TROUVER TRIESTE
Manifestations sur
la ville de Trieste
Paris, Novembre 1985 - Juin 1986

PORTRAITS
POUR UNE VILLE
Fortunes d'un port
adriatique

Conciergerie
1, Quai de l'Horloge



Ville de Trieste
Institut Culturel Italien à Paris
Caisse Nationale des
Monuments Historiques
et des Sites

Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites

Electa

La réalisation de ce catalogue a été
possible grâce à l'aimable concours de

Alitalia

TROUVER TRIESTE
Manifestations sur
la ville de Trieste
Paris, Novembre 1985 - Juin 1986

Portrai
pour u

Ville de Trieste
Institut Culturel Italien à Paris
Caisse Nationale des
Monuments Historiques
et des Sites

PORTRAITS
POUR UNE VILLE
Fortunes d'un port
adriatique

Conciergerie
1, Quai de l'Horloge
13 novembre 1985
3 février 1986

ts
ne Ville

Electa

Comité de Patronage

Bettino Craxi
Presidente del Consiglio dei Ministri

Giulio Andreotti
Ministro degli Affari Esteri

Luigi Granelli
Ministro per la Ricerca Scientifica e Tecnologica

Lelio Lagorio
Ministro del Turismo e dello Spettacolo

Antonino Gullotti
Ministro per i Beni Culturali e Ambientali

Giuseppe Galasso
Sottosegretario di Stato ai Beni Culturali

Walter Gardini
Ambasciatore d'Italia a Parigi

Franco Richetti
Sindaco di Trieste

Adriano Biasutti
Presidente della Regione Autonoma del Friuli-Venezia Giulia

Roland Dumas
Ministre des Relations Extérieures

Jack Lang
Ministre de la Culture

Hubert Curien
Ministre de la Recherche

Jacques Chirac
Maire de Paris

Jacques Andreani
Ambassadeur de France en Italie

Electa Editrice

Directeur de l'Edition
Carlo Pirovano
Directeur technique
Adriano Rebuffat
Rédacteur en chef
Giorgio Bombi
Coordination technique
Angelo Mombelli

Comité d'honneur

Bartolomeo Attolico
Direttore Generale delle Relazioni Culturali Ministero degli Affari Esteri

Dario Barnaba
Assessore all'Istruzione, alla Formazione Professionale, alle Attività e Beni Culturali Regione Autonoma del Friuli-Venezia Giulia

Fernando Caruso
Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Parigi

Francesco Peano
Consigliere Culturale Ambasciata d'Italia a Parigi

Arnaldo Rossi
Assessore alle Istituzioni Culturali Comune di Trieste

Carlo Ungaro
Consigliere d'Ambasciata Direzione Generale delle Relazioni Culturali Ministero degli Affari Esteri

Jacques Boutet
Directeur Général des Relations Culturelles Ministère des Relations Extérieures

Robert Bordaz
Président de l'Union des Arts Décoratifs, Musée des Arts Décoratifs

Fernand Braudel
Administrateur de la Maison des Sciences de l'Homme

Christian Calvy
Console Generale di Francia a Venezia e Trieste

Florence Contenay
Directeur de l'Institut Français d'Architecture

Maurice Levy
Président de la Cité des Sciences et de l'Industrie

Jean Maheu
Président du Centre Georges Pompidou

Max Querrien
Président de la Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites et de l'Institut Français d'Architecture

Françoise Sabatier
Directeur de la Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites

Giorgio Strehler
Directeur du Théâtre de l'Europe

Jean-Pierre Weiss
Directeur du Patrimoine Ministère de la Culture

Concours

Ministero degli Affari Esteri

Ministero per la Ricerca Scientifica e Tecnologica

Ministero del Turismo e dello Spettacolo

Ministero per i Beni Culturali e Ambientali

Commissariato del Governo nella Regione Friuli-Venezia Giulia tramite il Fondo Trieste

Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia

Provincia di Trieste

Comune di Trieste

Ente Autonomo del Porto di Trieste

Area per la Ricerca Scientifica e Tecnologica di Trieste

Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo di Trieste e della sua Riviera

Alitalia

Cassa di Risparmio di Trieste

Fratelli Cosulich s.p.a. Armatori Agenti Marittimi (Trieste)

ICCU Containers s.p.a. (Trieste)

Missoni

U.T.A.T. Ufficio Turistico dell'Adriatico s.r.l. (Trieste)

Banco di Napoli

Pacorini B. s.p.a. Casa di Spedizioni (Trieste)

Veneziani Zonca Vernici (Trieste)

Associazione degli Albergatori di Trieste

© Copyright 1985
Electa - Comune di Trieste
Imprimé en Italie pour Electa par Fantonigrafica de Venise.

TROUVER TRIESTE
Manifestations sur
la ville de Trieste

Organisation

INSTITUT CULTUREL ITALIEN

Luciano Semerani
Commissaire Général
Président du Conseil Scientifique

Paolo Fabbri
Consultant Général
Vice-Président du Conseil Scientifique

Maurice Aymard

Raffaello de Banfield

François Burkhardt

Guido Botteri

Darko Diodato Bratina

Paolo Budinich

Lino Carpinteri

Roberto Damiani

Yves Hersant

Claudio Magris

Stelio Mattioni

Conseil Scientifique

COMUNE DI TRIESTE

Arnaldo Rossi
Assessore alle Istituzioni Culturali
Presidente della Commissione Esperti

Daria Viviani
Direttore

Arduino Agnelli

Renata Cargnelli

Roberto Costa

Isabella Gallo Cobianco

Bruno Maier

Alfio Morelli

Giuseppe Pirjevec

Dario Tognon

Fabio Vidali

Commissione Esperti

Luisa Crusvar
Art

Annamaria Percavassi
Audio-visuel

Isabella Pace
Coordination à Paris

Laura Carlini
Secrétariat

Dario Covi
Mise en scène

Massimo Vignelli
Direction artistique

Tassinari/Vetta
Coordination graphique

"Studio i" di
Simona Carlucci e
Giorgio Ursini Ursic
Presse et relations publiques

Administration

Roberto Porzio Vernino
Sergio Signorini
Matilde David Ocleppo
Gabriella Marsili De Sanctis
Lea Oggeri Breda Laffaille
Giuseppe Sampaolo

Maria Grazia Dussi
Guido Giannini
Eleonora Radin
Rita Rismondo
Renata Vesnaver

Secrétariat

Maria Stefancic
Nadhira Lekehal

Cristiana Arnesano
Angela Zago
Silvano Furlani

PORTRAITS
POUR UNE VILLE
Fortunes d'un port adriatique

Ministere de la Culture
Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites
Comune di Trieste

Exposition

Luciano Semerani
Conception, architecture et coordination de l'exposition

Jean-Pierre Mouilleseaux
Commissaire français

Claude Malécot
Coordination

Marisa Bianco Fiorin
Grazia Bravar
Ugo Cova
Luisa Crusvar
Maria Laura Iona
Gino Pavan
Conseil Scientifique

Sergio d'Osmo
Conseil artistique pour la scénographie

Bruno Chersicla
Artiste

Zette Cazalas
Gianfranco Barbieri
Dario Covi
Sergio Fabris
Fabrizio Chicco
Tiziana Zamarato
Giovanni Zoppolato
Collaboration à l'architecture de l'exposition

Laura Carlini
Marcello Manetti
Lorenza Resciniti
Annamaria Conti Glussi
Renata Danova
Rossella Fabiani
Maria Angela Fantini
Pierpaolo Dorsi
Anna Gonnella
Mariacarla Triadàn
Collaboration à la recherche

Pierpaolo Bisleri
Barbara Trost
Collaboration à la mise en scène

Letizia Ciriello
Sergio Masset
Maria-Teresa Tito
(Civici Musei di Storia ed Arte)
Ditta Mislej Francesco e Mauro
(Trieste)
Monastero delle Benedettine
di S. Cipriano
(Trieste)
Restaurateurs

Gianni Testi
Création des maquettes des monuments

Audio-visuel

TRIESTE CITTÀ DI MARE
CITTÀ DI CONFINE
Igor Gourine
C.N.D.P.

ABITARE IL MONOLOGO
PierPaolo Venier
RAI 2

Mise en scène

Teatro Stabile di prosa del Friuli-Venezia Giulia

Civici Musei di Storia ed Arte (Trieste)
Civico Museo di Storia Naturale (Trieste)
Ente Autonomo del Porto di Trieste
Montage

Floreando Aldo
menuiserie (Trieste)

La Bottega Veneta s.r.l.
(Quarto d'Altino)
La Nuova Bottega
di Fiorenzo Parmini *(Trieste)*
Peroni Luigi
Giacomo & C. S.a.s. *(Gallarate)*
Zinelli & Perizzi
Arredamento S.p.A. *(Trieste)*

Teatro Stabile di Prosa del Friuli-Venezia Giulia
Société Amica
(Puteaux)
Claudio Fonda
Eclairage

Emilio Cossetto
Bruno Covra
Marcello Manetti
Armando Smillovich
(Civici Musei di Storia ed Arte)
Bruno Kupfersin
Renzo Ranzato
(Civico Museo di Storia Naturale)
Aldo Ferluga
Corrado Jurincich
Claudio Verginella
Fulvio Leiter
Dario Sardos
Ernesto Sergas
Felice Valentich
(Ente Autonomo del Porto di Trieste)
Montage

Catalogue

Luciano Semerani
Responsable

Annamaria Percavassi
Coordinateur

Jean-Pierre Mouilleseaux,
Coordination des textes en français

Lorenza Resciniti
Collaborateur

Alessandra Battaglia
Giuseppina Carrieri
Léonore Faucitano
Paola Murer
Brigitte Olivieri
Xavier Pasticier
Pasqualina Rossi Pettener
Martina Rudes
Traductions

Giovanna Longobardi Trisolini
Conseil Scientifique

Massimo Vignelli
Etude Graphique

Tassinari/Vetta
Max Ursini
Rossana Beccari
Maquette

Remerciements

Nous tenons à remercier pour leur aide les institutions et organismes prêteurs suivants:

Boulogne-Billancourt:
Bibliothèque Marmottan,
Institut de France
(E. de Bondeville, secrétaire perpetuel de l'Académie des Beaux-Arts;
B. Foucart, conservateur)

Paris:
Association du souvenir de Ferdinand de Lesseps et du Canal de Suez
(J. de Vogue, Président; D. Boisson)
Bibliothèque de l'Arsenal
(J. Claude Garreta, conservateur en chef)
Bibliothèque Thiers,
Institut de France
(Monsieur Desroy)
Centre National de Documentation Pedagogique
(M. Beaujan)
Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts
(F. Wehrlin, Directeur; A. Jacques, conservateur)
Musée de la Marine
(Capitaine de Vaisseau, F. Bellec;
M. Mourot)

Gorizia:
Musei Provinciali - Palazzo Attems
(Maria Masau Dan, directeur)

Trieste:
Archivio di Stato
(Ugo Cova, directeur)
Biblioteca Civica
(Anna Rosa Rugliano, directeur)
Camera di Commercio Industria e Agricoltura
(Giorgio Tombesi, Président)
Civici Musei di Storia ed Arte
(Grazia Bravar, directeur)
Civico Museo Revoltella
(Giulio Montenero, directeur)
Civico Museo di Storia Naturale
(Renato Mezzena, directeur)
Comunità Greco-Orientale
(Spiridione Nicolaidi, Président)
Comunità Israelitica
(Mario Stock, Président)
Comunità Serbo-Ortodossa
(Velimir Djerassimovic, Président)
Ente Autonomo del Porto di Trieste
(Michele Zanetti, Président)
RAI - Radio Televisione Italiana - Sede Regionale del Friuli-Venezia Giulia
(Dario Fiorensoli, directeur)
Soprintendenza per i Beni Ambientali, Archeologici, Architettonici, Artistici e Storici del Friuli-Venezia Giulia
(Luigi Pavan, soprintendente)

Letizia Benetti
Piero Borruso
Dimitri di Demetrio
Letizia Fonda Savio
Fulvio Lazzari
Corrado Pagliaro
Giorgio Pauluzzi
Renata Sofianopulo

Venise
Civico Museo Correr
(Giandomenico Romanelli, directeur)
Franco Deboni
Isabella Palumbo Fossati

On remercie particulièrement pour l'aîmable collaboration

Decio Gioseffi
Président du Comité de Sécteur du Ministero dei Beni Culturali e Ambientali

Maria Laura Iona
Soprintendente per i Beni Artistici del Friuli-Venezia Giulia

Luigi Pavan
Soprintendente per i Beni Ambientali, Archeologici, Architettonici, Artistici e Storici del Friuli-Venezia Giulia

Francesco Sisinni
Direttore generale dell'Ufficio Centrale per i Beni Ambientali, Archeologici, Architettonici, Artistici e Storici del Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali

Notre gratitude va également à ceux qui n'ont pas ménagé leurs conseil ni leur aide:
Catherine Arminjon
Raffaello de Banfield
Roberto Benedetti
Pierre Bonhomme
Adriano Catani
Catherine Chagneau
Martine Cuorent-Vidal
Roland Darmon
Philippe Duboj
Mario Fusco
Igor Gourine
Fabio Malusà
Françoise Paimblanc
Jean-Michel Pianelli
Jean-Jacques Poulet-Allamagny
Alain Ramière de Fortanié
Françoise Sabatier
PierPaolo Venier

Liste des abreviations

c = chasse
f = feuille
initiales:
A.C. = Annamaria Conti Glussi
M.A.F. = Maria Angela Fantini
A.G. = Anna Gonnella
P.D. = Pier Paolo Dorsi
M.T. = Mariacarla Triadàn
R.D.N. = Renata Da Nova
L. Cru. = Luisa Crusvar
E.A.P.T. = Ente Autonomo del Porto di Trieste
R.A.I. = Radio Televisione italiana, sede regionale del Friuli Venezia Giulia, Trieste
C.C.I.A. = Camera di Commercio, Industria e Artigianato di Trieste
Surint FVG = Soprintendenza Archeologica e per i Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici del Friuli-Venezia Giulia, Trieste

Références-Photographiques

Archivio Fotografico dei Civici Musei di Storia ed Arte (Trieste)
Elio Ciol (Casarsaprov. Pordenone)
Marino Ierman (Trieste)
Tassinari (Trieste)

Plus qu'un portrait descriptif ou historique, l'itinéraire proposé au visiteur de la Conciergerie par la Ville de Trieste rassemble les fragments significatifs d'une culture originale et cosmopolite qui reste peu connue de l'histoire de l'art et de l'architecture. Ces fragments ont une unité: la marque d'un idéal esthétique, le néo-classicisme, que la ville des marchands adopte et prolonge puisqu'il lui sert à ennoblir le cadre urbain de son triomphe. Presque un siècle s'écoule entre l'assassinat à Trieste de Winckelmann, archéologue et "magistral initiateur" du beau classique, et l'édification par la cité d'un monument à sa mémoire. Pendant cette période, Trieste devient une ville: trois nouveaux quartiers font éclater la bourgade médiévale au pied de l'antique colline, donnant au port la façade maritime digne d'une métropole prospère.
En s'embarquant pour Trieste, le visiteur voit d'abord s'offrir à lui le panorama de la ville et de son site fermé par la montagne, ouvert sur la mer. Puis il pénètre dans la cité du temps de Marie-Thérèse, théâtre du meurtre de Winckelmann qui fit connaître le nom de Trieste à travers l'Europe des Lumières, et lieu des libertés commerciales. C'est alors que Trieste devient la terre d'accueil des peuples et de tolérance des religions, composantes du patrimoine culturel de ce carrefour d'Europe. Deux temples, sous les voûtes de la Conciergerie, font découvrir le trésor d'orfèvrerie rituelle de la communauté juive et les icônes créto-vénitiennes des églises orthodoxes. Le visiteur voit ensuite comment la ville a grandi, avec l'arrivée des grandes fortunes, et, après l'épisode de l'empire français et du blocus, comment elle a abrité les exilés dans l'ombre de Napoléon: Caroline Murat, Elisa Bacciochi, le roi Jérôme, Fouché qui introduisent quelques mondanités dans la ville marchande, où plus tard, en 1830, Stendhal sera nommé consul de France.
Les peintures décoratives et les paysages de Giuseppe Bison, l'artiste majeur de la région, poursuivent sur un registre romantique et coloré les thèmes du "capriccio" vénitien.
L'architecture néo-classique est ici particulièrement mise en évidence par de nombreux dessins originaux, des maquettes de palais, villas ou édifices publics, oeuvres de Matteo Pertsch ou de Pietro von Nobile devenu architecte d'Etat à Vienne et dont un ensemble de dessins est présenté à l'intérieur d'une grande maquette de San Antonio nuovo, temple à colonnes terminant la perspective du Canal Grande. Non loin, les reflets du monde cossu Biedermeier: la bourgeoisie marchande donne d'elle-même une image légèrement auto-ironique avec les portraits réalistes de Giuseppe Tominz.
Au milieu du XIXème siècle, Trieste, devenant le grand port de l'Autriche-Hongrie, entreprend des "voyages extraordinaires" (Jules Verne y situe les aventures de Mathias Sandorf*): les routes du commerce de l'orient sont infinies après l'ouverture du canal de Suez, et l'archiduc Maximilien quitte le château blanc de Miramare pour l'horizon chimérique d'un empire mexicain. Cette ville du trafic et de la fortune, des échanges et des nations, à la fois débouché et creuset de la "Mittel-Europa", compose la "planète Trieste" dont les écrivains constituent une des faces les plus novatrices de la littérature moderne: monologues intérieurs des romans d'Italo Svevo, poésies et nouvelles d'Umberto Saba.*
Peintures, dessins, gravures, sculptures, maquettes et documents exposés proviennent pour l'essentiel des collections publiques – municipales ou d'Etat – de Trieste. Ils sont réunis ici pour la première fois au dehors par la volonté de la Mairie de Trieste et de la Région autonome de Frioul-Vénétie-Julienne.
Au coeur historique de Paris, la salle gothique de l'ancien palais des Capétiens offre pour un temps au public français et au touriste étranger l'heureuse occasion de "Trouver Trieste": sous le regard des portraits, à l'intérieur de l'écrin de trois temples symboliques, la ville-frontière laisse voir ses trésors.

Max Querrien
Président de la Caisse Nationale
des Monuments Historiques et des Sites

Présenter à Paris quelques fragments du siècle d'or de la ville de Trieste, tels que des projets de constructions, des oeuvres d'art et des documents, a été une entreprise difficile, réalisée grâce à la collaboration des plus importantes institutions culturelles de la ville, au travail d'illustres spécialistes et à l'engagement de la Caisse des Monuments Historiques et des Sites de Paris ainsi que du Département des Institutions Culturelles de la Municipalité de Trieste.

Des événements parfois en contraste et des personnages parfois ambigus ont marqué l'essor de la ville (depuis l'assassinat d'un archéologue allemand jusqu'à l'épanouissement de la poésie de Saba et des oeuvres littéraires de Slataper et de Svevo). Les choix des collectionneurs d'objets d'art bien informés ont toujours respecté les valeurs sûres de la philosophie d'une bourgeoisie qui est surtout marchande dans tout son style de vie.

Mais au-delà de ces faits, je suis convaincu que dans cette exposition règne une atmosphère anoblie par la présence d'Apollon et de Mercure, où l'esprit passe d'un rêve classique de "méditerranéité", auquel Trieste est appelée par la mer, à la réalisation concrète de cette colonie fondée sur les peines des plus humbles et sur les spéculations des plus audacieux.

Des nations et des groupes ethniques différents constituent l'histoire et l'âme d'une ville qui est aujourd'hui solidement attachée au territoire national, mais qui demeure ouverte aux influences et aux appels lointaines de l'Extrême Orient, des Amériques et, sur le plan culturel, de l'Italie comme de Vienne ou de Paris.

C'est pour ce motif qu'on a dessiné à la Conciergerie plusieurs portraits de Trieste, sans choisir un aspect particulier.

Une exposition ne doit pas et surtout ne peut pas rendre tout ce que l'histoire et la science peuvent nous livrer.

Parmi les personnages capables de représenter Trieste, un petit nombre seulement a été choisi: le regard suspendu entre le cadre de leurs portraits, enveloppés de chiffons ou bien accrochés aux murs d'un salon Biedermeier entre leurs projets d'opéras, de bourses de commerce, de palais et de villas de banlieue, ces "triestins" ont pour arrière-plan la dévotion avec laquelle les diverses communautés attachées à leur culture, veillent aux valeurs et aux objets du culte; leur image est entourée de brillantes histoires d'architectes tessinois devenus architectes nationaux, de princes morts après avoir été couronnés empereurs ou de financiers inventeurs des Assurances. L'histoire de Trieste est plus longue et plus compliquée qu'elle ne paraît dans cette exposition: l'histoire des idées, des luttes politiques et sociales, les combats de frontière, et pour les frontières, ont eu des développements parfois dramatiques, parfois même profonds et collectifs qui ont été beaucoup plus tragiques que la mort singulière de Winckelmann, ou la fin sanglante de Maximilien d'Habsbourg.

A la lumière des cinquante dernières années d'histoire si tourmentées, c'est sans regret et sans rancoeur que les hommes d'aujourd'hui peuvent considérer le XIX^{ème} siècle comme l'origine désormais lointaine de leur époque. Ils renouvellent ainsi un pacte de fidélité à l'égard de ceux qui virent dans cette ville des qualités comme des lois éclairées, un esprit de tolérance et une capacité de réalisation réunies chez des hommes qui ne furent certainement pas meilleurs que leurs contemporains nés ailleurs, sous d'autres drapeaux. Ces hommes cependant purent se rencontrer sans difficulté, parce qu'ils étaient disposés à s'entendre malgré la différence de langue et de foi religieuse, dans la diversité et la complexité de phénomènes que les métropoles européennes développeront ensuite à une autre échelle mais dont une partie trouva déjà un banc d'essai à Trieste, au cours du rapide essor de la ville.

Franco Richetti
Maire de Trieste

"Portraits pour une ville" est une juxtaposition de petites histoires, qui, même réunies, ne forment pas une épopée, une seule grande fresque.
En fait, il s'agit plutôt des fragments d'un rêve, qui parfois insistent sur certains détails, et qui parfois glissent sur les références générales.
Le parcours permet de rencontrer, sous les voûtes gothiques de la Conciergerie, quelques monuments – repères de l'architecture et de l'art néo-classiques – qui ont donné au centre de la ville nouvelle sa physionomie. Le pavillon d'entrée renferme de nombreux dessins, des gravures et des tableaux de la ville, qui donnent au visiteur un premier aperçu de Trieste; puis, en avançant, on découvre la perspective rythmée des grandes maquettes qui servent d'écrins à quelques-uns des trésors de Trieste: les icônes (dans l'église serbo-orthodoxe), l'orfèvrerie rituelle juive et les manuscrits (dans la synagogue), les dessins de l'architecte de l'Empire autrichien P. Nobile (dans l'église San Antonio semblable à un temple antique). Le visiteur rencontre d'abord, sous le regard de l'impératrice Marie-Thérèse ("fondatrice" de la prospérité et de la tolérance), les témoins de la cité au XVIIIe siècle (au moment où l'archéologue Winckelmann y trouvait une mort violente qui secoua l'Europe des Lumières) et la présence des exilés français (en particulier la famille de Napoléon). Une "gloriette" rassemble une série de gouaches et de peintures décoratives, d'esprit encore pré-romantique, de Giuseppe Bison. De nombreuses maquettes, dessins, plans et vues montrent l'évolution urbaine et les principaux monuments publics ainsi que les demeures des riches négociants. La société bourgeoise de Trieste, marquée par l'esprit "Biedermeier" est également évoquée par une série de portraits réalistes de Tominz.
La création d'un port moderne, au milieu du XIXe siècle, accroît la prospérité de la ville, en tant que port de l'Autriche-Hongrie. Trieste joue également un rôle important du point de vue économique lors du percement de l'isthme de Suez grâce à l'amitié du financier Revoltella pour Lesseps; elle assiste, en témoin muet et affligé, au départ des archiducs Maximilien et Charlotte de leur château de Miramare pour aller trouver au Mexique un trône chimérique. Vers 1900, la littérature confère à Trieste un rôle prééminant; le visiteur retrouvera les portraits du poète Saba et du romancier Svevo ainsi que les éditions d'écrivains illustres.
Le parcours proposé dans l'exposition s'inspire des thèmes suivants:

1. Regard
2. La ville décrétée par Marie-Thérèse
2.1
L'affaire Winckelmann
2.2
Terre d'accueil et de tolérance
3. Le développement entre deux empires
3.1
Fortunes et manières des négociants
3.2
La vie des exilés
3.3
L'ombre de Napoléon
3.4
Le peintre Bison: décors et caprices
4. Langage néo-classique pour une ville cosmopolite
4.1
La ville cosmopolite
4.2
Le "Bourg Thérésien"
4.3
Monuments de la cité
4.4
Pietro Nobile - architecte d'Etat
5. Portrait de famille dans un intérieur
Giuseppe Tominz, peintre de la bourgeoisie
6. Le port de l'Autriche-Hongrie: passions et intérêts
6.1
Mirages de l'Extreme-Orient
6.2
Le port des ingénieurs
6.3
La tentation de la gloire
6.4
La route de Suez
7. L'empire des lettres
7.1
Les tarots
7.2
La guerre
7.3
La littérature

Luciano Semerani

Les cornes de la page ou La ville de papier

Claudio Magris

Dans les années soixante-quinze – cette hypothèse, quoique non vérifiée, répond à toutes les exigences de la vraisemblance – un cinéaste demande à un vieux germaniste de bien vouloir lire le scénario d'un film. Quelques mois auparavant il avait accepté, à la demande de l'un de ces interchangeables dirigeants qui règnent à la télévision, de tourner un film ayant pour cadre Trieste, et tiré du convenable récit d'un écrivain respectable et non moins respectueusement oublié. Le cinéaste est, lui aussi, triestin, et il a officiellement son domicile – pour l'état civil, le fisc, la justice et les listes électorales – à Barcola, près du pont du chemin de fer, sur la petite place du vieux faubourg slovène de Trieste; voilà vingt-trois ans, il se plaît à le répéter, qu'il se trouve provisoirement à Rome pour des raisons de travail; en d'autres termes, il fait du cinéma, avec une ironie sournoise et une légèreté discrète qui ont permis à sa caméra d'arracher à la réalité quelques petits secrets de poésie.
Il est à moitié slovène, mais il ne s'en souvient que de passage et par intermittence, comme s'il ne l'était que par contraste, par opposition à quelque chose d'autre et d'hostile. Mais être triestin, pense-t-il parfois, cela signifie surtout ne pas être beaucoup de choses, savoir ce que l'on n'est pas, ne pas pouvoir produire des pièces d'identité irréprochables: un peu comme l'Autrichien de Musil – dit le cinéaste qui a fait de bonnes lectures – qui était un Austro-hongrois, moins le Hongrois. Une pensée fugitive lui vient à l'esprit: il devrait aussi, dans un film sur Trieste, faire figurer d'une manière ou d'une autre cette manie qu'il a de ne pas changer l'immatriculation TS de sa voiture, ainsi que l'exaspération qu'il ressent quand il revient à Trieste, et l'obsession de dire du mal de sa ville et par-dessus tout d'en parler.

Le scénario respecte fidèlement sa source littéraire. La nouvelle, écrite presque cinquante ans auparavant, rapporte des faits qui remontent encore plus loin dans le temps, à une année d'école dans la Trieste des Habsbourg, peu de temps avant le début de la première guerre mondiale. C'est l'histoire de la première jeune fille qui entre

au Lycée Classique – un lycée de la ville aux glorieuses traditions patriotiques et culturelles – et des drames, petits ou grands, qui viennent se mêler à cette histoire d'émancipation féminine en marge d'un empire austro-hongrois sur le déclin. C'est surtout une histoire sentimentale, celle de trois amis et camarades de classe qui s'éprennent de la jeune fille. Elle est de famille allemande, les trois garçons sont italiens et irrédentistes: quelques années après cet épisode, l'un d'eux – l'auteur, Giani Stuparich – recevra la médaille d'or sur le champ de bataille et un autre, volontaire lui aussi (mais oui, c'est lui, le vieux germaniste) la médaille d'argent.
En réalité il s'agit, et le cinéaste le sait bien, d'une histoire autobiographique, authentique et véridique dans presque tous ses détails, avec des personnages réels sortis tout droit de l'expérience vécue. Des trois amis, l'un – l'auteur – est mort depuis bientôt vingt ans, et fut un écrivain qui connut une certaine célébrité; un autre, homme de lettres et traducteur bien connu, Alberto Spaini, est décédé récemment, à plus de quatre-vingts ans; quant au troisième, le germaniste, auteur d'un essai sur Thomas Mann qui figure honorablement dans les bibliographies internationales et qui lui valut une lettre célèbre et élogieuse du grand écrivain, il attent inéluctablement ses quatre-vingt-dix ans et c'est à lui que le cinéaste demande, du moins selon certaines indiscrétions qui circulent au café Tommaseo, de jeter un coup d'oeil au scénario et de lui signaler d'éventuelles imprécisions, les inexactitudes de détail dans la reconstitution du cadre, et les anachronismes involontaires.

La jeune fille – l'ex-jeune fille, l'étudiante d'avant-guerre – est encore en vie, elle aussi. Après cette dernière année de lycée qui est racontée dans le livre, elle a fait ses études à Vienne et à Berlin, elle est devenue un psychiatre d'enfants renommé, elle a travaillé dans différents pays et elle a vécu – au cours des décennies qui, dans toute l'Europe, détruisirent le monde auquel ce lycée avait appartenu – une existence active et bien remplie. Elle habite Milan, et le cinéaste a souhaité la rencontrer: il avait beaucoup de questions à lui poser sur l'époque et sur ce vague contour auquel il doit maintenant donner une forme, un visage, une couleur. Mais au téléphone la voix ferme et gentille a été inébranlable: je me souviens très bien de tout, de ce temps-là, a-t-elle dit, mais je n'aime pas m'en souvenir et je n'éprouve aucun plaisir à en parler.
Elle a plus de quatre-vingts ans et elle n'éprouve ni regret, ni nostalgie ni indulgence sentimentale envers cette époque révolue, rien de cet attendrissement sur le passé qui oublie et fond en une seule émotion les conflits et les drames d'autrefois. Le cinéaste est déçu et en même temps fasciné par ce refus, et il pense qu'un film sur Trieste devrait peut-être raconter cette inexistence du passé, cette impossibilité pour les choses de s'estomper et pour les plaies de se refermer, en se déplaçant du sanglant désordre du temps qui passe à la sérénité ordonnée du temps déjà écoulé.
Presque soixante-dix ans après, on a l'impression que tout est encore présent, béant et à vif.
Le cinéaste ne sait pas si cet arrêt du temps, qui immobilise les choses et les rend simultanées, est un signe de mort ou l'essence même de la vie, qui ne classe aucun dossier, aucune passion. Il découvre que le temps triestin est discontinu et contradictoire, qu'il avance et recule en revenant chaque fois sur ses pas, au lieu d'avancer en ligne droite en laissant le passé derrière lui. Les instants ne se suivent pas, mais s'alignent l'un à côté de l'autre, comme les épaves de naufrages que la mer laisse sur la plage; chaque fois qu'il se promène dans Trieste, le cinéaste se sent un peu comme Stephen Dedalus parmi les déchets abandonnés sur la rive et, comme lui, il pense au *nebeneinander*, au temps qui se fait espace, aux événements empilés côte à côte, comme dans un entrepôt de l'histoire; ou bien, ajoute-t-il sous l'effet de la déformation professionelle, comme dans un entrepôt de bobines de films, histoires d'époques différentes tournées à des moments différents et qui pourtant maintenant voisinent, juxtaposées, attendant le montage, offertes au travail de coupe et de *collage*, toutes époques confondues: l'empire des Habsbourg, le fascisme et

la Libération, l'irrédentisme et le culte de la cocarde jaune et noire, nationalisme et indépendantisme, patriotes italiens aux noms slaves et vice versa, slovènes méfiants et nationaux-libéraux italiens obsédés par les six fuseaux horaires de la grande Slavie qui commence aux portes de la ville, souvenir de l'exode istrien qui a suivi la deuxième guerre et intolérance à l'égard de ses victimes, culte de l'italianité qui reproche à l'Italie de ne pas être la véritable Italie, de ne pas comprendre l'amour que Trieste lui voue, et qui finit par ne plus vouloir entendre parler des Italiens.
Le *nebeneinander*, pense notre cinéaste qui, à Trieste, se sent décidément très Stephen Dedalus, est une pelote où l'histoire est venue s'embrouiller en entortillant ses fils; objets et pensées s'y enchevêtrent pêle-mêle, sans lien logique et sans ordre aucun, dans un mélange hétérogène. Dehors, au-dessus de la mer, le vent chasse les nuages, ride les vagues et sans cesse balaye l'écume, sur un horizon clair, dans une lumière lointainement nordique qui semble comme le fond transparent de la vie elle-même, la promesse de tout ce qui nous manque. Mais à l'intérieur, dans les cafés et les auberges, le temps s'est coagulé en caillots distincts et contigus; passer d'une table à l'autre, c'est sortir d'une époque par une invisible porte du temps, et entrer dans une autre. Mais cette incohérence, qui éclate ici, est désormais celle du monde entier, et du style volontairement disloqué par lequel l'art – l'art d'avant-garde, diraient les manuels scolaires – dépeint l'incohérence du monde. C'est peut-être pour cela que le cinéaste se sent à ce point chez lui quand il est à Trieste; mais se sentir à ce point chez lui au milieu de toutes ces babioles éparpillées que le temps a laissées lui procure aussi une sensation de malaise.
C'est un professionnel respectueux, plein de scrupules, et il ne voudrait pas que ses personnages, ses créatures d'ombre, aient de ces petits gestes faux qui en trahissent la qualité d'étranger; il ne voudrait pas que la jeune actrice qui joue l'héroïne adopte certaines attitudes désinvoltes qui seraient celles d'une jeune romaine des années soixante-dix, et non d'une jeune fille triestine-allemande, ou autrichienne – peut-être austro-triestine moins la triestine – des années dix. C'est pourquoi il s'est permis, du moins c'est ce que l'on raconte, de demander son avis – une sorte de consultation sur la vie – au survivant, au germaniste qui a écrit le célèbre essai sur Thomas Mann et qui presque soixante-dix ans auparavant s'est épris de la jeune fille, qu'il a peut-être vraiment embrassée, comme il est dit dans le scénario, en descendant le Val Rosandra (mais les choses se sont-elles bien passées comme le prétend le scénario?)

Le professeur se met donc à lire le scénario, le crayon à la main, comme on dit, pour cocher en marge ce qui n'irait pas. Certes, il est habitué à d'autres lectures. Un exégète de Goethe et de Rilke, un germaniste qui a fait ses études à l'Université caroline de Prague, avant la guerre, avec le grand August Sauer, maître de la philologie allemande, pourrait bien ne pas être un lecteur serein de ces scénarios de cinéma truffés de répliques prévisibles, d'injonctions prétentieuses et d'indications d'effets faciles. Mais le professeur sait que les coquelicots qui sont si démodés sur le papier deviennent vivants à l'écran, frémissent de toute leur grâce et de tout leur mystère, de l'impénétrable intensité de leur courte vie dont aucun discours – pas même les savantes courbes syntaxiques de son Thomas Mann, pense le professeur – ne peut saisir le secret.
Il lit avec intérêt, parfois même avec une tendresse un peu sentimentale, cette histoire dont il se demande si c'est vraiment la sienne. Il connaît quasiment par coeur le récit écrit par son illustre ami et compagnon de cette lointaine aventure, et il se rappelle parfaitement cette année d'école – en la mêlant et en la superposant parfois aux pages de la nouvelle publiée si longtemps après: l'enchantement et l'amertume de l'amour, l'amitié et la rivalité entre eux trois que cette passion séparait et réunissait comme le faisaient leurs autres passions, la promenade sur le lac de Parcedol, gelé, et l'ombre de la jeune fille qui glissait sur la glace. Il s'arrête un instant sur la scène qui les décrit tous deux descendant le Val

Rosandra, et sur ce baiser auquel le scénario donne une importance exagérée; de temps à autre, il interrompt sa lecture, timidement encouragée par le cinéaste qui attend ses remarques, et il lui suggère quelques infimes modifications ou bien tente d'expliquer à l'acteur qui interprète son personnage comment il peut éviter une attitude ou une expression qui sonneraient faux.
Cette rencontre ne le trouble pas: l'acteur est un jeune homme quelconque, qui ne sait rien de l'époque et qui, au fond, ne comprend pas l'histoire qu'il joue; mais le professeur sait que lui-même, à l'époque, n'en comprenait certainement pas beaucoup plus et que, si par hasard il avait la possibilité de se rencontrer réellement, de rencontrer son moi d'alors, celui-ci lui apparaîtrait aussi distrait et étranger que l'acteur, lointain et différent, aussi inaccessible qu'un fils l'est pour son père, ou un père pour son fils. Le professeur ne sait pas exactement si cet autre lui-même est plutôt son fils ou plutôt son père. Peut-être est-il simplement un autre, rien de plus. Il lui vient à l'esprit diverses possibilités de récits de science-fiction, des gens qui remontent le temps pour se rencontrer et se confronter à eux-mêmes: que se passerait-il si le jeune tuait le vieux ou si le vieux tuait le jeune? Mais sa profession de germaniste le fait penser, naturellement, à Faust. Toutefois c'était plus facile pour Faust, une fois redevenu jeune, parce qu'il était libéré de sa vieillesse, il ne l'avait pas devant lui. Il était un, pas deux.
Il reprend sa lecture, assis à sa table habituelle du vieux café. Il préfère rester seul avec ces papiers, avec ces ombres, plutôt que de parler avec quelqu'un qui, pour des raisons professionnelles, se prépare à leur donner un visage et un corps. Il relit la scène du Val Rosandra, mais ce n'est pas le baiser qui l'intéresse: avec cette sensualité un peu fébrile qui lui est propre et qui lui a fait écrire aussi de contestables poèmes d'amour, il aimerait mieux savoir si les acteurs s'embrassent vraiment; la jeune fille non plus ne l'intéresse pas. Il y a dans ce scénario quelque chose d'autre qui trouve un écho en lui, et que ni son souvenir ni le récit de son ami n'avaient laissé venir à la surface.

La nouvelle est imprimée dans un solide volume bien relié, ses pages aux lignes serrées et bien rangées sont un grillage dont les mailles trop fines ne laissent pas filtrer les eaux limoneuses du temps, ce fleuve sourd qui coule, enfle et vient buter sur ce treillage. Le scénario, lui, est un polycopié en lambeaux, les intervalles entre les rares mots ou lignes de la page forment de grands espaces blancs, des trouées, des vides béants dont semble émerger et déborder le flux informe et creux des années, le ruissellement des secondes, des minutes, des heures et des jours qui se suivent et se condensent en une épaisseur opaque.
Là-bas, sous les feuilles blanches, dans cet espace qui à présent est éclairé et où à présent se meut l'acteur, il y avait l'attente du temps, de la vie à venir. L'école allait finir, et ce serait la vie. Non seulement la vie individuelle de chacun, mais la vie de tous, – qui s'appelait Trieste. Lui et ses amis n'avaient pas seulement partagé leur amour pour la jeune fille, mais quelque chose de plus grand, la création du futur. Un autre ami, le plus grand et le plus rude du groupe, l'inflexible et dur poète du Karst, Scipio Slataper, qui devait mourir au cours des premiers mois de la grande guerre, leur avait enseigné à tous que Trieste – cette ville "abstraite et préméditée" comme le Pétersbourg de Dostoïevski, née elle aussi de l'arbitraire et de l'artifice, d'un décret impérial – était une ville commerçante et sans âme; cependant en elle, dans son sang mêlé, coulait obscurément la sève d'une grande vie de l'esprit dont l'éclosion serait aussi soudaine que celle des gentianes entre les pierres du Karst. Ce creuset italien de cultures et de races différentes, composé surtout d'Italiens, mais aussi d'Allemands, de Slaves et de Grecs, cette demeure nomade et éphémère où chaque chose était double ou triple et où se côtoyaient le mesquin et le sublime, deviendrait le lieu de rencontre de civilisations différentes, un amalgame italo-slavo-allemand, la porte de l'Est par laquelle entrerait en Italie l'Europe nouvelle et inconnue, l'intermédiaire entre le monde latin et ce qui ne s'appelait pas encore Mittel-Europa, appellation qui devait faire fortune cinquante ans plus tard. Ainsi avait parlé l'impérieux et dur poète de *Il*

Mio Carso (*Mon Karst*), Slataper, leur frère aîné. Dans cette esquisse du futur, eux, les amis et rivaux fraternels, seraient les fondateurs de ce futur. Ils se partageaient sur la carte la culture européenne, chacun prenant pour soi une province dont il se ferait l'interprète et le médiateur. Ils rêvaient de transmettre et de faire connaître à leur patrie – qui commençait au-delà de l'Isonzo; là commençait aussi, souvent, l'incompréhension envers leur farouche fidélité – la poésie, la pensée, la vie qui s'épanouissaient dans les pays allemands, slaves ou scandinaves. Ceci s'était déjà partiellement réalisé, comme disaient d'une manière stéréotypée les histoires de la littérature italiennes qui mentionnaient leurs noms, pour certains en caractères gras et pour d'autres en caractères plus petits: l'espace d'une courte saison, une nouvelle et grande culture était passée par Trieste et ils avaient été, eux aussi, les trois amoureux de la jeune fille, les porte-parole et les pionniers de cette civilisation si éloignée de l'Italie, ainsi que de cette culture qui bouleversait et renouvelait les bases de la civilisation européenne. Certes, le professeur sait bien que ce n'est pas grâce à eux, à leur jeunesse généreuse et insouciante, que Trieste est entrée dans la littérature mondiale du siècle finissant. Pendant que leur patrouille de fougueux intellectuels étudiait à Vienne, à Prague ou à Florence et se consacrait à la création de revues novatrices comme *La Voce* de Florence, un ironique employé de banque du nom d'Ettore Schmitz s'aventurait avec perplexité au plus profond de l'individu déchiré, dans les abîmes et les méandres de l'identité: il jouait à cache-cache avec l'impossibilité de vivre et l'épuisement du désir, à la fois découvrant et esquivant l'impasse bourgeoise et l'originalité de la vie et devenant, à son insu, Italo Svevo. Pendant ce temps, dans l'antre d'une modeste librairie ancienne, un autre personnage obscur, Umberto Saba, plongeait avec avidité jusqu'aux racines de sa vie passionnée, de son désir inexprimé et de son amour douloureux, faisant surgir dans la pure transparence de son chant, le fond démoniaque de l'existence. C'étaient eux, ces deux géants étrangers à leur groupe, pense le professeur, qui avaient fait du petit Trieste un observatoire météorologique des perturbations qui peu de temps après devaient ébranler le monde. Ces deux-là appartenaient désormais à une sorte d'éternité, comme celle que promettait la muse aux poètes antiques, et non à la jeunesse de sa génération, cet éphémère dont traitait le film.

Le vieux germaniste continue à lire le scénario, et comme un professionnel du cinéma, il le voit déjà se traduire sur l'écran en images et en mouvements; sur fond de vues de la ville ou du Karst, il voit s'animer ces personnages, lui-même, les autres, la jeune fille. Peu à peu, il sent qu'elle se meut dans un espace différent, comme si un autre air l'enveloppait, et au fur et à mesure qu'il approche de la fin du scénario, il sent que la jeune fille lui échappe, à lui comme aux autres; arrivé à la dernière page, il la voit continuer au-delà, hors du scénario et du film, comme si elle sortait de l'écran pour entrer et continuer à grandir dans la vie, tandis qu'il se voit arrêté net comme par magie, bloqué avec les autres sur le bord de cette dernière page et de cette dernière image, comme dans ces cauchemars où l'on est rivé au sol; on voudrait courir mais on ne peut pas.
Et alors il comprend confusément qu'en cette dernière année de lycée, seule la jeune fille, l'étrangère qui repartirait à Vienne, à Berlin ou Dieu sait où, avait un avenir. Quant à eux, peut-être étaient-ils déjà posthumes, ils avaient consumé leur énergie dans l'attente et la préparation de la vie, avant que la vie ne soit là. Le jeune homme qu'il était alors est resté dans le film, et le professeur a le sentiment que son existence ultérieure – *son* existence – a été irréelle, une ombre, tel un personnage de film, un arc-en-ciel au--dessus d'un précipice d'années vides. Oui, cette fois-là ils s'étaient pris pour une patrouille de reconnaissance, mais ils ne savaient pas qu'aucune armée ne les suivait: ils étaient le sommet d'un iceberg inexistant, qui n'était rien d'autre que ce sommet.
Ils s'étaient révoltés contre un savoir traditionnel vieux et usé, contre la culture – la Kultur, se dit

en lui-même le germaniste qui aime le pathos totalisant de ce mot – parce qu'ils voulaient libérer la vie, la vraie vie, ouvrir la cage de vieux savoir qui la retenait prisonnière et la figeait. La nouvelle culture qu'ils voulaient fonder à l'enseigne de Trieste qui devait en être le coeur, serait l'expression de cette vraie vie, explorée et vécue à fond dans toute sa fluidité libre et désordonnée, sans crainte ni retenue. Ainsi avaient-ils découvert, en parcourant et en fouillant ses méandres, que la vie était vieille et que la vraie vie était celle qui avait conscience de sa propre sénilité. Dans leurs livres ils avaient annoncé d'une voix claire la parole des augures de la modernité, de leur Nietzsche, Ibsen, Schopenhauer, Freud et Weininger, dont les pages remettaient en jeu leurs jours et leurs vies. Et ces augures avaient découvert et prêché la vérité du mal-être et du déclin – de leur propre déclin. Prétendre vivre, leur avait enseigné Ibsen, n'était plus que pure mégalomanie et eux, de toute la force de leur toute jeune vie, avaient dénoncé cette impossibilité de vivre. Leur vérité, il le comprenait clairement à présent, n'était rien d'autre que le diagnostic, l'auto-diagnostic, de la fin d'une civilisation, la vérité qui se dévoile dans le déclin et dans la mort, dissimulant la fausseté et l'inconsistance du terrain qui la porte et dont elle se détache. En cela aussi ils avaient vraiment incarné, ainsi qu'ils l'avaient rêvé, l'âme de Trieste, parce que l'âme de Trieste était l'essence première de cette insoluble contradiction, d'une connaissance qui s'identifie à la conscience de sa propre perte et à son accélération, tout comme ils avaient choisi – et dû choisir – de jeter à terre cet empire des Habsbourg qui était la condition de leur existence. Leur aurore avait été un soir, le futur soir naissant du vieux monde tout entier; ils avaient été prophètes et pères fondateurs, mais de la fin et de la connaissance de la fin. Quand nous croyions que notre histoire allait commencer, pense le professeur, elle était déjà finie. C'est peut-être pour cela que la jeune fille s'était enfuie et les avait repoussés; elle avait voulu sortir de l'irréalité, elle avait essayé d'entrer dans l'Histoire.

Le germaniste ne la regrette pas, il n'éprouve pas le tardif et nostalgique désir de la poursuivre; enclin comme il l'est aux vantardises érotiques, il préférerait approcher l'actrice. Il n'envie pas la jeune fille, et il n'est pas sûr que son pulpeux destin ait été plus heureux que leurs trois destins de papier; quant à lui, il aime mieux être au café que dans l'Histoire. Au café, on se sent comme dans une arche de Noé qui aurait sauvé du déluge au moins un exemplaire de chaque espèce.

Au-dehors, au-delà des vitres, il y a le dur éclat de la mer et du Karst, et le vieux germaniste pense à la route qui longe la côte, haute au-dessus de la mer, qui s'ouvre tout-à-coup après Sistiana comme une ravissante promesse qui ne sera pas tenue. C'est le miroitement de la vie, pense-t-il, en sachant que ce poignant scintillement ne peut être contemplé que de loin – de derrière les vitres du café. Il ne lui déplaît pas de vivre dans l'irréalité, dans cette ville qui n'existe pas et où l'on a l'impression de se trouver partout et nulle part. Il se prend à penser que si le monde était fini, ce café serait le lieu le mieux choisi pour le commémorer dignement par une belle conférence. Trieste n'est pas non plus dans le scénario; pas un seul arrière-plan ou travelling de la ville, mais simplement l'indication de quelques pans de toit, d'un profil de statue néo-classique sur fond de ciel, d'un morceau de mer derrière une tête en premier plan, ou de l'intérieur d'un portail Liberty. Le cinéaste a expliqué que c'est par manque d'argent: la Télé n'est pas la Paramount, pour débarrasser les rues des voitures et leur rendre de manière crédible l'aspect qu'elles avaient avant la première guerre, il faut des sommes folles, et le cinéaste a fait de nécéssité vertu en filmant çà et là quelques détails susceptibles d'évoquer, de suggérer, de faire deviner le Trieste de l'époque.

Il en ressort l'image d'une ville très belle, qui n'existe pas et où le germaniste est content d'avoir vécu et de vivre, enraciné dans cet exil, dans ce *no man's land* d'où la jeune fille s'est enfuie et où il est si difficile de connaître et de formuler son identité. C'est dans cette ville imaginaire que s'arrête l'Orient-Express, avec son obscure foule balkanique: les femmes macédoniennes enveloppées dans leurs châles et leurs jupes à carreaux,

l'immuable résignation de l'Islam sous les bonnets de fourrure, une sorte d'exotisme clandestin qui est pourtant étrangement proche et familier, pense-t-il, comme une image renversée de nous-mêmes. Slataper, le frère aîné disparu depuis si longtemps, avait avoué et exorcisé – dans ce livre sur le Karst que le professeur, non sans maladresse, avait essayé d'imiter – son désir de raconter aux autres qu'il était né dans de lointains pays étrangers; il avait ajouté que les autres ne le croiraient pas, qu'ils reconnaîtraient sous son masque l'un des leurs qui essayait de donner à sa mélancolie des senteurs barbares, sans comprendre que cette différence imaginaire et indicible se confondait avec le besoin de se sentir différent, avec l'impossibilité de se sentir identique aux autres.

Nous sommes tous des êtres de papier, pense le germaniste, parce que cette insoluble contradiction dont nous sommes faits ne peut être qu'écrite, elle ne peut devenir vraie que dans la poésie qui ne prétend pas résoudre les contradictions, mais seulement les exprimer. Il ne lui déplaît pas de vivre dans le papier même si, malgré les félicitations de Thomas Mann, il ne se fait aucune illusion sur la qualité du sien. Le papier fait des plis où l'on peut se réfugier, des cornes derrière lesquelles on peut se cacher. Il pose le scénario sur la chaise à côté de lui et commande une autre bière. Son estomac, grâce à Dieu, ne fait pas ses quatre-vingt-six ans. Le patron lui apporte sa bière – il la lui porte toujours lui-même, sans jamais la confier au garçon – et comme les autres fois, il lui ressort une vieille plaisanterie qui de toute évidence lui plaît beaucoup: professeur, on vous demande au téléphone, de Prague, un certain Grégoire Samsa. Et le professeur ne trouve pas que ce soit tellement absurde d'imaginer l'énorme insecte sortant furtivement de sa chambre et de la page du célèbre roman de Kafka, qui se traîne gauchement vers l'un de ces vieux téléphones qu'il se rappelle avoir lui-même utilisés, et qui parvient, en se frottant les pattes, à composer le numéro du café Tommaseo...



1.
Le *Café San Marco*, via Cesare Battisti à Trieste.



Réflections

Jacques Gubler

Interview à M. Gubler
professeur d'histoire d'architecture au Polytechnique de Lausanne.

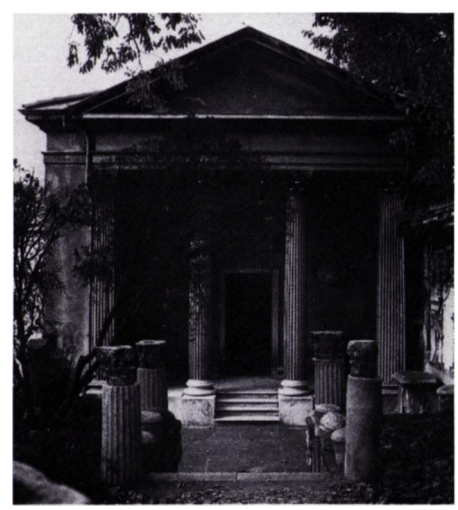
25.6.1985

Jacques Gubler vit à Lausanne.
Les lacs, pour quelqu'un qui arrive de la mer, sont calmes et hospitaliers, comme le liquide amniotique.
A' Lausanne, il y a trois ans, il me parla de Trieste affectueusement.
Un voyageur de nos temps.
Aujourd'hui, je l'ai entretenu de l'installation scénographique de la ville, du sens du Cénotaphe construit pour Winckelmann dans le "Orto Lapidario" de Saint Juste quatre – vingt – dix ans après son assassinat, sur le «moderne».

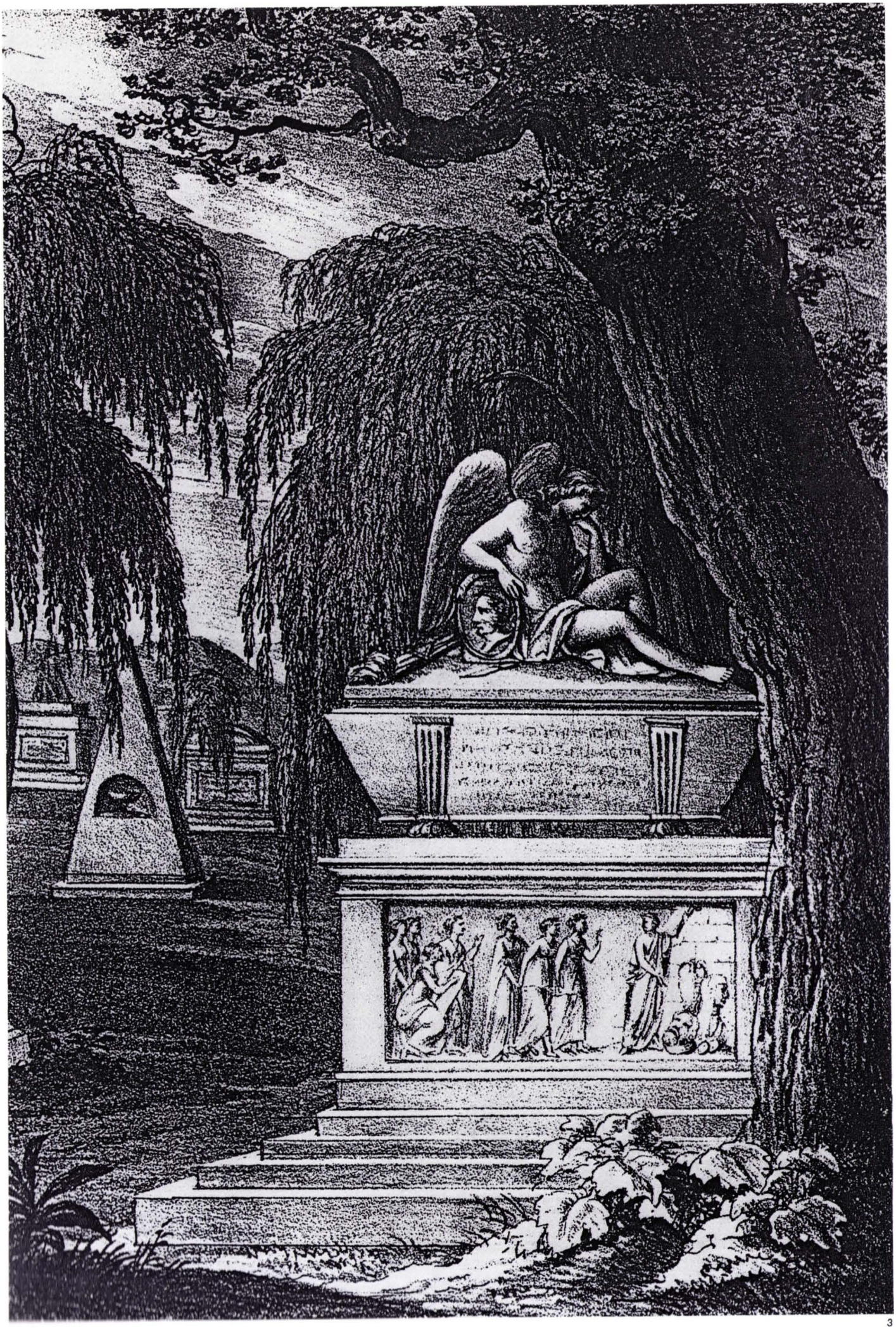
Luciano Semerani

J'ai passé deux jours & une nuit à Trieste, il y a 14 ans. Les souvenirs se sont éloignés et commencent à rejoindre dans la mémoire les images que j'entrevoyais de la ville – livres, gravures, cartes postales –, avant d'y mettre le pied.
J'y posai le pied au sortir d'un taxi: le chauffeur m'avait hélé dans le port de Rijeka. Le trajet fut très court, au petit matin, au débarquement du bateau qui m'amenait de Split & des Bouches de Kotor. Le taxi passait sur l'herbe pour contourner le bouchon de la frontière. Trieste est une ville dense, concentrée autour de son port. Les images, les préjugés qui s'étaient collés à son nom évoquaient une manière de succursale de Vienne en Méditerranée. Ce que je vis fut tout autre. Peut-être existe-t-il un néo-classicisme aquatique, typique des villes sur la mer. Nous savons par Emil Kaufmann que le néo-classicisme du "Siècle des Lumières" est une "architecture internationale". Si l'on partage cette hypothèse, il se pourrait que les similitudes architecturales et les analogies urbaines que l'on découvre à Glasgow, Helsinki, Fiumicino, Philadelphie, Leningrad et Trieste, remontent à des échanges de marchandises, de personnes & d'idées qui entraient dans la construction de nouvelles villes portuaires.

A Trieste, il me fut impossible de reconnaître Vienne. Je fus surtout frappé par l'ampleur bestiale des *sventramenti* fascistes. Et pourtant le coeur même de la ville, ce bras de port qui la pénètre – à une échelle plus domestique que Marseille, mais tout aussi monumentale – battait encore: Trieste avait résisté aux éventrements fascistes.
Il existe au-dessus du port un ensemble architectural qui domine le bassin de la mer, tel une citadelle: la "colline capitoline". Cet ensemble résulte d'une reconstruction, d'une restauration des années 1930 & cristallise l'idéologie du régime fasciste, mieux peut-être que tout autre composition architecturale de la Péninsule. Je m'explique. La thèse des origines impériales du



2



21

régime mussolinien tend à valoriser la ruine romaine. Or la scénographie architecturale triestinne se distingue par la juxtaposition de trois époques, l'antiquité impériale romaine,le moyen âge de la cathédrale Saint-Just , final m nt le château du XVIIIème si`cle, soit la "collection" des trois moments historiques à travers lesqu ls le régime fasciste cherche à se trouver une légitimité ancienne, snob & monumentale. Parcourant ce parc orchestré de grands monuments, je pensais au *Borgo Medioevale* de Turin, construit pour la première exposition nationale italienne de 1884 par l'architecte lusitanien Alfredo D'Andrade. Le "Bourg médiéval" de Turin se compose d'un château dont l'enceinte abrite une rue pittoresque, une place & sa fontaine. Politiquement, il s'agissait en 1884 de prouver que l'éclosion du moyen âge piémontais précédait la renaissance florentine, que Turin était la vraie capitale italienne.

Je retrouvais donc à Trieste cette image "avant-gardiste" du moyen âge. Mais le rationalisme & le sentimentalisme quasi garibaldien du *Borgo* de Turin avaient fait place ici à une exaltation, à une fanfare de trombones, à un raccolage: l'antiquité, le moyen âge et la renaissance servaient sur la colline capitoline le culte des héros, ces pauvres morts de la guerre 1915-18, sacrifiés a posteriori pour la "patrie" fasciste.
La découverte rapide et unique d'une ville alimente tout un jeu d'images analogiques. On reconnaît un morceau d'ailleurs et l'épingle à une situation nouvelle. Il est ainsi un morceau de Lisbonne à Trieste, un morceau de Marseille, un morceau de Glasgow, un morceau de Philadelphie, plusieurs morceaux de Turin. Mon erreur avait été de vouloir penser que Trieste se comprendrait un jour à travers le phénomène vénitien ou le phénomène viennois de la "Mittel-Europa", même si je garde un bon souvenir des maisons construites par Max Fabiani qui sont de belles viennoiseries sécessionistes.

La question de la fondation, la question de la "mémoire collective" ... ces questions rejoignent



4



5

2.
Petit temple in antis corinthien (construit comme Glyptothèque en 1874) qui abrite aujourd'hui le cénotaphe de Winckelmann.

3.
Adolpho Kunike, *Cénotaphe de Winckelmann dans une représentation imaginaire du musée lapidaire de Trieste* (lithographie extraite du livre de D. Rossetti, "Il sepolcro di Winckelmann a Trieste", Venise, 1823, planche II).

4.
Max Fabiani, *Maison Bartoli*, piazza della Borsa à Trieste, 1905.

5.
Giuseppe Sommaruga, *Détail du portail de l'entrée latérale du cinéma Eden à Trieste 1906-8.*

celle de l'incendie fondateur. Quelles que soient les raisons philosophiques & anecdotiques de la mort de Winckelmann, il sera possible de lui prêter romantiquement ce rôle de martyr fondateur du néo-classicisme. Une nouvelle tradition s'invente: les traditions aussi doivent s'inventer. De la même façon, l'incendie peut jouer le rôle de la genèse. Il est vrai que le "thème" de l'incendie n'est pas exactement celui du martyr. Dans l'histoire, nombreux sont les villes et les villages brûlés. L'incendie souvent entraîne un moment historique de raison, de planification, de "police des constructions". On se souvient du "cas philosophique" de Lisbonne & de son tremblement de terre d'où surgit la construction d'une ville nouvelle.
Que la mort d'un écrivain puisse signifier la naissance d'une volonté de reconstruction, ne rejoignons-nous pas le mythe du phénix? Que la mort de Winckelmann puisse chevaucher la naissance d'une ville, n'est-ce pas là musique romantique? Je pourrais renverser ta question et te demander pourquoi le peintre ingresque Léopold Robert se donne la mort à Venise? Dans la mémoire romanesque & picturale du XIXème siècle, la fortune posthume de Léopold Robert se construit sur son suicide autant que sur ses tableaux, par ailleurs fort admirables. Dans l'identification à sa mort, une peinture de Léopold Robert signifie d'abord, au XIXème siècle, le drame de l'amour impossible.

Il est vrai que si l'on cherche en Italie des "cités métaphysiques", Trieste en offre un bel exemple, autant que Naples & Turin. D'autres villes, Milan, Rome, Palerme, restent insaisissables, se voient, se revoient; elles évoluent avec nous, nous les reconstruisons à chaque voyage. A Trieste, à Naples, à Turin, le premier contact, si furtif soit-il, inocule une vaccination que tu portes toute ta vie.
Il existe deux poétiques des fragments urbains. Les fragments sont tantôt le gage de la continuité historique de la ville, construite sur elle-même en couches archéologiques superposées, tantôt ils prennent corps en une émulsion soudaine: la ville alors saute le temps & la question de l'avance ou du retard devient secondaire. A Trieste, les fragments collent à cette présence centrale du noyau urbain: ce canal portuaire dans la ville.
Le thème littéraire et idéologique de la Chute de Rome ou de la cité décadente, dans sa fallacieuse facilité, nourrit depuis près de deux siècle une certaine littérature historique. Ce thème ne se vérifie ni à Venise, ni à Vienne, ni à Trieste. Au XXème siècle, la "tradition de l'avant-garde" opposera tout aussi réductivement le bouillon de culture de la métropole aux lauriers dormitifs des villes de province. La question du *centre* & de la *périphérie* concerne certes l'histoire de l'Europe féodale. Trieste se situe de plein pied dans la "société mercantiliste", le trafic des marchandises, des personnes et des idées, quand le capitalisme moderne développe le colonialisme et le nationalisme comme les deux leviers de son expansion. Sur ce terrain maritime, la question de l'avance ou du retard ne propose qu'un détour, éludant la vraie question de l'histoire & du travail *dans* le siècle, au confluent de la lutte politique et des images rêvées. Trieste se bâtit sur la mer, cette jungle de tous les trafics hors douane & dans le règlement. La lenteur du bateau tire bénéfice de la vitesse de la lumière (signaux optiques, puis télégraphe, radio, télex), en sorte que la distance Trieste-Copenhague (autre ville néo-classique) devient plus courte que la traversée vers Venise ou Ravenne. La géographie urbaine de la ville, la construction de son territoire, signifient donc que Trieste est le centre du monde. La ville fut, dans l'entre-deux-guerres, le prétexte d'une agitation politique qui visait à annexer à l'Italie fasciste Fiume et les reliques de la Vienne impériale.
Tu me demandes de préciser l'identité triestine. Trieste est le centre du monde. Sans succomber à cette autre tentation littéraire, le cliché du "milieu du monde", je me souviens que la ville inscrit son propre méridien. *Caro Luciano*, quelle heure est-il à Trieste?

Quand l'antiquité servait de modèle

Georges Vallet

Correspondance avec Georges Vallet
archéologue, directeur de recherche, CNRS (Centre Jean Bérard, Naples).

2.9.1985

Georges Vallet travaille en Italie depuis de nombreuses années. Des Mégara Hyblaea, une des plus anciennes villes de fondation de la Méditerranée, à Trieste, la plus récent, il nous envoie ses pensées. Je l'ai incité à nous raconter, à propos de ces deux villes, les mécanismes qui président à la naissance et à la civilisation d'une ville nouvelle.
On a parlé de Winckelmann, ici victime et héros fondateur, père idéal de la ville néo-classique.

Beaucoup d'entre nous ont leurs souvenirs, et leur image, de Trieste... J'ajouterai: qui y a séjourné s'y est fait des amis, des amis vrais. Ces amitiés et ces souvenirs m'ont amené à accepter l'invitation flatteuse des organisateurs des rencontres entre Trieste et Paris de participer, ne fût-ce que brièvement, à la présentation de la *Mostra* qu'ils préparent. Les alibis étaient faciles: lié depuis des années à l'Université de Trieste, vieil archéologue des villes de la Méditerranée, travaillant depuis des décénnies sur les villes de fondation – celles des Grecs en Occident, mais dans une optique comparative avec la *problematica* de l'époque moderne ou contemporaine –, n'ignorant pas totalement qui était Winckelmann ni ce que, après sa mort tragique à Trieste en 1768, Domenico Rossetti avait voulu faire autour du cénotaphe du héros fondateur, j'avais nécessairement (je cite) "quelque chose à dire". N'avais-je pas, moi aussi, à la proue de l'agora de Mégara Hyblaea pour reprendre la formule de Pindare à propos de Cyrène, le cénotaphe du héros fondateur de la ville, autour duquel ou à partir duquel s'était organisé, vers la fin du VIIIe siècle avant notre ère, l'urbanisme – le terme est anachronique, mais la chose ne l'est pas de cette colonie grecque d'Occident fondée par des Mégariens de Grèce à une vingtaine de km. au nord de Syracuse? Alors? L'archéologue qui a exhumé du sol la structure organisée (je ne dis pas nécessairement régulière) d'une ville antique, qui, aidé par ses amis architectes, a réussi à en faire une lecture cohérente, avec ses îlots, qui, eux, sont réguliers, avec le plan des maisons et des édifices, qui a pu fixer le tout sur de grandes planimétries et faire, comme tout le monde aujourd'hui, une belle maquette de sa fouille, cet archéologue, quand il voit dans l'exposition de Trieste le plan d'une ville de fondation avec ses îlots réguliers et le détail de la structure des édifices, n'a-t-il pas "l'impression de se retrouver devant une découverte archéologique, devant quelque chose qui lui rappelle la maquette de sa fouille"?
Bien sûr... Cette question, mes amis de Trieste me l'ont posée; et, au niveau de l'impression

6, 7, 8.
Illustrations tirées de l'ouvrage *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati da Giovanni Winckelmann prefetto delle autorità di Roma*, Rome 1767, vol. I tav. 21, 29, 57. Biblioteca Civica, Trieste.




21

immédiate, ils n'ont pas tort. Mais, si l'on veut dépasser le stade de l'impression, il faut tout de suite se rappeler que l'archéologue d'aujourd'hui, même s'il fait appel de plus en plus aux diverses possibilités qu'offre le progrès des techniques actuelles, est, avant tout, un historien. Quand une ville de fondation, une ville nouvelle est créée, il y a, au départ, une situation donnée, avec des besoins et des moyens précis qu'il faut replacer dans leur contexte historique. Je prends un exemple: quand on pense à des villes de fondation, on pense d'abord en général à des villes coloniales (le mot est ambigu, car là non plus, il n'y a pas un modèle de colonisation), qui, à un moment donné, ont été fondées ailleurs, plus ou moins loin, soit par de petites cités de Grèce même ou d'Asie Mineure – c'est ainsi que sont nées Tarante, Syracuse, Marseille etc. – soit plus tard par Rome – songeons aux grandes villes romaines d'Afrique –, soit, bien plus tard encore, par des groupes de populations européennes, partis pour un "nouveau monde". L'historien, de toute évidence, réfléchit à la fois sur les inévitables différences qu'impliquent, à la base, des situations historiques spécifiques et sur les points communs que peut créer, entre ces expériences, le fait colonial, c'est-à-dire la rupture avec tout le contexte du passé, les distances, le contact avec des espaces nouveaux et des populations nouvelles etc... Et il y a là, je dois dire, un ensemble de problèmes, pour hier et pour aujourd'hui, du plus haut intérêt.
Loin de moi l'idée d'esquisser ici dans une perspective historique une typographic des villes nouvelles. Ce qui est important, je crois, c'est d'appréhender et de comprendre, s'agissant de chacune d'entre elles, la situation historique au sens le plus large dans laquelle elle est née. Il est trop évident que la Trieste de D. Rossetti n'est pas une ville de fondation au sens où l'étaient Marseille ou Syracuse. Mais ces villes nouvelles de l'époque archaïque n'ont pas été à leur tour, tant s'en faut, des modèles pour toutes les fondations de l'antiquité grecque: après le temps des premières expériences, des premières pratiques coloniales est né dans la Grèce classique et hellénistique un schéma conceptuel de la ville – la ville de fondation étant considérée, entre autres, par Platon, comme la ville par excellence – qui a été mis en forme par un Hippodamos de Milet et qui a eu dans tout le monde hellénistique la fortune que l'on sait. Tout autre encore sont les villes de fondation romaines, pour ne pas parler des villes de fondation de la modernité dont le destin et le dessin, si l'on exclut les entreprises coloniales, sont dus le plus souvent à une décision individuelle, et que les historiens contemporains de l'urbanisme ont très bien étudiées.

Revenir à l'événement: Winckelmann a cinquante ans quand il est assassiné à Trieste en juin 1768. Selon la formule de B. Duclos, ce Français qui, sur le tard – il était alors Secrétaire Perpétuel de l'Académie française –, raconta comme tant d'autres, son *Voyage en Italie* dans lequel il évoque son amitié avec Winckelmann, l'élite de l'Europe des Lumières, "apprit avec la plus vive douleur le crime qui enlevait le plus habile antiquaire du temps". Et il est vrai que Winckelmann fut très vite considéré comme la plus haute autorité européenne dans le domaine de la sculpture et de l'architecture de l'antiquité. Certes, ses *Réflexions sur l'imitation des artistes grecs dans la peinture et la sculpture*, sa *Description des pierres gravées du Cabinet de Stosch*, ses *Remarques sur l'architecture des anciens* et, pour finir, son *Histoire de l'Art dans l'antiquité* démontraient un savoir, un goût, une culture exceptionnels. Mais il y avait beaucoup plus: les contemporaines avaient senti tout de suite le sens des critiques qu'il adressait à l'archéologie et à l'histoire de l'art de son temps. Ce dont on avait besoin pour pouvoir enfin progresser, c'était moins de données ou de connaissances nouvelles (les palais et les villas, spécialement de Rome, étaient pleins d'objets d'art antique) que d'un discours rationnel, d'une méthode d'approche, d'un système cohérent organisé et organique. Certes, on pouvait discuter sa théorie du beau idéal, mais on sentait immédiatement que, avec lui, on était très loin des catalogues d'un Montfaucon: l'esprit critique et le



28

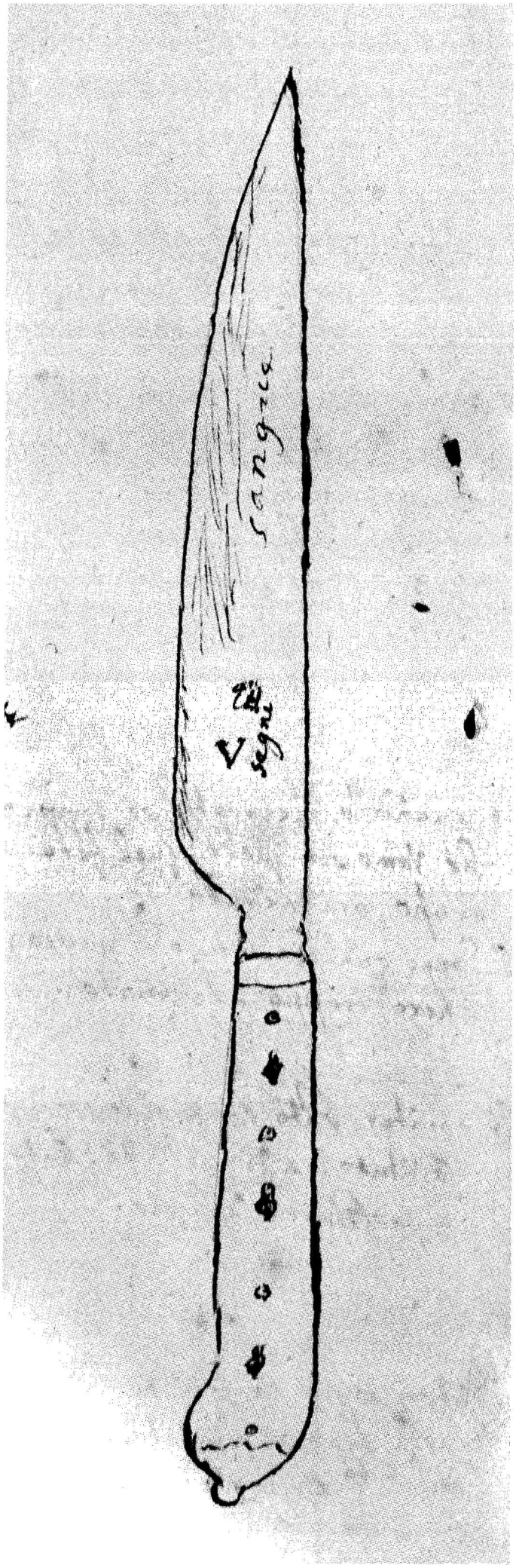
jugement aidaient à comprendre ce que le coeur ressentait et la tentation était grande d'admettre une parabole d'évolution depuis une période primitive de l'art – le dorique de Paestum dans l'architecture jusqu'à sa maturité et à sa décadence.
Cet aspect de Winckelmann – il y en avait d'autres – s'identifiait avec tout un rationalisme du temps: il est vrai, comme on l'a souligné, qu'il écrivait son *Histoire de l'Art* dans la décennie où Rousseau publiait le *Contrat social* et où Beccaria imprimait *Dei delitti e delle pene*. L'abbé avait eu la gloire, il était le symbole du goût et de la raison. Oui, mort tragiquement, il pouvait devenir, dans cette seconde moitié du siècle, le héros fondateur d'une ville nouvelle.

Rappelons-nous les premières pages de la préface de ses *Remarques sur l'architecture des anciens*, écrites à Rome en décembre 1760: Le savant qui a étudié l'antiquité et qui s'est procuré les connaissances nécessaires pourra aussi bien juger de ce que je veux dire sur l'Architecture qu'un Architecte et l'on peut appliquer ici ce qu'Aristote a dit des Spartiates: "Ils ne connaissent point les principes de la musique cependant ils savent très bien en juger'. Architecture, archéologie, ou, pour parler comme alors, architectes et antiquaires... Vieux débat, terriblement actuel en cette seconde moitié du XVIIIème siècle et dont les points forts ont fait récemment l'objet de nombreuses études et mises au point; outre les ouvrages spécifiques, pensons aux colloques qui se sont tenus il y a quelques années, à Rome notamment, sur Piranèse et aux deux grandes expositions avec leur catalogue *Pompéi et les architectes français*, 1980-1981 et *Paris, Rome, Athènes*, 1983. L'examen des travaux effectués à l'Académie de France par les architectes, les phases successives de la réglementation des fameux "Envois" (les relevés et les reconstitutions qu'ils devaient envoyer, pour jugement à l'Institut de France), l'étude de leur carrière et des travaux qu'ils ont réalisés une fois rentrés en France, tout cela est très significatif des rapports qui existaient alors entre archéologie et architecture. Certes, aujourd'hui encore, nous pouvons trouver certaines analogies entre ces deux disciplines, mais ce sont finalement des analogies de surface, pour ne pas dire d'artifice. Oui, l'architecte comme l'archéologue peut partir, lui aussi, du fragment, non pour reconstruire mais pour construire. Mais comme cela était plus vrai à l'époque où les architectes apprenaient la rigueur dans les exercices de restitution des monuments antiques avant d'appliquer les connaissances et cette rigueur à leurs propres constructions. Rappelons-nous le texte de Quatremère de Quincy qui, au début du XIXe siècle, prétendit régenter et réglementer les travaux de formation des jeunes architectes: "On se sert du mot autorités au pluriel dans certains travaux d'architecture, comme dessins ou restitutions de monuments antiques ou ruinés, et on le donne à toute partie, à tout *fragment* [c'est moi qui souligne] qui sert à prouver que l'ensemble était conforme au rétablissement qu'on en fait. Ainsi, des restes de fondations, des vestiges de bases..., des arrachements d'entablement encore adhérents aux murs seront des autorités d'après lesquelles on pourra se permettre de rétablir en dessin le monument et de lui rendre la totalité que ces inductions précieuses font présumer lui avoir appartenu". Mais, pour éviter *a monte* les dérapages de l'imagination, il faut être sûr de l'exactitude absolue des relevés de ce qui existe. Et ce n'est pas toujours facile: à la fin du XVIIIe siècle, G.A. Guattani, pour faire un compte rendu de l'ouvrage du Père Paoli sur *Le rovine della città di Pesto* (1784), doit d'abord aller vérifier les dires et les indications de l'auteur en les comparant aux données de Piranèse, du comte Gazzola, de Winckelmann, du marquis Galiani et, bien sûr, aux préceptes de Vitruve. Mais il va encore plus loin: il interroge tous les voyageurs qui rentrent d'Italie du Sud ou de Sicile. Bref, avec toutes ces précautions et ces difficultés, ce va-et-vient entre le fragment et le monument, entre le détail et l'ensemble, est alors fondamental pour l'architecte. L'antiquaire, comme on dit, n'est pas

nécessairement architecte, mais l'architecte qui veut avoir une véritable culture, j'entends une culture professionnelle, ne peut pas ne pas être antiquaire.
Je parlais de Paestum. Comme mes amis de Trieste préparent leur exposition "*Trouver Trieste*", mes amis de Paestum, de Salerne et de Naples mettent sur pied depuis quelques années une exposition "*Retrouver Paestum*" ou "*La fortune de Paestum*". Laissons ici la première partie, pourtant passionnante, qui commente et explique la "redécouverte", dans les années 1750, de ce dorique colonial qui allait étonner l'Europe. Ce que je voudrais souligner, c'est l'importance qu'aura dans le catalogue de cette exposition l'inventaire raisonné des monuments attestant les influences exercées, souvent à distance, sur l'architecture contemporaine par l'architecture antique et plus précisément par le dorique.

C'était évidemment une époque... Mais, qu'on ne s'y trompe pas: ces éclosions méditerranéennes ne sont pas, chênes fossiles sur les collines ou rejets d'oliviers dans les plaines, des réminiscences lointaines, des survivances abatardies d'une culture fermée sur elle même. Non; c'est l'apport d'une sève nouvelle, qui témoigne d'abord d'une volonté d'ouverture sur le monde: milieux cosmopolites, ports francs, hommes libres chérissant la mer, avec les enfants qui regardent les mâts.
Je sais que mes amis de Trieste, qui cumulent sans déplaisir l'auto-ironie de l'Europe centrale et celle de la péninsule, plaisantent volontiers sur la contradiction apparente qu'offre leur ville, connue d'abord par son urbanisme venu d'ailleurs, fruit du hasard ou d'un caprice et non de la nécessité, célèbre ensuite par ses fameuses assurances qui exportent son nom dans le monde entier. Contradiction, mais en quoi? Évoquons, là encore, mes colons grecs des temps anciens: ils laissaient leur patrie pour aller vivre sur des rivages lointains, ils partaient sur des bateaux plats pour fonder ailleurs (c'est le sens exact du mot grec *apoikia* qui désigne ce que nous appelons la colonie) une nouvelle *polis*. Oui, on parle souvent, et à juste titre de l'aventure grecque, mais c'était une aventure singulièrement organisée: ces fondateurs, qui étaient des arpenteurs avant de devenir, en mourant, des héros, qui devaient répartir les terres et organiser les espaces urbains, qui avaient la responsabilité du destin des hommes et des objets sacrés qu'ils emportaient avec eux, ils ne pouvaient courir le risque d'une erreur. Leur système d'assurance, si je peux dire, c'était, à lire les historiens grecs, l'oracle de Delphes: avant de partir, ils allaient consulter la Pythie sur l'endroit où il leur fallait se fixer. Aux deux futurs fondateurs de Crotone et de Syracuse venus ainsi la consulter, la Pythie demanda s'ils préféraient la richesse ou la santé. Archias le corinthien choisit la richesse, Myskellos l'achéen la santé. Au premier fut indiqué le territoire où fonder Syracuse, au second celui de Crotone.
Ces villes installées dans des zones frontières au contact ou au carrefour d'autres civilisations, restent le plus souvent des villes ouvertes: dans le projet de catalogue de l'exposition sur Trieste, je crois avoir vu qu'un chapitre était consacré à ces émigrés venus vivre dans une ville hospitalière pendant des années qui autrement auraient été des années difficiles. Les dames de France... Jadis dans les *poleis* frontières d'Occident, arrivaient Pythagore, Epicharme ou Théognis. Autres temps, autres mondes, certes. Mais l'esprit d'ouverture signifie toujours et partout tolérance et liberté.

M'est-il permis, pour conclure, d'ajouter à ces notes décousues une réflexion personnelle? Dans sa banalité, elle décevra, je le sais, à la fois mes amis de Trieste et les visiteurs de l'exposition. Mes souvenirs de Trieste – j'ai voulu les exclure au début, mais comment les empêcher de remonter à la surface – ne sont pas seulement ceux d'une ville, mais d'une cité. C'est Rousseau, encore lui, qui écrivait: "Le vrai sens du mot cité s'est presque entièrement effacé chez les modernes. La plupart prennent une ville pour une cité et un bourgeois pour un citoyen. Ils ne savent pas que les maisons font la ville, mais que les citoyens font la cité".



Vieux débat là encore dans lequel je n'entrerai pas. Mais, quand Platon parle de la cité idéale, ce qui l'intéresse le plus, c'est le rapport entre l'homme et la vie civique et, s'il s'occupe de l'organisation matérielle des espaces, c'est en fonction du citoyen et de sa vie.
Je ne suis jamais venu à Trieste en touriste, mais pour y travailler. Naguère, quand j'avais la responsabilité de l'École française de Rome, j'ai eu la chance de voir s'établir, au-delà d'un accord formel, une vraie collaboration entre des jeunes historiens et archéologues français et leurs homologues de l'Université de Trieste. Nous avons organisé ensemble, à Trieste et à Rome, des rencontres, des tables rondes et des colloques qui ont débouché sur plusieurs publications.
Aujourd'hui ces rapports de travail et d'amitié continuent à être très étroits et, je crois pouvoir le dire, très fructueux pour les deux parties. Personnellement, j'y ai beaucoup appris et, surtout, j'ai beaucoup aimé ces rencontres. Si j'ai tenu à rappeler cette collaboration, c'est simplement pour qu'il soit clair aux yeux de mes compatriotes, que, à côté d'une image lyrique et poétique de la ville, il y a aussi une réalité, celle de la cité, fondée sur le travail, le goût du savoir, et, pourquoi pas, d'une certaine sagesse.
Mais qui donc a jamais dit que le lyrisme excluait la sagesse?

9.
Le couteau du meurtre de Winckelmann dans l'Osteria Grande à Trieste, dessin d'après l'ouvrage.
("Manuscript 1768 Criminale contro Franc. Archangeli in puncto omicidi". Biblioteca Civica, Trieste.)

La société triestine entre le XVIIIème et le XIXème siècles
Des Lumières à la présence française (1719-1814)
Elio Apih

Au début du VIIIème siècle on dénombrait dans l'ancienne commune de Trieste un peu plus de 5.000 habitants. Ce campement d'origine pré-romaine devint une commune libre en 1236, passa sous la domination du Duc d'Autriche en 1382, en grande partie afin de ne pas être assujettie à Venise. Trieste avait conservé une relative autonomie à l'intérieur des possessions autrichiennes. Cette commune pré-moderne était isolée, et gouvernée par un groupe restreint de patriciens et de propriétaires qui possédaient les salines, les entreprises locales de négoce, et les bonnes terres, si peu nombreuses.
Dans les classes subalternes on compte également les paysans, et les bergers slaves des "villae", sujets de la cité, dont la présence est certaine à partir du VIème siècle sur le haut-plateau du Karst. Il s'agissait d'un organisme statique et sa position géographique, entre les possessions autrichiennes et le pauvre duché de Carniola, ne pouvait évidemment que limiter son développement. Même les Habsbourg n'éprouvaient guère d'intérêt pour Trieste.
Au XVIIIème siècle, les choses commencèrent à changer. Les "Erbländer" autrichiens s'engagèrent sur le chemin de l'affirmation et de la puissance. Après leur victoire sur les Turcs (siège de Vienne en 1683), les Habsourg pénétrèrent dans les Balkans, et après la guerre de Succession d'Espagne (1714) Charles VI devint aussi, et pour vingt ans, Roi de Naples. Selon la logique historique de ce temps-là, l'état autrichien se constitua en monarchie absolue, organisée de façon centralisée, tout en promouvant une politique de développement économique et commercial. Réformes et mercantilisme en étaient les lignes directrices.
Pour que le commerce maritime pût se développer, passer par l'Adriatique devenait obligatoire, et Trieste fut choisie comme point de jonction entre les possessions impériales et la mer, ainsi que la cité de Fiume. Toutes deux obtinrent le *status* de port franc en 1719 après que, deux années auparavant, Venise ait dû accepter une proclamation unilatérale de Charles VI, sur la liberté de navigation dans l'Adriatique. Ce choix fut conclu après une âpre lutte entre les localités concurrentes du court littoral sous domination autrichienne (Aquilée surtout); Trieste l'emporta, à la fois parce qu'elle était plus éloignée de la frontière vénitienne, et parce qu'elle était plus proche des voies naturelles d'accès à l'intérieur du continent.
Trieste bénéficia ainsi d'une longue série de dispositions administratives: liberté d'y exercer le commerce et l'industrie, amélioration des aménagements portuaires, exonération d'impôts, création d'une banque d'assurances, protection des commerçants étrangers en cas de guerre, pas de perquisition à l'arrivée des navires, permissions pour les commerçants étrangers de posséder maisons et terrains. L'ensemble de ces mesures, et de bien d'autres, constitua le statut juridico-administratif que l'on connaît sous le nom de port franc. Cette institution (dont les modèles furent en partie Livourne et Marseille, et dont la copie du règlement se trouve encore aujourd'hui aux Archives d'Etat) était propre au mercantilisme, qui abolissait sa politique protectionniste en un lieu précis et déterminé, afin de libérer son activité économique, et elle était conforme aux techniques maritimes de l'époque, où les marchandises n'étaient pas toujours acheminées vers l'intérieur (ce qui était difficile et hasardeux) mais commercialisées sur place: on les réexpédiait souvent par la mer. Trieste devint ainsi un centre de rassemblement et de distribution des produits méditerranéens destinés à la "Mittel-Europa". En 1729 la route du Semmering fut ouverte; elle reliait les rives de l'Adriatique à la plaine viennoise: plus d'un quart du commerce des états autrichiens y transitait (surtout l'huile), et plus d'un cinquième de leurs exportations, constituées en grande partie de fer.
En 1749, la nouvelle cité, née à côté de l'ancienne, fut gérée directement par Vienne, à travers "l'Intendance Commerciale", qui était une sorte de Ministère décentralisé, et A.F. Bushing, géographe bien connu, affirmait que ces territoires étaient administrés comme des possessions coloniales.
Attirés par les pouvoirs magiques du privilège octroyé à Trieste, beaucoup vinrent profiter des facilités accordées à ses habitants. Trieste fut bientôt le siège d'entreprises commerciales aux vastes ambitions: la "Compagnie Orientale" entre 1719 et 1741, la "Compagnie Asiatique de Trieste" entre 1775 et 1785, et même si leurs activités n'eurent que peu de succès (il faut se souvenir, comme d'une curiosité historique, de l'éphémère création, au cours des années 1780, d'un réseau de possessions coloniales autrichiennes dans l'Océan Indien), le fait essentiel est que grâce à ces initiative les capitaux d'Anvers, en collaboration avec la place financière d'Amsterdam (les Flandres étaient alors sous domination autrichienne), s'implantèrent sur les rives de l'Adriatique. Plusieurs commissionnaires et agents de ces compagnies y restèrent et firent prospérer leurs propres firmes. D'autres courageux négociants s'y rendirent en constatant le tour nouveau qu'avaient pris les affaires, et la prospérité acquise par les maisons de commerce après l'installation de Marie-Thérèse sur le trône, et après la fin de la guerre de Sept ans (1763). Bon nombre de petits négociants, d'artisans (ceux-ci étaient appâtés par de substantiels bénéfices),

de manoeuvres et de porteurs, ainsi qu'une multitude de mendiants, de gueux, tous attirés par le mirage du commerce et du profit. A la fin du siècle Trieste comptait trente mille habitants. Ces richesses nouvelles créèrent de nouvelles positions sociales qui modifièrent le visage traditionnel de la commune. Le patriciat séculaire n'eut pas la possibilité de s'intégrer au puissant processus économique, comme l'aristocratie foncière put le faire ailleurs. Ses pauvres biens n'étaient pas en mesure de produire ou d'absorber le capital, mais en revanche ses revenus furent amoindris par l'augmentation des prix et la meilleure qualité des produits présents sur le marché. Les noms des lignées les plus anciennes (les "casate") apparurent, avant de disparaître tout à fait, sur les listes où l'on recensait les indigents. Même le catholicisme, du moins le plus traditionnel, subit les coups les plus rudes, portés non pas par le Joséphisme, mais par les libertés accordées aux communautés religieuses des émigrés (que l'on se souvienne de l'Edit de Tolérance de 1781). Les fonctionnaires du gouvernement étaient souvent francs-maçons. La nouvelle Trieste naissait laïque et bourgeoise, sans noblesse historique; c'était sans doute la ville la plus bourgeoise d'Autriche.

Il serait pourtant restrictif, sinon erroné, d'évaluer ce processus de croissance, ou mieux de naissance d'une ville, en termes purement économiques. Il faut le replacer à l'intérieur de son temps, dans ce siècle des Lumières, avec son désir de progrès, de réformes, son culte de la raison, de l'économie, de la nouveauté et de l'aventure. On entrevoit là le plan de Sonnenfels, le prince des Lumières viennoises, le passage graduel de la masse à la société *von der Menge zur Gesellschaft*, la réalisation d'une société homogène, animée par le philanthropie et par l'utilitarisme. Les *Normaschulen* (1774) y nacquirent, cette première école populaire d'Etat, où l'enseignement dialogique devait remplacer l'enseignement mnémonique.

La culture fut aussi "réglementée", on diffusa des notions utiles et modernes d'hygiène, d'élevage etc... Un grand hôpital fut construit, une campagne contre la mendicité lancée (en effet cette dernière n'était pas tolérée par la nouvelle éthique du travail), et la justice assouplie.

Le moteur local du renouveau était certainement l'utilitarisme, mais on ne doit pas attribuer à ce terme la valeur limitative ou négative donnée par les rigoristes tout d'abord, ou plus tard par les romantiques. Ce que partagent tous les Triestins est principalement "l'amour du lucre". Telle était l'idée dominante du petit revendeur aussi bien que du grand négociant en bourse. Faillites imprévues ou fortunes rapides sont à l'ordre du jour, mais le niveau global des richesses s'accroît constamment. La liberté accordée à l'amour du lucre constituait à la fois les prémices et la substance des initiatives économiques, et l'esprit de propriété nourrissait celui de progrès. En 1753 le trafic total du nouveau port était estimé à 5 millions de florins, il avait triplé en 1780, et il représentait, selon les données d'auteurs allemands, à peu près le quart de tout le commerce des Etats héréditaires. Il se réalisait à Trieste ce que le Comte Chotek, président du Directoire commercial de Vienne, avait prédit en 1749: "Il sera difficile que Trieste atteigne une position comparable à celle de Livourne, d'Amsterdam, de Gênes ou de Hambourg, mais avec le temps il peut s'y constituer un centre de commerce considérable".

Le primat du capital, et donc la formation des classes sociales, structurent cette société. On peut certes qualifier l'esprit d'entreprise d'"utilitariste", au sens restrictif du terme, mais cet utilitarisme n'en est que la conséquence. Les négociants importants dominaient, et aucune initiative qui leur aurait été hostile, ou qu'ils n'auraient pas approuvée, n'avait de chance d'aboutir. Le capital ne fut pas investi dans l'agriculture, et c'est ainsi que s'ouvrit une dissociation entre ville et campagne qui devait avoir, avec le temps, de graves conséquences. Contrairement aussi à ce qui arrivait dans les autres régions de l'Empire autrichien, le programme gouvernemental de soutien à l'industrie ne trouva pas alors de grands appuis. La Députation boursière, instituée en 1755 et consultée par le gouvernement sur chacune des questions importantes, devint bientôt un très fort instrument de pouvoir, capable d'influencer à la fois les autorités locales et l'économie de la cité. Quand le Joséphisme renforcera la puissance de l'Etat, la Bourse ira jusqu'à réclamer son autonomie politique.

On a discuté, et souvent nié, le fait que la classe des négociants possédât une culture propre. Puisque les marchands de Trieste extériorisaient leur esprit d'entreprise sous forme d'exploits professionnels plutôt qu'en termes de morale ou d'idéologie, ils ne pouvaient que difficilement être acceptés et compris par ceux qui étaient formés au moule de l'humanisme traditionnel. Mais il était encore trop tôt pour que cette classe bourgeoise élabore en une culture ses propres principes; d'autre part sa conception de la vie se trouvait déjà, à l'état embryonnaire, dans sa conduite, où elle était implicite. Ses exigences les plus complexes se développent en harmonie avec l'utilitarisme restreint, c'est-à-dire sur le plan de l'hédonisme. Le carnaval est valorisé, en 1801 est créé un grand théâtre, où se produiront les artistes les plus célèbres. Mais c'est sur ces bases que se développera, au siècle suivant, la société capitaliste. A partir du mercantilisme et de l'amour du lucre, à travers les nombreuses et sérieuses contradictions de l'utilitarisme, se développeront le libéralisme, le cosmopolitisme, pendant l'âge d'or triestin.

Le seul qui, à l'époque, eut l'intuition de l'importance de ce processus fut le philosophe patricien Antonio de Giuliani qui, avec sa profonde connaissance du monde et des écrivains des Lumières, essaya de comprendre la signification du destin de sa ville: "Autrefois le monde appartenait aux conquérants... Aujourd'hui les époques les plus fécondes présentent un tableau assez différent pour l'humanité... On ne compte plus au nombre des fastes d'une monarchie le nombre des villes démolies, mais celui des villes édifiées... A travers une heureuse révolution, les esprits se penchent à présent sur un nouvel ordre d'idées, et cessent de s'occuper de chimères, lesquelles absorbaient auparavant toutes leurs facultés physiques et morales... Le commerce, les sciences et les arts, après avoir séjourné en un lieu, aiment passer sous d'autres cieux pour améliorer le destin des nations..." (1785).

A travers toutes ces péripéties, tous ces conflits, un grand pas en avant avait été accompli, la politique autrichienne et les forces de la cité avaient obtenu des résultats que Trieste peut compter parmi les faits capitaux de son histoire (même si l'on doit dénoncer le mythe austrophile d'une ville devenue une terre promise). En 1808, les biens immobiliers représentaient une valeur de 500 millions de florins, les investissements commerciaux 83 millions, les investissements industriels 4 millions. Trieste, ville auparavant négligeable, avait supplanté en quelques décennies la millénaire Venise et lui avait enlevé son titre de première escale de l'Adriatique. La société triestine était perméable, et les portes de la réussite y étaient entrebâillées. La naissance de la civilisation moderne se produisait sur ce rivage lointain du nord de l'Adriatique. Les visiteurs étaient frappés, à ce moment-là et au cours des décennies suivantes, par la grande variété des races et des coutumes de la nouvelle cité. C'est ainsi que la décrit le général Desaix (1797), dans son journal de voyage: "Des Allemands et des Hongrois viennent charger les marchandises... Les Hongrois, habillés à la hussarde... Cependant que les Allemands ont des chevaux très grands et des chariots énormes. Il y a aussi de nombreux Levantins de toutes sortes, Grecs ou Turcs d'Asie Mineure, d'Afrique, chacun avec son costume caractéristique, tous avec de très larges culottes jusqu'aux genoux; beaucoup enroulent sur leur tête leurs tresses de cheveux noirs... Ceux de Smyrne superposent deux tuniques larges et longues;.. Les Turcs ont des sandales, certains vont les jambes nues, d'autres portent de larges

pantalons... Assis les jambes croisées sur tous les bancs, ils fument continuellement de très longues pipes..."
Mais du point de vue ethnique et national, cette affluence contrastée de personnes, non seulement ne compromit nullement l'italianité traditionnelle de Trieste, mais au contraire elle la renforça, la renouvela en quelque sorte. En ce qui concerne la classe marchande, l'arrivée des étrangers fut limitée en nombre et la langue italienne devint la langue officielle de la bourse, et cela dès que confluèrent à Trieste tous les trafics entre l'Adriatique et les ports de Levant, où l'italien était depuis des siècles la langue officielle ("lingua franca"). Quant aux classes populaires, on peut parler de véritable mélange entre les populations de régions avoisinantes: à côté des Vénitiens, des Frioulans et des Slovènes, à côté des fonctionnaires allemands, seules les communautés grecques et juives avaient quelque consistance. La question fondamentale est la physionomie du processus national qui se produisait, et l'importance numérique des éléments qui y prirent part n'est qu'un élément accessoire. Les réformes du despotisme éclairé et l'économie politique entraînèrent la diffusion de la langue (et par suite de la culture) italienne aussi bien dans le monde cosmopolite que dans les couches subalternes allogènes, qui sont assimilées spontanément parce que telle était pour elles la seule voie possible vers un avenir meilleur. Ce qui les amalgame tous est justement le cosmopolitisme, l'éthique de l'activité et de la concurrence qui en dérive, qui offrent à ces groupes hétérogènes un but commun, et grâce aux réformes des Lumières, les instruments pour se réaliser en tant que communauté.
L'italianité de Trieste était prédominante (mais elle lui était spécifique, compte tenu des motifs que nous avons énoncés), les romantiques en prendront conscience au siècle suivant, elle est le fruit du siècle des Lumières. La nouvelle cité partage évidemment avec l'ancienne le problème de ses rapports avec la nation slovène, encore rurale. Il est résolu momentanément grâce à l'assimilation, mais les limites que l'Histoire imposera à ce processus freineront du même coup le développement de l'italianité de Trieste.

La guerre contre les Français (1792), qui mettra en péril l'état autrichien, révéla aussi les faiblesses de la nouvelle société triestine.
Tout le monde à Trieste haïssait la guerre qui menaçait le commerce, les richesses et l'ordre social, et tous avaient en horreur le jacobinisme qui se moquait des conventions et des traditions sur lesquelles s'appuyait la monarchie tempérée et éclairée des Habsbourg, et bien peu nombreux (à part peut-être quelques israélites ou quelques bourgeois) étaient ceux qui éprouvaient une quelconque sympathie ou de l'intérêt envers le cours nouveau pris par l'histoire en Occident. Par ailleurs, la ville continuait à grandir et les Français émigrés participèrent à cet accroissement, certains d'entre eux ayant des activités économiques. Trieste était si tranquille que les tantes de Louis XVI, *Mesdames*, vinrent y mourir. Plus tard, le Piémont ayant été annexé par la France, le port put contrôler une partie importante du commerce suisse. Jusqu'en 1809, puisque c'était l'unique port franc encore ouvert au sein du blocus désormais généralisé, Trieste tira profit de la guerre maritime entre Anglais et Français.
Pendant l'ère napoléonienne, Trieste subit deux occupations militaires, et elle fit partie durant deux années du Premier Empire. La première occupation se déroula au printemps de 1797, et l'on a pensé que Bonaparte la décida non pas tant pour des raisons militaires que pour constituer son butin, attiré par la réputation des richesses du port de l'Adriatique. Murat mit sous séquestre la caisse civique, et imposa une contribution de guerre de trois millions de lires. Le 29 avril, Bonaparte visita Trieste (une plaque rappelle aujourd'hui son passage), et les autorités locales lui firent don d'un cheval de Lipizza. Mais tout cela se produisit dans une ville où la majeure partie des propriétaires prévoyants avaient fui, et où le peuple frémissait de haïne. Deux semaines auparavant, douze soldats français avaient été massacrés dans la "villa" voisine de Rizmanje (San Giuseppe) où ils avaient profané l'église et commis de nombreux vols. Le principal avantage que Napoléon tira de cette occupation fut cependant l'arrestation, effectuée par Bernadotte à Trieste, du comte d'Entraigues, trouvé en possession de preuves irréfutables sur la conjuration de Pichegru. Grâce à ces documents (que Napoléon fit réécrire au comte afin d'ôter un passage le concernant) il fut possible de mener à bonne fin le coup d'état du 18 Brumaire.
La seconde occupation militaire dura de décembre 1805 à mars 1806, ensuite la paix de Presbourg attribua aux Français l'Istrie qui dépendait de la Vénétie, et la Dalmatie, réduisant ainsi au minimum la présence autrichienne sur le littoral adriatique. Trieste perdit en tout douze millions. Sa conquête s'expliquait essentiellement par sa position frontalière et par ses richesses. Les Français revinrent le 17 mai 1809 et cette fois-ci, accusant la ville d'être anti-française, imposèrent une contribution de 50 milions de francs, réduite ensuite à douze et demi. Mais, contrairement aux fois précédentes, ils ne repartirent pas: par le traité de Vienne du 14 octobre, l'Autriche céda tout son littoral.
C'est ainsi que vit le jour cette éphémère et singulière construction étatique qui prit le nom de Provinces Illyriennes, car des plans vastes et ambitieux naquirent de cette conquête. L'agent secret J.J. Pellenc écrivait le 5 novembre 1811: "La possession de ces provinces... est un gage presque assuré de la paix du continent... la principale barrière qui arrêterait les efforts du nord... Ces provinces nous ouvrent un nouveau monde commercial... Elles nous approchent de la Morée et nous font toucher à la Bosnie. De là partent des routes, à notre choix, pour Constantinople et pour l'Asie, pour la Russie et pour la Pologne..."
Le gouvernement des Provinces Illyriennes choisit Liubljana pour capitale, et fut confié tout d'abord au Maréchal Marmont. Il est indéniable que ce gouvernement fût extrêmement actif. En ce qui concernait Trieste les instructions prirent deux directions: il s'agissait principalement de restructurer l'administration suivant le modèle français, et ensuite de faire de la cité le point d'ancrage d'une voie commerciale terrestre allant de Paris à Constantinople, et où passerait surtout le coton. Trieste aurait été ainsi en mesure d'enlever à l'Autriche sa prépondérance dans le commerce avec le Levant. Ce système continental créait une révolution dans les voies du commerce européen. Par le décret de Saint-Cloud du 15 avril 1811, on accorda à Trieste un entrepôt pour le commerce du coton destiné à la France et à l'Italie. Trieste resta donc, même pendant la période napoléonienne, un centre de commerce, mais elle était isolée de son arrière-pays, et de la mer. Au transit du coton s'ajoutaient les revenus des modestes activités commerciales autrichiennes (le flux le plus important passait par la Bavière ou le port de Fiume), et ceux qui provenaient de la contrebande ou de quelques navires isolés. Le blocus anglais était incontournable et les mouvements portuaires s'en trouvèrent réduits de moitié; ils étaient essentiellement constitués par le cabotage. Si de nouvelles maisons de commerce naquirent pendant ces années-là, de nombreuses autres, bien plus importantes, émigrèrent.
Napoléon avait donné à Marmont des ordres selon lesquels son nouveau domaine ne devait rien coûter à la France, et si l'on peut tout de même parler d'ouvrages publics réalisés par la nouvelle administration (réalisations portuaires, routières, militaires, ou projets d'embellissement de la ville), Trieste le dut à une sévère politique fiscale, d'une extrême dureté, dont les chroniques citadines se firent l'écho, avec vraisemblablement quelque exagération.
La population passa de 33.000 habitants en 1808 à 26000 en 1812, et les mouvements commerciaux qui en 1809 dépassaient (selon A. Tamaro) les treize millions de florins n'étaient plus estimés qu'à deux millions et demi. Les autorités

locales ressentirent aussi très profondément la perte de leur autonomie, c'est-à-dire la restructuration administrative. La Bourse fut remplacée par une Chambre de commerce, les privilèges supprimés; au conseil des Patriciens succéda une mairie. Mais P. Kandler reconnut aux Français: "la fermeté de leurs lois, la rapidité de leur procédure judiciaire... une administration allégée de la bureaucratie... et le respect du savoir."
Ces années eurent des répercussions considérables sur l'histoire morale de Trieste: la langue italienne fut employée dans l'administration, on vit pour la première fois un programme éducatif entièrement appliqué dans la langue italienne, depuis l'école élémentaire jusqu'au lycée. La vie culturelle connut un véritable renouveau, même si la rhétorique du Césarisme y était reine (la plus ancienne institution triestine, la Société de Minerve, qui existe toujours, date de 1810). En substance, presque toute la population collabora à cette politique, en particulier la nouvelle classe bourgeoise. En effet, face à la nouvelle réalité triestine: une société désormais bourgeoise et ouverte à une plus grande égalité, elle avait su en tirer les conclusions. Désormais la collaboration des négociants restés dans la ville était acquise aux Français, ainsi qu'une sympathie pour le bonapartisme, répandue surtout parmi les Grecs et les Israélites. La structure sociale de Trieste ne permettait pas alors que se produisent de véritables changements démocratiques, mais on en perçoit quelques frémissements. (Mais l'ancienne cité, dont la structure sociale avait cependant disparu, laissait néanmoins un héritage non négligeable: ses particularités, son autonomie, et la conscience affirmée de sa supériorité intellectuelle). Il faut remarquer également que, dans le monde slave si proche, la rupture de l'immobilisme politique provoquée par les guerres napoléoniennes produisit un réveil culturel qui était un prélude à l'éveil national. Pendant les décennies suivantes, l'expansion de l'italianité triestine se heurtera justement à la question du nationalisme.
Mais pour ceux qui chérissaient la nouvelle cité, ces années avaient représenté une véritable leçon. Elles avaient révélé au grand jour les conditions qui avaient rendu, et qui rendaient encore possible l'existence même de Trieste. Domenico Rossetti pénétra peut-être le premier le secret de sa ville, et il comprit pourquoi elle avait presque couru le péril de mourir: "Le côté artificiel de cette situation... (berceau et centre de tout le commerce autrichien) est incontestable, évident... Trieste ne peut conserver un quelconque commerce ni par ses propres productions, ni par sa position, si elle n'a pas derrière elle une puissance qui veuille et qui puisse en profiter... Enlevez aux peuples transalpins et à ceux d'outre-mer le besoin les uns des autres... et voilà Trieste oisive, appauvrie, dépeuplée."
La nouvelle, la grande Trieste n'était pas née, comme se forment habituellement les agglomérations urbaines, d'une évolution naturelle en Liaison avec son territore. Elle était née d'un choix politique et économique fait par l'Autriche, en ce sens elle était effectivement "artificielle". Elle avait marché pendant un siècle du même pas que l'histoire de l'Europe, et l'Europe avait jeté l'ancre sur ce rivage lointain de l'Adriatique, elle y avait noué ses intrigues, dont cependant la cité nouvellement créée ne tenait pas les fils. Ce "lieu historique" était encore trop faible pour être l'artisan de sa propre histoire.

Bibliographie

Apih (E.), *La società triestina nel sec. XVIII*, Turin 1957.

Kandler (P.), *Emporio e porto-franco di Trieste*, Trieste 1864.

Pivec-Stele (M.), *La vie économique des Provinces Illyriennes*, Paris 1930.

Quarantotti (G.), *Trieste e l'Istria nell'età napoleonica*, Florence 1954.



10

10.
Ecole de Francesco Maggiotto (1738-1805), *Portrait de Tecla Cassis Faraone*, huile sur toile, 173,5×124,3 cm, fin du XVIIIe siècle. C.M.S.A..



11

11.
Ecole de Francesco Maggiotto (1738-1805), *Portrait de Antonio Pompeo Cassis Faraone*,
huile sur toile, 175×127 cm, fin du XVIIIe siècle. C.M.S.A..

Les français à Trieste: témoignages d'archives
Ugo Cova

De mars à mai 1797 et de novembre 1805 à mars 1806, les troupes françaises occupèrent militairement Trieste, après avoir pénétré dans les territoires autrichiens pour affaiblir les forces de l'Empire des Habsbourg, l'un des ennemis les plus terribles et les plus irréductibles de la puissance napoléonienne. La courte durée de ces deux occupations n'entraîna pas de modifications essentielles et durables de la structure politico-administrative de la ville: les autorités gouvernementales autrichiennes s'étant enfuies, les autorités municipales demeurèrent en place et représentèrent les intérêts de la ville dans cette circonstance. Il reste des traces de leur activité pendant la période de la guerre dans le fonds du Gouvernement Césarien et Royal du Littoral à Trieste (1776-1809), qui est conservé aux Archives d'Etat de Trieste.
On peut également trouver dans le même fonds une abondante documentation qui se rapporte aux autorités autrichiennes et qui concerne les instables rapports politiques entre l'Autriche et la France de la fin du XVIIIème siècle à 1809; ces documents traitent surtout de la question de la liberté de la navigation et du commerce maritime, activité vitale pour la ville, en particulier en ce qui concerne l'Adriatique. Les documents concernant le consulat de France à Trieste et les consulats autrichiens dans les ports français, consulats qui relevaient directement du Gouvernement Césarien et Royal, y sont également nombreux.
La troisième occupation française, celle de mai 1809, conduisit Trieste et le petit littoral autrichien qui dépendait d'elle à s'intégrer dans une structure gouvernementale et dans un système législatif, administratif et judiciaire totalement neufs. La Paix de Schönbrunn du 14 octobre 1809 avait créé les Provinces Illyriennes de l'Empire français: elles comprenaient un vaste ensemble de territoires enlevés à l'Empire d'Autriche, correspondant à la bande côtière qui s'étend de la Dalmatie (sur les bords de l'Adriatique) à la Carinthie (dans la chaîne des Alpes orientales).
La ville de Laibach (Ljubljana), en Carniole, devint, grâce à sa position géographique privilégiée, la capitale de cette nouvelle entité administrative, créée pour contrôler les velléités de reconquête de François Ier d'Autriche. En revanche, on attribua à Trieste la fonction annexe de chef-lieu de la Province d'Istrie. Pour ces raisons, et bien que les organes gouvernementaux et judiciaires centraux fussent installés à Laibach (Ljubljana), on établit à Trieste une "Intendance", celle de l'Istrie, que dirigeait un intendant dont les fonctions correspondaient à celles des préfets existant dans les départements de l'Empire français.
La Municipalité de Trieste alors appelée *Magistrato politico-economico*, selon la terminologie autrichienne de l'époque, fut transformée en une *Mairie* de type français qui dépendait hiérarchiquement des autorités de l'Etat.
On introduisit progressivement et avec une certaine prudence la législation française, notamment dans le domaine judiciaire, de sorte qu'on continua à appliquer dans les tribunaux les lois de procédure et les lois civiles et pénales autrichiennes pendant plusieurs années. On laissa notamment en vigueur la structure judiciaire créée par l'empereur Joseph II, jusqu'au moment où le décret du 30 septembre 1811 sur la réorganisation des tribunaux des Provinces Illyriennes annula le système judiciaire autrichien. On institua de la sorte à Trieste un Juge de Paix, un Tribunal de première Instance et un Tribunal de Commerce qui devaient s'occuper de droit civil, pénal et commercial. La Cour d'Appel, qui avait juridiction sur Trieste, siégeait à Laibach, (Ljubljana), tandis que la Cour de Cassation siégeait à Paris. Le 1er novembre 1811, le code pénal français entra en vigueur à Trieste, comme dans presque toutes les Provinces Illyriennes. Le 1er janvier 1812, l'introduction du code civil napoléonien revêtit une grande importance; il s'inspirait des grands principes de la Révolution, qui affecta durement les situations privilégiées qui subsistaient encore, en vertu de la législation autrichienne la plus archaïque. Pendant cette période, on créa d'autres bureaux administratifs mineurs à Trieste, comme le Bureau d'inscription des hypothèques (à partir du 25 janvier 1812) qui remplaça le Bureau du Cadastre autrichien, la Chambre de Commerce, en reconnaissance de la fonction commerciale du port, la Direction des Postes, et d'autres organismes encore. De toute manière, sous la souveraineté française, Trieste se trouva dans une situation administrative de subordination qui lui était inhabituelle; la diminution du nombre et du rang des bureaux de l'administration publique qu'on y avait alors constitués en est la preuve la plus manifeste.
Il suffit de parcourir le texte du décret impérial signé à Paris le 15 avril 1811 sur l'organisation des Provinces Illyriennes, pour se rendre compte de la profonde différence entre la complexe organisation publique au niveau provincial existant à Trieste sous le gouvernement autrichien, et l'organisation, simplifiée et fondée sur des structures administratives entièrement nouvelles, que les Français créèrent de 1809 à 1812. Pendant ces années, en effet, Trieste perdit non seulement son autonomie provinciale, mais aussi sa fonction économique de port de commerce, en qualité de trait d'union privilégié entre l'Europe danubienne et la Méditerranée orientale: la cause en fut essentiellement la

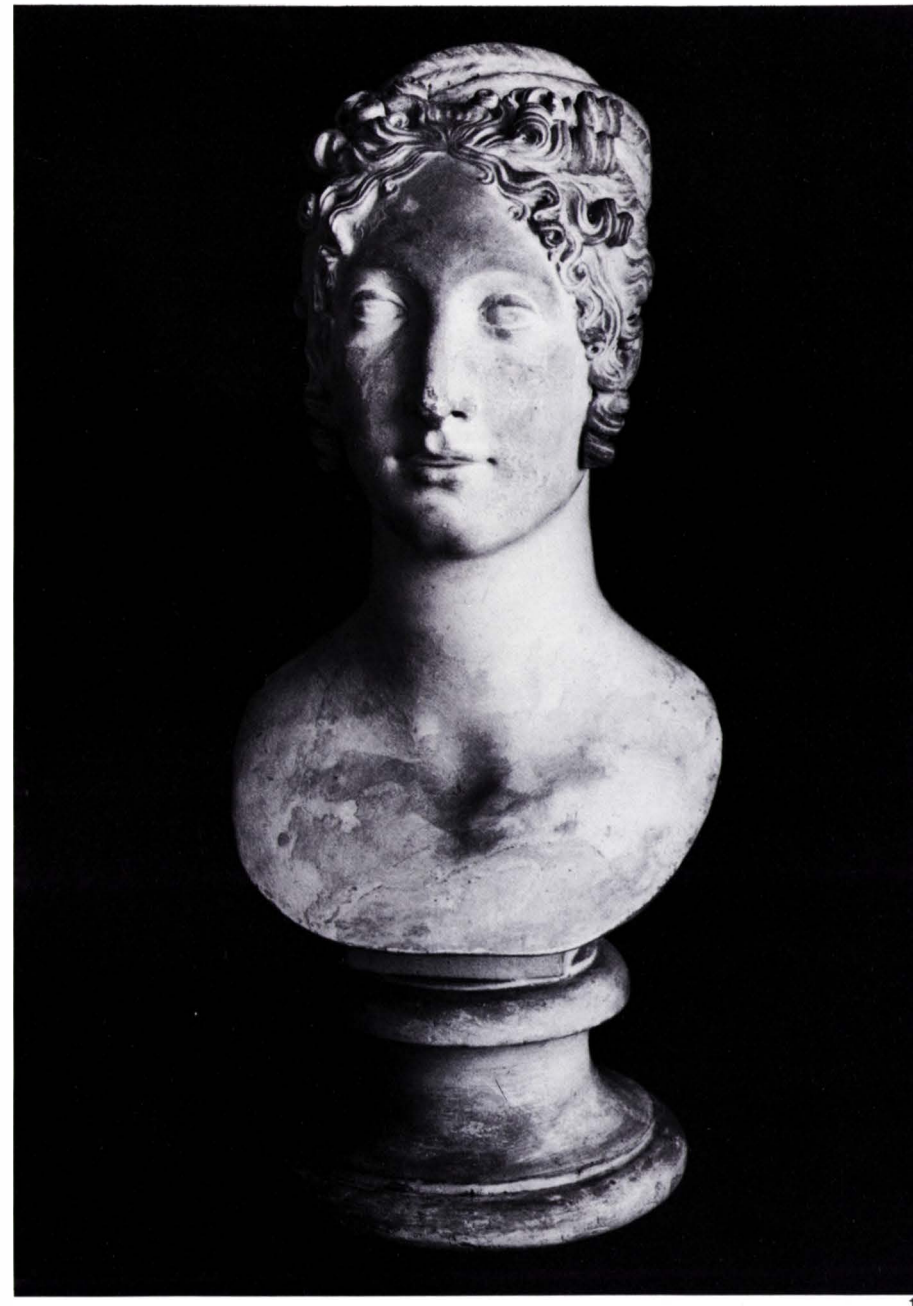
réaction anglaise au Blocus continental, qui empêcha en fait le commerce maritime durant ces années. On peut facilement comprendre l'importante diminution de la population dans une ville privée de la sève vitale qui entretenait son essor économique depuis de longues années déjà.
Toutefois, malgré la dépression économique et la dépendance administrative, plusieurs personnes à Trieste, appartenant surtout à la bourgeoisie la plus ouverte et la plus intelligente, surent apprécier les nouvelles idées de liberté et d'égalité, même si elles étaient filtrées par le crible napoléonien. Cette attitude devrait presque nous étonner, étant donné l'origine essentiellement marchande de la bourgeoisie triestine, ruinée par le Blocus continental, étant donné la courte durée de la domination française et l'application juridique éphémère (moins d'un an) du code civil napoléonien dans les Provinces Illyriennes.
La durée limitée du gouvernement français à Trieste explique la nature et la classification de la documentation concernant les organes nationaux français qui est conservée aux Archives d'Etat de Trieste. Il n'existe pas de fonds d'archives proprement dits provenant de l'activité des bureaux administratifs ou judiciaires français, sauf pour le Bureau d'inscription des Hypothèques. Les autorités autrichiennes elles-mêmes, rétablies à Trieste après 1812, avaient inséré, pour des raisons d'ordre administratif, les actes de ces bureaux dans les fonds d'archives des bureaux autrichiens ayant des fonctions analogues.
Elles agirent ainsi dans le but politique évident de faire apparaître la période d'occupation française comme une brève pause au sein d'un courant ininterrompu de dense activité bureaucratique autrichienne, avant comme après la parenthèse napoléonienne. C'est pourquoi les actes de l'Intendant de l'Istrie à Trieste sont insérés en dernier dans le fonds déjà cité du Gouvernement Césarien et Royal du Littoral à Trieste, alors que les actes de nature judiciaire sont placés, nettement séparés des autres, dans les fonds d'archives du Tribunal pour la ville et pour la province de Trieste (1767-1850) et du Tribunal de Commerce et des questions maritimes (1781-1923).
Pour respecter le principe de la provenance, et à la suite de l'application du Traité de Paix entre l'Italie et la Yougoslavie, les actes du Gouvernement central des Provinces Illyriennes, qui étaient conservés aux Archives d'Etat de Trieste, ont été remis en 1961 à la République Fédérative de Yougoslavie; ils se trouvent actuellement à l'Archiv Slovenije de Ljubljana. Les Archives d'Etat de Trieste en conservent la copie sur microfilm.
A son retour à Trieste, l'Autriche dut tenir compte de la réalité politique, législative et institutionnelle qui s'était créée dans la ville en quelques années. Au début, on respecta l'organisation administrative et territoriale française. Un Gouvernement Général Provisoire pour l'Illyrie demeura en place à Ljubljana, tandis qu'à Trieste, l'Intendance de l'Istrie poursuivit ses activités de 1813 à 1814 avec des fonctionnaires autrichiens. Le 1er novembre 1814, on reconstitua un Gouvernement du Littoral à Trieste, qui ne recouvra toutefois sa pleine autonomie vis à vis de Laibach (Ljubljana) qu'en 1816, lors de la création du Royaume d'Illyrie, dont la structure était presque fictive du point de vue territorial et manifestement inspirée par les Français: le royaume d'Illyrie correspondait en grande partie à celui des anciennes Provinces Illyriennes. Dans les premières années de restauration de l'Ancien Régime, dans le climat de méfiance et de persécutions que la Police avait instauré à ce moment-là, l'administration de la Police autrichienne passa minutieusement au crible la personnalité de tous ceux qui avaient collaboré avec les autorités françaises, et en général, des gens qui avaient des fonctions plus ou moins importantes dans la vie politique, administrative et économique de la ville.
Voilà donc une moisson d'informations de caractère policier que l'on peut surtout trouver dans les fonds d'archives de la Direction de la Police de Trieste-actes présidiaux secrets (1814-1918) et dans les fonds du Gouvernement Impérial et Royal du Littoral de Trieste (1814-1850) - actes présidiaux et actes présidiaux secrets. L'attribution, à ce moment-là, de charges de caractère judiciaire aux organes du pouvoir éxécutif dans le domaine délicat des prétendues "transgressions politiques graves", considérées comme étant de véritables crimes, prouve encore une fois ce climat de méfiance.
La présence à Trieste, ces années-là, de nombreux exilés bonapartistes, étroitement surveillés par la police autrichienne, et plus tard de quelques membres de la famille des Bourbons et de leur suite, notamment à Gorizia tout près de Trieste, rend cette documentation encore plus intéressante. Cette documentation était par ailleurs presque exclusivement rédigée en langue allemande, langue que l'on utilisait alors dans tous les territoires de l'empire multinational des Habsbourg d'une façon presque systématique: on voulait ainsi établir une tutelle administrative plus étroite de la part de Vienne sur les bureaux de l'administration publique éparpillés dans les nombreuses provinces, et mettre en évidence l'élément ethnique le plus sûr, détenteur traditionnel du pouvoir politique en Autriche, à savoir l'élément germanique.
On peut par conséquent affirmer que les témoignages directs ou indirects de la présence française dans la ville sont nombreux dans les Archives d'Etat de Trieste pour la période fin XVIIIème début XIXème siècle; ces témoignages parviennent à nous offrir un tableau assez fidèle du destin de Trieste à l'un des moments les plus délicats et les plus tourmentés, mais aussi à l'un des plus riches en idées innovatrices, de son histoire.
Il semble juste de faire également allusion dans ces lignes à une série importante de documents conservés aux Archives d'Etat de Trieste; on l'a utilisée, à juste titre, dans cette exposition, bien qu'elle ne se rapporte pas directement à la présence des Français dans la ville de l'Adriatique. Je veux parler de la série *Plans*, comprise dans le fonds de la Direction des Bâtiments (1754-1863), qui rassemble un précieux *corpus* de cartes, de croquis et de plans rédigés par cette Direction; ils concernent des bâtiments, des constructions, des travaux de voirie et d'hydraulique de caractère public pour l'essentiel, mais aussi en partie privé, sur le territoire de l'ancien Littoral autrichien. Souvent réalisés par des spécialistes estimés, beaucoup de ces dessins donnent vraiment l'idée de l'essor de la construction et de l'aspect architectural global de Trieste, qui commençait alors à prendre cette physionomie particulière, qui est, en bonne partie, aujourd'hui encore caractéristique du centre ville.
Ce n'est pas un hasard si de nombreux édifices du centre de la ville portent encore les noms des négociants enrichis par le commerce maritime, qui en étaient les propriétaires; ils voulurent laisser leur empreinte et la marque de la richesse du port commercial. Ils firent jaillir du néant la moderne ville de Trieste, telle qu'elle s'étend encore de nos jours entre les collines et la mer.

12.
Antonio Canova, *Buste de Caroline Murat*, plâtre, hauteur 58 cm, 1812.
C.M.S.A.

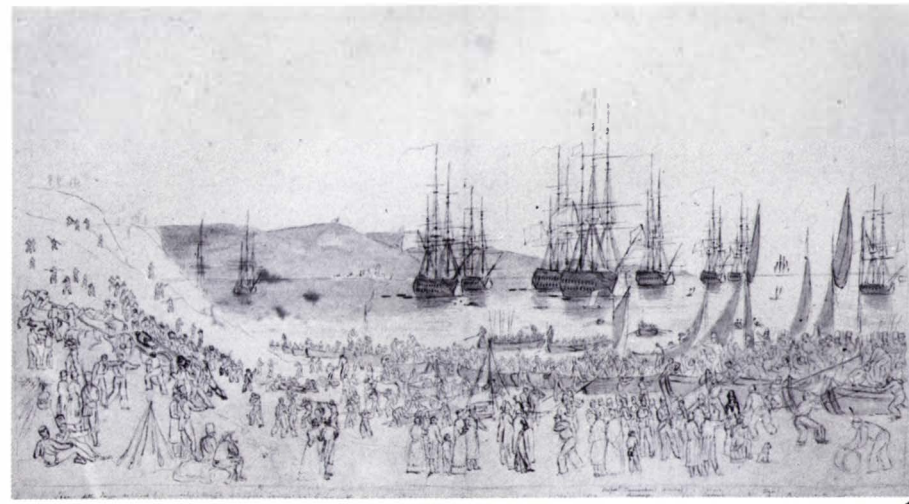
13.
Antonio Canova, *Buste de Joachim Murat*, plâtre, hauteur 65 cm, 1812.
C.M.S.A.

14.
Auteur anonyme, *Débarquement des troupes anglaises à Servola, près de Trieste*, crayon, plume et lavis sur papier, 54,7×80 cm, 1813.
C.M.S.A.

15.
G. Giuliuzzi, *Panorama de Trieste pris de S. Andrea–Villa Murat*, dessin à la plume et à la sepia, 33,6×62 cm
C.M.S.A.



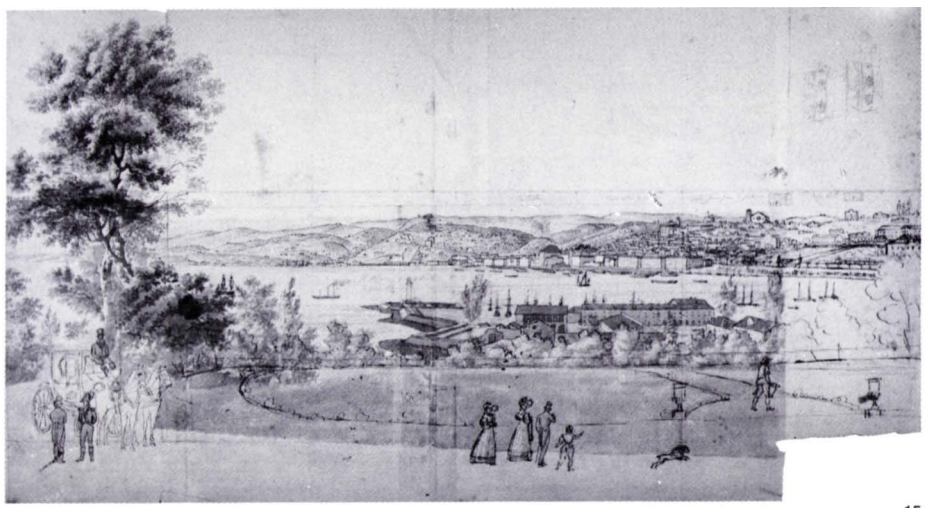
12



14



13

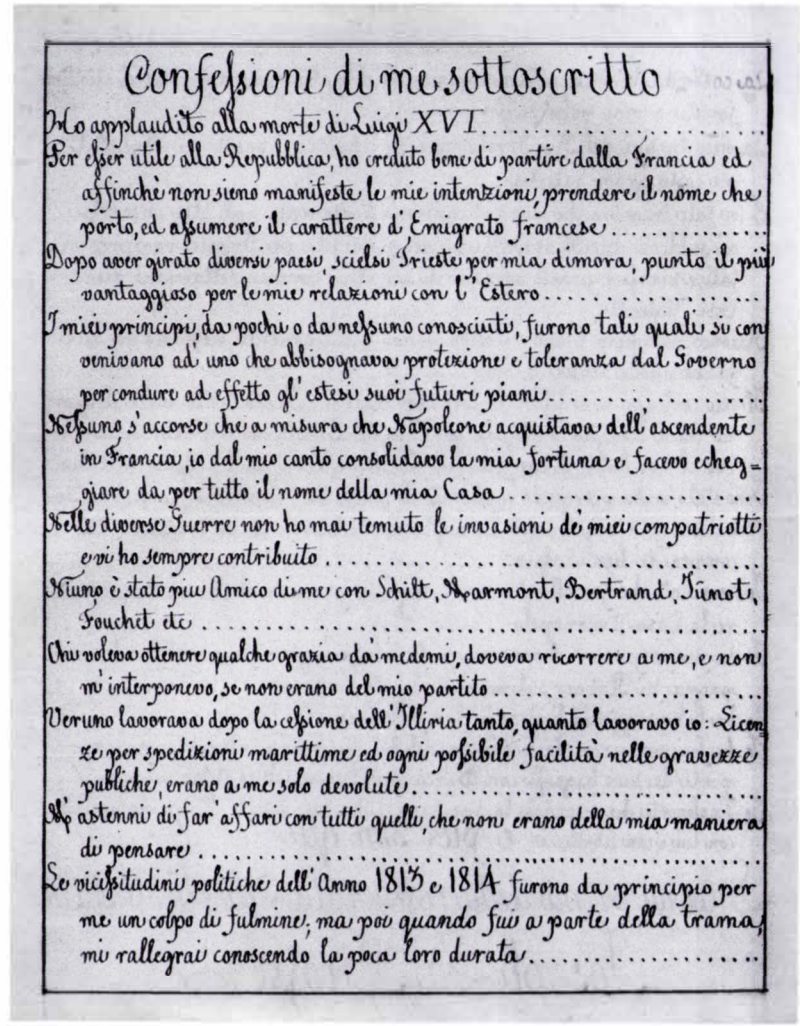


15

16, 17.
Confession de Joseph La Brosse, 1815.
Manuscrit original, texte et signature autographe, 250×205 mm.
A.S.TS

Il s'agit d'une autocritique de Joseph Labrosse relative aux motivations et aux sentiments qui avaient déterminé sa conduite: il a applaudi à la mort de Louis XVI, il a soutenu la République et rélève qu'il a émigré pour pouvoir mieux parvenir à ses fins; il s'est mis au service de ses compatriotes investis de charges publiques pendant l'occupation française. Il a servi d'intermédiaire à ceux qui voulaient obtenir des avantages auprès de ceux-ci. Il a su habilement manipuler les événements dans son propre intérêt. Il a été le seul confident et conseiller de Jérôme Bonaparte et du consul Abbatucci, et l'organisateur de tous le préparatifs de la fuite du roi.
Le nom de Labrosse cache la véritable identité d'Albert François de Moré, marquis et comte de Pontgibaud, qui, en août 1791, après l'arrestation de la famille royale en France, s'était enfui de son château et de ses terres d'Auvergne. Arrivé à Trieste en 1799, après plusieurs pérégrinations, Labrosse y ouvre une maison de commerce, et, se fondant sur les expériences mûries dans la période immédiatement antérieure, il obtient rapidement un succès commercial considérabole.
Son nom est lié aux affaires de nombreux réfugiés français, dont Mesdames de France, Victoire-Louise et Marie-Adélaide de Bourbon, et le roi Jérôme Bonaparte, avec qui il entretient des rapports étroits de collaboration, d'amitié et surtout d'affaires.
Rédigé avec beaucoup de soin, le document n'est pas accompagné de notes de la Police, qui en révèlent les buts: ce document pourrait être une lettre anonyme qui accuse Labrosse d'être un agent bonapartiste caché sous le masque de l'émigré.
En réalité, malgré ses fréquents contacts avec la famille de Napoléon à Trieste, dont il supervisa les opérations financières, ainsi que sa présence sur les listes des bonapartistes, Labrosse ne représentera jamais une source d'ennuis pour les autorités autrichiennes.

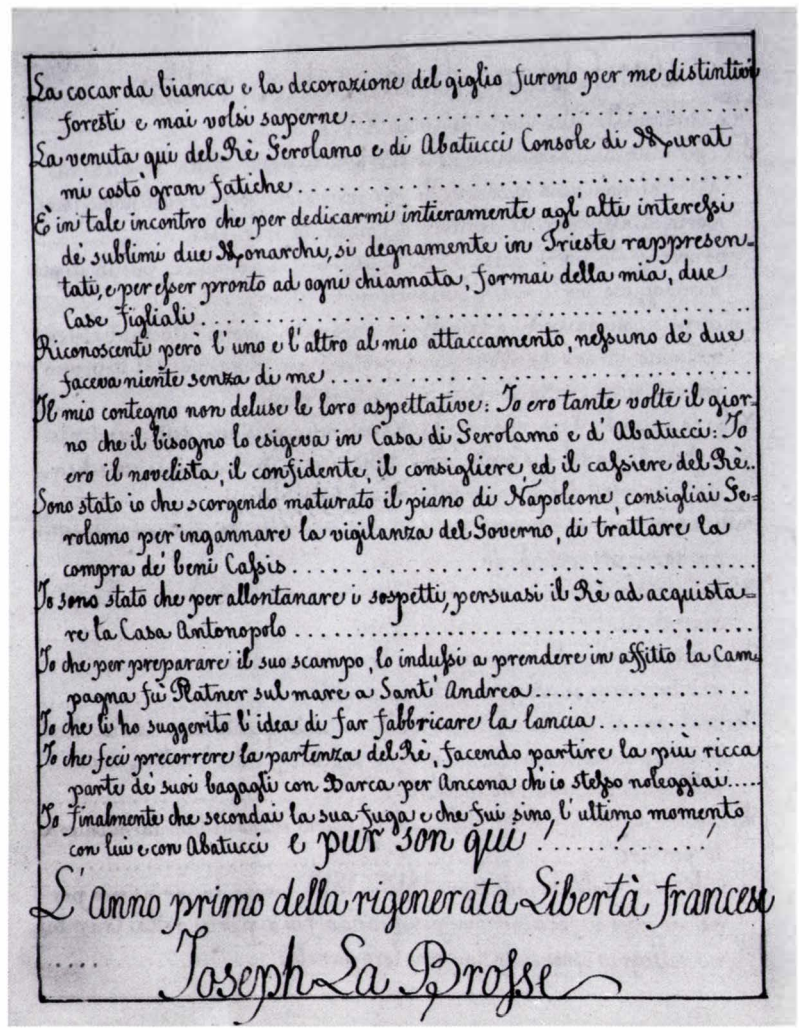
Bibliographie
V. Plitek, *I Napoleonidi a Trieste*, ds. "Archeografo Triestino", s. III, 11 (1924), p. 146; G. Stefani, *Trieste e l'Austria dopo la restaurazione*, ds. "Archeografo Triestino", s. IV-3/4 (1940-41), p. 221.
(Mariacarla Triadan)



Confessioni di me sottoscritto

Ho applaudito alla morte di Luigi XVI.....
Per esser utile alla Repubblica, ho creduto bene di partire dalla Francia ed affinchè non sieno manifeste le mie intenzioni, prendere il nome che porto, ed assumere il carattere d'Emigrato Francese.....
Dopo aver girato diversi paesi, scielsi Trieste per mia dimora, punto il più vantaggioso per le mie relazioni con l'Estero.....
I miei principii, da pochi o da nessuno conosciuti, furono tali quali si convenivano ad uno che abbisognava protezione e tolleranza dal Governo per condurre ad effetto gl'estesi suoi futuri piani.....
Nessuno s'accorse che a misura che Napoleone acquistava dell'ascendente in Francia, io dal mio canto consolidavo la mia fortuna e facevo echeggiare da per tutto il nome della mia Casa.....
Nelle diverse Guerre non ho mai temuto le invasioni de' miei compatriotti e vi ho sempre contribuito.....
Niuno è stato più Amico di me con Schilt, Armonti, Bertrand, Junot, Fouchet etc.....
Chi voleva ottenere qualche grazia da' medemi, doveva ricorrere a me, e non m'interponevo, se non erano del mio partito.....
Veruno lavorava dopo la cessione dell'Illiria tanto, quanto lavorava io: Licenze per spedizioni marittime ed ogni possibile facilità nelle gravezze publiche, erano a me solo devolute.....
Mi astenni di far affari con tutti quelli, che non erano della mia maniera di pensare.....
Le vicissitudini politiche dell'Anno 1813 e 1814 furono da principio per me un colpo di fulmine, ma poi quando fui a parte della trama, mi rallegrai conoscendo la poca loro durata.....

16



La cocarda bianca e la decorazione del giglio furono per me distintivi forestieri e mai volsi saperne.....
La venuta qui del Rè Gerolamo e di Abatucci Console di Murat mi costò gran fatiche.....
È in tale incontro che per dedicarmi intieramente agl'altri interessi de' sublimi due Monarchi, si degnamente in Trieste rappresentati, e per esser pronto ad ogni chiamata, formai della mia, due Case figliali.....
Riconoscenti però l'uno e l'altro al mio attaccamento, nessuno de' due faceva niente senza di me.....
Il mio contegno non deluse le loro aspettative: Io ero tante volte il giorno che il bisogno lo esigeva in Casa di Gerolamo e d'Abatucci: Io ero il novelista, il confidente, il consigliere, ed il cassiere del Rè.
Sono stato io che scorgendo maturato il piano di Napoleone, consigliai Gerolamo per ingannare la vigilanza del Governo, di trattare la compra de' beni Calsis.....
Io sono stato che per allontanare i sospetti, persuasi il Rè ad acquistare la Casa Antonopolo.....
Io che per preparare il suo scampo, lo indussi a prendere in affitto la Campagna fuì Platner sul mare a Santi' Andrea.....
Io che li ho suggerito l'idea di far fabbricare la lancia.....
Io che feci precorrere la partenza del Rè, facendo partire la più ricca parte de' suoi bagagli con Barca per Ancona che io stesso noleggiai.....
Io finalmente che secondai la sua fuga e che fui sino l'ultimo momento con lui e con Abatucci e pur son qui!.....
L'Anno primo della rigenerata Libertà francese
.... Joseph La Brosse

17

Giuseppe Bernardino Bison
(1762-1844)

Artiste de formation vénitienne – parmi ses sources citons Giandomenico Tiepolo – Bison fut une des personnalités les plus vives et les plus douées de vitalité de la culture picturale, entre la fin du XVIIIème siècle et les premières années du XXème siècle. Il travailla comme décorateur de scènes à Venise. Cette expérience lui enseigna agilité du pinceau et rapidité de l'exécution. Il exécuta ensuite les fresques de quelques villas de la Vénétie. Entre 1802 et 1831 il séjourna à Trieste où il réalisa la plus grande partie de sa production artistique. Il décora d'importants édifices néo-classiques: le Palazzo Carciotti (1805), la Bourse (1807) et il peignit un grand nombre de tableaux de chevalet, principalement des gouaches. Cet artiste intéressant attend encore qu'on l'apprécie au-delà des limites régionales.

Bibliographie
F. Zava Boccazzi, (1971), pp. 229-47
G. Fruet, (1972), pp. 57-58.
(Grazia Bravar)

Vues et "Capricci"
Le "capriccio" est une invention fantastique de l'artiste qui compose librement paysages, ruines et formes architecturales.
Au cours du XVIIIe siècle, c'est devenu un "genre" particulièrement cultivé non seulement dans la peinture vénitienne (représentée par Guardi et Tiepolo dont s'inspire Bison), mais aussi par Piranèse, et, en France, par Watteau et Fragonard. Le néo-classicisme repoussa le "capriccio" comme quelque chose d'étrange, un concept négatif sortant de l'ordre rationnel.
Dernière voix du XVIIIe siècle, Bison travailla cependant à ce genre [en plein neo-classicisme], d'une main sûre et habile. Ce genre était fort prisé pour la décoration des maisons bourgeoises, et nous y retrouvons les vues à la façon de Guardi et de Canaletto, des références aux paysages de Zais et de Zuccarelli, et au "ruiniste" Piranèse; tous revus ici de façon personnelle et nouvelle.

18.
Bacchanale
huile
93×103 cm
vers 1830
C.M.S.A.

19.
Triomphe de Neptune
détrempe sur toile
66×81,6 cm
vers 1830
C.M.S.A.

20.
Capriccio de fantaisie
détrempe sur carton
28,7×22 cm
vers 1810
C.M.S.A.

21.
Paysage Arcadien vu d'une grotte
détrempe sur carton
25,5×30 cm
vers 1825
C.M.S.A.

22.
Capriccio avec arc et cascade
détrempe sur carton
26×33,5 cm
1820-1830
C.M.S.A.

23.
Paysage de fantaisie
détrempe sur carton
25×40,4 cm
1825-1830
C.M.S.A.

24.
Paysage de fantaisie
détrempe sur carton
55×71 cm
vers 1810
C.M.S.A.

25.
Capriccio avec ruines
détrempe sur carton
39×52 cm
C.M.S.A.

26.
Paysage fantastique
huile sur toile
31×40,5 cm
vers 1810
C.M.S.A.

27,29,34,36,42.
Cinq natures mortes
détrempe sur carton-médaillons
diam. 7 cm
C.M.S.A.

28.
Monument funéraire et scène de nécromancie
détrempe sur papier
38,5×54,5 cm
C.M.S.A.

30.
La cité fluviale
détrempe sur papier (camaïeu)
20×24 cm
C.M.S.A.

31.
La cascade
détrempe sur papier (camaïeu)
20×24 cm
C.M.S.A.

32.
Paysage en camaïeu avec perroquet et fleurs, détrempe sur toile,
69,6×87,8 cm
C.M.S.A.

33.
Paysage en camaïeu avec fleurs, cerises et perroquet, détrempe sur toile,
69,1×87,1 cm, 1830 environ
C.M.S.A.

35.
Projet de décoration murale
aquarelle sur papier
41×39 cm
signé: Bison
C.M.S.A.



18



19



47



21



22



23



24



25



26

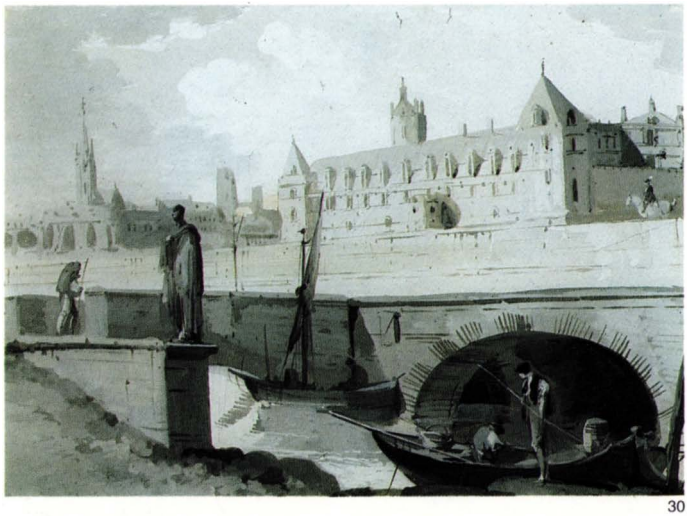


27

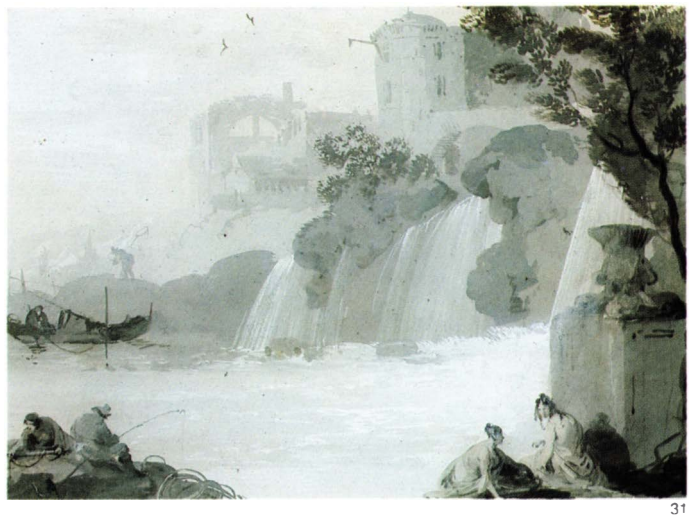


49





30



31



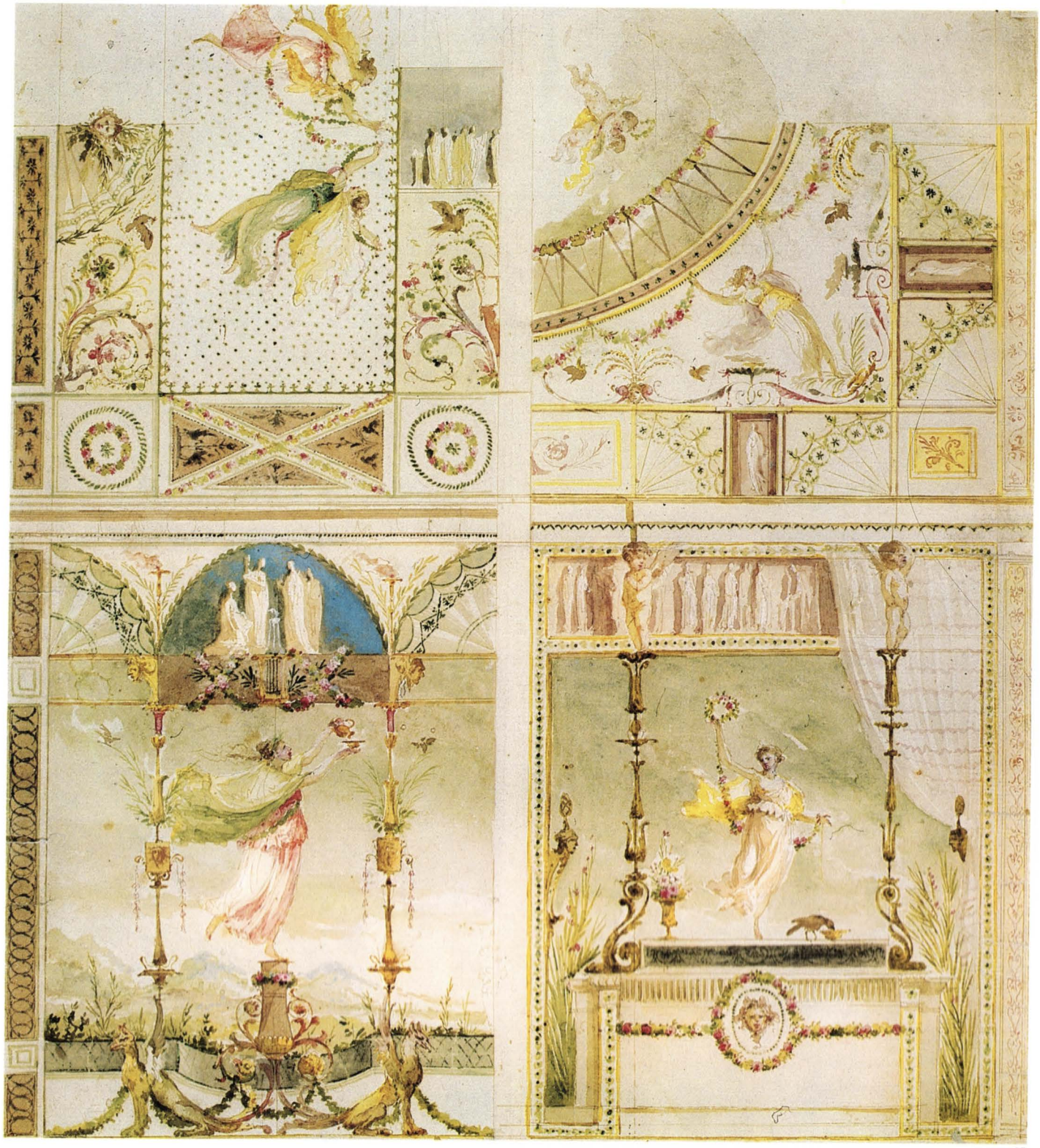
32



33



34



35



36



37



38



39



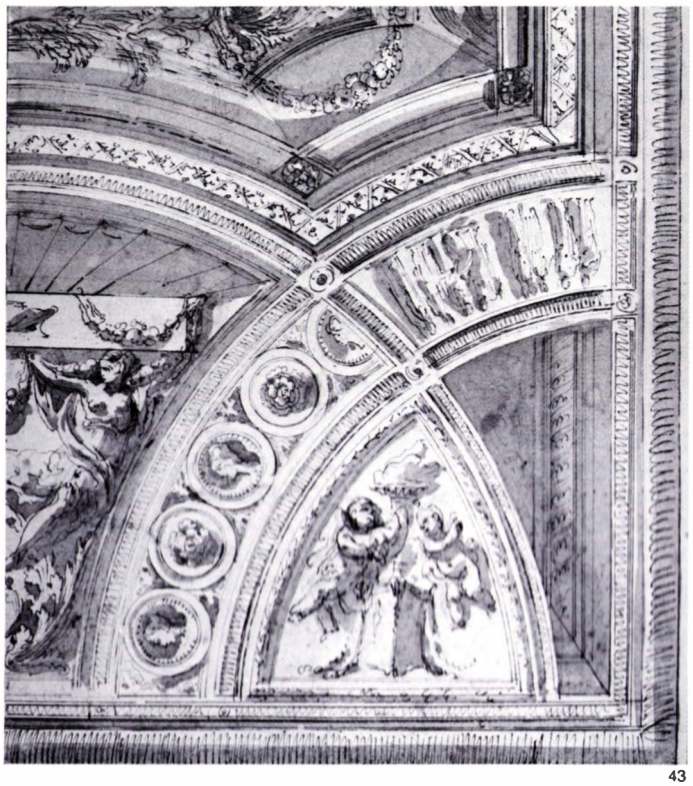
40



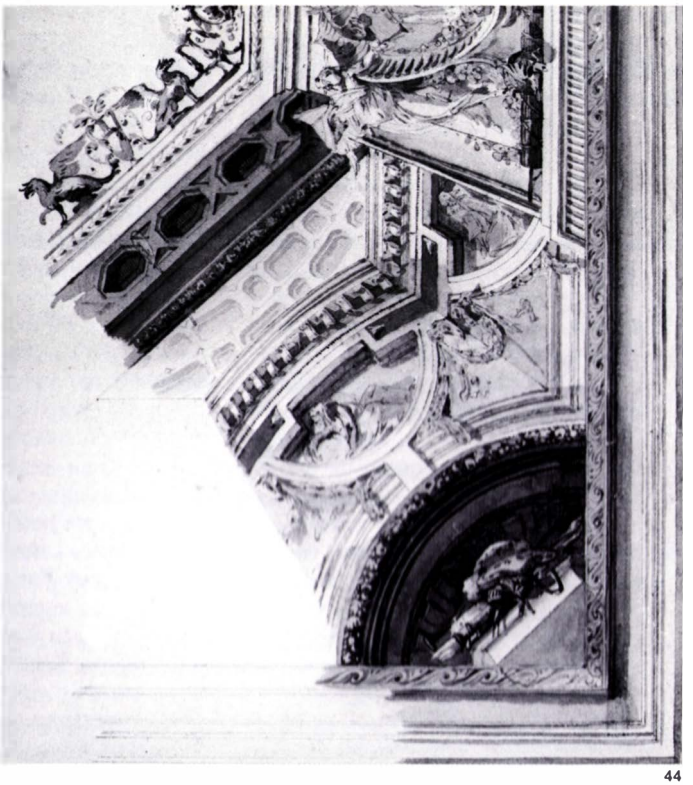
41



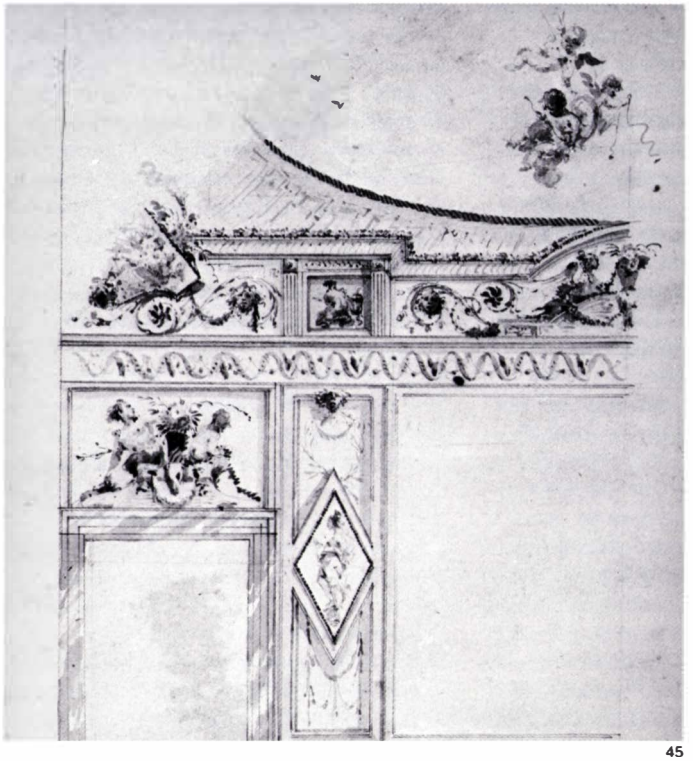
42



43



44



45



46

37 à 41.
Esquisses pour les costumes de la pièce "Il Sogno del corvo" (Le rêve de corbeau)
25 feuilles - aquarelle sur papier
24×18,5 cm
1813 - 1814
C.M.S.A.

Projets de décoration
Bison était fort recherché comme décorateur à fre que pour les édifices publics et privés; il garda de nombreuses esquisses à l'aquarelle de ses projets. Un trait rapide et élégant définit le répertoire habituel néo-classique, animé de fleurs, de fruits, de festons peints avec vivacité et finesse, dans un style naturaliste.

43.
Projet de décoration de plafond
dessin au lavis sur papier
36,7×25,2 cm
Civico Museo Revoltella, Trieste

44.
Projet de décoration de plafond
aquarelle sur papier
32×26,2 cm
signé: G. Bison
C.M.S.A.

45.
Projet de décoration murale
aquarelle sur papier
30,2×23,5 cm
C.M.S.A.

46.
Projet de décoration murale
aquarelle sur papier
27,3×20 cm
C.M.S.A.

Un épisode triestin dans l'histoire du neo-classicisme français: Louis François Cassas

Grazia Bravar

Une trame de coïncidences singulières s'ourdit autour de trois dessins au lavis et à la plume représentant un panorama du golfe de Trieste et deux vues de la ville "nouvelle", oeuvres d'un jeune artiste français presque débutant, qui font partie maintenant des collections municipales.

On pourrait dévider, à partir de ces trois dessins, une sorte de fil d'Ariane qui, se déroulant à travers l'Europe, relie, entre 1782 et 1802, la Rome des années quatre-vingts, dont un milieu international très cultivé met en valeur l'aspect archéologique et ancien, Vienne capitale d'un empire stabilisé, Trieste, ville en plein essor, trait d'union par nécessité, avec une vocation néo-classique aux ascendances purement accidentelles (meurtre de Winckelmann) et finalement Paris "vingt ans après", capitale "en gestation" d'un empire futur qui se prépare à célébrer les triomphes du nouveau César et où l'on retrouve (bien entendu sur le papier seulement) tous ou presque tous les personnages qui seront cités au cours de ce récit.

En 1802, An X de la République, paraît, sous la direction du graveur Née, un volume "in folio" de 191 pages et 65 planches, imprimé par Pierre Didot l'Aîné avec la collaboration de 16 parmi les plus éminents graveurs français de l'époque, qui avaient reproduit sur des plaques de cuivre des dessins que Louis-François Cassas avait exécutés longtemps auparavant, au cours d'un voyage qui l'avait amené à Trieste, en Istrie et en Dalmatie. Ces dessins étaient accompagnés d'un commentaire explificatif-historique, rédigé par Joseph Lavallée d'après les notes de Cassas lui-même: le *Voyage pittoresque et historique de l'Istrie et de la Dalmatie.*

Cette édition était une entreprise si importante du point de vue financier, qu'il fallut un certain nombre de souscripteurs qu'on recruta parmi les protagonistes de la vie politique de l'époque: on trouve en tête de la liste le premier consul Bonaparte (31 exemplaires), suivi des deux autres consuls et des plus hauts fonctionnaires de l'Etat; on y trouve, entre autres, les noms de Talleyrand, Berthier, Fouché, Bernadotte, Moreau; les noms de princes régnants, des plus importantes librairies de Paris et d'Allemagne, et celui d'Artaria, la fameuse librairie de Vienne, qui souscrivit pour 65 exemplaires.

La publication eut une très large diffusion dans l'Europe entière et fit connaître les aspects les plus suggestifs des régions qui, quelques années plus tard, entreront bon gré mal gré dans les projets napoléoniens de réorganisation de l'Europe; ce n'est peut-être pas un pur hasard si, en tête de la liste des souscripteurs, on trouve les noms des puissants et de Bonaparte, le premier.

La valeur intrinsèque de cette oeuvre et la médiation culturelle qu'elle a exercée ont été peut-être sous-estimées, cachées la popularité des illustrations, très recherchées par les amateurs.

Aux vues de Trieste et à quelques paysages pittoresques des alentours, Cassas ajouta *Estampes, Cartes et Plans* qui reproduisaient les endroits les plus intéressants, du point de vue archéologique et des antiquités, de l'Istrie et de la Dalmatie[1] (notamment de Pola et de Spalato, avec leurs monuments de l'époque romaine, les Arènes et le Palais de Dioclétien, auxquels Piranèse et Adam s'étaient déjà essayés, conformément à la tradition française et anglaise de l'illustration de relations de voyages et des recueils de l'antiquité; tradition qui vivait depuis quarante ans au moins et qui en 1782, soit l'année du voyage de Cassas, aboutira à la publication du *Voyage pittoresque de la Grèce* de Choiseul-Gouffier qui, nommé ambassadeur à Constantinople, demandera à Cassas de l'accompagner en qualité de dessinateur.

Le résultat de l'expédition fut un *Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phénicie, de la Palestine et de la basse Egypte,* publié en 1799, dont notre artiste devait être à bon droit très fier, puisqu'il se présentait, sur le frontispice de cette oeuvre, en tant qu'auteur du *Voyage de Syrie,* et "peintre et architecte". En effet, le point de vue de l'architecte résulte de façon manifeste du soin qu'il se donne pour compléter les vues des édifices par les planimétries et les détails du meilleur choix d'éléments décoratifs, destinés, par la suite, à influencer l'architecture néo-classique française.

Né en 1756 à Azay-le-Féron (Indre), Louis-François Cassas,[2] qui avait montré, très jeune encore, des qualités remarquables de dessinateur, alla perfectionner son art à Paris, auprès de son mécène, le Duc de Rohan-Chabot, qui tenait, dans son hôtel du Faubourg Saint-Honoré, un atelier ou école de dessin.

Vers les années quatre-vingts il séjourna à Rome comme pensionnaire de l'Académie de France, dirigée à cette époque par Vien, lequel exprima un jugement très flatteur à l'égard de son jeune élève ("il dessine comme un ange"). À Rome il poursuivit, en s'inspirant de Piranèse, la tradition des peintres de vues et des ceux qui relevaient des documents.

Le mythe de l'antiquité, cultivé depuis la moitié du siècle dans le milieu du Cardinal Albani, et dont Winckelmann et Mengs étaient les prophètes et les théoriciens, ne cessait d'attirer à Rome voyageurs, gens de lettres et artistes qui s'esseyaient à la représentation des formes classiques et à la constitution d'une documentation visuelle, dans d'épais carnets de voyage, à partir de tout ce qui frappait leur sensibilité.

Des premiers lieux de la découverte de l'antiquité, Rome, Pompéi, Herculanum, l'intérêt s'était bientôt étendu vers le

Sud et le Levant; voilà donc les grands livres de voyage illustrés, c'est-à-dire "pittoresques", dans le sens de "ce qui est propre à la peinture" aussi bien que dans le sens d'un spectacle inhabituel, riche en effets, suggestif.
Pendant son séjour à Rome, Cassas avait travaillé aussi, avec d'autres collaborateurs, à l'exécution de plusieurs vues pour le *Voyage pittoresque de la Sicile* de l'abbé de Saint-Non, et cela le fit connaître dans les milieux artistiques internationaux.
C'est justement à l'époque de son séjour à Rome qu'il fut appelé à Trieste pour exécuter des vues de la ville. Lavallée raconte que ce fut une société d'amateurs des beaux-arts, de la nature et des antiquités qui l'appela pour le charger de reproduire "des sites piquants que présentent les environs de Trieste". On aurait dû ensuite imprimer les planches avec le privilège à Vienne, de Joseph II. En réalité ce fut un triestin d'adoption, le baron Pier Antonio Pittoni, homme singulier doué d'une personnalité remarquable, qui avait eu cette idée; de métier directeur de la police, le baron était un esprit libre, voltairien, ami et protecteur de Casanova, libéral en économie. Cette idée avait été partagée par le gouverneur de la ville, le comte Carlo Zinzendorf, autrichien, esprit éclairé lui aussi, qui fut ensuite rappelé à Vienne pour remplir des charges plus importantes. Entre les deux hommes, qui avaient une mentalité et des goûts semblables, un sentiment d'amitié s'établit, qui dura longtemps malgré l'éloignement et qui se nourrit d'un échange épistolaire suivi. Ils écrivaient leurs lettres en français, langue que Zinzendorf employait aussi pour rédiger son journal. Les lettres de Pittoni, aux tournures typiquement triestines écrites dans un français plein d'italianismes mais souple et efficace[3], sont conservées.
L'idée se fit jour à l'occasion des promenades et des chevauchées que les deux hommes faisaient ensemble dans les environs plaisants de la ville, lorsque les occupations de leur vie publique le leur permettaient. Ce furent donc ces flâneries qui stimulèrent leur désir de transmettre à l'art les panoramas qui les charmaient et les vues d'une ville dont la vie commerciale venait de prendre son essor.
Après le retour de Zinzendorf à Vienne (1781), Pittoni, bien résolu quand même à concrétiser son projet, contacta au début de l'année 1782 le jeune artiste dont la renommée était en train de grandir, et l'engagea pour une somme de 460 florins: "Le contrat avec les graveurs est aussi fait. Si je ne réussis pas d'àvoir des subscripteurs, *fallisco*" (je fais la culbute) (25 février).
Cassas se mit en voyage en compagnie de quelques gentilshommes français (Monsieur de Boulogne, le baron de Barth, le vicomte de Bonnai, Monsieur de Chalaché) et, avant de se rendre à Trieste, de Venise il préféra aller à Pola. En attendant, Pittoni recherchait des souscripteurs et lorsque, au début du mois de juin, l'artiste arriva, il s'empressa de l'accompagner et de l'initier à sa tâche (lettre du 3 juin 1782): "Depuis l'arrivée de monsieur Cassas je me suis fort occupé à promener avec lui pour choisir les sites pittoresques pour former les vues (...) C'est un garçon de beaucoup de talent que ce monsieur Cassas, un élève de Vernet, dont le maître fait beaucoup de cas (...) Il est très intéressé de faire des beaux dessins pour gagner de la réputation et Vernet aussi comme maître du jeune peintre". Ce passage semble nous suggérer l'idée que Cassas avait aussi été l'élève de Joseph Vernet, artiste fort celèbre qui avait séjourné à Rome jusqu'en 1753 et qui était considéré comme le meilleur paysagiste français. On ne saurait dire, comme l'on pourrait croire d'après ce document, si Cassas fut un élève de Vernet à Paris, ou s'il ne s'agit pas plutôt d'une filiation idéale qui reconnaît en Vernet le "maître" des vues des ports que Cassas aurait pu connaître peut-être à l'occasion des illustrations exécutées pour l'ouvrage de Saint-Non.
Pittoni continue: "Les Français qui ont été ici sont très aimables. Ils nous ont suivis dans nos courses et le pauvre Bertrand a voulu faire le brave. Il n'en peut plus" (3 juin). "Le pauvre Bertrand" est le consul français à Trieste.
Grâce à une série de lettres écrites entre juin et juillet, on est à même de suivre l'exécution, à rythme soutenu, du travail, et de saisir l'enthousiasme du mécène: "Mr. Cassas a fait la plus belle vue du monde en la prenant du bastion de Trestenigo où nous avons passé un jour et demi".
"Cassas a fini la vue prise du môle du Lazaret. Cela est très intéressant, et très orné. C'est un artiste qui ne dément pas son maître, et comme tout se perfectionne, j'oserai dire qu'il a surpassé Vernet". "Mr. Cassas fait des merveilles".
A côté des vues de la ville qu'on lui a commandées et que la présence de figures de la vie quotidienne (prémisses de toute la tradition triestine du "vedutismo" au XIXe siècle) a rendues plus humaines et vivantes, Cassas, qui ne se soustrait pas au charme de l'antiquité, prépare quelques planches dans lesquelles il assemble, avec beaucoup d'imagination, des fragments archéologiques qu'il avait vus éparpillés sur la Grande Place et qu'un arrêté municipal de 1688 avait ordonné de rassembler presque en face de la Locanda grande où le génie inspirateur du goût classique de l'époque, Johann Joachim Winckelmann, avait fait halte et avait trouvé la mort). On peut observer ce détail sur une gravure de la Place exécutée par l'architecte néo-classique le plus connu de la ville, Pietro Nobile.
Vers la fin de l'été, Cassas, après avoir visité la côte de l'Istrie et de la Dalmatie, revint à Rome, et au printemps de l'année suivante Bertrand, qui travaillait comme intermédiaire et qui collaborait activement à la réalisation du projet d'impression, apporta à Pittoni des dessins avec des vues de la ville qui devaient être soumis au jugement des éditeurs intéressés et proposés comme échantillons aux souscripteurs. "Mr. de Non, Le Grain, Duprès les trouvent au dessus de tout expression, et ils soutiennent, que Vernet n'en a jamais fait d'aussi beau" (9 mai 1783).
Pittoni les envoya à Vienne pour les faire examiner par le comte de Rosemberg et par Zinzendorf. Les lettres successives nous apprennent que Bertrand promet d'envoyer les dessins, par courrier diplomatique, à Paris où l'on voudrait convaincre Cochin, Le Bas ou quelque autre graveur célèbre à s'engager pour 3000 exemplaires, à exécuter sous la direction de Cassas et, éventuellement, avec l'assistance de Vernet. Pittoni serait toutefois bien disposé à faire exécuter tout le travail à Vienne, par Artaria, mais il ne reçoit de ce côté aucune réponse positive.
A Paris, les dessins sont exposés chez le ministre Breteuil, "qui prend un intérêt très vif à l'exécution de l'ouvrage"; on prévoit deux ans de travail. L'affaire est dans les mains de Bertrand qui a signé un contrat avec Masquelier. Mais ensuite on exige, à titre d'avance, une forte somme dont Pittoni (qui est d'ailleurs de condition modeste) ne dispose pas. Pittoni est donc obligé de renoncer au projet parisien.
Le consul d'Angleterre assure qu'il sera plus avantageux de faire exécuter le projet à Londres (Ier février 1785).
C'est par cette dernière perspective que s'épuise le sujet dans la correspondance de Pittoni.[4]
De grands événements se préparaient, qui allaient bientôt bouleverser le système. Ce qui n'avait pas réussi sous l'Ancien Régime se réalisa pendant la République, dans "l'imprimerie de Pierre Didot Aîné, au Palais des Sciences et Arts", on ne sait pas exactement par la volonté de qui.
Dans la longue liste des souscripteurs et de ceux auxquels il fallait envoyer un spécimen, il manque – il fallait s'y attendre - le nom de Pittoni. Sa vie, autrefois si active et brillante, déclinait mélancoliquement. On trouve en revanche dans cette liste les noms de Quatremère de Quincy, critique et exégète du classicisme qui fera apprécier les idées de Winckelmann en France, et du célèbre Denon qui collabora à la rédaction de l'inoubliable *Voyage Pittoresque* de Saint-Non, une oeuvre à laquelle avait apporté sa contribution le jeune, et peut-être débutant, Cassas.
C'est ici que le cercle se referme et que nous pouvons couper le fil d'Ariane.

1.
D. Keckmet, *Louis-François Cassas et ses illustrations de l'Istrie et de la Dalmatie (1782)*, ds. "Annales de l'Institut français de Zagreb" (1970-1971); C. Pagnini, *Le più belle vedute di Trieste in un libro francese.*

2.
H. Boucher, *Louis-François Cassas*, ds. "Gazette des Beaux-Arts", 1926, 2, pp. 27-53; 209-230.

3.
A. Tamaro, *Fine del Settecento a Trieste, Lettere del Barone P.A. Pittoni (1782-1801)*, ds. "Archeografo Triestino", 1942-43.

4.
La suggestion fut acceptée; en effet, immédiatement après la monumentale édition française "in folio", une *editio minor* parut en Angleterre: *Travel in Istria and Dalmatia drawn up from the itinerary of L. Cassas by Joseph Lavallée, translated from the French*, London, Richard Philips, 1804.



48



47

Les trois magnifiques dessins de l'artiste français furent réalisés pour une série de gravures de vues de la ville qui furent publiées en 1802, à Paris, dans le volume *Voyage pittoresque et historique de l'Istrie et de la Dalmatie.*

47.
Louis-François Cassas
Vue générale de Trieste prise de Trestenigo,
dessin au lavis et à la plume,
51,5×78,2 cm
signé: L.F. Cassas f. 1782
C.M.S.A.

Le point de vue choisi par l'artiste permet d'observer la disposition de la ville avec la partie vieille au centre, aux pieds du col de san Giusto, la rade où s'amassent les navires et les quartiers de la ville neuve. Au premier plan, la scène est animée par des personnages en costumes levantins, par des marchands, par des hommes et des femmes de la campagne vêtus du costume local.

48.
Louis-François Cassas
Vue du grand canal de Trieste prise du côté de l'entrée,
dessin au lavis et à la plume,
51,5×78,2 cm
signé: L.F. Cassas f. 1782.
C.M.S.A.

Le grand canal fut aménagé entre 1754 et 1756. L'artiste a légèrement forcé la perspective de sorte que le canal semble capable de recevoir plus de bateaux qu'il ne pouvait le faire en réalité, mais il l'a rendu extrêmement suggestif par la présence de majestueux et élégants navires ammarés à es rives. A l'arrière – plan, la façade baroque de l'église de S. Antonio qui sera ensuite remplacée par le temple néo-classique de Nobile.



49

49.
Louis-François Cassas
Vue de la ville et du port de Trieste prise de l'extrémité du môle neuf,
dessin au lavis et à la plume,
51,5×78,2 cm
signé «L.F. Cassas f. 1782».
C.M.S.A.

Le môle couvert de marchandises que l'on charge sur des gabares, fut construit en 1750-56 sur les restes d'un ancien môle romain.
Autour des portefaix tout affairés, stationne comme d'habitude la foule pittoresque de femmes de la campagne, de levantin, de matelots et – à l'arrière-plan – un petit groupe de bourgeois.

La "cité de Marie-Thérèse": pragmatisme et planification

Maria Laura Iona

Il est si minuscule, ce quartier de Trieste, qu'on dirait "le petit jardin qui nous rend si féroces".

Et pourtant, de l'époque de l'empereur Charles VI jusqu'à la fin du XVIIIème siècle, il occupe entièrement l'esprit des monarques, il obsède les ingénieurs qui s'épuisent sur le tracé de possibles aménagements, il gonfle les archives de projets et contre-projets, il excite l'intérêt des commerçants et des industriels qui flairent la bonne affaire et attise les désirs de toutes les classes qui gravitent autour de l'industrie et du commerce; enfin, il suscite inquiétude et jalousie dans les états limitrophes.

Il y aura bientôt deux siècles, déjà, qu'il fait partie du centre ville; mais c'était encore un espace assez informe et plutôt désolé lorsqu'on envisagea de l'utiliser pour agrandir la ville. Son sommet s'enfonçait à l'intérieur des terres et ses deux côtés irréguliers s'écartaient dans la direction de la mer en suivant, d'une part, le contour d'une colline et, de l'autre, un torrent qui se perdait en ruisseaux et marais avant d'atteindre la mer. Il englobait vers la côte une zone de marais salants, et, vers l'intérieur, quelques terrains cultivés. L'intention de l'intégrer à la ville se fait jour, des idées encore vagues commencent à poindre, enfin on se l'approprie mentalement alors que Trieste se prépare à devenir une ville moderne, à l'une des époques les plus tourmentées peut-être de son histoire, au moment où se renverse un équilibre social jusqu'alors fondé sur les valeurs médiévales d'une classe oligarchique qui aimait à se définir comme *patricienne*.[1] Cette classe avait jusque-là dominé une commune enclose dans ses murs et réglementée par des statuts qui, bien que profondément modifiés (puisqu'octroyés par un monarque) dans leur substance politique et juridique, reproduisaient au niveau économique et social nombre de lois coutumières codifiées dans les premiers statuts du XIVème et du XVème siècles.[2]

Une goutte qui tombe, ou encore une sorte de triangle, avec son sommet en haut d'une colline et sa partie renflée, ou sa base, près de la mer: telle était, approximativement, la forme de l'agglomération;[3] et c'était là qu'habitaient les propiétaires des terres avoisinantes. Son territoire était formé d'une étroite bande côtière, de petites vallées sillonnées de ruisseaux et de torrents, de terrains vagues, de quelques zones boissées et de lopins de terme défrichés, dits *pastini*,[4] où la vigne était associée à d'autres cultures. Des terrasses s'étageaient sur les pentes jusqu'aux roches de la barrière karstique. Elles remontaient, pour la plupart, aux travaux de bonification entrepris par les Bénédectins aux XIIIème et XIVème siècles. On y trouvait aussi des salines: les unes, objet dans le passé de luttes acharnées, étaient situées dans la vallée de Zaule, à la frontière des territoires vénitiens; les autres, vers le nord, étaient toutes proches, aux portes de la ville et leurs effluves n'avaient nul besoin du vent pour envahir les quartiers voisins.

L'agriculture, l'exploitation du sel, la pêche, le petit artisanat et le petit commerce (le tout ne dépassant pas le cadre d'une économie rurale autarcique) constituaient les principales activités de la population. et si quelques individus d'un haut niveau culturel avaient connu une certaine notoriété, à la fin du XVème et au début du XVIème siècles en particulier, il s'agissait, sans doute, de cas peu fréquents. Les rares études[5] sur la période qui va de la fin du Moyen Age au XVIIIème siècle n'ont pu donner de cette période qu'une image assez floue; de nouvelles recherches pourraient certainement l'étoffer quelque peu.

Bien évidemment, les échanges avec Vienne ne manquaient pas et les porte-paroles de Trieste, *ville immédiate de l'empire*, c'est-à-dire sous la dépendance directe de l'empereur, présentaient continuellement à "César" les requêtes et les plaintes[6] des habitants, lui faisant part notemment des frustrations que provoquaient les restrictions imposées au trafic maritime par la puissante et toute proche république de Venise. Celle-ci enserrait la ville dans ses griffes, exerçant une pression sur terre comme sur mer, la tenaillant au sud. On demandait donc à Vienne de prendre des mesures pour protéger le trafic dans l'Adriatique, jusque là plutôt périlleux, et pour améliorer la capacité et la sécurité du port. L'oligarchie patricienne n'avait pas en vue, lorsqu'elle demandait tout cela, au début du XVIIIème siècle, la séduisante perspective de commerces lointains et, quand le moment en sera venu, elle ne saura pas (ou, mieux, ne pourra) s'intégrer au circuit des affaires. C'est pourtant au sein de cette oligarchie que jaillit l'étincelle. La timide flamme des premiers instants put se frayer un passage quand le terrain devint propice et, dès qu'elle eut franchi les premiers obstacles, auxquels elle s'était heurtée du temps de Charles VI, elle s'éleva, impérieuse, et se propagea de façon déroutante, échappant, comme il arrive souvent, à ceux-là même qui l'avaient allumée.

On fait coincider le début de la nouvelle ère qu'allait vivre Trieste avec l'action d'un membre du conseil des patriciens, Gabriele Marenzi, et de son secrètaire, Casimiro Donadoni.[7] Ces derniers, envoyés par la municipalité auprès de Charles VI malgré l'avis défavorable d'une partie des membres du conseil, semble-t-il, demandèrent au souverain de faire de leur ville le centre de sa politique d'ouverture sur l'Adriatique, politique visant à ouvrir une brèche dans l'hégémonie maritime vénitienne. D'autres endroits ayant été proposés pour l'institution d'un *port franc*,

* *Dante Alighieri*, Paradiso, XXII, 151 (N.d.T.)

Donadoni exalte, dans un rapport célèbre,[8] la position du golfe de Trieste, que quelques aménagements infimes suffiraient à rendre opérationnel car il possède déjà toutes les caractéristiques nécessaires: des lieux d'accostage, des espaces où construire à proximité de la ville, des champs aux alentours capable de fournir aux commerçants et aux voyageurs "subsistances" (comme on disait alors) et provisions, une rade suffisamment profonde, une position centrale par rapport aux lignes de communication tant terrestres que maritimes et, de plus, des escales très sûres. Au rapport était jointe une estampe que l'on date de 1718, intitulée: *Dessin de Trieste*,[9] qui devait attester des qualités exaltées dans le rapport; mais, pour que ces qualités fussent réelles, d'importantes modifications étaient en fait indispensables.

Ce plan, quoique sommaire (on y avait supprimé tous les éléments qui auraient pu nuire au projet) et naïf dans sa représentation de la ville, témoigne assez fidèlement de la répartition entre espace destiné à l'habitat et zones consacrées à l'exploitation du sol. Il constitue le premier document qui nous permette de prendre la mesure de l'expansion ultérieure de Trieste. Au centre de l'estampe, on découvre le château-fort au sommet de la colline et la ville médiévale qui descend vers son petit port; elle est entourée, au nord-est et au sud-ouest, d'espaces potentiels d'expansion: les marais salants situés au bord de la mer, derrière lesquels apparaissent de luxuriants vergers et des terres cultivées. La proposition de Donadoni mentionnait également la possibilité d'étendre le port au nord-est, à partir de la zone située au-delà du *mandracchio* (port fermé ou darse). Voilà le "petit jardin" auquel on s'intéressera dès l'abord et sur lequel se concentreront, un siècle durant, tous les efforts de la nouvelle société marchande et de la nouvelle Trieste. Conçu, au départ, comme quartier satellite destiné aux "arts mécaniques", il va supplanter la vieille Trieste des patriciens et devenir le centre moteur de la ville.

La force de persuasion des arguments de Donadoni, ou plutôt, comme le veut la tradition, les conseils d'Eugène de Savoie, avaient décidé Charles VI à choisir Trieste. Mais le trafic local importait relativement peu à l'empereur qui s'intéressait avant tout à l'ensemble du commerce autrichien et entendait créer un climat qui lui fût favorable. Tel est le but de la patente souveraine du 2 juin 1717[10] – et, à Trieste, on n'y fit pas même allusion. En fait, il ne s'agissait guère que d'un programme de libre navigation dans l'Adriatique, d'une invitation à fréquenter les ports de l'empire lancée aux étrangers où l'on ne soufflait mot, alors que le poids de la présence vénitienne se faisait encore sentir, des moyens de défendre la liberté qu'on proclamait et les navires

1.
Pour une bibliographie essentielle sur Trieste: P. Kandler, *Storia del Consiglio dei patrizi di Trieste dall'anno 1382 all'anno 1809, con documenti*, Trieste, 1958, rééd. par G. Cervani, Trieste, 1973. P. Kandler, *Raccolta delle leggi, ordinanze e regolamenti speciali per Trieste*, Trieste, 1861. A. Tamaro, *Storia di Trieste*, Trieste, 1974, 2ème ed., vol. 1-2. F. Cusin, *Appunti alla storia di Trieste*, Trieste, 1930, rééd. par G. Cervani, "Civiltà del Risorgimento", vol. 18, Trieste, 1983. F. Godoli, *Trieste*, "Le città nella storia d'Italia", Rome-Bari, 1984.
Sur Trieste au XVIIIème siècle: P. Kandler, *L'Emporio e il portofranco, Raccolta di leggi..., op. cit.* E. Jacchia, *I Primordi di Trieste moderna all'epoca di Carlo VI*, "Archeografo Triestino" (=A.T.), XXXVI, 1919, p. 63-180. G. Braun, *Carlo VI e il commercio d'Oltremare, A.T.*, XXXVIII, 1921, p. 299-324. C. Curiel, *Trieste settecentesca*, Milan, 1922. F. Cusin, *Le condizioni giuridiche di Trieste e le riforme dell'amministratione comunale nella prima metà del sec. XVIII, A.T.*, XLV, 1932, p. 101-239. L. De Antonellis Martini, *Portofranco e comunità etnico-religiose nella Trieste settecentesca*, Milan, 1968. L. Semerani, *Gli elementi della città e lo sviluppo di Trieste nei secoli XVIII e XIX*, Bari, 1969. D. Torbianelli Moscarda, *Vicende giuridico-amministrative a Trieste da Carlo VI a Leopoldo II*, Milan, 1971. *Trieste dal '700 al futuro* (catalogue de l'exposition), Trieste, 1973. *Maria Teresa, Trieste e il porto* (catalogue de l'exposition), Fagagna, 1980. *Le carte dell'impero. La cartografia tra amministrazione e tecnica: Trieste nel Settecento*, (catalogue de l'exposition), Venise, 1982. R. Pavanello, *L'amministrazione giudiziaria a Trieste da Leopoldo I a Maria Teresa*, Trieste, 1982.

2.
Sur les statuts de Trieste: P. Kandler, *Statuti municipali del comune di Trieste che portano in fronte l'a.1150*, Trieste, 1849. M. De Szombathely, *Statuti di Trieste del 1350*, Trieste, 1930 Id. *Statuti di Trieste del 1421, A.T.*, Trieste, 1935, XLVIII. Bibliothèque municipale de Trieste - Archives diplomatiques, *Statuti di Trieste del 1365*, Man. B EE 3. *Statuta inclitae civitatis Tergesti*, Trieste, 1625. *Statua inclitae civitatis Tergesti*, Udine, 1727.

3.
Pour l'iconographie de la forme de la ville, pratiquement inchangée du Moyen Âge au XVIIIème siècle, consulter G. Caprin, *Il Trecento a Trieste*, Trieste, 1897, p. 23-30, et les nombreuses reproductions d'images, plans et cartes rassemblées par Godoli, *op. cit.*

4.
Le mot *pastino* ("défriché") est toujours utilisé à Trieste pour indiquer la terrasse cultivée, couverte le plus souvent en vigne et autres cultures compatibles. Dans les documents anciens et dans les statuts de Trieste, ce mot apparaît dans les contrats *ad mediatem* comprenant des clauses d'amélioration du sol, même s'ils ne se présentent pas comme un véritable "défrichage". Cf. par ex. les chap. 61, L.I et 93, L.II des Statuts de Trieste de 1350 (éd. Szombathely, op. cit.). E. Rosamani, *Vocabolario giuliano*, Bologne, 1958, *pastèno:* jardin en terrasse, vigne, sur terrain vallonné, soutenu par des murets ou des rampes herbeuses.

5.
B. Ziliotto, *La cultura letteraria di Trieste e dell'Istria*, Ière partie [la seule publiée], *Dall'antichità all'umanesimo*, Trieste, 1913.

6.
On trouve des pages significatives dans A. Tamaro, *Documenti di Storia Triestina del sec. XVIII*, "Atti e memori della società istriana di Archeologia e Storia Patria", 1928, XL/II, p. 349-395, XLI, p. 181-226.

7.
P. Covre, Giov. *Casimiro Donadoni. Un controverso personaggio triestino*, "Quaderni Giuliani di Storia" (= Q.G.S.), Trieste, 1981, II,l, p. 15-16.

qui auraient voulu rallier les ports autrichiens. Il faudrait attendre un an pour que des accords fussent signés avec Venise. Enfin, le 18 mars 1719 arrivait la "patente de port franc":[11] à ce stade, il fallait bien commencer à sortir de l'enceinte.

On discuta longtemps, on réalisa lentement. On régla difficilement le problème urgent de la construction d'un lazaret pour la mise en quarantaine des marchandises et des personnes en provenance de supposés foyers d'infection. On le plaça en un lieu suffisamment éloigné des habitations, en raison des économies qu'imposa Charles VI,[12] au sud, vers Campomarzio mais il ne sera mis en service qu'en 1730. La *Compagnie Orientale*, qui avait été créée pour le commerce dans l'est de la Méditerranée et dans laquelle l'empereur lui-même avait engagé des capitaux, forte de ses privilèges, installait en 1720[13] ses chantiers navals sur le territoire d'anciennes salines qui se trouvaient au nord du mandracchio, très exactement dans l'angle que formait ce dernier avec l'enceinte de la ville, entre une petite porte (*la Portizza*) et la porte de Riborgo. Un peu plus tard (en 1723), ces chantiers allaient être transformés en arsenal militaire[14] pour la flotte qui devait défendre la liberté des mers proclamée en 1717; c'est encore là qu'on allait implanter en 1730 la première foire franche.[15] Non seulement le lazaret se révéla vite insuffisant, mais il finit par servir de caserne pendant un certain temps. La Compagnie orientale, abandonnant ses installations de Trieste, se transféra dans le port franc jumeau de Fiume. L'arsenal militaire ne vécut pas très longtemps non plus, la flotte étant mise en vente en 1736.[16] La foire annuelle survécut péniblement et c'est en vain qu'elle tenta à partir de 1736 de retrouver un second souffle en ayant lieu deux fois par an.

Charles VI n'avait pas réussi à imposer une politique commerciale: trop de privilèges et de monopoles s'y opposaient. De plus, en prodigant des exemptions qui ne concernaient que les revenus traditionnels de la municipalité, constitués par les droits d'octrois, tout en faisant peser sur cette même municipalité les dépenses supplémentaires relatives aux nouvelles nécessités commerciales, et ce, sans aucune contre-partie, on avait conduit la ville à se dégrader lamentablement. On construisait peu sur les nouveaux terrains, exception faite de la compagnie qui implantait ses bâtiments contre l'enceinte bien que cela fût interdit par les statuts; mais la Compagnie Orientale, qui pouvait tout se permettre au nom du nouveau dieu Commerce, avait imposé des conventions à la ville de Trieste.[17] Le comblement des salines n'allait pas sans poser quelques problèmes, car on prenait la terre de la colline la plus proche, celle-là même sur laquelle était construite la ville médiévale, au risque d'y provoquer des éboulements.[18] Un plan du dossier de Pietro Kandler[19] montre bien qu'à la mort du souverain les nouvelles constructions étaient toujours aussi rares.

Au lendemain de la concession du port franc, on avait institué une Commission de Cour chargée de surveiller les progès des travaux d'aménagement du nouveau port: voies d'accès, lazaret, excavation du *mandracchio* et assèchement des marais salants. En 1731, une *Intendance Commerciale*[20] qui dépendait des ministères centraux avait été créée sur place pour renforcer la présence de l'Etat, mais la charge d'intendant avait été confiée à des Capitaines d'autres provinces. En 1736, naissait le *District Caméral*[21] grâce auquel l'Etat pouvait directement gérer les nouveaux terrains, qu'on avait récemment expropriés et qu'on appela *borghi* (faubourgs) le faubourg des Salines, au nord et le faubourg des Saints Martyrs, au sud. Ce dernier comprenait un ensemble de couvents appartenant à des ordres divers qui s'étaient installés *extra muros* à différentes époques. Le plus important était le couvent bénédictin des Saints Martyrs qui avait donné son nom au quartier et qui avait été pendant des siècles la propriété du monastère de San Giorgio Maggiore de Venise. La création de tous ces organismes d'Etat ne pouvait manquer d'irriter la classe dominante de Trieste. En effet, d'importantes parties du territoire qui, jusque là, relevaient indiscutablement, de même que les habitants qui auraient pu s'y établir, de la juridiction municipale, échappaient totalement au contrôle de la municipalité qui se voyait de la sorte privée des avantages liés au commerce. Ces organismes ne firent donc qu'accentuer, par un dualisme administratif, l'opposition entre les milieux de la vieille ville et des nouveaux faubourgs qui se formaient peu à peu. Force est de constater que, jusque là, l'Etat avait fait fausse route.

L'époque de Marie-Thérèse[22] marque, au contraire, une heureuse période de croissance et d'expansion. A ce moment, les frictions provoquées par l'anéantissement d'une société sur les ruines de laquelle on en bâtit une autre, moins rigide et plus "agile", se sont atténuées (du moins en partie) et l'on peut désormais parler de Trieste comme d'un ensemble cohérent. Si la souveraine ne put guère s'intéresser à Trieste pendant les premières années de son règne, tout entières consacrées à défendre les territoires de l'empire qui étaient menacés, elle le fit dès que les frontières de la monarchie furent consolidées, aussi Trieste put-elle jouir, elle aussi, pour la réorganisation de ses structures, de l'influence bénéfique du *système* (selon le mot de Kaunitz) qui était en train de s'affirmer comme base de l'administration autrichienne.[23] Les réformes de Charles VI avaient déjà déblayé le terrain en neutralisant, pour les faubourgs, les juridictions municipales et il était désormais plus facile de mettre en oeuvre une nouvelle politique, tout en essayant de "récupérer" – dans la mesure où ils pouvaient encore l'être – les milieux patriciens de Trieste.

Le principe du *port franc* fut maintenu, on laissa à l'organisme qui servait d'intermédiaire avec le gouvernement de Vienne le nom d'*Intendance Commerciale*,[24] mais, à travers une série de "légères corrections", on en modifia profondément l'organisation. En 1747, la franchise, dont seul bénéficiait précédemment le port (zones franches et transbordements d'un navire à l'autre), était étendue au *District Cameral*[25] – mais Trieste n'en profitera vraiment qu'en 1766 quand cette franchise sera étendue à la ville,[26] et surtout en 1769 quand elle s'appliquera à l'ensemble du territoire.[27] En 1748, on réorganisait complètement l'*Intendance Commerciale* qui devenait un organisme d'Etat décentralisé auquel on confiait la fonction originale de promouvoir le commerce autrichien sur le littoral. Son rôle fut encore renforcé pas les mesures prises en 1749[28] et en 1752.[29]

C'est précisement l'*Instruction* de 1749 qui définit, presque pas à pas, les tâches de cet organisme. En fait, il ne s'agissait pas seulement de réglementations concernant la structure et la simple organisation administratives, mais de la définition, y compris en matière de construction, d'un programme politique; et les étapes de sa mise en oeuvre étaient, pour éviter toute déviation, prévues dans les moindres détails, certaines subtilités techniques incluses. L'ensemble du programme avait été fixé à Vienne par la *Commission de Cour* qui avait fait appel, en cette occasion, à l'expérience du général de Bohn, lequel avait désigné, à son tour, pour la réalisation du projet, un autre élément sorti, lui aussi, des rangs de l'armée le *Tenent*, puis *Ober Leutnant Ingenieur* Francesco Saverio de' Bonomo, natif de Trieste.[30]

L'urbanisation des faubourgs des Salines et des Saints Martyrs, le comblement des marais salants et, étant donné l'insuffisance de Mandracchio, l'aménagement du pouveau port (on préconisait de l'installer à l'endroit du port romain), l'alimentation en eau (on indiquait les sources), la canalisation des eaux d'écoulement et l'hygiène du lavoir public (on expliquait comment l'assurer), l'emplacement et la construction des entrepôts pour les marchandises, l'éclairage du port et le phare, la construction d'un nouveau lazaret (l'ancien étant insuffisant et devant être utilisé pour les bureaux de douane) constituent les principales rubriques de ce document en matière de construction.[31] La mise en route du

programme fut confiée à l'*Intendant*, mais en 1754 fut instituée une *Commission de la Construction* (*Baukomission*) qui devait être, sous des noms divers d'ailleurs, car sa dénomination changera avec le temps, l'instrument technique de l'Intendance et du gouvernement, sous la direction de Bonomo tout d'abord, puis sous celle de Gerhard et plus tard de Fremaut, de Struppi, de Humpel et d'autres encore. Au niveau de l'administration communale, il existait également une *Inspection des Bâtiments de la Ville* chargée de contrôler les constructions privées; mais, elle était dans les mains de membres du conseil des patriciens qui devaient fréquemment avoir recours à des experts, parfois même à ceux de l'Intendance, si bien qu'elle allait progressivement être absorbée par la commission gouvernementale.[32]
Ainsi, bien peu de choses aurait dû échapper au contrôle vigilant de l'Etat. Les programmes n'en subirent pas moins de fréquentes modifications qui n'étaient pas toutes dictées par les seuls intérêts commerciaux. Dès le début, l'Instruction avait désignée les deux faubourgs où l'on devait stimuler les implantations, mais l'on s'était surtout attaché, même s'il suscitait, d'un point de vue sanitaire, les plus vives inquiétudes, à aménager celui qui se trouvait dans la plaine, c'est-à-dire la zone de marais et de salines située au nord de l'aire mandracchio-Riborgo, où s'étaient installés les organes du gouvernement. Quant au faubourg des Saints Martyrs, il ne bénéficiera d'un développement conforme aux projets qu'à l'époque de Joseph II lorsqu'on aura épuisé tout l'espace disponible dans l'autre quartier. Encore ne connaîtra-t-il, au départ, que certains usages industriels. Dans l'intervalle, le travail d'assèchement des marais salants avait laborieusement pris tournure au pied de la porte Riborgo, et quelques activités s'y étaient implantées. Tout en conservant son caractère de quartier satellite destiné à ces "vils" métiers qui, pour des raisons de sécurité, avaient été rejetés hors de l'enceinte de la ville,[33] ce faubourg s'était donné une physionomie propre et, en 1742, Don Antonio Scussa, mémorialiste de l'époque, trouvait même que c'était "un beau quartier".[34]
Bien évidemment, quelques années plus tard, quand – le développement commercial s'étant enfin amorcer et la population s'étant, par conséquent, accrue – le besoin d'une exploitation rationnelle de l'espace allait se faire sentir, il ne sera plus question de permettre la prolifération d'un tissu urbain spontané et anarchique sur les sites encore libres.
Un "réseau orthogonal de routes équidistantes dans toutes les directions, orienté parallèlement à la mer"[35]: telle est la structure imposée par le plan d'extension et d'aménagement pour la zone qui s'étendait du pied de la colline

8.
Kandler, *L'emporio...*, *op. cit.*, p. 92-100.
9.
Pour le contenu, la datation et l'appréciation du "Dessin", cf. F. Caputo, *"Dissegno di Trieste". Produzione cartografica tra la fine del '600 e l'inizio del '700*, "Atti dei Civici musei di storia ed arte", Trieste, 1981-82, vol. 12-13, p. 87-113, et aussi Godoli, *op. cit.*, p. 44-47.
10.
Kandler, *L'emporio...*, *op. cit.*, traduction en italien et texte allemand, p. 86-89.
11.
Ibid., p. 110-116.
12.
Sur le premier lazaret, cf. A. Seri - S. Degli Ivanissevich, *San Vito. Cenni descrittivi e curiosità storiche*, Trieste, 1980, p. 26-41. Godoli, *op. cit.*, p. 47, 208 (n. 17).
13.
Kandler, *L'emporio...*, *op. cit.*, p. 141-147. I. Bussolin, *Della imperiale privilegiata Compagnia Orientale nel sec. scorso e del Lloyd austroungarico nel sec. presente*, Trieste, 1882. Jacchia, *op. cit.*, p. 88. E. Marcuzzi, *Politica ed economia nella storia di Trieste. Il portofranco di Carlo VI e l'episodio della Compagnia Orientale*, "La Porta Orientale", Trieste, 1944, XIV, p. 101-107. Godoli, *op. cit.*, p. 48.
14.
Kandler, *L'emporio...*, *op. cit.*, p. 138-140.
15.
Ibid., p. 137.
16.
Ibid., p. 138-140. Godoli, *op. cit.*, p. 50.
17.
Kandler, *La città ed i borghi, Raccoli leggi...*, *op. cit.*, p. 1-6.
18.
Archives Nationales de Trieste (= A.S. TS), *C.R.S. Intendenza Commerciale per il Litorale Austriaco*, f. 184. *Maria Teresa e il porto*, notices nos 109-111. Godoli, *op. cit.*, p. 26, 209, tav. LXXV.
19.
Bibliothèque municipale de Trieste - Archives diplomatiques (= B.C TS/A.D.), man. de p. Kandler, *Cartolare di piani e carte dal quale fu tratto l'altro presentato all'imperatore nell'autunno 1856*, éd. par. G. Cervani, Trieste, 1954.
20.
Jacchia, *op. cit.*, p. 108. Torbianelli, *op. cit.*, p. 29-32.
21.
Kandler, *L'emporio...*, *op. cit.*, p. 140-141.
22.
Sur la politique du règne de Marie-Thérèse, cf. la récente étude de G. Klingenstein, *Riforma e crisi: la monarchia austriaca sotto Maria Teresa e Giuseppe II. Tentativo d'interpretazione*, "La dinamica statale austriaca nel XVII e XIX sec. Strutture e tendenze di storia costituzionale, prima e dopo Maria Teresa", (Annales de l'Institut d'histoire italo-allemand, Cahier 7), Bologne, 1980, p. 93-125.
23.
Sur l'évolution des institutions autrichiennes dont dépendirent plus directement celles du Littoral, cf. E.C. Hellbling, *Oesterreichische Verfassung- und Verwaltungsgeschichte von 1500-1955*, Vienne-Cologne-Graz, 1972, p. 92 et suiv. M.L. Iona, *L'inventario della serie "Litorale" dell'archivio della Camera aulica di Vienna*, "Q.G.S.", 19, II/2, p. 96.
24.
Cusin, *Le condizioni*, *op. cit.*, p. 145-172. Torbianelli Moscarda, *op. cit.*, p. 49-77. U. Cova, *Le vicende istituzionali*, "Maria Teresa, Trieste e il porto", *op. cit.*, p. 46-47. Iona, *L'inventario...*, *op. cit.*, p. 100-101.
25.
Kandler, *L'emporio...*, *op. cit.*, p. 140. Cova, *op. cit.*, p. 45 Godoli, *op. cit.*, p. 54, 209 (n. 30).
26.
Kandler, *L'emporio...*, *op. cit.*, p. 201.

où se nichait la ville médiévale à l'angle formé par le torrent; cette zone était traversée par un canal qui servit de point de repère pour les nouvelles tranches de terrain à bâtir et d'instrument de mesure du développement socio-économique.[36] On a beaucoup discuté au sujet de la personnalité et de l'identité de l'auteur du plan anonyme de 1749[37] qui indiquait, pour la première fois les axes de construction, et aussi de sa façon de concevoir l'aménagement de l'espace urbain, dont on a stigmatisé le manque d'imagination. Mais le problème de l'auteur est tout à fait secondaire,[38] puisque le plan constitue un document officiel fourni par le gouvernement, est l'expression d'un dessein politique et que le dessin urbain, qui fut immediatement attaqué par Antonio de Giuliani[39] et qui sera durement critiqué par Camillo Sitte[40] et plus tard par d'autres encore, obéit à des critères qui ne regardait en rien l'esthétique, sans doute jugée superflue, à l'époque, étant donné l'usage auquel était destiné cet espace.
Les projets des ingénieurs de l'Intendance et les estampes (même si elles ne sont pas toujours fidèles à la réalité) montrent bien comment le faubourg qu'on appellera *teresiano* (de Marie-Thérèse) et même un peu emphatiquement, *città teresiana* (ville de Marie-Thérèse), en l'honneur de l'Impératrice, a lentement pris corps et a gagné du terrain. Le plan anonyme de 1749[41] prévoit un seul ensemble de bâtiments répartis en damier sur quatre rangées, alors que le comblement des salines n'est pas encore achevé dans le reste du quartier. Sur un autre dessin de 1755,[42] on voit clairement le tracé du canal (Grand Canal) qu'on entend régulariser pour améliorer l'aménagement de la zone circonvoisine. Les travaux de maçonnerie pour les berges feront l'objet d'une adjudication. L'année suivante, on jettera, exactement en son milieu, un pont mobile[43] qui reliera les deux parties du faubourg tout en permettant de multiplier les points d'accostage puisqu'il laisse aux navires de moyen tonnage la possibilité d'en atteindre l'extrémité. Cet aménagement qui transformait le faubourg en une cité-port[44], l'activité commerciale s'infiltrant au coeur de la ville, jusqu'au seuil des grands entrepôts, devait inciter les commerçants à s'établir de l'autre côté du canal. Il faudra pourtant fournir des espaces supplémentaires pour satisfaire une demande sans cesse croissante. Un projet datant de 1757/58[45] prévoit donc de détourner le cours du torrent vers le nord pour gagner de nouvelles tranches de terrains à bâtir.
Entre-temps, des ateliers s'étaient installés de l'autre côté du canal: une tannerie, des abattoirs, des boulangeries et des dépôts de bois; mais en n'y trouvait pas encore de locaux à usage d'habitation. On montra en effet, tout d'abord, comme on l'avait déjà fait pour le faubourg situé au-delà de la porte Riborgo, quelque réticence à aller habiter sur les terrains qui venaient à peine d'être bonifiés. En 1761,[46] on passa derechef des contrats pour le comblement d'autres marais salants, comblement qui devait s'effectuer sous le contrôle du *Directeur des Bâtiments* et suivant un plan datant de 1758[47] qui prévoyait la construction, dans la "ville de Marie-Thérèse" parallèlement au Grand Canal, d'un second canal pour collecter les eaux des torrents. Il s'agissait probablement de régulariser une cavité naturelle qui courait entre les salines. Nombreux et divers seront les projets auxquels il donnera lieu. Un premier projet de Fremaut (1765)[48] associé au canal des bassins intérieurs qui passent entre six rangées de blocs d'habitations et communiquent avec le Grand Canal. Une variante du même Fremaut (1767/68)[49] présente une darse indépendante du Grand Canal et communiquant avec la mer par l'intermédiaire d'autres bassins. Le plan de son successeur, Vincenzo Struppi, (1769/71)[50] propose un canal, toujours situé au centre du quartier, avec une darse-arsenal. C'est là qu'en 1789, s'installait le petit chantier naval de Panfili, sur un terrain récemment bonifié.[51] L'élément port-chantier naval, de par sa fonction commerciale, était encore soudé à la ville. On allait pourtant devoir renoncer à cette fusion, car la population s'était progressivement, mais considérablement, accrue grâce au commerce, et les demandes de zones d'habitations se faisaient pressantes. On repoussa donc les chantiers navals vers le nord où, profitant d'une crique naturelle, on les installa près de la mer, et l'on put porter à huit le nombre des blocs d'habitation.[52]
L'élaboration et la réélaboration continues des plans qui furent successivement proposés pour l'aménagement de la cité de Marie-Thérèse montrent bien le souci constant du gouvernement d'améliorer les zones d'implantations commerciales; mais elles témoignent en même temps d'un certain pragmatisme en matière de planification urbaine, probablement déterminé, non seulement par le type de demande,[53] mais aussi par le coût élevé des travaux d'aménagement et de consolidation du sol qui réclamaient de plus des délais assez longs.
Vers 1790, les opérations qui transformèrent le faubourg des Salines en une zone fonctionnelle destinée à la fois à l'habitation et à un usage commercial arrivaient à leur terme. Mais, depuis un dizaine d'années déjà, on avait recommencé à s'intéresser à cette "aire de réserve" qu'était encore le faubourg des Saints Martyrs, dit par la suite *Borgo Giuseppino* (faubourg de Joseph II).
Le *Borgo Teresiano*, avec ses quelques places, ses trois églises, sa gracieuse fontaine et ses bâtiments privés – pourtant très sobrement décorés et et conçus uniquement pour répondre à une fonction commerciale[54] – (la "maison pour quatre et pour huit commerçants" était sans doute le projet-type, auquel se conformaient même les entrepreneurs privés)[55] – avait désormais acquis une certaine dignité et apparaissait comme un quartier aéré. En revanche, le *Borgo Giuseppino*, serré entre le bord de mer et le flanc excavé, l'escarpement, de la colline semblait étriqué dans ses plans de lotissements et manquait d'espaces de rencontre.[56] A la fin du XVIIIème siècle, la configuration de la ville était donc celle d'un conglomérat de quartiers fonctionnels.
Pendant ce temps, le quartier baptisé *Borgo Franceschino* (faubourg de François II)[57] s'était, lui aussi développé le long de la vallée qui conduit, au nord-est, vers San Giovanni. Le centre politique et économique, et aussi culturel, de Trieste se situait dans la zone comprise, approximativement, entre le *mandracchio* et le Torrent ou, plus précisement, entre la Grand-Place et la place du Ponterosso, à côté du pont du même nom sur le Grand Canal, dans la cité de Marie-Thérèse. Le théâtre, les principaux bureaux du gouvernement, la bourse et les nouvelles églises des communautés non-catholiques – qui, attirées par les concessions de Marie-Thérèse et surtout de Joseph II, avaient largement contribué à l'accroissement de la population et au développement des affaires[58] – s'y étaient inserrés, ce qui eut parfois des répercussions sur les premières constructions.
Tout cela ne s'était pas fait sans de profonds traumatismes, non seulement sociaux, mais aussi écologiques: la colline de San Giusto avait subi une importante ablation, tout comme le terrain du faubourg des Saints Martyrs qui, disait-on, avait servi de "carrière" pour le comblement du faubourg des Salines. C'est à ce quartier que l'on avait consacré, comme à un "petit jardin", les soins les plus attentifs; et l'on avait fait d'un zone de paludisme une vraie ville, passionnée de commerce, telle que l'avait peut être rêvée Charles VI, mais que seule Marie Thérèse avait pû voir naître et à laquelle, bon gré mal gré, Joseph II dut s'intéresser.
A la fin du siècle, cette ville presque sortie du néant, qui venait à peine de trouver une cohésion sociale et était encore dénigrée par ses ennemis (qui, à l'intérieur, n'étaient pas tant la classe patricienne qu'un certain masochisme caractéristique des habitants de Trieste, et qui s'identifiaient à l'extérieur avec Venise, dont la puissance maritime déclinait)[59] était un véritable miracle: le port florissant de l'empire.

27.
Ibid., p. 201-209.

28.
Ibid., p. 159-181, cf. aussi G. Cervani, *Maria Teresa e Trieste. Il littorale austriaco come provincia storica*, "Q.J.S.", 1980, I/II, pp. 33-63.

29.
Ibid., p. 220.

30.
Ibid., & 11, 30, 45.

31.
Ibid., & 17, 18, 19, 23, 30, 40, 43

32.
PP. Dorsi, *Archivi cartografici e storia regionale. L'"Archivio piani" della direzione della fabbrica del Litorale (1754-1863)*, "Q.G.S.", Trieste, VI/l.

33.
G. Mezzanotte, *Il quartiere Teresiano di Trieste*, "Casabella" 1963, XXXI, n. 315, p. 10-21.

34.
G. Braun, *I diari di Antonio Scussa (1732-40)*, "A.T.", 1931, vol. XLIII/II.

35.
C. Giorgetti - P. Taccheo, (partie II), L. Semerani, *Gli elementi della città e lo sviluppo di Trieste nei secoli XVIII e XIX*, Trieste, 1969, p. 81.

36.
Aussi bien Semerani (*op. cit.*, p. 14) que Godoli (*op. cit.*, p. 75) considèrent le canal comme l'un des éléments les plus importants du nouveau quartier.

37.
Vienne-Hofkammerarchiv, *Kartensammlung*, 0-16 (1749), fait partie de la série *Kommerz-Litorale*, class. 6, fasc. 479/2, cf. Iona, *L'inventario...*, *op. cit.*, p. 109; reproduit dans *Le carte dell'impero*, n. 5, p. 49, agrandissement en couleur (planche XXIII, p. 42) de la partie centrale. Pour la future "ville de Marie-Thérèse", ne figurent que les îlots compris entre la ville médièvale et le Canal (non encore régularisé); ceux dont la construction est achevée sont coloriés en rose, ceux qui sont seulement prévus en jaune. Le futur *Borgo Giuseppino* est déjà complètement dessiné, et semble prêt à être utilisé. Cf. aussi Godoli, *op. cit.*, p. 63, fig. 32.

38.
M.L. Iona, *La città teresiana...*, "Maria Teresa, Trieste e il porto", *op. cit.* , p. 56. Godoli, *op. cit.*, p. 71, 211, (n. 73).

39.
A. De Giuliani, *Riflessioni politiche sopra il prospetto attuale della città di Trieste*, Vienne, 1785, p. 32, 60.

40.
C. Sitte, *L'arte di costruire le città*, Milan, 1953 (traduction en Italien), p. 91-92.

41.
Cf. note 37.

42.
[F.C. De Gerhard], *Plan des Porto u, Stadt Triest*, (1755), in *Le carte dell'impero...*, *op. cit.*, p. 43, planche XXIV. Les documents relatifs aux travaux de régularisation du Grand Canal se trouvent dans l'A.S. Ts, *Intendenza Commerciale*, liasses 12?15, 17, 27, contenant les projets et rapports de Bonomo, Gerhard et Deretti, ainsi que les contrats avec l'entrepreneur M. Pirona. Un choix de ces documents a été établi par nos soins pour l'exposition *Maria Teresa, Trieste e il porto*, *op. cit.*, p. 62, nos 113-116 par R. Da Nova. Cf. Godoli, *op. cit.*, p. 74, 211 (n. 79).

43.
A.S. TS Int. Comm. f. 14 *Maria Teresa, Trieste e il porto*, *op. cit.*, p. 62, nos 115 et 141. On remplacera le pont basculant par un pont tournant en 1766.

44.
Semerani, *op. cit.*, p. 14; Godoli, cit., p. 75.

45.
Vienne-Hokammerarchiv (=V HKA), *Kartensammlung* F 252: on remarque les premières implantations industrielles au-delà du Canal, alors que la zone comprise entre la vieille ville et le Canal apparaît comme entièrement bâtie.

46.
A.S. TS, *Intendenza Commerciale*, l. 24; *Maria Teresa, Trieste e il porto*, *op. cit.*, p. 63, nos 122-123.

47.
V. HKA, *Kommerz-Litorale*, F. 508.

48.
Godoli, *op. cit.*, p. 78, fig. 43 et p. 79; p. 80, fig. 43 bis; p. 81, fig. 44.

49.
V-HKA, *Kartensammlung*, 0-152, mais on trouve une répartition semblable des bassins dans le plan de 1766, cf. *Le carte dell'impero*, *op. cit.*, p. 55-56, fiche 21 de la B.C. TS/A.D., n. 3252.

50.
V-HKA, *Kartensammlung*, 0-301. Godoli, *op. cit.*, p. 82; p. 83, fig. 47-48 (2 variantes).

51.
V-HKA, *Kartensammlung*, 0-306. Godoli, *op. cit.*, p. 85.

52.
Trieste, Musées municipaux d'art et d'histoire, *Pianta della Ces. città e porto di Trieste*, 1785 environ, publié dans Godoli, *op. cit.*, p. 91, fig. 53.

53.
Pour une appréciation intéressante des nouvelles zones de ce point de vue, cf. F. Caputo, "Posto" e casa. Il controllo sulla pratica edilizia nel borgo teresiano e nella cittadella durante il XVIII secolo; in Q.G.S., 1982, III/2, p. 49-72.

54.
R. Da Nova estime, à juste titre, que le style des édifices a pu lui aussi être pour le moins conseillé, sinon carrément imposé par Vienne pour répondre au goût de Von Erlach qui faisait alors la loi, cf. R. Da Nova, Aspetti stilistici, in *Maria Teresa*, Trieste, cit., p. 61.

55.
A.S. TS, *Intendenza Commerciale*, f. 26, *Maria Teresa, Trieste e il porto*, *op. cit.*, p. 63, n° 125. Il semble que le projet de 1764 de l'architecte Fusconi puisse rentrer dans ce schéma.

56.
Son organisation rigide et linéaire avait déjà été prévue en 1749 (cf. fig. 4).

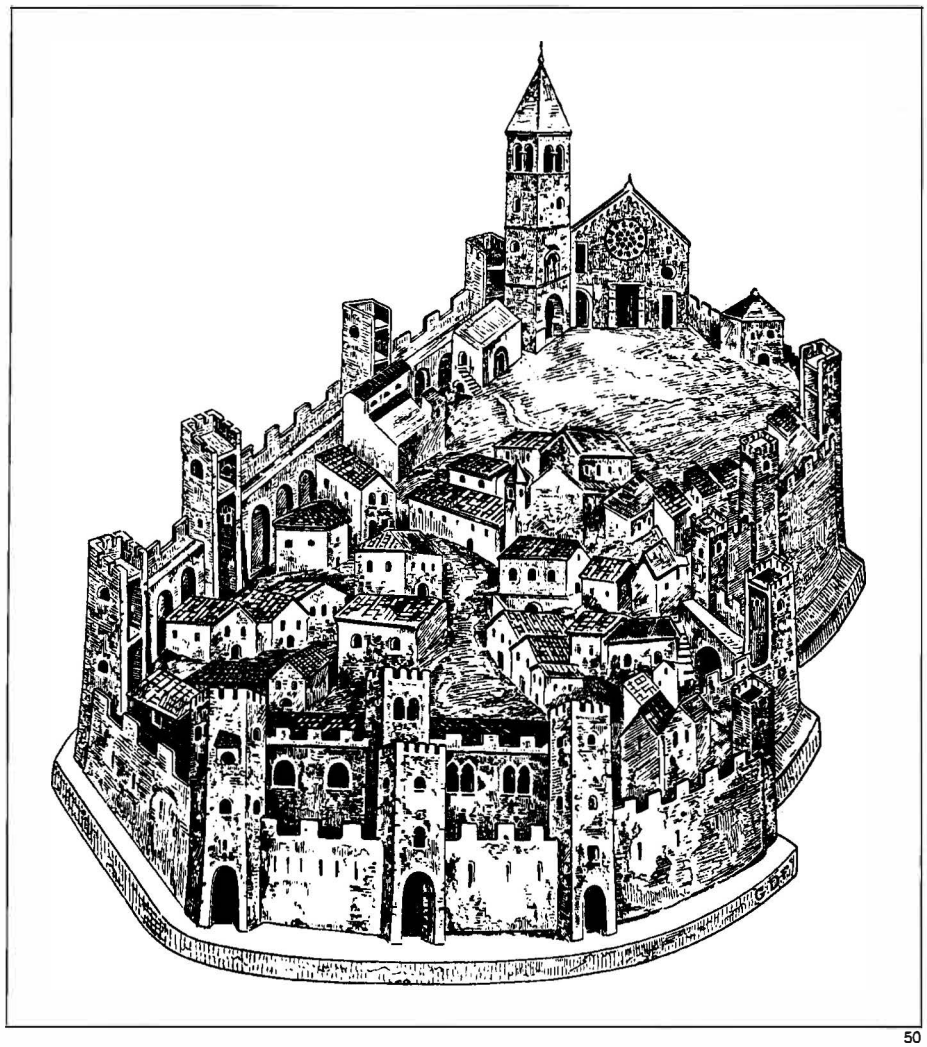
57.
Pietro Kandler le reconstruit aux planches I/XCIII et II/XXIII de son *Cartolare* cit.

58.
De Antonellis Martini, *op. cit.*

59.
Les observateurs vénitiens dépeignent ce nouveau centre commercial comme une ville chaotique pleines de vices et d'erreurs de politique commerciale. C'est avec une haine mal dissimulée qu'ils décrivent comme un fait accompli l'indiscutable croissance de Trieste, alors même qu'ils voudraient la nier, ainsi qu'il apparaît dans le rapport publié par U. Tucci, *Una descrizione di Trieste a metà del Settecento*, "Q.G.S.", 1980, I/2, p. 95-113. Un rapport plus tardif A.D.P., *Sull'ingrandimento di Trieste nel sec. XVIII - Scrittura dei Cinque Savi alla mercanzia al Senato della Repubblica Veneta, 16 maggio 1768*, mariage Guaita-Cozzi, Venise, 1879 en dresse – sur un ton affligé, certes – un tableau bien différent: il ne peut que constater le rapide essor de la ville, ses réalisations commerciales et immobilières, l'extraordinaire accroissement de sa population. Les phrases que l'on peut relever çà et là dans ce type de rapport: *fièvre du bâtiment, guerre, industrie puissance démesurée de ce port*, sont significatives de la mutation qui s'était opérée.

50.
G. De Franceschi, *Vue de Trieste au Moyen Age d'après la fresque du maître de San Giusto* (1370), dans l'abside de la cathédrale de San Giusto à Trieste. (D'après G. Caprin, *Il Trecento a Trieste*, nouvelle edition, Trieste 1974).

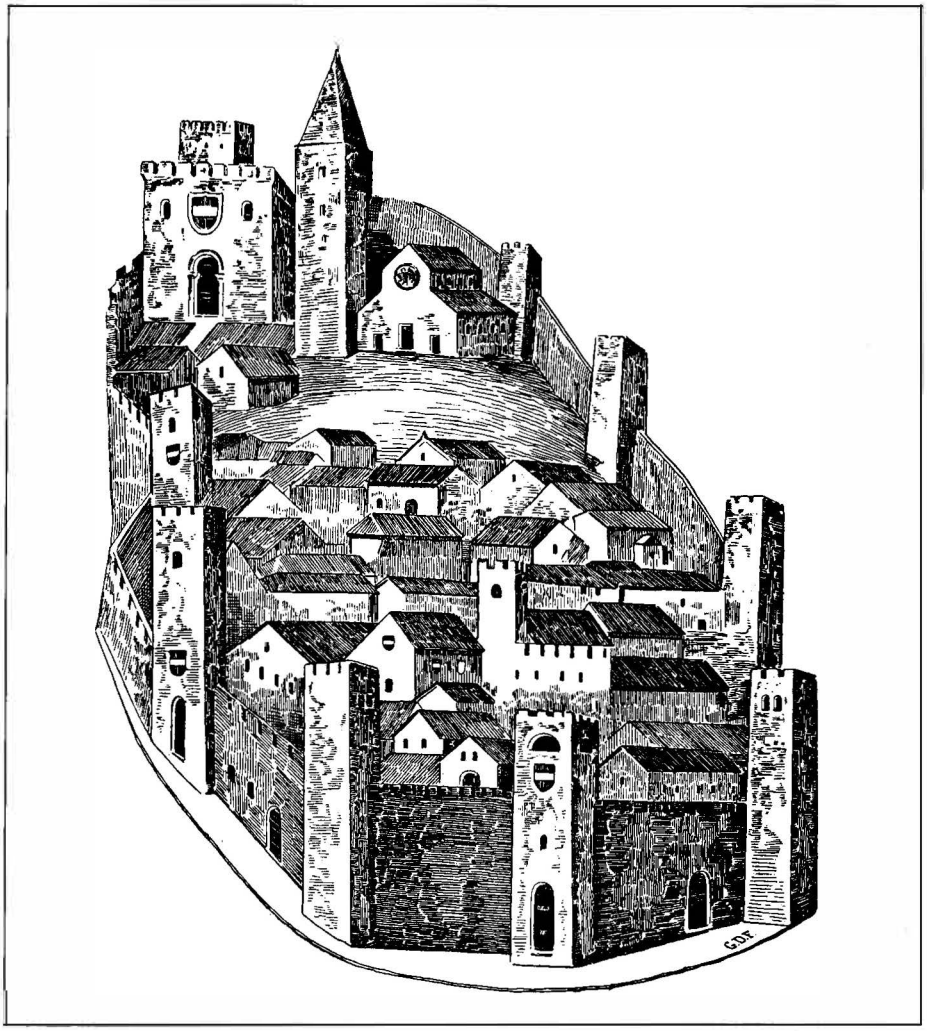
51.
Trieste en 1540, détail du tableau de Benedetto Carpaccio dans la cathédrale de San Giusto à Trieste.
(D'après G. Caprin, *Il Trecento a Trieste*, nouvelle edition, Trieste 1974).



50

52.
A. Sonz, maquette de Trieste au début *du XVIIIe siécle, bois et carton peint,* 100×90 cm
C.M.S.A.

53.
Auteurs anonyme, *plan de la cité impériale et du port de Trieste*, dessin à la plume 33,3×50 cm (1785). C.M.S.A.



51



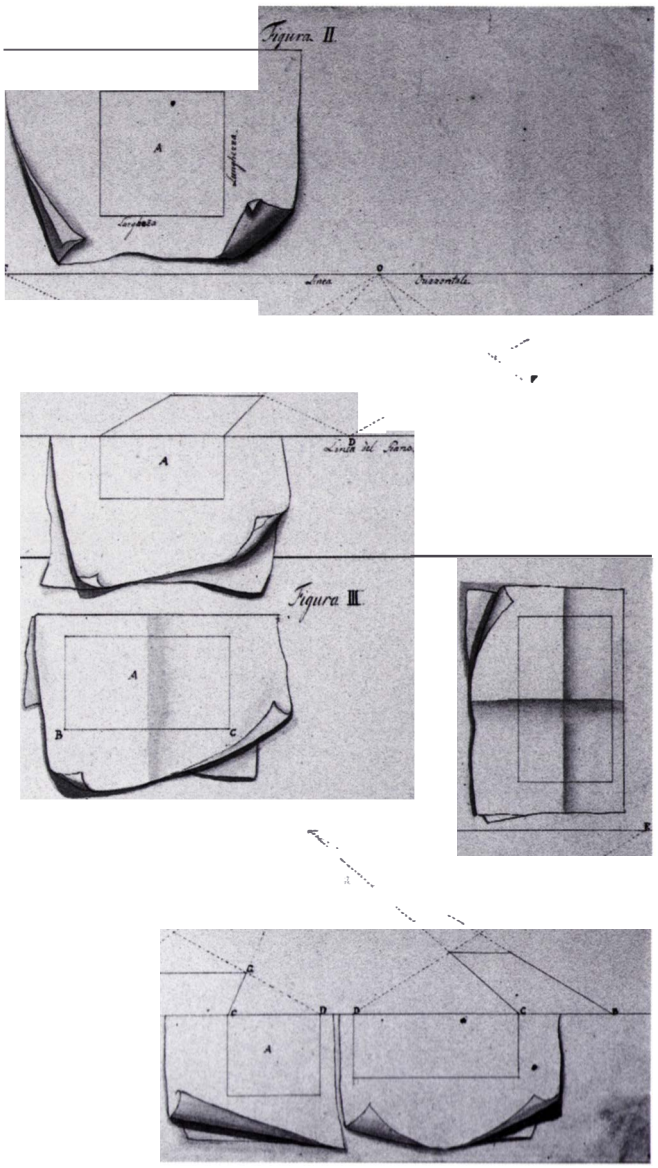
52


PIANTA
DELLA CESAREA
CITTÁ E PORTO
DI TRIESTE
MARE ADRIATICO

53

Les dessins et la correspondance de Pietro Nobile à Trieste

Gino Pavan



54

La proposition d'acquérir cette collection, faite en mars 1951 par la Surintendance aux monuments, galeries et antiquités de Trieste au Ministère de l'Instruction Publique, fut assortie dans le même temps d'une demande de crédits adressée au Département des Finances du Gouvernement Militaire Allié (G.M.A.), dont dépendait alors le *Territoire Libre de Trieste.*
Les crédits, d'abord refusés puis accordés par le G.M.A. en juillet 1951, permirent l'acquisition de cette importante collection le 10 décembre de la même année. Elle provenait de Capodistria où son propriétaire, le Dr. Carlo Nobile, dans l'immédiat après-guerre, avait vécu des événements si mouvementés qu'il fallut l'intervention des autorités suisses et des fonctionnaires de la Légation de Belgrade pour obtenir le transfert de la collection à Trieste.
Dans notre ville, le manque de fonds avait fait courir le risque d'une dispersion des dessins et des lettres de Nobile, ou tout au moins de leur transfert en Suisse, pays natal de l'architecte. Il était cependant légitime qu'une collection aussi *spectaculaire* demeurât à Trieste, où Nobile était arrivé avec son père Stefano, entrepreneur de bâtiments, à la fin de 1780. C'est là qu'il avait obtenu le diplôme de *capitaine de port* (1797) après avoir fréquenté les écoles d'Etat, acquérant ainsi une solide formation mathématique qui, associée à l'expérience pratique des chantiers, l'amènera lors de son premier séjour à Rome en 1800 à "examiner les vestiges des monuments antiques". Ses dispositions pour le dessin et l'architecture seront récompensées par une "bourse d'études" du gouvernement qui lui permettra entre 1801 et 1806 de séjourner à Rome comme élève architecte de l'Académie Impériale et Royale des Beaux-Arts de Vienne.
La collection triestine de ses dessins comprend 70 volumes contenant 7106 planches de dessins, 11 fascicules de projets, 11 rouleaux de projets et de dessins divers, et en outre sa correspondance, soit 544 lettres adressées à Nobile[1].

En 1818, Nobile s'installe définitivement à Vienne comme directeur de l'Ecole d'Architecture, poste

1.
Les lettres sont de divers personnages, parmi lesquels l'architecte Giovanni Antolini, Antonio Broglio, l'architecte Pietro Bianchi, l'architecte Paolo Bioni, Giuseppe Borzato, le sculpteur Bartolomeo Bongiovanni, Bernardo Caboga, l'architecte Ignazio Chaumbrer, l'architecte B. Chiappa, le comte A. Cittadella Vigodarzere, le Prof. P. Confiliachi, Bartolome De Santis, Antonio Diedo, De Cambray, Diguez, le Prof. Francesco Direlli, l'architecte Gaspare Fossati, le sculpteur Democrito Gandolfi, l'architecte Francesco Lazzari, l'architecte Biagio Magistretti, Antonio Mezzanotte, le comte de Pralorno, Alessandro Pallavicini, l'architecte Alvise Pigazzi, Pietro Paleocapa, Floriano Pasetti, l'architecte Francesco Rusca, l'ingénieur Annibale Ratti, le marquis P. Selvatico, le collectionneur Vaccari, le sculpteur Luigi Zandomenighi et d'autres Italiens et étrangers.

qu'il occupe jusqu'au 23 janvier 1849, date où il prend sa retraite. Parmi les documents conservés à la Surintendance, les rapports qu'il envoyait périodiquement au Prince de Metternich (qui occupait la haute charge de Protecteur des Académies Impériales et Royales de Vienne, dont faisait partie l'Ecole d'Architecture) présentent un intérêt tout particulier. Ces écrits nous révèlent nombre d'aspects de la pensée de Nobile à propos de l'organisation de l'Ecole de Vienne, et nous fournissent des renseignements sur les autres universités qui formaient les ingénieurs et les architectes dans le territoire de l'Empire: Prague, Milan, Pavie dans le Royaume lombard-vénitien.
Pietro Nobile définit l'architecture comme "l'Art principal entre tous les autres qui pourvoit par ses ouvrages à la commodité, salubrité, richesse, défense, au plaisir et à l'ornement de l'Homme et des Nations. Elle trouve les moyens nécessaires pour les exécuter dans la nature, dans l'esprit, dans les sciences physico-mathématiques, dans le Beau réel et relatif, dans le goût".
Le problème de la *limite*, qui avait soulevé tant de discussions chez les philosophes de la fin de l'époque des Lumières, ne se posait pas pour Nobile. La *nature* sans limites, telle que Schinkel la voyait dans ses panoramas et dans ses architectures replacées dans les lieux mêmes pour lesquels il les avait projetées, relève d'une conception néo-classique. Positiviste et conservateur comme se devait de l'être un fidèle collaborateur de Metternich et de l'Empereur François Ier (modèle de l'absolutisme monarchique de ce temps), Nobile observe à propos des architectes et des ingénieurs que "c'est à eux qu'incomba la charge de donner à l'homme des habitations saines et commodes, au riche et au puissant des palais ornés et des jardins, à la société et aux Etats des communications terrestres et des installations fluviales destinées à tous usages". Pour se rendre compte de cela, il suffit de parcourir le monde et de voir tous ces chefs-d'œuvre qui ont su donner "la civilisation aux hommes, la prospérité aux peuples, l'éclat aux Empires".
Pour la formation des architectes, tâche qui revenait au directeur de l'Ecole de Vienne, il est indispensable que les étudiants "acquièrent des notions plus claires de cet Art en dessinant et mesurant les monuments eux-mêmes. Dans les pays où ceux-ci manquent, il faut que l'académie les remplace par un enseignement plus étendu et plus détaillé, et que l'école soit dotée d'un plus grand nombre de modèles, de dessins et d'oeuvres d'art".
Quelle était l'étincelle qui faisait mûrir un projet: la force intérieure qui permettait à l'architecte de transférer son imagination dans la construction? ou bien l'étude et l'interprétation des *modèles antiques*, et du modèle premier qui est la nature? Nobile nous l'explique de façon très personnelle: "les rapports esthétiques, scientifiques et mécaniques des ouvrages d'architecture sont liés entre eux de telle sorte que les uns cèdent fréquemment aux autres une part de leurs droits lorsqu'il s'agit de produire un tout solide, beau et commode relativement à sa destination".
Par suite l'oeuvre de l'architecte ne peut être totalement personnalisée car l'*art des décorateurs* et la *profession des constructeurs*, qui "sont les bras de l'Architecture", y apportent leur concours.
Dans les divers rapports présentés à Metternich ou au "Conseil Impérial et Royal de l'Académie des Beaux-Arts réunis", Nobile souligne la nécessité, pour les élèves, de l'apprentissage "de la géométrie et de la mécanique pratique, de la perspective, du calcul arithmétique et de l'exercice constant de la main, de l'oeil et de l'intelligence dans le dessin et l'étude des meilleurs produits de l'art, en les relevant d'abord sur les dessins puis sur les édifices eux-mêmes, jusqu'à ce que, l'esprit s'étant enrichi des meilleurs matériaux, la main ayant appris à obéir à la pensée et l'oeil à l'exactitude du compas, l'élève se retrouve en état de se consacrer à la composition dans tous les genres publics et privés de l'architecture". Ce sont là des idées qu'il exprime au début de sa carrière de responsable de l'Ecole d'Architecture de Vienne, quand on lui demande un avis sur la Chaire d'architecture occupée par le professeur Chambraï dans la ville de Lemberg. Il donne un avis négatif sur la manière dont cet enseignement est délivré, et

54.
Pietro Nobile
Enseignements préparatoires à l'étude de la perspective: choix des points de fuite et de la ligne du plan
aquarelle, 27×45 cm
Surint. FVG vol. 7 pl. 1

démontre une fois encore l'étendue de sa formation d'architecte, entreprise à Trieste à l'Académie navale et complétée à Rome entre 1800 et 1806. La citation de Vitruve sur le savoir de l'architecte aurait suffi à elle seule à dénoncer l'insuffisance de l'enseignement de Chambraï, mais l'argumentation de Nobile est bien plus développée et nous intéresse parce qu'elle nous aide à connaître quels textes classiques et modernes sont pour lui à la base de l'étude de l'architecture. "L'auteur qui a traité de l'architecture avec le plus d'ordre et de clarté est Milizia, dont les écrits intitulés Principes d'Architecture Civile sont traduits en langue allemande". Tels sont les écrits et les exemples qui peuvent enrichir l'enseignement du Beau; il faut cependant y adjoindre "les écrits de Vitruve, de Palladio et les oeuvres de son siècle".
Au XIXème siècle en effet, en raison de l'intérêt croissant pour les principes théoriques de l'architecture classique, et pour appliquer les canons fondamentaux que la Renaissance avait puisés aux sources vitruviennes, on avait imprimé au moins quinze éditions des livres de Vitruve, qui étaient venues s'ajouter aux vingt-sept ouvrages imprimés au cours du seul XVIème siècle et aux dix publiés au XVIIIème siècle. Parmi les textes modernes qu'il conseille, Nobile cite l'ouvrage de Durand, *Parallèles d'architecture*, et suggère que "parmi tant d'autres livres plus détaillés, les professeurs illustrent les leçons de Milizia sur la commodité et la distribution des édifices destinés aux divers usages de l'homme et de la société, et les ouvrages expliquant la construction des bâtiments comme le célèbre livre de Rondelet, *L'Art de bâtir*.
A l'aide de ce matériel didactique, l'enseignant réussira à offrir à ses élèves un enseignement valable. L'idée de réunir dans un *Traité* les principes théoriques de l'architecture a sans doute été le but auquel tendirent ses trente années d'enseignement mais, tout comme Schinkel, il ne parvint pas à le réaliser.

Ce qui nous reste de ce projet dans la collection de dessins acquise par l'Etat et déposée à la Surintendance de Trieste, offre un panorama complet de la préparation de l'ouvrage et de l'impression, partiellement réalisée mais non divulguée (peut-être parce que manque le texte d'accompagnement) des planches du Traité.
Le recueil des *Etudes de perspective et d'ombres avec au dos quelques explications* comprend 83 planches, auxquelles s'ajoutent 22 planches séparées. La perspective était considérée comme une matière fondamentale dans l'éducation académique du XIXème siècle. La géométrie descriptive et les théories divulguées à la même époque par Gaspard Monge servaient de base à l'étude rationnelle et scientifique de la *perspectiva artificialis* mise en pratique pendant le XVIIIème siècle, avec une téméraire imprécision, par les "peintres d'architecture" ou *décorateurs*.
On trouve dans le livre VII de la collection une succession complète de dessins originaux à la plume, au crayon et à l'aquarelle. Les 44 premières planches portent même une numérotation qui aurait dû correspondre au numéro d'ordre de la publication. Au verso de chacune d'elles est décrit le contenu du dessin. La succession des illustrations, groupées par sujet et par format, ne laisse aucun doute sur les intentions de l'archititecte de fournir ce matériel aux graveurs pour qu'ils le fixent sur leurs plaques de cuivre. Les dessins préparatoires à l'étude de la perspective, avec leurs divers points de fuite et lignes de plan, sont suivis d'exemples pratiques pour traduire en perspective, à partir d'un plan, tous les éléments architectoniques des ordres classiques. Ces exemples culminent dans la traduction en perspective (Planche 53) d'un édifice baroque où, à la complexe succession des motifs architectoniques, viennent s'adjoindre des escaliers sur lesquels se profilent des arcs soutenus par des colonnes. Au premier plan se profile, au-dessus de l'attique, un belvédère à plan mixtiligne couvert par une coupole en bulbe d'oignon. Le point de fuite central part d'une niche avec statues qui se dessine sur le fond orné d'hexaèdres.
En nous attardant à décrire ce dessin en perspective, nous avons voulu souligner l'habileté graphique qui caractérise ces planches originales, oeuvre certainement d'élèves ou de dessinateurs

rétribués par l'école, comme il résulte des rapports de Nobile.
Sur les plus de sept mille dessins conservés à Trieste, tous ne sont donc pas de la main de l'architecte. Dès son premier rapport à Metternich sur la situation de l'école (1818) et sur les propositions d'augmentation des moyens, du matériel et du personnel, il apparaît que Pietro Nobile avait déjà mis à la disposition des étudiants ses études sur les antiquités romaines, sur les exemples des traités d'architecture et sur les notes de voyage prises à Bologne, Pola, et Split.
Ce qu'étaient les intentions de Nobile relativement à la publication du Traité d'Architecture, nous pouvons le voir dans plusieurs livres de la collection triestine, dont le volume n° 70, qui retrace la progression de toutes les planches gravées[2].

Nobile devait avoir une connaissance complète des traités d'architecture classiques. Nous avons vu que dans les premières années du XIXème siècle il existait de nombreuses éditions du *De Architectura* de Vitruve, mais le premier divulgateur et théoricien cité par Nobile est Francesco Milizia[3], dont le "Dictionnaire des Beaux-Arts" a une valeur emblématique pour le néo-classicisme. Son attitude ouvertement critique, voire intransigeante, vis-à-vis de l'architecture baroque, et du Bernin en particulier, marque une nette rupture avec le passé. Les échos de cette polémique avaient été recueillis par Nobile lui-même, présent à Rome en 1800 et probablement de 1803 à 1806, avec la "bourse d'étude" accordée par le gouvernement autrichien. L'architecte le plus autorisé de cette époque, à Rome, Valadier, adoptait les mêmes positions que Milizia.
L'estime et la sympathie que Nobile s'était acquises auprès de l'empereur François Ier dataient de la visite de ce même empereur à Trieste et dans les territoires istriens en 1816[4]. Ce voyage avait été particulièrement fructeux pour Nobile, qui faisait fonction de guide, car l'empereur, se rendant compte de la nécessité de restaurer les monuments romains de Pola et de poursuivre les fouilles alors en cours, accorda à l'architecte de larges crédits pour ces travaux et le chargea en outre du projet du phare de Salvore (réalisé quelques années plus tard) et de celui du cap Promontore, également en Istrie. Les capacités reconnues de l'homme et de l'artiste lui valurent alors d'être appelé à la direction de l'école d'Architecture de Vienne. Les ordres de l'empereur furent très précis: "Donnez-moi le plus vite possible de bons architectes"[5], et c'est pour cette raison qu'au bout des trois premières années de formation des jeunes étudiants (1818-1820), Nobile envoie une lettre à son supérieur direct, Metternich[6], pour l'inviter à venir prendre connaissance du travail réalisé par les élèves. La considération dont Nobile jouissait auprès de Metternich, et les rapports de respectueuse familiarité qu'il entretenait avec lui sont attestés par de nombreuses lettres de la correspondance conservée à la Surintendance; des documents récemment retrouvés nous révèlent l'accord secret intervenu entre Nobile et Metternich pour interrompre la construction de la *Burgtor* (Porte de la Ville) à Vienne, dont les travaux étaient confiés depuis 1819 à l'architecte milanais Luigi Cagnola. En janvier 1820[7], Nobile écrivait sur ordre de l'empereur au marquis Cagnola pour l'inviter à modifier le projet de cette construction, jugée trop encombrante. Dans les premiers jours de février[8] on trouve une seconde lettre adressée elle aussi à Cagnola, d'où il ressort que l'architecte milanais était disposé à modifier son projet.
L'invitation adressée à Metternich et à l'empereur lui-même à venir voir les travaux des étudiants d'architecture, en avril de la même année, a un corollaire tout à fait inattendu, mais sûrement prémédité: l'école d'Architecture préparait une exposition dans laquelle figuraient trois solutions pour le projet de la *Burgtor*. Le document du mois de mai suivant ne laisse aucun doute sur ce *coup de main*, plus évident encore lorsque l'on considère que les trois projets avaient été dessinés par les élèves, sous la conduite de Nobile, dans l'espace de huit jours[9]. La satisfaction de disposer d'un projet dû à l'école viennoise dut être grande. La quantité et la qualité du travail fourni en si peu

2.
Le contenu du vol. 70 est décrit dans l'Appendice I.

3.
Francesco Milizia (Oria 1725-Rome 1798) vit au siècle où naît la critique d'art au sens moderne. C'est le plus grand théoricien italien du néo-classicisme en architecture. Il eut pour prédécesseurs Lodoli et le français Cordemoy, représentant les tendances rationalistes.

4.
Après l'incorporation des provinces illyriennes dans l'Empire austro-hongrois, en juillet 1814, le retour dans ces territoires devait représenter pour l'empereur une revanche définitive sur Napoléon qui, après Wagram, lui avait enlevé les anciennes provinces de Croatie et une partie de la Galice, de Fiume et de Trieste.

5.
Lettre du 26 avril 1820 adressée par Pietro Nobile à l'empereur François I (coll. de la Surintendance de Trieste, fasc. Burgtor).

6.
Lettre du 14 avril 1820 adressée par Pietro Nobile au prince de Metternich, Protecteur des Académies de Vienne (coll. de la Surintendance de Trieste, fasc. Burgtor).

7.
Le 5 janvier 1820, de Vienne, Nobile envoie à Cagnola une lettre pour l'informer que, par ordre de l'empereur, avait été exécuté sur les fondations de la *Burgtor* dite *Porte de la Cour* un simulacre en bois. Ses dimensions avaient été jugées excessives au point que l'on demandait l'abaissement de la façade et des côtés du monument de 1/5ème et de 1/4. Il demandait donc que le projet soit modifié pour le mois de février suivant.

8.
Le 7 février 1820, de Vienne, Nobile accusait réception de la lettre de Cagnola par laquelle ce dernier se déclarait prêt à modifier son projet. Il lui suggérait de se rendre à Vienne muni de ses nouveaux plans avant le printemps prochain parce que l'empereur devait à cette période se rendre en Bohême; il joignait à sa lettre le plan et l'élévation des murs qui clôturaient la Place Impériale de chaque côté de la porte.

9.
Le 24 mai 1820, Nobile adresse à Metternich une longue lettre par laquelle il l'informe que trois projets pour la *Burgtor*, élaborés par ses élèves, sont prêts et attendent sa visite.

de temps paraît incroyable, mais le document du 9 juin qui illustre le projet de la *Burgtor* ne laisse aucun doute: pour cette exposition on n'avait pas préparé moins de *quatre variantes du plan*, *trois vues perspectives vers l'esplanade*, et *quatre vues perspectives vers la place impériale*. L'exécution des perspectives, de même que les dessins conservés à la Surintendance, remontent à cette période. La description du projet est très détaillée; bornons-nous pour l'instant à signaler la source dont Nobile déclare s'être inspiré pour le projet de la place impériale. "Les proportions et les formes de l'ordre dorique qui constituent la construction de cet édifice ont été relevées sur le monument le plus célèbre de la Grèce, considéré comme le plus parfait de l'architecture dorique: le temple de Minerve à Athènes". La référence au Parthénon est donc attestée[10] même si nous savons, par une lettre envoyée à Canova, que pour exécuter ce projet Nobile s'était inspiré des Propylées[11]. Une lecture attentive de la *Burgtor* nous permet de reconnaître, dans la référence aux deux monuments athéniens, le souci qu'eut l'architecte de composer son oeuvre avec un "lexique" antique, mais ce qui apparaît avec encore plus d'évidence c'est l'effort d'interprétation de l'architecture antique, qui offrit à la ville de Vienne une rare leçon de style moderne, sinon de véritable avant-garde.

La médiocrité de l'architecture néo-classique de la capitale était évidente: voir le *Theater an der Wien* (1797-1801) de Franz Jäger dont la façade trahit l'influence de l'architecture française; puis, quelques années plus tard le palais de l'Albertina (1800-1804) et le Palais Razoumovsky (1806-1807), oeuvres de J.L. Montoyer, architecte d'origine wallonne, et enfin les deux oeuvres de l'architecte d'origine française Karl Moreau: le Palais Palfy (1809) et la Banque austro-hongroise (1821-1823). Avec la *Burgtor* mais surtout la construction du Thesseum (1821-1823), Pietro Nobile contribua au renouveau de l'architecture à Vienne, avec un retard certain par rapport à ce qui se passait dans les autres capitales européennes, en particulier à Paris et à Berlin.

Pendant cette longue période de guerres qui couvre la fin du XVIIIème siècle et la première moitié du XIXème, l'Autriche, sortie des conflits napoléoniens avec la paix favorable du Congrès de Vienne (1815), devait vivre jusqu'en 1848 une période de restauration dominée par la grande figure politique du prince de Metternich.

C'est pour cette raison, et pour d'autres causes concomitantes (parmi lesquelles le manque de grands architectes à Vienne) que le phénomène néo-classique ne connut qu'une ampleur limitée. La personnalité de Pietro Nobile, par ses réalisations architecturales mais surtout à travers son activité de directeur de l'Ecole d'Architecture de Vienne, a eu un rôle important dans le renouvellement du "goût" artistique au sein du vaste empire austro-hongrois. Ses contacts avec les artistes allemands sont attestés par un intéressant compte-rendu de voyage découvert récemment dans les documents des archives de Trieste[12].

Le 29 septembre 1835 fut inauguré à Kulm, en Bohême, un monument projeté par Nobile pour commémorer un fait d'armes de 1813, lorsque les grenadiers de la garde russe résistèrent, jusqu'au sacrifice suprême, aux troupes de Napoléon commandées par le général Vandamme, afin d'éviter un encerclement des armées alliées[13]. Nicolas Ier, tsar de toutes les Russies et Frédéric-Guillaume III, roi de Prusse, assistèrent à cette inauguration. Ce fut Frédéric-Guillaume qui, à la demande de Metternich, fournit à Nobile une lettre de présentation pour l'architecte Schinkel.

Après avoir reçu une décoration russe, épinglée sur sa poitrine par le prince Tatischeff, Nobile part pour Dresde, première étape d'un voyage qui durera plus d'un mois et le conduira dans les plus importants centres artistiques de l'Allemagne. Dresde, que l'on appelait la Florence du Nord avant les destructions de la dernière guerre, devait alors être splendide. La vie culturelle s'y était développée à la fin du XVIIIème siècle avec la création des musées et de l'Académie. Le "Palais Japonais" avait alors été transformé pour accueillir les collections d'antiquités et d'autres oeuvres d'art. A Dresde, l'intérêt de l'architecte fut

10.
La confusion entre Minerve et Athéna était courante à l'époque. Le Parthénon, on le sait, était le temple consacré à Athéna Parthénos.

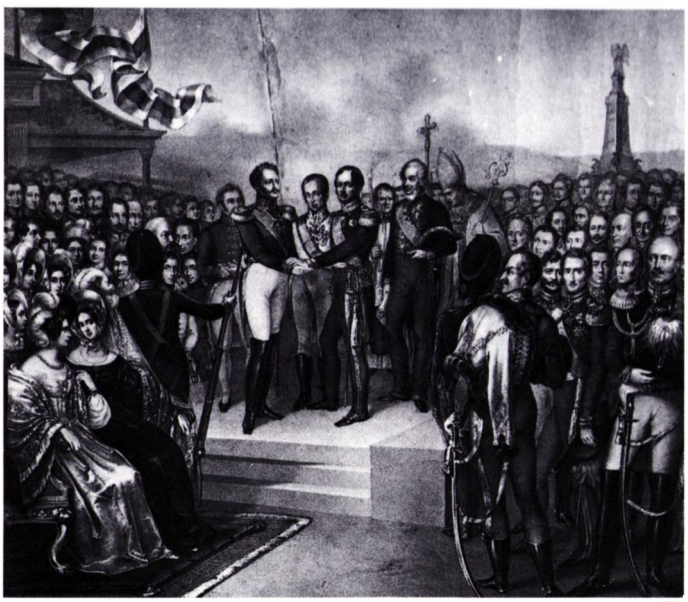
11.
Le 10 mai 1820, de Vienne, Nobile écrit à Antonio Canova. Son amitié avec le sculpteur remonte au séjour de Nobile à Rome. Le lien fraternel qui les unissait se manifesta à diverses occasions, comme lors de l'occupation française de l'Illyrie, pendant laquelle la recommandation de Canova aux autorités françaises permit à Nobile de poursuivre son travail de responsable des constructions publiques à Trieste. A son tour, Nobile usa certainement de son influence auprès de l'empereur, qui voulut placer à Vienne la statue de *Thésée* de Canova, projetée dès 1805 mais achevée seulement en 1815. Cf. L. Rusconi, *P. Nobile e il gruppo del Teseo di A. Canova a Vienna*, ds. "Archeografo Triestino", vol. X, IIIème série, Trieste, 1923.

12.
Dans la correspondance conservée à la Surintendance de Trieste, cf. le fascicule *Viaggio da Vienna a Königsvart, Töplitz, Dresda, Berlino, Lipsia, Norimberga, Ratisbona, Monaco, Linz e ritorno a Vienna, 1835.*

13.
Les informations sur ce fait d'armes ont été recueillies par Vaccani, collaborateur de Nobile, et recopiées pour lui dans un manuscrit du baron Fain: "Le 29 au matin, Vandamme voulant profiter des avantages de la veille était descendu avec son avant-garde jusqu'à Kulm. Il s'était laissé entraîner au fond de cette vallée profonde et s'avançait sur Töpblitz. Bientôt l'espoir de s'emparer de cette ville l'avait tenté... Le comte Obbermann, commandant les grenadiers de la garde russe, s'était placé à travers le chemin. Il avait ordre d'arrêter Vandamme à tout prix. L'armée des Alliés descendait alors sur Töpblitz par tous les ravins de la montagne. Sa position était critique. Si Vandamme arrivait avant elle, le sort de plusieurs colonnes était compromis; mais quelques heures de délai pouvaient tout sauver. Obbermann et ses grenadiers avaient compris ce que le salut commun exigeait d'eux. Ils s'étaient montrés dignes d'occuper la porte du péril et le vallon de Töpblitz était devenu leurs Thermopyles. L'élite de la garde russe s'y était fait tuer. Obbermann avait eu un bras emporté: mais Vandamme n'avait pu forcer le passage... Son Entreprise sur Töpblitz était manquée, il pouvait y renoncer et profiter de la nuit pour remonter avec toutes ses troupes à Peterswalde. Le conseil lui en avait été donné, mais sa malheureuse étoile l'avait emporté... Le 30..." "Extrait du Manuscrit de 1813 par le baron Fain. Copiato da Vaccani".



55



56

55.
Pietro Nobile, dessinateur, et
Felice Zuliani, graveur,
Prospectum Tergesti Forum
eau-forte,
37,5×56,3 cm
1798
C.M.S.A.

56.
Cérémonies de la pose de la première pierre du monument Kulm (29 septembre 1835) en présence du tsar Nicolas Ier et du roi de Prusse Frédéric Guillaume. Surint. FVG

aussitôt éveillé par les importantes constructions et par les musées. Semper n'avait pas encore construit les galeries nouvelles du Zwinger, ni le Théâtre ni ses autres édifices, mais il y avait les collections artistiques que Nobile ne manqua pas de visiter, et parmi lesquelles il remarqua les collections privées d'oeuvres de Thorvaldsen et de copies de celles de Canova. Nobile avait probablement connu le sculpteur danois, auquel Canova avait voulu confier la chaire de sculpture de l'Académie de San Luca à Rome, au cours de son séjour romain[14]. A Dresde, Nobile rencontra un autre ami de la période italienne, Vogel[15], peintre *nazaréen* avec lequel il visita le musée, la bibliothèque, le Nymphée des antiques et les collections japonaises; et il ne manqua pas de voir, avec lui et Rottenger, le cabinet des tapisseries et les célèbres vues de Dresde dues à Bellotto, dit le Canaletto.

En passant par Potsdam, qu'il visitera plus tard, il arrive à Berlin et s'installe à la "Pension de Rome" pour huit jours. Il va voir aussitôt les *intéressantes constructions* de Friedrich Schinkel, alors en cours, et *les autres en ville*. Nobile ne précise pas autrement, mais on peut logiquement penser qu'il a visité aussi la Neue Wache de Schinkel, construite en 1818, et l'Altes Museum (1824-1828). Il voit aussi, pour la première fois, le Théâtre que Schinkel venait tout juste d'achever sur les ruines de l'édifice construit sur le Gendarmenmary par Langhans et incendié en 1812.

Après avoir visité le Nymphée et Charlottenburg, la demeure du roi, le Temple Sépulcral et le Théâtre de l'Opéra, il rencontre enfin Schinkel. Nous ignorons pour quelle raison ils ne s'étaient pas connus à Rome, bien qu'ils aient fréquenté les mêmes milieux pendant leur séjour, qui fut presque contemporain (Schinkel était à Rome entre 1803 et 1805). Ils se lièrent aussitôt d'amitié car, comme Nobile le consigne dans son journal, ils se retrouvaient chaque jour pour discuter d'art, d'architecture et aussi des problèmes liés au financement des travaux: souvenons-nous que tous deux étaient de hauts fonctionnaires de l'Etat.

Nobile, en plus de ses fonctions de Directeur de l'Ecole d'Architecture de Vienne, était Conseiller aulique pour les constructions[16]. Dans le royaume de Prusse, Schinkel occupait depuis 1810 une fonction de "gardien du *bon goût* dans les activités de construction de l'Etat, position qu'il conserva jusqu'à sa mort"[17].

Dans l'atelier de Schinkel, Nobile admire ses tableaux, parmi lesquels devait se trouver le dessin du *Duomo* de Milan replacé dans une position idéale sur la colline de S. Giusto à Trieste. Ensemble, ils visitent le siège de l'Ecole d'Architecture. Puis Schinkel se rend chez Nobile. Celui-ci a aussi l'occasion de rencontrer à Berlin une autre importante personnalité de ce temps: Johann Gottfried Schadow[18], qui occupait alors la charge de directeur de l'Académie des Beaux-Arts. Il visite en sa compagnie le Musée d'antiquités et de peinture, et l'atelier du sculpteur Rauch où il peut admirer de nombreux modèles de bustes en plâtre, la statue de la Victoire et la maquette du monument pour Munich. L'invitation à déjeuner du Ministre Trauttmansdorff et une soirée au théâtre marquent la journée du samedi 10 octobre. Il passe toute la journée suivante avec Schinkel et en profite pour revoir le Théâtre dû à l'architecte berlinois, "dont l'extérieur est harmonieux en toutes ses parties" et le mausolée de la reine Louise qu'il déclare être "un poème d'une très heureuse exécution". Schinkel lui apprend au passage quel est le coût en thalers des principales constructions édifiées à cette époque: l'aménagement des chambres du Palais Royal, par exemple, a coûté 250.000 thalers. Tous ces ouvrages nécessitent d'importants financements, et Nobile observe le "portefeuille de M. Schinkel". Nobile a l'occasion de voir aussi le fameux projet de Palais Royal sur l'Acropole d'Athènes, commandé à Schinkel par Othon Ier de Grèce et fort heureusement resté à l'état de projet.

Le jour suivant, toujours avec Schinkel, il visite l'intérieur du Théâtre, la cathédrale, et il se montre très intéréssé par le système de chauffage de l'Ecole d'Architecture; ils se rendent dans une fabrique de "terres cuites" et dans une fonderie de zinc, à l'observatoire, à l'Ecole d'industrie. Invité par Schadow, il termine la journée en assistant à un concert dans la salle anglaise. Une autre

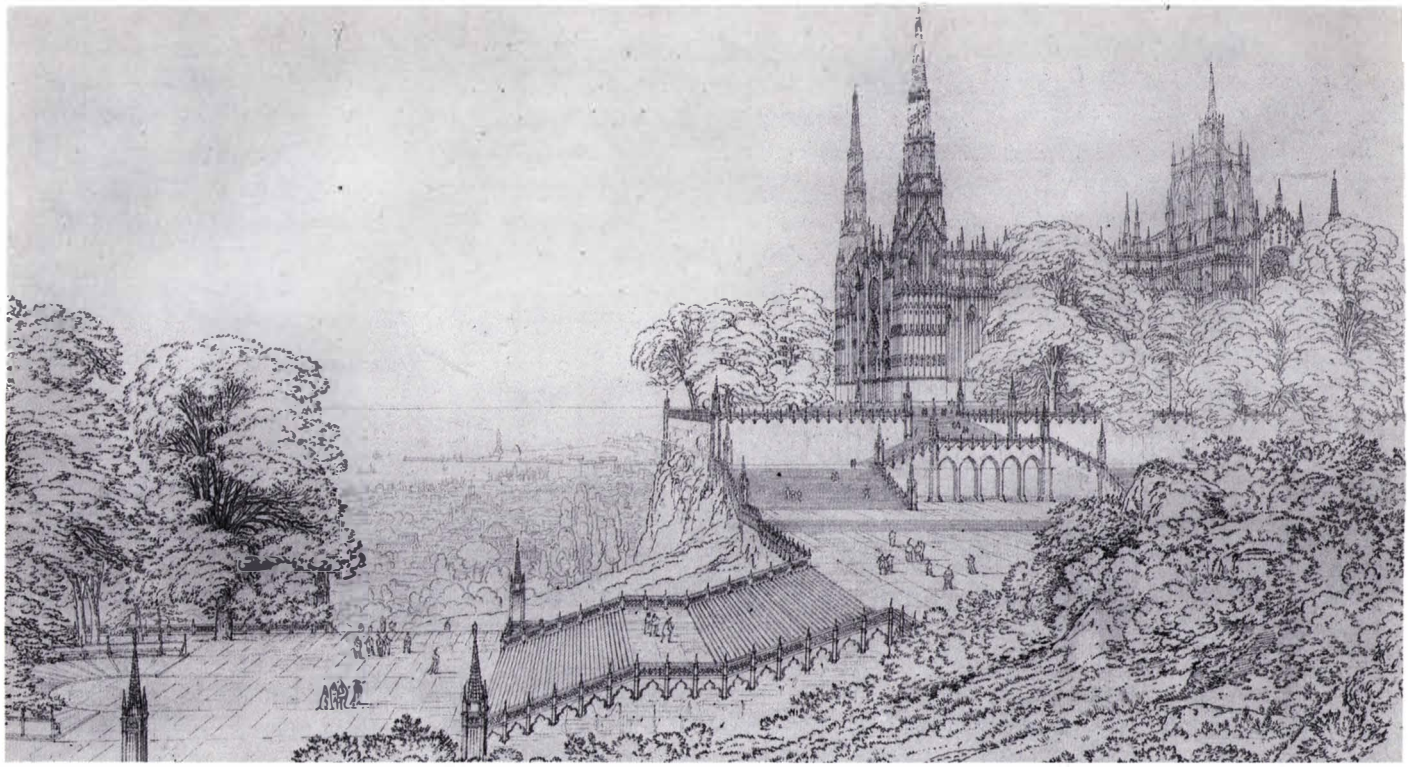
14.
Bertel Thorvaldsen (Copenhague 1770-1844) fut un sculpteur néo-classique très connu. En dehors de ses nombreuses oeuvres, il accomplit au Museum Antiken Sammlungen de Münich la restauration des statues des frontons du temple grec d'Egine. On ne procèderait pas de même aujourd'hui, mais ce travail de restauration est un document d'époque très précieux.

15.
G. Ludwig Vogel (1788-1879), peintre et scénographe, avait fait partie, juste après le séjour romain de Nobile, du groupe des *Nazaréens*, ainsi qu'Overbeck, Pforr, Wintergert, Hottinger et Sutter.

16.
En sa qualité de Conseiller, Nobile collaborait aussi à la censure d'Etat et il était appelé à donner son avis non seulement sur les grandes constructions d'édifices, de ponts, de routes et de voies ferrées, mais aussi sur les programmes d'études des autres universités de l'Empire. Cf. les fascicules existant à la Surintendance de Trieste.

17.
G. Peschken, *L'origine e la posizione di Schinkel e Semper nella formazione del loro pensiero teorico* ds. "Le epifanie di Proteo, la saga nordica del Classicismo di Schinkel e Semper", coll. dirigée par L. Semerani, Venise, 1983, p. 46. Cf. aussi O. Zoeggeler, *L'immersione nel passato classico: il viaggio in Italia nella formazione degli architetti tedeschi*, ds. "Le epifanie..." *op.cit.*, Venise, 1985, p. 38, 39.

18.
G. Schadow (1764-1850), sculpteur. On connaît de lui, entre autres, son buste de l'architecte F. Gilly. Son art, comme celui du jeune Gilly mort à trente ans, est fortement influencé par le classicisme français, qu'il avait connu directement.



57



58

57.
Karl Friedrich Schinkel
Grande composition avec le Dôme de Milan
dessin à la plume
encre noire et grise, crayon
336×572 mm

58.
Johann Friedrich Jügel,
d'après K.F. Schinkel,
La Comédie de Berlin
eau-forte, aquatinte
480×734 mm
1920
Berlin, Staatliche Schlösser und Gärten

rencontre avec Schinkel est prévue, au Musée égyptien cette fois, et à l'église réformée. Il relève avec une précision de comptable le coût de l'église, 100.000 thalers. Le lendemain il visite l'Académie, le Palais Royal, la fabrique de porcelaines, déjeune chez le Ministre et va au Théâtre français. Le jeudi 15 octobre il visite la Monnaie avec Schinkel. Il note à ce propos dans son journal: *Diorama* et *Gropius*. Le jeune peintre et scénographe a certainement commenté pour lui les fameux dioramas, gigantesques illustrations de divers pays, y compris la Grèce et l'Italie, exécutées par l'artiste dans les rues de Berlin, éclairées par une lumière artificielle et accompagnées par la musique de chaque pays. Le nom de Wilhelm Gropius évoque aussi le personnage pour lequel Schinkel dessina durant sa jeunesse de gigantesques paysages italiens. Ce même jour, Nobile revoit Schadow et le professeur Raabe. A la fin de la journée, il note: "Schinkel, oeuvre de Sicile", ce qui désigne certainement le panorama semi-sphérique de Palerme que l'artiste avait peint à l'intérieur d'une coupole de quelque seize mètres[19].

Nobile repart pour Potsdam et le premier but de son voyage est l'île des Paons, le château du roi et le jardin zoologique où parmi les animaux il admire "l'architecte aquatique", c'est-à-dire le castor. Il visite la serre chaude, avec ses très beaux palmiers, puis le spectaculaire Château de Sans-Souci. Le portique, les cariatides, l'escalier et le grand salon des marbres font l'objet de ses notes, ainsi que l'inévitable évaluation du Palais de Frédéric et de la chapelle, qui ont coûté 13 millions de thalers. Schinkel l'accompagne aussi pendant ce voyage, il déjeune avec lui, se rend au Palais et visite l'église de Saint-Nicolas (oeuvre de Schinkel). Ils voient ensemble la villa du prince Charles et celle du prince Guillaume. Toujours curieux des nouveautés, Nobile note, à propos de la villa du prince héritier: machine à vapeur et amphithéâtre. Après Potsdam, la visite de Leipzig est très rapide, comme il convient à un touriste spécialiste de monuments et de panoramas. Il n'y passe qu'une journée et ne rencontre aucune personnalité de la ville.

A Nuremberg aussi il ne reste qu'un jour: la ville la plus puissante de l'empire après Cologne et Lübeck n'avait à lui offrir que son glorieux passé. A Ratisbonne, en revanche, son intérêt pour l'architecture classique le pousse, après les excursions rituelles, à voir le *Walhalla* de l'architecte Klenze. Il voulait sans aucun doute comparer l'architecture de son propre Théséion avec cette transposition du Parthénon que Klenze construisait à Ratisbonne (1830-1842).

Vient ensuite Munich, qui compte comme Berlin et Dresde des édifices de grand intérêt public. A cette époque, la ville s'élevait au rang de ville d'art, en partie grâce au travail inspiré de l'architecte Leo von Klenze[20]. Dès son arrivée, Nobile visite la Glyptothèque et la bibliothèque, puis, après avoir fait un tour d'horizon de la cité, il ne manque pas de voir la Ludwigstrasse projetée par Klenze et encore en cours d'aménagement. Deux jours après, il rencontre enfin Klenze et se rend en sa compagnie à l'exposition d'architecture, il voit la cathédrale et les peinture de Klenze qui étaient en cours d'exécution dans l'église de Sainte-Marie (Notre-Dame du Bon Secours). Il se rend à la Ludwigskirche, oeuvre de l'architecte Gärtner qu'il avait rencontré le jour précédent en visitant l'église des Théatins, commencée à la fin du XVIème siècle par le bolognais Barelli et terminée en style baroque par le français Cuvilliès. Avec Gärtner il rend visite au ministre bavarois. Le séjour de Nobile à Munich dure huit jours, comme celui de Berlin et cette fois c'est Klenze qui lui sert de cicérone, en sa qualité de fonctionnaire de la cour bavaroise. Au cours de ce séjour, Nobile est attiré par l'enseignement technique, qui est une spécialité de la ville, et il a donc l'occasion de voir les *modèles des mouvements mécaniques de la Glyptothèque moderne pour les arts et l'industrie.* Avec Klenze, comme cela s'était produit à Berlin et Potsdam avec Schinkel, il a l'occasion de noter le coût de quelques constructions ou de quelques éléments architecturaux, communiqué par son interlocuteur.

Nobile ne néglige pas les rapports avec la cour: après avoir rencontré le prince de Tour et Taxis, il est reçu en audience par le roi Louis Ier. Nobile

20.
Elève de Gilly et camarade de Schinkel, Leo von Klenze (1784-1864) étudia à Paris avec Durand Percier, visita l'Italie, la Grèce et l'Angleterre, et fut l'architecte d'abord du roi Jérôme à Cassel, puis (de 1816 à 1864) de Louis Ier de Bavière.

noua à Munich de solides amitiés, ce qui ne saurait surprendre quand on connaît la cordialité des bavarois, même de nos jours. Le 29 octobre, après avoir vu le Musée du Trésor et l'exposition des estampes de la ville, il est invité par Klenze à un repas, avec Gärtner et d'autres hôtes. Le lendemain l'architecte Gärtner fête son départ lors d'un repas avec le chargé d'affaires de Bavière. Nobile rentre à Vienne le 3 novembre après s'être arrêté à Linz pour inspecter les fortifications.

Nous avons voulu joindre à ces notes une chronologie raisonnée sur Pietro Nobile (appendice II): très incomplète comme toutes les études portant sur cet architecte, elle vise à fournir au lecteur une orientation générale sur la vie et l'oeuvre de Nobile.
Le voyage que nous venons d'évoquer élargit, nous semble-t-il, nos connaissances sur la formation de l'artiste et sur ses évidentes qualités humaines. En 1835, époque de ce voyage, Nobile avait déjà terminé les projets de ses travaux les plus importants (le *Temple de Thésée*, la *Burgtor* à Vienne, le phare de Salvore en Istrie); mais il n'avait pas encore achevé la construction de l'église de S. Antonio Nuovo à Trieste (1826-1848). Pour Trieste il devait en outre projeter et construire cette oeuvre de la maturité qu'est la *Casa Costanzi* (1840), dont la remarquable valeur architecturale souffre du voisinage des édifices construits ces dernières années.
Les lettres et documents publiés jusqu'ici prouvent la familiarité et l'amitié qui unissaient Nobile à Canova, et sa fréquentation du monde artistique romain des premières années du XIXème siècle, où se distinguait l'architecte Valadier.
Durand fit connaître en Europe une des oeuvres les plus importantes de Nobile, l'église de S. Antonio Nuovo à Trieste. Les nouveaux documents mettent en évidence les relations étroites entre Nobile et le prince de Metternich, et démontrent que le projet de la *Burgthor* de Vienne fut le résultat d'une "conjuration de palais". Enfin, les notes de voyage montrent l'importance de la formation culturelle que Nobile a pu acquérir en visitant les villes et en rencontrant les artistes de son temps: Schinkel, Vogel, Schadow, Klenze, Thorvaldsen et aussi Gärtner. Un examen attentif de ses dessins (plus de sept mille, rappelons-le), des lettres et des documents conservés à la Surintendance de Trieste permettra d'avoir une vue complète de son activité d'artiste, d'enseignant et d'auteur de traités[21].
On verra alors apparaître clairement la stature d'*architecte européen* qui est celle de Pietro Nobile, ses liens avec la culture romaine mais aussi avec le classicisme allemand. Bien que rigoureux dans l'application des rapports proportionnels des monuments antiques, il n'en arrive cependant pas au froid pragmatisme qui caractérise Canova, architecte du Temple de Possagno, ou les architectes allemands de la moitié du XIXème siècle (y compris le Schinkel dernière manière). L'influence de l'éclectisme (que dénonce Camillo Boito dans sa critique négative de l'église de S. Antonio)[22] ne diminue en rien l'importance de son apport architectural, même tardif. Ce n'est pas toujours de sa faute – le projet de cette église était prêt dès 1808 –, mais même si l'on partage cette opinion, il faut reconnaître que Nobile est sur la même ligne que ses amis allemands. En Allemagne, en effet, la leçon du classicisme se prolonge jusqu'à la fin du XIXème siècle, pour le plus grand profit de l'architecture moderne qui bénéficiera ainsi de cet enseignement du *goût* dispensé par le sévère classicisme de l'allemand Schinkel, et, comme autrefois, déjà, par le français Gabriel[23].

21.
Une autre information nous semble présenter un certain intérêt; nous l'avons trouvée dans une biographie manuscrite de Nobile, rédigée en 1952 par le Dr. Carlo Nobile, à qui l'Etat italien a acheté la collection de dessins et de documents. "[Pietro Nobile] fut ensuite chargé d'enseigner – en langue italienne – l'architecture au duc de Reichstadt (l'Aiglon, ou le roi de Rome, ainsi qu'on désigne plus communément le fils de Napoléon Ier). En mai 1830 il commence à conduire le fils de Napoléon "dans les fabriques", et à l'instruire en se promenant, système, écrit-il, "très efficace pour éveiller le goût et le discernement en matière d'art"... En mai 1831 le duc de Reichstadt lui offre "un précieux anneau avec 10 brillants"... Le duc étant mort en 1832, de phtisie à ce qu'on dit (Nobile ne le croit pas), sa mère Marie-Louise envoie à Nobile en souvenir de son élève, par son majordome le comte Hartmann, le fusil de chasse du défunt (selon le Dr Nobile, ce fusil est actuellement conservé dans les Musées municipaux de Trieste).

22.
De Camillo Boito, architecte (Milan 1836-Rome 1914), nous sommes enclins, peut-être par déformation professionnelle, à apprécier, plus que son oeuvre de critique, son oeuvre de théoricien dans le domaine de la restauration. Il est à l'origine de l'enseignement de l'Ecole italienne de restauration des monuments, qui définira lors du IIIème Congrès des ingénieurs de Rome (1883) ce qui allait devenir les bases préparatoires à l'établissement de la première Charte internationale de la restauration (Athènes 1931). Sur le projet de l'église de S. Antonio Nuovo, que Durand inséra dans la seconde édition tardive de son *Recueil et parallèle des édifices...*, nous souscrivons au jugement de l'écrivain triestin Silvio Benco: "ordonné et clair comme un raisonnement antique", cf. S. Benco, *L'architettura Neoclassica a Trieste*, "Dedalo", vol. III, a. 6, Trieste, 1925-1926.

23.
Voir à ce propos ce que Maurice Besset écrit sur l'oeuvre de l'architecte Mies van der Rohe, ds. *E.U.A.*, Venise-Rome, 1963, vol. IX, p. 321.

1774 (ou 1776)
11 octobre. Pietro Nobile naît à Campestro Ticinese (village voisin de Tesserete), de Stefano, entrepreneur de constructions et de Marianna Nobile, cousine de son père.
1780
Il arrive à Trieste avec son père.
1797
Il obtient le diplôme de capitaine de port à l'Institut Nautique de Trieste après avoir fréquenté les écoles d'Etat
1797-1799
Il travaille avec son père sur les chantiers de construction de la ville.
1800
Premier voyage à Rome.
1801-1806
Elève architecte de l'Académie Impériale et Royale de Vienne à Rome.
1800
Il se trouvait déjà à Rome – "dès le temps où j'examinais les vestiges de la Rome antique, j'imaginai et dessinai un Capitole pentagonal destiné à célébrer le triomphe des *Alliés*".
Ce travail fut loué à l'Académie de S. Luca et à l'Académie Impériale et Royale de Vienne. Plus tard – 1814 – il publie ce projet avec un écrit: *Projets de divers monuments architecturaux imaginés pour célébrer le triomphe des augustes alliés, la paix et la concorde des peuples et la félicité renaissante de l'Europe en l'an 1814, Trieste.*
Formation: Il fréquente à Trieste les écoles d'Etat et l'Ecole Nautique où il apparaît qu'il suivit le cursus normal et obtint son diplôme en 1797. L'Ecole de mathématique et de nautique avait été instituée à Trieste en 1753 par l'impératrice Marie-Thérèse d'Autriche. Le premier cours débuta en 1754 au Collège des Jésuites. Après la suppression de l'ordre (1773), l'école fut réouverte dans l'édifice municipal, sur la Piazza Grande, en 1783. Nobile fut l'élève du tyrolien Michele Andrea Stadtler de Breitwerg, grand mathématicien. Après avoir obtenu son diplôme, il travailla dans les chantiers de l'entreprise paternelle. En 1800 il se rendit, à ses frais, à Rome. Admirateur des monuments romains, il prépara à cette époque un projet de monument célébrant la paix obtenue par la Quintuple Alliance... (cf. ci-dessus). C'est ce projet qui lui tiendra lieu de "lettres de créance" et lui fera obtenir l'année suivante une bourse d'études à Rome jusqu'en 1806, en qualité d'élève architecte de l'Académie Impériale et Royale de Vienne. Parmi les autres bénéficiaires du *Reisestipendien* figurent Josef Abel, peintre, et Leopold Kisling. sculpteur. A Rome, Nobile se lie avec Antonio Canova, rencontre l'architecte Joseph Valadier, qui s'occupe alors des grands travaux d'aménagement de la Piazza del Popolo et, plus tard, de la restauration (exemplaire) de l'Arc de Titus. Les dessins de la collection triestine attestent de la connaissance, par Nobile, des traités d'architecture, de Vitruve jusqu'au XVIème siècle.
1807
Séjour à Vienne pour un stage à la direction des bâtiments royaux: il apprend les règlements administratifs et s'initie à la pratique financière et à la comptabilité. Il est nommé à l'Office Technique Communal de Trieste (direction des Bâtiments) où il succède au comte Steinlein. Il y dirige, en ville et dans les territoires limitrophes, les constructions, l'entretien, l'ouverture de routes et de ponts. Il conserve son poste pendant la troisième occupation française (1810), avec l'autorisation du général Bertrand.
1808
Il participe au concours pour la construction de l'église S. Antonio Nuovo à Trieste. Le projet ne verra le jour qu'en 1823.
1813
Projet pour la Casa Fontana à Trieste (exécuté en 1816).
1813
L'amitié qui unit Nobile et Canova se manifeste dans la lettre que Canova envoie au maréchal Marmont: "Les preuves illustres de son habileté l'ont déjà rendu très célèbre et supérieur à mon faible éloge. Je l'ai connu ici, à Rome pendant quelque temps, et j'ai eu le loisir d'admirer ses talents et son extrême modestie, unie à d'autres qualités personnelles qui le rendent véritablement estimable. Aussi crois-je sans aucun doute rendre un signalé service à Votre Excellence en lui présentant un sujet aussi digne de Sa bienveillante protection et de sa faveur. Tout ce qu'Elle voudra bien faire pour lui contribuera certainement au développement des arts, et j'applaudirai à votre action bienfaisante"... M. Pozzetto, *Due documenti di Pietro Nobile*, in "Archeografo Triestino", Trieste, 1933.
1814
8 mars. Sous le parrainage de Domenico Rossetti, Nobile commence à Trieste, à la Société Minerve, un cours d'architecture.
1815
Construction de sa première oeuvre: un pont en pierre sur l'Isonzo, près de la localité de Canale (L. Tull Zucca, p. 50).
1816
Projet pour la prison d'Etat de Gradisca (Gorizia).
1816
L'empereur François Ier visite les territoires autrichiens en Italie. En sa qualité de directeur des Bâtiments, Nobile accompagne l'empereur, qui ordonne la construction du phare de Salvore en Istrie.
1816
Nobile prépare les projets du *temple de Thésée* pour le Volksgarten de Vienne (Thésée tuant le centaure Phémus, statue de Canova transférée en 1890 au Kunsthistorisches Museum) et celui de la Burgtor.
1816
A Vienne meurt Ferdinand von Hohenberg, directeur de l'Ecole d'Architecture de l'Académie des Beaux-Arts depuis 1778. Nobile est nommé directeur, et aussi conseiller aulique.
1817
Construction du phare de Salvore en Istrie, le premier en Europe à être éclairé au gaz. Il est inauguré en 1818 par le gouverneur Cotek.
1817
Restructuration du palais de l'Académie de Commerce et de Nautique, à présent Bibliothèque Municipale de Trieste.
1818
Nobile s'installe définitivement à

Vienne. Il conserve des contacts avec Trieste, sa ville d'adoption.

1818-1819
Villa Hudelist à Baden.

1819-1820
Restauration du château de Mirabel à Salzbourg, à moitié détruit par un incendie.

1820
A Vienne, Nobile construit dans le Volksgarten le petit palais du Café Curtj.

1821
La *Burgtor* de Vienne (dont le premier projet était de Cagnola). Nobile s'inspire des Propylées d'Athènes, mais réalise une construction plus massive, qui clôt l'actuelle Heldenplatz devant la Hofburg. Comparer avec la Port de Brandebourg à Berlin (construite en 1789 par Karl Gotthardt Langhans) qui s'inspire elle aussi des Propylées à travers les reproductions de Stuart et Revett (portes monumentales en style dorique). Voir aussi le projet de Schinkel pour la Neue Wache à Berlin (projet de 1816 exécuté en 1818).

1824-25
Graz: nouveau théâtre d'Etat.

1826-1849
Construction de l'église de S. Antonio Nuovo à Trieste.

1826-1831
Trieste: la casa Renner. L'attribution vient du biographe Carlo Nobile. L. Tull Zucca, dans son ouvrage sur l'architecture néo-classique à Trieste (p. 20 et 122), évoque une Casa Renner Oesterreicher située 2 via Rossini (démolie) attribuée à l'architecte Bubolini (ou Bobolini). On ignore la date de la construction. Elle s'élevait sur le périmètre occupé par "le gratte-ciel" dû à l'architecte Arduino Berlam.

1826
Nobile est appelé en juillet à Luxembourg, où l'empereur et l'impératrice donnent leur accord à son projet de placer dans le parc le buste de l'impératrice "offert à l'impératrice par les milanais".
– Il projette un édifice pour accueillir au Belvédère la mosaïque *La Cène de Léonard.*
– Il projette un monument à Kulm pour célébrer la Quadruple-Alliance, et une catacombe pour la famille du prince de Metternich.

1827
Projet d'un pont monumental, à Vienne, au croisement de l'ancienne route postale et de la nouvelle voie ferrée.
– Projet du Théâtre de Cour à Vienne, et d'un marché couvert à Trieste.

1828
Cimetière à Trieste?
– Monument funéraire pour la famille Martinolli.
– Nobile fonde à Tesserete (canton du Tessin) une école de dessin qu'il subventionnera pendant de nombreuses années.

1832
Chapelle Potocki à Cracovie.

1835
Château de Königswart et restauration de la villa de Johannesberg pour Metternich.

1835
août - Travaux préparatoires du monument de Kulm. Voyage à Prague, Töplitz, Marienbad, Königswart.

1835
29 septembre - Inauguration du monument de Kulm en présence du tsar Nicolas Ier et du roi Frédéric-Guillaume III de Prusse.

1835
octobre - Voyage à Dresde, Berlin, Potsdam, Leipzig, Nuremberg, Ratisbonne, Munich.

1835
novembre - Voyage à Linz, Vienne.
– Sarcophage de François Ier dans la crypte de l'église des Capucins à Vienne.

1840
Palais Costanzi.

1842
Projet du palais public et d'un hôtel à Lugano.

1849
23 janvier - Nobile prend sa retraite. Il se consacre avec passion au classement et à l'achèvement de ses très nombreux travaux (il écrit à son frère Antonio qu'il est "heureux quand il peut dessiner"). Il rassemble et relie les gravures de son Traité d'Architecture, resté inédit et à l'état de volume sans texte.

1854
7 septembre - Nobile meurt à Vienne (y-est-il enterré?). Trieste et Vienne honorèrent sa mémoire en donnant son nom à des rues. Il fut membre de diverses académies italiennes et étrangères: membre honoraire de l'Académie Italienne, section Architecture (1813), membre de l'Académie de Milan (1828), membre honoraire de l'Athénée de Brescia (1829), membre honoraire et correspondant de la Société Royale des Architectes britanniques de Londres et membre de l'Académie des Sciences, des Lettres et des Arts de Padoue (1838).

1. *L'etude de l'art antique*

C'est à Rome que Nobile entre pour la première fois en contact avec les vestiges de l'Antiquité. Il ne semble pas qu'il se soit rendu à Pola ou en Dalmatie avant 1800, même si cela n'aurait rien de surprenant étant donné la notoriété de ces sites tout proches de Trieste. On peut donc penser que les dessins de ruines antiques "faits à Rome avec tant de passion et de fine intelligence", selon son ami Basiletti, de Brescia, ont été exécutés pendant le séjour romain de Nobile, au début du XIXe siècle. Lui-même, dans son petit livre *Progetti di vari monumenti architettonici...*, déclare avoir "reçu de S.M., de l'année 1801 à l'année 1806, le salaire annuel de 800 florins pour parfaire son instruction en Italie en qualité d'Elève architecte de l'Académie Impériale et Royale de Vienne". Et son ami Basiletti précise: "il prit les mesures exactes des vestiges antiques et se livra à des recherches sur le véritable Beau artistique". Au début du XIXe siècle, Rome constituait le principal pôle d'intérêt pour ceux qui étudiaient l'architecture, car c'était un grand centre archéologique et d'enseignement académique vers lequel convergeaient tous les artistes, italiens et étrangers, en voyage d'études. De cette période datent donc les nombreux dessins de la collection: parfois simples esquisses ayant valeur de notes, parfois très détaillés, et c'est le cas des relevés. Ils témoignent du grand intérêt de Nobile pour l'étude des classiques (avec une observation minutieuse de tous les détails de construction et de décoration) et constituent une sorte de bref excursus sur l'art romain que Nobile considérait comme indispensable pour apprendre, enseigner et faire de la bonne architecture. Certains dessins ont été réalisés sur le motif, et sont le résultat de longues heures d'observation; d'autres, faits à la table de dessin, sont une interprétation personnelle du sujet à moins qu'ils ne parachèvent une esquisse préliminaire. Il s'agit d'édifices très connus: le Panthéon, les ruines du forum d'Auguste, ou d'autres vestiges, dont Nobile prendra des mesures détaillées afin de comprendre les lois de leur construction et les détail de leur architecture, notant parfois ces mesures directement sur le dessin. Plus tard, à Trieste, il mettra à profit cette expérience romaine lorsqu'il mesurera et dessinera "avec la plus grande diligence tous ces objets d'Antiquité, fragments des monuments publics d'architecture". Les dessins de détails anatomiques relevés sur les sculptures antiques et sur des modèles en plâtre, ainsi que le répertoire de visages empruntés à des monnaies ou des médailles figurant dans les collections archéologiques romaines, sont le fruit de la période passée à l'Académie de San Luca, dont le programme d'études comprenait, outre les enseignements d'architecture, le dessin de nu pour l'anatomie, la sculpture et la gravure: les oeuvres présentées ici correspondent à ce type d'exercices. La série très détaillée d'expressions faciales – allant parfois jusqu'à la caricature – témoigne d'un sens aigu de l'observation et d'une grande habileté de main, mais aussi d'un respect très strict des normes académiques, à l'exclusion de toute liberté créatrice.

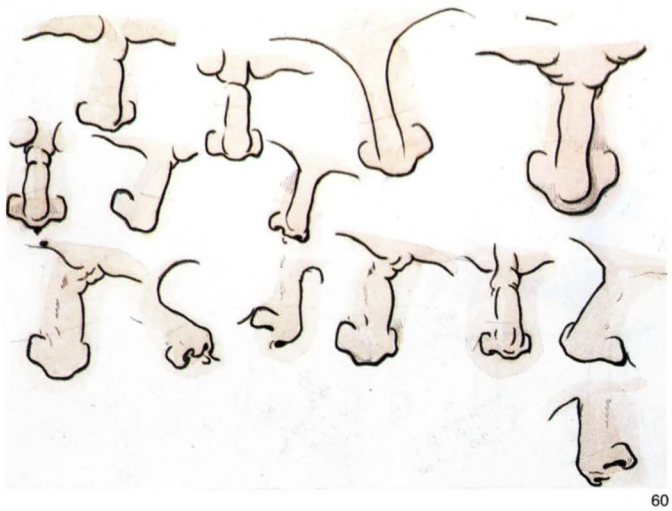
Les aquarelles, sans doute esquissées d'après nature et parachevées ensuite à l'atelier, révèlent une grande aisance technique. Il s'agit de paysages avec édifices dans lesquels prévaut de toute évidence l'attention portée à la forme et à la composition des constructions. Certaines vues ont un caractère presque didactique; d'autres sont d'une grande fraîcheur et témoignent, tout en conservant un langage clair et simple et une vision ouverte et lumineuse, d'une grande liberté. Elles présentent parfois certaines analogies avec les oeuvres de peintres et d'architectes contemporains exerçant à Rome à la même époque, dans un milieu académique où tous travaillaient en rapport étroit.

Les aquarelles représentant des ruines constituent dans l'oeuvre de Nobile un moment de grande liberté et de créativité. Des architectures aux imposantes proportions disposées parmi des fragments de décoration et des sarcophages, émergent de petits groupes de figures humaines, esquissées au crayon et non finies. Cette architecture aux amples dimensions, inspirée d'une antiquité romaine assez tardive – qui évoque l'orient syrien ou l'Afrique, crée un effet de suggestion qui laisse à penser que la représentation de l'antiquité a été, ici, méditée et intériorisée. On retire la même impression des images des "peintres-architectes" Galli Bibbiena, et surtout de Piranèse, ne serait-ce qu'en raison de leur goût marqué pour l'archéologie. Ainsi, après avoir montré dans ses relevés des monuments romains ses qualités d'exactitude et son intérêt tout académique pour la précision du détail, Nobile nous propose une lecture plus libre du monde antique qui, au-delà de toute recherche du pittoresque, est une réélaboration mentale de la grandeur romaine.

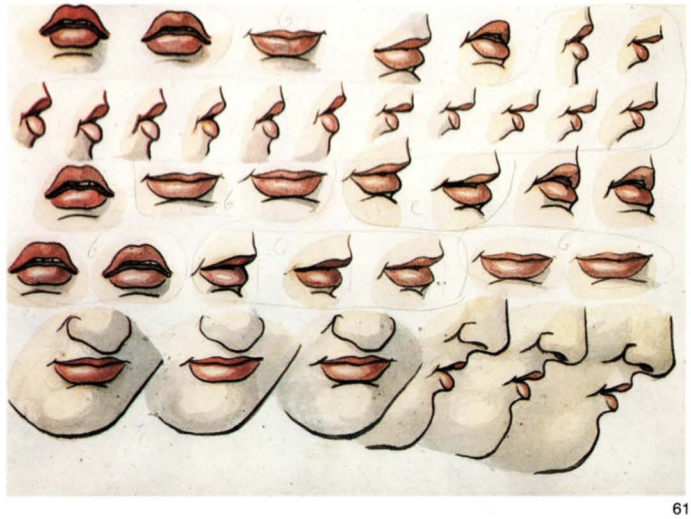
(Rossella Fabiani)



59



60



61

59.
Détails d'yeux et de fronts
aquarelle 43×26,5 cm
Surint. FVG vol. 20 pl. 16

60.
Détails de nez
aquarelle 43×26,5 cm
Surint. FVG vol. 20 pl. 10

61.
Détails de bouches et de mentons
aquarelle 43×26,5 cm
Surint. FVG vol. 20 pl. 5

62.
Têtes de profil
aquarelle 44×37 cm
Surint. FVG vol. 20 pl. 20





83

63.
Visages de profil et de face
aquarelle 26×43 cm
Surint. FVG vol. 20 pl. 182

64.
Visages de profil et de face
aquarelle 26×43 cm
Surint. FVG vol. 20 pl. 179

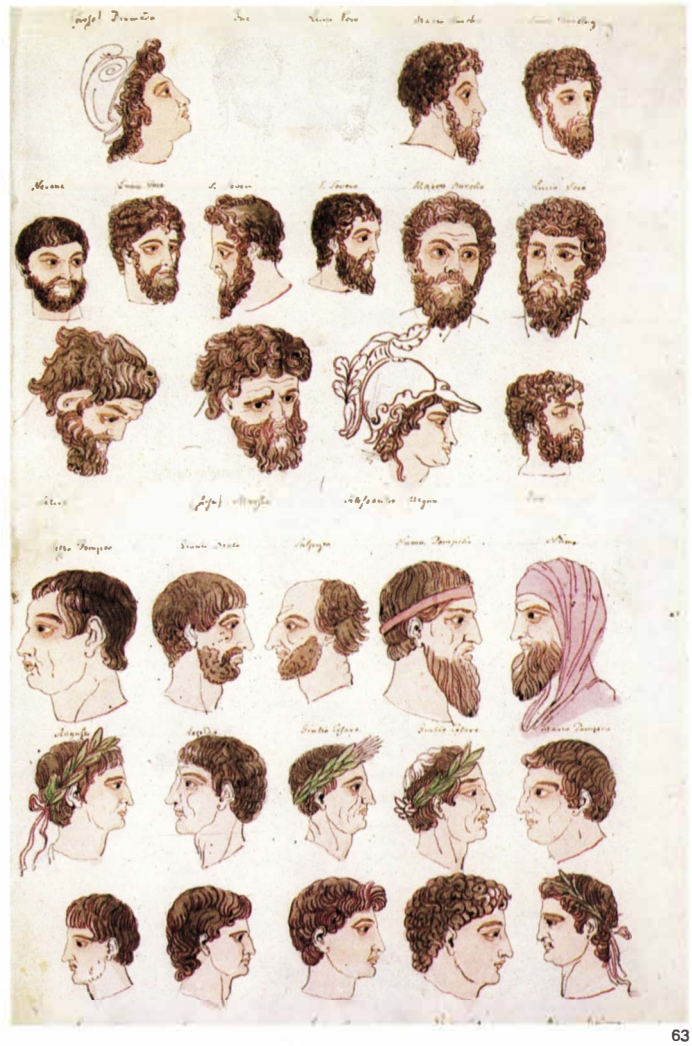
65.
Vue de ruines
aquarelle 29×44 cm
Surint. FVG vol. 49 pl. 51

66.
Vue de ruines
aquarelle 30×44,5 cm
Surint. FVG vol. 49 pl. 9 bis

67.
Vue de ruines
aquarelle 18×17,5 cm
Surint. FVG vol. 49 pl. 40

68.
Vue de ruines
aquarelle 28,5×42,5 cm
Surint. FVG vol. 49 pl. 52

69.
Perspective de l'intérieur d'une cloître
crayon 23,5×43,5 cm
Surint. FVG vol. 49 pl. 24.



63



64





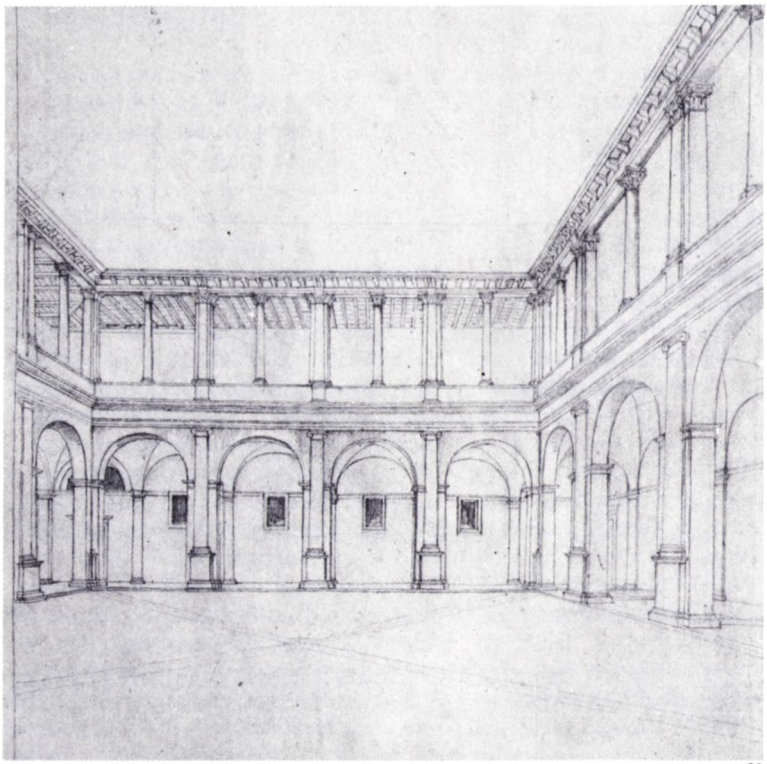
66



67



68



69

2. *L'oeuvre de l'architecte: le phare de Salvore*

En 1816, l'empereur François Ier entreprend un voyage dans les territoires autrichiens d'Italie et visite Trieste et la côte de l'Istrie. Nobile, en sa qualité de directeur des Bâtiments, l'accompagne durant ce voyage et lui montre les fouilles archéologiques effectuées à Pola. Il attire aussi l'attention du souverain sur la nécessité urgente de construire un phare à la pointe des Mouches à Salvore, pour la sécurité de la navigation. L'empereur en ordonne la construction, commencée en mars 1817 d'après un projet de Nobile. En avril 1818, sous l'administration du gouverneur Cotek, le nouveau phare est inauguré et, pour la première fois en Europe, on utilise l'éclairage au gaz, alimenté par le charbon fossile des mines d'Istrie (cf. le petit livre de Giovanni Aldini, *Saggio di osservazione sui mezzi atti a migliorare la costruzione e l'illuminazione dei fari, con appendice sull'illuminazione dei fari col gas*, édité à Milan en 1823). Construit en grosses pierres de taille, le phare repose sur une base formée par un large piédestal quadrangulaire où se trouve le logement du gardien, ainsi que quelques orifices destinés à l'évacuation du gaz. Sur la porte d'entrée figure une inscription rappelant à la postérité la munificence du souverain qui ordonna la construction: "Cursibus / navigantum nocturnis dirigendis / Franciscus I / 1818". La lanterne est "revêtue extérieurement de plaques de verre avec au centre un candélabre de cuivre comportant 42 ouvertures d'où jaillit le gaz, qui forme un cône lumineux d'un Klafter à la base et de six pieds de hauteur" (Aldini, p. 24).
Deux autres phares avaient été prévus pour assurer la sécurité de la navigation dans le golfe: un à Trieste, réalisé par Matteo Pertsch, et un à la pointe Promontore, qui ne fut pas construit. Les dessins présentés ici sont relatifs à ce dernier projet, ou ne sont que de simples exercices d'école.

2.a. *L'eglise de S. Antonio Nuovo a Trieste*

En 1808 le gouvernement autrichien décide de faire construire une nouvelle église paroissiale "pour remplacer celle de Saint-Antoine dans la nouvelle ville", bâtie en 1776 mais devenue tout à fait insuffisante par manque d'espace intérieur: au début du XIXe siècle, les habitants du *Borgo Teresiano* étaient de plus en plus nombreux et c'était la seule église du secteur. A la demande du gouvernement, quatre architectes – parmi lesquels Pietro Nobile – présentèrent leurs projets. Cependant, à cause de la gravité de la situation politique (en 1809 les Français devaient encore une fois occuper Trieste), un décret aulique renvoie la construction de l'église "à des temps meilleurs".
En 1823 le problème de la construction se pose à nouveau et un autre concours est ouvert. Parmi neuf projets, c'est celui de Nobile qui est retenu. Commencée en 1828, la construction, en raison de difficultés économiques, se prolonge jusqu'en 1849 (année où l'église fut consacrée) et ne reflète pas exactement le projet initial. Ainsi, il manque le bas-relief prévu sur le fronton de la façade principale, et les statues sur les côtés et sur la façade postérieure; à l'intérieur, le plafond à caissons est une décoration peinte et les chapiteaux des colonnes sont en stuc. Le plan reproduit avec quelques modifications le projet proposé par Nobile en 1808.
L'idée d'une nef unique avec d'étroits passages ménagés sur les côtés montre que l'architecte a essayé d'exploiter au maximum la surface disponible, trop longue par rapport à sa largeur. Il s'est probablement inspiré des solutions adoptées par Soufflot pour l'église Sainte-Geneviève et par Contant d'Ivry pour le premier projet de la Madeleine – deux architectes français que Nobile appelle "deux génies" –: édifices dans lesquels la nef centrale occupe un vaste espace, selon une formule que Nobile a pu par ailleurs découvrir dans le plan des thermes et des basiliques de Rome. La façade principale, qui se mirait alors dans les eaux du canal, s'inspire visiblement des temples de la Grèce antique tant étudiés par Nobile et dont les relevés figurent dans la collection triestine des gravures. Elle rappelle aussi l'architecture contemporaine de Venise et Milan (en particulier ses édifices à caractère profane ou commémoratif): il suffit de penser aux projets de Giovanni Antolini pour le forum Bonaparte à Milan. Mais (et c'est le cas de bien des édifices néo-classiques) le modèle qui a le plus influencé l'architecte est le Panthéon, comme l'indique la présence "du pronaos surmonté par un tympan triangulaire derrière lequel s'élève, couronné par un attique, le mur de façade de la nef, lui-même dominé par la coupole" (Walcher, p. 23).
Dans le tissu urbain cet édifice – ou plus exactement sa façade – trouve son espace scénographique dans la perspective offerte par le canal navigable, en étroite communion avec les édifices construits antérieurement ou à la même époque comme le palais Carciotti. Majesteuse, avec ses proportions fort imposantes pour une ville encore en expansion, l'église devient le Temple, avec une majuscule, du *Borgo Teresiano*.
L'ampleur de l'espace intérieur traduit l'influence de l'architecture de Bramante ou encore des fonds de décor architectural peints par Raphaël dans les salles du Vatican (l'*Ecole d'Athènes* ou *Héliodore chassé du Temple*) (Walcher). Les grandes doubles colonnes rythment savamment l'espace jusqu'à l'abside, d'inspiration certes néo-classique, mais évoquant avant tout les formes colossales des thermes romains.
Pour accéder à la sacristie, prévue du côté droit de l'abside, Nobile dessine en 1823 un escalier à plan semi-circulaire: sur trois étages se répètent deux colonnes à chapiteau dorique. Il réussit ainsi à exploiter un espace exigu et à donner à un escalier de service une particulière dignité. La solution employée est tout à fait nouvelle à Trieste: de toute évidence, le plan de l'escalier s'inspire des ouvrages d'architecture du XVIe siècle que Nobile avait certainement vus pendant son séjour à Rome (l'escalier en colimaçon de la Villa Giulia de Vignole, l'escalier du Belvédère au Vatican, l'escalier ovale du Quirinal). La forme des colonnes et du chapiteau rappelle des exemples plus antiques, grecs et romains (Paestum).
Le maître-autel, construit plus tard, a été lui aussi dessiné par Nobile. Placé devant l'abside, et formé par une longue table, il supporte un petit temple ouvert dont les colonnes corinthiennes soutiennent une petite coupole d'inspiration classique. Ce motif se retrouve dans les édifices religieux lombards, où l'on rencontre fréquemment des autels avec un petit temple à coupole hémisphérique, suivant un modèle alors très répandu qui rappelle les dessins de Simon Cantoni. On peut le voir reproduit aussi dans des oeuvres profanes destinées à orner des jardins et des parcs (comme le petit temple de Flore, de Piermarini) ou encore dans les surtouts de table de l'époque néo-classique (comme le "Triomphe" conservé à Stra).
La fine et légère décoration en bas-relief de l'autel, et le soin apporté à la disposition des candélabres rappellent le style de l'ameublement de Percier et Fontaine.
L'architecte français Durand, dans l'edition vénitienne de son *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes*, cite l'église de San Antonio et en reproduit le plan et la façade d'après le projet original de Nobile. Son jugement n'est pas entièrement positif. "De nombreuses parties", écrit-il, "sont à louer, de nombreuses sont à blâmer. En parlant des premières, l'abside de la tribune est belle, l'ordre n'est pas méprisable et les autels sont bien placés; mais le choix de la coupole est mauvais: non seulement elle est elliptique, forme d'aspect toujours sinistre, mais qui pis est son plus grand diamètre est disposé sur la largeur du temple au lieu de l'être sur sa longueur. La balustrade couronnant l'édifice est d'un effet pesant, surtout en façade. Les tours de l'arrière, outre qu'elles sont trop basses et qu'elles correspondent mal à leur office (...) ne sont pas, elles non plus, de bon goût. Le côté que l'on voit ici orné de colonnes et

de statues, ne fut pas exécuté ainsi, bien que les dessins publiés comportent cette décoration extérieure. Nous avons voulu, malgré les défauts relevés, comprendre cet édifice dans notre recueil, parce que c'est un ouvrage colossal" (p. 76).

2.b. *La Burgtor et le Temple de Thésée*

Peu après son arrivée à Vienne, Nobile, sur ordre de François Ier, procède à l'aménagement de la zone située devant la Hofburg et le *Cortisches Kafeehaus*. Ces deux bâtiments, en raison de leur pure forme dorique, constituent un événement dans le milieu artistique local et, en même temps, un tournant vers le classicisme académique et l'historicisme romantique.

Burgtor

Cette porte, qu'il faut insérer dans un projet beaucoup plus vaste de restructuration de la Heldenplatz (pour lequel on fit appel à Hohenberg, Rémy et d'autres architectes), devait constituer l'élément de clôture de l'ancien rempart qui encerclait le noyau de la vieille ville. Par ce choix conservateur, Vienne se distinguait des autres centres européens, où la porte de la ville était peu à peu remplacée par les barrières d'octroi. Après que Johann Aman, Luigi Pichl et Ludwig von Rémy eurent présenté divers projets, l'empereur choisit tout d'abord la proposition du milanais Cagnola. Mais en 1821 ce fut Nobile qui en fut chargé, et il introduisit de nombreux changements dans le projet: la porte cessa d'être un ouvrage de fortification pour devenir un véritable monument dédié à l'armée autrichienne. Le côté extérieur, vers le Ring, s'inspire nettement du maniériste Sanmichele, et de modèles locaux (l'*Augartenportal* de Canevale, ou la Gloriette édifiée par Hohenberg à Schönbrunn). La partie intérieure, tout à fait différente, évoque légèrement un style de fortification: elle devait constituer le fond austère et solennel de la place destinée aux parades militaires. Aussi présente-t-elle une série de colonnes doriques cannelées et dépourvues de base, quatre sur les corps de bâtiment en saillie et quatre au centre, ménageant un passage. L'architecte, dans une lettre à Canova, déclare s'être inspiré des Propylées d'Athènes: le rapprochement est valable en ce qui concerne la forme des colonnes, mais non en ce qui regarde leur nombre, leur disposition et la largeur des entrecolonnements. La Porte de Brandebourg édifiée par Langhans à Berlin et la *Neue Wache* de Schinkel (également à Berlin), peuvent être considérées comme d'importants antécédents de la *Burgtor*, présentant la même forme compacte de parallélépipède dépourvu de fronton mais avec un attique.

Le Temple de Thésée

Cet édifice, situé au centre du Volksgarten et près de la résidence impériale, a été conçu en 1820 pour abriter la sculpture de Canova représentant *Thésée luttant avec un centaure*. Commencé en 1805 et destinée à la ville de Milan, le *Thésée* fut choisi par François Ier (qui avait pu l'admirer en cours d'exécution dans l'atelier romain du sculpteur) pour être placé dans un cadre adéquat à Vienne. Sur les conseils du sculpteur lui-même, Nobile prend pour modèle le temple de Thésée à Athènes, en y apportant quelques changements: il propose de "diminuer le bâtiment en supprimant la cella devant et derrière, et réduire les colonnades des côtés de 13 au nombre pair de 10. Cette altération n'enlèverait rien à la beauté du Temple et rapprocherait même son plan des proportions de 1 à 2 adoptées par Vitruve" (Rusconi, p. 352). Ces réductions apparaissent clairement quand on compare les deux plans conservés dans le recueil. Selon Nobile: "il ne s'agit plus d'une copie parfaite du temple d'Athènes. Comme ce fut toujours un mérite que de s'éloigner – sans porter préjudice à l'Art – de l'imitation servile, il ne peut être répréhensible d'imiter dans les édifices nouveaux ce qu'il y a de meilleur dans les édifices les plus renommés de l'antiquité, dans la mesure où le permettent les exigences des temps présents et leur destination". Ces propos reflètent le sentiment que Nobile avait de l'histoire, sentiment qui révèle l'influence des théories de Canova.
Le groupe de marbre fut transporté par voie de mer et de terre et placé définitivement, après la mort de Canova, dans le temple qui devait à l'origine abriter aussi dans ses souterrains une collection de vestiges archéologiques recueillis en Autriche. Plus tard, en 1899, on le plaça dans le grand escalier d'entrée du Kunsthistorischesmuseum de Vienne.

Le *Cortisches Kaffeehaus*

Le second *Cortisches Kaffeehaus*, situé à la lisière du Volksgarten du côté du Löwelbastey, fut projeté par Nobile en 1820, mais plus tard (en 1872) il fut démoli lors de la construction du nouveau Burgtheater. Considéré comme un lieu particulièrement agréable pour le public, il présentait une colonnade semi-circulaire de 26 colonnes d'ordre ionique, inspirée des villas de Palladio et de certaines constructions romaines comme le théâtre maritime de la villa d'Hadrien à Tivoli, ou le temple de Vesta à Rome. La décoration intérieure, due probablement à l'architecte lui-même, présentait certaines affinités avec celle des palais nobiliaires ou impériaux de Vienne, ainsi qu'avec le style décoratif de Quarenghi et Albertolli.

2.c. *Autres projets non réalisés*

Le séjour à Rome et la fréquentation de l'Académie exercèrent sur le style même de Nobile une influence évidente, comme en témoigne un grand nombre de projets jamais réalisés. L'Académie lui donna la possibilité de puiser dans de riches bibliothèques, de connaître des idées et des personnalités nouvelles, à commencer par Canova qui fut à la base de sa formation théorique.
Après avoir étudié attentivement l'architecture traditionnelle, de Palladio, Scamozzi et Serlio jusqu'à Milizia, Nobile aborde peu à peu les motifs et les thèmes de l'architecture romaine de son temps: il suffit de citer le nom de Valadier, dont on a déjà signalé les analogies stylistiques avec Nobile (Fabiani). Le milieu milanais (avec lequel Nobile, de par ses origines, avait des affinités) et celui de Venise, dont la vocation académique s'inscrivait dans la tradition conservatrice du XVIIIe siècle, présentent, du point de vue architectural, d'étroites analogies linguistiques et syntaxiques.
Mais, et surtout, Nobile s'intéresse dès son séjour romain à la construction moderne, celle des palais et des maisons d'habitation, et demande même une bourse d'études pour séjourner à Paris, bourse qui ne lui fut pas accordée. Ses projets non réalisés témoignent cependant de cet intérêt et révèlent une connaissance des projets des architectes français, Ledoux, Durand, etc... (Fabiani). Sans en arriver à une froide médiation sur l'architecture, Nobile, à travers ses exercices, accède à l'interprétation rationnelle et exacte de la forme géométrique, suivant en cela, dans l'élaboration de ses projets, la direction indiquée dans leur enseignement à l'Ecole polytechnique de Paris par Monge et Durand (Fabiani). Sa connaissance de l'architecture allemande de Langhans, Schadow, Gilly (à laquelle s'ajoutent les contacts épistolaires de Nobile avec Leo von Klenze) n'est pas non plus étrangère à ses orientations. Le néo-classicisme de Nobile est purement archéologique, fondé sur l'imitation de l'antique, même si l'imitation elle-même engendre l'originalité, la variété et la richesse du langage architectural. Ses traits caractéristiques sont la précision géométrique, la simplification et la rationalisation des volumes. Toutefois, vers les années 40, Nobile abandonnera quelque peu cette rigueur dans la tradition, tant il est vrai qu'il conseillera alors aux architectes de "ne pas perdre trop de temps à l'étude des temples antiques et de s'occuper davantage des églises et des théâtres, des palais, des villas et des édifices publics; d'étudier certes les monuments antiques, mais surtout pour leurs structures et leur décoration" (*Artistes autrichiens*, Wagner/6).
(Rossella Fabiani)

70.
Projet pour le phare de Salvore
gravure, 39,5×25,5 cm
Surint. FVG vol. 70 pl. 1

71.
Coupe du projet pour le phare de Salvore
gravure, 39,5×25,5 cm
Surint. FVG vol. 70 pl. 3

72.
Plan du phare de Salvore
gravure, 39,5×25,5 cm
Surint. FVG vol. 70 pl. 2

73.
Idées pour un phare
aquarelle 21×28 cm
Surint. FVG vol. 54 pl. 31

74.
Idées pour un phare
aquarelle 21×28 cm
Surint. FVG vol. 54 pl. 34

75.
Idées pour un phare
aquarelle 21×28 cm
Surint. FVG vol. 54 pl. 30

76.
Projet de phare
aquarelle 33×19,5 cm
Surint. FVG vol. 44 pl. 47

77.
Projet pour un phare
aquarelle 21,5×34 cm
Surint. FVG vol. 44 pl. 45

78.
Projet pour un phare
aquarelle 33,5×21 cm
Surint. FVG vol. 44 pl. 49

79.
Projet pour un phare
aquarelle 32×24 cm
Surint. FVG vol. 44 pl. 50

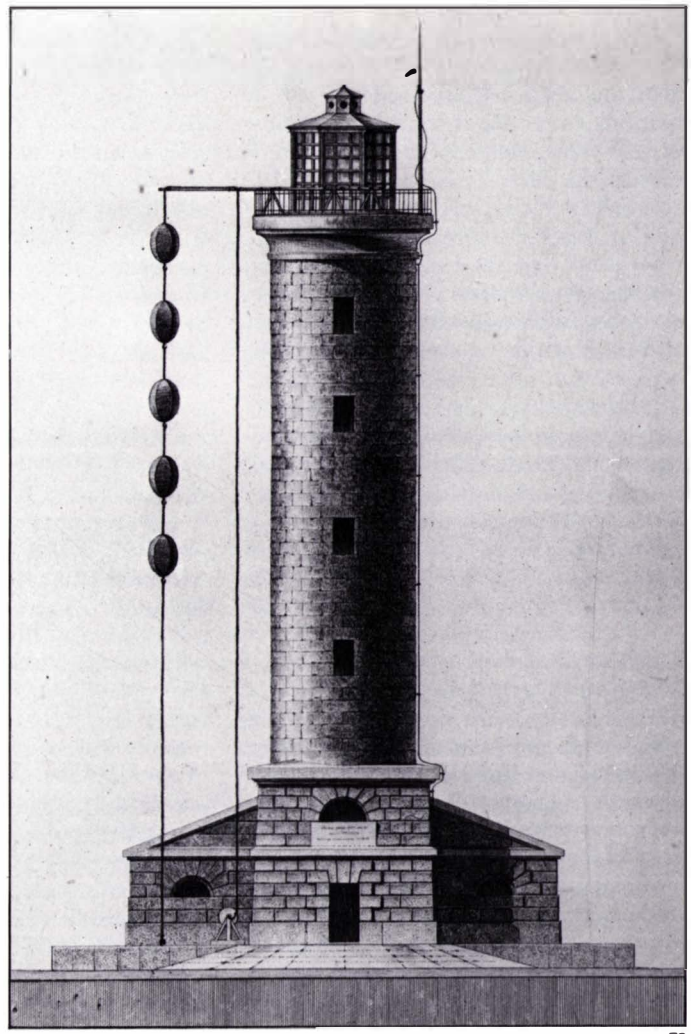
80.
Projet pour un phare
aquarelle 24×32 cm
Surint. FVG vol. 44 pl. 51

81.
Projet pour un phare
aquarelle 33,5×21 cm
Surint. FVG vol. 44 pl. 46

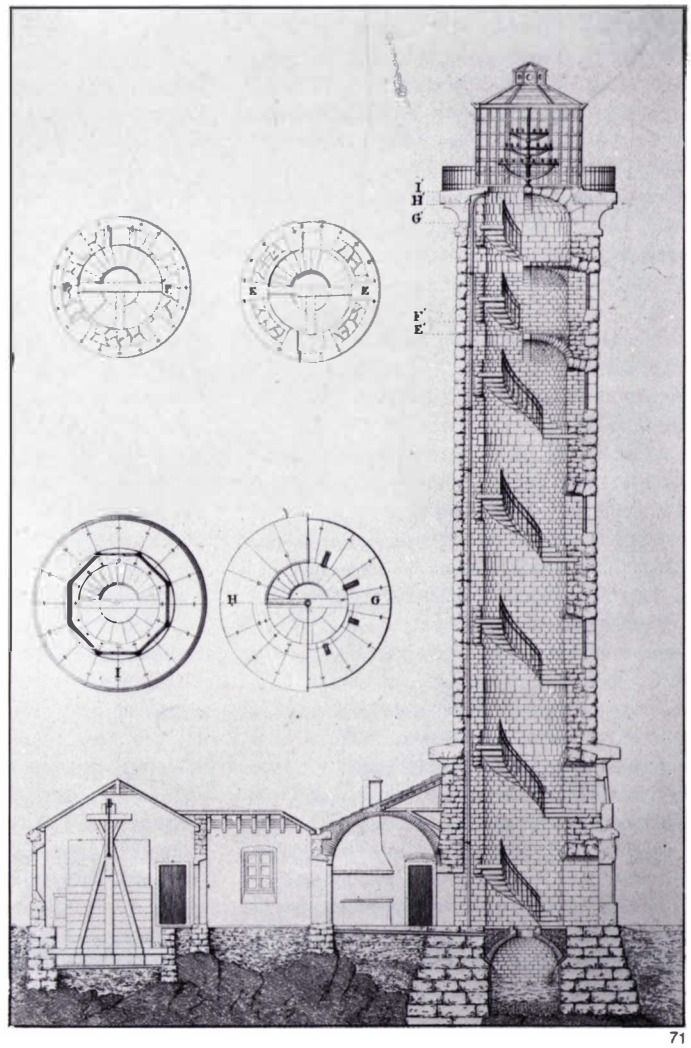
82.
Projet pour un phare
aquarelle 21,5×34 cm
Surint. FVG vol. 44 pl. 48.

83.
Projet pour un phare
aquarelle 34×23 cm
Surint. FVG vol. 44 pl. 43

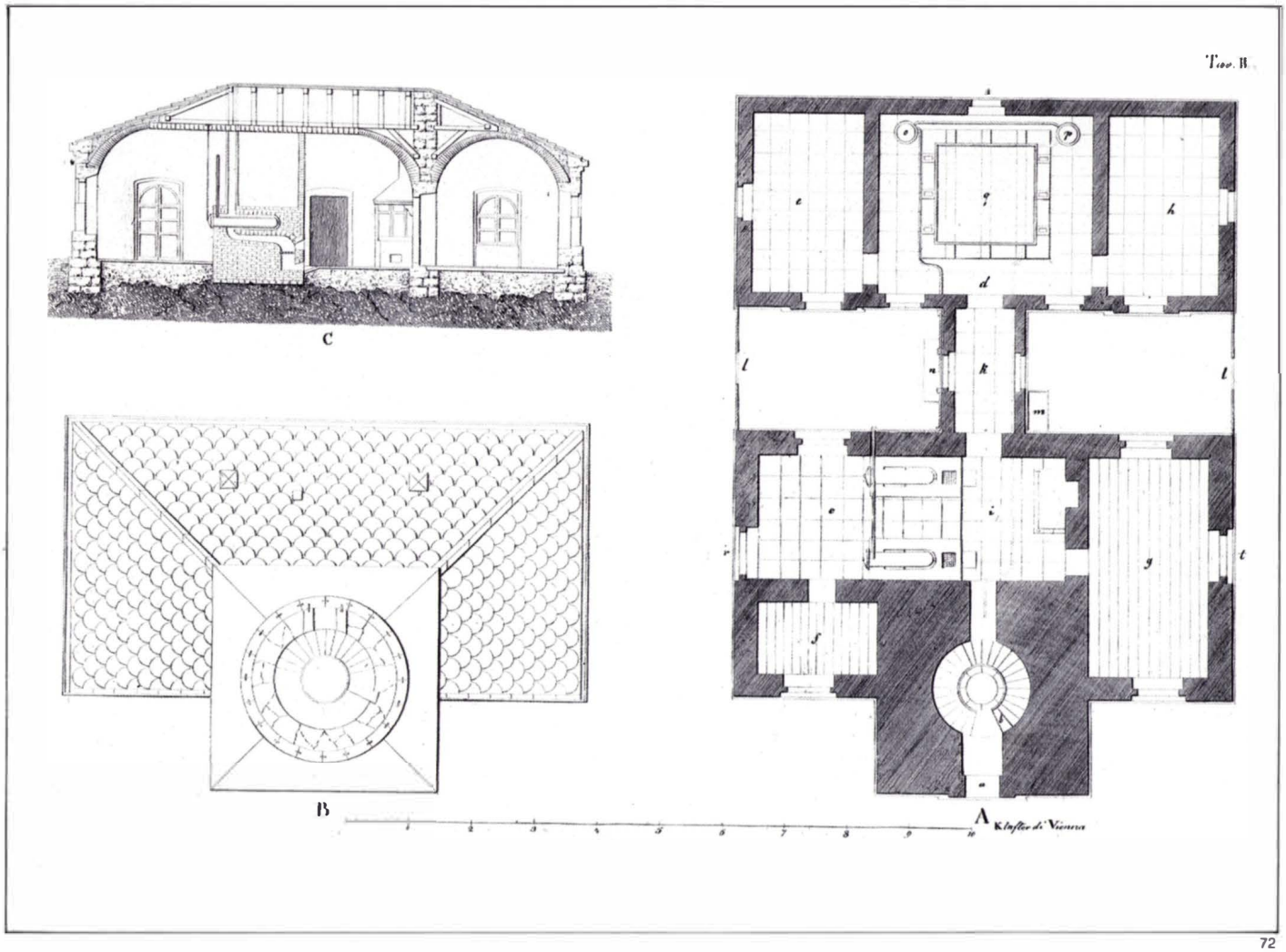
84.
Projet pour un phare
aquarelle 23×20,5 cm.
Surint. FVG vol. 44 pl. 44



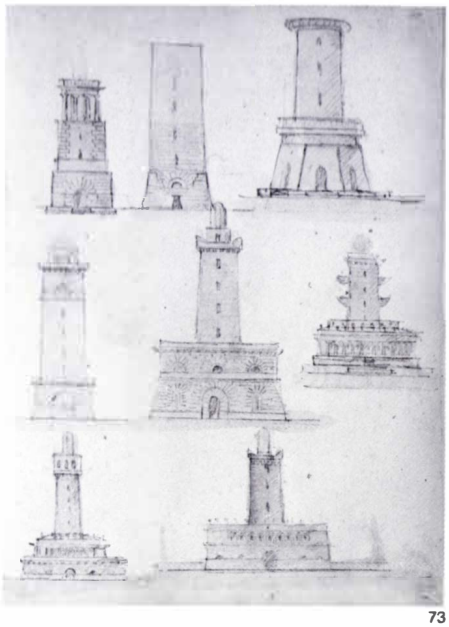
70



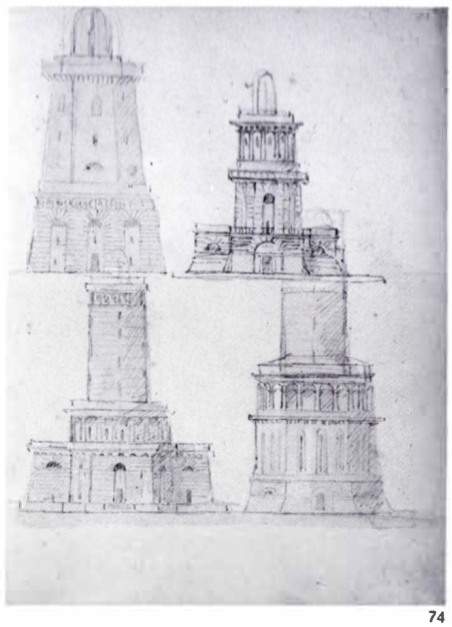
71



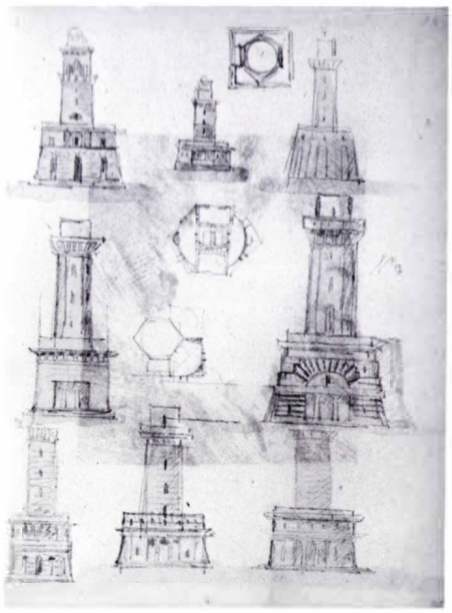
72



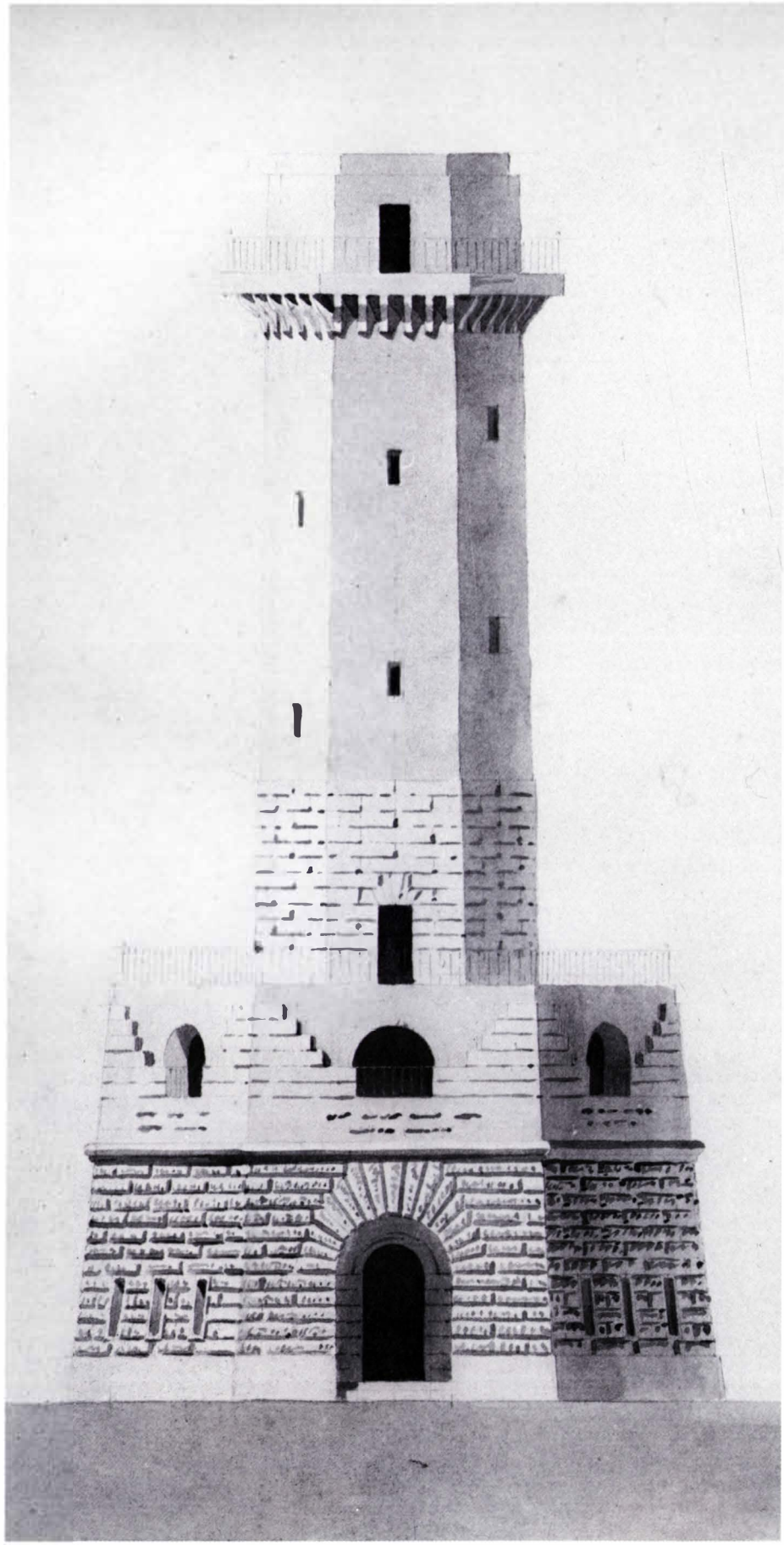
73



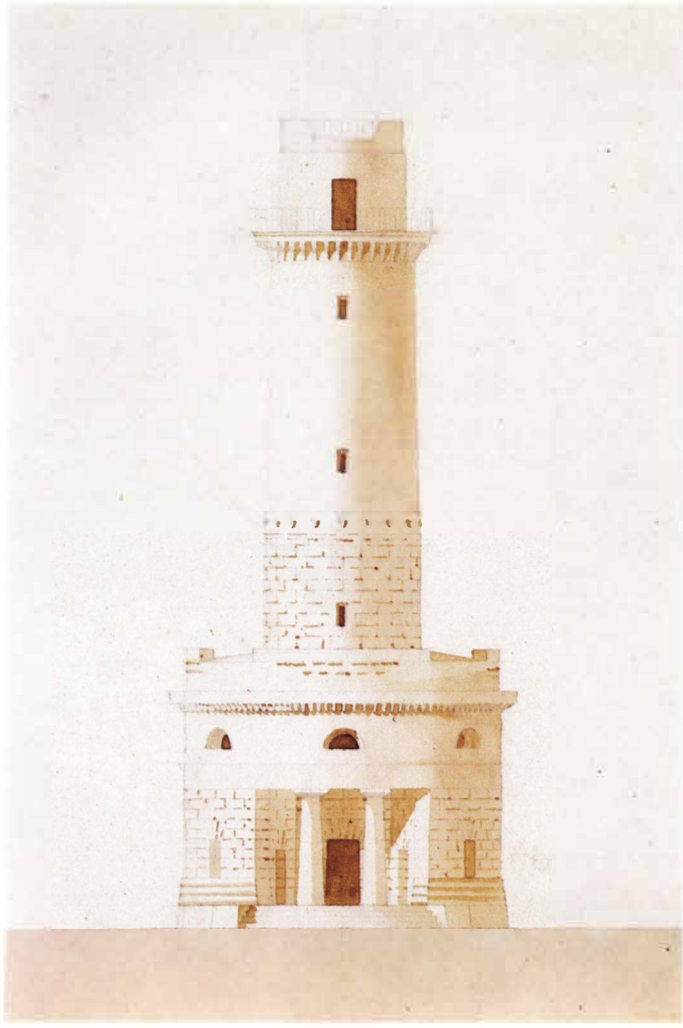
74



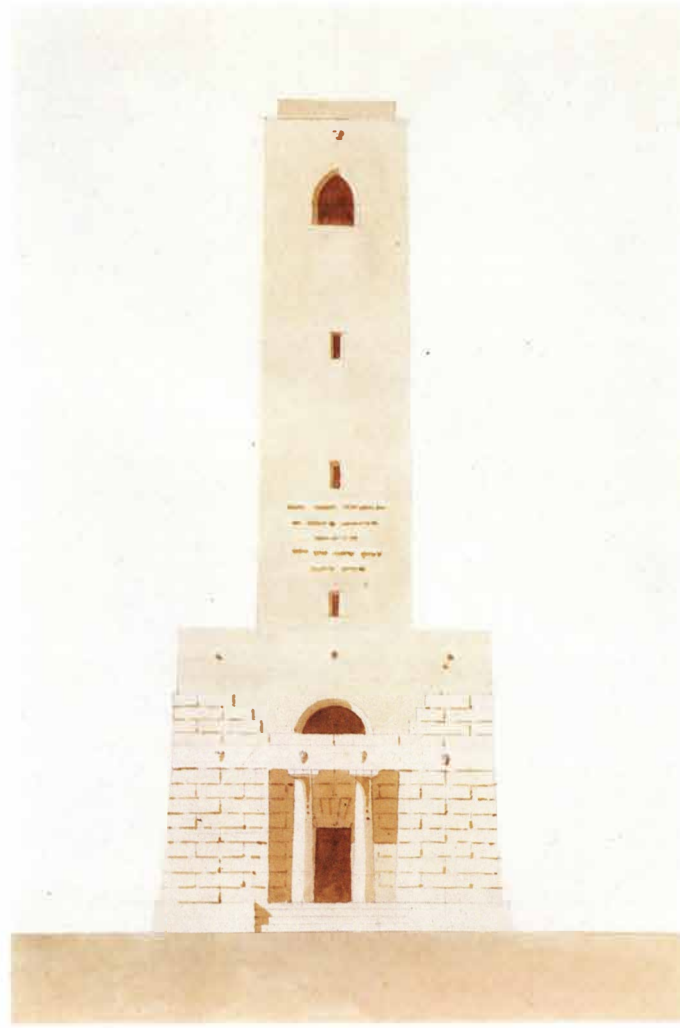
75



76



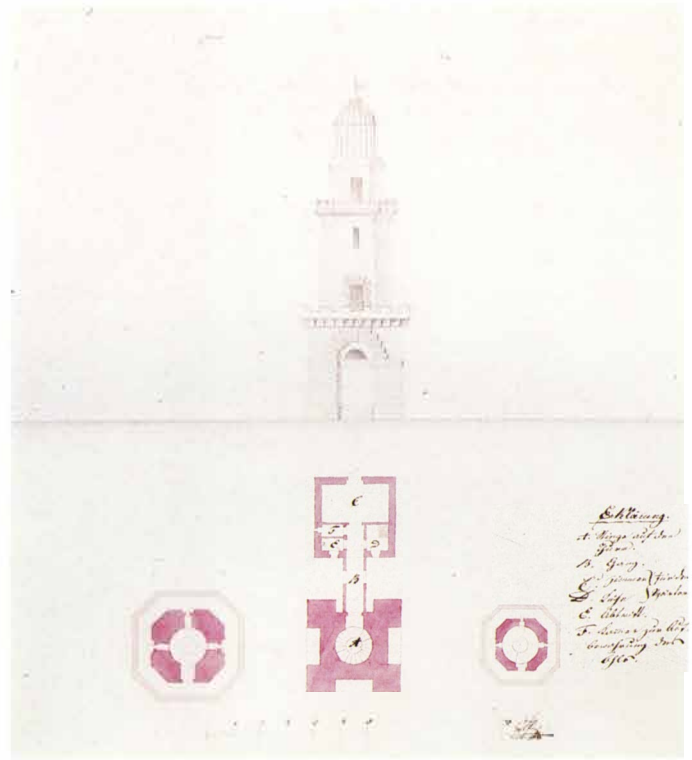
77



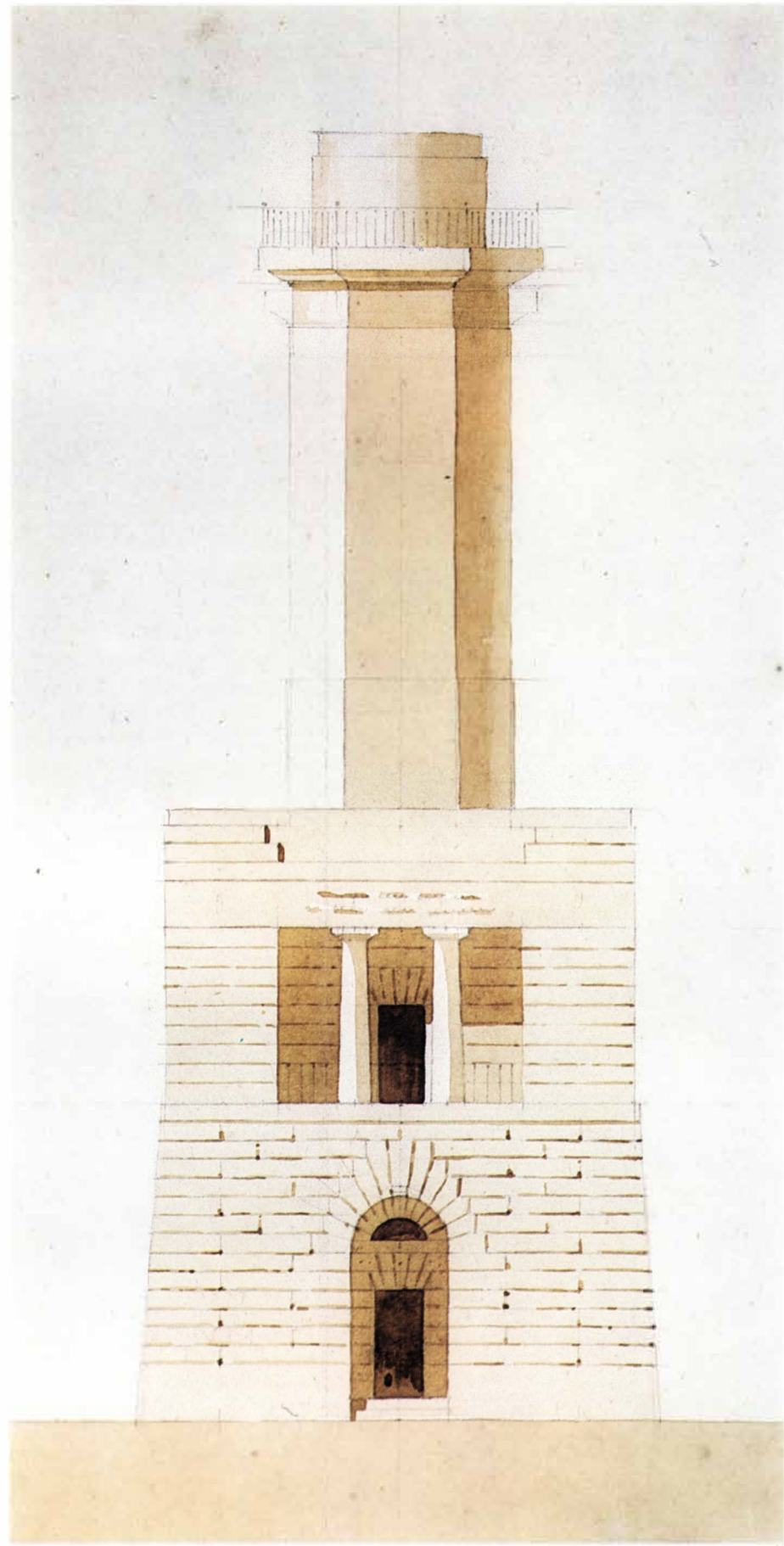
78



79



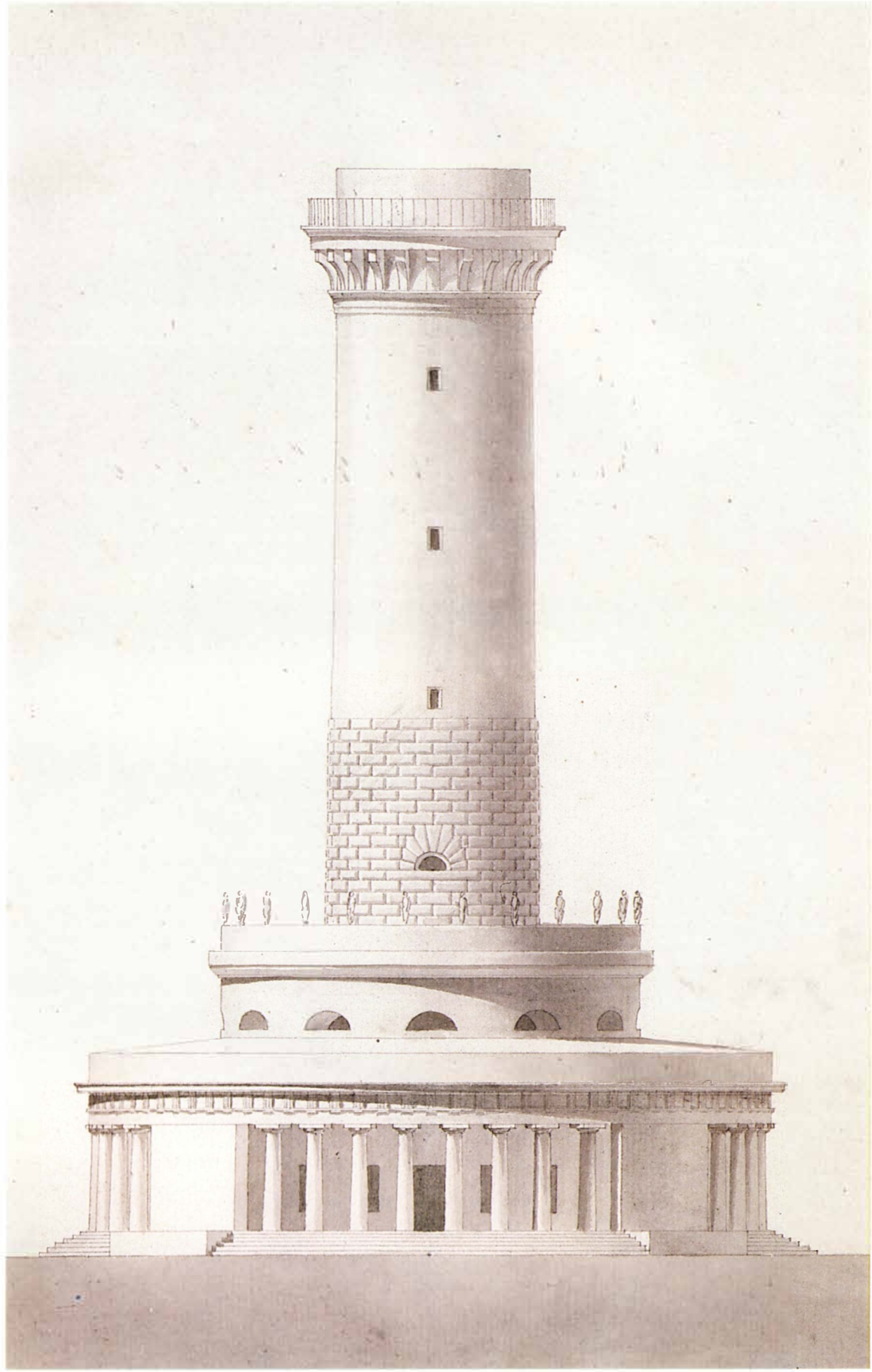
80



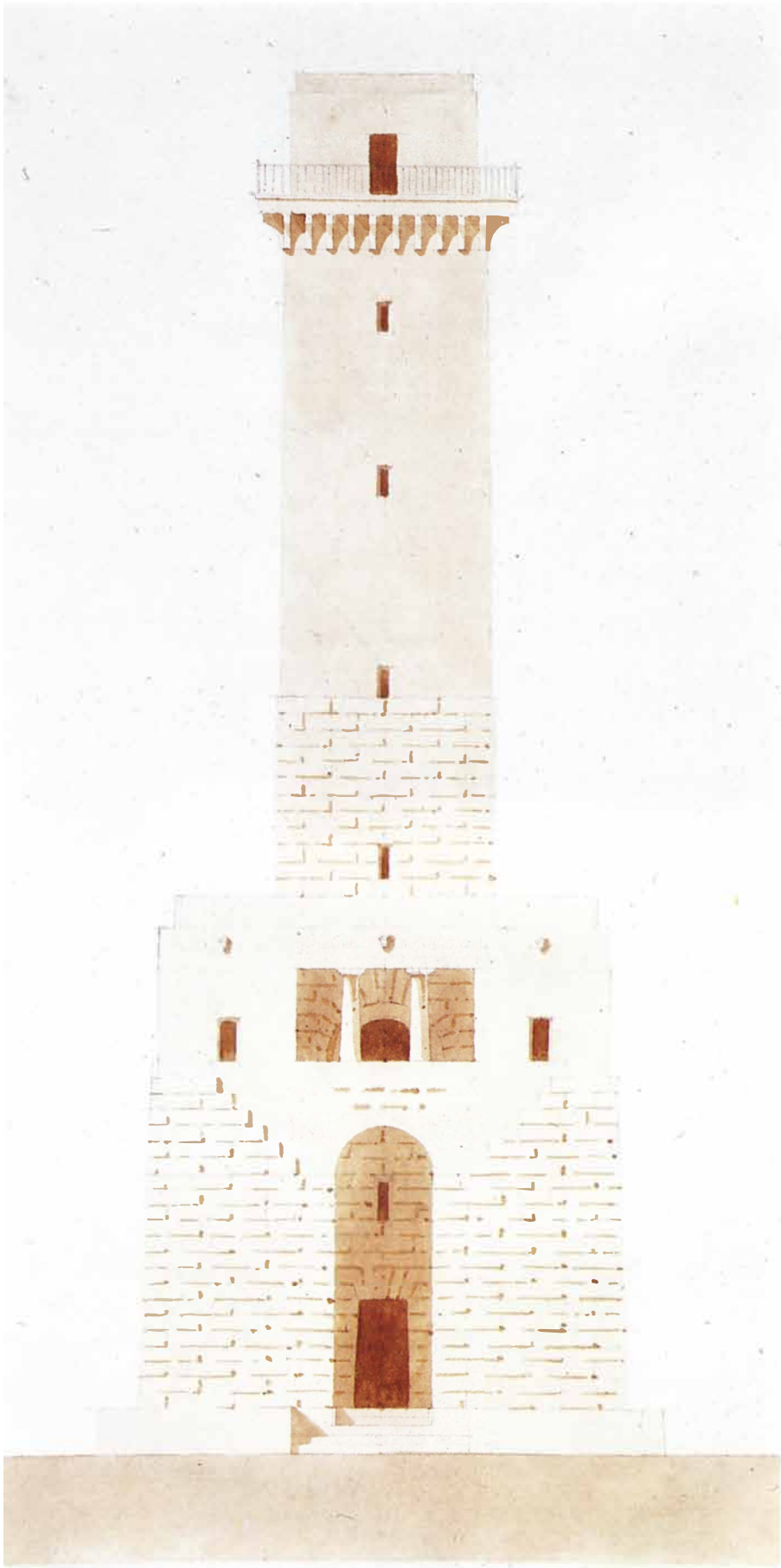
81



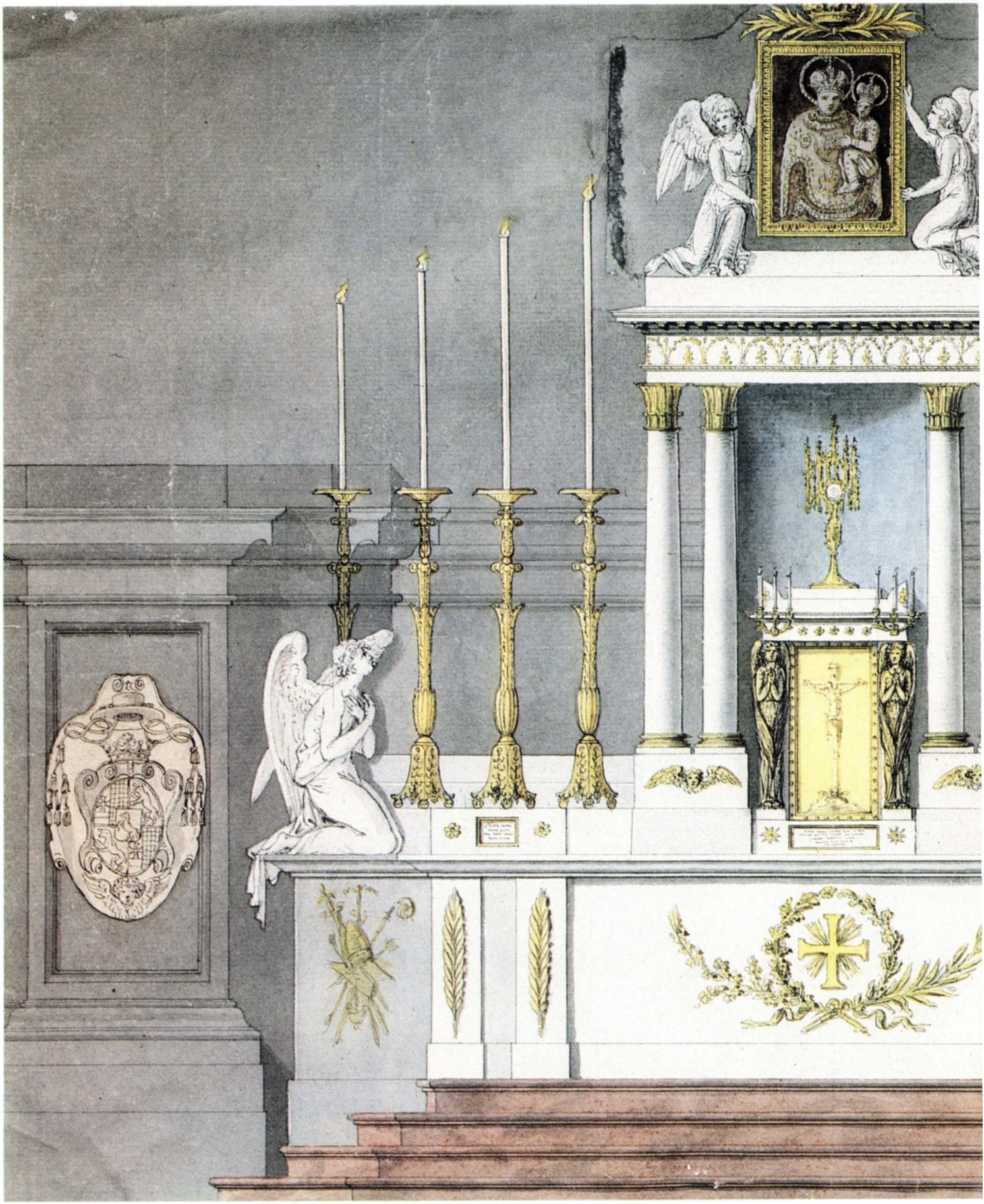
82

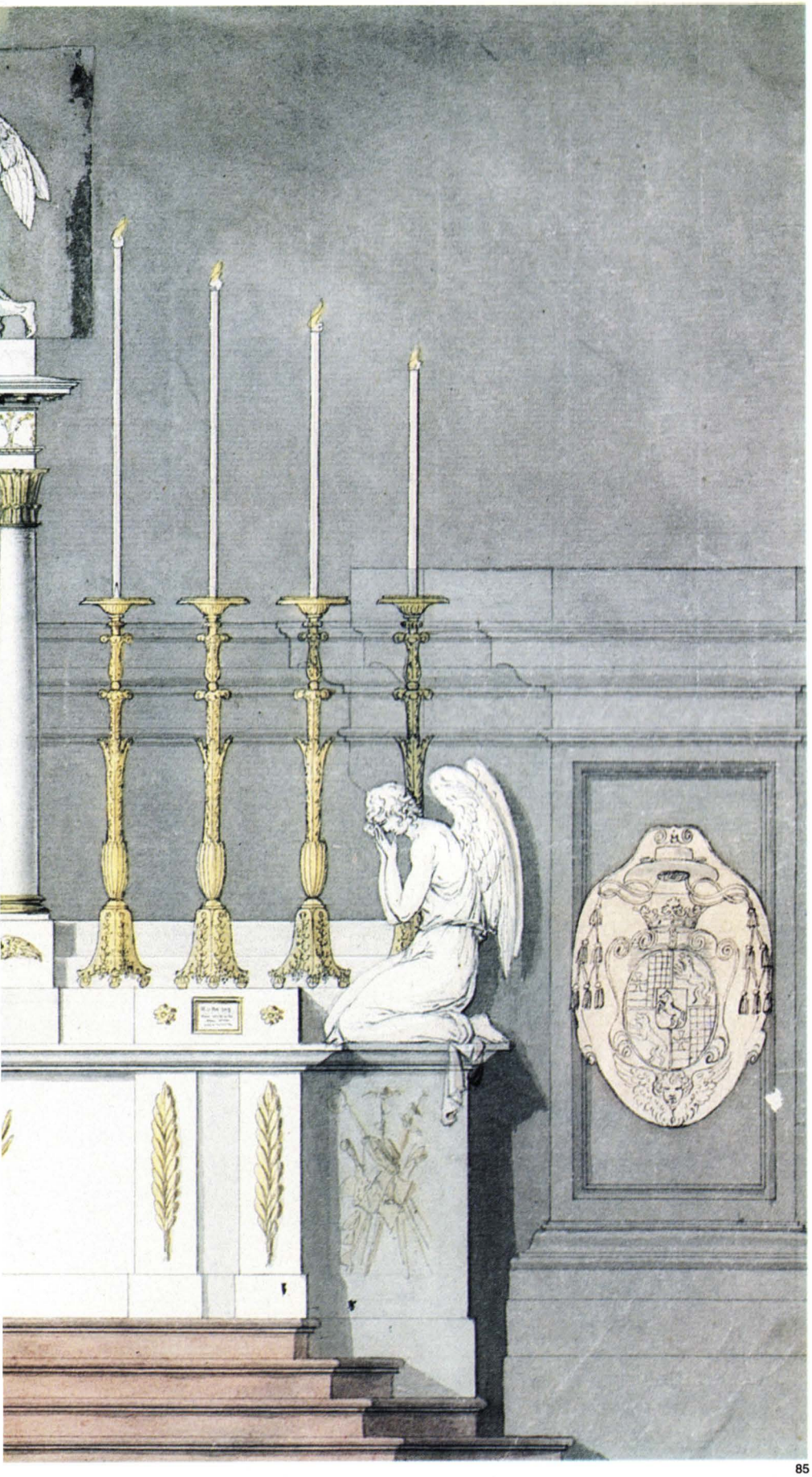


83



84

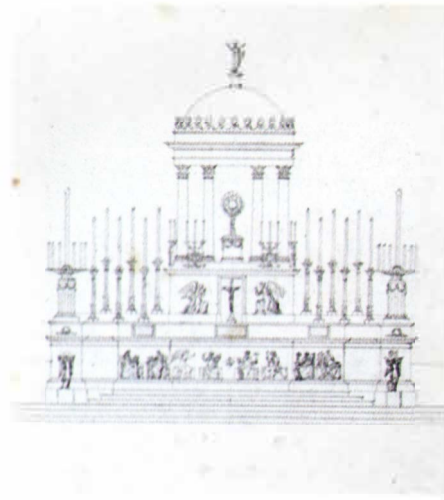




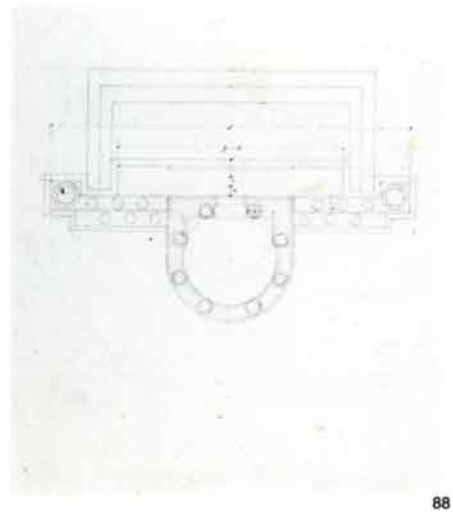
85



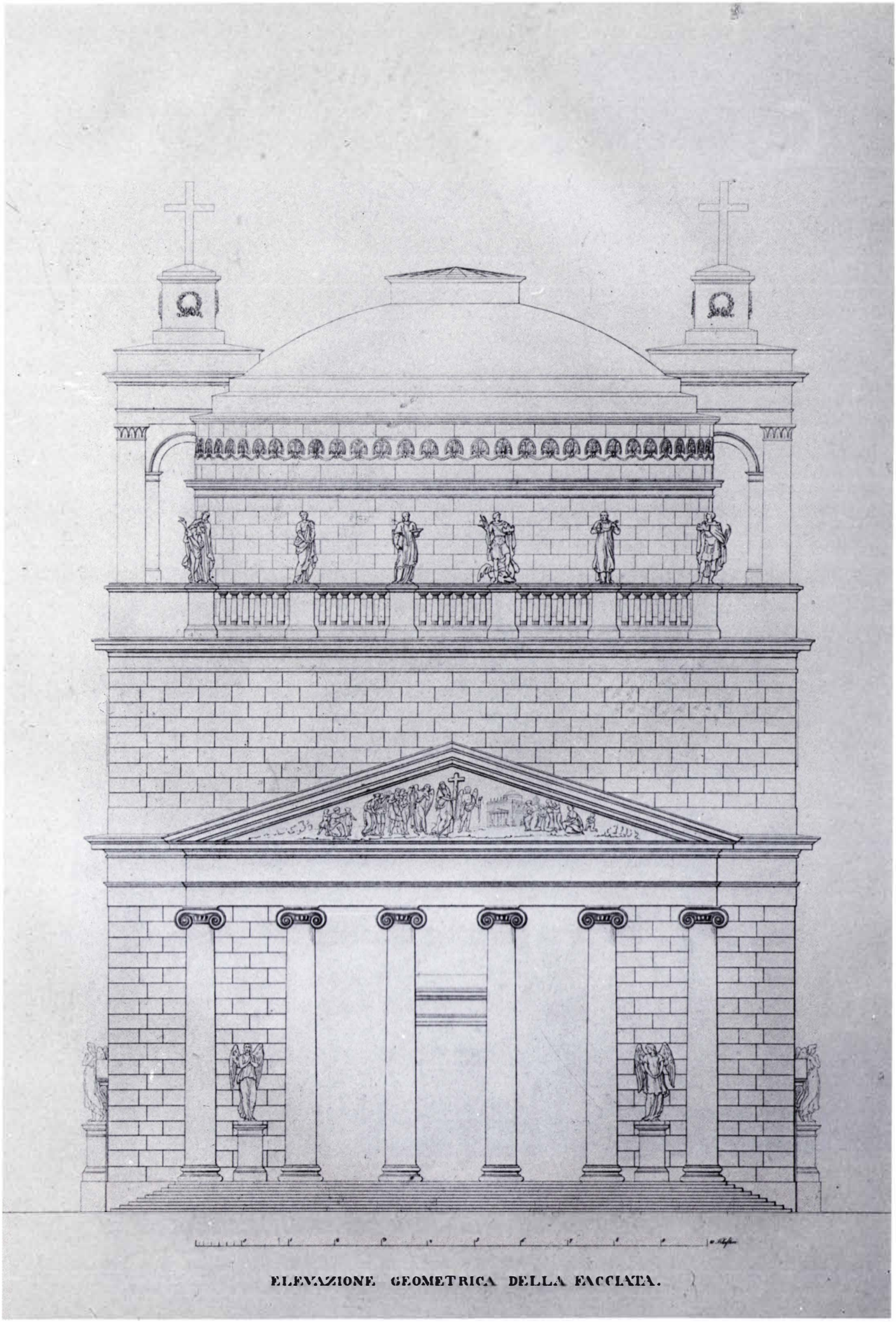
86



87

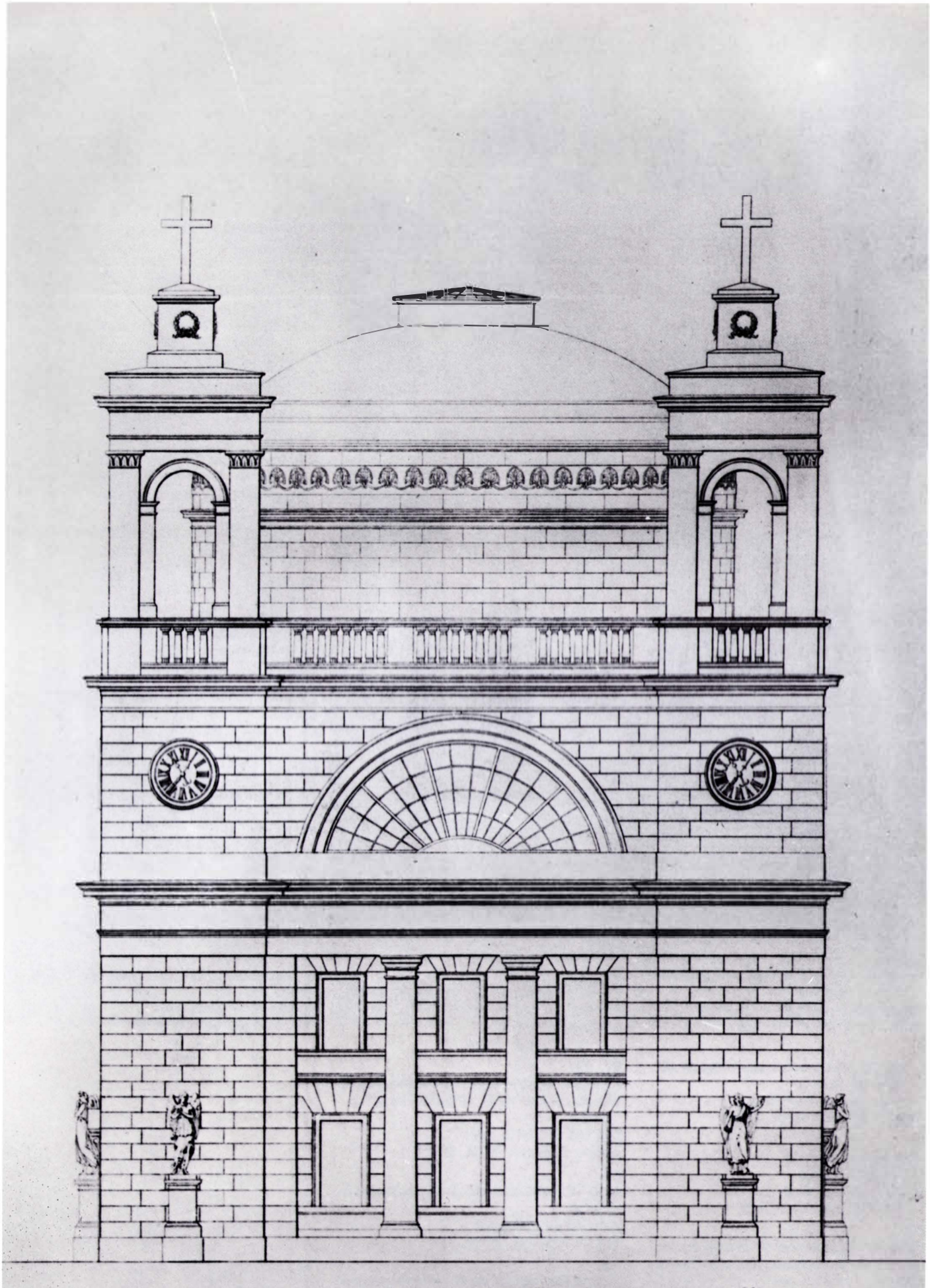


88



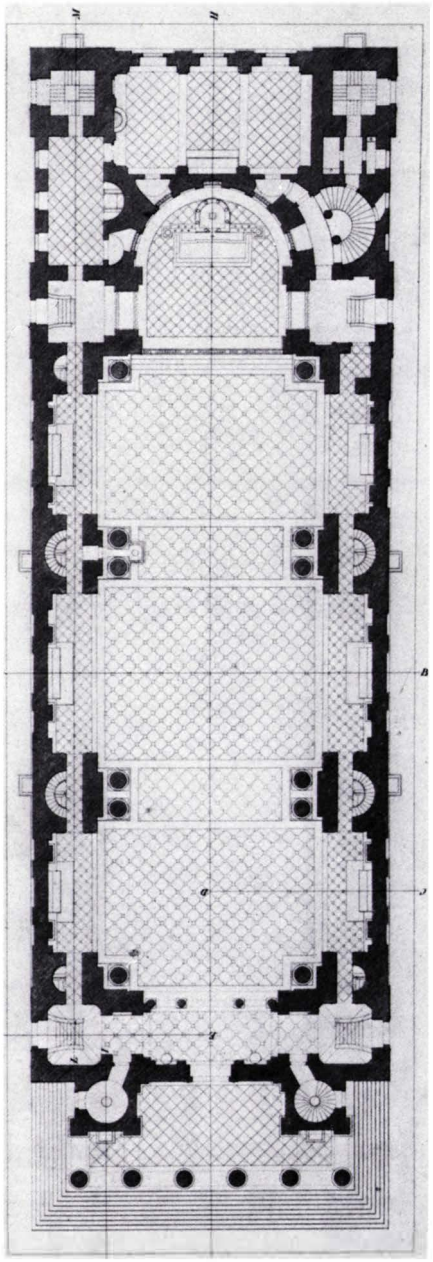
ELEVAZIONE GEOMETRICA DELLA FACCIATA.

100

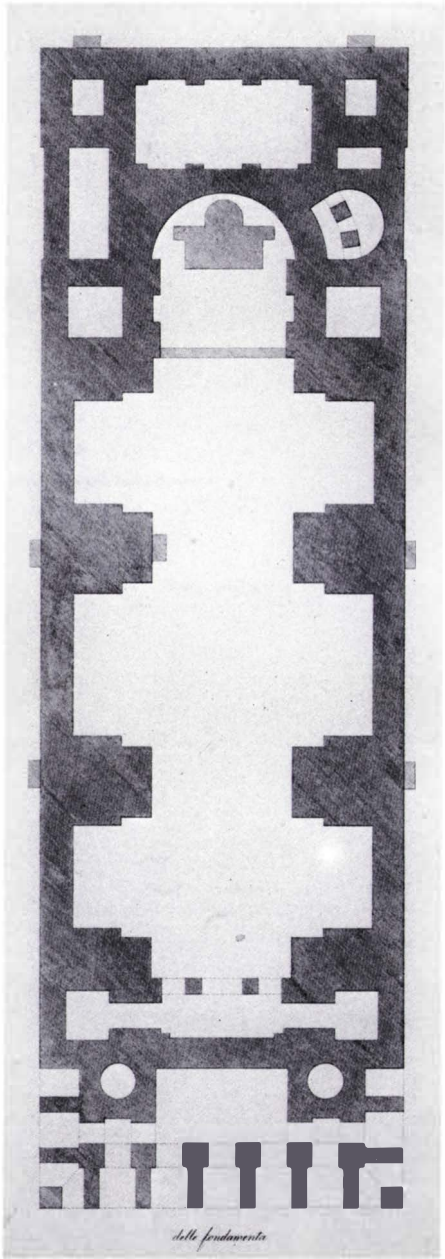


ELEVAZIONE GEOMETRICA DELLA VEDUTA POSTERIORE.

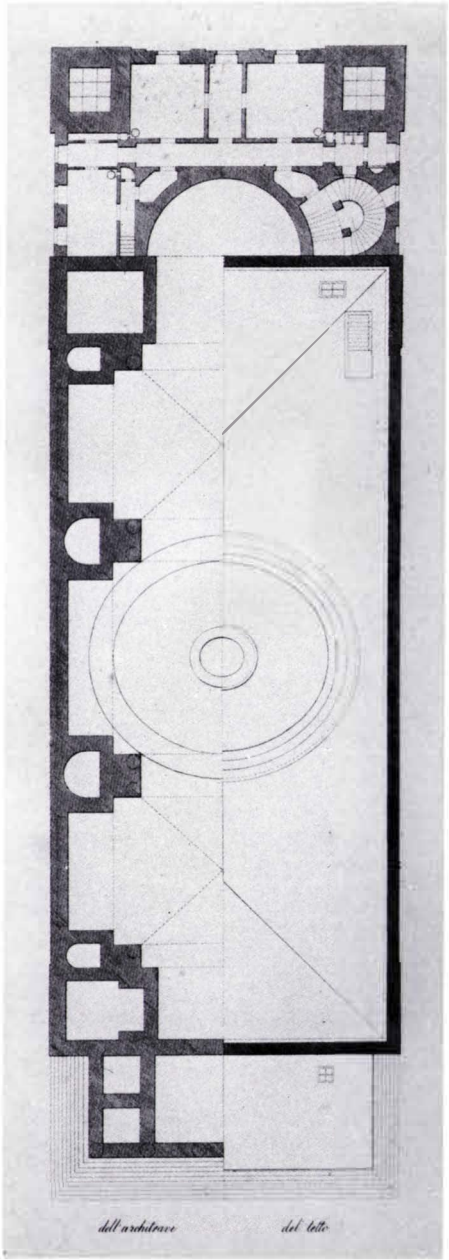
101



91



92



93

85.
Projet du maître-autel pour l'église de S. Antonio Nuovo
papier, aquarelle 47×34,5 cm
Surint. FVG vol. 4 pl. 83

86.
Projet du maître-autel pour l'église de S. Antonio Nuovo
papier, gravure 22,5×20,5 cm
Surint. FVG vol. 42 pl. 130

87.
Projet du maître-autel pour l'église de S. Antonio Nuovo
papier, gravure 25×29 cm
Surint. FVG vol. 42 pl. 128

88.
Plan du maître-autel pour l'église de S. Antonio Nuovo
gravure 25×21,5 cm
Surint FVG vol. 42 pl. 129

89.
Elévation géométrale de la façade de l'église de S. Antonio Nuovo à Trieste
gravure, 44×31,5 cm
Surint. FVG vol. 70 pl. 19

90.
Elévation géométrale de la vue postérieure de l'église de S. Antonio Nuovo à Trieste
gravure, 44×31,5 cm
Surint. FVG vol. 70 pl. 20

91.
Plan de l'église de S. Antonio Nuovo à Trieste
gravure 44×31,5 cm
Surint. FVG vol. 70 pl. 17

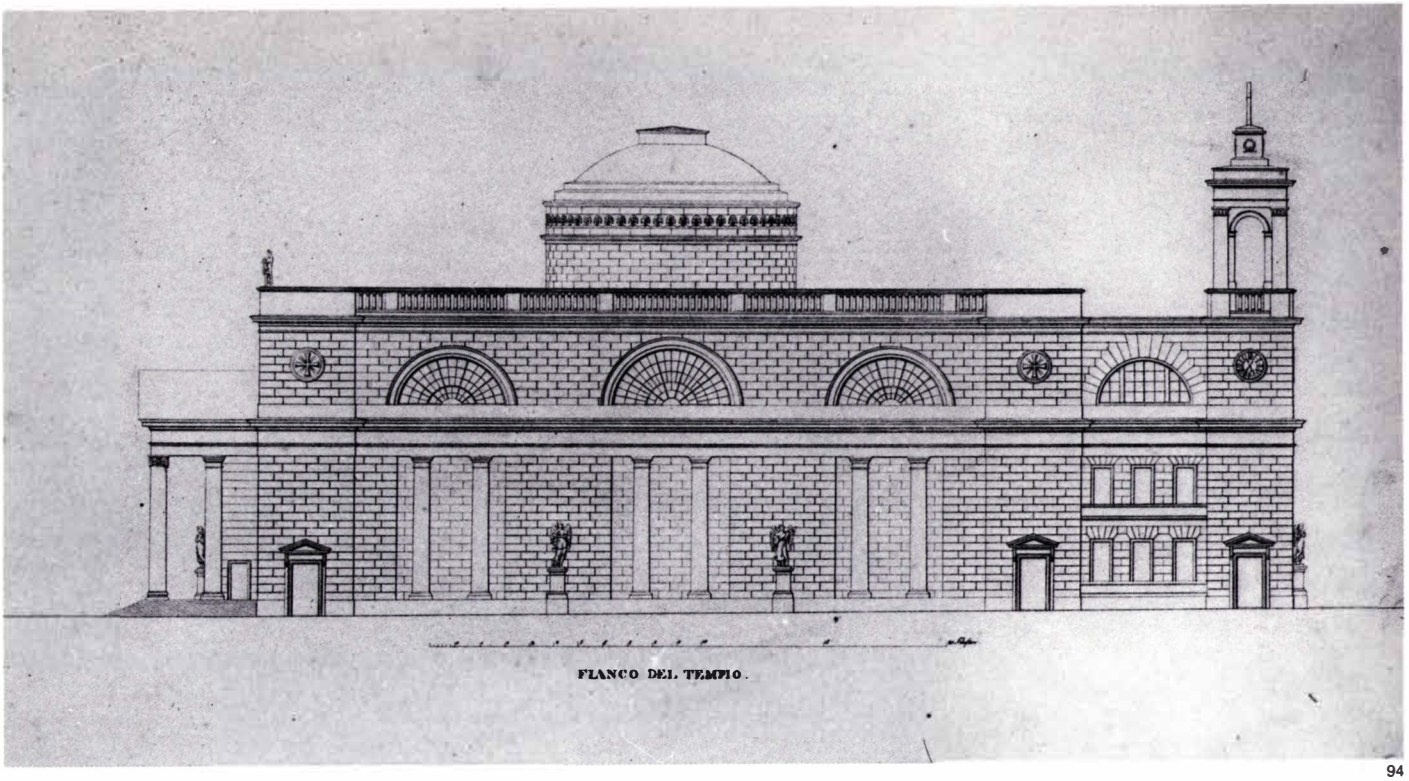
92, 93.
Plan des fondations et de l'architrave du toit de l'église de S. Antonio Nuovo à Trieste
gravure 44×31,5 cm
Surint. FVG vol. 70 pl. 18

94.
Coté du temple de S. Antonio Nuovo à Trieste
gravure 44×31,5 cm
Surint. FVG vol. 70 pl. 21

95.
Coupe de l'église de S. Antonio Nuovo à Trieste
gravure 44×31,5 cm
Surint. FVG vol. 70 pl. 22

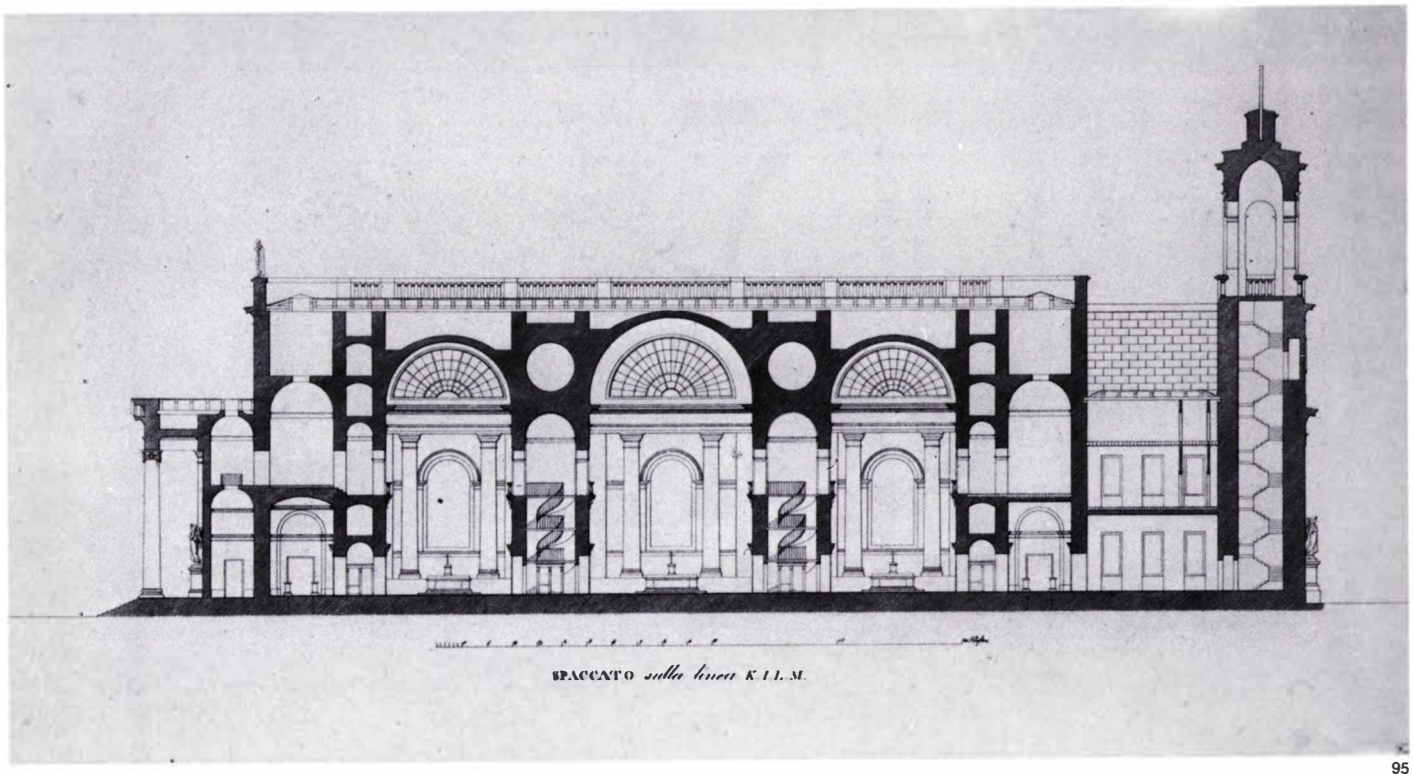
96.
Coupe de l'église de S. Antonio Nuovo à Trieste
gravure 44×31,5 cm
Surint. FVG vol. 70 pl. 23

97.
Coupe de l'église de S. Antonio Nuovo à Trieste
gravure 44×31,5 cm
Surint. FVG vol. 70 pl. IV



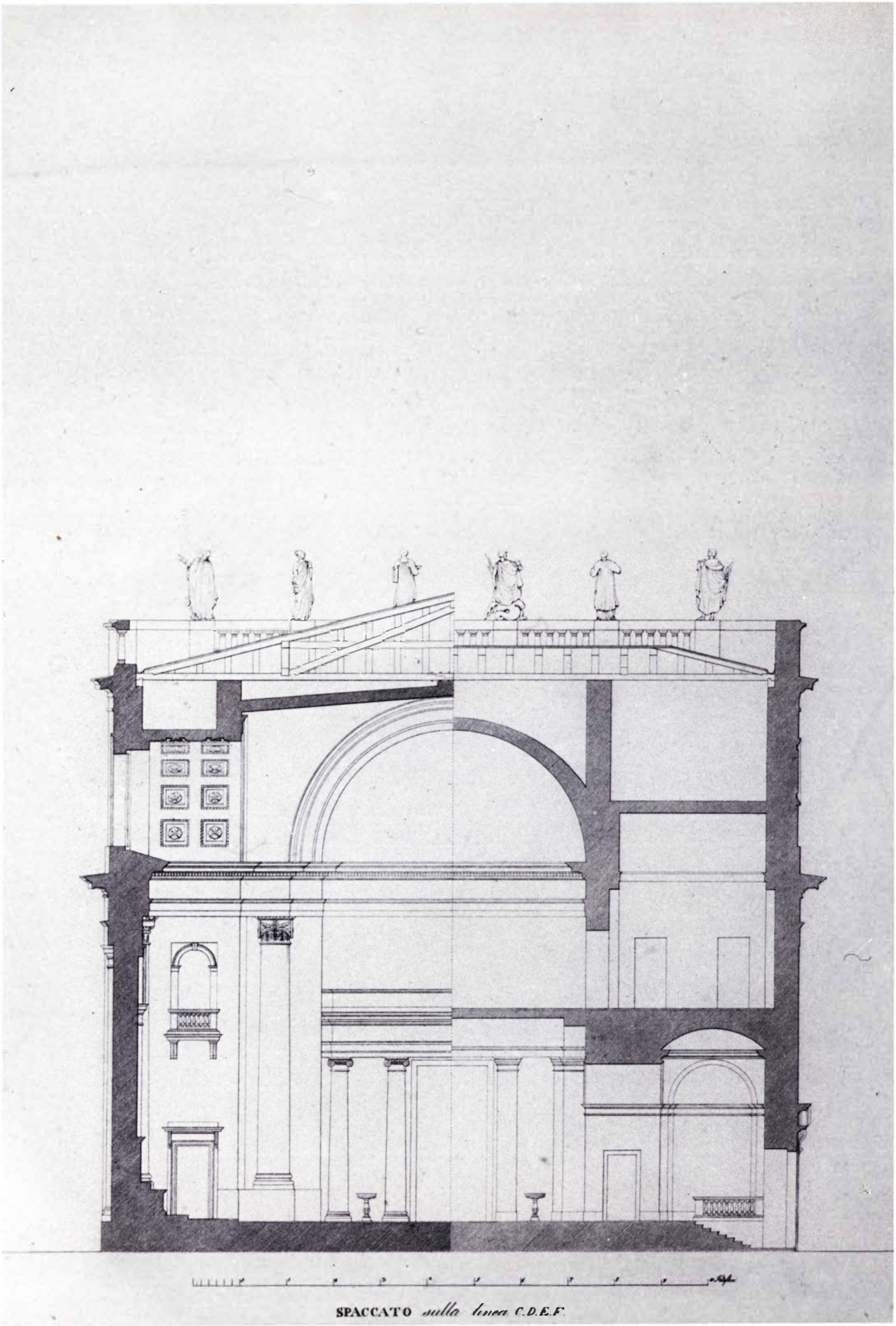
FIANCO DEL TEMPIO.

94



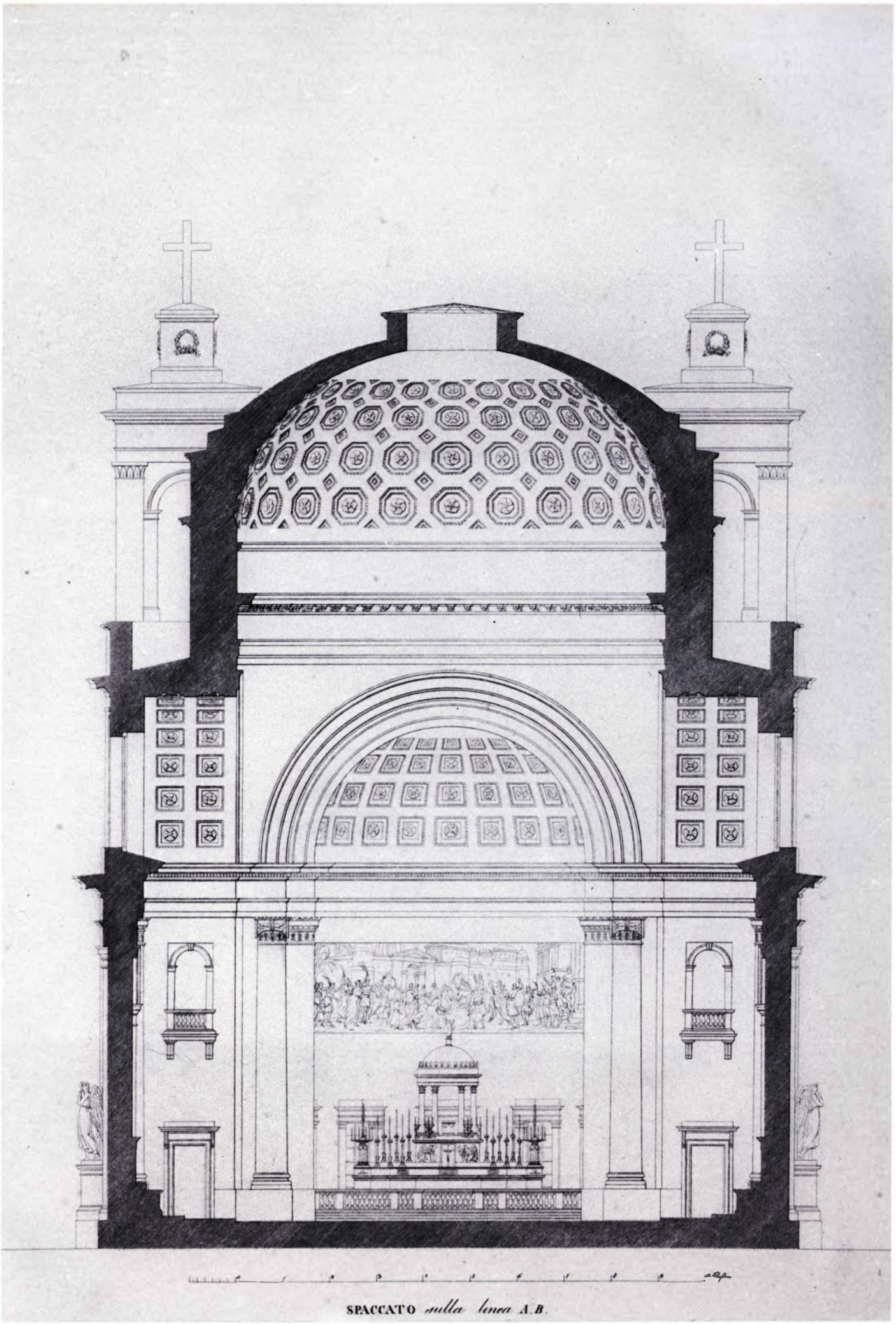
SPACCATO *sulla linea* K I L M.

95

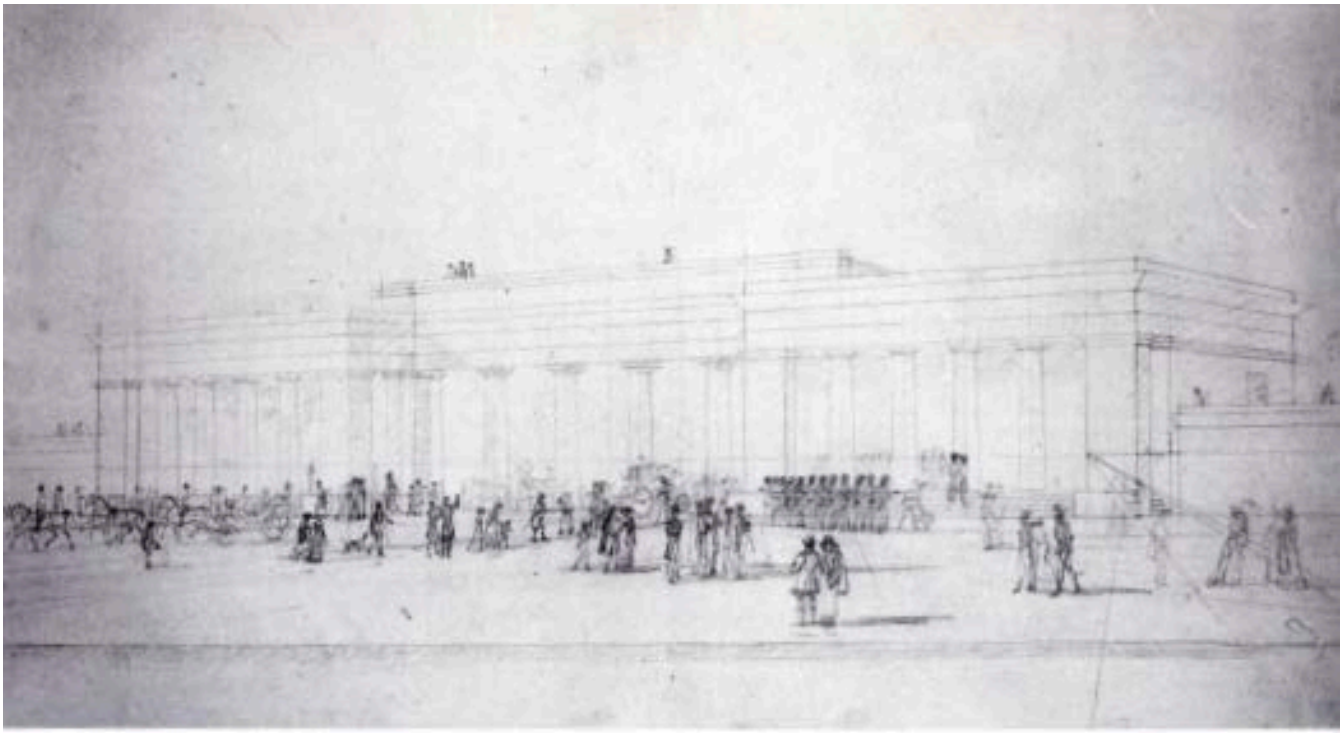


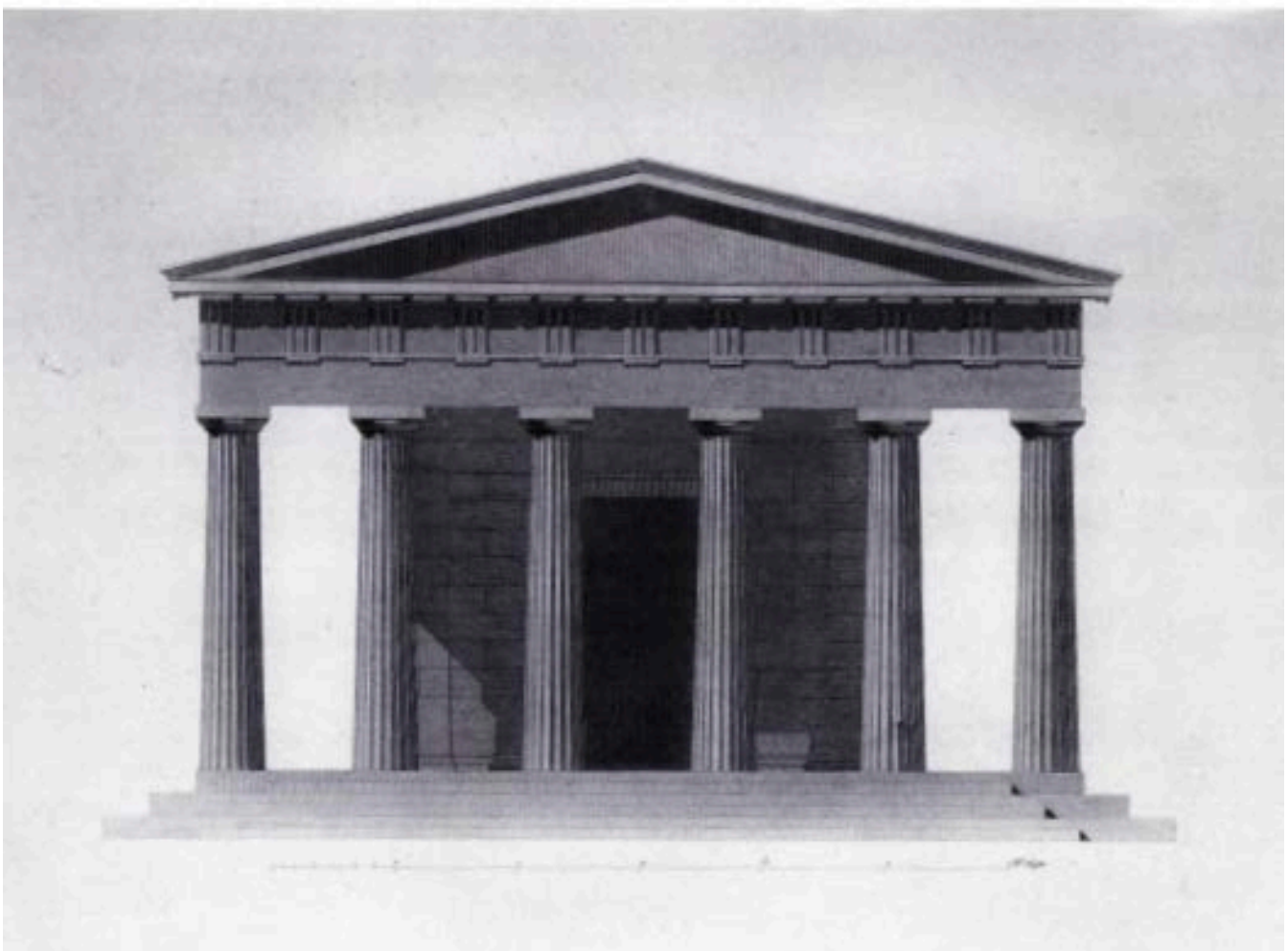
SPACCATO *sulla linea C.D.E.F.*

104

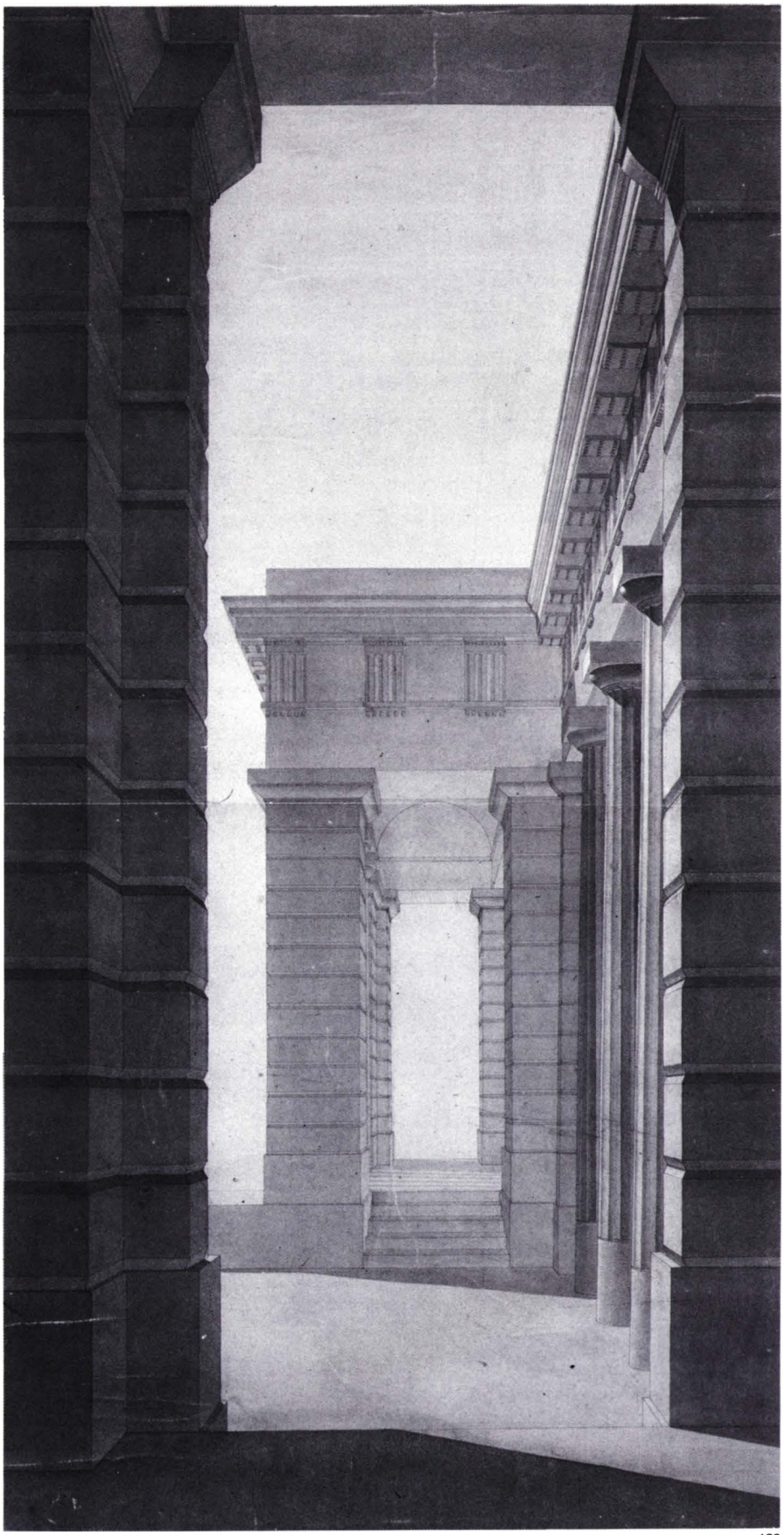


SPACCATO *sulla linea A.B.*





106



100

98.
Vue perspective de la Burgtor de Vienne
crayon 64,5×43 cm
Surint. FVG vol. 4 (16) pl. 83

99.
Temple de Thésée à Vienne
aquarelle 39×36 cm
Surint. FVG vol. 70 pl. 4

100.
Perspective de la Burgtor de Vienne
aquarelle 55×107 cm
Surint FVG. - rouleau de papier

101.
Elévation de la Burgtor de Vienne
aquarelle, 147,5×60 cm
Surint. FVG - rouleau de papier

102.
Projet de décoration intérieure du Cortisches Kaffeehaus
aquarelle 47×50 cm
Surint. FVG vol. 4 (16) pl. 36

103.
Projet de décoration intérieure du Cortisches Kaffeehaus à Vienne
aquarelle 34,5×25,5 cm
Surint. FVG vol. 4 (16) pl. 38

104.
Projet de porte de ville
aquarelle 38×24 cm
Surint. FVG vol. 1 pl. 21

105.
Projet pour un Capitole
aquarelle 51×13,5 cm
Surint. FVG vol. 1 pl. 30

106.
Projet d'édifice
aquarelle 33,3×20,5 cm
Surint. FVG vol. 41 pl. 91

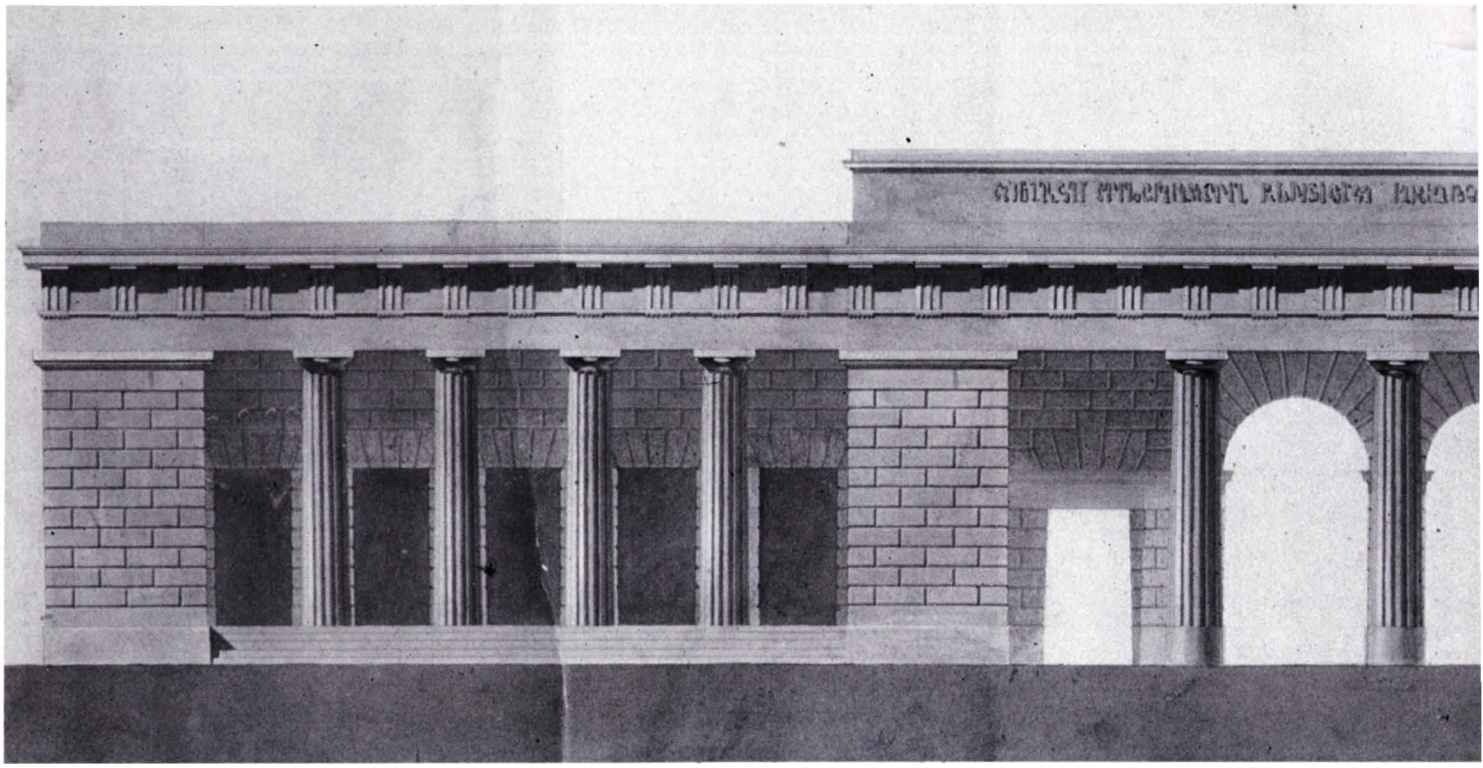
107.
Projet d'édifice avec tour
aquarelle 33×20,5 cm
Surint. FVG vol. 44 pl. 85

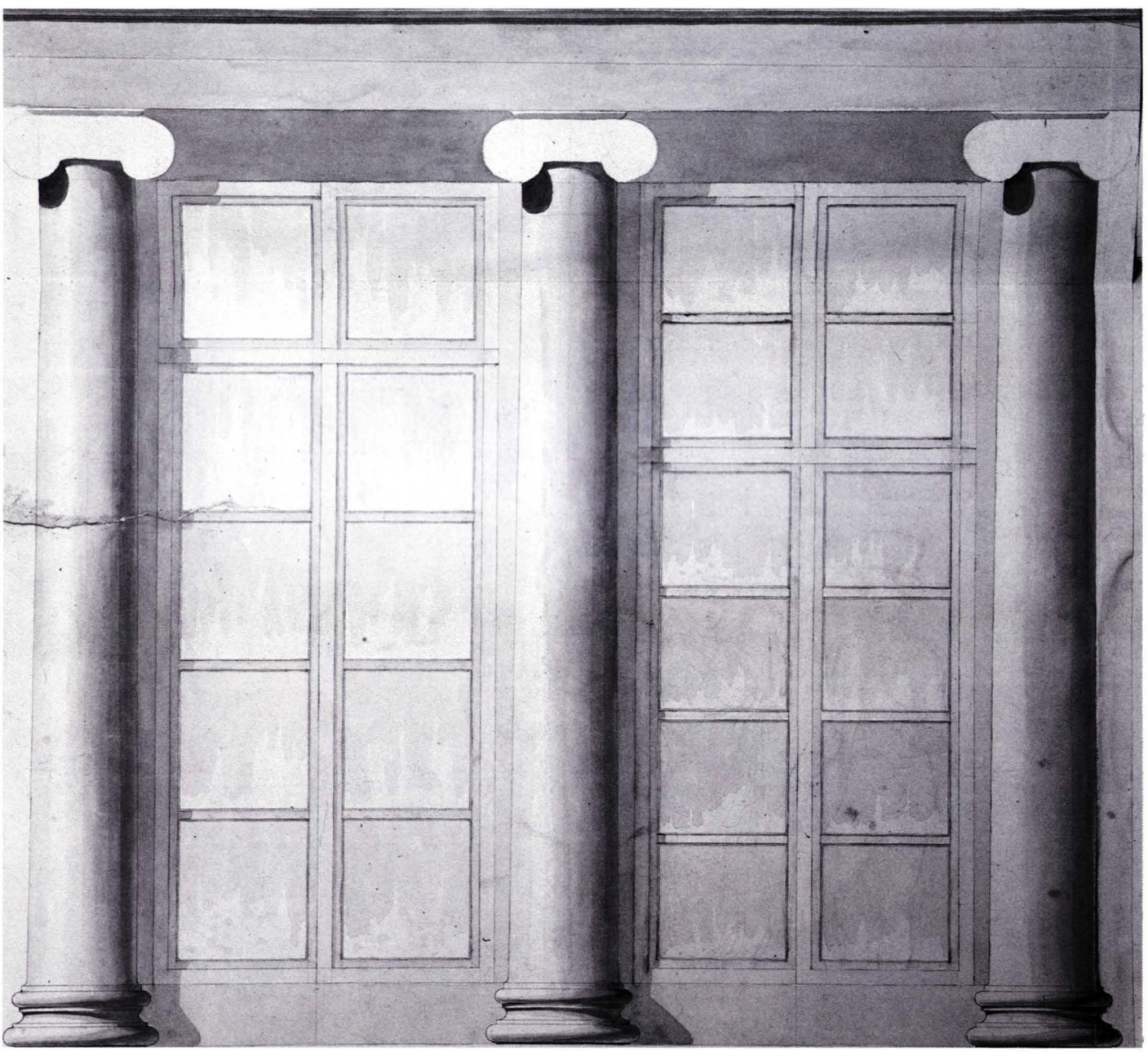
108.
Projet de porte de ville
aquarelle 46,5×23 cm
Surint. FVG vol. 1 pl. 23

109.
Projet d'église
aquarelle 35,5×24 cm
Surint. FVG vol. 4 pl. 37

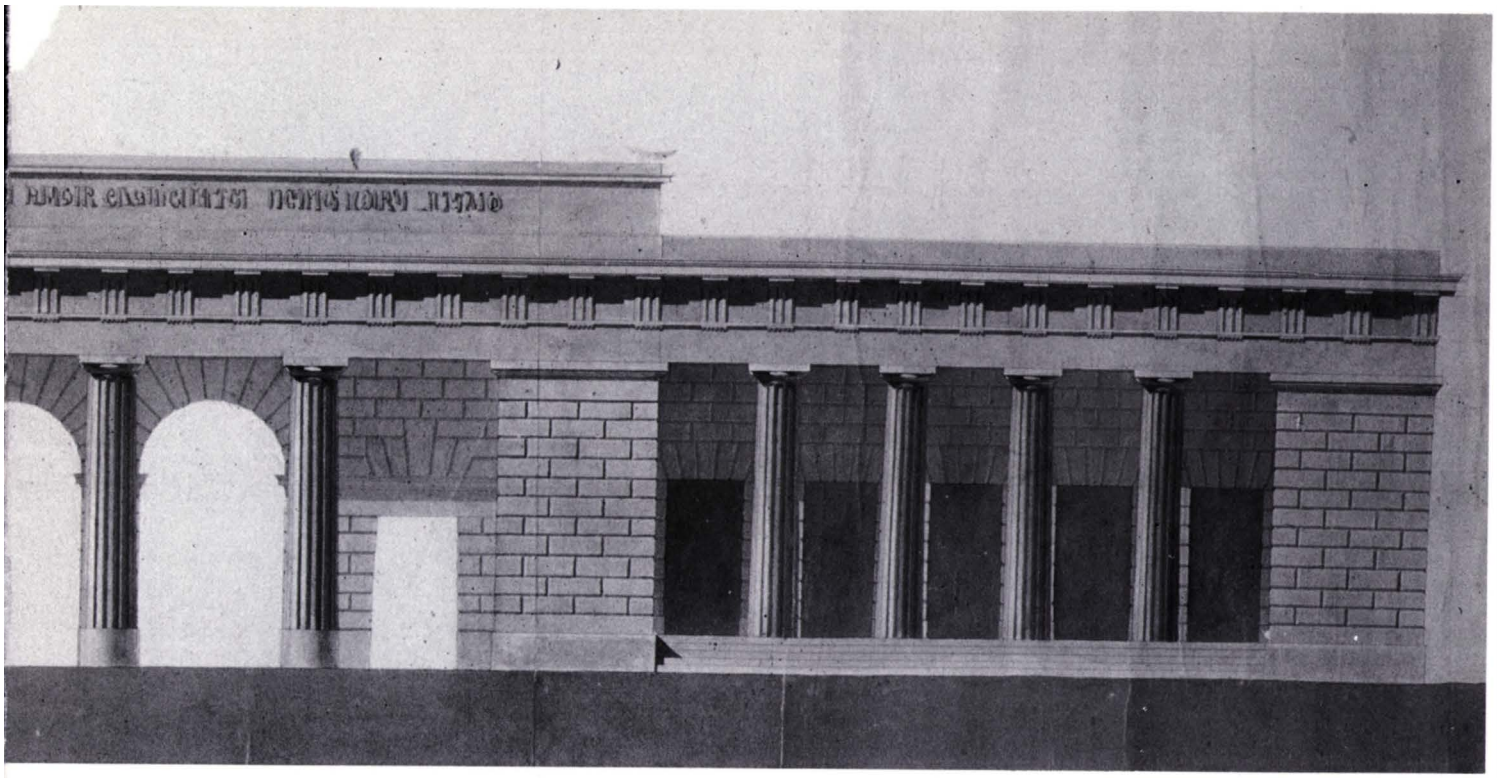
110.
Coupe
aquarelle 34,5×23,5 cm
Surint. FVG vol. 4 pl. 38

111.
Plan
aquarelle 34,5×36 cm
Surint. FVG vol. 4 pl. 36.

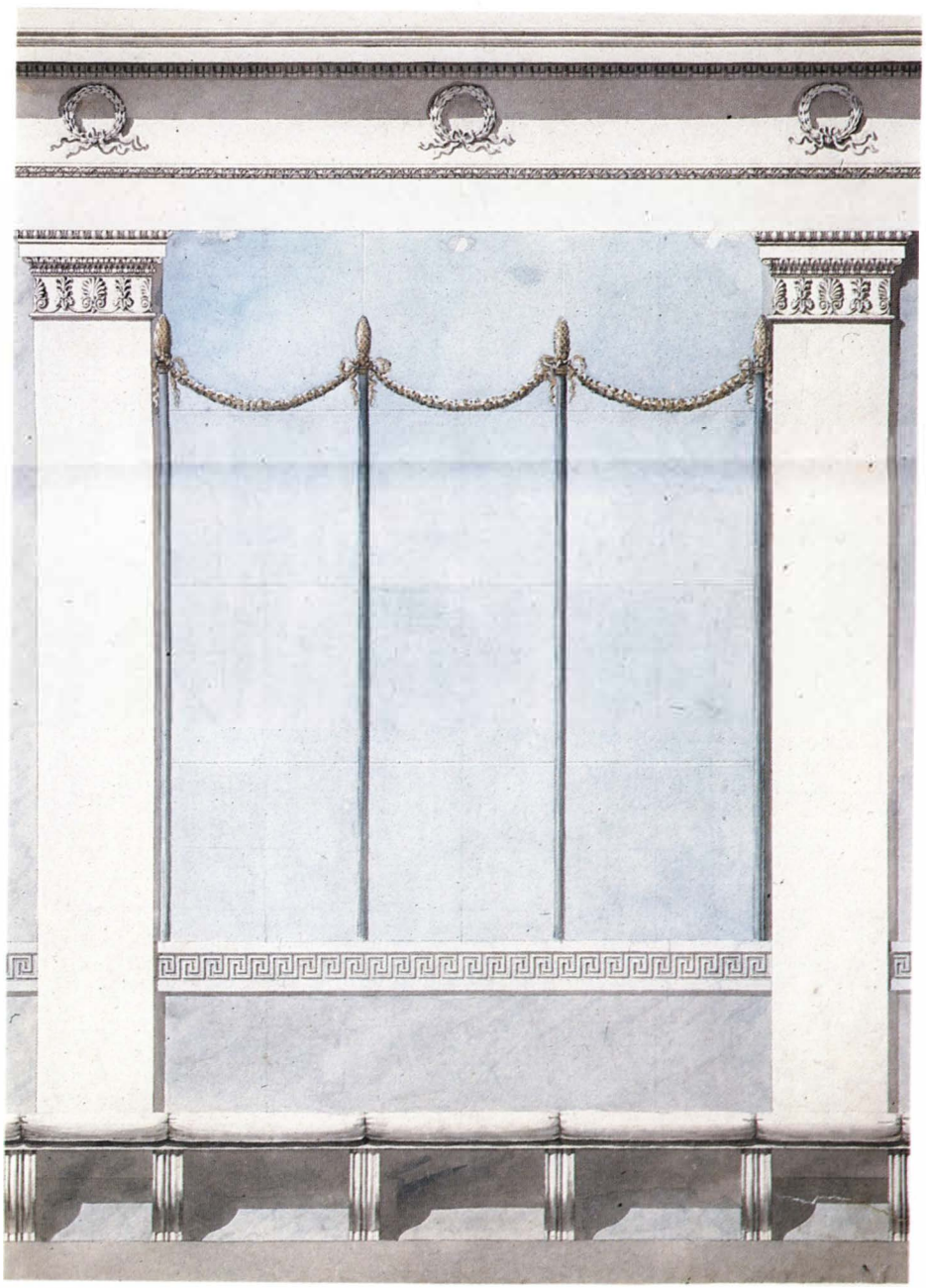




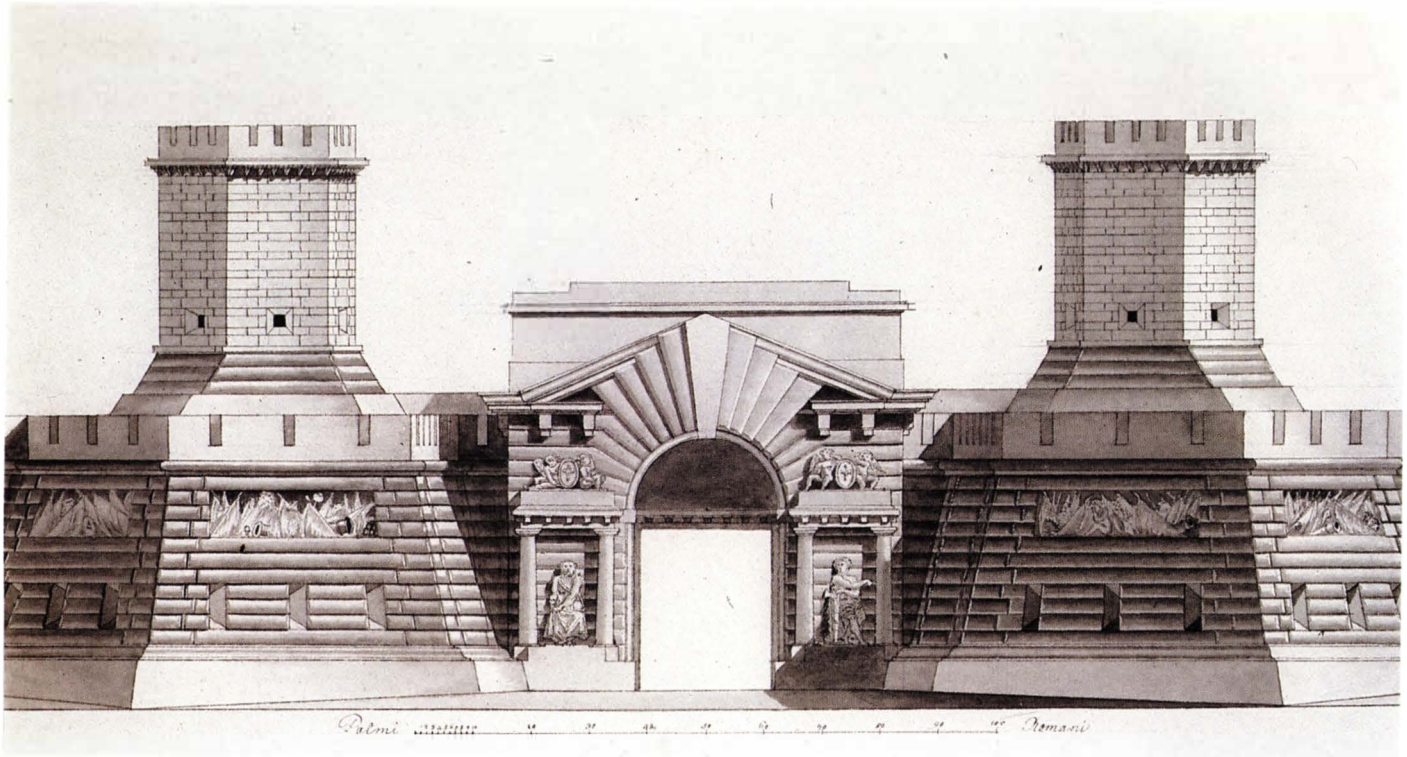
108



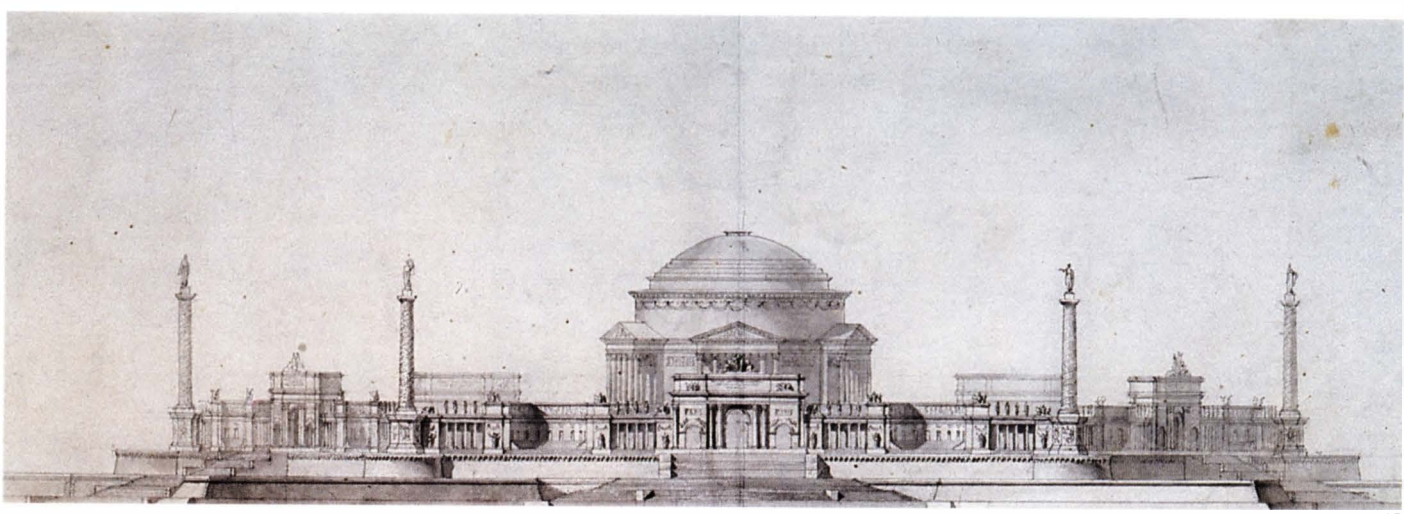
101



103



104

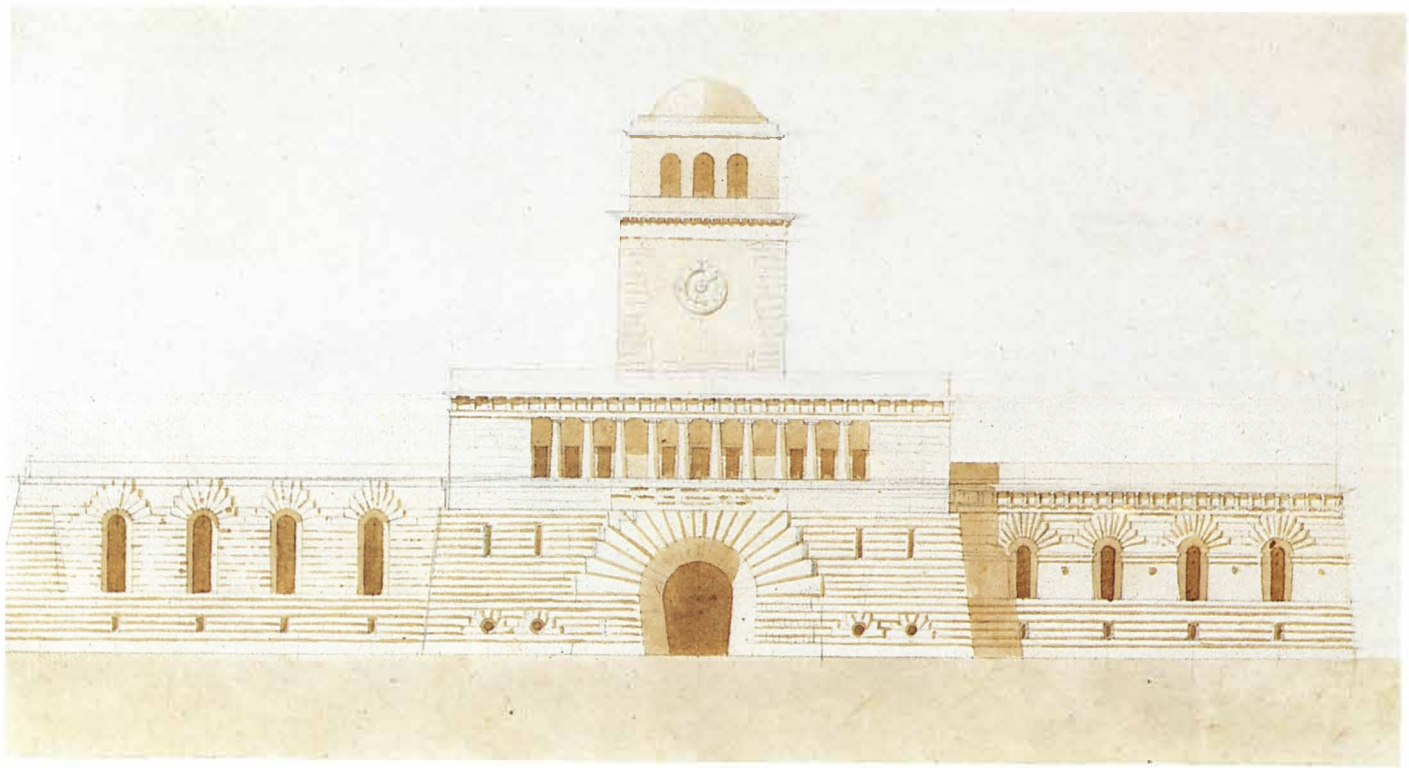


105

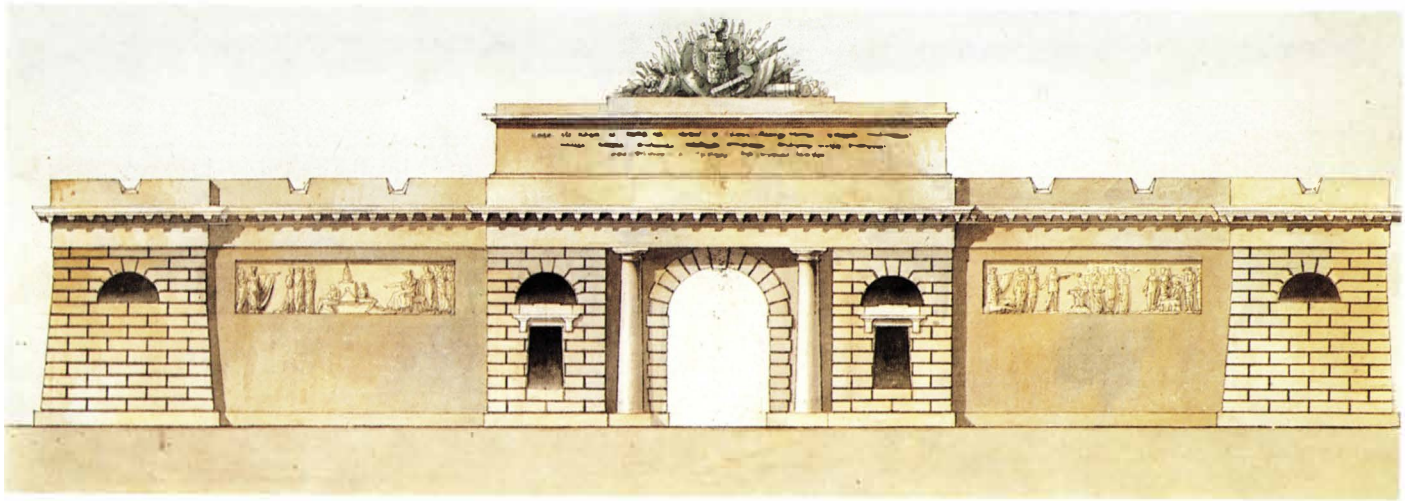
110



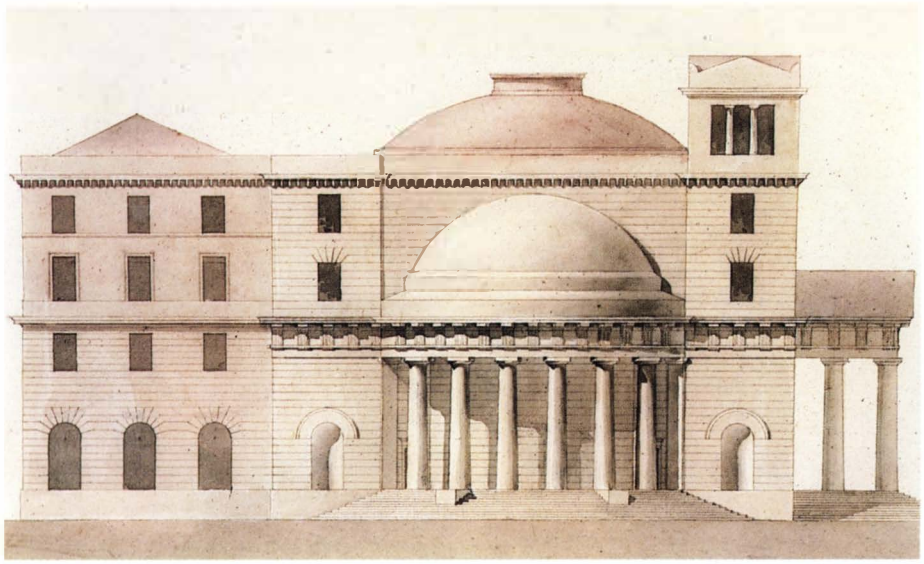
106



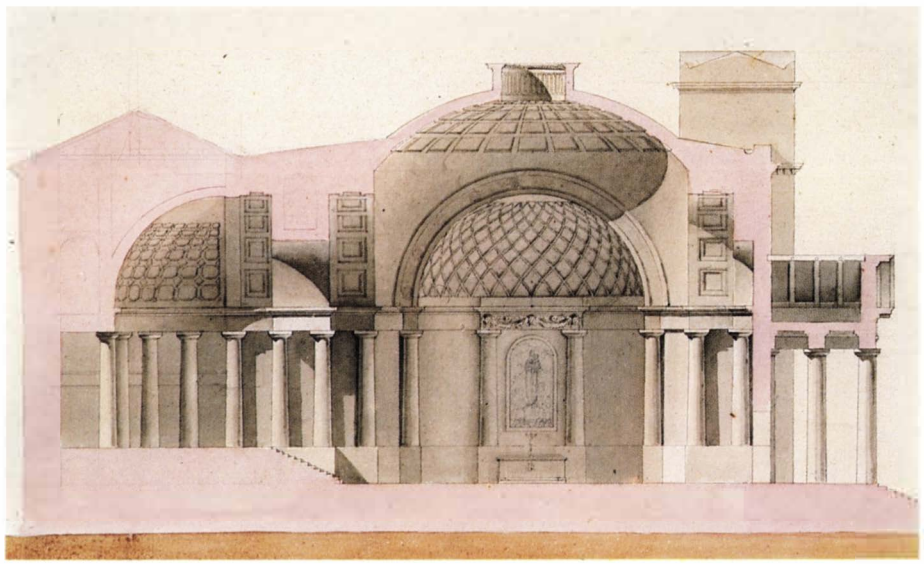
107



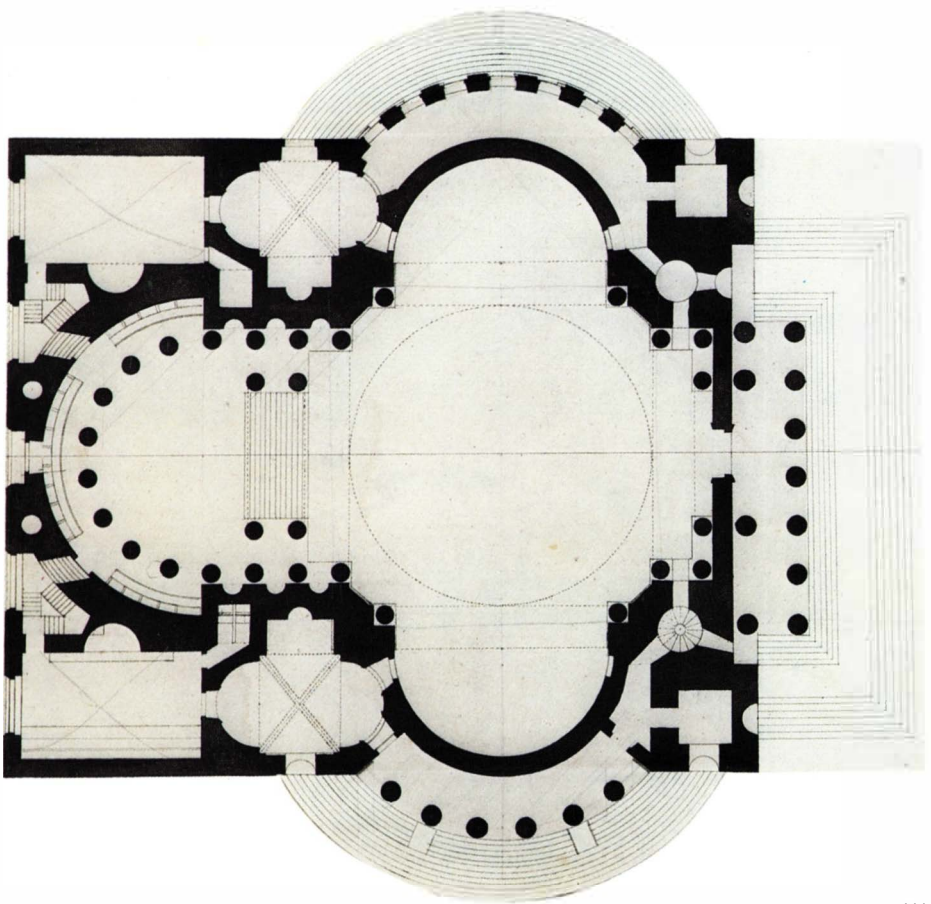
108



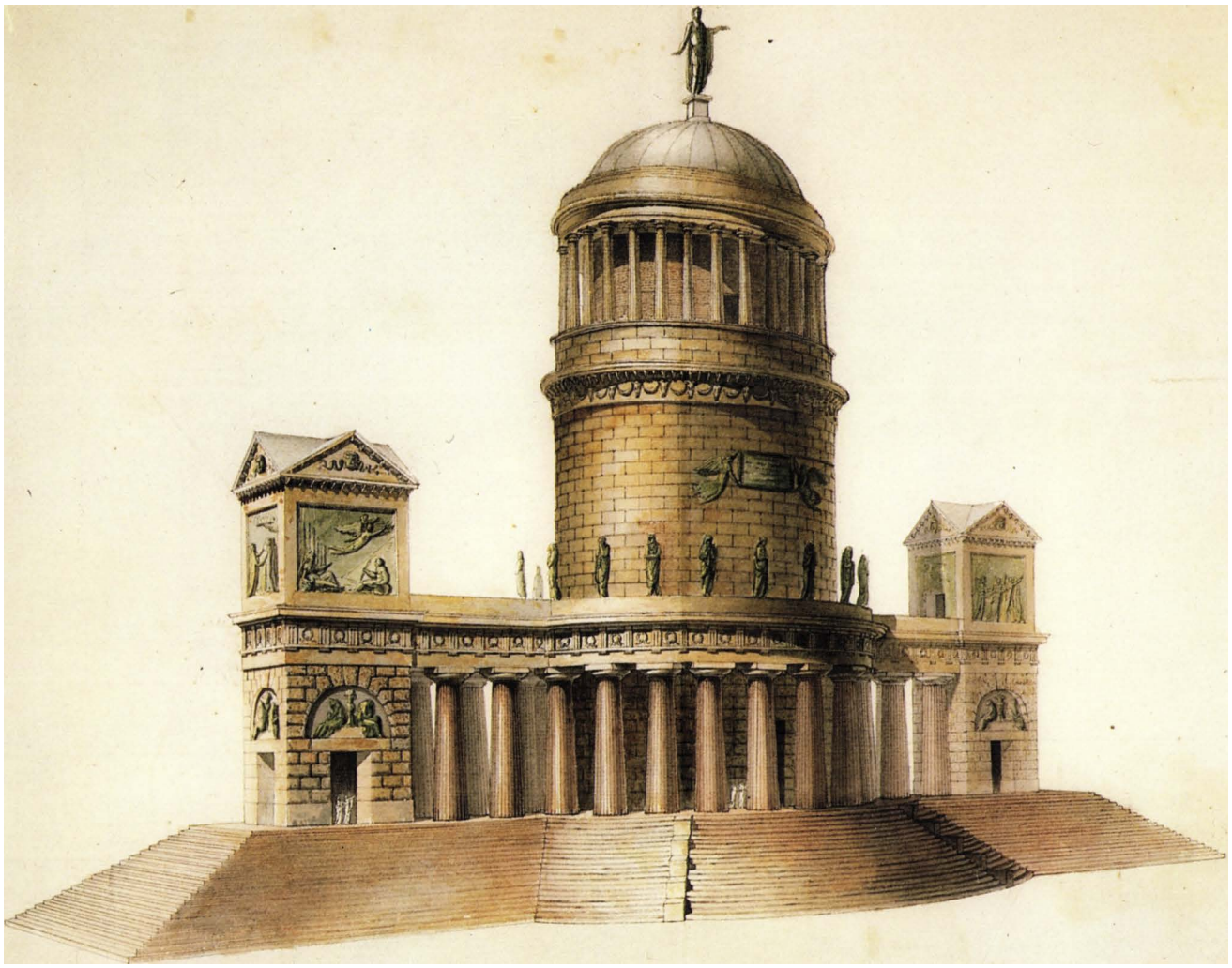
109



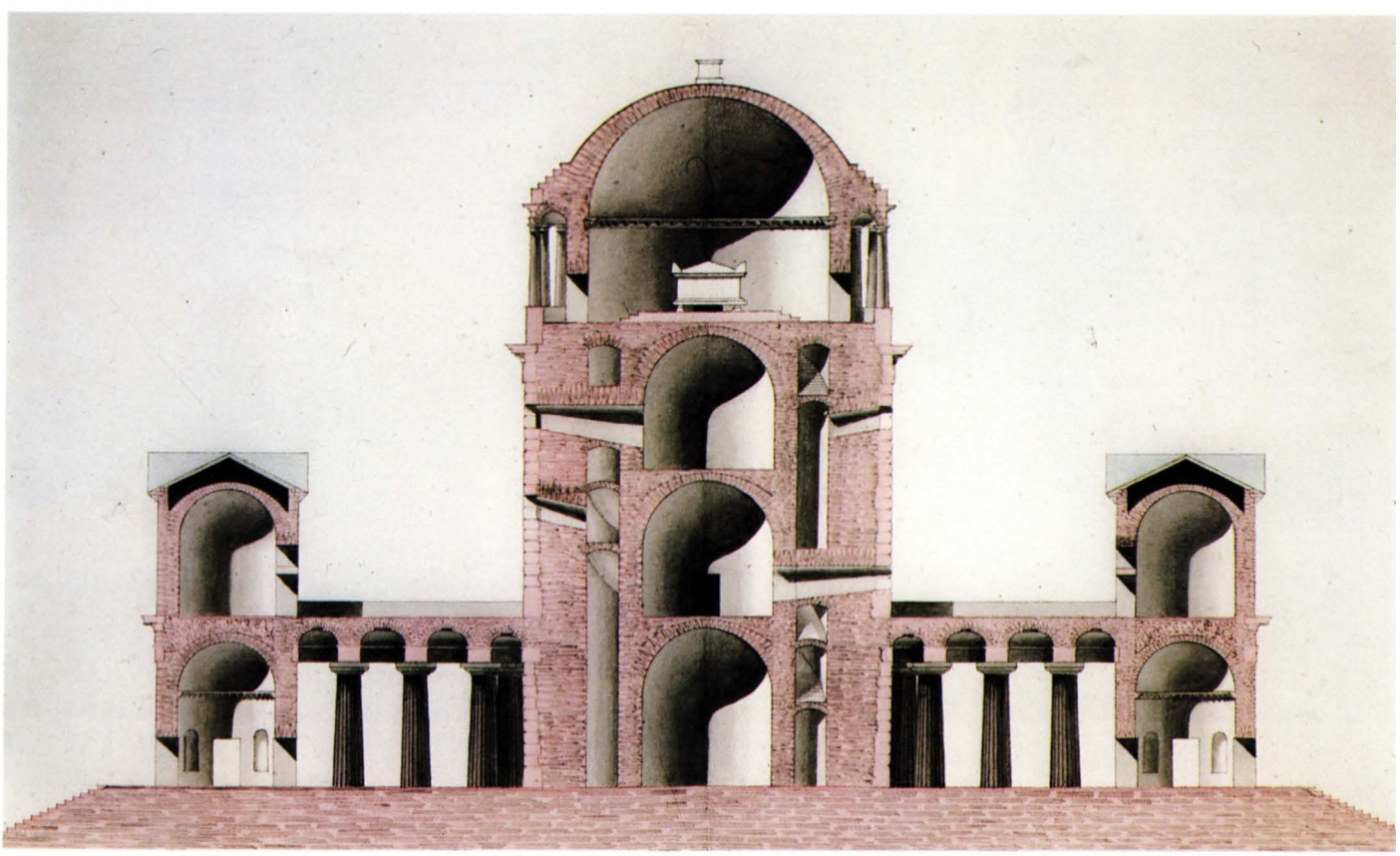
110



111

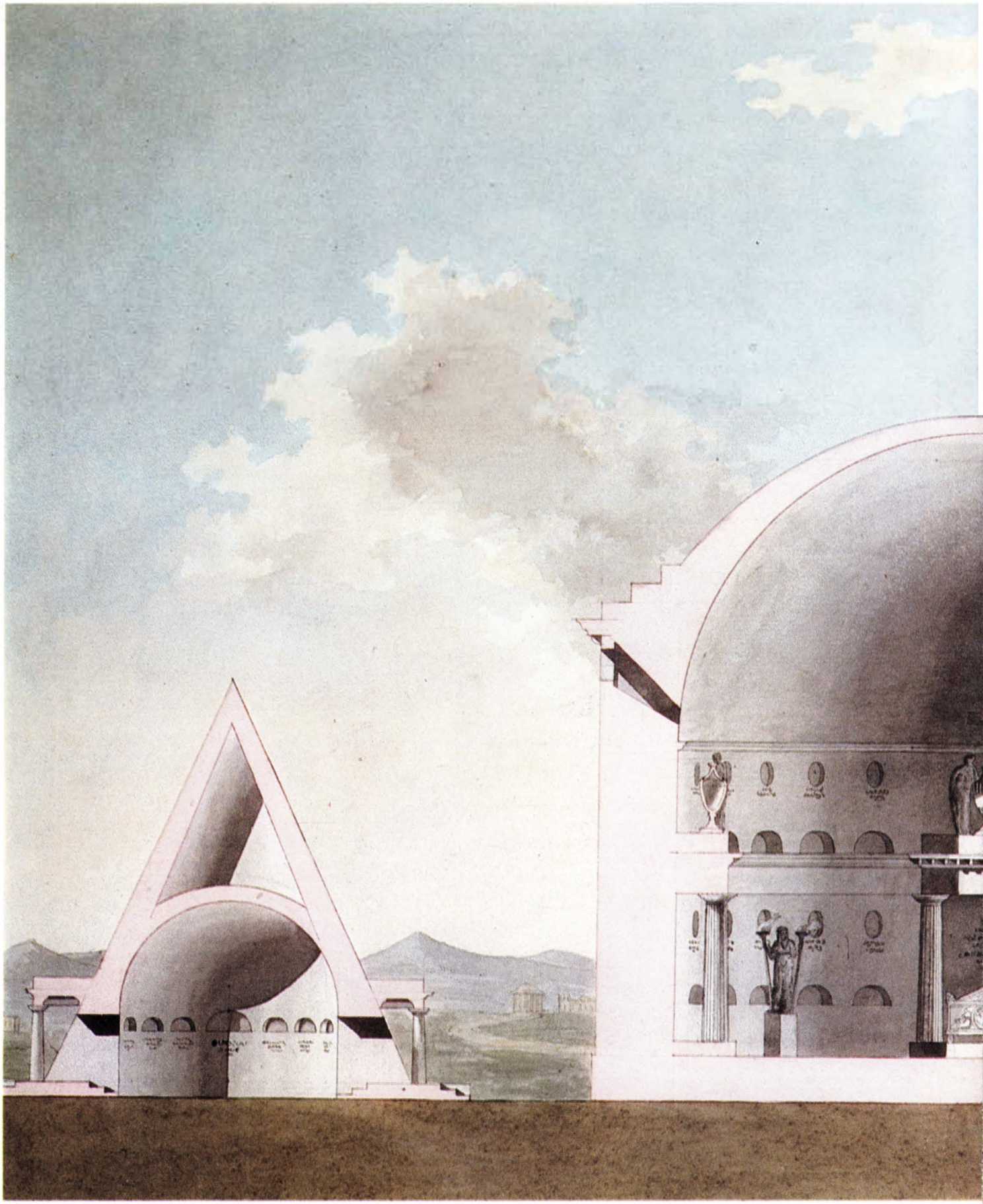


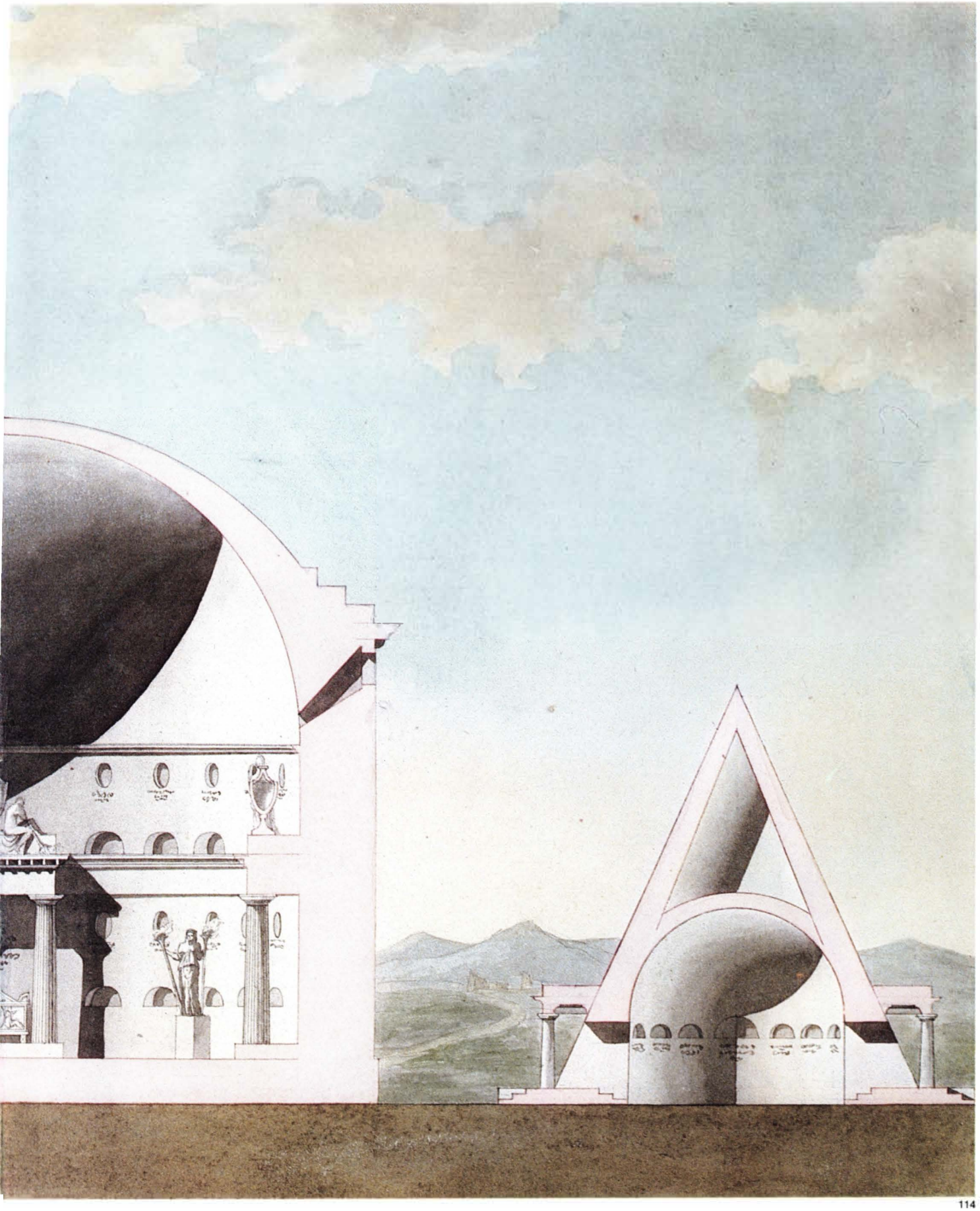
112



113

113





114

115

112.
Projet pour un monument funéraire
aquarelle 60×39,5 cm
Surint. FVG vol. 1 pl. 76

113.
Coupe
aquarelle 60×37 cm
Surint. FVG vol. 1 pl. 77

114.
Projet d'édifice commémoratif
aquarelle 58×36 cm
Surint. FVG vol. 1 pl. 79

115.
Plan
aquarelle 59×36 cm
Surint. FVG vol. 1 pl. 78

116.
Projet d'une boutique de café à construire sur la Promenade Napoléon
aquarelle 22×36,5 cm
Surint. FVG vol. 41 pl. 124

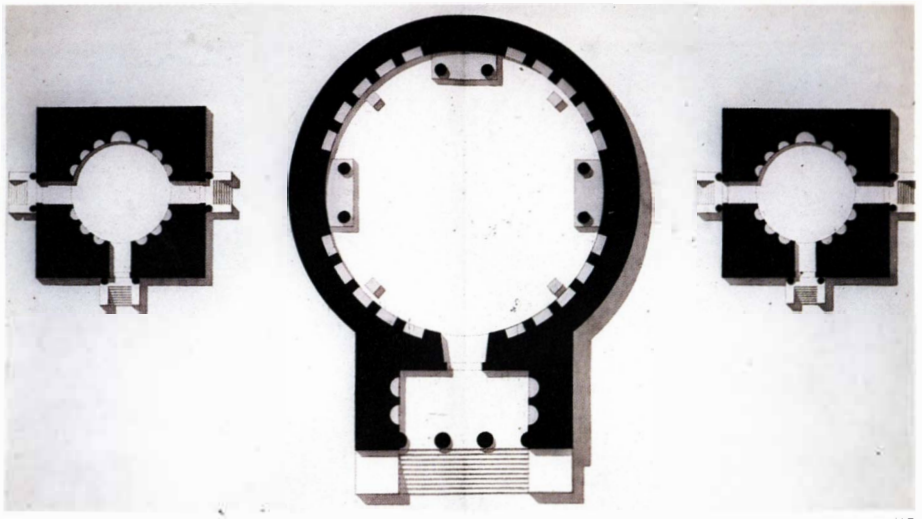
117.
Chapiteau corinthien en perspective
aquarelle 40×23 cm.
Surint. FVG vol. 7 pl. 19

118.
Base toscane en perspective
aquarelle 40×33 cm
Surint. FVG vol. 7 pl. 11

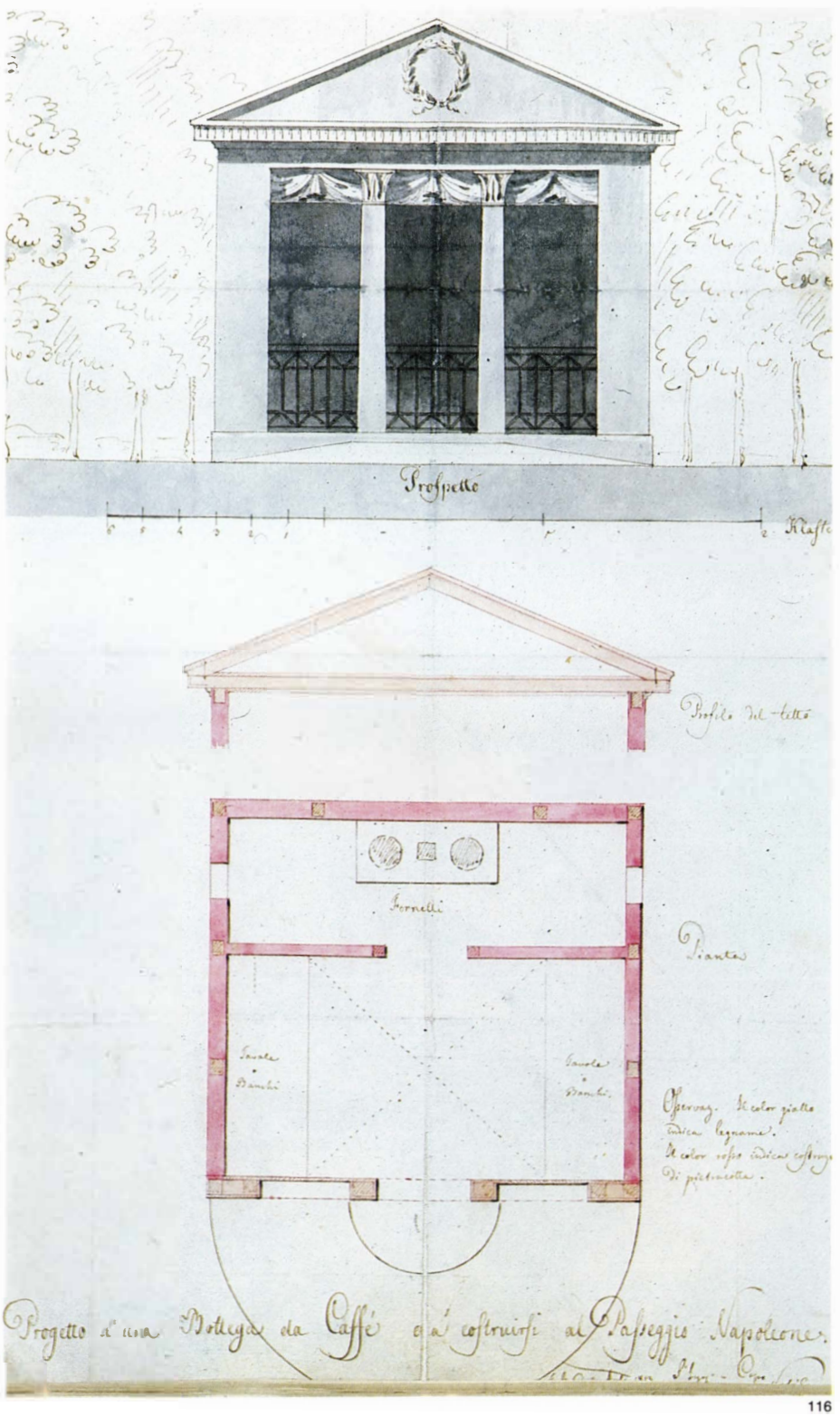
119.
Perspective idéale vue d'en bas de chapiteaux composites de colonnes et pilastres avec la solution angulaire
aquarelle 41,5×25 cm
Surint. FVG vol. 7 pl. 61

120.
Vue perspective d'un plafond avec architecture d'une cour monumentale
aquarelle 45×24,5 cm
Surint. FVG vol. 7 pl. 63

116



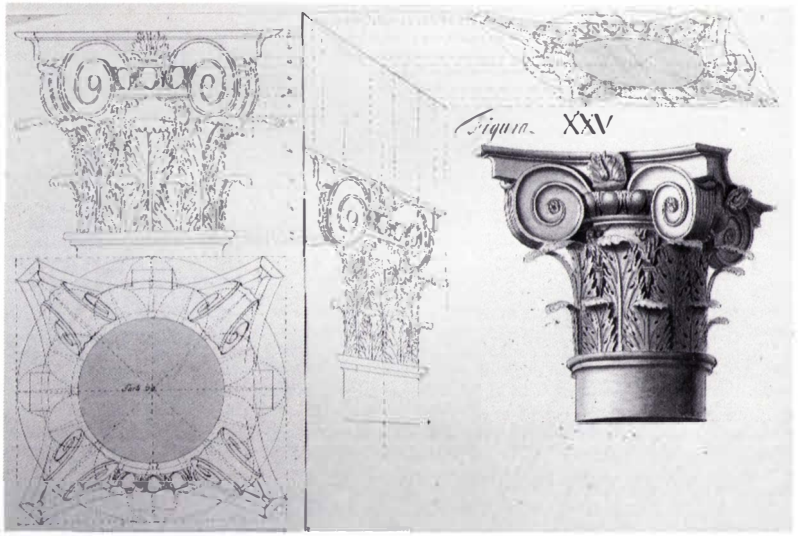
115



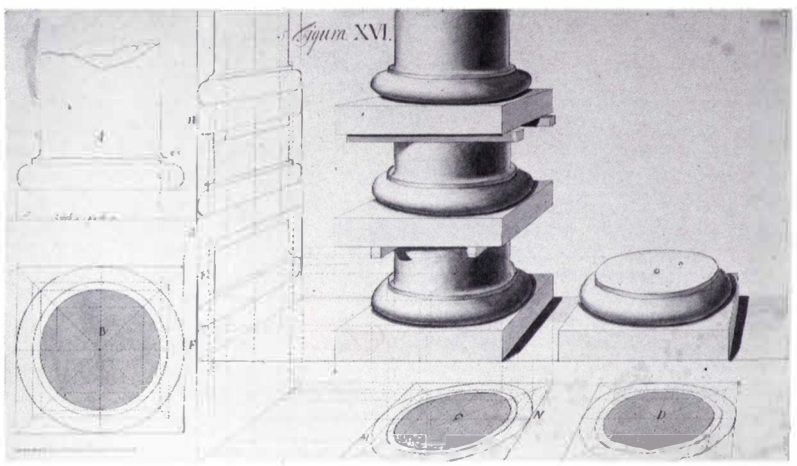
116

3. *L'elaboration theorique: le traité de Nobile*

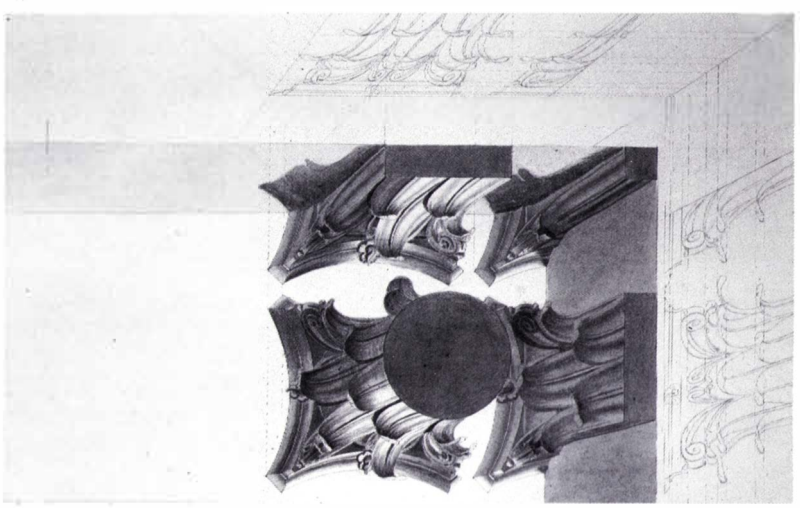
Dans une lettre datée du 2 novembre 1845, Nobile écrit à son neveu Carletto: "Ces derniers jours, j'ai été très occupé à classer et faire relier mes études et mes dessins qui atteignent le nombre de 60 volumes, la plupart en grand format". On peut penser qu'il a utilisé une partie de ce matériel dans son enseignement à l'Ecole d'Architecture de Vienne: il faisait en première année quelques cours sur les éléments architectoniques employés par les Anciens, en insistant particulièrement sur la comparaison entre les divers ordres utilisés depuis l'antiquité jusqu'au XVIe siècle. Il est certain par ailleurs que Nobile avait l'intention de publier un traité qui serait accompagné d'une riche documentation graphique empruntée aux célèbres monuments du passé.
Nobile aurait peut-être voulu que le traité contienne quelques indications techniques, les enseignements de la tradition, les tendances nouvelles de l'architecture et sa propre production. Les dessins reproduits ici font partie sans aucun doute de ce traité jamais achevé. Domenico Rossetti lui écrivait à ces propos, en 1825: "Je réponds à votre question concernant les légendes qui doivent accompagner vos planches d'architecture (...) Je vois que vous vous disposez enfin à publier une partie de vos immenses travaux, et à démontrer que l'architecture consiste en quelque chose d'autre et de plus important que le fait d'élever quatre murs et un toit. Je désirerais, cependant, que vous me donniez une idée de la méthode que vous suivez pour la publication de cette oeuvre, c'est-à-dire si vous ne publiez que les planches gravées ou si vous y ajoutez un texte".
Mais en 1841 le travail n'était pas encore terminé, ainsi que le rappelle son ami Pallavicini: "son livre est, je pense, une oeuvre tout à fait nouvelle et complète pour la description de toutes les figures architectoniques (...) mon voeu est qu'elle soit bientôt publiée, pour le bénéfice de tous ceux qui étudient l'architecture".
Cette oeuvre non réalisée, dont les "épreuves" ne furent jamais imprimées, était la préoccupation constante de Nobile qui, pendant presque toute sa carrière, ne cessa d'y travailler sans toutefois avoir l'intention ou le désir de la mener définitivement à terme.
On peut entrevoir ce qu'aurait pu être le traité dans le programme d'enseignement de Nobile à l'Académie, dans ses très riches illustrations graphiques, dans l'orientation donnée à ses élèves. Tels qu'ils sont, par leur contenu intrinsèque, ces documents illustrent la pratique architecturale de cet artiste pleinement inséré dans la réalité européenne du XIXe siècle.
(Rossella Fabiani)

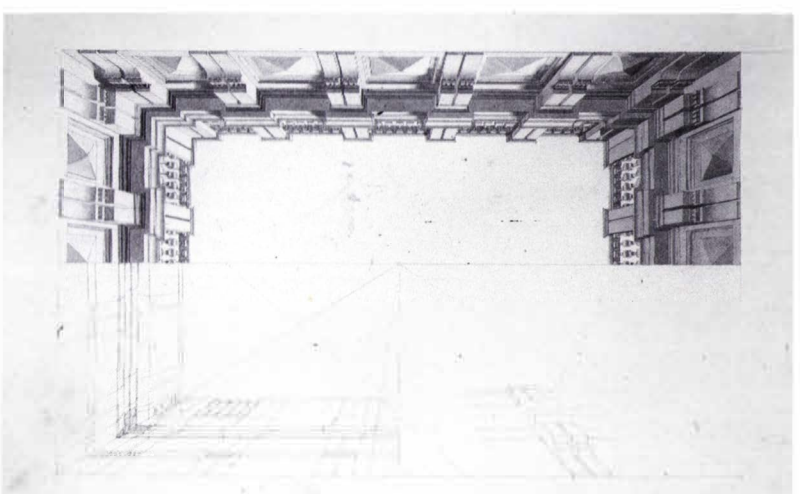


117



118


119

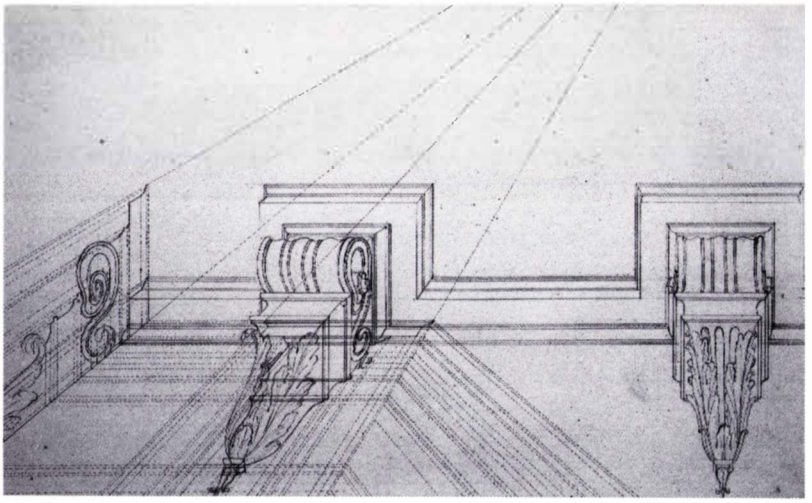

120

121.
Vue perspective du bas de deux consoles baroques avec corniche
crayon 41×24 cm
Surint. FVG vol. 7 pl. 57

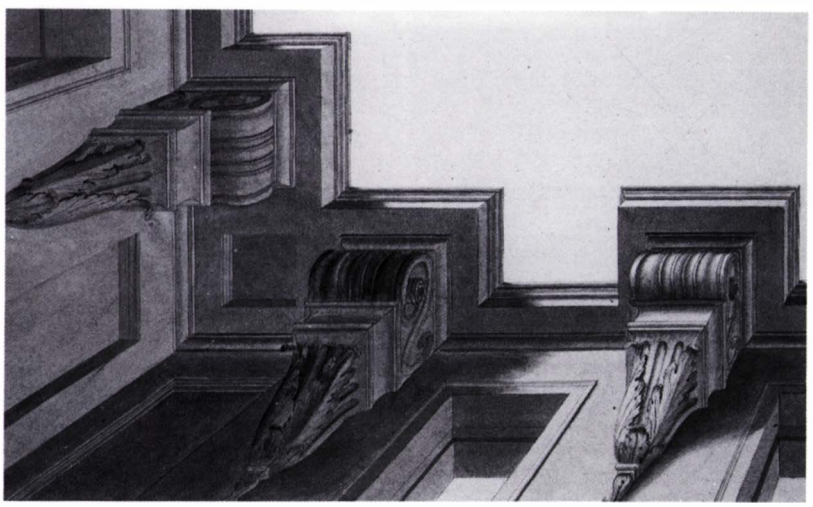
122.
Vue perspective du bas de consoles baroques avec corniche
aquarelle 41,5×24 cm
Surint. FVG vol. 7 pl. 56.

123.
Chapiteau composite en perspective
aquarelle 39,5×23 cm
Surint. FVG vol. 7 pl. 20

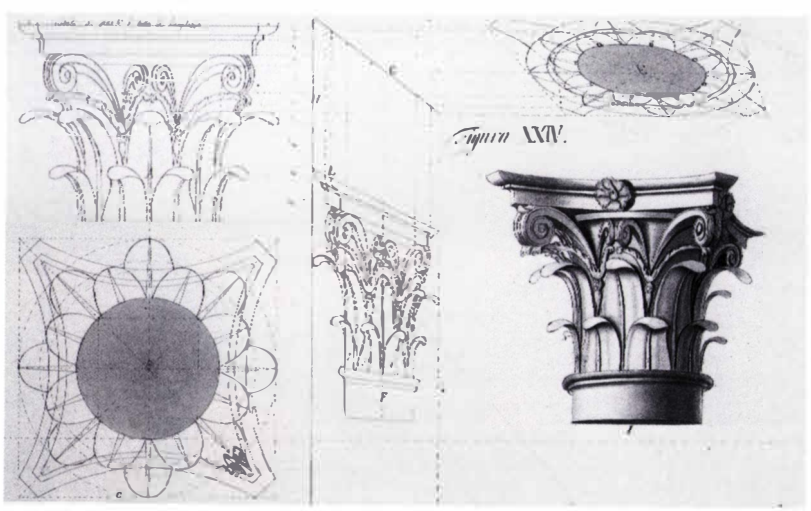
124.
Edifice ionique, perspective avec le moyen d'unir le faux avec le vrai
aquarelle 40×23 cm
Surint. FVG vol. 7 pl. 25



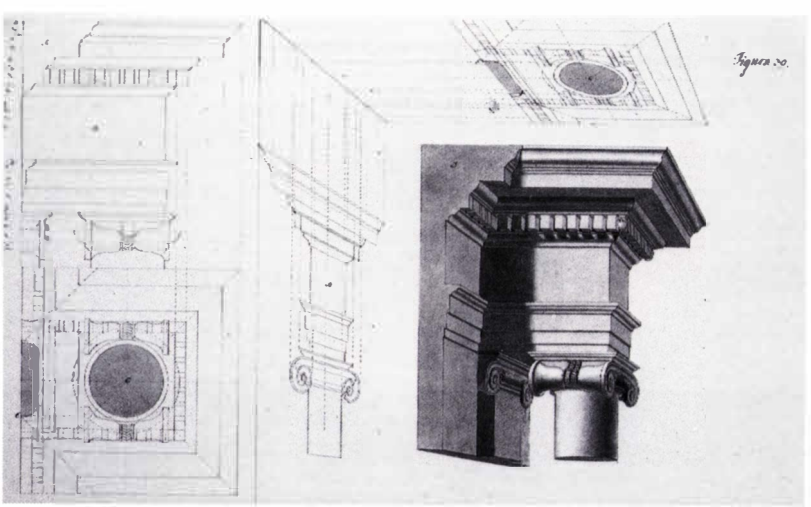
121



122



123



124

Traité d'architecture

Les gravures réunies dans le volume 70 devaient constituer la maquette du *Trattato per il disegno dell'architettura* de Pietro Nobile.
On y trouve les indications suivantes: Volume n° 70 – 259 planches architecturales gravées sur cuivre de l'oeuvre de l'ingénieur Pietro Nobile – 207 représentent les diverses parties simples nécessaires à la construction, ainsi que les nécessaires motifs ornementaux – 24 reproduisent les oeuvres par lui achevées – Phare de Salvore – Temple de Thésée à Vienne – Eglise de S. Antonio à Trieste.
Outre le livre, précédemment décrit, sur la *Perspective et les ombres*,le Traité devait comprendre six autres livres:

Premier livre (quarante-huit planches gravées)
Il comprend des planches de géométrie projective et des exercices de dessin qui devaient "aider à guider le crayon des élèves". Aux images de *géométrie descriptive* qui présentent des dessins sur plan horizontal pour déterminer la forme, la grandeur et la position des objets dans l'espace (Phot. 20), succèdent des éléments de *géométrie de projection*. Les exercices à exécuter au compas proposent la construction du cercle, de l'ellipse de la cycloïde et de l'ellipsoïde. Divers dessins de la spirale et de la volute, prévoyant diverses positions de l'oeil de la volute (Phot. 21). La progression des exercices graphiques a pour but de familiariser l'élève avec les éléments architectoniques de l'architecture classique. Aux figures des corniches simples succèdent ainsi celles des corniches plus complexes en proportion dimensionnelle. Le tore, le listel, le cavet, la scotie, la gueule droite ou renversée, des corniches avec ou sans moulure se succèdent, jusqu'à ce qu'on arrive à des exercices graphiques plus difficiles. Planches avec dessins de modillons, de face, en perspective, divers types de cannelures de colonnes, depuis les fûts doriques jusqu'aux fûts romains.
Cependant l'entraînement de la *main* ne doit pas être disjoint de celui de l'*oeil*. Aussi les profils de corniches et de cimaises sont-ils dessinés en progression dimensionnelle afin d'habituer l'élève aux différentes proportions des éléments architectoniques.

Second livre (quarante-neuf planches gravées)
Il est consacré au dessin des ornements. Il commence par des dessins de feuilles simples et continue par des feuilles plus complexes: feuilles d'acanthe, de palmier, de chêne, de rouvre, et propose en outre une intéressante série de caulicoles. Ce sont tous des ornements que l'on retrouve dans l'architecture grecque, romaine et égyptienne. Ensuite viennent des études de détails ornementaux: cyme (Phot. 22), gorges et perles, oves et autres ornements de feuilles reccourbées pour les consoles, des ornements de feuillage pour chapiteaux, des caulicoles de chapiteaux composites, des fleurs ornementales pour lacunaires (Phot. 23), des consoles, des festons de fleurs et fruits, des bucranes, des rubans reliant les divers festons. La partie consacrée à l'ornement se termine sur une gravure représentant des anges qui soutiennent des festons de diverses compositions (Phot. 24).
Ce recueil de planches, prêt pour la publication et gravé par Feringer, doit avoir été exécuté par des élèves ou par des dessinateurs que Nobile, dans ses rapports à Metternich, dit "avoir payé personnellement".

Troisième livre (Soixante planches gravées)
Consacré aux ordres architectoniques, c'est le livre le plus important pour le nombre des planches, et le plus complet dans la mesure où chaque planche comporte une inscription qui en synthétise, en italien et en allemand, le contenu.
Le texte commence, comme les traités d'architecture classique, en illustrant les ordres architectoniques: toscan, dorique, ionique, corinthien et romain. Il se poursuit par l'étude méthodique des profils des bases et des chapiteaux. Il propose les profils des architraves, des archivoltes, des impostes et des cimaises. Il se termine sur les dessins des bases. Une planche est consacrée à l'étude des piédestals, à l'imposte des archivotes, aux profils des corniches, aux lacunaires des plafonds de corniches. Sous le nom d'*entablement* l'architecte désigne la trabéation, c'est-à-dire la succession de l'architrave, de la frise et de la corniche. Il étudie dans ses détails la corniche corinthienne, dessine le chapiteau dorique, le chapiteau ionique et le profil de quelques chapiteaux romains. Il indique la construction élémentaire du chapiteau corinthien, et en donne deux plans perspectifs, l'un schématique, l'autre détaillé. Il présente un autre dessin de chapiteau corinthien et un dessin de pilastre avec une évidente contracture. Il dessine la construction élémentaire du chapiteau composite (Phot. 25-26) et du chapiteau romain. Il reprend l'étude des entre-colonnements, des perspectives de temples doriques et consacre une planche à des colonnades qui forment un péristyle avec des interaxes (planches 1-33). Il illustre une intéressante comparaison entre l'application des divers ordres architectoniques à l'exécution de portes et fenêtres selon des proportions pré-définies (planches 33 et 34). On trouve dessinée une série complète de balustres de formes variées (planche 35).
L'auteur consacre trois planches à la décoration des portes et fenêtre (planches 36-38). L'intention de proposer une étude de proportion entre hauteur

et largeur des fenêtres est évidente, aussi l'étude concerne-t-elle l'épaisseur des chambranles et des corniches qui s'y superposent.
Les planches 39-41 sont consacrées à l'étude des consoles placées au-dessus des portes et des fenêtres. A côté des consoles figure le dessin des extrémités de corniches. Nobile consacre une autre application de recherche proportionnelle à une série de portes et fenêtres dans laquelle varient la forme et la dimension des consoles qui flanquent les architraves.
Les planches 44-45 comprennent les relevés de la porte du Palais Farnèse à Rome et de la porte de l'église S. Lorenzo, toujours à Rome.
Nobile consacre les planches 46-48 au proportionnement de portiques avec colonnes sans piédestal, il en dessine le plan d'après l'exemple de portiques avec colonnes sur piédestal (Phot. 27).
Les planches 49-50 regroupent des exemples de clefs de voûte pour arcs doriques simples ou ornementés.
Sur les planches 51-52 sont gravées des consoles pour portes et fenêtres ainsi que des clefs de voûte pour arcs. Les diverses variations du soutien à trois arcs donnent lieu à 51 exemples de composition (planche 53): c'est une étude méthodologique de proportionnement que l'architecte illustre par des exemples qui vont du plus simple (trois arcs sur colonnes) au plus compliqué (les soutiens intermédiaires sont alors formés par des colonnes d'ordre géant qui soutiennent les architraves). L'étude comparative se poursuit en proposant des portes en arc ou simplement architravées entre les trois arcs.
Dans les planches suivantes l'auteur poursuit et développe le thème du proportionnement de portes ou de fenêtres disposées dans des arcades de diverses hauteurs. L'ordre architectonique varie: du dorique au ionique, au corinthien, et les solutions proposées vont en crescendo des plus simples aux plus complexes.

Quatrième livre (cinquante-deux planches gravées)
C'est le second des livres consacrés aux ordres architectoniques et à l'architecture classique en général.
La première gravure se réfère au *frontispice*; le cadre central ne porte pas de titre, peut-être parce qu'il devait être commun à d'autres livres. L'éditeur Franceschini avait utilisé de la même façon, dans son édition vénitienne (1570), le frontispice des quatre livres d'architecture d'Andrea Palladio. Sur les bords supérieur et inférieur de l'encadrement sont alignées des colonnes doriques ayant appartenu à divers temples de l'antiquité grecque. Sur les côtés sont dessinées la colonne Trajane et celle de Marc-Aurèle. Il est évident que l'ensemble est une imitation à échelle réduite de la première page du traité de J.N.L. Durant, *Recueil et parallèle des édifices...*
Les planches 2 à 13 présentent des exemples d'architecture dorique. Les gravures 2-3-4 sont celles-là mêmes qui figurent dans le vol. 67 des dessins de Nobile, mais l'indication des temples d'origine, qui figure au crayon dans ce volume, est absente ici (Phot. 28). Ainsi la planche 5, qui représente des colonnes de diverses hauteurs avec architraves et frises, ne comporte aucune indication sur le monument original. La même remarque vaut pour les planches 6 à 10. Sur cette dernière les exemples proposés appartiennent à l'ordre toscan tandis que la planche 11 illustre l'ordre dorique. Chaque dessin est numéroté mais ne comporte aucune référence écrite. Dans la planche 13 est dessiné un répertoire de colonnes et de portiques doriques. Sur la planche 14 figurent de nombreuses colonnes de hauteur et de largeur diverses. Pour chacune, la diminution est précisée, et le point où elle a lieu est recherché géométriquement et scrupuleusement précisé en diamètre. Des bases de pilastres et de colonnes sont illustrées dans la planche 15. Des schémas de chapiteaux et de pilastres sont dessinés dans les planches 16 et 17. Les planches 18, 19 et 20 (Phot. 29) illustrent des études sur le chapiteau dorique: on y trouve indiquées les diverses formes de chapiteaux, depuis les chapiteaux archaïques jusqu'à ceux de l'époque hellénistique. En même temps sont indiqués tous les éléments de l'abaque. Planche 21: études sur le chapiteau ionique, ses dimensions et ses formes. Planche 22: solutions pour le "colarin" du chapiteau dorique. sur la planche 23, cannelures de la colonne dorique – avec diverses solutions empruntées à des édifices existants. Les planches 24 et 24 bis présentent d'autres dessins de chapiteau dorique. A côté des dessins du chapiteau toscan figurent des numéros auxquels la figure aurait dû renvoyer (planche 25). Bases de pilastres et de colonnes, chapiteaux doriques sur pilastres et sur colonnes. Table des proportions (26-28). Nombreux chapiteaux romains et architraves (29-30). Plan de semi-colonne avec indication de la section de base et diagramme de proportionnement ne comportant que des indications numériques (planche 31). Encore des corniches de monuments romains, des modillons et des lacunaires (32-35 bis). La planche 36 comporte un ensemble d'indications graphiques d'une lecture difficile. Il semble s'agir d'un dessin proportionnel pour exécuter des corniches de dimensions variées comme en présentent plusieurs monuments de l'antiquité, mais les références de ceux-ci ne sont indiquées que par des chiffres. Planches 37-39: études sur le chapiteau ionique: chapiteau de l'Erechteion à Athènes; relevé du chapiteau du portique du temple d'Athéna Polias à Athènes.
L'architecte illustre ensuite divers exemples de chapiteaux composites: chapiteau de la Tour des Vents à Athènes (40), de l'Arc d'Hadrien à Athènes (41), plan et perspective du chapiteau de l'intérieur du Panthéon à Rome (42-42): on peut voir la différence entre ce dernier et le chapiteau qui se trouve dans le portique en le comparant avec le dessin de la planche 44. Relevé du chapiteau du temple d'Antonin et Faustine, à Rome (45), du chapiteau du temple de Jupiter Tonans à Rome (46), du chapiteau du temple de Mars Ultor à Rome (47), du chapiteau du temple de Jupiter Stator à Rome (48). De nouveau le chapiteau du pilastre à l'intérieur du Panthéon (49).

Cinquième livre (vingt-quatre planches gravées)
Les études préparatoires sur le dessin et sur monuments de l'archéologie classique doivent servir à la composition. Ainsi que Nobile le rappelle, "les rapports esthétiques, scientifiques, mécaniques des oeuvres architecturales sont liés entre eux"... Ce livre résume les exercices de proportionnement des éléments nécessaires à la composition d'"édifices modernes". Dans les gravures, le souci du *proportionnement* est poussé jusqu'à l'obsession: portes, fenêtres, arcs, portiques et perspectives architectoniques sont dessinés avec des variantes minimes, de hauteur ou de largeur (Phot. 30). Même si cette variation est infime, il suffit de comparer la première et la dernière figure pour mesurer les différences parfois notables qui séparent les exemples proposés.
Proportionnement de portes: la largeur reste la même, la hauteur et la finition des contours varient (depuis le bossage des architraves jusqu'à ceux des corniches simples ou continues). On a ainsi 25×13, soit 325 rapports proportionnels pour la porte (planche 1). Il en va de même pour l'arc (planche 2). Sur la planche 3 sont étudiées la porte à arc double, la porte à arc simple ou avec architrave, selon des paramètres variables en largeur et en hauteur. Planche 4: construction d'ouvertures de fenêtre de type thermal, fermées par un simple embout ou par de complexes clefs de voûte en intersection avec le bossage du parement. Des arcs de décharge et des plates-bandes sont présentés en même temps qu'une proposition d'arc, avec au-dessous une plate-bande (planche 5).
Proportionnement de portes de la même dimension, tant en largeur qu'en hauteur, mais ce sont les contours et les architraves qui varient, allant des plus simples aux plus compliqués (avec superposition de tympans et de corniches) (planche 6). Planche 7: même exemple, pour une porte à arc. La fenêtre thermale de dimensions toujours identiques, se clôt par un arc avec

bossages et clefs de voûte de dimensions variées.
Les planches suivantes contiennent divers proportionnements de portes à arc et de portes architravées[9-10].
Planche 11: d'un intérêt particulier, elle illustre les diverses façons de tailler la pierre pour former les bosses horizontales utilisées dans les parements d'édifices.
Suit une série de portes ou de fenêtres bifores ou même trifores qui fournissent des éléments utiles pour la composition architectonique d'une façade. Sur la planche 13 sont également indiqués des arcs de forme ogivale tirés de monuments de la Renaissance toscane.
Toujours dans l'intention de fournir aux futurs ingénieurs un répertoire d'éléments utiles pour projeter de petits édifices, Nobile recueille dans la planche 17 des compositions libres de perspectives à trois arcs.
Planches 18-19: elles présentent l'élément central pour la construction d'un palais; l'architecte y dessine diverses solutions de trois portes ou fenêtres à arc.
Pour projeter les côtés d'une construction, on peut choisir le dessin des fenêtres de la planche 20; pour les façades, la planche 21 ou 22. En revanche les planches suivantes offrent des perspectives pour la construction d'édifices à caractère commémoratif; certaines rappellent des fortifications (23-24) (Phot. 31).

Sixième livre (vingt-six planches gravées).
La partie finale de la collection concerne les projets exécutés par l'architecte Nobile. On y trouve en particulier le projet du phare de Salvore en Istrie (Phot. 31-33-34), le Theseum de Vienne (Phot. 35), les gravures du projet de la Burgthor, précédées par une planche sur les Propylées. Suit le projet pour un café dans le parc du Theseum et celui d'un édifice en style gothique, probablement un jardin d'hiver dont nous ignorons tout de l'exécution. Deux tourelles néogothiques encadrent une verrière continue formée d'une série d'arcs brisés soutenus par de frêles colonnes probablement réalisées en fonte, pour lesquelles l'architecte fournit des dessins précis aux planches 15 et 16. Derrière la serre un escalier descend vers un espace qui est peut-être un local de service. Le rez-de-chaussée des deux tourelles est meublé de guéridons fixes; celle de droite avait sans doute une terrasse belvédère, à en juger par l'indication d'un escalier d'accès ellipsoïdal.
Les gravures du projet de l'église S. Antonio Nuovo de Trieste comprennent les planches 17 à 21 (Phot. 36). La première présente le plan, la seconde le dessin des fondations et du toit, la troisième illustre la façade principale, la quatrième la section longitudinale (Phot. 37). On y voit le maître-autel et le dessin décoratif de l'abside, exécuté par le peintre Veneziano Santi en 1836 et représentant l'entrée du Christ à Jérusalem. La planche 20 montre la façade postérieure; la planche 21 le côté de l'église; la planche 22 sa section longitudinale et la planche 23 sa section transversale, vue depuis l'entrée. La section longitudinale est présentée dans la planche 24.
(Gino Pavan)

L'architecte Matteo Pertsch

Wolfgang Bensch

Trieste a gardé, plus que d'autres villes d'Italie, l'aspect urbanistique et architectural des XVIIIe et des XIXe siècles.
A cette époque-là une intense activité de construction se développait sous le contrôle de la Direction Royale et Impériale des Bâtiments, des Eaux et des Routes du Littoral (k.k. Baudirektion) et de la Direction des Bâtiments Municipaux (relevant de la compétence de la Municipalité); l'initiative de cette activité était privée, municipale, gouvernementale et venait aussi de la Députation de la Bourse; elle était très souvent exercée par des architectes et des ouvriers qui n'étaient pas de Trieste et qui venaient du Frioul, d'Autriche, de France, du Tessin et des pays germaniques; c'est aussi le cas de l'architecte Matteo Pertsch. Son activité, aussi bien que celle de sa famille, se développent dans un cadre européen, ce qui confirme l'importance de Trieste à l'époque.
Matteo Pertsch fut, avec Pietro Nobile, l'architecte le plus en vue à Trieste pendant les toutes dernières années du XVIIIe siècle et l'artiste le plus apprécié et influent dans le développement urbanistique et architectural de la ville maritime pendant la période néo-classique du début du XIXe siècle. Il naquit à Buchhorn sur le Lac de Constance vers 1769/1770 et mourut à Trieste en 1834. Il fit ses études à Milan, à l'Académie de Brera, sous la direction des architectes Pietro Taglioretti et aussi, probablement, de Giuseppe Piermarini (l'architecte de la Scala de Milan). Il devint célèbre en gagnant, devant bien des concurrents, le premier prix d'architecture au concours de l'Académie Ducale des Beaux-Arts de Parme en 1794 avec un projet (plan et coupes) pour un Hôtel Royal de la Monnaie.[1]
Il travailla à Milan où il remplaça ses professeurs à l'Académie de Brera et il était sur le point d'obtenir l'agrégation à cette Académie, lorsque les Français occupèrent Milan (1796). Il séjourna sûrement à Trieste à partir du début de 1798; sans doute s'y était-il déjà rendu vers la fin de 1797, sur l'invitation de Demetrio Carciotti.[2]
Il demeura presque toute sa vie à Trieste, d'où il ne s'éloigna que pour de courts voyages dans le Royaume d'Autriche (à Graz, en Styrie et dans la



125

1.
Archives de l'Académie des Beaux-Arts de Parme, *Atti della R. Parmense Accademia de Belle Arti*, 1794-1825, vol. 2, p. 4 et p. 10. Cet essai, qui ne comprend qu'une partie limitée de mes recherches, présente, sur la base de nouveaux documents, des résultats permettant de corriger certaines erreurs qu'on commettait d'habitude sur le compte de M. Pertsch. Je renvoie à mon article, *L'architetto Matteo Pertsch a Trieste*, ds. "Archeografo Triestino", 1976, XXXVI, s. IV, pp. 19-51. Voir aussi W. Bensch, *Nuove ricerche sull'attività dell'architetto Matteo Pertsch a Trieste*, ds. "Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria", Trieste, 1983, vol. XXXI de la Nouvelle Série - LXXXIII du Recueil; W. Bensch, *Pertsch, Matteo (Mattheus)*, ds. "Österr. Biographisches Lexikon, 1815-1950", Vienne, 1978 (Österr. Akademie des Wissenschaften); W. Bensch, *Pertsch: opere e giorni nella Trieste neoclassica. 140 anni dalla morte del valente architetto*, ds. "Il Piccolo", Trieste, 2 avril 1974; W. Bensch et A. Debold-Kritter, *Die Augsburger Börse*, ds. "Klassizismus in Bayern, Schwaben und Franken. Architekturzeichungen 1775-1825", Munich, 1980, p. 350 et suivantes, dans le catalogue de l'exposition du Stadtmuseum de Munich (*Ausstellungskataloge der Architektursammlung der Technischen Universität München und des Münchner Stadtmuseum 3*).



123

126

125.
Ernesto Pertsch,
L'architecte Matteo Pertsch,
lithographie par Buttoraz
Biblioteca Civica, Trieste.

126.
Matteo Pertsch, *Le Palais Carciotti à Trieste, façade principale 1802-5.*

province de Carniole, à Laibach et à Rohitsch) surtout entre 1807 et 1817, pendant l'occupation française de Trieste. Il n'existe aucune trace de son séjour à Rome.[3]

Si, conformément à l'opinion courante[4], on considère la construction du Nouveau Théâtre (aujourd'hui Théâtre Verdi) comme étant la première oeuvre de Pertsch à Trieste et la raison pour laquelle il s'y était rendu, il faut à présent constater que l'architecte fut appelé par un envoyé du commerçant grec Demetrio Carciotti (qui résidait à Trieste depuis 1775) *afin de bâtir son immense hôtel particulier sur le Grand Canal* (20 mai 1798, voir note 5). Pertsch, qui était à Milan, accepta cette invitation, s'établit à Trieste et esquissa un projet avec deux façades (quatre feuilles au moins) pour l'hôtel Carciotti au bord de la mer.[5] Outre l'habitation du propriétaire à l'étage noble, du côté de la mer, la construction comprenait 16 appartements aux étages supérieurs, des étables, des dépôts et 18 entrepôts. Les appartements, ainsi que le rez-de-chaussée, étaient divisés de telle sorte qu'on pouvait les réduire à discrétion, suivant les exigences et les désirs des locataires.[6] Le permis de construction fut accordé à Carciotti au mois d'avril de 1798 par la Direction des Bâtiments de Trieste, à condition qu'on respectât les mesures de sécurité en vigueur à l'époque contre les incendies. Au cours des travaux de construction, on apporta d'importantes modifications aux plans de l'intérieur et de l'extérieur de l'édifice; modifications qui constituent le sujet d'un rapport[7] dressé par le conducteur des travaux Giovanni Righetti.

Cet édifice, l'une des constructions les plus imposantes de la ville, qui témoigne des expériences de Pertsch à l'Académie de Milan, marquait le début des années les plus intenses de l'activité architecturale du XIX[e] siècle à Trieste dans les quartiers "teresiano", "giuseppino", et "franceschino" (quartiers construits à l'époque de Marie-Thérèse d'Autriche, de Joseph II et de François-Joseph Ier).

Par cette oeuvre majestueuse à l'entrée du Grand Canal, bien visible des navires s'approchant de la ville, l'architecte, grâce à l'énorme disponibilité financière de son riche client, a pu réaliser, dans la première phase du développement du néo-classicisme à Trieste, un important aperçu, même du point de vue des dimensions (40 m sur 100 m), de ses futures possibilités. Cette oeuvre devint un modèle souvent suivi par ses disciples (Righetti, Buttazzoni) et ses imitateurs.

C'est à peu près à la même époque (vers la fin de février 1798) que l'architecte présenta sa candidature pour un poste de "Zeichenmeister" (maître de dessin) à l'Ecole Normale de Trieste, où il enseigna jusqu'à la fin de septembre 1798.

On ne peut illustrer ici de façon détaillée les importantes contributions qu'il donna au projet et à la construction du Nouveau Théâtre, à cause de leur complexité.[8] Il suffira de rappeler que les travaux de construction commencèrent en 1798 d'après les plans de l'architecte vénitien Giannantonio Selva, mais que la façade principale, déjà critiquée par le responsable de la Direction des Bâtiments de Trieste, M. Steinlein, n'obtint pas l'approbation du Gouvernement de Vienne qui la rejeta en 1799 la jugeant "*une façade d'un simple pavillon de campagne*" (9 mars 1799). C'est alors que Pertsch gagna le concours pour un nouveau projet avec des dessins plus fidèles aux propositions de Vienne. On construisit par la suite, d'après les dessins de Pertsch, sur les fondations qui existaient déjà, la façade principale et les parties adjacentes des façades latérales, alors que pour le reste on suivit le projet de l'architecte Selva.

Au cours de mes recherches j'ai pu mettre au jour quelques originaux de Pertsch jusqu'à présent inconnus: il s'agit de quatre dessins parmi les sept mentionnés dans les sources[9], en particulier quatre plans numérotés des quatre étages, dont trois sont signés de la main de l'architecte: *Matteo Pertsch Architetto* (en bas à droite). Il y a en outre, comme d'habitude dans ces cas, la signature du responsable de la Direction des Bâtiments, M. Steinlein, et la date du 18 mars 1799. Sur une feuille, dont la partie inférieure a été coupée, la signature de l'auteur a disparu; toutefois, l'examen du type de dessin et de ses caractéristiques permet d'affirmer, en toute certitude, que Pertsch en est

2.
Archives Nationales de Trieste (abrév. A.S.T.), Gouvernement Césarien et Royal (C.R. Gouv.), portefeuille n. 376; cf. lettre de Giovanni Righetti au gouvernement, Trieste, 3 juillet 1807.

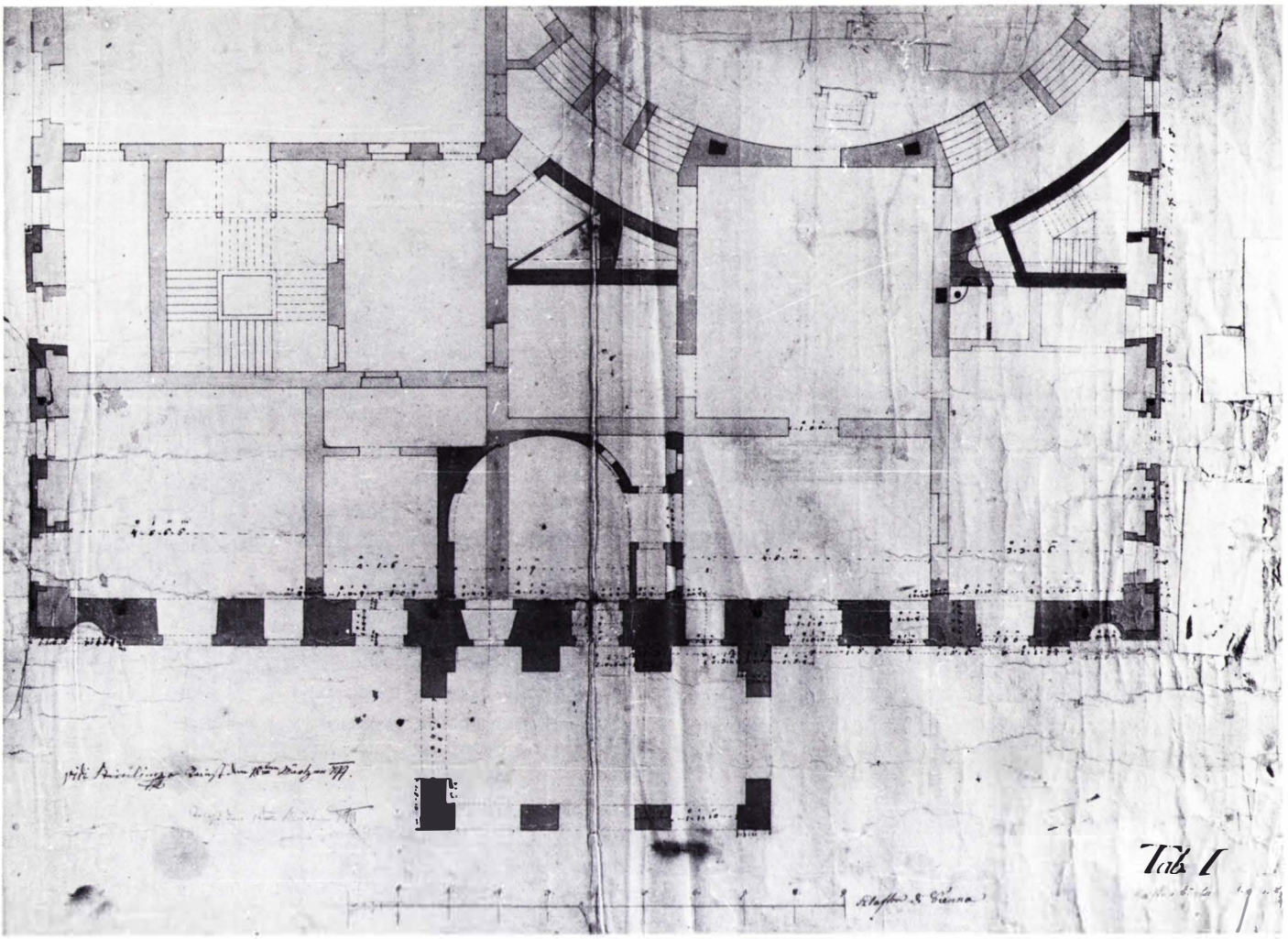
3.
Cf. P. Montesi, *L'architettura neoclassica a Trieste*, ds. "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", Vicenza, 1963, V, p. 222. Cet auteur a voulu démontrer que Matteo Pertsch avait séjourné à Rome.

4.
Cf. l'opinion tout dernièrement exprimée par M. Walcher, *L'architettura a Trieste dalla fine del Settecento agli inizi del Novecento*, Udine, 1967, p. 15.

5.
A.S.T., C.R. Gouvernement à Trieste, portefeuille n. 359, doc. n. 1226/889. Demetrio Carciotti demande au gouvernement le permis de construire son hôtel particulier "*sul modello degli annessi quattro disegni sub a.B.C.D.*" (d'après le modèle des quatre dessins annexés A.B.C.D.), (28 mars 1798). Archives Municipales d'Histoire de Trieste (abrév. A.S.C.T.), Fasc. 21/1798, doc. n. 1880, correspondance entre le comte P. Brigido, gouverneur (12 mars 1798) et le baron Pittoni, chef de la Police de Trieste (12 mai 1798) au sujet de l'activité de Pertsch avant sa demande pour le poste de "*maître de dessin*" à l'Ecole Normale de Trieste. Le document, jusqu'à présent inconnu, est très important puisqu'il témoigne de l'activité de l'architecte à Milan; il s'agit en outre d'une source sûre témoignant de la date de l'arrivée à Trieste de Pertsch aussi bien que des raisons qui l'avaient amené dans cette ville lors de la construction de l'hôtel Carciotti.

6.
Archives de l'Académie des Beaux-Arts de Parme; cf. lettre de Matteo Pertsch (Trieste, 5 mars 1827) à l'Académie même.

7.
Archives Diplomatiques de Trieste. Legs Oscar de Incontrera, non numéroté (pas encore catalogué), G. Righetti, *Memoria di Vari Architetti. Che fecero lavori in Trieste.* Il s'agit d'un document qui date d'après 1840 et que j'ai découvert au cours de mes recherches; il offre des données plus précises sur les différentes modifications apportées au dessin original par l'architecte lui-même pendant la construction de l'édifice. En outre, le maître maçon et conducteur des premiers travaux de Pertsch à Trieste illustre dans ce document la contribution de son maître à la construction du Nouveau Théâtre et de l'édifice de la Bourse; il parle des différents travaux exécutés à Trieste par Mollari et Nobile.



127



128

127.
Matteo Pertsch, *Nouveau Théâtre à Trieste (aujourd'hui Teatro Giuseppe Verdi), plan du rez-de-chausée 1799.* A.S.TS

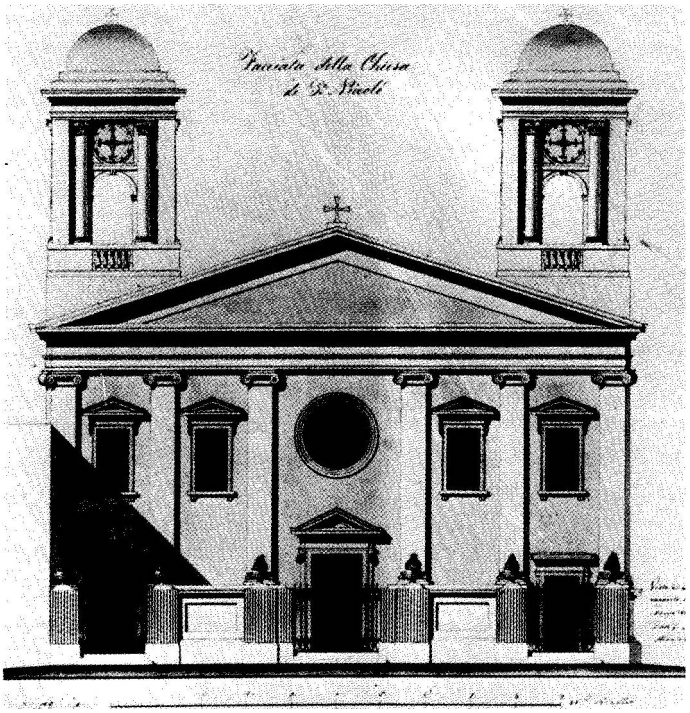
128.
Nicolò Pertsch, *Place du Théâtre*, lithographie. Biblioteca Civica, Trieste.

l'auteur. Bien que les quatre feuilles présentent des mutilations et qu'elles soient, au surplus, assez mal conservées, elles offrent tout de même, pour la première fois, la possibilité d'établir exactement la contribution de Pertsch à la construction de ce théâtre.
L'intervention de Pertsch avec ses projets, si d'une part elle permettait aux travaux déjà commencés d'avancer, d'autre part entraînait de violents conflits dans lesquels l'architecte fut impliqué en tant que "*soprintendente ai lavori*" (directeur des travaux).[10] Les nombreuses difficultés rencontrées dans les rapports avec ses collaborateurs pendant les travaux et le conflit de plus en plus acharné avec l'entrepreneur Tommasini, obligèrent finalement l'architecte à renoncer à son travail. L'inauguration solennelle du théâtre eut lieu le 21 avril 1801.
L'édifice imposant du Nouveau Théâtre, qui prendra ensuite le nom de Grand Théâtre, puis de Théâtre Municipal et enfin de Théâtre G. Verdi, est l'un des plus fameux théâtres bâtis en Italie aux XVIII[e] et XIX[e] siècles et dont les plus connus sont le théâtre San Carlo de Naples, le théâtre Regio de Turin, le Théâtre Municipal de Bologne, la Scala de Milan et la Fenice de Venise.
Au carrefour des rues F. Venezian et Rotonda, plus exactement 1, rue San Michele, l'on trouve une des oeuvres les plus intéressantes et originales de Pertsch: il s'agit de la "Rotonda" des Pancera, avec une façade semi-circulaire, une rangée de colonnes ioniques aux trois-quarts et des décorations sculptées.[11] La date de construction, jusqu'à présent fixée vers 1818, ne correspond pas aux témoignages, d'ailleurs clairs, des documents.[12] La propiété appartenait, dès le 28 septembre 1803, au conseiller Domenico Pancera. L'édifice avait été déjà mentionné le 3 juillet 1807 par Giovanni Righetti (maçon et conducteur des travaux) et le 12 juin 1807 par Pertsch lui même dans un certificat autographe.[13] Par conséquent, l'édifice doit avoir été bâti entre le 28 septembre 1803 et le 12 juin 1807, date qui expliquerait mieux l'affinité stylistique de cet édifice avec l'hôtel Carciotti.
L'achèvement des travaux de construction avant 1807 est confirmé aussi par ce que dit, dans son livre,[14] le secrétaire de la Municipalité Ignaz Kollmann: "*...unter mehreren Privatgebäuden ist noch... jenes des Herrn Dominik Panzera von Herrn Pertsch merkwürdig...*"
On ne peut partager que partiellement l'avis de Pio Montesi, selon lequel "*il messaggio artistico di Pertsch... fu ignorato dall'ambiente ufficiale...*" (le message artistique de Pertsch fut ignoré par le milieu officiel).[15] Le niveau artistique de Pertsch est sans aucun doute bien plus élevé que celui du milieu professionnel et bien au-dessus de la demande de sa clientèle. Cependant, les dernières recherches d'archives prouvent que son autorité était indiscutée. En qualité de "stimatore di stabili" et "pubblico perito degli stabili" (estimateur et expert public d'immeubles) (à partir de 1804 et ensuite à partir de 1817), l'architecte s'était maintes fois occupé de plusieurs problèmes concernant la vie publique de la ville; il avait donné son avis et avancé des propositions sur la construction, par exemple, des prisons (1802) et sur l'approvisionnement en eau potable de la ville de Trieste. Avant 1808 déjà, il avait exécuté aussi des dessins et des travaux pour le Gouvernement autrichien à Trieste et pour la Municipalité.[16]
Au début de 1818 il inaugura la nouvelle chaire d'architecture civile à l'Ecole Royale et Nautique de Trieste dont il fut titulaire jusqu'en 1820.[17] N'ayant de connaissances ni d'hydraulique ni de construction de routes, il dut renoncer en 1818 à sa candidature au poste de responsable de la Direction des Bâtiments (k.k. Oberbaudirektor). En 1825 Pertsch fut nommé "membre d'honneur" de l'Académie de San Luca à Rome, et ensuite membre d'honneur (et aussi "correspondant") de quatre autres Académies.

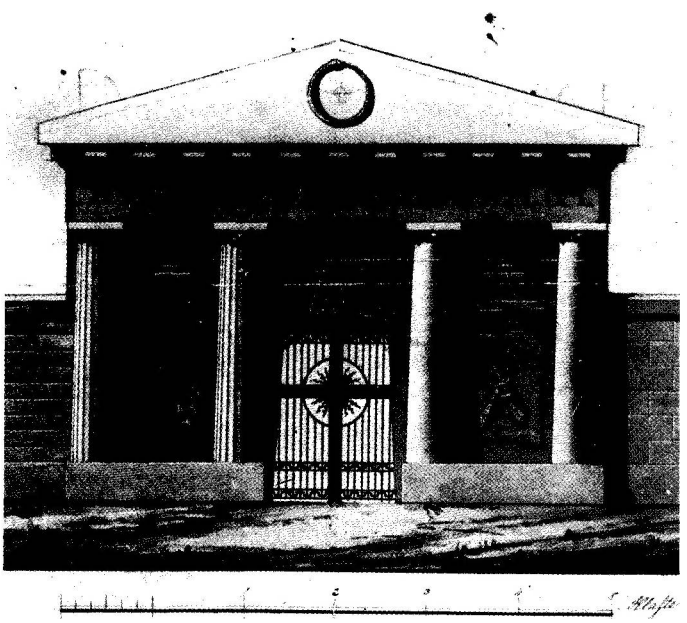
En ce qui concerne sa contribution à la construction, d'après un projet municipal, du cimetière catholique de S. Anna à Trieste, rue d'Istrie (ouverte en 1775), les documents nous apprennent que Pertsch contribua avec maintes propositions à l'aménagement et à la couverture du torrent qui coupait en deux le terrain destiné au cimetière, à la construction du mur d'enceinte, à l'entrée, avec la maison du gardien, et à la chapelle

8.
Cf., pour la construction, A.S.T., C.R. Gouvernement à Trieste, portefeuilles n. 1020 et 1021 et portefeuilles n. 769 et 770.
9.
A.S.T., Archives des Dessins auprès de la I.R. (Impériale et Royale) Direction Provinciale des Bâtiments (legs pas encore catalogué); vieil enregistrement: Archives des Plans n. 910, titre VIII, VI/1. Dans ces mêmes Archives se trouvaient aussi, en 1808 encore, au moins sept dessins de Pertsch pour le Nouveau Théâtre (cf. A.S.T., C.R. Gouvernement à Trieste, portefeuille n. 379, inventaire des archives: "4 Grundrisse, 2 *Profille und* 1 *Façadenplan*"), dont j'ai pu retrouver quatre, relatifs au rez-de-chaussée, au Ier étage, au II étage et à la mezzanine.
10.
G. Righetti, op. cit.: "*La facciata principale e disegno di Mattio Percichi, e modificazioni all'ingresso. La sala da ballo fu ornata con colone dal medesimo Percichi...*" (La façade principale et le dessin de Matteo Pertsch, et les modifications de l'entrée; la salle de bal fut ornée par Pertsch lui même avec des colonnes...).
11.
Cf. Bureau du Cadastre de Trieste, immeuble n. 20; A.S.T., *Squarzo Attivo e Passivo del Nuovo Libro Maestro per la casa, n. 20.*
12.
E. Generini, *Trieste Antica e Moderna*, Trieste, 1968 (nouvelle édition), p. 308; S. Benco, *L'architettura neoclassica a Trieste*, ds. "Dedalo", Milano-Roma, 1925-26, VI, vol. 3°, pp. 796-799; M. Walcher, op. cit., pp. 18-19.
13.
A.S.T., C.R. Gouvernement à Trieste, portefeuille n. 376; cf. demande du maçon G. Righetti pour obtenir le titre de maître maçon.
14.
I. Kollmann, *Triest und seine Umgebung*, Agram, 1807, p. 132.
15.
P. Montesi, op. cit., p. 224.
16.
A.S.T., C.R. Gouvernement à Trieste, portefeuille n. 379; A.S.C.T., fasc. 43/1809.
17.
A.S.T., C.R. Gouvernement à Trieste, Actes Généraux, portefeuille n. 1034.
18.
Archives du Bureau Technique de la Commune de Trieste (abrév. A.U.T.), n. IX/16 (premier projet pour l'entrée); A.S.T., I.R. Gouver-

du nouveau cimetière. Le premier projet pour la monumentale entrée principale, comprenant la maison du gardien (192, rue d'Istrie), fut présenté à la Commission le 5 janvier 1822; on préféra son projet à celui de la Direction des Bâtiments. Cette décision suscita plusieurs conflits et querelles entre la Municipalité et la Direction des Bâtiments; querelles qui, vers la fin de 1822, obligèrent l'architecte à présenter, par ordre de la Municipalité, un nouveau dessin modifié pour la façade de l'entrée principale avec des variantes partielles; la façade de droite fut ensuite réalisée d'après ces variantes. L'inscription placée sur la porte principale, "RESURRECTURIS", fut proposée par Domenico Rossetti.[18] Le projet de la chapelle (présenté le 27 juillet 1822) ne fut pas réalisé.
En outre, l'architecte avait déjà effectué, quelque temps auparavant (en 1818), des travaux de relevé topographique du terrain voisin, qui était destiné à la construction du nouveau cimetière de la Communauté Grecque-Orientale. C'est à peu près à la même époque qu'il projeta et construisit, pour cette même Communauté, la façade de l'Eglise de S. Nicolò au bord de la mer.[19]
L'activité de Pertsch pour la Députation de la Bourse de Trieste est restée jusqu'à nos jours presque complètement inconnue. Ce fut en effet Antonio Mollari qui gagna le concours à la place de Pertsch pour un "Nuovo palazzo della borsa ossia loggia mercantile" (nouvel édifice de la bourse ou loge commerciale) (1801). Pertsch travailla toutefois pour la Députation de la Bourse comme architecte et conseiller et, quelques années plus tard, en qualité d'entrepreneur, activité qu'il maintint jusqu'à la fin de sa vie (pour la construction, par exemple, des entrepôts du sel et des marchandises, pour les travaux de réparation de la Bourse elle-même; en qualité d'entrepreneur il s'occupa, entre 1823 et 1830, de la construction de l'ancien Molo dei Sali dans le bassin S. Giorgio à la hauteur de la rue N. Machiavelli, et du Môle IV).[20]
La Députation de la Bourse lui confia d'autres travaux très importants et très complexes; entre autres, la construction du phare de Trieste qui devait être bâti, d'après un arrêté de Vienne de



129

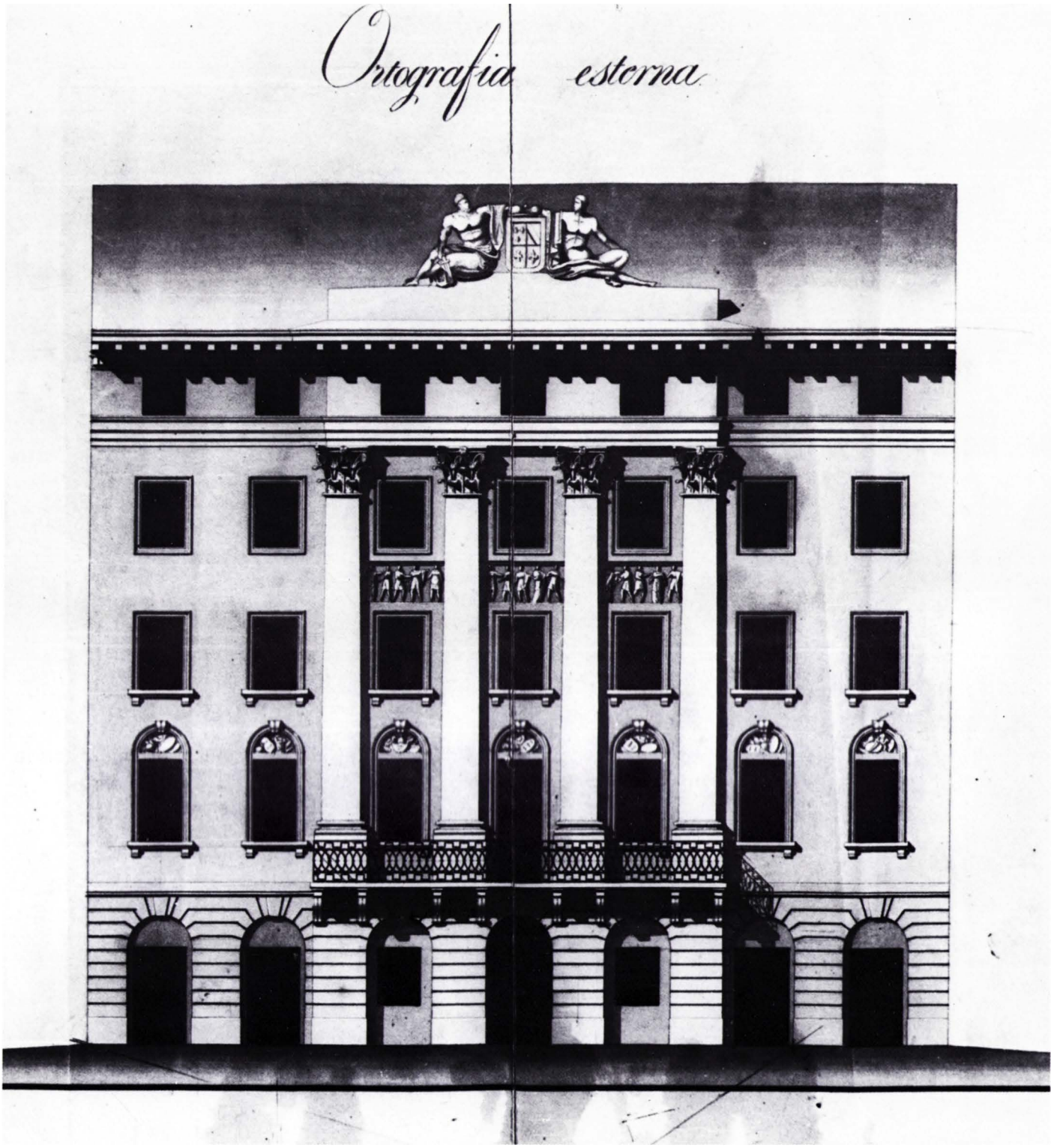


130

nement, Actes Généraux, portefeuille n. 549 (projet pour la chapelle et documents); A.S.C.T., Fasc. 45/1822 (deuxième projet pour l'entrée et d'autres documents).

19.
Archives de la Communauté Grecque-Orientale à Trieste. Protocole Capitulaire de la Nation Grecque sur le Rite et la Langue Grecque..., du mois d'avril 1804 au 8 janvier 1832, p. 110 et suivantes, et lettre n. 14 (1818). Pour la construction de la façade de l'église, cf. Protocole Capitulare de la Nation Grecque..., p. 79 et suivantes; lettre, Archives III/B. n. 165/166. Le dessin original de la façade, signé par Matteo Pertsch et Pietro Nobile (27 mai 1818), se trouve au secrétariat de la Communauté.

20.
A.S.T., Gouvernement, Actes Généraux, portefeuille n. 1317. Le portefeuille contient en outre la copie (datée du 28 août 1831) d'une "Distinta" del Pertsch "dei Disegni ed altri Lavori dal sottoscritto prestati per la Spett. Deputazione di Borsa di Trieste dall'anno 1825 in poi, per le tre Categorie seguenti, cioè I. Per il Fanale al molo del vecchio Lazzaretto...; II. Per i lavori per il Lazzaretto nuovo, alla Dogana nuova e nel Borgo Giuseppino...; III. Per l'Edifizio della Borsa..." (Liste des dessins et des autres travaux exécutés par le soussigné pour la Députation de la Bourse de Trieste à partir de 1825, et concernant: I. Le phare du môle du vieux

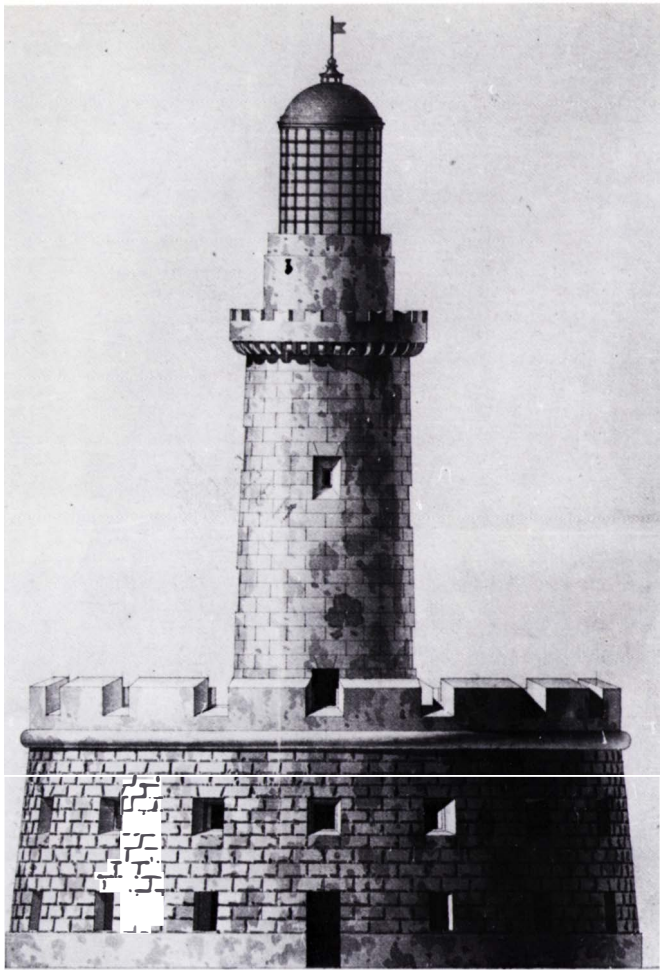


128

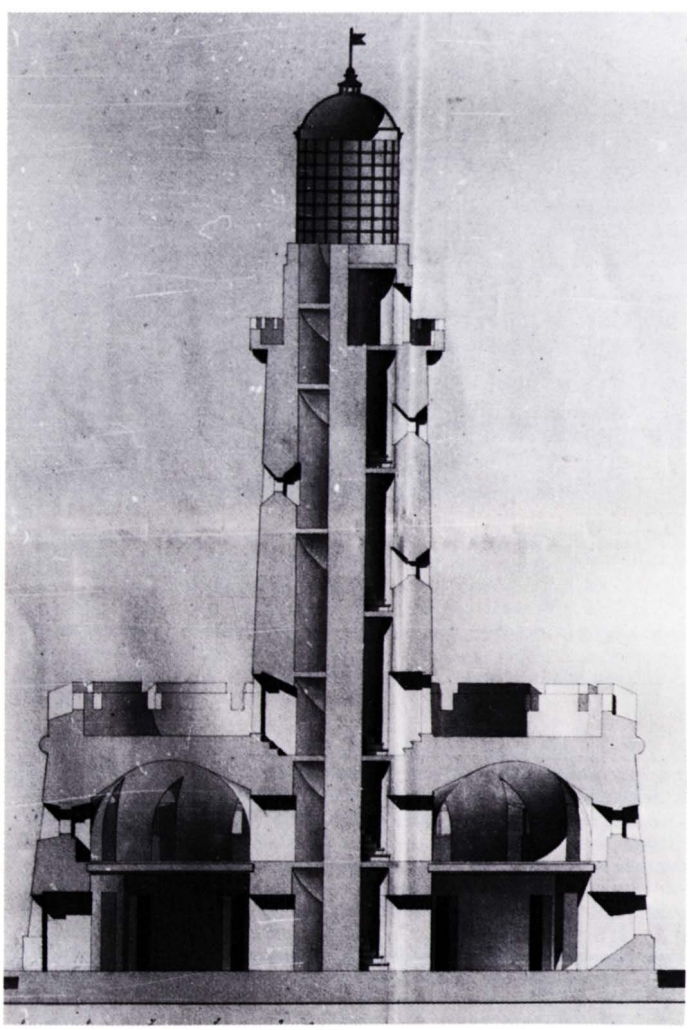
131

131.
Matteo Pertsch, *Projet de façade pour la maison Steiner, Corso Italia à Trieste,* 1824. Archivio dell'Ufficio Tecnico del Comune di Trieste.

132, 133.
Matteo Pertsch,
Projet de la Lanterna Vecchia,
Trieste 1831



132



133

1816, *"pour la protection contre les dangereux bas fonds de Grado"*. Ce n'est donc pas Pietro Nobile l'architecte qui projeta ce qu'on appelle la "Lanterna" de Trieste sur le Molo Fratelli Bandiera (autrefois Molo Teresiano) – ainsi qu'on l'affirmait jusqu'à nos jours – mais Matteo Pertsch.[21]

Depuis la deuxième moitié de 1824 jusqu'en 1831, l'architecte fut chargé de présenter, outre ses projets et ses propositions pour les phares de Salvore et de Promontore en Istrie, au moins six différents projets (quelques-uns comptaient plusieurs feuilles). J'en ai retrouvé seulement quatre. A cause des graves et nombreux problèmes concernant le terrain prévu pour la construction du phare à l'extrémité du Molo Teresiano, dans une position d'extrême importance du point de vue militaire pour la protection du port, il y eut de longs débats et des pourparlers entre la Députation de la Bourse, les autorités militaires et les bureaux préposés aux Bâtiments (à Vienne et à Trieste). Ce n'est qu'en 1831 que l'entrepreneur Valentino Valle réalisa le dernier projet de Pertsch (sans doute le sixième), qui satisfaisait en principe aux justes exigences techniques et architecturales. On parvint à un compromis, en apportant quelques modifications, notamment en ce qui concernait la hauteur du phare.[22]

La "Lanterna" fut allumée pour la première fois le 12 février 1833; les documents confirment que Matteo Pertsch en est sans aucun doute l'auteur.

Pertsch, en tant qu' architecte qui jouissait de toute la confiance de la Députation de la Bourse, esquissa pour celle-ci divers projets, tel celui de l'agrandissement de l'édifice de la Bourse, que le gouvernement ensuite rejeta.

L'architecte participa encore à plusieurs concours et présenta beaucoup de projets pour la construction d'édifices publics.

Il faut en outre rappeler les travaux pour l'édification de l'église paroissiale de S. Antonio Taumaturgo au bout du Grand Canal. Les premiers projets datent d'avant le 2 janvier 1809, date à laquelle Pietro Nobile, dans un rapport de

Lazaret...; II. Le nouveau Lazaret, la nouvelle douane et le quartier "giuseppino"...; III. L'édifice de la bourse...). Ce document atteste avec exactitude une partie de l'activit de Pertsch au service de la Députation de la Bour e, qui exerça un grande influence sur la vie commerciale, juridique et politique de Trieste au XIX[e] siècle. Cf. aussi A.S.T., Députation de la Bourse (Répertoires et Protocoles) et Archives de la Chambre de Commerce, de l'Industrie et de l'Agriculture.

21.
A ce sujet, je renvoie à la communication de Mme Pross Gabrielli au congrès de Grado du 22 septembre 1971 sur "le Phare de Salvore et la 'Lanterna' (phare) de Trieste". Les nombreux documents que j'ai découverts au cours de mes recherches ne permettent pas d'attribuer en toute certitude la paternité du phare de Trieste à Pietro Nobile, ainsi que l'avait avancé Mme Pross Gabrielli. Sans aucun doute Pietro Nobile a projeté le phare de Salvore. J'ai pu retrouver les dessins de Nobile, dont on ignorait jusqu'à présent l'existence, pour le phare de Salvore ainsi que les documents relatifs à la construction du phare même; ceux-ci servirent de modèle pour la construction de la "Lanterna" de Trieste (cf. A.S.T., I.R. Gouvernement, Actes Généraux, portefeuille n. 1317). Le dessin aussi (n. 531, Bibliothèque Municipale de Trieste), *Pianta del Candelabro della Lanterna, Trieste*, fait partie du recueil des dessins de Nobile pour Salvore. En ce qui concerne la construction de la vieille "Lanterna",



134

134
Matteo Pertsch, *Salon en rotonde sous la coupole du Palais Carciotti*, à Trieste, 1802-5.

la Direction des Bâtiments à Trieste, illustre les quatre projets qu'on avait présentés pour la construction de l'église (parmi ces projets il y en avait un de Pertsch avec deux variantes).[23] En 1823, lors d'un concours, Pertsch présenta un nouveau projet; au début, la Municipalité tira de ce dessin quelques suggestions, mais ensuite l'abandonna. L'église fut en effet réalisée d'après le dessin de Pietro Nobile. Cependant, bien qu'il fût occupé à d'autres travaux, en novembre 1826 l'architecte se chargea de diriger les travaux de construction de la nouvelle église de S. Antonio. Plusieurs difficultées techniques et des querelles entre ceux quì participaient aux travaux le firent renoncer à cette tâche (4 mai 1827).[24]

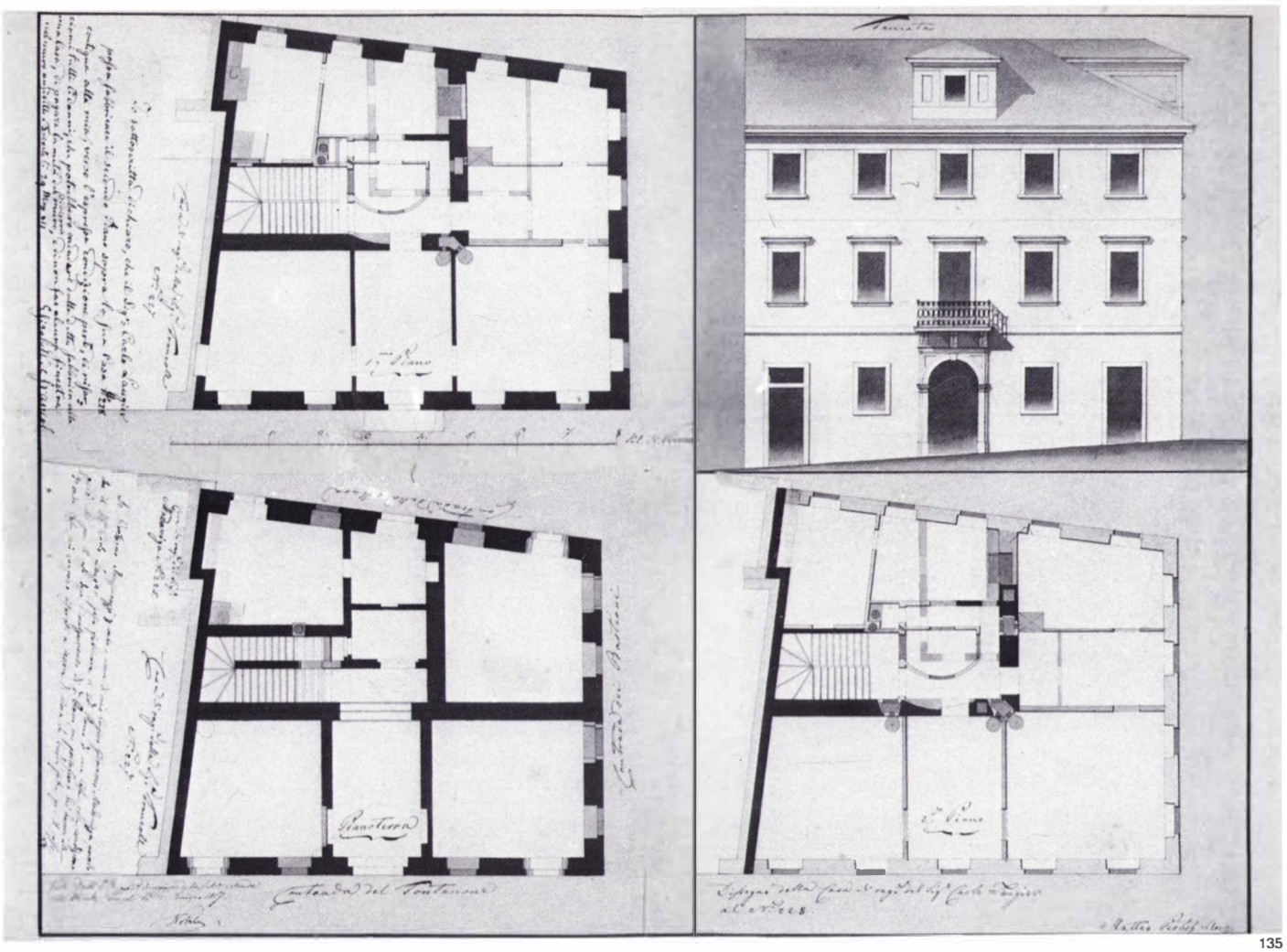
L'exubérante veine artistique de Pertsch donna lieu à une vaste activité de construction. Il suffit de rappeler, parmi ses nombreuses oeuvres de tout genre, les immeubles Steiner (4, Corso Italia), Pitteri (aujourd'hui le siège de la Banque de Sicile, rue de Rome) et Recher (5, rue Torrebianca) et d'autres immeubles (15 et 17, rue Diaz; 11, rue Mazzini; 34, rue de Turin).
L'architecte jouissait également d'une grande renommée en tant que "Privat-Architekt", c'est-à-dire architecte exerçant librement sa profession. Il fut aussi l'auteur de véritables inventions techniques, telles que les conduits de fumée en pierre creuse au lieu des cheminées en maçonnerie qu'on utilisait à l'époque, et l'adoption de foyers plus économiques et de grilles pour le tri des ordures. Il traduisit en outre un essai sur les voûtes (de l'allemand en italien).
Un de ses six enfants seulement, Nicolò, poursuivit son activité, à Trieste en particulier. Il étudia avec son père et son oncle, Giovanni Nepomuceno P. à Augsbourg et à Munich, et obtint ensuite, en 1835, la permission d'exercer la profession d'architecte à Trieste. Parmi les élèves de Pertsch, le plus important fut Antonio Buttazzoni. Il obtint en 1824 l'autorisation d'exercer la profession d'architecte civil; on décèle dans ses oeuvres l'influence de son maître. Il travailla aussi à Laibach.
L'architecte Matteo Pertsch exerçait son activité dans la Trieste cosmopolite du XIX[e] siècle à une époque très féconde du point de vue du développement urbanistique. C'est justement à Trieste que Pertsch s'était fait un nom, grâce à ses qualités d'artiste qui avait mis à profit l'exemple de Palladio, et grâce aux études et aux expériences milanaises et lombardes. Les oeuvres qu'il réalisa à Trieste s'inscrivent dans un cadre européen; il fut appelé à Graz, à Rohitsch pour le projet et la réalisation d'un nouvel aménagement de l'installation des eaux thermales, et à Laibach pour des projets publics et privés.
C'est grâce à ce dynamisme que Pertsch réussit à établir dans le contexte européen, à travers son oeuvre architecturale néo-classique et sa personnalité, un contact artistique singulier entre les régions de l'Europe Centrale faisant partie du Royaume d'Autriche et la Trieste de l'époque sous la domination autrichienne, ville tolérante qui permettait aux différentes ethnies de s'intégrer.
Sans l'oeuvre capitale de Matteo Pertsch, nous ne pourrions pas admirer aujourd'hui l'aspect architectural éblouissant que la ville nous offre et qui remonte essentiellement au XIX[e] siècle.

la "Allgemeine Bauzeitung", Vienne, 1838, n. 27, pp. 209-210, écrit: "Der ganze Bau wurde 1824, auf Veranlassung der Börsendeputation in Triest, für den Molo des alten Lazarethes von dem Architekten Pertsch entworfen. Der k.k. Hofrath in Wien prüfte den Plan, nahm den ursprünglichen Grundriss an, und modifizierte nur den Aufriss... insofern, dass dem Turme eine um 17 Fuss grössere Höhe gegeben, und derselbe zugleich mit dem Unterbau ins gehörige Verhältnis gebracht wurde".

22.
A.S.T., I.R. Gouvernement, Actes Généraux, portefeuille n. 1317; cf. doc. "copia ad n. 14273/1284. Auszug aus der Aeurerung des k.k. Hofbaurathes den Bau eines Leuchthurmes auf dem Theresien Molo zu Triest betreffend. 27 Mai 831". Après avoir examiné les projets de la Direction des Bâtiments de Trieste (Huyn) et de Pertsch, le Hofbaurat choisit le projet de Pertsch pour l'embasement, mais proposa d'augmenter la hauteur du phare ("...was jedoch die innere Eintheilung und äußere Ausstattung des Unterbaues betrifft, so verdient das Bauproject des Architecten Pertsch den Vorzug..."). Cf. en outre A.S.T., I.R. Gouvernement, Actes Généraux, portefeuille n. 1317, protocole de la reunion de la commission sous la présidence du responsable de la Direction des Bâtiments de Trieste, M. Huyn (25 mai 1831): le phare doit etre bati "...nel modo e forma del piano Pertsch che fu ritenuto in quanto concerne la parte costruttiva e cambiato soltanto nella decorativa e nell'altezza del fusto..." (suivant la forme et les modalités indiquées dans le projet de Pertsch, qu'on approuva en ce qui concerne la construction et qu'on ne modifia que relativement aux décorations et à la hauteur du phare).

23.
A.S.T., C.R. Gouvernement à Trieste, portefeuille n. 1057; cf. Relation de Nobile (du 28 décembre 1808) sur les projets pour la nouvelle église paroissiale dans le quartier "teresiano".

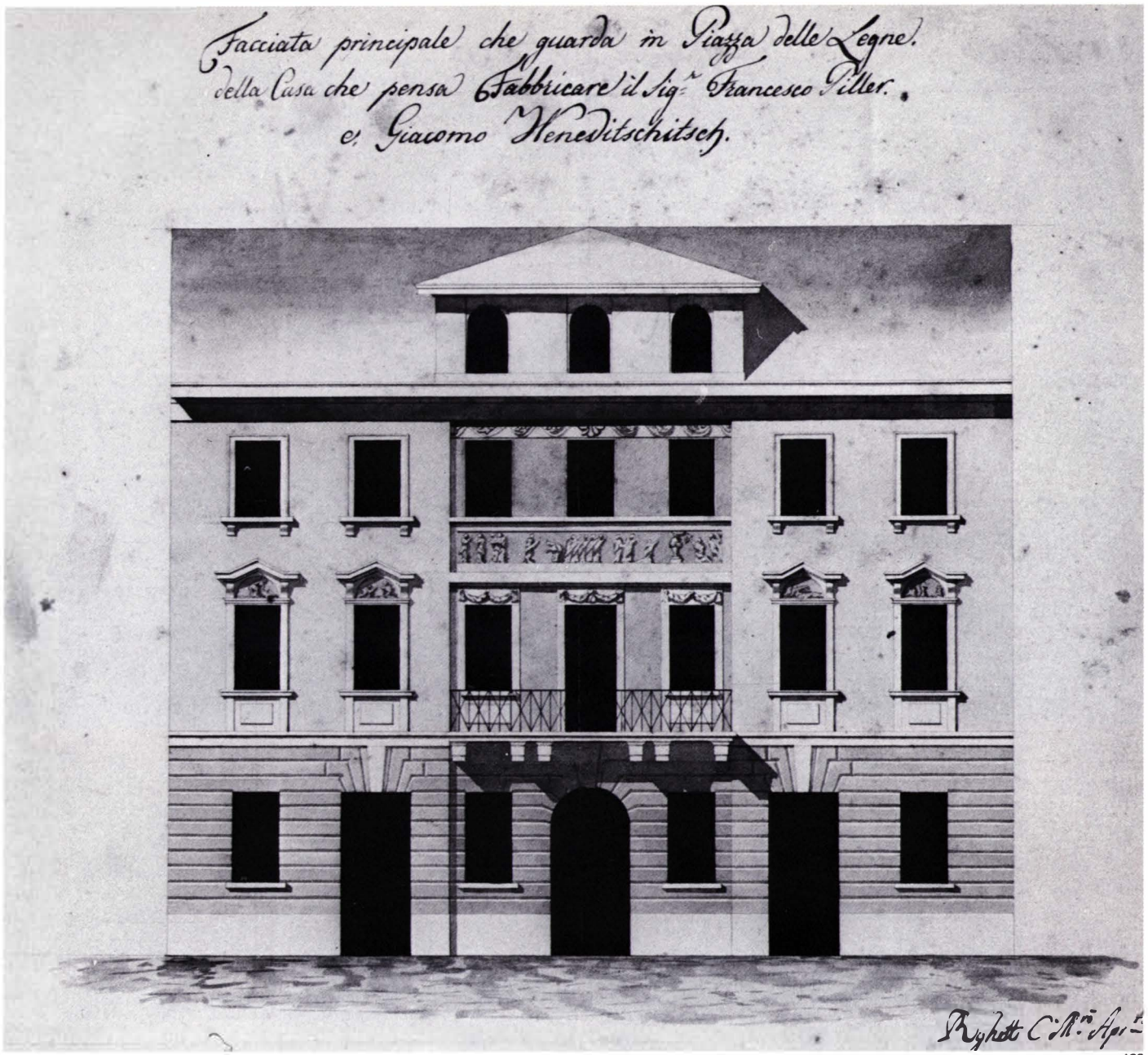
24.
Pour le projet, cf. A.U.T., n. 78/I (P. 44 c/5); il s'agit d'une copie; et aussi le n. P. 44 c/12 (tous les neuf projets pour l'église, au n. V celui de Pertsch). Pour les documents, cf. A.S.C.T., Fasc. 19/I, 1825-27.



135

135.
Matteo Pertsch, *Projet pour la Maison de Carlo Laugier, 1817,*
dessin à la plume,
aquarelle sur papier, 415×538 mm
A.S.TS

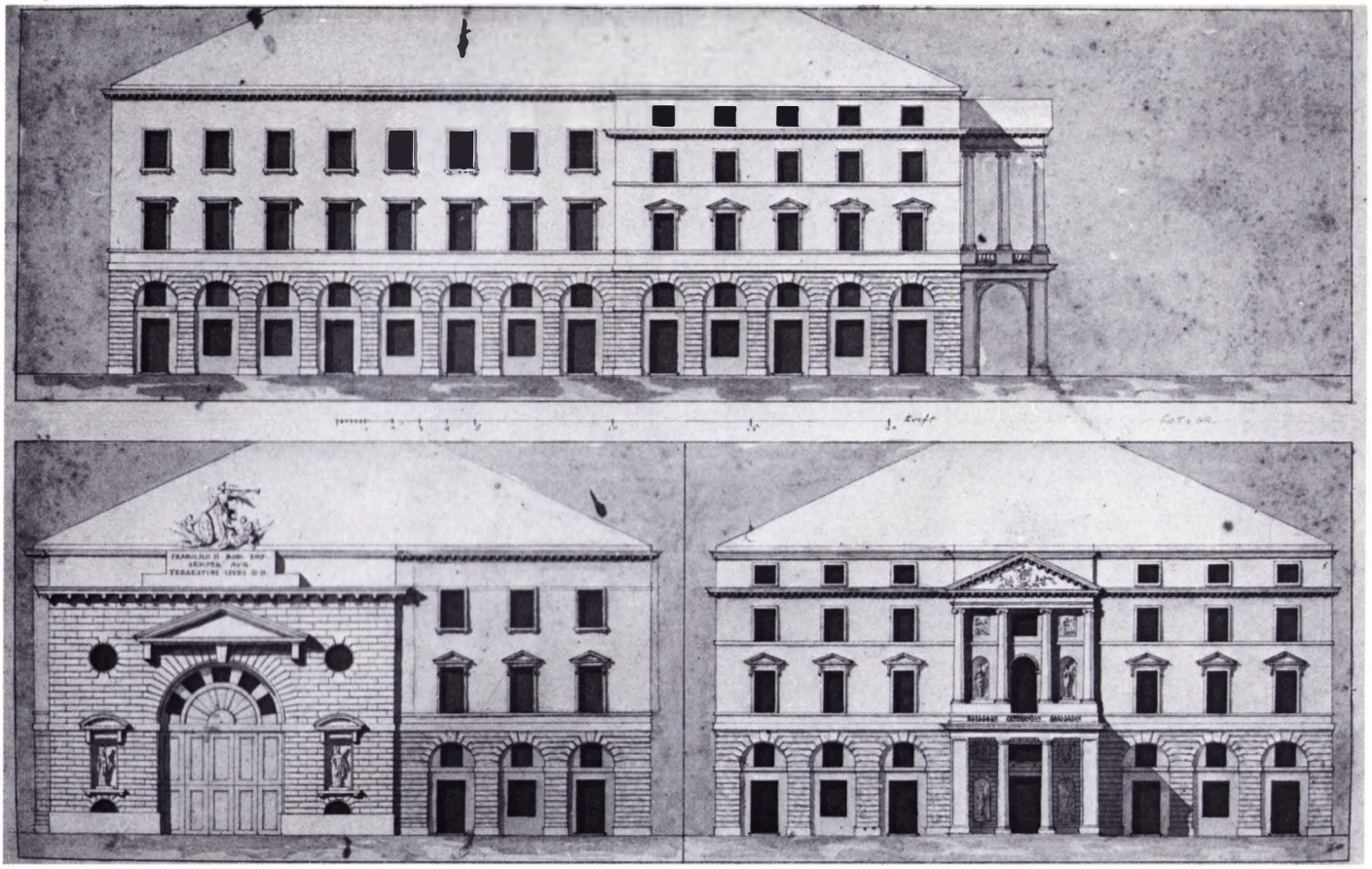
Dessin au trait continu et à l'encre noire, sur fonds noir et gris (pour les parties à conserver), rose et jaune (pour les détails faisant l'objet de la modification).
Outre quelques modifications peu importantes, le projet (plan et façade) prévoit la surélévation de la maison de Carlo Laugier, située dans la rue du Fontanone (Grande Fontaine), une rue en pente qui constituait la limite entre la Vieille Ville et le nouveau "Borgo Giuseppino" (Quartier construit sous Joseph II). On soumit le plan à l'approbation de la Direction des Bâtiments du Littoral, qui accorda son autorisation, signée par l'ingénieur en chef Pietro Nobile, après avoir obtenu le consentement des propriétaires des immeubles voisins.
(Pier Paolo Dorsi)



136

136.
Giovanni Righetti (l'aîné), *Projet pour la Maison Piller et Weneditschitsch, 1815,* dessin à la plume, aquarelle sur papier, A.S.TS

Dessin au trait continu et à l'encre noire sur fond noir, gris et ocre. Les dessins (façade et deux plans) représentent le projet d'un élégant bâtiment d'habitation qui devait être construit sur la place de "La Legna" (Bois), endroit représentatif de l'expansion de la ville dans les premières décénnies du XIXème siècle et point de conjonction entre la "Città Nuova Teresiana" (Nouveau quartier construit sous Marie-Thérèse d'Autriche), et les nouveaux quartiers situés au delà du "Torrente". Dans le projet présenté par le maître-maçon Giovanni Righetti pour le compte des propriétaires Francesco Piller et Giacomo Weneditschitsch, la façade se présente enrichie de frises et de tympans en relief de style classique; la cour intérieure est réduite à un simple puits donnant un peu de lumière. Le plan obtint le permis de construire, accordé par Pietro Nobile, ingénieur en chef de la Direction des Bâtiments du Littoral.
Bibliographie:
E. Godoli, *Trieste*, Rome-Bari, 1984, p. 136.
(Pier Paolo Dorsi)



137

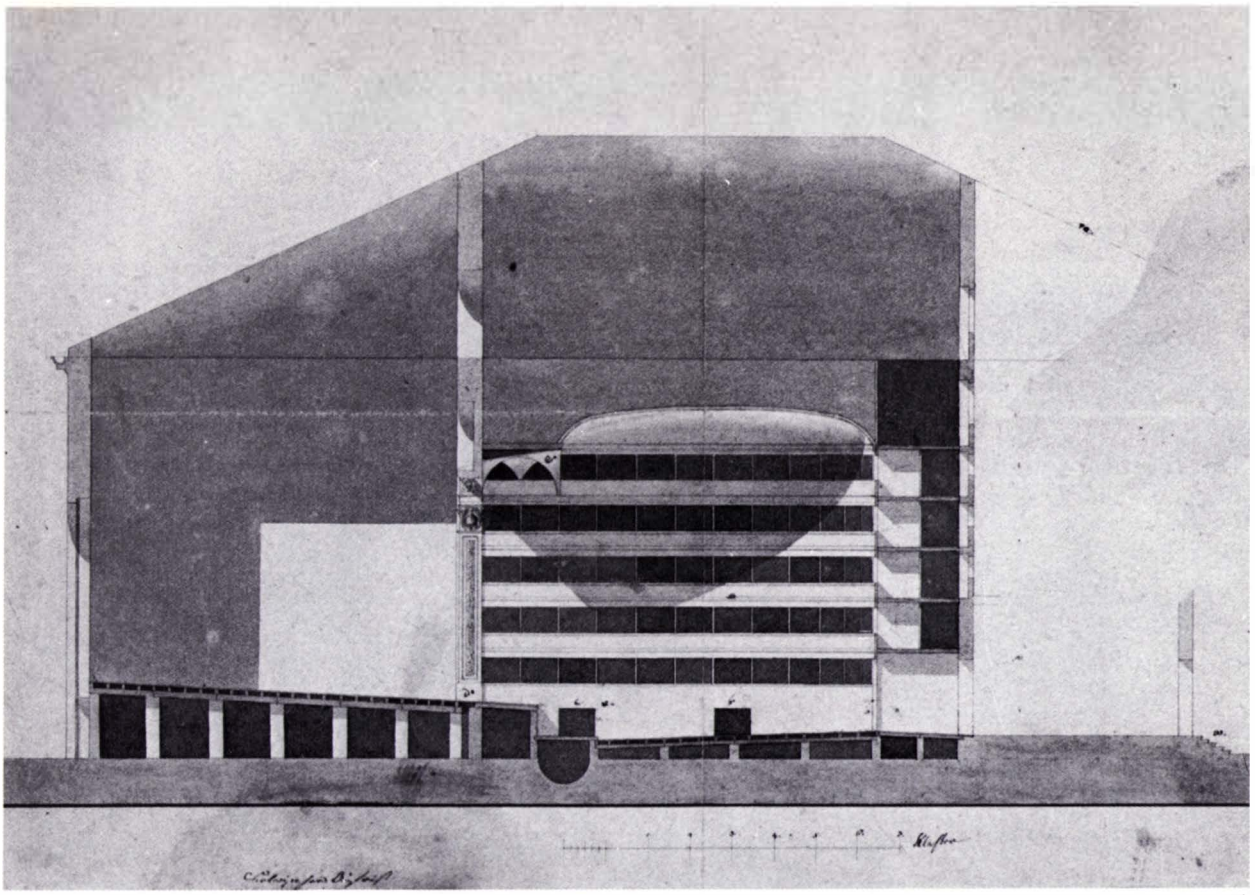
137.
Giovanni Antonio Selva
Façades du Théâtre de Trieste
dessin à l'encre de Chine, 65×41,5 cm
Museo Correr, Venise

138.
Giovanni Antonio Selva
Coupe du Théâtre de Trieste
dessin à l'encre de Chine, 96,5×62,5 cm
Museo Correr, Venise.

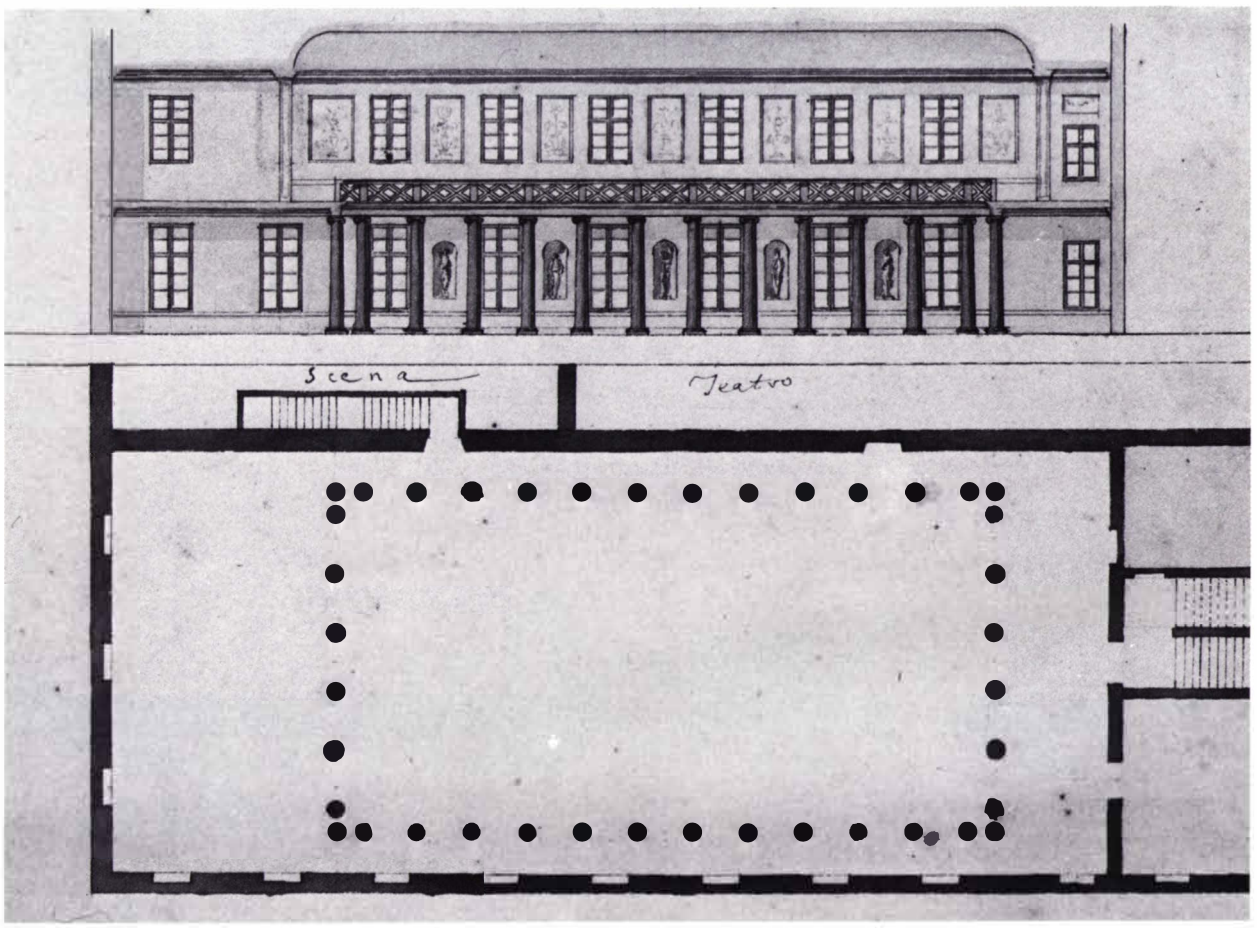
139.
Giovanni Antonio Selva et Matteo Pertsch, *Projet pour le Nouveau Théâtre (Teatro Nuovo), 1798-1799*, dessin à l'aquarelle sur papier, 60×51,2 cm
Archives d'Etat, Trieste.

Dessins au trait continu et à l'encre noire, sur fond gris, rose et jaune.
Le dessins *a*, oeuvre de Selva (consulter la note *Selvischer Aufriss* au bas du dessin) représente la coupe de la salle et de la scène du nouveau Théâtre.
Le dessin *b* a été éxécuté par Matteo Pertsch, à la demande de la Direction des Bâtiments du Liral; alors que l'ouvrage était en cours de réalisation, la Direction décida de modifier quelque peu la partie antérieure de l'édifice. Pertsch établit donc, en 1799, le plan de ces modifications ainsi qu'une disposition différente de la façade, et il obtint l'approbation de la Direction des Bâtiments pour son projet.

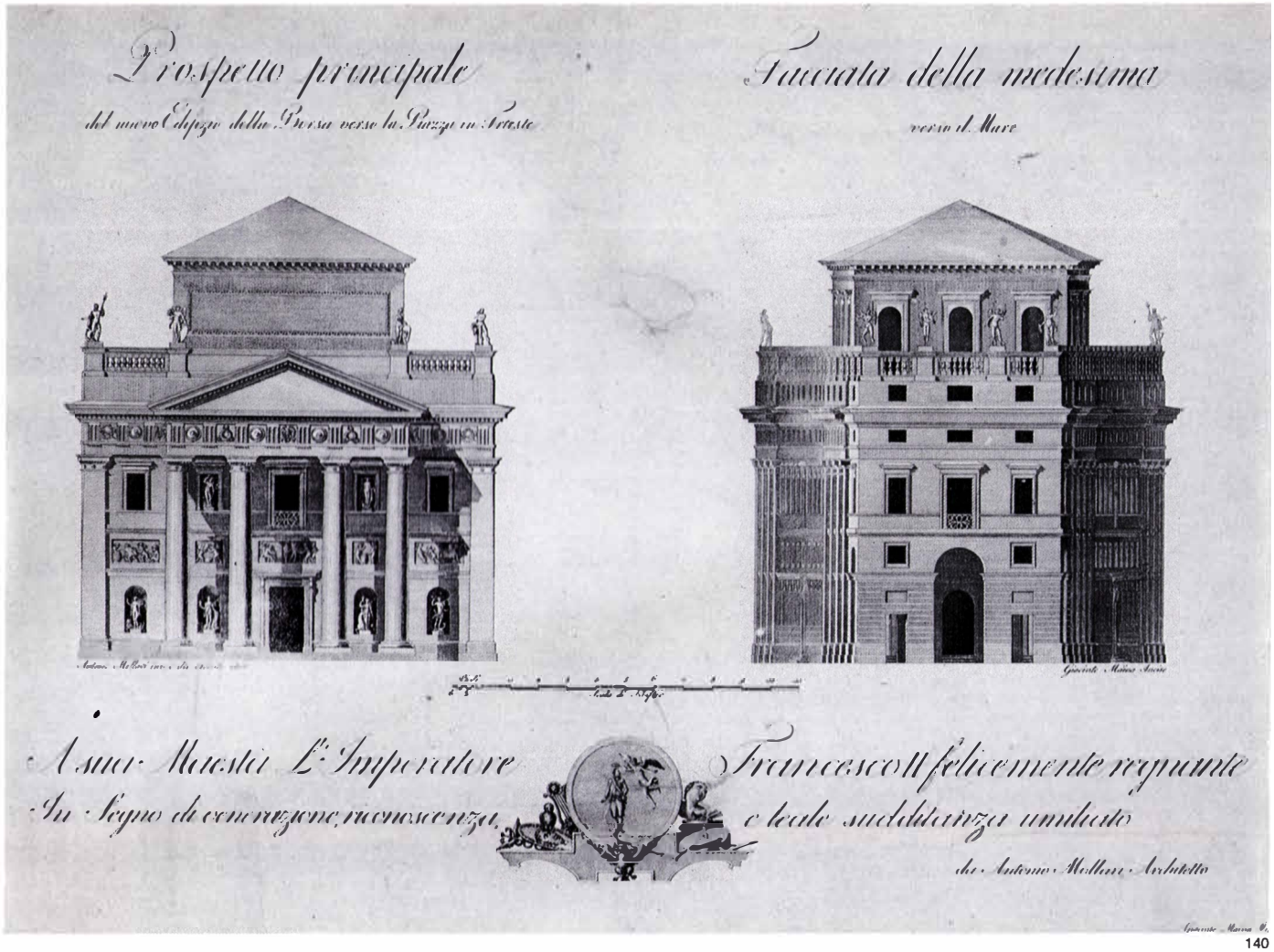
Bibliographie:
W. Bensch, *L'architetto Matteo Pertsch a Trieste*, ds. "Archeografo Triestino", s. IV, XXXVI (1976), pp. 27-30; Idem, *Nuove ricerche sull'attività dell'architetto Matteo Pertsch a Trieste*, ds. "Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria", n.s. XXXI (1983), pp. 93-94.
(Pierpaolo Dorsi)



138



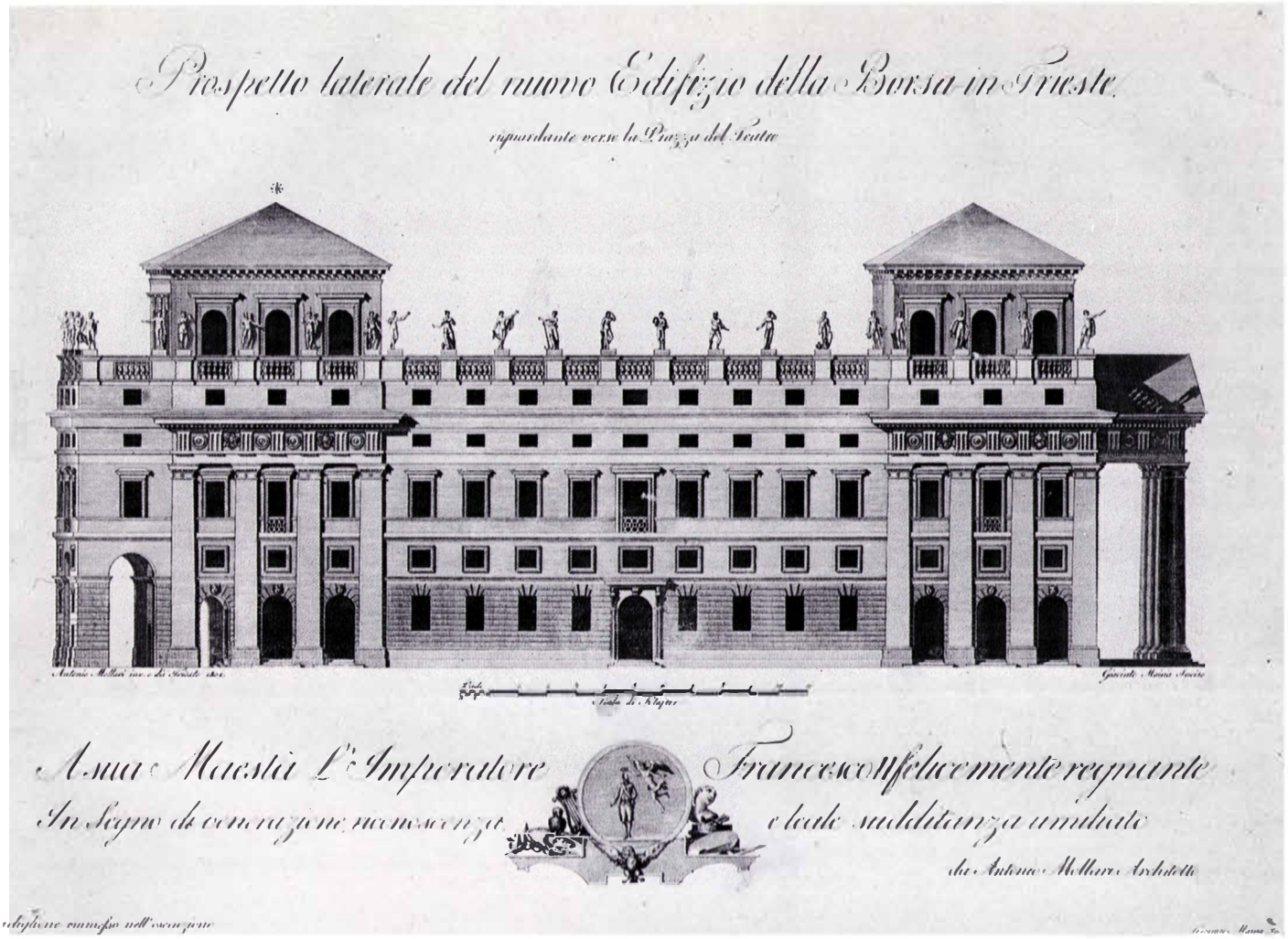
139



140

140.
Antonio Mollari, Giacinto Maina, *Façade principale du nouvel édifice de la Bourse qui donne sur la place à Trieste; façade du même édifice du côté de la mer*, eau-forte, 39,2×51,2 cm, 1802.
C.M.S.A.

141.
Antonio Mollari, Giacinto Maina, *Nouvel édifice de la Bourse à Trieste*, vue latérale donnant sur la place du Théâtre, eau-forte, 39,1×51,3 cm, 1802.
C.M.S.A.



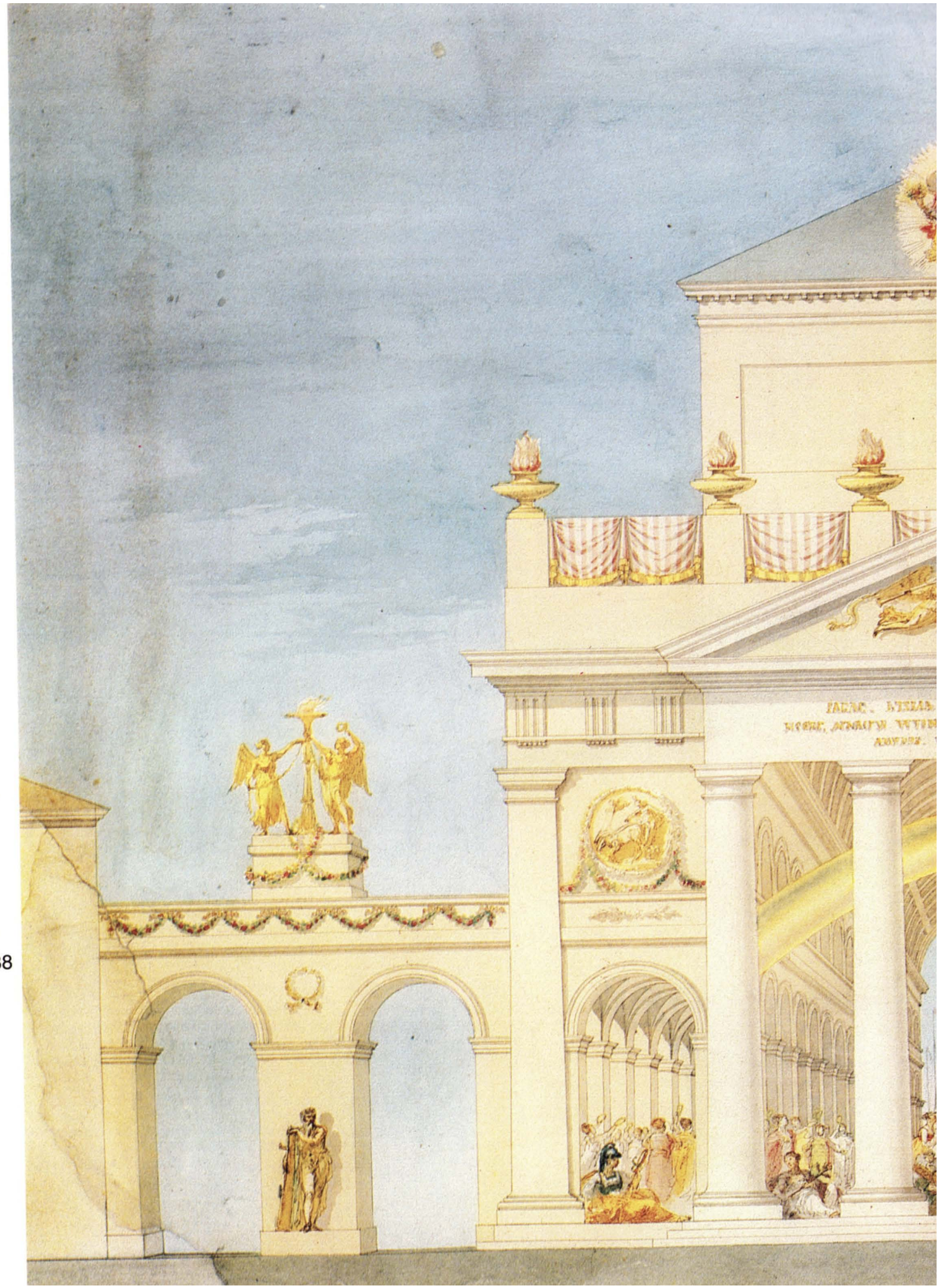
141

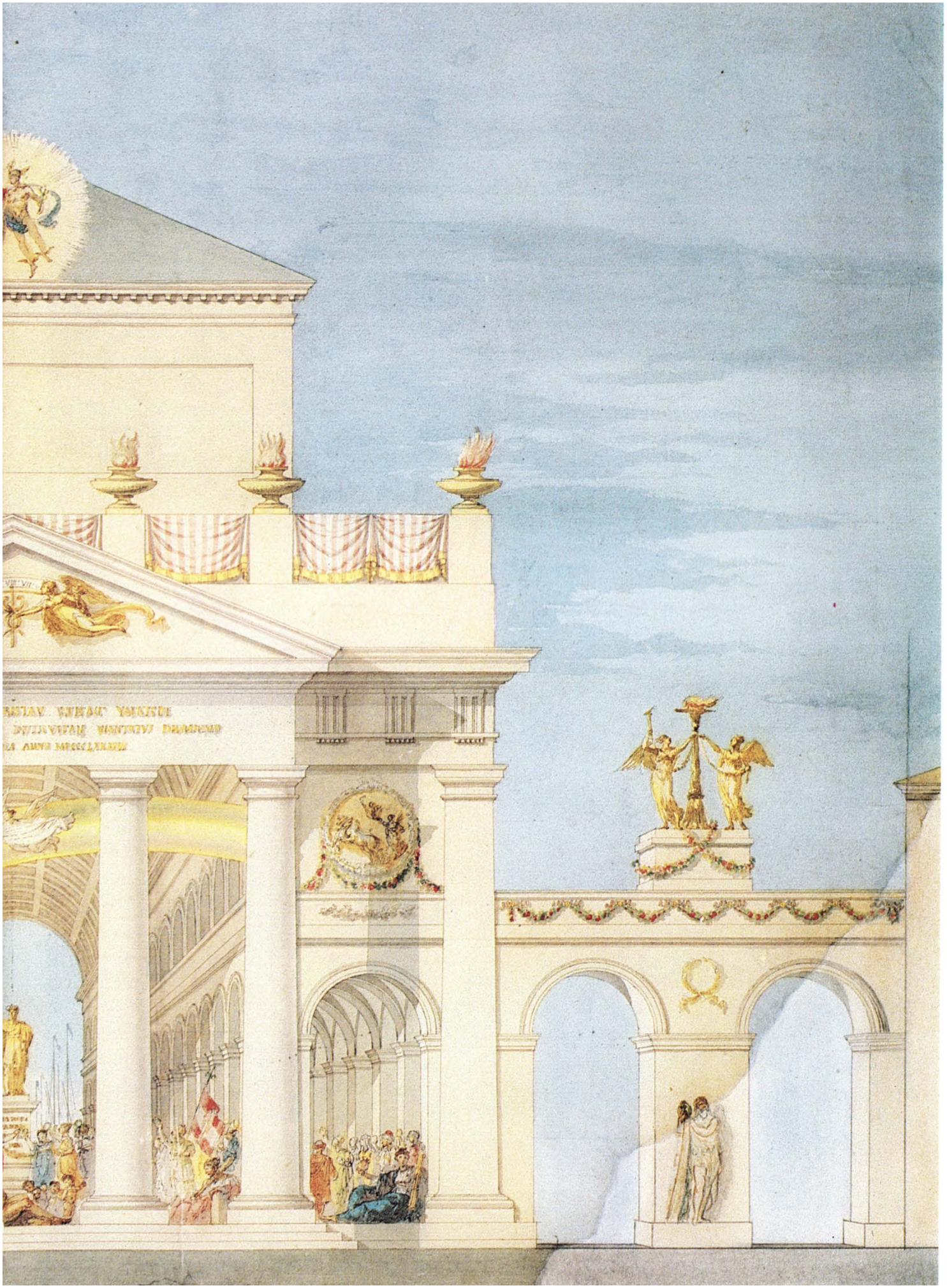
137

142.
Giuseppe Bernardino Bison, *Façade de la Bourse avec projet de décor* (décor du palais exécuté pour la visite de l'Empereur François Ier à Trieste, au printemps de l'an 1816)
dessin à l'aquarelle, 56×88 cm, 1816.
C.C.I.A., Trieste.

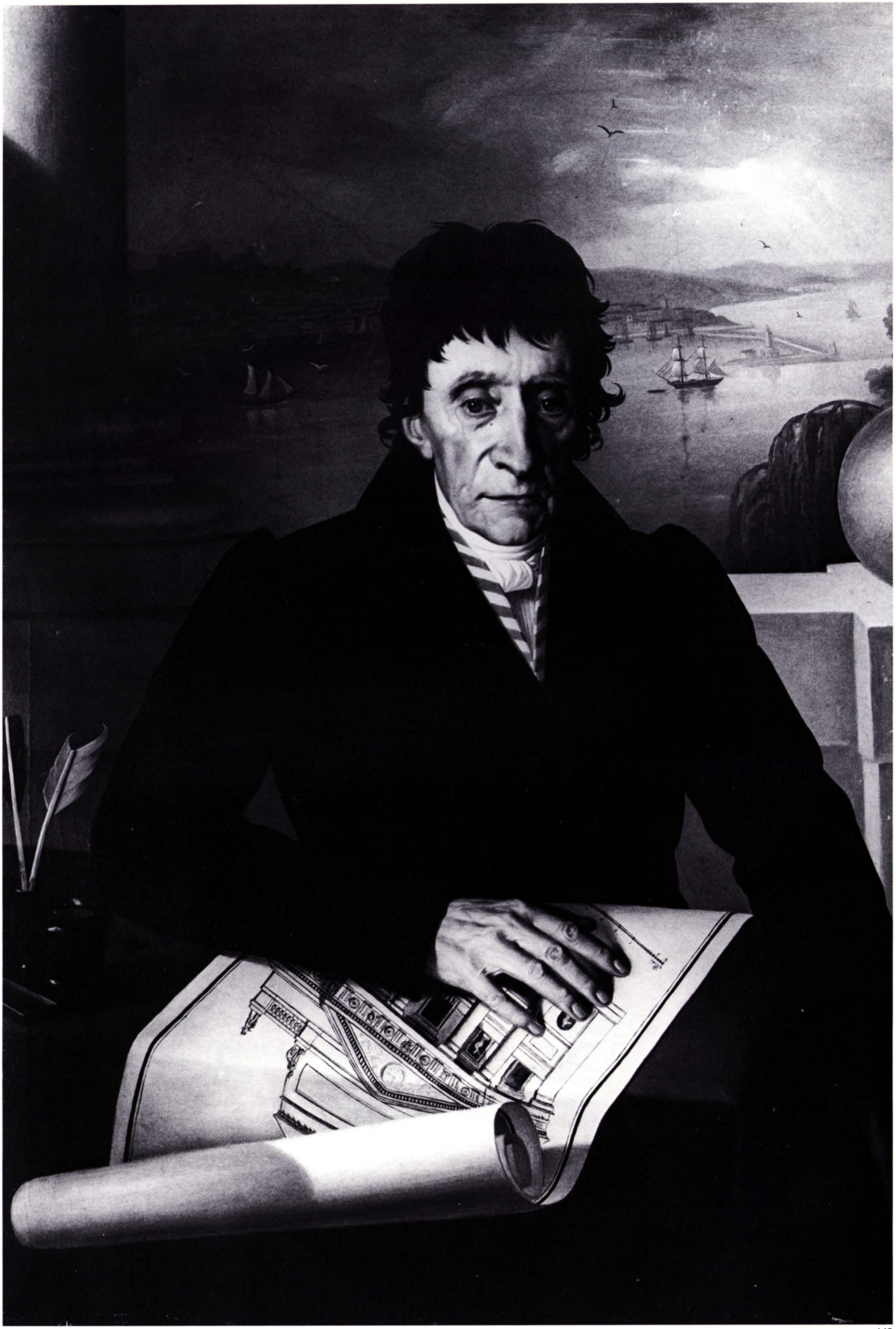
143.
Giuseppe Tominz,
Portrait de Ciriaco Catraro,
huile sur toile, 144×110 cm, 1836
C.C.I.A., Trieste.

144.
Antonio Mollari, *Plan du rez-de-chaussée du nouveau bâtiment de la Bourse,*
dessin à la plume sur papier,
90×54 cm, 1802.
C.M.S.A.

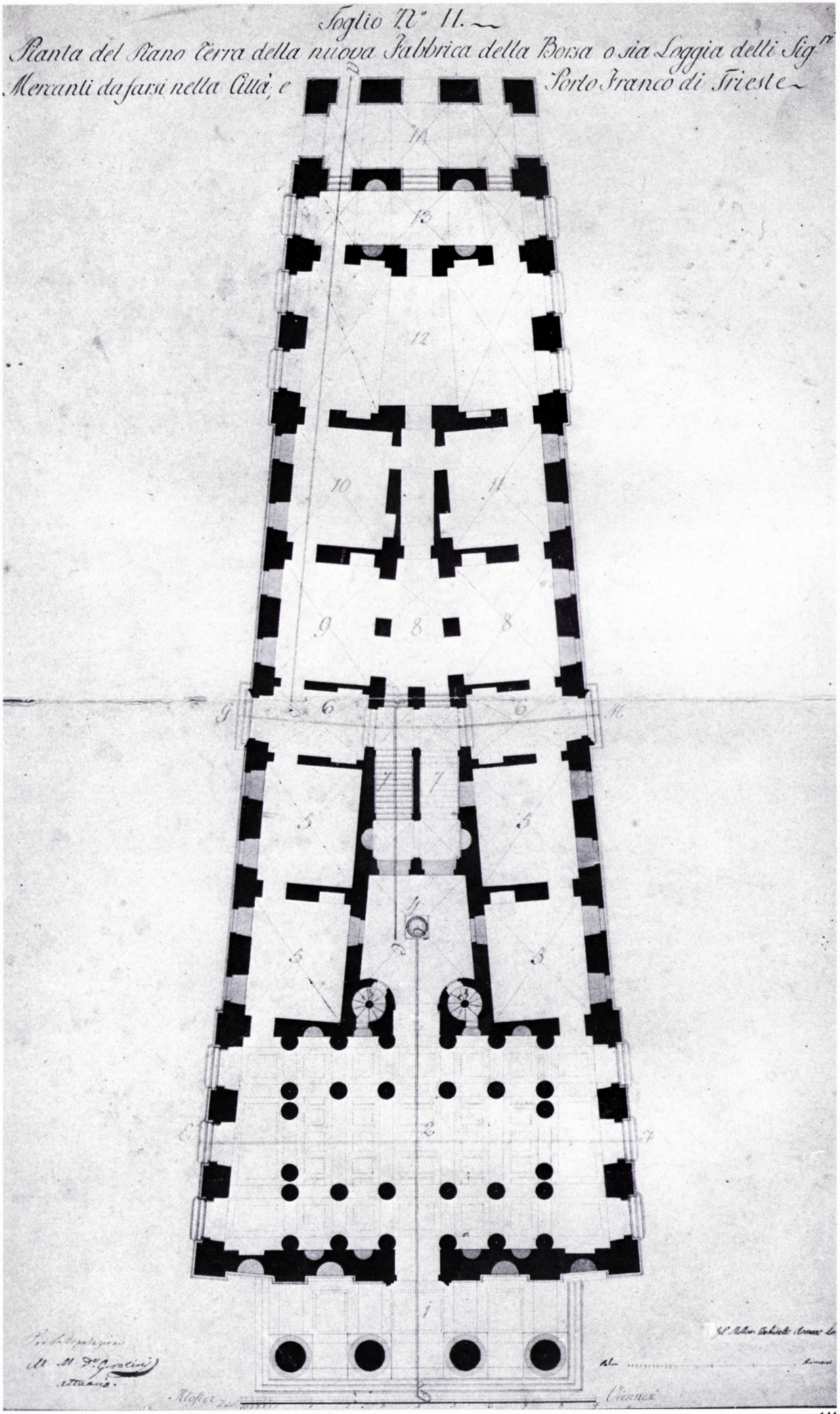




139



140


Foglio N.° II.
Pianta del Piano Terra della nuova Fabbrica della Borsa o sia Loggia delli Sig.ri
Mercanti da farsi nella Città, e Porto Franco di Trieste
13
12
10
11
9
8
8
6
6
7
7
5
5
5
5
4
3
2
1

La bourgeoisie marchande à Trieste dans la première moitié du XIXème siècle
Cosmopolitisme et commerce
Giulio Cervani

L'histoire de Trieste à la fin du XVIIIème siècle et dans la première moitié du XIXème est celle d'une société bourgeoise et marchande, celle aussi d'une ville dont la prospérité (depuis 1719) dépend principalement de sa situation de port franc privilégié de l'Autriche qui, jusqu'au XIXème siècle, jouit d'une grande prospérité économique, financière et commerciale.
Disons pourtant tout de suite qu'il s'est créé une sorte de mythe autour de Trieste, à propos justement de cette appellation de "ville marchande" longtemps considérée comme la seule clé ouvrant la voie à la compréhension de l'histoire moderne de la cité.
L'élaboration de ce mythe, dont Antonio de Giuliani a admirablement témoigné, remonte à la fin du XVIIIème siècle. Elle a accompagné la naissance et le développement de la ville "cosmopolite" en même temps que celui des marchands qui y travaillaient, prenant rapidement conscience de leurs intérêts communs, grâce notamment à la Bourse des valeurs marchandes.
Le peintre Giuseppe Tominz, originaire de Gorizia, nous a laissé quelques portraits, particulièrement expressifs, des membres les plus en vue de cette société.
Durant la domination française, cette société a pourtant été soumise à rude épreuve. Certes, le comte français Charles Albert de Moré de Pontgibaud, dans une lettre de 1807 à son frère réfugié à Trieste où il était devenu "négociant" et banquier – sous le nom d'emprunt de Giuseppe Labrosse – en parlait comme d'une ville "typique des pionniers de notre vieux continent" où l'on travaillait "à l'ombre du caducée de Mercure et du trident de Neptune" et où – véritable "Philadelphie d'Europe" – les "naufragés" trouvaient refuge et promesse d'une vie nouvelle.
Cependant, la ville qui comptait 35.000 habitants après sa croissance de la fin du siècle, en avait déjà perdu plus de 10.000 parmi lesquels de nombreux négociants. Il est vrai pourtant qu'en dépit de la logique du blocus continental, l'esprit d'entreprise des marchands triestins continuait de se distinguer. Souvent émigrés à Vienne pour leurs affaires, des hommes tels que Francesco Taddeo Rejer (responsable entre 1783 et 1788 des premières transactions commerciales entre Trieste et l'Amérique) ou Giovanni Guglielmo Sartorio (l'organisateur, en plein blocus, et malgré Vienne, de l'importation de différentes marchandises de Salonique à travers les Balkans) avaient su donner la preuve de cet esprit d'entreprise, de ce courage, de cette imagination qui justifiaient les propos du comte de Moré de Pontgibaud au sujet des marchands triestins.
Comme on pouvait s'y attendre, la Restauration de 1814 alluma des enthousiasmes et réveilla des espérances, qui, cependant, se révélèrent parfois excessives.
Certes, l'Autriche était de retour à Trieste, mais avec des intentions centralisatrices qui s'accordaient mal avec les velléités de plus large autonomie manifestées à la fois par les "négociants" de la place et par ce qui restait de la classe patricienne triestine (Domenico Rossetti, l'historien de la vieille tradition autonomiste municipale et de la cité marchande épanouie à l'ombre des "patentes" impériales). La ville, loin d'être considérée comme "libérée" de l'occupant français, se voyait considérée par l'Autriche comme une terre conquise (cédée par la France) et l'appareil administratif mis en place (avec un "Gouvernement du Littoral" autrichien et un "Magistrat" nommé par le gouvernement autrichien à la tête de la Municipalité) imposait un encadrement bureaucratique, seul responsable devant les ministres de l'Empereur. Par ailleurs, après les lourds sacrifices dus à la guerre, l'Autriche traversait (entre 1814 et 1817) une grave crise économique. C'est dans ce climat peu propice que s'élèvent les revendications des Triestins pour retrouver leur autonomie ainsi que les privilèges liés à la réhabilitation du port franc. Il se peut d'ailleurs fort bien que cette revendication ait signifié tout simplement que les commerçants et les entrepreneurs triestins avaient compris la nécessité de conserver, pour le bon fonctionnement de leurs affaires, la plus grande liberté possible de mouvement, même dans le cadre du centralisme gouvernemental.
Quoi qu'il en soit, opérateurs boursiers, marchands et clients étaient de retour à Trieste. Le trafic reprit entre l'Europe centrale et le Levant, et la ville retrouva, définitivement cette fois, sa fonction de port intermédiaire. La population augmentera alors très rapidement (55.000 habitants en 1840) et le volume des échanges atteindra de très hauts niveaux, en termes absolus et relatifs. Fait nouveau, enfin: grâce à cette augmentation du trafic, le capital triestin pourra désormais être investi (sur le modèle capitaliste franco-britannique) hors des limites strictes du trafic commercial maritime, et ceci dans des secteurs susceptibles de haut rendement tels que l'assurance et les compagnies de navigation.
Il faut remarquer que les hommes qui feront la grandeur de Trieste en ce début du XIXème siècle ont, pour la plupart, leurs racines dans la fin du siècle précédent. Ils élaborent peu à peu l'image de marque du négociant triestin, type dont le point de référence est désormais la Bourse. Ces négociants du port franc affichent toujours la même raison sociale: courtage, messageries, céréales, produits du Levant, tabacs et produits de Sicile et des Pouilles (savon, eau-de-vie, sucre, rossolis, acier, quincaillerie, toilerie, etc...)
Naturellement, l'augmentation du trafic

et par conséquent des risques encourus fera bientôt apparaître la nécessité d'assurances mieux adaptées aux nouveaux besoins.
Un nouveau type de "Compagnie" apparaît donc très vite à Trieste, couvrant trois secteurs d'activité distincts: le commerce, la banque, l'assurance.
En 1817, comme le remarque l'historien américain Ronald Coons, et en dépit des problèmes que connaissent la monarchie autrichienne et Trieste, le commerce et le trafic ont progressé. A cette date, la ville comptait déjà neuf compagnies d'assurance, avec un capital d'actions d'environ trois millions de florins: chiffre très élevé si l'on tient compte des difficultés que rencontre le crédit pendant cette période, particulièrement en Autriche.
"La prospérité sans cesse croissante de la monarchie autrichienne et le développement progressif de l'activité et de l'industrie nationales que n'ont pu freiner ni les incertitudes politiques qui ont longtemps agité une grande partie de l'Europe, ni la terrible maladie qui menaçait de la dépeupler, font apparaître clairement la nécessité d'accroître les établissements qui garantissent et consolident les résultats bénéfiques de l'activité commerciale et industrielle de notre ville. Parmi ces établissements, les compagnies d'assurances revendiquent le premier rang. Grâce à elles, le négociant ne craint plus que les éléments courroucés lui dérobent en un jour, en une heure, les fruits d'années de labeur et de tâches ingrates; grâce à elles, le propriétaire et le capitaliste n'ont plus peur de l'incendie dévastateur qui autrement ne détruirait pas seulement leurs propriétés et leurs biens, mais peut-être aussi tous leurs moyens de subsistance; grâce à elles, enfin, toute personne, à quelque classe qu'elle appartienne, est assurée de la jouissance de ses biens pour toute la durée de sa vie, tandis que la mort, elle-même, aura des conséquences moins funestes pour tous ceux qui sont chers à son affection.
Notre ville a vu naître, en peu de temps, de très respectables sociétés d'assurances maritimes auxquelles le commerce doit sa sécurité. On ne peut malheureusement pas en dire autant, jusqu'à présent, des autres secteurs de l'assurance (...). L'assurance sur la vie, pourtant si importante, n'a pas encore pris racine chez nous, tandis que la sage Angleterre compte déjà plus de cinquante compagnies de cette nature et que les autres pays suivent, depuis longtemps, son exemple.
L'assurance sur la vie procure un moyen de subsistance aux veuves et aux orphelins, offre des ressources opportunes lorsqu'arrive la vieillesse, garantit aux enfants dots et pensions, augmente les rentes des capitalistes et des possédants, assure aux créanciers le remboursement de leurs prêts en cas de mort de leur débiteur, garantit les viagers, anticipe la jouissance de la propriété directe, conserve l'aisance dans les familles, etc... Toute personne, sans distinction d'âge, de sexe, de condition sociale, peut bénéficier des ressources que lui offrent ces compagnies. Le père de famille laborieux n'est plus terrifié par l'idée que sa mort privera sa famille des moyens nécessaires que lui assure son travail. L'assureur lui proposera plusieurs formules parmi lesquelles il choisira celle qui s'adapte le mieux à sa situation. Le riche consolide sa position, le moins aisé l'améliore, et même celui qui ne bénéficie que d'un revenu au jour le jour pourra facilement, par une économie régulière, préparer pour lui-même et pour les siens un avenir plus serein..."
Inutile de préciser que ce que nous avons dit pour les "Assicurazioni Generali" pourrait être répété à propos de la "Riunione Adriatica di Sicurtà" fondée en mai 1838 (quelques années donc après l'expérience de l'"Adriatico Banco di Assicurazioni" dont nous avons déjà parlé). Il nous faut à ce sujet évoquer une personnalité non moins géniale que Giuseppe Lazzaro Morpurgo. Angelo Giannichesi, un Grec de Zante, qui étudia pour la nouvelle compagnie un secteur de risques spécialisé, celui de l'incendie et des marchandises en transit s'adressant à d'autres marchands que ceux de la place de Trieste – alors que "l'Adriatico Banco", pourtant également fondé par lui – limitait aux seuls triestins ses opérations dans le domaine chirographaire ou dans celui, du change. D'autres compagnies, la "Riunione Adriatica", par exemple, avaient à leur service des personnalités de premier plan: Ambrogio Ralli (d'une illustre famille grecque comprenant des patriotes et des hommes d'Etat), né à Chio et assureur à Trieste; Caralambo Théodoropulos, originaire des Iles Ioniennes, tout comme Alessio Paris (qui faisait aussi partie des "Assicurazioni Generali"); Démétrius Catraro (frère du plus célèbre Ciriaco, président de la Bourse); Vita Salem, Giuseppe Antonio Lavison (né en 1790, présent à Trieste à l'époque de la Révolution française); Stamaty Zizinia, né à Chio lui aussi, en 1804, et responsable, avec son frère, d'une importante affaire commerciale.
Une fois dépassée la période dite "d'assistance mutuelle", le capital accumulé devient, pour les opérateurs triestins, un élément de manoeuvre et d'emploi. C'est la raison pour laquelle les assurances sont désormais partie prenante dans toutes les manifestations financières de la vie commerciale de la cité. Les entreprises les plus fortes participent toutes aux initiatives des compagnies d'assurance; ce fait, en dépit d'une certaine continuité parmi les hommes, est révélateur du saut qualitatif auquel on assiste au cours des dix premières années du XIXème siècle par rapport à ce qu'était le milieu commercial à la fin du siècle précédent.
Optimiste et cosmopolite, la société triestine se consolide désormais chaque jour un peu plus grâce à une multitude de réseaux et de processus d'intégration; elle a commencé à se mesurer systématiquement à la réalité économique et financière internationale. Commerçants et assureurs donnent l'impression de constituer une petite communauté internationale consciente d'oeuvrer au-dessus de la cité et de ses problèmes locaux; l'époque est loin, désormais, où citoyens et patriciens ainsi que les marchands de récente date revendiquaient un maximum d'autonomie ainsi que la reconnaissance de privilèges pour la ville et le port franc.
Il faut aussi tenir compte de la grande perméabilité sociale de la Trieste de l'époque. Les capitalistes triestins ou "triestinisés" amassent des fortunes considérables grâce au port franc, mais ils font en même temps la fortune de la ville. Un intelligent paternalisme philanthropique et le souci de maintenir à Trieste un marché du travail efficace et paisible, voilà ce qui caractérise, selon Elio Apih, l'attitude de cette grande bourgeoisie commerçante et financière face aux couches populaires, de plus en plus importantes dans la cité, en raison d'une intense émigration vers la ville de travailleurs en provenance du Frioul, de la Slovénie et de l'Istrie.
Une couche sociale d'employés, de membres des professions libérales, un secteur bourgeois tertiaire en somme, se développe et s'organise aussi. Sa consolidation et son poids qualitatif sont clairement liés au développement, qui semblait alors irréversible, du port franc. Et c'est justement cette classe moyenne, active et laborieuse, qui devient, dans la ville, porteuse de valeurs plus conformes à la sensibilité et aux idées "courantes" du temps. Les aspirations libérales et le développement d'une conscience nationale trouvent dans cette population progressiste, en général italienne, un terrain politique favorable (même si les orientations qui en dérivent demeurent somme toute plutôt modérées) qui transforme peu à peu Trieste, jusqu'alors très cosmopolite, en une ville où la langue italienne (que tous, vieux triestins ou immigrés de récente date, utilisaient déjà dans les affaires) devient le véhicule d'une culture littéraire et de nouvelles idées politiques provenant de la Péninsule.
Ces nouveaux intellectuels veulent des écoles italiennes, ont des goûts italiens, parleront en 1848-1849 un langage libéral et constitutionnel. Ils seront les protagonistes – avec les milieux de la haute finance – du débat pour l'élection des représentants municipaux; ils animeront, au cours des deux années où l'Autriche accordera une constitution,

une intense activité journalistique; ils seront farouchement anti-germaniques et s'opposeront à la Diète de Francfort. Cette nouvelle classe politique et sociale se fera aussi, après 1860, l'interprète de l'opinion publique au sein du conseil municipal "libéral" et, dans les années chaudes de l'irrédentisme de la fin du siècle, elle fournira les dirigeants du mouvement national-libéral anti-autrichien.

Mais revenons aux années 1830-1840. Ces mêmes intellectuels (venus en majorité du Royaume lombard-vénitien, sous domination autrichienne), ouvriront la cité adriatique aux courants de pensée de la Péninsule, plutôt que de Vienne, sans pour autant exprimer de véritables idées "séparatistes" ou "anti-autrichiennes".

Tel est, en substance, le visage de Trieste qu'on ne saurait se contenter de regarder à travers le seul cliché de sa vocation commerciale: au-delà de toute distinction artificielle entre "matérialisme" et "spiritualité", il faut la considérer comme une ville passionnante à la fois par sa vie commerciale et par sa culture. Et ce sont les années où, à Trieste, on continue de voir les choses en grand; celles où la grande bourgeoisie marchande établit des plans audacieux à long et moyen terme, rendus réalisables grâce notamment au lien entre la navigation et l'industrie des assurances: les années comprises entre 1830 et 1840 sont celles pendant lesquelles se développent le plus à la fois le port franc et la ville elle-même (sur le plan de la construction de monuments et de l'urbanisme). La naissance du "Lloyd autrichien" est le meilleur exemple du résultat éclatant que peuvent obtenir des forces commerciales et financières privées, opérant d'une manière intégrée et convergente.

En 1834, 458 navires de grand cabotage étaient inscrits dans le port de Trieste, et l'année suivante, les 1.325 navires de toutes catégories inscrits dans la province du Littoral représentaient 56% du tonnage de toute la monarchie autrichienne. Ces navires et leur chargement devaient être couverts par une assurance. C'est ce qui explique tout ce que nous avons dit de Trieste jusqu'à présent, à savoir qu'elle devint au cours des premières décennies du XIXème siècle le siège de nombreuses compagnies qui fournissaient aux commerçants et aux armateurs les moyens de réduire les risques du commerce maritime. La nécessité pour ces compagnies d'avoir des informations sur le commerce et la navigation fut, précisément à l'origine – en 1833 – du "Lloyd autrichien des assureurs". Il a été fort justement observé que Trieste était, certes, un port qui manipulait des marchandises et créait du commerce, mais qui, somme toute, vivait surtout du commerce des autres Etats.

L'idée de constituer à Trieste une société chargée de recueillir des informations de ce type n'était pas récente. Il y avait eu des précédents, par exemple une "Députation des Compagnies d'Assurance" (*Deputazione delle Compagnie di Sicurtà*) (1824) ou un "Etablissement central des Compagnies d'Assurance" (*Stabilimento centrale delle unite compagnie di Sicurtà*) (1831). Elles interrompirent leurs activités simplement parce qu'elles n'étaient pas en mesure de mettre en place un réseau efficace pour obtenir les informations qui intéressaient armateurs et marchands. La "Deputazione" par exemple se contentait de demander des informations aux capitaines des navires qui faisaient escale dans le port franc. Ce qu'il fallait en réalité, c'était mettre en place, sur le modèle des Lloyds de Londres, un réseau de correspondants dans toutes les places. Il fallait fournir aux commerçants et aux groupes d'assurances les nouvelles les plus exactes possibles par l'intermédiaire de correspondants, de journaux commerciaux, de publications sur le sujet. L'idée arriva à maturation au printemps de 1833. Les assureurs de la place contrôleront désormais la nouvelle organisation grâce à la présence de leurs représentants au sein du conseil d'administration. Or, au sein du conseil siégeait Carlo Lodovico Bruck, un prussien, *homo novus*, qui devait connaître après 1849, un grand succès politique en qualité de ministre du commerce, de l'industrie et des travaux publics, mais qui ne représentait alors dans la nouvelle société que "l'Azienda assicuratrice" de Trieste.

Dans la Compagnie nouvellement constituée se trouvaient, aux côtés de Bruck, un certain Reyer (ce qui fit dire alors que le Lloyd était presque une filiale de la Société Reyer et Schlick), Giannichesi (qui entrera en conflit avec Bruck), Giovanni G. Sartorio, Marco Parente ainsi que d'autres noms à consonance étrangère qui sembleraient confirmer l'existence dans les hautes sphères de Trieste d'une petite communauté internationale d'hommes d'affaires, mais il est peu probable qu'elle se confonde avec la Compagnie. Parmi ces noms, nous trouvons Giuseppe Bousquet, Cesare Cassis Faraone (fils d'Antonio, l'ex-directeur des Douanes du Caire), Andrea Schnell-Griot, Rodriguez de Costa, etc., tous bien moins importants cependant que Bruck, Reyer et Parente. Quelques années plus tard devait s'ajouter à la liste le financier et banquier vénitien Pasquale Revoltella.

Avec ce premier Lloyd, celui des assureurs, l'union corporative de tout le capital triestin peut être considérée comme achevée à bien des égards. Il s'agissait d'une organisation de la classe bourgeoise, capable désormais d'influencer et de stimuler le Gouvernement par ses initiatives, liées à la conscience précise de son potentiel financier et de sa capacité d'entreprise. Elle émettait des exigences exorbitantes, comme par exemple d'avoir connaissance – pour les besoins de son information – des déclarations des capitaines de navires marchands arrivant au port et des rapports des consuls autrichiens (exigence que le Gouvernement, les ministères de tutelle et la police se refusèrent à satisfaire). La fonction que la compagnie exerçait dissimulait cependant (comme l'avance Giuseppe Stefani) des visées plus lointaines. Les promoteurs du Lloyd n'avaient pas voulu créer seulement un "organisme destiné à rassembler les intérêts convergents des assureurs et des commerçants, ils pensaient que cet organisme devait constituer aussi la base concrète d'une entreprise de plus grande envergure dont ils se contentaient pour l'instant de caresser le projet", c'est-à-dire la création à Trieste d'une grande compagnie de navigation à vapeur. Il faut dire qu'à la même époque la navigation à vapeur se développait considérablement en Méditerranée, tandis que Français et Anglais se disputaient la première place dans le commerce méditerranéen.

Il est certain que Trieste, du point de vue autrichien, était le lieu idéal pour la réalisation de ce projet. Les compagnies mises en place à la fin du XVIIIème siècle par les négociants triestins offraient une structure embryonnaire tout à fait opérationnelle; c'était le cas de la "Compagnie d'Egypte" (dirigée par Domenico Belletti et dotée de privilèges par Joseph II en 1784), de la "Compagnie d'assurance, de commerce et d'escompte" (créé en 1782, elle transportait des cargaisons de sucre des Antilles pour le raffiner à Trieste) de la "Compagnie de commerce pour l'Amérique du Nord" (dirigée par le négociant flamand Ambrogio Strohlendorf, de 1780 à 1790).

Pour ces petites compagnies, dont la création relevait de l'esprit d'aventure et d'entreprise individuel, le but principal était le commerce, dont l'armement de navires n'était que le moyen. Or, pour la première fois dans l'histoire triestine, le Lloyd se proposait de séparer nettement le transport et le commerce, en créant la première grande compagnie de transports maritimes et de service postal en Méditerranée et au Levant pour le compte de l'Etat autrichien – ainsi que l'a fort bien indiqué Umberto del Bianco dans ses travaux.

Inutile de préciser que dans cette seconde section du Lloyd, celle qu'on appellera le "Lloyd de la navigation", nous retrouverons plus ou moins les mêmes financiers et représentants de compagnies d'assurances qui avaient créé la première section (celle des "assureurs"). Ce "Lloyd de la navigation" devait bientôt regrouper dans une même grande affaire les armateurs et marchands triestins et les banquiers viennois (les Rothschild).

Après quelques difficultés au départ, la Compagnie se développa dans des proportions considérables en assurant le fonctionnement régulier (en tant que société ayant le monopole gouvernemental du trafic postal) d'une ligne dans l'Adriatique, d'une autre ligne en Méditerranée, d'une autre encore vers le Levant, puis (après l'ouverture du canal de Suez) vers l'Orient et l'Australie. Le Lloyd, qui dans les premières années de son existence devra "aider" le gouvernement à définir une ligne de conduite à son égard, car il s'agissait de la première entreprise de communications régulières, parviendra en très peu de temps à disputer aux *Messageries françaises* et aux Anglais la première place en Méditerranée. Créée en 1836 avec quatre navires et un capital d'un million de florins, la Compagnie possédait vingt ans après un capital de seize millions et soixante et un navires.
Ces constatations permettent d'expliquer, à l'époque du *Vormärz* autrichien, un des traits les plus caractéristiques du Lloyd, à savoir "un cosmopolitisme marqué, dans une époque de nationalisme naissant" (Ronald Coons). En outre, le groupe d'hommes dont nous venons de parler, en apportant à Trieste "leur talent et leur expérience en matière de commerce avec l'étranger", allait bientôt attirer, comme jamais auparavant, l'attention du Gouvernement, de la Bourse, des commerçants et des armateurs triestins, sur ce qui apparaîtrait désormais comme le "projet du siècle": la réalisation, par le grand capital international, de la percée de l'isthme de Suez. Nombre d'entre eux, à qui revenait le mérite de tant d'initiatives, seront – fait significatif – récompensés par l'empereur par des titres de noblesse. Ainsi Reyer sera anobli en 1826 et fait chevalier en 1844, comme Bruck, Sartorio, Revoltella qui termineront leur prestigieuse carrière avec le titre de barons de l'Empire.
C'est la personnalité de Carlo Lodovico Bruck qui devait s'imposer au-dessus de tous: ministre à Vienne à partir de 1848, après sa réussite triestine, toujours préoccupé des intérêts de son Lloyd de Trieste, ami de Revoltella, et même théoricien d'une vocation économico-politique précise de la Compagnie au sein de la monarchie des Habsbourg. L'importance que Bruck accordait au Lloyd était si grande qu'après 1850 – après la faillite en Autriche du plan *grossdeutsch* du *Zollverein* – il devint l'ardent défenseur de l'idée d'une nouvelle fonction de l'Autriche dans le vaste espace de l'Europe centrale; d'une Autriche conçue comme un royaume fédéral et libéral, industriel et agricole, où la communauté d'intérêts, la richesse matérielle, l'amélioration des moyens de communication et de transports permettraient le rapprochement tant désiré des cultures et des nationalités diverses formant l'empire autrichien. C'était en somme l'idée d'un grand espace politique et économique, où les barrières douanières seraient abolies (nous avons presque ici l'idée de la Mittel-Europa) dont Bruck, peu avant de mourir, en 1860, trace les grandes lignes dans son ouvrage *Les devoirs de l'Autriche* (Die *Aufgaben Österreichs*). Sa pensée rejoignait les brillantes théories de Lorenz Stein, lorsque ce dernier écrivait en 1856 que l'Autriche avait aussi une mission à remplir à l'extérieur du *Zollverein*. Dans ce projet, un rôle nouveau de médiateur était dévolu à l'empire autrichien, rôle qui attribuait à Trieste une fonction vitale. "Les progrès de l'industrie allemande étaient destinés à exercer une poussée de plus en plus forte en direction de l'Orient, entendu comme marché naturel", écrivait Stein, mais dans le processus de transformation de la fonction économico-politique de l'Autriche ces poussées étaient vouées à demeurer "sporadiques et isolées" si l'on ne tenait pas compte de la présence déterminante de Trieste et du Lloyd. Le Lloyd autrichien de Trieste, dans une telle perspective, "devenait ni plus ni moins que le grand système routier de la Méditerranée dans sa liaison avec l'Europe centrale (...), le pendant du réseau ferroviaire autrichien et allemand", le point où "chemin de fer et navires devaient se tendre la main pour créer un grand mouvement économique depuis les côtes de l'Asie et de l'Afrique jusqu'à la mer Baltique et à la mer du Nord".
Dans cette perspective, l'histoire de Trieste ne serait plus seulement liée "à l'histoire commerciale de l'Adriatique, mais à celle du monde entier".
Il est bien évident – dans un tel cadre – que les trente années allant du Congrès de Vienne aux événements de 1848 ont été plus importantes pour Trieste que pour n'importe quelle autre ville d'Europe. Elle devenait le centre – par le fait même de l'existence du Lloyd – des théories économiques et historiques qui sont à la base même de la conception mitteleuropéenne.
C'est donc bien la fondation du Lloyd, et surtout son succès, qui sont à l'origine de l'action convergente des négociants triestins originaires du port franc et de ceux d'origine cosmopolite. Nous voyons également ici la fonction connective déterminante exercée par un milieu préalablement doté d'équipements. Nous comprenons aussi pourquoi – il s'agit d'une conséquence logique – naît en 1837, à côté d'un chantier (Panfilli) existant déjà depuis 1780, l'Arsenal du Lloyd, pour la réparation et l'entretien de la flotte de la compagnie; puis, en 1840, le chantier de San Marco, ainsi qu'une usine, avec une fonderie, pour les machines. Le conseil de Direction du Lloyd pouvait alors annoncer, en 1853, qu'aucune compagnie maritime n'avait jamais possédé autant de navires, et que ce nonobstant "ils ne suffisaient pas aux nouveaux besoins qui se manifestaient chaque jour" puisque, rien que pour les passagers, le chiffre avancé était de deux cent vingt mille unités.
C'était l'affirmation – il est vrai extraordinairement complaisante – du triomphe indiscutable d'une classe.
Ce coup d'oeil – très approximatif – sur l'histoire des marchands triestins nous a permis de définir ce qu'on pourrait appeler la physiologie du port franc dans la première moitié du XIXème siècle. L'intense activité de ces commerçants, de ces assureurs, de ces armateurs, de ces responsables des chantiers navals suppose, en arrière-plan, la présence de la Bourse qui, depuis l'époque de Marie-Thérèse, a accompagné, en les regroupant en son sein et en en constituant la représentation officielle, les directeurs des grandes maisons de commerce qui se sont succédés à Trieste avec des fortunes diverses (plutôt heureuses en général, au moins au XIXème siècle).
Observons qu'au XVIIIème siècle, quand les opérations de la place étaient le fait de l'entreprise individuelle, la Bourse n'avait qu'une seule fonction; au XIXème siècle, en revanche, quand le capital financier organisé opérera, comme nous l'avons vu, à la direction des grandes compagnies d'assurance et de navigation, elle en aura plusieurs. Fait révélateur (même s'il rentre dans un processus général), la Bourse deviendra, en 1850, Chambre de Commerce comme pour indiquer, par l'abandon même de l'appellation primitive, une finalité différente. Et ce sera précisément la conclusion, très tardive, de ce que l'on peut appeler la longue *fin de siècle* de la société triestine, devenue de plus en plus opulente après être passée à travers les différentes phases de la domination française, de la Restauration et du *Vormärz*.
Mais ce que nous venons de dire suppose aussi une intense activité bancaire qui, du XVIIIème au XIXème siècle, se déroule d'abord au niveau des "maisons de commerce et de banque", étant exercée en propre par les divers négociants.
La banque, dans son acception la plus récente d'organisme destiné à stocker des capitaux, à gérer l'épargne et l'investissement, société anonyme qui n'est plus aux mains des négociants opérant avec leurs propres disponibilités, n'avait pas encore vu le jour au tout début du XIXème siècle.
Ce n'est qu'en 1842, avec la "Caisse d'Epargne de Trieste" (Cassa di Risparmio di Trieste), qu'elle prendra ce nouveau visage.
Sous son premier profil, il peut être intéressant d'évoquer ici, un bref instant, le financier Marco Parente (dont nous avons déjà parlé, né à Trieste en 1786 et mort en 1840); sa maison de

commerce, *banque, marchandises, commissions* qui existait déjà en 1812, connut de nombreuses transformations; mais après 1830 – sous la raison sociale *Morpurgo et Parente* – elle apporta une grande contribution à l'économie triestine. Parente fut en relations d'affaires avec les plus grands banquiers d'Europe, surtout avec les Rothschild de Vienne et les Torlonia; c'est à son intervention que l'on doit la participation de la maison Rothschild au financement (grâce à l'achat d'un important paquet d'actions: 600 sur 1.500) du Lloyd de la navigation.

Mais il nous faut surtout parler d'un autre personnage: le vénitien Pasquale Revoltella. Il réussit à s'affirmer sur la place de Trieste et à jouir d'un prestige auquel seul celui de Bruck pourrait être comparé. Comme Bruck, d'ailleurs, il appartient pleinement au XIXème siècle (Venise 1799-Trieste 1869), et représente, au niveau le plus élevé, la figure même du négociant, banquier et capitaliste triestin de la première moitié du siècle. Si le Lloyd autrichien, en tant que grande compagnie de navigation, fut capable de polariser et d'"obliger" d'une certaine façon le Gouvernement autrichien à épouser ses choix politiques – en accord avec les ambitions et les besoins qui étaient les siens –, un homme comme Revoltella, en qualité de porte-parole de la Chambre de Commerce, de la grande finance internationale et des principaux hommes d'Etat autrichiens (Bruck, mais aussi Metternich et Kübek pour ne citer qu'eux) fut lui aussi en mesure d'influencer le Gouvernement autrichien (en le représentant à un certain moment au niveau de ses intérêts économiques internationaux).

Jusqu'en 1848, la croissance économique et bancaire amène Revoltella à se rapprocher (dès son entrée, en 1838, à la direction du Lloyd autrichien) de Bruck, Sartorio, Morpurgo, Parente et Giannichesi. Ses ambitions politiques se limitent alors à la ville, mais il se trouve déjà aligné sur les positions libérales-conservatrices de la "Junte triestine" avec Bruck, en concurrence donc avec les modérés constitutionnalistes triestins influencés par Pietro Kandler. Par la suite, cependant, son activité s'amplifie. Elle se déploie sous le signe des accords secrets et des savants manèges qui mûrissent dans les antichambres des ministères et dans les bureaux de la *Creditanstalt* de Vienne (où Bruck exerce son hégémonie).

Par rapport aux options politico-idéologiques – décidément peu claires – des bourgeois-négociants triestins du siècle dernier, Revoltella apparaît comme un progressiste prudent pétri de cette sorte de conservatisme vaguement "libéral" qui caractérise de nombreuses personnalités, parfois de haut niveau, de la vie économique et politique européenne de l'époque.

Loyaliste autrichien sans ambiguïté, Revoltella se drape dans l'éthique du banquier conscient des temps nouveaux du capitalisme qui s'affirme en Europe occidentale. Il est sans doute, avec Bruck, le seul financier triestin (non pas Grec, ni Juif, mais Italien) qui ait su s'intégrer avec autorité dans l'*establishment* financier international. Son poids politique proviendra surtout de son amitié avec Ferdinand de Lesseps, amitié qui remonte précisément à l'époque où il réussit à entrer dans la "Compagnie universelle du Canal de Suez".

Pasquale Revoltella fut vice-président de la Compagnie universelle du Canal de Suez grâce à ses seuls mérites de banquier, souscripteur d'actions (50.000, dont il plaça une partie dans les pays autrichiens) et surtout parce que Lesseps et les milieux ministériels avaient intérêt à ce que l'Autriche figure (ne fût-ce qu'officieusement) dans l'entreprise.

Après la mort de Bruck, alors que la structure institutionnelle de l'Autriche était en voie de transformation (entre 1860 et 1861) et que sa ligne politique se modifiait, Revoltella, de retour d'une inspection aux travaux du Canal, en compagnie de Lesseps, allait se mettre lui aussi à élaborer des doctrines. Dans un opuscule de 1864, (ayant pour titre *La participation de l'Autriche au commerce mondial*), il s'adressait, à titre privé, mais en réalité au nom de tout le milieu financier et commercial de Trieste, à une Autriche qu'il considérait "de manière optimiste" comme en voie de régénération. Voici ce qu'il écrivait: "Il est urgent que l'Autriche s'emploie de toutes ses forces à élargir son horizon politique et commercial afin de s'associer activement au commerce mondial transocéanique". "Même de nos jours – poursuivait-il – et malgré les progrès accomplis dans l'équilibre des conditions de vie des peuples civilisés, l'état de culture et de prospérité de n'importe quelle nation peut être évalué en fonction de la nature et de l'utilisation des moyens de communication qui unissent ses centres de production et de consommation à ceux de l'étranger."

Après avoir fait allusion aux chemins de fer, et sans aborder le problème des ports francs (le système était partout en crise et le commerce de Trieste se transformait rapidement en seul commerce de transit, et non plus de production), Revoltella continuait en lançant l'avertissement qu'un tel élargissement des horizons ne pourrait advenir que si l'Autriche se décidait à secouer l'indifférence qu'elle avait montrée jusqu'alors en matière de politique commerciale. Il pressentait qu'avec l'ouverture du canal de Suez s'ouvrait une époque nouvelle pour le commerce et les transports, et que ni la bourgeoisie triestine ni l'Autriche ne seraient en mesure de faire face à la situation si elles ne revoyaient pas à temps les paramètres économiques et politiques qui les avaient guidées jusqu'alors.

Ce qui est intéressant, d'un point de vue historique, c'est que chez Revoltella on distingue encore facilement le lien entre avantages personnels et intérêts généraux, triestins et autrichiens. Ses rêves de gloire personnelle ne l'ont pas empêché de vouloir et de savoir encore "s'identifier" à Trieste, tout comme avaient voulu le faire, dans leur optique cosmopolite, les "négociants" de haute stature financière qui l'avaient précédé. Ces négociants avaient appris à orienter leurs affaires en fonction du commerce mondial mais – et c'est là leur mérite – en conservant toujours Trieste comme centre et point de référence. Giovani Guglielmo Sartorio, Taddeo Reyer, avaient été des hommes de cette trempe, ainsi que le fait observer Gianni Stuparich au sujet de Sartorio: "c'est chez Sartorio – écrivait-il – qu'on peut le mieux observer en action ce que l'on a appelé le cosmopolitisme à Trieste. Véritable citoyen du monde, mais dont les racines restent profondément enfoncées dans sa ville natale. Au loin, dans tous les pays du monde où il se trouve pour ses affaires, ou pour son plaisir, il n'oublie jamais Trieste. Trieste est sa base, son port au sens large, son but ultime. C'est à Trieste qu'il se 'retrouve'. C'est là que sont ancrés à jamais son bureau, sa famille et sa paix". On peut encore observer que ce succès personnel de *self made man* l'emplit d'une fierté presque chauvine. Il s'agissait – il est vrai – d'un *self made man* qui pouvait se permettre d'inviter à l'inauguration de son palais, en 1859, à la fois l'archiduc Maximilien d'Autriche, Ferdinand de Lesseps et qualques ministres de Vienne.

Nous pouvons dire en conclusion que, jusqu'à Revoltella (compris), nous nous trouvons en présence d'un groupe organisé d'hommes qui fixent pour Trieste des objectifs en fonction des hypothèses optimistes qu'Antonio de Giuliani avait déjà formulées à la fin du siècle précédent: pas question d'envisager des limites à la croissance de la ville. Il n'en sera plus de même par la suite. Certes, la position de Trieste sur le plan du commerce et du trafic se renforcera encore à la fin du XIXème siècle; mais avec une constante préoccupation – après la chute de l'Autriche-Hongrie et les deux guerres – qui devient le handicap majeur.

Portrait de famille dans un intérieur: Tominz peintre de la bourgeoisie

Parmi les nombreux portraitistes qui travaillent à Trieste au XIXe siècle, Giuseppe Tominz (Gorizia 1790 – Gradiscutta 1866) trouve dans le port de l'Adriatique un réservoir d'images, le miroir des mentalités et des attitudes sociales, le dialogue et les inflexions du monde bourgeois.
Né dans la petite ville julienne de Gorizia, en 1807 il va s'établir à Rome où il fréquente l'Académie de San Luca, dirigée par le célèbre sculpteur neo-classique Antonio Canova et où il se lie d'amitié avec le graveur Bartolomeo Pinelli. Il fait aussi la connaissance de Francesco Hayez, le chef indiscuté du mouvement romantique de la peinture italienne. Son apprentissage se déroule ainsi entre deux vecteurs: l'utopie esthétique du "beau" néo-classique se plie aux formules du "vrai" romantique, aux canons représentatifs des bourgeois qui commandent les tableaux.
Vers 1830 Giuseppe Tominz s'installe à Trieste où il demeure jusqu'en 1855. Dans le débouché maritime de l'Autriche, dynamique et affairé, Tominz devient le portraitiste préféré des possésseurs de richesses et des habitués de la bonne societé. Entrepreneurs et armateurs, commerçants et industriels, assureurs et financiers, tous lui fournissent les clés pour mener une enquête picturale tantôt minutieuse et engagée, tantôt distante et ironique. Ses portraits et ses fameux groupes de famille dans un intérieur déclament la solidité, le prestige, l'honneur, les préceptes domestiques et quotidiens des nouveaux riches.
Parfois se dégage de ses oeuvres une atmosphère intimiste qui rappelle les maîtres viennois contemporains Amerling et Waldmüller. Quelquefois ailleurs, les toiles s'enflamment de tons curieux et caricaturaux, comme dans l'*Autoportrait* du Musée Revoltella de Trieste. Ici le miroir se renverse et le réel devient une occasion de jeu, de divertissement personnel, de satire légère, opposée au masque conventionnel et positif des privileégiés.
(Luisa Crusvar)

145.
Giuseppe Tominz
Portrait de Demetrio Carciotti,
huile sur toile,
131×110 cm
1816
C.M.S.A..

Carciotti, commerçant de la Morée, arriva à Trieste en 1775 en qualité d'agent d'un riche marchand et fit en bref fortune, installant, pour son propre compte, un vaste trafic avec l'Orient. En 1805 il se faisait ériger par Matteo Pertsch le superbe Palais sur les *Rive*, au bord de la mer. Et est-ce peut-être-Bison, qui peignit à fresque les salles, qui recommanda, pour le portrait, le jeune Tominz, si effectivement le tableau est de sa main, car de 1809 à 1818 il paraît qu'il ne s'était pas éloigné de Rome. Ou peut-être est-il possible, sur la base de ce tableau – où sur la lettre de change on lit la date "Trieste, le 14 août 1816" – de supposer un bref retour de l'artiste? Quoiqu'il en soit, les naïvetés dans la composition des plans perspectifs (la table et l'encrier sont impossibles) confirment une main jeune, qui, toutefois, explore déjà, avec la netteté un peu guindée de la ligne, les détails du visage, du plastron, de la breloque sortant de la veste, et qui en recule pas devant la citation symbolique des colonnes grecques placées – les premières en ville – sur la façade du palais Carciotti.

146.
Giuseppe Tominz
Portrait de la famille du chevalier Luigi de Brucker,
huile sur toile,
109×133 cm,
1825-1830
Civico Museo Revoltella, Trieste

Le genre du portrait multiple, déjà annoncé, sur la base des contacts avec les portraitistes anglais connus à Rome, dans l'*Autoportrait avec son frère* (1818-19), s'impose chez Tominz après son séjour, entre 1819 et 1820, à Vienne, où le courant anglais, grâce au passage de Lawrence, dominait la peinture de société, plaçant l'agréable et l'élégant au service du "vrai". Et il est tout aussi logique, dans une ville cosmopolite comme Trieste, qu'un committant d'origine autrichienne veuille un portrait à la mode de Vienne. Voilà donc, offerte au spectateur, la "photo de groupe" de Luigi et Amalia avec le petit Federico; composition hereuse où l'articulation complexe des mains crée les plan perspectifs, où se placent les volumes, dans un concert chromatique évocateur usant avec habileté du jeu des complémentaires; synthèse de portrait, tableau de genre et tableau narratif.

147.
Giuseppe Tominz,
Portrait de Giuseppina Holznecht,
huile sur toile,
82×93 cm
1825-1835
Civico Museo Revoltella, Trieste

La dame représentée est la fille de Francesco. Dans le portrait de ce dernier Tominz avait adopté une grande simplicité, car il avait concentré son attention sur le blanc lumineux de la tête du vieux. De même, ici la suggestion est donnée par la robe blanche, par ses transparences et par ses reflets (parmi lesquels le rouge du châle qui donne harmonie au buste). La figure est toutefois soutenue par la netteté de la ligne et par la sobre harmonisation des couleurs: c'est une beauté autrichienne néo-classique, désinvolte, noble et qui se détache sur le fond vert foncé et bleu de la mer.

148.
Giuseppe Tominz,
Portrait de Francesco Holzknecht,
huile sur toile,
78,5×69 cm
1825-1835
Civico Museo Revoltella, Trieste

C'est le portrait typique d'un homme qui a atteint l'habitude de le richesse et de l'autorité; rien d'extérieurement superflu ne révèle l'appartenance à la classe dominante; cependant cela se comprend à l'attitude napoléonienne, à l'élégance sobre de la figure anglicisante, lumineuse dans l'auréole des cheveux blancs, où la couleur enlève toute âpreté à la ligne du dessin de Tominz.

149.
Giuseppe Tominz,
Portrait de Filippo Amodeo,
huile sur toile,
85,5×71,5 cm
1830-1840
Civico Museo Revoltella, Trieste

Exemple typique du goût du concrèt du bourgeois, qui a déjà mis ses gants blancs mais qui laisse étinceler sa boucle d'oreille en or, Filippo Amodeo tient entre ses mains le signe évident de sa condition: une lettre de change, émise à Rijeka sur laquelle est tracée, en bleu clair, l'image symbolique de Mercure, propitiateur des fortunes commerciales. L'aspect plumeux de la chevelure, l'ébauche de la composition et des lumières, les accords harmonieux des couleurs, des bruns, des jaunes, des verts et des gris permettent de compter ce portrait parmi les oeuvres les meilleures de la production de Tominz.



145



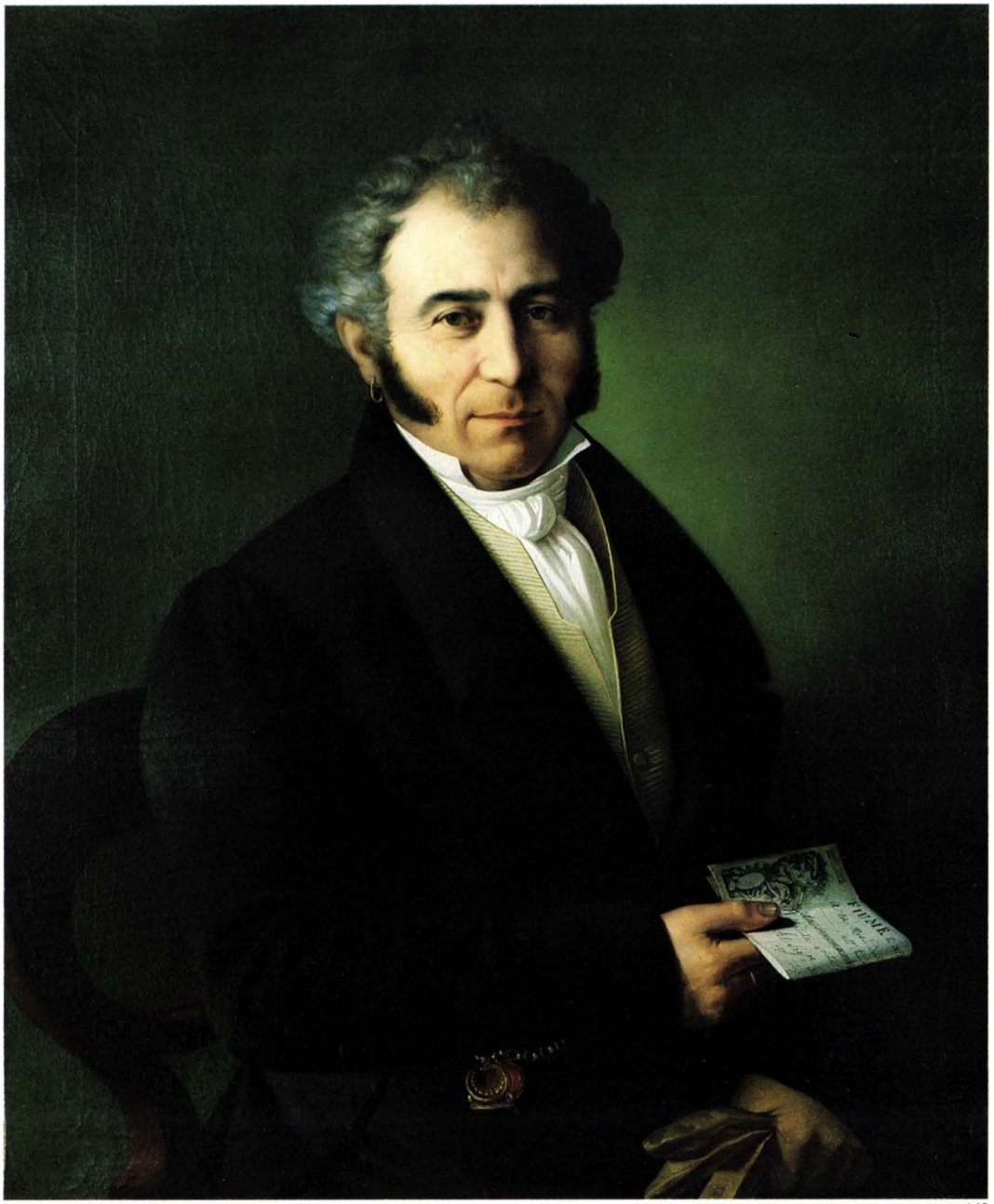
146



147



148



149



152



151



152



153

154



154



155



156



150.
Giuseppe Tominz,
Portrait de Antonio et Lucia di Demetrio,
huile sur toile,
70×79 cm
1831
Collection Dimitri di Demetrio, Trieste

Le jeune couple "se présente" au public, détendu, élégant et satisfait. Bien que le peintre ait réussi à mettre les deux personnages côte à côte avec un heureux accord chromatique et un équilibre remarquable, l'attention est attirée surtout par la dignité du maintien de la femme, tout imbue de son rôle. L'artiste a décrit son maintien altier et la détermination de son caractère, avec une énergique finesse de trait qui s'oppose à l'approximation picturale de son contemporain Grigoletti. En effet, celui-ci, originaire de la Vénétie, avait représenté lui aussi une jeune fille (Galleria d'Arte Moderna, Roma) avec un mantien et une "mise" analogues (la robe bleue, le voile transparent) exactement à la même époque, quand il était un peu influencé, lui aussi, par l'art viennois du portrait.

151.
Giuseppe Tominz,
Portrait de Enrichetta Springer Hofer,
huile sur toile,
70×79 cm
1834
Musei Provinciali, Gorizia

Ce tableau fait pendant à celui du mari Gottlieb Friedrich Springer (aux formes plus conventionnelles, mais au coloris attrayant); toutefois cette toile est plus délicate et témoigne d'une intonation romantique agréable. Le teint de porcelaine s'éclaire de reflets légers, et les transparences de la robe, le cordon et le châle en soie sont tout aussi légers. Cependant les cheveux blonds, subtilement dessinés et luisants, permettent une confrontation (voire l'attribution d'après quelques-uns) avec le viennois Amerling, présent, exactement en 1834, dans les territoires du Littoral. Le paysage de fond, dans sa blême lumière nordique, rappelle, par contre, davantage l'art vénitien du XVIIIème siècle de Bison.

152.
Giuseppe Tominz
Portrait de Giorgio Strudthoff,
huile sur toile,
54×45 cm
1834
Civico Museo Revoltella, Trieste

L'enfant représenté est le fils du fondateur de la *Fabbrica Macchine* de St. Andrea, autre "héros" de la grandeur de Trieste. C'est un portrait superbe, efficace pour la façon dont le peintre a rendu le regard limpide et le jeu des clairs-obscurs; on n'y trouve rien de maniéré ou de minaudier, comme on l'a souvent reproché à Tominz pour d'autres portraits d'enfants (à vrai dire,

plus jeunes, dans des portraits précédents, et d'une typologie un peu plus "nazaréenne").

153.
Giuseppe Tominz,
Portrait de Nicola Botta,
huile sur toile,
79×67 cm
1840-43
Musei Provinciali, Gorizia

Ce portrait est considéré depuis toujours comme un des chefs-d'oeuvre du peintre. Dans le schéma conventionnel (l'absence d'un décor qui distrait du sujet, présenté toujours de trois quarts, selon la coutume du jeu des lumières), Tominz donne un portrait intense, grâce à la détermination de la ligne, qui souligne chaque ride et chaque pli, des habits aussi bien que des lèvres subtiles. Il en résulte la grande force du personnage, accentuée par la façon résolue dont il empoigne le bâton.

154.
Giuseppe Tominz,
Portrait de M.et Mme Berle,
huile sur toile,
77×92 cm
1845
Collection Pietro Borruso, Trieste.

Plus d'une décennie s'est écoulée depuis l'autre double portrait (M. et Mme Demetrio) présenté ici. Et le langage de Tominz a évolué, tout en restant constamment dans le goût "Biedermeyer": la couleur tonale, par glacis, apparaît maintenant à côté de la ligne savamment maîtrisée par le peintre. Ici (comme dans une autre version du portrait, en possession d'autres descendants des Berle) l'artiste n'a pu (ou n'a pas voulu) relier harmonieusement les deux personnages qui, représentés séparemment, occupent l'espace dans une complexité de plans en éventail. Toutefois, il leur a donné une présence psychologique supérieure, ce qui est d'autant plus vrai pour la dame aux allures de matrone. Tominz maintenant vise moins à donner l'image d'une classe en développement qu'à tracer le portrait d'un individu et son caractère personnel.

155.
Giuseppe Tominz
Portrait de jeune dame,
huile sur toile,
78×70 cm
1847
C.M.S.A.

Parmi les types féminins Tominz préfère l'étude magistrale de la figure féminine (après avoir réduit au minimum le décor) dans laquelle l'observation psychologique et l'interprétation du modèle fusionnent. Les dames qu'il peint sont toujours bien habillées et bien peignées par le coiffeur – dans ce cas satin et velours et boucles noires mis en évidence par une fleur blanche – et elles montrent à leur cou, aux mains, aux bras, les parures d'or et les bijoux que leur condition leur autorise et que le peintre explore avec minutie et avec une pointe d'ironie.

156.
Giuseppe Tominz
Portrait de femme de la famille Gentilomo,
huile sur toile,
68×77 cm
1850-55
C.M.S.A.

Portrait féminin richement paré de satin, dentelles et bijoux, qui n'adoucissent pas la figure un peu trop paisible, où les courbes rondes et roses du visage sont soulignées par les courbes de la colonne d'à côté: la figure n'est sûrement pas allégée par l'ouverture verte et grise du paysage. Le morceau de bravoure consiste dans l'exécution des accessoires (le voile, les grenats, les perles, les émaux des bijoux) rendus dans leurs moindres détails.

157.
Giuseppe Tominz
Portrait du Baron de Bruck,
huile sur toile,
135×112 cm
1850-55
Civico Museo Revoltella, Trieste

C'est le portrait d'un des héros typiques – presqu'un personnage de Balzac – de la bourgeoisie triestine triomphante. D'humbles origines, Carlo Ludovico, petit commerçant à Bonn, employé à Trieste, devint directeur du Lloyd Triestino en 1827; député à la Diète de Francfort en 1848 et, au sommet de son succès, ministre à Vienne de 1849 à 1851 et en 1856. Il se suicida en 1860. C'est un portrait officiel, de ton soutenu, qui fait penser à l'art du portrait anglais, tout en gardant la couleur lumineuse vénitienne.
Cependant Tominz, dans ce cas également, explore minutieusement certains détails qui indiquent l'homme énergique des succès, gardant de la distinction dans le maintien général.
(Renata De Nova)

L'Arche d'argent: objets rituels et événements de la communauté juive de Trieste

Luisa Crusvar

1. *Les signes de l'or et de l'argent: l'orfèvrerie, les Juifs, les maisons de gages.*

Trieste et Venise: du Moyen Age au XVIIIe siècle, les deux villes adriatiques maintiennent des relations suivies. Elles s'observent et se contrôlent, tissent des pactes, animent des conflits sur le fil des échanges commerciaux, des fiux artisanaux et des messages culturels. Sur les deux villes, pendant le Bas Moyen Age, souffle le charisme de Byzance; l'héritage de l'Est christianisé, dispensé sur les routes de la Méditerranée.

C'est de cette matrice que provient et se développe l'art vénitien de l'orfèvrerie. Les reflets de l'or et de l'argent émanent de Constantinople pour s'accumuler dans les palais vénitiens et s'installer dans le système de travail des boutiques des "*oresi*" et des "*argentieri*". Réceptrice directe de la tradition classique, de la transmission médio-asiatique et de la splendeur hellène, l'orfèvrerie byzantine exerce à la perfection la technique des métaux. Elle déverse sur les trésors de l'Eglise et de l'Empire le rayonnement d'une sacralité lointaine et impalpable. Couvertures de protection d'icônes et d'évangéliaires, custodes de reliquaires, calices et patènes, coffrets et retables mettent le visible au service de l'invisible, les hiératiques images picturales et les flots éblouissants de pierres, émaux, matériaux précieux transforment la matière tactile dans sa négation, en quelque chose de mystique et métaphysique, réminiscence et réflecteur d'énergies spirituelles. L'*horror vacui*, la méticuleuse et vigoureuse écriture des filigranes, le caractère répétitif des archétypes, annulent les barrières de l'espace et du temps. La matière devient anti-matière. L'objet en métal noble ouvre une nouvelle dimension: le caractère rythmique des signes et la richesse des détails déploient un tissu polychrome et doré qui révèle l'omniprésence de la souveraineté spirituelle. L'orfèvre est un personnage important: il oeuvre dans l'organigramme du palais, marque les préceptes d'un art récapitulatif, élevé, allusif, choyé et protégé.

Les manufactures de Byzance introduisent des schémas de longue durée: elles alimentent toutes les provinces et montrent à Venise, la ville maritime qui détient la clé du commerce avec l'Orient, les techniques du filigrane – traduite dans l'*opus veneticum ad filum* – et des émaux cloisonnés. La nouvelle Rome surveille les portes de l'autre moitié de la terre: les espaces immenses, débordants, vagues et captivants de l'Asie, le jardin des désirs inassouvis d'un Occident pauvre et en conflit.

Sur ce contact, résumé par le célèbre retable du Trésor de Saint-Marc, se marient la qualité et le prestige de la production des orfèvres de Venise. A partir du XVe siècle, les bijoux, les objets d'or et d'argent de la lagune commencent à se répandre dans des territoires toujours plus vastes: ils envahissent toute la côte adriatique d'Aquilée à Grado, de Trieste à l'Istrie et à la Dalmatie. L'influence de l'Orient byzantin s'amalgame avec les nouveaux procédés de travail sériel venant des pays nordiques, des centres du Rhin et de la Meuse. Les boutiques et les artisans de la République Sérénissime acquièrent les renouvellements des techniques de la métallurgie, se modèlent sur les variations du marché, s'adaptent aux exigences changeantes des clients laïques et à la quantité des demandes de la part du clergé. Ce sont ces artisans qui règlent la distribution des produits en or et en argent, les choisissant des manufactures centrales pour les envoyer dans les aires limitrophes et périphériques.[1]

Le XIVe siècle est favorable à Venise: il marque le temps du commerce, du monde urbain, de la recherche de plus vastes horizons. Si le forgeron et l'orfèvre, maîtres de la fusion et du forgeage, jouissent encore du prestige élevé acquis pendant le Haut Moyen-Age, ils ne se modèlent pas moins sur les règles sociales renouvelées, sur le panorama des villes et de la hiérarchie corporative.[2] L'essor de l'échange désagrège l'éthique féodale. A présent, c'est la boussole du monopole et du profit qui indique la direction à suivre: du profane au sacré tous les secteurs en sont concernés. Le salut – y compris le salut éternel – peut être marchandé: le Purgatoire connaît son triomphe et le système oblique de la "*mercatura*" se brise sur la ligne verticale de l'*Ecclesia*.[3] Les *loici*, la "*gente nova*" cités par Dante, les plus riches parmi les marchands et les banquiers commandent des pièces d'orfèvrerie pour les offrir aux églises ou aux corporations, mais accordent leur préférence aux oeuvres des artistes de la pierre et de la peinture. Architectures, sculptures, fresques, se prêtent d'une manière plus évidente à la lecture d'un plus vaste public; elles dilatent l'espace des hommes, transmettent la croissance de la seigneurie urbaine et transforment l'écran des arts-pilotes. La balance de l'Europe va retrouvant son équilibre; importations et exportations s'intensifient sur les routes maritimes méditerranéennes, encourageant l'entrée de l'Occident dans la surprenante géographie de l'Extrême Orient, mettant en place une bourse commerciale renouvelée.

L'or recommence à se répandre sur les ports: il favorise la frappe des monnaies et la technique de la sigillographie. Et cependant, l'économie de la monnaie entraîne crises et troubles sociaux, soupçons et délations. L'Eglise lance ses foudres et ses anathèmes contre les

faux-monnayeurs et les usuriers malhonnêtes. Quand ils sont associés aux espèces monétaires, l'or et l'argent perdent leur clarté sécurisante, leur beauté spirituelle, devenant des instruments du diable et de l'enfer. Les prédicateurs lancent des invectives contre l'or profane. Le péché capital dont l'usure est la représentation, l'"*avaritia*", l'avidité de l'argent, supplante la "*superbia*", le péché aristocratique et féodal.[4] Les Templiers, moines et chevaliers qui, se faisant banquiers et usuriers, "foeneratores", abaissent leur *status* religieux et social, sont concernés dans le procès le plus retentissant, le plus obscur et le plus mystificateur de l'histoire. Les vices dont on les accuse – hérésie et simonie, homosexualité et adoration de fausses idoles – rappellent les dénonciations typiques contre les usuriers, les banquiers étrangers et les Juifs.[5]
La littérature médiévale en France retrace l'atmosphère de passage. L'orfèvre garde toujours une position favorable mais se range parmi les actives boutiques des artisans dans le climat dynamique des villes maritimes. C'est bien le paysage qui se présente au regard étonné et confus de Messire Gauvain dans le *Perceval* de Chrétien de Troyes: une ville de mer pleine de marchandises, artisans, vendeurs d'or et d'argent, fondeurs de métaux. Le bon artisan s'oppose au marchand douteux. La beauté est richesse, la beauté est bonté; l'éclat physique des objets en or et en argent est le reflet de l'empreinte de la lignée et des éblouissantes qualités de la perfection. Mais selon la vision chevaleresque, la ville, face aux idéaux des vieux propriétaires terriens, est également un lieu de tromperies. Le marchand et le changeur de monnaies sont imaginés comme des êtres à part, ignorants de tournois et de coursiers, faisant partie d'un mécanisme que le chevalier ne saisit pas. C'est celui qui achète et revend l'objet précieux qui est pénalisé et non pas celui qui le fabrique. La figure négative du marchand touche à son point extrême dans *Tristan* (1210 environ) du poète allemand Geoffroy de Strasbourg. Par mer, avec leurs navires, arrivent de la lointaine Norvège les commerçants étrangers porteurs de luxes et de caprices: bijoux, soies, riches habits, faucons et éperviers pour la chasse. Malgré leur aspect courtois et distingué – ils exercent le noble jeu des échecs – ils se révèlent bientôt comme des hôtes simulateurs et malhonnêtes, des pirates hypocrites. Ils enlèvent le charmant et aristocratique jeune homme qui est à leurs yeux une marchandise rare. Le voyage forcé, l'arrachement à la terre natale et aux habitudes familières sont les signes prémonitoires d'une destinée tragique, d'une funeste aventure d'amour et de mort.
Ce sont les derniers actes de défense, les derniers caprices d'une caste en déclin. Livres de voyages et nouvelles

1. Pour une approche de l'orfèvrerie vénitienne il est indispensable de connaître le volume consacré au Trésor de Saint-Marc: AA.VV., *Il Tesoro di S. Marco. Tesoro e museo*, Florence 1971. Il y a lieu de souligner dans le domaine spécifique les interventions de H.R. Hahnloser, *Opere occidentali dei secoli XII-XIV*, de E. Steingräber, *Opere occidentali dei secoli XV e XVI*, de G. Mariacher, *L'oreficeria sacra veneziana dal XVII al XIX secolo*. En outre on peut citer les précieuses contributions de G. Mariacher aux catalogues suivants: *Argenterie settecentesche sacre e profane*, Venise 1938; *Artigianato liturgico. Mostra di S. Vidal*, Venise 1950; *Arte a Venezia, dal Medioevo al Settecento*, Venise 1971; *Oreficeria sacra del Friuli Occidentale sec. XI XIX*, Pordenone 1976; *L'oreficeria veneziana dalle origini alla caduta della Repubblica*, ds "Oro di Venezia. 2ª Mostra Mercato dell'Oreficeria, Gioielleria, Argenteria", Venise 1977; *Argenti veneziani inediti* (XV-XIX secolo), "Oro di Venezia. 3°", Venise 1978.

2. Ainsi que le précise J. Le Goff, l'orfèvre a toujours été un personnage très prestigieux, doué de traits magiques et ennobli par son habileté technique. Le Moyen Age recueille dans son histoire une tradition ancestrale.

3. J. Le Goff, *La naissance du Purgatoire*, Paris 1981.

4. Pour situer d'une manière générale le sujet, on peut consulter: B.N. Nelson, *The Usurer and the Merchant Prince: Italian Businessmen and the Ecclesiastical Law of Restitution*, in "The Journal of Economic History", suppl. 7, 1947; J. Le Goff, *Marchands et Banquiers du Moyen Age*, Paris 1956; W. Ullmann, *The Individual and the Society in the Middle Ages*, Baltimore 1966; J.W. Baldwin, *Masters, Princes and Merchants: Peter Chanter and his Circle*, I, Princeton 1970; L.K. Little, *Pride goes before Avarice: Social Change and the Vices in Latin Christendom*, ds "American Historical Review", 76, 1971; J. Le Goff, *L'usuraio e il purgatorio* (tr. it. d'un exposé présenté à l'University of California, Los Angeles 1977), ds "Aut-Aut", Florence 1981.

5. Il semble que les Templiers possédaient plusieurs établissements et quelques hôpitaux dans les alentours de Trieste, sur le tracé des vieilles routes romaines, le long du parcours des fleuves et sur la route qui menait au Sud vers Jérusalem. Pour des notices relatives à la présence des Chevaliers du Temple, voir A. Buffulini, *Santa Maria di Grignano e i Templari*, ds AA.VV., *Comunità religiose di Trieste: contributi di conoscenza*, Udine 1979, pp. 45-58.

6. L. Crusvar, *Gli argenti ecclesiali a Trieste: settore ancora inesplorato*, ds AA.VV., *Tesori delle Comunità Religiose di Trieste*, Udine 1978, pp. 15-16; Idem, *Una produzione orafa tra Venezia e territorio asburgico*, ds "Oro di Venezia. 4°", Venise 1980. Nous renvoyons à ces interventions pour la vaste bibliographie documentaire.

bourgeoises, bibliothèques de banquiers et chroniques de la ville: la littérature du XIVe siècle ne peut plus exclure le public de l'activité mercantile, un monde où des gens nouveaux s'emparent de la parole, des techniques, des clefs directionnelles, et reconnaîssent dans les bavards menteurs de Chaucer, les bourgeois farceurs et les pacifiques fermiers de Boccace, leurs héros les plus véridiques.

Et c'est pendant ce siècle, dans la rencontre et l'impact avec Venise, dans la structuration de statuts et de décrets mercantiles, que la Commune de Trieste vivifie les boutiques d'orfèvres et accroît l'activité usuraire des Juifs en parallèle avec celle des banquiers toscans, arrivés dans la ville adriatique à la suite des violentes luttes entre les factions de leur patrie.

Les premières, importantes, boutiques d'orfèvrerie et d'argenterie furent implantées à Trieste vers la moitié du XIVe siècle: dans le langage international de Venise s'introduisent les accents humanistes de l'Italie Centrale. Ce petit centre à l'extrême Nord de l'Adriatique commence lentement à composer sa configuration: amalgame de gens, d'ethnies, abri et lieu de transit, point d'abordage pour le recouvrement d'une identité ou d'un rang social. Les boutiques tendent à se concentrer dans quelques quartiers ou rues de la vieille cité, à l'intérieur des remparts médiévaux, selon une coutume d'agrégation qui subsistera jusqu'au XIXe siècle. C'est la boutique qui est le noyau de la nouvelle organisation de la production et de l'artisanat, c'est là que converge le savoir des "*scriptoria*" monastiques. Le système corporatif propose ses lois et sa hiérarchie du travail: le Maître, précepteur de commissions et de disciplines, coordonne et protège le groupe de ses collaborateurs et l'apprentissage des compagnons. En Italie se développe une tradition d'orfèvrerie qui résistera jusqu'à nos jours. Les boutiques de Sienne renouvellent la technique de l'émail translucide; à Florence elles se spécialisent dans le bosselage et la fusion, le niellage et la ciselure; quant aux boutiques vénitiennes, elles transposent à l'aide d'un procédé particulier les techniques à emboîtement de la métallurgie nordique, et les milanaises détiennent la suprématie dans la fabrication des armes.

Et c'est justement à cette époque que viennent s'installer à Trieste des orfèvres toscans et siennois et s'ajoutent aux artisans locaux, vénitiens, allemands, istriens et dalmates.[6] Le *Libro delle Reformagioni* (1411-1428) nous informe que le 24 août 1423, Maître Tommaso da Siena, orfèvre, *habitator Tergesti*, demande la citoyenneté triestine. Il n'est donc pas hasardeux de dégager de multiples suggestions de la précieuse *Croix* de procession offerte en 1383 à la Cathédrale de San Giusto par la noble dame Alda de' Giuliani. Aux sophismes conventionnels de l'art byzantin se substitue l'observation de la nature et des personnages. Les ouvrages en bosse et les nielles s'enrichissent d'émaux translucides et de fabuleux dragons ailés alors que la figure de la femme orante atteint une plasticité qui rappelle les oeuvres d'Arnolphe di Cambio. Langage toscan, émilien et vénitien et réminiscences orientales s'entremêlent. Le dragon mythique de l'Apocalypse est exorcisé par des élégances séculaires. Semblable à un animal des enluminures courtoises, il cèle tout un rituel symbolique et alchimique. Satan lui-même est démystifié et revêt une physionomie débonnaire et caricaturale. Sur le septième médaillon émaillé, placé au-dessus de la figure du Christ, le Mal, protéiforme, s'avance avec l'aspect d'un bourgeois bedonnant et opulent. Seuls éléments suspects, des pieds aux sabots de chèvre et une queue de loup. Même l'image du Christ s'amoindrit, s'abaisse vers des dimensions humaines, se rend égale à celle de la femme agenouillée. Finalement c'est bien elle qui conduit le jeu: la noble dame triestine Alda de' Giuliani, sur l'ordre de laquelle la Croix a été exécutée.[7]

Au contraire il ne reste aucune trace des objets rituels juifs dans la ville du Bas Moyen-Age. On peut trouver des renseignements plus précis sur la nombreuse présence juive à Trieste dans des documents, des codes et des contrats notariés. L'acte le plus ancien remonte à l'an 1236 et reporte une opération financière: l'évêque Giovanni vend ses droits souverains à la Commune pour rembourser au juif Daniel David de Carinthie, habitant à Trieste, 500 marches dépensées pour combattre les pillards du Karst.[8] Un acte notarié de 1348 mentionne une maison où l'on pratique l'usure "*in qua hebrei tenent banchum*". Après la disparition des prêteurs florentins, ce sont les Juifs qui s'emparent du filtre économique du crédit et de l'usure. Le rôle de *publico imprestador*, le prêteur public, est approuvé par le contrat signé en 1414 par la Commune de Trieste avec le juif Salomon de Nuremberg pour ouvrir une maison de gages qui s'enrichira en 1433 d'une filiale à Capodistria en territoire istrien. Artisans, marchands, banquiers: les trois figures se nouent et Trieste, la ville des petits échanges, continue à subir l'obsession de Venise, l'encombrante et oppressante dominatrice du commerce adriatique et levantin. Et cependant, c'est justement entre les XIVe et XVe siècles que l'embryon du destin mercantile de Trieste se fixe dans la littérature. Une nouvelle du toscan Giovanni Sercambi (Lucques 1347 env. - 1424) introduit la liaison entre Trieste et Venise dans le diagramme nouveau du voyage et dans l'*exemplum* de la spéculation économique. Bazino de Trieste, marchand à Venise, exerce avec une habileté extrême l'art du faussaire, vendant des pois chiches à la place de perles.[9] Pour la Commune Adriatique, ce sont des années décisives: en 1382, pour échapper à l'étreinte de la *Sérénissime* qui la tenaille, la ville de Trieste fait un acte formel de sujetion à la Maison d'Autriche. La conversion vers l'Europe Centrale prépare l'évolution des années futures: l'attention des Habsbourg se tourne vers un de ses rares débouchés maritimes et prépare l'extraordinaire essor du XVIIIe siècle.

2. *Le siècle des Lumières: les synagogues, les commerçants, les Compagnies d'Assurance.*

L'argent sied aux rites juifs, à une religion qui joint un registre élevé de connaissances à la mémoire de très anciennes traditions et cérémonies propitiatoires, la Science du Talmud à des habitudes privées et à une intense communion des liens familiaux. La pâle clarté de l'argent, sa prétendue qualité nocturne et la particularité qu'il a de se ternir facilement, l'opposent à l'or et en font son complément. C'est sur ces motifs que flottent les valences symboliques. Les deux métaux reflètent l'alternance du soleil et de la lune, du clair et de l'obscur, les métamorphoses cycliques du ciel et de la vie. L'argent contient les ambigüités du miroir, il n'est pas difficile de le découvrir parmi les objets exigés pendant les pratiques occultes, les rituels magiques marqués par un savoir mystérieux et secret.

A l'intérieur des Temples israélites, les objets sacrés en argent cachent leur splendeur, enfermés dans l'Arche Sainte, l'*Aron-Ha-Kodech*, où sont gardés les rouleaux de la Thora, les préceptes de la Loi divine, les transcriptions du pacte d'Alliance entre Yahvé et les tribus d'Israël, glorifié dans le Pentateuque. On les déroule aux yeux de l'assemblée au cours des cérémonies habituelles, comme celles du *Sabbat*, mais ils sont exposés dans toute leur magnificence pendant les grandes fêtes circulaires, souvenir de rites archaïques, pastoraux ou agricoles, joyeuses cérémonies de libération et de lumière, de dédicace et de fertilité: *Rosh ha-Shana*, la Fête des Trompes qui célèbre le Nouvel An au mois de Elul, peu avant l'équinoxe d'automne; *Sukkot*, la joyeuse Fête des Cabanes, rythmée par des processions, des rondes et des banquets, qui exalte la longue marche des Hébreux dans le désert; *Hanouca*, la Fête des Lumières ou de la Consécration qui commence le 25 Kisleu (troisième mois du calendrier hébraïque, qui tombe d'habitude au mois de décembre) et célèbre la victoire reportée par les Asmonéens sur les armées d'Antiochus IV Epiphane, roi de Syrie,

profanateur et destructeur du Temple de Jérusalem; *Pourim*, la fête du 14 Adar (février-mars) qui commémore le sauvetage des communautés israélites de l'empire perse au temps du roi Assuérus, de son épouse Esther et de Mardochée; *Pessah*, la Pâque Juive, caractérisée par la préparation du pain azyme, par le banquet et le rappel symbolique de rites sacrificiels ancestraux; enfin *Kippour*, la grande solemnité religieuse.

La maison et la synagogue sont les deux lieux préférés de la vie religieuse et traditionnelle des Juifs: la dimension de l'une se projette dans l'espace de l'autre et, en un jeu incessant de réfractions, toutes deux affermissent le sens du groupe et reconstruisent un fragment de la patrie perdue. Les objets en argent forment une quantité d'étincelles mélodieuses qui, dans les lieux de prières privés ou plus tard dans l'*Aron* rabbinique, accompagnent et soulignent le point central de l'assemblée, du colloque entre le guide spirituel et les fidèles: le rythme musical et mystique de la lecture des livres sacrés.

Les objets rituels des anciennes synagogues publiques de Trieste, construites au XVIIIe siècle et désormais détruites, suivaient la disposition des communautés occidentales: le rouleau de la Thora inséré dans les deux baguettes de bois appelées *azei-hayim* (arbres de la vie) est enveloppé dans un linge (*me'il*) tissu de fils précieux – velours ou brocart – et il est entouré d'une *Atarah*, couronne ouverte, surmonté des *Rimonim* (clochetons terminaux en forme de pomme de pin, de grenade, de tour ou autre architecture à plusieurs étages) et orné d'un *Tass* (plaque portant les symboles de la Loi, du Temple ou de la sagesse du roi Salomon). L'arrangement est le même de nos jours encore. En effet, le noyau le plus important du trésor cultuel, conservé dans le Temple juif de Trieste, remonte à cette période, au Grand Siècle bourgeois. Il ne reste des époques précédentes qu'un seul, précieux, témoignage: un Tass italien de 1593. Cette plaque ciselée, ornée de motifs végétaux qui créent un effet de damasquinerie, est insérée dans un cadre tout en volutes et boucles mixtilignes, bosselée en cartouches et bouquets de fruits, décorée des colonnes *Jakin* et *Booz* et surmontée d'une couronne stylisée.[10] Le Tass ne présente aucune trace de poinçons, cependant la date est donnée par la dédicace en hébreu: "*Don consacré à Dieu. L'administration de la synagogue A' N', année (5)353* (ce qui correspond à l'an 1593).

תרומת הקדש ליי׳
נבאות א׳ן׳ ש׳ ש׳נ׳נ׳

Inscription dédicatoire sur Tass italien de l'an 1593. Communauté juive de Trieste

7.
L. Crusvar, cit., ds "Oro di Venezia. 4°", Venise 1980.

8.
M. Stock, *Nel segno di Geremia*, Udine 1979, p. 11

9.
G. Sercambi, *Il Novelliere*, a cura di L. Rossi, Salerne-Rome 1974, III, pp. 171-173 (*Exemplo CXLVI, De Falsatore. Di Bazino da Triesti, mercadante di perle*).

10.
H. Lazar, *Du nouveau dans l'art sacré juif*, "L'Oeil", N^os^ 288-289, Juillet-Août 1979, p. 63; L. Crusvar, *Le tracce di Selene: argenti sacri inediti*, ds "Gioielli e orafi", Asolo 1980, p. 11, n. XXI.

Cette plaque est significative pour plusieurs raisons. Rare héritage de l'art sacré juif de la fin du XVIe siècle, elle marque le passage des formes harmonieusement équilibrées de la Renaissance aux exubérants ensembles végétaux de l'âge baroque: entrelacs, courbes et contre-courbes définissent déjà la trame dynamique de développements et de tons opposés. Une exécution vénitienne n'est pas improbable. Pendant les premiers siècles de l'ère moderne, Trieste continue de s'approvisionner à Venise. La production en métal précieux de la Sérénissime est en mesure de satisfaire les exigences les plus nombreuses et les plus variées, depuis les dons symboliques jusqu'aux objets d'un usage plus courant. En 1600 on commande à Venise une coupe d'or raffinée; le 4 août 1668, le Conseil de la ville de Trieste décide de confier à des orfèvres vénitiens l'exécution de "*deux soucoupes portant les armes de la ville et d'autres objets d'argent*" à l'occasion des noces du comte Coronini-Cronberg.[11] Enfin, en 1772, le directeur de la *Borsa Mercantile* de Trieste rapporte que les orfèvres, artisans et commerçants locaux, continuent à se rendre à Venise "*d'où, en toute liberté, ils disposent de leur argent de la manière qui correspond le plus à leur intérêt*".[12]
Ce sont trois moments chronologiques différents, cependant ils ont un dénominateur commun: le binôme de qualité et de convenance fourni par les ouvrages de la ville de Saint Marc. D'une façon ou d'une autre, les artisans de l'or et de l'argent qui oeuvrent à Trieste aux XVe et XVIe siècles ont presque tous, plus ou moins, des liens avec Venise: Nicolò Civelli, Giuliano da Venezia, Paolo da Zara, Agostino et Bartolomeo da Padova, Pierpaolo de Vida, Bartolomeo Civrano et d'autres encore.[13] Il est difficile de connaître ce que les artisans ont gardé des techniques vénitiennes originaires et jusqu'à quel point ont-ils contribué à créer une école ou du moins une expression locale. Nombre d'émeutes, pressions de tous genres, invasions et épidémies réduisent et dispersent le patrimoine des orfèvres.
L'époque de la Contre-Réforme est une période difficile même pour les Juifs de Trieste. L'Autriche adopte une politique entre la tolérance et la protection mais dans la ville les agitations contre les prospères familles israélites et leurs activités se multiplient. Les banquiers sont menacés, le Conseil Municipal demande des mesures d'expulsion, les gestes d'hostilité se succèdent, accompagnés d'accusations de crimes rituels. Au début des temps modernes, la civilisation européenne emphatise les nuances obscures de la nuit, cultive d'alarmants stéréotypes, exorcise ses inquiétudes s'élançant contre de nouveaux boucs émissaires; les superstitions antisémites se juxtaposent alors à la chasse aux sorcières; la peur des déviationnaires et des hérétiques exalte le culte de l'icône de la Vierge des Douleurs. L'inflexible intolérance de la catholique et dogmatique Espagne, entre les XVIe et XVIIe siècles entraîne l'exode des Juifs sefardim, l'élite intellectuelle et raffinée qui marquera de son empreinte d'autres pays plus propices et s'incorporera à l'histoire de la communauté israélite de Trieste. Parmi ses représentants, on compte le savant rabbin Emanuele Porto, auteur d'importants traités de mathématiques, astronomie, géographie, trigonométrie en hébreu et en italien et latin, ainsi que de cette singulière *Diplaranologia* (1643) où il essaie de démontrer d'une manière nouvelle le retour en arrière du soleil aux temps d'Ezéchiel, et l'arrêt de l'astre de la part de Josué. D'abord rabbin à Trieste, il passe ensuite à Padoue.[14]
La terreur théologique et doctrinale, les disputes entre l'Eglise et la Synagogue ne trouvent pas un écho très favorable dans les sentiments modérés de l'Autriche qui est occupée à faire face au danger turc. C'est le caractère particulièrement fermé des Triestins du XVIIe siècle – les préjugés du peuple et l'indifférence de l'aristocratie locale à l'égard des initiatives commerciales – qui permet cette hostilité contre une minorité laborieuse et pleine d'ingéniosité. Les accusations naissent de jalousies qui ont une origine économique et financière. Si l'autorité centrale conduit une bataille d'arrière-garde et protège les Juifs, l'obsession de l'habile usurier, de l'efficace trafiquant ressort des appels incessants du Conseil de la ville. En 1641, le gouverneur Herberstein reproche aux Israélites avidité de lucre, tromperies, dérision de la religion catholique, désobéissance à l'obligation du port de l'insigne jaune. En 1675, on demande l'expulsion des 15 familles juives résidant à Trieste; à plusieurs reprises on lance des menaces de pogroms et, en 1695, on exhume encore une fois le fantôme du crime rituel. Les trois préceptes catholiques – convertir, isoler, chasser – reçoivent l'appui du clergé. La légende du Juif errant étale sa condamnation dans le temps et dans l'espace. Le XVIIe siècle est une époque de crises et de guerres internationales. C'est justement Fernand Braudel qui met en évidence la corrélation entre les mouvements erratiques de la conjoncture économique et démographique et les persécutions, les exterminations, les conversions forcées dont est tissé le martyrologe hébraïque et qui se renouvelleront sous l'occupation nazie.[15]
De toute façon, les sorties triestines ne sont pas prises en grande considération par le gouvernement de Vienne. Ce n'est pas un hasard si Trieste arrive en retard dans l'institution de l'"apartheid" de l'époque, la ségrégation dans l'île urbaine du *ghetto*, le quartier où les Juifs étaient tenus de résider et qui parfois était pour eux un lieu d'auto-protection. En 1516, le *Ghetto nuovo* de Venise (en langue hébraïque *hazer*=cour) concentre la communauté d'origine allemande, l'école *achkénaze* et la minorité italienne. Dans la zone attenante, le *Ghetto vecchio*, se rassemblent les commerçants levantins et corfiotes (1541), auxquels s'ajouteront en 1589 les Juifs occidentaux (espagnols, portugais et *marranes*). Le Canton des Juifs qui se distinguait par la densité d'habitation la plus élevée de Venise (avec des maisons de sept étages) se complète par l'adjonction du quartier de Cannaregio appelé *Ghetto nuovissimo*.[16]
Les Israélites, exclus des corporations des orfèvres, s'adressent aux artisans chrétiens, aux boutiques spécialisées du Rialto, et savent adapter à leurs nécessités idéologiques et religieuses la production d'autres ateliers artisanaux.
Au XVIIe siècle, se forment les ghettos de Padoue (1602), Mantoue (1610), Casale (1612), Modène (1638), Gorizia (1648), Reggio (1669-1671) et enfin Turin (1679). Le ghetto triestin s'établit en 1695 sur le modèle des autres "citadelles" italiennes: entouré de murs, muni de trois portes d'accès, il constitue une bande étroite entre le vieux quartier maritime et les pentes de la colline de San Giusto.[17]
Au XVIIIe siècle, survient un changement. Les privilèges accordés par l'Autriche au centre commercial de Trieste, la volonté de pousser le commerce et le bon fonctionnement du port, l'orientation libérale et réformatrice de Marie-Thérèse et Joseph II encouragent l'arrivée de gens et de marchandises, font croître les implantations et permettent la formation de la nouvelle cité du XVIIIe siècle, située parallèlement aux quais, dans l'échiquier des dépôts de marchandises, clef de voûte de l'aventure des entrepreneurs de Trieste, des classes émergentes, du système des échanges et du négoce local.
Pour les familles juives, c'est le temps de l'organisation et de l'ordonnance: l'Etat des Habsbourg garantit à la *Nation* israélite privilèges, droits, liberté d'action et de mouvement. Les décrets se succèdent avec un rythme très soutenu: le 15 mars 1753, Marie-Thérèse promulgue la *Toleranz Patent* , la Patente de Tolérance, qui permet aux Juifs d'habiter hors du ghetto. Le 19 avril 1771, c'est toujours l'Impératrice d'Autriche qui fournit le Statut à la Communauté sous la forme d'un Edit officiel, octroie la liberté de culte et de négoce "*par mer et par terre*", les bénéfices de loi, la franchise et la protection souveraine aux nouveaux immigrés, les "*ebrei foresti*", les Juifs étrangers. En 1781, Joseph II prévoit une autre Patente de Tolérance dispensant les Juifs du port de l'insigne jaune, leur permettant d'accéder à tous

les métiers et professions, consentant l'achat de biens immeubles et réalisant l'ouverture définitive du ghetto. L'édification des synagogues constitue dans l'espace urbain le rôle essentiel, l'apport décisif de la Communauté religieuse la plus ancienne de Trieste, à côté de la Communauté catholique. Aux oratoires privés des Gentili, des Morpurgo et, un peu plus tard, des Camondo, s'ajoutent ou font suite les architectures publiques des Ecoles construites entre la moitié du XVIIIe siècle et les trente premières années du XIXe en un style de transition à mi-chemin entre le Baroque et le Néo-classique et sur le modèle bifocal des Synagogues vénitiennes.[18] Les rites traduisent les différentes compositions ethniques ou la préférence pour des cérémonies liturgiques déterminées. Trois rituels – achkénaze, séfarade et levantin – se partagent en quatre Temples qui furent ensuite détruits par des incendies ou démolis pendant les travaux de planification entrepris par les autorités fascistes entre les deux guerres. Il ne reste que trois *Aron* conçus selon la typologie des autels de Saint-Marc: le premier, l'Arche Sainte de la *Schola* espagnole de Trieste (démolie en 1928) passa au Temple d'Abbazia, célèbre localité touristique sous les Habsbourg, sur la côte orientale de l'Istrie; le deuxième, qui avait appartenu à la *Schola grande* de rite allemand (détruite en 1934), fut reconstruit et placé dans la Synagogue de Fiume; le troisième, inséré dans la *Schola piccola* achkénaze (fermée en 1937) est à présent installé à Tel Aviv dans la Synagogue du boulevard Smuts. Toutefois, la destruction matérielle des anciens édifices de culte, miroir des vicissitudes juives à Trieste, ne peut effacer l'efficace et fondamentale intégration de la Nation juive dans l'histoire et le nouvel agencement de la ville commerciale, pragmatique et intellectuelle, hétérogène et cosmopolite, riche et contradictoire. Ce sont les Juifs qui se distinguent dans les services d'assistance et dans la création des puissantes Compagnies d'Assurances qui sont de nos jours encore l'appareil moteur de l'économie triestine, un organisme dynamique, élevé à un niveau international.

Trieste rivalise avec Venise et la devance. La *Sérénissime*, enveloppée dans son faste monumental et dans sa théâtralité civile, cultive son déclin au milieu des tensions d'une administration conservatrice, gardienne des splendeurs du passé et de décors aristocratiques. Dans l'atmosphère raréfiée de la Lagune le Siècle des Lumières s'émousse, réduit sa souplesse didactique et philosophique, la subtile alliance du sentiment et de la raison. C'est un paradoxe si on pense à l'intense activité marchande de la capitale de la Vénétie. Carlo Goldoni émigre en France alors que Carlo Gozzi éblouit son public lui présentant un

11.
La première notice est tirée de Archivio Diplomatico di Trieste, ms. aB 20; la deuxième de G.B., *Fasti e nefasti di casa nostra*, ds "Rivista mensile della città di Trieste", Anno II, n. 8, Trieste, agosto 1929, p. 13.

12.
C.R.S. Intendenza Commerciale per il Litorale in Trieste/463/n. 8, Archivio di Stato di Trieste.

13.
Les noms sont dans les divers *Libri Magistratuali*: ils ont été recueillis par J. Cavalli, *Commercio e vita privata di Trieste nel 1400*, Trieste 1910.

14.
Consulter la rubrique *Porto Emmanuele ebreo* (n. 211-1643) ds P. Stancovich, *Biografia degli uomini distinti dell'Istria*, Tomo II, Trieste, 1829.

15.
F. Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris 1966 (2e ed.) II, pp. 150-151. On trouve les mêmes considérations chez J. Delumeau, *La peur en Occident*, ch. IX, Paris, 1978.

16.
D. Cassuto, *Ricerche sulle cinque sinagoghe (scuole) di Venezia*, Jérusalem 1978; R. Calimani, *Storia del Ghetto di Venezia*, Milan 1985.

17.
M. Stock, Udine, 1979, pp. 31-32.

18.
Pour des renseignements plus détaillés sur les anciennes synagogues triestines, il est utile de consulter l'essai de S.G. Cusin, *Antiche Sinagoghe triestine*, ds *Comunità Religiose di Trieste...*, Udine 1979, pp. 59-70.

monde évanescent et cruel et des contes enchanteurs. Désormais, les nouvelles exigences entraînées par les transactions économiques choisissent d'autres rivages, et dans le jeu portuaire de la Mer Adriatique le centre commercial de Trieste apparaît comme un pôle de victoire, un mélange de persuasion et d'attractions. Les deux décors échangent leurs rôles: la scène cristalline et classique de Venise cède le pas à la chaotique, levantine, libérale place maritime de l'Empire des Habsbourg. Les mesures d'espionnage de la Sérénissime, les rapports qu'envoie Giacomo Casanova aux Inquisiteurs d'Etat, les mesures protectionnistes et les craintifs observateurs navals ne parviennent pas à arrêter la compétitivité de Trieste. En 1777, les décrets restrictifs de la République de Saint Marc entraînent la fuite des Juifs placés sous la juridiction vénitienne, habiles entrepreneurs et héritiers d'une longue tradition culturelle, vers les florissantes communautés juliennes de Gorizia et Trieste. Les familles Luzzatto, Jesurum, Vivante, Basevi s'introduisent dans la communauté libérale des *Ebrei dell'Adriatico*, les Juifs de l'Adriatique, et contribuent à l'édification de la fortune économique du littoral autrichien.[19] Elles donnent de l'essor aux affaires publiques en même temps que les Juifs d'origine allemande (les Morpurgo, Pincherle, Hierschel, Stock et bien d'autres encore), la lymphe la plus ancienne de la Communauté triestine. Ils œuvrent en concomitance avec le prospère groupe levantin (Besso, Costantini, Camondo, Gattegna, Guetta, Modiano, Mordo), avec la colonie d'origine espagnole ou portugaise (Bolaffio, Cusin, Pardo, Jacchia, Cabilio, Rodriguez, Alcalay, Almeda, Salem, Daninos, Richetti, Penso, Curiel, Alhaique, Carcassoni) et les groupes moins nombreux provenant de Mantoue, de Pologne ou des Etats Pontificaux.[20] Tous les secteurs en gardent l'empreinte: manufactures de soie et de tissus, maisons de transports et d'expéditions, fabriques de savons, commerces de céréales, de crème de tartre, d'édition, fabriques de cartes à jouer et de bougies, et notamment, le secteur des banques et des assurances. Parmi les composants de la Communauté, on remarque des orfèvres comme Moisé Salvator Romanino et Samuel d'Iseppo Luzzatto.

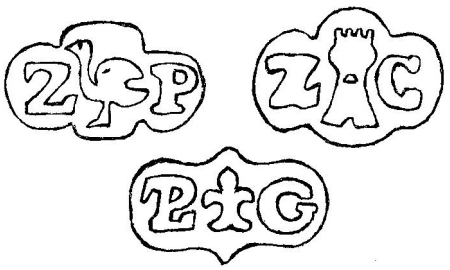
Du fascinant organigramme de l'aventure et du commerce, émerge un personnage. Vers 1780, les frères Isach et Abram de Vita Camondo, d'origine espagnole, émigrent de Constantinople à Trieste pour entreprendre une activité d'affaires et de trafics commerciaux. La "*Tabella de Nazionali ebrei dimoranti a Trieste*" du 20 février 1788, qui appartient aux Archives de la Communauté, relève la présence des trois groupes familiaux des Camondo. Le père, Vita, mort en 1806, porte le titre de *Eccellentissimo*, soit de Rabbin. Un de ses deux fils, Isach, meurt en 1817 et le négociant Abram en 1822. Le premier est enterré dans le vieux cimetière israélite de *via del Monte*, sous une dalle élaborée: un langage fleuri lui attribue le titre de *Eccellente*, soit de vice-Rabbin. En effet, Isach possède des traits bien intéressants: il est enregistré parmi les grands millionnaires de la ville à la fin du XVIIIe siècle – entre autres le syrien Cassis Faraone, le comte de Fries, de Pontru, le hollandais Verpoorten et le baron Strohlendorf. Il est nommé avec déférence dans la brillante correspondance en français entre le baron triestin Pittoni et le gouverneur Zinzendorf.[21] Isach Camondo est un agent d'assurances d'une remarquable absence de préjugés; il conduit des trafics financiers entre les Indes Orientales, Constantinople et la place de Trieste; il coopère avec les bourses d'Anvers, d'Ancône et de Livourne, devient directeur de l'*Unione assicuratori* qui fait faillite en 1786, mais on le retrouve dans la triade des dirigeants de la nouvelle *Società d'Assicuratori* fondée en 1794 avec un capital de 550.000 florins. Et c'est bien de ces premières initiatives du centre commercial triestin que part l'idée de créer la puissante, lucrative compagnie des *Assicurazioni Generali* de Trieste (1831) où la présence juive subsiste ininterrompue, depuis son fondateur Lazzaro Morpurgo, en passant par Marco Besso, jusqu'à nos jours.[22]

Les relations avec le centre maritime et d'assurances d'Ancône, siège d'une remarquable Communauté Séfarade, sont assurées par cinq objets rituels en argent du Trésor juif triestin: une *Atarah* avec ses deux *Rimonim* et deux *Tass*. Les trois premiers objets, façonnés encore selon l'expression variée et vigoureuse du Rococo, décorés de cartouches de feuilles et fleurs, de volutes, fruits, petites amphores et instruments de musique portent le Sceau Caméral de la Frappe Pontificale d'Ancône – utilisé vers 1800 – et le poinçon d'identification de l'orfèvre Vincenzo Ruzzoli, qui exerçait son activité entre la fin du XVIIIe siècle et les premières décennies du XIXe.[23] Les deux plaques, conservées dans l'*Aron* du Temple sont des présents de la Communauté de rite espagnol d'Ancône à la Communauté des Séfardim de Trieste.



Poinçons d'identification sur Atarah et Rimonim (Ancône, début du XIXe siècle, orfèvre Vincenzo Ruzzoli). Communauté Israélite de Trieste.

Les dernières étincelles de l'art vénitien se réverbèrent sur de nombreux objets en argent de la communauté juive achetés ou fait exécuter chez les orfèvres du Rialto au XVIIIe siècle. *Rimonim*, *Ataroth*, *Tass*, *Yad* (main indicatrice pour la lecture de la *Thora*), reliures de *Tefilloth* (livres de prières), un chandelier pour la fête de *Hanouca*; tous ces objets reflètent la vaporeuse exubérance de l'artisanat rocaille de Venise. Leur structure se devine à peine sous des ornements végétaux très touffus; les volutes et les bosselages se dénouent en un modéle souple et fluide, les feuilles d'acanthe et les épais végétaux tendent à se concentrer dans des sortes de cocons qui mettent en valeur les symboles, dorés, de la religion hébraïque.



Poinçons de boutiques d'orfèvres vénitiennes identifiés sur les objets rituels en argent de la Communauté de Trieste

Les caractères vénitiens de l'Ecole achkénaze se retrouvent dans un rare manuscrit sur parchemin du *Méguilla* d'Esther, appartenant aux Musées Municipaux d'Histoire et d'Art de Trieste (*Civici Musei di Storia ed Arte*). On peut le comparer au rouleau d'Esther du Musée de Cluny (N. Inv. Cl. 12296 e; Don Rothschild, collection Strauss n° 80), qui présente en commun les figures et les ornements.[24]

3. *L'émancipation et le Temple monumental.*

Pour les Juifs de Trieste, le XIXe siècle marque l'étape de leur définitive émancipation. La Constitution de 1848 accorde aux Israélites du territoire autrichien la totale égalité juridique et le libre choix de résidence. La complexe et ondoyante âme hébraïque titube entre le thème idéologique du progrès et la crise littéraire du sujet, le désir qui la pousse vers le sacré et la négativité existentielle. La Communauté compte des savants insignes tels que Samuele Davide Luzzato (1800-1865), un savant spécialisé dans les textes bibliques et les langues sémites, et Graziadio Isaia Ascoli (1829-1907), le dialectologue qui a appliqué en linguistique la méthode comparative. Le psychanalyste Edoardo Weiss (1899-1970) est juif lui-aussi. Après ses études à la faculté de médecine à Vienne, il introduit l'analyse freudienne à Trieste, à Rome et aux Etats-Unis. Les valeurs d'une culture en déclin, les motifs de la nostalgie et de

l'aliénation, la critique subtile et la rébellion souterraine, le refus et l'obsession de la triestinité émergent de l'expression imaginative tourmentée de Italo Svevo et de Umberto Saba. Les objets rituels, qui sont désormais façonnés par les artisans locaux ou importés de Vienne, recyclent une multiciplité de styles sur les bases d'un procédé répétitif. La tradition baroque vénitienne s'aligne sur des systèmes néo-classiques et les influences de l'Europe du Nord et de l'Est; l'éclectisme du *Biedermeier* s'allie au recouvrement historique du néo-gothique et du néo-rococo.

Le nouveau Temple Israélite marque l'émancipation juive et l'adhésion aux thèmes éclectiques de Trieste. Commencé en 1908 et achevé en 1912 par les architectes triestins Ruggero et Arduino Berlam, après un concours épineux auquel avaient participé l'école d'Otto Wagner, les architectes Matouschek et Adler, Marmorek, Förk et Sandy, Hoppe et Schöntral, Lindner et Schreier.

La puissante oeuvre architecturale, chargée de retours vers le passé, les idéologies et les mythes, reflète sa propre histoire et la transforme en un mirage exotique et hollywoodien: le sceau du roi Salomon filtre la perspective d'antiques architectures syriaques, les splendeurs de Byzance brodent des motifs liberty et la fuyante transparence de mille reflets s'assouplit en une immobilité hors du temps, en un espace autonome, à l'équilibre instable entre le rationnel et le transcendental.[25]

19.
F. Salimbeni, *Tra Vienna e Venezia: Trieste*, ds AA.VV., *Venezia Vienna* (a cura di G. Romanelli), Banca Cattolica del Veneto, Milan 1983, pp. 230-232.

20.
M. Stock, Udine 1979, p. 47; G. Cervani-L. Buda, *La comunità israelitica di Trieste nel sec. XVIII*, Udine 1973, pp. 90-116. Pour situer de façon générale le rôle des communautés ethniques-religieuses de Trieste au Siècle des Lumières: L. De Antonellis-Martini, *Porto-franco e comunità etnico-religiose nella Trieste settecentesca*, Milan 1968.

21.
A. Tamaro, *Fine del Settecento a Trieste, Lettere del barone P.A. Pittoni (1782-1801)*, ds "Archeografo Triestino", Serie IV, voll. V-VI (LIV-LV), Trieste 1942-43, p. 105, 143, 144, 248, 326.

22.
G. Stefani, *Il centenario delle Assicurazioni Generali 1831-1931*, Novare 1931, p. 30 et suivants.

23.
C.G. Bulgari, *Argentieri gemmari e orafi d'Italia*, Parte Terza, Marche-Romagna, Rome 1969, p. 5 e p. 22.

24.
V. Klagsbald, *Catalogue raisonné de la collection juive du musée de Cluny*, Paris 1981, n. 73, pp. 64-66.

25.
A.M. Racheli, *Architettura e architetti delle sinagoghe italiane del periodo eclettico*, ds "Italia Judaica", 1983, pp. 496-497. Pour des détails sur le concours, l'essai de A. Boralevi *Il "Tempio israelitico" di Trieste: storia di un concorso*, ds *Comunità...*, Udine 1979, pp. 7-28, est fondamental.

158.
Architectes Franz Matouschek et Emil Adler, Budapest
Coupe longitudinale
Encre de Chine, pastel, aérographe
63×78 cm (carton); 50×63,5 cm (dessin)
Archives de la Communauté Israélite, Trieste.

159.
Architectes Ernst Förk et Julius Sandy, Budapest
Façade: élévation sur la rue G. Donizetti
crayon, aquarelle, encre de Chine
79×62,5 cm (carton); 64×50 cm (dessin).
Archives de la Communauté Israélite, Trieste.

160.
Architectes Franz Matouschek et Emil Adler, Budapest.
Perspective: élévation sur la rue G. Donizetti
Encre de Chine et aérographie
63×78 cm (carton); 50×63,5 cm (dessin)
Archives de la Communauté Israélite, Trieste.

161.
Architectes Ernst Lindner et Theodor Schreier, Vienne
Perspective: élévation sur la rue G. Donizetti
crayon et aquarelle
61,5×75 cm (carton); 48×71 cm (dessin)
Archives de la Communauté Israélite, Trieste.

La construction du grand Temple Israélite de Trieste (1908-1912) présente une histoire très complexe. Inauguré le 27 juin 1912 sur le projet des architectes triestins Ruggero et Arduino Berlam, il se révèle aussitôt comme un des édifices de culte juif parmi les plus importants et les plus intéressants d'Europe. Son imposante architecture (1400 places assises) marque le triomphe de l'éclectisme et peut être considérée comme l'exemple le plus significatif de la synagogue italienne moderne, avec celle de Turin, construite par Alessandro Antonelli. Des réminiscences orientales, syriaques et byzantines se fondent avec les symboles de la tradition hébraïque, les effets lumineux et les décors de l'intérieur. Immense et solennel, le Temple de Trieste s'éloigne de la typologie des synagogues israélites et entame un discours dialectique entre deux tendances opposées: d'une part, il suggère l'assimilation de la considérable communauté israélite de Trieste avec le monde extérieur non juif; d'autre part, il célèbre l'individualité israélite, son sens d'émancipation.
La réalisation architecturale du Temple n'est quand même pas aisée. A la fin du XIXème siècle, la communauté juive de Trieste compte plus de 5000 membres. La nécessité d'ériger un nouveau Temple s'impose déjà vers 1860. En 1870, l'ingénieur triestin Eugenio Geiringer met en place un projet préalable. On en discute jusqu'à l'an 1900. En 1901, les candidats aux élections du Conseil de la Communauté Israélite établissent un programme "pour la construction du nouveau Temple". Après avoir nommé une Commission spéciale, le 15 juin 1903 on dresse une prévision de frais de 600.000 couronnes.
Sur cette base, on lance un Concours international pour un avant-project. Le programme est rédigé sur le modèle d'autres concours organisés ces mêmes années: le concours pour le Temple de Rome, ceux pour la Synagogue de Leopoldstadt à Budapest et pour le Temple israélite de la ville de Szeged en Hongrie. Les projets devaient s'en tenir strictement au plan de l'emplacement joint au programme et devaient être anonymes, identifiés seulement par une devise. Le temps alloué était de cinq mois (jusqu'au 1er mars 1904, date qui fut ensuite repousées au 31 mars).

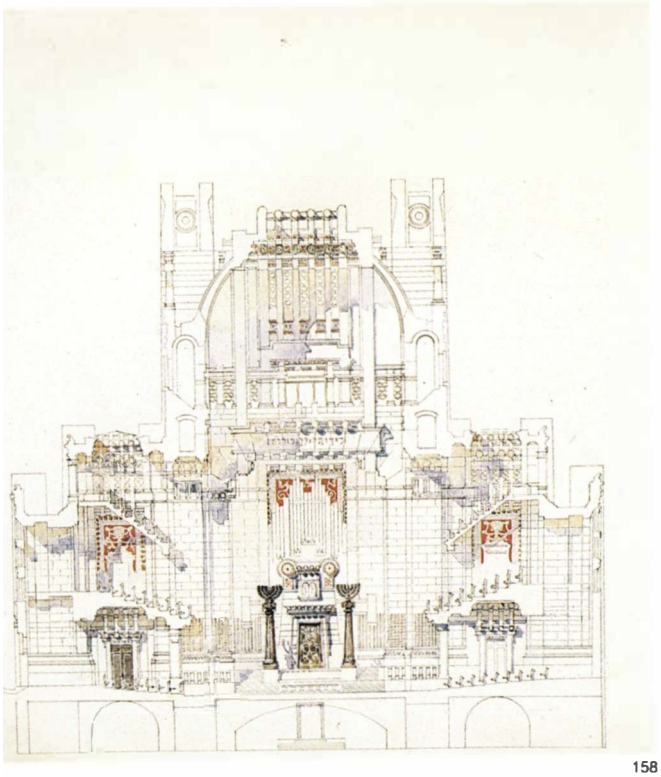
Le Concours a un écho retentissant. Les majeurs architectes du moment y participent: les écoles de Otto Wagner, Marmorek, Matouschek et Adler, Lindner et Schreier, les hongrois Förk et Sandy, les architectes romains G.B. Milani et C. Pizzicaria, l'architecte de Parme E. Collamarini, les viennois Emil Hoppe et O. Schöntral, Wagner et Castelli, le triestin Zaninovich et un grand nombre d'autres professionnels. Le jury prononce son verdict au cours de la séance du 23 juin 1904. Le premier prix n'est pas attibué. Le deuxième prix est un ex-aequo. On le décerne au projet "MA-TOVU" des architectes Ernst Lindner et Theodor Schreier de Vienne et au projet "SAXA LOQUUNTUR" des architectes Ernst Förk et Julius Sandy de Budapest. Pour le 3e prix, encore un ex-aequo attribué aux projets "BETH-EL" de l'architecte Oscar Marmorek de Vienne et au projet "PATRIA" des architectes Franz Matouschek et Emil Adler de Budapest. Le projet "ADONAI AHAVTI MEAIN BETECHA" de l'ingénieur romain Giovan Battista Milani reçoit un prix spécial, hors concours. Les archives de la Communauté Israélite de Trieste possèdent les plans relatifs aux 5 projets lauréats. Les autres ont été perdus.
Le Concours se solde par une non-réalisation. Une nouvelle Commission d'études décidera de confier la construction du Temple à l'architecte triestin Ruggero Berlam (1854-1920) en coopération avec son fils Arduino Berlam (1880-1946).
Bibliographie:
A. Boralevi, *Il "Tempio Israelitico" di Trieste: storia di un concorso*, ds "Comunità Religiose di Trieste: contributi di conoscenza", Udine 1979, pp. 7-28.
(Luisa Crusvar)

162.
Ruggero Berlam
Façade vers la rue S. Francesco
plume et aquarelle, 82,7×58 cm, 1907.
C.M.S.A.

163.
Ruggero Berlam
Coupe longitudinale
aquarelle, 82,5×58,2 cm, 1907
C.M.S.A.

164,165.
Projet pour l'Aron
crayon et plume (deux feuilles)
21×17,3 cm, 1909
C.M.S.A.

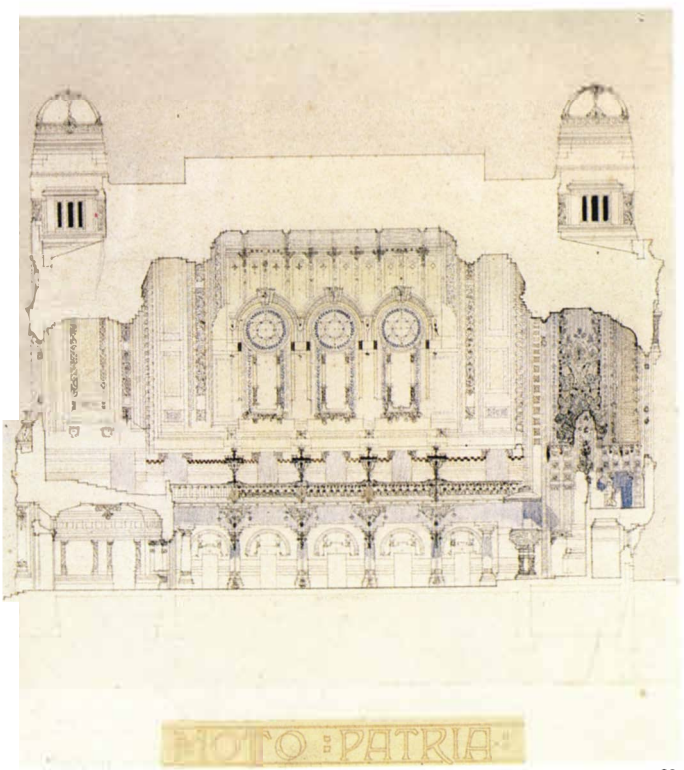
Le projet du grand Temple Israélite de Trieste est définitivement confié aux deux architectes triestins. Les projets originaux, dons en grande partie de Arduino Berlam, sont gardés auprès des "Civici Musei di Storia ed Arte" de Trieste. Ils précisent la structure architecturale extérieure et intérieure du Temple, indiquent des détails et des positions, comprennent des annotations précises et minutieuses sur les ornements et les effets polychromes (mosaïques, bas-reliefs, chapiteaux, motifs en clypeus et crénelés, ornements des portails et des fenêtres, stylisation du noeud de Salomon sur la large rosace). La mémoire de l'Histoire s'écoule en une solution atemporelle. Elle se réfracte en mille fragments et adapte les réminiscences du passé à la modernité de la technique: le roman et l'oriental y cohabitent avec les reflets dorés du byzantin et la symbolique solennelle de l'hébraïsme.
L'imposante structure dresse un dôme de 14 mètres de diamètre posé sur 4 grands arcs. Deux d'entre eux sont éclairés par deux grandes rosaces donnant sur les parois latérales; les deux autres aboutissent respectivement à l'abside et à l'entrée sur laquelle se dresse une tour quadrangulaire. Une suite d'arcades s'avance sur le côté gauche vers la place. Les ornements extérieurs sont sévères, se bornant à marquer les pourtours des fenêtres et des portails avec des motifs géometriques d'une vague ascendance orientale gravés à même la pierre. Les épais murs gris se formant de grandes masses équarries qui s'opposent au jeu des lignes courbes de l'abside et des dômes. A l'intérieur, se concentrent les effets lumineux et les suggestions chromatiques. La galerie réservée aux femmes, placée à environ 7 mètres du sol, s'étend sur trois côtés entre les piliers. On y accède par un double escalier couvert qui part de l'entrée derrière l'autel. Le décor atteint son point culminant dans l'abside. C'est là que se dresse le grandiose *Aron-ha-Kodech* qui a la forme d'un autel majestueux, posé sur de basses colonnes de marbre et de bronze surmontées des Tables de la Loi sous le ciel d'or de la coupole et sur le fond de mosaiques et de marbres précieux.
(Luisa Crusvar)



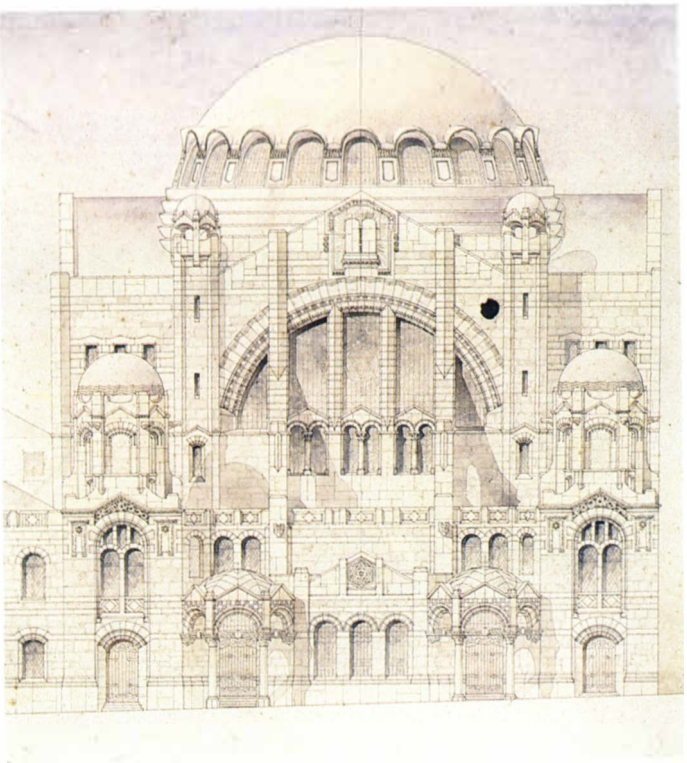
158



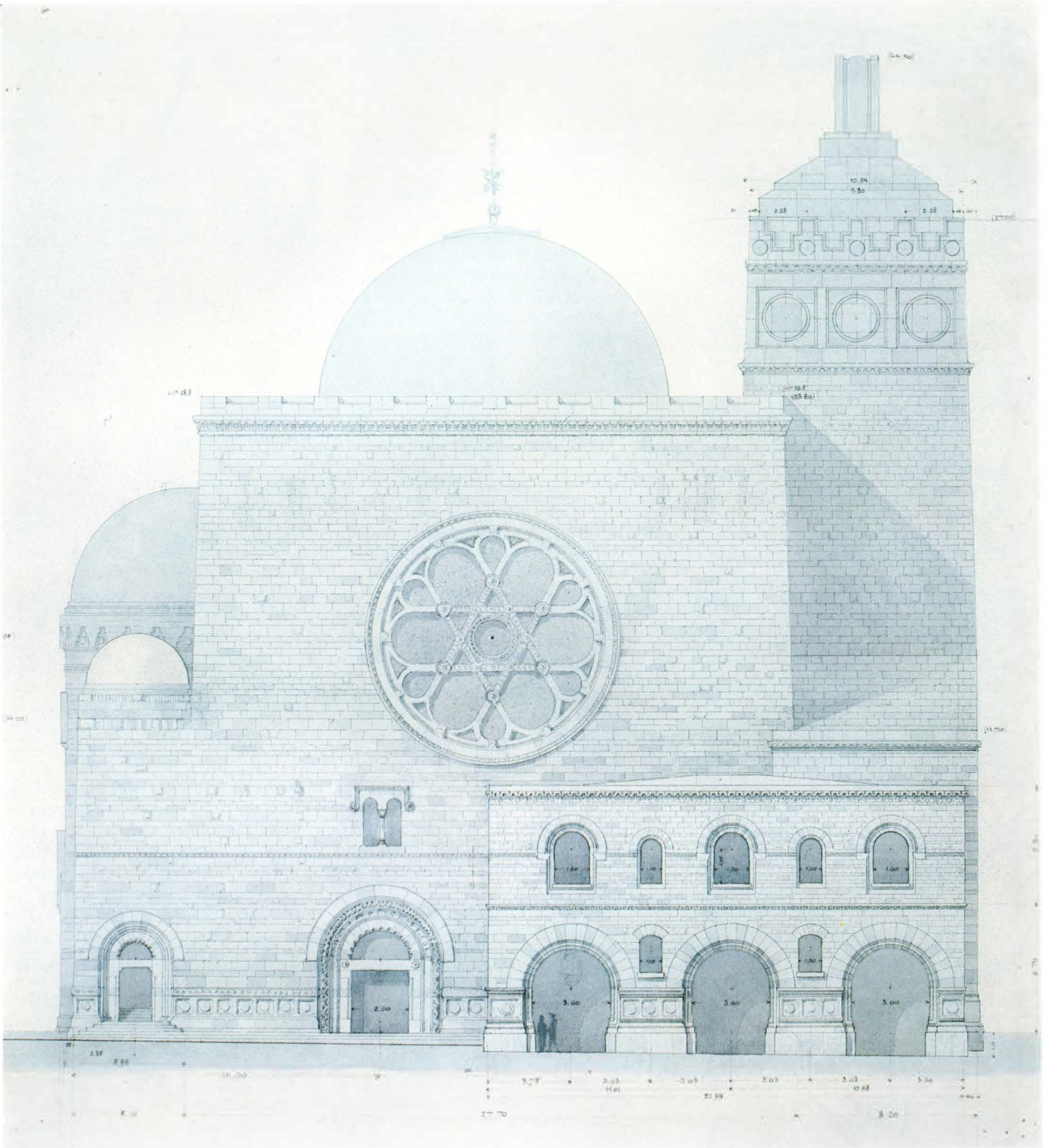
159



160



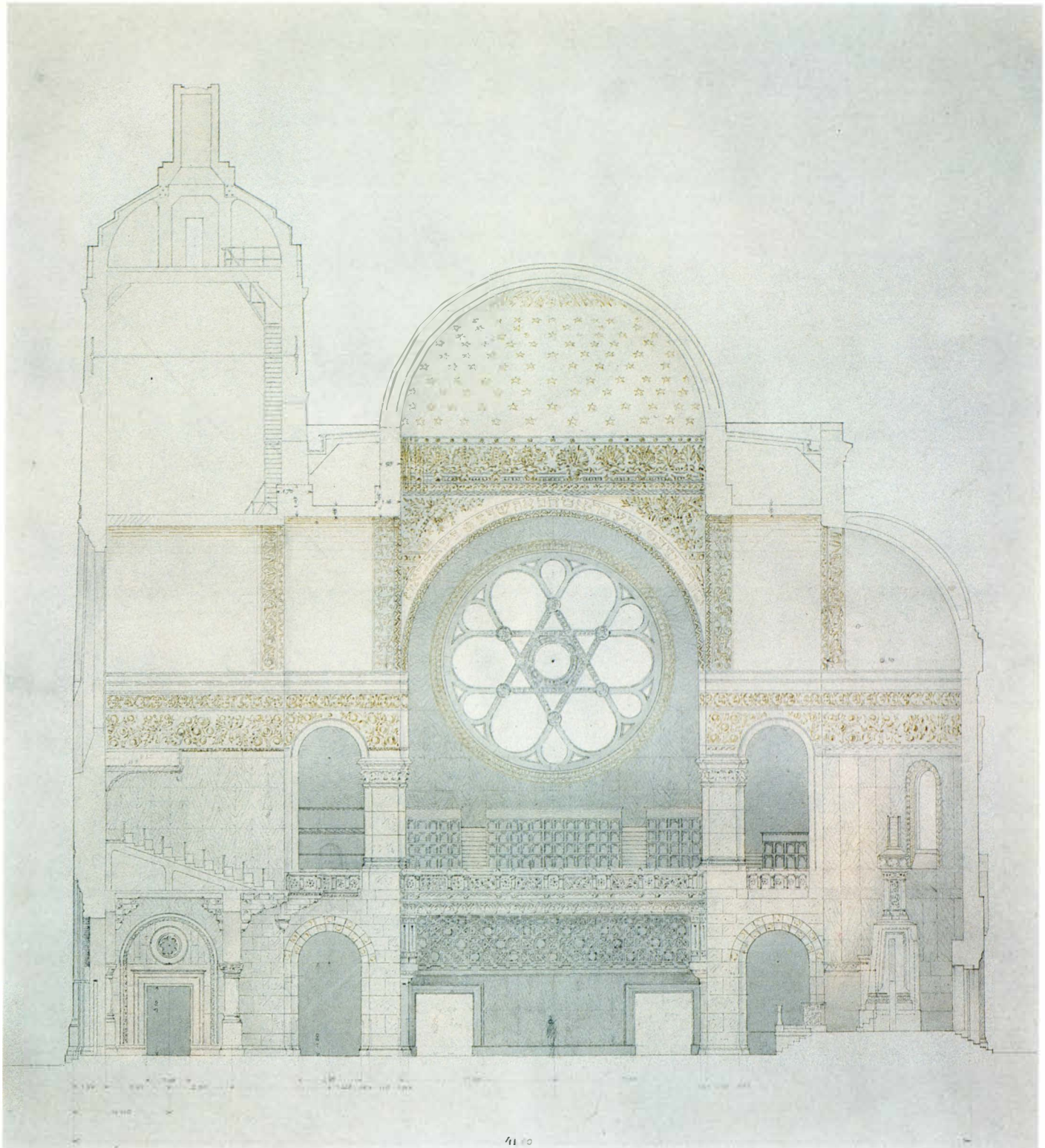
161



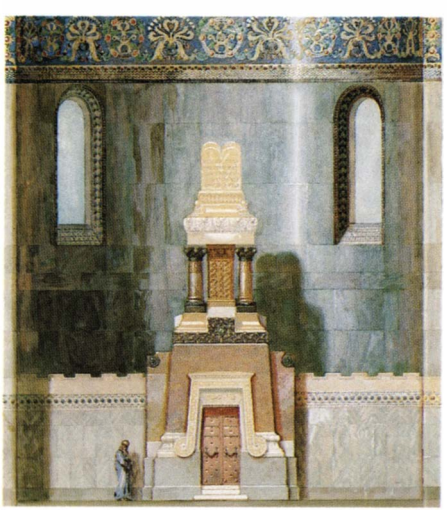
162



164



163



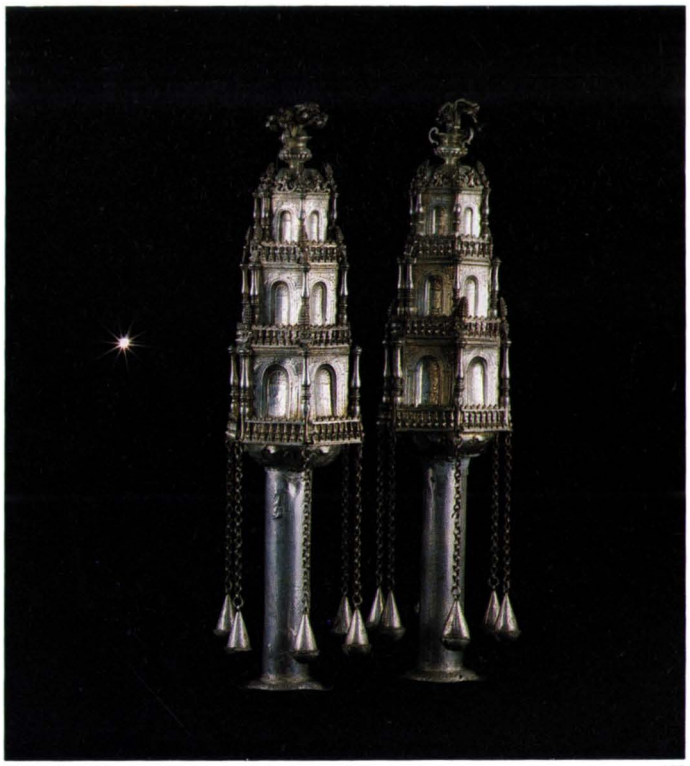
165



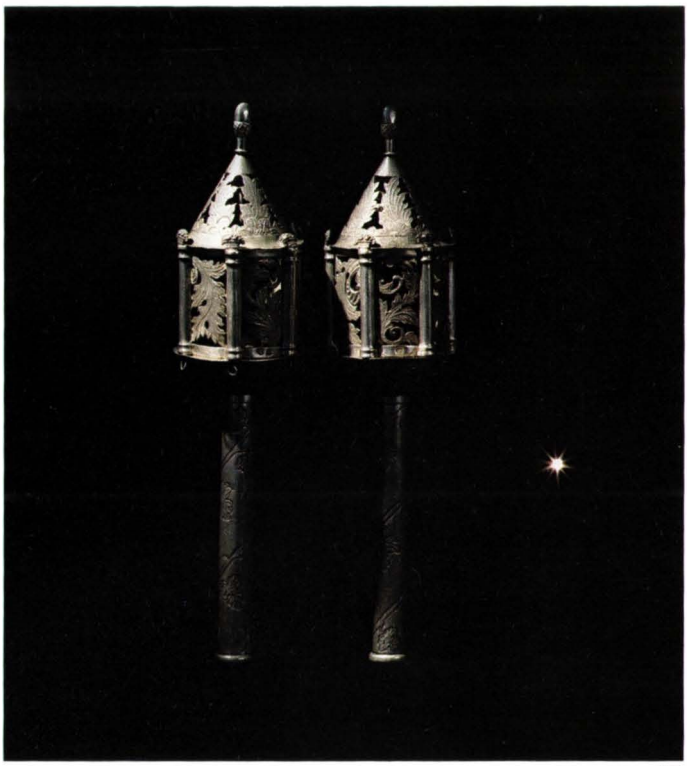
166



167



168



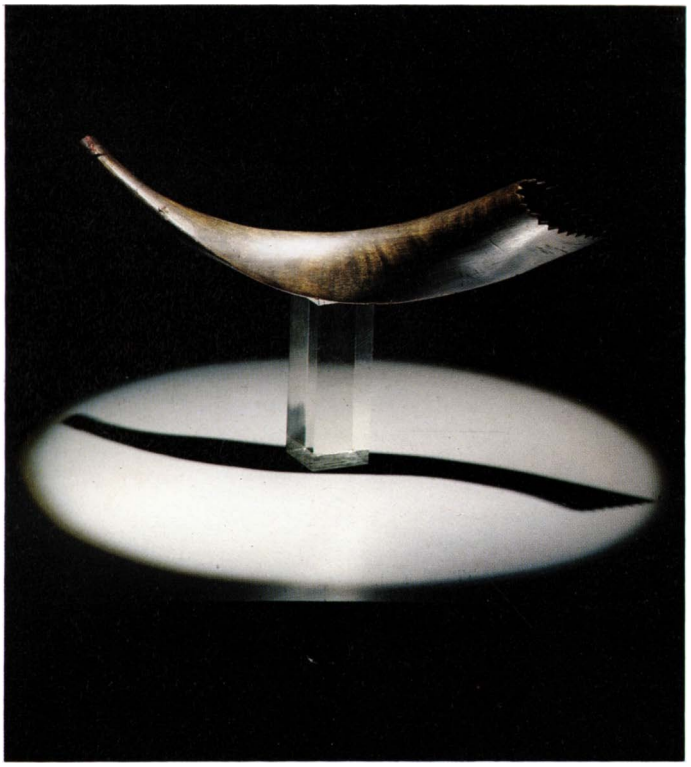
169



170

166.
Rimonim (clochetons posés sur les axes qui supportent le rouleau de la Thora)
Argent repoussé et ciselé
Haut. 24; larg. 6,5 env.: diam. du pied 3
Venise, XVIIIe siècle
Poinçons: 1. Venise, XVIIIe siècle (leone in moleca); 2. à l'intérieur d'un carré, les initiales V L du contrôleur officiel; 3. le maître: enserrées dans un cartouche et intercalées d'un lis héraldique, les initiales EZ et G.
Communauté Israélite de Trieste/ N° Inv. 12 A et B, 107.

Les petits *Rimonim* (pluriel de rimone, grenade) sont l'expression miniaturisée du style architectural du XVIIIème siècle et révèlent les cadences sinueuses et ondoyantes du décor rocaille: profils modelés et mixtilignes, volutes, bouclés, motifs floraux, effets d'opposition: concave, convexe. Ce sont des ouvrages produits par la boutique d'un maître-orfèvre vénitien particulièrement active au cours du dernier siècle de la domination de la Sérénissime.
Inédit.


171

167.
Rimonim
Argent repoussé, ciselé, partiellement doré
Haut. 59; diam. du pied 8,2
Venise, première moitié du XVIIIe siècle
Poinçons: 1. Venise, XVIIIe siècle ("leone in moleca"), garantie de Saint-Marc sur les initiales R P du contrôleur officiel; 2. les initiales V L; 3. le maître: enserrée dans un cartouche, les initiales ZP et G séparées par le lis héraldique.
Communauté Israélite de Trieste/ N° Inv. 49,28,110

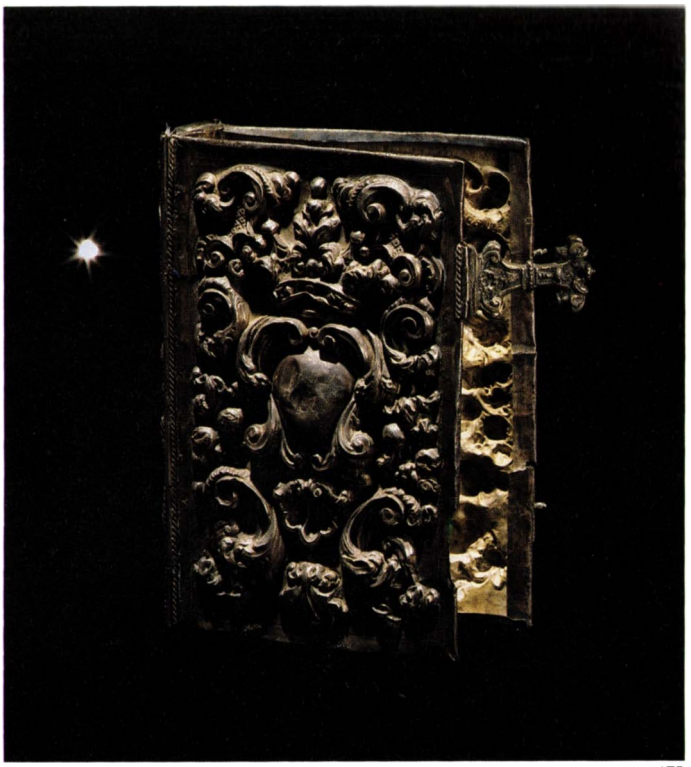
Les *Rimonim* sont posés sur un piètement circulaire orné de végétaux en repoussé. La tige, façonnée d'après la technique mixte du repoussé et de la ciselure, présente des torsades spirales de feuilles d'acanthe qui transforment la surface en un bosselage végétal. Mais c'est surtout dans l'"architecture" à deux étages qui s'élève de la tige que s'étale la matière: une incessante poursuite d'implosions et d'explosions oppose les niches et les cartouches aux bosselages, aux coquilles aux grappes de fleurs et de fruits. Sur cette architecture complexe se greffent des éléments préfabriqués: petits balcons en miniature, serpentine, guirlandes d'où retombent des chaînes avec des sautoirs en forme de grenades et de clochettes. L'ouvrage rocaille se termine par une petite coupole bombée surmontée d'une petite amphore contenant des fleurs, un élément décoratif courant à Venise.


172

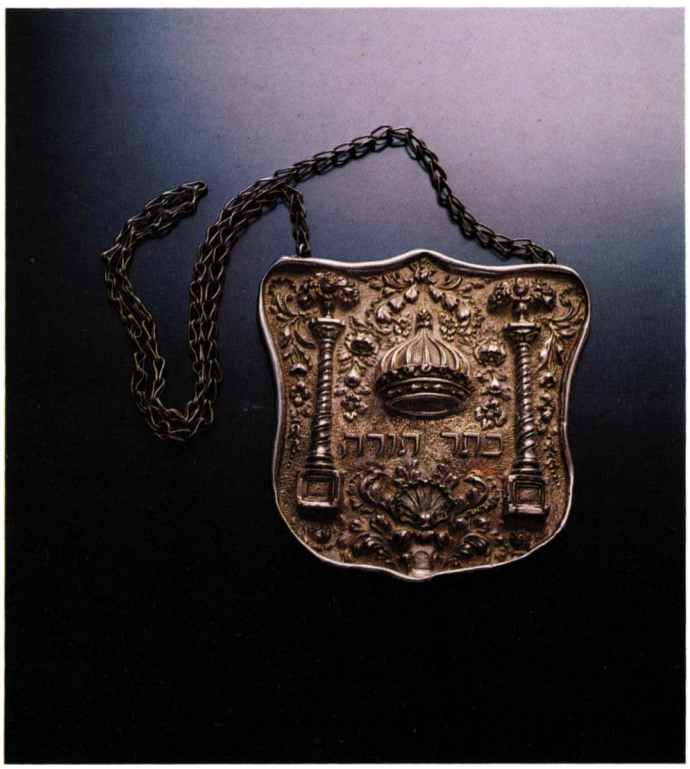




174



175



176



177

176

168.
Rimonim
Argent repoussé et ciselé
Haut. 45; larg. 10 env.; diam. du pied 7,6
Venise, première moitié du XVIIIe siècle
Poinçons: 1. Venise, XVIIIe siècle ("leone in moleca") sur les initiales S.P du contrôleur officiel; 2. dans le rectangle les initiales FP du contrôleur; 3. le maître: dans le cartouche, les initiales BP
Communauté Israélite de Trieste/ N° Inv. 09B,43,104

Rimonim vénitiens du type rocaille. Ils imitent une architecture à trois étages hexagonaux avec une balustrade et des colonnettes qui encadrent de petites portes ouvertes ou fermées. Sur la base on aperçoit l'inscription dédicatoire en hébreu: "Don des femmes".
Inédit

169.
Rimonim
Argent gravé
Haut 43; larg. 10 env.; diam. du pied 3
Trieste, orfèvre Guglielmo Bünger, 1854
Poinçons: 1. Trieste, XIXe siècle (garantie pour le territoire austro-hongrois, titre pour l'argent de 13 *Löthiges*, sigle du Bureau de poinçonnage de Trieste = lettre L, an 1854); 2. le maître: les initiales G B (= Guglielmo Bünger)
Communauté Israélite de Trieste/ N° Inv. 111.

Rimonim à la structure simplifiée et raide. Une tourelle à six sections portant de petites colonnes est posée sur une tige gravée en vrilles de vigne. Ouvrage de l'orfèvre prussien Guglielmo Bünger, travaillant à Trieste entre 1830 et 1860, il recouvre l'architecture en forme de tours rappelant le style gothique typique des *Rimonim* de l'Europe centro-orientale et des pays nordiques. Sur chacun des *Rimonim* est gravée l'inscription en langue hébraïque: "Don de l'excellent Rabbin Isaac Vita Gershon que Dieu le préserve".

170.
Yad (guide pour la lecture de la Torah)
Argent
Haut. 30
Trieste, XIXe siècle
Communauté Israélite de Trieste
Porte seulement le nom du donateur: Jacob Bemporat.
Inédit.

171.
Shofar (corne pour Rosh ha-Shana)
Corne de bélier
Haut. 6,8; long. 38.
Trieste, fin du XVIIIe siècle
Coll. privée Trieste
Très probablement, la corne était employée à la Synagogue n° 4 de Trieste (Ecole Vivante), démolie en 1927.
Inédit.

172.
Chandelier pour Hanouca
Argent. Argent repoussé et ciselé (base)
Haut. 77,5; larg. 47,5; diam. du pied 20
Venise, 1743
Poinçons: 1. Venise, XVIIIe siècle (garantie de Saint Marc avec le "leone in moleca"); 2. le maître: les initiales ZP à l'enseigne du cygne.
Communauté Israélite de Trieste

La base est en argent repoussé, ciselé en volutes, motifs floraux, cartouches rocaille. Elle porte une inscription dédicatoire en hébreu: "Don de (...) à la Synagogue de la Communauté de Trieste de la part (...) Justine qu'elle soit bénie entre toutes les femmes de la tente Stella (...) laquelle ordonna à Monsieur Israël Levi, le jour de sa mort, c'est-à-dire justement le jour 26 Kisleu 5503 (correspondant à l'an 1743 de l'ère chrétienne) de parler aussitôt et de passer la commande. Que son âme soit inscrite dans les actes de la vie". La tige et les branches on été refaites à une époque ultérieure sous la forma de l'arbre de la vie.

173.
Etui à amulette (Shadaï)
Argent repoussé, partiellement doré
Haut. 13; larg. 8,5
Venise, XVIIIe siècle
Poinçon: Venise, XVIIIe siècle ("leone in moleca", garantie de Saint Marc) sur les initiales M P du contrôleur officiel
Communauté Israélite de Trieste

Il s'agit ici d'un autre *Shadaï* apotropaïque de façon vénitienne. Il a la forme en coeur coutumière enrichie de volutes, grènetis, coquillages, motifs floraux rocaille. Sur l'argent ressortent les emblèmes bibliques classiques.

174.
Atarah
Argent repoussé, ciselé, partiellement doré
Haut. 22,8; larg. 25; diam. inf. 24,2; diam. sup. 25 env.
Venise, première moitié du XVIIIe siècle
Poinçons: 1. Venise, XVIIIe siècle ("leone in moleca"); 2. les initiales SP du contrôleur officiel; 3. le maître: à l'intérieur d'un cartouche, les initiales B et G à l'enseigne du lis héraldique.
Communauté Israélite de Trieste/ n° Inv. 22

La couronne présente le style vaporeux du rococo vénitien. Parmi les bosselages et les volutes, les boucles et les végétaux, les grappes de fleurs et de fruits, s'insèrent les plaquettes dorées portant les symboles traditionnels de l'Hébraïsme: les Tables de la Loi, le Temple de Salomon, la Lampe Eternelle, la cruche des Lévi, et l'autel des sacrifices.
Inédit.

175.
Reliure pour livre de prières
Argent repoussé
Haut. 19; larg. 12 (chaque plateau); dos 5; larg. tot. 30
Venise, debut XVIIIe siècle
Poinçons: 1. Venise, XVIIIe siècle ("leone in moleca"), garantie de Saint Marc sur les initiales M P du contrôleur officiel: 2. le maître: à l'intérieur de deux rectangles. se partage l'inscription HONOR (sceau d'une boutique vénitienne)
Communauté Israélite de Trieste/ N° Inv. 114

Sur chaque plateau ressortent les deux cartouches bombés au centre, surmontés d'une couronne et encadrés de motifs floraux, volutes, boucles travaillés en repoussé. Le premier cartouche porte les initiales R.L.; le deuxième, les armes de la famille Luzzatto (sur une colline, un coq avec dans son bec un épi, perché sur une patte et surmonté d'un croissant de lune et de trois étoiles).
Inédit.

176.
Tass
Argent
Haut. 13; larg. 12,4
Trieste, orfèvre Schiff, 1852
Poinçons: 1. Trieste, 19e siècle (garantie pour le territoire austro-hongrois, titre pour l'argent de 13 *Löthiges*, sigle du bureau de poinçonnage de Trieste = lettre L, an 1852); 2. le maitre: à l'intérieur du rectangle, le nom SCHIFF
Communauté Israélite de Trieste

Ce *Tass* est un produit typique de l'artisanat triestin de la moitié du XIXème siècle. Des réminiscences baroques se fondent avec l'éclectisme du XIXème siècle. Sur le fond décoré de coquillages raides et de motifs floraux on distingue les silhouettes torsadées des colonnes *Jakin* et *Booz* qui encadrent une couronne fermée par sept branches. La plaque présente la forme d'un écu mixtiligne.

177.
Tass
Argent
Haut. 10,6; g. 13,2
Trieste, XIXe siècle
Communautè Israélite de Trieste

Ce *Tass* en forme d'écusson mixtiligne porte une inscription particulière exaltant la figure de François-Joseph Ier, empereur d'Autriche (Schönbrunn, 1830 – Vienne, 1916: "Don de Manasse fils de Raphaël Luzzatto à la Synagogue 2 de Trieste pour la lampe, pour éclairer ver Dieu afin de jouir tous les ans les jour du Kippour et le 18 février, un jour de Lumière pour les Juifs auquel s'ajoutèrent des jours au jour du Roi, notre Roi le Seigneur Franz-Joseph I aujourd'hui des mains du Malin nous sommes délivrés".
Inédit.
(Luisa Crusvar)

Trieste: l'ouverture sur l'orient byzantin. L'art des Icônes.
Marisa Bianco Fiorin

Etrange. Ainsi Saba qualifiait-il le climat natal. Trieste: une ville. Une ville bien étrange, en vérité. Elle oppose à qui veut la saisir ses mille visages et ses dérobades. En son sein, circule, souterrain, à l'image des cavités du Karst tout proche, un courant qui, au long des siècles, poussa maintes fois, irrésistiblement, la ville vers l'Orient. L'Orient byzantin, cela s'entend, qui avait affirmé sa présence dans la mer Adriatique qui baigne la ville. Trieste ne pouvait, étant donné la vitalité de centres tels que Ravenne, Grado, Parenzo, puis, plus tard, Venise et ses possessions (qui s'étendaient de Muggia, voisine de Trieste, à l'Istrie et à la Dalmatie), rester imperméable à cet art que Garrison a défini dans son étude de peintures sur bois de la côte adriatique, datées du XIIIème et du XIVème siècles, comme adrio-byzantin.[1]

Les siècles n'eurent guère pitié de Trieste. Guerres et occupations l'ont dépouillée d'une partie de son héritage, de témoignages artistiques qui nous auraient aidés à mieux cerner cette vocation culturelle, à la fois ardente et raffinée, qu'elle sut maintenir jusqu'au XIVème siècle – et avec laquelle elle devait renouer plus tard. Quelques vestiges subsistent toutefois. Les rares, mais très significatifs, documents relatifs au monde byzantin que nous possédons permettent au lecteur de comprendre à quel point l'art byzantin imprégna, pendant plusieurs siècles (et notamment du XIIème au XIVème siècles) non seulement le monde des marchands, mais aussi les milieux plus cultivés de la noblesse et du clergé. Arrêtons-nous, non pour regarder en touristes pressés, seulement de passage, mais pour observer en voyageurs diligents (et ils furent nombreux à Trieste aux XVIIIème et XIXème siècles) des chefs d'oeuvre connus de très peu de personnes: les mosaïques qui décorent les voûtes en cul de four dans les nefs latérales de la cathédrale San Giusto: *L'Assomption de la Vierge*, datant du début du XIIème siècle environ (à gauche), et le *Christ-entre-Saint-Just-et Saint-Servulus*, qui lui est postérieur d'à peu près un siècle (à droite).[2] L'élégance des personnages, l'expressivité des visages, le raffinement des drapés et la subtile harmonie chromatique des étincellants cubes de verre confèrent à ces oeuvres une grande noblesse. Ces mosaïques qui présentent des similitudes évidentes avec les fragments de la basilique Ursienne conservés au Musée de l'Archevêché de Ravenne, se rattachent aux traditions les plus anciennes de la mosaïque: celles des monastères de Daphni, Kiev et Hosios Lukas. Un expert tel que Lazarev considère qu'elles seraient, d'un point de vue stylistique, bien supérieures aux mosaïques, plus célèbres, de Torcello et de la basilique Saint-Marc.[3]

Il est un autre témoignage de la abyzantinité" de la ville à cette époque, un exemplaire unique en son genre (ne serait-ce que pour sa matière très délicate: détrempe sur soie): le *velum* conservé à la cathédrale dont il représente le saint patron. Cette pièce connue a fait l'objet de plusieurs études, mais sa fonction et sa datation font encore problème. En effet, cette oeuvre qu'on a pu admirer dans le passé lors d'expositions internationales (notamment à Paris en 1931)[4] n'a retrouvé son intégrité que depuis peu, après une restauration minutieuse effectuée en 1978. Le "velum" est peint sur les deux faces, ce qui laisse supposer qu'il s'agit plutôt d'un étendard (à regarder des deux côtés) que d'un drap funéraire. Mais comment expliquer le choix d'un support si délicat? Peut-on considérer être parvenu, pour la datation, à un résultat qui tienne compte à la fois des données historiques et stylistiques et qui fasse l'unanimité? La question reste ouverte. Le "velum" date-t-il du milieu du XIIIème siècle ou de la première moitié du XIVème siècle[5]? S'agit-il d'un byzantinisme constantinopolitain ou perso-arabe, ou encore, plus près, du byzantinisme vénitien d'un artiste conservateur et archaïsant, voire d'un grec émigré?[6] Autant de problèmes qui restent entiers. Un point est toutefois certain: qui commanda l'oeuvre voulut un sujet de style byzantin pour ce Saint Just dont le culte devait précisément se



178



179



180

178.
Christ entre Saint Just et Saint Servolus,
XIIe siècle environ, mosaïque de la voûte de l'abside de San Giusto dans la cathédrale de San Giusto à Trieste.

179.
"Velum" de Saint Just,
trésor de la cathédrale de Trieste.

180.
Paolo Veneziano et son entourage,
Tryptique de Sainte Claire, détrempe sus bois, détail d'un des trente six panneaux, 1330 environ
C.M.S.A.

1.
E.B. Garrison, *Italian romanesque panel painting. An illustrated index*, Florence 1949.

2.
En dehors études locales publiées par Righetti, Leiss, Gärther, Incontrera, Forlati, Ziliotto, Mirabella Roberti, Cuscito, etc., les mosaïques sont mentionnées par Venturi, Millet, Testi, Diehl, Kondakov, Folnesics et Planiscig, van Marle, Toesca, Muratov, Diez et Demus, D. Talbot Rice, etc. Signalons, pour une approche générale, les contributions de S. Bettini, *La pittura bizantina*. II, Florence 1938-39 et V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turin 1967 et les articles de M. Campitelli, *Nota sul mosaico con i dodici apostoli di S. Giusto a Trieste*, "Arte Veneta", 1958, pp. 19-30 et D. Gioseffi, *I mosaici parietali di S. Giusto a Trieste*, "Antichità Altoadriatiche", Udine 1975, pp. 287-300.

3.
Cf. V. Lazarev, *op. cit.*, p. 242.

4.
Le "velum" a été exposé à Paris en 1931 au Musée des Arts décoratifs (n° 690 du catalogue); à Edimbourg en 1958 au Royal Scottisch Museum (catalogue *Masterpiece of byzantine art*, n° 112); à Athènes en 1964 au Palais Zappeion (catalogue *L'art byzantin, art européen*, n° 251); à Trieste en 1978 au Château San Giusto (catalogue *Tesori delle comunità*, Udine, n° 91).

5.
Pour la datation du "velum" les spécialistes proposent, selon le cas, la fin du XIème ou le début du XIIème siècle (cf. A. Gabrielli, *Un'opera bizantina nella chiesa di S. Giusto a Trieste*, "La critica d'arte", vol. I, fasc. III, 1936, pp. 136-138, ou D. Talbot Rice, *Arte bizantina*, Rocca S. Casciano 1958, p. 186); la moitié du XIIème (Cf. D. Gioseffi, *op. cit.*, L. Ruaro Loseri, in *Tesori della comunità religiosa di Trieste*, n° 91); la fin du XIIIème (Cf. G. Cuscito, *Il tesoro di S. Giusto*, "Atti dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste", n° 6, Trieste 1969/70, pp. 178-183); et même le XIVème siècle (par exemple S. Bettini, *op. cit.*, p. 55, et la fig. p. 53; P. Sticotti, *Trieste alla Mostra bizantina di Parigi*, "Rivista mensile della città di Trieste", IX, mai 1931, pp. 9-11). Toujours sur la peinture, voir entre autres S. Theocharis, *L'icône byzantine de la cathédrale de Trieste*, "Praktika tis Akadimias Athinon", 1962, pp. 254-260.

6.
Bettini (Cf. *La pittura bizantina*, II, *cit.*, pp. 53, 55, 57) penche en faveur d'une influence perso-arabe et fait un rapprochement avec le portrait d'une princesse paléologue de la chapelle du couvent Mega Spileon de Corinthe. La comparaison ne nous semble pas dépourvue de fondement: elle situerait le *velum* au début du XIVème siècle au moins, sinon quelques décennies plus tard. Par contre, le rapprochement avec certaines mosaïques de la basilique Saint-Marc, proposé par Gioseffi (*op. cit.* p. 297, fig. 23 et 24) est séduisant et permet de situer le cadre culturel du "velum", probablement d'origine constantinopolitaine, même s'il a été exécuté à Venise par un peintre émigré, conservateur et par suite attaché à des formes archaïques, soit vers la fin du XIIIème, soit (ce qui nous semble plus probable) au début du XIVème siècle. A cette dernière datation nous amenerait entre autres une comparaison entre le "velum" et certaines fresques conservées en Crète (par exemple un *Saint* très semblable à *saint Just*, peint dans l'absidiole sud de la chapelle de saint Démétrius, près d'Aghios Dimitrios, sur le territoire de Rethimnon/Retimo (cf. l'ouvrage collectif *Byzantinische Kreta*, München, 1983, p. 293). Cette circulation de peintres et d'influences entre Venise, la Crète, Constantinople, peut paraître surprenante, mais il faut se souvenir que la Crète était vénitienne depuis 1204.

ren orcer à partir du XIVème siècle, eclipsant celui des autres martyrs de la ville.
Trieste était alors une ville perchée sur la colline, enfermée entre ses murs et ses tours, blottie autour de sa cathédrale (dont la structure définitive date du XIVème siècle), fière de ses franchises communales, une ville convoitée, disputée, partagée entre son désir de liberté et la tentation d'accepter un seigneur (le patriarche d'Aquilée et les Vénitiens, les ducs d'Autriche, les comtes de Gorizia et d'Istrie). Ce siècle si agité fut riche en bouleversements, traversé d'influences diverses, mai aussi étouffé, jusque dans l'art, par un certain provincialisme venu de l'arrière-pays vénitien (que l'on pense au style naïf du peintre dit "Maître de Saint Just" à qui on confia l'exécution des fresques qui décorent, dans la cathédrale, les petites arcades de la chapelle du saint).[7] On y découvre pourtant également des accents plus nobles et conservateurs, toujours de caractère byzantin bien que filtrés par Venise. C'est en effet au plus byzantin des peintres vénètes du XIVème siècle que s'adressent les Clarisses de Trieste, entre 1328 et 1330, pour la commande du *Triptyque de Sainte Claire* retable en bois dont les volets furent exécutés par Paolo Veneziano et la partie centrale par un miniaturiste de on entourage.[8]
Ce tableau se situe, dan l'oeuvr de Paolo Veneziano, n pleine période byzantine-paléologue; cette mani re domine d'ailleur la production de son atelier dont doit provenir égal ment le *Polyptyque avec Crucifixion et Saints* qui se trouve à la cathédrale et qui, selon la tradition, aurait été exécuté spécialement pour la ville, probablement dans le deuxième quart de ce siècle mouvementé et florissant.
C'est vers Venise, et donc vers l'Orient, que se tournaient les regards, y compris pour les objets de la vie quotidienne: d'Orient arrivaient les étoffes les plus recherchées alors que Venise fournissait les bijoux et les objets d'or, si l'on peut prêter foi au témoignage de Caprin[9] selon lequel "les femmes aimaient à se parer de joyaux comme les byzantines".
On pourrait multiplier les exemples, mais il nous importait seulement de montrer une Trieste tournée, dès cette époque lointaine, vers l'Orient pour pouvoir la retrouver, avec toute sa disponibilité et son ouverture, plus près de nous, aux XVIIIème et XIXème siècles alors que naît et se développe son activité commerciale et que se renouvelle son intérêt pour la Méditerranée, l'ancienne Byzance, les ports de la mer Noire, au moment précis où commence le déclin de Venise, modèle et rivale. La ville se peuple alor de groupes ethniques divers. Les orthodoxes se regroupent tout d'abord en une communauté, la "Nation Grecque", pour se diviser ensuite, en 1781, en deux groupes: les Grecs rassemblés dans le communauté grecque autour de l'église San Nicolò et les Illyriens, membres de la communauté qu'on appellera plus tard "serbe" autour de l'ancienne, puis de la nouvelle église San Spiridione qu'on se plut encore à construire, dans la seconde moitié du XIXème siècle (1861-1868), avec des coupoles byzantines. Les rapports avec l'Istrie, la Dalmatie et les îles Ioniennes s'intensifient; les voyages en Grèce, en Turquie et en Russie deviennent chose courante. Parmi les divers immigrés qui arrivent à Trieste, on compte même des Arméniens auxquels se joignent en 1773 des Pères mékhitaristes. Des liens qui étai nt, à l'origine, de nature conomique se transform nt n rapports culturels et influenc nt les goûts et les int r^ts de la ville. Trieste devient à tout point de vue, langue et religion incluses, une ville cosmopolite.
On trouvait sans doute déjà des icônes à Trieste avant cette époque, puisque Venise en produisait et en importait de ses territoires orientaux pour tous ceux, catholiques et orthodoxes, qui aimaient les *Madonne d'Oriente*, plus exactement candiotes et dalmates, et se montraient sensibles à ce charme archaïque et mystérieux qui nous séduit encore.
Objet de la liturgie et du culte domestique, l'icône était aussi un bien d'échange, un investissement, un élément du patrimoine et de la dot. Un grand nombre d'icônes avait dû arrivér par voie de mer ou du continent (des centres orthodoxes de langue slave de l'empire austro-hongrois, des territoires ottomans et de la Russie). La peinture d'icônes était donc connue et fort appéciée. Unissant valeur artistique et pouvoir thaumaturge, objet magique (nombreux, aujourd'hui encore, sont ceux qui, approchant pour la première fois une icône, ressentent cette magie), l'icône était conservée avec soin, transmise de famille en famille ou recherchée comme pièce de collection en raison de sa provenance exotique.
C'est ainsi qu'on peut trouver, à Trieste, des icônes en différents endroits: une *Vierge allaitant* dans la cathédrale San Giusto, une *Vierge "ibérique"* (jadis placée dans la chapelle du château San Giusto, une gracieuse *Vierge*, chère à Maximilien, au château de Miramare, une icône russe vénérée dans la petite église du Crucifix à Muggia.[10] En tant qu'objet d'art, l'icône fait partie du patrimoine de collectionneurs triestins avisés, tels que les Sartorio ou les Caccia, et il arrive qu'à la suite de différents legs[11] certaines de ces pièces passent aux Musées Municipaux (un inventaire de 1879 répertorie un premier fonds;[12] leur nombre augmente, par la uite jusqu'à former un ensemble d'une quarantaine d'oeuvres, exposées aujourd'hui au musée Sartorio). Les communautés orthodoxes, elles aussi, ont recueilli, au fil des années, et conservé ce genre de peintures: la communauté grecque en possède environ cent-cinquante, exposées en partie dans un petit musée et en partie dans l'église San Nicolò; la communauté serbe en possède actuellement une cinquantaine, dont un certain nombre conservé dans la nouvelle église San Spiridione. Il est rare de rencontrer, en Italie, un patrimoine, et donc un champ d'étude, d'une telle ampleur, exception faite, bien sûr, des centres dont le passé est tout imprégné de byzantinité: Venise (Musée hellénique, Musée Correr, églises), Ravenne (Musée national), Rome (Pinacothèque vaticane, Instituts religieux, églises). Nous n'entendons certes pas minimiser l'apport culturel d'autres régions telles que les Pouilles,



la Calabre, la Sicile, la Toscane, mais simplement souligner le fait qu'une telle concentration d'icônes dans un centre n'est pas fréquente, et que cette importance numérique est l'indice d'une situation économique particulière, de l'existence d'un marché et aussi d'une production locale qui constitute un fait artistique significatif. Des études ont permis de connaître, outre les iconographes qui travaillèrent à Trieste (sur lesquels nous reviendrons par la suite), les peintres grecs ayant opéré à Venise et une partie des artistes qui menèrent leur activité dans d'autres centres d'Italie.[13]

Dans la péninsule, l'art des icônes ne fut donc pas seulement un art d'importation: pendant des siècles, il a eu sa place à côté d'une peinture plus officielle qu'il imitait (il suffira de mentionner les *Madonneri*, peintres de "madones" de l'Adriatique), diffusant des thèmes et des modèles, favorisant aussi les rapports entre diverses localités et différents groupes ethniques, grâce en particulier aux peintres itinérants. Il y a là un domaine de recherche complexe, qui reste en grande partie à explorer.

L'analyse et la réévaluation des peintures triestines, qui amenerent plusieurs publications et expositions locales, ont donné lieu à deux types de recherches. Les premières portaient sur la peinture elle-même et ont permis de dégager toute une série d'information sur les peintres qui ont travaillé à Trieste et ailleurs; les secondes concernaient l'orfévrerie, puisque les icônes sont souvent revêtues d'une feuille de métal précieux (ou *riza*). On peut définir, à côtés de ce genre d'études, et en s'appuyant sur un matériel qui ne cesse de s'enrichir, d'autres orientations de recherche de nature plus strictement historique et sociale, telles que le commerce des icônes et les voies d'échange, les préférences de ceux qui les commandèrent et, plus généralement, des fidèles, la provenance des oeuvres, etc.

Les icônes conservées à Trieste sont dues à une myriade d'artistes et d'ateliers et leur production s'échelonne



181

181.
Atelier de Paolo Veneziano,
Polyptique avec une Crucifixion et des Saints, détrempe sur bois,
XIVe siècle
Cathédrale de San Giusto, Trieste.

A tout ce qui a été déjà dit sur cette peinture, nous ajouterons deux autres précisions qui nous orientent, elles aussi, vers le XIVème siècle. Le premier point concerne les diverses reconnaisances des restes de saint Just au cours des siècles. La première dut se produire en 1304, sous l'évêque Pedrazzani, quand on transféra les os du saint de la basilique suburbaine à la cathédrale sur la colline. Cristoforo de Bonomo, préfet en Istrie, en parle dans une relation écrite au XVIIème siècle à l'occasion d'une autre reconnaisance effectuée à l'époque (le récit de Bonomo est rapporté par P. Kandler dans la revue "L'Istria", 1847, n° 33-34, pp. 133-134). Au XIXème siècle, Luigi de Jenner en parle aussi dans un livre manuscrit (*Chiese di Trieste*, manuscrit conservé à la Biblioteca Civica de Trieste, f. 47 *recto*). Aucune de ces deux sources, même quand il est question de la dépouille du saint, ne mentionne le *velum* parce qu'il n'avait probablement pas encore été exécuté en 1304, ou parce qu'il ne s'agit pas d'un drap funéraire (comme l'ont supposé certains chroniqueurs ou historiens, du XIXème siècle à nos jours) mais bien plutôt d'un étendard, comme le prouverait la restauration récente qui lui a rendu sa double face. De même, lorsque le 17 avril 1624 on déterre de nouveau les reliques de saint Just, sous l'évêque Scarlicchio, le *velum* n'est mentionné ni par Bonomo, témoin oculaire de l'événement qu'il rapporte en détail comme nous avons déjà remarqué, ni par cet autre temoin digne de foi que fut le chanoine "scolastique" de la cathédrale, Stefano Trauner, qui écrivit lui aussi une relation dans un manuscrit connu de l'historien de ce temps, Vincenzo Scussa, lui aussi chanoine de la cathédrale (cf. V. Scussa, *Storia cronografica di Trieste*, Trieste 1695 et *Aggiunte*, réédité à Trieste en 1975 p. 120). En fait, le "velum" aurait été découvert à l'occasion d'une reconnaissance de reliques le 7 juillet 1825 (ou 1826 selon d'autres sources) comme nous l'apprend Mainati, contemporain des faits (cf. G. Mainati, *Dialoghi piacevoli in dialetto triestino con la versione italiana*, Trieste 1828, p. 106). Cependant Mainati écrit, ce qui nous désoriente, qu'il s'agit des reliques de saint Servulus, et ajoute que le voile de soie était composé de trois pans, dont seul le pan central était peint, et que la peinture avait été exécutée sur l'ordre de l'évêque (lequel? l'évêque d'alors?) par un certain peintre Gaetano Griesler, directeur de l'Académie de peinture de Venise (!). Outre ces précisions historiques, qui ne sont d'ailleurs pas toujours vérifiables à la source, une seconde information nous renvoie au XIVème siècle: elle est donnée par Caprin, qui a consacré à ce siècle un ouvrage riche d'informations et de références bibliographiques, qu'on ne peut cependant pas non plus contrôler à la source dans ce cas précis. Parlant de la vie à Trieste et des fêtes en l'honneur de saint Just et des autres saints protecteurs de la ville (cf. *Il Trecento a Trieste*, Trieste, 1897, rééd. 1974, p. 212) l'auteur raconte que "les jeunes gens des quatre quartiers qui escortaient la bannière recevaient une paire de gants ou une gratification en argent. La bannière était exécutée à Venise, elle était en «cendal (soie) de poudre d'or et d'argent». Elle coûtait cinquante ducats. Une fois, on acheta un mouton «chez les bouchers, donné à *Venise à messire Zuan Moresini qui fait faire le gonfanon de messire saint Just*". Un certain Giovanni Morosini fait donc faire le gonfanon de saint Just... à Venise. Dans le première moitié du XIVème siècle Trieste eut plusieurs podestats vénitiens, dont quelques-uns de la famille Morosini, comme Andreasio en 1324 et Alessandro en 1330. Ce gonfanon pourrait bien être notre *velum*.

7.
C'est ainsi que l'on désigne l'auteur des fresques où l'on retrouve des traces de l'art (...) de Vitale, Tommaso et Guariento; l'artiste travaille dans la seconde moitié du siècle et il exerce aussi à Aquilée, où il peint les fragments qui courent le long du mur de l'abside de la basilique du patriarche Poppone, (cf. M. Fiorin, *Il Maestro di S. Giusto*, "Quaderni della Facoltà di Magistero dell'Univ. di Trieste", Udine 1969).

sur plusieurs siècles (plus précisément, du XVème siècle à la seconde moitié du XIXème siècle). On a cependant pu reconnaître dans certaines oeuvres la personnalité de quelques artistes, dont un certain nombre de personnages ayant travaillé à Trieste entre la fin du XVIIIème et le début du XIXème siècle. Il s'agit de grecs émigrés. Parmi ceux-ci, il faut citer un homme qui fut d'une grande importance pour la communauté grecque, puisqu'il séjourna à Trieste pendant plus de quarante ans: Jean Trigonis. Trigonis, qui venait de Morée, avait à peine plus de vingt ans lorsqu'il arriva à Trieste où il fonda probablement une école. Son activité couvre les années 1786-1833, date de sa mort survenue à Trieste même. Nous ne possédons de lui qu'une seule oeuvre signée, une *Vierge à l'Enfant* conservée au Musée Sartorio, mais on peut lui attribuer en toute certitude diverses peintures figurant sur l'iconostase et sur la chaire de l'église San Nicolò ainsi que quelques oeuvres rassemblées au Musée grec et, enfin, une *Pentecôte* (cette dernière oeuvre, aujourd'hui propriété de la ville de Livourne, se trouvait autrefois dans l'église grecque consacrée à la Trinité et démolie en 1942 de cette même ville). En 1786 Trigonis enseignait la peinture à seize élèves de la communauté grecque; en 1 17 fut baptisé on fil Georges, mort prématurément en 1841, et probablem nt peintre lui au.si.
L'activité que mena Jean Trigonis dans le milieu artistique triestin n doit pas être sous-estimée, même si es oeuvres participent du goût "hybride" – à mi-chemin entre Byzance et l'Occident – typique des peintres grecs de cette période, peintres qui s'efforcèrent d'imiter le style de l'Académie de Venise et celui de l'école ionienne qui fleurit à Zante, puis à Corfou, pendant le XVIIIème siècle.[14]
Plus connus, et peut-être de plus grande valeur, étaient les corfiotes Michel et Spyridion Speranza à qui la communauté illyrienne commanda, entre 1791 et 1796, des toiles et des icônes pour l'ancienne église San Spiridione. De nombreux historiens et chroniqueurs locaux mentionnent leurs noms; leurs oeuvres disparurent malheureusement en 1861 lors de la démolition de l'ancienne église San Spiridione sur l'emplacement de laquelle devait s'élever l'actuelle église du même nom. Mais on peut probablement leur attribuer la paternité des deux icônes qui échappèrent à la destruction, en 1861, et qui se trouvent aujourd'hui au-dessus des petits autels latéraux du presbytère de la nouvelle église.[15] Inversement, on possède quelques oeuvres d'un autre peintre, Démétrius Lambrinò de myrne, mais aucun document attestant sa pré ence, pourtant probable, à Trieste. On lui doit une *Descente aux Enfers* et une *Flagellation du Christ* exécutée en 1 34 pour l'église grecque de San Nicolò. On conserve aussi au Musée grec un *Christ Pantocrator* de 1815 signé par le père de Démétrius, Hadji Lambrinò, mort avant 1834.
L'activité des grecs de Trieste ne se limitait pas à la peinture, mais regardait également l'orfévrerie, pui que, comme nous l'avons déjà dit, les panneaux de bois étaient revêtus d'une feuille de métal précieux. Un important travail d'orfévrerie fut commandé entre 1839 et 1841, par plusieurs membres de la communauté grecque à Constantin Ghertzos de Kalorryti en Epire. Ghertzos avait probablement un atelier à Veni e, mais il e t à peu près certain qu'il mena également, pendant cette période,[16] un activité à Trieste où le milieu grec devait abriter des artisans qui travaillai nt l'argent pour le besoins de la communauté et même de la ville. De fait, des documents mentionnent, pour les années qui précédent, l'activité d'un Georges Faccea de Zante (1804) et d'un Michel Speranza (1796)[17] qui pourrait être le peintre déjà cité ou un membre de sa famille. Témoin probable de cette activité d'orfévrerie est la précieuse *Reliure d'évangéliaire* offerte à l'église San Nicolò le 15 juillet 1839 par Démétrius Apostolopoulos de Trieste, reliure qui provient probablement de l'atelier d'un orfèvre local grec.
D'autre part, nous avons pu identifier sur les revêtements des icônes conservées à Trieste les cachets et les initiales d'orfèvres travaillant parfois dans des villes ou des pays lointains (Moscou, Saint-Pétersbourg, Turquie). Ces marques peuvent être d'un grand intérêt pour étudier les préférences des orthodoxes triestins, leurs déplacements, leurs contacts commerciaux. Il suffit de penser que c'est à Moscou que l'on commanda les revêtements des icônes de San Nicolò et de San Spiridione en 1844, 1846, 1848, et 1850. Il en va de même pour d'autres objets de culte, conservés dans ces deux églises. Dans d'autre cas, les préférences allaient à des ateliers triestins (surtout au XIXème siècle) ou vénitiens (en particulier au XVIIIème siècle).
On retrouve la même pluralité de provenances, et donc de cultures, dans le riche patrimoine pictural. Des écoles de haut niveau sont représentées dans les collections d'icônes triestines, notamment avec les beaux spécimens de *Vierges* des XVème et XVIème siècles, oeuvres de peintres crétois ou de la côte adriatique; il s'agit dans ce cas précis, bien plus que de *Madonneri* d'inspiration populaire, de véritables maîtres. Ces collections comprennent également des tableaux qui sont très vraisemblablement dûs à l'atelier d'André Ritzos ou à celui de Nicolas Zafuri, peintres d'icônes bien connus du XVème siècle.[18] Plusieurs oeuvres de l'école crétoise ou vénéto-crétoise des siècles suivants ont également de bonne facture: signalons un *Saint Alypios stylite* daté de 1660, commandé au peintre crétoi Emmanuel Zane (qui travailla, à partir de 1660 précisement, et qui mourut à Venise) par le vénitien Marco Pisano, ou le *Christ à l'oeil sévère*, lui aussi de l'atelier ou de l'entourage de Zane.[19] L'école vénéto-crétoise et celle des îles Ioniennes sont aussi représentées par plusieurs peintures du XVIIIème siècle, datées et parfois signées, comme le *Couronnement de la Vierge* de Polychrone de Crète (1777) ou le *Christ déposé et ressuscité* de Stylianus Cornaro (1774).[20]
On peut reconnaître d'autres écoles et



182

182.
Détail de l'icône n. 190,
oeuvre de Polycrone de Crète.

ateliers dans l'important matériel artistique, tant d'inspiration populaire que de tradition "cultivée", conservé à Trieste: l'école bulgare, l'école serbe, l'école russe et ses divers courants (de l'art de Simon Ušakov aux ateliers des Stroganoff et aux académiciens russes du XIXème siècle). On y trouve même des pièces provenant du mont Athos et de l'aire melchite. Certaines icônes d'inspiration populaire, signées par des artistes inconnus ou sorts d'ateliers de *Madonneri* de la côte adriatique, d'un caractère très naïf, présentent, à défaut d'intérêt artistique, un intérêt documentaire. C'est aussi le cas des copies sur toiles (datant du XIXème siècle) de la *Vierge "salus populi romani"*, célèbre icône conservée à Sainte-Marie-Majeure, de Rome, que vénèrent catholiques et orthodoxes. Les vestiges d'un passé historique caractérisé par la variété, l'ouverture à de multiples influences, à des contacts et à des rapports avec des peuples divers, ne doivent pas être perdus. Ce patrimoine peut apprendre bien des choses à l'homme d'aujourd'hui, au triestin d'aujourd'hui. La cohabitation ethnique, la disponibilité vis-à-vis d'éléments nouveaux, la capacité de regarder autour de soi et le refus des confrontations stériles peuvent être aujourd'hui des exemples stimulants pour une cité qui a su naguère, dans le domaine financier, commercial et naval comme dans celui de l'art et de la culture, s'épanouir dans un cosmopolitisme actif, qui puise sa sève dans la vie des habitants, dans leurs conceptions religieuses et morales les plus profondes, dans leurs traditions familiaires et nationales.

8.
Cf. M. Walcher Casotti, *Il trittico di S. Chiara e l'orientamento paleologo nell'arte di Paolo Veneziano*, "Quaderno della Fac. di Lettere dell'Univ. di Trieste", n° 13, Trieste, 1961.

9.
G. Caprin, *op. cit.*, p. 205.

10.
Pour la Vierge de la cathédrale et celle du château de San Giusto, cf. *Tesori delle comunità religiose...*, *op. cit.*, nos 95 et 83 (par M. Bianco Fiorin); pour celle de Miramare, cf. M. Bianco Fiorin, *La "Madonna" di Massimiliano*, "Il Piccolo", Trieste, 2 avril 1981, p. 3. L'icône de Muggia est une Vierge de la fin du XIXème, offerte à l'église par la famille Liendl.

11.
Les legs Sartorio à la Commune datent de 1910 et 1949, le legs Caccia de 1929.

12.
Cf. C. Kunz, *Il Museo Civico di antichità di Trieste*, Trieste 1879.

13.
A Livourne et à Naples, où fleurirent au XVIIIème siècle des Communautés grecques, dans les Pouilles, à Otrante, Barletta et Bari, centres de production d'icônes déjà au XVIème siècle, en Sicile, à Piana degli Albanesi (siège d'une Communauté albanaise).

14.
Cf. M. Bianco Fiorin, *Il pittore greco Giovanni Trigonis a Trieste*, "Atti dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste", n° 10, Trieste, 1978/79, pp. 103-112; *Id.*, *Il patrimonio artistico*, dans le recueil *Il Nuovo Giorno. La comunità greco-orientale di Trieste: storia e patrimonio artistico e culturale*, Udine, 1972, pp. 96-98.

15.
Sur la vieille église de San Spiridione et la peinture des Speranza, cf. M. Bianco Fiorin, et G. Milossevich, *I Serbi a Trieste*, Udine, 1978, pp. 68, 70, 78-79; M. Bianco Fiorin, dans *Il Nuovo Giorno...*, *cit.*, pp. 79-81, 86-89.

16.
Cf. M. Bianco Fiorin, dans *Il Nuovo Giorno...*, *cit.*, pp. 98-100 et pp. 137-138.

17.
Cf. R.M. Cossar, *L'arte orafa nella Venezia Giulia*, Trieste, 1940, pp. 26 et 51.

18.
La *Vierge Psychosostria* du Musée Sartorio appartient à l'école d'André Ritzos (cf. M. Bianco, Fiorin, *Catalogo delle icone*, dans *Pittura su tavola dalle collezioni dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste*, Milan, 1975, n° 10), ainsi qu'une *Vierge Hodighitria* de la Communauté serbe (voir n° 1 du catalogue qui suit). Nous avons récemment découvert une oeuvre signée de Zafuri dans une collection privée de Trieste (cf. M. Bianco Fiorin, *Nicola Zafuri, cretese del Quattrocento, e una sua inedita "Madonna"*, "Arte Veneta", Milan 1983, pp. 164-169).

19.
Sur le *Saint Alypios*, voir M. Bianco Fiorin, *Un'icona recentemente restaurata al Museo Civico di Trieste*, "Atti dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste", n° 7, Trieste, 1971/72, pp. 69-70 et *Catalogo delle icone*, dans *Pittura su tavola...*, fiche 19 et figg. Sur le *Christ à l'oeil sévère*, cf. M. Bianco Fiorin, *L'opera di Emmanuele Tzane e una sua icona inedita a Trieste*, "Arte in Friuli, arte a Trieste", Studi e ricerche dell'Ist. di Storia dell'Arte della Facoltà di Lettere, Università di Trieste, n° 2, Udine, 1976, pp. 43-46 et *Il patrimonio artistico*, dans *Il Nuovo Giorno...*, *cit.*, n° 8, p. 109.

20.
Sur le *Couronnement de la Vierge*, cf. le catalogue qui suit, n° 12; cette oeuvre de Stylianus Cornaro appartient à la Communauté serbe (n° 29 da l'inventaire) et figure elle aussi dans le présent catalogue (n° 11).

183.
Peintre vénéto-crétois, XVIe siècle
Vierge Eleusa
détrempe sur bois, fond or, auréoles poinçonnées
59,4×44,5 cm
C.M.S.A. (Inv. n. 14679)

Excellent travail d'un iconographe influencé par l'art vénéto-byzantin (de Paolo Veneziano à ses successeurs), comme le montrent les précieuses arabesques décoratives du manteau de la Vierge et de la tunique de l'Enfant. Le sujet est traité selon les canons, mais avec beaucoup de douceur et d'humanité.
Bibliographie: A. Morassi, 1924, p. 38, n° 30; P. Frausin, 1954, pp. 6, 11; *Mostra d'icone*, 1963, p. 19, n° 3; M. Bianco Fiorin, 1975 (I), n° 14.

184.
Attribuée à Andréa Ritzos (Rico) de Candie
Deuxième moitié du XVe siècle
Vierge Psychosostria avec anges
détrempe sur bois, fond or, auréoles poinçonnées
42,5×34 cm
C.M.S.A. (Inv. n. 14684)

Ce précieux tableau, qui traite un sujet particulièrement fréquent, présente de notables affinités avec la *vierges* de Ritzos conservée aux Offices (et provenant du Musée Bandini de Fiésole), avec la *Vierge* (signée) du Collège Teutonique du Vatican et avec la *Vierge de la Passion*, du Musée Hellénique de Venise, n° 20. Son exécution raffinée autorise l'attribution à l'atelier de ce grand maître natif de Crète.
Bibliographie: P. Frausin, 1954, pp. 5, 11; *Mostra d'icone*, 1963, p. 19, n° 1; M. Cattapan, 1973, p. 277, tab. A', fig. 1

185.
Attribuée à Andréa Ritzos (Rico) de Candie
Deuxième moitié du XVe siècle
Vierge Hodighitria
détrempe sur bois, fond or refait, auréoles poinçonnées
49×38,5 cm
Communauté serbe, Trieste (n. 4).

184

Cette excellente peinture, découverte et nettoyée en 1975, présente de remarquables affinités avec certaines *Vierges* de Rico de Candie, avec une *"Hodighitria"* figurant autrefois dans la collection Bradley de Londres et attribuable à son atelier, et avec un *Archange Saint-Michel*, qu'on estime être de sa main (cf. *Byzantinisches Kreta*, cit. dans la *Bibliog. étrangère*, pp. 144-147), conservé en Crète (Spilià/Kissamos) dans l'église de la Panaghia.
Bibliographie: M. Bianco Fiorin (M.B.F.), 1973/75, pp. 111-115; M.B.F., 1975 (I) n° 4; articles dans "Avvenire", Milano 11 déc. 1975, p. 7; "Il meridiano di Trieste", Trieste 18-21 déc. 1975, p. 1 et 13; "Messaggero Veneto", Udine 4 déc. 1975, p. 4; "Il Piccolo", Trieste 4 déc. 1975, p. 5; A. Riccoboni-A. Limena, 1976, pp. 12, 57-60, 79-82, fig. 2; M.B.F., 1978 (I), pp. 86-88; M.B.F., 1982 (I), p. 202, note 24.

186.
Peintre véneto - crétois. XVIe siècle.
Vierge Mère de la Consolation, détrempe sur bois, fond or, auréoles poinçonnées, 60×44 cm
Communauté grecque, Trieste

Cet excellent tableau représente un sujet très fréquent dans l'aire adriatique et crétoise, et reproduit pendant des siècles dans des oeuvres meme très populaires des *"Madonneri"*. Ici il s'agit au contraire d'un peintre de valeur, exerçant dans un milieu cultivé. Le même sujet avait été traité dès le XIVème siècle par des maîtres connus tels que Nicolas Zafuri (cf. article de M.B.F. cité dans la *Bibliog.* générale).
Bibliographie: M. Bianco Fiorin, 1976/77, pp. 86-87, n° 3; M.B.F., 1978 (II), p. 92, n° 80; M.B.F., 1982 (II), pp. 106-107, n° 4.

187.
Peintre crétois. Fin XVIe - début XVIIe siècle.
Deux Saints,
détrempe sur bois, fond or, 51,5×43 cm.
C.M.S.A.

Cet excellent travail de l'école crétoise, enrichi d'un blason nobiliaire, représente probablement *saint Jean le Théologien et Saint Grégoire* de *Nazianze*, bénis par le *Christ*. Sur le fond d'or du panneau (acquis en 1884), il ne reste que quelques traces des inscriptions qui accompagnaient les deux saints.
Bibliographie: P. Frausin, 1954, pp. 8 et 11; *Mostra d'icone*, 1963, p. 20, n° 8; M. Bianco Fiorin, 1975 (I), n° 18.

188.
Peintre vénéto-crétois. XVIIe siècle.
Vierge Mère de la Consolation couronnée, détrempe sur bois, fond or, auréoles poinçonnées, 47×42,2 cm
C.M.S.A.

Le thème fréquent de la "Mère de la Consolation" est traité ici de manière raffinée. L'adjonction de la couronne et des deux anges est très courant dans l'aire vénéto-crétoise.
Bibliographie: P. Frausin, 1954, pp. 8, 13; *Mostra d'icone*, 1963, p. 22, n° 4; M. Bianco Fiorin, 1975 (I), n° 17.

189.
Emmanuel Tzane de Crète. 1660
Saint Alypios stylite, détrempe sur bois, fond or et poinçonnages, 71,8×43,2 cm.
C.M.S.A.

Cette oeuvre, qui appartient aux Musées Municipaux depuis 1879, a bénéficié en 1972 d'une minutieuse restauration qui a fait reparaître le blason d'une branche de la famille vénitienne Pisani, la date de 1660, et la dédicace latine à Marco Pisano. Cette icône, exécutée certainement par le peintre et prêtre bien connu Emmanuel Tzane (Zane) de Crète, a été probablement peinte à Venise, à l'époque où Tzane venait d'y arriver comme chapelain de l'église Saint-Georges des Grecs. Tzane a exécuté de nombreuses icônes sur le même sujet.
Bibliographie: C. Kunz, 1879, p. 82; P. Frausin, 1954, p. 14; *Mostra d'icone*, 1963, p. 23, n° 6; M. Bianco Fiorin, 1971/72, pp. 63-70; N.B. Drandakis, 1974, pp. 46-48; M.B.F., 1975 (I), n° 19.

190.
Polycrone de Crète. 1777 - Ecole vénéto - crétoise.
Couronnement de la Vierge,
technique mixte sur bois, fond or, auréoles poinçonnées, 36,7×27,7 cm
Communauté grecque, Trieste

Cette oeuvre, où s'affirme désormais l'influence du baroque tardif, est datée et signée et porte aussi le nom de Nicolas Damuli qui l'avait commandée. On connaît peu d'oeuvres de Polycrone, qui eut pour maître Georges Castrophilacas et mourut en 1810. Son fils Michel Polycrone, qui travailla assisté de nombreux élèves en Syrie et au Liban dans les premières décennies du XIXème siècle, est plus connu.
Bibliographie: I. Velandidiotis, 1910, p. 65; M. Bianco Fiorin, 1976/77, pp. 92-93; M.B.F., 1982 (II), pp. 111-112, n° 11.

191.
Stylianus Cornaro. 1774 - Ecole vénéto - crétoise ou ionienne.
Déposition et Résurrection du Christ,
détrempe sur bois, fond or, auréoles poinçonnées, 37,3×27,3 cm
Communauté serbe, Trieste.

Cette icône, qui trahit des influences fortement occidentalisantes, appartient à la production tardive de l'aire vénéto-crétoise, probablement des possessions ioniennes ou de Crète même. Le peintre, peut-être apparenté à l'artiste plus connu Jean Cornaro, exerçant en Crète et à Chypre, a un style de miniaturiste très caractéristique. Le tableau, outre la signature, porte la date de l'exécution, 9 septembre 1774, et le nom de celui qui l'avait commandé: Georges Paramithioti.
Bibliographie: Mostra d'icone, 1963, p. 29, n° 11; M. Bianco Fiorin, 1975 (II), n° 29; M.B.F., 1978 (I), pp. 92, 94-95; M.B.F., 1978 (I) p. 96, n° 84.

192.
Ecole ionienne. XVIIe siècle.
Nativité, détrempe sur bois, fond or avec des réfections, 38×25,5 cm
C.M.S.A.

Ce gracieux petit panneau représente plusieurs scènes justaposées selon les canons de la tradition byzantine, et projetées hors du temps et de l'espace.

Outre la *Naissance du Christ* (au centre) y figurent l'*annonce aux bergers*, le *voyage des rois Mages*, le *lavement de l'Enfant* et les *tentations de St. Joseph* par le démon (ou, d'après une autre tradition, le *prophète Isaïe* indiquant à *Joseph* l'arbre de Jessé).
Bibliographie: P. Frausin, 1954, pp. 9, 11; *Mostra d'icone*, 1963, p. 20, n° 1; M. Bianco Fiorin, 1975 (I), n° 22.

193.
Ecole ionienne. 1721.
Saint Nicolas et scènes diverses,
détrempe sur bois, fond or, 43,4×37 cm
C.M.S.A.

Le *Saint trônant*, entre la *Vierge et saint Jean*, est entouré d'épisodes de sa vie et de son martyre. Parmi les miracles les plus connus on trouve celui où le saint dote trois jeunes filles pauvres, apportant de l'argent à leur père (première scène en haut à gauche). De là est née la tradition qui veut que le saint apporte des cadeaux, en particulier aux enfants, tradition qui existe aussi dans la ville de Trieste. La date de l'oeuvre – 1721 – apposée sur le bord inférieur droit, constitue un élément de recherche utile.
Bibliographie: C. Kunz, 1979, p. 82; P. Frausin, 1954, p. 14; *Mostra d'icone*, 1963, p. 22, n° 5; M. Bianco Fiorin, 1975 (I), n° 24.

194.
Ecole gréco-macédonienne,
XVIIe siècle.
Baptême du Christ,
détrempe sur bois, fond or, 36×27 cm
C.M.S.A. (n. 14821).

Sujet très fréquent dans l'art byzantin, rendu avec une expressivité particulière dans les personnages et dans le symbolisme du *Jourdain* qui verse l'eau d'une amphore et de la *Mer* qui s'enfuit. L'oeuvre est très proche d'un *Baptême* conservé au Musée Socialiste de Zara (Dalmatie).
Bibliographie: M. Bianco Fiorin, 1975 (I), n° 23.

195.
Peintre adriatique avec influences slaves.
XVIe siècle.
Vierge allaitant (Galactotrophousa) avec anges
détrempe sur bois, auréoles poinçonnées, 45,2×36,4 cm
Communauté serbe, Trieste

Cette icône, probablement du XVIème siècle, présente une interprétation très expressionniste et personnelle d'un sujet particulièrement fréquent parmi les "Madonneri" de l'Adriatique. A notre avis, l'auteur pourrait être originaire de la Dalmatie ou de la basse Serbie.
Bibliographie: P. Frausin, 1954, p. 12; *Mostra d'icone*, 1963, p. 20, n° 9; S. Nicolaidi, 1963, p. 26; M. Bianco Fiorin, 1975 (II), n° 5; M.B.F., 1978 (I), p. 110, et p. 112 n° 116; M.B.F., 1978 (II), p. 99, n° 87.

196.
«Madonnero» de la Vénétie.
Fin XVIe siècle.
Baptême
détrempe sur bois, 38,3×33,5 cm
C.M.S.A.

Oeuvre qui présente des affinités avec l'oeuvre précédente, mais qui arriva par des voies différentes et à cinquante ans de distance dans la collection des Musées Municipaux. Ici le modèle semble être moins le Titien que Pâris Bordone (*Baptême* de la Pinacothèque de Brera et de la National Gallery de Washington); le sujet a été interprété-bien entendu-d'une manière réductive et le résultat traduit un goût purement illustratif, typique du "madonnero".
Bibliographie: M. Bianco Fiorin, 1975 (I), fiche IV; M.B.F., 1982 (I), pp. 199, et p. 203 note 30.

197.
Démétrius Lambrinò de Smyrne. 1834.
Flagellation du Christ
technique mixte sur bois, fond or, 73,5×47 cm
Communauté grecque. Iconostase de l'église San Nicolò, Trieste.

Signée à la fois en italien et en grec, cette peinture semble indiquer la présence du peintre à Trieste, au moins pendant une certaine période. Elle a été en effet exécutée sur commande pour l'iconostase de l'église grecque, un an après la mort de Jean Trigonis qui avait peint presque certainement les autres icônes, au nombre de vingt (mais non signées, comme le voulait la coutume) qui figurent encore sur l'iconostase. La Communauté grecque possède aussi un *Christ aux Limbes* de Lambrinò, daté aussi de 1834 et un *Christ "Pantocrator"* de Hadji Lambrinò, père de Démétrius, achevé en 1815.
Bibliographie: I. Velanidiotis, 1910, p. 65; M. Bianco Fiorin, 1982 (II), p. 121, n° 33.

198.
Giovanni Trigonis, 1788 - école ionienne.
Christ en gloire et Saints, technique mixte sur bois, fond or, 58,7×43 cm
auréoles poinçonnées.
Communauté greque, Trieste.

Probablement exécutée par Jean Trigonis, cette peinture présente un intérêt pour la culture locale car l'artiste, originaire de la Morée, a travaillé à Trieste pendant plus de quarante ans, exécutant des icônes et des tableaux plus occidentalisants comme une *Vierge* signée, conservée au Musée Sartorio. L'icône présente du point de vue stylistique des affinités avec celles qui composent l'iconostase de l'église grecque de San Nicolò; elle est datée de 1788 (Trigonis était déjà à Trieste en 1786) et représente, avec la *Déisis*, les archanges *Michel* et *Gabriel*, les saints *Georges et Démétrius* à cheval, deux saints particulièrement chers aux orthodoxes triestins: *Spyridon* et *Nicolas*.
Bibliographie: M. Bianco Fiorin, 1976/77, p. 18, n° 10; M.B.F., 1978/79, pp. 109, 111 et fig. 10; M.B.F., 1982 (II), p. 96, note 35, et p. 103.

199.
Ecole russe. Fin VIIe siècle.
Vierge de la Passion (Strastnaja),
détrempe sur bois, rehauts en l'argent.
Couverture en argent repoussé exécutée à Venise entre la fin du XVIIe et la première moitié du XVIIIe siècle, 30×26 cm
Communauté serbe, Trieste

L'oeuvre trahit l'influence du style occidentalisant introduit en Russie par Simon Ušakov (1626-1686). Elle peut dater de la fin du XVIIème. La couverture vénitienne qui l'accompagne est un symbole de la pluralité des cultures dans l'art des icônes.
Bibliographie: M. Bianco Fiorin, 1975 (II), n° 7; M.B.F., 1978 (I), pp. 112-113, n° 17; M.B.F., 1978 (II), p. 100, n° 88.

200.
Ecole ionienne. 1784.
La Dormition de la Vierge (triptyque),
détrempe sur bois, fond or, cadre en bois sculpté, 34,5×23,5 cm
Communauté grecque, Trieste

Ce gracieux travail, à la peinture miniaturiste et au riche cadre sculpté de fleurs et de *putti*, sur lequel figure l'image du *Crucifix* et du *Christ "Mandylion"*, présente dans son panneau central la *Dormition de la Mère de Dieu* et, sur les panneaux latéraux, à gauche, *St Nicolas et St Spyridon*, à droite, *St Charalampe et l'Archange St Michel*. L'oeuvre, en tant que datée, autorise des rapprochements et des analyses avec autres d'oeuvres analogues comme le triptyque du Musée Benaki d'Athènes, daté de 1746.
Bibliographie: P. Frausin, 1954, p. 13; *Mostra d'icone*, 1963, p. 23, n° 3; M. Bianco Fiorin, 1976/77, p. 98; M.B.F., 1982 (II), pp. 114-116, n° 20.
(Marisa Bianco Fiorin)


ΜΡ ΘΥ
ΙC ΧC
ΜΑΚΑΡΙΟΙ
ΦΙΛΑΣΣΟΝ
ΤΕΣΤΑΣΟ
ΚΟΥΣΜΟΥ



184



185

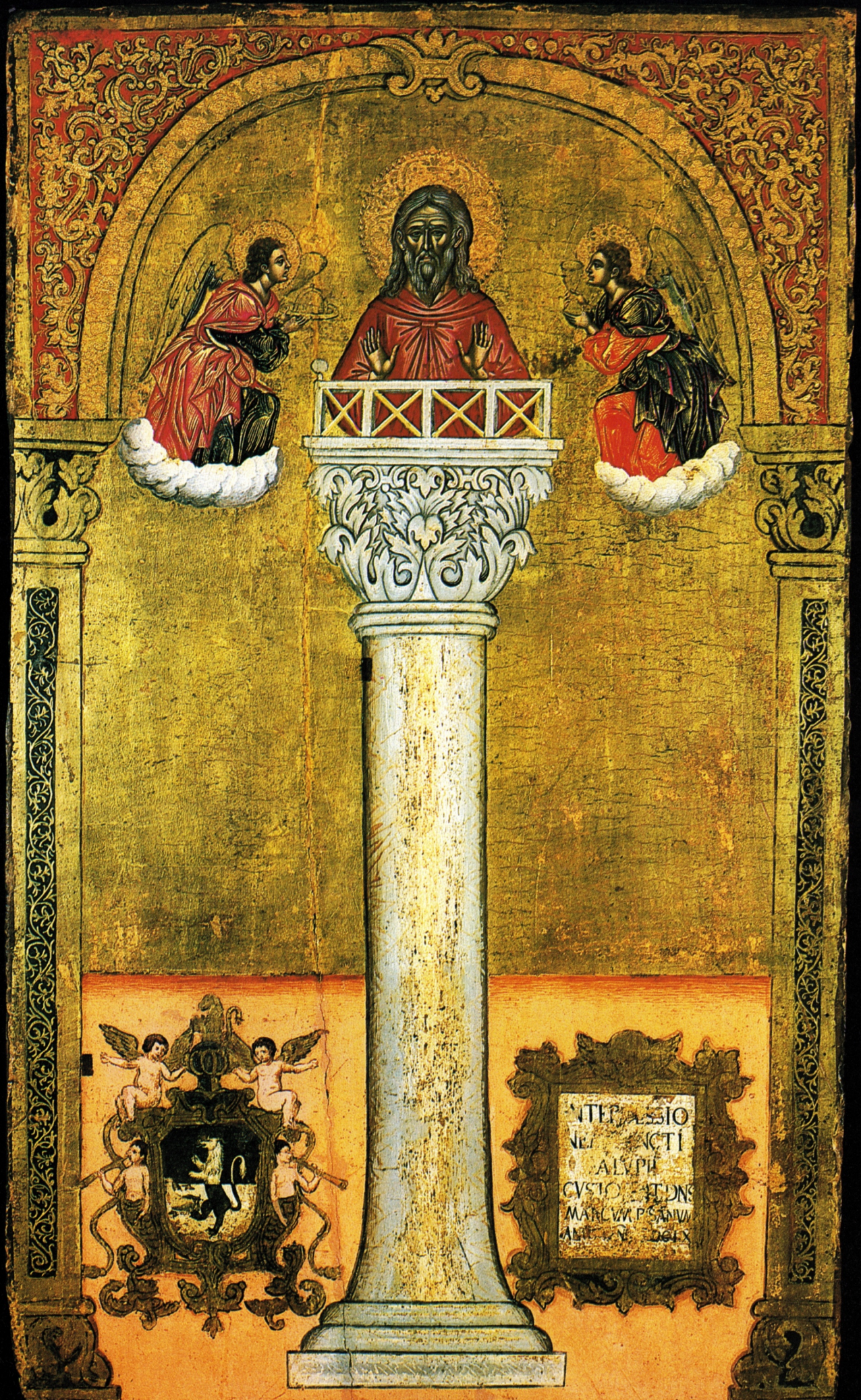

ΜΡ ΘΥ
ΙC ΧC
ΜΑΚΑΡΙΟΙ
ΦΙΛΑΣΣΟΝ
ΤΕΣΤΑΣΟ
ΛΟΥΣΚΟΥ



187



188





190



191







194



195



196



197



198



199



200

Trieste et les entreprises de creusement du Canal de Suez
Le Voyage en Egypte de Pasquale Revoltella
Giulio Cervani

La situation politique qui allait s'instaurer après le traité d'Adrianopoli, celui de Unkiar-Skelessi (1833), et la Convention des Détroits, avait ouvert les Dardanelles à la navigation des puissances européennes et, par là-même, des mirages grandioses de bénéfices s'entrouvraient au commerce et aux Compagnies de navigation. La première à en tirer profit fut l'Angleterre, qui déjà en 1830, avait fondé une ligne régulière de navigation à vapeur sur le parcours de Falmputh, Gibraltar, Malte avec transbordement par Alexandrie en Egypte, et Beyrouth. Peu après, la France établissait un service analogue sur la route Marseille, Livourne, Civitavecchia, Naples, Messine, Syros, Smyrne, Constantinople; et une autre, d'Alexandrie à Smyrne.
Ainsi se dessinait, autour des années 1830-1835, le projet du grand capital, de créer une situation de monopole commercial franco-anglais, dans toute la Méditerranée. Fait qui ne pouvait passer inaperçu aux yeux de la classe commerçante triestine. A la "menace", on répondit par l'installation immédiate, à Trieste, de la section du Lloyd de navigation, en 1836, dans l'espoir d'un soutien financier du gouvernement autrichien.
Mais dès l'année suivante Carlo L. Bruck se faisait l'interprète de l'exiguité de cet appui au Conseil d'administration de la Compagnie, qualifiant le Lloyd de "société audacieuse", préparée à combattre la "contemporaine mais gigantesque entreprise française, qui se vantait déjà d'avoir la primauté dans le commerce du Levant; et qui avait engagé, pour la maintenir, la somme considérable de 16.000.000 de francs"; alors que selon Bruck, l'Autriche ne se préoccupait pas suffisamment d'obtenir, dans les escales de l'Orient, pour les navires du Lloyd, les privilèges et les exonérations dont bénéficiaient déjà les bâtiments battant pavillons concurrents.
Certes, la haute finance et la Députation de la Bourse (plus tard Chambre de Commerce) de Trieste étaient lucides: non seulement le Levant mais toute la Méditérannée devenaient la destination à rallier et à conquérir commercialement; on cherchait enfin (et cela, le Gouvernement autrichien l'appuyait fermement) à faire transiter par Trieste la route postale et commerciale qui reliait la Grande-Bretagne aux marchés des Moyen et Extrême Orients. En outre, le rêve de Prosper Enfantin concernant le percement de l'Isthme de Suez devenait un projet concret; il se réalisera peu de temps après grâce à Ferdinand de Lesseps.
C'est à ce moment ambitieux de l'existence du Lloyd autrichien de navigation que peut s'expliquer l'entente – qui débuta alors et dura jusqu' après 1869, date de l'ouverture du Canal – de la finance et des milieux des armateurs triestins avec Ferdinand de Lesseps; et en même temps, avec le large consentement de l'opinion publique et de la presse entretenant constamment, à Trieste, le projet du creusement du Canal. C'était une alliance en réalité ancienne, depuis qu'en 1846, le financier Albert Dufour-Féronce avait, par l'intermédiaire de Bruck, gagné les milieux commerciaux triestins à l'idée de cette grande entreprise.
Le témoin le plus probant de cette réussite, à Trieste, est illustré par Pasquale Revoltella. Dans un contexte relativement complexe il occupe un poste d'importance par suite du rôle qu'il a joué dans l'histoire du début des travaux du percement de l'Isthme de Suez, aux environs des années 1858 à 1862.
Dernier représentant de la série "idéale" des hommes de forte trempe qui ont donné une certaine grandeur à la cité adriatique dans la première moitié du XIXème siècle; inférieur, peut-être, par sa stature morale, aux Giovanni G. Sartorio, Carlo L. Bruck, Giuseppe Lazzaro Morpurgo; puissant mais en définitive non soutenu par un élan inconditionnel de sympathies, Revoltella se distingue de ses prédécesseurs, principalement par sa mentalité d'homme d'affaires. Revoltella est commerçant et financier, mais d'une espèce qui est à la fois plus moderne, plus anticonformiste, mais peut-être, aussi, plus limitée. Alors qu'on peut imaginer un Taddeo Reyer "négociant" et président du Lloyd depuis ses origines, aussi bien à son travail, dans l'atmosphère discrète de sa maison de commerce, on ne peut se représenter un Revoltella sous cet aspect.
Ce dernier est un banquier issu du moule du XIXème siècle, un capitaliste politisé. Sa fortune a débuté à l'ombre de Bruck; il s'affirme et s'impose lorsqu'à Vienne, après 1849, Bruck devient représentant ministériel. Son activité, dans les aspects qui intéressent ici notre propos, s'oriente vers les ententes secrètes et les savantes manigances mûries dans les antichambres gouvernementales et dans les bureaux de la *Creditanstalt* de Vienne. A la différence des commerçants-assureurs triestins qui ont fondé le "Lloyd", les "Assicurazioni Generali", "Adriatica di sicurtà", et qui, certes, adressent des pétitions au Gouvernement pour obtenir des appuis et des subventions (bien entendu Bruck se tient à l'écart) mais n'entretiennent généralement pas de relations étroites avec le milieu viennois, Revoltella, à Vienne est un familier et a ses entrées partout. Il est inutile de préciser que ces ouvertures signifient contacts officiels, commandes, postes de confiance. Mais elles signifieront aussi – pour le riche banquier triestin parfaitement comblé, autour de 1859, par son crédit et sa puissance – la sombre aventure d'une arrestation, et d'une détention préventive, à la suite

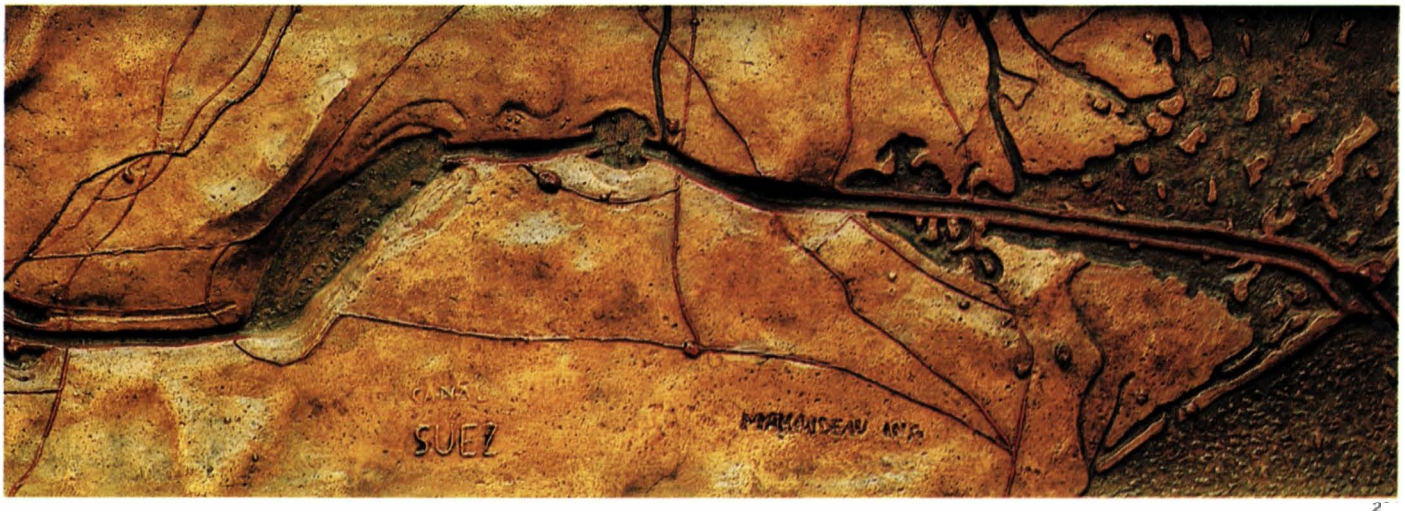


des scandales qui se succèdent en Autriche, à propos des commandes de fournitures effectuées au moment de la guerre de 1859 (le scandale Eynatten qui entraînera Bruck au suicide à la suite des soupçons pesant injustement sur lui). Il convient d'ajouter que du *malheur* – selon le terme qu'il utilise lui-même dans sa correspondance avec Lesseps – Revoltella sortira indemne.
Il est cependant, un autre aspect de l'homme qui retient l'intérêt: Revoltella est une personnalité qui s'est fait lui même avec beaucoup d'habileté; c'était un vénitien d'origine très modeste, différent donc par sa "naissance" de certaines notabilités du Trieste commerçant qui entre 1700 et la première moitié du XIXème siècle provenaient plutôt des milieux grecs, juifs, allemands, "illyriens".
L'historiographie triestine a émis sur lui des jugements peu cléments; les chercheurs d'observance anti-autrichienne l'ont placé parmi les "austrophiles" les plus déconsidérés.
Revoltella était en réalité – dans la ligne de conscience idéologico-politique confuse des "bourgeois" triestins du siècle dernier – un progressiste prudent; de cette sorte de modérantisme ou de conservatisme génériquement libéral, encore totalement empirique, qui caractérisait certains personnages, même importants, de la vie politique et économique européenne de l'époque: c'est à dire singulièrement réceptifs aux innovations dans les secteurs peu essentiels, mais en même temps souvent fortement réactionnaires dans les attitudes sociales et les formulations théoriques. Revoltella, progressiste "prudent", certes, mais avec, de surcroît, les roueries du banquier, sentant bien venir le vent qui soufflait en faveur du capitalisme bourgeois en pleine expansion.
Sa foi et son intérêt le portent naturellement vers un étroit loyalisme envers l'Autriche. Mais par le fait même de cette absence de complexités idéologiques de caractère romantico-libéral, il apparaît très logiquement prédisposé à faire sienne – dans le courant de son ascension en tant que commerçant, financier et banquier – l'éthique désinvolte de la grande finance de l'époque. Et dans la Trieste du siècle dernier il n'est certes pas le seul exemple de semblables attitudes.
A un âge avancé, riche et influent, il se plaît à faire du mécénat, et lègue, dans son testament, à la Commune, sa grande villa suburbaine avec un parc, son palais en ville, et également une fondation pour les études commerciales supérieures qui peut être considérée come le noyau originel de l'actuelle Université des Etudes de Trieste.
Dernier représentant d'une race d'hommes de prestige, ainsi que nous l'avons dit, en activité au terme d'un âge d'or de l'histoire du commerce de Trieste, il vit, entre 1858 et 1865, l'apogée de son succès personnel. Dans la période où les orientations des grands intérêts triestins tendent à prendre l'avantage comme jamais auparavant à Vienne, sa personnalité se prête aisément à l'image d'une sorte d'emblème permettant de comprendre le devenir d'un déplacement plutôt crucial de l'équilibre général de l'économie triestine de l'époque; en effet, après les années 1860-65, une nouvelle crise de croissance du commerce triestin va s'amorcer, caractérisée par la transformation, en train de se confirmer progressivement, du port franc en port de transit entre la Méditerranée et le Levant d'une part, et les marchés d'Europe Centrale d'autre part. Ce sera, plus tard, la fonction la plus nouvelle et la plus moderne que le commerce de Trieste se verra attribuer en Autriche-Hongrie, jusqu'à la disparition, en 1918, de la monarchie danubienne.
Né à Venise en 1799, dans une famille modeste, *self made man* dans toute l'acception du terme, comme nous l'avons dit, Revoltella élevé à la dignité de baron par François – Joseph en 1867, meurt le 9 septembre 1869 sans avoir vu l'achèvement du Canal de Suez. Son inauguration aura lieu le 17 novembre de cette même année.
Il est étrange qu'une figure comme la sienne, riche de multiples et inquiétantes facettes, soit connue de nos jours encore par les habitants de Trieste eux-mêmes, davantage par le fait qu'une rue, un musée, un parc portent son nom, que par le rôle, d'une importance considérable, qu'il joua voici 150 ans dans la vie économique et financière de la cité adriatique. Tout aussi sommaire est le jugement porté sur lui par un historien de la ville (Tamaro), le décrivant comme un personnage dépourvu de "sens politique". Il faut dire que si un aspect de la personnalité contreversée de Revoltella peut être revalorisé, c'est conjointement à son habileté financière, celui qui concerne son sens politique. Il faut préciser en toute objectivité que la ville dont Revoltella se faisait l'interprète, représentait, en fait, uniquement le milieu des gros négociants ou des austrophiles, comme nous l'avons déjà dit; mais il ne s'agissait certes pas d'une Trieste "mineure"; elle pouvait paraître comme telle uniquement dans l'optique d'une historiographie dominée par un présupposé patriotique italien.
Actuellement il est permis de penser que les plus grands titres de considération dus à Revoltella peuvent provenir précisément de la fermeté dont il sut faire preuve, après 1860, pour attirer l'attention du Gouvernement autrichien sur les problèmes de l'économie et du commerce des pays autrichiens, et de Trieste en particulier.
Il existe une intéressante pétition de sa main, à l'archiduc Rainer-Ranieri, chef du Gouvernement autrichien en 1862, et son opuscule imprimé, de 1864, sur "*La participation de l'Autriche au commerce mondial*", qui constiuent un vif rappel, aux organismes responsables du Gouvernement, à penser la politique commerciale autrichienne, dans la perspective de "l'après-Suez", et en étroite relation avec le rôle important que le port de Trieste et la marine adriatique auraient pu et dû remplir dans la situation nouvelle, qui serait inévitablement devenue déterminante.
Revoltella, on ne l'ignore pas, fut vice-président de la Compagnie du Canal de Suez; ce, d'une part en vertu de ses mérites de banquier (il fut souscripteur d'une importante quantité d'actions), et d'autre part parce que l'Autriche ne voulait figurer qu'à titre non-officiel dans l'entreprise financière représentée par le creusement du Canal, pour des motifs politiques faisant suite à l'isolement auquel elle était parvenue à l'époque du Congrès de Paris en 1856.
La correspondance Lesseps-Revoltella, conservée de nos jours, dans les archives de la *Compagnie financière de Suez* contient d'intéressantes observations, bien qu'elle concerne les relations politico-financières entretenues durant quelques années entre le fondateur du Canal de Suez et le banquier triestin, et elle nous indique comment Revoltella prit constamment soin de voir mettre bien en évidence, sur le plan officiel, le caractère international et "apolitique" de l'entreprise. Du reste, il s'agit d'une idée que Lesseps devait appuyer pour surmonter les multiples difficultés politiques, les hésitations de la Sublime Porte et l'opposition anglaise, mais c'était aussi la condition qu'exigeait l'Autriche (Metternich, Toggenburg, Kübeck). Pour Revoltella, le Conseil d'administration de la Compagnie – comme il l'écrivait à son ami Lesseps – devait être choisi, au moment de sa constitution, parmi les "notabilités financières et industrielles d'Europe".
Le fait que l'une de ces notabilités financières était lui-même, l'habile banquier très au fait des données secrètes de la finance de Trieste et de Vienne, peut faire sourire l'observateur d'aujourd'hui.
Encore en 1861, en Egypte, Revoltella (à l'époque de son spectaculaire voyage pour reconnaître les lieux des travaux du Canal, voyage dont nous possédons les annotations de son journal, traduites en français par l'un de ses secrétaires) ne manquera pas de sonder Samuel Ruyssenaërs, Consul Général des Pays-Bas à Alexandrie, agent général, puis vice-président, lui aussi, de la Compagnie, afin de s'assurer, une fois de plus, que l'entreprise ne dissimulait pas les aspirations impérialistes de la France sur l'Egypte. C'était la seule condition et peut-être, plus exactement, l'habituelle feinte diplomatique sur la neutralité et l'internationalité de l'entreprise, que Revoltella n'hésitait pas à reproposer au siège officiel, pour






CARTE EN RELIEF
DU
CANAL MARITIME
DE
SUEZ
O. MAHOUDEAU
Ingénieur
St Epain
Echelle des Longueurs
BASSIN DES LACS AMERS
TOUSSOUM
PORT INTÉRIEUR
CANAL
LAC MENZALEH
MER MÉDITERRANNÉE
Bir Makdal
Bir Chanzeme
Bir Boudje
Tel El Her
Bir El Beyretar


CANAL
SUEZ
MAHOUDEAU



être en mesure de répondre aux questions qui auraient pu lui être posées par les responsables en place à Trieste, et les hommes politiques autrichiens. "Si ce Canal se réalise – aurait-il écrit peu après, 'tranquillisé', dans son opuscule précité – unissant ainsi la Méditerranée à la Mer Rouge, l'Europe Centrale aux Indes Orientales et aux pays rattachés à l'Autriche, il rouvrira intégralement la voie commerciale qui, de l'époque de Ptolémée jusqu'à celle de Vasco de Gama, rendait puissantes et riches les contrées méditerranéennes; un tel événement donnera sans aucun doute une autre orientation au commerce mondial et favorisera tout particulièrement les Etats dont le commerce maritime en direction des marchés de l'Océan Indien bénéficiera de voies considérablement raccourcies, en raison de leur situation géographique." Puis, de retour sur les lieux mêmes des travaux de l'Isthme (où il avait été invité avec d'autres experts par Lesseps), voici ce qu'il écrivait en 1862 au Conseil municipal de Trieste: qu'avec l'ouverture du Canal, "le champ illimité que notre situation géographique leur a assigné, s'entrouvrira une intense activité pour notre commerce et notre navigation et, où nous n'aurons pas à lutter, comme à l'ouest, contre le désavantage de la très grande distance, par rapport aux autres ports." Il faut reconnaître que Revoltella ne tenait pas ce discours uniquement pour des motifs d'avantages contingents, lorsqu'il s'adressait au Conseil municipal de Trieste; mais parlait en regardant vers l'avenir, dans une perspective de prévoyance lucide et intelligente.

Mais si du Revoltella doctrinaire des années qui suivirent 1860, on revient au Revoltella de la "mission" politico-commerciale de novembre 1858 à Paris, et au Revoltella de la correspondance avec Lesseps, force est de constater combien lui avait été utile l'expérience mûrie au contact de financiers jouissant d'un grand crédit, et qui opéraient sur l'échiquier européen, presqu'à la manière d'un grand consortium maçonnique et financier de caractère international; ce qui, par la suite, lui permit, après 1860, de consigner par écrit, avec assurance, sa propre pensée concernant la Chambre de Commerce de la commune de Trieste et les ministères viennois.

Il faut également remonter à l'origine des motivations qui suscitèrent l'intérêt de l'Autriche de l'époque des débuts du projet du Canal (mûri au sein de la *Société d'Etudes* d'Enfantin), jusqu'à la constitution de la *Compagnie Universelle* e de Lesseps, et au début des travaux de creusement préparatoires (1859), pour comprendre sous quelle optique était considérée l'entreprise de Suez du côté triestino-autrichien.

Après la phase initiale, caractérisée par la faveur manifeste de Metternich et la participation ouvertement enthousiaste des milieux du négoce triestin, déjà, à la *Société* d'Enfantin, un premier résultat positif semble atteint pour l'Autriche en 1854, lorsque – sous les auspices de Carlo L. Bruck, alors internonce à Constantinople – Mohamed Saïd, Pacha d'Egypte, accorde – dans l'attente de celui du Sultan – "son" firman à Lesseps. L'entrée austro-triestine dans les complexes manigances pour soutenir l'entreprise du Canal, trouve une explication dans ce contexte et permet de comprendre clairement en quoi consiste la fonction officielle de Revoltella dans les années auxquelles il a été fait allusion.

Déjà en 1855, Enfantin, qui se considérait encore, sans l'ombre d'un doute, comme le président "désigné" de la nouvelle Compagnie Universelle du Canal de Suez, écrivait à Luigi Negrelli et lui transmettait, à l'attention de Bruck, un project d'organisation du Conseil d'administration qui aurait dû s'articuler, sous une forme internationale, en quatre sections: France, Allemagne, Angleterre, "Orient". Pour la section allemande, pourraient alors être désignés – selon Enfantin – l'Archiduc Maximilien de Habsbourg, ou Bruck, ou le ministre autrichien Toggenburg, en tant que présidents honoraires; le Consul général des Pays-Bas en Egypte, le baron Kübeck, le président du Lloyd autrichien de Trieste, le président de la *Österreichische Gewerbe Verein* de Vienne, les présidents des Chambres de Commerce de Venise, Hambourg, Berlin, Amsterdam, comme membres du Conseil d'administration délégués. Revoltella aurait été l'un des administrateurs délégués.

Nous n'avons aucune certitude quant aux moyens grâce auxquels Revoltella entra en contact avec les milieux de la *Société* puis de la *Compagnie*; mais il n'est pas nécessaire de mener une enquête ni de se perdre en conjectures, il suffit simplement de se remémorer le fait que Lesseps était à la recherche de banquiers de toute confiance, sur lesquels s'appuyer pour posséder des agences dans les villes maritimes les plus importantes d'Europe. Il est certain qu'à la fin de 1855, Revoltella avait du reste déjà assumé officiellement à Trieste la représentation de la Compagnie du Canal et informé – en tant qu'agent – les représentants du commerce triestin et autrichien. Il s'agissait pour lui d'une nouvelle "des plus heureuses", d'une initiative "résolue avec l'adhésion de toutes les nations intéressées"; mais son optimisme n'était pas encore très justifié, par suite du retard de la Turquie à accorder le firman qui aurait donné le point de départ officiel des travaux; et cela, à cause de l'hostilité de l'Angleterre, opposée à une entreprise d'une coloration aussi fortement marquée par la France. Peu après, Revoltella serait venu au Congrès de Paris, en 1856; et plus tard encore, en 1858, – au bénéfice d'une Autriche devenue beaucoup plus réticente à soutenir la réalisation de l'ouvrage et à "s'exposer" –, il aurait accompli sa "mission" à Paris, au moment de la souscription des actions, voulue par Lesseps et le Pacha d'Egypte. Une mission qui gagne en relief et en signification politique, si l'on considère qu'au moment de l'opération, il oeuvre comme financier "privé", certes, mais officiellement et ouvertement, pour le compte d'une grande puissance. Sans lui, et si les difficultés anglaises avaient persisté, compte tenu de l'absence de la Prusse et du Royaume de Sardaigne, la souscription des actions n'aurait été véritablement qu'une opération de caractère intérieur, de la France. Lesseps le soulignait parfaitement lorsqu'il écrivait à Bruck: "Monsieur Revoltella a signé, en sa qualité privée de banquier, un engagement dont son pays devra lui être reconnaissant dans l'avenir, et je vais moi-même me porter fort pour lui dans la déclaration légale et judiciaire de la constitution de la Compagnie, en garantissant la solidité et la réalité de la convention passée avec Monsieur Revoltella". Pour son bénéfice personnel et celui de son Gouvernement, Revoltella avait obtenu la charge de vice-président de la Compagnie.

Sur le plan politique, le résultat de sa mission avait été positif. Sans nul risque, il s'était vu accorder, par personne interposée, un poste représentatif au sommet de l'organisation de la Compagnie, et Revoltella n'avait encore, personnellement, engagé aucune dépense pour atteindre une position aussi honorifique. Il avait, il est vrai, exposé son nom à titre de garantie, pour 25 millions de francs, mais avec l'assurance que le Gouvernement se serait senti tenu, au sein même du pays, à apporter son appui ferme. En toute confiance, il écrivait donc à Lesseps: "Dans l'attente des dispositions de Vienne, je prépare le terrain pour être prêt à agir aussitôt que je serai à même de le faire"; et encore: "J'ai la promesse du baron de Toggengurg que ma requête sera communiquée et discutée au Conseil des ministres le plus tôt possible. J'ai rencontré une égale facilité auprès du comte Buol, auquel je fis hier une seconde visite; aussi le baron Bach, ministre de l'Intérieur, me paraît mieux disposé que je ne croyais".

A quelques mois près, il aurait compris à quel point cet appui du Gouvernement était peu fiable. En effet, un fâcheux revers se produisit dans l'opération du banquier triestin, tant loué par Lesseps pour son habilité de négociateur à Paris. Peu après, il se trouvera contraint de parer à d'énormes difficultés, qui semblent ôter toute signification à sa souscription d'actions faite en vue d'un redressement dans les pays autrichiens.

Avec la guerre qui survient (contre la France et le Royaume de Sardaigne), l'Autriche ne montre certes guère de propension à soutenir les intérêts de Lesseps et de la Compagnie du Canal; et en outre, Revoltella se trouve, peu après, impliqué personnellement – comme on l'a déjà vu – dans le scandale Eynatten des fournitures de guerre autrichiennes. Heureusement, il est innocenté de cette accusation; mais entre temps, l'option prise à Paris sur les actions du Canal devient caduque, et il se voit dans l'obligation de renégocier – cette fois directement avec le Pacha d'Egypte – une éventuelle et ultérieure souscription d'actions.
Ce sera l'une des raisons pour lesquelles, en 1861, le banquier entreprendra un voyage sur les lieux mêmes, en Egypte, en compagnie de Lesseps, pour se rendre compte de l'état des travaux en cours. Ce voyage, passé à l'"histoire" dans un manuscrit intitulé *Le Voyage en Egypte*, Revoltella l'interprète avec un bel élan. Cet écrit fait en effet partie de la campagne qu'il a entreprise pour sa réhabilitation, après les "infortunes" de 1859; sans compter que le voyage revêt aussi le caractère spécifique d'une relance personnelle sur le plan politique, diplomatique et financier.
Revoltella visait, en substance, à démontrer que, comme vice-président de la Compagnie, il avait encore voix au chapitre et que sa présence y constituait toujours une garantie, en regard du caractère "cosmopolite" de l'entreprise. Ceci explique le soin, presque narcissique, consacré à consigner soigneusement par écrit chaque moment de son voyage sur les lieux mêmes, mais aussi à noter ses observations sur toutes les personnes rencontrées. Ce voyage est en même temps une "seconde mission", qu'il accomplit avec l'approbation du Gouvernement autrichien, du Lloyd autrichien, et du Conseil municipal de Trieste (qui lui adjoignent deux de leurs observateurs). Il faut signaler le fait qu'il s'agit du premier voyage sur les lieux de personnalités privées, après celui de la Commission scientifique internationale de 1855, accompli sur l'emplacement des travaux de l'Isthme.
Et s'il est vrai que le journal de *Voyage* est surchargé, comme on l'a déjà dit, d'annotations en tous genres, il retient l'intérêt par le caractère de témoignage de sa curiosité de négociant et d'homme d'affaires, élevé au premier rang grâce à sa fortune, et à son approche privilégiée des monuments d'une grande civilisation de l'antiquité; il convient en outre de ne pas oublier que le voyage a représenté pour Revoltella l'occasion d'entourer sa personnalité controversée de l'auréole de commerçant "cultivé", et d'opérateur financier dévoué à son empereur; après tout, il n'hésitait pas à affronter des pertes, même lourdes, pour l'avantage de son pays!

Le *Voyage* nous intéresse aussi sur le plan technique, par les nombreux détails qu'il fournit sur l'état d'avancement des travaux du Canal, en 1861; le journal donne de brèves annotations sur les chantiers de travail à Seuil El Guisr, Toussoum, les Lacs Amers, Timsah, Suez, Kantara, Port-Saïd, etc.; mais on en trouve aussi d'autres, qui concernent l'archéologie égyptienne: Louxor, Karnak, Edfou, Assouan, Philae, Medinet Abou, Gizeh; et elles ne sont pas à rejeter. De retour à Trieste, Revoltella – comme on l'a déjà remarqué – aurait transmis ses rapports et ses mémoires aux instances supérieures.
On a déjà évoqué le ton d'évidente vanité qui caractérisait nombre des agissements de l'homme; mais il ne faut pas oublier qu'ils étaient en accord avec ses propres convictions. Ils représentaient, tout au moins partiellement, les vérités auxquelles il croyait. Ces vérités, sur le fondement desquelles, Revoltella, imprégné des formes d'une certaine "culture", a su imprimer à son travail une note de validité non négligeable. Et, dans son propre langage, il a contribué – en des heures difficiles – à déterminer des mutations d'opinions, et à conditionner des initiatives et des aspirations, aussi bien dans sa ville que dans les milieux politiques et financiers viennois.
Alors que le "monde" italien en mouvement concrétise dans la péninsule la réalité de l'unité politique et territoriale du pays, à Trieste – pointe extrême de ce "monde", mais encore profondément plongée dans le monde autrichien – la grande bourgeoisie triestine renforce l'idée que l'avenir économique de la ville, consiste plus que jamais auparavant, en la création d'un organisme efficient qui saurait être l'intermédiaire entre la *Mittel-Europa* et la Méditerranée; et les Triestins "fixent" alors le concept de leur ville et de son commerce, comme une porte ouverte vers les Océans et, au-delà de Suez, vers l'Extrême-Orient.
Sur le plan plus spécifiquement politique, la grande bourgeoisie marchande du port franc triestin en vient à adhérer aux concepts du libéralisme centraliste du ministre Schmerling; mais, parallèlement, elle sera aussi "fédéraliste". Dans cette Trieste, cependant, où même s'il progresse à grands pas, l'"irrédentisme" politique – expression des aspiration idéales, en particulier de la petite et moyenne bourgeoisie – s'est développé à l'ombre des financiers "protagonistes" comme Revoltella. Cette bourgeoisie moyenne qui, si elle a, justement dans les années qui suivent 1860, conscience de devoir dépendre, pour son propre bien-être économique, des fortunes successives de la monarchie autrichienne, alimente en même temps en son sein, une réaction contre la cause même de ce bien-être.
L'irrédentisme, en tant que sentiment anti-autrichien et volonté de s'unir nationalement à l'Italie; l'irrédentisme en tant que désaccord qui aurait conditionné, presque jusqu'à nos jours, la société tant commerçante qu'"intellectuelle" de Trieste, naît précisément de cette scission entre intérêts économiques et aspirations idéales.
Il s'agissait d'un dramatique déchirement tout à fait nouveau, dans une ville qui savait pourtant déjà, peu après le milieu du siècle, avancer à grands pas sur la voie du commerce mondial, car elle possédait encore en elle des hommes au sens cosmopolite, dont les racines semblaient solidement implantées dans l'*humus* du port franc du XVIIIème siècle.

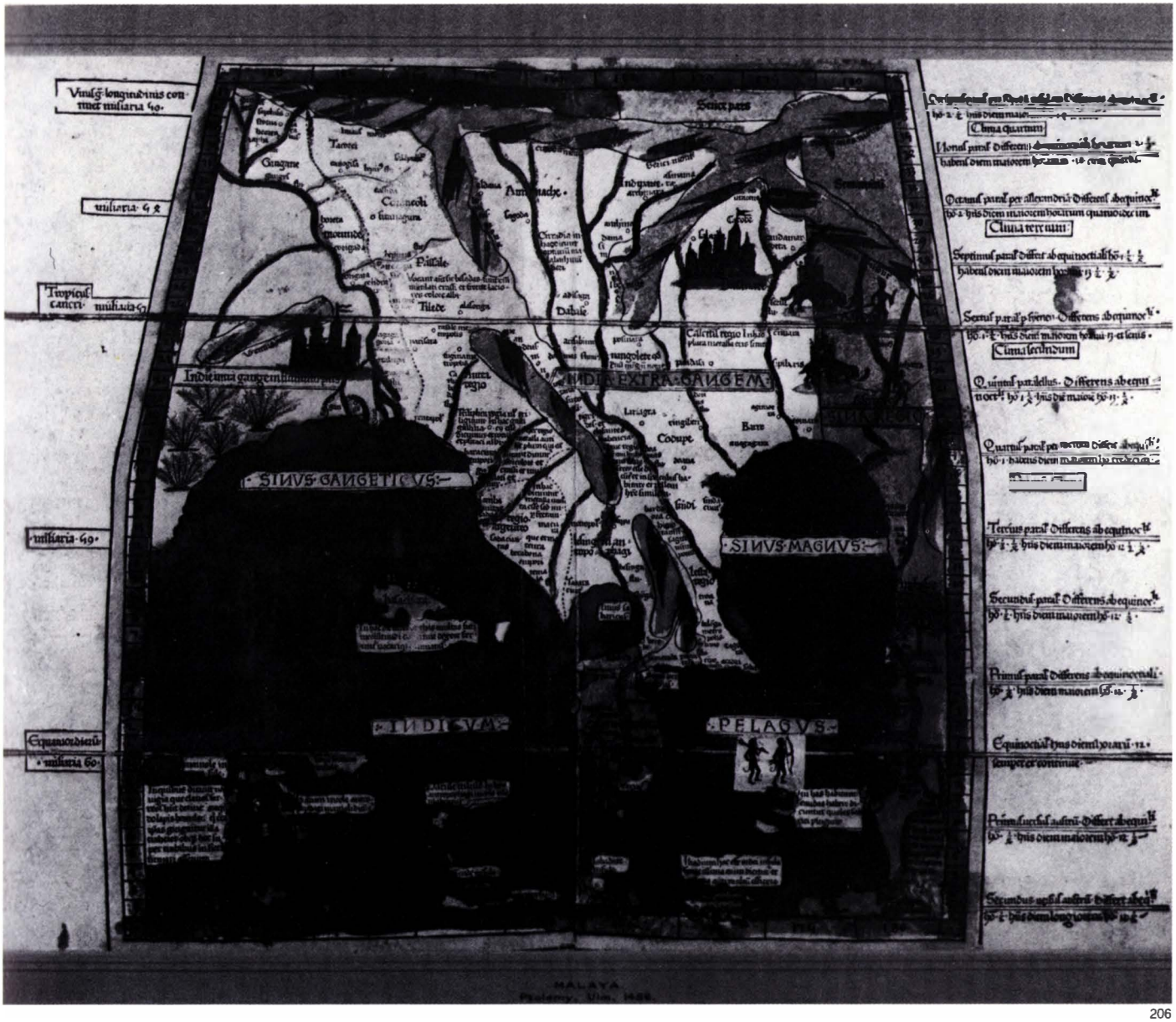
201.
S.A. Ismaïl-Pacha, vice-roi d'Egypte.

202.
Alberto Rieger, *Le Canal de Suez*,
huile sur toile, 180×127 cm, 1864.
Civico Museo Revoltella, Trieste.

203, 204.
O. Mahoudeau,
Maquette du canal de Suez
15,5×47 cm

205.
Sceau en métal avec étui du Baron Pasquale Revoltella, 12×3×2,5 cm
Civico Museo Revoltella, Trieste.

206.
Carte de Ptolémée: Indochine et Chine,
Ulm 1486
Coll. privée, Trieste.



206

207

Le rayon des mystères et de l'aventure
Roberto Benedetti

Le vendredi 4 septembre 1812. Il était presque minuit. Le commandant Veilon venait à peine de rejoindre avec sa chaloupe la frégate française *La Danaé* ancrée dans la rade de Trieste au large du môle San Carlo, lorsque le navire (jaugeant près de 550 tonneaux, armé de 44 canons et ayant à bord 350 personnes) sauta en l'air, avec le grondement d'un volcan qui explose. Tous périrent, à l'exception du pilote de la chaloupe rentrée à quai. L'explosion projeta partout, le long des plages, des rues et jusque sur les toits des maisons, des morceaux du bâtiment et même des membres humains.[1]
Bien des points sont demeurés obscurs dans cet événement survenu pendant la troisième occupation française de Trieste. On n'a jamais su si l'étincelle s'est produite dans la soute aux explosifs par hasard ou à la suite d'un sabotage. En tout cas, les fragments du navire ont nourri le mystère, fécondé l'imaginaire collectif et des pages entières de littérature populaire. *La Danaé* devint le point de départ d'histoires de vengeances féminines, de capitaines bigames au passé trouble, d'amours perfides, de remords déchirants, de filles indignes de leurs pères, de naissances illégitimes[2].
Entre les larmes et les points d'exclamation, c'est un chapitre entier du feuilleton d'Adalberto Thiergen et Pietro Generini, *I Misteri di Trieste* (paru en 187 épisodes dans le journal *Il Diavoletto*, du 19 mai au 31 décembre 1851), qui est consacré à *La Danaé*. Ce roman est le premier avatar en langue italienne des célèbres *Mystères de Paris* (1842-1843) d'Eugène Sue. Il devait être suivi en Italie, entre 1853 et 1870, des *Misteri* de Livourne, de Florence, de Milan, de Gênes, de Naples. Situations et personnages du roman de Sue se redonnent rendez-vous à Trieste, où Maria l'orpheline, dont le nom ressemble déjà à celui de Fleur-de-Marie, est l'incarnation de la jeune fille persécutée, à laquelle cependant la providence réserve, après tant de mésaventures, de goûter enfin non le silence du cloître, mais les joies du mariage (la rapprochant ainsi de la Lucia des *Fiancés* de Manzoni). Une fois encore, les images de la corruption et des périls côtoient la pureté. Les chefs, Ferrand à Paris, Riccafont à Trieste, associés dans d'injustes accusations de vol qu'ils lancent contre leurs subalternes, sont aussi tous deux entraînés dans leurs débâcles financières. Si dans *Les Mystères de Paris* le "Maître d'école" qui louche, devenu fou, assassinait la "Chouette", ici la boiteuse Anastasia, elle aussi folle, tue sa fille avec la vérité de sa confession de mère dénaturée. Et, passant de la taverne du *Lapin blanc* à l'auberge du *Crabe*, de l'ogresse Mère Ponisse à l'hôtesse Mamma Galeazza, l'image modèle de la gargote ne change que dans l'animal choisi comme enseigne.

L'enthousiasme immédiat et l'intérêt pour la "mystéromanie"[3] ont donc permis à Trieste d'occuper une situation privilégiée sur la carte italienne des mystères, révélant le désir de la ville de se faire métropole, de s'intégrer activement au contexte européen, même au moyen de la réplique d'un succès littéraire. La littérature courante concernant Trieste, dégage le profil d'une cité double, suspendue entre la réalité de son histoire et de son économie et la tentation de s'enfermer dans le cercle d'une fiction de ville mythique. Une ville où seules l'aventure et la symbiose avec ses héros et héroïnes permettent le plein épanouissement de ses aspirations. Du reste, c'est vraiment cette incertitude, cette rencontre-affrontement, cette ambiance de mystère, fascinante bien qu'ambiguë, qui confèrent à Trieste, avant les oeuvres de Svevo et de Saba, un rôle personnel, une identité jamais banale. Même dans l'essor des échanges, des renvois et des apports réciproques avec l'univers culturel français.
Charles Asselineau, voyageur amateur des lettres, écrivait en 1869: *Vérone est un drame. Venise est toute une littérature, de Shakespeare à Byron... Florence est une nouvelle... Trieste est un roman.*[4] D'où vient une telle allusion? Gérard de Nerval, pendant une étape de son *Voyage en Orient* (jamais faite en réalité) désirant décrire la ville, expliquait:

"Je t'écris en vue de Trieste, ville assez maussade, située sur une langue de terre qui s'avance dans l'Adriatique, avec ses grandes rues qui la coupent à angles droits et où souffle un vent continuel. Il y a de beaux paysages, sans doute, dans les montagnes sombres qui creusent l'horizon; mais tu peux en lire d'admirables descriptions dans *Jean Sbogar* et dans *Mademoiselle de Marsan* de Charles Nodier; il est inutile de les recommencer".[5]

Cela renvoie à deux romans parus successivement en volume en 1818 (édition Gide) et en 1832 (édition Renduel), et pour lesquels Nodier puise dans le souvenir des mois passés dans les Provinces illyriennes fin 1812 et en 1813 alors qu'il était bibliothécaire à Ljubljana et directeur du journal *Le Télégraphe*[6]. Ni les minces remarques de Chateaubriand sur Trieste dans son *Itinéraire*[7], ni les notes plus riches d'un journal de voyage, n'ont réussi à s'imposer en France. C'est le vraisemblable romanesque qui a été transmis comme vrai et lu comme tel. La ville, écartée d'une réalité commune, sa façon d'arrêter le temps, sont déjà présentes dans *Jean Sbogar*, premier roman populaire qui se passe à Trieste. D'entrée de jeu, Nodier exprime sa vision de la ville à travers un microcosme, une maison *de recueillement et de mystère* située dans



207

207.
Salon gothique de la Villa Sartorio à Trieste, (actuel Musée Sartorio), 1850 environ.



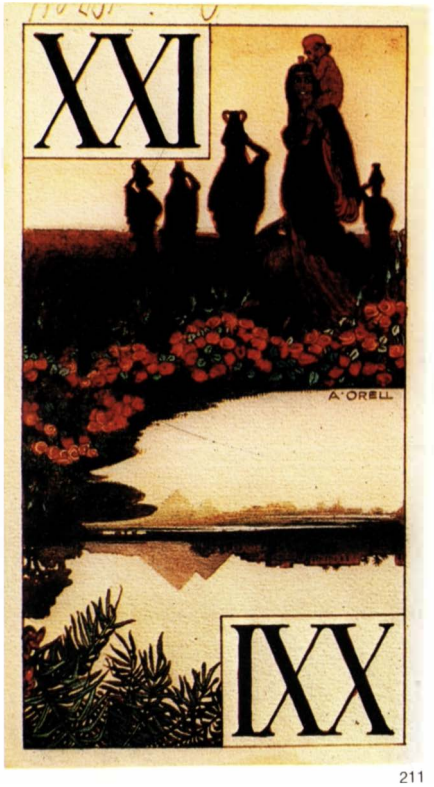
208



209



210



211



212


213

210



214



215



216


217



218



219

208 à 219.
Argio Orell (1884-1942)
Série de Tarots pour le Lloyd autrichien de Trieste
détrempe sur carton léger (esquisses coloriés)
Série de 35 cartes à jouer,
Datables: 1908 - 1909 environ
Signé: Argio Orell
Coll. privée, Trieste.



220

220.
Salon japonais dans le château de Miramare à Trieste, 1870 environ.

un bosquet presque impénétrable... dont les fraîches vapeurs du golfe entretiennent le feuillage dans un état perpétuel de verdure et de jeunesse, tandis que Trieste, parfumée d'improbables jasmins, est comparée à l'*ingénieuse invention du chapiteau corinthien: c'est une corbeille de bouquets, frais comme le printemps.*[8]
C'est par l'exotisme, un tel écho n'est pas inhabituel dans son oeuvre, que Nodier évoque une Trieste lointaine, un lieu mental qu'il veut montrer au public de ses romans. C'est un ailleurs où évoluent des héros intrépides et se bousculent des thèmes insolites (les notes de la *guzla*[9], le creuset des races et des langues, la mythologie), alors que les limites se perdent dans les brumes, parce que Trieste fait partie d'un tout destiné à rester inconnu et distant. Cette sensation durera jusqu'aux évocations des contemporains, comme celle de Robert Castel dans le numéro de la revue *Critique* consacré à Trieste (et qui porte précisément le titre des *Mystères de Trieste*) où il évoque *les palmiers sur la promenade du bord de mer* (qui) *ont le profil courbé des exilés.* Une plante plutôt étrangère au climat triestin que le palmier, mais le malentendu révèle un vrai lapsus freudien lorsque l'auteur ajoute: *pourtant, Trieste est l'un des lieux de ma géographie symbolique.*[10]
Le sens profond de ce jeu de la mémoire fait référence aux touches d'exotisme de *Jean Sbogar*, qui se retrouvent également dans le deuxième roman situé par Nodier dans la région. *Mademoiselle de Marsan* contient pourtant aussi certains détails réels de la ville, parmi lesquels la figure du marquis de Pontgibaud, banquier qui, sous le nom de Joseph Labrosse au temps du séjour de la famille de Napoléon et après, dirigea une importante compagnie de commerce du coton et fit une grande fortune. L'émigré français, enrichi dans la ville qui l'avait recueilli pendant la Révolution, ressemble au M. de Montlyon de *Jean Sbogar* et aurait bien pu s'exprimer comme le comte de Fougères dans *Simon* (1836), le roman de George Sand:

"Je réalisai le produit de quelques diamants que j'avais réussi à sauver ainsi qu'un peu d'or; j'achetai un petit fond de commerce, et je me fixai dans une ville où le négoce commençait à fleurir. Les affaires de Trieste prospérèrent vite, et les miennes par conséquent. Nous étions là une colonie de transfuges de tous pays: Français, Anglais, Orientaux, Italiens. Les habitants nous accueillaient avec empressement... Oh! maintenant, Trieste est une ville de commerce d'une grande importance. J'en revendique ma part de gloire, entendez-vous?... Quand j'ai monté ma boutique à Trieste, je commençai par quitter mon nom et mon titre, et je reconstruisis ma fortune sous celui de signor Spazzetta, ce qui veut

1.
Cf. P. Klodic, *Guida al museo del mare di Trieste*, Trieste 1961, pp. 53-54. Le même musée conserve la figure de proue de *La Danaé*.

2.
Cf. F. Dall'Ongaro, *La Memoria. Nuove ballate*, Merlo, Venise-Trieste 1844, pp. 37-57; ibidem, *I Dalmati*, Schiepatti, Turin 1847; A. Thiergen et P. Generini, *I Misteri di Trieste*, "Il Diavoletto", V, 1851, pp. 874-83; C.V. Rupnick, *Eroi triestini*, E. Vram, Trieste 1894, pp. 216-21.

3.
Déjà dans un numéro daté du 15 juillet 1844 du journal local "Il Caleidoscopio", le dialogue ironique entre un écrivain préoccupé et une puce traduisait les excès de cette "mystéromanie". L'édition en quatre volumes parue à Bruxelles en 1844 des *Mystères de Paris* figura aussitôt sur les rayons d'une grande bibliothèque bourgeoise comme celle du baron Revoltella. Au cours du siècle ce goût pour le mystère s'est développé, en même temps que le nombre des lecteurs de journaux, faisant apparaître des feuilletons sur ce thème, même en dialecte. A ce propos, voir S. Monti Orel, *I giornali triestini dal 1863 al 1902*, Lint, Trieste 1976, passim.

4.
Ch. Asselineau, *l'Italie et Constantinople*, A. Lemerre, Paris 1869.

5.
G. de Nerval, *Oeuvres*, par A. Beguin et J. Richer, Gallimard, Paris 1956, t. II, pp. 64-65; cf. note p. 1291. La rédaction définitive du *Voyage en Orient* parut en 1851.

6.
Cf. R. Dollot, *Les romans illyriens de Charles Nodier*, "Revue de littérature comparée", 1931, pp. 258-314.

7.
"J'entrai à Trieste, le 29, à midi. Cette ville, régulièrement bâtie, est située sous un assez beau ciel, au pied d'une chaîne de montagnes stériles: elle ne possède aucun monument. Le dernier souffle de l'Italie vient expirer sur ce rivage où la barbarie commence". Voir le passage de *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem* tiré de: Chateaubriand, *Oeuvres complètes*, Ladvocat, Paris 1826, t. VIII, p. 5. Le volume figure dans la bibliothèque de Maximilien et de Charlotte à Miramare, portant l'étiquette suivante: "Bibliothèque de S.M. la Reine des Belges". Sur le bref séjour de Chateaubriand à Trieste, du 29 juillet au 2 août 1806, voir R. Dollot, *Chateaubriand à Trieste*, "Revue d'histoire diplomatique", 1951, pp. 129-58.

8.
Ch. Nodier, *Oeuvres complètes*, Renduel, Paris 1832, t. I, pp. 40 et 58.

9.
Sorte de violon à une corde utilisé en Illyrie pour accompagner les chants.

10.
"Critique", XXXIX, 1983, n. 435-36 (*Les Mystères de Trieste*), p. 628.

dire M. Labrosse. Eh bien! mon commerce a prospéré, mon nom est devenu estimable, et m'a ouvert le plus grand crédit".[11]

A côté des aventures des héros "noirs", bandits, *carbonari* et contrebandiers[12], se profilent ainsi les mirages de l'aventure commerciale d'une Trieste liée, (ce n'est pas un hasard), aux premières pages du *Comte de Monte-Cristo* (1844) d'Alexandre Dumas, situées à Marseille, cet autre carrefour de la Méditerranée où les profits sont faciles et les intrigues interlopes. Voilà qui induit une possible superposition entre le nom du vaisseau le *Pharaon* (en provenance de Trieste) et celui du comte Cassis-Faraone, archétype de l'aventurier richissime, philantrope et mécène, qui a vraiment vécu à Trieste.[13]
Compagnie marchande et complot sont encore réunis dans la première partie du roman de Jules Verne *Mathias Sandorf* (1885), alchimie d'événements troubles et imaginaires sur la toile de fond d'une ville décrite à l'aide des notes du journal de voyage du touriste-érudit Charles Yriarte.[14] Encore une fois, sans s'écarter tout à fait de l'histoire, conspirateurs et patriotes tissent ici leur trame dans des pages conçues peu après le 20 décembre 1882, date de l'exécution de l'étudiant triestin Guglielmo Oberdank, coupable d'avoir mis en projet un attentat contre François-Joseph. Victor Hugo devait intervenir vainement en faveur du condamné par une lettre à l'empereur d'Autriche.[15]
Pour les écrivains français, le masque bien modelé du mystère et de l'aventure ne devait glisser du visage de la ville même pas au cours du XXe siècle. Dans les *Mémoires* de Naundorff, le plus célèbre des faux dauphins, l'aveu selon lequel le fils de Louis XVI ne serait pas mort dans la prison du Temple le 8 juin 1795, mais aurait pu s'enfuir et aurait rejoint Trieste, d'où il serait parti sur un voilier américain à destination de Saint-Domingue, allait constituer la source d'inspiration de l'historien-académicien Octave Aubry. Dans son roman, *Le roi perdu*[16], c'est Trieste qui devient l'étape fondamentale d'une "quête" visant à déméler l'enchevêtrement des doutes et des questions qu'on se pose sur le sort du Dauphin; seul Fouché, exilé dans les salles glacées du Palais Vicco à Trieste, où il mourut le 26 décembre 1820, aurait pu apporter quelque éclaircissement. Bien plus tard, en pleine Guerre froide, la ville protagoniste de tant d'intrigues se répète avec les espions et les agents secrets de Jean Bruce.[17]
Trieste n'échappe pas aux itinéraires narratifs de l'aventure, même lorsque, pour Marcel Proust, l'aventure devient absolue, l'aventure du *Je* dans un voyage intérieur. Au sein de la grande aventure du *moi*, la ville où Albertine a vécu ses moments de bonheur, ses *meilleures années*, est seulement un nom, un symbole évocateur d'un *là-bas*, d'une *terra incognita*, d'une géographie insondable et donc mystérieuse. C'est un autre qui fait peur et réveille la jalousie un peu infantile de celui qui se sent exclu d'un espace purement imaginé et plein de merveilleux.

"C'était de Trieste, de ce monde inconnu où je sentais que se plaisait Albertine, où étaient ses souvenirs, ses amitiés, ses amours d'enfance, que s'exhalait cette atmosphère hostile, inexplicable, comme celle qui montait jadis jusqu'à ma chambre de Combray, de la salle à manger où j'entendais causer et rire avec les étrangers, dans le bruit des fourchettes, maman qui ne viendrait pas me dire bonsoir... Ce n'était plus comme vers un pays délicieux où la race est pensive, les couchants dorés, les carillons tristes, que je pensais maintenant à Trieste, mais comme à une cité maudite que j'aurais voulu faire brûler sur-le-champ et supprimer du monde réel. Cette ville était enfoncée dans mon coeur comme une pointe permanente".[18]

Le mystère, c'est tout ce qu'on ne sait pas, ce qu'on ne comprend pas; mais si la pulsion contraint le *moi* à se développer en une rencontre avec l'autre, même Trieste avec son ostensible diversité étale sa participation à tant de "recherches" personnelles. Dans la ville-roman, où tout semble destiné à sortir des pliures du papier imprimé pour y faire ensuite retour, on peut trembler pour le destin d'un livre, comme cela arriva à Stendhal pour *Le rouge et le noir* pendant l'hiver de 1831[19]; on peut passer deux heures à retrouver des textes d'une langue rare pour un occidental, comme aima à le faire Valery Larbaud, alias A.O. Barnabooth[20] afin d'assouvir son *vice impuni, la lecture*. Ou bien, on peut lever l'ancre vers un Eldorado déjà rêvé au milieu des livres de sa bibliothèque, comme Maximilien partant sur son bateau la *Novara*. Ou encore, on peut prévoir d'effacer ses traces au long des routes océaniques, à la recherche d'une nouvelle identité et répéter par là le choix de l'archiduc Jean Orth.[21] Il faut toutefois s'attendre à se retrouver pris dans les pages de certain roman-feuilleton, comme cela est arrivé pour les deux princes de la Maison Habsbourg.[22]
Un grand connaisseur du monde, Paul Morand, a fait choix de la cité, *encore parfumée d'autrefois, (...) où noircit une argenterie viennoise, témoin de banquets défunts*[23], pour y être enterré. Sa pierre tombale, au cimetière gréco-orthodoxe, signale sur une seule ligne le mot *voyageur* avec, au-dessous, le souhait: *Continue ta route*. Le dernier départ renvoie à l'inconnu de l'après, et, si l'on veut, c'est encore de Trieste que l'on peut prendre un billet pour le large et l'aventure.[24]

11.
G. Sand, *Simon*, "Revue des deux mondes", V, 1836, pp. 150 et 153.

12.
Cf. Stendhal, *Correspondance*, par H. Martineau et V. Del Litto, Gallimard, Paris 1967, t. II, pp. 232-33: "La contrebande est immense à Trieste et visible. Chaque soir l'on rencontre à une certaine heure, dans la rue près de la porte d'Allemagne, 20 à 30 contrebandiers qui partent chargés de leur petit sac. Ces contrebandiers emportent des tissus de soie, lin et coton, du café, etc., etc...".

13.
Sur ces hypothèses, voir D. Gioseffi, introduction à *Pitture, disegni e stampe del '700*, Electa, Milan 1972, p. 11

14.
Sur les lieux du roman et le journal de 1874 de Ch. Yriarte, voir G. Verne, *La congiura di Trieste*, sous la direction de L. Carpinteri et M. Faraguna, La Cittadella, Trieste 1970, pp. 213-28.

15.
Cf. V. Hugo, *Correspondance*, Albin Michel, Paris 1952, t. IV, p. 81.

16.
O. Aubry, *Le roi perdu (Louis XVII retrouvé)*, Fayard, Paris 1924.

17.
Cf. J. Bruce, *Documents à vendre (OSS 117)*, Presses de la Cité, Paris 1955; ibidem, *Angoisse pour OSS 117*, Presses de la Cité, Paris 1964.

18.
M. Proust, *A la recherche du temps perdu (Sodome et Gomorrhe)*, par P. Clarc et A. Ferré, Gallimard, Paris 1954, t. II, p. 1121.

19.
Cf. R. Dollot, *Trieste et la France (1702-1958). Histoire d'un Consulat*, Pedone, Paris 1961, pp. 183-84 et 247-48.

20.
Cf. V. Larbaud, *Oeuvres complètes (A.O. Barnabooth)*, Gallimard, Paris 1951, t. IV, p. 346. Sur le journal écrit par Larbaud pendant son séjour à Trieste, du 15 au 18 mars 1903, consulter B. Delvaille, *Essai sur Valery Larbaud*, Seghers, Paris 1963, pp. 159-69.

21.
Cf. M. Paléologue, *Le destin mystérieux d'un archiduc. Jean Orth*, La Palatine, Paris-Genève 1959, pp. 7-64.

22.
Cf. V. Cuttin, *L'ombra di Miramar*, Nerbini, Florence s.d.

23.
P. Morand, *Venises*, Gallimard, Paris 1971, p. 210

24.
Les revues "Archeografo Triestino" et "La Porta Orientale" ont fait paraître des études sur les arguments développées dans le présent article. On se reportera en particulier aux travaux d'Oscar de Incontrera sur Chateaubriand (*A.T.*, 1951), Joseph Labrosse et les émigrés français (*A.T.*, 1953-1957/58), le roman d'O. Aubry (*P.O.*, 1968); d'Anna Biancoli sur les auteurs des *Misteri di Trieste* (*P.O.*, 1963) et sur Ch. Nodier (*P.O.*, 1970). Voir en outre les communications de R. Benedetti, Ch. Dédéyan, F. Claudon et L. Furois dans *Trieste et la France*, Actes du congrès de la Società Italiana dei Francesisti (Trieste, 7-10 novembre 1984), en cours d'impression.

221.
Ryuryukyo Shinsai (travaillant à Edo pendant la première moitié du XIXe siècle)
Les jeux du Nouvel An
Xylographie (*nishiki-e, karazuri-e*),
21×18 cm
Daté: 2e décennie du XIXe siècle.
C.M.S.A.

222.
Yanagawa Shigenobu
(1787-1837)
Carte de voeux pour l'année du Singe
Xylographie (*nishiki-e, karazuri-e*),
21×18 cm
Daté: 1824
C.M.S.A.

223.
Yaganawa Shigenobu
(1787-1837)
Peintre de "shōdōs"
Série: *Roku gei Asakusa ren* ("Six techniques artistiques de Asakusa")
Xylographie (*nishiki-e, karazuri-e*),
21×18 cm
Daté: 3e décennie du XIXe siècle
C.M.S.A.

224.
Yanagawa Shigenobu
(1787-1837)
Femme à la guitare lunaire (Yüen-chin)
Xylographie (*nishiki-e, karazuri-e*),
21×18 cm
Daté: 3e décennie du XIXe siècle.
C.M.S.A.

225.
Yashima Gakutei (1786 env. - 1868)
Courtisane en habit de cérémonie
Série: *Keisei mitate retsu senden. Hichi ban no uchi*
Courtisanes face à une série de biographies. D'un groupe de sept"
Xylographie (*nishiki-e, karazuri-e*),
20,7×18 cm
Daté: 2e décennie du XIXe siècle
C.M.S.A.

226.
Yashima Gakutei (1786 env. - 1868)
Les frères Soga
Série: Hōnchō nǰūshi-kō.
Honchōren ("24 fils dévoués du Japon. Club poétique de Honchō")
Xylographie (*nishiki-e, karazuri-e*),
20,7×18,5 cm
Daté: 1820 env.
C.M.S.A.

227.
Nishikawa Nobuharu
(travaillant pendant la première moitié du XIXe siècle)
Carte de voeux pour l'année du Lapin
Xylographie (*nishiki-e, karazuri-e*),
21×18 cm
Daté: 1830
C.M.S.A.

228.
Kinoshita Hironobu II
(travaillant pendant la première moitié du XIXe siècle)
Courtisane en habit de cérémonie
Xylographie (*nishiki-e, karazuri-e*),
21×18 cm
Daté: première moitié du XIXe siècle
C.M.S.A.



221



222



223



224



225



226



227



228

La chimère de l'exotisme: Trieste, la boutique d'antiquités Wuensch et l'attrait de l'Extrême-Orient

Luisa Crusvar

1. *La route de la soie et de la porcelaine: Chine et Japon aux yeux des Occidentaux*

La Chine se présente sur la scène occidentale avec l'attrait dispendieux de la soie. Pline l'Ancien réprimande l'abus qu'en fait la noblesse romaine. L'empereur Eliogabale dépense des sommes énormes pour des vêtements tissés avec cette rare matière. Le monopole de la soie enrichit les caisses de Byzance. Le précieux produit et les territoires inconnus s'identifient au point qu'ils se superposent: la séduction se tourne vers l'Est. Toutefois, dans le mythe occidental de l'Extrême-Orient, les *Seres*, les producteurs de la soie, constituent un cas à part. Les mystérieux Chinois suscitent une admiration respectueuse et affectent un détachement réservé et aimable. "Ils attendent que le commerce aille les chercher", écrit Pline.[1] Soline, écrivain du IIIe siècle après Jésus-Christ, confirme cette affirmation. Alimenté par la distance, grandit un rêve de richesses incommensurables: la soie devient porteuse d'enchantement, elle indique la route de merveilles lointaines. La difficulté accroît l'attraction. La Chine se révèle à travers les remparts d'innombrables frontières. Les géographes anciens et les voyageurs du Moyen Age, à partir des missionaires franciscains jusqu'à Marco Polo, concordent la décrivant comme un pays immense et fertile, une promesse d'abondance inépuisable. La chimère du voyage au bout du monde revient et avec elle le mirage éphémère du Paradis Terrestre ou celui du royaume des perles et des pierres précieuses: périls, inconnues menaçantes, traversées dangereuses, en offusquent la vision dorée. Un voyageur musulman du IXe siècle, Ya'Kubi, déclare: "La Chine est une terre sans frontières. Si on veut atteindre la Chine par mer, il faut traverser sept mers". Le lointain, l'exotique, le voyage: cette triade modèle l'horizon onirique de l'Extrême-Orient, suscite des désirs de possession et de pénétration. L'Occident des Temps Modernes regarde dans le miroir du "Différent" et tend à l'englober, à le transformer. Après la tentative de colonisation de la part des Jésuites, combien d'images de la Chine passent à l'Europe? Un nombre incalculable. Entre les XVIIe et XVIIIe siècles, les estampes reproduisant l'Occident témoignent du désir grandissant d'appats exotiques et d'informations détaillées. Les atlas et les cartes chorographiques fournissent des précisions, des mesures; ils quantifient et jouent le rôle de bulletins commerciaux: ils envisagent des variations d'intervention et d'échange. La diffusion du produit de l'Extrême-Orient devient la sublimation du pouvoir d'achat. Les connaissances géographiques définissent la capacité d'infiltration du territoire. A la fin du XVIIe siècle, la rivalité religieuse, catholique et protestante, en lutte entre les Indes Orientales et les Indes Occidentales, reflète des conflits de juridictions et témoigne de vastes intérêts de marché. Ce qui reste, c'est la satisfaction d'une conquête théorétique, déterminée par la précision des mappemondes universelles. Les signes d'un cosmos élargi, d'une plus vaste géographie, caractérisent les paisibles décors intérieurs et bourgeois du peintre néerlandais Johannes Vermeer (1632-1675), situés entre un tapis de Perse et un couvre-chef à la chinoise. A cette même époque, les cours européennes expriment une sorte de parodie obsédante du colonialisme, un ballet entre l'Arcadie et l'Exotisme, une expérience à l'échelle réduite, de la domestication universelle. On apprécie l'exibition de *freaks*, sorte de mutants génétiques, jeux de la nature découverts dans les colonies ou dans des "terres lointaines". Les nobles et les riches déboursent des sommes énormes pour les bizarreries exotiques: chez les marchands chinois ils achètent des nains, des jeunes filles muettes, des squelettes rapetissés d'enfants. Ils alimentent aussi le goût, né pendant la Renaissance, pour les assortiments de curiosités, les *Wunderkammern*; la salle des collections devient la réduction de l'univers, où les yeux peuvent s'ouvrir tout grands sur les féeries de l'homme, de même que sur les excentricités de la nature, où les éblouissantes porcelaines de Chine cotoient des restes de monstres en éprouvette, des anomalies botaniques, des bizarreries zoomorphes.[2] L'inventaire fantastique du Moyen Age est remplacé par l'accumulation concrète, tangible, encyclopédique. Le désir d'analyser le mécanisme de la nature et les artifices de la technologie est joint à la volonté de confirmer la centralité du territoire et de la culture de l'Europe. Les joaillers emprisonnent des noix de coco, des oeufs d'autruche, des coquillages rares dans des cages luxueuses d'or ou d'argent. Les voyageurs commencent à récuperer des souvenirs anthropologiques. Les marchands et les marins fixent le souvenir des escales exotiques dans la banalité rassurante de l'objet typique ou pittoresque: les modèles réduits des "pieds de lits" des femmes chinoises, les poignards ou les couteaux de chasse de l'Inde, les épées rituelles des samouraïs japonais. A la fin du XVIIe siècle, existent à Paris les cabinets de curiosités de trois célèbres marchands – Malafer, Dotel et Fagnani – où l'on peut trouver des rouleaux et des meubles de Chine, des cristaux, des porcelaines et d'autres tentations. Ce sont les réceptacles du temps et de l'espace chosifiés, à même d'agiter les débris de l'histoire et de recycler les nombreuses

traces laissées par l'homme. Les éclectiques magasins d'antiquités du XVIII[e] siècle, regorgeant d'objets, satisfont les exigences les plus variées: ils filtrent les désirs de connaissance et de gratification sociale, le narcissisme individuel et l'approfondissement des connaissances, devenant des véhicules importants du syncrétisme encyclopédique. Les signes de l'Extrême-Orient se multiplient, les suggestions exotiques se matérialisent et s'insèrent dans le système urbain des échanges réels ou symboliques. Des nouveaux simulacres et des nouveaux fétiches circulent dans le clan international des amateurs: lions bouddhiques, bestiaires polychromes, peintures érotiques sont disposés à côté des statuettes *blanc de Chine* de Kuan-Yin, la Dame de la Miséricorde, de *Shou-lao*, le génie taôiste de la longévité avec les emblèmes du cerf et de la pêche, de *Mi-lo Fo Maytreya*, le Bouddha qui rit; les délicates coupelles *coquille d'oeuf* s'allient aux techniques savantes des manufactures impériales; porcelaines incrustées de jade et de nacre, vases élaborés par T'ang Yin pour l'empereur K'ien-long. C'est ainsi que la célèbre porcelaine de Chine s'insère de plein droit parmi les collections de tableaux et les pièces archéologiques, velléités représentatives et désirs de connaissance.[3]

Une constatation se fait jour automatiquement. L'horizon des merveilles tend à se déplacer vers le Nouveau Monde, vers les côtes encore inexplorées de l'Amérique: le rêve de l'Océan Indien et le mythe des Antipodes s'établissent sur la route de l'El Dorado et dans le mirage de chimériques Bensalem tropicales. Les Indes Occidentales retrouvent l'ancien mythe des Indes Orientales: la richesse et l'immensité demeurent des perspectives de possession jamais disjointes de la dynamique du déplacement. Les Turcs, les antagonistes habituels, et les Chinois, gênants interlocuteurs, découvrent d'autres exorcismes. Ils s'infiltrent dans le système de la mode et deviennent, par conséquent, aptes à la vie de société. *Turquerie* et *chinoiserie* sont des termes qui procèdent parallèlement. Les lectures se déroulent à travers de multiples transformismes, des acculturations et des mystifications: de l'inférieur au supérieur ou inversement, de la version laïque à la perspective religieuse, de l'interprétation des intellectuels aux caprices de la classe aristocratique. L'Eglise ne cesse d'évoquer la terreur ottomane et rallume par là des mémoires de violence, de massacres et d'incursion. En Istrie, au Frioul, sur le plateau karstique, la menace musulmane persiste encore au XVIII[e] siècle. Les *tabors*, les remparts circulaires qui défendent les villages, évoquent les peurs anciennes. Et c'est

1.
Plinii *Naturalis Historia*, VI.54, VI.88.
"Primi sunt hominum qui noscantur Seres, lanicio silvarum nobiles, perfusam aqua depectentes frondium canitiem, unde geminus feminis nostris labos redordiendi fila rursusque texendi: tam multiplici opere, tam longinquo orbe petitur ut in publico matrona traluceat. Seres mites quidem, sed et ipsi feris similes coetum reliquorum mortalium fugiunt, commercia expectant" (VI.54).
Ce passage relate une croyance remontant aux origines de l'Antiquité. (Solin L.2; Ammianus Marcellinus XXIII 6.7): les Romains pensaient qu'on obtenait la soie à partir des feuilles d'une plante semblable à celle du coton.
"Cetera eadem quae nostri negotiatores: fluminis ulteriore ripa merces positas iuxta venalia tolli ab iis, si placeat permutatio, non aliter odio iustiore luxuriae quam si perducta mens illuc usque cogitet, quid et quo petatur et quare" (VI.88).
S'agit-il des insaisissables *Seres*, ou plutôt d'une autre race indo-européenne? La question n'a pas trouvé de réponse.

2.
On peut lire ces observations dans l'ouvrage de L. Fiedler, *Freaks: Myths and images of the secret self*, New York, 1978. Elles ont été reprises par L. Crusvar dans: *Il sentiero dei mille draghi. Viaggio, viandanti, donne e sogno nel mito dell'Estremo Oriente*, Asolo 1981, pp. 36-37.

3.
F. Duret Robert, *Encyclopédie; l'art et l'or. Du côté des marchands de tableaux*, "Connaissance des arts", n° 315, mai 1978, p. 21; E. Bonaffé, *Dictionnaire des amateurs français au 17 siècle*. Paris 1884.

4.
P. Giovio, *De rebus gestis et vitis imperatorum Turcarum*, Wittemberg 1537; S. Munster, *La Cosmographie*, Paris 1552; L. Crusvar, Asolo 1981, p. 37. C'est presque un lieu commun que de rappeler l'engouement pour l'Islam de Montesquieu, Diderot, Voltaire, Mozart et maints autres protagonistes du XVIII[e] siècle qui s'inspirent de la célèbre traduction française des *Mille et une nuits*.

5.
Voir le chapitre *China and chinoiserie in France* du volume de M. Beurdeley, *Chinese furniture* (translated by K. Watson), Tokyo-New York-San Francisco 1979, pp. 184-186. Sur l'exotisme en Italie, il sera utile de consulter l'essai de R. Lightbow, *L'esotismo*, "Storia dell'arte italiana. Einaudi. Conservazione, falso, restauro", vol. 10, Turin 1981, pp. 445-487.

6.
Atlas par Iacob Colom, Amsterdam, Impres du Marché au grain, à la Colonne Ardente avecq. Privilege, 1668 (Biblioteca Civica di Trieste, Inv. 16680/XII).

bien naturel. Il s'agit de zones de passage et de contact, de territoires/charnières de périphérie, qui ont subi l'influence de l'invasion musulmane de 1683, et le siège de Vienne. La croisade contre les "infidèles" est toujours présente dans l'iconographie et elle se poursuit dans la tradition orale. Cependant, Paolo Giovio et Münster avaient déjà proposé une autre clé de lecture en faisant l'éloge de la "magnanimité et justice" des Turcs. Le fait que le Musulman soit désormais considéré comme synonyme de vertu civile et de sensibilité critique est révélateur de l'attitude nouvelle des philosophes français du siècle des Lumières: sous le prétexte du déguisement et du parallèle exotique, on dénonce une vision du monde oppressante et restrictive. Le philosophe du siècle des Lumières s'insère dans l'universe épanoui, dans le cosmos des Persans, des Chinois, des Indiens, et sanctionne un discours cosmopolite qui nie la rigueur des classifications ethnologiques et s'aligne sur l'optique nouvelle des rapports économiques.[4]

Le cauchemar des Turcs, toujours présent dans l'imagerie populaire, s'estompe dans les bibelots du salon à la mode, parmi des coussins moelleux, des pipes d'opium et de gracieuses odalisques.

Les intellectuels progressistes du XVIII[e] siècle attribuent à la Chine la catégorie abstraite de la magnificence civile. Dans le creuset du sentiment et de la raison, l'Empire Céleste obtient un rôle essentiel. L'empereur K'ang-hi (1662-1722), protagoniste extraordinaire de la dynastie Ts'ing, est le souverain préféré des Jésuites et de la noblesse européenne, le miroir chinois de l'*honnête homme* séduisant, digne, savamment équilibré et mesuré. Il correspond à l'image de l'intellectuel brillant et de l'interlocuteur idéal de Louis XIV avec lequel il échange des cadeaux et des volumes précieux. Les religieux de la Compagnie de Jésus jouent le rôle d'hôtes et de conseillers privilégiés: Bouvet enseigne la philosophie, Lecomte s'occupe de disciplines mathématiques et de porcelaines, Adam Schall von Bell s'attelle à la réforme du calendrier, Gerbillon apprend les mathématiques à l'empereur de Chine.[5] Toutefois, c'est l'empereur K'ien-long (1736-1796) que les intellectuels européens considéreront comme le modèle du souverain éclairé, un connaisseur averti des arts libéraux et mécaniques. L'utopie du bon gouvernement, pragmatique et pacifique se rattache à l'empreinte de la magnificence civile, à la concrétisation d'équilibres harmoniques et de sentiments intenses. L'imagination et la sensibilité, la dignité et la subtilité, le pittoresque et le sublime coïncident avec l'image idéalisée de K'ien-long. La sérénité olympienne de l'empereur chinois est inséparable du mythe du royaume "sans égal au monde par sa grandeur, sa puissance et sa richesse".[6]

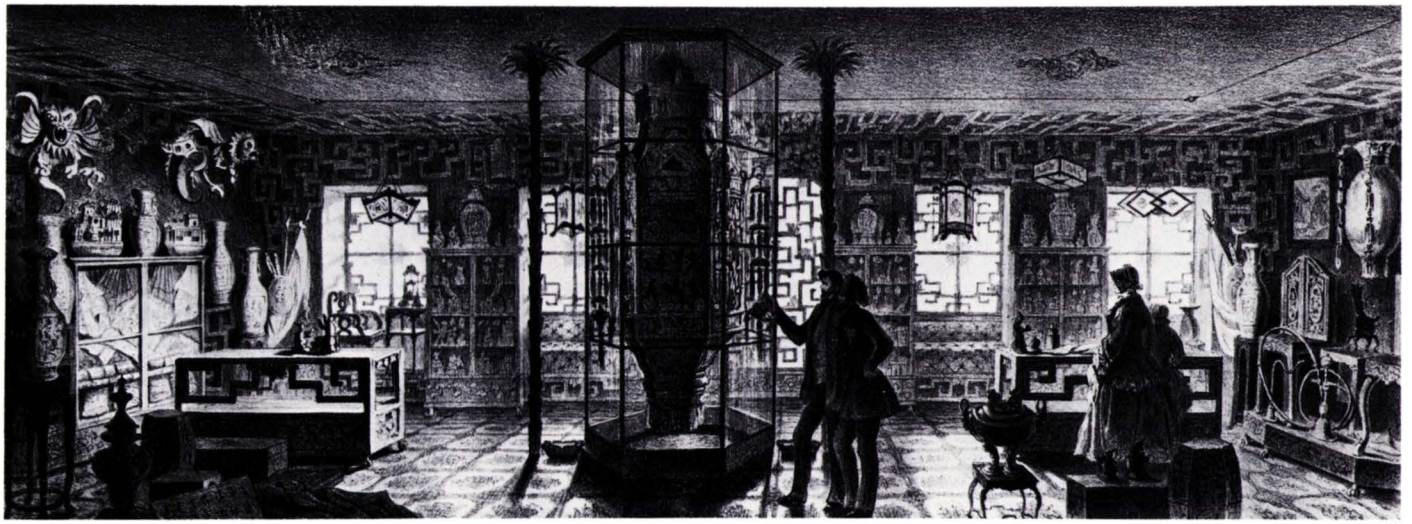
A l'encontre de la Chine, le Japon se présente comme un pays aux traits plus fuyants. Son insularité s'allie à la politique de protection et de tutelle menée par les Shoguns, les dictateurs militaires de l'époque Tokugawa (1603-1868). Ayant conjuré la menace de l'invasion coloniale d'Espagnols et de Portugais, réfréné l'élan missionnaire des Dominicains, des Franciscains et des Augustins, le gouvernement nippon s'enferme dans une sorte d'isolement préalable jusqu'à l'arrivée, en 1853, des "navires noirs" du commodore américain Matthew Perry. Il n'est qu'une seule exception: les riches et solides sociétés marchandes de Hollande remportent des succès là où d'autres compagnies nationales avaient essuyé un échec retentissant. Dès le début de 1600, sept à neuf vaisseaux hollandais gagnent tous les ans la base de Dejima dans la rade de Nagasaki: le seul territoire circonscrit et contrôlable qui soit ouvert aux étrangers. Les *Nagasaki-e*, xylographies à bas prix, reproduisent des sujets qui reviennent souvent, tels que navires, costumes, animaux, cartes géographiques et diverses autres traces de ce "monde extérieur" découvert uniquement à travers le contact avec les commerçants hollandais ou les marchands chinois. L'étranger, rélégué à Dejima, est scruté avec des yeux inexorables, souvent peint avec ironie dans les estampes ou les représentations du *bunraku*, le théâtre de marionnettes. C'est une image étrangère et discordante qui s'introduit avec une violence bestiale, une flagornerie ou une incompréhension stupéfaite dans la stricte et sophistiquée étiquette de la cour, dans l'éternel présent du monde éphémère et flottant, dans la conscience zen de la précarité de l'être et dans l'intraduisible intuition bouddhique de l'*aware*, la tristesse poignante, profonde, nostalgique qui s'associe à l'automne et au sens de la fuite du temps, de l'instant et de l'univers.

Le vieux rêve des îles heureuses, qui trouve un écho dans une série d'images gracieuses et fluorescentes, s'oriente vers l'objet, les estampes ou l'oeuvre d'art. Le mythe du Japon est cultivé au XIX[e] siècle. Il devient l'apanage des coteries intellectuelles qui remplissent le salons européens: lettrés, graveurs, peintres, collectionneurs. Faux-fuyant du soi ou syndrome de crise existentielle, ce mythe révèle le changement du goût et de la mentalité et correspond, à des niveaux différents, aux renouvellements, aux provocations formelles, aux attitudes de dandy et aux révolutions esthétiques. Parmi les amateurs du Japon figurent les Impressionnistes et Van Gogh, Whistler et Aubrey Beardsley, les artistes liberty et Gauguin, Toulouse-Lautrec et Lafcadio Hearn, les frères Goncourt et la société parisienne de Jing-lar. Aux yeux des occidentaux du XIX[e] siècle le Japon semble se scinder en deux: d'une part le pays réel, prêt, après la chute des Tokugawa, à fondre tradition et production intensive et concurrentielle; d'autre part, le territoire symbolique d'extases contemplatives et de l'esprit. L'exotisme découpe un coin de la mémoire, le fond vague où défilent splendeurs, obsessions, phantasmes figés dans un cadre atemporel: cristaux énigmatiques d'un immense musée de l'imaginaire.

2. *Les nababs levantins et le Cabinet Chinois Wünsch*

Dans le kaléidoscope d'intérêts commerciaux, politiques et stratégiques, des vaisseaux portugais et hollandais, francais et anglais s'affrontent dans les mers de Chine dans des conflits latents ou manifestes, la ruée vers de nouveaux débouchés, de nouveaux avant-postes, de nouvelles possibilités de conquête demeurant toujours leur objectif principal. Les Habsbourg ont beaucoup de mal à s'insérer dans le jeu complexe des pavillons nationaux: les vaisseaux autrichiens, battant pendant trop longtemps des pavillons de complaisance, ne trouvent pas de débouché adéquat vers l'Extrême-Orient. La tentative de mettre Trieste – escale de la Méditerranée et porte maritime vers l'Orient – à même de rivaliser avec les différentes Compagnies des Indes, échoue au bout de quelques décennies. La *Società imperiale di Trieste per il Commercio Asiatico* fondée en 1775 par Marie-Thérèse connaît le même sort. L'établissement autrichien de Canton provoque un tel désastre financier qu'il pulvérise complètement la *Società imperiale*, qui fait faillite en 1784, entraînant une perte de dix millions de florins.

Que reste-t-il de toutes ces aventures? L'intérêt irrésistible de Trieste pour l'Orient se concrétise dans un grand flux de marchandises provenant des navires, de l'activité des armateurs. C'est à la suite de cet engouement que pénètre dans la ville un fleuve intarissable de porcelaines, bibelots, colifichets compliqués, xylographies japonaises, émaux cloisonnés, meubles chinois et laques de prix. Au XIX[e] siècle, la mer et les armateurs sont le trait d'union dans les rapports entre Trieste et l'Extrême-Orient, rapports qui se développent grâce à l'initiative privée et aux négoces de place. L'opulente bourgeoisie marchande veut projeter dans la multitude des objets, dans la chose affichée, dans les signes exotiques, un reflet qui signifie en même temps prestige social et appropriation symbolique. Décorations d'intérieur,



229

229.
Le Cabinet Chinois Wünsch de Trieste: intérieur
lithographie, 36,7×52,2 cm
Trieste, 1860 env.
Dessiné: F.I. Bachrach
Editeur: Lit. B. Linassi & Co., Trieste
Biblioteca Civica, Trieste.

salons, tableaux, porcelaines de Chine, tapis de Perse, armes orientales, bibelots exotiques et éclectiques, donnent une idée du volume des échanges et de la richesse.
C'est sur cette scène, que se situe Antoine Pompée Cassis Faraone (Damas 1745 - Trieste 1805), comme une figure, une présence emblématique. Dans sa personne, l'Orient méditerranéen se marie à la fable exotique, à l'empreinte enjoleuse de l'aventure.
Fils du prêtre séculier Ibrahim, transplanté au Caire, puissant Grand Douanier Général du Bey d'Egypte (trésorier et ministre des finances), Conseiller favori et responsable des liaisons commerciales avec l'extérieur, Cassis Faraone correspond à l'archétype romanesque du nabab exotique et de l'entrepreneur sans scrupules à la charnière des XVIII^e et XIX^e siècles. Suite à une conjuration de palais et à des conflits avec la Porte ottomane, le Grand Douanier dépose son immense fortune en Europe et crée dans ce but des banques, des compagnies de navigation, d'assurances, de commerce. Il effectue également des investissements diversifiés à Marseille et à Livourne, dans les Etats autrichiens et à Londres, à Gênes et à Paris. Cependant, le Crésus d'Orient, attifé de costumes fastueux et couvert de bijoux levantins, père de douze enfants, entouré de patriarches orthodoxes-arméniens et d'une cour de bouffons, de nains et d'esclaves maures, connaissant cinq langues mais virtuose seulement de l'arabe, décide en 1786 de s'établir sur la place de Trieste plutôt que sur celle de Venise. A quoi tient cette préférence? Le centre commercial des Habsbourg offre de meilleures chances de développement et une plus grande liberté d'action.
De plus, les bons rapports qu' entretient le Syrien avec le gouvernement de Vienne, qui, en 1783, l'avait déjà nommé comte du Saint Empire Romain Germanique grâce à l'appui prêté par lui à la *Compagnie privilégiée pour le Commerce avec l'Egypte*, la position favorable de Trieste, ville orientée vers le Sud et l'Est de la Méditerranée, la croissance du monopole privé et de l'activité du port, encouragent la recherche du profit et de la formation du capital. L'égo omnivore de Cassis Faraone se révèle par le faste extérieur, par l'étalage de la richesse et du pouvoir. Il concentre et accumule dans des villas, des palais, des entrepôts, des signes qui attestent les provenances les plus lointaines. Ses collections comprennent en effet: tableaux, étoffes orientales, bijoux persans, meubles précieux, porcelaines de l'Extrême-Orient, pierres tombales romaines, reliques, innombrables curiosités et pièces archéologiques. Dans les chroniques de Trieste, on évoque avec une stupéfaction tautologique le faste oriental et le luxe incroyable de Cassis Faraone, son habileté à combiner des affaires et à se procurer de l'argent, la séduction qu'il exerce en tant que diplomate et financier, ses cadeaux fastueux (chameaux, tigres et lions aux empereurs; diamants aux papes). Il marque le moment de transition entre deux époques, entre deux mondes. Pendant la dernière partie de sa vie, le riche magnat se transforme en un propriétaire clairvoyant, introduisant des techniques nouvelles de rationalisation agricole dans ses propriétés foncières au Frioul et en Istrie.[7]
Ce personnage énigmatique trouve un équivalent romanesque. Le nouveau modèle de l'aventurier bourgeois aura sa réponse littéraire dans la métamorphose d'Edmond Dantès, marin marseillais, en Comte de Monte-Cristo, en un mystérieux Sindbad le Marin. Dans la simplification accessible du roman populaire, Alexandre Dumas souligne la continuité des classes dominantes, le dynamisme de l'initiative privée caractérisée par le talent et l'absence de scrupules, la capacité de déjouer tout complot souterrain ou d'anéantir toute menace ouverte, toute entrave territoriale ou barrière géographique. L'accueil que Sindbad-Dantès fait au baron Franz d'Epinay est entièrement axé sur la revanche économique et sur la gratification sociale acquise par le nouveau riche. Depuis des siècles l'Orient est synonyme de richesses admirables et d'horizons légendaires. L'ameublement présente un vague orientalisme qui marie tapis et étoffes, châles et poignards indiens, plats d'argent et bibelots en porcelaine japonaise. Se peut-il que quelques traits de l'extraordinaire Cassis Faraone aient influencé l'imagerie de Dumas? Ce n'est qu'une hypothèse. Toutefois Trieste figure au premier chapitre, à côté de Smyrne et de Naples, parmi les escales habituelles des navires de l'armateur Morrel, et l'appellation même du navire «le Pharaon» semble amplifier l'écho de l'extraordinaire comte levantin. La *turquerie* et la *chinoiserie* sont reproposées, avec des variantes qui se répètent, par la plupart des marchands et des propriétaires des navires qui habitent Trieste au début du XIX^e siècle: les Carciotti, les Sheriman, les Hermet, d'origine grecque, persane, arménienne. Ceux-ci composent le mélange attrayant et tout particulier des signes, la coexistence des ethnies du port adriatique. C'est ici qu'on retrouve le creuset vulgarisé des *Mille et une nuits*: alcôves arabes et byzantinismes, portraits d'odalisques parées de bijoux, brocarts et damas, soies et opalescences; tout cela contribue à concentrer la capacité hypothétique d'échange et de pénétration du territoire de la part du commerçant. Si dès le XVIII^e siècle Trieste entretient des contacts directs ou indirects avec l'Extrême-Orient, c'est surtout vers 1820 que se répand la manie de découvrir et d'exhiber l'objet chinois ou japonais.
Aujourd'hui encore il est facile de retrouver dans les appartements de Trieste les grands vases *famille rose* et *famille verte* ou bien les services à thé rapportés par les marins avec les récits de leurs voyages, les curiosités, les xylographies japonaises, des monstruosités amplifiées ou miniaturisées. L'inventaire en est très vaste: feuilles de palmiers de Ceylan, pipes à opium chinoises, épées faites de piécettes et jouets en bois verni, boules de Canton et mallettes japonaises, masques en papier mâché et éventails, peintures sur papier de riz et cerfs-volants. La liste pourrait s'allonger à l'infini.
Il ne manquait plus qu'un lieu de coordination et de triage des manufactures de l'Extrême-Orient. De cette carence du système profite le commerçant Adolf Wünsch, propriétaire d'une élégante confiserie du Corso, la rue la plus bourgeoise et la plus viennoise de la ville. Vers 1842, avec une perspicacité mercantile très aigüe, il installe au premier étage du même immeuble un grand magasin-musée, le *Cabinet Chinois Wünsch*, spécialisé dans les articles de l'Extrême-Orient.[8]
L'initiative est une nouveauté en Europe: elle anticipe de plusieurs années les magasins d'antiquités parisiens, l'*Empire Chinois* de Docelle, rendu célèbre par les Impressionnistes, *La Porte Chinoise* de la rue Vivienne et la *Boutique de Madame Desoye*, inaugurée en 1862.
La collection est acclamée dans tout le territoire austro-hongrois. La formule maison-magasin est remplacée par la solution plus moderne de musée, magasin et lieu de restauration: petits fours et estampes japonaises, babas et porcelaines chinoises.
Le *Cabinet Chinois* devient ainsi un point de rencontres et d'échanges. Le lieu de l'éphémère devient un point de contact concret et une bonne affaire d'autant plus que l'entrée est payante et coûte vingt "carantani". Le magasin, qui tient pendant plus de cinquante ans, est fréquenté par tous les notables de Trieste: le magnat Pasquale Revoltella, l'archiduc Maximilien d'Autriche, les barons Elio et Giuseppe de Morpurgo. L'aptitude à la vie de société impose aux adeptes – armateurs, financiers, opérateurs commerciaux, hauts fonctionnaires – des normes identifiables et uniformes. Si bien que ce n'est pas par hasard que dans le tissu urbain l'on voit se multiplier les endroits destinés au cérémonial des obligations sociales et culturelles; clubs, cafés, associations, librairies et – avec en plus la caractéristique exotique – le Café Greco et le magasin Wünsch.
L'activité du *Cabinet Chinois* se conclut

en 1892 par la vente aux enchères de toute la collection dans la prestigieuse *Galerie Miethke* de Vienne. C'est Hugo Othmar Miethke qui en précise le rôle: "Près d'un demi-siècle s'est écoulé depuis que le défunt Monsieur Wünsch, commerçant à Trieste, introduisit, le premier en Autriche, le témoignage de l'art de la lointaine Chine et du Japon et le fondement de cette collection... qui atteignit une réputation européenne et devint l'un des trésors les plus attrayants et significatifs ainsi que le témoignage des marchés maritimes et de la côte adriatique".[9]
La lithographie publicitaire de F.I. Bachrach esquisse la carte d'identité du célèbre lieu: un grand salon empreint de l'éclectisme les plus effrénés, entouré d'un décor fait de méandres chinois, de minces colonnes en forme de palmiers, une vitrine à facettes, au coeur de la pièce, des meubles de Chine et des bronzes du Japon, des encensoirs et des vases Ts'ing, des estampes et des tableaux, et encore: dragons volants, guéridons, pipes, armes indiennes et caucasiennes, idéogrammes, étoffes et toutes sortes de chinoiseries.
L'éclectisme caractérisant les collections de la ville se reflète dans l'architecture et dans les décors intérieurs. Les acheteurs d'objets d'art aiment avant tout l'opulence, l'amalgame de nombreux styles et matériaux. Mais entretemps les premières tentatives de fuite onirique commencent à se dessiner. Dans le *Cabinet Chinois Wünsch* se produit une sorte de rejet de la dimension temporelle des années à venir, une tendance à se blottir dans une coquille de protection pouvant éloigner, par des réfractions internes et atténuées, des indices trop violents, des éclairs trop éblouissants.

3. *Le rêveur impérial: Maximilien et les exotismes de l'esprit*

Maximilien d'Autriche (1832-1867) résume la veine instable, l'impulsion errante, l'autocritique réprimée de la partie liminale des Habsbourg. Archiduc éclairé et libéral, lecteur de Silvio Pellico et d'aventures de voyages, botaniste et bibliophile passionné, rêveur et vagabond curieux, Maximilien s'oppose à la figure austère et conservatrice de son frère François Joseph Ier (Schönbrunn 1830 - Vienne 1916), l'empereur de la *Finis Austriae*.
Elisabeth, Louis II de Bavière, Rodolphe de Habsbourg et Maximilien: un filet ténu les unit, tissé de fuites et de gestes extrêmes, de mirages éphémères et fatals.
Insatisfaits de leur *status*, élevé mais malaisé, des conventions du monde aristocratique et des règles du cérémonial de cour, ce sont des figures instables et ondoyantes, toujours en quête de quelque chose de différent, attirées par le tourbillon des rites de passage, incertaines entre la séparation,

7.
Documenti sulla famiglia Antonio Cassis Faraone, Fondo de Incontrera, 21 D 3.33, Archives Diplomatiques de Trieste. On peut trouver une bibliographie vaste et bien documentée sur la fascinante figure de Cassis Faraone dans l'oeuvre de M. GB. Altan, *Precenicco: i conti di Gorizia, i cavalieri teutonici e la sua comunità*, Udine 1982, pp. 115-131. Des notices sur la famille Faraone sont conservés aux Archives privées des Cassis Faraone à Terzo di Aquileia (Udine), aux Archives d'Etat de Trieste, aux Archives d'Etat de Vienne – Archives secrètes diplomatiques (Ministère des Relations Extérieures Impérial et Royal, années 1783-84-85), à la Bibliothèque Nationale de Beyrouth, Liban.
Les descendants de Cassis Faraone (Quissîs - Fir'aoun) sont toujours prospères. La famille se divise en deux branches principales: syrienne et italo-autrichienne avec un prolongement en France, à Paris. A la première branche appartient Henry Pharaon, haut fonctionnaire qui fut Ministre de la Justice en Syrie en 1945, comte de Baalbeck et spécialiste des questions historiques et archéologiques (H. Pharaon, *A la découverte d'Héliopolis*, (XIII Fest. Int. de Baalbeck, Beyrouth, 1968). La deuxième branche, qui s'est établie à Vienne, passe les mois d'été dans sa propriété de Terzo d'Aquileia (Frioul)
On pense que la figure du mythique Antonio Pompeo Cassis Faraone a inspiré le fabuleux personnage d'Acmet dans l'opéra *"Re Teodoro in Venezia"* écrit par Giambattista Casti (1724-1803) (musique de Giovanni Paisiello, 1740-1816) à la demande de Joseph II et représenté à Vienne en présence du souverain. Dans les vers que Acmet prononce au premier acte Scène V, l'allusion aux aventures de Cassis Faraone est probante:
"Maomet, nipote mio, come saprai,/ Dal trono mi balzò: prigion mi chiuse/ Dentro il vecchio serraglio, e già risolto/ Avea di farmi strangolar. Lo seppi/ E, a tempo, del cordon la cerimonia/ Colla fuga prevenni: e, tolto meco/ Oro e gioje in gran copia,/ Mi condussi a Venezia, e qui mi faccio/ Niceforo Chiamar"

8.
La redécouverte du Cabinet Chinois Wünsch a été faite par L. Crusvar, *Stampe giapponesi dalle collezioni dei Civici Musei di Storia ed* des entrepreneurs triestins à la moitié du XIXe Crusvar, 1981, pp. 42, 67, 69. D'après le témoignage d'un peintre triestin (C. Wostry, *Storia del Circolo Artistico di Trieste*, Trieste, 1934, p. 22), le magnat Pasquale Revoltella, arbitre *Arte di Trieste*, Venise 1977, pp. 11-12; L. siècle, puisa à larges mains à la Boutique de Adolf Wünsch pour étonner et ravir avec des curiosités exotiques ses invités, au cours des luxueuses réceptions qu'il se plaisait à donner dans sa riche et éclectique demeure de Trieste.
"Nelle grandi serate, in cui si trovavano riunite le più eleganti signore della città, non mancava mai qualche graziosa sorpresa. In una sala del palazzo... il Gossleth aveva costruito ampi armadi, vetrine e bacheche. Vi stavano esposti i più lussuosi e principeschi regali, molti dei quali acquistati dal Revoltella nei suoi viaggi a Parigi o provenienti dalla bottega Wünsch, che oltre ai capolavori di dolciumi e simili, teneva una raccolta degli oggetti più ricchi e vari che fosse dato trovare, specialmente di arte cinese. In quel negozio si serviva pure l'arciduca Massimiliano".

9.
O. Miethke, *Katalog der Reichhaltingen Samlung der Verstorbenn Herrn Adolf Wünsch in Triest*, Wien 1892.
La création de la galerie d'art Miethke remonte à 1861, grâce à l'initiative de Hugo Othmar Miethke (1834-1918); en 1895 elle était située à l'Hotel Nako, Dorotheergasse, 11, à Vienne. En 1904, elle fut cédée au bijoutier Paul Bacher qui en confia la direction artistique à Carlo Moll. A partir de ce moment, elle devint un des points d'attraction et de vente pour le mouvement de la *Sezession* viennoise. En 1936, elle fut relevée par la Maison de Ventes Publiques Dorotheum.

la marge et le désir de s'intégrer. Elles glissent entre les mailles du réseau des classifications pour vivre dans un espace intermédiaire, dans un désert solaire ou lunaire tout à fait personnel. Les architectures qu'ils aiment ou qu'ils commandent révèlent leur condition ambigüe et indéterminée: l'*Achilleion* d'Elisabeth dans l'île de Corfou, les résidences alpines et lacustres de Louis II, spectaculaires et obsédantes, le *Schloss Miramar* de Maximilien s'élevant sur le promontoire de Grignano devant Trieste et l'Adriatique, matérialisent des rêves nordiques et des anamorphoses romantiques. Ce sont des capsules artificielles pour des personnalités inquiètes: décorations exotiques, rappels à l'histoire et au passé, tissus chromatiques et jardins embaumés et pittoresques, variétés irrésistibles des références et des associations, tout cela brode des arabesques enchantées qui exorcisent des vicissitudes d'isolement ou de solitude. La vie devient une oeuvre jamais achevée, une poussée infatigable vers les divagations de l'esprit et vers une imagination sans frontières.

L'archiduc Ferdinand-Charles-Maximilien choisit la périphérie aventureuse et maritime de Trieste pour y introduire l'ombre d'un destin. Le profil blanc des tours de Miramare est désormais un stéréotype du paysage, et pourtant il mérite une étude plus approfondie, un regard attentif aux combinaisons entre l'extérieur et l'intérieur. Bâti par le *Civil-Ingenieur* Carl Junker entre 1856 et 1860, suivant les conseils et les indications de Maximilien lui-même, le château marie le goût éclectique, les accents néo-romans, néo-gothiques, vénitiens et byzantins à la sensibilité inconstante du maître d'ouvrage. Le monument doit être vu dans l'ensemble du parc, dans les perspectives choréographiques des salons et de l'ameublement, dans les lumières clignotantes projetées tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. Le sphinx énigmatique, dans le petit port, les emblèmes mexicains, les enchevêtrements de phrases et de devises qui s'entrelacent sur les murs et les plafonds, la reconstruction de la cabine du navire de Maximilien la "Novara", les vases chinois et les interminables collections des Habsbourg, les plantes orientales et les salons chinois et japonais, la bibliothèque très vaste et recherchée, atténuent la représentation officielle par un arrangement qui fait du mélange des signes un espace secret et particulier. C'est à ce moment que les petits salons chinois et japonais peuvent devenir des indices révélateurs. Le monde synthétique se recoupe sur l'univers réel. La multiplicité hypnotique des sensations et des souvenirs s'oppose à la précision des fonctions et des coordonnées géographiques. C'est l'accumulation de la nouveauté, de la curiosité, les termes du voyage et de la navigation dans des terres lointaines. Mais tout cela révèle également un autre aspect. Ce sont les cabinets privés et intimes d'une société partagée entre les changements et les contrastes: le microcosme préfabriqué où l'esprit peut s'égarer parmi une foule de dragons dociles et de gracieuses jeunes filles en fleurs, d'arabesques et consoles volantes, entre un échiquier de jade et une marqueterie en ébène. L'immensité et les trésors de Chine et du Japon sont renfermés dans une boîte. Les antinomies et les conflits émanent des reflets déformés de dizaines d'objets assortis et affrontés. Et le rêve des Antipodes se poursuit dans l'abandon de Miramar, dans le départ vers un autre mirage: l'éblouissement de l'El Dorado voyage vers l'Ouest, vers la résidence du "Castillo", vers l'aventure tragique et mystificatrice du Mexique.[10]

10.
La bibliographie sur Maximilien d'Autriche est illimitée et toutefois elle semble encore à même de proposer des découvertes et des traits inédits sur la complexe personnalité de l'archiduc autrichien devenu empereur du Mexique. Des écrits politiques inédits, conservés en Autriche, le présentent comme un personnage éclairé et progressiste, en opposition avec la ligne idéologique de la "Finis Austriae". L'aventure et l'exécution au Mexique furent-elles donc en quelque sorte préméditées afin d'éliminer un personnage difficile? La question exige un approfondissement. Toutefois, pour Maximilien, le rapport avec Trieste prend des tons fatals et premonitoires. C'est le très jeune archiduc lui-même qui le constate dans ses mémoires de voyage réunies dans son journal: *Mein erster Ausflug Wanderungen in Griechenland:*
"Naturellement, tout voyageur qui arrive à Trieste cherche à habiter en face de la mer et, National... Un mirage sur la mer que je souhaitais voir depuis longtemps apparut un matin à mes yeux, quoique la chose ne soit pas fréquente dans ce port. Après déjeûner, nous étions passés sur le balcon d'où on aperçoit l'immensité de la mer, lorsque je crus voir surgir au-dessus de l'horizon une masse d'eau sur la partie inférieure de laquelle défilaient sens dessus-dessous des voiliers, en même temps que des rivages jamais vus apparaissaient à mes yeux. C'était la vision enchanteresse d'une double mer aux aspects les plus extraordinaires. Un soleil splendide éclairait ce spectacle qui dura assez longtemps pour être contemplé avec calme et puis il se décomposa comme un beau rêve dans une vapeur d'azur".

Trieste, une culture entre le paradoxe et le mythe
Mario Fusco

Un sortilège étrange pèse sur la ville de Trieste, et sur son nom même, qui ne renvoie pas spontanément, et de façon indubitable, à une province, à un lieu géographique, ni à une langue, ni même, à tout prendre, à une culture aisément identifiable. Je veux dire par là que, pour un étranger moyennement cultivé, le jeu des associations que suscite le nom de Trieste paraît faussé, flou, comme si l'on n'avait pu réussir à mettre l'image au point. Mais, comme disent les photographes, c'est peut-être une question d'ouverture et, donc, de profondeur de champ, par rapport à un objet éminemment complexe dont on ne parvient pas à cerner à la fois les contours, les reliefs et les anfractuosités.

Alors, peut-on se limiter à dire que Trieste, c'est un grand port italien du nord de l'Adriatique, pays d'armateurs, de négociants et siège de puissantes compagnies d'assurances, que c'est une étape obligatoire sur la route qui mène en Yougoslavie, que c'est une ville toute proche de l'Autriche? Oui, mais il est sans doute difficile de rester davantage à la surface des choses, et pourtant les définitions ne sont déjà plus tout à fait justes. Un port sans doute, et placé dans un site superbe, au pied des montagnes arides du Carso. Une ville très ancienne, mais dont l'essor économique prodigieux ne date que de la fin du XVIIIème siècle, et qui a commencé à décliner dès la fin de la première guerre mondiale. Une cité italienne, certes, et cela d'autant plus passionnément que, précisément, elle fut officiellement autrichienne jusqu'en 1919, alors que ses habitants, dans une large mesure, souhaitaient être rattachés au pays dont ils parlaient la langue. Et pourtant: à côté d'eux coexistait une importante minorité d'origine slave, et aussi des allemands, des autrichiens assez nombreux, qui s'exprimaient pour leur part, dans la langue officielle, sceau du double K de la Cacanie.

Hétérogène sur le plan politique et linguistique, mais aussi dans le double domaine ethnique et religieux – les temples protestants y voisinent avec les synagogues comme avec les églises, catholiques et orthodoxes – Trieste apparaît donc comme un melting-pot totalement décentré, que ce soit par rapport à Vienne ou à Rome, mais bien davantage encore périphérique en regard de l'ensemble étiré de la péninsule italique. Isolée géographiquement, marginalisée de fait, composite par surcroît, Trieste est comme le lieu géométrique de forces divergentes et parfois contradictoires qui, si elles ne facilitent pas les définitions, présentent en revanche l'avantage d'entretenir une complexité effective dont elle porte partout l'empreinte.

Il n'est guère douteux que le statut particulier de port franc, concédé par l'empereur Charles VI, a été un facteur déterminant du développement économique de Trieste, dans la mesure où il institutionalisait son caractère d'exception. Inversement, le rattachement à l'Italie en 1919 n'a pas été suivi d'effets aussi bénéfiques que pouvait laisser escompter cette normalisation administrative. Mais, à tout prendre, ce qui, maintenant, nous intéresse est d'un autre ordre, dans la mesure où la question de Trieste, telle qu'elle se pose encore de nos jours, est de nature à la fois politique, économique et humaine, mais qu'elle échappe aux cadres fixés pour cette exposition. Disons simplement que Trieste présente également un ensemble de caractéristiques fascinantes dans d'autres domaines que ceux où elle a, d'abord, conquis une réputation internationale.

On ne saurait passer sous silence les problèmes d'architecture et d'urbanisme, apparus à la fin du XVIIIème siècle, et dont le tissu urbain comme le décor gardent très fortement la trace. Là encore, Trieste ne ressemble à rien qu'on puisse imaginer de loin, tant pour ses édifices néo-classiques que pour ceux, cossus et massifs, qui datent de la fin du XIXème siècle et qui faisaient dire à Jules Verne que c'étaient de hautes bâtisses, fermées comme des coffres-forts. Mais laissons de côté cette définition un peu ironique et en quelque sorte surdéterminée, car il est un secteur où l'apport de Trieste a été infiniment plus important, c'est-à-dire la littérature.

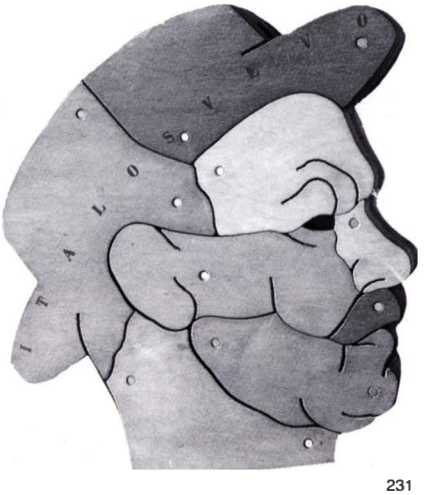
Là encore, rien n'est simple. Le poète Umberto Saba disait, parlant de lui-même, que le fait d'être né à Trieste vers 1880 entraînait un retard culturel de plusieurs dizaines d'années par rapport à l'Europe. Un autre écrivain triestin, Scipio Slataper, écrivait pour sa part que Trieste n'a pas de traditions de culture. Même en faisant la part d'une certaine amplification polémique, il faut bien admettre que, jusqu'à la fin du XIXème siècle, Trieste n'avait guère brillé pour ce qui est de la création littéraire. En revanche, depuis 1892, date du premier roman d'Italo Svevo, et jusqu'à nos jours, quelle floraison! A côté de Svevo qui renouvelle le roman, de Saba qui apporte dans la poésie italienne une voix qui s'élève sans peine dans les parages, plus familiers ici, qui sont ceux d'Ungaretti et de Montale, combien d'autres, de Slataper et Stuparich qui appartenaient à la génération décimée par la Grande Guerre jusqu'à nos contemporains, Bettiza, Rosso, Mattioni, Cergoly, Tomizza, venus après un Quarantotti Gambini qui devait tant à Saba.

C'est là que, peut-être, le caractère éminemment particulier de Trieste cesse d'apparaître comme un ensemble de données de faits insolites pour laisser émerger une culture qui, de façon particulièrement évidente en littérature,

est à la fois l'une des plus fécondes et des plus originales qui soient nées en Italie au cours de ce siècle.
C'est avec Italo Svevo, né en 1861, que la littérature fait véritablement son entrée, et quelle entrée, à Trieste. Entre 1892 où il publie *Une vie*, et 1923, date de son chef d'oeuvre, *La conscience de Zeno*, Svevo n'a guère écrit qu'un autre roman, *Senilità* (1898), quelques nouvelles et quelques pièces de théatre. Il n'a pas non plus, rencontré le succès puisqu'il lui a fallu attendre jusque vers 1925 pour se voir enfin reconnu comme le romancier génial qu'il était effectivement. Dans l'intervalle, l'écrivain Svevo était resté dans l'ombre, occulté en réalité par sa situation d'homme d'affaires important et connu, mais sous son seul nom d'état-civil, Ettore Schmitz. Quand on aura dit qu'il était citoyen autrichien, et qu'il avait fait ses études secondaires en Allemagne, on comprendra peut-être mieux en quoi Svevo rentre en plein dans les paradoxes triestins. Quoi d'étonnant, dès lors, si ses romans et ses nouvelles mettent en scène des personnages complexes, hésitants, mal adaptés à un monde qui leur échappe, incapables de se tenir à une attitude univoque. C'est ce qu'illustre bien le personnage devenu proverbial de Zeno, qui, de jour en jour, repousse la décision de fumer une dernière cigarette. On pourrait supposer qu'il ne s'agit là que d'une vision humoristique des choses, mais ce serait oublier les prémisses philosophiques d'une pensée marquée par l'influence de Schopenhauer et de Nietzsche. Ce serait négliger, aussi, le poids de la lecture de Freud, dès avant la guerre de 14 – Vienne en effet n'est pas loin de Trieste – qui n'a pu qu'accentuer en lui le sens des motivations secrètes et des contradictions intimes de l'homme.
Or cette représentation d'êtres divisés au plus profond d'eux-mêmes, on la retrouve sous des formes voisines dans toute l'oeuvre poétique de Saba, lui aussi triestin, à jamais déchiré entre des aspirations contradictoires dès son berceau que se disputaient sa mère et sa nourrice, après que son père eut disparu. Nourri de la plus haute tradition poétique italienne, Saba s'exprime dans une forme dont l'absolue simplicité fait parfois oublier l'élaboration subtile, parcourue en filigrane par la figure récurrente et hautement significative de l'oxymoron (le *désespoir serein* étant l'un de ses titres les plus fameux et les plus parlants en ce sens). Quoi d'étonnant donc si Saba a passé quelque temps sur le divan de ce Dr Weiss, triestin lui aussi et élève de Freud, qui fut l'un des premiers psychanalystes italiens? Freud en effet avait trouvé à Trieste une voie d'accès privilégiée vers l'Italie, favorisée par la proximité géographique et alimentée par l'angoisse névrotique qu'entretenait sa situation de



230



231

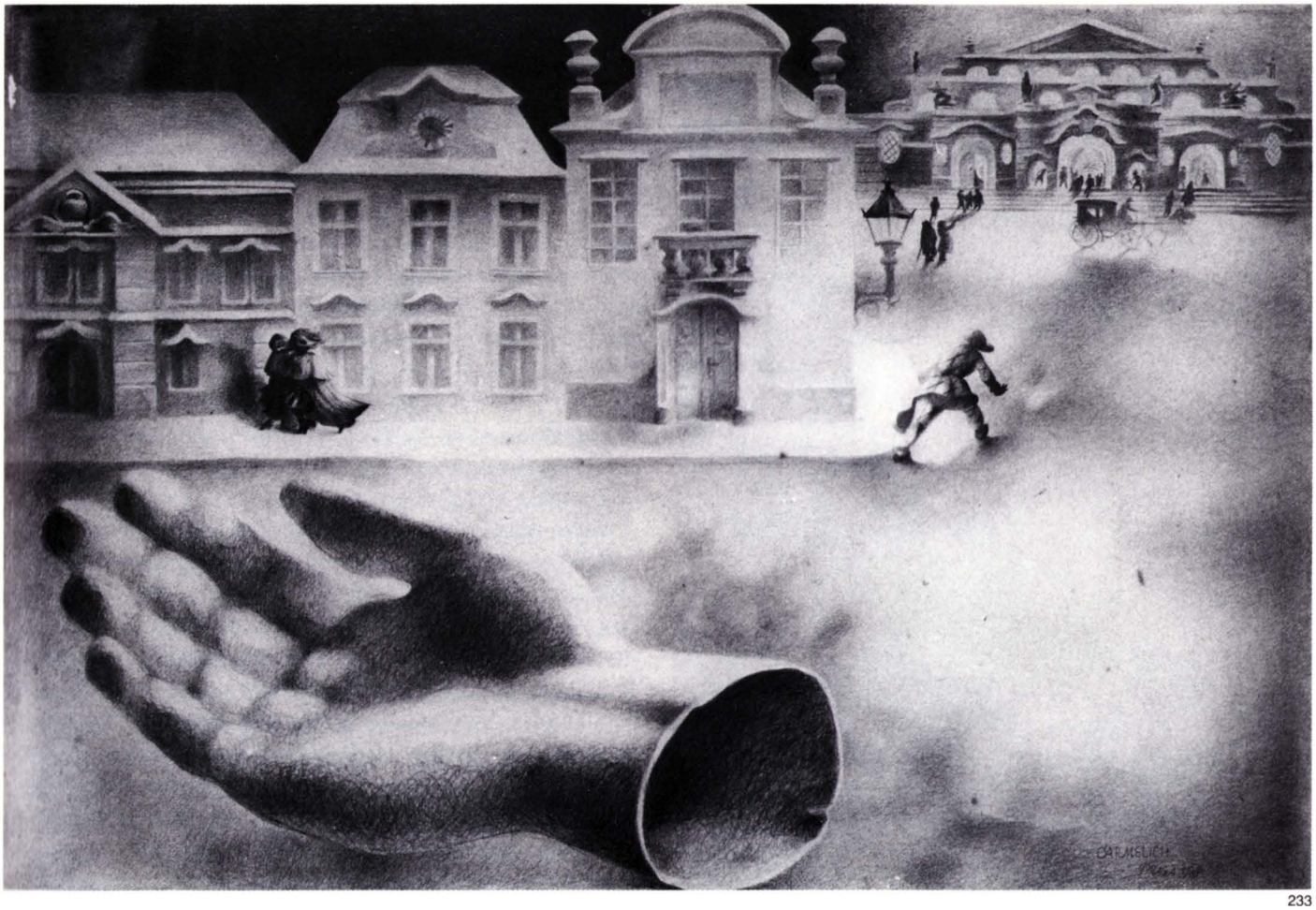

232

cité-frontière aux contradictions jamais résolues.
Il ne faudrait cependant pas oublier qu'autour de Svevo et de Saba qui, pour des raisons différentes, ne furent jamais, ni l'un ni l'autre, des écrivains à plein temps (alors qu'ils le sont bel et bien à part entière) d'autres poètes, d'autres romanciers ont, eux aussi, contribué à donner à Trieste une place éminente dans l'histoire des lettres, où l'on ne saurait, soit dit en passant, oublier le rôle qu'y joua James Joyce autour de 1910. C'est dans cette ville "métaphysique" qu'il avait choisi de s'exiler, vivant maigrement de ses ressources de professeur à l'Ecole Berlitz (et c'est de cette manière qu'il se lia d'amitié avec un "grand commerçant", Italo Svevo, que ses fonctions commerciales contraignaient à se rendre fréquemment en Angleterre). Joyce, au reste, savait admirablement l'italien et le dialecte triestin, et il a d'ailleurs tenu à mentionner le nom de Trieste, à coté de ceux de Zurich et de Paris, sur la page finale d'*Ulysse*...
Vers les mêmes années, mais un peu plus jeunes que Svevo, quelques écrivains commencèrent à faire parler d'eux: Scipio Slataper, les frères Carlo et Giani Stuparich, dont les deux premiers, qui s'étaient engagés volontaires, moururent dès 1916. Les uns et les autres, s'étaient rendus à Florence pour y faire leurs études, avec Biagio Marin qui s'illustra par la suite comme un poète dialectal des plus fins. Et ce petit groupe jouera, par l'intermédiaire de l'importante revue florentine que fut "La Voce" un rôle stimulant de relai entre la culture du centre et du nord de l'Europe et celle de l'Italie (ce sera le cas, notamment, avec le livre de Slataper sur Ibsen). En revanche, le récit en prose du même Slataper, *Mon frère le Carso*, sorte d'autobiographie imaginaire d'un lyrisme puissant et chant d'amour barbare pour les montagnes du Carso fut éreinté par un critique florentin influent: c'est sans doute une preuve de plus, qui confirme d'ailleurs l'échec initial des romans de Svevo, de la distance de fait qui divisait malgré tout les écrivains de Trieste de ceux qui vivaient et publiaient à Florence ou dans le reste de l'Italie.
Il est clair qu'après 1919, Trieste étant redevenue officiellement une ville italienne, la circulation intellectuelle y devint plus intense et que, par le jeu des journaux, des revues et des maisons d'édition, elle contribua à resserrer notablement ses liens avec le monde littéraire italien. On en voit un bon exemple lorsque, après 1925, l'oeuvre de Svevo devint célèbre, quasiment du jour au lendemain (et, faut-il le redire une fois de plus, grâce à l'intervention efficace d'un autre triestin, Bobi Bazlen, éminence grise des lettres italiennes pendant des dizaines d'années, qui apparaît en filigrane dans le roman, tout récemment traduit en français, de Daniele Del Giudice, *Le stade de Wimbledon*, et avec le puissant appui d'un autre triestin, honoraire celui-là, Joyce, qui lui prêta main-forte depuis Paris). Mais il serait vain d'imaginer que ce qui avait jusque là profondément pesé sur les triestins, leur marginalité, leurs tensions internes entre des composantes dont le passage des années n'affaiblissait pas les contrastes, et, par voie de conséquence, leur angoisse, avaient pour autant disparu. En ce sens, les nouvelles et les romans d'un Quarantotti Gambini (traduits en français vers 1960), qui sont essentiellement centrés sur le monde de l'adolescence, sont, eux aussi, marqués par le sens de complexité des rapports entre les êtres et par le caractère trouble, et parfois cruel et contradictoire d'une psychologie dont Svevo ou Saba avaient précédemment proposé bien des exemples.
Et l'on pourrait multiplier les noms, car la littérature à Trieste demeure vivace malgré les difficultés que connaît la ville et sa province depuis 1945 – ou grâce à elles? Mais entendons-nous bien: ce n'est que de façon assez exceptionnelle que les auteurs triestins se sont faits, en clair, les interprètes d'un statut sur lequel ce n'est pas ici le lieu de revenir. Une ample production documentaire, voire polémique existe bel et bien, souvent liée aux fluctuations de la situation et du contexte politique général. Mais les poètes, mais les romanciers s'expriment autrement, leurs aveux et leurs chants, ou les péripéties que vivent leurs personnages parlent de tout autre chose et semblent tournés vers les sujets les plus divers. Le fait est que, pourtant, ils ont, en quelque sorte introjecté les clivages dont la ville est parcourue, et qui fissurent les consciences comme ils opposent les groupes humains de ce microcosme. En ce sens, et malgré les transformations considérables, radicales même, qui se sont produites à Trieste depuis un siècle – en 1885, le jeune Svevo écrivait déjà dans un quotidien local – il existe une profonde parenté d'esprit entre *Une vie* et, par exemple, les romans de Fulvio Tomizza, ceux de Stelio Mattioni, ou un livre, comme *Il fantasma di Trieste* d'Enzo Bettiza, plus ancien déjà d'un quart de siècle, mais qui vient d'être réédité.
Peut-être conviendrait-il, à ce point, de faire allusion à l'interprétation relativement récente d'une partie de la critique, qui tend à mettre principalement l'accent sur la composante autrichienne, ou habsbourgeoise, comme dit Claudio Magris, de la culture triestine. Limitons-nous plutôt à rechercher ce qui en dernière analyse, permet d'identifier la culture triestine qui, peu à peu, prend des allures de mythe mais dont la géographie et l'histoire, la sociologie et l'économie ne peuvent que partiellement fournir une explication. Phénomène somme toute récent, tardivement apparu au sein de cette *nova* dont Trieste offre l'exemple insolite, elle apparaît comme la surface diversement colorée, fendillée et friable d'une roche née de quelque conflagration soudaine, où l'on s'étonne de retrouver juxtaposés des éléments çà et là épars dans notre monde mais, qui condensés comme ils le sont dans le temps et l'espace, en exacerbent le caractère inquiétant et troublé.

230, 231.
Bruno Chersicla, *Rencontre entre Italo Svevo et James Joyce à Trieste*
bois okoumé peint, cm 192×183 h.
1982-1985
Propriété de l'auteur, Trieste.

232.
Bruno Chersicla, *Couronnement du Palais Stratti*,
(détail)
1985
Propriété de l'auteur, Trieste.

233.
Giorgio Carmelich
Carnevale
crayon sur papier
1929
Propriétaire: Franca Malabotta, Trieste.



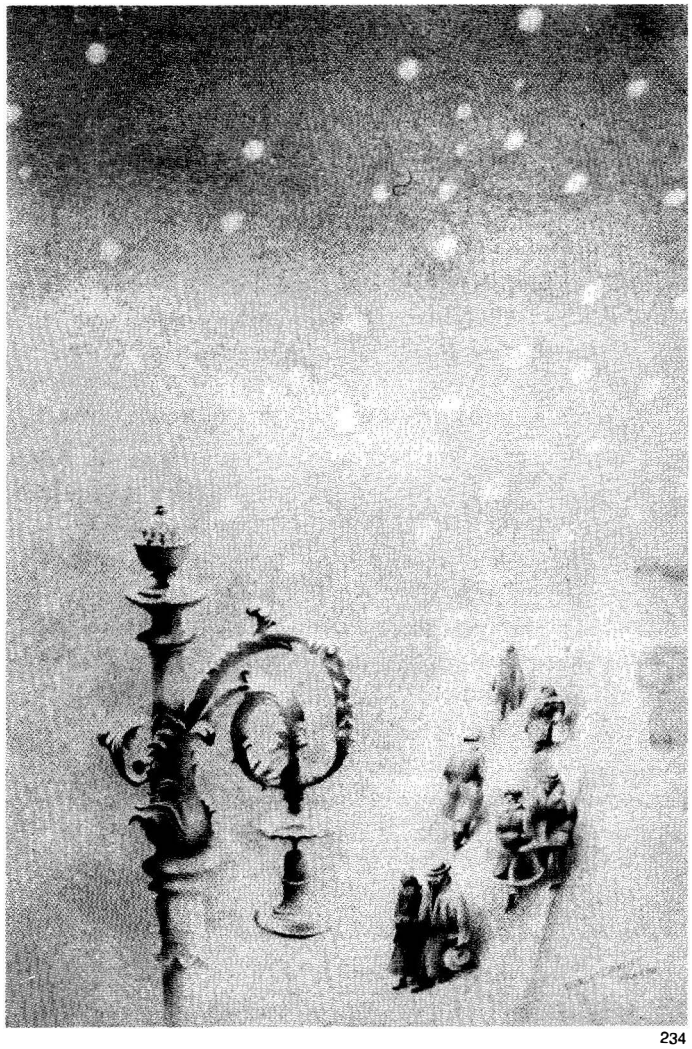
233

Clivages et soudures dans les définitions de l'identité de Trieste

Darko Bratina

La ville de Trieste et ses habitants souffrent de crises récurrentes d'identité. Il est bizarre que justement la ville qui, parmi les premières, a eu une culture psychanalytique et qui, par conséquent, possédait tous les moyens, nécessaires pour une profonde autoanalyse, se présente, aujourd'hui encore, avec un moi irrésolu.
Après avoir usé son adolescence luxuriante et sa jeunesse spendide, à l'ombre des ressources de l'aire de l'Europe centrale, et sous la protection autrichienne, énergique quoique problématique, Trieste subit le choc de la première guerre mondiale et ses tragiques mésaventures successives avec le résultat final d'un vieillissement précoce. La maturité politico-culturelle lui a été niée; cette maturité n'a jamais été atteinte; littéralement, elle a été "sauté" à pieds-joints. La "sénilité" psychique et démographique est arrivée plus vite qu'on ne l'avait prévu, accompagnée de l'inévitable folie pénétrante. Cependant, c'est justement en cela que réside l'exception du "cas Trieste", endroit capable de découvertes et de surprises intarissables quant aux façons d'être et de vivre, de parler et d'écrire, de se défaire et de se refaire, en un mot d'exister et de s'exprimer à partir d'un inconscient collectif – ou peut-être de plusieurs inconscients collectifs – dont les composants anthropoculturels contradictoires ont du mal à se manifester de façon non traumatique.
Aujourd'hui Trieste parvient, avec difficulté, à se reconnaître pour ce qu'elle est effectivement, et donc à se conduire d'elle-même: une ville exceptionnellement complexe et riche en éléments valables et intéressants, qui, toutefois, risquent de s'élider entre eux s'ils se trouvent dans un état excessif de tension négative réciproque.
"Dans un polygone de feu du Vieux Continent, ligne de partage des eaux, mais également point de rencontre entre l'Europe septentrionale et l'Europe méditerranéenne, entre un Occident déchu et un Orient indéchiffrable, rendez-vous de peuples aux traditions et aux cultures opposées, localisée dans une région où l'on a assisté au mélange des langues du 'da', du 'ja', du 'sì'. Trieste et son territore ont subi, de la part de la géologie,

de l'orographie, de la géographie, de l'histoire, de différentes leçons auxquelles ils n'étaient pas préparés." (F. Fölkel)
Quand Trieste veut saisir sa propre image, elle a recours à des glaces déformantes, en remontant à des interprétations partielles où les "blocs émotionnels" l'emportent souvent sur la rationnalité. Preuve en est la *reductio ad unum* de l'adjectif "italianissima" (très italienne) qui se répète souvent, en évidente contradiction avec la réalité – universellement connue – cosmopolite, multinationale, multilingue, multiconfessionnelle, ethniquement multicolore, etc., que, fondamentalement, la ville a toujours reçue et acceptée, même dans les moments du règime fasciste. A ce propos il faut peut-être tenir compte que ce siècle en particulier a soumis la ville à de véritables bouleversements politico-institutionnels, qui ont mis systématiquement en crise et l'identité totale de la ville, et les identités individuelles, par des évidentes tentatives d'amputation et de dissumulation des voix discordantes dépendant des élites provisoirement au pouvoir.
En effet, si, jusqu'à la première guerre mondiale, sauf de brèves interruptions, on a toujours eu une séculaire continuité politico-institutionnelle avec l'Autriche des Habsbourg qui, comme une sorte de paternaliste *Super-Ego* a permis et favorisé l'accumulation de la complexité économique et culturelle, garantissant, tant bien que mal et nationalité et vie en commun aux diversités nationales, organiquement entrelacées dans la ville – après 1918, on assiste à une suite de transformations qui soumettent Trieste à un véritable stress dû aux soudains changements politico-institutionnels avec toutes les conséquences concernant ce qu'on appelle l'acculturation et la socialisation secondaire. En un laps de temps de moins de cinquante ans la ville a vécu et a vu: la victoire militaire italienne, le royaume d'Italie, puis l'arrivée du fascisme, la domination nazie, l'armée yougoslave, le gouvernement militaire allié, la république italienne avec, la constitution, en 1963, de la Regione Autonoma Frioul-Vénétie Julienne. Celui qui est né à Trieste aux environs de 1900 n'a



234

234.
Giorgio Carmelich
Nevicata
crayon sur papier
1929
Civico Museo Revoltella, Trieste.

certainement pas eu un processus de socialisation linéaire. Au contraire, on pourrait parler de socialisation "intermittente" voire "tiltisée" par le haut "taux de changements institutionnels" qui ont provoqué des traumatismes compréhensibles au niveau biographique. Il se peut que la "précarité institutionnelle" ait amené à un renforcement des agents primaires de socialisation – les familles surtout – qui ont tendance à transmettre avec une intensité particulière des valeurs de renforcement à une identité très spécifique, suscitant ainsi des fragmentations culturelles aussi bien que des "lectures historiques de la ville" plutôt unilatérales et difficiles à synthétiser dans une histoire globale et donc compréhensive de la complexité elle-même. C'est pour cela, qu'il existe à Trieste des formations sociales centrées sur elles-mêmes et ethnocentriques qui, au-delà de toute apparence, refusent, assez souvent, même dans la culture, parfois pour des raisons opposées, toute confrontation et tout échange normaux, c'est-à-dire libres de préjugés et d'hypothèques historico-politiques cristallisées. L'ignorance de l'"autre" et du "différent", dans le sens de non connaissance de l'"autre" et du "différent", pour employer les termes de Vico, constitue, elle-même, une règle de l'univers.

D'ailleurs, les sciences humaines enseignent que le besoin d'identification dans des parts sociales et culturelles plus vastes ou dans une société et culture globales représente un mécanisme psycho-social inévitable. Lorsqu'il n'existe pas une image suggérant facilement un tableau global de références où la population de la ville, dans son ensemble, puisse trouver une place pour s'identifier et pour se reconnaître – autrement dit pour s'intégrer activement sans renoncer aux variations ethniques et culturelles typiques – les mécanismes d'identification substitutive interviennent; identification, soit avec des forces perçues comme dominantes à ce moment-là, soit avec des mouvements qui, subrepticement, résolvent des conditions d'insécurité et de précarité dans une émotion collective qui est, elle aussi, nécessairement substitutive et – ce qui est pis encore – souvent, porteuse de frustrations dramatiques face à des attentes inévitablement déçues.

Le renforcement des agents primaires de socialisation, s'il ne s'appuie pas sur un ensemble de références partagées et sur un projet acceptable, amène à la perte effective de la capacité d'agrégation à la ville. Certaines "peurs" qui, au-delà de faciles échappatoires rationalisantes, semblent contaminer une grande partie de la ville, peuvent prendre leur origine précisement de la conscience de ne pas être à même de contrôler et d'assimiler le "différent", surtout si le "différent" se manifeste et s'exprime en termes de vitalité économique et culturelle, et qu'il insiste sur sa propre identité; tel est le cas des Triestins de langue slovène. Ces derniers, par rapport aux autres minorités qui encore existent et survivent à Trieste, constituent aujourd'hui une réalité sociale et politique remarquable, puisqu'ils se présentent comme un sujet historique spécifique de la ville avec d'une présence culturelle significative. En effet comme il existe la grande littérature triestine en italien, il existe une littérature triestine en slovène à fait tout respectable. A côté des noms tels que Slataper, Svevo, Saba, Voghera, Tomizza, etc. il y a lieu de citer et de découvrir Kosovel, Bartol, Pahor, Rebula et beaucoup d'autres. Il faut admettre et souligner cette réalité non seulement parce que les minorités devraient également exister dans l'Europe moderne, mais aussi parce que, dans notre cas, il est question de voix appartenant à la même ville; voix, qu'il n'est pas possible d'ignorer si l'on veut saisir toute la réalité de Trieste et de ses habitants. La connaissance et le contact avec la littérature triestine dans toutes ses variétés linguistiques peut constituer un chemin pour parvenir, finalement, à une réappropriation de l'identité plus profonde et plus articulée de Trieste. Ce discours vaut également, cela va de soi, si l'on fait allusion aux autres arts, peinture, musique, architecture, voire la science, dans lesquels la présence de chaque nationalité est constante.

Toutefois, afin de parvenir à une nouvelle – et plus authentique – interprétation du sens de cette vaste production culturelle, il devient nécessaire de se servir d'approches qui remontent à des méthodologies fournies par les sciences humaines, plutôt que d'utiliser les décodifications traditionnelles de l'historisme imprégnées d'idéalisme. A quelques exceptions près, les hypothèques historiques qui se sont formées pendant ce siècle ont jusqu'à maintenant empêché, à l'intérieur et à l'extérieur de Trieste, une réflexion sereine sur la réalité actuelle de la ville et sur sa réalité pendant les siècles passés en tant que lieu où les importants échanges culturels entre les différentes nationalités allaient de pair avec les échanges commerciaux. Trieste est maintenant à la recherche d'une nouvelle rédaction de son histoire moderne, conforme à la réalité des faits, prémisse indispensable d'un véritable recommencement historique en accord avec son identité la plus caractéristique. En partant des clivages la ville doit réussir à souder ses parties. Une nouvelle synthèse est certainement difficile, et cela même parce que plusieurs "centres" culturels sont encore sous clé et les clés, à leur tour, sous "garde". Censures et refoulements bloquent aujourd'hui encore l'affirmation du moi qui a du mal à atteindre sa maturité, vu qu'il est serré dans la forêt des Super-moi. Trieste est une ville où les émotions se déchaînent avec une facilité extrême; émotions qui peuvent causer et constituer des blocs assez dangereux aux conséquences imprévisibles. Cela n'empêche toutefois pas que la rationnalité éclate parfois avec toute sa force, en redonnant des chances inattendues. Ce n'est pas par hasard que, récemment, à Trieste, la science s'impose progressivement. Le Centre International de Physique Théorique de Miramare, bien qu'il soit né en sourdine et un peu à l'écart de la ville constitue peut-être le "genius", non seulement symbolique, d'une nouvelle Trieste et d'une nouvelle façon d'être. Encore une fois, la carte de l'échange et de l'universalité réincarnés dans le "trafic scientifique" se révèle vitale et sans doute gagnante. Ce "trafic scientifique" pourrait dissiper, comme par enchantement, les vieilles idéologies et les incrustations nostalgiques qui, avec leur survie, freinent tenacement, en fait, le développement de la ville et se posent en antithése épistémologique à la plus profonde vocation et à l'essence multinationale de Trieste. Deux éléments, qui, s'ils étaient accompagnés de la modernisation de la culture, pourraient réellement redonner à la ville sens et perspective grâce à une centralité renouvelée et à une identité européenne. D'ailleurs, c'est exactement la modernisation culturelle, actuellement en expansion en Europe, qui impose, d'un côté, l'investissement dans la science et, de l'autre, la valorisation au maximum de tous les composants nationaux et culturels – autrefois niés et étouffés – non seulement comme un acte de réparation historique ou une réponse moderne au niveau des droits civils, mais aussi comme un choix conscient, culturel et scientifique avant que politique, car les *reductio ad unum* non seulement aveuglent les esprits, mais gaspillent aussi des ressources et des patrimoines qu'il serait fort dommage de ne pas utiliser.

L'arrière-garde

Luciano Semerani

Vous regardez le portrait – la vue de Schinkel – et la ville est vue tout entière, des collines jusqu'à la mer, d'un seul regard.

Voyageur assoiffé de méditerranéité, entre ciel et azur, il rencontre le *classique*, ce qui a été écrit pour toujours.

Vous regardez ce beau tableau, ce chef-d'oeuvre et vous êtes persuadé "que vous n'êtes pas encore parvenu à trouver la bonne analyse logique" qui en dévoile le mystère.

D'autre part, l'idée qu'une analyse est possible donne la sensation de participer à une vérité absolue, de trouver simultanément de l'esthétique et de l'éthique dans un fait concret.

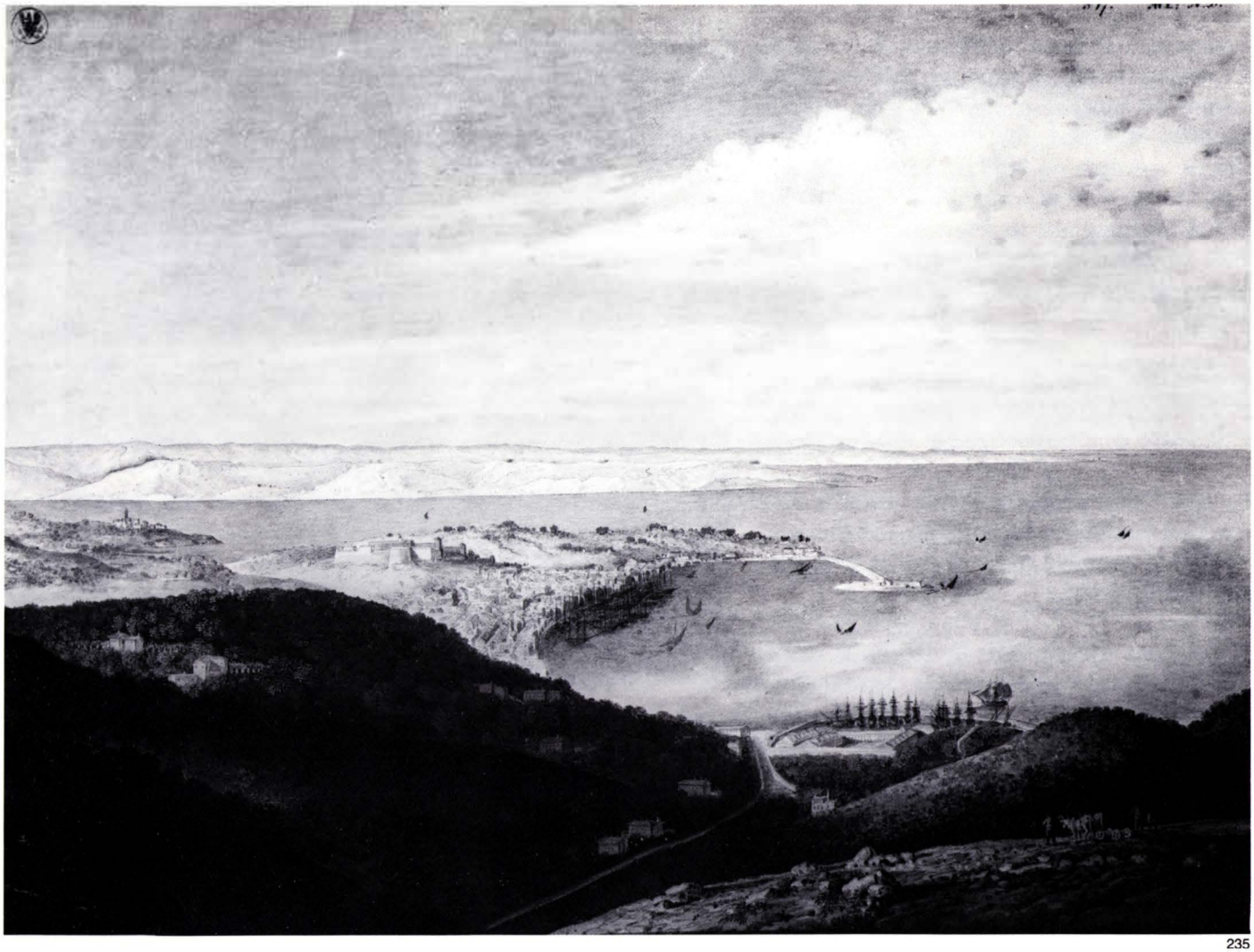
Et vous essayez à nouveau.

Ce portrait de ville, transparent et embrasé, confère à Trieste une immortalité qui ne lui appartient pas; d'ailleurs, il n'est même pas dans les intentions de l'architecte d'immortaliser cette ville.

C'est cette mort de l'intention qui laisse transparaître l'idée dans le portrait; dans l'esprit de Schinkel, Trieste rend transparente l'idée de méditerranéité.

Si nous faisons de la philologie, si nous nous en tenons aux dates, et les dates comptent dans l'histoire des idées, il n'y a aucun doute: Karl Friedrich Schinkel est un architecte d'arrière-garde.

Entre le moment où, à la cour de Louis XIV, un exceptionnel *commis* du régime, l'architecte et anatomiste Claude Perrault, redécouvre la libre combinaison des éléments archéologiques et historiques, et celui où Schinkel voyage en Italie, accède à la charge de *Geheimer Oberbauassessor* au service de contrôle et de supervision des adjudications d'Etat et de responsable de la



235

235.
Karl Friedrich Schinkel,
Vue des Préalpes de Trieste
et de son port,
dessin à la plume, encre noire,
aquarelle, détrempe,
34,4×46,3 cm.

conception et de l'esthétique des bâtiments civils, royaux et religieux en Prusse, ainsi qu'à la charge de surintendant national du patrimoine culturel; ou encore est nommé professeur d'architecture et membre du Sénat de l'Akademie der Künste de Berlin, s'écoule un laps de temps compris entre cent trente et cent cinquante ans. Tel est le retard de l'Allemagne sur la France, et pas seulement dans les théories architecturales. Laps de temps comparable à celui qui nous sépare, nous, de Schinkel.

Pourtant, il n'est pas une seule des vues de Cassas ou de Lavallée qui ait la flamme glacée de cet architecte de l'arrière-garde européenne.

En qui Philip Johnson à New-York et l'Academy Books à Londres ont, au cours de ces vingt dernières années, redécouvert le père du post-modernisme.

Il n'est pas fortuit dans le destin de cette ville qu'elle ait été "vécue" par de "grands esprits" inactuels.

Du reste, un autre architecte qui construit le mur de scène du Théâtre Maritime de Trieste, Pietro Nobile, est, lui, aussi, un personnage daté.

Quand il est appelé à Vienne pour assumer la charge de directeur de la section d'architecture de l'Académie des Beaux-Arts et exercer les fonctions de Conseiller aulique de l'empereur, on n'est encore qu'en 1817 et il a quarante-trois ans, mais il y a déjà un an que Leo von Klenze a construit la Glyptothèque de Munich, tandis que la Casa Costanzi de Nobile date de 1840: "elle apparaît précise et sans ornements" – d'après David Watkin – "d'un style déjà démodé dans le reste de l'Europe".

Professeur Watkin, que faire de ces artistes "démodés"?

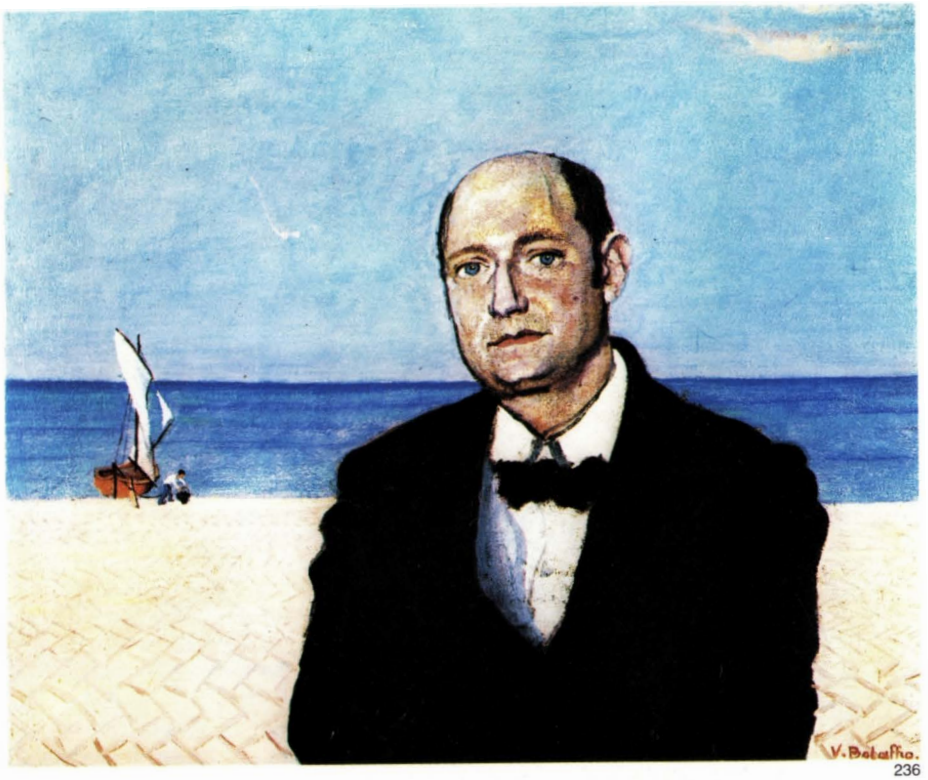
"Lui qui peignait avec une extrême difficulté et qui, lorsqu'il se trouvait confronté à la toile, y mettait une touche tous les quarts d'heure, ne supportait pas que l'on dise du bien de sa peinture devant lui.

Un soir, toujours au café, un jeune homme l'aborda et, en l'appelant maître, lui dit que sa peinture était une peinture d'avant-garde. (Les jeunes peintres ont toujours été obsédés par l'avant-garde, comme si l'art était une bataille ou son seul but de scandaliser ou de contrarier quelqu'un). Bolaffio se dressa de toute sa hauteur et se mit à hurler que sa place était à l'arrière-garde de la peinture, à l'arrière-garde la plus en arrière possible. Peut-être était-ce une forme déguisée d'orgueil: toujours est-il que le jeune avant-gardiste se hâta de prendre congé et s'en alla pour ne plus reparaître. Il ne commença à tolérer, et même à désirer, les éloges que lors de sa dernière maladie, comme si son art avait été une faute et que l'imminence de la mort lui eût donné l'absolution. Il se prit alors d'affection pour les quelques tableaux qu'il avait si anxieusement et si laborieusement achevés."

Le poète Umberto Saba n'avait pas une grande considération pour Vittorio Bolaffio; pourtant, en 1944, après sa mort, c'est avec affection qu'il l'évoque. Sans doute le peintre lui rappelle-t-il affectueusement sa propre inactualité.

Bolaffio peignait avec une extrême difficulté, une touche tous les quarts d'heure. La fascination des voyages, de l'Orient, la malédiction elle-même de la syphilis contractée alors qu'il fréquentait, lui qui appartenait à une riche famille juive, les ports et les bordels, semblent, dans son *Port* (1925-28), annoncer les rituels maudits de *Querelle de Brest.*

Carlo Sbisà (1899-1964) dans *Le Scaphandrier* (1931), portrait de l'architecte Umberto Nordio, montre l'intellectuel comme un chercheur de trésors engloutis qui vient juste de sortir de l'eau. Une peinture aristocratique, riche de métaphores,

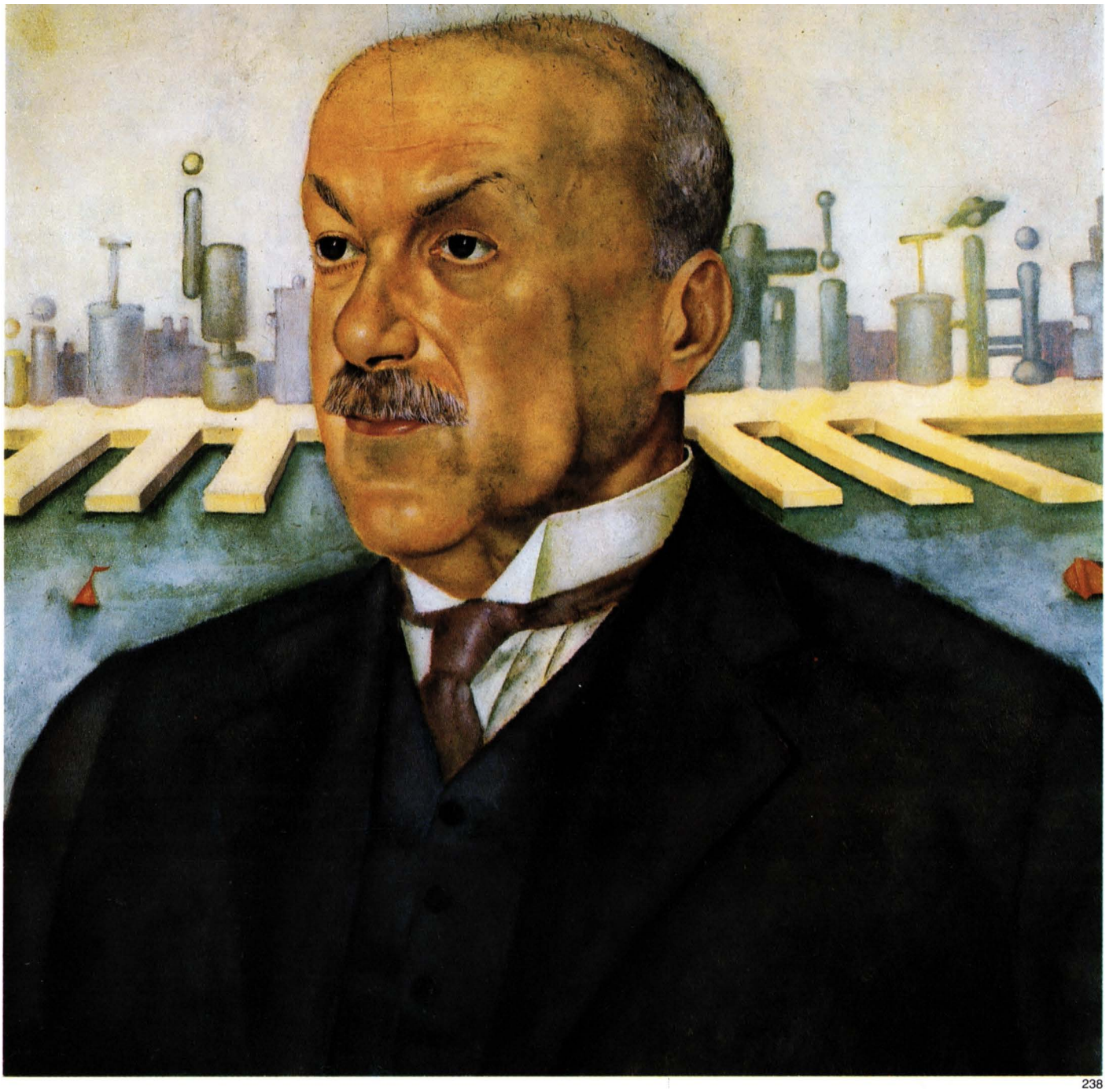


236

236.
Vittorio Bolaffio (Gorizia, 1883 - Trieste, 1931)
Le poète Umberto Saba
huile sur toile
75×100 cm
1923
R.A.I., Trieste.


237

237.
Carlo Sbisà
(1899 - 1964)
Il palombaro
huile sur toile
110×91 cm
1931
Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia



238

238.
Leonor Fini (née à Buenos Aires)
Portrait de Italo Svevo
huile sur tableau
54×46 cm
1928
Propriétaire: Letizia Benetti, Trieste.

de références métaphysiques et de conceptualisation. Le classicisme réélaboré, varié, métamorphosé.

Arturo Nathan (1891-1944) fait son autoportrait en prêtre, en théosophe (et ce n'est pas un hasard), peintre parce qu'homme de pensée et non le contraire.

Les héritiers du symbolisme, les mystiques vivent sur ces terres de frontière plus volontiers qu'ailleurs. Ils ne sont pas la face cachée du Bauhaus, comme l'a appelée Rykwert (Itten, Klee, Kandinsky), ils ne remettent pas les structures en question, comme les théosophes ou anthroposophes Le Corbusier, Schönberg, Mondrian, F.L. Wright, mais, aristocratiquement, ils se tiennent à l'écart du réalisme et du futurisme, préservant la *valeur anachronique de leur métier.*

Nathan, philosophe, a aussi habité à Rome, en 1920, chez les frères De Chirico et Savinio. Et De Chirico pour sa part avait déjà déclaré: je peins ce que j'ai déjà pensé – les autres, les peintres, essayent de comprendre après coup ce qu'ils ont peint.

Leonor Fini est l'élève de Nathan, et elle n'a que vingt ans lorsqu'elle fait le portrait d'Italo Svevo, avec en fond les alambics de la Veneziani Zonca.

Vito Timmel (1886-1949) est de tous celui qui fait le choix le plus clair: il est né à Vienne, il a aimé la *Sezession*, il deviendra nietzschéen, il mourra fasciste dans un asile d'aliénés. Il peint avec délectation l'incendie fasciste du Balkan, la maison de la culture slovène à Trieste, oeuvre de Fabiani.

Trop de choix hétérogènes. Il faut souligner leur commune condition: la solitude, principale inspiratrice des intellectuels qui ont traversé la *Katastrophe* de 1918. Saba est le plus grand poète italien après Leopardi. Svevo est le seul écrivain du XXème siècle qui ait une envergure internationale. Quand il entrait au café San Marco, les triestins disaient (en dialecte): "Xe rivà quel mona de Schmitz".

Après la catastrophe, le regret romantique d'un classicisme jamais possédé, à la Schinkel, à la Gottfried Semper, à la Otto Wagner et même à la Max Fabiani, est irrécupérable. La culture de la machine, l'esthétique de la machine proposent, et ce n'est pas un hasard, des comportements sans signification, des architectures sans valeurs, des édifices sans architecture.

Pourtant les métaphysiciens tentent et réussissent l'impossible: écarter toute tension, toute trace de drame, évacuer à la fois la réalité et la psychologie.

Aujourd'hui les néo-néo-classiques, un certain post-modernisme, le meilleur, tentent de reprendre le même chemin: se tenir en dehors, en arrière.

Nous connaissons bien le sens de ce terme: *arrière-garde.*

La tâche de l'arrière-garde est d'occuper le terrain. En langage militaire, elle est constituée par la partie de l'armée qui protège la retraite d'une colonne en marche contre une attaque par derrière.

C'est l'avant-garde qui tente les sorties, en guerre comme en art, qui, si elle tombe, tombe pour la victoire, ce qui fait d'elle, à cause de son héroïque avancée et de son mépris du danger, l'objet d'une admiration unanime.

L'arrière-garde, tout au plus, résiste, nous l'avons vu au cinéma: quelques mitrailleuses bien placées, quelques hommes non moins courageux que ceux de l'avant-garde, destinés à sauver de la défaite l'armée tout entière, mais choisis uniquement pour gagner du temps. Après, peut-être, une éventuelle contre-attaque. Des hommes utiles au moment de la débâcle générale, mais voués à être vus à Rome, à Londres, à Paris

ou à Vienne à travers l'image globale de la retraite, image peu exaltante même pour ceux qui font la guerre en lisant leur journal au café.

Il en va ainsi de la ville de Trieste, arrière-garde culturelle du Risorgimento italien, arrière-garde de la Mittel-Europa, arrière-boutique des peuples slaves qui, dans une certaine mesure, connaissent dans cette ville une concentration plus forte que dans toutes les autres villes de la Slovénie.

"Ceux qui ont connu les jeunes triestins avant la guerre (la 1ère guerre mondiale, *n.d.r.*) ou lors des années de propagande pour l'intervention, ou immédiatement après les premiers contacts avec la vie politique du pays, savent que ... (c'étaient) ... des *internationalistes* de province, des *nationalistes* d'une seule ville, des *impérialistes* sans empire." Ce jugement de Pancrazi leur va comme un gant.

Dans le domaine intellectuel, *être* à l'avant-garde ou à l'arrière-garde signifie vivre d'une manière très différente le rapport avec le temps présent. Ceux qui acceptent leur propre inactualité ont un rapport différent avec le passé et avec le futur; ils voudraient, véritables prêtres, que les deux antiques notions du temps – AION et CHRONOS – le temps éternel et le temps quotidien, coïncident en un point: l'oeuvre. Ainsi Zeno Cosini peut-il, dans la calme lassitude de son âme, prophétiser avec détachement la fin du monde.

"Peut-être une catastrophe inouïe, produite par les machines, nous ouvrira-t-elle de nouveau le chemin de la santé. Quand les gaz asphyxiants ne suffiront plus, un homme fait comme les autres inventera, dans le secret de sa chambre, un explosif en comparaison duquel tous ceux que nous connaissons paraîtront des jeux d'enfants. Puis un homme fait comme les autres, lui aussi, mais un peu plus malade que les autres, dérobera l'explosif et le disposera au centre de la terre. Une détonation formidable que nul n'entendra – et la Terre, revenue à l'état de nébuleuse, continuera sa course dans les cieux délivrée des hommes – sans parasites, sans maladies."

"Cher Monsieur et cher Maître,
Depuis que j'ai reçu et lu *La Conscience de Zeno*, j'ai fait tout ce que j'ai pu pour faire connaître en France ce livre admirable. Propagande uniquement orale, mais efficace, comme vous le verrez.

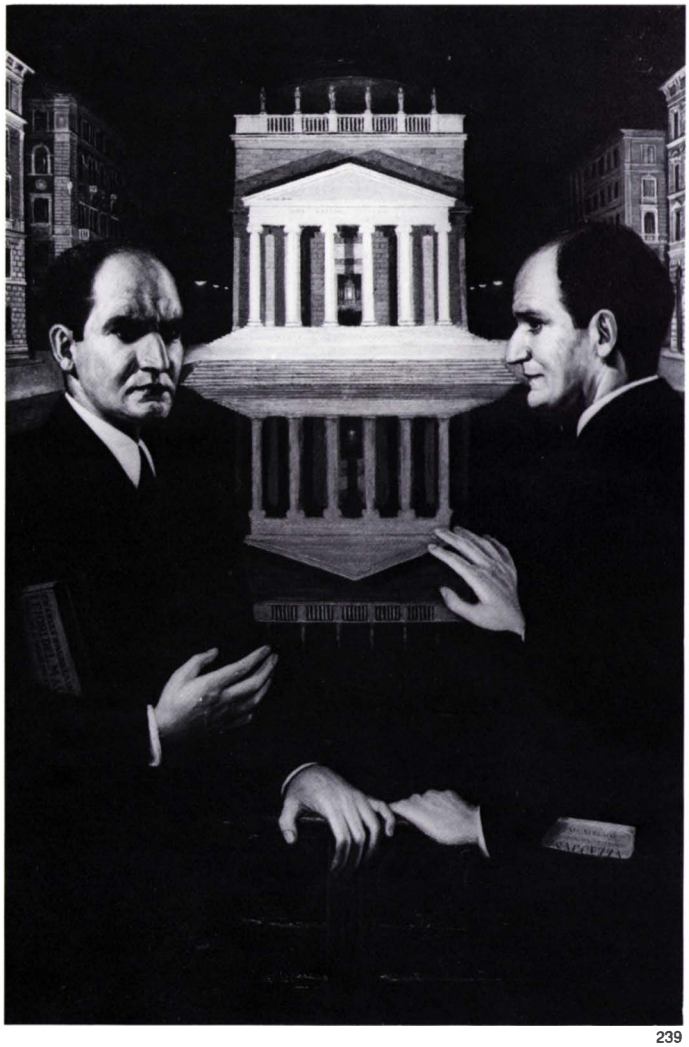
Pour ma part, je voudrais faire paraître dans *Commerce* une courte étude sur votre oeuvre, étude que je publierai, plus tard et sous une forme plus complète, dans la *Nouvelle Revue Française* ou dans la *Revue Européenne*. Mais je ne connais pas vos autres livres, que j'ai cherchés l'été dernier à Bologne et à Florence sans les trouver, et je vous serais infiniment reconnaissant si vous aviez la bonté de me les envoyer.

Notre ami James Joyce, comme vous le savez sans doute, a dû subir une autre opération des yeux, il va bien maintenant et travaille.

Veuillez m'excuser de vous adresser toutes ces requêtes, et voyez en moi, cher Monsieur et Maître,
votre admirateur dévoué
Valery Larbaud"

Finalement, ce qui, de Trieste, compte dans l'histoire de la culture, appartient à l'arrière-garde. L'empire des Habsbourg ne parvient pas à imposer des modèles obligatoires de référence. Ainsi tout homme, fait comme les autres, dans le secret d'une chambre de ce monde, peut rassembler sur sa table de travail les fragments du monde auxquels il choisit librement d'appartenir. C'est pourquoi le germanophone Italo Svevo peut avoir une bibliothèque remplie de Balzac. Le peintre Arturo Nathan, tout comme De Chirico, refuse le *moderne* comme on le conçoit en France (impressionnisme, fauvisme, cubisme, futurisme) mais relit le dix-neuvième siècle, David Gaspar Friedrich et Arnold Böcklin.

239.
Cesare Sofianopulo (Trieste 1889 - Trieste 1968)
Autoportrait bifrons (ou "Autoportrait dualiste", "Autoportrait pirandellien" et "Mon reflet")
huile sur toile, 96×117 cm, 1930
Propriété privée, Trieste.



239



240

Dans la culture picturale triestine, il y a Courbet.

(Dans l'architecture de Pietro Nobile, Rossella Fabiani a "vu" Raphaël et Poussin).

C'est d'une manière particulière que l'intellectuel triestin qui habite dans une ville néo-classique et éclectique appartient à ce vingtième siècle qui, comme l'écrit justement Fossati, "polémique contre les avant-gardes précédentes, et en général contre le modernisme." C'est une polémique qui "part de la remarque que l'action artistique s'est réduite à une pure et simple capacité d'intervention *immédiate* et superficielle dans l'événement, au point d'appauvrir le *poids propre de l'art et de ses moyens*." Nous sommes en plein fascisme, et le groupe "Valori Plastici" affirme que "ce n'est pas aux régimes ou à la politique que l'art doit en appeler pour définir ses fonctions et sa production, mais à une image *de l'Etat*, qui en définitive est cette *nation*, sans doute abstraite et générale, dont on parle tant pendant et après la guerre."

La position de nos intellectuels rejoint inévitablement des positions qui:
1) opposent l'arrière-garde à l'avant-garde, et par là-même:
2) le poids du métier à l'invention-*pour épater les bourgeois*;
3) revalorisent l'image de l'état et de l'appartenance à une nation, dans une ville qui est constituée de plusieurs nations et où, au-delà des problèmes de frontière, l'appartenance et l'identité, subjectivement mais aussi objectivement, sont remises tous les jours en question. En ce sens position d'arrière-garde;

Restauration des canons et religion de l'art marchent de front avec l'opération que Fossati a définie comme une *renaissance sur mesure*, qui, entre 1915 et 1930, permet d'opposer aux expérimentalismes et aux satisfactions faciles du goût cette recherche abstraite de néo-néo-classicisme.

240.
Arturo Nathan
(1891 - 1944)
Autoritratto
huile et détrempe sur bois
65×54 cm
1927
Civico Museo Revoltella, Trieste.

Le néo-classicisme pourrait réunir la dimension d'internationalisme et la notion, tellement usée mais pourtant évidente, de méditerranéité. En architecture, les positions bien connues de Giuseppe Pagano Pogatschnig dans "Casabella", et d'Ernesto Nathan Rogers dans "Quadrante" et dans "Domus" viennent s'inscrire dans cette contribution particulière que Trieste a apportée à la dé-provincialisation du débat italien.

Le professeur David Watkin trouve un peu ridicule la coupole que Matteo Pertsch a élevée sur le fronton du Palais Carciotti (1799-1805); nous trouvons grotesques et excitants les assemblages de Sir Christopher Wren et surtout de Hawksmoor. Ridicules et stimulants. Mais le professeur Watkin n'a pas vu que Demetrio Carciotti, le maître d'ouvrage s'est placé bien en évidence sur la corniche de sa demeure, en joyeuse compagnie des statues des plus célèbres divinités de l'Olympe.

Georges Teyssot a rappelé que la théorie néo-classique du langage architectural comme convention a ses prémisses dans la définition "ludique" de la création artistique (Schiller) et dans l'art comme fiction (Goethe).

Là où surviennent les contradictions, dans cette grande fiction théatrale qu'est Trieste, ce grand étalage de "décorum urbain" à la Blondel, c'est dans les statues qui ornent la ville, allégories des fortunes, des commerces, de la sagesse et de l'internationalisme. C'est là l'auto-ironie dont le bourgeois est capable. Les portraits et autoportraits de Giuseppe Tominz montrent l'incapacité de la bourgeoisie à s'installer définitivement dans l'agréable tranquillité du Biedermeier. L'ironie et la conscience laïque des limites de l'aventure humaine se trouvent constamment face à deux voies possibles. D'une part, continuer à s'aventurer dans le labyrinthe du monologue intérieur, Saba, Svevo, mais aussi Joyce. De l'autre, relancer la vie par d'autres aventures, plus grandes, plus téméraires, toujours plus irrationnelles.
Dans la grande pitié juive qu'il éprouve pour lui-même et pour les malheurs de l'homme, Saba comparera sa femme à de pauvres animaux de ferme (une poulette – une chienne – une génisse) et dira, de lui-même, que "si un enfant pouvait épouser sa femme et écrire un poème pour elle, il écrirait ce poème".

L'autre voie, un continuel départ de ce port pour l'aventure: construire des transatlantiques où les images du voyage, de la fuite, des ports lointains, viennent se greffer sur la technique, sur la coque, sur les machines, sur les installations.

Les grandes salles des fêtes, les salles de jeu et les fumoirs rappellent le Grand Hôtel. Les galeries, les passages, l'équipement, la proue aux prises avec la mer du Capitaine Nemo et d'Ulysse. L'exécution de Maximilien empereur du Mexique. Et plus avant l'aventure est sportive, c'est la régate; un cher, vieil et sage ami, quand je décide de vivre à nouveau ici me donne ce conseil: habiter Trieste n'a pas de sens à moins d'avoir un bateau.

"La vie, ma vie, a la tristesse
du noir entrepôt de charbon
que je vois encore dans cette rue"

"Je vois
au-delà de ses portes ouvertes, le ciel
et la mer avec ses antennes"

Deux voix s'affrontent, et se complètent dans cette *Fugue* schizoïde d'Umberto Saba.

Cette sombre image d'engermement et cette lumineuse anxiété de poète en disent long sur le port, sur le navire, sur la barque, sur *l'imaginaire transatlantique* des années 1900.

Charbon et azur.

Et puis, le compte-rendu aride, à la David Gaspar Friedrich, de Schinkel saisit avec exactitude le



241

241.
Giuseppe Tominz (1790-1866)
Autoportrait,
huile sur bois, 140×110 cm, 1835-40.
Civico Museo Revoltella, Trieste.

caractère théâtral de la ville, un endroit qui aujourd'hui encore attire intellectuels et esthètes par sa force de lieu sévèrement modelé par les lois du site et les conditions matérielles de son développement:

"Tout au fond, au pied des montagnes, s'étend Trieste et, sur une fine langue de terre qui s'enfonce hardiment dans la mer, un môle élancé muni d'un fortin protège le port. Des centaines de navires sont ancrés autour de la ville et voguent comme des points sur la vaste surface de la mer. Trieste donne sur une grande baie délimitée de l'autre côté par les lointaines montagnes d'Istrie, et sur laquelle s'étend l'horizon de la mer avec sa ligne pure qui entraîne le regard vers l'infini. Je m'attardai longuement à admirer ce vaste panorama nouveau pour moi, jusqu'au moment où le soleil plongea dans la mer". (1802)

Alors nous referons le trajet en sens inverse. Mais qu'est-ce que c'est que cette ville où ont vécu les hommes du début du siècle découverte par hasard par les voyageurs, néo-classique parce que jeu, internationale parce que refuge d'immigrés, théâtre maritime parce que port transatlantique et entrepôt, "*mésalliance* de Mercure et d'Apollon", fasciste, ouvrière, tolérante avec les fous et intolérante avec la modernité?

Dans *Der Städtebau* (1889), notre concitoyen Camillo Sitte ne trouve à Trieste que des exemples négatifs d'espaces urbains, à cause de ces places qui ne doivent leur existence qu'à l'ajustement du réseau orthogonal de rues du Borgo Teresiano à la courbe des murs de la cité médiévale, et du réseau orthogonal du Borgo Franceschino avec celui du Teresiano, orienté différemment.

Inversement, comment ne pas saisir le rôle déterminant des infrastructures portuaires, routières et ferroviaires dans la forme de la ville?

La Trieste de la première moitié du XVIIIème siècle s'étire encore entre les deux pôles du petit port de mer et de l'ancienne acropole, occupée à présent par la cathédrale et le château.

A l'intérieur des murs, au sommet de la colline, de vastes zones de jardins, plus tard cimetières. Sur les hauteurs, épousant les terrassements et les courbes de niveau, se dessinent quelques routes, sur lesquelles viennent se greffer des montées parfois très raides, carrossables bien qu'en escaliers, et que l'on peut représenter schématiquement par des lignes rayonnant à partir du sommet.

A ce noyau solidement clos, semblable à celui d'autres villes de la côte istrienne, viennent se juxtaposer la ville voulue par Marie-Thérèse et plus tard les quartiers construits sous Joseph II et François I.

Quand Winckelmann la voit, Trieste n'est probablement qu'un grand chantier.

Ce sont trois quartiers à réseau orthogonal, librement reliés entre eux et avec la cité médiévale, suivant des lignes de suture qui semblent à première vue résulter d'obstacles de caractère altimétrique ou géographique, versants des collines ou cours d'eau.

Le hiatus entre les quatre parties de la ville souligne donc des lignes de fracture propres au site, mais on ne peut nier, en fin de compte, que dans la construction des diverses parties de la ville la prise en considération de servitudes de caractère naturel soit un choix délibéré, une composante même de la rationalité de l'opération de construction, et non une détermination extérieure rencontrée par hasard pendant cette construction.

L'urbanisation du Borgo Teresiano épouse la géométrie des salines préexistantes; une trace métafonctionnelle détermine donc la mise en oeuvre, même dans cette ville de colonisation, du modèle hippodamique, mais il faut bien admettre

que c'est le canal central creusé lors de la construction du quartier, canal perpendiculaire au rivage maritime naturel et chargé de pénétrer, avec sa capacité de trafic, toute la ville marchande, bien plus large et fonctionnel que l'ancien Mandracchio, et au bout duquel s'élève l'unique église catholique de toute la ville nouvelle, qui a constitué l'axe directeur par rapport auquel ont été proportionnés les îlots rectangulaires de tout le quartier et a été déterminée leur orientation (parallèle sur toute la longueur du canal et redevenant normale à son extrémité), ainsi que leur distribution symétrique (quatre rangées d'îlots de chaque côté).

Lorsqu'au cours des ans se déplacent, même géographiquement, les points cléfs des relations infrastructurelles, on ne trouve en dehors du Borgo Teresiano que des actions ponctuelles de rappel. Ainsi, avec la conquête d'une bande côtière au bas de la colline de San Vito – où, parmi les autres résidences *extra muros* du XVIIIème siècle et du début du XIXème, s'étaient élevées la villa Necker et la villa Murat, attribuées à l'architecte français Champion (1785) – on assiste à la construction du Borgo Giuseppino et à l'installation, à sa périphérie, d'établissements paléo-industriels. Puis, lors de la construction de la première gare ferroviaire et du Porto Nuovo, à la limite nord du Borgo Teresiano, les entrepreneurs du port viennent se regrouper dans d'imposantes demeures aristocratiques autour d'une grande place ombragée.

Mais le canal reste pendant longtemps au *centre* de la ville nouvelle.

Enfin, la suture. Le Borgo Teresiano et l'enceinte médiévale opèrent leur jonction à travers le complexe système de places qui relie la Bourse, le Théâtre, l'Hôtel de Ville; et devant ce dernier, la Grande Place marie la ville à sa mer.

Mais il ne s'agit que d'une dilatation du vieux noyau municipal, dans un rayon de quelques centaines de mètres autour de l'hôtel où Winckelmann a séjourné, et de la place où son assassin a été exécuté.

La ville du XIXème siècle est une construction basée sur l'interdépendance de divers systèmes fonctionnels imbriqués dans l'espace. La ville du XIXème siècle devient un théâtre dans lequel les édifices publics sont les personnages.

Trieste connaît, elle aussi, ce phénomène propre à la ville du XIXème siècle et à la ville actuelle, par lequel une vaste série de fonctions, la superposition de divers réseaux, de presque tous les réseaux d'activité présents dans la ville, se reflète dans un seul édifice: c'est le cas du Tergesteo.

C'est un personnage emblématique.

Passage couvert, lieux de rendez-vous et d'affaires, activités commerciales, bureaux, habitations, toutes ces fonctions se concentrent et se compénètrent dans ce grand édifice, selon une formule venue de Palmyre jusqu'à Paris, Milan et Prague, formule présente dans la ville depuis sa naissance jusqu'à nos jours: résumer en un organisme unique la multiple fonctionnalité urbaine.

Ce vaste édifice polyfonctionnel constitue en effet le ganglion, l'élément nodal entre les divers systèmes fonctionnels de la cité. En un sens, il met en évidence toute son emblématique complexité, sa richesse, la quantité de rencontres et de relations qu'elle offre, ou plutôt qu'elle paraît offrir au citadin. Mais en même temps, en matérialisant de façon concrète toute cette richesse de vie, il l'épuise en résumant en lui-même toute la ville.

La construction de la ville (le *Städtebau* recherché par Camillo Sitte), bien qu'elle fasse intervenir des marchés, des sols, des immeubles, des techniques, des citations, des compositions, parce qu'elle est fondée sur la nécessité humaine de transformer la

terre par une culture architecturale, prend encore une fois une dimension symbolique.

Le profane croit que l'histoire de l'urbanisme et de l'architecture peuvent apporter des certitudes, des faits complexes mais précis. Mais en fait chaque donnée concrète, une fois épuisée sa matérialité, devient un phantasme transparent. Il en va ainsi du Tergesteo, qui dans sa dénomination même devient, comme Svevo et comme Joyce, une monade ouverte qui vise cependant à résumer en elle le monde entier (la ville entière), en sa volonté d'être le "personnage emblématique" de la complexité.

Monsieur F.E. Blitz, propriétaire du sanatorium Radabeul, près de Dresde, dans son ouvrage de "médecine naturelle" dont il est aussi l'éditeur, à Leipzig, citant les principes de Phrénologie moderne du professeur Gall, de Vienne, et du professeur Ulbruch, de Berlin, a placé dans une même classe anthropologique, caractérisée par un vaste front et un habillement soigné, l'architecte, le photographe et l'employé des Postes.

Nature ordonnée et patiente, l'architecte, comme un employé des Postes, confronte, ordonne, met en place les éléments de l'architecture; il les classe en relation avec les propriétés géométriques des figures et des solides élémentaires, il lit les règles syntaxiques, les tracés régulateurs, les rapports proportionnels.

C'est dans ces dispositions que Schinkel part pour l'Italie et étudie, classe, contrôle les monuments.

Pietro Nobile, de 1800 à 1806, est lui aussi à Rome pour redessiner, analyser, classer. Il en sortira un étrange *reportage* imprimé plus tard sous le titre "Projet de divers monuments architecturaux, imaginés pour célébrer le triomphe des augustes alliés, la paix, la concorde entre les peuples et la félicité renaissante de l'Europe en l'an 1814".

Mais il en rapportera aussi les preuves de l'existence des "modèles" (des feuillets et des feuillets d'analyses physiognomoniques – profils, chevelures, nez, yeux, bouches arrachés à leur contexte – des peintures de la Renaissance et du Classicisme, des feuillets et des feuillets de lectures comparées de syntagmes isolés – chapiteaux, colonnes, frontons, jeux de lumière, traits de pittoresque agressif – tirés des monuments de la capitale).

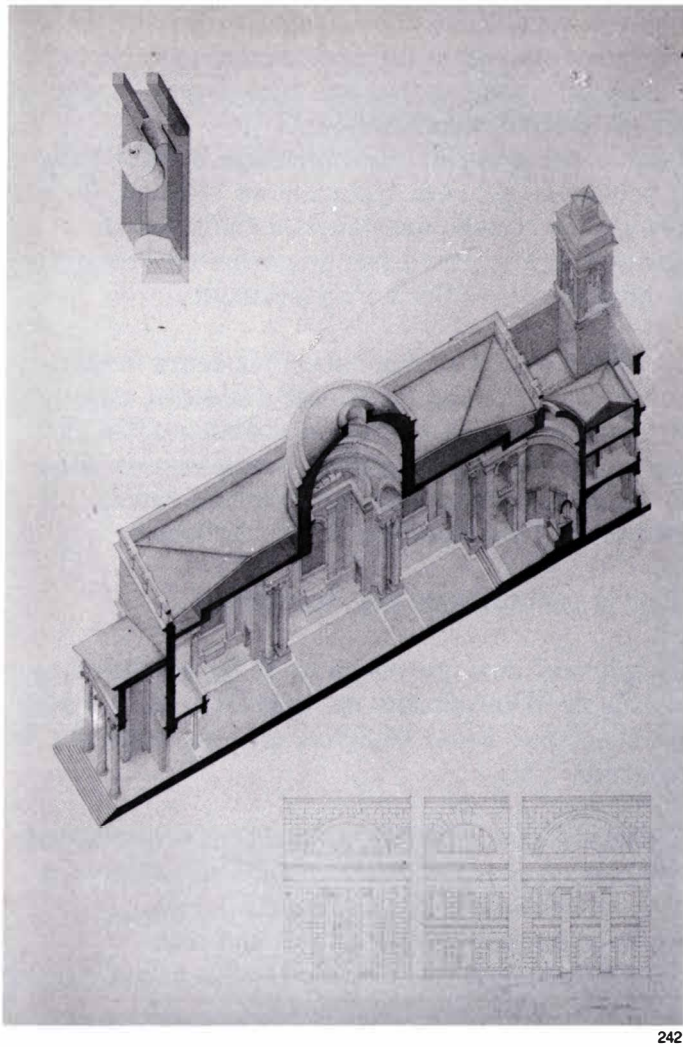
En décomposant les oeuvres des autres ou en relisant les ruines de la ville, Nobile, comme Schinkel, en retire, à l'âge de trente ans, la certitude que des règles, des lois, des artifices transmissibles pourront constituer un traité, le Traité sur mesure de l'antiquité, moins mécanique et moins naïf que les recueils comparatifs de Durand, mais fondé comme ceux-ci sur l'habileté du dessin, sur la clarté et la simplicité de la connaissance analytique.

La phrénologie, comme science, est aujourd'hui passée de mode et j'ignore ce que la psychiatrie peut dire de l'esprit de l'architecte. A part un vaste front il n'a en fait, de commun avec l'employé des Postes, que le problème des retards continuels.

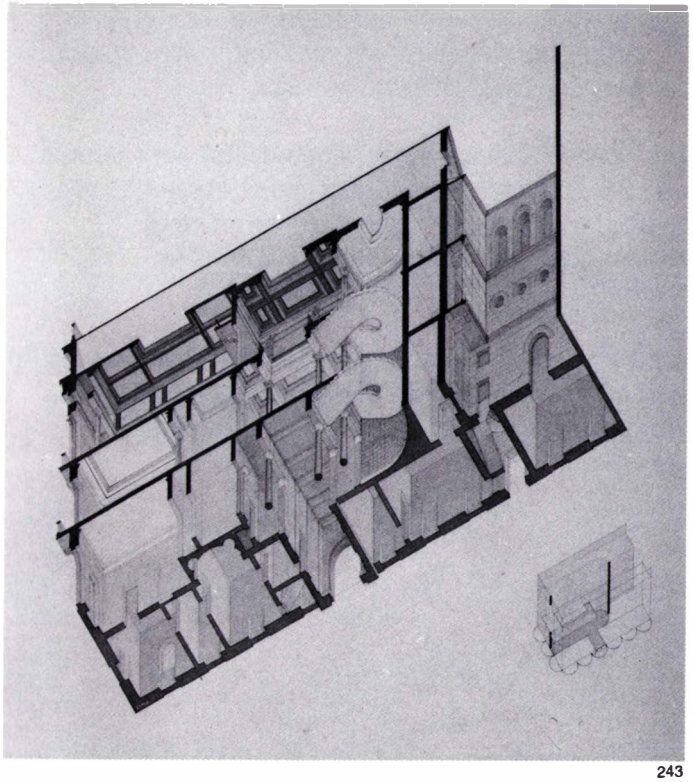
Bref, nous sommes beaucoup plus admirés aujourd'hui, à l'âge post-moderne, que les malheureux auteurs du XIXème siècle qui ont laissés inachevés leurs traités impossibles, et ceux, rares, qui ont voulu tenter une synthèse. Le traité toujours entrepris et toujours inachevé de Schinkel, Nobile, Semper, la visite répétée, à des années d'intervalle, des monuments italiens, sont les formes variées d'une ennième, faustienne, soif d'universalité.

Dans les édifices, dans les projets, les idées sur la ville se pétrifient. Mais en décrivant cette *transformation*, on ne peut parler que des moyens à travers lesquels la ville s'est manifestée.

Et le portrait véridique, l'essence de la ville?



242



243

L'essence ou la substance?

Si le lecteur a la gentillesse de prendre son souffle en même temps que moi et de reparcourir d'une seule traite l'itinéraire triestin, je tenterai une autre synthèse. De 1768 à nos jours, nous verrons d'abord défiler les dessins fantastiques, les montages et remontages qui accompagnent les éditions de l'archéologue esthète Johann Joachim Winckelmann, puis la scène de son assassinat par un certain Arcangeli, peut-être voleur et prostitué, peut-être agent des Jésuites (le nom obscur du port de Trieste sera grâce à lui connu pour la première fois dans toute l'Europe). Puis le despotisme éclairé et ses lois, sa tolérance envers les criminels et les marginaux (Juifs, Grecs, Serbo-orthodoxes), l'afflux des capitaux, les turbans et les fez dans les estampes et dans la réalité, une ville qui s'équipe, un *outil*, pour la Maison régnante et pour les marchands qu'elle protège et puis après... après, la mondanité importée avec les émigrés fuyant la révolution française, la rude domination napoléonienne, la souveraineté exercée par l'esprit de Canova, la résolution du rapport entre dominant et dominé (comme aux temps d'Apollodore, où la publication des HRONIKA tempère la conquête militaire romaine par la splendeur de l'activité artistique hellénique datant de trois siècles) dans une surimpression voulue: sur la ville-port baroque du XVIIIème, sur les premières villas de style classique, l'unification de l'hétérogène à l'intérieur de la koinè néo-classique.
On est en 1818, l'humaniste Domenico Rossetti peut proposer aux souverains d'Europe la célébration du héros fondateur: c'est le concours pour le cénotaphe de Johann Joachim Winckelmann. Karl Friedrich Schinkel avait déjà persuadé à Berlin le Kronprinz Frédéric-Guillaume de l'opportunité de participer à la dépense.

Arrivés à ce point, on peut même célébrer la ville.

Parmi les architectes du Tessin, il en est un qui cumule les titres de premier professeur, premier

242.
Corrado Pagliaro,
Coupe verticale de l'église Saint Antoine
dessin coloriés au crayon.
Propriété de l'auteur, Trieste.

243.
Corrado Pagliaro,
Coupe verticale du palais Revoltella,
dessins originaux coloriés au crayon.
Propriété de l'auteur, Trieste.

constructeur, premier styliste du Souverain, l'architecte Pietro (von) Nobile; il construira le Temple Catholique, à plan basilical, avec comme fond la perspective du port-canal qui pénètre dans le réseau hippodamique de la ville nouvelle.

Et aussitôt ce sera l'éclectisme.

Trente ans après (1858), le berlinois Friedrich Hitzig, de la troisième génération des élèves de Schinkel, construira la villa romaine verticale du (baron) vénitien Pasquale Revoltella. Le milanais Carlo Maciacchini construira l'église serbo-orthodoxe de Saint-Spiridion (1861-1869), Ruggero et Arduino Berlam, dans les dix premières années du XXème siècle réaliseront une synagogue de type syriaque, exceptionnellement riche et réussie.

Les diverses nations, l'hétérogénéité, le cosmopolitisme l'emportent de nouveau. L'empire n'impose pas un modèle culturel unique, mais tolère tout ce qui peut favoriser une absorption des mouvements populaires et nationaux d'Europe dans une représentation urbaine de la diversité. Dans ce Théâtre Urbain se meuvent des personnages stéréotypés, véritables masques en costume qui se font la révérence, dans le respect d'une exigence commune de décorum urbain. Dans les bibliothèques comme dans les yeux des constructeurs à côté des dessins de Schinkel et de Gilly, il y a les manuels de Jean-Nicolas-Louis Durand, le *Dictionnaire de l'architecture* de Quatremère de Quincy, sa théorie "de l'imitation", et, plus loin, les enseignements de Blondel.

Si le filon lombard-vénitien constitute, pour les architectes du Tessin et du Frioul constructeurs de Trieste, l'aliment substantiel de la composition et de l'exécution, la revalorisation morale et esthétique du classicisme (d'origine germanique) et l'élaboration d'une théorie rationaliste de l'art de construire des édifices publics et des villes (d'origine française) s'entremêlent étroitement.

Avec un style aimable et sympathique dans les oeuvres des artistes les plus provinciaux: Pertsch, Buttazoni, Valle; de manière plus sévère dans le travail du professeur Nobile.
Pour le peu que j'en sais, son traité inachevé allie le problème, qui sera typiquement viennois, de la perception visuelle des détails à l'influence de Canova, et aux problèmes de géométrie descriptive et projective de l'Ecole Polytechnique.

La ville a donc à sa disposition plusieurs modèles culturels et l'on peut se vanter d'accéder, dans le domaine privé comme dans le domaine public, à une dimension planétaire des connaissances. C'est la réalisation bourgeoise, ignoblement réussie, de l'enfantine Cité Mondiale de Le Corbusier.

Mais le portrait n'est pas ressemblant.

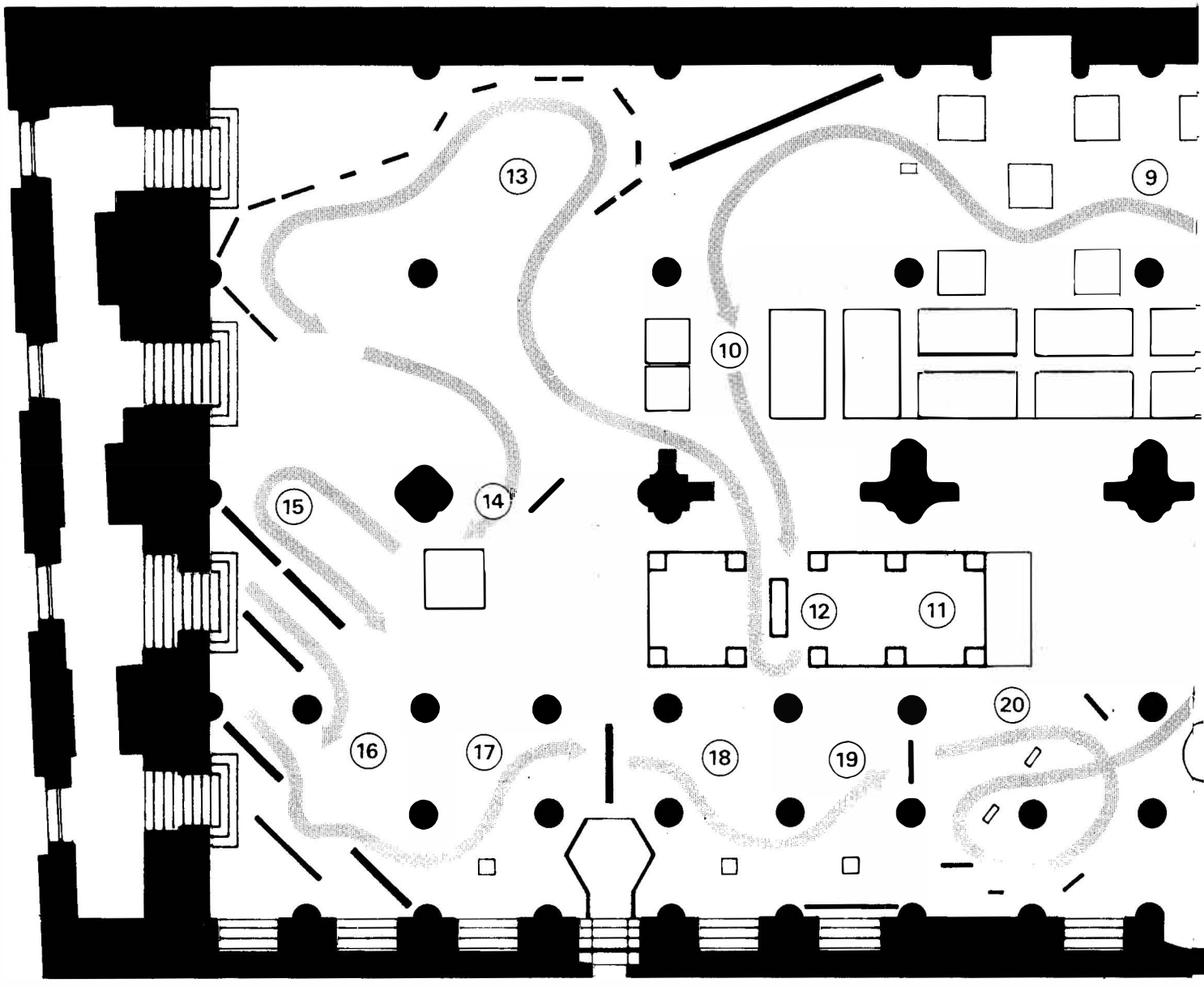
Ce qui veut dire que les récits et les symboles de la ville de Winckelmann ne répondent pas à toutes les questions. Reste l'énigme, un sens suspendu, le mystère.

D'ailleurs, pour une fois, aujourd'hui notre culture n'exprime aucune angoisse, qu'elle soit relative à une vérité révélée ou qu'elle ait des raisons cachées. Et nous ne serons pas non plus didactiques, en vertu d'une logique schématique ou pour des motifs hagiographiques.

Pour toute question qui implique les rapports entre logique et représentation, notre maître est Giorgio De Chirico.

De Chirico enseigne que "l'oeuvre ne sera jamais une fidèle copie, mais sera à peine ressemblante comme le visage de quelqu'un vu en rêve ressemble à celui de la personne dans la réalité".

Qu'il en soit ainsi de la ville de Winckelmann, et du portrait de Trieste: un visage connu, changeant, aimé, tout juste effleuré en une bien timide caresse.



1.
Regard

2.
L'affaire
Winckelmann

3.
Terre d'accueil
et de tolérance

4.
Fortunes et
manières de négociants

5.
Le peintre
Bison

6.
La vie des
exilés

7.
L'ombre
de Napoléon

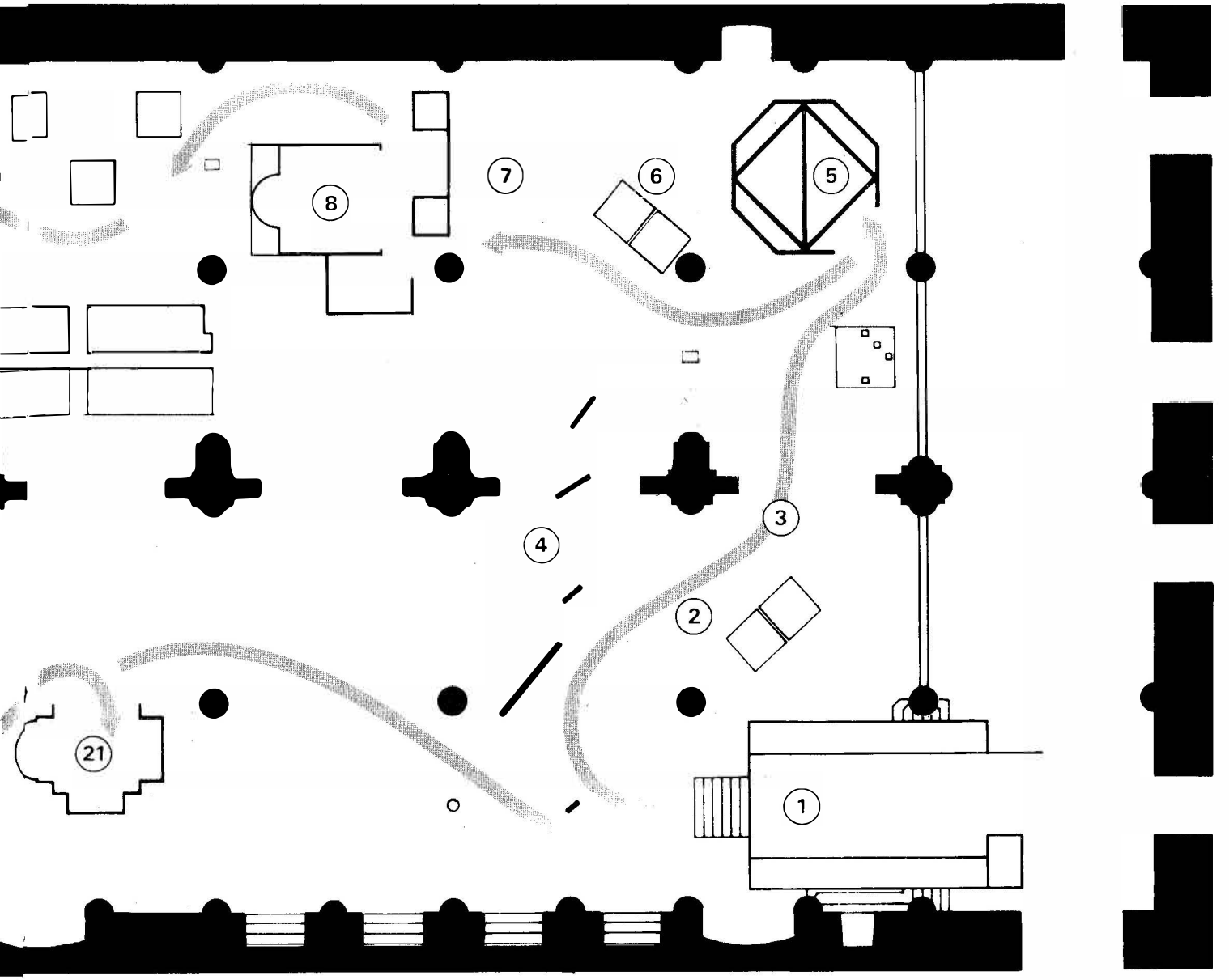
8.
Temple
israélite

9.
Les monuments
de la cité

10.
Le Bourg Thérésien

11.
Eglise
San Antonio

12.
P. Nobile,
architecte d'Etat



13.
Portrait
de famille: G. Tominz

14.
Les chimères
de l'exotisme

15.
Les ingénieurs
du port

16.
Le tentation
de la gloire

17.
La route de Suez

18.
Les tarots

19.
La guerre

20.
La littérature

21.
Eglise serbo-
orthodoxe

II et 1er avant J.C.
Le site de Trieste, depuis longtemps occupé par un habitat pré-romain, sert d'escale maritime pour les marchands romains de passage.

vers 52 avant J.C.
Tergeste (le nom signifie *lieu de marché*) devient colonie romaine, puis fait partie de la Vénétie et de l'Istrie.

303 après J.C.
Martyre de Saint Just qiu deviendra le patron de Trieste.

1236-1253
La ville s'affranchit en rachetant ses droits à l'évêque et se constitue en commune.

XIVe siècle
Installation des banquiers juifs et toscans.

1382
Pour échapper à l'étreinte de Venise, Trieste se donne à la Maison d'Autriche mais conservera son autonomie communale; de nombreux conflits avec Venise continueront jusqu'au XVIe siècle.

1719
Charles VI, empereur d'Allemagne, octroie les privilèges de port franc.

1740
Avènement de Marie-Thérèse, impératrice (1780).

1748
Début des décrets favorisant le développement commercial du port e l'unification administrative.

1750
Privilèges pour la communauté gréco-orientale.

1753-1771
Patente de tolérance permettant aux juifs d'habiter hors du ghetto; liberté de culte et de négoce.

1768
Assassinat de l'historien d'art Winckelmann lors de son voyage de retour de Vienne à Rome.

1772
Octroi de status à la communauté serbe.

1794
F'ondation de la première compagnie d'assurances: la *Società d'Assicuratori.*

1797
23 mars-24 mai: 1ere occupation des troupes françaises. Bonaparte exige le paiement d'un tribut de guerre. La ville compte alors 27.000 habitants.
17 octobre: Le traité de Campo-Formio met fin à la République de Venise: Istrie, Dalmatie et Vénétie reviennent à l'Autriche.

1805-1806
2e occupation française; la ville compte 33.000 habitants.

1808
Le Blocus continental nuit au commerce du port.

1809-1813
3e occupation française.

1812
Création des Provinces Illyriennes dont Fouché sera nommé gouverneur.

1814-1815
Chute de l'Empire français; reprise économique du port; arrivée des exilés: Caroline Murat, Elisa Baciocchi, le roi Jérôme, Fouché...

1830
Stendhal, consul général de France à Trieste.

1831
Création des *Assicurazioni Generali.*

1833
Création de la Compagnie d'assurances *Llyod austriaco.*

1836
Le *Llyod austriaco* devient aussi compagnie de navigation.

1848
Révolution en Europe. Manifestations libérales à Trieste.

1850
Séjour de Verdi qui crée l'opéra *Stifelio* à Trieste.

1857
Inauguration du chemin de fer Vienne-Trieste, qui devient le débouché sur mer de l'empire autrichien.

1864
Départ de l'archiduc Maximilien, installé à Miramare, pour le trône du Mexique, avec le soutien du gouvernement de Napoléon III (il sera fusillé en 1867 par les républicains de Juarez).

1867-1883
Création du nouveau port.

1869
Ouverture du Canal de Suez: Trieste est sur la route de l'Extrême-Orient.

1891
Suppression du port franc: le port est désormais séparé de la ville. Essor des activités industrielles.

Vers 1900
Essor de la grande construction navale.

1913
La ville compte 235.000 habitants (2e port européen en tonnage après Rotterdam).

1914
Assassinat à Sarajevo de l'archiduc héritier (son corps est rapatrié par Trieste) et début de la Grande Guerre.

3 novembre 1918
Avec la défaite de l'Autriche-Hongrie, Trieste et son territoire sont rattachés au royaume d'Italie.

1925-1939
Le gouvernement fasciste réalise de grands travaux de restructuration urbaine qui détruisent une partie de la vieille ville.

Septembre 1943
Annexion au Reich Allemand: persécution des Juifs et des résistants.

Avril/Juin 1945
Départ des troupes nazies; occupation des partisans yougoslaves.

Juin 1945/Octobre 1954
Gouvernement militaire anglo-américain.

26 octobre 1954
Trieste est restituée à l'administration italienne.

1964
Constitution de la région autonome Frioul-Vénétie-Julienne, dont Trieste est le Chef-Lieu.

1985
La ville compte aujourd'hui environ 250.000 habitants.

GIOVANNI TORRICELLA
Vue de la ville, du port franc et des environs de Trieste
eau-forte sur papier
41 × 52 cm
Fin du XVIII[e] siècle
C.M.S.A. (inv. n. II/458)
C'est une description soignée, quoique faussée dans les proportions et dans la perspective, qui forme presque une représentation axonométrique. On peut y voir facilement la vieille agglomération, encore partiellement entourée de murs, et le réseau de la ville de Marie-Thérèse, qui s'est développée le long du Canal terminé par la petite église de Sant'Antonio (abattue au début du XIX[e] siècle pour laisser sa place au grand temple néo-classique de Nobile).
La dédicace, en français, au comte Pompeo Brigido, gouverneur de la ville entre 1782 et 1803, porte ses armoiries et est signée par l'auteur. C'est dans le palais, encore existant, du comte Brigido, que séjourna en 1797 le général Bonaparte, vainqueur de la campagne d'Italie.
Bibliographie:
Le carte dell'Impero, Trieste, 1982, p. 90, n. 86
(M.M.)

ALBERTO CARLO SEUTTER
Perspective véritable du port et de la ville de Trieste
burin et eau-forte
50 × 57,5 cm
vers 1760
C.M.S.A. (inv. n. II/456)
Bien que la légende bilingue (en italien, et en allemand) en haut de la gravure, souligne la fidelité de l'imagine et que le texte du bas de la page dresse une liste des édifices remarquables, l'évidente pauvreté des informations donne une image peu réelle de la ville. La monotonie des édifices, enrichis çà et là par des rocailles plutôt improbables ou par des clochers de style maniériste, le château crénelé, pourvu de frontons triangulaires et de porches, les deux môles en "tenaille", font penser plutôt au projet à peine ébauché d'un aménagement futur.
Bibliographie:
Le carte dell'impero, Trieste, 1982, n. 82
(M.M.)

LOUIS FRANÇOIS CASSAS (1756-1827)

[47]
Vue générale de Trieste prise de Trestenigo
dessin au lavis et à la plume
78 × 52 cm
signé: L.F. Cassas f. 1782
C.M.S.A. (n.inv. 2/3259)

[49]
Vue de la ville et du port de Trieste prise de l'extrémité du môle neuf
dessin au lavis et à la plume
signé: L.F. Cassas f. 1782
78 × 52 cm
C.M.S.A. (n.inv. 2/3260)

[48]
Vue du Grand Canal de Trieste prise du côté de l'entrée
dessin au lavis et à la plume
signé: L.F. Cassas f. 1782
77,5 × 52 cm
C.M.S.A. (n.inv. 3/341)

[55]
PIETRO NOBILE dessinateur
FELICE ZULIANI graveur
Prospectum Tergesti forum
eau-forte; ces. Reg. Stamperia Governiale de Trieste
37,5 × 56,3 cm
1798
C.M.S.A. (inv. n. II/654)
Dédiée à Polissena, fille du Gouverneur Pompeo de Brigido, cette célèbre gravure représente le forum, soit la Piazza Maggiore: en réalité une petite place de petite ville.
A gauche, la "Locanda Grande", le seul hôtel de l'époque passé à l'histoire à cause du meurtre de Winckelmann (1768), est séparée du bas édifice de la prison par la Tour de l'Horloge. Au fond, le théâtre San Pietro (1707), ancien siège du Grand Conseil et du Tribunal, modifié par la suite (1751) en vue de sa nouvelle fonction et, à côté, l'église San Pietro et San Rocco cachent la Piazza della Dogana (place de la douane), où quelques années plus tard s'élèvera le Palais de la Bourse.
A droite, dans l'espace occupé aujourd'hui par la Mairie (1875), s'élèvent les modestes bâtiments du Palais Public avec la Loge et la grande Garde, ainsi que le premier siège de la bibliothèque publique.
Sur l'axe médian de la place, deux "monuments": la Fontaine des Continents de forme pyramidale (G. Domenico Mazzoleni, 1751), issue du réseau de distribution de l'eau construit par Marie-Thérèse et la Colonne érigée en 1728 en l'honneur de l'empereur Charles VI, fondateur du port franc. Ce sont les seuls monuments de l'ancienne place, – avec le Palais Plenario (qui n'est pas visible) qui subsistent encore. A la base de la colonne, pêle-mêle, des fragments d'architecture antiques sont entassés suivant une délibération du Conseil de la Municipalité (1688).
Au cours du XIXème siècle, la place sera embellie par de nouveaux palais: la suppression de la partie gauche permettra d'ouvrir la place directement sur la mer.
Bibliographie:
Trieste dal '700 al futuro, Trieste, 1973, p. 17, n. 23.
(M.M.)

[14]
AUTEUR ANONYME
Débarquement des troupes anglaises à Servola, près de Trieste (1813)
crayon, plume et lavis sur papier
54,5 × 81 cm
1813 (?)
C.M.S.A. (inv. n. 14/2588)
Un épisode en marge de l'écroulement de l'empire napoléonien, après la défaite de Leipzig: les troupes britanniques, débarquées de l'escadre de l'Amiral Freemantle, s'acheminent avec leur charroi et leur artillerie sur la colline escarpée d'où ils veulent prendre d'assaut la garnison française enfermée dans le château. Les français, sous les ordres du colonel Rabié, obtiendront après onze jours d'assaut, de se rendre avec les honneurs de la guerre. La date du 25 octobre conclut ainsi définitivement la dernière occupation française.
Bibliographie:
Trieste dal '700 al futuro, Trieste, 1973, p. 20, n. 44.
(M.M.)

ALBERTO RIEGER
Inauguration de la ligne de chemin de fer Trieste-Vienne
lithographie B. Linassi, Trieste
45 × 62 cm
1857
C.M.S.A. (inv. n. XIV/2733)
La gravure représente la rencontre entre l'évêque, à la tête des autorités ecclésiastiques, et le cortège impérial (le 27 juillet 1857). La mise en scène est comprise entre des tribunes couvertes, bondées d'invités, et de hauts pavillons destinés aux autorités.
Au centre, emblème de la fête, une locomotive pavoisée, sans doute celle avec laquelle l'ingénieur Carlo Ghega, auteur du chemin de fer, avait inauguré officieusement le parcours de Vienne à Trieste le 20 juin de la même année.
Bibliographie:
Maria Teresa, Trieste e il Porto, Trieste, 1980, p. 168, n. 551
(M.M.)

AUTEUR ANONYME
Le défilé des carrosses
aquarelle monochrome
46,2 × 63 cm
vers 1830
C.M.S.A. (inv. n. 14/2650)

La Place de la Bourse constitue le décor d'une foule de masques et au "Défilé des carrosses". Cette coutume d'un défilé de masques fut introduite, semble-t-il, pour la première fois par le gouverneur Pompeo de Brigido, en 1783.
Au centre de la place, une colonne du XVII[e] siècle porte la statue en bronze de l'empereur Léopold I[er]; en peu plus loin, s'élève la fontaine de Neptune (1755) de Gian Domenico Mazzoleni, que nous voyons aujourd'hui place de Venise.
Bibliographie:
G. Caprin, *I nostri nonni*, Trieste, 1888, pp. 86-87.
(M.M.)

AUTEUR ANONYME
Trieste - Vue générale avec le Nouveau Lazaret
aquarelle sur papier collé sur toile
67 × 101,8 cm
vers 1820
C.M.S.A. (inv. n. 2/112)
Au premier plan se situent le bassin et les bâtiments du Nouveau Lazaret inauguré en 1769. En arrière, la ville s'étend jusqu'au môle encore dépourvu du phare ("la Lanterna" qui sera mis en service en 1833 seulement). La ville bénéficiait déjà d'un établissement de ce genre le "Vieux" Lazaret, construit entre 1720 et 1730, au Campo Marzio, de l'autre côté de la rade. Une fois hors service, il fut transformé en Arsenal militaire et en Caserne de la Marine; aujourd'hui il abrite le Musée municipal de la Mer.
Absorbé petit à petit par les structures du dépôt des chemins de fer (1850-57) et enjambé par un viaduc, le Nouveau Lazaret disparut à son tour vers la moitié du XIX[e] siècle.
Bibliographie:
Maria Teresa, Trieste e il Porto, Trieste, 1980, p. 137, n. 430.
(M.M.)

AUTEUR ANONYME
Trieste - 1850
dessin au pastel sur papier
24,3 × 32,5 cm
1850
C.M.S.A. (inv. n. 2/5106)
Vue partielle de la mer avec le quais, compris entre l'embouchure du Canal et la Piazza Grande, avec le «Mandracchio». Derrière le Château, les quartiers ouvriers marquent l'extension de la ville vers l'arrière-pays.
Bibliographie:
Maria Teresa, Trieste e il Porto, Trieste, 1980, p. 156, n. 479.
(M.M.)

AUTEUR ANONYME
Le trabac nommé "La Madonna delle Grazie", capitain Francesco Monti, fut pillé dans les eaux de San Pietro le 7 février 1812 par les corsaires anglais
dessin à l'aquarelle et à la plume
18,5 × 22,3 cm
1812
C.M.S.A. (inv. n. 14/4057)
Episode de la guerre corsaire pendant le blocus continental.
Auprès de l'île de San Pietro in Nembi (dans l'Adriatique, au Sud de Lošinj) le petit voilier battant pavillon français est abandonné par l'équipage: il avait été attaqué par des navires armés de la flottille anglaise lorsqu'il se trouvait à l'ancre, les voiles carguées par manque de vent.
Inédit
(M.M.)

GIUSEPPE RIEGER
Ville et alentours de Trieste vus du mont de Opichina
aquarelle sur papier
signé et daté
68,4 × 94,5 cm
1836
C.M.S.A. (inv. n. 2/115)
Le large tournant au premier plan marque la fine de la "nouvelle route commerciale" ouverte en 1830 et qui relie la ville au plateau karstique. Le bâtiment (qui existe encore) abritait un hôtel et un relais de Poste. De l'autre côté, la "vieille route commerciale", plus courte et plus directe mais très escarpée et gênante pour le trafic des chariots, fut inaugurée en 1779.
Bibliographie:
Maria Teresa, Trieste e il Porto, Trieste, 1980, p. 156, n. 476.
(M.M.)

GIUSEPPE DE PRETIS
Vue ocidentale (sic) de la ville et du port franc de Trieste
dessin à l'aquerelle sur papier
signé
57,7 × 93,5 cm
vers 1850
C.M.S.A. (inv. n. 2/118)
Au premier plan les bâtiments et le bassin du Nouveau Lazaret.
La ville néo-classique apparaît complètement formée et peuplée d'édifices de long du rivage jusqu'à l'extrémité de l'arc formé par la Villa Murat au Campo Marzio et par le môle Santa Teresa avec la "Lanterna" (Phare).
A l'horizon se profilent les côtes de l'Istrie jusqu'à la pointe de Piran; dans la rade, des bateaux à voile et des navires à vapeur de toute nationalité.
Inédit
(M.M.)

GIUSEPPE BERNARDINO BISON (1762-1844)
Trieste - Piazza Grande
dessin à la détrempe sur carton
22,5 × 33 cm
Début du XIX[e] siècle
C.M.S.A. (inv. n. 10/31115)
Les édifices historiques de la "Locanda Grande" (où mourut Winckelmann en 1768), la Tour de l'Horloge dernier témoignage de l'enceinte médievale, les arcades du Théâtre de San Pietro siège de la vie publique et culturelle de la ville, devaient disparaître avant la première moitié du siècle; ils enferment encore, tel un décor, la place et l'isolent de la mer.
Bibliographie:
L. Ruaro Loseri, *Atmosfera di Trieste*, Trieste, 1985, p. 69.
(M.M.)

LOUIS POIRET (1772-1869)
Trieste - Piazza San Giovanni e Via delle Torri
huile sur toile
68 × 89 cm
Première moitié du XIX[e] siècle
C.M.S.A. (inv. n. 3/101)
Effet "naïf" d'un coin de la ville dont il n'existe plus que le tracé.
Au premier plan, un hôtel particulier du XVIII[e] siècle remplacé en 1882 par un imposant palais. A droite la place avec le corps de garde, là où nous voyons aujourd'hui le monument à Verdi. Au fond, derrière la perspective des toits, coule un torrent, un des nombreux cours d'eau qui sillonnaient la surface de la ville, et qui fut remblayé en 1846 sur les ordres du gouverneur Francesco Stadion (qui donna son nom à la nouvelle rue).
Bibliographie:
Trieste dal Settecento al futuro, Trieste, 1973, p. 20, n. 47.
(M.M.)

VINCENT POIRET (1813-1868)
Pose de la première pierre de la gare du sud
huile sur toile
67 × 78,5 cm
1850
C.M.S.A. (inv. n. 14/2815)
D'énormes travaux de déblaiement et de remblai agrandirent artificiellement du côté de la mer, la vieille place de l'Abattoir du XVIII[e] siècle, pour laisser de la place aux structures de la Gare du chemin de fer Trieste-Vienne (dont la première pierre fut posée par l'empereur François-Joseph, le 14 mai 1850). Les tribunes bondées de spectateurs ferment l'espace où s'élèvent les pavillons réservés la messe, et à la bénédiction et à la pose de la première pierre, là où un treuil est posé sur des poteaux.
Bibliographie:
Vita a Trieste prima della Redenzione, Trieste, 1968, p. 33, n. 80
(M.M.)

[52]
A. SONZ
Maquette de Trieste au début du XVIII[e] siècle
bois et carton peints
100 × 90 cm
1892
C.M.S.A. (inv. n. 14650)
La petite ville encore enfermée dans ses remparts s'étend de la mer jusqu'au sommet de la colline de San Giusto couronnée par le massif Château et la Cathédrale.
Sur la mer, s'ouvre le port qui sera remblayé au cours du XIX[e] siècle.
Au-delà de l'enceinte, s'étendent les marais salants avec s'élèveront le "Petit canal" sur lequel le Palais de la Bourse (1806), le Tergesteo (1842) et, un peu plus loin, le Grand Théâtre (1801).
Bibliographie:
Maria Teresa, Trieste e il Porto, Trieste, 1980, p. 142, n. 465.
(M.M.)

VINCENZO VALLES
Port et ville de Trieste
bois et plâtre peints
550 × 290 cm
1938
Museo Civico del Mare, Trieste.
Maquette réalisée en 1938 à l'occasion du centenaire de la "Riunione Adriatica di Sicurtà", une importante compagnie d'Assurances de la ville.
Après l'agrandissement du "Borgo Teresiano", la ville s'étend le long de la mer, au sud-est, sur une partie appelée "città Giuseppina" (développée sous Joseph II) vers le môle Santa Teresa illuminé par le phare de la Lanterna.
Au sud, s'élèvent les édifices plus récents.
Bibliographie:
Maria Teresa, Trieste e il Porto, Trieste, 1980, p. 142, n. 466.
(M.M.)

2.
La ville décrétée par Marie-Thérèse

2.1
L'affaire Winckelmann

Dans la matinée du 8 juin 1768, l'occupant de la chambre N° 10 de la Locanda Grande (la meilleure auberge de la ville située près du port) était sauvagement frappé de cinq coups de couteau. Avant de mourir il eut le temps de décrire aux enquêteurs son agression et son assassin. Ce dernier, en fuite, ful arrêté peu après, et roué vif.
Il s'agissait d'un certain Arcangeli, cuisinier de son métier, ancien repris de justice, sans travail ni argent, qui, logeant dans une chambre voisine de sa victime, était curieusement devenu en quelques jours son familier.
Ce fait divers était appelé à faire connaître le nom de Trieste dans l'Europe entière à cause de l'identité du voyageur tué: descendu sous le nom de "Signor Giovanni", il s'appelait en fait Johann Joachim Winckelmann, un des intellectuels les plus en vue en Europe. D'origine allemande, il était devenu le responsable des antiquités de Rome et de la bibliothèque vaticane. Ses ouvrages: *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques...* (1755) et *Monuments inédits de l'Antiquité* (1767) allaient contribuer à former l'élite culturelle du temps, marquant à la fois l'émergence de l'archéologie comme discipline moderne et établissant des bases esthétiques pour le courant du néo-classicisme.
Cette mort, survenue alors qu'il retournait à Rome venant de Vienne, frappa par sa brutalité: "un coup de tonnerre dans un ciel serein" comme l'écrivit alors le grand poète allemand Goethe.

AUTEUR ANONYME
L'impératrice Marie-Thérèse (1717-1780)
huile sur toile
97,5 × 73 cm
1770
C.M.S.A. (inv. n. 14772)
Portrait de la souveraine avec les insignes de l'Empire et en habits de veuve, habits qu'elle porta à partir de la mort de son mari survenue en 1763. Sur sa poitrine on voit l'insigne de l'ordre de Marie-Thérèse qu'elle institua en 1764.
Fille de Charles VI, elle monta sur le trône en vertu de la Pragmatique Sanction qui attribuait le droit des femmes à la succession, en cas d'absence de descendance masculine directe. Elle régna pendant quatre décennies, associant au gouvernement – à partir de 1765 – son fils Joseph.
Malgré les longues années de guerre, la souveraine sut gouverner avec fermeté et talent éclairé.
Les oeuvres qu'elle fit exécuter à Trieste sont bien connues: l'édification de la Ville nouvelle, hors l'enceinte, après de dessèchement des marais salants, et réunie (1749) sous une seule juridiction communale, jusqu'alors limitée au vieux noyau de la ville; la coteûse construction des longs môles Santa Teresa et San Carlo (1751), le creusement et la consolidation des berges du Canal (1754), le rétablissement de l'aqueduc romain de San Giovanni avec les trois fontaines d'issue (1751-1754), le Nouveau Lazaret (1769), la route commerciale d'Opicina (1779).
En 1753, elle institua l'"Ecole de mathématiques et de science nautique" – la première de ce genre dans l'Adriatique – pour développer les professions et les trafics maritimes.
Parmi les actes d'importance civile, il faut mentionner l'introduction du cadastre (patente souveraine de 1772) dont la fonction de régler et de certifier la propriété dure jusqu'à nos jours, et les édits de tolérance et les franchises qui assuraient en ville la liberté aux communautés religieuses et ethniques.
Bibliographie:
Maria Teresa, Trieste e il Porto, Trieste, 1980, p. 29-30 n.l.
(M.M.)

Pendule de table
bois peint
hauteur 40 cm
XVIIIe siècle
C.M.S.A. (inv. n. 29404)
La statuette du grenadier autrichien – à la mitre à pointe caractéristique de ces corps d'armée sert de support à l'horloge placé sur sa poitrine: un cadran en laiton gravé.
Bibliographie:
Maria Teresa, Trieste e il Porto, Trieste, 1980, p. 34, n. 52.
(M.M.)

BRUNO CHERSICLA (née à Trieste en 1937)
Le couteau de Winckelmann
cm 90 × 9 × 10 h
1985
Propriété de l'auteur
L'oeuvre en bois reproduit le couteau – dessiné dans les Actes du Procès – qui avait servi pour le meurtre de l'archéologue, dans l'"Osteria Grande" (Grande Auberge).

INCONNU
Projet pour "L'Osteria Grande" (La "Grande Auberge"), 1799
Deux dessins à la plume, couleurs à l'aquarelle sur papier
470 mm × 580 mm (a); 730 mm × 502 mm (b).
Echelle de réduction linéaire de 8 toises viennoises (=180 mm) en *a*, et de 6 toises viennoises (=140 mm) en *b*.
A.S.TS, Direction de Bâtiments, Archives des Plans, n° 498/a, b.
Dessin au trait continu et à l'encre noire et rouge, sur fond gris, rose et jaune (pour les eléments faisant l'objet de la modification).
Les dessins (plans et coupes) présentent un projet pour la restructuration des cuisines et pièces de service de l'ancienne "Osteria Grande", propriété de l'administration municipale, et principal hôtel de la ville, qui se trouvait alors sur la Grand-Place. Le bâtiment, que l'on appela plus tard "Locanda Grande", et que Giovanni Fusconi reconstruisit vers 1765, fut démoli en 1872; il demeura tristement célèbre, à cause des souvenirs liés à l'assassinat de Winckelmann. Ces dessins ont été exécutés par le copiste Giacomo Vincentini, apprenti ingénieur à la Direction des Bâtiments du Littoral.
(P.D.)

CRISTIANO ENRICO PLATTENSTEINER (1804-1869)
Vue de Trieste prise des collines autour de Barcola
huile
86 × 127 cm
vers 1840
C.M.S.A. (inv. n. 2/113)

Manuscrit "1768 Criminale contro Franc. Archangeli in puncto omicidii"
355 × 200 mm
Biblioteca Civica, Trieste.
Bibliographie:
C. Pagnini-E. Bartolini, *L'assassinio di Winckelmann. Gli atti originali del processo criminale*, Milano 1971.

Constitutio Criminalis Theresiana, Vienne le 31 décembre 1768
Vienne (von Trattnern) 1769; 3 voll. imprimés, décorés de gravure, 35,5 cm
Biblioteca Civica, Trieste
Le Ier volume contient des illustrations sur les instruments et les méthodes de torture.
Bibliographie:
K. Janka, Vienne 1894, p. 17; D. Torbianelli Moscarda, 1971, pp. 63-67; U. Cova, 1981, p. 50, n. 101, p. 53.

Statut de Trieste en matière de justice
Vienne, 18 mai 1767
Texte imprimé, all., it., Signatures autographes 350 mm × 210 mm, 57 pages.
A.S.TS, C.B. Int. Comm. f. 195.
"Arrêté suprême césarien et royal sur le statut de la ville de Trieste en matière de justice". Cette mesure, signée par l'impératrice Marie-Thérèse et par le comte Rodolf Chotek, instituait le Tribunal Municipal et Provincial de Trieste, qui devait remplacer le système judiciaire de la ville prévu par les Statuts de

Trieste de 1550. En effet, sans éliminer les anciennes formes de la magistrature, l'Arrêté les intégrait dans une nouvelle structure de type collégial, semblable à celle qui était en vigueur dans l'*hinterland* autrichien, et très différente du système du juge unique, de tradition Municipale italienne, qui était en usage depuis des siècles dans la Municipalité de Trieste.
Bibliographie:
Maria Teresa, Trieste e il Porto, catalogue de l'exposition, 1980, fiche n° 100.
(M.T.)

J. WINCKELMANN
Storia delle Arti del Disegno presso gli Antichi, Rome, 1784
Frontispice: Portrait gravé par CERATTONI d'après la peinture de MARON.
Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris.

J. WINCKELMANN
Histoire de l'art chez les Anciens, traduit de l'allemand, Paris, An II (1793).
Frontispice: Portrait gravé d'après la peinture d'A.R. MENGS.
Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris.

2.2
Terre d'accueil et de tolérance.

Le 17 marz 1719, Charles VI, souverain d'Autriche, conférait à Trieste les privilèges de port franc. La volonté des Habsbourg s'affirmait à propos d'un des rares débouchés maritimes de l'Empire et préparait l'extraordinaire croissance urbaine de la fin du XVIIIème et du début du XIXème siècle.
C'est au siècle des Lumières, puis à l'époque du triomphe de la bourgeoisie et du libre-échange, que s'établit la grande fortune commerciale de la cité adriatique. La ville nouvelle, active et marchande, s'étendit rapidement le long de la mer, à côté de la vieille ville, accrochée à la colline de San Giusto.
Patentes de tolérance, décrets de tutelle, concessions de liberté commerciale et alliances, ont favorisé la nature cosmopolite du port et de ses transactions.
A partir de 1740, la politique réformatrice de Marie-Thérèse s'appuie sur les capacités économiques de Trieste pour donner à la Monarchie autrichienne sa place dans le jeu de la concurrence internationale.
Des émigrés grecs et allemands, arméniens et persans, juifs et levantis, ont vécu ensemble et ont contribué à créer l'image exotique, réussie et attirante du port du nord de l'Adriatique.

Lettre patente et Statut accordés par l'Impératrice Marie-Thérèse à la Communauté Israélite de Trieste, 1771
feuillets ms., pp. 19 non numérotées, in-4°, 355 × 275 mm
plume sur parchemin; reliure en velours rose, munie d'un sceau contenu dans un étui métallique (diam. 135 mm; étui 149 mm)
Signé: Marie-Thérèse, Vienne, le 19 avril 1771
Archives de la Communauté Israélite, Trieste
Edit original de Marie-Thérèse, promulgué en faveur de la Nation juive dans le but de "faire prospérer le commerce" dans le Port franc de Trieste. Il accorde à la Communauté Israélite aux familles juives qui résidaient déjà dans la ville, "l'opportune sécurité personnelle", la protection de leurs biens mobiliers et immobiliers, la possibilité de la religion juive et de pratiquer suivre les offices et les rites dans la synagogue. Il accorde, en outre, la liberté de "négocier par mer et par terre" et d'installer à Trieste des manufactures et des fabriques sans aucune restriction.
Bibliographie:
B.M. Favetta, 1978, n. 6, p. 37; M.C. Triadan Baruffo, 1981, n. 203, p. 77.

Exemplaire de firman turc. Constantinople, vers 1777
ms. orig., 760 × 415 mm
A.S. TS, C.R. Gov., f. 137
L'exemplaire, qui se joint à d'autres décrets analogues de l'autorité ottomane présents dans ce fond d'archives, témoigne de l'intérêt de l'empire des Habsbourg pour les rapports commerciaux avec la Sublime-Port, vu la contiguïté territoriale des deux Etats et l'importance qu'attachait l'Autriche au fait de s'insérer dans la navigation fluviale sur le Danube, pour avoir accès aux Balkans.
(A.G.)

Recours fait par les marchands turcs à Marie-Thérèse pour exercer le commerce et être exemptés de tout impôt
ms. sur papier (6 feuilles), 310 × 215 mm
Epoque de Marie-Thérèse, moitié du XVIII^e siècle
Archives Diplomatiques de la Biblioteca Civica, Trieste, n° inv. 12A6/6
Bibliographie:
A.R. Rugliano, 1981, n. 414, p. 120.

Compagnie d'assurances, Vienne, 15 mai 1764
manuscrit original, all. Signatures autographes, 365 mm × 245 mm
A.S. TS, C.R. Int. Comm., f. 145, enregistré sous le n° 961.
Arrêté suprême de l'impératrice Marie-Thérèse, concernant l'institution d'une première compagnie d'assurances à titre expérimental à Trieste pour répondre aux besoins du commerce maritime du port-franc, besoins qui ont été définis par l'Intendance de Commerce de Trieste.
La souveraine concède également une exonération de nature fiscale limitée et exige des garanties réelles de solvabilité financière de la part de la compagnie.
Bibliographie:
F. Basilio, *Le assicurazioni maritime a Trieste e il centro di riunione degli assicuratori*, Trieste, 1911, pp. 28-29; *Il centenario delle Assicurazioni Generali* (1831-1931), Trieste, 1931, pp. 19-24; *Per il primo centenario della Riunione di Sicurtà* (1838-1938), Trieste, 1939, p. 57; *Maria Teresa, Trieste e il Porto*, catalogue de l'exposition documentaire, Fagagna, 1980, fiche n° 296.
(M.T.)

Décret de tolérance pour les cultes religieux, 1781
Trieste, le 3 novembre 1781
feuillets ms. non reliés, 8 pp. n.n.
plume sur papier 310 × 215 mm
C.M.S.A. (inv. doc. Ts. 9533)
Dernière page imprimée sous réserve: L.S. (Locus Sigilli); écrit à la plume: Toleranz-Patent von 3den 9ber 1781 (au crayon L. 10).
Concessions relatives à "l'exercice privé de chaque culte... étendu à tous les individus des Confessions Augustinienne et Helvétique ainsi qu'à ceux de culte Gréco-oriental".
Bibliographie:
B.M. Favetta, 1978, n. 3, p. 36.

GIOVANNI FUSCONI
Modèle de maison de negociants, 1764
dessin à la plume, aquarelle sur papier, 365 mm × 515 mm. Echelle de reduction linéaire de 20 toises viennoises (=152 mm) A.S.TS, *Intendance de Commerce*, f. 26, c. 171.
Dessin au trait continu et à l'encre noire et rouge, sur fonds gris et rose.
Le dessin (plan et façade) relié en liasse avec des documents et d'autres plans, représente un modèle de bâtiment à usage mixte, à la fois commercial et résidentiel, qui doit être construit sur l'un des quadrilatères constituant une des subdivisions de la nouvelle ville "thérésienne". Le plan correspond exactement aux dimensions prévues pour chaque lot de la nouvelle zone à bâtir; dans le projet de Giovanni Fusconi, d'Udine, qui signe "géomètre et architecte royal et impérial", le bâtiment comprend 4 unités autonomes, dont chacune est destinée à accueillir des entrepôts au rez-de-chaussée, et les habitations de deux ou quatre marchands aux étages. Quant au style, le modèle peur être comparé à la maison effectivement réalisée par Fusconi sur la place du Ponte Rosso pour Antonio Rossetti.
Bibliographie:
M. Walcher, *L'architettura a Trieste dalla fine del Settecento agli inizi del Novecento*, Udine, 1967, p. 8; *Maria Teresa, Trieste e il Porto*, Udine, 1980, p. 63; F. Caputo, *"Posto" e casa*, ds. "Quaderni Giuliani di Storia", III (1982), 2, p. 58; E. Godoli, *Trieste*, Rome-Bari, 1984, p. 77.
(P.D.)

Attributions et compétences de l'intendance de commerce
Vienne, 29 novembre 1749
manuscrit original, all. Signatures autographes 355 mm × 245 mm
relié en liasse de 78 feuilles, A.S. TS, C.R. Int. Comm., f. 34.
Arrêté suprême de l'impératrice Marie-Thérèse concernant les attributions et les compétences de l'Intendance de Commerce à Trieste. La mesure confère à l'Intendance, déjà créée en 1731 par Charles VI, empereur du Saint-Empire, des pouvoirs d'organisation d'état décentralisé; la competence de cet organe s'étendait sur le territoire du littoral autrichien, ensemble hétérogène et désuni des possessions des Habsbourgs sur les rives du nord de l'Adriatique. L'Intendance était le premier bureau de l'Etat constitué à Trieste, pour remplacer la structure précédente de Municipalité autonome, qui avait été placée pendant des siècles sous le contrôle d'un capitaine nommé par l'archiduc d'Autriche.
Bibliographie:
Maria Teresa, Trieste e il Porto, catalogue de l'exposition, 1980, fiche n° 89.
(M.T.)

3.
Le développement entre deux empires

3.1
Fortunes et manières des négociants

La cohabitation d'ethnies et de coutumes différentes constitue l'aspect le plus évident de Trieste aux XVIIIème et XIXème siècles. Grecs et juifs, levantins et sujets de la Porte ottomane, anglais et italiens, allemands et serbes, slaves, russes et français ont composé une mosaïque de nations, et ont bâti leurs lieux de réunion et de culte. L'éclat du nouveau monde a attiré marchands et aventuries, armateurs et entrepreneurs.
C'est grâce aux possibilités économiques du port qu'on pu naître rapidement des fortunes, s'accumuler des richesses inouies. Par exemple celles d'Antonio Pompeo Cassis Faraone (Damas 1745 - Trieste 1805), ancien Chef des Douanes du Pacha d'Egypte, qu'il transféra à Trieste à la fin du XVIIIème siècle. Cassis Faraone réunit aux caractéristiques du nabab oriental celles de l'habile affairiste. Cette qualité de Trieste de mêler et de fondre le génie des hommes aux fruits du commerce et de la navigation est devenue lisible dans le développement même des quartiers de la ville.

[11]
ECOLE DE FRANCESCO MAGGIOTTO (1738-1805)
Portrait du comte Antonio Pompeo Cassis Faraone (Damas 1745-Trieste 1805)
huile sur toile
175 × 125 cm
Fin du XVIIIème siècle
C.M.S.A. (inv. n. 13/3099)
Les portraits du comte Antonio Pompeo Cassis Faraone et de sa seconde femme, Tecla Gibarra, témoignage des dernières tendances de l'art du portrait vénitien du XVIII[e] siècle, montrent les figures des fastueux et exotiques commerçants qui peuplaient Trieste au temps du port franc et de leur rapide fortune commerciale. Grand Douanier du Bey d'Egypte, le syrien Cassis Faraone, déjà puissant à l'époque, représente l'archétype romanesque du nabab levantin et du grand entrepreneur international. Après s'être installé à Trieste en 1786, à la suite d'une conjuration de palais, il choisit le port Adriatique comme terrain favorable à ses vastes intérêts commerciaux, et siège propice à l'accumulation et à la multiplication de son considérable capital financier.
Bibliographie:
O. Basilio, 1934, ill. 14; F. Firmiani, 1972, n. 67, p. 56; L. Crusvar, 1979, pp. 86-87, ill. 1; L. Crusvar, 1980, n. 10, p. 25.

[10]
ECOLE DE FRANCESCO MAGGIOTTO (1738-1805)
Portrait de Tecla Cassis Faraone (Damas 1750-Trieste 1830)
huile sur toile
173,5 × 124, 3 cm
Fin du XVIIIème siècle
C.M.S.A. (inv. n. 13/3098)
La seconde femme du très riche comte Antonio Pompeo Cassis Faraone, Tecla de Moise Gibarra et Ghebara, arriva à Trieste avec son mari et ses fils. Habillée à l'orientale, couverte de bijoux et de vêtements aux tissus d'or et d'argent, elle reflète le faste exotique et redondant du célèbre millionaire levantin.
Bibliographie:
O. Basilio, 1934, ill. 15; F. Firmiani, 1972, n. 68, p. 56; L. Crusvar, 1980, n. 11, p. 25.

3.2
La vie des exilés

Par sa situation géographique, à l'écart des bouleversements politiques et sociaux de la fin du XVIIIème siècle, graflkce à l'esprit de tolérance et à l'essor commercial qui marquent la cité, Trieste constitue à la fois un attrait et une terre d'accueil pour ceux qui tentent la fortune ou cherchent un asile.
C'est dans ce port qu'après une longue errance en Italie, fuyant l'avancée des troupes républicaines, les vieilles tantes de Louis XVI, Mesdames Adelaïde et Victoire, viennent trouver un refuge et y mourir (1799 et 1800).
Parmi les Français émigrés, l'un d'entre eux – sous le nom de Joseph La Brosse (en réalité marquis de Pontgibaud) bâtit une brillant maison de commerce, profite du Blucus pour développer le négoce du "joli coton", et joue le rôle d'intermédiaire pour les intérêts des Français en exil. Parmi ceux-là, Trieste accueille après 1814, un frère et deux soeurs de Napoléon, chassés de leurs trônes et tolérés par les autorités de Vienne (Metternich). D'abord Jérôme, roi de Westphalie, s'installe dans la villa Necker où naîtront deux des ses enfants (la Princesse Mathilde et le prince Jérôme, cousins de Napoléon III). Puis c'est Elisa Baciocchi, grande duchesse de Toscane, qui crée dans ses domaines triestins une vie brillante, finançant les fouilles de l'antique cité d'Aquilée (elle meurt à Trieste en 1820), et Caroline Murat, reine de Naples, installée avec ses enfants et sa suite dans le cadre fastueux de la Villa Murat (aujourd'hui disparue). Enfin, l'ancien ministre de la police de Napoléon, exgouverneur de l'Illyrie, Fouché duc d'Otrante, proscrit par les Bourbons après avoir trahi l'Empereur, se fait naturaliser autrichien pour venir à Trieste finir en quelques mois son existence (1820).

Villa Murat
construite par Champion qui existait déjà à Trieste, démolie au début du XX[e] siècle pour installer un centre de décorticage du riz. Maquette à l'échelle de 1:100. (Conception Gianni Testi).

Autorisation accordée à Jérôme Bonaparte de se rendre avec son épouse et sa suite de Graz à Trieste pour y demeurer. Signé Metternich. Vienne, le 11 août 1814.
ms. orig. ted., signature autographe, 340 × 215 mm, I.R. Gov. Pres. 1815, 3/3.18
Jérôme vivait alors à Graz sous le nom de comte de Hartz, nom qu'il avait choisi très probablement par nostalgie, en souvenir de la période passée comme roi de Westphalie à Cassel, ville située précisément aux pieds du Hartz, la très belle chaîne de montagnes exaltée par Goethe.
Bibliographie:
V. Plitek, *I Napoleonidi a Trieste*, Trieste, 1926, pp. 100-101.
(A.C.)

Copie de la lettre par laquelle Jérôme Bonaparte répond à sa femme Catherine qui lui avait annoncé son départ forcé pour Laibach Ancône, le 9 avril 1815
Il lui communique ses prochains déplacements ainsi que le développement des opérations militaires françaises en italie après la fuite de Napoléon de l'île d'Elbe et sa reprise de pouvoir en France. Une copie de la lettre où il confie la protection de l'ancienne reine de Westphalie au consul Abbatucci est jointe.
Copie ms. fr., cc. 2, A.S.TS, I.R. Gov. Pres. 1815, 3/3.18
Jérôme s'était enfui de Trieste la nuit du 24 au 25 mars, à bord d'une balancelle napolitaine. Sa lettre devait être remise à sa femme par l'intermédiaire du consul napolitain à Trieste, Abbatucci, ou bien, au cas où celui-ci ne serait plus à Trieste, par le commerçant Labrosse, ex-marquis de Pongibaud.
Les originaux des deux lettres, interceptés par la Direction de Police de Venise, furent envoyés au Ministère Suprême de la Police à Vienne.
Bibliographie:
V. Plitek, *I Napoleonidi a Trieste*, Trieste, 1926, pp. 143-144.
(A.G.)

Le Vicaire Capitulaire (du Chapitre) communique au Présidial Impérial et Royal qu'on a accordé à Elisa Baciocchi l'autorisation de faire célébrer la messe dans sa chapelle privée; il transmet la copie de l'acte même
Trieste, le 18 mai 1818
ms. orig. it., signature autographe, 360 × 230 mm, A.S. TS, I.R. Luog., Pres. Ris. 1815-1822
Pour obtenir cette autorisation (qui était habituellement refusée dans les Etats autrichiens)

Elisa Baciocchi avait essayé précédemment de contourner les autorités ecclésiastiques locales, qui, comme on peut le voir, agissaient en état de soumission au Gouvernement, et elle s'était adressée directement au Pape, par l'intermédiaire de son oncle, le cardinal Fesch.
Bibliographie:
V. Plitek, *I Napoleonidi a Trieste*, Trieste, 1926, pp. 238-239.
(A.G.)

Liste des personnes constituant la suite de Caroline Murat lors de son arrivée à Trieste
Trieste, le 3 juillet 1815
ms. fr. 370 × 240 mm
A.S. TS, I.R. Gov. Atti Pres. 1815, 3/3.19
Caroline Bonaparte, femme de Joachim Murat, ex-Reine de Naples en exil, arriva à Trieste à bord de la frégate anglaise "Tremendous", le 6 juin 1815 et elle demeura au palais Romano, d'où son frère Jérôme s'était enfui, deux mois auparavant.
Bibliographie:
V. Plitek, *I Napoleonidi a Trieste*, Trieste, 1926, p. 212.
(A.G.)

Copie de la lettre par laquelle le général Livron, Capitaine de la Garde et premier écuyer de l'ex-Reine de Naples, informe le Gouvernement du Littoral que Caroline, conformément aux dispositions du Gouvernement viennois, a fixé son départ de Trieste le 14 août
Trieste, le 11 août 1815
Le général joint la liste des membres de la suite et des domestiques qui doivent la précéder dans sa nouvelle demeure de Heimbourg, ainsi que le nombre de chevaux nécessaires et l'itinéraire fixé pour le voyage.
Dans ces documents, le général Livron fait savoir que Caroline prendra le nom de Comtesse de Lipona (anagramme évident de Napoli)
ms. fr. 370 × 240 mm
A.S. TS, I.R. Gov. Pres. 1815, 3/3.19
Bien qu'elle ait toujours été traitée par le Gouvernement autrichien avec beaucoup plus d'égards que ses fréres, dés son arrivée à Trieste, Caroline avait été invitée plusieurs fois à se choisir un titre nobiliaire et à ne pas se parer de celui de Reine des Deux-Siciles.
Caroline vint encore à Trieste en 1823 et en 1824 avec l'autorisation de Metternich. Elle acheta à son beau-frére, Felix Baciocchi, la villa de Campo Marzio qu'elle meubla de façon princière et qui, depuis lors, fut connue sous le nom de Villa Murat. Elle partit définitivement de Trieste au début de 1832 pour se rendre à Florence où elle mourut.
Bibliographie:
V. Plitek, *I Napoleonidi a Trieste*, Trieste, 1926, pp. 223-224; O. de Incontrera, *Pubblicazioni e ricerche archivistiche sugli esuli napoleonici a Trieste*, ds "La Porta Orientale", 1941, pp. 99-100.
(A.G.)

GIUSEPPE DE PRETIS
La villa de Campo Marzio à Trieste
dessin à l'aquarelle sur papier, signé
48,5 × 65 cm
vers 1830
C.M.S.A. (inv. n. 7/2175)
La façade linéaire de la villa, rehaussée par de doubles arcades, donne sur la mer. La muraille longue et basse, à gauche, surveillée par une sentinelle, fait partie de l'enceinte de l'Arsenal Militaire (ancien Lazaret).
La villa fut élevée vers 1790 d'après les dessins de l'architecte français Champion pour le général russe Psarò. En 1817 sa propriété fut transférée à Félix Baciocchi, qui s'y établit avec sa femme, Elisa Bonaparte: ce fut une brève période de splendeur, de vie mondaine et intellectuelle.
Entre 1823 et 1830 elle abrita Caroline Bonaparte, veuve de Joachim Murat.
Après quelques changements au cours du XIX[e] siècle – la villa Murat fut ouverte au public et transformée pour son agrément – à la fin du siècle dernier elle fut abattue pour laisser place à des entreprises industrielles.
Bibliographie:
Trieste dal '700 al Futuro, Trieste, 1973, p. 20, n. 41.
(M.M.)

CARLO KUNZ
Le jardin de Campo Marzio
lithographie
48,7 × 63,5 cm
Deuxième moitié du XIX[e] siècle
C.M.S.A. (inv. n. VII/1623)
Affiche publicitaire qui met en évidence les attractions de l'ancienne villa Murat, transformée en restaurant, brasserie et salles de bain; on y organisait aussi des concerts, des divertissements et des feux d'artifice.
Bibliographie:
A. Seri, *Trieste nelle sue stampe*, Trieste, 1979, p. 63, planche XXXVI.
(M.M.)

3.3
L'ombre de Napoléon

Au printemps 1797, l'armée française commandée par Bernadotte occupait Trieste et, le général Bonaparte imposait à la ville de payer un important tribut de guerre. Le 17 octobre le traité de Campo-Formio consacrait la fin de la République de Venise (longtemps rivale de Trieste) et attribuait l'Istrie, la Dalmatie et la Vénétie à l'Autriche.
En 1805 et 1806, l'armée française occupait à nouveau la ville et la Paix de Presbourg donnait l'Istrie et la Dalmatie aux Français. En 1809, avec une troisième occupation, les Français imposaient un nouveau tribut et l'Autriche dut céder son littoral. Jusqu'en 1813 étaient créées les Provinces Illyriennes (avec comme chef lieu l'actuelle Ljubljana) administrées par des gouverneurs militaires: le Maréchal Marmont, les généraux Bertrand et Junot, puis un civil: Fouché (qui devait revenir en exil à Trieste).
Outre l'effort d'équipement stratégique, en routes notamment, le pouvoir français confronté à la crise du Blocus, tenta d'affirmer la vocation de carrefour terrestre de Trieste pour le commerce du coton, sur la ruote de Constantinople à Paris. L'échec de l'Empire français devait voir Trieste redevenir le port de l'Autriche.

Lettre de Napoléon
Paris, 2 mars 1811
manuscrit original, fr., signature autographe.
a) 227 × 186 mm, b) 320 × 200 mm
A.S. TS, C.R. Gov., portefeuille 1365.

[16.17]
Confession di Joseph la Brosse, 1815
manuscrit original, it., texte et signature autographe 250 × 205 mm., A.S. TS, I.R. Dir. Pol., portefeuille n° 2, enregistré sous le n° 222/1815.

Lettres de la loge franc-maçonne "La vedovella", 1815
manuscrit original, it., texte non signé, 335 × 235 mm, A.S. TS, I.R. Dir. Pol., portefeuille n° 1, ad 409/1815.
Le manuscrit présente, en ordre alphabétique, les noms des 156 adeptes de la loge maçonnique de Trieste. Si l'on excepte Giuseppe Baraux, le "Vénérable", les secrétaires Ignazio Haguenauer et Domenico Hoffer, et les deux "concierges", le document ne précise pas le rôle que les autres adeptes recouvraient dans le groupe; le manuscrit contient toutefois des éléments concernant leur profession et des avis sur le danger que chaque adepte pouvait représenter.
Le document précise aussi que la loge triestine dépendait directement du "Grand-Orient" de Paris; pour s'opposer à celle-ci, il semble qu'on ait tenté de constituer à Trieste une loge de rite écossais et de tendance libérale, mais la documentation en la matière demeure très insuffisante. Le fait est qu'à la tête de la "Vedovella", nous trouvons Baraux, ancien vénérable de la loge "Concordia" du XVIIIème siècle, député et président de la Bourse. La plus grande partie des autres adeptes est constituée de membres de la classe bourgeoise, de marchands, dont beaucoup sont des Israélites, de fonctionnaires et de membres des professions libérales.
En dehors de ce document, les Archives de la Police conservent d'autres listes de triestins suspects, dressées par des indicateurs; celles-ci ne sont pas toujours dignes de foi, non seulement parce qu'elles fournissent des chiffres approximatifs, mais aussi parce que les dénonciations sont assez souvent la conséquence de vengeances personnelles. Le gouvernement autrichien une fois rétabli se préoccupa d'inciter ces indicateurs à étudier la situation et de maintenir l'organisation franc-maçonne sous surveillance; elle était en effet, dans cette circostance, synonyme de francophilie, de bonapartisme et de démocratie.
Bibliographie:
G. Stefani, *Bonapartisti Triestini*, ds. "La Porta Orientale"; a. II-6/7 (1932), p. 474.
(M.T.)

Instructions pour le secrétaire
manuscrit original, fr., texte non signé, 320 × 220 mm, A.S. TS, I.R. Dir. Pol. portefeuille 1, ad 471/1814.
Ce document, qui concerne l'organisation interne d'une loge franc-maçonne, trace en 13 articles les fonctions du secrétaire: entre autres la rédaction du protocole des séances, accessible seulement au "Vénérable" et aux "Grands-Maîtres", la mise à jour de la situation des adeptes, indiqués selon leur rang, et la proposition faite au Vénérable des thèmes à traiter durante les séances.
Ce document tomba entre les mains de la Police, par suite d'une perquisition effectuée chez la vice-consul de Naples, Bruno Maillè, après son départ; à cette occasion, on retrouva aussi son livret de franc-maçon inscrit à la loge "De l'olivier du Levant à Capodistria". On avait éloigné le fonctionnaire de Joachim Murat, devenu suspect, après des négociations diplomatiques entre le ministre des Affaires Etrangères français et son collègue autrichien.
Bibliographie:
G. Stefani, *Trieste e l'Austria dopo la restaurazione, Dai carteggi riservati della polizia imperiale*, ds. "Archeografo Triestino", s. IV-3/4 (1940/41), p. 176-177, p. 126-127.
(M.T.)

Journal de l'arrivée des Français
Trieste, le 8 juillet 1797
Il s'agit d'un journal – rapport présenté par la Municipalité au Gouvernement césarien et royal pour le Littoral, dans lequel sont décrits, jour après jour, les événements qui ont eu lieu depuis le 19 mars, jour où le Gouvernement susmentionné cessa son activité à cause de l'approche des troupes françaises, jusqu'au 29 mai, quand il reprit possession de ses pouvoirs.
ms. orig. it., relié en liasse, cc. 310; 360 × 245 × 45 mm; A.S. TS, C.R. Gov., f. 530.
Entre c. 19 et c. 20, on a inséré une affiche trilingue datée du 25 mars 1797 contenant l'obligation pour tous les citoyens de porter la cocarde nationale française. Imprimé it. fr. ted. 357 × 450 mm
Les Français entrèrent à Trieste le 23 mars 1797 et ils s'en allèrent le 24 mai. Napoléon, commandant en chef de l'armée d'Italie, fut présent dans la ville le 29 et le 30 avril.
Comme on le lit dans le *Journal*, il logea au palais Brigido où il reçut les autorités et le notables de la ville, ainsi que le consuls étrangers; mais il ne voulut pas recevoir la visite du consul de Venise, qui fut même rudement chassé.
A son arrivée à Trieste, Napoléon annonça aussi qu'en considération de la médiation du consul d'Espagne de Lellis – dont le Roi avait été contraint à s'allier à la France – il accordait à la ville une réduction de 400.000 livres sur la contribution de guerre, fixée à l'origine à 3.000.000 livres tournoises.
Bibliographie:
G. Stefani, *Bonapartisti triestini*, ds. "La Porta Orientale", 1932, II, p. 574; O. de Incontrera, *Napoleone a Trieste*, ds. "La Porta Orientale", 1966, pp. 31-41.
(A.G.)

Affiche trilingue. Trieste, le 12 mai 1797 (le 23 Floréal de l'An V)
Par ordre du général Bernadotte, les officiers et les soldats devront payer au comptant les denrées qu'ils voudront se procurer et ils ne pourront pas jouir de leurs Bons.
Imprimé fr. it. ted.; 334 × 435 mm
A.S. TS, C.R. Gov., f. 530
(A.G.)

Proclamation bilingue. Trieste, le 18 mai 1797 (le 29 Floréal de l'An V)
Le général Bernadotte du quartier général de Trieste ordonne, au nom du Commandant en chef de l'Armée d'Italie Bonaparte, le désarmement total dans le Frioul et le transport des armes réquisitionnées à Palmanova.
Imprimé fr. it.; 330 × 440 mm
(A.G.)

Affiche trilingue. Trieste, le 12 mai 1797 (le 23 Floréal de l'An V)
Permis d'accès et de commerce libres dans le port de Trieste pour tous les commerçants et les capitaines de navire, excepté pour les Vénitiens et les Anglais.
L'embargo sur les bateaux vénitiens subsiste.
Imprimé fr. it. ted.; 330 × 430 mm
A.S. TS, C.R. Gov., f. 530
(A.G.)

Le général Bernadotte, au nom de Napoléon, communique à la Municipalité de Trieste les mesures qui seront adoptées pour garantir l'ordre public ainsi que les devoirs et les responsabilités de la Municipalité elle même. Trieste, le 9 mai 1797 (le 20 Floréal de l'An V)
Imprimé fr. it. ted.;
325 × 425 mm
A.S. TS, C.R. Gov., f. 530
(A.C.)

Liste des quarante citoyens de Trieste qu'il faut retenir comme otages à Palmanova jusqu'au paiement de la contribution imposée par le vice-Roi Eugène Napoléon suite au décret du 19 mai 1809 (copie conforme à l'original).
372 × 242 mm
A.S. TS, C.R. Gov., f. 1329
(M.A.F.)

Requête adressée à Foubert, Intendant Général des Finances de Trieste et de Gorizia, souscrite par quarante citoyens de Trieste, dans laquelle on demande de révoquer la mesure qui les contraint à doubler le nombre d'otages déjà retenus dans la forteresse de Palmanova, jusqu'au paiement effectué des quotes-parts établies comme contribution de la ville de Trieste. Trieste, le 25 septembre 1809
cc. 4, 405 × 255 mm
A.S. TS, C.R. Gov., f. 1329
(M.A.F.)

Déclaration souscrite par les membres de la Municipalité et par les représentants de la classe marchande de Trieste, qui se portent garants de tous les habitants de la ville, du paiement de deux millions de contribution imposée par l'empereur Napoléon.
Trieste, le 26 août 1809
Sceau plaqué sur papier de la Municipalité
373 × 243 mm
A.S. TS, C.R. Gov., f. 1328
(M.A.F.)

Les français à Trieste: témoignages d'archives
Bibliographie:
V. Plitek, *I Napoleonidi a Trieste*, Trieste, 1926.
G. Stefani, *Bonapartisti Triestini*, ds. "La Porta Orientale", 1932, pp. 563-593.
O. de Incontrera, *Pubblicazioni e ricerche archivistiche sugli esuli napoleonici a Trieste*, ds. "La Porta Orientale", 1941, pp. 95 ss., 1942-1944, pp. 85 ss.
O. de Incontrera, *Fouché a Trieste*, ds. "La Porta Orientale", 1945, pp. 53-65.
O. de Incontrera, *Il rimpatrio della salma di Fouché*, ds. "Archeografo Triestino", s. IV, vol. XII-XIII, 1947, pp. 29-51.
O. de Incontrera, *Gli esuli napoleonici a Trieste*, ds. "Archeografo Triestino", s. IV, vol. X-XI, 1946, pp. 113-236, vol. XII-XIII, 1947, pp. 241-415.
O. de Incontrera, *Giuseppe Labrosse e gli emigrati francesi a Trieste*, ds. "Archeografo Triestino", s. IV, vol. XVIII-XIX, 1952-1954, pp. 81-132, 361-423, vol. XX, 1955-1956, pp. 77-154, vol. XXI-XXII, 1957-1959, pp. 71-142 e 169-231, vol. XXIII, 1960-1961, pp. 71-142.
O. de Incontrera, *Napoleone a Trieste*, ds. "La Porta Orientale", 1966, pp. 31-41.
U. Cova, *L'amministrazione austriaca a Trieste agli inizi dell'800*, Milan, 1971.
U. Cova, *Note per una storia delle istituzioni amministrative nella regione Friuli-Venezia Giulia*, Udine, 1983.
O. de Incontrera, *Gli esuli napoleonici a Trieste nei documenti inediti del console di Spagna de Lellis*, ds. "Archeografo Triestino", vol. LIX-LX (1946), pp. 113-326 et vol. LXI-LXII (1947), pp. 241-415.
O. de Incontrera, *Giuseppe Labrosse e gli emigrati francesi a Trieste*, ds. "Archeografo Triestino", vol. LXVII-LXVIII, pp. 81-82 et 361-423 (1952-53 et 1953-54).
Löwenthal, *Geschichte der Stadt Triest*, 2, Theil, Trieste, 1859.
M. Pivec-Stelè, *La vie économique des Provinces Illyriennes (1809-1813)*, Paris, 1930.
Recueil de lois, décrets et réglemens, à l'usage des Provinces Illyriennes de l'Empire, Tomes II et V, Paris, 1812.
G. Stefani, *Bonapartisti Triestini*, ds. "La Porta Orientale", n° 6-7 (1932), pp. 562-600.
A. Tamaro, *Storia di Trieste*, vol. II, Rome, 1924.
L. Tassini, *Il governo francese a Trieste (1797-1813). Lineamenti storici, giuridici, economici*, ds. "Archeografo Triestino", vol. LVII-LVIII (1945), pp. 435-487.
(U.C.)

[12]
ANTONIO CANOVA (1757-1822)
Buste de Caroline Murat
plâtre
hauteur 58 cm
1812
C.M.S.A. (inv. n. 835)
Caroline Bonaparte, née à Ajaccio en 1782, femme de Joachim Murat, reine de Naples, après la perte de son Royaume trouva refuge dans la villa de Campo Marzio, ancienne résidence de sa soeur Elisa. A la mort de sa soeur (1820) elle acheta à son beau-frère cette villa, où elle habita de 1823 à 1830, date de son départ pour Florence.
Ainsi se terminait la vie éphémère de la petite cour qui, par un singulier hasard – partagea son sort avec celui de l'ancien roi de Westphalie, Jérôme Bonaparte. En exil sous le nom de Prince de Montfort, celui-ci vécut entre 1820 et 1827 avec sa femme, Catherine de Württemberg – dans une villa située non loin et de structure similaire – oeuvre du même architecte, Champion. Aujourd'hui la villa Prince Napoléon ou Necker – d'après le nom du propriétaire suivant – est le siège du commandant de la garnison.
Bibliographie:
Le donne nella vita triestina dall'età napoleonica alla prima guerra mondiale, Trieste, 1968, p. 17, n. 3.
(M.M.)

[13]
ANTONIO CANOVA
Buste de Joachim Murat
plâtre
hauteur 65 cm
1812
C.M.S.A. (inv. n. 837)
Murat arriva aux degrés les plus hauts de la hiérarchie militaire, grâce à sa bravoure et à sa témérité. Il fut Maréchal de France, prince de l'Empire, Grand Amiral, et – sur décret impérial – Roi de Naples (1812). En 1800, il avait épousé Caroline, soeur de Napoléon.
La chute de l'Empire lui fit perdre son royaume et, malgré son inutile tentative de le récupérer, il mourut fusillé à Pizzo de Calabre, le 13 octobre 1813.
Ses relations avec Trieste, où il était entré pour la première fois [le 23 mars 1797] à la tête de ses hussards furent peu nombreuses.
Son nom reste lié à la villa de Campo Marzio – démolie vers 1900 – achetée par sa femme, qui y habita quelques années.
Bibliographie:
Vita a Trieste prima della Redenzione, Roma, 1968, p. 27, n. 58.
(M.M.)

LORENZO BARTOLINI (1775-1850)
Sculpteur, élève de David à Paris, il fut nommé professeur de sculpture à l'Académie de Carrare (1808) par Elisa Baciocchi.

LORENZO BARTOLINI
Buste de Félix Baciocchi
marbre
hauteur 57 cm
vers 1810
Civico Museo Revoltella, Trieste (inv. n. 772)
Né à Ajaccio en 1762, de famille noble, officier de carrière, Félix Baciocchi épousa Elisa Bonaparte en 1797. Général et sénateur, il obtint en 1805 le titre de Prince de Lucques et de Piombino, lorsque Napoléon donna ces terres en apanage à sa soeur. Par contre, il ne partagea pas le titre avec elle, lorsque Elisa devint grande-duchesse de Toscane.
Après la chute de Napoléon, les comtes de Compignano, tel était le nom pris en exil par le couple princier, s'établirent à Trieste, dans la villa de Campo Marzio, que Félix avait achetée en 1817.
Après la mort d'Elisa survenue en 1820 dans le domaine de Villa Vicentina (en Frioul), le comte Baciocchi transporta son corps à Bologne où il s'éteignit lui aussi en 1841.
Bibliographie:
Civico Museo Revoltella. Catalogo delle opere. Trieste, 1967, p. 26 n. 8.
(M.M.)

LORENZO BARTOLINI d'après JOSEPH CHINARD
Jérôme Bonaparte, roi de Westphalie
(1809)
marbre de Carrare, 54 × 30 × 23 cm
Bibliothèque Marmottan, Boulogne-Billancourt.

d'après LORENZO BARTOLINI
Elisa Bonaparte, grande-duchesse de Toscane
(1809 ?)
marbre, 0,60 × 0,40 cm
Fondation Dosne-Thiers, Paris.

d'après R. GRAVEDON
Fouché, duc d'Otrante
(1824)
lithographie de Delpech, 48 × 32 cm
Bibliothèque Marmottan, Boulogne-Billancourt.

CHARLES NODIER
Jean Sbogar Paris
1818
Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.

CHARLES NODIER
Mademoiselle de Marsan
Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.

GIUSEPPE BERNARDINO BISON (1762-1844)
Giuseppe Bernardino Bison originaire du Frioul, formé à Venise, et installé à Trieste pendant trente années (1801-1831) est incontestablement l'artiste majeur de la région. Raffiné et brillant, sont art assure (aussi bien dans la fresque de tradition vénitienne, que dans le dessin, influencé par Guardi) une transition entre le goût néo-classique et l'inspiration nouvelle et dramatique du romantisme. Il a laissé de nombreuses vues de fantaisie ou *Caprices* peints à la gouache et à la tempera qui témoignent de son talent de coloriste et de sa sensibilité poétique. A Trieste, il devient vite le décorateur à la mode, utilisant le vocabulaire pompéien, les thèmes mythologiques comme dans la rotonde du Palais Carciotti (1805) ou à

l'intérieur de la Bourse (vers 1807) deux des édifices majeurs du néo-classicisme triestin. Plus tard, il peint la coupole de l'église des Jésuites (1816). Illustrateur et scénographe inventif, il à crée de nombreux dessins de costumes pour le théâtre.

[18]
Bacchanale
huile
93 × 103 cm
vers 1830
C.M.S.A. (inv. n. 10/2837)
Le couple divin formé par Bacchus et Ariane, est fêté par un groupe de Nymphes et de Satyres disposés selon un mouvement circulaire qui s'achève par la figure du petit amour en vol déposant du raisin dans la coupe d'offrande. L'oeuvre date de l'époque d'adhésion majeur de artiste au néoclassicisme.
Bibliographie:
G. Fruet, (1972) n. 72
(G.B.)

[19]
Triomphe de Neptune
détrempe sur toile
66 × 81,6 cm
vers 1830
C.M.S.A. (inv. n. 20039)
Panneau du dessus-de-porte pour la maison Sartorio (exemple célèbre de maison bourgeoise du début du XIXe siècle triestin) qui représente une allégorie du commerce maritime.
Au point de vue du style, on peut rapprocher cette toile au tableau de la *Bacchanale* pour la touche, les couleurs vibrantes et pour la structure de la composition.
Bibliographie:
G. Fruet, (1972) n. 74
(G.B.)

[20]
Capriccio de fantaisie
détrempe sur carton
28,7 × 22 cm
vers 1810
C.M.S.A. (inv. n. 10/2316)
Bibliographie:
G. Fruet, (1972) n. 73

[21]
Paysage arcadien vu d'une grotte
détrempe sur carton
25,5 × 30 cm
vers 1825
C.M.S.A. (inv. n. 10/2317)
Bibliographie:
G. Fruet, (1972), n. 88

[22]
Capriccio avec arc et cascade
détrempe sur carton
26 × 33,5 cm
1820-1830
C.M.S.A. (inv. n. 10/5349)
Bibliographie:
G. Fruet, (1972) n. 91

[23]
Paysage de fantaisie
détrempe sur carton
25 × 40,4 cm
1825-1830
C.M.S.A. (inv. n. 10/5350)
Bibliographie:
G. Fruet, (1972) n. 92

[24]
Paysage fantastique
détrempe sur carton
55 × 71 cm
vers 1810
C.M.S.A. (inv. n. 10/2195)
Bibliographie:
G. Fruet, (1972) n. 84

[25]
Capriccio avec ruines
détrempe sur carton
39 × 52 cm
C.M.S.A. (inv. n. 10/3108)
Bibliographie:
G. Fruet, (1972) n. 82

[26]
Paysage fantastique
huile sur toile
31 × 40,5 cm
vers 1810
C.M.S.A. (inv. n. 10/2191)
Bibliographie:
G. Fruet, (1972) n. 83

[27, 29, 34, 36, 42]
Six natures mortes
détrempe sur carton - médaillons
diam. 7 cm
C.M.S.A. (inv. n. 10/2322)
Bibliographie:
G. Fruet, (1972) n. 78

[28]
Monument funéraire et scène de nécromancie
détrempe sur papier
38,5 × 54,5 cm
C.M.S.A. (inv. n. 10/2203)
Bibliographie:
G. Fruet, (1972) n. 81

[30]
La cité fluviale
détrempe sur papier camaïeu
20 × 24 cm
C.M.S.A. (inv. n. 10/3758)
Bibliographie:
G. Fruet, (1972) n. 79

[31]
La cascade
détrempe sur papier camaïeu
20 × 24 cm
C.M.S.A. (inv. n. 10/3755)
Bibliographie:
G. Fruet, (1972) n. 80

[32]
Paysage en camaïeu avec perroquet et fleurs
détrempe sur toile
69,6 × 87,8 cm
C.M.S.A.

[33]
Paysage en camaïeu avec fleurs, cerises et perroquet
détrempe sur toile
69,1 × 87,1 cm
1830 environ
C.M.S.A.

[35]
Projet de décoration murale
aquarelle sur papier
41 × 39 cm
signé: Bison
C.M.S.A. (inv. n. 10/2221)
Bibliographie:
G. Fruet, (1972) n. 100

[37 à 41]
Esquisses pour les costumes de la scène de "Il sogno di Corvo"
24 feuilles - aquarelles sur papier
24 × 18,5 cm
1813-1814
C.M.S.A. (inv. n. 10/1051-10/1082)
A la chute de l'empire napoléonien, Trieste fêta son retour à l'"heureuse domination" de l'Autriche et le 12 février 1814, on représenta l'action dramatique en vers "Il sogno di Corvo" (le rêve de Corvo) de Domenico Rossetti, polygraphe et homme de culture.
Le contenu de la pièce a un caractère historique, il évoque l'époque de la soumission de la ville au duc d'Autriche (1382) et contemporairement, à travers le revê prémonitoire du protagoniste, il exalte le présent de la ville. Celle-ci se trouve agrandie et prospère sous la protection de Neptune (la mer), de Mercure (le commerce) et de la Fortune.
Au cours du récit allégorique, font leur apparition le Génie de Trieste, l'Autriche, en compagnie du choeur et de l'Abondance, la Concorde, le Conseil, le Mérite, la Vertu, etc. Mais Némésis, entourée de forces négatives telles que l'Adulation, la Fraude, le Malheur, la Terreur, la Trahison et des mauvais génies, tente de détruire la splendeur de la ville qui sera sauvée par ses dieux protecteurs et qui se livrera par amour filial à l'Autriche. L'allusion antifrançaise est évidente.
Les esquisses pour les costumes de la scène furent confiés par Rossetti à Bison, qui avait déjà travaillé pour le théâtre.
Bibliographie:
G. Fruet, (1972) n. 102
(G.B.)

[43]
Projet de décoration de plafond
dessin au lavis sur papier
36,7 × 25,2 cm
Civico Museo Revoltella (inv. n. 171)
Bibliographie:
G. Fruet, (1972) n. 96

Projet de décoration murale
aquarelle sur papier
35 × 25 cm
C.M.S.A. (inv. n. 10/2787)
Bibliographie:
G. Fruet, (1972) n. 97

Projet de décoration murale
aquarelle sur papier
15,5 × 12,5 cm
C.M.S.A. (inv. n. 10/3466)
Bibliographie:
G. Fruet, (1972) n. 98

Projet de décoration murale
aquarelle sur papier
35,2 × 27,5 cm
C.M.S.A. (inv. n. 10/2311)
Bibliographie:
G. Fruet, (1972) n. 99

[44]
Projet de décoration de plafond
aquarelle sur papier
32 × 26,2 cm
signé: G. Bison
C.M.S.A. (inv. n. 10/2786)
Bibliographie:
G. Fruet, (1972) n. 93

[45]
Projet de décoration murale
aquarelle sur papier
30,2 × 23,5 cm
C.M.S.A. (inv. n. 10/2781)
Bibliographie:
G. Fruet, (1972) n. 94

[46]
Projet de décoration murale
aquarelle sur papier
27,3 × 20,9 cm
C.M.S.A. (inv. n. 10/2785)
Bibliographie:
G. Fruet, (1972) cat. 95

4.
Langage néo-classique pour une ville cosmopolite

4.1
La ville cosmopolite

Les mesures prises par Charles VI en 1717 et 1719, relatives à la libre navigation sur l'Adriatique et à la création du port franc, marquent la naissance de la ville moderne qui prendra un étonnant essor sous le règne de Marie-Thérèse. Profitant des privilèges offerts, des gens de tous pays viennent s'y établir: ils composeront une importante colonie d'étrangers à l'origine d'une nouvelle classe marchande.
La politique de tolérance religieuse du gouvernement de Marie-Thérèse à l'égard des minorités non catholiques a favorisé l'installation de Grecs, Illyriens, Juifs et Protestants qui ont conservé leur identité, se definissant comme "*nations*" c'est-à-dire communautés ethno-religieuses. L'emploi par tous de la langue italienne réussira à amalgamer les étrangers, entre eux, et avec les autochtones. Sont d'abord arrivées les premières familles "grecques" (c'est-à-dire de religion orthodoxe): des petits commerçant serbes venus de Bosnie-Erzégovine et de Dalmatie, de religion orthodoxe mais de rite vieux slave. En 1751, ils ont obtenu le droit de fonder leur propre communauté et de bâtir un temple dédié à Saint-Spyridion, où se rassemblaient les deux groupes. En 1781, à la suite de différents, l'union se dénoua et les Grecs se retirèrent pour fonder leur église, dédiée à Saint Nicolas. L'expression particulière de la spiritualité orthodoxe se manifeste par la vénération des images saintes (les *icônes*), images codifiées selon des règles antiques.
La présence de deux communautés a alimenté le marché de ces objets sacrés, qui ne furent pas seulement produits par l'"Orient" orthodoxe (Grèce, Balkans, îles Ioniennes et de l'Egée, Russie) mais aussi par les ateliers de Venise, et de la Cathédrale de Trieste) et les *Vierges* peintes "à la manière grecque" furent vénérées, même dans les maisons et les églises catholiques, ayant perdu, naturellement, le sens didactique particulier qu'elles avaient pour les fidèles orthodoxes.

Reliure d'Evangéliaire
argent bosselé, ciselé, buriné
Haut. 51 cm; larg. 33 cm
Russie, XVIII[e] siècle
Communauté Serbe-Orthodoxe, Trieste
Reliure rococo riche d'ornements et de décorations à fleurons. Sur le recto, la *Résurrection du Christ* est représentée dans l'ovale central, et les Evangélistes dans les ovales latéraux; au verso, nous voyons l'image de San Spiridione assis sur le trône. Poinçons: sigle C P et n. 12 du Contrôleur de l'Hôtel de la Monnaie (Saint-Petersbourg?).
Bibliographie:
M. Bianco Fiorin, 1978, p. 79.
(M.B.F.)

[199]
ECOLE RUSSE - Fin du XVIIème siècle
Vierge de la Passion (Strastnaja)
détrempe sur bois, 30×26 cm, rehauts en l'argent/Couverture en argent repoussé exécutée à Venise entre la fin du XVIIème et la première moitié du XVIIIème siècle. Essayeur M.P.
Communauté serbe, Trieste (inv. n. 7).

ECOLE RUSSE - XVIIIème siècle
Notre Dame de Khazan
détrempe sur bois, 31×27 cm, rehauts à l'argent / Couverture en argent repoussé et ciselé exécutée à Moscou en 1784 (poinçon du chef de la corporation des argentiers AOB, et initiales de l'essayeur Alexej Ivanov Vichljajev).
Communauté grecque, Trieste (inv. n. 100).
Cette icône (restaurée par les Musées Municipaux de Trieste en 1978) représente un sujet très fréquent dans le mond slave: l'image de cette Vierge est en effet censée protéger des invasions. Un exemplaire très connu se trouve dans la Cathédrale de Léningrad. La couverture en argent est de grande valeur.
Bibliographie:
M. Bianco Fiorin, 1978 (II), p. 101; M.B.F., 1982 (II), pp. 130-131 n° 53.
(M.B.F.)

ECOLE RUSSE - XIXème siècle
Christ "Pantocrator"
huile sur bois, 22,5×17,5 cm. / Couverture en argent repoussé exécutée à Moscou en 1857; estampille de l'essayeur N.K.A. (I. Avdjejev?) et de l'argentier Δ A.O.
Communauté grecque, Trieste (inv. n. 37).
L'oeuvre trahit l'influence de l'école de Simon Ušakov et de l'académisme russe. Le travail en argent tend à s'émanciper stylistiquement des motifs du baroque tardif encore présents dans les arts mineurs jusqu'en plein XIXème siècle.
Bibliographie:
M. Bianco Fiorin, 1982 (II), pp. 132-133, n° 58.
(M.B.F.)

ECOLE VENETO-CRETOISE – Fin XVème-début XVIème siècle
Quatre Saints
détrempe sur bois, 24,7×19,4 cm, fond or.
C.M.S.A. (inv. n. 675).
La culture composite typique de l'aire vénéto-cretoise se révèle dans ce petit tableau plein de grâce où trois saints sont représentés frontalement (*saint Eleuthère, sainte Catherine et saint Anne*) tandis que le quatrième, *saint François*, est présenté de trois-quarts.
Bibliographie:
P. Frausin, 1954, p. 7 et 11; *Mostra d'icone*, 1963, p. 20, n° 12; M. Bianco Fiorin, 1975 (I), n° 12.

PEINTRE VENETO-CRETOIS – XVIème - XVIIème siècle
Vierge "Psychosostria"
détrempe sur bois, 48×36,5 cm, fond or refait, auréoles poinçonnées.
C.M.S.A. (inv. n. 14690).
Nous retrouvons ici, dans une variante dite "d'Iviron", une autre Vierge "*Salut des âmes*". Excellente oeuvre d'un iconographe travaillant probablement dans l'aire vénéto-crétoise entre la fin du XVIème et le première moitié du XVIIème siècle.
Bibliographie:
P. Frausin, 1954, p. 12; M. Bianco Fiorin, 1975 (I), n° 13.

[186]
PEINTRE VENETO-CRETOIS – XVIème siècle
Vierge "Mère de la Consolation"
détrempe sur bois, 60×44 cm., fond or, auréoles poinçonnées.
Communauté grecque, Trieste (inv. n. 88).

[183]
PEINTRE VENETO-CRETOIS – XVIème siècle
Vierge Eleusa
détrempe sur bois, fond or, auréoles poinçonnées
59,4×44,5 cm
C.M.S.A. (inv. n. 14679)

[187]
PEINTRE CRETOIS – fin XVIème-début XVIIème siècle
Deux Saints
détrempe sur bois, 51,5×43 cm, fond or.
C.M.S.A. (inv. n. 5682).

[188]
PEINTRE VENETO-CRETOIS – XVIIème siècle
Vierge "Mère de la Consolation" couronnée
détrempe sur bois, 47×42,2 cm, fond or, auréole poinçonnées.
C.M.S.A. (inv. n. 115).

[189]
EMMANUEL TZANE DE CRETE - 1660
Saint Alypois stylite
détrempe sur bois, 71,8×43,2 cm, fond or et poinçonnages.
C.M.S.A. (inv. n. 5691).

[191]
STYLIANUS CORNARO - 1774
ECOLE VENETO-CRETOISE OU IONIENNE
Déposition et Réssurection du Christ
détrempe sur bois, 37,3×27,3 cm, fond or,

auréoles poinçonnées.
Communauté serbe, Trieste (inv. n. 29).

[190]
POLYCRONE DE CRETE - 1777.
ECOLE VENETO-CRETOISE
Couronnement de la Vierge
technique mixte sur bois, 36,7×27,7 cm, fond or, auréoles poinçonnées.
Communauté grecque, Trieste (inv. n. 60).

[198]
GIOVANNI TRIGONIS - 1788
ECOLE IONIENNE
Christ en gloire et Saints
technique mixte sur bois, fond or, 58,7×43 cm, auréoles poinçonnées.
Communauté grecque, Trieste.

[192]
ECOLE IONIENNE - XVIIème siècle
Nativité
détrempe sur bois, 38×25,5 cm, fond or avec des réfections.
C.M.S.A. (inv. n. 14695).

ECOLE IONIENNE - XVIIème siècle
L'incrédulité de Thomas
détrempe sur bois, ovale, 17×15 cm, fond or.
C.M.S.A. (inv. n. 5688).
Exécutée avec un soin de miniaturiste, probablement dans un atelier de l'Heptanèse ionien, cette peinture a été acquise par les Musées Municipaux déjà en 1883, ce qui signale un goût et un intérêt particuliers pour les icônes de la part des institutions et des collectionneurs d'il y a un siècle.
Bibliographie:
P. Frausin, 1954, p. 12; *Mostra d'icone*, 1963, p. 22, n° 8; M. Bianco Fiorin, 1975 (I), n° 21.
(M.B.F.)

[193]
ECOLE IONIENNE - 1721
Saint Nicolas et scènes diverses
détrempe sur bois, 43,4×37 cm, fond or.
C.M.S.A. (inv. n. 5690).

[200]
ECOLE IONIENNE - 1784
La Dormition de la Vierge
triptyque, détrempe sur bois, 34,5×23,5 cm (une fois refermé), fond or, cadre en bois sculpté.
Communauté grecque, Trieste (inv. n. 52).

[197]
DÉMÉTRIUS LAMBRINÒ DE SMYRNE - 1834
Flagellation du Christ
technique mixte sur bois, 73,5×47 cm, fond or.
Communauté grecque, Trieste (inv. n. 101).
Iconostase de l'église San Nicolò.

"MADONNERO" DE LA VENETIE - Fin XVIème siècle
Annonciation
détrempe sur bois, 60,5×58,7 cm
C.M.S.A. (inv. n. 14930).
C'est l'oeuvre typique d'un "Madonnero", imitateur de la peinture italienne, sur un sujet très répandu dans l'art, de Titien à Pordenone, et probablement connu à travers les nombreuses estampes qui circulaient parmi les Grecs et les Gréco-Venitiens. Son milieu d'origine pourrait être celui de peintres comme le "Maître du L", le "Maître de St Jérôme" ou le "Maître de Crémone", de style très proche, et dont plusieurs collections italiennes, comme celle du Musée National de Ravenne, présentent des exemples.
Bibliographie:
M. Bianco Fiorin, 1975 (I), fiche V; M.B.F., 1982 (I), fig. 15 et pp. 198, 199, 203 et note 30.
(M.B.F.)

[196]
"MADONNERO" DE LA VENETIE - Fin XVIème siècle
Baptême
détrempe sur bois, 38,3×33,5 cm
C.M.S.A. (inv. n. 14780).

[195]
PEINTRE ADRIATIQUE AVEC INFLUENCES SLAVES - XVIème siècle
Vierge allaitant (Galactotrophousa) avec anges
détrempe sur bois, 45,2×36,4 cm, fond or refait, auréoles poinçonnées.
Communauté serbe, Trieste (inv. n. 5).

PRETRE STEPHANE (peintre serbe?) - XVIIème siècle
Saint Luc
détrempe sur bois ovale, 21×15,5 cm, fond or refait.
C.M.S.A. (inv. n. 5689).
L'évangéliste saint Luc montre la maquette d'une église à lui consacrée et l'Evangile. En bas, pour confirmer son identité, le symbole du taureau ailé. Une inscription en grec, sur le fond or restauré, rappelle le nom du saint, tandis que plus en bas la dédicace originelle en paléoslave mentionne l'auteur: le peintre et prêtre Stéphane, et l'appartenance de l'icône a une église de Saint Luc-l'Evangéliste.
Bibliographie:
C. Kunz, 1879, p. 82; *Mostra d'icone*, 1963, p. 24 n° 2; M. Bianco Fiorin, 1975 (I), n° 30; M.B.F., 1983/84.
(M.B.F.)

[194]
ECOLE GRECO-MACEDONIENNE - XVIIème siècle.
Baptême du Christ
détrempe sur bois, 36×27 cm, fond or.
C.M.S.A. (inv. n. 14821).

PEINTRE MELKITE (Syrie ou Liban) - XVIIème siècle
Archange Saint Michel
détrempe sur bois 32,5×28,5 cm, fond or avec décorations, auréoles poinçonnées.
C.M.S.A. (inv. n. 14681).
Seule partie restante d'une oeuvre plus grande qui devait comporter au moins deux autres scènes latérales; c'est un des rares exemplaires d'art melkite conservés dans une collection occidentale.
Le baron triestin Sartorio en fit don aux Musées Municipaux en 1910. L'inscription rituelle en grec et l'inscription arabe déchiffrable sur le cimeterre brandi par le saint indiquent une pluralité de cultures, que l'on peut retrouver dans l'école dite "d'Alep" qui fleurit au Moyen-Orient aux XVIIème et XVIIIème siècles.
Bibliographie:
P. Frausin, 1954, p. 13; *Mostra d'icone*, 1963, p. 23, n° 1; M. Bianco Fiorin, 1975 (I), n° 26; M.B.F., 1983/84.
(M.B.F.)

Trieste: l'ouverture sur l'orient bizantin. L'art des Icônes

Bibliographie:

Les icônes en Italie
(Ouvrages publiés en italien ou dans des collections italiennes).

Anonyme, *Attribuita ad Andrea Rico da Candia una preziosa icona del Quattrocento*, "Messaggero Veneto", Udine 4 déc. 1975, p. 4.
Anon., *Il tesoro di S. Spiridione*, "Il meridiano di Trieste", Trieste 18-21 déc. 1975, pp. 1 et 13.
Anon., *In luce un'icona di gran pregio*, "Il Piccolo", Trieste 4 déc. 1975, p. 5.
Anon., [D.D.M.], *Sotto la crosta un da Candia*, "Avvenire", Milan 11 déc. 1975, p. 7.
Ouvrages collectifs:
Antica arte serba, Rome 1970.
Icone bulgare dei secoli IX-XIX, Rome 1979.
Icone del Sinai, della Grecia, della Bulgaria e della Jugoslavia, Milan 1968.
Il grande libro delle icone, Belgrade 1979.
Il nuovo Giorno. La comunità greco-orientale di Trieste: storia e patrimonio artistico-culturale, Udine 1982.
I tesori della Georgia, Milan 1984.
Il Sinai e il monastero di S. Caterina, Florence 1982.
L'arte albanese nei secoli. La pittura d'icone, Rome 1985, pp. 109-118 et pl.
Le icone, Milan 1981.
Mostra delle iconi. Eparchia di Piana degli Albanesi, Palermo 1980.
Pittura russa e sovietica dal secolo XIV ad oggi, Rome 1974.
Pittura su tavola dalle collezioni dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste, Milan 1975.
Tesori delle comunità religiose di Trieste, Udine 1978.
Venezia e Bisanzio, Milan 1974.
Alpatov (M.), *Le icone russe*, Turin 1976.
Id., Il maestro del Cremlino, Milan 1963.
Angiolini Martinelli (P.), *Le icone della collezione classense di Ravenna*, Bologne 1982.
Antiche icone dai Musei sovietici, Milan-Florence 1984.
Alcune Museo Bizantino, Icoui, éd. ital. Apollo, s.a.
Bettini (S.), *La pittura d'icone cretese-veneziana ed i madonneri*, Padoue 1933.
Id., La pittura bizantina, "L'architettura, la scultura e la pittura bizantina", Florence 1937, pp. 51-64.
Id., Pitture cretesi veneziane, slave ed italiane del Museo Nazionale di Ravenna, Ravenne 1940.
Id., Il pittore Panajoti Doxarà fondatore della pittura greca moderna, "Archivio Veneto", Venise 1942, pp. 166-193.
Bianco Fiorin (M.) [ou M.B.F.], *Un'icona recentemente restaurata al Museo Civico di Trieste*, "Atti dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste", n° 7, Trieste 1972, pp. 63-70.
Id., Un'inedita "Madonna Hodigitria" di Andrea Rico da Candia, "Atti dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste", n° 8, Trieste 1973/75, pp. 111-115.
Id., L'arte delle icone e catalogo, dans l'ouv. coll. *Pittura su tavola dalle Collezioni dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste*, (Musée Sartorio - catalogue), Milan 1975. [1975 (I)].
Id., Catalogo delle icone della Comunità serbo-ortodossa di Trieste, Trieste 1975. [1975 (II)].
Id., L'opera di Emmanuele Tzane e una sua icona inedita a Trieste, "Arte in Friuli, Arte a Trieste", n° 2, Udine 1976, pp. 43-46.
Id., Icone della Comunità greco-ortodossa di Trieste, "Atti dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste", n° 9, Trieste 1976/1977, pp. 81-119.
Id., Itinerario artistico della chiesa di S. Spiridione e Catalogo delle icone, dans G. Milossevich-M. Bianco Fiorin, *I Serbi a Trieste*, Udine 1978, pp. 83-118. [1978 (I)].
Id., L'arte delle icone a Trieste e Pittura, dans l'ouv. coll. *Tesori delle Comunità religiose di Trieste*, Udine 1978. [1978 (II)].
Id., Il pittore greco Giovanni Trigonis a Trieste, "Atti dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste", n° 10, Trieste 1978/79, pp. 103-112.
Id., La Madonna «bizantina» di Valvasone e il problema della scuola adriatica, dans l'ouv. coll. *Valvason*, Udine 1979, pp. 18-27.
Id., La "Madonna" di Massimiliano, "Il Piccolo", Trieste 2 avr. 1981, p. 3. [1981 (I)].
Id., Icone della Collezione Rimoldi di Cortina, Udine 1981. [1981 (II)].
Id., Giovanni Permeniate, pittore greco a Venezia e una tavola del Museo Nazionale di Ravenna, "Bollettino d'arte", n° 11, Rome 1981, pp. 85-88. [1981 (III)].
Id., Mostra di icone al Museo Nazionale di Ravenna: una proposta di lavoro, "Arte in Friuli, Arte a Trieste", n° 5/6, Udine 1982, pp. 191-203. [1982 (I)].
Id., Il patrimonio artistico, dans l'ouv. coll. *Il Nuovo Giorno*, Udine 1982, pp. 78-156. [1982 (II)].
Id., Nicola Zafuri, cretese del Quattrocento e una sua inedita "Madonna", "Arte Veneta" Milan 1983, pp. 164-169.
Id., L'attività dei pittori Angelo e Donato Bizamano: precisazioni ed aggiunte, "Bollettino d'arte", n° 27, sept.-oct., Rome 1984.
Id., Note su alcune icone di Trieste e Roma, "Atti dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste", n° 14, Trieste 1983/84 (sous presse).

Calò (M.S.), *La pittura del Cinquecento e del primo Seicento in terra di Bari*, Bari 1969.
Cattapan (M.), *I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia*, "Thesaurismata", n° 10, Venise 1975, pp. 238-282.
Id., I pittori Pavia, Rizo, Zafuri da Candia e Papadopulo dalla Canea, "Thesaurismata", n° 14, Venise 1977, pp. 199-238.
Chatzidakis (M.), *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut Hellénique de Venise*, Venise 1962.
Id., Essai sur l'école dite "Italogrecque" précédé d'une note sur les rapports de l'art vénitien avec l'art crétois jusqu'à 1500, dans l'ouv. coll. *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, Florence 1974, pp. 69-124.
Id., Les débuts de l'école crétoise et l'école dite italogreque, dans l'ouv. coll. *Mnemosynon Sofias Antoniadis*, Venise 1974, pp. 169-211.
Id., La peinture des "madonneri" ou "vénéto-crétoise" et sa destination, dans l'ouv. coll. *Venezia centro di mediazione tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVI). Aspetti e problemi*, vol. II, Florence 1977, pp. 673-690.
Cuscito (G.), *Trieste, la Basilica di S. Giusto*, Bologne 1978.
D'Elia (M.), *Mostra d'arte in Puglia dal tardo antico al rococò*, Bari 1964.
Da Furnà (D.), *Ermeneutica della pittura*, Naples 1971.
Forniz (A.), *Dipinti su tavola nel Friuli Occidentale*, "Itinerari", n° 34, Pordenone 1976, pp. 21-25.
Frausin (P.), *Le icone post-bizantine di Trieste*, "Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria", Padoue 1954, pp. 116-130.
Guide to the Museum of Icons and the church of St. George, Venise 1976 (ed. par M. Manoussacas et A. Paliouras).
Hagedron (G.), *Postbyzantinische Ikonen im Campo Santo Teutonico*, dans l'ouv. coll. *Hundert Jahre Deutsches Priesterkolleg Beim Campo Santo Teutonico 1876-1976*, Rome-Fribourg-Vienne 1977, pp. 209-246.
Icone dalle Collezioni del Museo Nazionale di Ravenna, Ravenne 1979 (ed. par G. Pavan).
Icone greche e russe del Museo Civico di Livorno, Pise 1978 (ed. par D. Dell'Agata Popova).
Icone e argenti della antica Russia, Studio d'arte Mazzoleni, Milan 1981.
Kunz (C.), *Il Museo Civico di antichità di Trieste*, Trieste 1879.
Lazarev (V.), *Saggi sulla pittura veneziana dei secoli XIII e XIV: la maniera greca e il problema della scuola cretese*, "Arte Veneta", I, Venise 1966, pp. 17-31; II, Venise 1967, pp. 43-61.
Id., Storia della pittura bizantina, Turin 1967.
Id., Rublev, Milan 1966.
Marconi (S), *La raccolta di icone veneto-cretesi della Comunità greco-ortodossa di Venezia*, "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti", Venise 1946-47 (I), 1948-49 (II).
Marcucci (L.), *Gallerie Nazionali di Firenze: scuola bizantina, scuole russe e scuola dalmata*, Rome 1958.
Mariacher (G.), *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, Venise 1957.
Massone (A.) - Manasse (P.), *L'icona arte e fede*, Rome 1983.
Mauceri (E.), *Intorno ad un prezioso trittichetto e ad alcuni dipinti di scuola bizantina*, "Bollettino d'arte", Rome 1913, pp. 215-225.
Id., La Madonna orante e opere tardo bizantine del Museo di Messina, "Bollettino d'arte", Rome 1929, pp. 181-187.
Milossevich (G.)-Bianco Fiorin (M.), *I Serbi a Trieste. Storia, religione, Arte*, Udine 1978.
Mirabella Roberti (M.), *San Giusto*, Trieste 1970.
Morassi (A.), *Catalogo illustrato della prima Esposizione d'arte antica*, Trieste 1924.
Mostra di antiche icone russe, Rome s.a. (ed. par A. Massone e E. Dalmasso).
Mostra d'icone, Musée Revoltella, Trieste 1963.
Mostra d'icone bizantine e russe, Ravenna 1955 (ed. par S. Bettini)
Muñoz (A.), *L'Art Byzantin à l'Esposition de Grottaferrata*, Rome 1906.
Id., I quadri bizantini della Pinacoteca Vaticana, Rome 1928.
Musolino (G.), *Calabria bizantina. Iconi e tradizioni religiose*, Venise 1961.
Nicolaidi (S.), *L'affascinante mondo delle icone bizantine*, "Iulia Gens", n° 16, Udine 1963, pp. 25-28.
Onasch (K.), *Icone*, Florence 1961.
Puppi (L.), *Il Greco giovane ed altri pittori "madonneri" di maniera italiana a Venezia nella seconda metà del Cinquecento*, "Prospettive" XXVI-XXVII, Milan 1963, pp. 25-46.
Purkovič (M.A.), *Istorija srpske pravoslavne crkvene opstine u Trstu*, Trieste 1960.
Quintavalle (O.A.), *Neo bizantini di Puglia nelle pubbliche Collezioni Napoletane*, "Japigia", Bari 1931, pp. 135-175.
Radojčić (S.), *Iconi di Serbia e Macedonia*, Milan 1962.
Riccoboni (A.)-Limena (A.), *La Basilica-Santuario di S. Maria delle Grazie in Este*, Este 1976.
Rizzi (A.), *Le icone bizantine e postbizantine delle chiese veneziane*, "Thesaurismata", n° 9, Venise 1972, pp. 250-291.
Id., Le icone della chiesa dei SS. Pietro e Paolo in Napoli, "Thesaurismata", n° 11, Venise 1974, pp. 136-163.
Valentini (G.), *Opere esposte nella Mostra d'arte bizantina in Piana degli Albanesi*, Palerme 1958.
Velanidiotis (I.) (Belanidiotes), *Il Sacro Tempio e il Cimitero della Comunità greca in Trieste*, 1910, "Christianikis Archeologikis Eterias" (ed. par G. Lampakis), Athènes 1911, pp. 61-71 (texte grec).

Theologie et technique de l'icone
Donadeo (M.), *Le icone*, Brescia 1980.
Id., Icone della Madre di Dio, Brescia 1982.
Evdokimov (P.), *La teologia della bellezza*, Rome 1971.
Florenskij (P.), *Le porte regali. Saggi sull'icona*, Milan 1977.
Galignani (P.), *Il mistero e l'immagine. L'icona nella tradizione bizantina*, Milan 1981.
Sendler (E.), *L'icona. Immagine dell'invisibile*, Turin 1984.
Trubeckoj (E.N.), *Studio sulle icone*, Rome 1970.
Id., Contemplazione nel colore, Milan 1977.

Ouvrages etrangers (Bibliographie synthétique)
Ouvrages collectifs:
Les icônes dans les Collections suisses, Berne 1968.
Icônes melkites, Beyrouth 1969.
Brenske (H.), *Ikonen*, Milan 1976.
Chatzidakis (M.), *Eikones tis Patmou*, Athènes 1977.
Chatzidakis (T.), *Icons of cretan school*, Athènes 1983.
Djurić (V.), *Icônes de Yougoslavie*, Belgrade 1961.
Drandakis (N.B.), *O Emmanuel Tzane Mpounialis*, Athènes 1962 (texte grec).
Id., Notizie supplementari su Emmanuele Zanes. Due sue icone ignote, "Thesaurismata", n° 11, Venise 1974, pp. 36-72 (texte grec).
Elbern (V.H.), *Ikonen*, Berlin 1970.
Id., Das Ikonenkabinett der Frühchristlich-Byzantinischen Sammlung, Berlin 1979.
Embiricos (A.), *L'école crétoise dernière phase de la peinture byzantine*, Paris 1967.
Felicetti-Liebenfels (W.), *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, Olten-Lausanne 1956.
Galavaris (G.), *The icon in the life of the church*, Leyde 1981.
Gallas, Wessel, Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, Munich 1983.
Gerhard (H.P.), *Welt der Ikonen*, Recklinghausen 1957, 1974.
Grabar (A.), *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age*, Venise 1975.
Hordynsky (S.), *Die ukrainische ikone 12-18-Jahr.*, Munich-Graz 1981.
Icônes, Belgrade 1984 (ed. par G. Babić).
Icônes grecques et russes, Galerie Nikolenko, Paris 1975.
Icônes grecques et russes, Galerie Nikolenko, Paris 1977.
Ikonen aus Polen, Recklinghausen 1966.
Icônes russes et de l'Est européen, Bruxelles 1976 (ed. par J. Lafontaine-Dosogne).
Icônes des zographes serbes du XVIIIème siècle, Belgrade 1977 (ed. par D. Davidov) (texte serbe et français).
Konomos (T.), *L'art chrétien en Céphalonie*, Athènes 1966 (texte grec).
Les peintres d'icônes de Boka Kotorska, XVII-XIXème siècle, Belgrade 1957 (ed. par G. Tomić) (texte serbe et français).
L'art byzantin art européen, Athènes 1964.
L'art des icônes en Crète et dans les îles après Byzance, Charleroi 1982 (ed. par T. Chatzidakis).
Lazarev (V.), *Theophanes der Grieche*, Vienne et Munich 1968.
Kreidl-Papadopoulos (K.), *Die Ikonen im Kunsthistorischen Museum in Wien*, "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", 66, Vienne 1970, pp. 49-134.
Mirković (L.), *Icônes et autres objets d'art dans l'Eglise de St. Elie à Zadar*, "Starinar", vol. VII-VIII, Belgrade 1958, pp. 359-374 (texte serbe et français).
Id., Icônes à Rijeka, Pula et Peroi, "Starinar", vol. XIII-XIV, Belgrade 1963, pp. 293-310 (texte serbe et français).
Müller (P.J.), *Icônes byzantines*, Paris 1978.
Papageorgiou (A.), *La peinture religieuse dans les îles Ioniennes pendant le XVIIIème siècle*, Paris 1939.
Novgorod icons 12-17th century, Léningrad 1980.
Radojčić (S.), *Iconi di Serbia e Macedonia*, éd. ital. Silvana, 1962.
Roozemond van Ginhoven (H.J.), *Ikon, Kunstgeist und Glaube*, Recklinghausen 1980.
Rothemund (B.), *Handbuch der Ikonenkunst*, Munich-Autenried 1966.
Sisilianos (D.), *Ellines aghiographoi metà tin alosin*, Athènes 1935.
Skrobucha (H.), *Ikonen aus der Tschechoslowakei*, Prague 1971.
Id., Meisterwerke der Ikonenmalerei, Recklinghausen 1961/1975.
Id., Ikonenmuseum Recklinghausen, Recklinghausen 1976.
Sotiriou (G.), *Icônes du Mont Sinai*, Athènes 1956.
Talbot Rice (T.), *Russian icons*, Londres 1963.
Talbot Rice (D. et T.), *Icons and their dating*, Londres 1974.
Wessel (K.) - Brenske (H.), *Ikonen*, Munich 1980
Xyngopoulos (A.), *Musée Bénaki. Katalogos ton eikonon*, Athènes 1936 (texte grec).
Id., Collection Hélène Stathatos, Athènes 1951 (texte grec).
(M.B.F.)

La Communauté juive et les trésors cultuels

La Communauté religieuse juive est la plus ancienne de Trieste, à côté de la Communauté catholique. Dans la ville du Bas Moyen-Age, ce sont les Juifs qui s'emparent du mécanisme économique du crédit et de l'usure.
Après des periodes difficiles du XVIIe siècle, accompagnant les crises économiques, et la création d'un *ghetto* à Trieste en 1695, la situation s'améliore considérablement au XVIIIe siècle. Pour les familles juives, c'est le temps de l'organisation et de l'ordonnance: l'Etat des Habsbourg garantit à la *Nation* israélite privilèges, droits, liberté d'action et de mouvement. Le 15 mars 1753, Marie-Thérèse promulgue la Patente de Tolérance, qui permet aux Juifs d'habiter hors du ghetto. En 1777, les décrets restrictifs de la République de Saint Marc entraînent la fuite des Juifs placés sous la juridiction vénitienne vers les florissantes communautés de Gorizia et Trieste. Les Juifs de l'Adriatique contribuent à l'édification de la fortune économique du litteral autrichien. Les Juifs d'origine allemande, la lymphe la plus ancienne de la Communauté triestine, oeuvrent

en concomitance avec le prospère groupe levantin, avec la colonie d'origine espagnole ou portugaise, et les groupes provenant de Mantoue, de Pologne ou des Etats Pontificaux. Ce sont les Juifs qui se distinguent dans les services d'assistances, dans la création des puissantes banques et Compagnies d'Assurance, dans tous les secteurs en gardent l'empreinte.
A l'exemple des Camondo (famille d'origine espagnole) emigrés de Constantinople à Trieste dans les années 1780, les membres riches et influents dotent les lieux de culte: oratoires privés, écoles et synagogues. Ainsi les trois grands rites – achkenaze, séfarade et levantin – acquierent ils les trésors d'orfévrerie liturgique (pour la plupart en argent repoussé et ciselé) qui, par leur style ou leur origine de fabrication (les poinçons), témoignent de l'importance des échanges culturels entre les communautés. Celle d'Ancône, de rite séfarade, envoie à Trieste des pièces qui sont presentées ici. D'autres, realisées par les orfèvres de Saint Marc, témoignent des derniers étincelles de l'art rococo vénitien.
Pour le Juifs de Trieste, le XIXe siècle marque l'étape de leur définitive émancipation. La Constitution de 1848 accorde aux Israélites du territoire autrichien la totale égalisation juridique et le libre choix de résidence. Les objets rituels, qui sont désormais faconnés par les artisans locaux ou importés de Vienne, recyclent une multiplicité de styles sur les bases d'un procédé répétitif: l'éclectisme du Biedermeier s'allie au recouvrement historique du néo-gothique et du néo-rococo; la tradition baroque vénitienne s'aligne sur des stylèmes néo-classiques et les mémoires de l'Europe du Nord et de l'Est.

Nous tenons à exprimer notre reconnaissance à la Communauté Israélite de Trieste et tout particulièrement à son Président, le dr. Mario Stock, pour sa grande disponibilité d'esprit et l'attention qu'il a bien voulu nous accorder. Par ailleurs, sans l'aide et l'encouragement du Rabbin, le professeur Elia Richetti, une grande partie de ce travail n'aurait pas été possible. C'est à son extrême courtoisie que nous devons toutes les traductions de l'hébreu et les précisions linguistiques.
(L. Cru.)

L'Arche d'argent: catalogue de la communaute juive de Trieste

Thora
L'Arche Sainte (*Aron-Ha-Kodech* = armoire dans laquelle sont conservés les rouleaux de la Thora) est un des hauts-lieux du ritualisme hébraïque, un des points principaux du décor intérieur des synagogues. Il évoque l'échange continuel entre le haut et le bas, dessine une porte sur le ciel. L'Aron garde les rouleaux de la Thora (= enseignement, le Pentateuque) et les objets liturgiques en argent et renferme les pièces indispensables pour le colloque mystique, sapiential, harmonieux entre l'officiant et les fidèles. Trône glorieux, symbole de l'Alliance entre Dieu et les tribus d'Israël, l'Arche Sainte est un signe d'élévation spirituelle. L'espace circonscrit de l'armoire sacrée, habituellement fermée par des portes et cachée derrière une tente en tissu précieux (*Parokhet*), s'ouvre et s'étale pendant les cérémonies usuelles et les grandes fêtes cycliques du calendrier juif. L'Arche rallume le sens de l'union entre l'écrit et l'oral, entre le rabbin et la communauté, entre Dieu et le peuple hébreu. La disposition même des Tables de la Loi transmet un élan vers le haut. Enroulés sur des bâtons en bois (*azei-hayim* = arbres de la vie), recouverts d'une étoffe de soie, de brocart, de velours ou de damas (*me'il*), les rouleaux du Pentateuque forment des groupes accompagnés d'objets cultuels en argent: une sorte de pyramide radieuse et massive. L'Arche d'argent représente l'hommage à la puissance et au commandement de Iahvé, exalte le message de la Thora et de la fraternité, concentre l'antique et profonde signification du Judaïsme, de la tradition biblique, des réfractions étincelantes de la Connaissance. Les symboles se superposent à d'autres symboles. Le *Tass* (plaque ornementale) fixe sur le tissu chatoyant du *me'il* le profil d'une couronne ou d'un écu, décoré de motifs de végétaux au de fleurs, accompagné d'une inscription en l'honneur de Dieu et de ses règles, orné des colonnes du Temple de Salomon (*Jakin* et *Booz*), des Tables de la Loi ou, plus tard, de deux lions dressés et surmontés d'une couronne fermée, de cerfs et de figures humaines. Les *Rimonim* (clochetons en forme variable de grenade, de tour, d'édicule, de pin) accentuent la verticalité des axes qui supportent le rouleau de la Thora. L'*Atarah* (couronne ouverte), utilisée à partir du XVIIème siècle, retient les *Rimonim* et elle est l'emblème évident de la souveraineté divine. Elle rappelle une couronne héraldique. Ses décorations de feuillages et de fleurs évoquent des rites archaïques de fertilité. Enfin la *Yad* (main indicatrice) est la petite tige qui permet de suivre la lecture de la Thora. Le grandiose Temple israélite de Trieste possède deux *Aron-Ha-Kodech* où l'on range les rouleaux et les accessoires précieux de la Thora: le premier, dans l'emplacement du grand Temple, le deuxième, dans l'oratoire du petit Temple.

Tass (plaque ornementale pour la Thora)
Argent repoussé et ciselé
Haut. 20 cm; larg. 15 cm
Italie, 1593
Communauté Israélite de Trieste.
Le Tass ne porte pas de poinçons mais le style de la ciselure et l'inscription dédicatoire indiquent une exécution italienne, peut-être vénitienne. Il se présente sous une forme rectangulaire, toutefois l'abondant décor végétal et floral en rend les contours très irréguliers. La formule "Couronne de la Thora" est gravée sur une bande surmontée d'une grande palmette centrale, stylisée en guise de couronne. C'est un objet très précieux. Rare héritage de l'art sacré juif de la fin du XVIème siècle, elle marque le passage des formes harmonieusement équilibrées de la Renaissance aux exubérants ensembles "phytomorphes" de l'âge baroque. La date se déduit d'après la dédicace en hébreu: "Don consacré à Dieu. L'administration de la synagogue A'N', l'an (5)353 (qui correspond à 1593 de l'ère chrétienne)". De parte et d'autre on remarque les colonnes *Jakin* et *Booz*.
Bibliographie:
H. Lazar, 1979, pp. 62-63, fig. 2; L. Crusvar, 1980, p. 11, n° XXI.
(L. Cru.)

Atarah (couronne ouverte pour la Thora)
Argent gravé et repoussé
Haut. 19 cm; larg. 25 cm; diam. inf. 23,4 cm; diam. sup. 25 cm.
Venise, début XVIIIème siècle.
Poinçons: 1. Venise, XVIIIème siècle ("leone in moleca" = garantie officielle de Venise: à l'intérieur d'un cercle, le lion ailé de Saint-Marc, auréolé et accroupi en forme de crabe); 2. le maître: encadrées dans un quadrilobe, les initiales Z G avec une tour au milieu.
Communauté Israélite de Trieste (n° inv. 17)
L'*Atarah*, travaillée en repoussé, avec des roses, des fleurs et des volutes fortement accusées, présente une opposition plastique d'ombre et de lumière, les constructions pleines de mouvement, l'effet bombé et végetal du Baroque vénitien. Exécutée par un orfèvre de Venise, l'Atarah témoigne de la circulation des ouvrages d'orfèvrerie des boutiques de Saint-Marc vers la ville de Trieste. Elle fut offerte à la Communauté par la famille vénéto-triestine des Morpurgo qui devait jouer un rôle essentiel dans l'histoire et l'essor économique du port adriatique. La couronne porte la dédicace gravée en hébreu: "Don des frères associés *Aronni* (Aaron), Isacco (Isaac) et Ezechia (Ezéchias) Morpurgo et leur descendant et neveu Giovanni Morpurgo. Apportée dans la maison du Seigneur en l'an *A présent il fleurira* (valeur numérique 5475, correspondant à l'an 1715 de l'ère chrétienne)".
On trouve souvent le poinçon de l'orfèvre sur les objets du Trésor de Saint-Marc, dans les églises de San Salvador, San Canciano et les SS. Apôtres et dans les églises de tous les territoires qui furent autrefois sous la juridiction vénitienne.
Inédit.
(L. Cru.)

[166]
Rimonim (clochetons posés sur les axes qui supportent le rouleau de la Thora)
Argent repoussé et ciselé
Haut. 24 cm; larg. 6,5 cm env.; diam. du pied 3 cm
Venise, XVIIIème siècle
Poinçons: 1. Venise, XVIIIème siècle ("leone in moleca"); 2. à l'intérieur d'un carré, les initiales V L du contrôleur officiel; 3. le maître: enserrées dans un cartouche et intercalées d'un lis héraldique, les initiales ZP et G.
Communauté Israélite de Trieste (n° inv. 12 A et B, 107)
(L. Cru.)

Tass
Argent repoussé et ciselé
Haut. 15 cm; larg. 21,5 cm
Ancône, fin XVIIIème siècle-debut XIXème siècle
Poinçons: 1. Ancône, 1800 env. (Sceau caméral de l'Etat pontifical – clefs croisées et pavillon – sur la lettre A = Ancône); 2. le maître: à l'intérieur d'un rectangle, les initiales G A.
Communauté Israélite de Trieste
Le *Tass*, travaillé en repoussé et ciselé en volutes aériennes et en végétaux rocaille porte sur le haut un motif en couronne élargie par des profils irréguliers. L'orfèvrerie remarquable au point de vue artistique, témoigne des échanges et des contacts incessants entre la communauté séfarade (de rite espagnol) d'Ancône et la communauté séfarade de Trieste.
L'inscription le précise: "Couronne de la Thora consacrée à Dieu, Premier Sefer pour la Communauté séfarade de Trieste que Dieu les aide".
Le poinçon avec les initiale G A "a dû être employé par un orfèvre travaillant pendant la première décennie du XIXème siècle et probablement même avant car... présente encore des éléments du XVIIIème siècle" (C.G. Bulgari, *Argentieri gemmari e orafi d'Italia*. Parte Terza, Marche-Romagna, Rome 1969, p. 24, n° 1590).
Inédit.
(L. Cru.)

Atarah
Argent repoussé, ciselé, partiellement doré
Haut. 20,5 cm; larg. 26 cm; diam. inf. 25 cm; diam. sup. 26 cm
Venise, XVIIIème siècle.
Poinçons: 1. Venise, XVIIIème siècle ("leone in moleca"); 2. à l'intérieur d'un carré, les initiales C L du contrôleur officiel; 3. le maître: les initialez Z et P enserrées dans un quadrilobe et intercalées par un cygne.
Communauté Israélite de Trieste (n° inv. 578,2,100)
La couronne est de toute évidence un ouvrage vénitien. Le jeu des retraits et des saillies, typique de la formule rocaille, se remarque déjà sur le bande inférieure qui souligne la forme circulaire de l'objet: des cartouches bombés alternent avec des creux créés par des valves lobées. La corrosion et l'expansion de la matière caractérisent le décor végétal de l'*Atarah*.
Parmi les motifs floraux, les grappes de fruits, les feuilles d'acanthe, ressortent les symboles dorés de l'Hébraïsme: la *Menora* (chandelier à sept branches, qui se trouvait au Temple de Jérusalem); les Tables de la Loi; une main qui verse de l'eau (service des Lévi); la mitre bicorne des grand-prêtres; la lampe éternelle.
La boutique vénitienne qui a exécuté l'ouvrage répand sa production sur la lagune, l'Istrie et tout le Frioul, de la fin du XVIIème siècle jusqu'à la fin du XVIIIème.
Bibliographie:
L. Crusvar, 1978, p. 70, n° 56.
(L. Cru.)

[167]

Rimonim
Argent repoussé, ciselé, partiellement doré
Haut. 59 cm; diam. du pied 8,2 cm
Venise, première moitié du XVIIIème siècle
Poinçons: 1. Venise, XVIIIème siècle ("leone in moleca"), garantie de Saint-Marc sur les initiales R P du contrôleur officiel; 2. les initiales V L; 3. le maître: enserrée dans un cartouche, les initiales ZP et G séparées par le lis héraldique.
Communauté Israélite de Trieste (n° inv. 49,28,110)
(L. Cru.)

Tass
Argent repoussé et ciselé
Haut. 15,5 cm; larg. 25 cm
Ancône, fin XVIIIème siècle-debut XIXème siècle
Poinçons: 1. Ancône, 1800 env. (Sceau caméral de l'Etat Pontifical – clefs croisées et pavillon – sur la lettre A = Ancône); 2. le maître: à l'intérieur d'un rectangle les initiales G A.
Communauté Israélite de Trieste
Le *Tass* présente les caractéristiques de la plaque ornementale présentée au n° 4. Son exécution a été confiée au même orfèvre. L'occasion du don est changée, comme le témoigne la dédicace inscrite en hébreu: "Couronne de la Thora consacrée à Dieu, deuxième Sefer pour la Communauté des Sefardim de Trieste, que Dieu les aide".
Inédit.
(L. Cru.)

Atarah
Argent repoussé, ciselé, partiellement doré
Haut. 25,2 cm; larg. 27 cm; diam. inf. 27 cm; diam. sup. 27,5 cm
Ancône, maître orfèvre Vincenzo Ruzzoli, avant 1812
Poinçons: 1. Ancône, 1800 env. (sceau caméral de l'Etat Pontifical – clefs croisées et pavillon – sur la lettre A = Ancône); 2. le maître: à l'intérieur d'un rectangle, les initiales V R (Vincenzo Ruzzoli)
Communauté Israélite de Trieste (n° inv. 46,28,101)
L'*Atarah* qui accompagne les *Rimonim* au n° 9 est un autre témoignage des bonnes relations entre Trieste et Ancône. Ici, les figurations et des éléments enchassés rendent plus raide et plus épais le décor rocaille. Des instruments de musique s'insèrent parmi des volutes et des cartouches bombés. La bande inférieure porte une inscription gravée: "En l'honneur de Dieu et de sa Thora". Le maître orfèvre Vincenzo Ruzzoli, travaillant à Ancône entre 1800 et 1825, utilise le poinçon qu'on peut lire ici pendant la première décennie du XIXème siècle: "...il a été relevé sur deux salerons dans une maison privée et sur d'autres objets sacrés de la cathédrale de Osimo, toujours gravé avec le caméral n° 1508 de la première décade du XIXème siècle" (C.G. Bulgari, *op.cit.*, Parte Terza, Marche-Romagna, Rome 1969, p. 22, n° 1576 (sous la rubrique: Ancône, Ruzzoli Vincenzo).
Inédit
(L. Cru.)

Rimonim
Argent repoussé, ciselé, partiellement doré
Haut. 64 cm; diam. du pied 8,4 cm
Ancône, maître orfèvre Vincenzo Ruzzoli, avant 1812
Poinçons: 1. Ancône, 1800 env. (Sceau caméral de l'Etat Pontifical – clefs croisées et pavillon – sur la lettre A = Ancône); 2. le maître: à l'intérieur d'un rectangle, les initiales V R (Vincenzo Ruzzoli)
Communauté Israélite de Trieste (n° inv. 561,28,103)
Ces *Rimonim* présentent les mêmes caractéristiques typologiques et stylistiques de l'*Atarah* précédent. Des coquillages lobés creusent le métal précieux et alternent avec de larges cartouches de feuillages et fruits. Petites amphores, balustrades, pommes de pin, instruments de musique entourent l'architecture centrale hexagonale à trois étages couronnée par une petite coupole surmontée d'une amphore. De l'étage inférieur partent de longues chaînes munies de sautoirs en forme de fruits symboliques: poires alternées avec des grenades.
Bibliographie:
L. Crusvar, 1978, p. 67, n° 53.
(L. Cru.)

Tass
Argent gravé et repoussé
Haut. 24,5 cm; larg. 25 cm
Trieste, 1824
Poinçons: 1. Trieste, XIXème siècle (garantie pour le territoire austro-hongrois, titre pour l'argent de 13 *Löthiges*, sigle du Bureau de poinçonnage de Trieste – lettre L –, année 1824); 2. à l'intérieur d'un cadre, le monogramme M A; 3. à l'intérieur de l'écu, le monogramme L S
Communauté Israélite de Trieste
La grande plaque ornementale pour la Thora a la forme d'un écusson: au centre, on remarque une figure ovale portant l'autel des sacrifices, surmontée d'une couronne. Une longue inscription dédicatoire reporte l'année et le nom du donateur: "Don sacré à la gloire de Dieu et de sa sainte Thora, offert par le cher et excellent Monsieur David Raphaël Cohen Ara, neveu de cet homme juste, le célèbre, savant et intelligent Monsieur Moïse Cohen Ara, en mémoire de son âme même (que le souvenir du juste soit béni) et de tous les défunts de sa famille qui vont vers la lumière de la vie, en l'an 5584 (correspondant à 1824 de l'ère chrétienne) afin qu'ils soient admis avec bienveillance à la présence de l'Eternel. Ainsi soit sa volonté, Amen".
Inédit.
(L. Cru.)

[174]
Atarah
Argent repoussé, ciselé, partiellement doré
Haut. 22,8 cm; larg. 25 cm; diam. inf. 24,2 cm; diam. sup. 25 cm env.
Venise, première moitié du XVIIIème siècle
Poinçons: 1. Venise, XVIIIème siècle ("leone in moleca"); 2. les initiales S P du contrôleur officiel; 3. le maître: à l'intérieur d'un cartouche, les initiales B et G à l'enseigne du lis héraldique.
Communauté Israélite de Trieste (n° inv. 22)
(L. Cru.)

[168]
Rimonim
Argent repoussé et ciselé
Haut. 45 cm; larg. 10 cm env.; diam. du pied 7,6 cm
Venise, première moitié du XVIIIème siècle
Poinçons: 1. Venise, XVIIIème siècle ("leone in moleca") sur les initiales S. P du contrôleur officiel; 2. dans le rectangle les initiales F P du contrôleur; 3. le maître: dans le cartouche, les initiales B-P
Communauté Israélite de Trieste (n° inv. 09B,43,104)
(L. Cru.)

[176]
Tass
Argent
Haut. 13 cm; larg. 12,4 cm
Trieste, orfèvre Schiff, 1852
Poinçons: 1. Trieste, XIXème siècle (garantie pour le territoire austro-hongrois, titre pour l'argent de 13 *Löthiges*, sigle du Bureau de poinçonnage de Trieste = lettre L, an 1852); 2. le maître: à l'intérieur du rectangle, le nom SCHIFF
Communauté Israélite de Trieste

Atarah
Argent
Haut. 23 cm; larg. 25 cm; diam. inf. 20 cm; diam. sup. 26,2 cm
Trieste, orfèvre Schiff, 1856
Poinçons: 1. Trieste, XIXème siècle (garantie pour le territoire austro-hongrois, titre pour l'argent de 13 *Löthiges*, sigle du Bureau de poinçonnage de Trieste = lettre L, an 1856); 2. le maître: dans un rectangle, le nom SCHIFF
Communauté Israélite de Trieste (n° inv. 47,102)
Couronne à la typologie éclectique exécutée par un orfèvre triestin. Elle marie le style néo-gothique et le style néo-baroque. Parties terminales en forme de trèfle.
Inédit.
(L. Cru.)

[169]
Rimonim
Argent gravé
Haut 43 cm; larg. 10 cm env.; diam. du pied 3 cm
Trieste, orfèvre Guglielmo Bünger, 1854
Poinçons: 1. Trieste, XIXème siècle (garantie pour le territoire austro-hongrois, titre pour l'argent de 13 *Löthiges*, sigle du Bureau de poinçonnage de Trieste = lettre L, an 1854); 2. le maître: les initiales G B (= Guglielmo Bünger)
Communauté Israélite de Trieste (n° inv. 111)

Parokhet (rideau placé devant l'Arche Sainte)
Soie brodée de fils d'or et de soie, décorée à motifs floraux
Haut. 186 cm; larg. 144 cm
Italie, moitié du XVIIème siècle
Communauté Israélite de Trieste
Remarquable *Parokhet* brodée en bandes verticales avec des profils mixtilignes sur fond vide et plein, soie blanche couverte de broderies en or. Un motif de vagues superposées la parcourt en sens horizontal. Les broderies créent un dessin élaboré tout en boucles, volutes, torsades, motifs floraux.
Bibliographie:
M. Stock, 1979, p. 25 (fig.)
(L. Cru.)

Parokhet
Velours brodé de fils d'or et de soie
Haut. 220 cm; larg. 185 cm
Trieste, 1826
Communauté Israélite de Trieste
Le rideau, dont le fond est en velours vert façonné sur du velours gris-bleu, présente une large bande carrée brodée avec des motifs de feuilles et fruits alternés avec des fleurs et des bouquets d'épis. Au centre apparaît l'arbre de la vie encadré par les colonnes *Jakin* et *Booz* réunies en un arc légèrement écrasé. L'inscription en hébreu porte l'année et le nom du rabbin: "Consacré à Dieu, Honorable, Excellent Monsieur le Rabbin Isaac Guetta vivant en l'an 5586 (correspondant à 1826 de l'ère chrétienne)".
Inédit.
(L. Cru)

Yad (main indicatrice pour la lecture de la Thora)
Main en ivoire sur une petite tige en argent
Haut. 23 cm
Trieste, 1877
Communauté Israélite de Trieste
La main indicatrice porte une inscription dédicatoire en hébreu: "Consacré à Dieu, don d'Israël Cohen Ara le 2 Sivan 5637 (correspondant à 1877 de l'ère chrétienne) en mémoire de ma fille Benvenuta de Eisner".
Inédit.
(L. Cru.)

[170]
Yad
Argent
Haut. 30 cm
Trieste, XIXème siècle
Communauté Israélite de Trieste
Porte seulement le nom du donateur: Jacob Bemporat.
Inédit.
(L. Cru.)

Yad
Argent
Haut. 20,2 cm
Venise(?), deuxième décennie du XIXème siècle
Poinçons: 1. rond, illisible (peut-être la garantie avec le lion de Saint-Marc); 2. petite enclume

(garantie pour les "menus ouvrages en argent" du "Lombardo-Veneto" entrée en vigueur par décret du 19 février 1812)
Communauté Israélite de Trieste
Bibliographie:
L. Crusvar, 1978, p. 76, n° 61.
(L. Cru.)

Yad
Métal doré
Haut. 26 cm
Trieste, deuxième moitié du XIXème siècle
Communauté Israélite de Trieste
La main porte une inscription dédicatoire: "Offerte à l'Eternel de la part du jeune Graziadio David Melli que Dieu préserve le jour où il eut 16 ans".
Inédit.
(L. Cru.)

Yad
Métal doré
Haut. 38 cm
Rome, 1911
Communauté Israélite de Trieste
Exécutée en 1911, cette *Yad* reprend la typologie baroque. Elle porte l'inscription dédicatoire: "Don du Très Excellent Monsieur le Rabbin Isaac Victor Castiglioni homme simple, né à Trieste, Rabbin chef et Président du Tribunal du Rabbinat de la ville de Rome la Grande que Dieu l'aide, en l'an 50e de son rabbinat 5671 (correspondant à 1911 de l'ère chrétienne)".
Inédit.
(L. Cru.)

Tass
Argent repoussé, gravé, partiellement doré
Haut. 11,5 cm; larg. 6,7 cm
Trieste, orfèvre Guglielmo Bünger, 1850 env.
Poinçon: le maître: à l'intérieur d'un écusson, les initiales G B (= Guglielmo Bünger, travaillant à Trieste entre 1830 et 1860)
Communauté Israélite de Trieste (n° inv. 117,41)
Cette petite plaque carrée présente un coeur bosselé au centre. Des deux côtés on aperçoit les silhouettes stylisées des colonnes *Jakin* et *Booz* du Temple de Salomon. Le *Tass* porte l'inscription: "Couronne de la Thora. Consacrée à Dieu. Shadaï".
Inédit.
(L. Cru.)

[177]
Tass
Argent
Haut. 10,6 cm; larg. 13,2 cm
Trieste, XIXème siècle
(L. Cru.)

Amulettes
Liées à de très anciennes traditions, à la Kabbale, à la science talmudique, les amulettes juives portant le nom divin de *Shadaï* (= Seigneur Tout-Puissant) font partie d'un ensemble de rites privés, intimes ou secrets. Le *Shadaï* est un talisman-amulette apotropaïque. On l'accroche au cou des enfants pour exorciser les maladies et les dangers: dans l'étui on introduit les *Téfilines* (= phylactères. Cubes renfermant quatre chapitres du Pentateuque que le Juif revêt pendant la prière). A l'origine le *Shadaï* était une médaille ronde sur laquelle était gravé le nom divin: c'était une coutume remontant à des temps ancestraux. Par la suite il a pris des formes plus élaborées.

Etui à amulette (Shadaï)
Argent repoussé, partiellement doré
Haut. 13,7 cm; larg. 9 cm
Venise, XVIIIème siècle
Communauté Israélite de Trieste
Etui à amulette portant le nom divin de *Shadaï*. A partir du XVIIème siècle il prit une forme de coeur toujours plus élaborée.
L'objet présenté ici est marque par la typologie rocaille de Venise. Des volutes façonnées en repoussé et des boucles végétal entourent le coeur doré central qui porte l'inscription *Shadaï*. L'étui est surmonté d'une petite coupole avec un noeud terminal, il s'achève en bas par une grappe de raisin. Sur le fond argenté, ressortent les symboles dorés de la tradition hébraïque: les Tables de la Loi, la mitre du Grand-Prêtre, le chandelier à sept branches, l'encensoir.
Bibliographie:
L. Crusvar, 1978, p. 77, n° 65.
(L. Cru.)

[173]
Etui à amulette (Shadaï)
Argent repoussé, partiellement doré
Haut. 13 cm; larg. 8,5 cm
Venise, XVIIIème siècle
Poinçon: Venise, XVIIIème siècle ("leone in moleca", garantie de Saint-Marc) sur les initia les M P du contrôleur officiel
Communauté Israélite de Trieste
(L. Cru.)

Livres
Reliure pour livre de prières
Argent repoussé et doré
Haut. 21,5 cm; larg. 14 cm (chaque plateau); dos 5 cm; larg. tot. 31 cm
Venise, XVIIIème siècle
Poinçon: Venise, XVIIIème siècle ("leone in moleca") sur les initiales (...P) du contrôleur officiel
Communauté Israélite de Trieste (n° inv. 1,112)
Reliure pour livre de prières exécutée à Venise à la demande d'une famille juive vénitienne ou triestine. L'exubérant décor suite la typologie rocaille. Les écussons centraux, mixtilignes, (surmontés d'une couronne de guingois), sont encadrés de volutes, rameaux de végétaux et boucles. Des instruments de musique se marient avec des corbeilles de fleurs; des coquillages lobés alternent avec de petites amphores très galbées. La reliure est maintenue par deux fermoirs en argent. Le dos présente un écusson en bosselé portant l'inscription hébraïque "En souvenir de Moïse, fils de Jacob Minerbi 5629 (correspondant à l'an 1869 de l'ère chrétienne)". Sur un écusson apparaissent les armes héraldiques de la famille Lévi.
Bibliographie:
L. Crusvar, 1978, p. 75, n° 62.
(L. Cru.)

Reliure pour livre de prières
Argent repoussé et doré
Haut. 17,5 cm; larg. 12,5 cm (chaque plateau); dos 6,2 cm; larg. tot. 30 cm
Venise, XVIIIème siècle
Poinçons: 1. Venise, XVIIIème siècle ("leone in moleca"), garantie de Saint-Marc sur les initiales M P du contrôleur officiel; 2. le maître: à l'intérieur d'un cartouche les initiales Z P divisées par le cygne
Don Carlo Fontana 15/2/1886
C.M.S.A. (n° inv. 29434)
La reliure présente les luxuriants décors végétaux typiques du style rocaille vénitien. Le bosselage en courbes, contre-courbes et souples passages du clair à l'obscur est particulièrement élaboré et soigné. Au centre des deux plateaux, à l'intérieur d'un écusson apparaissent deux blasons: le premier (= colombe portant un rameau d'olivier) pourrait être l'emblème de la famille Luzzatto; le deuxième (= lion rampant avec étoile et croissant de lune) pourrait indiquer l'enseigne de la famille Jesurum.
Bibliographie:
L. Crusvar, 1978, p. 75, n° 63; L. Crusvar, 1979, p. 10, n° 2.
(L. Cru.)

Reliure pour livre de prières
Argent repoussé
Haut. 18 cm; larg. 11,5 cm (chaque plateau); dos 7 cm; larg. tot. 29 cm
Venise, XVIIIème siècle
Poinçon: Venise, XVIIIème siècle ("leone in moleca"), garantie de Saint-Marc sur les initiales (...) P du contrôleur officiel
Communauté Israélite de Trieste (n° inv. 113)
Volutes et coquillages limitent d'un côté un cartouche bombé sur lequel est gravée l'image d'un enfant sortant des eaux.
Inédit.
(L. Cru.)

[175]
Reliure pour livre de prières
Argent repoussé
Haut. 19 cm; larg. 12 cm (chaque plateau); dos 5 cm; larg. tot. 30 cm
Venise, debut XVIIIème siècle
Poinçons: 1. Venise, XVIIIème siècle ("leone in moleca"), garantie de Saint-Marc sur les initiales M P du contrôleur officiel; 2. le maître: à l'intérieur de deux rectangles, se partage l'inscription HONOR (sceau d'une boutique vénitienne)
Communauté Israélite de Trieste (n° inv. 114)
(L. Cru.)

La Fête de Pourim
On célèbre la joyeuse fête de Pourim le 14 Adar (février-mars). Elle rappelle le jour "où l'affliction fit place à l'allégresse" (Esther, 9,22). Elle commémore le sauvetage des communautés israélites de l'empire perse au temps du roi Assuérus, de son épouse Esther et du juif Mardochée, persécuté par le ministre Aman. Lors de la fête de Pourim, le Livre d'Esther est lu à la Synagogue. Les Musées municipaux de la ville de Trieste conservent un précieux Méguilla (= litt. rouleau) d'Esther qui remonte probablement au XVIIIème siècle.

Méguilla (rouleau d'Esther)
Parchemin; dessins et écriture à la plume et à la sépia (le texte est disposé sur douze colonnes séparées par des personnages)
Haut. 28,5 cm; larg. 200 cm env. (rouleau)
Venise ou Gorizia, XVIIIème siècle
Ecriture carrée italienne (sans doute des milieux vénitiens, école achkenaze)
Don Angelo Forti 9/5/1887
C.M.S.A. (n° inv. 30269)
L'illustration donne l'impression d'une gravure. Décoré à la sépia, le Méguilla s'inspire d'un modèle qui s'est répandu du Midi de la France, au XVIème siècle, en Italie, à travers les communautés juives piémontaises jusqu'en Lombardie, en Vénétie et dans les communautés de Gorizia, Trieste et de Dalmatie, atteignant également la zone centro-septentrionale de l'Europe du XVIIIème siècle. Les dessins portant l'histoire d'Esther, entourés de torsades de fleurs, vases de fleurs, paons et lions, présentent des traits archaïsants avec des influences nordiques. Le rouleau appartenait presque sûrement à une famille de Gorizia ainsi qu'en témoigne le don. Le précieux Méguilla s'approche de très près du style du rouleau d'Esther conservé au Musée de Cluny (Don Rothschild, collection Strauss n° 80/ n° inv. Cl. 12296) (V. Klagsbald, *Catalogue raisonné de la collection juive du musée de Cluny*, Paris 1981, p. 64, n° 73, fig. 73).
Inédit.
(L. Cru.)

Etui pour Méguilla d'Esther
Argent gravé
Haut. 69,9 cm
Trieste (?), XVIIIème siècle - XIXème siècle
Communauté Israélite de Trieste
L'étui cylindrique, destiné à contenir le Livre d'Esther, est décoré de feuillages gravés, avec un dessin disposé en spirale. Il est surmonté d'un motif en pomme de pin qui fixe l'axe du rouleau.
Bibliographie:
L. Crusvar, 1978, p. 79, n° 69.
(L. Cru.)

La Fête de Hanouca
Hanouca (la Fête des Lumières ou de la Consécration) est l'une des grandes fêtes cycliques du calendrier juif. Fête de joie et de libération, elle commence le 25 Kisleu (troisième mois du calendrier hébraïque, qui tombe d'habitude au mois de décembre) et célèbre la victoire reportée par les Asmonéens sur les armées d'Antio-

chus IV Epiphane, roi de Syrie, profanateur et destructeur du Temple de Jérusalem. Son symbole est le chandelier à 9 branches: les lumières de Hanouca.

[172]
Chandelier pour Hanouca
Argent. Argent repoussé et ciselé (base)
Haut. 77,5 cm; larg. 47,5 cm; diam. du pied 20 cm; Venise, 1743
Poinçons: 1. Venise, XVIIIème siècle (garantie de Saint-Marc avec le "leone in moleca"); 2. le maître: les initiales Z P à l'enseigne du cygne
Communauté Israélite de Trieste
(L. Cru.)

Rosh ha-Shana
Rosh ha-Shana est la Fête grandiose des Trompes qui célèbre le Nouvel An juif au mois de Elul, peu avant l'équinoxe d'automne. Son symbole, l'un des plus anciens et significatifs parmi les symboles de l'Hébraïsme, c'est le *Shofar*, une corne de bélier que l'on sonne surtout pendant les offices de la fête de Rosh ha-Shana.

[171]
Shofar (corne pour Rosh ha-Shana)
Corne de bélier
Haut. 6,8 cm; long. 38 cm
Trieste, fin du XVIIIème siècle
Collection privée, Trieste
Très probablement, la corne était employée à la Synagogue n° 4 de Trieste (Ecole Vivante), démolie en 1927.
Inédit.
(L. Cru.)

Le Grand Temple israélite

Inauguré le 27 juin 1912, le Grand Temple israélite de Trieste se révèle comme un des édifices de culte juif les plus importants d'Europe. Dès 1860 s'imposait le nécessité de construire une grande synagogue. Rome, Budapest ayant organisé des concours d'architectes, on décida en 1903 de lancer un concours international qui eut un grand écho.
Les architects majeurs du moment participèrent, notamment des membres de l'école de Otto Wagner, des Hongrois, des Romains, des Triestins. Le jury n'attribua qu'un second prix ex-aequo aux viennois Lindner et Schreier et aux Hongrois Förk et Sandy, un 3° prix ex-aequo à Oscar Marmorek (Vienne) et à Matouschek et Adler, de Budapest.

Concours de 1904: Trieste - Projet "Ma-Tovu" (IIe Prix)
Architectes Ernst Lindner et Theodor Schreier, Vienne

Elévation de la façade sur la rue G. Donizetti
crayon, pastel, aérographe
41 × 37,7 cm

Perspective sur la rue San Francesco
crayon, pastel, aérographe
26 × 32 cm
Les deux dessins sont attachés sur la même carton (75,5 × 42,5 cm)

[161]
Perspective: élévation sur la rue G. Donizetti
crayon et aérographe
61,5 × 75 cm (carton); 48 × 71 cm (dessin)

Concours de 1904, Trieste - Projet *"Saxa Loquuntur"* (IIe Prix)
[159]
Architectes Ernst Förk et Julius Sandy, Budapest

Perspective: élévation sur la rue G. Donizetti
crayon, aquarelle, encre de Chine
79 × 62,5 cm (carton); 64 × 50 cm (dessin)

Coupe transversale avec petit plan
crayon, aquarelle, encre de Chine
79 × 62,5 (carton); 64 × 50 cm (dessin)
Archives de la Communauté Israélite, Trieste
Concours de 1904, Trieste - Projet "Patria" (IIIe Prix)
[160]
Architectes Franz Matouschek et Emil Adler, Budapest

Perspective: élévation sur la rue G. Donizetti
encre de Chine, pastel, aérographe
63 × 78 cm (carton); 50 × 63,5 cm (dessin)

Coupe transversale
encre de Chine, pastel, aérographe
63 × 78 cm (carton); 50 × 63,5 cm (dessin)

[158]
Coupe longitudinale
encre de Chine, pastel
63 × 78 cm (carton); 50 × 63,5 cm (dessin)
Archives de la Communauté Israélite, Trieste

Projet "Patria" (IIe Version) - 1905
Architectes Franz Matouschek et Emil Adler, Budapest

Perspective: élévation sur la rue G. Donizetti
crayon et aquarelle
65 × 81 cm (carton); 40 × 51 cm env. (dessin)

Perspective: élévation sur la rue Zanetti
encre de Chine et aquarelle
65 × 81 cm (carton); 50 × 63,5 cm (dessin)
Archives de la Communauté Israélite, Trieste

Concours de 1904, Trieste - Projet "Adonai Ahavti Meain Betecha" (Prix hors concours)
Ingénieur Giovan Battista Milani, Rome

Perspective: élévation sur la rue G. Donizetti
crayon, aquarelle, gouache, encre de Chine
72,5 × 50 cm (dessin)

Coupe transversale
crayon, aquarelle, gouache, encre de Chine
53 × 44 cm (dessin)
Archives de la Communauté Israélite, Trieste

Plan au niveau du rez-Plan de la galerie, 1907
plume et aquarelle (2 feuilles)
(La deuxième feuille est signée Ruggero Berlam et porte la date: 27 avril 1907)
58 × 82,5 cm (chaque feuille)

Coupe transversale vers l'entrée, 1907
plume et aquarelle
(Signé: Ruggero Berlam; daté: 15 avril 1907)
82,5 × 58,1 cm
Don A. Berlam 1935
C.M.S.A. (inv. n. 3954)
Inédit

Façade vers la rue G. Donizetti, 1907
plume et aquarelle
(Signé: Ruggero Berlam; daté: 15 avril 1907)
72,3 × 51,1 cm
Don A. Berlam 1935
C.M.S.A. (inv. n. 5/3588).
Inédit

[162]
Façade vers la rue San Francesco, 1907
plume et aquarelle
(Signé: Ruggero Berlam; daté: Trieste, 15 avril 1907)
82,7 × 58 cm
Don A. Berlam 1935
C.M.S.A. (inv. n. 5/3596).
Inédit

Façade vers la rue Crociera, 1907
plume, crayon, aquarelle
(Signé: Ruggero Berlam; daté: 15 avril 1907)
75 × 53,7 cm
Don A. Berlam 1935
C.M.S.A. (inv. n. 5/3587).
Inédit

[163]
Coupe longitudinale, 1907
aquarelle
(Signé: Ruggero Berlam; daté: Trieste, 15 avril 1907)
82,5 × 58,1 cm
Don A. Berlam 1935
C.M.S.A. (inv. n. 5/3593).
Inédit

Coupe transversale vers l'Aron, 1907
plume et aquarelle
(Signé: Ruggero Berlam; daté: 15 avril 1907)
82,5 × 58,1 cm
Don A. Berlam 1935
C.M.S.A. (inv. n. 5/3595).
Inédit

Aron, 1909
aquarelle
(Signé: Ruggero et Arduino Berlam; daté: octobre 1909)
107,3 × 77 cm
Don A. Berlam 1935
C.M.S.A. (inv. n. 5/2205).
Inédit

[164, 165]
Projet pour Aron, 1909
crayon et plume (deux feuilles)
21 × 17,3 cm
C.M.S.A. (inv. n. 10/4311-10/4312).
Inédit

Aron, 1909
crayon
95 × 82 cm
C.M.S.A. (inv. n. 10/4309).
Inédit

Aron, 1909
plume et aquarelle
(Signé: Ruggero et Arduino Berlam; daté: 9/VI/09)
82,3 × 116 cm
C.M.S.A. (inv. n. 5/3584).
Inédit

Aron, 1909
crayon et aquarelle
(Daté: 10.III.09)
53,5 × 34,2 cm
Don A. Berlam 1935
C.M.S.A. (inv. n. 5/3577).
Inédit

Abside, 1909 (?)
crayon et pastel
63 × 20 cm
C.M.S.A. (inv. n. 10/4307).
Inédit

4.2
Le "Bourg Thérésien"

Le nom de l'impératrice a été donné à un quartier de Trieste, véritable ville nouvelle créée à partir de 1750 à l'extérieur des remparts, sur l'emplacement de marais salants et de cultures. Il s'agissait d'abord d'abriter les industries portuaires et les entrepôts, mais, très vite, ce faubourg satellite allait devenir le quartier des marchands avant d'être réuni, après démolition de l'enceinte, à la cité médiévale. Dans son tracé orthogonal, le "Borgo Teresiano", épouse la géométrie des salines pré-existantes, mais c'est le canal, perpendiculaire au rivage, le "Canal Grande", qui pénètre et irrigue la nouvelle ville, faisant arriver les navires presque au coeur des maisons de commerce. Ouvert par un pont-levis, le canal s'achevait sur la façade de la seule église catholique du quartier: San Antonio Nuovo, dont l'architecture baroque sera remplacée après 1827 par le temple néo-classique de l'architecte Nobile, reconstruit en volume dans l'exposition.
En dépit de la régularité du tracé, de l'unité des masses (des îlots à trois étages) et de la simplicité du décor tardivement baroque (un balcon surmonte l'entrée ornée d'un mascaron sculpté), le "beau quartier" dégage une impression de monotonie. Il témoigne encore du rôle des ingénieurs et de la volonté de l'administration impériale de fonder un comptoir moderne et d'ouvrir le cadre aux possibilités du site maritime. Deux autres nouveaux quartiers, le "borgo Giuseppino" (à l'est), et le "borgo Fran-

ceschino" (au nord), complèteront cet effort original d'urbanisation de la fin du XVIIIème siècle.

Dix pâtés de maisons du "Borgo Teresiano" de Trieste, reconstruction du tissu urbain du XVIIIème siècle
Maquette à l'échelle de 1:100 du plan des édifices.

[136]
GIOVANNI RIGHETTI (senior)
Projet pour la maison Piller et Wenedits-chitsch, 1815
Trois dessins à la plume, couleurs à l'aquarelle sur papier, 352 ×370 mm (a); 39×32 cm (b,c). Echelle de réduction linéire de 10 pas vénitiens (=240 mm).
A.S.TS, Direction des Bâtiments, Archives des Plans, n° 462/a,b,c.

[135]
MATTEO PERTSCH
P'rojet pour la maison de Carlo Laugier, 1817
Dessin à la plume, couleurs à aquarelle sur papier, 41,5×53,8 cm
A.S.TS, Direction des Bâtiments, Archives des Plans, n° 450.
Dessin au trait continu et à l'encre noire, sur fonds noir et gris (pour les parties à conserver), rose et jaune (pour les détails faisant l'objet de la modification).

AUTEUR ANONYME
Plan de la Ville et Port Franc de Trieste, Wien und Trieste, Geistinger 1809
Lithographie
44×56,4 cm
Biblioteca Civica, Trieste

Hôtel particulier, résidence de Demetrio Carciotti, 1802-1805
(architecte Matteo Pertsch)
maquette à l'échelle de 1:100
(conception: Gianni Testi).

4.3
Monuments de la cité

Palais de la Bourse de Commerce, 1802
(architecte Antonio Mollari)
maquette à l'échelle de 1:100
(conception: Gianni Testi).

ANTONIO SELVA ET MATTEO PERTSCH
Projets pour le Nouvean Théâtre (Teatro Nuovo), 1798-1799
Deux dessins à la plume, couleurs à l'aquarelle sur papier, 360×512 mm (a); 500×675 mm (b). Echelle de réduction linéaire de 8 toises viennoises (=115 mm) pour *a* et de 10 toises viennoises pour *b*
A.S.TS, Direction des Bâtiments, Archives des Plans, n 480/b,d.
Dessin au trait continu et à l'encre noire, sur fonds gris, rose et jaune.
Le dessin *a*, oeuvre de Selva (consulter la note *Selvischer Aufriss* 25 p. 24 au bas du dessin) représente la coupe de la salle et de la scène du nouveau Théâtre. Le dessin *b* a été éxécuté par Matteo Pertsch, à la demande de la Direction des Bâtiments du Littoral; alors que l'ouvrage était en cours de réalisation, la Direction décida de modifier quelque peu la partie antérieure de l'édifice. Pertsch établit donc, en 1799, le plan de ces modifications ainsi qu'une disposition différente de la façade, et il obtint l'approbation de la Direction des Bâtiments pour son projet.
Bibliographie:
W. Bensch, *L'architetto Matteo Pertsch a Trieste*, ds. "Archeografo Triestino", s. IV, XXXVI (1976), pp. 27-30; Idem, *Nuove ricerche sull'attività dell'architetto Matteo Pertsch a Trieste*, ds. "Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria", n.s. XXXI (1983), pp. 93-94.
(P.D.)

Memoire de Matteo Giovanni Tommasini, 1800
Manuscrit à la plume sur papier, 285×192 mm
A.S.TS, Gouvernement Césarien et Royal du Littoral, f. 1020, n. 1517/1800.
Le 15 avril 1800, Matteo Giovanni Tommasini, entrepreneur chargé de la construction du Nouveau Théâtre, présenta un mémoire au Gouvernement Césarien et Royal de Trieste, dans lequel il déplorait les divergences qui avaient surgi entre lui et l'architecte Matteo Pertsch, que l'on avait chargé de superviser les travaux de la nouvelle construction, après entente entre l'entrepreneur lui-même et l'autorité gouvernementale. Le sujet de la dispute était le non-paiement, de la part de Tommasini, d'une partie des honoraires qui revenaient à Pertsch, d'où le refus de celui-ci de remettre à l'entrepreneur les projets.

GIUSEPPE BOBOLINI
Projet pour le Théâtre San Pietro, 1784
Deux dessins à la plume, couleurs à l'aquarelle sur papier, 710×450 mm (a); 720×460 mm (b). Echelle de réduction linéaire de 6 toises viennoises (=116 mm) et de 6 pas vénitiens (=106 mm).
A.S.TS, Gouvernement Césarien et Royal du Littoral, f. 1020, ad n° 1635/1794.
Dessin au trait continu et à l'encre noire sur fonds gris. Le modèle (plan de l'étage et façades) représente l'édifice du théâtre San Pietro, construit sur la Grand-Place, de 1690 à 1707, pour être le siège du conseil municipal, et transformé par la suite (en 1751) "à titre provisoire" en salle de spectacles. Dans le dernier quart du XVIIIème siècle, appels et propositions affluèrent de plusieurs côtés pour la construction d'un nouveau théâtre; une hypothèse envisagée prévoyait aussi la restructuration du théâtre San Pietro. Le plan présenté en 1784 par Giuseppe Bobolini devait précisément permettre d'augmenter le nombre des places de la salle, grâce à la surélévation de l'immeuble et à la redistribution intérieure des pièces. Les autorités locales demandèrent, à propos du projet de Bobolin, l'avis technique de l'architecte français Champion et du milanais Giuseppe Piermarini, qui s'exprimèrent tous les deux dans un sens très négatif. On écarta donc le projet mais la discussion sur la question de la construction et de l'emplacement du nouveau théâtre resta vive.
Bibliographie:
Maria Teresa, Trieste e il Porto, Trieste, 1980, p. 72; E. Godoli, *Trieste*, Rome-Bari, 1984, p. 90.
(P.D.)

AUTEUR ANONYME
Plan de l'emplacement du nouveau théâtre, 1792
Dessin à la plume, couleurs à l'aquarelle sur papier, 480×800 mm. Echelle de réduction linéaire de 250 toises viennoises (=268 mm).
A.S.TS, Gouvernement Césarien et Royal du Littoral, f. 1020, ad n° 627/1794.
Dessin au trait continu et à l'encre rouge, sur fonds rose (pour les constructions existantes) et jaune (pour les constructions projetées).
Dans les dernières années du XVIIIème siècle, le débat sur l'emplacement du nouveau théâtre qui devait remplacer le Théâtre San Pietro demeura vif; celui-ci ne suffisait pas aux besoins de la ville, à cause de ses petites dimensions et de l'absence de dispositifs de sécurité. Le choix d'un nouvel emplacement impliquait toute une série de réflexions sur le futur développement urbain de Trieste, et notamment sur celui du centre politique et administratif de la ville (zone de la Grand-Place) et de la vieille zone du port.
Le plan représente précisément toute la bande côtière qui s'étend du "Canal Piccolo" au "Molo dello Zucco" (jetée "dello Zucco"), avec l'indication du nouvel alignement des quais vers la mer, des pâtés de maisons quadrangulaires constituant le "Borgo Giuseppino" (quartier construit sous Joseph II), et des deux terrains à bâtir qui pouvaient accueillir le théâtre. Entre les deux emplacements proposés, le choix des autorités se fit sur le plus central, situé derrière l'immeuble de la vieille Douane, face au quai San Carlo.
(P.D.)

[139]
GIOVANNI ANTONIO SELVA ET MATTEO PERTSCH
Projets pour le nouveau théâtre (Teatro Nuovo), 1798-1799
dessin à l'aquarelle sur papier, 60×512 mm
A.S.TS

GIOVANNI ANTONIO SELVA (1753-1819)
Façade pour le nouveau théâtre (Teatro Nuovo)
dessin à l'aquarelle, 34×46 cm
Museo Correr, Venise

GIOVANNI ANTONIO SELVA (1753-1819)
Plan pour le nouveau théâtre (Teatro Nuovo)
dessin à l'encre de Chine, 33×29,5 cm
Museo Correr, Venise

GIOVANNI ANTONIO SELVA
Plan pour le nouveau théâtre (Teatro Nuovo)
dessin à l'encre de Chine, 65×41,5 cm
Museo Correr, Venise

GIOVANNI ANTONIO SELVA
Façade pour le nouveau théâtre (Teatro Nuovo)
dessin à l'encre de Chine, 33×55,7 cm
Museo Correr, Venise

[140]
ANTONIO MOLLARI dessinateur
GIACINTO MAINA graveur
Façade principale du nouvel édifice de la Bourse qui donne sur la place à Trieste
Façade du même édifice du côté de la mer
eau-forte, 47,3×62,1 cm; 39,2×51,2 cm
1802
C.M.S.A. (inv. n° VI/111).
L'édifice s'élève sur un terrain gagné au moyen du remblai du Petit Canal, qui de la mer rejoignait en traversant la place actuelle, une petite porte ("la Portizza") taillée dans l'enceinte des remparts. Réalisé entre 1802 et 1806, le grand bâtiment de la Bourse suit le tracé de l'ancien canal; son style est d'un néo-classicisme monumental. Parmi les décorations peintes à l'intérieur par G.B. Bison et par d'autres artistes citons la grande fresque du plafond du grand salon (*Charles VI accorde à Trieste les franchises douanières*"), réalisée par Bison entre 1805 et 1806.

[141]
ANTONIO MOLLARI architecte et dessinateur
GIACINTO MAINA graveur
Nouvel édifice de la Bourse à Trieste - Vue latérale donnant sur la place du Théâtre
eau-forte, 39,1×51,3 cm
1802
C.M.S.A. (inv. n° VI/114)
Côté gauche du bâtiment. Comme l'on a indiqué au bas de la page, le pavillon figuré ici sur la façade postérieure a été "omis lors del a réalisation". Les statues sur le balcon de l'attique n'ont pas été exécutées non plus.
Bibliographie:
N. Zanni, *Il palazzo della Borsa Vecchia di Trieste*, Trieste, 1981, p. 83, ill. 18.
(M.M.)

[144]
ANTONIO MOLLARI (1768-1843)
Plan du rez-de-chaussée du nouveau bâtiment de la Bourse, soit la loge des Marchands, qui doit être realisé dans la ville et port franc de Trieste (feuille n. 11)
dessin à la plume sur papier, signé, 100,4×65 cm
1802
C.M.S.A. (inv. n. 1/144)
Inédit
(M.M.)

[142]
GIUSEPPE BARNARDINO BISON (1762-1844)
Façade de la Bourse avec décor
(décor du palais exécuté pour la visite de l'Empereur François Ier à Trieste, au printemps de l'an 1816)
dessin à l'aquarelle, 56,5×88 cm

1816
C.C.I.A., Trieste
Bibliographie:
F. Firmiani, 1981, pp. 122-123 (pl. IV, p. 119);
F. Firmiani, 1982, pp. 139-145, pl. I, ill. 2-3.

Nouveau Théâtre (1798-1799) (maintenant Théâtre municipal Giuseppe Verdi)
(D'après le projet de Giovanni Antonio Selva et Matteo Pertsch)
Maquette à l'échelle de 1:100
(conception: Gianni Testi)

ANTONIO BUTTAZZONI (1800-1848)
Façade du Tergesteo
dessin à la plume et à l'aquarelle, signé: Antonio Buttazzoni Arch. 52,7×71,7 cm
vers 1838
C.M.S.A. (inv. n. 6/3390)
D'après le programme de 1838 de la Société du même nom, le "Tergesteo" était destiné à recevoir des bureaux, des agences commerciales et à servir de lieu de rendez-vous d'affaires; toutefois, on devait aussi bien pouvoir assister à des congrès ou se restaurer dans ses salles de lecture et de jeu ou dans ses cafés.
Le "Tergesteo" fut construit entre les années 1838 et 1842, à l'endroit où s'élevait l'ancienne Douane. Les structures externes (couronnées de groupes de sculptures de Luigi Zandomeneghi) sont d'une extrême simplicité. Par deux élégants portails en arc, on peut accéder, d'une extrémité ou de l'autre, à la galerie-passage qui traverse l'intérieur.
La couverture originellement à deux versants, en fer et en verre, tombée en ruine fut remplacée par une autre couverture en arc surbaissé, en verre et en ciment (architecte A. Psacaropulo, 1957). Le dessin montre le rez-de-chaussé et le premier étage où sont clairement indiqués le tracé en croisée de la galerie et une variante de la façade – non réalisée – décorée, dans la partie centrale, de demi-colonnes ioniques suivant le schéma préferé de l'auteur.
Inédit
(M.M.)

ANTONIO BUTTAZZONI (1800-1848)
Façade du Tergesteo
dessin à la plume sur papier, 63,5×96 cm
vers 1838
C.M.S.A. (inv. n. 6/3399)
Variante – non réalisée – de la façade.
Inédit
(M.M.)

[242]
CORRADO PAGLIARO
Coupe verticale de l'église Saint-Antoine Thaumaturge
dessins coloriés au crayon, 47,5×71 cm
Propriété de l'auteur, Trieste.

CORRADO PAGLIARO
Coupe verticale du Théâtre Verdi de Trieste
dessins coloriés au crayon, 55×89 cm
Propriété de l'auteur, Trieste.

[243]
CORRADO PAGLIARO
Coupe verticale du palais du Baron Revoltella
dessins coloriés au crayon, 50×48 cm
Propriété de l'auteur, Trieste.

GIUSEPPE SOLFERINI
Allégorie dédiée a S.A. le Prince Alfonso de Porcia... bien-aimé Gouverneur du Littoral Illyrien de Trieste
lithographie Deyé, Venise, 52×35,5 cm
1820
C.M.S.A. (inv. n. XIV/2729)
Glorification naïve des vertus du Gouverneur avec les acteurs habituels de la rhétorique officielle: la femme avec l'écu armorié représentant la ville, a Renommée avec sa trompette, et le tout aussi indispensable Mercure. En bas, une jeune femme grave la dédicace datée de 1819. Au dessous, évoquée par touches rapides, la ville entre le môle San Carlo et la pointe du môle Santa Teresa.
A Alfonso de Porcia, gouverneur éclairé de la ville pendant la première moitié du siècle, on doit surtout la construction de la Nouvelle Route entre la ville et le plateau du Karst (1830).
Inédit
(M.M.)

VINCENT POIRET (1813-1868)
Doux souvenir du très heureux séjour à Trieste de leurs majestés impériales et royales François-Joseph et Elisabeth en novembre MDCCCLVI
lithographie B. Linassi, Ed. Salvatore Priora, 71,3×55 cm
1856
C.M.S.A. (inv. n. XIV/266)
Les armoiries impériales et leur devise "VIRIBUS UNITIS" couronnent le portrait orné de guirlandes du couple impérial qu'entourent quatre figures: l'Espérance avec l'ancre, la Foi avec la croix, la Science et la Justice. Des vers commémoratifs sont inscrits de chaque côté. Sous leur image, quelques amours ailés répandent des fleurs sur la ville et sur le port où les nombreux navires ont été pavoisés pour l'occasion. Au premier plan, la construction des bâtiments de la gare, objet de l'auguste visite, est déjà fort avancée. L'inauguration se fera en présence de l'empereur, le 27 juillet de l'année suivante.
Inédit
(M.M.)

BRUNO CHERSICLA
Couronnement du Palais Stratti
bois okoumé peint, h. 750×265 cm
1985
Propriété de l'auteur
Reconstruction d'une oeuvre ancienne dans un langage contemporain. La sculpture reproduit toutes les parties du couronnement à grandeur nature. À souligner le passage que subit l'original par la mutation des matériaux (de la pierre au bois) et des couleurs (du monochrome au polychrome). Par les transformations successives de chaque élément (palette, train...) l'original devient une méconnaissable machine théâtrale.

CARLO DINI
Projet pour l'église de S. Antonio Nuovo, 1787
Trois dessins à la plume, couleurs à l'aquarelle sur papier, 740×520 mm (a); 490×700 mm (b); 470×695 mm (c). Echelle de réduction linéaire de 11 toises viennoises (=188 mm).
A.S.TS, Gouvernement Césarien et Royal du Littoral, f. 354, ad n. 2235/1793.
Dessin au trait continu et à l'encre noire et rouge, sur fonds rose, gris et jaune (partie à reconstruire). Les dessins (plan, coupes et élévation) présentent un projet d'agrandissement de l'église paroissiale de S. Antonio, située à l'extrémité du Grand Canal, dans la nouvelle ville Thérésienne. L'édifice avait été fondé en 1771, pour les besoins du culte catholique, dans le nouveau quartier de la ville. L'église, érigée en paroisse en 1780, était devenue par la suite insuffisante à cause de ses modestes dimensions; il fallut donc la remplacer par un bâtiment plus vaste, qui répondît à l'essor démographique. Deux solutions furent alors prises en considération: la construction d'un édifice totalement neuf sur un terrain aux dimensions voulues, ou l'agrandissement de l'église existante. Le projet présenté en 1787 par Carlo Dini, ingenieur attaché à la Direction des Bâtiments du Littoral, prévoit précisément l'agrandissement de la construction hexagonale primitive, à quatre chapelles semi-circulaires et abside, grâce au choix du plan octogonal impliquant le développement longitudinal de l'édifice, originairement construit sur un plan central. Le projet de Dini, qui porte la signature du Directeur des Bâtiments, Carl Steinlein, resta longtemps en souffrance auprès des organes administratifs; il fut repris à nouveau en considération en 1793, avec plusieurs autres cuncurrents. En l'absence d'une décision définitive, le projet fut encore une fois mis de côté. En 1808 et en 1823, on ouvrit deux concours ayant pour thème la reconstruction de l'église: ce fut en fin de compte le projet de Pietro Nobile qui l'emporta; en 1827, on entreprit la construction de l'actuel edifice néo-classique d'après projet.
(P.D.)

CARLO DINI
Toisé et estimations pour l'église de S. Antonio Nuovo, 1787
Deux manuscrits à la plume sur papier, 360×238 mm. Papiers 8 (a) et 4 (b).
A.S.TS, Gouvernement Césarien et Royal, f. 354, ad n. 2235/1793.
En annexe au projet pour l'agrandissement de l'église de S. Antonio, Carlo Dini présenta, le 17 juin 1787, le toisé et le devis estimatif des dépenses pour les travaux à effectuer.

AUTEUR ANONYME
Extérieur de l'église de S. Antonio Nuovo
dessin à l'aquarelle sur papier, 58,8×86,5 cm
Vers 1850
C.M.S.A. (inv. n. 5/342)

AUTEUR ANONYME
Eglise de S. Antonio Nuovo - Intérieur
dessin à l'aquarelle sur papier, 86,7×59,8 cm
Première moitié du XIXème siècle
C.M.S.A. (inv. n. 5/414)
Belle vue de la nef ponctuée d'arcs vigoureux placés sur les colonnes latérales, orientée vers l'hémicycle de l'abside. Le dessin, qui illustre très bien l'idée de l'architecte, accompagna probablement la présentation du projet, qui devait être réalisé avec de légères modifications: le choix du marbre blanc au lieu d'un marbre aux tons variés pour les colonnes. Les sculptures qui soutiennent la chaire et les reliefs qui la décorent, imaginés en bronze, ne furent pas réalisés.
Inédit
(M.M.)

AUTEUR ANONYME
Maquette de l'église de S. Antonio Nuovo
bois
1827
C.M.S.A. (inv. n. 3293)
Maquette en bois de la grande église construite entre 1827 et 1842.
Démontable pour permettre la vue de l'intérieur. Sur les côtés, on peut voir les hauts soubassements pour de grandes statues d'anges imaginées par Nobile, mais qui ne furent jamais réalisées.
Echelle: 1:50
(M.M.)

4.4
Pietro Nobile architecte d'Etat

L'etude de l'art antique

Têtes de profil d'empereurs romains et de philosophes
aquarelle 26×43 cm
Surint. FVG vol. 20 pl. 178

Têtes de profil
aquarelle 26×43 cm
Surint. FVG vol. 20 pl. 196

Têtes de profil et de face
aquarelle 26×43 cm
Surint. FVG vol. 20 pl. 187

[61]
Détails de bouches et de mentons
aquarelle 43×26,5 cm
Surint. FVG vol. 20 pl. 5

[59]
Détails d'yeux et de fronts
aquarelle 43×26,5 cm
Surint. FVG vol. 20 pl. 16

[60]
Détails de nez
aquarelle 43×26,5 cm
Surint. FVG vol. 20 pl. 10

[62]
Têtes de profil
aquarelle 44×37 cm
Surint. FVG vol. 20 pl. 20

[64]
Visages de profil et de face
aquarelle 26×43 cm
Surint. FVG vol. 20 pl. 179

Vues de Rome
recto et verso
aquarelle 35×52 cm
Surint. FVG vol. 49 pl. 11

[65]
Vue de ruines
aquarelle 29×44 cm
Surint. FVG vol. 49 p. 51

[66]
Vue de ruines
aquarelle 30×44,5 cm
Surint. FVG vol. 49 pl. 9 bis

[67]
Vue de ruines
aquarelle 18×17,5 cm
Surint. FVG vol. 49 pl. 40

[68]
Vue de ruines
aquarelle 28,5×42,5 cm
Surint. FVG vol. 49 pl. 52

[69]
Vue de l'intérieur d'un cloître
crayon 23,5×43,5 cm
Surint. FVG vol. 49 pl. 24

Place de Spalato
crayon 54×39 cm
Surint. FVG vol. 49 pl. 36

L'oeuvre de l'architecte: le phare de Salvore

[70]
Projet pour le phare de Salvore
gravure 39,5×2,5 cm
Surint. FVG vol. 70 pl. 1

[71]
Coupe du projet pour le phare de Salvore
gravure 39,5×25,5 cm
Surint. FVG vol. 70 pl. 3

[72]
Plan du phare de Salvore
gravure 39,5×25,5 cm
Surint. FVG vol. 70 pl. 2

[76]
Projet de phare
aquarelle 33×19,5 cm
Surint. FVG vol. 44 pl. 47

[73]
Idées pour un phare
aquarelle 21×28 cm
Surint. FVG vol. 54 pl. 31

[74]
Idées pour un phare
aquarelle 21×28 cm
Surint. FVG vol. 54 pl. 34

[75]
Idées pour un phare
aquarelle 21×28 cm
Surint. FVG vol. 54 pl. 30

[79]
Projet pour un phare
aquarelle 32×24 cm
Surint. FVG vol. 44 pl. 50

[77]
Projet pour un phare
aquarelle 21,5×34 cm
Surint. FVG vol. 44 pl. 45

[80]
Projet pour un phare
aquarelle 24×32 cm
Surint. FVG vol. 44 pl. 51

[78]
Projet pour un phare
aquarelle 33,5×21 cm
Surint. FVG vol. 44 pl. 49

[81]
projet pour un phare
aquarelle 33,5×21 cm
Surint. FVG vol. 44 pl. 46

[82]
Projet pour un phare
aquarelle 21,5×34 cm
Surint. FVG vol. 44 pl. 48

[83]
Projet pour un phare
aquarelle 34×23 cm
Surint. FVG vol. 44 pl. 43

[84]
Projet pour un phare
aquarelle 23×20,5 cm
Surint. FVG vol. 44 pl. 44

L'église de S. Antonio Nuovo à Trieste

[86]
Projet du Maître-autel pour l'église de S. Antonio Nuovo
gravure 22,5×20,5 cm
Surint. FVG vol. 42 pl. 130

[87]
Projet du Maître-autel pour l'église de S. Antonio Nuovo
gravure 25×29 cm
Surint. FVG vol. 42 pl. 128

[88]
Plan du Maître-autel pour l'église de S. Antonio Nuovo
gravure 25×21,5 cm
Surint. FVG vol. 42 pl. 129

[85]
Projet du Maître-autel pour l'église de S. Antonio Nuovo
aquarelle 47×34,5 cm
Surint. FVG vol. 4 pl. 83

[91]
Plan de l'église de S. Antonio Nuovo à Trieste
gravure 44×31,5 cm
Surint. FVG vol. 70 pl. 17

[89]
Elévation géométrique de la façade de l'église de S. Antonio Nuovo à Trieste
gravure 44×31,5 cm
Surint. FVG vol. 70 pl. 19

[90]
Elévation géométrique de la vue postérieure de l'église de S. Antonio Nuovo à Trieste
gravure 44×31,5 cm
Surint. FVG vol. 70 pl. 20

[94]
"Côté du temple" de S. Antonio Nuovo à Trieste
gravure 44×31,5 cm
Surint. FVG vol. 70 pl. 21

[95]
"Coupe" de l'église de S. Antonio Nuovo à Trieste
gravure 44×31,5 cm
Surint. FVG vol. 70 pl. 22

La Burgtor et le temple de Thésée

[98]
Vue perspective de la Burgtor de Vienne
crayon 64,5×43 cm
Surint. FVG vol. 4 (16) pl. 83

[99]
Temple de Thésée à Vienne
aquarelle 39×36 cm
Surint. FVG vol. 70 pl. 4

[103]
Projet de décoration intérieure du Cortisches Kaffeehaus à Vienne
aquarelle 34,5×25,5 cm
Surint. FVG vol. 4 (16) pl. 38

[102]
Projet de décoration intérieure du Cortisches Kaffeehaus
aquarelle 47×50 cm
Surint. FVG vol. 4 (16) pl. 36

[101]
Perspective de la Burgtor de Vienne
aquarelle 147,5×60 cm
Surint. FVG - rouleau de papier

[100]
Perspective de la Burgtor de Vienne
aquarelle 55×107 cm
Surint. FVG - rouleau de papier

Projets non realisés

[106]
Projet d'édifice
aquarelle 33,3×20,5 cm
Surint. FVG vol. 41 pl. 91

[108]
Projet de porte de ville
aquarelle 46,5×23 cm
Surint. FVG vol. 1 pl. 23

[107]
Projet d'édifice avec tour
aquarelle 33×20,5 cm
Surint. FVG vol. 44 pl. 85

[104]
Projet de porte de ville
aquarelle 38×24 cm
Surint. FVG vol. 1 pl. 21

[109]
Projet d'église
aquarelle 35,5×24 cm
Surint. FVG vol. 4 pl. 37

[110]
Coupe
aquarelle 34,5×23,5 cm
Surint. FVG vol. 4 pl. 38

[112]
Projet pour un monument funéraire
aquarelle 60×39,5 cm
Surint. FVG vol. 1 pl. 76

[113]
Coupe
aquarelle 60×37 cm
Surint. FVG vol. 1 pl. 77

Plan
aquarelle 60,5×39 cm
Surint. FVG vol. 1 pl. 75

[114]
Projet d'édifice commémoratif
aquarelle 58×36 cm
Surint. FVG vol. 1 pl. 79

[115]
Plan
aquarelle 59×36 cm
Surint. FVG vol. 1 pl. 78

Projet de Capitole
aquarelle 60,5×21,5 cm
Surint. FVG vol. 1 pl. 27

Projet de monuments commémoratifs
aquarelle 57×32,5 cm
Surint. FVG vol. 1 pl. 31

Esquisses de projets divers
aquarelle 21×28 cm
Surint. FVG vol. 54 pl. 12

Façades minumentales pour des villas inspirées de Palladio

aquarelle 21×28 cm
Surint. FVG vol. 54 pl. 8

L'elaboration theorique: le traité de Nobile

[123]
Chapiteau composite en perspective
aquarelle 39,5×23 cm
Surint. FVG vol. 7 pl. 20

[118]
Base toscane en perspective
aquarelle 40×23 cm
Surint. FVG vol. 7 pl. 11

[119]
Perspective idéale vue d'en bas de chapiteaux composites, de colonnes et pilastres, avec la solution angulaire
aquarelle 41,5×25 cm
Surint. FVG vol. 7 pl. 61

[120]
Vue perspective d'un plafond avec architecture d'une cour monumentale
aquarelle 41,5×24,5 cm
Surint. FVG vol. 7 pl. 63

Edifice de formes baroques en perspective avec point de fuite central
encre de Chine 43×25 cm
Surint. FVG vol. 7 pl. 53

Perspective d'une construction composite avec figure sur piédestal
aquarelle 40×23,5 cm
Surint. FVG vol. 7 pl. 46

[117]
Chapiteau corinthien en perspective
aquarelle 40×23 cm
Surint. FVG vol. 7 pl. 19

[124]
Edifice ionique, "perspective avec le moyen d'unir le faux avec le vrai"
aquarelle 40×23 cm
Surint. FVG vol. 7 pl. 25

Arc d'entrée monumental - deux sections du plan en perspective
aquarelle 42×26 cm
Surint. FVG vol. 7 pl. 51
Pilastres pour l'imposte d'une voûte d'arête, plan orthogonal et plan en perspective de la voûte
aquarelle 41×25 cm
Surint. FVG vol. 7 pl. 48

[54]
Enseignements préparatoires à l'étude de la perspective: choix des points de fuite et de la ligne du plan
aquarelle 27×45 cm
Surint. FVG vol. 7 pl. 1

Base dorique en perspective
aquarelle 39,5×23,5 cm
Surint. FVG vol. 7 pl. 12

Construction dorique en perspective
aquarelle 40×23 cm
Surint. FVG vol. 7 pl. 24

Série de fenêtres
aquarelle 34,5×51,5 cm
Surint. FVG vol. 65 pl. 34/47

Décorations pour fenêtres
aquarelle 34,5×51,5 cm
Surint. FVG vol. 65 pl. 37/17

Corniches de portes ou fenêtres ornées de consoles
aquarelle 34,5×51,5 cm
Surint. FVG vol. 65 pl. 42/16

Dessins de chapiteau - front et section
aquarelle 34,5×51,5 cm
Surint. FVG vol. 65 pl. 18/61

Balustres
aquarelle 34,5×31,5 cm
Surint. FVG vol. 65 pl. 35/15

Bibliographie:

Nobile (P.), *Progetti di varj monumenti architettonici immaginati per celebrare il trionfo degli augusti alleati, la pace, la concordia de' popoli, e la rinascente felicità di Europa nell'anno 1814*, Trieste, 1814.
Durand (J.L.N.), *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes remarquables par leur beauté, par leur grandeur ou par leur singularité par J.L.N. Durand augmenté de plus de 300 autres bâtimens et de l'Histoire générale de l'architecture de S.G. Legrand*, Venise, 1833, édition bilingue adaptée de la 1ère édition, Paris 1799-1801.
Righetti (G.), *Cenni storici, biografici e critici degli artisti ed ingegneri di Trieste - ovvero del progresso fatto nelle arti edilizie e mestieri dalla metà del secolo XVIII fino ad oggi*, Trieste, 1865.
Fraschina (G.), *Biografia di Pietro Nobile*, Bellinzona, 1872.
Tanzi (A.), *Alcune lettere del dr. Domenico Rossetti*, Milan, 1879.
Rusconi (L.), *P. Nobile e il gruppo di Teseo di A. Canova a Vienna*, "Archeografo triestino", X, 1923.
Rusconi (L.), *P. Nobile e i monumenti romani di Pola*, "Archeografo triestino", XIII, 1933.
Benco (S.), *L'architettura neoclassica a Trieste*, "Dedalo", a. VI, vol. III, 1926.
Pozzetto (M.), *Due documenti di P. Nobile*, "Archeografo triestino", XVIII, 1933.
Piazzo (U.), *Architettura neoclassica a Trieste*, Roma, 1935.
Köchert (I.), *Peter Nobile, sein Werdegang und seine Entwicklung*, Diss., Vienne, 1952.
Gioseffi (D.), *I disegni dell'architetto P. Nobile*, "Il giornale di Trieste", 3/6/1954.
Amodeo (A.), *Un architetto neoclassico a Trieste: la giovinezza di Pietro Nobile*, "L'Architettura, Cronache e storia", 1/3/1955.
Walcher (M.), *L'architettura a Trieste dalla fine del Settecento agli inizi del Novecento*, Udine, 1967.
Artisti austriaci a Roma, catalogue de l'exposition, Rome, Museo di Roma, 1972.
Pavanello (G.), *L'opera completa di Canova*, Milan, 1973.
Tull Zucca (L.), *Architettura neoclassica a Trieste*, Trieste, 1974.
Klassizismus in Wien, catalogue de l'exposition, Vienne, Museum der Stadt Wien, 1978.
Fabiani (R.), *L'architetto Pietro Nobile*, "Arte in Friuli Arte a Trieste", 4/1980.
Fabiani (R.), *Pietro Nobile e la chiesa di S. Antonio Nuovo*, "Archeografo triestino", série IV, vol. XL, 1980.
Pross Gabrielli (G.), *Il faro di Salvore e la lanterna di Trieste*, "Atti e memorie della Società istriana di Archeologia e storia patria", XXXI, 1983.

5.
Portrait de famille dans un intérieur

Né à Gorizia, alors cité autrichienne, Tominz s'est formé à l'Académie de San Luca à Rome, dirigée dans les années 1800 par Canova. Il y rencontre, en plein triomphe du néo-classicisme, le courant romantique et les recherches des pré-raphaëlites allemands. En 1830, attiré par la richesse du port alors en plein essor, il s'installe à Trieste. Pendant 25 ans, il sera le portraitiste attitré de la société et réalisera une abondante production. Témoin de son temps, il peint aussi bien des protraits de famille en groupe (où il compose habilement le jeu des mains et des regards), que des personnages seuls sur des fonds sombres ou laissant apercevoir les lointains adriatiques. Ce monde cossu et austère donne aussi place à des figures populaires de la cité, le peintre choisissant d'exprimer la satisfaction et le goût du confort caractéristique de la période Biedermeier, proche de l'atmosphère de la France de Louis-Philippe.
Alliant réalisme et ironie, minutie du détail (pour les étoffes) et délicatesse des carnations (pour les visages d'enfants), les tableaux de Tominz ont le reflet sérieux et un peu étrange qu'ont les miroire des salons du grand négoce.

[145]
Portrait de Demetrio Carciotti
huile sur toile 131×110 cm
1816
C.M.S.A. (inv. n. 13/2916)
Bibliographie:
Trieste dal '700..., 1973 p. 19.

[146]
Portrait de la famille du chevalier Luigi de Brucker
huile sur toile 109×133 cm
1825-30
Civico Museo Revoltella, Trieste (inv. n. 450)
Bibliographie:
G. Fogolari, 1923 p. 230; S. Benco, 1934 p. 708-709 avec figure; R.M. Cossar, 1941 p. 5; R.M. Cossar, 1948 p. 320; R. Marini, 1952 pp. 35-36; A. Morassi, 1966 p. 27; G. Coronini-Cronberg, 1966 p. 144, pl. 32; F. Firmiani, 1970 p. 143 et pl. 33.

[147]
Portrait de Giuseppina Holznecht
huile sur toile 82×93 cm
1825-35
Civico Museo Revoltella, Trieste (inv. n. 449)
Bibliographie:
R.M. Cossar, 1941 p. 5; R.M. Cossar, 1948 p. 320; R. Marini, 1952 p. 81; G. Coronini-Cronberg, 1966 p. 122, pl. 23.

[148]
Portrait de Francesco Holznecht
huile sur toile 78,5×69 cm
1825-35
Civico Museo Revoltella, Trieste (inv. n. 448)
Bibliographie:
R.M. Cossar, 1941 p. 5; R.M. Cossar, 1948 p. 320; R. Marini, 1952 p. 33 et pl. 22; C. Coronini Cronberg, 1966 p. 110 et pl. 17; F. Firmiani, 1970 p. 143 et pl. 34; S. Tavano, 1983 p. 275.

[149]
Portrait de Filippo Amodeo
huile sur toile 85,5×71,5 cm
1830-40
Civico Museo Revoltella, Trieste
Bibliographie:
G. Coronini - Cronberg, 1966 p. 112 et pl. 18; F. Firmiani, 1970 p. 143, pl. 37.

[150]
Portrait de Antonio et Lucia di Demetrio
huile sur toile 70×79 cm
1831
Propriétaire: Dimitri di Demetrio, Trieste
Bibliographie:
R.M. Cossar, 1948 p. 324; R. Marini, 1952 p. 35 et pl. 26; G. Coronini - Cronberg, 1966 p. 118 et pl. 21; *Michelangelo Grigoletti...* 1971 p. 105.

[151]
Portrait de Enrichetta Springer Hofer
huile sur toile 70×79 cm
1834
Musei Provinciali, Gorizia (inv. n. 3115/66)
Bibliographie:
P.L. Zovatto, 1950 p. 277; F. Monai, 1964 p. 28; G. Coronini - Cronberg, 1966 pp. 178-181, pl. 52; G. Bradaschia, 1980 p. 46 et photo de couverture; S. Tavano, 1983 p. 275; S. Tavano, 1984 p. 106.

[152]
Portrait de Giorgio Strudthoff
huile sur toile 54×45 cm
1834
Civico Museo Revoltella, Trieste (inv. n. 3469)
Bibliographie:
G. Coronini - Cronberg, 1966 p. 150 pl. 35; F. Firmiani, 1970 p. 143 pl. 36.

[153]
Portrait de Nicola Botta
huile sur toile 79×67 cm
1840-43
Musei Provinciali, Gorizia (inv. n. 3113)
Bibliographie:
P.L. Zovatto, 1950 p. 277; R. Marini, 1952 p. 43 et pl. 37-38; R. Marini, 1963 p. 10; G. Coronini - Cronberg, 1966 p. 212 et pl. 66; F. Stelé - A. Morassi - G. Coronini - Cronberg, 1967 pp. 108-109 et pp. 174-175; *Michelangelo Grigoletti...*, 1971 p. 106; G. Bradaschia, 1980 p. 44.

[154]
Portrait de M. et M.me Berle
huile sur toile 77×92 cm
1845
Propriètaire: Pietro Borruso, Trieste.
Bibliographie:
R. Marini, 1952 p. 47 et pl. 43-44; G. Coronini - Cronberg, 1966 pp. 204-205, pl. 64.

[155]
Portrait de jeune dame
huile sur toile 78×70 cm
1847
C.M.S.A. (inv. n. 3397)
Bibliographie:
P.L. Zovatto, 1950 pp. 276-77, pl. 3; R. Marini, 1952 p. 61-62 et pl. 75; S. Benco, 1957 n. 93 pl. XXVI; G. Coronini-Cronberg, 1966, p. 224 et pl. 71; L.R. Loseri, 1985 p. 461.

[156]
Portrait de femme de la famille Gentilomo
huile sur toile 68×77 cm
1850-55
C.M.S.A. (inv. n. 13/2819)
Bibliographie:
Michelangelo Grigoletti..., 1971 p. 108; *Atti Civici Musei...*, 1981 p. 18 avec figure.

[157]
Portrait du Baron de Bruck
huile sur toile 135×112 cm
1850-55
Civico Museo Revoltella, Trieste (inv. n. 4320)
Bibliographie:
R. Marini, 1952 p. 61 et pl. 72-73; F. Firmiani, 1970 p. 142, pl. 32.
Bibliographie:
Atti dei Civici Musei di Storia ed Arte, n. 11 (1980), Trieste, 1981.
S. Benco, *Il pittore Giuseppe Tominz*, ds "Pan", II.4.1934.
S. Benco, *Vittorio Bolaffio*, ds *Catalogo della XXIV Biennale di Venezia*, Venezia, 1948.
S. Benco, *La collezione Stavropulos a Trieste*, Trieste, 1957.
G. Bradaschia, *Andiamo insieme a visitare i Musei Provinciali di Gorizia*, Gorizia, 1980.
R. Cabutti, *Leonor Fini*, ds *Dizionario Bolaffi dei Pittori, Incisori Italiani*, Turin, 1974, V pp. 1-2.
A. Comanducci, *Dizionario illustrato dei Pittori, Disegnatori e Incisori Italiani moderni e contemporanei*, Milan, 1962.
G. Coronini-Cronberg, *Mostra di Giuseppe Tominz*, Gorizia, 1966.
R.M. Cossar, *Il pittore Giuseppe Tominz*, Trieste, 1941.
M. Cossar, *Storia dell'arte e dell'artigianato in*

Gorizia, Pordenone, 1948.
R. Da Nova, *Vittorio Bolaffio, Gino Parin, Leonor Fini*, notices ds *Arte nel Friuli-Venezia Giulia 1900-1950*. Catalogue de l'exposition, Pordenone, 1982.
G. Dorfles, *La VI Sindacale Giuliana*, ds. "Italia letteraria", Roma, 16/10/1932.
F. Firmiani, *Giuseppe Tominz*, ds *La Galleria d'arte moderna del Civico Museo Revoltella*, Trieste, 1970.
F. Firmiani, *L'Ottocento*, ds *Enciclopedia Monografica del Friuli Venezia Giulia*, III/3, Udine, 1980.
F. Firmiani, *Le Pitture*, ds *Il Palazzo della Borsa Vecchia di Trieste, 1800-1980. Arte e Storia*, Trieste, 1981.
G. Fogolari, *Mostra del ritratto veneziano dell'800*, ds. "Emporium", 1923.
U. Galetti-E. Camesasca, *Vittorio Bolaffio*, ds *Enciclopedia della pittura italiana*, Milan, 1950, v. I, p. 363.
G. Marchiori, *Vittorio Bolaffio*, ds *1900-1980. Disegni nel Friuli Venezia Giulia*, catalogue de l'exposition, Gradisca, 1979.
R. Marini, *Giuseppe Tominz*, Venise, 1952.
R. Marini, *Giuseppe Tominz e quattro inediti tominziani*, ds. "L'Arte", XXVII, juillet-décembre 1963.
G.L. Marini, *Giuseppe Tominz*, ds *Dizionario Bolaffi dei Pittori e degli Incisori italiani*, Torino, 1976, pp. 102-103.
S. Mattioni, – *Gli esemplari – Vittorio Bolaffio*, ds. "La Porta Orientale", Trieste, settembre-ottobre 1960.
S. Molesi, *Vittorio Bolaffio*, ds *Catalogo della Galleria d'Arte Moderna del Civico Museo Revoltella*, Trieste, 1970.
S. Molesi-C. Mosca Riatel, *Artisti triestini dei tempi di Italo Svevo*, catalogue de l'exposition, Trieste, 1979.
F. Monai, *Giuseppe Tominz*, ds. "Iniziativa isontina", Gorizia, mars-avril 1964.
F. Monai, *Retrospettiva. Vittorio Bolaffio*, ds "Iniziativa isontina", Gorizia, octobre-novembre 1975.
A. Morassi, *Vittorio Bolaffio*, ds *VI Esposizione d'arte del Sindacato Regionale Fascista Belle Arti della Venezia Giulia*, Catalogue, Trieste, 1932.
Vittorio Bolaffio 1883-1931, catalogue de l'exposition, Trieste, 1975.
Trieste dal '700 al futuro, catalogue de l'exposition, Trieste, 1973.
Umberto Veruda, pittore di "Senilità", catalogue de l'exposition, Trieste, 1962.
G. Montenero, *Nella città del realismo borghese il fiore della desolazione fantastica*, ds *Quassù Trieste*, Trieste, 1968.
A. Morassi, *Elogio di Giuseppe Tominz*, essai d'introduction au catalogue de l'exposition, Gorizia, 1966.
Michelangelo Grigoletti e il suo tempo, catalogue de l'exposition, Pordenone, 1971.
A. Pica, *Vittorio Bolaffio*, ds *Arte Moderna in Italia 1915-1935*, catalogue de l'exposition, Florence, 1967.
L. Ruaro Loseri, *Guida di Trieste. La città nella storia, nella cultura e nell'arte*, Trieste, 1985.
U. Saba, *Prose*, Milan, 1964.
F. Stelé-A. Morassi-G. Coronini, *Jozef Tominc (1780-1870)*, catalogue de l'exposition, Ljubljana, 1967.
S. Tavano, *Con Vienna e con Venezia. L'arte a Gorizia*, ds *Venezia-Vienna*, Venise, 1983 (aussi dans "Studi goriziani", LXI, janvier-juin 1985).
S. Tavano, *Nuovi elementi sulla giovinezza di Giuseppe Tominz*, ds "Arte in Friuli - Arte a Trieste", 7, Udine, 1984.
P.L. Zovatto, *Il pittore Giuseppe Tominz*, ds. "Emporium", décembre 1950.
(Renata Da Nova)

La bourgeoisie marchande à Trieste dans le première moitié du XIXème siècle.
Bibliographie:
Addobbati (S.), *Il porto di Trieste, Trasporti e comunicazioni. Origini e mezzo secolo d'attività*, dans "Cinquat'anni di vita economica a Trieste (1918/68)", édité par la Chambre de Commerce de Trieste, Trieste, 1968; p. 97-157.
Apih (E.), *La società triestina tra il 1815 e il 1848*, dans "Italia del Risorgimento e mondo danubiano-balcanico", Udine, 1958.
Id., *Appunti sulle origini del liberalismo triestino* dans *La crisi dell'Impero austriaco dopo Villafranca*, Trieste, s.d. 1962, p. 179-191.
Ara (A.) et Magris (C.), *Trieste. Un'identità di frontiera*, Turin, 1982.
Babudieri (F.), *I porti di Trieste e della Regione Giulia dal 1815 al 1918* (édité par), dans "Archivio storico dell'Unità Italiana", S.I. vol. XIV, fasc. 2., Rome, 1955.
Brodmann (G. de), *Memorie politico-economiche della città e territorio di Trieste, della penisola d'Istria, della Dalmazia fu veneta, di Ragusa e dell'Albania ora congiunti all'austriaco impero*, Venise, 1821.
C.L. Bruck (C.L. von), *Die Aufgaben Österreichs*, Leipzig, 1880. Pour Bruck, voir aussi l'ouvrage de F. Schoning: *Karl Ludwig von Bruck und die Idee "Mitteleuropa"* dans "Historisches Jahrbuch", LVI (1939), p. 1-14; ainsi Negrelli (G.), *Comune e Impero negli storici della Trieste asburgica*, Milan, 1968.
Nel centenario della Cassa di Risparmio di Trieste (1842-1942) aperçu historique présenté par S. Benco, Trieste, 1961.
Revoltella (P.), *La partecipazione dell'Austria al commercio mondiale*, Trieste, 1864.
que: F. Walter: *Karl Ludwig Freiherr von Bruck*, dans "Neue Osterreichische Biographie ab 1815: Grosse Österreicher", Vienne-Munich 1956, vol. IX, p. 39-50; O. Morgenstern, *Vom Minister Bruck und der Azienda Assicuratrice*, dans "Von Sonnenfels bis Lueger. Beiträge zur Geschichte des Osterreichischen Versicherungswesens", Vienne 1937, p. 41-47.
(la) *Cassa di Risparmio di Trieste dal 1842 ad oggi la storia e le opere*, avec une lettre de D. Rossetti et une communication de S. Benco, Trieste, 1961.
Cassas (F.L.) voir *Voyage pittoresque et historique de l'Istrie...*
Cervani (G.), *Il "Voyage en Egypte" di Pasquale Revoltella (1861-1862)*, Trieste, 1962.
Id., *La borghesia triestina nell'età del Risorgimento. Figure e problemi*, Udine, 1969.
Id., *Tradizione autonomistica e destinazione statale absburgica di Trieste nella "Storia del Consiglio dei Patrizi di Trieste" di Pietro Kandler*, Trieste, 1972.
Id., *Nazionalità e stato di diritto per Trieste nel pensiero di Pietro Kandler. Gli inediti del procuratore civico*, Udine, 1975.
Id., *Il litorale austriaco dal Settecento al "Dezember Verfassung" del 1867*, dans "Austria e Province italiane 1815-1818. Potere centrale e amministrazioni locali", présenté par F. Valsecchi et A. Wandruszka. Bologne, 1981, p. 85-175.
Id., *Stato e società a Trieste nel secolo XIX. Problemi e documenti*, Udine, 1983.
Chateaubriand (F.R. de), *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, dans les "Oeuvres complètes", Paris, 1831, vol. VII (p. 5 et suivantes).
Cinquant'anni di vita economica a Trieste (1918-1968), édité par la Chambre de Commerce de Trieste. Trieste, 1968.
Coons (R.E.), *Steamships, Statesmen, and Bureaucrats. Austrian policy towards the steam navigation company of the Austrian Lloyd (1836-1848)*. Wiesbaden, 1975. Traduit en italien sous le titre: *I primi anni del Lloyd austriaco. Politica di governo a Vienna ed iniziative imprenditoriali a Trieste (1836-1848)*, Udine, 1983.
Coronini (G.), *Mostra di Giuseppe Tominz* (catalogue établi par) avec une introduction de A. Morassi, Gorizia, 1966.
Del Bianco (U.), *Il Lloyd austriaco e la marina postale dell'Austria e dell'Ungheria* (I: *Le linee dell'Adriatico*, II: *La rete austriaca nel Levante ed il ruolo della società triestina*; III: *I traffici lloydiani nei porti adriatici non austriaci*), Udine, 1976-1982.
Dollot (R.), *Les journées adriatiques de Stendhal*, Paris, 1929, p. 77-78.
Id., *Trieste et la France (1702-1958). Histoire d'un Consulat*, Paris, 1961.
Incontrera (Q. de), *Trieste e l'America (1782-1830 e oltre)*, Trieste, 1960.
Kandler (P.), *Emporio e Portofranco*, Trieste, 1864.
Lavallée (J.), voir *Voyage pittoresque et historique de l'Istrie...*
Magris (C.), voir A. Ara et C. Magris, *Trieste, un'identita di frontiera*, Turin, 1982.
Rossetti (D.), *Meditazione storico-analitica sulle franchigie della città e portofranco di Trieste*, Venise, 1815.
Id., *Sette lettere di argomento municipale*, Trieste, 1874.
Rustia-Traine (E.D.), *La Camera di Commercio, Industria, Artigianato e Agricoltura di Trieste. Cenni storici*, dans "Cinquant'anni di vita economica a Trieste (1918-1968)", p. 17-64.
Sanzin (L.), *Nel primo centenario della Riunione Adriatica di Sicurtà (1838-1938)* (présenté par), Trieste, 1939.
Sartorio (G.G.), *Memorie*. Pages choisies présentées et annotées par G. Stuparich, Trieste, 1949.
Schiffrer (C.), *Le origini dell'irredentismo triestino (1813-1931)*, Trieste, 1931.
Sestan (E.), *Venezia Giulia. Lineamenti di una storia etnica e culturale*, Naples, 1947. (Deuxième édition: Bari, 1965, avec une présentation de C. Violante).
Stefani (G.), *Il centenario delle Assicurazioni Generali (1831-1931)*, Trieste, 1931.
Id., *Il Lloyd triestino (1836-1936)*, Vérone, 1938.
Stein (L.), *Österreich und der Frieden*, Vienne, 1856.
Tamaro (A.), *Storia di Trieste*, Rome, 1924 (Deuxième édition à Trieste en 1976, avec une préface de G. Cervani)
Voyage pittoresque et historique de l'Istrie et de la Dalmatie rédigé d'après l'itinéraire de F.L. Cassas par Joseph Lavallée, Paris, 1802.
(Giulio Cervani)

6.
Le port de L'Autriche-Hongrie: passions et intérêts

6.1
Mirages de l'Extrême-Orient

L'engouement pour la Chine se traduit à Trieste par l'arrivée d'un flot de marchandises apportées d'Extrême-Orient par les navires: porcelaines, bibelots, colifichets, estampes, émaux, meubles et laques de prix. L'opulente bourgeoisie des marchands affirme son prestige social dans ces collections d'objets exotiques comme celles accumulées par Cassis Faraone puis par la grande bourgeoisie qui, tel Morpurgo, lègue ses trésors à la ville (par exemple la série de *surimono*, cartes de voex, estampes des maîtres japonais, comme Hokusaï).
Vers 1842, le commerçant Adolf Wünsch, propriétaire d'une élégante confiserie du Corso, installe au 1er étage un grand magasin-musée, le "Cabinet-Chinois" Wünsch, spécialisé dans les articles d'Extrême-Orient.
Le magnat Pasquale Revoltella, l'Archiduc Maximilien d'Autriche, les barons Elio et Giuseppe Morpurgo fréquentent ce magasin, le premier en Europe de ce type et qui très vite atteint une réputation internationale.

La chimère de l'exotisme: Trieste, la boutique d'antiquités Wünsch et l'attrait de l'Extrême-Orient

Les surimonos des collections triestines
Le mot "surimono" signifie littéralement "chose frottée" et indique, dans le procédé d'impression, le moment où le tampon est frotté sur le papier. Ces gravures raffinées, tout à fait particulières, ont souvent le format d'une carte (20×18 cm) et sont imprimées sur du papier de qualité selon une technique élaborée et minutieuse qui se distingue par les reliefs du *gaufrage* et des aluminages de mica doré et argenté. Ce sont des productions typiquement japonaises que l'on reconnaît à l'évidente compénétration entre l'inscription et les figures, entre les images et les courts poèmes qui les accompagnent. Dès la fin du XVIIème siècle, Moronobu essaya ce genre de précieuses gravures xylographiques, mais ce n'est qu'avec Hokusaï, semble-t-il, que ces "cartes de société" ont eu en développement et une diffusion plus étendus (J. Hillier, *Hokusai*, London 1957, pp. 14-22). Souvent demandées par des particuliers, des coteries, ces surimonos, au tirage limité, étaient utilisés dans diverses occasions sociales concernant le "monde éphémère et flottant" de l'âge de Edo (l'ancien Tokyo où une culture citadine favorise la création des estampes et de la vie de plaisirs): invitations à des spectacles, concerts, cérémonies et lectures de poèmes, ou pour annoncer des réunions d'associations et de cercles privés. Parfois, les surimonos signalaient les changements de nom des artistes et des poètes, mais, le plus souvent, on les envoyait pour présenter les voeux du Nouvel An, comme nos cartes de souhaits. La présence des symboles du Zodiaque – les animaux du cycle doudénaire du calendrier japonais – permet parfois de reconnaître l'année de leur exécution. Les images porte-bonheur, les symboles d'heureux auspices reviennent souvent: les trois arbres sacrés (pin, bambou, prunier), les sept dieux de la "Bonne Fortune", les emblèmes de longévité (grue, tortue, pin).
Le groupe de surimonos exposés témoigne de la continuité de l'intérêt des collectionneurs privés triestins pour l'art de l'Extrême-Orient dans le climat qui s'était instauré à Trieste entre la fin du XIXème siècle et le début du XXème siècle. La plupart des estampes, acquises par les "Civici Musei di Storia ed Arte", faisaient partie du décor intérieur de la demeure du baron Mario Morpurgo. Le baron était le descendant d'une famille israélite qui a joué un rôle important dans le secteur des banques et des assurances, tout comme dans le cadre des activités culturelles et philanthropiques. Le Musée Morpurgo, reflet d'une typique habitation de la bourgeoise cossue du XIXème siècle, allie le style électique aux évocations historiques, les notes exotiques aux souvenirs d'un passé menant inéluctablement à l'atmosphère raréfiée de la *Finis Austriae*.

KATSUSHIKA HOKUSAI (Katsushika, Edo, 1760-Edo [Tokyo] 1849)
Il s'agit sans doute du graveur japonais le plus célébré – avec Utamaro – et le plus célébré en Occident. Il naquit en 1760 et fut, probablement, adopté par un fabricant de miroirs. Comme bien d'autres dessinateurs de l'*Ukiyo-e* (littéralement "images du monde éphémère et flottant", désigne le mouvement artistique qui, à Edo, évoqua la vie des plaisirs, puis prit pour thème le paysage), il commença sa carrière dans le secteur de l'illustration de livres. Vers 1778, il fit part de l'école Katsukawa sous la direction de Shunshō (mort en 1793) dont il reçut le nom de Shunrō, le premier d'une trentaine de noms d'art pris par Hokusaï et qui marquent les nombreux changements de style et de genre qui se sont succédés dans sa longue vie. En 1800, il adopta le nom de Shinsaï et plus tard celui de Taïto. Autour de 1820, il signa ses oeuvres du nom de I-itsu, un nom qui apparaît sur la fameuse série des paysages du *Fugaku sanjūrokkei* ("Les 36 vues du Fuji"), éditée entre 1823 et 1829. Et c'est justement dans le genre *fukei* (vues) que Hokusaï manifesta et interpréta d'une manière originale sa tendance indomptée à la nouveauté, à la recherche de nouveaux langages, de nouvelles images et techniques. Il nous reste de cet artiste ses célèbres croquis, des dessins ravissants, d'importants traités et des surimonos très raffinés. Extrêmement vital et actif, le "vieux fou de la peinture" laissa un grand nombre de disciples à Edo et Osaka.

KATSUSHIKA HOKUSAI
Courtisane et deux kamuros
xylographie (*nishiki-e*, *karazuri-e*)
21×13,7 cm
Signé: (en bas, à droite): Hokusaï Sōri *ga*
Daté (Hayashi-Bing): 1789
Cachet (rouge, rond, en bas à gauche): Collection Hayashi
Provenance: Coll. Hayashi (Paris); Coll. Nordström (Stockholm); Coll. Nordström-Toffoli (Paris); Coll. Toffoli-Pitacco (Trieste); C.M.S.A., Trieste.
Ce surimono représente une courtisane et ses servantes près d'un pont, sur fond d'un délicat paysage dont émergent les branches d'un prunier fleuri et des feuilles de bambou. Il appartenait à la célèbre collection Hayashi et fut acheté au cours de la fameuse vente publique parisienne de 1902 par le peintre suédois Karl Fredrik Nordström (1855-1923), qui introduisit l'Impressionnisme en Suède.
Bibliographie:
L. Crusvar, *La maschera...*, 1977, n. 1, p. 17.
(L. Cru.)

KATSUSHIKA HOKUSAI
Jeune fille jouant du "koto" (harpe à 13 cordes)
Sur le panneau vertical, en haut, à droite, on lit: *(...) hakkei. Kotoji no Ragukan* ("Huit vues de... Ragukan d'un pont de Koto")
xylographie (*nishiki-e*, *karazuri-e*)
8,7×11,7 cm
Attribution (Hayashi-Bing): Hokusaï
Daté (Hayashi-Bing): 1800
Cachet (rouge, rond, en bas à gauche): Collection Hayashi
Provenance: Coll. Hayashi (Paris); Coll. Nordström (Stockholm); Coll. Nordström-Toffoli (Paris); Coll. Toffoli-Pitacco (Trieste); C.M.S.A., Trieste (n. inv. 1603).
Ce petit surimono représente une jeune fille dans un intérieur qui, avec des gestes grâcieux, joue du *koto* (harpe horizontale japonaise à 13 cordes). La silhouette, souple et élancée, révèle clairement l'héritage des maîtres de l'*Ukiyo-e* des dernières années du XVIIIème siècle. Le terme *Ragukan* désigne une figure poétique issue d'un processus métaphorique et analogique. Ici l'auteur imite – sur le *koto* – la ligne d'un pont comme "une ligne d'oies sauvages volant dans un ciel automnal au coucher du soleil".
Bibliographie:
L. Crusvar, *La maschera...*, 1977, n. 2, p. 18; L. Crusvar, 1981, n. 35, p. 138.
(L. Cru.)

KATSUSHIKA HOKUSAI
Nature morte avec dessins, literie et porte-bonheur du dieu Fukurokujū
Série: *Genroku kasen kai awase* ("Coquillages de fameux poètes de l'époque Genroku en comparaison")
xylographie (*nishiki-e, karazuri-e*)
20×17,9 cm
Signé: Ghetchirōjin Iitsu
Daté (Hayashi-Bing): 1821
Cachet: Collection Hayashi
Provenance: Coll. Hayashi (Paris); Coll. Lusy (Trieste); Coll. Morpurgo (Trieste); C.M.S.A., Trieste (n. inv. 1330) - Legs Mario Morpurgo 20/VII/1944
Elégant exemple de billet de voeux: à l'instar des deux surimonos précédents, il porte le cachet rond, bien connu, de Hayashi, le plus coté des marchands d'estampes japonaises de Paris, vers la deuxième moitié du XIXème siècle. Ce surimono faisait partie d'une série exécutée sur un thème littéraire et consacrée aux poètes de la période Genroku (1688-1704), la première période de l'époque *Edo* qui, traduite littéralement, signifie "Origine de la Bonne Chance". En fait, il s'agissait d'un moment de grand essor économique de la classe citadine et d'une floraison particulière dans le domaine littéraire, artistique et théâtral.
Bibliographie:
L. Crusvar, *La maschera...*, 1977, n. 43, p. 60; L. Crusvar, 1981, n. 40, p. 135.
(L. Cru.)

KATSUSHIKA HOKUSAI
L'armure du clan Tatsibana
xylographie (*nishiki-e*)
21×17,5 cm (fac-similé)
Signé: Hokusai *aratame* I-itsu *hitsu*
Daté: 1823 env.
Poème de Sokaen Gakumaru
Provenance: Coll. Nordström (Stockholm); Coll. Nordström-Toffoli (Paris); Coll. Toffoli-Pitacco (Trieste); C.M.S.A., Trieste.
Bibliographie:
L. Crusvar, *La maschera...*, 1977, n. 4, pp. 18-19.
(L. Cru.)

TEISAI HOKUBA (Edo, 1771 - travaillant au début du XIXème siècle)
Arisaka Gorohachi, vers la fin du XVIIIème siècle, fit son apprentissage dans l'atelier de Hokusaï et prit le nom de Teisaï Hokuba. Il fut surtout illustrateur de livres et auteur de dessins pour surimonos. Par ailleurs, il fut également peintre (*nikuhitsu*).

TEISAI HOKUBA
Femme au calice
xylographie (*nishiki-e, karazuri-e*)
22×12 cm
Signé: Teisaï Hokuba *ga*
Daté: début du XIXème siècle
Cachets (en positif et négatif): de l'auteur
Provenance: Coll. Nordström (Stockholm); Coll. Nordström-Toffoli (Paris); Coll. Toffoli-Pitacco (Trieste); C.M.S.A., Trieste.
Ce surimono est entièrement disposé sur le jeu des lignes opposées et des diagonales dessinées par le kimono qui drape le personnage féminin, tendu vers la droite. Il se distingue par des nuances vert-olive et est orné de riches dorures.
Bibliographie:
L. Crusvar, *La maschera...*, 1977, n. 9, p. 20.
(L. Cru.)

RYURYUKYO SHINSAI (actif à Edo au cours des deux premières décennies du XIXème siècle)
On est mal renseigné sur cet élève raffiné de Hokusaï. On sait qu'il exerça son activité à Edo pendant les deux premières décennies du XIXème siècle et qu'il reçut de son maître le nom de Shinsaï avec lequel il signa la plupart de ses oeuvres. Dessinateur de surimonos, il se consacra également à l'illustration de livres et au genre "védutiste".

[221]
RYURYUKYO SHINSAI
Les jeux du Nouvel An
xylographie (*nishiki-e, karazuri-e*)
21×18 cm
Signé: Shinsaï
Daté: deuxième décennie du XIXème siècle
Cachet: Collection Lusy (au verso)
Provenance: Coll. Lusy (Trieste); Coll. Morpurgo (Trieste); C.M.S.A., Trieste (n. inv. 233) - Legs Mario Morpurgo 20/VII/1944
Il s'agit d'une carte de voeux classique, enrichie de poudre d'or et d'argent distribuée sur les habits. La branche de prunier fleurie (*bai*) fait allusion à l'un des trois arbres de la mythique montagne sacrée où, selon la tradition chinoise, vivent les sages (*sen-nin*): le pin (*sho*), le bambou (*chikou*) et le prunier. Le premier est le symbole de la longévité, le deuxième de la droiture, le dernier de la grâce et de la fragrance. Les deux figures – un adolescent et une dame – sont en train de jouer à un jeu typique de Nouvel An, semblable au volant occidental. La femme, qui tient à la main une raquette en bois, porte une élégante robe de fête, *furisode* (robe aux manches très longues) sur laquelle revient un autre motif augural: le vol de mille grues.
Bibliographie:
L. Crusvar, 1977, n. 39, p. 57.
(L. Cru.)

TOTOYA HOKKEI (1780-1850)
Cet intéressant dessinateur de l'*Ukiyo-e*, qui a travaillé pendat toute la première moitié du XIXème siècle, prit le nom de Totoya (marchand de poisson) ayant été le fournisseur de poisson d'un *daimyō*, un seigneur féodal. Il étudia la peinture à l'académie officielle Kanō et, à la fin du XVIIIème siècle, fit partie de l'atelier de Hokusaï dont il est considéré comme un des meilleurs élèves. Il collabora aux premiers volumes des *Mangas* (les célèbres volumes de croquis de Hokusaï), et par la suite, il illustra les oeuvres de l'écrivain Takizawa Bakin. Puis, il se consacra à la production d'excellents surimonos. Il fut toujours actif dans le secteur de l'illustration (notamment de *Kyōkas*, volumes de poèsies). Il expérimenta le genre "védutiste" obtenant de très bons résultats dans la série *Shokoku Meisho* ("Lieux fameux de diverses provinces").

TOTOYA HOKKEI
La légende de Urashima
xylographie (*nishiki-e, karazuri-e*)
21×18 cm
Signé: Hokkei
Daté: première moitié du XIXème siècle
Cachet: Collection Lusy (au verso)
Provenance: Coll. Lusy (Trieste); Coll. Morpurgo (Trieste); C.M.S.A., Trieste (n. inv. 239) - Legs Mario Morpurgo 20/VII/1944
La légende du pêcheur Urashima appartient à l'ancien patrimoine folklorique du Japon et s'inscrit dans de nombreuses transpositions littéraires. On le trouve déjà dans le *Tango Fūdoki* ("Description de Tango"), qui peut remonter a la moitié du VIIIème siècle, et revient avec des variantes dans la célèbre anthologie poétique de *Manyōshū* ("Recueil de 10.000 feuilles") quelques années à peine plus tard. Dans toutes les versions, certains motifs restent inaltérés. C'est le passage d'un monde à l'autre, d'ici-bas à l'au-delà. La descente d'Urashima dans le palais du dieu de la mer se recoupe sur le long séjour à la cour magique, promesse d'immortalité. Mais à ce séjour, fait suite la nostalgie de la terre et de sa maison, le désir de revoir le monde qui est à la surface. L'écrin que la fille du dieu lui a donné (avec l'interdiction de l'ouvrir) l'accompagne dans son retour au pays qu'il n'est plus capable de reconnaître, tandis que l'envie irrésistible de violer l'interdiction le conduit à la perte de l'éphémère jeunesse, de l'immortalité. Sur le surimono de Hokkeï, le pêcheur est saisi juste au moment où ses cheveux deviennent blancs alors que la fumée magique rompt l'immobile éternité et se dissout dans le néant. Le procédé technique d'articuler le sujet sur trois différents moments du décor, soulignés par des images superposées, remonte à la première période de l'*Ukiyo-e*. Mais ici il sert à mettre l'accent sur le sens moraliste du conte, en rappelant les trésors perdus. C'est là le rôle attribué par l'artiste aux divers plans des trois figurations qui s'estompent dans le lointain: le vieux pêcheur voit s'évanouir doucement le profil des jardins et du palais enchanté.
Bibliographie:
L. Crusvar, 1977, n. 40, p. 58; L. Crusvar, 1981, n. 39, p. 135.
(L. Cru.)

TOTOYA HOKKEI
Ogi nagashi ("Fuite d'éventails sur l'eau")
xylographie (*nishiki-e, karazuri-e*)
21×17,1 cm (feuille d'un pentaptyque)
Série: *Go shiki ban tsukuzi* ("d'une série de cinq peintures")
Signé: Hokkeï
Daté: 1830 env.
Cachets: de l'auteur: deux marques rouges, coupées et illisibles au verso de l'estampe
Provenance: Rex (Berlin); Coll. Morpurgo (Trieste); C.M.S.A., Trieste (n. inv. 1322) - Legs Mario Morpurgo 20/VII/1944
Le motif ornemental de l'éventail est habituel et revient souvent dans toutes les manifestations de l'art japonais: des tableaux aux papiers imprimés, des cérémonies de cour aux concours poétiques, des étoffes aux images des livres. On peut rappeler certains splendides éventails de Kōrin et certaines trouvailles graphiques de Shigenaga (1697-1756). Sur le surimono exposé, le motif des éventails superposés, les deux courts poèmes figurant sur l'éventail supérieur, le cours d'eau stylisé qui serpente sur le fond aluminé rappellent une des plus anciennes et fameuses cérémonies nobiliaires japonaises, liée à l'origine à un vieux rite shintoïste de purification: la coutume d'écrire quelques vers sur les éventails avant de les laisser emporter par l'eau. D'où le nom de la cérémonie et le titre du surimono. Le motif de la plante *fukujusō* est courant sur les surimonos de Hokkeï.
Bibliographie:
L. Crusvar, 1977, n. 41, p. 59.
(L. Cru.)

YANAGAWA SHIGENOBU
Elève et beau-fils de Hokusaï, il fut clairement influencé par son maître et par les canons de l'école Utagawa.

[222]
YANAGAWA SHIGENOBU
Carte de voeux pour l'année du Singe
xilographie (*nishiki-e, karazuri-e*)
21×18 cm
Signé: Reisaï
Daté: 1824
Cachets: Yanagawa, de l'auteur; marque en forme de poire, Shou-sei-kō; Collection Lusy (au verso)
Provenance: Coll. Lusy (Trieste); Coll. Morpurgo (Trieste); C.M.S.A., Trieste (n. inv. 230) - Legs Mario Morpurgo 20/VII/1944
La référence chronologique nous est donnée par la présence du Singe, une des douze branches (symboles du zodiaque) du calendrier lunaire japonais. Derrière les deux lampions, on aperçoit deux pins, symbole habituel d'heureux auspices.
Les deux personnages féminins qui, au point de vue du style, se réclament des canons de l'école Utagawa et de celle de Hokusaï, sont habillés de lourds kimonos enrichis de couleurs nuancées et par des aluminures de mica argenté. Ces femmes tiennent de la main des corbeilles dans lesquelles on peut apercevoir des herbes à peine cueillies.
Bibliographie:
L. Crusvar, 1977, n. 51, p. 66.
(L. Cru.)

YANAGAWA SHIGENOBU
Enfant faisant des bulles de savon à côté de sa mère
xylographie (*nishiki-e, karazuri-e*)
21×18 cm
Signé: Yanagawa
Daté: troisième décennie du XIXème siècle
Cachets: Yanagawa, de l'auteur; marque à poire, Shou-sei-kō; Collection Lusy (au verso)
Provenance: Coll. Lusy Trieste); Coll. Morpur-

go (Trieste); C.M.S.A., Trieste (n. inv. 231) - Legs Mario Morpurgo 20/VII/1944
On reconnaît ici l'influence de Hokusaï, notamment dans la figure de l'enfant, alors que la femme est reproduite selon les modèles stylistiques utilisés pour représenter les *bijins* (les jolies femmes) par ceux qu'on désigne sous le nom de maîtres "décadents" de l'*Ukiyo-e*: Eisen et Kunisada. La mère est surprise dans l'acte de regarder la bulle de savon faite par son fils à l'aide d'une pipette et d'un bol: vision d'un court instant fugitif du "monde flottant".
Bibliographie:
L. Crusvar, 1977, n. 52, p. 67.
(L. Cru.)

YANAGAWA SHIGENOBU
Couple dans la galerie
xylographie (*nishiki-e, karazuri-e*)
21×18 cm
Signé: Yanagawa
Daté: troisième décennie du XIXème siècle
Cachets: Yanagawa, de l'auteur; marque à poire, Shou-sei-kō; petite marque en forme de grue stylisée; Collection Lusy (au verso)
Provenance: Coll. Lusy (Trieste); Coll. Morpurgo (Trieste); C.M.S.A., Trieste (n. inv. 244) - Legs Mario Morpurgo 20/VII/1944
Le surimono est composé sur un coin de perspective d'une véranda en bois qui coupe la scène en diagonale. Ce procédé laisse aussi entrevoir au fond le spectacle (suggéré par les pâles ombres des silhouettes grises) qui attire l'attention vers le couple sur premier plan.
Bibliographie:
L. Crusvar, 1977, n. 53, p. 67.
(L. Cru.)

YAGANAWA SHIGENOBU
Femme à la longue pipe
xylographie (*nishiki-e, karazuri-e*)
21×18 cm
Signé: Yanagawa
Daté: troisième décennie du XIXème siècle
Cachets: Yanagawa, de l'auteur; marque en forme de poire, Shou-sei-kō; Collection Lusy (au verso)
Provenance: Coll. Lusy (Trieste); Coll. Morpurgo (Trieste); C.M.S.A., Trieste (n. inv. 238) - Legs Mario Morpurgo 20/VII/1944
Le stylisation du visage et de la silhouette, tendue entre des lignes raides et aiguës, se rattache aux modèles des dernières productions de l'école Utagawa.
Bibliographie:
L. Crusvar, 1977, n. 54 p. 68; L. Crusvar, 1981, n. 18, p. 138.
(L. Cru.)

[223]
YAGANAWA SHIGENOBU
Peintre de "shōdōs"
Série: *Roku gei Asakusa ren* ("Six techniques artistiques de Asakusa")
xylographie (*nishiki-e, karazuri-e*)
21×18 cm
Signé: Yanagawa Shigenobu
Daté: troisième décennie du XIXème siècle
Cachet: Collection Lusy (au verso)
Provenance: Coll. Lusy (Trieste); Coll. Morpurgo (Trieste); C.M.S.A., Trieste (n. inv. 241) - Legs Mario Morpurgo 20/VII/1944
Le "shōdō" est un procédé technique fait d'impulsions, de vibrations zen. Ici le personnage ne se découpe pas sur un fond indéfini mais se place au milieu d'un espace en perspective (les diagonales d'une pièce). On remarque une certaine influence de l'expressions de Kunisada.
Bibliographie:
L. Crusvar, 1977, n. 55, p. 68.
(L. Cru.)

[224]
YANAGAWA SHIGENOBU
Femme à la guitare lunaire (Yüen-chin)
xylographie (*nishiki-e, karazuri-e*)
21×18 cm
Daté: troisième décennie du XIXème siècle
Cachets: de l'auteur; marque en forme de poire, Shou-sei-kō; Collection Lusy (au verso)
Provenance: Coll. Lusy (Trieste); Coll. Morpurgo (Trieste); C.M.S.A., Trieste (n. inv. 236) - Legs Mario Morpurgo 20/VII/1944
Le kimono de la femme, grâcieux personnage suspendu dans le vide, est caractérisé par un jeu de nuances; du noir sombre et épais on passe au gris clair des pans flottants. Sur les tons foncés se détachent les reflets du mica argenté, l'*obi* qui se nuance de couleurs turquoise et brûlé. La ronde "guitare lunaire", posée sur les genoux de la femme, présente la petite image stylisée d'une chauve-souris, ancien symbole de chance. En chinois, le terme "bénédiction" correspond à l'idéogramme *fu* qui prend également la signification de "chauve-souris". Pour cela, les cinq bénédictions de la tradition chinoise (longévité, richesse, calme et sérénité, amour de la vertu, heureux écoulement des jours) sont représentées métaphoriquement par cinq chauves-souris.
Bibliographie:
L. Crusvar, 1977, n. 56, p. 69; L. Crusvar, 1981, n. 36, p. 138.
(L. Cru.)

Attribué à YAGANAWA SHIGENOBU
Courtisane en atours de fête
xylographie (*nishiki-e, karazuri-e*)
21×17,9 cm
Daté: troisième décennie du XIXème siècle
Cachet: Collection Lusy (au verso)
Provenance: Coll. Lusy (Trieste); Coll. Morpurgo (Trieste); C.M.S.A., Trieste (n. inv. 1321) - Legs Mario Morpurgo 20/VII/1944
Il pourrait s'agir d'une carte de voeux, si on considère la présence d'un prunier en fleurs, les riches vêtements d'hiver de la courtisane, les grues stylisées sur le panneau que tient la femme dans sa main. L'ample manteau sombre est enrichi par un vol de moineaux dessiné sur le fond, par la doublure aux impressions dorées, par des ornements représentant des nuages et des feuilles de paulownia.
Bibliographie:
L. Crusvar, 1977, n. 42, p. 59.
(L. Cru.)

YASHIMA GAKUTEI (actif entre 1804 et 1844; mort en 1868)
Elève de Hokkeï et attentif aux préceptes de Hokusaï, on a surtout retenu de son oeuvre des surimonos élaborés. Il illustra aussi des livres et vécut une partie de sa vie à Edo et une autre partie à Osaka. C'est justement à cette ville qu'il dédia des vues intéressantes.

YASHIMA GAKUTEI
Concubine impériale en habit de cour
Série: *Minamoto no Kajin Fujitsugu no nyogo* ("Jolies femmes du prince Minamoto: concubine impériale de Fujitsugu")
xylographie (*nishiki-e, karazuri-e*)
21×18 cm
Signé: Gakuteï
Daté: vingt deuxièmes années du XIXème siècle
Provenance: Rex (Berlin); Coll. Morpurgo (Trieste); C.M.S.A., Trieste (n. inv. 1326) - Legs Mario Morpurgo 20/VII/1944
Surimono élaboré, avec des allusions historiques et littéraires. La coiffure et la très précieuse robe – avec des impressions stylisées et entrelacées en argent sur la trame légère du gaufrage – rappellent les dames de cour du Moyen Age japonais, délicates et cultivées, assimilées au système rigide, hiérarchique et sophistiqué de l'étiquette de cour. Les gravures de l'*Ukiyo-e* reprennent souvent les images d'un passé féodal et glorieux. Ce surimono illustre l'époque des princes Minamoto qui s'honorait de son origine impériale et était connue sous le nom de Genji dans la lecture chinoise des idéogrammes. Les Minamoto et leurs adversaires, les Taïra, ont donné lieu à la rivalité parmi les "seigneurs de la guerre" et entre les clans aristocratiques, conclue par la suprématie politique de la caste militaire des Shōgun. Les généraux Minamoto exterminerent les Taïra au cours de la dernière bataille de la guerre Genpeï, le combat naval du 25 avril 1185 (au large de Dannoura sur la côte du Honshū tournée vers la Mer Intérieure). La courtisane impériale dessinée par Gakuteï rappelle en outre les *bijns* cultivées et raffinées qui peuplent le chef d'oeuvre littéraire *Genji monogatari* ("Le roman du prince Genji"), écrit par dame Murasaki Shikibu au début du XIème siècle.
Bibliographie:
L. Crusvar, 1977, n. 47, p. 64; L. Crusvar, 1981, n. 20, p. 138.
(L. Cru.)

[225]
YASHIMA GAKUTEI
Courtisane en habit de cérémonie
Série: *Keisei mitate retsu senden. Hichi ban no uchi* ("Courtisanes face à une série de biographies. D'un groupe de sept")
xylographie (*nishiki-e, karazuri-e*)
20,7×18 cm
Signé: Yashima Gakuteï
Daté: deuxième décennie du XIXème siècle.
Cachets: Sadaoka, de l'auteur; Collection Lusy (au verso)
Provenance: Coll. Lusy (Trieste); Coll. Morpurgo (Trieste); C.M.S.A., Trieste (n. inv. 229) - Legs Morpurgo 20/VII/1944
La courtisane, drapée dans des atours somptueux, porte un habit sur le quel est dessinée une grue, symbole traditionnel de longévité et bonheur qui fait souvent allusion à Fukurokuju, un des sept Immortels Taoïstes porteurs de Bonheur. Le terme *mitate* indique une transposition moderne de sujets classiques et mythologiques et c'est une métaphore picturale dejà largement utilisée par les premiers maîtres de l'*Ukiyo-e*.
Bibliographie:
L. Crusvar, 1977, n. 48, p. 64.
(L. Cru.)

[226]
YASHIMA GAKUTEI
Les frères Soga
Série: *Hōnchō nijūshi-kō. Hōnchōren* ("24 fils dévoués du Japon. Club poétique de Honchō")
xylographie (*nishiki-e, karazuri-e*)
20,7×18,5 cm
Signé: Gakuteï
Daté: 1820 env.
Provenance: Rex (Berlin); Coll. Morpurgo (Trieste); C.M.S.A., Trieste (n. inv. 1325) - Legs Mario Morpurgo 20/VII/1944
Ce surimono appartient au genre *minzoku*: des scènes avec des héros et héroïnes, des batailles et des guerriers, des mythes et des légendes, des thèmes historiques et littéraires, des histoires de fantômes. Il s'inspire du *Soga monogatari* ("Le roman des Soga") dont il existe divers manuscrits avec des caractéristiques différentes. L'original, qui a été perdu, semble remonter à l'époque Kamakura (1186-1333). Tirée d'un fait historique, l'intrigue a suggéré une infinité de versions littéraires, artistiques et théâtrales. Elle résume l'éthique guerrière du Japon féodal; le dévouement à l'égard du père ou du seigneur, l'héroïsme, la vengeance, le sacrifice. En 1177, Kudō Suketsune, pour se venger d'un tort reçu, blesse son oncle et tue son fils, Itō Sukeyasu. Ce dernier laisse après lui deux orphelins, Sukenari (1172-1193) et Tokimune (1174-1193) qui, après le remariage de leur mère avec Soga Sukenobu, adoptent le nom de leur beau-père. Ils grandissent en méditant la vengeance. L'occasion se présente en 1193. Kudō Suketsune, à la suite du shōgun Yoritomo, participe à une battue de chasse au pied du mont Fuji. Les frères Soga parviennent à le surprendre et à le tuer, puis, ils vont au-devant de la mort. Sur le surimono de Gakuteï, Jūro Sukenari et Gōro Tokimune, armés de la tête aux pieds, s'apprêtent à pénétrer dans la tente du traître.
Bibliographie:
L. Crusvar, 1977, n. 49, p. 65; L. Crusvar, 1981, n. 64, p. 140.

YASHIMA GAKUTEI
Daïzō Yubain Yorifusa: l'obéissance au seigneur
Série: *Hōnchō nijūshi-kō. Hōnchōren* ("24 fils dévouées du Japon. Club poétique de Honchō")
xylographie (*nishiki-e, karazuri-e*)
18,4×16,6 cm
Signé: Gakuteï
Daté: quarante premières années du XIXème

Au bord du rocher, dans la brume, le chevalier observe les grues
Eventail: encre, couleur et mica argenté sur papier
Haut. 19 cm, larg. 54,5 cm
Chine, Dynastie Ming-Ts'ing, début du XVIIème siècle
Peintre: Ch'ien Kung (travaillant pendant la première moitié du XVIIème siècle)
Inscription: "Fait pour Shao-thè et sa famille. Atelier "Jardin de printemps", peintre Ch'ien Kung"
Provenance: Coll. privée (Klagenfurt); Coll. Cobau (Trieste), Coll. privée, Trieste
Bibliographie:
L. Crusvar, 1981, n. 6, p. 129.
(L. Cru.)

6.2
Le port des ingenieurs

Le port de la ville médiévale, le "Mandracchio", n'était qu'un petit bassin à l'extérieur des remparts. La croissance urbaine de la fin du XVIIIème siècle et l'essor du trafic résultant de la création du port franc ont déterminé la construction de môles sur le rivage et le percement d'un canal.
Au milieu du XIXème siècle la capacité était dépassée, et la future ouverture du Canal de Suez condamnait des installations qui ne répondaient plus aux besoins de la navigation à vapeur ni au nouveau rôle d'escale (et plus seulement de centre de diffusion commerciale) que la ville assurait désormais.
Entre 1850 et 1857 était réalisé la liaison ferroviaire avec Vienne, dont le point d'arrivée, situé près de la mer, constitua le premier noyau du complexe ferroviaire et portuaire.
La construction du nouveau port fut assurée par la Compagnie de la Südbahn qui en 1861 en commanda le projet à l'ingénieur français Paulin Talabot. Ce dernier avait, avec ses frères, travaillé pour le compte des Rothschild (principaux actionnaires de la Société de Südbahn) dans l'extension du réseau ferré du midi de la France, de la Vallée du Rhône et de l'Algérie.
Le proget Talabot devait être modifié par l'ingénieur en chef des Ponts-et-Chaussées de Marseille, H. Pascal.
C'est dans la partie nord-ouest de la rade, près de la gare, que l'on édifia les quatre môles formant trois bassins, protégés par une digue foraine, équipés de hangars et de magasins et reliés directement à la voie ferrée.
Après 15 ans de travaux – en 1883 – le nouveau port fut achevé. Mais très vite il se révéla insuffisant face au trafic des marchandises qui doubla: entre 1902 et 1913, à la veille de la Grande Guerre, Trieste était – pour la richesse – la 3ème ville de l'Empire austro-hongrois.
En 1903, débuta également un projet qui fit naître un nouveau complexe portuaire a l'extrêmité opposée de la baie, dans la zone dite de San Andrea. En 1914, on y achevait un môle; un autre après la guerre, entre 1925-1930 un nouveau encore, le dernier, en 1968.
C'est cette partie du port de Trieste, dotée des installations les plus moderne, qui est actuellement le plus en activité.

HILARION PASCAL
Projets définitifs du Port (Der Neue Hafen- aujourd'hui le Vieu Port)
aquarelle sur papier
60×90 cm
Museo dell'E.A.P.T. (inv. n. 7)

Tables comparatives des ports de Gênes, Livorno, Naples, Marseille, Trieste
aquarelle sur papier
60×90 cm
Museo dell'E.A.P.T. (inv. n. 9).

6.3
La tentation de la gloirie

THEDOR RUSSER, graveur
Porträt - Galerie Berühmter Charactere aus Mexico's Kampf um Republik und Kaiserreich
lithographie W. Zoeller - Vienne
55,2×71 cm
vers 1870
C.M.S.A. (inv. n. XIII/303)
La gravure représente les principaux acteurs impliqués dans la lutte entre républicains et impériaux au Mexique (1864-67). Autour de Maximilien et de Charlotte, sa femme, dessinés sous les armoiries impériales, nous voyons les protagonistes des deux camps: J. Gutierrez de Estrada, chef de la députation qui offrit la couronne à Maximilien, Juan Almonte et l'archevêque de Mexico, Pelagio A. de Lavastida, membres de la Junte qui avait sollicité cette offre, les généraux Miramon et Mejia exécutés comme l'empereur, Forey et Bazaine commandants du Corps expéditionnaire français. Dans le camp ennemi se trouvent le président Benito Juarez, le général Escobedo "conquistador" de Querétaro et le colonnel Lopez, "der Verräther" (le traître), celui qui remit la ville entre les mains des républicains, la nuit du 14 au 15 mai 1867.
Inédit
(M.M.)

CHARLES LEDUC
Débarquement des dépouilles mortelles de l'empereur Maximilien à Trieste (Trieste Janvier 1868)
lithographie à l'aquarelle
Paris - F. Sinnet Editeur, Becquet imp.
50,6×64,4 cm
1868
C.M.S.A. (inv. n. XIV/2907)
Les dépouilles mortelles de l'archiduc arrivèrent à Trieste le 18 janvier 1868, pour poursuivre en chemin de fer leur voyage vers la Crypte des Capucins de Vienne.
La chaloupe funéraire s'éloigne de la frégate impériale et royale *Novara*, celle où le prince avait rempli son premier service et dont il avait reconstitué avec nostalgie la cabine dans son château, celle enfin qui avait levé gaiement l'ancre de Miramare, le 14 avril 1864, pour le conduire en Mexique.
La haute cheminée indique sa transformation en navire à hélice et à vapeur, réalisée sur le chantier San Rocco, à Muggia, près de Trieste.
Les couleurs des drapeaux ne conviennent curieusement pas à la circonstance.
Bibliographie:
Vita a Trieste prima della Redenzione, Trieste, 1968, p. 30, n. 103.
(M.M.)

ALBERT RIEGER (1832-1905)
Apothéose de S.M. Ferdinand Maximilien empereur du Mexique assassiné à Querétaro le 19 juin 1867
lithographie E.co Guttman - Trieste
Rédaction de "La Bara" éd. Trieste
48,4×36 cm
C.M.S.A. (inv. n. XIV/1352)
Exemple d'hagiographie populaire où l'on raconte en résumé les aventures de Maximilien, depuis son départ de Miramare, jusqu'à l'arrivée triomphale en Mexique, l'attaque des traîtres qui le surprennent la nuit, en plein sommeil, et la "sanctification" du personnage, solennel dans son manteau d'hermine, avec une étoile qui auréole sa tête couronnée.
Bibliographie:
A. Seri, *Trieste nelle sue stampe*, Trieste, 1979, pp. 94-95, pl. LVI.
(M.M.)

KARL WILHELM DIEFENBACH
Miramar
huile sur toile
103×284 cm
1890-95
Collection particulière, Trieste

6.4
La route de Suez.

L. ROIS
Plan relief de la Mer Adriatique
134×109 cm
1865
Civico Museo del Mare, Trieste

ANDREA MALFATTI (1832-1917)
L'égyptienne
marbre
haut. 150 cm
Datation: fin du XIXème siècle
Don du baron Rosario Currò, Trieste 1929
Civico Museo Revoltella, Trieste (inv. n. 828)
Bibliographie:
F. Firmiani, 1970, p. 94, pl. 66.

[203, 204]
O. MAHOUDEAU
Canal de Suez
maquette
15,5×47 cm
Civico Museo Revoltella, Trieste (inv. n. 771)

Description de l'Egypte
Tome V
22 cm
Civico Museo Revoltella, Trieste

Journal de l'Isthme de Suez, 1856
31 cm
Civico Museo Revoltella, Trieste

Percement de l'Isthme de Suez, Atlas 1856
32 cm
Civico Museo Revoltella, Trieste

[205]
Scéau avec étui du baron Pasquale Revoltella
métal
12×3×2,5 cm
Civico Museo Revoltella, Trieste

PASQUALE REVOLTELLA
Voyage en Egypte
Civico Museo Revoltella, Trieste (F.R./II/B/3).

BRUNO CHERSICLA
Le percement de l'isthme de Suez
bois okoumé peint
h. 250×9×220 cm
1985
Propriété de l'auteur
L'impétueaux quadrige qui couronne la façade principale du Tergesteo est à l'origine de cette oeuvre et s'inspiré du percement de l'isthme de Suez. En modifiant des parties desarticulées de la composition, les deux chevaux se transforment en une sorte de machine: la force est exalté par l'esprit de l'homme.
Le cheval vert et le cheval rouge symbolisent les deux mers, mais également Poséidon, le dieu mythique des eaux: en se transpersant ils superposent leurs formes et leurs couleurs. Les deux mers ont mêlé leurs eaux.

AUTEUR ANONYME
F. de Lesseps vice-consul à Alexandrie, 1835
aquarelle sur papier
45×57 cm
1835
Association du Souvenir de F. de Lesseps (dépôt au Musée de la Marine, Paris).
Bibliographie:
L'Orient des Provençaux, exposition Marséille, 1982, n. 23, reproduit en couleurs

F.B. BARRY
La tranchée du Canal en 1863
huile sur toile. Signé
85×132 cm
1863
Association du Souvenir de F. de Lesseps (dépôt au Musée de la Marine, Paris)
Bibliographie:
L'Orient des Provençaux, exposition Marseille, 1982, n. 41, reproductions inversée, en couleurs

F.B. BARRY
Ismailia, l'eau de la Méditerranée arrivant dans le lac Timsah, 18 novembre 1863
huile sur toile. Signé
83×132 cm
Association du Souvenir de F. de Lesseps (dépôt au Musée de la Marine, Paris)
Bibliographie:
Orient des Provençaux, exposition Marseille,

1982, n. 42

E. DE BERARD
La flotte internationale à Port-Said
aquarelle
30×50 cm
1869
Association du Souvenir de F. de Lesseps (dépôt au Musée de la Marine, Paris)
Bibliographie:
L'Orient des Provençaux, exposition Marseille, 1892, n. 69, reproduit en couleurs

[202]
ALBERTO RIEGER (1832-1905)
Le canal de Suez
huile sur toile
180×127 cm
1864. Signé
Alb. Rieger 1864
Civico Museo Revoltella, Trieste (inv n. 9)
L'oeuvre a été commandée personnellement par le baron Pasquale Revoltella pour célébrer la participation de Trieste au percement du Canal de Suez.
Inédit

Trieste et les entreprises de creusement du Canal de Suez. Le Voyage en Egypte de Pasquale Revoltella
Bibliographie:
P. Revoltella, *La partecipazione dell'Austria al commercio mondiale*, Trieste 1864.
Georgi-Dufour, *Urkunden zur Geschichte des Suezkanals*, Leipzig 1913.
A. Monti, *Gli italiani e il Canale di Suez*, Rome 1937.
G. Stefani, *Il Lloyd triestino 1836-1936*, Verone 1938.
G. Edgar-Bonet, *F. de Lesseps. Le Diplomate. Le Créateur de Suez*, Paris 1951.
G. Cervani, *Il "Voyage en Egypte" (1861-1862) di Pasquale Revoltella*, Trieste 1962.
G. Cervani, *La borghesia triestina nell'età del Risorgimento, Figure e problemi*, Udine 1969.
G. Adami, O. Algardi, U. Corsini, V. Zignoli, *Luigi Negrelli. Il Canale di Suez (1869-1969)*, Trento 1969.
F.A. Scaglione (a cura di), *Luigi Negrelli e il Canale di Suez. Nelle carte del fondo Maria Grois Negrelli (1846-1889)*, Rome, 2 voll., 1971.
G. Lo Giudice, *Trieste, l'Austria ed il Canale di Suez*, Catania 1979.
R.E. Coons, *Steamships, Statesmen and Bureaucrats: Austrian policy towards the steam Navigation Company of the Austrian Lloyd 1836-1848*, Wiesbaden 1975 (traduite en italien avec le titre: *I primi anni del Lloyd austriaco. Politica di governo a Vienna ed iniziative imprenditoriali a Trieste 1836-1848*, Udine 1982).
G. Cervani, *Stato e Società a Trieste nel secolo XIX. Problemi e documenti*, Udine 1983.
(Giulio Cervani)

7.
L'empire des lettres

7.1
Les tarots

[208 à 219]
ARGIO ORELL (Trieste 1884-Trieste 1942)
Série de tarots pour le Lloyd autrichien de Trieste
détrempe sur carton léger (esquisses coloriées)
Série de 35 cartes à jouer, 20×11 cm env. (chaque esquisse)
Datables: 1908-1909 environ
Signé: Argio Orell
Collection particulière, Trieste
Cette série d'esquisses, aux couleurs vives et qui contrastent entre elles, représente une singulière initiative publicitaire du Lloyd autrichien de Trieste. Vers 1908, l'importante Compagnie de Navigation commanda au peintre triestin Argio Orell un jeu de tarots pour faire la publicité des routes et des innombrables escales de ses navires. D'un style tantôt éclectique tantôt "Liberty", les tarots s'insèrent dans l'atmosphère picturale du début du XXème siècle. Ils reflètent la séduction de l'exotisme et de l'évasion vers des lieux lointains, la passion esthétique pour le Japon et l'Orient, le penchant pour l'Art décoratif et le jeu graphique, vu au travers des influences de la *Kunstgewerbeschule* autrichienne et des débats sur l'art appliqué, publiés dans les revues "Pan", "The Studio", "Jugend"...
Bibliographie:
N. Micoli Pasino, 1979, p. 139, pl. 5,7,8; L. Crusvar, 1981, n. 124, p. 142/pl. 10, p. 148.

7.2
La guerre

AUTEURS DIVERS
Série de cartes postales de propagande - Guerre 1914-1918
carton léger
9×14 cm
1914-1918
C.M.S.A.
Ce sont des cartes postales pour la correspondance entre les combattants des deux camps ennemis. En général, elles expriment l'ironie sapide des caricatures blessantes. Certaines sont teintées de romantisme, comme les représentations idylliques des femmes, des terres ou des régions occupées par l'ennemi, ou comme les visions allégoriques de la Victoire.
Un commentaire plus ou moins cru accompagne ou explique le dessin humoristique; au ton désinvolte de nombreuses devises s'oppose l'extrême sagesse de celle-ci: "Il serait temps de cesser", écrite sous la représentation d'un monde en piteux état, tout couvert de pansements et entouré de bandages.
(M.M.)

7.3
Les lettres

CARLO WOSTRY
Trieste - XXX Octobre 1918
huile sur toile
300×200 cm
1920
C.M.S.A. (inv. n. 14/5527)
A l'intérieur du clocher de San Giusto les jeunes "héros", nus, sonnent les cloches en suivant le mouvement impétueux des femmes qui – selon un symbolisme audacieux – personnifient les notes aiguës annonçant la fête et la victoire.
Bibliographie:
L. Ruaro-B.M. Favetta, *Il civico museo del Risorgimento*, Trieste, 1979, p. 19.
(M.M.)

[230, 231]
BRUNO CHERSICLA (née à Trieste en 1937)
Rencontre entre Italo Svevo et James Joyce
Joyce: bois okoumé peint
h. 192 cm
Svevo: bois okoumé peint
h. 183 cm
Propriété de l'auteur
L'oeuvre veut rappeler l'extraordinaire rencontre – dont aucune image photographique

n'existe – des deux écrivains, qui poursuivront leur amitié de Trieste à Paris.

[238]
LEONOR FINI (née à Buenos Aires, vit à Paris)
Portrait de Italo Svevo
huile sur bois
54×46 cm
1928
Collection particulière, Trieste
C'est une des premières oeuvres de cette artiste que l'on compte parmi les principaux représentants de l'art fantastique et surréaliste. Elle témoigne de l'influence initiale du climat culturel triestin. La netteté linéaire de Passauro (dont elle fut élève), l'atmosphère métaphysique de Nathan et de Sbisà s'unissent ici à la précision flamande (avec quelques allusions au XVème siècle italien) qu'elle partageait alors, tout comme l'ironie, avec Sofianopulo. Cette ironie lui permet de transformer "scientifiquement" dans une dimension fantastique le port de Trieste, sur le fond du portrait légèrement méphistophélique de Svevo.
Bibliographie:
R. Cabutti, 1974, V, pp. 1-2; S. Molesi-C. Mosca-Riatel, 1979, p. 23; R. Da Nova, 1982, pp. 140-141.
(R.D.N.)

[239]
CESARE SOFIANOPULO (1889-1968)
Autoportrait bifrons (ou "Autoportrait dualiste", "Autoportrait pirandellien" et "Mon reflet")
huile sur toile
96×117 cm
1930
Collection particulière, Trieste
Sur la peinture il n'y a pas la signature de l'auteur, le peintre d'origine grecque Cesare Sofianopulo, cependant on trouve son nom sur les couvertures des deux livres – les traductions de Baudelaire et de Verlaine – qui sortent des poches des deux autoportraits, placés l'un en face de l'autre, dans un jeu d'analogies et d'oppositions. Au fond du tableau, l'auteur a inscrit sa protestation personnelle contre le comblement du Canal ouvert à Trieste sous le règne de Marie-Thérèse: "fait en signe de protestation contre le comblement du canal voulu par Salem". Salem était podestat fasciste à Trieste. L'église de S. Antonio Nuovo, arrière-plan métaphysique de cette complexe composition littéraire et ambivalente, porte sur l'architrave l'inscription: "Divae Aeternae Sapientiae". La peinture est tout imprégnée de la particulière veine créatrice de Cesare Sofianopulo, nourrie d'influences symbolistes, et partagée entre Eros, la Morale et la Mort.
Bibliographie:
B. M. Favetta, 1973, n. 161, p. 190; L. Crusvar, 1980, p. 127.

UMBERTO VERUDA (1868-1904)
Portrait de Italo Svevo avec sa soeur Ortensia
huile sur toile
100×78 cm. Signé
1893
Collection Letizia Fonda Savio, Trieste
Le tableau porte la dédicace "A Ettore Schmitz plus qu'ami frère": signe évident de l'amitié entre le peintre et l'écrivain, qui s'étaient connus en 1890. Cependant, dans leurs oeuvres contemporaines, aucune trace n'apparaît d' "influences" réciproques. A cette époque Veruda a déjà surmonté le réalisme luministe de sa formation à l'Académie de Munich, et il a allégé son dessin et sa palette pendant les six mois qu'il a passés à Paris chez Bouguereau et Fleury. Dans ce portrait apparaît l'intérêt du peintre, après son séjour de 1891-92 à Venise, pour la vigueur de la couleur et pour la désinvolture narrative de Favretto (sans toutefois la complaisance aimable de ce dernier): dans l'invention personnelle du contraste du clair-obscur qui exalte la figure d'Ortensia, fleur lumineuse parmi les fleurs. Par la suite, Veruda adoptera même des conventions impressionnistes, pour revenir, finalement, à la fraîcheur de couleur, typique de la Vénétie.

GINO PARIN (1876-1944)
Salon
huile sur toile
94×129 cm
1925-30
Collection Isabella Palumbo Fossati, Venise
Parin, qui s'était désormais affirmé comme portraitiste de formation européenne, revient dans sa ville natale, et, après 1920, se consacre également aux scènes d'intérieur, conçues, comme les portraits, d'une façon "théâtrale" dans le jeu des plans et des reflets d'une lumière artificielle (de "scène" justement). Cette lumière crée des atmosphères chaudes, des moments en suspens, soutenus par une touche sûre dans les nuances frémissantes et riches de tons chauds, de brun, d'ocre, de rouge.
Bibliographie:
R. Da Nova, 1982, pp. 28-29 et tabl. VI.
(R.D.N.)

[236]
VITTORIO BOLAFFIO (1883-1931)
Le poète Umberto Saba
huile sur toile
75×100 cm
1923
R.A.I., Trieste
Le peintre et le poète étaient liés d'amitié: ils avaient en commun un tourment existentiel et un amour passionné pour Trieste, pour son port, pour sa mer. Bolaffio était arrivé à Trieste après la première guerre mondiale, lorsqu'il avait déjà surmonté, en peinture, le tachisme de son apprentissage florentin chez Fattori, mais également, en partie, le post-impressionnisme à la suite de son séjour à Paris. Frappé par Van Gogh et surtout par Gauguin, il avait longuement (1912-13) voyagé en Orient selon l'habitude romantique, ce qui confirma son sens pour la couleur pure et lumineuse que l'on trouvera dans un grand nombre de ses portraits et de ses paysages. Dans la peinture il cherchait la pureté: comme Saba, il fuyait le "moi" plus profond, agité et secret, qui se souvient, nostalgiquement, des rêves perdus, des absences aiguës. Trieste, "petit port... porte ouverte aux rêves" devenait, pour tous les deux, le lieu mythique des départs et des retours. Sur le fond stylisé du portrait limpide de Saba – le seul dans lequel le poète se reconnût – Bolaffio dessine un matelot – il en peignit beaucoup pendant ces années-là dans des tableau minuscules – symbole moderne d'Ulysse, qui débargue sur les quais pavés de Trieste (ou peut-être part-il?), Trieste qui est devenue, pour le poète, le lieu imaginaire de "serein désespoir", et pour le peintre, le lieu de la folie lucide.
Bibliographie:
G. Dorfles, 1932; A. Morassi, 1932; S. Benco, 1948, pp. 52-53, U. Galetti-E. Camesasca, 1950, I, p. 363; S. Mattioni, 1960; U. Saba, 1964, p. 369, p. 523; A.D.P. (A. Pica), 1967; S. Molesi, 1970 pp. 28-29; *Vittorio Bolaffio...*, 1975, p. 35; F. Monai, 1975 p. 63, p. 65; E. Marchiori, 1979; R. Da Nova, 1982, p. 46, tabl. XVII.
(R.D.N.)

Sommaire

Introduction *Luciano Semerani*	8
Les cornes de la page ou La ville de papier *Claudio Magris*	12
Réflections *Jacques Gubler*	20
Quand l'antiquité servait de modèle *Georges Vallet*	24
La societé triestine entre le XVIIIème et le XIXème siècles Des Lumières à la présence française (1719-1814) *Elio Apih*	34
Les français à Trieste: témoignages d'archives *Ugo Cova*	40
Giuseppe Bernardino Bison (1762-1844)	45
Un épisode triestin dans l'histoire du neo-classicisme français: Louis François Cassas *Grazia Bravar*	54
La "cité de Marie-Thérèse": pragmatisme et planification *Maria Laura Iona*	60
Les dessins et la correspondance de Pietro Nobile à Trieste *Gino Pavan*	68
Pietro Nobile: oeuvres et projets	80
Traité d'architecture	119
L'architecte Matteo Pertsch *Wolfgang Bensch*	122
La bourgeoisie marchande à Trieste dans la première moitié du XIXème siècle Cosmopolitisme et commerce *Giulio Cervani*	144
Portrait de famille dans un intérieur: Tominz peintre de la bourgeoisie	149
L'Arche d'argent: objets rituels et événements de la communauté juive de Trieste *Luisa Crusvar*	160
Trieste: l'ouverture sur l'orient byzantin. L'art des Icônes *Marisa Bianco Fiorin*	178
Trieste et les entreprises de creusement du Canal de Suez Le Voyage en Egypte de Pasquale Revoltella *Giulio Cervani*	200
Le rayon des mystères et de l'aventure *Roberto Benedetti*	208
La chimère de l'exotisme: Trieste, la boutique d'antiquités Wuensch et l'attrait de l'Extrême-Orient *Luisa Crusvar*	218
Trieste, une culture entre le paradoxe et le mythe *Mario Fusco*	228
Clivages et soudures dans les définitions de l'identité de Trieste *Darko Bratina*	232
L'arrière-garde *Luciano Semerani*	236
L'exposition	254