franchi, ampliando così l'estensione del giardino, data la posizione del lotto a bordo del parco¹³⁰.

Il nome del progettista dell'antico *hôtel* Violet - terminato probabilmente prima del 1864¹³¹ - resta ad oggi ignoto, non essendo conservata alcuna testimonianza del progetto iniziale né tanto meno indicazioni a riguardo negli atti di vendita dell'edificio; altrettanto ignoto resta sia l'aspetto esteriore della costruzione, di cui rimane la trasposizione letteraria a opera di Émile Zola¹³², sia la disposizione planimetrica, in quanto le uniche testimonianze giunte fino a noi riguardano sommariamente il piano terra¹³³, eccezion fatta per le descrizioni notarili e catastali¹³⁴ [imm. 36, 37].

In confronto alle dimore vicine costruite nel corso degli anni, l'architettura dell'*hôtel* Violet spiccava per semplicità; ancora una volta la tipologia di riferimento risulta

essere quella dell'*hôtel entre cour et jardin*, articolato in due parti, fabbricati verso strada e abitazione principale. Il diretto modello di ispirazione parrebbe essere l'*hôtel* de Pontalba, opera di Louis Visconti (1839), non ancora acquistato dai Rothschild e ristrutturato ad opera di Félix Langlais¹³⁵.

Su rue Valois-du-Roule, oggi Monceau, l'edificio presentava una chiusura molto più marcata rispetto a quella del vicino *hôtel* di Eugene Pereire (poi Adolphe de Rothschild): a differenza della semplice cancellata tra due bassi edifici di quest'ultimo, l'*hôtel* Violet presentava una cortina continua di due piani - piano terra e primo piano di altezza regolare e sottotetto¹³⁶ - con al centro il portale d'ingresso dall'alta volta in stile *Louis XV*, in netto contrasto con resto del prospetto¹³⁷: attraversato il portale si accedeva ad un profondo passaggio coperto, un portico che separava la corte d'onore dalla strada ricalcando un modello comune durante l'Ancien Régime, ma scomparso a partire dalla Restaurazione, che rappresenta "una delle originalità dell'edificio"¹³⁸. La porzione su strada è l'unica parte ancora oggi esistente dell'originario edificio, in quanto non demolita durante i lavori di ricostruzione del 1910.

I bassi fabbricati su strada, in cui erano ospitati ambienti di servizio come le scuderie, delimitavano - e delimitano tutt'oggi - l'emiciclo della corte d'onore della residenza, situata all'estremità opposta. Essa si componeva di un "padiglione [composto] di un piano terra, due piani di altezza regolare e mansarde" di circa 300 metri quadri¹³⁹. La facciata su corte presentava un appena accennato avancorpo, preceduto da una scala di sei gradini coperta da una tettoia in ferro e vetro¹⁴⁰. Un grande vestibolo si apriva dopo l'entrata, sui cui lati si trovavano i due corpi scala dell'edificio: a sinistra quello dello scalone d'onore in pietra, mentre a destra quello di servizio. Oltre il vestibolo, si aveva accesso al *Grand Salon*, che si protendeva verso il giardino con una *Ronde*¹⁴¹, un ambiente con cinque grandi finestre che permetteva l'illuminazione del salone, altrimenti privo di altre aperture¹⁴².

¹³³ Cfr. *Pianta del piano terra dell'hôtel Camondo e dell'hôtel Violet*, Denis-Louis Destors (attribuita), 1870 (?), localizzazione ignota; René Sergent, *Plan du terrain du 63, rue de Monceau*, Archives du Musée Nissim de Camondo, CAM 1996.1.2, 1910. Riprodotti in M.N. de Gary (a cura di), *Musée Nissim de Camondo*, op. cit., p. 60.

¹³⁴ Cfr. Archives Nationales - sito di Parigi, *Acte de vente du hôtel Violet*, 27 juin 1870, MC/ET/XCIX/1080; Archives de Paris, *Calepins de revision du cadastre, 1862 e post - Rue de Monceau*, civico 63, DiP4 740.

¹³⁵ Ipotesi presente in M.N. de Gary (a cura di), *Musée Nissim de Camondo*, op. cit.

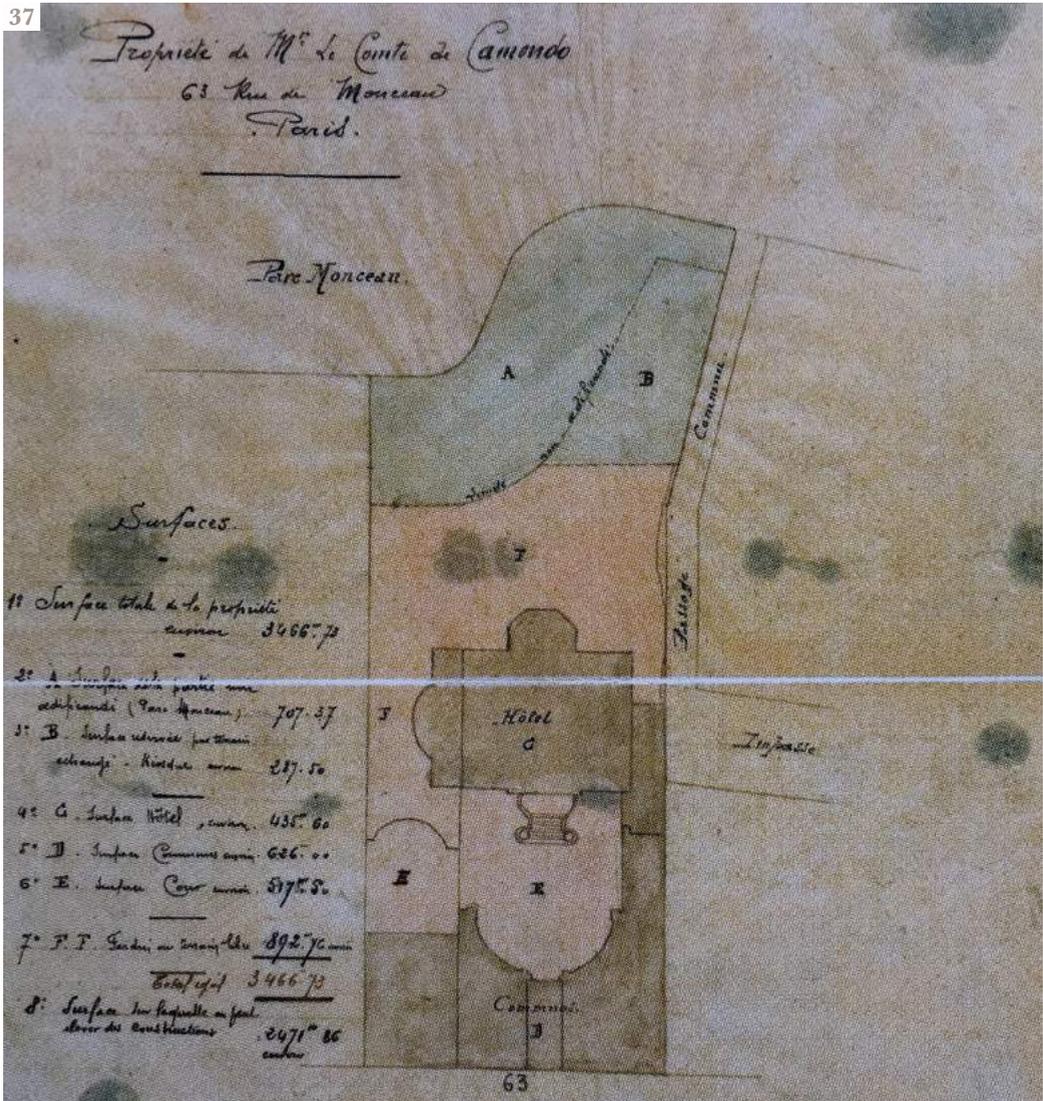
¹³⁶ Archives de Paris, *Calepins de revision du cadastre, 1862 e post - Rue de Monceau*, civico 63, DiP4 740.

¹³⁷ M.N. de Gary (a cura di), *Musée Nissim de Camondo*, op. cit., cap. "Un hôtel dans le goût du XVIIIe siècle", nota 16.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 56; traduzione a cura dell'autore.

¹³⁹ Cfr. Archives de Paris, *Calepins de revision du cadastre, 1862 e post - Rue de Monceau*, civico 63 (*hôtel* Violet), DiP4 740. In tale documento le informazioni riguardo l'*hôtel* Violet sono ancora leggibili in quanto, le descrizioni successive al passaggio ai Camondo, sono state riportate incollando un nuovo foglio al di sopra della vecchia descrizione, il che le rende oggi entrambe perfettamente leggibili. In M.N. de Gary (a cura di), *Musée Nissim de Camondo*, op. cit., viene inoltre evidenziato come, in confronto ad un contemporaneo appartamento borghese medio, l'*hôtel* Violet nel suo complesso era circa

37

37 R. Sergent, *Plan du terrain du 63, rue de Monceau*, 1910, AMNC, CAM 1996.1.2.

dieci volte maggiore.

140 Archives de Paris, *Calepins de revision du cadastre, 1862 e post - Rue de Monceau*, civico 63 (*hôtel Violet*), DIP4 740: descrizione datata probabilmente 1871, appena dopo la vendita ai Camondo.

141 Ibidem.

142 Cfr. *Pianta del piano terra dell'hôtel Camondo e dell'hôtel Violet*, Denis-Louis Destors (attribuita), op. cit.

143 Archives Nationales - sito di Parigi, *Acte de vente du hôtel Violet*, 27 juin 1870, MC/ET/XCIX/1080.

144 Ibidem; traduzione a cura dell'autore.

145 M.N. de Gary (a cura di), *Musée Nissim de Camondo*, op. cit.

146 Il personaggio di Saccard, nonostante abbia iniziato il suo percorso nell'amministrazione parigina, è un vero speculatore: avrà molto successo fino a quando riesce a comprare lotti destinati a essere espropriati, senza tuttavia edificarli, ma intascano semplicemente le indennità d'esproprio. Quando decide di cambiare strategia e iniziare a costruire, i due appaltatori a cui affida tale compito, molto astuti, lo ingannano lasciandolo in una pessima situazione economica. Cercando la sicurezza finanziaria, sposa la figlia di un appaltatore, convinto di poter lavorare per il suocero, ma le sue capacità, limitate essenzialmente al livello teorico e accademico, risultano essere inutili in ambito lavorativo e viene quindi mandato in esilio nel castello delle famiglia. Cfr. David Van Zanten, *Builing Paris*, op. cit.

Il salone principale era poi affiancato da altri due ambienti simmetrici, di minori dimensioni ma ugualmente profondi: dalla descrizione presente nell'atto di vendita del 27 giugno 1870, potrebbe trattarsi della sala da pranzo (forse quello di sinistra, data la presenza di un camino) e del *Petit Salon*; completa il piano terra un ufficio, posto affianco la scala di servizio¹⁴³. Dal medesimo atto notarile giungono anche le uniche informazioni note per gli altri piani dell'*hôtel*: al primo piano, probabilmente riservato ai padroni di casa, si trovavano “un salone, un boudoir, due camere da letto con annesso *cabinet de toilette*, due sale da bagno e doccia”; al secondo piano, forse dedicato alle stanze per gli ospiti, “un piccolo salone, una biblioteca, cinque camere da letto con *cabinet de toilette* e stanza per la biancheria”; nel sottotetto “sei camere per i domestici”¹⁴⁴. Da tale descrizione risulta l'immagine di una abitazione particolarmente confortevole per gli standard del tempo, data la presenza di numerose sale da bagno ognuna delle quali con acqua corrente¹⁴⁵.

Non è tuttavia possibile ricostruire l'immagine esteriore dell'edificio: è probabile che, come i suoi vicini, fosse in pietra da taglio, considerando anche che proprio Violet ne era uno dei maggiori fornitori del tempo. Alcuni scarsi dettagli si ritrovano, come precedentemente accennato, in un romanzo di Émile Zola, *La curée*. Il romanzo descrive l'ascesa di un parvenu durante il Secondo Impero, uno dei tanti speculatori che trovarono fortuna durante gli anni di regno di Napoleone III: Aristide Rougon, detto Saccard¹⁴⁶. La sua abitazione, l'*hôtel Saccard*, è ovviamente un luogo nato dalla fantasia dell'autore: tuttavia il modello di riferimento altri non è se non l'*hôtel Violet*. L'identificazione è pressoché certa grazie alle precise informazioni riguardo la sua localizzazione presenti nel primo capitolo del romanzo:

«Il calesse [della moglie di Saccard, NdA] prese l'avenue de la Reine Hortense [oggi avenue Hoche, NdA] e venne a fermarsi alla fine della rue de Monceau, a qualche passo dal boulevard Maiesherbes, davanti

38



39



38 Alphonse Hirsch, *Portrait de famille*, olio su tela, 1875, collezione privata.
 39 D.L. Destors, *Projet pour l'oratoire*, 1875 circa, ANMC, CAM 2007.2.1.

ad un grande hôtel situato entre cour et jardin.»¹⁴⁷

Tali indicazioni individuano la parte della via compresa tra il boulevard Malesherbes e la rue de Teheran; considerando che il romanzo è stato composto in gran parte nel 1869¹⁴⁸, in quel periodo l'unico edificio che corrispondeva a tale descrizione era proprio l'*hôtel* Violet. A sostegno di questa ipotesi, anche la descrizione dell'articolazione degli ambienti dell'*hôtel* Saccard corrisponde a quella dell'*hôtel* Violet. Esternamente la costruzione appariva “nuova, di un colore splendente, di certo la casa di uno stolto nuovo ricco”¹⁴⁹.

Il 1870 segna il passaggio di proprietà da Violet a Camondo: il 27 giugno 1870 Adolphe Violet e la moglie Caroline Geyler, in presenza dei notai du Bays e Aveline, cedono la proprietà del numero 63 di rue de Monceau per 1.088.000 franchi al conte Nissim de Camondo¹⁵⁰. I due fratelli venuti da Galata, Abraham-Behor e Nissim, diventano quindi proprietari di due lotti confinanti per ricostruire a Parigi il loro nucleo familiare; li differenzia solo il fatto che Nissim si trova ad abitare in una delle dimore più antiche di tutta la zona circostante il Parc Monceau. Per cui, mentre il fratello intraprende la costruzione di un nuovo *hôtel* ad opera di Destors, Nissim sceglie di affidare al medesimo architetto l'aggiornamento dell'apparato decorativo interno dell'ex *hôtel* Violet. Così facendo, Destors sceglie di conferire un ulteriore elemento di unione alle due residenze, continuando senza soluzione di continuità la partitura dei fabbricati su strada dell'*hôtel* Violet anche su quelli del nuovo *hôtel* Abraham-Behor de Camondo, quasi a rappresentare anche esteriormente lo stretto legame tra dei due fratelli.

Mentre proseguono i lavori di abbellimento degli ambienti interni, Destors progetta anche degli ampliamenti - di minore portata rispetto a quelli eseguiti al numero 61: nel 1873 concepisce una nuova serra¹⁵¹ a destra della corte d'onore, elemento riscontrato in tutti i casi analizzati fino ad ora in quanto espressione di ricchezza, di cui è noto il solo

¹⁴⁷ Émile Zola, *La Curée*, op. cit., p. 87. Traduzione a cura dell'autore.

¹⁴⁸ Rodolphe Walter, *Le Parc de Monsieur Zola*, op. cit., nota 4.

¹⁴⁹ Émile Zola, *La Curée*, op. cit., p. 89; traduzione a cura dell'autore. Occorre precisare che l'*hôtel* Violet non fu l'unico modello preso a riferimento per l'*hôtel* Saccard, ma certamente fu quello che diede il maggiore contributo; altri riferimenti accertati sono l'*hôtel* Furtado (8, rue de Monceau), *hôtel* Emile Ménier (5, avenue Van-Dyck) e per gli interni l'*hôtel* de Beaujon (208, rue du Faubourg Saint-Honoré) e l'*hôtel* della principessa Matilde (10, rue de Courcelles). Cfr. Rodolphe Walter, *Le Parc de Monsieur Zola*, op. cit.

¹⁵⁰ “*Traité entre la Ville de Paris et Monsieur le Comte de Camondo*”, 29 luglio 1911 in Archives de Paris, *Dossier de voirie et permis de construire, rue de Monceau n.62 à la fin*, VO11 2180.

¹⁵¹ Cfr. Nota 17.

ingombro planimetrico¹⁵² [imm. 38].

L'anno successivo, nel 1874, viene costruita una nuova facciata verso ovest, ossia verso l'*hôtel* di Abraham-Behor: viene quindi ampliato il piano terra aggiungendo un ambiente terminante con una semirotonda, coperta da una piccola cupola¹⁵³, che doveva ospitare un salone ovale per cui viene progettato una decorazione a tema mitologico, poi sostituito da un dipinto di Luca Giordano (1634-1705)¹⁵⁴. Al 1875 risale invece l'edificazione di un oratorio familiare da parte di Destors¹⁵⁵ da collocarsi nell'*hôtel* di Nissim¹⁵⁶ [imm. 39]: esso doveva fungere da luogo di preghiera privato per i membri della famiglia Camondo, in cui trovavano posto i numerosi oggetti per il culto portati da Costantinopoli. La devozione alle tradizioni ebraiche sarà presente all'interno della famiglia fino alla scomparsa dell'ultimo membro facente parte della prima generazione, ovvero Elise de Camondo, madre di Moïse (1910); in seguito alla sua morte, la nuova generazione tenderà ad allontanarsi sempre più dalla religione, tanto da scegliere di fare dono della loro collezione di oggetti per il culto a diversi musei e sinagoghe parigine, seguendo la pratica inaugurata dai Rothschild¹⁵⁷.

A partire dalla seconda metà degli anni Settanta dell'Ottocento fino agli anni Dieci del Novecento non si registrano interventi di ampliamento o ammodernamento dell'*hôtel*: nel 1889, alla morte di Nissim, la proprietà passa alla moglie Elise, che vi abiterà fino alla morte avvenuta nel 1910. Questo si rivelerà essere un anno decisivo per la storia dell'edificio: erede della dimora di famiglia è Moïse, figlio di Nissim e Elise de Camondo, grande appassionato collezionista d'arte. Nel 1910 Moïse de Camondo aveva già alle spalle un matrimonio fallito con Irène Cahen d'Anvers, da cui erano nati due figli, Nissim e Bèatrice. Al momento del decesso della madre, Moïse abitava con i due figli in un *hôtel particulier* al numero 19 di rue Hamelin, in zona Trocadéro.

Il 18 giugno 1910 Moïse eredita ufficialmente la

¹⁵² Cfr. *Pianta del piano terra dell'hôtel Camondo e dell'hôtel Violet*, Denis-Louis Destors (attribuita), op. cit.

¹⁵³ Cfr. M.N. de Gary (a cura di), *Musée Nissim de Camondo*, op. cit. e René Sergent, *Plan du terrain*, op. cit.

¹⁵⁴ Hoog, Rondot, Le Tarnec, Assouline, Seni (a cura di), *La Splendeur*, op. cit.

¹⁵⁵ Denis-Louis Destors, *Projet d'oratoire pour l'hôtel de Nissim de Camondo au 63, rue de Monceau*, Archives du Musée Nissim de Camondo, CAM 2007.2.1, 1872.

¹⁵⁶ L'esatta collocazione dell'oratorio all'interno dell'*hôtel* risulta essere purtroppo ignota.

¹⁵⁷ Hoog, Rondot, Le Tarnec, Assouline, Seni (a cura di), *La Splendeur*, op. cit.

dimora di famiglia: andando controcorrente rispetto alla tendenza del momento, decide quindi di trasferirsi ai bordi del Parc Monceau. Se infatti negli anni Settanta la zona del quartiere dell'Europe era la meta privilegiata per l'alta borghesia parigina, con il finire del secolo e poi con i primi vent'anni del Novecento si assiste a una progressiva crescita di interesse per aree residenziali più occidentali rispetto a Monceau, ovvero l'area del Trocadéro, avenue d'Iéna e Champs de Mars, per poi oltrepassare il fiume a inizio secolo arrivando sulla Rive Gauche¹⁵⁸.

Ancora prima di trasferirsi, Moïse aveva però chiaramente stabilito che l'*hôtel* di famiglia avrebbe dovuto subire dei cambiamenti per poter diventare la sua nuova residenza: il 25 novembre dello stesso anno viene quindi siglato l'accordo per la demolizione dell'antico *hôtel* Violet¹⁵⁹, di cui verranno risparmiati solo gli ambienti costituenti i due corpi su strada.

Lo scopo dichiarato di Moïse è di costruire una dimora che possa essere adatta ad ospitare la sua grande collezione d'arte, in particolare composta da mobili e arte decorativa del XVIII secolo francese: tale decisione non è nuova per il tempo, poiché spesso "l'ardore del collezionare si accompagna [...] a una febbre costruttrice"¹⁶⁰, basti pensare ad esempio che già all'interno della famiglia Rothschild si trovano casi simili, di creazione di sontuose scenografie per ospitare i loro tesori d'arte¹⁶¹. La volontà di Moïse di creare una nuova sede per la propria collezione era ancora più importante considerando il ruolo di primo piano ricoperto all'interno del mondo dell'arte parigina: nel 1911, alla morte del cugino Isaac, ne aveva preso il posto nel consiglio di amministrazione sia della *Société des Amis du Louvre* sia dell'*Union centrale des Arts Décoratifs*, per poi essere nominato nel 1922 membro del *Conseil des musées nationaux*¹⁶².

Incaricato del progetto della nuova residenza del conte Moïse è l'architetto René Sergent¹⁶³: Sergent è un colto conoscitore dell'architettura del XVIII secolo, ragione per

¹⁵⁸ M.N. de Gary (a cura di), *Musée Nissim de Camondo*, op. cit.

¹⁵⁹ Cfr. "Entente pour la démolition du hôtel Violet", 25 novembre 1910, Archives Musée Nissim de Camondo, LM 63.3.

¹⁶⁰ Sophie Le Tarnec, Nora Seni, *Les Camondo*, op. cit., p. 134. Traduzione a cura dell'autore.

¹⁶¹ A inaugurare tale tendenza era stato il *Grand Baron* James de Rothschild, che nell'ideare le grandi residenze della famiglia come quella parigina di rue Lafitte o quella extraurbana dello Château de Ferrières richiese il contributo significativo di scenografi, pittori di temi storici come Eugène Lami, ponendo in secondo piano il ruolo degli architetti, in particolare nella progettazione degli interni di queste sontuose dimore. Cfr. Fredric Bedoire, *The Jewish contribution*, op. cit.

¹⁶² Sophie Le Tarnec, Nora Seni, *Les Camondo*, op. cit.

¹⁶³ Cfr. Nota 67.

cui risultava essere la persona più adatta a concretizzare le idee di Moïse per la costruzione di quello che viene da subito definito l' "hôtel d'un riche collectionneur"¹⁶⁴. Il rapporto tra il committente e l'architetto si rivelerà essere fondato su un continuo scambio di idee, in cui il primo avrà sempre voce in capitolo sullo sviluppo del progetto; una volta terminato la soddisfazione di Moïse sarà tale da portarlo ad affermare che "M. Sergent era un arista, il degno successore dei grandi architetti del XVII e XVIII secolo e l'hôtel che mi ha costruito, per mia grande soddisfazione, ha riscosso il più grande successo"¹⁶⁵: non si trattava di un "semplice imitatore" del XVIII secolo, bensì di un vero "virtuoso" in grado di "attingere dai più stabiliti repertori per donare loro una nuova vitalità"¹⁶⁶.

L'idea alla base del nuovo progetto di Sergent è di creare una vera e propria copia del Petit Trianon di Versailles, adattandone però gli interni ai comfort e alle necessità moderne, prima tra tutte la collezione d'arte del conte: il principio che guida Sergent è "guardare al passato con gli occhi del proprio tempo, ricavandone al tempo stesso un'accresciuta fedeltà al modello"¹⁶⁷, attraverso una lettura colta di quest'ultimo, giungendo quindi alla creazione di un *unicum*.

La volumetria del nuovo edificio ricalca per gran parte quella dell'hôtel Violet, di cui mantiene in gran parte le fondazioni¹⁶⁸ aggiungendovi un'ala perpendicolare protesa verso il parco¹⁶⁹ [imm. 40]. Una dei maggiori cambiamenti introdotti nel nuovo edificio è il dislivello tra la quota della corte d'onore e quella del giardino: così facendo il visitatore - perché non va dimenticato che di fatto la residenza viene da subito concepita come futura sede museale - si ritrova per ben due volte ad essere a livello terra, in un senso di stupore e in parte anche disorientamento, data l'impossibilità di percepire tale dislivello dalla corte d'onore. Altra conseguenza derivante da tale espediente, è la possibilità di creare due facciate profondamente differenti: quella sulla corte d'onore

¹⁶⁴ M.N. de Gary (a cura di), *Musée Nissim de Camondo*, op. cit., p. 25.

¹⁶⁵ Sophie Le Tarnec, Nora Seni, *Les Camondo*, op. cit., p. 45; traduzione a cura dell'autore.

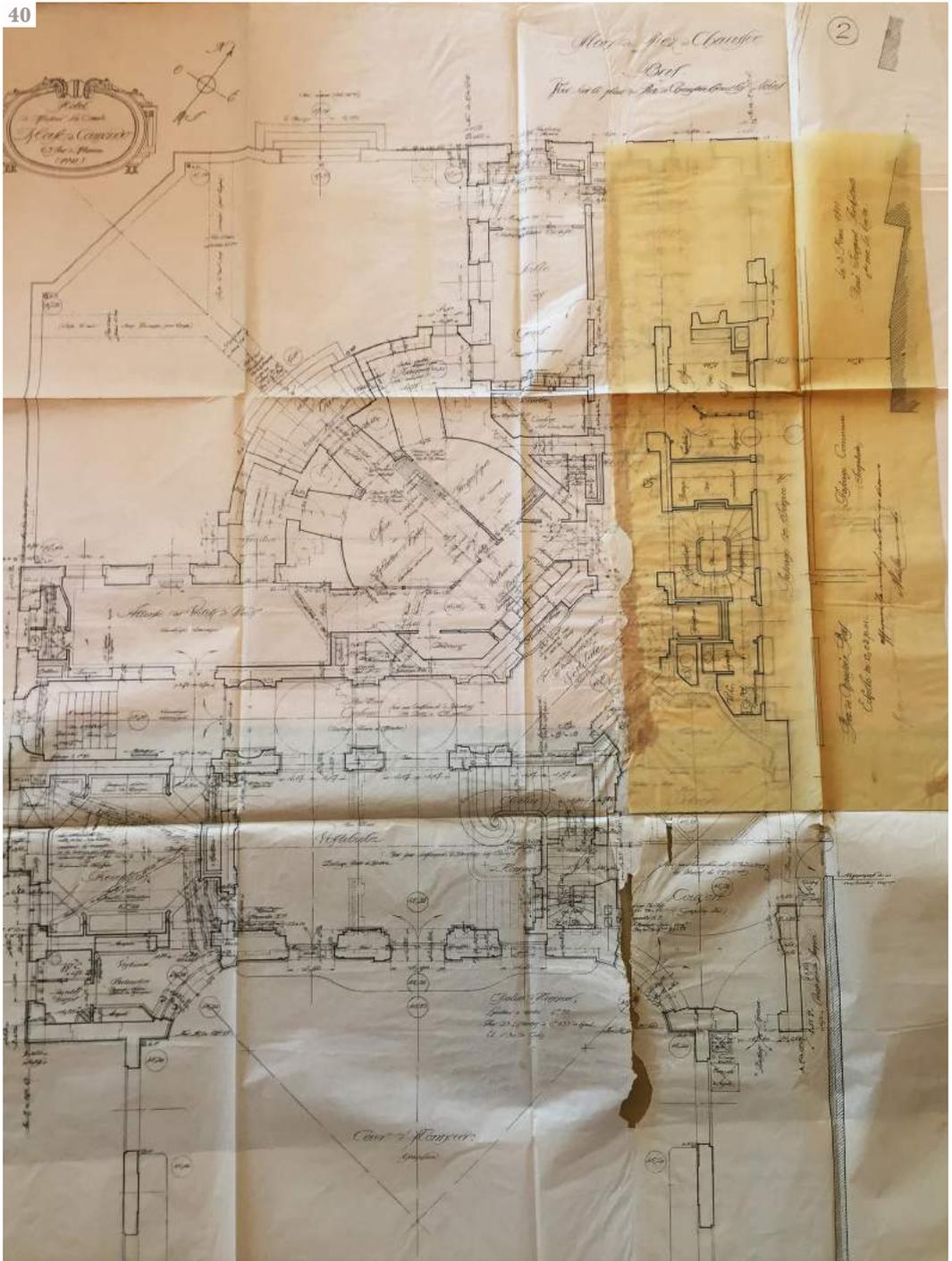
¹⁶⁶ Giudizio ripreso da Marie-Noël de Gary (a cura di), *Musée Nissim de Camondo*, op. cit., p. 65.

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ Per la costruzione del nuovo edificio viene impiegato il calcestruzzo armato seguendo il brevetto Hennebique, di cui è ancora conservato il progetto originale, comprensivo di calcoli strutturali. Cfr. *Propriété de M. le Comte de Camondo, 63 rue de Monceau. Projet de construction en béton armé, systèmes Hennebique*, Centre d'archives d'architecture du XXe siècle (Paris), Fonds Beton Armes Hennebique, BAH-12-1910-27234 (1487/2), dicembre 1910 - aprile 1911.

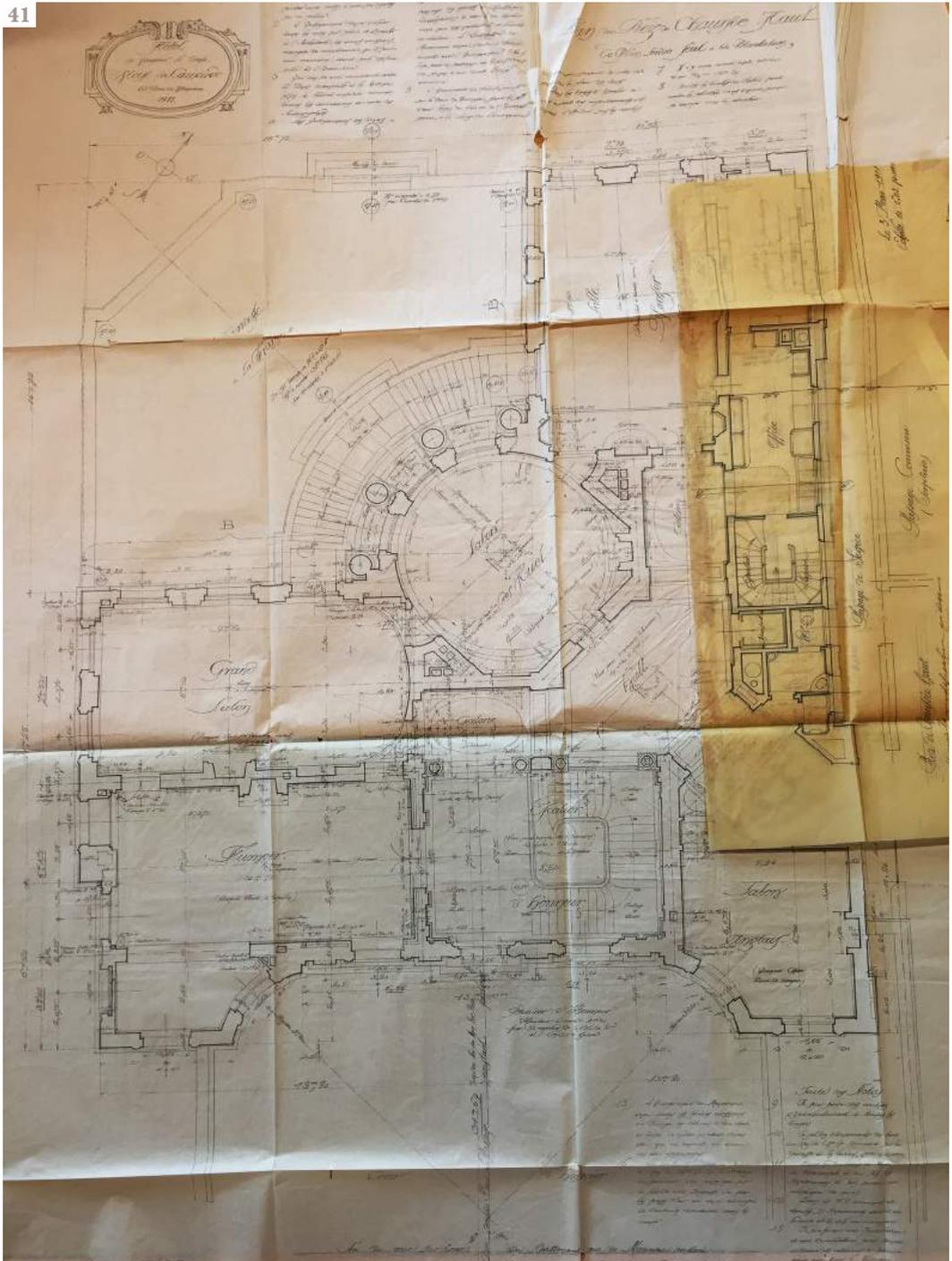
¹⁶⁹ Cfr. "Plan du rez de chaussée bas", 1911 in Archives de Paris, *Dossier de voirie et permis de construire, n.62 à la fin*, VO11 2180.

40



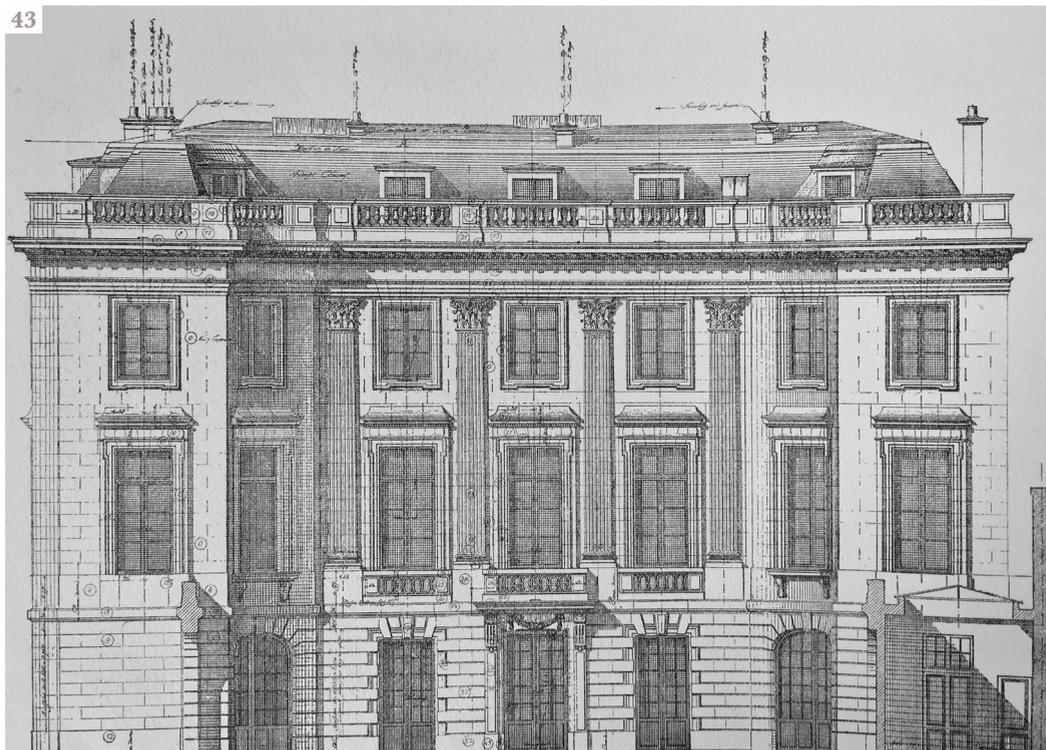
40 R. Sergent, Plan du rez-de-chaussée bas, 1911, AP, VOII 218o.

41

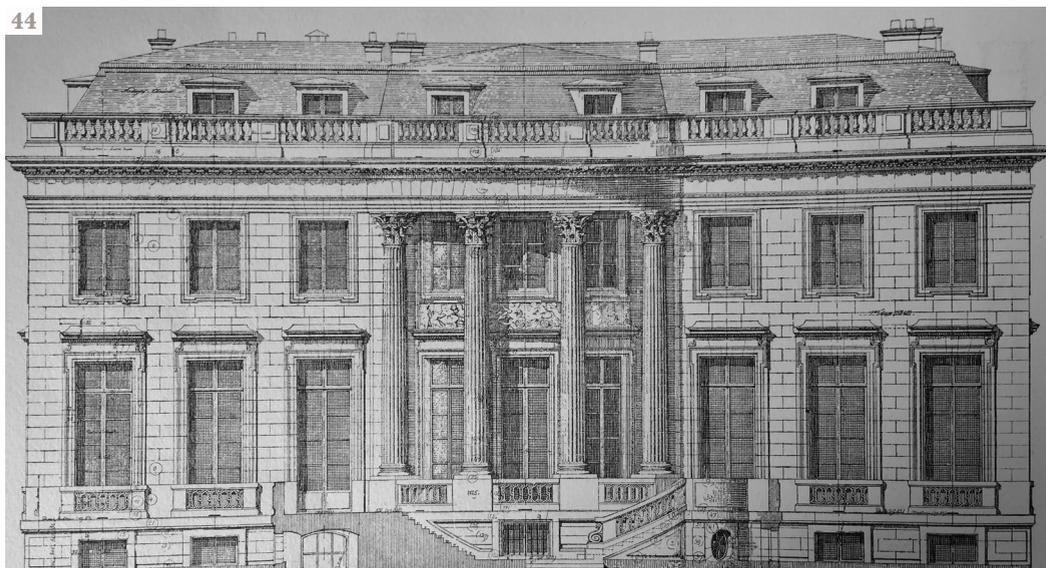


41 R. Sergent, *Plan du rez-de-chausée haut*, 1911, AP, VOII 218o.

43



44



43 R. Sergent, *Façade sur la cour*, 1911 in René Betourne, "Réne Sergent, architecte", Les Horizons de France, 1931.

44 R. Sergent, *Façade sur le jardin*, 1911 in René Betourne, "Réne Sergent, architecte", Les Horizons de France, 1931.

è complanare nella porzione centrale, per divenire poi leggermente ricurva alle due estremità, e con tre livelli (una fascia basamentale alta quanto un piano, da cui si ha l'accesso all'edificio; due piani superiori, di cui uno a doppia altezza, collegati da un ordine gigante di lesene corinzie) [imm. 43]; la facciata su giardino si presenta al contrario più articolata, composta dalla convergenza di due corpi disposti ad L al cui incontro si trova una semi-rotonda sottolineata da quattro colonne corinzie giganti che, in questo caso, raccordano i due piani della facciata (come nel caso precedente, uno a doppia altezza e uno ad altezza singola) [imm. 44]. L'effetto finale è quello di un'evidente differenza tra il trattamento delle due facciate, riscontrabili in particolar modo nella maggiore plasticità e articolazione nello spazio di quella verso il giardino piuttosto che di quella verso strada: è quindi il lato più privato, quello affacciato sul giardino e sul parco ad assurgere al ruolo di vera e propria facciata principale, a scapito di quella urbana su via.

Per quanto riguarda la disposizione degli ambienti interni, il desiderio del conte era “creare per questi oggetti, belle manifestazioni artistiche del passato, un quadro dove esse prendessero tutto il loro giusto valore formando, con l'architettura e la decorazione, un insieme armonioso lasciando ai visitatori l'impressione che tutti questi oggetti fossero giusti al loro posto, e che, da sempre, fossero stati destinati a occupare il luogo dove li si poteva ammirare”¹⁷⁰. Altro desiderio di Moïse era che ogni cosa presente all'interno della propria residenza fosse autentica, ovvero tutto doveva essere tassativamente espressione dell'arte del Settecento francese, dalla boiserie fino ai servizi di porcellana della sala da pranzo: come riportato in un articolo de *L'Illustration* del 26 dicembre 1936, “nessun mobile, nessun oggetto entrava in rue de Monceau se non doveva trovarvi veramente messo in valore”¹⁷¹.

Entrando nell'*hôtel* si era accolti da un grande vestibolo, che costitutiva di fatto tutto ciò che un visitatore o un

170 René Bétourné, *René Sergent: architecte, 1865-1927*, Les Horizons de France, 1931, p. 21; traduzione a cura dell'autore.

171 Jacques Guérin, *Le Musée Nissim de Camondo*, in “L'Illustration”, 26 dicembre 1936, n. 530, pp. 456-459; traduzione a cura dell'autore.

ospite poteva apprezzare del piano terra: grazie al saggio posizionamento dello scalone d'onore a destra dell'ingresso e di una galleria sul fondo del vestibolo, si aveva infatti l'idea che il piano terra fosse limitato a questo solo ambiente, per cui si veniva naturalmente portati a salire la scala e giungere al primo piano. In verità così non era: a sinistra del vestibolo si trovava infatti un grande ambiente per l'accoglienza, adibito a zona guardaroba degli ospiti, collegato con la corte per le automobili, quest'ultima con un accesso diretto alla galleria del piano terra; la parte più consistente si trovava nella parte retrostante il vestibolo, ovvero la zona delle cucine, collegate con un montavivande direttamente alla sala da pranzo del primo piano.

Il primo piano era la zona di rappresentanza per eccellenza¹⁷² [imm. 41]: in esso trovavano posto il *Grand Salon*, il *Grand Bureau*, da cui si accedeva al salone detto *Salon des Huet*, in quanto appositamente concepito per esporre le opere del pittore Jean-Baptiste Marie Huet (1745-1811) molto apprezzato dal conte. Il *Salon des Huet* occupava l'ambiente più prestigioso del piano, quello ricavato dalla semi-rotonda con affaccio sul giardino, da cui si poteva però accendere solamente dai due ambienti che lo fiancheggiavano; da questo ambiente si era introdotti alla sala da pranzo, affiancata da una stanza in cui erano conservati i servizi di porcellana del conte, tra cui spiccava quello di Sevrès appartenuto al principe russo Orloff, dono della zarina Caterina II, e dalla stanza del maggiordomo in cui arrivavano le pietanze dalla cucina sottostante attraverso il montavivande. Passando al secondo piano¹⁷³ [imm. 42] si incontravano le camere da letto del conte e del figlio Nissim, la biblioteca privata posta nella rotonda, lo studio maggiore - detto *Salon bleu* - riservato a Moïse, e quello minore per il figlio.

Più che la disposizione degli ambienti, tutto sommato abbastanza tradizionale, ciò che caratterizzava l'*hôtel* era la presenza di tutti gli ultimi comfort disponibili, che lo rendeva all'avanguardia in tale settore; il merito di ciò deve

¹⁷² Cfr. "Plan du rez du chaussée haut", 1911 in Archives de Paris, Dossier de voirie et permis de construire, n.62 à la fin, VO11 2180.

¹⁷³ Cfr. "Plan du deuxième étage", 1911 in Archives de Paris, Dossier de voirie et permis de construire, n.62 à la fin, VO11 2180.

imputarsi in gran parte a Sergént, nella cui formazione la dimensione tecnologica del progetto aveva ricoperto un ruolo di primo piano. Il nuovo *hôtel* Camondo poteva quindi vantare un sistema di riscaldamento ad aria filtrata e pulsata, attraverso bocchette di areazione a pavimento coperte da griglie in bronzo in ogni ambiente, ascensore ad aria compressa, sistemi di illuminazione elettrica, bagni con sanitari moderni. All'installazione di tali servizi cooperarono ingegneri formatisi all'*Ecole centrale des Arts et Manufactures*, detti *Centraliens*, che nel 1848 avevano formato la *Société centrale des Ingénieurs civils*¹⁷⁴. Le fonti che servivano l'edificio erano tutte derivate da servizi a rete: per l'acqua, il gas e il telefono la rete era quella della città di Parigi o dello Stato; per l'elettricità e l'aria compressa da privati, quali la *Compagnie Parisienne d'électricité* e la *Compagnie Parisienne de l'air comprimé*; l'energia per i campanelli posti in ogni stanza dell'edificio provenivano invece in modo autonomo attraverso una batteria di pile montante nel sottosuolo. Le uniche eccezioni erano rappresentate dalle cucine, dai camini e dalla ghiacciaia, in quanto le prime erano rifornire tramite carbone mentre l'ultima da ghiaccio¹⁷⁵.

Le imprese chiamate a collaborare all'installazione dei servizi erano tra le migliori del tempo, abituate a lavorare nei grandi palazzi del tempo, come quelli delle varie famiglie reali europee: il sistema della cucina era stato fornito dall'impresa J. Cubain, la quale aveva tra i suoi clienti l'esercito e la marina francese, oltre alle corti di Belgio, Italia, Spagna, Romania, India, Monaco; i bagni dall'impresa Charles Kula, progettati seguendo gli stessi principi di razionalità e funzionalità dei grandi palazzi del tempo, senza eccessi decorativi e con l'uso di mattonelle smaltate sul pavimento e sui muri, più facili da pulire rispetto ai muri in intonaco, di sanitari in grès smaltato bianco¹⁷⁶, una novità per l'epoca e di vasche in metallo smaltato; per l'elettricità si era scelta l'impresa Mildè¹⁷⁷, che installa in tutti gli ambienti un'illuminazione indiretta tramite fonti di luce poste sulle cornici di ogni stanza.

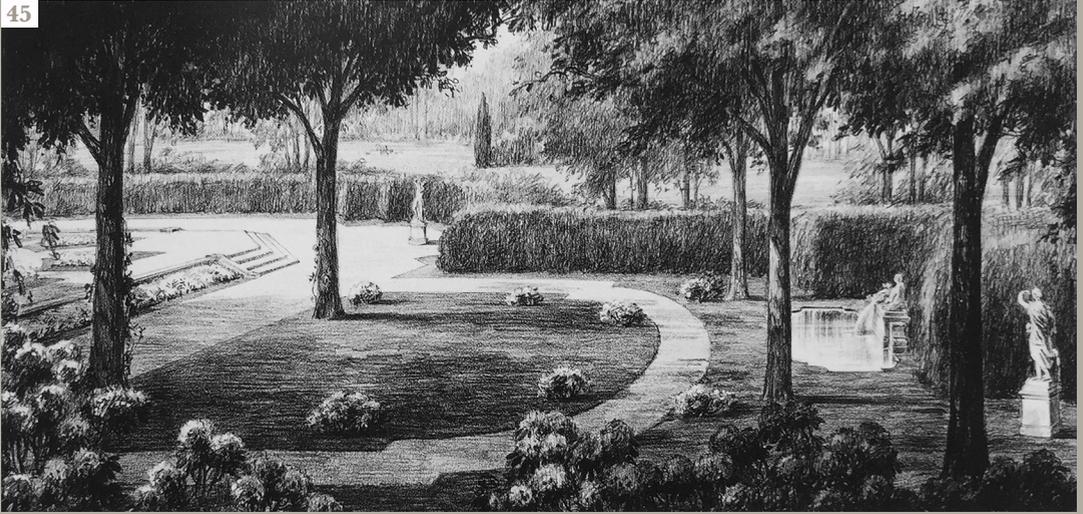
174 Délégation à l'action artistique de Paris, *Le Paris des Centraliens: bâtisseurs et entrepreneurs*, Action Artistique de la Ville de Paris, 2004.

175 Ibidem.

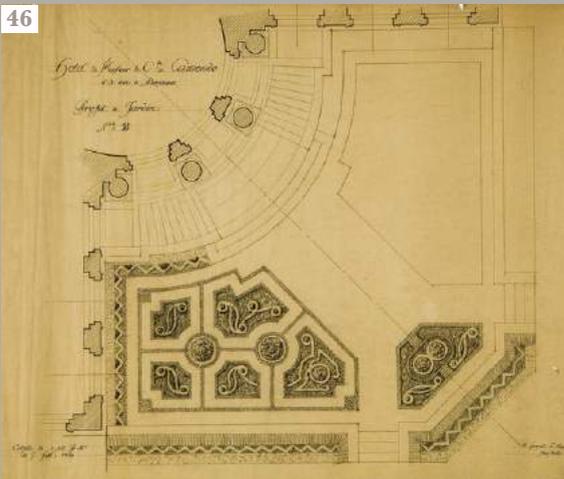
176 In precedenza la porcellana veniva impiegata solamente per i lavabi, i quali però erano poi sorretti da mobili in legno, che non assicuravano un alto livello di pulizia e igiene.

177 L'impresa Mildè era stata tra le prime a fornire tale servizio a Parigi negli anni Ottanta, tanto da essere citata anche da Proust. Ibidem.

45



46



45 Achille Duchêne, *Projet pour le jardin*, s.d., UCAD, fond Duchêne.

46 R. Sergent, *Projet pour le jardin*, 1920, AMNC, CAM 1157.1.

47 Anonimo, *Le jardin du comte de Camondo*, in "Art et Industrie", ottobre 1930.

48 Stato attuale del giardino dell'hôtel Camondo, fotografia dell'autore.

47



48



178 Il conte Moïse si lamentava spesso del fatto che Duchêne non soprintendesse direttamente ai lavori del giardino, elemento che suscitò fortemente il disappunto del conte quando si rese conto che il risultato finale dei primi lavori non rispondevano a quanto stabilito inizialmente. In seguito a questa prima incomprensione, i rapporti tra i due migliorarono, grazie anche all'intervento di Sergent che garantì per Duchêne. Cfr. M.N. de Gary (a cura di), *Musée Nissim de Camondo*, op. cit.

179 M.N. de Gary (a cura di), *Musée Nissim de Camondo*, op. cit., p. 270; traduzione a cura dell'autore. Attualmente le aiuole pur conservate nella forma voluta da Duchêne con bassi arbusti, non presentano più fiori a causa delle difficoltà legate alla loro manutenzione.

180 Archives Union Centrale des Arts Décoratifs, *Etat descriptif et estimatif de Tableaux, Objets d'Art, Argenterie e Mobilier garnissant un Hotel Particulier sis à Paris, Rue de Monceau, n. 63 dressé après le décès de Monsieur le Comte Moïse de Camondo, 6 febbraio 1936, C3/20*. Il loro valore stimato è di 20.000 franchi.

181 M.N. de Gary (a cura di), *Musée Nissim de Camondo*, op. cit.

182 Cfr. Fotografia a colori in *Un jardin sur le Parc Monceau chez le Cte de Camondo*, in "Art et Industrie", ottobre 1930, p. 7 e fotografia dello stato attuale (fotografia dell'autore, 5 luglio 2017).

A completare il progetto della nuova residenza, il conte Moïse decide fin da subito di intervenire sul giardino della residenza: per tale motivo si rivolge su consiglio di Sergent al paesaggista Achille Duchêne, specializzato nel restauro e nella creazione di giardini di dimore storiche [imm. 45]. Nonostante il rapporto non sempre facile tra quest'ultimo e il committente¹⁷⁸, tra il 1912 e il 1913 viene concordato il progetto per la trasformazione del precedente piccolo giardino all'inglese, molto probabilmente non dissimile da quello delle altre residenze vicine: viene creato un livello rialzato rispetto al resto del giardino, una sorta di terrazza, organizzata secondo i principi del giardino all'italiana con aiuole a disegni geometrici su un fondo di sabbia di mattoni macinati di colore rosso e bianco, che fino agli anni Trenta presentava una fioritura perenne, grazie all'alternanza di diverse specie di fiori che dovevano rispondere alla "volontà di mantenere in tutte le stagioni un tappeto vivamente colorato in primo piano davanti le finestre"¹⁷⁹ [imm. 46]. Alla destra della terrazza, delimitata da quattro "vasi in marmo bianco con fondo a decorazione di foglie"¹⁸⁰ definiti "in stile Medici" anch'essi con specie fiorite, si trova un parterre terminante in un emiciclo che nel progetto di Duchêne avrebbe dovuto ospitare una fontana e statue "a l'antique"¹⁸¹, di fatto mai realizzate; al loro posto viene piantato un grande platano al centro del prato, visibile nelle fotografie fino agli anni Trenta ma oggi scomparso¹⁸² [imm. 47, 48]. Tutt'attorno il giardino viene poi installata una barriera composta da un'alta siepe e da una serie di alberi ad alto fusto che permettono di isolare completamente il giardino dal parco; l'accesso diretto che lo collegava alla dimora, stabilito ancora ai tempi dei Pereire, viene abolito a favore di un accesso laterale su avenue Velasquez per permettere l'ingresso dei giardinieri per la manutenzione del giardino indipendentemente dagli orari di apertura del Parc Monceau. Anche la corte d'onore viene abbellita da ornamenti vegetali: vengono infatti commissionati dei vasi in legno che dovranno ospitare delle

piante di alloro sagomate da esperti giardinieri, ancora oggi visibili nelle medesime posizioni, oltre a una bordura di siepe sul bordo della copertura dei bassi fabbricati dell'antico *hôtel* Violet ospitanti gli ambienti servizio.

Erede designato del nuovo *hôtel* Camondo e delle sue pregiate collezioni d'arte era il figlio maggiore di Moïse, Nissim: alla sua morte nel 1917 durante un combattimento aereo i piani del conte mutano radicalmente¹⁸³, e così il destino della dimora. Non avendo più nessuno a cui tramandare l'impegno di una vita dedicata all'arte, Moïse decide di lasciare la proprietà in eredità allo Stato francese: così facendo potrà non solo assicurare la giusta visibilità alla propria collezione aprendola al pubblico, ma perpetuerà anche la memoria del figlio di cui il museo porterà il nome. La decisione viene presa nel febbraio del 1924, quando il conte decide di redigere il proprio testamento: in esso sono previste delle rigide condizioni da rispettare per far sì che lo Stato possa entrare in possesso del suo patrimonio, il tutto definito nei più piccoli dettagli:

«Desiderando perpetuare la memoria di mio Padre il Conte Nissim de Camondo, e quella del mio sfortunato figlio il Luogotenente Pilota Aviatore Nissim de Camondo, caduto in un combattimento aereo il 5 settembre 1917, io lascio in eredità al Musèe des Arts Décoratifs, Pavillion de Marsan a Parigi, il mio hôtel sito a Parigi 63, rue de Monceau, così come si troverà al momento del mio decesso, ossia con tutti gli oggetti d'arte e il mobilio che conterrà, così come dipinti, tappezzerie, statue, bronzi, busti, lampadari, appliques, centrotavola, porcellane, tappeti della Savonnerie e dell'Oriente, tendaggi, barometri, calamai, candelabri e porta candele, consoles, tavoli, sedie, oggetti di vetro, custodie di pelle, incisioni, palette e pinze (per il camino, NdT) ecc. ecc. [...] Sarà dato al mio Hôtel il nome di Musèe Nissim de Camondo, nome di mio figlio al quale questo Hôtel e le sue collezioni erano destinate. Intendo che la donazione fatta al Musèe des Arts Decoratifs sia considerato come fatto allo Stato Francese, proprietario reale di questo Museo la cui gestione

183 Cfr. cap. 2.1, par. 4.

sola appartiene all'Union Centrale des Arts Décoratifs [...]. Donando allo Stato il mio Hôtel e le collezioni che contiene, ho desiderato conservare nella sua integralità l'opera alla quale mi sono dedicato, della ricostruzione di una dimora artistica del XVIII secolo. Questa ricostruzione deve servire nella mia idea all'educazione degli Artisti e degli Artigiani, essa permetterà inoltre di conservare in Francia, riunita in un ambiente specialmente appropriato a tale scopo, gli oggetti più belli che ho potuto raccogliere di questa Arte Decorativa che è stata una delle glorie della Francia durante il periodo che io amo tra tutti [...]. Il Musée Nissim de Camondo sarà aperto al pubblico al meno tre volte alla settimana e durante dieci mesi almeno all'anno. Dovrà essere a pagamento per evitare una troppa grande affluenza in un locale relativamente ristretto.[...] Il giardino dovrà essere anche ugualmente mantenuto e ornato di piante e di fiori come quando ero in vita, in inverno di violaciocche e di margherite, in estate di un mosaico di fiori molto bassi come quelli che avevo predisposto con molta cura. La corte d'onore dovrà essere mantenuta nel suo stato attuale e dovrà essere conservata anche la sua decorazione di bosso e di vasi quadrati in alloro sagomato. L'organizzazione interiore dell'Hôtel dovrà essere conservata tale e quale sarà al momento del mio decesso, ovvero nessun mobile dovrà essere spostato ad eccezione di alcune sedie o piccoli tavoli che potrebbero rendere difficile la circolazione del pubblico ma dovranno restare lo stesso nella medesima stanza. Dovrà essere inoltre evitato, nei limiti del possibile, l'installazione di mancorrenti [...] al fine di permettere ai visitatori di vedere gli oggetti più a loro agio e di non distruggere anche l'armonia attuale dell'Hôtel. [...] Lascio in dono inoltre al Musée des Arts Décoratifs un vitalizio di 120.000 franchi in rendita [...]. Il Musée Nissim de Camondo dovrà essere aperto al pubblico sei mesi al più tardi dopo che il Musée des Arts Decoratifs ne avrà preso possesso [...].»¹⁸⁴

184 Traduzione a cura dell'autore. Copia del testamento è presente in Archives Union Centrale des Arts Décoratifs, *Donations et Legs, Règlement de la succession : copies du testament du 15 novembre 1935 (s. d.), inventaire et évaluation des biens légués, correspondance, extraits du testament, copie du décret ministériel d'autorisation d'acceptation du 7 juillet 1936 (s. d.), état des héritiers, extrait du Journal officiel, C3/20.*

Eccezion fatta per quest'ultima richiesta - il museo verrà inaugurato il 22 dicembre 1936 dal Ministro dell'Educazione nazionale, tredici mesi dopo la morte del conte - e per quella concernente i fiori del giardino, tutte le altre disposizioni presenti nel testamento vengono accettate dallo Stato e sono tutt'ora seguite nella gestione del museo. La

lungimiranza di Moïse giunge fino a stabilire dove dovranno andare a vivere i guardiani del nuovo museo, ovvero nelle parti occupate a suo tempo dai suoi meccanici personali, impedendo a chiunque di vivere all'interno dell'*hôtel* dopo la sua morte¹⁸⁵. Non soddisfatto del testamento, Moïse arriva a redarre un documento datato 20 gennaio 1924 intitolato "*Instructions et conseils pour Messieurs les conservateurs du Musée Nissim de Camondo*"¹⁸⁶; i consigli spaziano dal modo corretto di pulire i tappeti e gli arazzi a come chiudere gli infissi, dal funzionamento del riscaldamento e delle tubature dell'acqua a dove trovare informazioni riguardanti gli oggetti acquistati dal conte nel corso degli anni.

Alla morte del conte avvenuta il 14 novembre 1935, con il beneplacito della figlia Bèatrice che non oppone alcuna obiezione alle volontà paterne, lo Stato francese entra in possesso dell'*hôtel particulier* al numero 63 di rue de Monceau e delle relative collezioni. L'accettazione ufficiale della donazione, classificata come di assoluta urgenza¹⁸⁷: lo Stato si incarica di svolgere un inventario dei beni sottostimando la portata della donazione, pur di poter assicurarsi la ben riuscita dell'operazione, onde evitare di perdere la collezione così come già successo con la collezione Richard Wallace, a cause di lentezze burocratiche¹⁸⁸. La stima della donazione eseguita al ribasso è di circa 43 milioni di franchi, tenuto conto del fatto che il conte negli ultimi anni di vita ne aveva impiegati circa 100 per l'espansione della collezione¹⁸⁹. Inoltre, il conte aveva creato un fondo consistente in 2.800.000 franchi circa da impiegarsi per la gestione iniziale del museo e dei giardini.

Dall'inventario degli oggetti conservati all'interno della residenza eseguito il 6 febbraio 1936¹⁹⁰ si ricava che il valore complessivo delle collezioni, sempre giudicato al ribasso, era di 34.374.760 franchi, a cui vanno aggiunti altri 67.660 franchi della biblioteca personale di Moïse¹⁹¹, giungendo quindi alla cifra di 34.442.420 franchi¹⁹². Grazie all'inventario, è inoltre possibile avere informazioni riguardo

185 Ibidem.

186 Copia del documento è presente in Ibidem.

187 L'accettazione avviene il 7 luglio 1936 per decreto presidenziale; cfr. Ibidem. Ciò nonostante l'*hôtel* Camondo entrerà a fare parte dei cosiddetti "*batiments civils*", ovvero della lista dei domini privati dello Stato senza funzioni pubbliche di rappresentanza, solamente il 13 settembre 1952.

188 Cfr. cap. 2.1, nota 121.

189 Ibidem.

190 Archives Union Centrale des Arts Décoratifs, *Etat descriptif et estimatif*, op. cit.

191 Anche la scelta dei libri presenti nella biblioteca del conte segue il principio guida del resto della collezione, ovvero predilezione per il XVIII secolo con autori come Molière, Racine, Diderot, ma anche monografie su artisti contemporanei come Manet, sulla storia dell'arte giapponese, oltre alle annate complete della *Gazette des Beaux-Arts*.

192 Ibidem.

opere che facevano una volta parte della collezione Camondo, indicate in tale documento con lo status di “*memoire*”¹⁹³: tra esse spiccano un “*Portrait de Mademoiselle Béatrice de Camondo*” eseguito da Giovanni Boldini nel 1900 ed esposto l’anno successivo ad una mostra tenutasi ad Petit Palais a Parigi dal titolo “*L’Enfant à travers les âges*” (aprile-giugno 1901)¹⁹⁴, e un “*Portrait de famille*” di Carolus Duran, autore dei due ritratti dei fratelli Abraham-Behor e Nissim de Camondo al momento del loro arrivo a Parigi negli anni Settanta dell’Ottocento.

193 Ibidem.

194 Tiziano Panconi, Loredana Angiolino, *Giovanni Boldini*, Skira, catalogo della mostra tenutasi al Complesso del Vittoriano (Roma), 4 marzo - 16 luglio 2017, 2017.

4 81, RUE DE MONCEAU - FAMIGLIA EPHRUSSI

Cercare di rintracciare le origini dell'edificio al numero 81 di rue de Monceau è cosa affatto semplice: la penuria di documenti grafici che ne testimonino l'evoluzione unita alla mancanza del nome del progettista complicano ulteriormente la ricerca. Stando al parere degli archivisti degli *Archives Nationales* e dell'*Archives de Paris* la principale causa di ciò deve imputarsi all'anno (presunto) di edificazione dell'immobile, il 1870: come noto, si tratta di un periodo molto difficile per la città di Parigi, che si conclude con la caduta della Comune nel maggio del 1871, la cui ultima disperata decisione per rallentare l'arrivo delle truppe governative di Versailles era stata dare fuoco ad alcuni dei luoghi simbolo della città, tra cui l'*Hôtel de Ville* e il *Palais de Justice*¹⁹⁵. In quell'occasione ad essere ridotti in cenere sono anche gli archivi conservati in tali luoghi, e in particolare nel primo: la sede originaria di quelli che fino agli Novanta del Novecento erano noti come *Archives de la Seine* - oggi *Archives de Paris* - era proprio l'*Hôtel de Ville*; per tale ragione, gran parte della documentazione riguardante l'attività edilizia del periodo 1870-1871 è andata irrimediabilmente perduta, in quanto al tempo non ancora trasferita agli *Archives Nationales*, risparmiati dalla furia dei comunardi.

Tale è la ragione per cui non esistono tracce del progetto iniziale dell'edificio in esame: gli *hôtel* dei Camondo, ad esempio, vengono costruiti o riprogettati subito dopo la caduta della Comune nel 1871; la documentazione dei lavori del 1870 dell'*hôtel* Adolphe de Rothschild è giunta fino a noi in parte grazie al grande archivio della famiglia, in parte in quanto pubblicato in seguito su riviste di settore. Tale destino non è toccato alla costruzione al civico 81, la cui genesi - al momento - resta ignota.

La tipologia di questo immobile è completamente differente rispetto a quelle fino ad ora analizzate: non si tratta più di un *hôtel particulier*, bensì di quella che viene definita

195 Cfr Cap. I.1, par. 4.

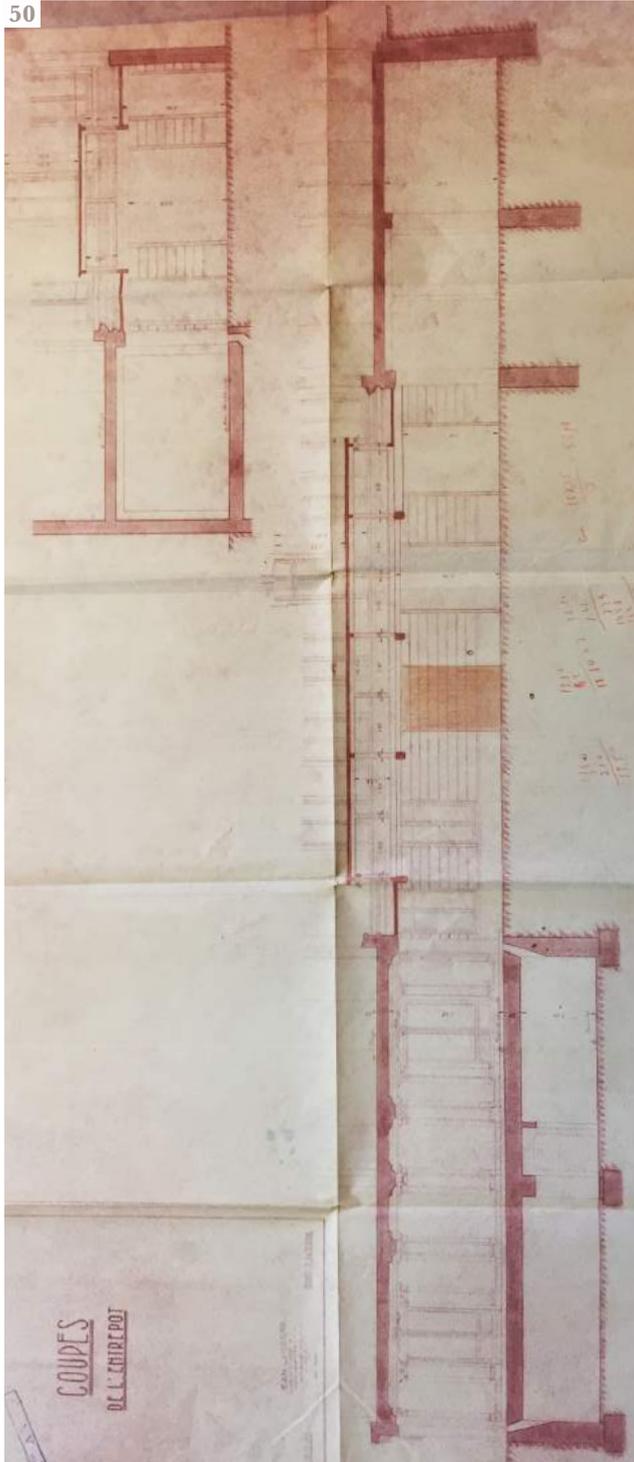
196 Cfr. "Préfecture du Département de la Seine: Rue de Monceau entre les Boulevard Haussmann et la rue du Rocher - Arrêté de Numerotage", in Archives de Paris, *Dossier de voirie et permis de construire, rue de Monceau n.62 à la fin*, VOII 2180. In tale documento, in corrispondenza del civico 81, viene citato come proprietario "M. Pereire", da cui si deduce si tratti di Emile in quanto in precedenza citato per completo con nome e cognome in relazione ad un altro lotto.

197 In questo contesto l'uso del termine *hôtel* è improprio in quanto, come precedentemente chiarito, tale edificio non rientra in alcun modo nella categoria degli *hôtels particuliers*.

198 Edmund de Waal, *Un'eredità*, op. cit.; p. 38.

199 Tale supposizione deriva da un documento concernente la successione delle proprietà immobiliari di Achille Dreyfus databile al 1895: è quindi sensato pensare che la morte possa essere avvenuta nel 1894 o poco prima. Dal documento si scopre inoltre che Anspasch e Dreyfus, oltre al numero 81 e 83 di rue de Moceau, erano proprietari anche del numero 99 di rue de Miromesnil. Cfr. Archives Nationales - sito di Parigi, (147) (27) - Monceau (rue de), n. 81 et 83 et rue de Miromesnil, n°99 : revenus de la succession d'Achille Dreyfus, 2 feuilles sans date, MC/ET/VIII/1584.

200 È tradizione parigina riportare sulla facciata dell'edificio la data e il progettista dell'edificio: tale indicazione è presente sia per la costruzione al civico 79 che 83, ma risulta purtroppo assente per quella in esame al numero 81.



50 Société Anonyme des Locomotives et Locotracteurs "Diesel", *Coupes de l'entrepot*, 1947 AP, VO13 190.

201 Nasce a Parigi il 7 febbraio 1834. Nella *"Biographie universelle des architectes"* è definito come "un esempio che ci mostra bene i successi che la vita attiva delle nostre fiere generazioni riserva agli uomini messi sulla via delle grandi imprese moderne e che sanno, come lui, donare a il loro sviluppo un intelligente apporto". Dopo essersi diplomato all'*École des beaux-arts*, partecipa ai lavori della costruzione degli edifici per la *Société de Chemin de fer de l'est*; parteciperà anche all'esposizione di Londra del 1862 e a quella di Parigi del 1867 in qualità di membro delle giurie di selezione e di premiazione. In seguito a questi suoi impegni gli viene conferita la legione d'onore. Dal 1855 è sottospettore degli edifici civili per la città di Parigi sotto la guida di Baltard. Nel 1863 viene incaricato dalla città di studiare due progetti per templi israelitico uno dei quali è quello realizzato di Rue de la Victorie. Per la famiglia Rothschild sarà poi autore dell'Orphelinat e di un *l'hôtel particulier* in Avenue de Marigny per il barone Gustave. Cfr. Amédée Bourdin, *Panthéon de la Légion d'Honneur - Alfred Aldrophe, Officier de la Légion d'Honneur*, 1869; Anne Dugast, Isabelle Parizet, *Dictionnaire par noms d'architectes des constructions élevées à Paris aux XIXe et XXe siècle. Période 1876-1899*, vol. I, Commission des Travaux historiques de Paris, 1996.

202 Anne Dugast, Isabelle Parizet, *Dictionnaire par noms d'architectes*, op. cit.

dai documenti catastali maison, ovvero un edificio residenziale di alto livello su più piani, abitato da più nuclei familiari, generalmente paganti un affitto. La differenza è dovuta essenzialmente alla diversa localizzazione dell'abitazione: pur essendo ancora in rue de Monceau, si trova in quel tratto della via non derivante dalla lottizzazione del Parc Monceau, e per tale motivo non soggetto alle regole del contratto del 1861. Il lotto inedito corrispondente al futuro numero 81 di rue de Monceau era, come la quasi totalità dei terreni del quartiere, di proprietà di Emile Pereire ancora nel settembre del 1868¹⁹⁶.

È quindi plausibile che la costruzione dell'edificio sia avvenuta tra il 1870 e il 1871, se è vero che quando la famiglia Ephrussi si trasferisce a Parigi nel 1871 "l'Hôtel Ephrussi"¹⁹⁷ è completato, ma gli edifici circostanti sono ancora in costruzione. Gli stuccatori hanno appena concluso il loro lavoro e [...] pian piano vengono portati su i mobili, i quadri, le casse con le stoviglie"¹⁹⁸. Esso apparteneva a due imprenditori di origine ebraica, Remy Anspach e Achille Dreyfus: anche su di loro le informazioni note sono praticamente nulle, eccezion fatta per la data di morte di Dreyfus, probabilmente anteriore al 1895¹⁹⁹.

In merito al nome dell'architetto²⁰⁰, pur non essendo notizie certe a riguardo, può essere tuttavia avanzata un'ipotesi: dai documenti catastali risulta che Dreyfus e Anspach fossero proprietari anche del lotto adiacente quello in esame, corrispondente al civico 83 di rue de Monceau, che decisero di fare edificare nel 1879. Di quest'ultimo è noto l'architetto: si tratta di Alfred-Philibert Aldrophe²⁰¹, molto attivo nell'ambito della committenza ebraica, noto per essere l'autore della grande sinagoga parigina di rue de la Victorie (1867). Sembra inoltre che Aldrophe fosse diventato quasi l'architetto personale dei due imprenditori, in quanto risulta che anche gli edifici ai numeri 97 e 99 di rue Miromesnil fossero stati da lui progettati (1879)²⁰². È quindi possibile ipotizzare, dato lo stretto e continuativo legame tra Aldrophe e i

due committenti, che anche il progetto del numero 81 di rue de Monceau possa essere a sua firma.

L'edificio risulta essere composto da un primo blocco su strada composto da “un piano terra, tre piani di altezza regolare, un quarto con balconi e di un quinto piano mansardato”²⁰³. Il prospetto su via²⁰⁴ [imm. 53], a livello del piano terra, presenta quattro lesene trattate con una lavorazione che simula una pietra usurata dal tempo, motivo poi ripetuto in maniera alternata sulle due parti più esterne del piano terra, in cui si trovano due grandi finestre; di fianco al portone a due battenti si trovano altre due finestre, di minori dimensioni e di forma ovale, incorniciate da una sorta di ghirlanda a motivo vegetale e schermate da una griglia in ferro battuto, il cui motivo sembra rappresentare due E affiancate [imm. 51, 52], parrebbe ad indicare le iniziali della famiglia Ephrussi, che effettivamente era locataria del piano terra²⁰⁵. Il primo e secondo livello sono collegati da un sistema gigante di quattro lesene corinzie: sul primo le due finestre di forma rettangolare laterali sono sormontate da un timpano e in chiave presentano un mascherone “*a l'antique*” mentre le tre aperture del blocco centrale da un coronamento con decori floreali. Tutte le aperture del primo e secondo piano presentano inoltre balconi cosiddetti alla francese, mentre al terzo se ne trova uno unico che copre tutta la larghezza della facciata e risulta essere più profondo di quelli dei piani inferiori. La costruzione è poi coronata da una balaustra e da quattro grandi vasi in pietra.

A livello planimetrico, la *maison* si compone di una blocco su strada, a cui si collega a sinistra un secondo ad L e un terzo al fondo, di minori dimensioni a delimitare una corte interna, originariamente collegata alla corte del vicino civico 83²⁰⁶ [imm. 56].

Pur non essendo note le planimetrie originarie dell'edificio²⁰⁷, i *Calepins du revision de cadastre* forniscono le descrizioni degli ambienti che componevano la residenza²⁰⁸, così come gli ingombri planimetrici delle parti componen-

²⁰³ Archives de Paris, *Calepins de revision du cadastre, 1862 e post - Rue de Monceau*, civico 81, D1P4 740; traduzione a cura dell'autore.

²⁰⁴ Cfr. Fotografia del prospetto su via (fotografia dell'autore, 5 luglio 2017)

²⁰⁵ Tale ipotesi è sostenuta da Edmund de Waal, *Un'eredità*, op. cit.; inoltre, lo stesso motivo è visibile anche sul portone d'ingresso della residenza che Jules Ephrussi commissiona nel 1886 all'architetto Ernest Sanson in Place des États-Unis, oggi sede dell'ambasciatore egiziano a Parigi; cfr. Fotografia dell'autore (11 luglio 2017)

²⁰⁶ Cfr. Archives de Paris, *Plan Parcellaire*, 1900, 1Fi 4354.

²⁰⁷ Il primo (e unico) rilievo noto dell'edificio, seppur limitato al solo piano terra, risale al 1947, in occasione di una richiesta avanzata dalla *Société Anonyme des Locomotives et Locomotives “Diesel”* per la copertura della corte e l'installazione di un magazzino, oltre a piccole modifiche dei locali interni. Allegate alla domanda di autorizzazione - fortunatamente negata - si trovano un rilievo del piano terra dell'immobile riportante le funzioni esistenti e le modifiche proposte, oltre a una sezione trasversale raffigurante però il solo piano terra. Cfr. “*Bulletin d'alignement*”, 3 febbraio 1947 in Archives de Paris, *Permis de construire, rue de Monceau 81 - 1947*, VO13 190.

²⁰⁸ Archives de Paris, *Calepins de revision du cadastre, 1876 e post - Rue de Monceau*, civico 81, D1P4 740. La scheda del civico 81 risulta essere stata aggiornata tre volte, nel 1877, nel 1891 e nel 1900. Ciò nonostante è possibile affermare che la descrizione degli ambienti sia stata

ti la residenza, in totale circa 400 metri quadri: 220 metri quadri per la parte su strada; 70 metri quadri per l'ala sinistra; 110 metri quadri per il basso fabbricato delle rimesse e scuderie; 139 metri quadri per la corte. Un lungo passaggio coperto carrabile²⁰⁹, scandito da paraste composite, attraversava in profondità tutto l'edificio su strada mettendo così in comunicazione quest'ultima con la corte interna; a sinistra del passaggio si trovava l'abitazione del custode e la scala principale dell'edificio [imm. 49]. Inoltre, ancora a fine Ottocento le corti del numero 81 e del numero 83 erano unite, data la medesima proprietà dei due immobili: così nella prima corte la famiglia Ephrussi aveva in affitto a mille franchi all'anno lo spazio per quattro vetture, mentre nella seconda quello per la selleria (100 franchi all'anno) e per tre cavalli (700 franchi all'anno)²¹⁰.

Tornando al passaggio carrabile [imm. 55], di fronte all'appartamento del guardiano si trovava il vestibolo della scala che conduceva agli appartamenti. Quello della famiglia Ephrussi era al secondo piano, indicato nei *Calepins* come unità numero 11: la loro presenza è registrata dal 1878 al 1889, anche se presenti già dal 1871²¹¹, e vengono riportati anche i relativi canoni di affitto, varianti tra 12.000 e 14.400 franchi annui, per una media di 10.500 franchi²¹². A giudicare dalla descrizione degli ambienti, l'appartamento doveva essere organizzato secondo il principio dell'enfilade con un lungo corridoio distributivo: vengono citati un'anticamera o vestibolo, un salone, un grand salon, quattro camere con camino, una stanza per la *toilette*, un ufficio, una sala da pranzo, una sala da bagno. Al fondo del corridoio si trovavano poi altre stanze riscaldate da camini, un altro ufficio e la cucina; probabilmente si trattava della zona riservata ai domestici in servizio presso gli Ephrussi, dato che il corridoio stesso era poi comunicante con la scala di servizio, che permetteva loro di accedere a questo e a tutti gli altri appartamenti senza dover passar per la sala principale.

Nella corte interna si trovava anche un basso fabbri-

fatta contestualmente alla prima stesura del 1877, in quanto annotati con calligrafia simile e medesimo inchiostro.

²⁰⁹ Cfr. Fotografia scattata dall'autore (5 giugno 2017)

²¹⁰ Archives de Paris, *Calepins de revision du cadastre, 1876 e post - Rue de Monceau*, civico 81, DiP4 740.

²¹¹ Tale discrepanza è da impuntarsi al fatto che questa serie dei *Calepins* venne iniziata nel 1876, per cui non riporta informazioni in merito ad anni precedenti a quella data.

²¹² Ibidem.



51 Dettaglio delle finestre del piano terra 81, rue de Monceau, fotografia dell'autore.

52 Dettaglio del portone dell'hotel Ephrussi, place des Etats-Unis, fotografia dell'autore.

53 Facciata dell'immobile 81, rue de Monceau, fotografia dell'autore.

54 Corte interna con Bow-window, 81, rue de Monceau, fotografia dell'autore.

55 Passaggio coperto carrabile, 81, rue de Monceau, fotografia dell'autore.

56 Société Anonyme des Locomotives et Locotracteurs "Diesel", Plan d'ensemble, 1947 AP, VO13 190.

²¹³ Edmund de Waal, *Un'eredità*, op. cit., p. 35.

²¹⁴ Archives de Paris, *Calepins de revision du cadastre, 1876 e post - Rue de Monceau*, civico 81, DiP4 740.

²¹⁵ La presenza della serra è riportata in *Ibidem* e citata anche in Philippe Kolb, Jean Adhémar, Charles Ephrussi (1849-1905) *ses secrétaires: Laforgue, A. Renan, Proust. "Sa" Gazette des Beaux-Arts*, nota 17, in "Gazette des Beaux-Arts", n.103, febbraio 1984.

²¹⁶ Cfr. Fotografia dell'autore (5 luglio 2017).

²¹⁷ Cfr. Archives de Paris, *Plan Parcellaire, 1900*, iFi 4354. In esso si individua chiaramente l'ingombro del *bow-window* che sporge rispetto al filo facciata.

²¹⁸ Dato che la successiva annotazione è datata 1878 e non riporta più il nome degli Ephrussi e considerando il 1871 come l'anno di arrivo a Parigi della famiglia, il periodo in cui possono avere in affitto i due appartamenti al numero 83 è ridotto agli anni 1871-1877.

²¹⁹ Mina Ephrussi rimane vedova l'anno stesso dell'arrivo a Parigi, il 1871.

²²⁰ Archives de Paris, *Calepins de revision du cadastre, 1876 e post - Rue de Monceau*, civico 83, DiP4 740.

²²¹ *Ibidem*.

cato, composto da due piani fuori terra e un sottotetto - oggi trasformato in un "appartamento gioiello"²¹³ - originariamente adibito a scuderie, selleria e piccolo appartamento del cocchiere²¹⁴. Affacciata sulla corte i documenti riportano anche la presenza di una serra in ferro e vetro, di cui però non è possibile stabilire con sicurezza posizione e superficie²¹⁵: è anche possibile che per serra si intenda il grande *bow-window*²¹⁶ che, su corte, percorre in altezza tutti i piani della costruzione principale, e la cui presenza è accertata già nel Plan Parcellaire del 1900²¹⁷ [imm. 54].

Per un breve periodo (probabilmente 1871-1877)²¹⁸ risulta che la famiglia avesse in affitto anche due appartamenti nel vicino stabile al civico 83: uno al piano terra, intestato alla vedova Mina Ephrussi²¹⁹; il secondo, situato al primo piano, risulta generalmente intestato a "Ephrussi"²²⁰. L'appartamento della vedova Ephrussi occupava tutto il piano terra dell'edificio, seguendone l'andamento a L: esso era composto da un'anticamera, una sala da pranzo, un ufficio, due saloni, cinque camere con camino e una sala da bagno; una scala di servizio portava poi al piano interrato dove trovavano posto gli ambienti di servizio, quali le cucine, le cantine e la sala della servitù. Si trattava senza dubbio di un appartamento adatto ad una ricca donna dell'alta borghesia, perfettamente adeguato allo stile di vita parigino del tempo, il cui costo annuo era di poco inferiore a quello del vicino civico 81: la quota era di 10.000 franchi a cui andavano aggiunti gli ulteriori 5.000 per l'appartamento al primo piano²²¹. Quest'ultimo, di dimensioni più ridotte, non occupava per intero il piano ed era composto da un'anticamera, un salone, un grand salon, una sala da pranzo, un ufficio, due stanze con camino, una cucina, una stanza per la servitù; anch'esso aveva, come per la residenza confinante, accesso diretto alla sala di servizio.

Non è possibile stabilire con certezza stando a queste fonti chi abitasse negli appartamenti di rue de Monceau: a parte l'esplicito riferito alla vedova Ephrussi per il numero

83 e a Charles per il numero 81 in riferimento all'anno 1888 (si tratta dell'anno della morte della madre), non sono citati gli altri membri della famiglia che pure dovevano avervi vissuto, ovvero il figlio maggiore Jules, che dopo il matrimonio si trasferirà nel nuovo hôtel Ephrussi di place des Etats-Unis²²², e Ignace che invece continuerà a condividere la dimora con il fratello minore Charles anche quando i due si trasferiranno in avenue d'Iéna²²³. Senza dubbio il più carismatico tra i membri della famiglia risiedente in rue de Monceau era Charles, esperto e vero appassionato d'arte, direttore della Gazette des Beaux-Arts e promotore della nuova arte impressionista²²⁴. In una lettera scritta da uno dei suoi segretari personali viene rievocata l'atmosfera che regnava nelle sue stanza in rue de Monceau:

«Ogni riga del vostro bellissimo libro²²⁵ fa riaffiorare ricordi, e il particolare quelli delle ore trascorse a lavorare da solo nel vostro studio, dove esplodeva la nota di una poltrona gialla! E gli impressionisti! Due ventagli di Pissarro [...] I Sisley, la Senna con i pali del telegrafo e in cielo primaverile. [...] E i meli fioriti di Monet che si arrampicano su una collina. E la piccola selvaggia scarmigliata di Renoir [...] E ancora Renoir, la parigina dalle labbra rosse in veste azzurra. [...] E di Degas le ballerine elettriche [...] e ovviamente il pulcinella di Manet [...] Ah! Le dolci ore che vi ho trascorso, perdendomi nel catalogo di Dürer, sognando... nel vostro studio luminoso dove esplodeva la nota di una poltrona gialla, gialla, molto gialla!»²²⁶

Riguardo alla proprietà dei due edifici, essa rimane saldamente nelle mani delle famiglie Anspach e Dreyfus per molto tempo ancora dopo il trasferimento definitivo della famiglia Ephrussi avvenuto nel 1891: stando ai *Sommier Foncier* il numero 81 resta loro patrimonio fino almeno al febbraio del 1928, anno a cui si riferisce l'ultima annotazione²²⁷; maggiori informazioni si hanno invece per il numero 83, che passa di proprietà nel novembre del 1943 diventando parte della *Société Immobiliare Monceau-Miromesnil*²²⁸.

²²² Cfr. Gérard Rousset-Charny, *Les Palais Parisiens de la Belle Époque*, Delegation à l'Action artistique de la Ville de Paris, 1990.

²²³ Cfr. Cap. 2.1, par. 2.

²²⁴ Cfr. Cap. 2.1, par. 3.

²²⁵ Si fa riferimento al testo scritto da Charles Ephrussi nel 1882 su Albert Dürer, per lui divenuto quasi un'ossessione; cfr. Charles Ephrussi, *Albert Dürer et ses dessins*, A. Quantin, 1882.

²²⁶ Edmund de Waal, *Un'eredità*, op. cit., p. 83.

²²⁷ Archives de Paris, *Sommier Foncier - 3eme Serie, 1880-1945*, DQ18 1346. Non è stato possibile comprendere quale sia lo stato attuale della proprietà dell'immobile, essendone radicalmente mutata la destinazione d'uso.

²²⁸ Ibidem.

2.3

Epilogo



La grande stagione dell'alta borghesia ebraica parigina, iniziata ai primi dell'Ottocento come conseguenza dell'emancipazione ottenuta nel periodo rivoluzionario, si interrompe bruscamente il 14 giugno 1940, quando le prime truppe naziste entrano a Parigi, dando avvio all'occupazione che durerà fino al 25 agosto 1944. In quei quattro terribili anni quella parte di società parigina e francese che tanto aveva fatto per lo sviluppo del paese non comprende da subito cosa si stia prospettando per loro all'orizzonte: come già ricordato, l'esempio di Béatrice de Camondo è paradigmatico, erede di una delle famiglie più in vista di Parigi, cresciuta in un milieu cosmopolita, non riesce tuttavia a rassegnarsi al cambiamento ormai avvenuto e ciò la condannerà inevitabilmente a una triste fine.

Cosa ne è quindi del patrimonio immobiliare delle numerose famiglie costrette, nel migliore dei casi, ad abbandonare Parigi per cercare rifugio altrove in Europa o negli Stati Uniti? Pur non subendo le distruzioni causate dai bombardamenti, le loro residenze parigine subiscono una sistematica spoliatura di tutto ciò che poteva essere asportato, o per meglio dire trafugato¹: le dimore dei Rothschild sono tra le principali fonti di opere d'arte di ogni tipo che vanno ad accumularsi nel padiglione del *Jeu de Paume* per essere poi destinati al trasporto in Germania.

Nel secondo dopoguerra le proprietà requisite, sia mobili che immobili, vengono restituite ai legittimi proprietari; ciò nonostante in molti casi quest'ultimi non torneranno più ad abitarvi, in parte perché delusi dal trattamento ricevuto dalle istituzioni francesi durante l'occupazione (come nel caso dei Rothschild), in parte perché non esistevano più eredi. Questa è la sorte che spetta anche alle residenze delle tre famiglie prese in esame: inizia così un nuovo capitolo della loro storia, caratterizzato da una progressiva perdita della memoria storica, da un cambiamento della destinazione d'uso e anche, in alcuni casi, della loro distruzione.

L'unica eccezione è rappresentata dall'*hôtel* di Moïse

¹ Cfr. Isabelle Le Masne de Chermont, Laurence Sigal-Klagsbald (a cura di), *A qui appartiennent ces tableaux? La politique française de recherche de provenance, de garde et de restitution des oeuvres d'art pillées durant la deuxième guerre mondiale*, catalogo della mostra tenutasi al Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme (Parigi), 25 giugno-26 ottobre 2008, Réunion des musées nationaux, 2008.



1 La biblioteca del Musée Nissim de Camondo, 2017, fotografia dell'autore.

2 Il ristorante Le Camondo ricavato nell'ex garage dell'hôtel Moïse de Camondo, 2017, fotografia dell'autore.

3 Le cucine del Musée Nissim de Camondo, 2017, fotografia dell'autore.

4 Il Salon Bleu del Musée Nissim de Camondo, 2017, fotografia dell'autore.

5 La rimessa per le auto prima della trasformazione in ristorante, 2002 (?), in M.N. de Gary (a cura di), Musée Nissim de Camondo, op. cit., p. 256.

6 Il Grand Salon del Musée Nissim de Camondo, 2017, fotografia dell'autore

2 Cfr. Archives Union Centrale des Arts Décoratifs, *Musée des arts décoratifs et musée N. de Camondo, activité entre 1935 et 1949: rapport, rapport sur la réouverture des salles*, B6/III.

3 Per avere un paragone, il vicino Musée Cernuschi per l'arte orientale nel 2016 ha registrato 46.309 visitatori (54° posto); rimanendo sempre nell'area del quartiere Europe, un altro museo simile per concezione al Musée Camondo, il Musée Jacquemart-André ha avuto nello stesso periodo 380.000 visitatori (33° posto). I più visitati sono stati nel 2016 la cattedrale di Notre-Dame (1° posto; 12.000.000), il Louvre (3° posto; 6.989.000) e il Musée d'Orsay (6° posto; 2.997.622). Cfr. Observatoire économique du tourisme parisien, *Enquête fréquentation des sites culturels parisiens en 2016, 2017*.

4 Cfr. "Plan de masse", in Archives de Paris, *Permis de demolir, 45 rue de Monceau, 1995, 1850W 3*. Si tratta di una pianta redatta in occasione della demolizione di parte dell'edificio costruito negli anni Settanta a seguito di un incendio scoppiato ai piani superiori.

de Camondo: grazie alle disposizioni lasciate dal conte nel suo testamento, miracolosamente scampata alla spoliazioni naziste in quanto già parte delle proprietà dello Stato, riapre al pubblico il 21 giugno 1946. Nell'invito all'inaugurazione il museo viene descritto come "annexe du Musée des Arts Décoratifs. Objets d'Art et d'Ameublement du XVIIIe Siècle"², con un'iniziale apertura di quattro giorni alla settimana. Attualmente il Musée Nissim de Camondo non risulta essere tra le istituzioni museali più visitate a Parigi: dal rapporto del 2016 dell'*Observatoire économique du tourisme parisien* esso si classifica al 55° posto sui 63 musei parigini, con un numero di visitatori pari a 45.000³. Ciò è legato al fatto che pur trattandosi di una delle poche residenze di inizio secolo rimaste intatte fino ad oggi, la sua offerta culturale risulta essere limitata dall'assenza di mostre temporanee e dal divieto imposto dallo stesso conte Moïse di prestare qualsiasi dei pezzi delle sue collezioni, il che non favorisce la sua conoscenza da parte di un nuovo pubblico. Si tratta quindi di un museo di nicchia, che però riesce a perpetuare ancora le volontà del fondatore fornendo uno spaccato sulla vita di uno dei più grandi collezionisti parigini di inizio secolo [imm. 1, 3, 4, 6].

Ai due estremi opposti rispetto al caso dell'*hôtel* di Moïse de Camondo si situano i destini toccati alla residenza Rothschild ed Ephrussi. Il primo, dopo essere passato indenne attraverso il secondo conflitto mondiale, ritorna in possesso del barone Maurice de Rothschild: tuttavia, dopo il ritorno in Europa al termine della guerra, sceglie di non fare ritorno in Francia bensì nella ricca Svizzera, nella proprietà di Pregny sul lago di Ginevra. Il grande *hôtel particulier* di rue de Monceau rimane quindi disabitato fino agli anni Settanta, quando i nuovi proprietari dell'immobile decidono, nella completa indifferenza delle autorità atte alla tutela, di demolire l'intero complesso per costruirvi al suo posto un anonimo complesso residenziale che occupa per intero i lotti ai numeri 45, 47 e 49⁴.

Diverso invece è il caso della residenza al numero 81

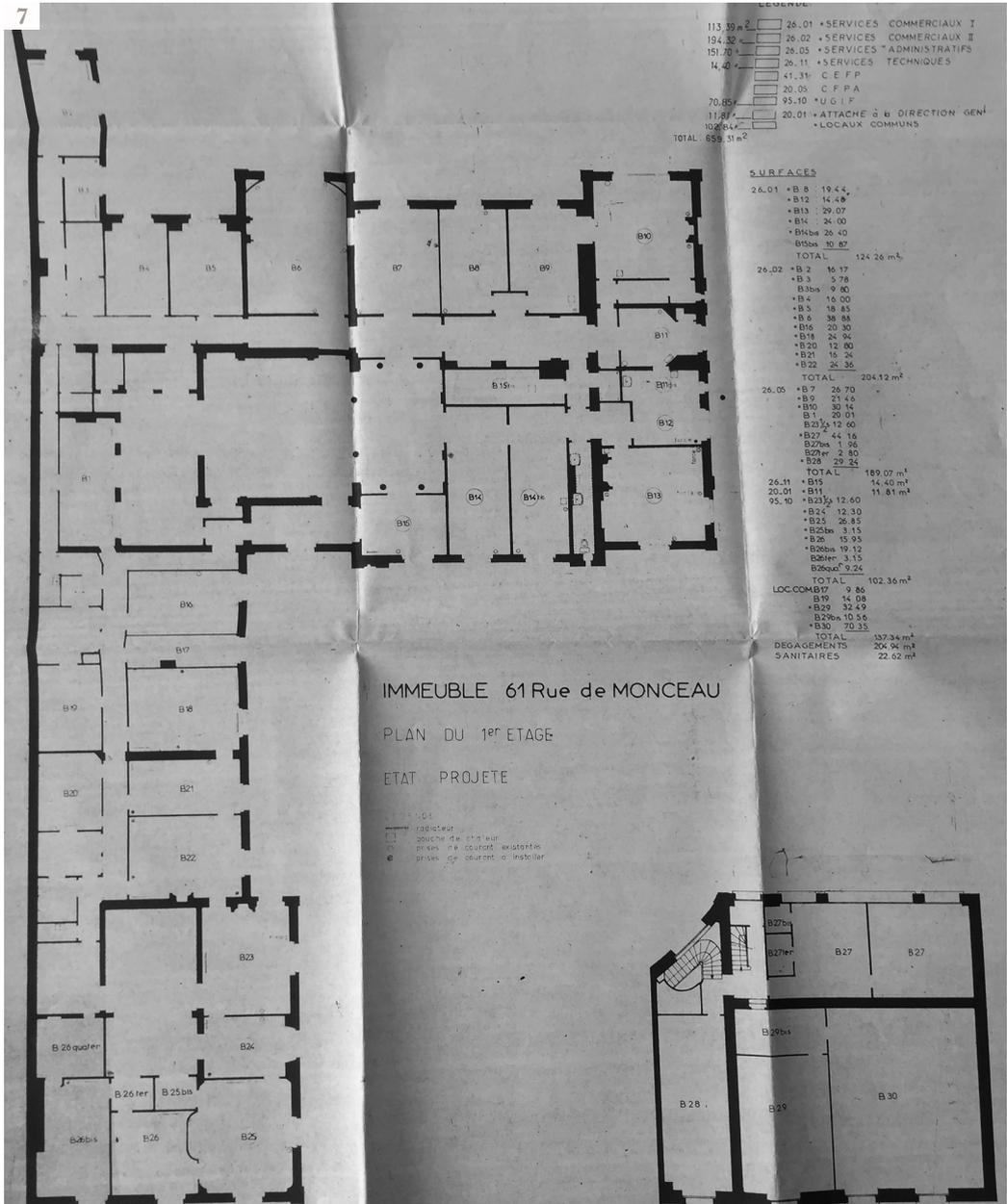
di rue de Monceau: i lussuosi appartamenti, una volta abitati dalla famiglia Ephrussi, sono stati trasformati in uffici e sono oggi occupati da due studi legali e uno studio di commercialisti, mentre i bassi fabbricati nella corte sono diventati un piccolo appartamento e una palestra di yoga. Inutile dire che nulla è rimasto dell'originaria vocazione dell'edificio, né tantomeno degli illustri personaggi che vi abitarono; perlomeno l'integrità dell'edificio è stata pienamente conservata, dopo aver scongiurato la possibilità di edificare al centro della corte una rimessa per automobili che ne avrebbe comportato la copertura⁵, nonostante non vi siano vincoli imposti dalle autorità statali che ne assicurino la conservazione.

A tale proposito, paradigmatico di una controversa politica di vigilanza sul patrimonio storico risulta essere il caso dell'ex *hôtel* di Abraham-Behor di Camondo, al numero 61 di rue de Monceau. Dopo la vendita da parte di Isaac de Camondo a Gaston Menier avvenuta nel 1893, la famiglia di quest'ultimo rimane proprietaria dell'immobile fino al 1946, quando l'ultimo erede sceglie di vendere all'*Acieries de Pompey*, impresa metallurgica celebre per aver fornito nel 1887 la materia prima per la costruzione della Tour Eiffel. Il 1968 segna un ulteriore passaggio di proprietà a favore dell'*Union des Assurances de Paris* (U.A.P.); fino a quel momento l'*hôtel* aveva mantenuto l'organizzazione concepita da Abraham-Behor de Camondo e da Destors un secolo prima, in quanto nel corso degli anni i Menier non avevano apportato cambiamenti alla volumetria ma semplicemente adeguamenti a livello di arredamento d'interni⁶.

L'immagine della proprietà entra quindi negli anni Settanta intatta per uscirne tuttavia stravolta. Il fulcro della vicenda è rappresentato dal riconoscimento dello status di *Monument Historique*, avvenuto nell'ottobre del 1977: il vincolo viene tuttavia posto in maniera limitata alle facciate e alla copertura dell'*hôtel*, tralasciando completamente di menzionare gli interni. Le autorità predisposte alla tutela sembrano essere state completamente dimentiche dell'importanza che

⁵ Cfr. Cap. 2.2, nota 212.

⁶ Cfr. *Album de photographies de la famille Menier*, Musée d'Orsay (consultabile online).



7 Anonimo, Immeuble 61 rue de Monceau. Plan du 1^{er} étage, etat projete, 1972, UCAD, B3/42.



8 Senza titolo (fotografia del vestibolo principale), in Pierre Lampué, "Hôtel Camondo, rue Monceaux", 1875.

9 La corte interna con vista sull'ex Petit Hôtel dopo i lavori di adeguamento di Morgan Stanley, 2011 (fonte: <http://cumsresdparis.blogspot.it>).

10 La facciata lato parco, 2017 (fotografia dell'autore).

11 La facciata verso corte, con vista sul vestibolo principale dopo i lavori di adeguamento di Morgan Stanley, 2011, (fonte: <http://cumsresdparis.blogspot.it>).

12 Il vestibolo principale, oggi hall della sede parigina di Morgan Stanley, 2016 (fonte: Instagram).

il progetto di Destors, nel suo complesso, aveva rappresentato, dei numerosi riconoscimenti nazionali e internazionali che erano ad esso stati assegnati e, più in generale, della genesi che aveva portato alla luce quella un tempo definita “magnifica costruzione”⁷. Comprendendo il rischio che tale decisione poteva rappresentare, un’altra istituzione parigina avanza una proposta di nuova destinazione d’uso: l’organizzazione in questione è l’*Union centrale des Arts Décoratifs*, già proprietaria del vicino *hôtel* di Moïse de Camondo. L’idea era quella di adibire anche l’*hôtel* Menier-Camondo a sede espositiva, in cui avrebbero trovato posto le collezioni di storia della moda e della costume, al tempo senza ancora una localizzazione definitiva. A ben vedere, non si tratta di un’idea nata improvvisamente dal nulla: in effetti già il 26 febbraio 1976, ovvero più di un anno e mezzo prima dell’istituzione del vincolo, l’ispettore generale dei *Monuments Historique* Jacques Dupont aveva avanzato l’ipotesi di prendere in locazione i locali dell’*hôtel* Menier-Camondo per installarvi le collezioni di storia del costume in quel momento temporaneamente ospitate all’ultimo piano del Musée Nissim de Camondo⁸. Tale ipotesi acquista nuova forza nel giugno del 1977 quando François Mathey, conservatore capo del Musée des Arts Décoratifs e futuro ispettore generale dei *Monuments Historique*, porta all’attenzione del governo la “situazione dell’immobile al numero 61 rue de Monceau, costruito da Ch. [sic; Charles, NdA] Garnier”⁹. Nella lettera Mathey segnala come l’edificio sia minacciato da un progetto di ristrutturazione che prevederebbe la distruzione, tra gli altri, del *Grand Escalier* e del *Petit Bureau* al piano terra - evento che effettivamente avverrà di lì a poco - e la costruzione di un parcheggio sotterraneo “che lascia supporre importanti trasformazioni”¹⁰. Per evitare tale minaccia si sottolinea come l’*hôtel* possa essere usato per altri fini non privati, quale ad esempio sede espositiva per un museo della storia della moda e del costume che potrebbe nascere riunendo le collezioni del Musée Carnavalet, della *Société des Arts du Costume* - collezione in

7 Cfr. cap. 2.2, nota 126.

8 Cfr. Lettera di Jacques Dupont indirizzata al presidente dell’Union Centrale des Arts Décoratifs, datata 26 febbraio 1976; in Archives de l’Union centrale des Arts Décoratifs, *Projet de création d’un musée de la mode dans les bâtiments de l’hôtel Camondo: correspondance, notes sur les collections de l’Union française des arts du costume (UFAC) et celles des musées Galliera et Carnavalet, plans de l’hôtel*, B3/42.

9 Cfr. Ibidem; traduzione a cura dell’autore. In realtà è noto che l’architetto del progetto sia Denis-Louis Destors, allievo di Charles Garnier: sicuramente la popolarità di quest’ultimo non è paragonabile a quella di Destors e un tale errore da parte di un esperto del settore porta a domandarsi se non si tratti di una svista, quanto piuttosto di un deliberato errore di attribuzione per conferire maggiore rilevanza alla proposta.

10 Ibidem; traduzione a cura dell’autore.

quel momento ospitata all'ultimo piano del *Musée Camondo* insieme alla relativa biblioteca - e del *Musée des Arts Décoratifs*, non esposta per mancanza di spazio. L'*hôtel* Menier-Camondo viene quindi ritenuto essere "il luogo ideale per questo museo, nel cuore dell'*VIII arrondissement*" che svolgerebbe il ruolo di "Centro di Documentazione, d'Informazione il cui prestigio sarà a misura della Capitale"¹¹ [imm. 7]. Nonostante la sensatezza della proposta, è Mathey per primo ad esporre i dubbi sulla sua effettiva realizzazione: termina infatti la lettera domandandosi "è troppo ambizioso? È troppo tardi per sognarlo ancora?". La risposta purtroppo sarà affermativa: pochi mesi dopo, all'inizio del 1977 viene stabilito che la nuova sede del museo del costume, nonostante fosse già stato redatto anche un progetto per convertire a sede espositiva l'*hôtel* Menier-Camondo - progetto che avrebbe conservato nella sua interezza l'edificio¹² - sarà il *Palais Galliera*, dove si trova a tutt'oggi.

Così facendo l'U.A.P., essendo venuto meno l'interesse nei confronti della loro proprietà, procede nel 1978 alla ristrutturazione dell'immobile che, come nelle cupe previsioni di Mathey, porta al totale smantellamento degli interni dell'*hôtel* e alla distruzione della serra su giardino, lasciando dell'originario edificio solo l'involucro. Un ulteriore scellerato intervento di "ammodernamento" avrà luogo nel 2001, quando la proprietà passa alla banca d'affari americana Morgan Stanley che realizza anonimi interni moderni in sostituzione di quelli della fine degli anni Settanta [imm. 9, II, 12].

Ad oggi l'ingresso all'*hôtel* è severamente proibito al pubblico: una guardia armata sorveglia l'ingresso e ciò contribuisce a impedire la corretta lettura delle volontà del progettista, che aveva concepito le due proprietà del 61 e 63 di rue de Monceau unite, ad esprimere quello stretto legame che univa i due fratelli Camondo¹³.

A conclusione di questo lavoro, ritengo appropriato

11 Ibidem; traduzione a cura dell'autore.

12 Ibidem.

13 Da inizio 2017 nell'edificio su via che una volta ospitava la rimessa per le vetture dell'*hôtel* Moïse de Camondo è stato aperto un ristorante, *Le Camondo*: tale operazione, oltre ad aver perfettamente mantenuto la struttura originaria con le colonnine di ghisa del garage, permette di restituire maggiore leggibilità all'unità voluta da Destors, fornendo un nuovo punto di vista sull'inaccessibile sede di Morgan Stanley.

riportare una riflessione sul valore della memoria storica elaborata dallo scomparso Zygmunt Bauman:

«Il passato è tanti eventi e la memoria non li conserva mai tutti: qualunque cosa conservi o recuperi dall'oblio, essa non si riproduce mai nella sua forma "pura" e "originale" (qualsiasi cosa significhi). [...] La risurrezione del passato, tenere vivo il passato, è un obiettivo che può essere raggiunto solo mediante l'opera attiva della memoria, che sceglie, rielabora e ricicla. Ricordare è interpretare il passato.»¹⁴

Nel caso specifico di rue de Monceau l'azione di "riciclo" auspicata da Bauman non è avvenuta in maniera sostenibile, in quanto ad oggi la memoria di coloro che per un secolo hanno animato la vita del quartiere risulta essere stata cancellata: nessun segno evidente esterno, nessuna targa ricorda le nobili origini degli edifici della via, neppure nel caso del Musée Camondo, dove le tragiche vicende della famiglia sono ricordate da un'iscrizione posta dopo la soglia d'ingresso del complesso, invisibile dalla strada. Rue de Monceau si è trasformata nel secondo dopoguerra da area residenziale di alto livello a sede per prestigiose sede di rappresentanza per imprese che - in piena contraddizione con l'originaria idea della via come luogo di residenza contenuta nel contatto del 1861 - hanno quindi totalmente alterato la concezione degli edifici fin-de-siècle, i quali hanno visto smantellati i grandi ambienti di ricevimento, i *jardins d'hiver* e i "soffitti milionari"¹⁵ per far posto a più funzionali e moderni uffici, pur conservandone l'aspetto esteriore. Del tempo dei Pereire, dei Camondo, degli Ephrussi e dei Rothschild un solo elemento è rimasto ancora oggi invariato e tale - auspicabilmente - rimarrà a lungo: il Parc Monceau, percepito e vissuto come oasi verde per il quartiere, eredità di un periodo in cui esso era realmente vissuto e abitato.

¹⁴ Zygmunt Bauman, *La nostra memoria*, in "Robinson" (allegato de La Repubblica), domenica 22 gennaio 2017, p. 15.

¹⁵ Cfr. Cap. 2.2, nota 129.

Bibliografia

TESTI CONSULTATI

Carmontelle, *Jardin de Monceau: près de Paris appartenant à son altesse sérénissime monseigneur le Duc de Chartres*, Delafosse [et] Née & Masquelier, 1779

Luc-Vincent Thiéry de Sainte-Colombe, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris et aux environs de Paris par Thiéry (1787-1788)*, A. Picard, 1788

Abbé Gregoire, *Essai sur la régénération physique, morale et politique des Juifs*, Claude Lamort éditeur, 1789

M. Singer, *Des Consistoires israélites de France*, Delaunay, 1820

Amédée Boudin, *Notice sur la Maison Rothschild*, Au bureau de la publication, 1844

Lucien-Anatole Prévost-Paradol, *La France nouvelle*, Michel Lévy frères éditeurs, 1868

Émile Zola, *La Curée*, G. Charpentier, 1871 (ed. consultata *La cuccagna*, in P. Bellini (a cura di), “Zola - Romanzi, vol. 1”, I Meridiani, Mondadori, 2010)

Pierre Larousse, *Gran dictionnaire universel du XIXe siècle*, vol. 12, Administration du Grand dictionnaire universel, 1874

Pierre Lampué, *Hôtel Camondo, rue Monceaux*, s.e., 1875

Amédée Boudin, *Panthéon de la Légion d'honneur, par M. Amédée Boudin: Aldrophe, officier de la Légion d'honneur*, 1876

AA.VV., *Le Moniteur des Architectes. Revue Mensuelle de l'art architectural et des travaux publics*, A. Levy éditeur, 1878

AA.VV., *Le Moniteur des Architectes. Revue Mensuelle de l'art architectural et des travaux publics*, A. Levy éditeur, 1880

Hippolyte Bonnardot, *Monographie du VIIIe arrondissement de Paris: étude archéologique et historique*, A. Quantin, 1880

Jules-Pierre Deville, *Dictionnaire du tapissier, critique et historique de l'ameublement français, depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, C. Claesen, 1880

C. Pillet, C. Mannheim, M. Féral, M. Porquet, *Catalogue des objets d'art, tableaux anciens*,

livres, composant la collection *Double*, Porquet 1881

Paul Wallon, *Notice sur la vie et les oeuvres de Denis-Louis Destors*, Marpon et Flammarion, 1882

Jules Claretie, *La Vie à Paris. 1883*, Victor Havard éditeur, 1883

Adolphe Alphand, Eugène-René Poubelle, *Les Travaux de Paris: 1789 – 1889*, Imprimerie Nationale, 1889

Anonimo, *Nota necrologica di Félix Langalis*, in “La Construction moderne”, 2 febbraio 1889

Émile Zola, *L'Argent*, G. Charpentier, 1891 (ed. consultata *Il denaro*, Sellerio editore Palermo, 2017)

Georges Eugène Haussmann, *Mémoires du Baron Haussmann: grands travaux de Paris*, Guy Durier éditeur, 1893

G.M., *Atelier et laboratoire de photographie de Madame la Baronne Ad. De Rothschild*, in “La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie”, n. 1.254, 23 gennaio 1897

Emile Molinier, *Donation de M. Le Baron Adolphe de Rothschild, catalogue*, Musée du Louvre, 1902

Auguste Marguillier, *Charles Ephrussi: notice nécrologique* in “Gazette des Beaux Arts”, novembre 1906

Anonimo, *Nota necrologica di William Bouwens van der Boijen*, in “L'Architecture. Journal hebdomadaire de la Société centrale des architectes français”, sabato 5 ottobre 1907

Raymond Koechlin, *Les donateurs du Louvre. Les Donations de la famille de Rothschild*, Société des Amis du Louvre, 1909

Arthur Meyer, *Ce que mes yeux ont vu*, Plon & Nourrit, 1911

Gaston Migeon, *Le comte Isaac de Camondo. Notice lue à l'assemblée générale annuelle de la société des Amis du Louvre*, Société des Amis du Louvre, 1913

Gustave Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains*, Hachette, 1913

Gaston Migeon, Paul Jamot, Carle Dreyfus, *La Collection Isaac de Camondo au Musée du Louvre*, Gazette des Beaux Arts, 1914

- Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Fischer Verlag, 1918 (ed. italiana *Considerazioni di un impolitico*, Adelphi, 1967)
- Gaston Migeon, *Catalogue de la Collection Isaac de Camondo*, Edition des Musées Nationaux, 1922
- Anonimo, *Un jardin sur le Parc Monceau chez le Cte de Camondo* in “Art et Industrie”, ottobre 1930
- René Bétourné, *René Sergent: architecte, 1865-1927*, Les Horizons de France, 1931
- Simon Doubnov, *Histoire moderne du peuple juif, 1789 – 1938*, Payot, 1933
- Contessa d'Armaillé nata Ségur, *Quand on savait vivre heureux. Souvenir de jeunesse*, Librairie Plon, 1934
- Jacques Guérin, *Le Musée Nissim de Camondo*, in “L'Illustration”, 25 dicembre 1936
- S. Posener, *The immediate economic and social effects of the emancipation of the Jews in France*, Indiana University Press, 1939
- Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern*, Hamish-Hamilton e Bermann-Fischer Verlag, 1942 (ed. italiana: *Il mondo di ieri*, Arnoldo Mondadori, 1946)
- Curzio Malaparte, *Kaputt*, Casella, 1944 (ed. consultata *Kaputt*, Adelphi, 2014)
- Karl Popper, *The Open Society and Its Enemies*, Routledge, 1945 (ed. italiana *La società aperta e i suoi nemici*, vol.1, Armando editore, 1974)
- Eric J. Hobsbawm, *The Age of Revolution: Europe 1789-1848*, Weidenfeld & Nicolson, 1962 (ed. italiana *Le rivoluzioni borghesi*, Il sagggiatore, 1963)
- Adeline Daumard, *Case di Parigi e proprietari parigini: 1803-1880*, Franco Angeli, 1965
- Bertand Gille, *La Banque en France au XIX^{me} Siecle: reserches historiques*, Droz, 1970
- Marcel Sauvage, *Jules et Edmond de Goncourt, précurseurs*, Gallimard, 1970
- Bernhard Blumenkranz (a cura di), *Histoire des Juifs en France*, Éditions Privat, 1972
- David H. Pinkney, *Napoleon III and the rebuilding of Paris*, Princetown University Press, 1972
- Anne Distel, Michel Hoog, Charles S. Moffett (a cura di), *Impressionism: A Centenary Exhibition*, catalogo della mostra tenutasi al Metropolitan Museum of Art di New York, 12 dicembre 1974 - 10 febbraio 1975, MET Publications, 1974

- Bernard Rouleau, *Le Trace des rues de Paris*, Presses du CNRS, 1975
 Carlo Aymonino, Gianni Fabbri, Angelo Villa, *Le città capitali del XIX secolo. Parigi e Vienna*, Officina, 1975
- Eric J. Hobsbawm, *The Age of Capital: Europe 1848-1875*, Weidenfeld & Nicolson, 1975
 (ed. italiana *Il trionfo della borghesia*, Laterza, 1976)
- William Ashworth, *Breve storia dell'economia mondiale dal 1850 ad oggi*, Laterza, 1976
 P. Bairoch, M. Lévy-Leboyer (a cura di), *Storia economica dell'Europa continentale (1780-1870)*, Il Mulino, 1977
- Phyllis Cohen Albert, *The Modernization of French Jewry: Consistory and Community in the Nineteenth Century*, Brandeis University Press, 1977
- Franco Borsi, *L'architettura in Francia dalla Rivoluzione al Secondo Impero*, Libreria Editrice Fiorentina, 1978
- Hannah Arendt, *The Jew as Pariah: Jewish Identity and Politics in the Modern Age*, Grove Press, 1978 (ed. consultata *Ebraismo e Modernità*, Feltrinelli, 2003)
- Musée Carnavalet (Paris), *De Bagatelle à Monceau 1778-1978. Les Folies du XVIII Siecle à Paris*, Musée Carnavalet, 1978
- Rodolphe Walter, *Le Parc de Monsieur Zola* in "L'Oeil: Revue d'art", n. 272, 1978
- Bernard Marrey, Jean- Pierre Monnet, *La grande histoire des serres et des jardins d'hiver: France 1780-1900*, Graphite, 1980
- Michael Graetz, *The Jews in Nineteenth Century France. From the French Revolution to the Alliance Israélite Universelle*, Standford Univeristy Press, 1982
- Yvan Christ, Jean Francois Barrielle, Therese Castieau, *Champs Elysée, Faubourg Saint-Honorè, Plaine Monceau*, Veyrier, 1982
- Christine Piette, *Les Juifs de Paris (1808-1840): la marche vers l'assimilation*, Les Presses de l'Université Laval, 1983
- E.J. Hobsbawm, T. Ranger (a cura di), *The invention of Tradition*, Cambridge University Press, 1983 (ed. italiana *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, 1987)
- Jacob Katz, *Hors du Ghetto: l'émancipation des juifs en Europe (1770-1870)*, Hachette, 1984
- Jean Autin, *Les freres Pereire, le bonheur d'entreprendre*, Perrin, 1984
 Philippe Kolb, Jean Adhémar, *Charles Ephrussi (1849-1905) ses secrétaires: Laforgue, A. Re-*

nan, Proust. "Sa" *Gazette des Beaux-Arts* in "Gazette des Beaux-Arts", n.103, febbraio 1984
 Bernard Rouleau, *Villages et faubourgs de l'ancien Paris. Histoire d'un espace urbain: XIXe-XXe siècles*, Edition du Seuil, 1985

Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, Les Edition de Minuit, 1985

Mario Bellini, George Teyssot (a cura di), *Il progetto domestico, la casa dell'uomo: archetipi e prototipi*, catalogo della mostra tenutasi alla Triennale di Milano, 18 gennaio - 30 marzo 1986, Electa, 1986

Eric J. Hobsbawm, *The Age of Empire: Europe 1875-1914*, Weidenfeld & Nicolson, 1987 (ed. italiana *L'Età degli imperi*, Laterza, 1987)

Francois Loyer, *Paris XIX siecle: l'immeuble et la rue*, Hazan, 1987

Edmond e Jules de Goncourt, Robert Ricatte (a cura di), *Journal, mémoires de la vie letteraire*, Robert Laffont, 1989

Francoise Goy-Truffaut, *Paris Facade. Un siècle de sculptures décoratives*, Hazan, 1989

Jay R. Berkovitz, *Shaping of Jewish identity in Nineteenth-century France*, Wayne State University Press, 1989

Louis Bergeron (a cura di), *Paris, genèse d'un paysage*, Picard, 1989 (ed. italiana *Parigi*, Laterza, 1989)

Monique Eleb, Anne Debarre-Blanchard, *Architecture de la vie privée. Maisons et mentalités (vol. 1)*, Aux Archives d'Architecture Moderne, 1989

Albert Boime, *Artisti e imprenditori*, Bollati Boringhieri, 1990

Anne Martin-Fugier, *La vie élégante ou la formation du Tout-Paris (1815-1848)*, Fayard, 1990

Gérard Rousset-Charny, *Le Palais parisiens de la Belle Epoque*, Délégation à l'Action artistique de la Ville, 1990

Pier Paola Pienzo, *Parigi dopo Haussmann. Urbanistica e politica alla fine dell'Ottocento (1871-1900)*, Alinea, 1990

Jean-Yves Mollier, *La verità sur le Juifs de France au XIXe siècle*, in "L'Histoire", n. 148, ottobre 1991

Louis Bergeron, *Les Rothschild et les autres: la gloire des banquiers*, Perrin, 1991

Marc Gaillard, *Paris au XIX^{ème} Siecle*, AGEP, 1991

Marc Saboya, *Presse et architecture au XIX^e siècle : César Daly et la Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, Picard, 1991

Marie-Jeanne Dumont, *Le Logement social à Paris 1850-1930: les habitations à bon marché*, Editions Mardaga, 1991

Nadine Gasc, Gérard Mabilhe, *Le Musée Nissim de Camondo*, Albin Michel, 1991

Sofia Dubnov-Erich, *The Life and Work of S.M. Dubnov: Diaspora, Nationalism and Jewish History*, Indiana University Press, 1991

Serge Berstein, *Les trois âges de l'antisémitisme*, in "L'Histoire", n. 148, ottobre 1991

Bernard Marchand, *Paris, Histoire d'une ville*, Editions du Seuil, 1993

Alain Auclair (a cura di), *Le patrimoine juif français* in "Monuments Historiques", n. 191, C.N.M.H.S., febbraio 1994

David Van Zanten, *Building Paris. Architectural institutions and the capital transformation of the french capital. 1830 – 1870*, Cambridge University Press, 1994

Herbert R. Lottman, *The French Rothschild*, Crown, 1994, (ed. consultata: *I Rothschild, storia di una dinastia*, Arnoldo Mondadori, 1995)

Jean-Marie Pèrouse de Montclos (a cura di), *Paris. Le Guide du Patrimoine*, Hachette, 1994

Maria Antonietta Crippa, *Storie e storiografia dell'architettura dell'Ottocento*, Jaca Book, Milano, 1994

Giuseppe Dato (a cura di), *L'urbanistica di Haussmann: un modello impossibile?*, Officina, 1995

Pauline Prévost-Marcilhacy, *Les Rothschild bâtisseurs et mécènes*, Flammarion, 1995

Anne Dugast, Isabelle Parizet, *Dictionnaire par noms d'architectes des constructions élevées à Paris aux XIX^e et XX^e siècle. Période 1876-1899*, vol. I, Commission des Travaux historiques de Paris, 1996

Pierre Assouline, *Le dernier de Camondo*, Gallimard, 1997

Priscilla Parkhurst Ferguson, *Paris As Revolution. Writing the Nineteenth-Century City*, University of California Press, 1997

Sophie Le Tarnec, Nora Seni, *Les Camondo ou l'éclipse d'une fortune*, Actes Sud, 1997

Fredric Bedoire, *Jewish Contribution to Modern Architecture. 1830-1930*, Ktav Publishing House, 1998

Niall Ferguson, *The House of Rothschild, vol. 1 (1798-1848)*, Penguin, 1999

Pierre Pinon, *Paris, biographie d'une Capitale*, Fernand Hazan, 1999

Edward J. Ahearn, Monceau, *La Curée, L'Argent: History, Art, Evil* in "The French review", vol. 73, n. 6, 2000

Max Polonovski (a cura di), *Le patrimoine juif européen. Actes du colloque international tenu à Paris, au Musée d'art e d'histoire des judaïsme, les 26, 27 et 28 avril 1999*, Louvain, 2002

Michel Winock, *La France et les Juifs: de 1789 à nos jours*, Éditions du Seuil, 2004
AA.VV., *Le Paris des Centraliens: bâtisseurs et entrepreneurs*, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 2004

Renaud Gagneux, Denis Prouvost, *Sur les traces des enceintes de Paris. Promenades au long des murs disparus*, Éditions Parigramme/Compagnie parisienne du livre, 2004

Bertrand Rondot, *Moïse de Camondo and the price of "association"* in "Furniture History", vol. 43 (The Furniture History Society), 2007

Marie-Noel de Gary, *Musée Nissim de Camondo: la demeure d'un collectionneur*, Les Arts Décoratifs (Paris), 2007

Isabelle Le Masne de Chermont, Laurence Sigal-Klagsbald (a cura di), *A qui appartenaient ces tableaux? La politique française de recherche de provenance, de garde et de restitution des oeuvres d'art pillées durant la deuxième guerre mondiale*, catalogo della mostra tenutasi al Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme (Parigi), 25 giugno-26 ottobre 2008, Réunion des musées nationaux, 2008

Michel Steve, *Béatrice Ephrussi de Rothschild*, Audacia, 2008

Roberto Calasso, *La Folie Baudelaire*, Adelphi, 2008

Anne Hélène Hoog, Bertrand Rondot, Sophie Le Tarnec, Pierre Assouline, Nora Seni, *La Splendeur des Camondo: de Constantinople à Paris. 1806-1945*, Skira Flammarion, 2009

Sylvie Legrand-Rossi, *Le Musée Nissim de Camondo. La demeure d'un collectionneur bâtisseur et décorateur*, in "Un siècle d'architecture et d'humanisme sur les bords de la Méditerranée. La villa Kérylos, joyau d'inspiration grecque et lieu de mémoire de la culture antique. Actes du 19ème colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 10 et 11 octobre

2008”, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 2009

Edmund DeWaal, *The Hare with Amber Eyes. A hidden inheritance*, Chatto & Windus, 2010
(ed. italiana: *Un'eredità d'avorio e ambra*, Bollati Boringhieri, 2011)

AA.VV., *Manet*, Rizzoli - Skira, 2011

AA.VV., *Monet*, Rizzoli - Skira, 2011

Linda D. Stevenson, *The Urban Mansion in Nineteenth-century Paris: tradition, invention and spectacle*, University of Florida, 2011

Laurence Sigal-Klagsbald (a cura di), *Les Juifs dans l'Orientalisme*, catalogo della mostra tenutasi al Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme a Parigi, 7 marzo - 8 luglio 2012, Skira Flammarion, 2012

Stefania Ricciardi, *I Camondo tra Venezia, Istanbul e Parigi. Vita e destino di una famiglia ebrea tra Oriente e Occidente*, in “Italianistica Ultraiectina. Studies in Italian Language and Culture”, Igitur Publishing, 2012

Elizabeth Bronshteyn, *Searching for Jewish style. Neo-moorish Synagogues in Europe*, Harvard Library, 2014

Elizabeth Rodini, *Preserving and Perpetuating Memory at the Musée Nissim de Camondo* in “Museum History Journal”, vol.7, n.1, 2014

Hubert Bonin, *Europeanised French bankers? (From 1830s to the 1970s)*, in “Business History”, vol.56, n.8, 2014

Claire Maingon, *La collection Isaac de Camondo au Louvre: le “musée” retrouvé*, in “La revue des musées de France, revue du Louvre”, n.4, 2015

Guy Cogeval, Yves Badetz, Paul Perrin, Marie-Claude Viallon, *Spectaculaire Second Empire: 1852-1870*, catalogo della mostra tenutasi al Musée d'Orsay, 27 settembre 2016 - 15 gennaio 2017, Skira, 2016

AA.VV., *Le Jardin. Reflet des cultures et de l'histoire*, Revue des Deux Mondes - Hors-Série Patrimoine, aprile 2017

Antonio Pizza, *Parigi e Baudelaire. Letteratura, arti e critica nella città moderna*, Edizioni Unicopli, 2017

Benoit Jallon, Umberto Napolitano, Franck Boutté, *Paris Haussmann, modèle de ville*, catalogo della mostra tenutasi al Pavillon de l'Arsenal (Parigi), 31 gennaio - 4 giugno 2017, Park Books, 2017

Guy Cogeval, Caroline Mathieu, Isolde Pludermacher (a cura di), *Manet e la Parigi Moderna*, catalogo della mostra tenutasi al Palazzo Reale di Milano, 8 marzo - 2 luglio 2017, Skira, 2017

M. Benoistel, S. Le Ray-Burimi, C. Pommier (a cura di), *France-Allemagne(s) 1870-1871. La guerre, la Commune, les mémoires*, catalogo della mostra tenutasi al Musée de l'Armée, 13 aprile-30 luglio 2017, Gallimard, 2017

Observatoire économique du tourisme parisien, *Enquête fréquentation des sites culturels parisiens en 2016*, 2017

Tiziano Panconi, Loredana Angiolino, *Giovanni Boldini*, catalogo della mostra tenutasi al Complesso del Vittoriano (Roma), 4 marzo - 16 luglio 2017, Skira, 2017

Zygmunt Bauman, *La nostra memoria*, in "Robinson" (allegato de La Repubblica), domenica 22 gennaio 2017

SITI INTERNET CONSULTATI

http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire/commentaire_id/lasperge-18315.html?no_cache=1, consultato il 21/11/2017.

<http://www.musee-orsay.fr/it/collezioni/storia-del-museo/alcune-cifre.html>, consultato il 26/11/2017

http://www.ilsole24ore.com/art/arteconomy/2017-01-10/louvre-2016-e-stato-anno-nero-144542.shtml?uuid=ADylj7TC&refresh_ce=1, consultato il 26/11/2017

<http://cumsresdparis.blogspot.it/2011/01/jeudi-avec-morgan-stanley.html>, consultato il 25/01/2018

Pinterest

Instagram

ARCHIVI CONSULTATI

Archives de Paris (Parigi)

Archives de l'Union Central des Arts Décoratifs (Parigi)

Archives Nationales - sito di Parigi e Pierrefitte-sur-Seine

Archives du Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme (Parigi)

Bibliothèque de l'Union Central des Arts Décoratifs (Parigi)

Bibliothèque de l'Institut Nationale d'Histoire de l'Art INHA (Parigi)

Archives d'architecture du XXe siècle - Cité de l'architecture & du patrimoine (Parigi)

RINGRAZIAMENTI

Cercare di nominare tutti coloro che in questi cinque lunghi anni mi hanno dimostrato il loro supporto e incoraggiamento sarebbe impresa troppo ardua; ragion per cui chi non sarà esplicitamente citato nelle prossime righe non dovrà prenderla sul personale.

In primo luogo devo ringraziare per il supporto dimostrato fin dall'inizio la professoressa Annalisa Dameri, che ha reso questo progetto realizzabile, e la dottoressa Virginia Bertone, per la sua disponibilità a livello personale e professionale e per i proficui scambi di idee e discussioni, anche al di fuori dell'ambito lavorativo. Grazie.

Subito dopo vengono i miei *partners in crime*, talvolta falsi, talvolta cortesi, Federica e Lorenzo con i quali ho condiviso lunghe discussioni in merito all'intrinseca bellezza del rosso e dell'arancione; sul podio anche il perennemente ritardatario Amath, al quale suo malgrado sono riuscito (forse) a dimostrare il valore del greige. Grazie.

Non dimentico ovviamente tutti i membri dell'esclusivo club Olistici, i quali serbano segreti - e perle di saggezza - che tali dovranno rimanere fino alla fine dei tempi; per anzianità devo citare anche il duo Chiara e Nina, la cui amicizia risale oramai a molte primavere fa. Grazie.

Lascio per ultima la famiglia, non per importanza, *ça va sans dire*, bensì perchè devono considerare questo lavoro come la consacrazione di un lungo percorso per i quali non teminerò mai di ringraziarli. Grazie, Grazie.

Dulcis in fundo, per concludere un ringraziamento speciale va a G.A. "come sempre generoso delle sue creazioni". Grazie.