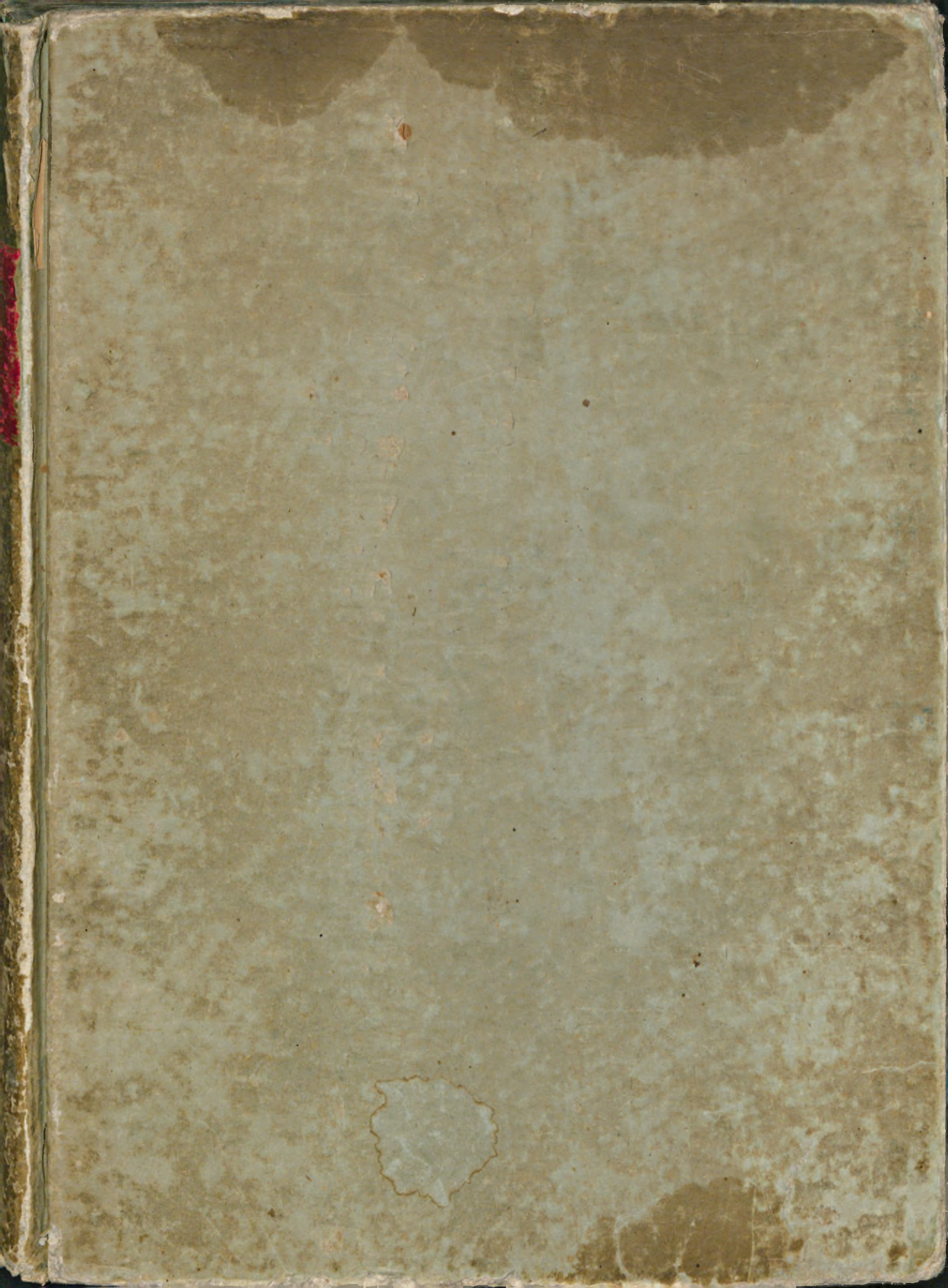


NATURA

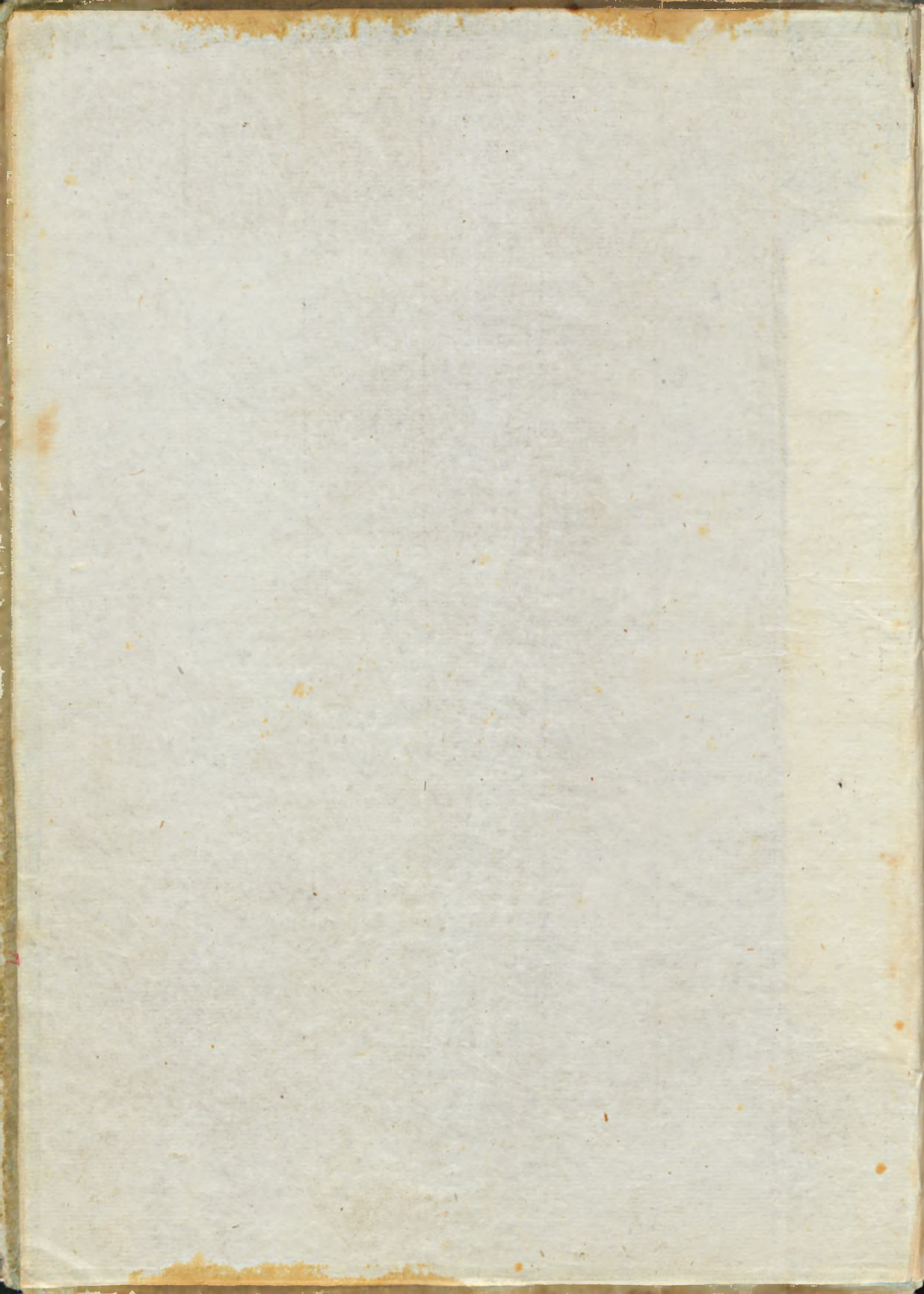
DE

MILAN







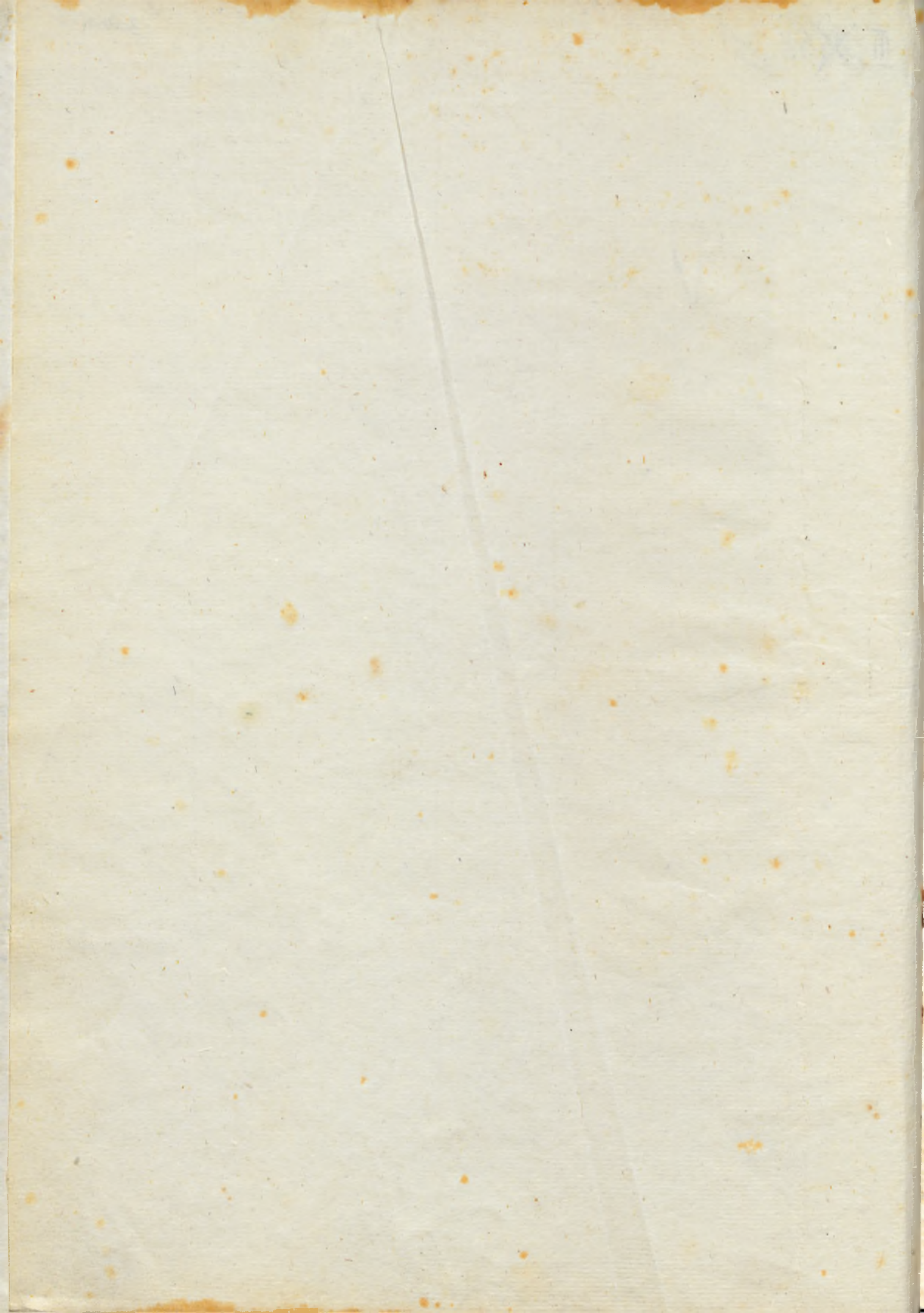




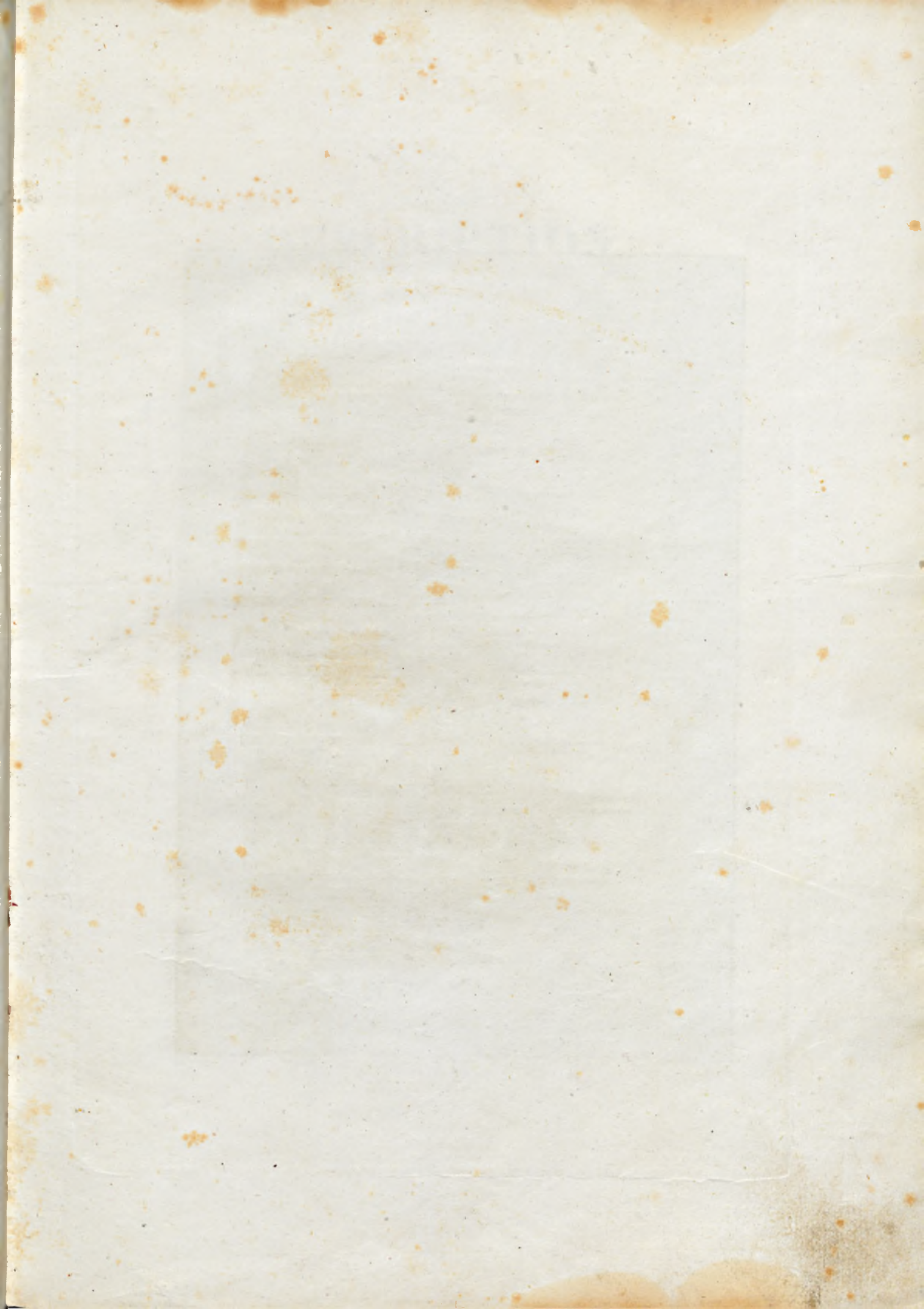
III X558

3.100













VEDUTA DEL DUOMO DI MILANO

*Vue de la Cathédrale de Milan*

*J. Hepp del. et inc.*



DESCRIPTION

de la

Cathédrale de Milan

accompagnée

*D'observations historiques et critiques sur sa construction,  
et sur les monumens d'art dont elle est enrichie,*

*ornée de 65 gravures.*



MILAN

*Chez F. ARTARIA Editeur et Marchand d'Estampes et de Musique,*

*Rue S.<sup>te</sup> Marguerite N.<sup>o</sup> 110.*

*1823.*





III 1558.

*cyf*



ND. 557

K. 136/48

BZ08PK/019-26



À

*Son Excellence Révérendissime*

*Monsieur*

**CHARLES GAETAN,**

**COMTE DE GAISRUCK,**

**ARCHEVÊQUE DE MILAN,**

**GRAND DIGNITAIRE ET AUMÔNIER DE LA COURONNE**

**DU ROYAUME LOMBARD-VÉNITIEN,**

**CONSEILLER INTIME ACTUEL DE S. M. I. R. A., ETC.**



CHARLES CARTAN

COMTE DE GENEVE

ASSEMBLEE DE PARIS

LE 10 MARS 1848

PARIS



*Monseigneur,*

*Si la Ville de Milan a dû à la munificence de son premier Duc, et à la piété de ses habitans, la fondation de sa superbe Cathédrale, elle se rappelle également avec reconnoissance, le zèle ardent et éclairé qu'ont montré, pour son achèvement, et pour l'enrichir de tant d'objets d'art qu'on y admire, ses Archevêques, pendant le cours de cinq siècles, et au milieu des vicissitudes politiques qui ont agité l'état.*



*J'ai pensé qu'une nouvelle Description,  
plus soignée, de ce magnifique temple  
pouvait être considérée comme un tribut  
d'hommage que je paye à tant d'illustres  
Prélats, et à vous, Monseigneur, qui  
êtes leur digne successeur sur le Trône  
Archiepiscopal, et qui nous rappelez  
leurs vertus.*

*Je m'estimerai heureux si Votre  
Excellence veut bien accueillir cet ouvrage  
avec bonté, et si, en me permettant de*



le lui dédier, Elle m'offre l'occasion de  
publier hautement les sentimens respectueux  
de dévouement avec lesquels j'ose me  
déclarer, Monseigneur,

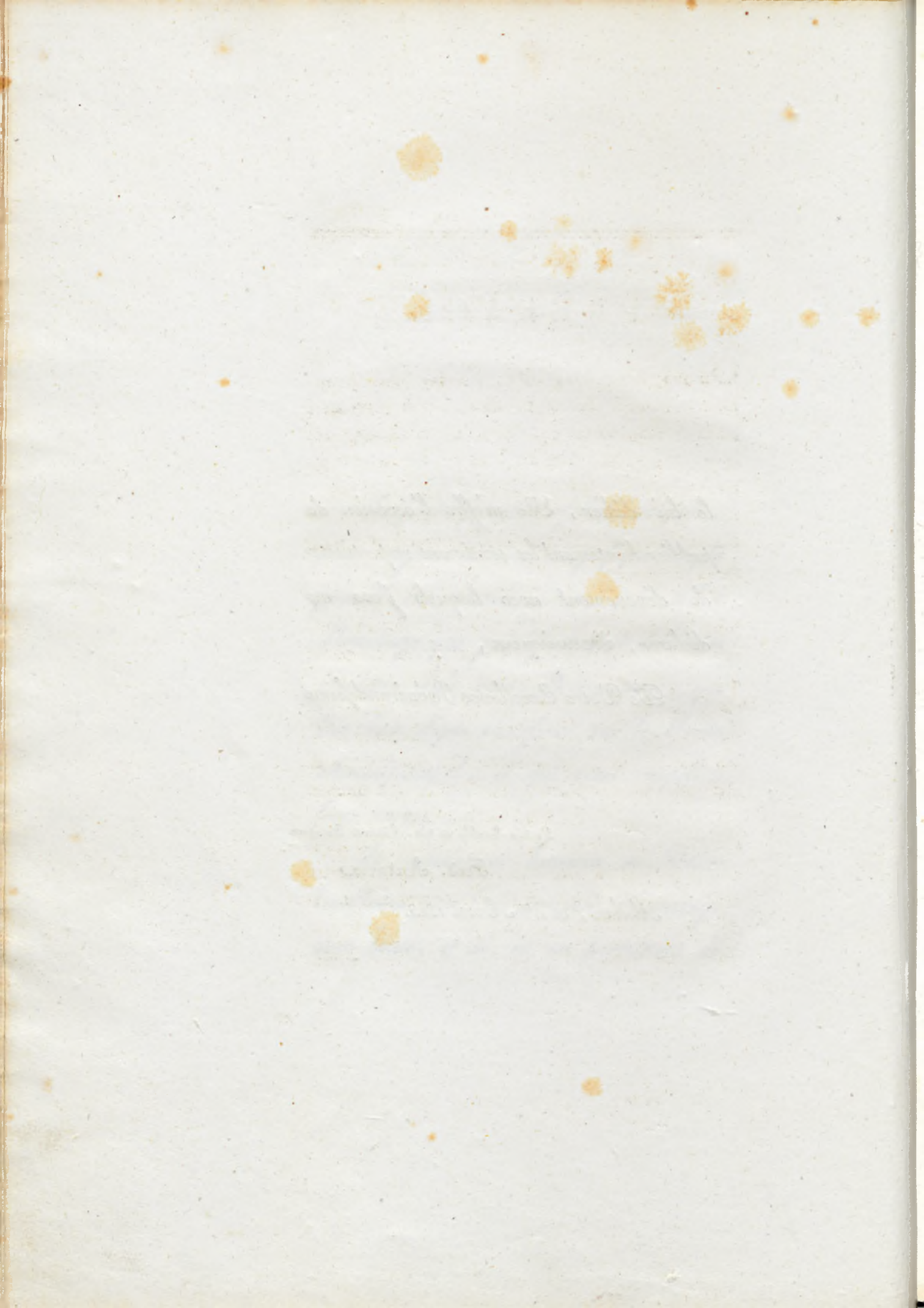
De Votre Excellence Révérendissime

Le très-humble et très-obéissant Serviteur

Ferd. Artaria

Milan, ce 1.<sup>er</sup> Avril 1823.







---

---

## P R É F A C E.

**O**N regardera, peut-être, comme une entreprise téméraire la publication de cet ouvrage, lorsque nous possédons déjà des écrits anciens et modernes sur le même sujet. Est-ce la prétention de mettre la nôtre en parallèle avec eux ? Est-ce l'ambition orgueilleuse de les surpasser, en croyant faire mieux ? Voilà ce qu'on nous demandera.

La première supposition, répondrons-nous, juste ou non, ne doit jamais, en aucun cas, décourager de nouveaux éditeurs. Car quelle que soit la matière traitée, il est toujours possible de la présenter sous un nouveau point de vue, de lui donner une forme différente. Il est certain qu'on peut y attacher des idées qui ont échappé aux autres, ou donner aux mêmes idées plus de développement qu'ils ne l'ont fait. Ceci est fort ordinaire, principalement lorsqu'il s'agit des objets qui appartiennent aux beaux arts, lesquels font naître des impressions et des jugemens aussi multipliés qu'il existe de différence dans les organes de tous les hom-



mes, et dans le genre et l'étendue des connaissances qu'ils ont acquises. Ne remarque-t-on pas cette vérité dans les ouvrages des écrivains qui se sont occupés des monumens des arts ? On devine, en les lisant, à quelle époque ils ont été dictés ; on s'aperçoit facilement combien leur goût a été plus ou moins délicat, selon les progrès ou la décadence de ces mêmes arts, au temps où ces auteurs ont vécu.

Si la critique a déjà relevé des erreurs dans plusieurs des ouvrages publiés sur l'église de Milan, qui ont précédé le nôtre ; si nous avons taché de profiter de ses avertissemens, pour éviter ces erreurs ; ou si nous avons cru utile encore, pour éclairer nos lecteurs, de les discuter de nouveau, en ménageant toujours l'amour propre des uns et des autres, ne pouvons-nous pas répondre à la seconde supposition, que tout en nous bornant là, nous courons la chance de faire mieux. Nous nous hâtons, cependant, de confesser que, malgré tout le soin que nous y avons mis, nous n'échapperons pas à la critique : car qui peut se flatter de ne jamais s'égarer, surtout lorsqu'il s'agit de remonter à des temps éloignés, presque toujours enveloppés de ténèbres, et soumis à des préjugés qui rendent impossible la découverte de la vérité ?



Un écrivain, de quelque génie qu'il soit doué, pourra-t-il jamais donner, en les décrivant, à qui ne les a pas vus, une idée exacte et parfaite des chefs-d'oeuvre de Raphael, de Michel-Ange, du Corrège, de Léonard de Vinci? Comment faire concevoir par le discours, la sublimité de l'invention, la distribution heureuse de la composition, l'énergie de l'expression dans les attitudes et les traits, la pureté et la grâce du dessin, les effets piquans de la lumière, enfin le charme et la vérité de la couleur? Ce sera à grande peine si l'on parvient à rappeler à l'imagination de l'amateur qui a admiré ces chefs-d'oeuvre, quelques-unes des sensations diverses qu'ils lui auront fait éprouver.

Parcourons tous les ouvrages, où l'on décrit ces superbes monumens de la sculpture et de l'architecture, échappés au ravage des temps, et qu'ont produit la Grèce libre et la superbe Rome. Lequel nous a donné une idée de la douleur si profonde et si sublime de l'infortuné Laocoon, dans le groupe du Musée Clémentin, ou de la majesté divine sur la figure du bel Apollon dit du Belvédère? Observez un lecteur qui vient de réciter les beaux vers de Virgile, et celui qui est placé devant le fameux



groupe. Le premier vous répondra, si vous l'interrogez, que cette description des tourmens du grand prêtre, est un des plus beaux passages de l'Énéide, qu'on ne peut trop admirer!... Il n'a vu que l'art du poète, et il n'est point ému; son esprit est séduit, mais son coeur n'est pas palpitant; il relira plusieurs fois le morceau avec calme. Voyez le second; il est silencieux, les yeux fixés sur ces trois figures, dont il ne peut se détacher, son haleine est suspendue, ses regards sombres reviennent toujours sur cette admirable tête du prêtre de Neptune, il paraît souffrir avec lui, et cependant il reste là; vous serez obligé de l'en arracher. Interrogez-le; il vous dira qu'il lui est impossible d'exprimer tous les mouvemens dont son ame a été agitée devant ce marbre.

C'est à la peinture, au dessin, à la gravure, qu'il appartient surtout de faire naître des impressions vives, parce qu'elles représentent les objets avec toute la beauté de leurs formes, parce qu'elles les offrent sous tous les aspects, comme dans leur ensemble, et qu'elles agissent sur nos sens par l'illusion qui les trompe. Cette vérité est incontestable, lorsqu'il est question de monumens tels que celui dont nous allons nous occuper, et elle sert à prouver



combien la meilleure description est stérile sans le secours de la gravure. Est-ce assez que dire : cette cathédrale s'éleve majestueusement , sa façade est un trésor immense de richesses en sculpture de tous les genres ? Qui peut d'après cela se faire une idée de sa forme générale , et combiner dans son imagination tous les détails qui la composent ? Est-ce assez pour faire apprécier le mérite des statues produites par le ciseau des Solari, des Busti, des Pizzi, des Pacetti, des Marchesi, des Monti, que l'écrivain leur donne l'épithète de *très-belles* ? Notre imagination peut quelquefois, sans guide, s'attacher à des idées communes, parce qu'elle ne crée rien hors du cercle où ses connaissances l'ont placée ; il n'y a que quelques êtres privilégiés qui aillent au de-là. C'est pour cela, qu'on prétend que le divin Homère ne vit jamais de modèles des arts qu'il a peints dans ses poèmes , et que son génie devança cependant les progrès de la sculpture et de l'architecture.

Mais s'agit-il d'objets existans, il ne faut pas laisser égarer la pensée ; il faut l'amener jusqu'à la vérité la plus exacte, par des tableaux fidèles, et la fixer sur des beautés connues ; tel est le but, et tel est l'effet des dessins, des tableaux,



des gravures. Il faut avoir vu les tableaux de notre Migliara pour sentir tout ce que peut inspirer de sentimens religieux et d'admiration l'intérieur de la basilique de Milan.

S'il faut donc nécessairement, pour bien décrire les monumens des arts, employer la toile ou le cuivre, c'est en cela, peut-être, que consistera tout le mérite qu'aura notre ouvrage au-dessus des autres. Ce sont nos Soixante et cinq planches, exécutées avec soin, d'après des dessins très-fidèles, lesquels, malgré leur petite proportion, feront connaître, même à l'étranger qui n'est pas venu en Italie, la fameuse Basilique de Milan, et qui rendront présens son ensemble et ses plus beaux détails aux connaisseurs qui l'auront examinée et admirée à leur aise : nous pouvons assurer que rien n'a été négligé par nous à cette intention, et que l'on ne pourra jamais nous accuser à cet égard d'aucune erreur et d'aucune invraisemblance.

Sans le désir de satisfaire la curiosité des amateurs qui veulent connaître les noms des auteurs des célèbres monumens, et les époques de leurs travaux, nous n'aurions pas eu besoin de placer un discours ; tout était fait par nos gravures. Mais on désire de savoir en quel siècle, en quelle année, un édifice aussi pompeux



fut commencé, par qui il fut fondé, quels en furent les premiers architectes, et quand il fut achevé. Il fallait, pour répondre à ces questions, consulter les archives, les traditions, les écrivains de tous les temps; il fallait démêler, à travers les opinions diverses, là où les autorités irréfragables nous manquaient, ce qui était constant ou probable. Cependant nous ne nous sommes pas trop appesantis là-dessus, parce que nous ne voulons pas nous présenter comme historiens.

On nous saura gré, sans doute, d'avoir vu en artistes les objets d'art de ce superbe édifice, de relever quelques-uns de leurs défauts, comme aussi d'inviter les curieux à se fixer plus long-temps devant ceux qui offrent des beautés réelles. Nous avons jugé, avec raison, peut-être, que parmi la quantité d'étrangers que nous voyons se placer tous les jours devant cet édifice, se promener sous les voutes de ce temple, il en sera qui auront besoin d'être éclairés, qui pourraient être trompés par des opinions erronées, que le temps accrédite, qui sont prononcées magistralement devant eux par une habitude d'ignorance ou d'opiniâtreté. Car ce n'est pas aux discours des guides salariés que le véritable connaisseur prête l'oreille : c'est même



avec pitié, avec impatience, qu'il les entend débiter leurs historiottes, leurs anachronismes et les éloges distribués aveuglément. Notre ouvrage à la main, les curieux pourront éviter ces désagrémens, et s'instruire, sans rien emprunter des préjugés vulgaires. Voilà quel est notre plan, quel est le but de notre ouvrage; heureux si on l'accueille avec autant intérêt que l'objet dont nous nous occupons mérite d'admiration!



---

---

# DESCRIPTION

DE LA

## CATHÉDRALE DE MILAN (1).

---

CE superbe édifice a un caractère si imposant, qu'il est difficile à l'observateur le plus froid et le moins sensible, de n'être pas singulièrement étonné en le voyant (V. Pl. I, II). Il est construit dans ce style qu'on appelle communément gothique moderne, dont le goût s'étoit introduit en Italie depuis le XII siècle, et que quelques écrivains attribuent aux Arabes ou aux Maures, plutôt qu'aux Goths, peuples qu'ils supposent trop barbares pour avoir eu des idées si élevées. Ces opinions peuvent se concilier facilement, puisque la grossièreté que l'on remarque encore dans les édifices qui nous sont restés des Goths, en Allemagne, en France et en Italie, atteste en effet que rien autre chose n'est dû, dans ce que nous admirons aujourd'hui sous le nom de Gothique, à ces peuples que les toits aigus, et les

---

(1) Dans la plupart des villes d'Italie, la principale église, la cathédrale, est appelée *il Duomo*, et il y a de très-érudites dissertations sur cette dénomination et sur son origine; mais nous en ferons grâce à nos lecteurs. Nous nous contentons de prévenir les étrangers que *Duomo* est le mot consacré, et qu'il ne peut être traduit en françois par *Dôme*, parce qu'alors il n'exprime plus le tout, mais une partie du temple.



arcs en ogives, formes plus propres aux climats d'où ils s'étaient débordés qu'au nôtre. Il restera donc constant que le style gothique qu'on peut appeler moderne, est venu depuis l'invasion des Arabes en Espagne, et de leurs conquêtes dans nos contrées. En effet c'est depuis que Charlemagne les combattit, et les repoussa, que datent les plus beaux édifices de ce genre avec toute la richesse moresque. Les savans qui se sont occupés de l'histoire des arts, pensent néanmoins que l'on doit distinguer le style de nos églises sous le nom de *Gothique Lombard* en ce qu'il offre des différences qui paraissent n'appartenir qu'à nous. Nous adopterons volontiers cette dénomination qui donne une originalité au superbe monument de Milan. Malgré la bizarrerie du style (1), ce temple est ce que

---

(1) Nous ne pouvons nous refuser à citer ici ce qu'en dit un de ces écrivains qui accordent tout le prix à l'élan somptueux d'une imagination active, et à un genre de sensibilité qui étonne toujours les esprits ordinaires; nous n'adopterons pas cependant ses idées, trop rigoureuses, sur les chefs-d'œuvre qui ont eu leurs modèles dans les monumens de l'antiquité.

« Le génie n'a plus rien à faire dans votre architecture grecque. Vos cinq ordres sont invariablement fixés comme les sept tons de la musique; les proportions de chaque colonne, leurs distances entre-elles, la frise, l'architrave, la longueur d'une feuille d'achante, et jusqu'au moindre filet, tout est mesuré d'avance, à un quart de ligne près. »

« Dans l'architecture gothique, au contraire, l'imagination retrouve toute sa liberté; elle peut créer des ornemens, épancher sa richesse dans le vaste dessin d'une façade, dans les innombrables détails d'un portique; elle peut donner cours à ses fantaisies, à ses rêves; chercher même hors de la nature des formes et des figures nouvelles, et disposer de chaque pierre pour en faire l'expression d'une pensée. Il vous restera



L'art dans ce genre a pu inventer de plus grand, de plus recherché, et de plus merveilleux. Il surprend par ses grandes masses, par la multitude de ses tours ou aiguilles pyramidales, ornées de figures, découpées à jour, et il se distingue autant par la hardiesse de son exécution, que par la profusion de ses ornemens, d'une légèreté et d'une délicatesse singulière. Si l'on y remarque quelques objets de sculpture qui ne méritent point d'être placés en ce lieu auguste, on y admirera une si grande quantité de chefs-d'œuvre, qu'on oubliera aisément ces imperfections. En un mot, il est parmi les temples du genre gothique, ce que S. Pierre de Rome est pour la moderne architecture ( V. Pl. III, IV et V ). Toutes les parties de l'édifice sont de marbre blanc, même le toit. On pourrait sans doute entasser une plus grande quantité de marbres sur une surface plus vaste : ce serait prouver seulement de grandes dépenses, et une puissance en état de les supporter. Mais de tant d'ornemens réunis, former un ensemble qui soit aussi étonnant par sa masse, que par son travail, c'est le chef-d'œuvre de l'art et le phénomène que présente la cathédrale de Milan. Il n'a fallu rien moins que la ferveur ardente des âmes pieuses, pour fournir les moyens d'exécuter un si riche édifice. Le même zèle fit élever de toutes parts des temples, et la plupart fu-

---

de cet ensemble non une sensation, mais un sentiment profond de mélancolie, qui deviendra religieux en suivant l'élévation de cette tour, dont la flèche aigüe, montant, pour ainsi dire, dans les airs, conduira votre pensée sans aucune pause, sans aucune transition sensible, de la nef, séjour des lamentations et de la prière, jusqu'au ciel conjectural, refuge des espérances du chrétien. »



rent construits dans le beau style gothique, lequel se conserva dans l'Europe jusqu'au XV siècle. Parmi la quantité prodigieuse d'églises dans ce genre, répandues en Europe, on cite principalement; en France, les cathédrales de Paris, de Rheims, de Beauvais, de Chartres, de Strasbourg, d'Orleans, etc.; en Allemagne, celles de Vienne, de Cologne, d'Ulm, de Fribourg; en Italie, celles de Milan, de Sienne, d'Orvieto, etc.; en Brabant, l'église d'Anvers; en Angleterre, celles d'Yorck, de Cantorbéry, etc., et en Espagne on admire celles de Valence et plusieurs de l'Andalousie et de Grenade, bâties originairement par les Maures.

Suivant les historiens les plus accrédités, Jean Galéas Visconti, comte des Vertus, premier Duc de Milan (1), protecteur des arts, prince très-ambitieux, qui, par une conduite habile, aidée de moyens criminels, avait affermi sa puissance, fit ériger cette cathédrale, pour accomplir un vœu qu'il avait fait à la S. Vierge, afin d'obtenir des enfans mâles de sa seconde femme Catherine, fille de Barnabò Visconti (2) son oncle. La mort lui avait enlevé ceux qu'il eut d'Isabelle, fille de Jean, roi de France, dit le Bon, qu'il avait épousée en premières nœces. Ce vœu, disent les mêmes historiens, fut aussi celui du peuple milanais, parce qu'alors les femmes de ce pays accouchaient difficilement, et que les enfans mâles leur étaient ravis par une mort préma-

---

(1) Le portrait de ce duc, tracé d'après un ancien bas-relief authentique, se trouve gravé sur le frontispice de cet ouvrage.

(2) On prétend qu'il mourut empoisonné au château de Trezzo, ainsi que ses deux fils, par ordre de *Jean Galéas*, pour leur ravir la possession du duché de Milan.



turée. On se doute bien que cette opinion n'est fondée que sur les Chroniques de ces temps. Il se pourroit aussi que le duc Galéas, crut, suivant une multitude d'exemples dans ces siècles, expier ses crimes par la fondation d'une riche église ; mais nous adopterons de préférence l'opinion que ce prince, très-ambitieux, zélé protecteur des arts, et qui étoit parvenu à un degré de puissance et de splendeur très-considérable, ait voulu éterniser son nom par des monumens somptueux. Cette conjecture semble d'autant plus fondée en considérant que sa magnificence ne se borna pas à cette Cathédrale, mais qu'il fit élever la superbe Chartreuse près de Pavie, ainsi que plusieurs édifices publics, et qu'il se montra très-libéral en tout ce qui avoit rapport à la splendeur de sa domination.

Quels que fussent cependant les motifs qui engagèrent le duc, c'est un fait avéré qu'il fit des dons et des concessions très-considérables en faveur du nouvel édifice, et qu'il fit présent à la ville d'une carrière de beau marbre blanc, plus propre à résister aux ravages du temps que celui de Carrare. La situation de cette carrière facilitait en outre le transport des blocs qu'on en tirait, puisque de la Candoglia, aux environs du lac Majeur, où elle se trouve, on les faisait descendre par la Toce, dans le lac même, et de-là jusqu'à Milan par le Tesin, et par le canal, connu sous le nom de *Naviglio grande*.

Ce fut le même Galéas qui posa la première pierre de ce temple magnifique le 15 de mars 1386, lorsque le siège épiscopal étoit occupé par Antonio, de la noble famille de Saluzzo. Cette opinion est appuyée



particulièrement sur une inscription qui se trouve dans un atelier de sculpture, placé au *Campo Santo* (1); on y lit :

EL PRINCIPIO DEL DUOMO DI MILANO FU NELL' ANNO 1386 (2).

Plusieurs écrivains prétendent que la construction de cette église fut commencée seulement en 1387 ou 1388, et ils s'appuyent sur ce qu'on lit dans la Vie des Archevêques de Milan : *Anno MCCCLXXVIII, Templum majus Mediolani jussu Galeatii Ducis in honorem B. M. Virginis incredibili impensa solido marmore instaurare cœpit.*

Ils ajoutent qu'elle est dûe principalement au zèle des Milanais et des habitans des environs, qui ambitionnaient d'ériger une cathédrale digne de la capitale de la Lombardie, et qui désiraient gagner les indulgences que le Pape et l'Archevêque avaient accordé à tous ceux

---

(1) Derrière la cathédrale il y a une petite place, qui ser-voit anciennement de cimetière, et qu'on nomme encore *Campo Santo*, c'est-à-dire *Champ Sacré*, nom qui désigne généralement en Italie le lieu appelé en français cimetière. On y voit aussi maintenant une petite église; et la place est encombrée de blocs de marbre, qu'on travaille continuellement dans les ateliers des sculpteurs établis dans cette enceinte. Les députés pour la bâtisse de la Cathédrale ont leur résidence dans la maison voisine; ils conservent dans les archives les pièces relatives à sa construction, et un modèle en bois fort curieux, exécuté au commencement du XVI siècle. Il est assez grand pour qu'un homme puisse y entrer debout; et il mériterait d'être mieux conservé et placé plus convenablement.

Les curieux obtiennent facilement à se procurer la vue de ces objets.

(2) *Le commencement de la cathédrale eut lieu en 1386.*



qui coopérèrent à cette œuvre, soit par leurs dons, soit par leurs travaux : on sait que ce moyen fut celui qui contribua le plus efficacement à l'érection des premiers temples de la chrétienté.

Toutes ces opinions pourraient se concilier, puisque l'histoire nous apprend que le Duc n'ayant pas trouvé les premiers fondemens de l'édifice assez vastes, il les fit démolir et reconstruire ensuite de nouveau, ce qui demanda nécessairement un ou deux ans de temps (1). Des concessions, et de riches offrandes, ont fourni alors, et successivement, les moyens nécessaires à la construction et à l'entretien de cet étonnant édifice, qui fut élevé à l'endroit même où existoit déjà l'ancienne cathédrale, bâtie en 836, et consacrée à Sainte Marie Majeure ; église qui avoit été saccagée et brûlée plusieurs fois, pendant les guerres et les invasions de Frédéric Barberousse.

Malgré les recherches qui ont été faites jusqu'à présent, le nom de l'architecte qui traça le premier dessin de cette église est encore inconnu, et il le sera peut-être toujours, à cause de la perte de beaucoup d'anciens titres (2). Le comte Giulini a combattu, dans

---

(1) La magnificence du Duc et le zèle des Milanais, sont d'autant plus admirables, que cette vaste construction fut conçue et commencée dans un temps où S. Pierre de Rome et S. Paul de Londres n'existoient pas encore.

Ce fut donc un édifice qui devoit surpasser tous ceux qu'on connoissoit alors en Europe, qu'on s'étoit proposé de construire.

(2) Moriggi, dans la Description de cette cathédrale, qu'il a publiée en 1597, parle d'un registre qui existoit parmi les pièces conservées aux archives, et qui en disparut vers l'an 1577, sans



son Histoire de Milan, l'opinion de plusieurs écrivains qui assuraient que *Henry Gamodia* ou *Zamodia*, allemand, donna le premier plan de ce temple, parce que cet architecte ne fut appelé à Milan que cinq ans après que la construction en fut commencée. Il est plus facile de détruire l'opinion de Charles Torre, auteur du *Tableau de Milan*, qui s'efforce de prouver que les premiers travaux de cet édifice furent dirigés par l'architecte *Jean-Antoine Omodeo*. Cet écrivain a été probablement induit en erreur, par l'inscription qu'on voit autour d'un portrait en marbre, situé sur le parapet de la petite galerie où aboutit l'escalier tournant qui conduit dessus le Dôme : on y lit :

---

HOMODEUS VENER FABRICE MLI. ARCHITECTUS.

Il est prouvé que cet artiste ne vécut qu'un siècle après le commencement de la construction, dont il fut, pendant long-temps, un des architectes le plus instruit et le plus zélé : nous aurons occasion de parler de lui ailleurs. Les premiers architectes sur lesquels on a des notices positives, sont *Marc de Campione* et *Simon Orsenigo*, auxquels quelques historiens ont même attribué le dessin primitif.

Mais la plupart de ces opinions ne se soutiennent

---

qu'on ait jamais pu le découvrir, malgré les recherches faites et les excommunications lancées contre les détenteurs de ce livre ; et il déplore sa perte comme celle de la seule pièce authentique qui eût dû faire connaître le premier architecte inventeur du plan de l'église, et les notices les plus certaines sur tout ce qui regarde sa construction, depuis sa première fondation jusqu'à l'époque de l'enlèvement de ce manuscrit.



pas devant un examen plus approfondi: et au milieu des incertitudes qui existent toujours, il nous paraît assez probable que le premier dessin, antérieur à son exécution, fut l'ouvrage d'un architecte allemand. Cette conjecture trouverait sa source dans de fort anciens commentaires sur Vitruve, où il est parlé de l'église de Milan, dont, moyennant des gravures en bois bien exécutées, on donne le plan, des coupes, et plusieurs détails très-exacts, et suivant l'ancien dessin. Elle prend encore un caractère de vraisemblance lorsqu'en considérant le grand nombre d'édifices gothiques, fort remarquables, qui existaient avant le nôtre dans plusieurs parties du Nord, on lui trouve des rapports infiniment singuliers entre autres avec la cathédrale de Cologne (1). Le plan, la distribution des nefs de cette église sont exactement les mêmes. Une égale ressemblance se fait remarquer dans toutes ses proportions, dans les arcs-boutans, dans les aiguilles; il n'y a d'exception à faire dans cette parité que pour la façade, ce qui ne détruit en rien la comparaison que nous en faisons, et les conséquences que nous en tirons, puisque la façade de l'église de Milan fut changée, comme nous le dirons par la suite, plus d'une fois, et que jamais, jusqu'à nos jours, on ne s'attacha à aucun des dessins qui furent proposés à diverses époques. Le rapprochement que nous venons de faire des deux cathédrales, et que l'on peut vérifier, comme nous l'avons fait en examinant avec soin les dessins fidèles

---

(1) Il s'agit ici du plan de la cathédrale de Cologne, et non de son exécution entière, puisqu'elle ne parvint qu'à la moitié de son dessin primitif.



de l'une et de l'autre , ce rapprochement , disons-nous , nous autoriserait à croire que celle de Cologne , bâtie 138 ans avant la nôtre , a pu lui servir de modèle , et que les Milanais se seraient adressés à un des architectes allemands , reconnaissant en eux une supériorité de talent plus grande pour la composition de ces sortes d'édifices , dont ils avaient sans cesse sous les yeux de beaux exemples , qui étaient fort rares en Italie.

Si les célèbres Cathédrales , en style gothique , que nous avons citées , sont les rivales de celle de Milan , par leur hardiesse , et par la richesse singulière de leurs ornemens (1) , elles doivent lui céder la supériorité par la qualité de la matière , et parce qu'ayant été construites dans le moyen âge , elles n'ont pu être ornées d'une aussi grande quantité de statues et de bas-reliefs , et que si dans quelques unes la sculpture y a prodigué ses travaux , la grossièreté de l'exécution les place dans un rang qui atteste la barbarie du goût dominant de ces temps (2). Si les ouvrages de ce genre qui ont été prodigieusement multipliés autour de notre église , ne sont pas également estimables sous le rapport de l'art , au moins n'y découvret-on pas sa honteuse décadence , puisque ceux qui datent d'une époque la plus rapprochée de la fondation de l'édifice , présentent déjà des beautés , et des tentatives vers une imitation soignée de la nature , et que nous

---

(1) Une chose assez remarquable dans ces monumens , et qui ne se trouve pas dans le nôtre , c'est que la plupart sont ornés de statues de rois , de reines , et de princes , lesquelles ont servi à des développemens historiques et chronologiques.

(2) L'immense richesse , du toit et de toute la partie supérieure de la Cathédrale de Milan suffiroit pour détruire toute rivalité avec les autres mentionnées ci-dessus.



voyons régner une progression de talens qui, enfin, nous amène à admirer des chefs-d'œuvres que nous devons à plusieurs artistes, nos contemporains, nos concitoyens, dont les noms seront placés à leur temps pour la gloire des arts. Il ne paroîtra pas hors de propos que nous suspendions un moment notre relation historique de la cathédrale, pour donner au lecteur un aperçu des architectes les plus distingués, qui, dès son origine, en dirigèrent les travaux jusqu'en 1803.

Les documents que nous trouvons dans les archives de la fabrique de notre église, nous apprennent que Jean Galéas ne se borna pas à engager pour ce grand ouvrage des artistes italiens, mais qu'il eut recours à plusieurs architectes étrangers dont les noms se sont conservés. En remontant à Henri Arler de Gemünden, [ plus connu dans l'histoire de notre église sous le nom de Gamodia, traduction de celui de sa ville natale (1) ], que l'on peut regarder comme l'inventeur du plan exécuté en 1387 ou 1388, quoique cela lui soit contesté par Giulini, comme nous l'avons dit précédemment, nous signalerons les architectes suivant les époques où ils furent chargés des travaux de ce vaste édifice. Nous retrouvons depuis 1388 jusqu'à 1399, Nicolas Bonaventure, et Jean Mignot de Paris, Jean de Campamios, normand; Jean Annex de Fernach, de Fribourg; Ulric de Frissingen, d'Ulm; et Jean Cova, peintre et architecte, de Bruges en Flandres; Jean

---

(1) On doit se rappeler que, dans ces temps, et même postérieurement, beaucoup d'artistes ne furent connus et désignés que par le nom du lieu où ils avoient pris naissance. L'histoire des peintres d'Italie nous en fournit un grand nombre d'exemples.



Magatti en 1409; Nicolas d'Arezzo vers 1412; Philippe Brunleschi vers 1448; Jean Solari en 1451; Boniforte Solari, son fils, en 1459; Antoine Solari, fils de celui-ci, en 1476; Jean de Gratz en 1483. Il semble qu'à cet architecte a dû succéder Jean Antoine Omodeo, qui fut choisi en 1490, quatre ans après qu'on eut consulté Hammerer, l'architecte de la cathédrale de Strasbourg, à propos des difficultés qui s'étoient élevées en 1486, sur la construction de la coupole et de la grande aiguille. Cela feroit conjecturer que Omodeo fut chargé de conduire les travaux de ce dôme jusqu'en 1522, et que c'est par cette raison qu'il n'a pas signé avec les chefs d'ouvriers la pièce du 27 Juin 1490, qui se conserve aux archives, relativement à la construction de cette partie de l'édifice, quoique son fils Antoine Omodeo pût être compris parmi les artistes employés sous les ordres de son père. On donna, en 1512, pour adjoint à Omodeo, Jérôme della Porta. Christophe Solari, dit le Bossu, architecte et sculpteur d'un mérite distingué, fut également élu architecte de la fabrique, en 1506, mais avec la condition précise de ne point abandonner la sculpture, qu'il enrichît de beaucoup de chefs-d'œuvre.

Quelque fût le talent qu'on reconnoissoit à ces habiles architectes, le desir que l'on avoit de conduire à toute la perfection possible un si précieux monument de la piété et de la gloire Lombarde, fit qu'on sollicita les lumières des artistes qui jouissoient en ces tems d'une célébrité reconnue, et dont le goût et les jugemens étoient appuyés sur des connoissances exactes auxquelles il fallait porter une foi religieuse. On consulta



donc, en 1491, le célèbre Bramante, duquel nous admirons encore plusieurs édifices précieux, et entre autres la magnifique Chartreuse près de Pavie; et Césaire Cesariano, auteur d'un excellent commentaire sur Vitruve, que nous avons déjà cité, et ils ont peut-être même dirigé quelques travaux de l'église, de même que le Bramantino, en 1519. Enfin le fameux Léonard de Vinci qui réunissoit, à un degré éminent, au talent de la peinture, ceux d'un habile architecte, d'un savant géomètre, et même d'un musicien peu ordinaire; ce génie capable de prononcer ex professo sur tout ce qui avoit rapport aux arts, fut également appelé à donner des conseils, en 1510, ainsi que le célèbre peintre et architecte Jules Romain, en 1541. En 1567 on nomma comme principal architecte Pellegrino Pellegrini, appelé particulièrement par les Bolognais, le *Tibaldi*, du nom de son père. Cet architecte fit, pendant le cours de dix-neuf ans qu'il eut cette direction, embellir l'intérieur du temple. On lui doit le beau pourtour du chœur et les chapelles souterraines. Nous parlerons ailleurs de tout ce qui appartient dans cet édifice, à ce grand artiste, et nous allons continuer le tableau que nous consacrons à la mémoire des hommes à talents qui méritent aujourd'hui, en excitant notre admiration par leurs ouvrages, cette mention honorable. A Pellegrini succéda, en 1587, Martin Bassi, qui se fit distinguer par ses écrits contre les ouvrages de Pellegrini, ayant pour titre *Dispareri in materia d'architettura e prospettiva*; imprimés en 1572, et il fut remplacé, en 1603, par François Marie Ricchino. Après vint, en 1617, Fabio Mangone qui est regardé comme élève



de Pellegrini; auquel succéda, en 1638, Charles Buzzi. A la mort de ce dernier, Jérôme Quadrio qui avoit déjà été chargé de le remplacer, pendant sa maladie, fut reconnu architecte de l'église, en 1658 (1).

Pendant un espace de soixante ans, savoir, depuis 1679 jusqu'en 1744, que les travaux de la cathédrale languissants et déterminément suspendus, n'offroient plus aux architectes des moyens de se faire honneur, que par quelques parties çà et là terminées, on compte parmi ceux qui furent à la tête de l'entreprise, André Biffi, Jean Baptiste Quadrio, et ensuite Vanvitelli, qui proposa un sujet de façade, composé d'un portique décoré de colonnes torses. Charles Joseph Merlo qui succéda à l'architecte Croce en 1770, avoit présenté en même tems ses propres idées. Nous avons de Croce des considérations sur la coupole et la grande aiguille, qui furent remises, le 19 juillet 1764, à l'administration. C'est à cet artiste qu'est due la composition de la dite aiguille qu'il fit achever en 1772.

Jules Galliori ayant été nommé architecte de l'église, présenta un nouveau dessin de la façade, qu'il accompagna de réflexions critiques, fort bien raisonnées, dont le but tendoit à faire disparaître le défaut qu'on ne pourroit éviter en s'obstinant à continuer des travaux déjà commencés, qui étoient du style romain proprement dit. Cela éveilla l'intérêt, et le noble amour propre qui anime ordinairement les artistes par la concurrence, moyen qui procura tant de splendeur aux arts de la

---

(1) Nous observerons, pour la plus parfaite intelligence, que l'administration a constamment élu, en tout temps, un architecte principal qui doit proposer et diriger les travaux, soit d'après ses propres dessins, soit d'après les projets adoptés antérieurement.





Grèce. La concurrence donc excita le génie, et l'on vit le sculpteur Pagani, Charles Orombelli, et le marquis Louis Cagnola, tracer chacun un nouveau projet pour cette façade qui occupoit tous les esprits.

Vers la fin de 1795, Félix Soave fut appelé pour succéder à Galliori, et cela produisit encore un autre dessin, qu'il conçut pour réformer la façade en adoptant les bases établies dans le projet, déjà commencé, de Buzzi, et en conservant la forme des portes et fenêtres de style romain. En 1802, l'architecte Antolini succéda à Soave; mais ayant été appelé à la place de professeur d'architecture dans l'académie de Bologne, il abandonna Milan un an après sa nomination.

Nous voici arrivés à une époque qui dissipa cette espèce d'apathie, laquelle depuis tant d'années faisoit craindre que jamais on ne verroit se terminer un monument si riche, et dont les premiers travaux avoient été commencés et poursuivis avec toute l'ardeur que peuvent inspirer la piété, l'amour de la gloire nationale, et celui des arts. On s'étoit malheureusement habitué à entendre répéter, surtout par les étrangers, que des siècles s'amoncelleroient encore sur les marbres de ce temple, avant qu'on vît rien d'achevé, et on sembloit croire que les difficultés qui s'offroient pour la construction de cette façade, objet de la pensée de tant d'artistes ingénieux qui s'étoient succédés, avoient effrayé ceux de nos jours, et les détourné de tenter à vaincre ces difficultés : comme si dans la nature il y avoit des siècles exclusivement réservés au génie, et d'autres qu'elle condamne à la pauvreté. Et parce que les exemples, les modèles qu'elle offre sont rares, doit-on en inférer que cette



rareté est une des combinaisons nécessaires de sa composition générale ? C'est aux circonstances et surtout aux encouragemens, sagement et judicieusement distribués, que l'on doit l'existence des hommes, qui rendent brillant le siècle où ils ont vécu. C'est donc à la société, aux institutions qui la gouvernent, à sa position géographique, à ses mœurs, et à ses richesses, que l'on peut attribuer la gloire qui environne des savants, des artistes, dont les noms vont enfin faire une époque que l'histoire signale par le titre d'illustre, de pompeuse ; et l'expérience nous a démontré que pour produire quelque chose que ce soit de grand, il ne faut que vouloir. Ce sont les honneurs accordés par Auguste, par les Médicis, par Louis XIV, qui ont fait de leur siècle des époques mémorables.

Cette vérité n'est pas moins évidente de nos jours, et notre siècle, non moins fécond en savans et en artistes, ne nous laisse plus rien à désirer pour soutenir la comparaison avec ces temps glorieux, avec la différence qu'alors les sciences et les arts étoient le partage exclusif de quelques contrées, tandis que de nos jours on les a portés à un haut degré de perfection dans presque tous les pays de l'Europe. Par rapport aux arts, il suffit de nommer les Canova, les Thorwaldsen, les David, Gérard, Guérin, Füger, Appiani, Camuccini, un Berwik, un Morghen, un Longhi, Gandolfi, Rosaspina, Bettelini, Müller, Desnoyers, Massard (1), et quantité de leurs élèves déjà rivaux de la gloire de leurs maîtres, ainsi qu'un nombre pro-

---

(1) En plaçant ces noms, nous n'avons pas eu l'intention d'assigner à chacun son rang ; ces noms se sont trouvés sous notre plume seulement comme notre mémoire nous les a présentés.



digieux d'autres artistes qui se distinguent par leurs talents; nous en suspendons l'énumération pour ne point nous étendre trop au long.

Si les grandes entreprises qui furent le motif de la suprématie des artistes, l'honneur des siècles antérieurs, sont maintenant beaucoup moins fréquentes, on y a suppléé par les concours, par les expositions annuelles, par les récompenses honorables distribuées périodiquement. La culture des arts et les encouragemens n'ont pas moins influé sur tous les objets d'industrie et sur les différentes classes d'artisans. Qu'ont à faire les meubles, les étoffes, les décorations de luxe qui se fabriquoient jusques vers la fin du dernier siècle, avec nos bronzes ciselés, avec nos superbes porcelaines, avec nos meubles, dont les formes sont si élégantes, avec nos tapisseries qui s'approchent de la peinture, et finalement avec les belles étoffes, où le bon goût des dessins a remplacé le *baroque* des anciens. En parlant de Milan en particulier, que l'on interroge le voyageur éclairé, l'homme de goût qui sait apprécier les beautés, en quelque lieu qu'il les trouve, ne répondra-t-il pas qu'il a été ravi d'admiration en voyant nos décorations théâtrales, introduites par les Galleari et Gonzaga, et portées par Landriani, Canna, Fuentes, Perego, et par Sanquirico au plus haut degré de richesse et de perfection; qu'il a été étonné de voir tous les arts concourir à donner de l'éclat et de la pompe à nos apprêts funèbres; qu'il a reconnu depuis le palais jusqu'à la demeure du simple particulier, dans la distribution, la composition d'un style gracieux des peintures d'ornemens, d'arabesque et de perspective, l'influence que dans cette partie de l'Italie a dû nécessairement



ND. 557



produire le mode d'encouragement et d'instruction qu'on y a adopté. La reconnaissance publique nous dicte ici le nom de Joconde Albertoli. C'est à cet artiste, estimable sous tant de rapports, et qui préside depuis 40 ans à l'instruction de cette partie des arts, que nous devons la création de ce goût si rare dans la composition de l'ornement (1). N'est-ce pas au marquis Cagnola, notre contemporain, qu'appartient la gloire d'un monument dont le dessin rivalise avec tout ce que les Romains ont produit de majestueux en ce genre, et dont les sculptures étonnent par le goût et l'extrême délicatesse de leur exécution ?

On nous pardonnera la longueur de cette digression, elle nous offroit l'occasion de rendre un hommage à la vérité, en démontrant que notre pays possède à juste titre une place honorable dans les fastes des beaux arts, et que par le secours de ceux-ci on y voit fleurir en même temps toutes les branches d'industrie, lesquelles accélèrent la civilisation. D'ailleurs ces réflexions générales ne sont point étrangères au sujet que nous traitons, lequel va nous occuper de tout ce qu'embrassent les arts d'imitation et de génie. Si en décrivant leurs productions nous avançons des éloges, ils seront strictement basés sur le mérite des ouvrages, et de même, si nous nous permettons quelques critiques, on ne nous accusera pas après la déclaration que nous venons

---

(1) Nous avons à Milan deux écoles gratuites d'ornemens, dépendantes du gouvernement. Celle de Brera admet ordinairement quatre cents élèves de toute espèce de conditions et de professions. On en voit même venir des campagnes environnantes, et les heures de leçon sont désignées de manière à ne point nuire aux travaux habituels des élèves chez leurs maîtres de différents métiers auxquels la plupart sont destinés.



de faire, de nous être abandonnés à un mouvement d'humeur dénigrante, et à l'envie de déprécier les artistes anciens ni les modernes.

Nous allons reprendre l'histoire de la construction de notre cathédrale, que nous avons interrompue à l'époque où le duc Jean Galéas lui prodiguoit ses soins. Après sa mort, arrivée en 1402, on ne cessa d'y travailler pendant le cours de près de deux siècles, avec plus ou moins d'ardeur, selon les moyens d'en soutenir les dépenses et selon les événements politiques, mais en suivant toujours le plan original, car comme nous le verrons par la suite, il n'y eut que la façade qui fut sujette à des variations. Celle qu'on construisit alors n'étoit composée que de pièces carrées de marbre blanc et noir, et on y avoit placé, pour tout ornement, quelques bustes et les armoiries des Visconti; elle n'avoit donc rien de commun avec le restant de l'édifice. Cela prouve évidemment qu'elle n'a été construite sur aucun dessin antérieur, mais que ce fut l'ouvrage de quelqu'architecte de ces temps, auquel manquoient les talents nécessaires pour composer une façade réunissant l'élégance et la richesse qui cependant décorent les églises gothiques de cette époque, ou, ce qui semble plus probable, qu'on n'avoit pas les fonds nécessaires qu'exigeoit une telle entreprise. Nous remarquerons encore qu'on fut obligé de raccourcir trois arcades de la longueur de l'édifice qu'exigeoit le plan primitif, à cause de la saillie d'une partie du palais Ducal qui occupoit l'emplacement.

Ce fut en 1560, c'est-à-dire, à l'époque où Charles Borromée fut élu Archevêque de Milan, que les travaux reprirent une nouvelle vigueur. Ce digne prélat



aussi instruit que rempli de zèle pour la continuation et le perfectionnement de son église, y apporta les soins les plus assidus. Il s'occupa de la décoration de l'intérieur, et en même temps il songea à la construction d'une nouvelle façade, correspondante à la richesse du corps de l'édifice. Le célèbre architecte Pellegrini fut invité à en donner le dessin; il remit effectivement deux projets à l'Archevêque, dont l'un prescrivait un portique formé par dix colonnes sur des piédestaux, l'autre des colonnes posées sur un soubassement très-bas, mais loin d'adopter le style gothique que prescrivait le genre de l'édifice, il proposa dans ses dessins le goût de l'architecture romaine. Quoique cette réunion soit contraire aux règles de l'eurythmie, et forme le seul objet de critique qu'on puisse faire, même de nos jours, à notre temple, on conviendra aisément qu'un artiste nourri par l'étude des superbes monumens de la Grèce et de Rome, habitué par ses méditations à ne reconnoître de véritables beautés architectoniques que dans les proportions de ses modèles, pouvoit difficilement s'écarter de la route que son génie avoit choisie, où il apercevoit en avant et à côté de lui une foule de rivaux, et abandonner ainsi les chefs-d'œuvre de la grande école pour se revêtir des idées capricieuses et singulières du genre gothique. (1).

Mais Philippe II, roi d'Espagne, ayant appelé à sa cour cet architecte célèbre, pour le charger de la construction de l'Escorial, et la peste ayant dans ces temps exercé ses ravages dans Milan, tous les travaux

---

(1) Vignole et Jules Romain avoient allié avant Pellegrini ces deux styles dans l'église de St. Petrone à Bologne, et le Bramante dans la façade de la Chartreuse, près de Pavie.



furent suspendus. La désolation des habitans, dont plus de 50,000 périrent dans l'espace de quatre mois, fut augmentée par la mort de St. Charles, enlevé, en 1584, à son église, qu'il édifioit par ses vertus, au trône archiépiscopal qu'il honoroit par ses lumières et par sa généreuse munificence envers les pauvres, au peuple qui l'adoroit comme un père, comme un protecteur. La mémoire de cet illustre Archevêque, qui se propagea de siècle en siècle, est encore chère à tous les Lombards, qui le témoignent assez par l'affluence de ceux qui se prosternent journellement devant son tombeau.

Les travaux furent repris, en 1595, lorsque le cardinal Frédéric Borromée, cousin du défunt prélat, lui succéda, après la mort de Gaspard Visconti, au siège archiépiscopal. Ami et protecteur éclairé des sciences et des arts, il fut le fondateur de plusieurs établissemens de bienfaisance et d'utilité publique, et entre autres de la précieuse bibliothèque à laquelle il donna, par modestie, le titre d'Ambrosienne, du nom de l'évêque qu'on révère à Milan, en y joignant une académie de peinture et une galerie de tableaux des meilleurs auteurs (1). On suivit par les ordres de l'archevêque le plan primitif de la cathédrale, et il manifesta positivement son intention, qu'elle fut continuée dans toute

---

(1) Cette académie remplaça une autre qui avoit été instituée par Louis Marie Sforza dit le Maure, seigneur de Milan, présidée par Léonard de Vinci, et qui avoit cessé depuis quelque temps. Celle que nous venons de nommer ci-dessus fut transportée par la suite, ainsi que les écoles de dessin et de peinture qui y étoient jointes, au palais de Brera, par ordre de Marie Thérèse. On doit à cette illustre souveraine la fondation de l'académie et de la riche bibliothèque qui se trouve dans le même bâtiment, entièrement dédié aux sciences et aux arts.



la dimension que lui avoit donné l'architecte inventeur.

C'étoit en effet un grand monument manqué, un superbe édifice mutilé, arrêté au point où il se trouvoit en ce moment, mais il falloit, pour réparer cette défectuosité, vaincre un obstacle devant lequel ses prédécesseurs avoient échoué. La cour d'Espagne, à qui la Lombardie étoit assujettie en ces temps, se rendit finalement aux instances de l'archevêque, et ordonna à son gouverneur à Milan, Don Pietro De Toledo, la démolition du pavillon du palais, qui empêchoit le prolongement de la cathédrale. Alors le prélat songeant à la nouvelle façade, se fit remettre par les héritiers de Pellegrini, les deux dessins qu'ils possédoient. Mais voyant la réunion discordante de l'architecture romaine au style gothique, il en suspendit l'exécution, et crut que le parti le plus convenable seroit d'appeler les architectes à un concours : et afin d'exciter leur génie, il proposa un prix pour celui qui, ayant le mieux rempli ses vues, obtiendrait la préférence par les professeurs de l'art qui devoient prononcer. On nous a conservé les noms des architectes qui présentèrent des dessins, ce furent Martin Bassi, Pierre Antoine Barca, Laurent Biffi barnabite, Jacob della Porta, Ptolomée et Jérôme Rinaldi, Honoré Longo, Lelio Buzzi, Antoine Marie Corbetta, Jérôme Sesto, et François Marie Ricchino (1). De vifs débats s'élevèrent dans la commission qui avoit à examiner les anciens dessins de Pellegrini concurremment avec les nouveaux. Toutes les opinions se soumirent enfin à celle de Muzio Odi d'Urbino,

---

(1) La plupart de ces dessins qui se trouvoient aux archives de la fabrique furent égarés, on ne sait comment, et se sont retrouvés depuis entre les mains de quelques particuliers.



savant architecte, qui donna cependant la préférence à celui des dessins de Pellegrini qui avait des colonnes sans piédestaux. L'archevêque fit, en conséquence, construire un modèle en bois de la grandeur naturelle de la façade (1) qui coûta 38000 livres, et qui servit à décorer l'entrée que fit à Milan, en 1633, le cardinal Don Fernando, Infant d'Espagne, en qualité de gouverneur de la Lombardie.

On commença aussitôt les travaux par détruire les fondements qui avoient été élevés au commencement du siècle par l'architecte Alexandre Besnati; mais l'objet qui présentait des difficultés considérables et exigeoit des soins particuliers, étoit la formation des dix colonnes pour la façade, dont chacune devoit avoir  $23 \frac{7}{10}$  mètres de hauteur, y compris la base et le chapiteau. On discuta long-temps pour savoir de quelle pierre on les formeroit, et si elles seroient taillées d'une seule pièce ou composées de plusieurs; cette dernière opinion présentait sans doute une épargne très-considérable, et facilitoit infiniment le transport. Après qu'on eût examiné différentes carrières, et même traité avec la direction de celle du marbre de Carrare, on se décida pour le granit dit miliarolo, qui se trouve près de Baveno, sur le lac majeur, et on conclut que, nonobstant leur dimen-

---

(1) Il seroit à désirer qu'on employât toujours le moyen des grands modèles, lorsqu'il s'agit de monuments importans d'architecture, ce qui donne la faculté de juger beaucoup mieux que jamais on ne pourra le faire sur un dessin, et qui donne lieu de comparer les proportions, soit par leur rapport à raison de leur hauteur au-dessus du point de vue du spectateur, soit de leur saillie selon la distance régulière. Il arrive souvent que des ouvrages d'architecture manquent du calcul exact de l'effet perspectif, pour obtenir le développement gracieux de leurs parties à l'œil du public et de l'amateur.



la dimension que lui avoit donné l'architecte inventeur.

C'étoit en effet un grand monument manqué, un superbe édifice mutilé, arrêté au point où il se trouvoit en ce moment, mais il falloit, pour réparer cette défectuosité, vaincre un obstacle devant lequel ses prédécesseurs avoient échoué. La cour d'Espagne, à qui la Lombardie étoit assujettie en ces temps, se rendit finalement aux instances de l'archevêque, et ordonna à son gouverneur à Milan, Don Pietro De Toledo, la démolition du pavillon du palais, qui empêchoit le prolongement de la cathédrale. Alors le prélat songeant à la nouvelle façade, se fit remettre par les héritiers de Pellegrini, les deux dessins qu'ils possédoient. Mais voyant la réunion discordante de l'architecture romaine au style gothique, il en suspendit l'exécution, et crut que le parti le plus convenable seroit d'appeler les architectes à un concours : et afin d'exciter leur génie, il proposa un prix pour celui qui, ayant le mieux rempli ses vues, obtiendrait la préférence par les professeurs de l'art qui devoient prononcer. On nous a conservé les noms des architectes qui présentèrent des dessins, ce furent Martin Bassi, Pierre Antoine Barca, Laurent Biffi barnabite, Jacob della Porta, Ptolomée et Jérôme Rinaldi, Honoré Longo, Lelio Buzzi, Antoine Marie Corbetta, Jérôme Sesto, et François Marie Ricchino (1). De vifs débats s'élevèrent dans la commission qui avoit à examiner les anciens dessins de Pellegrini concurremment avec les nouveaux. Toutes les opinions se soumirent enfin à celle de Muzio Odi d'Urbino,

---

(1) La plupart de ces dessins qui se trouvoient aux archives de la fabrique furent égarés, on ne sait comment, et se sont retrouvés depuis entre les mains de quelques particuliers.



savant architecte, qui donna cependant la préférence à celui des dessins de Pellegrini qui avait des colonnes sans piédestaux. L'archevêque fit, en conséquence, construire un modèle en bois de la grandeur naturelle de la façade (1) qui coûta 38000 livres, et qui servit à décorer l'entrée que fit à Milan, en 1633, le cardinal Don Fernando, Infant d'Espagne, en qualité de gouverneur de la Lombardie.

On commença aussitôt les travaux par détruire les fondements qui avoient été élevés au commencement du siècle par l'architecte Alexandre Besnati; mais l'objet qui présentait des difficultés considérables et exigeoit des soins particuliers, étoit la formation des dix colonnes pour la façade, dont chacune devoit avoir 23  $\frac{70}{100}$  mètres de hauteur, y compris la base et le chapiteau. On discuta long-temps pour savoir de quelle pierre on les formeroit, et si elles seroient taillées d'une seule pièce ou composées de plusieurs; cette dernière opinion présentait sans doute une épargne très-considérable, et facilitoit infiniment le transport. Après qu'on eût examiné différentes carrières, et même traité avec la direction de celle du marbre de Carrare, on se décida pour le granit dit miliarolo, qui se trouve près de Baveno, sur le lac majeur, et on conclut que, nonobstant leur dimen-

---

(1) Il seroit à désirer qu'on employât toujours le moyen des grands modèles, lorsqu'il s'agit de monuments importans d'architecture, ce qui donne la faculté de juger beaucoup mieux que jamais on ne pourra le faire sur un dessin, et qui donne lieu de comparer les proportions, soit par leur rapport à raison de leur hauteur au-dessus du point de vue du spectateur, soit de leur saillie selon la distance régulière. Il arrive souvent que des ouvrages d'architecture manquent du calcul exact de l'effet perspectif, pour obtenir le développement gracieux de leurs parties à l'œil du public et de l'amateur.



également imprimées (1). Mais quoique le projet de Castelli eût beaucoup de partisans, celui de Buzzi, obtint, avec raison, la préférence, et fut adopté après qu'on eût exigé de lui la suppression de quelques ornements dont la richesse, dit-on, devoit occasionner de trop grandes dépenses. On construisit encore une fois un grand modèle en bois, qui, en 1649, servit d'arc triomphal à l'entrée dans Milan de la princesse Mariaune, fille de l'empereur Ferdinand III, allant en Espagne, pour épouser le roi Philippe IV.

Le temps passé en discussions et en décisions maintenues et ensuite révoquées (2), priva l'architecte Buzzi de la gloire de diriger l'exécution de son projet. Ce ne fut qu'après sa mort, arrivée en 1658, qu'on éleva les deux pilastres doubles latéraux de la porte principale, auxquels cependant le peintre et architecte Jean Christophe Stohrer fut chargé de faire encore quelques modifications dans les ornemens. C'est donc ce projet que nous voyons exécuté en grande partie, et qui forme la base de la façade actuelle.

---

(1) Ce recueil intéressant, que nous avons sous les yeux, est intitulé, *Sulla facciata del Duomo di Milano*; petit in-folio.

Parmi les artistes qui remirent leurs opinions par écrit, on distingue l'architecte François Marie Ricchino, lequel ne se borna point à analyser les dessins de Buzzi et de Castelli, mais il y ajouta un projet de sa composition qui fut de même gravé, et qui se trouve réuni aux précédens, dans l'ouvrage que nous venons d'indiquer. Il est surprenant qu'aucun des modernes écrivains n'ait parlé de ce dessin, qui n'est pas sans mérite. Comme une notion plus détaillée de ces projets peut intéresser nos lecteurs nous leur en donnerons la description, lors'que nous parlerons de la façade achevée de nos jours.

(2) Une lettre anonyme, en date du 24 Juillet 1653, adressée aux administrateurs de cette fabrique, leur représenta que, puisque tant de projets avoient été commencés et détruits peu après à grands frais, on conseilloit de s'occuper de préférence à faire achever les flancs et les voûtes de l'édifice, en laissant à d'autres, dans le siècle suivant la construction de la façade.



Les travaux continuèrent à cette époque, mais avec lenteur; on s'occupa successivement des nouvelles arcades, en faisant leurs voûtes, et on détruisit, vers l'an 1685, l'ancienne façade, dont les marbres furent employés à former une partie du pavé de l'église. Mais pour terminer ce grand ouvrage, il ne suffisoit pas d'y apporter du zèle, et d'en confier les soins à d'habiles architectes, il falloit aussi des sommes qui manquoient à l'administration, puisqu'on en avoit tant dépensé dans les projets antérieurs. Les ressources devenoient journellement plus rares, par ce qu'un sentiment d'humanité avoit tourné d'un autre côté les sources, qui dans l'origine avoient été toutes dirigées au profit de cette immense construction. Un vaste hôpital avoit été créé, en 1456, par François Sforza duc de Milan et par Blanche Marie son épouse; de nombreuses donations l'enrichirent, et les milanais regardèrent depuis comme un devoir religieux de léguer une partie, ou même la totalité de leurs biens à cet établissement; et on vit rarement faire des donations pour la fabrique de l'église. Il n'est donc pas étonnant que les travaux fussent poursuivis avec une extrême lenteur, car il ne restoit plus qu'un sentiment d'amour propre en faveur de ce monument, mais sentiment stérile, car il se bornoit à admirer ce qui étoit fait, et à se plaindre de ce qu'on laissoit imparfait ce grand oeuvre, sans que personne songeat à lui créer des ressources. On fit cependant élever vers la fin du siècle, les bases des autres pilastres ornées de leurs bas-reliefs, et on continua à finir quelque'autres parties de l'édifice, mais avec une inactivité qui annonçoit la pénurie des moyens.

Le projet de Buzzi qu'on avoit adopté, et l'opinion



des architectes du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui réprouvoient la réunion du style romain avec le gothique, engagèrent l'administration à ordonner en 1790, la démolition de la partie de la façade qu'on avoit élevée d'après le dessin de Pellegrini, duquel on ne conserva que les portes et les fenêtres, sauf les variations introduites par Richini, et on sacrifia ainsi au bon goût, les dépenses considérables qu'on avoit déjà faites pour cet objet. On a conservé la mémoire de cette résolution par l'inscription suivante, placée au pilier latéral de la façade, vers le Palais Royal.

TEMPLI . FRONTEM  
GRAECO . OPERE . INCOHATAM  
GOTHICO  
AD . MOLIS . VNIVERSAE  
CONSENSVM  
INSTAVRANDAM . PERFICIENDAM  
OSTIORVM . LVMINVM  
ANTEPAGMENTIS  
OB . ARTIFICII . ELEGANTIAM  
INTACTIS  
XX . VIRI . AEDIFICATIONI  
PROCVRANDAE . DECREVERVNT  
ANNO . MDCCLXXX

Tel était l'état des choses, telle était la direction impuissante de l'opinion publique, lorsque des événemens imprévus, quoiqu'ils ne fussent pas nouveaux dans notre histoire, soumirent le Milanais à la domination des Français. Napoléon Bonaparte, qui régna depuis, voulut qu'on achevât ce vaste édifice le plus



promptement possible. Il assigna à cet effet par son décret du 8 Juin 1805, cinq millions de livres milanaises provenant des biens des corporations religieuses supprimées, et il ordonna en même tems la vente des biens appartenant à la Cathédrale (1).

Il ne fut pas difficile d'obéir à un tel ordre, il ne restait qu'à indiquer les réssources pécuniaires, les artistes étaient là, et n'avaient pas attendu pour se former à de grandes et nobles entreprises; leur génie était mûr quand Bonaparte commanda. C'est pourtant le seul nom de ceux qui ordonnent que nous transmettent les marbres et les bronzes, tandis qu'il faut des recherches infinies, et trop souvent infructueuses pour découvrir le nom des hommes de génie qui ont conçu, proposé, exécuté. On retrouve en Égypte ceux des Psammés, qui firent élever les fameuses pyramides; en parlant des murs superbes de Babylone, on nomme Sémiramis, et nous ignorons encore quels ont été les architectes de ces merveilles du monde. Nous plus fidèles historiens, nous placerons à côté des hommes qui ont ordonné, les savans et les ar-

---

(1) On apprécie le produit de la vente des biens de la fabrique à . . . . . 1,489,980,00.  
Le gouvernement paya à l'administration de la fabrique à compte des cinq millions de livres milanaises. . 2,000,000,00.

Francs 3,489,980,00.

Moyennant cette somme on soutint les dépenses, de l'an 1806 au 1813 savoir.

Pour achever la façade, et la partie supérieure des flancs. 3,097,093,20.  
Pour réparations à l'édifice . . . . . 55,900,79.  
Dépenses relatives au culte . . . . . 292,760,29.

Francs 3,445,754,28.



tistes, dont les travaux n'honorent pas moins les siècles passés et le nôtre, que la puissance qui les leur commanda; c'est pour cela que nous nous sommes fait une loi de donner ici, autant que possible, les noms des architectes et des sculpteurs qui ont été employés à la Cathédrale de Milan, et de les rappeler dans une espèce de biographie, à la fin de cet ouvrage.

La ville de Milan possédoit en ce moment tout ce qui pouvoit assurer le succès d'une entreprise tant de fois tentée. L'académie des beaux arts, fondée au palais de Brera, comme nous l'avons déjà dit, par l'impératrice Marie Thérèse, et encouragée par ses successeurs, réunissoit toutes les bonnes écoles de dessin, et le nombre de ses professeurs, distingués en chaque genre, avait augmenté le foyer des lumières qui vivifie, et qui produit de grandes inspirations. Un autre établissement, plus moderne, avoit été formé, dont le but est, de rapprocher les élémens des sciences pour n'en former qu'un seul faisceau, et lui donner par le contact et la communication plus de force et d'intensité; nous voulons parler de l'Institut, où enfin les savans et les artistes apprirent qu'ils étoient tous égaux, puisque c'étoit au même flambeau que leur génie s'allumoit, et qu'ils étoient destinés tous également à conserver cette lumière sacrée, si utile aux hommes. Riches de tels moyens étoit-il difficile que les ordres de Napoléon se réalisassent? mais le vrai point de difficulté, et nous avons déjà vu quels coûteux efforts on avoit employé pour le résoudre, étoit d'adopter un dessin convenable, et cette fois encore le souverain ordonna qu'on s'en procurât de nouveaux, en conservant toutefois ce qui avoit été bâti et qui



put être en analogie avec le reste de l'édifice. Cette indécision pendant plusieurs siècles prouve combien il paroissoit difficile d'atteindre le but d'une manière si satisfaisante que l'on n'y pût trouver à censurer, et combien nous devons être indulgens sur les fautes qu'on a pu commettre au milieu de tant de précautions prises.

Nous avons parlé précédemment de la retraite de l'architecte Antolini; il fut remplacé par Leopold Pollack en 1783, qui s'occupa aussi d'un projet de la façade en 1787. Sa mort, arrivée en 1806, lui fit donner pour successeur l'abbé Zanoja, architecte et secrétaire de l'académie des beaux arts; mais il ne conserva cette place que pendant deux mois, et ayant donné sa démission, il resta avec le titre d'architecte honoraire. Les fonctions actives qu'il avait à remplir furent confiées le 19 août 1806 à son successeur M. Charles Amati, architecte et membre de l'académie.

Nous voici revenus à un nouveau concours pour cette façade. A présent nous ne voyons plus un Frédéric Borromée promettant un prix à celui qui aura donné le meilleur dessin, et ne lui prescrivant autre chose que la perfection, soumise au jugement des intelligens. Au contraire, on dit expressément aux modernes artistes, vous conserverez ce qui est fait et vous vous accommoderez avec votre bon goût pour ne pas outrepasser telle dépense. Nous devons par conséquent prévoir avec quelle contrainte les artistes vont tracer leurs esquisses; nous devons sentir aussi combien les académiciens qui vont juger, en s'exposant à être jugés eux-mêmes par le public, se trouveront gênés dans leurs



opinions. La question, agitée tant de fois, restait encore la même. Comment continuera-t-on la façade? la détruira-t-on? Les artistes et les amateurs n'avaient la dessus qu'un avis, et c'était avec peine qu'ils voyaient décider la question en sacrifiant les principes des arts et le bon goût à des vues économiques (1). Que ceci serve donc à justifier nos artistes contemporains. Quand on donne au génie de pareilles entraves, inutilement voudrat-il s'élever, quelques efforts qu'il puisse faire, contre la résistance qu'on lui a opposée. Ce fut donc en vain que MM. Zanoja, Amati et l'ingénieur auteur de l'arc du Simplon, le marquis Cagnola, exercèrent leurs talents pour satisfaire au décret, en proposant de nouveaux dessins qui furent unis, à ceux de Buzzi, de Soave, et de Pollack et présentés à la commission d'architecture de l'Académie Royale des beaux arts (2). Les archives de l'académie conservent de savantes dissertations du marquis Cagnola, qui avait laissé de côté les prescriptions d'ordre, pour ne penser et ne parler qu'en artiste. C'est

---

(1) Voici ce qui fut communiqué à l'administration (traduit littéralement du texte italien). « Le Ministre pour le Culte annonce à l'administration de la fabrique de la Cathédrale, que S. M. l'empereur a décidé dans sa séance du 20 mai ce qui suit. » « *Le ministre pour le Culte fera vérifier quelle dépense exigeroit l'achèvement de la Cathédrale de Milan, suivant le dessin actuel, et il fera exécuter, d'accord avec les administrateurs, un nouveau dessin pour terminer la façade. Il aura soin que la dépense se réduise à la moindre somme possible, et qu'elle n'excède pas la moitié de ce que coûteroit l'exécution de l'ancien dessin.* Milan ce 20 mai 1805.

Signé BOVARA. »

(2) Les membres de cette commission furent, M.M. Joconde Albertoli, Louis Canonica, Paul Landriani, Joseph Levati, Raphaël Albertoli, Joseph Zanoja, et Charles Amati. Ces deux derniers, furent autorisés par le Ministre du Culte à assister à toutes les séances, quoique auteurs de projets.



une espèce de protestation du génie contre la violence qu'on lui fait. On ne pouvait attendre moins également du savant comte Stratico, secrétaire de l'Institut, qui a écrit aussi sur la question.

L'architecte Amati en sa qualité de membre de la commission ayant analysé les inconvéniens qu'il avait trouvé dans le dessin de Pollack, et calculé que l'exécution de celui de Soave, entraînerait des dépenses trop considérables d'après les limites prescrites, s'exprima ainsi dans son rapport, remis à l'administration de la fabrique le 29 décembre 1806, en parlant de son propre dessin.»

« Étant obligé nécessairement de conserver les parties en style romain, déjà fabriquées, on y a ajouté la fenêtre, dite des *Homélies*, du même style. Mais on en présente deux esquisses de diverses formes, l'une plus basse, dans le cas où l'on voudrait laisser supérieurement un champ plus vaste, l'autre plus haute, et peut-être mieux proportionnée, si l'on croit qu'il suffise d'écrire le nom du Pontife régnant sur la frise. Les fenêtres supérieures à celle-ci et aux latérales, sont en style gothique; d'abord parce que leur forme s'accordera mieux avec celle des voûtes intérieures en ogive, ensuite parce qu'elles conduisent graduellement l'œil du spectateur au passage du genre romain au gothique. La nécessité où l'on s'est trouvé d'indiquer sur cette façade la construction supérieure de l'église, a donné lieu à l'introduction de galeries à chaque ordre, ce qui doit produire un effet agréable au moyen des ombres qu'elles portent, et en faisant voir des communications pratiquées dans toutes les parties de l'édifice, ce qui a été constamment observé dans les plus belles façades des temples gothiques.»



La commission dans sa dernière séance du 14 janvier 1807 délibéra définitivement sur les objets les plus délicats soumis à ses discussions, et en renvoyant au ministre les dessins avec le résultat de ses délibérations, elle recommanda qu'on prit soin que tout ce qui regardait la décoration, fût, le plus possible, conforme à ce qui avait déjà été fait dans des tems où l'art offrait de bons modèles. Elle fit observer en outre, que quoiqu'une partie des opinions émises s'attachât exactement au caractère général de la fabrique, on devait cependant regarder celles qui s'en écartaient, comme arrachées par force, en raison de la loi imposée de conserver la riche décoration romaine, attendu qu'on devait regarder comme impossible de terminer ce grand édifice dans toute sa perfection, si on ne détruisait pas cette décoration disparate. Enfin elle persista à dire que, si on voulait se résoudre à en sacrifier une partie, en ne conservant que les cinq portes construites, on pourrait rendre cette façade d'un goût infiniment meilleur, en plaçant au dessus de chacune des portes une grande fenêtre gothique, d'un style conforme à celles de tout le temple (1).

Le ministre en envoyant à l'administration de la fabrique les décisions de l'académie des arts et les dessins, y joignit une lettre, dont voici la traduction littérale.  
« Ayant soumis à l'examen de la commission d'archi-

---

(1) M. Amati architecte de la fabrique ayant saisi cette opinion si juste, a fait construire, en élevant la façade, au dessus des cinq fenêtres de style romain, autant d'arcs en granit, de manière à préparer à d'autres siècles la facilité de revenir à un projet si conforme au bon goût et de l'exécuter sans endommager les travaux, du genre gothique, supérieurs.



lecture de l'Académie Royale des beaux arts les dessins qui m'ont été présentés par l'administration avec le rapport du 1.<sup>er</sup> janvier, la dite commission, après une longue discussion, est restée d'accord, à la presque unanimité, sur l'opinion dont je remets la copie, touchant les modifications nécessaires et convenables pour combiner, le mieux qu'il sera possible, la réunion du genre romain avec le gothique dans la façade, et avec l'ensemble de ce majestueux édifice.»

« Après avoir vu que MM. les architectes Zanoja et Amati, ont eux-même adhéré en grande partie à ces modifications, comme le démontre leurs votes déposés dans les actes de l'Académie, je pense qu'on ne doit pas s'en écarter, et qu'abandonnant le dessin de Pollack, on retiendra pour base celui qui a été présenté depuis, en lui faisant les réformes d'après les sages observations de la commission de l'Académie, à laquelle il sera de nouveau présenté avec les changemens, pour qu'elle le reconnaisse et le fasse signer par le professeur secrétaire de l'Académie, afin qu'il puisse ensuite servir de règle invariable; d'après laquelle on procédera rigoureusement à l'achèvement de la façade, comme je l'ordonne par la présente. »

« L'architecte M. Amati sera chargé de faire ce nouveau dessin, de concert avec l'architecte honoraire M. Zanoja, qui le signera avec M. Amati. Cependant l'administration de la fabrique aura soin que d'après les bases de la construction, selon le dessin qui lui est renvoyé, on mette en la plus grande activité tous les travaux appartenant à des parties qui ne sont sujettes à aucune modification, ce qui aura lieu sur la décision de l'architecte de la fabrique. » *Signé BOVARA.*



On ne différa pas en effet à exécuter des ordres, qui allaient remplir les vœux des habitans de la Lombardie, pour l'achèvement de la Cathédrale. M. Amati fit élever un échafaudage très-ingénieux, tant pour la commodité des travaux, que par sa solidité, étant destiné à recevoir d'immenses fardeaux en marbre, et toute autre espèce de matériaux. L'architecte Pollak avoit déjà préparé un dessin pour cette charpente, mais ayant été surpris par la mort, ce dessin, non exécuté, resta entre les mains de son fils.

Nous avons fait graver, pour satisfaire les artistes qui mettent à ces sortes de travaux de l'intérêt, les deux planches n.° LXV et LXVI, d'après les originaux qui servirent pour la construction et qui donnent une idée exacte de ces échafaudages. Nous citons d'autant plus volontiers ce genre de construction, dont il ne reste plus de traces, lorsque son utilité a cessé, que l'Italie offre des modèles que l'on trouve rarement chez les autres nations. Là ce sont des charpentes immenses, des espèces de forêts très-coûteuses d'arbres équarris qu'on croirait devoir subsister pendant des siècles; elles sont surchargées de machines, de grues, de cabestans, d'échelles, d'escaliers. Chez nous ces échafaudages sont légers: de hauts sapins en font les montans, des ponts, dont la longueur et l'apparente faiblesse fait frémir de crainte les spectateurs, s'élevent en très-peu de tems et à des hauteurs considérables, de longues échelles, plantées perpendiculairement servent à des ouvriers toujours en mouvement depuis le pied jusqu'à la cime, et nous voyons souvent des voyageurs étrangers dans un étonnement singulier en examinant avec quelle adresse on fait monter d'énormes blocs de



granit et de marbre, à l'aide seulement de deux poulies mouflées et mises en mouvement avec facilité par trois ou quatre hommes dans le bas, tandis qu'un seul dirige, dans le haut, cette masse effrayante quand elle est à une certaine hauteur : et cependant rien n'est plus rare ici, que les accidens qu'occasionnent partout ailleurs de vastes constructions.

La façade fut terminée en deux années à peu près, et il ne s'agissait plus que de décider en quel lieu on placerait les clochers, en abattant cette insignifiante tour carrée élevée au dessus de la grande nef, qui subsiste encore, et qui n'avait été construite que provisoirement. Ce fut en juillet 1812 qu'on s'occupa des clochers, en soumettant, comme on avait fait pour la façade, les projets, au jugement de l'académie, et en s'engageant aussi, malheureusement, à se lier par la décision qui restreignait les dépenses. Les architectes Amati et Zanoja furent chargés par l'administration de proposer des dessins. Le professeur Joseph Levati donna aussi une esquisse au crayon de l'un des clochers, qui selon lui devait s'élever sur la voûte qui précède la chapelle de la Vierge, dite de l' *Albero*, l'autre du côté opposé. On distingua le projet du marquis Cagnola, développé dans un mémoire qu'il lut à l'académie, et qu'elle conserve dans ses archives. Il proposait de bâtir une tour magnifique, isolée, dans le style gothique, au milieu de la place appelée *Campo Santo*, derrière l'église. Toutes ces idées, quelque satisfaisantes qu'elles fussent, ayant paru trop dispendieuses, furent écartées. La commission de l'académie persista, dans son rapport, à désirer que les clochers fussent construits selon les dessins indiqués par César Céz



sariano , le commentateur de Vitruve ; mais Amati ayant calculé que l'exécution de ce projet , reproduit par Buzzi , pourrait coûter environ six millions de livres milanaïses , on vit que cette somme excédait de beaucoup les bornes imposées , et on en rejeta l'idée , pour s'attacher à la proposition d'Amati qui n'eut coûtée que 900,000 livres de Milan. C'était d'élever deux tours plus hautes que la grande nef , en style gothique , placées sur les deux sacristies aux flancs de l'église , dont une contiendrait les cloches , et l'autre l'horloge.

Les dessins , approuvés par la commission , furent envoyés en Russie pour la sanction du souverain , mais ils furent ensevelis au milieu des désastres de cette campagne ; il en existe seulement une copie dans les porte-feuilles de l'auteur. Celui-ci s'occupa à faire placer sur la façade la quantité de statues que l'on y voit , mais ayant sollicité ensuite sa démission d'architecte de la fabrique , il fut remplacé en 1813 , par l'ingénieur architecte M. Pierre Pestagalli , qui continue avec beaucoup de zèle à diriger les travaux qui restent encore à faire.

Les fonds ayant manqué à cause de l'aliénation des biens appartenant autrefois à la fabrique à titre de domaines , S. M. l'Empereur François I à assigné chaque année une somme de 100,000 francs , dont la moitié doit être employée aux fraix du culte , et pour les réparations de l'édifice , et l'autre pour la continuation des travaux , qui sont maintenant exécutés avec activité , avec goût et intelligence.

Nous venons d'entretenir nos lecteurs de l'histoire d'un édifice sacré , gothique , dont la construction , qui n'est pas même entièrement achevée , a déjà duré



cinq siècles ; et c'est le seul dans le monde qui soit à citer dans pareil cas. Cela nous donne lieu , pour faire valoir son mérite , de faire une remarque , avant de nous occuper des détails des parties qui le composent. Etablissons d'abord deux vérités de fait , appliquées à tous les autres monumens connus , de ce genre. La plupart se font admirer par un bel ensemble régulier qui plaît : d'autres nous offrent au contraire un mélange bizarre de différens genres d'architecture et d'ornemens. C'est que les premiers ont été commencés et achevés , par une ardente ferveur de piété , dans le siècle où ils furent fondés ; ainsi cette unité de goût qui les distingue , n'a rien de surprenant. Les seconds ayant été édifiés moins promptement , ont été assujettis , comme notre façade , à des idées qui furent influencées par le plus ou moins de dépravation qui a régné dans les arts à certaines époques.

Ici , faisant donc abstraction de la façade , qui par la réunion de deux styles choque l'homme de goût , on voit une unité parfaite dans toute la construction tant extérieure qu'intérieure (1). N'est-ce pas une chose étonnante qu'elle ait été si fidèlement conservée pendant tant de siècles , malgré le changement successif d'administrateurs présidant aux travaux , de Princes et d'Évêques ayant le droit d'ordonner selon leur goût , leurs connaissances en matière d'art , ou selon leurs

---

(1) Nous n'y comprenons pas les chapelles qui dans tous les édifices gothiques sont des hors-d'oeuvre qu'on a appliqués aux murs ; qu'on a placés , déplacés , sans rien ajouter ni ôter à la construction , à leur style , excepté quand on la dépare , assez monstrueusement , en attachant ces chapelles à des piliers isolés d'une belle nef.



caprices; malgré que la construction ait été confiée à tant d'architectes, que l'on ne peut supposer raisonnablement pourvus également du même talent et sans doute tous également persuadés que leurs idées devaient être supérieures à celles de leurs compétiteurs, comme nous en avons la preuve dans ce qu'a fait Pellegrini. Aujourd'hui encore dans la partie supérieure, tout s'y exécute par nos artistes comme le firent ceux du XIV siècle, à cette seule différence près, que les ornemens sont plus élégans et leur exécution plus soignée, et que le goût grec se fait remarquer dans la perfection des statues dont on continue d'orner ce temple.



DESCRIPTION DE LA FAÇADE.

(Pl. III, LXII).

On ne sauroit se défendre d'un mouvement de surprise à la vue de cette quantité de statues, de bas-reliefs sagement distribués, d'ornemens pleins de grâces, soit du style romain, soit du gothique, et des caprices qui appartiennent à ce dernier genre. La façade de la Cathédrale de Milan peut être regardée comme un musée de sculpture, où le connaisseur suit les progrès successifs de l'art, pardonnant volontiers à quelques bizarreries, ou à des défauts de perfection, en faveur des excellents ouvrages qu'il peut y admirer.

Il faut, pour jouir de l'ensemble de ce monument, s'en éloigner jusqu'aux maisons qui sont au fond de la place. L'œil peut alors embrasser sous un seul point de vue tout l'édifice, et observer les parties supérieures, qui vues de plus près, se présentent dans un raccourci désagréable (1).

---

(1) Il paraîtra sans doute étonnant que des auteurs modernes aient commis des erreurs, en donnant la description d'un édifice, qu'ils ont jugé de telle importance à être cité dans des ouvrages, d'ailleurs si estimables par les préceptes, par les exemples, par la critique, que l'opinion publique les a déjà placés avec justice parmi les ouvrages classiques sur les arts. Nous ne parlerons que de l'excellent recueil intitulé *Parallèles d'architecture* de M. Durand, du livre *Le Génie de l'architecture* par M. Coussin, et de l'autre faisant époque dans ce siècle, *l'Histoire de l'art* de M. Dagincourt, qui doit servir de guide et de lumière aux artistes et aux amateurs. Mais pourquoi ces savans écrivains, qui font autorité, ne se sont-ils pas adressés à des correspondans éclairés et fidèles, pour avoir des dessins exacts de notre Cathédrale et de ses détails? Nous n'avons vu dans ces ouvrages que



Il n'est personne qui ne soit fâché de voir ce monument, si majestueux, précédé par une place trop étroite, et qui ne correspond pas à sa magnificence. Ses fondateurs, et les hommes de génie qui en ont créé les dessins, eussent dû en même-tems fixer l'étendue de la place, et déterminer, d'après les règles de l'art, et de l'optique, les distances d'où l'œil pourrait apercevoir aisément toutes ses dimensions. Il importait autant de l'environner de constructions régulières, symétriques, qui concordassent, avec cette belle masse, sans lui rien disputer en richesse. C'est en effet un coup d'œil désagréable que ce massif de maisons d'un côté et de portiques de l'autre. Du fond de cette place, qui est le vrai point de distance du spectateur, on voit que ces massifs cachent les angles de la façade, et dans cette situation, on sent le désir de voir disparaître ces bâtimens, s'élargir cet espace, et que des édifices analogues à la belle Basilique s'élèvent sur le terrain débarassé (1).

---

le projet d'une façade, non exécuté, de Buzzi, et des parties séparées d'après on ne sait quels dessins, mais qui n'ont aucun rapport avec ce qui existe. Ceux qui compareront l'objet naturel, les gravures de ces auteurs, et les nôtres, s'apercevront facilement qu'on devrait avant d'écrire s'assurer très soigneusement de l'exactitude de ses matériaux.

Nous ne citerons pas ici les relations des voyageurs, tels que Millin et Petit Radet, qui ont cependant été rencontrés sur les lieux, et qu'on peut à bon droit soupçonner n'avoir rien vu.

(1) Plusieurs historiens assurent qu'à l'endroit de cette place, existait du tems des romains, un temple dédié à Minerve et un vaste amphithéâtre, qui furent remplacés par l'ancienne Cathédrale et par une église consacrée à sainte Thècle. Cette église fut démolie en 1548 à cause de sa décadence et pour élargir la place devant la Cathédrale, lors de l'entrée que fit l'empereur Charles V à Milan.

La place doit son origine à Azzon Visconti, seigneur de Milan en 1333,



Il n'est pas possible en effet que les choses restent éternellement dans cet état ; le goût dans les arts va rapidement à son point de perfectibilité ; et des artistes auquel il est indispensablement nécessaire , il est passé dans toutes les classes de citoyens , et il ne pourra plus se perdre , sur tout dans notre Italie , si riche en beautés de tout genre. Aussi prévoyons nous d'avance que lors que le gouvernement donnera des ordres pour aggrandir cette place , et l'orner de nouvelles constructions , les architectes d'alors , éclairés par leurs propres études , et par la critique qui les aura précédés , ne s'aviseront pas surement de prodiguer dans les bâtimens de la place toutes les richesses , et les décorations de l'architecture grecque et romaine , qui seraient aussi déplacées qu'elles le sont à la façade de

---

c'est-à-dire environ 55 ans avant qu'on commençât la construction de la Cathédrale actuelle. Peu de tems après , Pierre Figino fit bâtir cet amas de maisons soutenues d'un côté par un portique , à l'occasion du mariage du Duc Jean Galéas avec Isabelle de France. Les arcades ont conservé la dénomination de *Portico de' Figini*. Elles étaient construites ainsi que les maisons , dans le style gothique , et les arcs , les portes et les fenêtres étaient garnis d'ornemens en terre cuite , tels qu'on en voit encore à la façade et à la colonnade intérieure du grand hôpital. Maintenant on a fabriqué de nouveau ces maisons dans le genre moderne , mais sans goût ni symétrie. Sous les arcades on voit une suite de boutiques , dont la plupart contiennent des objets de bijouterie ; elles se font remarquer par leur richesse et leur élégance.

On a enlevé de nos jours l'inscription suivante qui étoit placée dans le mur , au dessus d'une colonne.

TE DEVM LAVDAMVS  
HANC DOMVM PETRVS POSVIT FIGINVS ,  
LAVDE FLORENTIS PATRIAE ,  
TVOQVE ANGVIFER DVCTVS GALEAS HONORE  
MAXIME PRINCEPS.



l'église. Ils trouveront dans le style gothique, modifié avec intelligence, ce qui constitue la vraie harmonie dans les ouvrages d'art, c'est à dire l'ordre et la symétrie. Craindraient-ils de blesser les yeux de leurs contemporains, en leur présentant des portiques composés de jolis faisceaux de colonnes légères, couronnées par des chapiteaux singuliers, mais d'une jolie forme, et soutenant des arcades en pointe? Pourquoi donc tout le monde admire-t-il si souvent les représentations de ce genre que nos habiles peintres décorateurs produisent sur nos théâtres. Ce style n'est donc pas si repoussant? Voilà surement comment raisonneront nos neveux, si nous ne sommes pas assez heureux pour voir ce changement.

Le curieux trouvera sans doute, que la façade paraît trop basse pour sa largeur, parce que les deux lignes inclinées, qui, représentant un toit, se terminent aux deux pilastres (1) des angles, établissent la base du triangle au niveau du fronton de la fenêtre (de styl. rom.) du milieu, ce qui rapproche trop cette base de la ligne de terre. La proportion trop courte des fenêtres gothiques ajoute encore à cet effet. Aussi trouvons nous que dans cette partie on a ôté à l'édifice l'air de grandeur qu'il fallait lui donner (2).

---

(1) Sur le nu du mur de cette façade sont appliqués six massifs très-saillans qui s'élevent jusqu'à la cime. On les appelle improprement pilastres, puisqu'ils ne soutiennent aucune des parties supérieures, et qu'en architecture le pilastre fasse l'office des colonnes. On devrait donc plutôt regarder ces massifs comme des contreforts destinés à ajouter de la solidité à l'édifice. Nous nous assujétirons cependant ici à l'usage adopté jusqu'à ce jour dans le pays, et nous leur conserverons dans cet ouvrage le nom de *Pilastres*, pour être entendus de tout le monde.

(2) Ce que nous reprochons ici, n'appartient pas entièrement aux



Les architectes qui ont conçu ce dessin nous objecteraient en vain que la largeur du monument remplit par son étendue ce qu'on doit en attendre, qui est d'exciter une forte impression dans l'esprit du spectateur. Il est reconnu que l'idée de la grandeur dans les objets des arts créés, ou ceux formés par les hommes, inspire en même tems celle du sublime. Tout ce qui étonne vivement l'homme, soit en lui procurant du plaisir (1), soit en lui faisant éprouver de la douleur, élève ses pensées au dessus des choses communes. Mais ce principe, ne peut être appliqué ici. La cause de cette vive sensation dont l'imagination est frappée, naît lors que les

---

architectes modernes. Car on trouve dans le recueil déjà cité, *Sulla facciata*, la même observation sur le dessin de Buzzi faite par Giovanelli Orlandi, et comme il prévoit qu'on pouvait lui objecter qu'une plus grande élévation aurait dérobé la vue de l'aiguille, placée sur le dôme, il a pris la peine d'ajouter à son opinion, imprimée, une gravure par laquelle il démontre géométriquement la fausseté de l'objection, en supposant, à la vérité, que le spectateur serait toujours à la distance convenable, celle que nous avons établie ci-dessus.

(1) « Les objets, les actions sont la source des plaisirs en raison de leur masse, de leur force, de leur étendue, c'est pour cela que des rochers immenses et escarpés nous inspirent une sorte d'horreur qui plaît. Nous voyons avec plaisir les forêts remplies d'arbres dont la cime s'étend jusqu'aux nues, *Melchior Gioja, Physiologia.* » Les grands édifices font naître des idées du sublime. Nous ferons encore sentir cela par une comparaison fort juste et frappante. N'est-il pas vrai que nous sommes importunés par la chute de quelques tonneaux d'eau qui se sont écoulés pendant un jour de dessus les toits pour retomber avec bruit de la gouttière sur le pavé. N'est-il pas également vrai que nous sommes saisis d'admiration et de plaisir à la vue des belles cascades de la Suisse ? En quoi consiste donc cette impression si différente ? c'est par tout de l'eau, une chute, et du bruit. La différence consiste en ce que d'un côté c'est un petit filet d'eau qui tombe, par heure, de la hauteur de 50 à 60 pieds au plus, et de l'autre, une large rivière qui tombe tout entière de la hauteur de 900 pieds. Donc l'idée du sublime dans ce cas naît, de la masse, de la hauteur et de la puissance.



objets sont tellement placés au dessus de lui, qu'il ne peut les voir qu'en élevant ses regards avec effort. C'est la difficulté de porter des matériaux à une très-grande hauteur, c'est l'idée qu'on se fait des énormes machines qu'il a fallu y employer, c'est la pensée effrayante des dangers auxquels des hommes ont été exposés en portant jusques là, en y plaçant ensuite des blocs immenses, c'est enfin l'habileté de l'architecte qui a pu y soutenir et y assurer avec tant d'art et de solidité des masses, dont la vue même inspire de l'effroi, qui font considérer ces travaux comme étant au dessus des forces humaines. Il n'en est pas de même de l'étendue que l'homme peut parcourir lui même, en marchant, sans effort, car alors rien ne lui annonce une puissance presque surnaturelle, et c'est l'effet que produit la largeur accessible d'un édifice, très-vaste, il n'excite pas de surprise. Nous admirons froidement une longue avenue d'arbres, un portique dont nous apercevons la fin dans l'éloignement, ou un pont supporté par vingt arches. Du moment qu'on s'est dit: je vais atteindre bientôt facilement à l'autre extrémité, l'idée du sublime s'est dissipée. Ne voyons nous pas en effet tous les voyageurs ne nous parler avec enthousiasme que des hautes montagnes, des tours, des clochers et des coupoles qui s'élèvent dans les airs. Il eut donc fallu pour compléter la magnificence de cette église et entrer vraiment dans son style primitif, beaucoup plus d'élévation à cette façade, en adoptant sur tout l'angle aigu pour représenter la toiture. C'est le caractère qu'ont toutes les belles églises gothiques. Ce temple aurait acquis plus de majesté s'il était plus élevé au dessus du sol, et qu'on y montât par un nombre de



dégrés. Quelques-uns prétendent que le terrain a été exhaussé et qu'il y a des dégrés ensevelis : il n'en reste plus que quatre devant la façade et qui se prolongent le long du flanc à droite de l'édifice.

Malgré que nous soyons, comme on a vu, absolument de l'avis de ceux qui regrettent de trouver ici un mélange du romain et du gothique, nous n'en ferons pas moins remarquer la beauté des proportions des cinq portes et des quatre fenêtres au dessus. C'est à Richino que ce bel effet est dû, car les frontons, beaucoup plus bas, et les consoles qui soutiennent la corniche, dans le dessin de Pellegrini, les privait de cette élégance grandiose qui convenait à un temple, et les rendoit plutôt propres à un palais. Ce que Richino n'a pu réparer, parce que les baies étaient probablement ouvertes lorsqu'il proposa les changemens, c'est qu'il n'y a pas assez d'espace entre les portes et les fenêtres. L'appui à balustres de celles-ci pose presque sur l'arc des frontons des portes. Voilà donc déjà un principe qui a du faire obstacle à la pensée qu'ont eu sans doute les derniers architectes d'élever davantage cette façade. Ce n'était pas une heureuse idée que celle de Pellegrini de placer des fenêtres sous un porche au dessus des portes.

La fenêtre du milieu était plus élevée dans le dessin de Pellegrini, et de mauvais goût. Celle-ci appartient à Buzzi, nos architectes l'ont seulement abaissée pour former le même ordre que les fenêtres latérales. Buzzi lui donna une ouverture aussi grande que la porte principale, il y avait de l'effet, mais peut-être de l'exagération. Il semble que celle que nous voyons pèche par le contraire, car à raison de la hauteur et de



la saillie de son balcon elle paraît petite, sur tout lorsque l'œil s'élève de la porte jusqu'à elle. Les transitions trop brusques déplaisent en général.

Il y a plus de grace et de richesse dans le nouveau dessin ou l'on a interrompu la hauteur des pilastres par un ornement gothique qui se lie, au dessus des deux dernières portes, à une jolie galerie. Nous répéterons cependant encore, que si cet ornement eut été plus élevé, les pilastres offriraient plus d'élégance, car le petit intervalle qui forme une séparation dans les pilastres accouplés, ne leve pas l'inconvénient qu'ils ont de paraître trop larges, étant comparés, à la distance où nous sommes, avec les deux pilastres simples, qui doivent naturellement avoir l'air plus sveltes. La répétition de ce même ornement sur les autres pilastres du centre de la façade, reporté plus haut, les fait pyramider avec goût, en offrant à l'œil des repos agréables, qui ne se trouvaient pas dans les dessins de Buzzi, lequel avait suivi pour modèle les pilastres de la croisée de l'église.

On peut s'étonner que les derniers architectes, et la commission de l'académie, n'aient pas vu sur le dessin lui-même, que les fenêtres de style gothique ont l'air d'avoir été raccourcies de moitié, pour tenir leur place où elles sont. Il est impossible de se dissimuler combien elles s'éloignent du genre qu'on a voulu reproduire. Celui qui vient de faire en dehors le tour de l'église, accoutumé à une proportion extrêmement grande des fenêtres qui éclairent les nefs et le rond-point, ne peut, en revenant à la façade, se figurer que celles-ci appartiennent au même édifice. Il doit lui paraître même fort extraordinaire qu'on ait interrompu



leur ouverture par trois triangles fort lourds, qui couvrent leur largeur à une très-petite distance du bord inférieur. On pouvait se dispenser de cet ornement, d'autant plus qu'il n'est ici ni nécessaire ni bien placé, comme il l'est aux grandes fenêtres très hautes, parcequ'il donne de la solidité à ces longues baguettes délicates qui montent jusqu'à la rose. Qu'on coupe ces triangles, et les fenêtres deviendront dès-lors un peu moins disproportionnées à l'œil. Mais nous avons dit, page 34, note 1, que l'architecte a eu une arrière pensée; il s'est transporté en imagination, à quelque siècle en avant, et il s'est dit, préparons à d'autres ce qu'il m'est défendu de faire. On détruira un jour ces fenêtres romaines, trop bizarrement placées dans cet édifice, et il n'y aura plus rien à faire que de prolonger plus bas les bayes et les baguettes de celles-ci, et leur appui se trouvera alors à une distance raisonnable des frontons de ces portes, que l'on aura peut être bien de la peine à sacrifier à cause des chefs-oeuvre de la sculpture dont on les a ornées: soumettons-nous, pour l'amour de l'art, au reproche que l'on fera pendant long-tems à notre mémoire, à notre bon goût, mais ébauchons ce que d'autres plus heureux devront achever, et on rendra par la suite justice à notre intelligente prévoyance. N'est-ce pas déjà rapprocher l'artiste de cette époque que de soumettre cette observation à nos lecteurs, et n'aurions nous pas à nous glorifier d'avoir ainsi anticipé sur une réparation méritée, dont nos architectes ne jouissent que par la pensée. Ecartons donc de ces pages toute idée de censure qui pourrait les affliger, qui pourrait faire tort à une académie pleine de lumières, et disons seulement qu'il serait à désirer que,



lors qu'il s'agit de monumens publics, ceux qui les ordonnent s'abandonnassent aux hommes éclairés qui y attacheront leur réputation, sans leur prescrire leurs volontés, comme le fait l'homme riche qui bâtit, et à qui personne n'a le droit de reprocher l'exécution de ses idées capricieuses, quand il répond, c'était mon goût et ma commodité.

Nous ne serons pas aussi indulgens en parlant de la rose de la fenêtre gothique du milieu. L'intérieur de l'église offrait des modèles plus piquans, sur tout dans le rond point; et d'ailleurs nous avons tant de monumens gothiques en France, en Angleterre, en Allemagne, qui renferment des choses très-riches en ce genre. Puisque les architectes modernes n'étaient pas assujettis à une servile et stricte imitation de tout ce qui avait été fait dans cette église, pourquoi, en innovant, n'ont-ils pas cherché ce qui était le mieux? La façade exigeait la plus grande richesse dans cette rose. On la voit dans de belles églises gothiques détachée de la fenêtre, devenue elle même un objet principal occuper un grand espace. Celles de Chartres, de Rheims, par exemple, semblent des soleils radieux, et sont tellement construites, que de l'intérieur, lorsque le ciel est serain, on a peine à supporter leur éclat, lequel est du plutôt à la forme, à l'agencement symétrique et rayonnant de ces jolies ouvertures, variées dans la forme, qu'à la force de la lumière. Nous ne pouvons nous dispenser aussi de trouver d'une lourdeur assommante ces dais acuminés qui couvrent les figures de ronde bosse. Ils écrasent ces morceaux de sculpture, sur tout étant d'un volume plus pesant que les consoles qui supportent ces mêmes figures; ce qui est un



contre-sens. Nous savons qu'on voit les anciens dais, placés autour de l'église, être de la même forme, surmontés d'une large et courte pyramide, dont on a encore accablé le contour rectiligne par de gros nœuds saillans, et qu'on a couronnés par un large champignon, qui semble être refoulé dessus. Buzzi avait en quelque sorte sauvé cette choquante composition, en élevant de petites figures de ronde-bosse sur ces sommets. C'était une idée admise dans le style gothique, d'environner, de surmonter de grandes figures par d'autres d'une moindre proportion. Mais nous allons encore répéter, puisque l'on pouvait prendre des licences dans cette façade, qui en présentait déjà une assez frappante, pourquoi n'a-t-on pas changé la forme de ces dais pyramidaux en donnant plus de légèreté à leurs aiguilles.

Nous appliquerons la même observation aux aiguilles qui terminent les pilastres: elle est plus sensible encore dans les gros des angles, à raison de la troisième face latérale, ce qui forme un groupe lequel semble lourd à cette hauteur. Si ces aiguilles étaient plus longues, elles paraîtraient filées avec plus de légèreté, et elles auraient acquis infiniment plus de grâce. Que l'on examine celles des arcs rampans, elles sont dans la même proportion, mais ne surmontant pas des bases aussi larges, elles sont depuis le pied plus élancées. L'effet d'opposition exigeait donc beaucoup plus de hauteur à celles de la façade. On eut du faire les figures qu'elles soutiennent plus petites, et cela eut été plus dans l'ordre, car les objets de plus petite dimension doivent surmonter les plus grandes, et ici au contraire les figures placées dans des niches, au-des-



sous de ces aiguilles, sont plus petites. Une autre raison pouvait déterminer à diminuer la proportion des statues au sommet des aiguilles; c'est qu'au lieu d'élever, elles rapprochent à l'œil le lieu où elles sont placées, puisque nous jugeons de la distance par la comparaison que nous faisons naturellement avec nous même en nous prenant pour module (1).

Examinons maintenant les détails de cette façade ou nous trouverons des beautés remarquables. Nous ferons observer qu'en s'approchant, comme nous allons faire, jusque sur le parvis on ne peut pas bien juger les belles figures de ronde-bosse du premier rang, parce qu'on les voit trop en dessous. Le curieux qui voudra tout apprécier avec justesse, devra les examiner les unes après les autres, en se plaçant à quelque distance du premier degré, et il sera amplement dédommagé du tems qu'il y passera en admirant ces belles statues, qui honorent leurs auteurs et qui les placeront toujours au rang des meilleurs statuaires (2).

---

(1) On a peine à croire que de savans mathématiciens, que des artistes habiles ayant établi en principe, que des statues placées de distance en distance sur un édifice, les dernières devaient devenir presque colossales en comparaison des intérieures, pour que l'on put les voir sous un même angle, et juger par là de leur grandeur. On a cependant imprimé des discussions très-savantes sur une pareille erreur. Quand un écolier sortant du collège, prononcerait sans hésiter que le couvreur qu'il aperçoit sur le toit d'une église ou au haut d'un clocher, est un homme, malgré que l'apparence dans son œil y peigne une petite figure à peu près de la moitié de sa taille.

(2) C'est pourtant après avoir vu ces statues et beaucoup d'autres qui ornent le contour de cette église, que M. Millin s'est exprimé ainsi dans son voyage d'Italie (tom. I, ch. II). « Derrière le chevet de l'église est ce qu'on appelle l'*Académie de Sculpture*. C'est une suite de boutiques qui ne méritent pas le nom d'*Ateliers*, dans lesquels on a découpé le marbre en rinceaux gothiques, et où on taille des figures



Nous avons déjà observé qu'on monte quatre degrés pour se placer dessus une plate-forme très-large, sur laquelle s'élève la façade qui présente la forme d'un triangle (1). On entre dans l'église par cinq portes de style romain; celle du milieu, qui est la principale, est plus grande que les autres. Au-dessus des portes il y a autant de fenêtres du même genre, et pour compléter la façade il y a encore au-dessus des précédentes, une grande fenêtre dans le milieu, et deux plus petites aux côtés, et ces dernières sont dans le style gothique. Les six pilastres dont elle est ornée, sont tous de même forme et offrent la même décoration. Quatre sont doubles, ce sont les deux des angles, et les deux à côté de la porte du milieu, les deux autres sont simples. Tous ces pilastres sont posés sur des pedestaux, ornés de dais, de socles, de cimaises, de

---

qu'on appelle des statues, pour terminer s'il se peut, la décoration de l'église.» On a repoussé dès que l'ouvrage parut en 1817, dans un journal, cette épigramme aussi insultante que peu véridique, parce que beaucoup d'écrivains, pleins d'eux mêmes, ont affecté le même langage en affichant la même ignorance. Si M. Millin au lieu d'occuper les italiens de ses propres ouvrages, eut bien voulu pénétrer dans les *Ateliers* où l'on sculpte les statues pour la Cathédrale, il y eut vu des rivaux des plus habiles sculpteurs dont Paris se glorifie, et il eut su, que dans ces boutiques derrière le chevet, on travaille seulement les massifs des ornemens et le pavé de l'église. Mais d'autres avaient déjà relevé beaucoup d'erreurs, de bévues, dans le voyage du savant académicien; (voyez le *Spectat.* partie nationale, par David Bertolotti.

« *Il y a un grand malheur dans la plupart des livres, c'est qu'ils sont moins faits pour le profit de la science et des lecteurs, que pour la vanité des auteurs* » Burlemaqui.

(1) Ces degrés se continuent vers la droite de l'église; nous sommes assurés que l'année prochaine ceux du flanc seront enlevés, étant à peu près inutiles à l'édifice. La rue, qui est une des plus fréquentées de Milan, y gagnera par l'élargissement que cette suppression lui procurera.



gorges, de doucines, de cavets, dont la combinaison n'est assujettie à aucune des règles pratiquées dans l'architecture; et sont terminés par autant d'aiguilles pyramidales, d'un travail très riche, ornées de petites colonnes, de grand nombre de petites statues placées dans des niches représentant des saints, des évêques, des martyrs, etc. (v. Pl. VI) (1). Au-dessus de la cimaise règne un ornement gothique de bon goût, en grand relief, et qui tourne à la même hauteur sur toute l'église. C'est sur cet ornement, fort saillant, que posent des cariatides de grandeur presque naturelle. Ces figures ne servent pas à supporter le pilastre auquel elles sont appliquées, mais elles soutiennent une espèce de petit pilastre isolé du massif, qui ne monte pas au de-là du tiers. Nous avons pu remarquer en examinant tout l'ensemble, que ces cariatides et leur petit pilastre étant alligués avec l'ornement gothique, portent à faux sur le piedestal, et produisent un effet désagréable à l'œil, celui de faire paraître le piedestal plus étroit que le massif qu'il soutient. Le même défaut est constant à tous les massifs environnans l'église, et on doit en adresser le reproche au premier architecte.

Nous pouvons dire aussi que c'est une singularité assez remarquable que l'emploi de toutes ces figures presque nues affaissées sous un poids. Ce genre de décoration ne semble pas convenable à un temple chrétien. Il n'a rien d'analogue au mystères et aux cérémonies qu'on y célèbre; les anciens plus heureux dans leurs idées ne commettaient pas de semblables fautes,

---

(1) Ces aiguilles coûtèrent 24000 francs chacune, y compris le marbre.



tous les ornemens de leurs temples en rappelaient la destination. C'était des statues de leurs divinités, des têtes de victimes, des patères, des guirlandes, et ils n'ont placé des figures se courbant sous les portiques sous des voûtes, que dans les monumens élevés à la victoire.

Les dais des pedestaux sont ornés de bas-reliefs représentant des sujets de l'ancien testament, ou qui font allusion à la religion et à la S. V. Leur nombre se monte à 47, y compris ceux qui sont placés sur les pilastres entre les cariatides, et ceux qu'on voit sur les frontons des portes et des fenêtres.

Sur le nu des pilastres sont placées les figures de ronde-bosse, soutenues les premières et secondes sur de jolies consoles, et les troisièmes dans des niches (1). Celles du premier ordre représentent les douze Apôtres, et six autres saints, et celles du second et du troisième, des Prophètes (2).

Il n'est guères possible de juger les dernières à la hauteur ou elles sont placées, et encore moins toutes les figures qui sont placées sur les aiguilles, mais nous pouvons assurer qu'en général toutes les modernes, mériteraient d'être vues de près. Nous en avons examiné un grand nombre, avant qu'elles fussent à leur place, ainsi que dans les ateliers, et l'homme curieux serait satisfait

---

(1) Près de 250 statues ornent la façade. Plus de 2000, exécutées à différentes époques sont placées autour, et dans l'intérieur du temple, et on évalue au nombre de 3500 celles, qui formeront le total, lorsque l'édifice sera achevé.

(2) Douze des plus belles statues au premier ordre, sont soigneusement représentées dans les planches LV et LVI, de cet ouvrage.



du bon goût et de l'heureuse exécution de la plupart. Nous ne parlerons pas au long de ces morceaux, puisque l'œil ne peut en appercevoir les détails, et nous nous bornerons à ceux qui se trouvent plus près de nous.

Nous devons aussi prévenir nos lecteurs que nous ne l'arrêterons pas à chaque instant pour lui faire admirer les sculptures d'ornemens taillés sur les divers membres qui pouvaient admettre cette richesse. Les voyageurs qui ont du être étonnés en voyant avec quelle délicatesse nos modernes sculpteurs d'ornement ont travaillé les chapiteaux, les rosaces de l'arc, non achevé, du Simplon, seront persuadés en voyant les ouvrages du même genre dans notre façade, que Milan a toujours eu des artistes distingués et une bonne école. Nous aurons bientôt occasion de prouver cette vérité en parlant des portes.

Dans le fronton de la grande fenêtre du milieu, est placée l'inscription à grands caractères en bronze doré :

#### M A R I A E N A S C E N T I

faisant allusion à la dédicace du temple, faite à la Nativité de la S. V.

Commencant donc notre description et notre examen par le pilastre de l'angle du côté du midi, vers le Palais Royal, on voit sur une face l'inscription placée en 1790, et que nous avons citée à la page 28. Le premier bas-relief du soubassement représente Tobie accompagné par un Ange, tirant le poisson, exécuté par Joseph Ferrandino, et l'autre Moïse sauvé des eaux,



par la fille de Pharaon, de Gracieux Rusca. Ce morceau est agréablement composé, les figures ont de l'élégance, mais on ne devait pas y représenter un gros arbre qui resserre le Nil, et donne à ce grand fleuve l'apparence, d'un petit ruisseau. Les cariatides et principalement celles du milieu, remarquables par leur bon style, sont exécutés par Gracieux Rusca et Donat Carabelli.

Dans les bas-reliefs au-dessus, on voit Joseph se dérochant à la femme de Putiphar, par Barthelemy Ribossi, et Jacob luttant avec l'ange, par Carabelli; l'exécution en est assez soignée, mais le premier n'a pas le mouvement qui lui convient, on ne sent pas dans la disposition du manteau l'effort que fait la femme pour retenir Joseph, ni dans celui-ci la résistance et la vitesse de la fuite. La composition du second, manque de grâce. Les deux statues au-dessus représentent l'Apôtre Tadee, par Antoine Pasquali, l'autre s. Barnabé premier Evêque de Milan, par Pierre Possenti. Elles ne manquent pas de mérite. Du côté du même pilastre il y a une troisième statue antique d'une exécution maniérée, dont l'auteur est inconnu.

Revenant à la face de l'édifice pour l'examiner de la droite à gauche, on voit sur le soubassement du double pilastre, deux bas-reliefs représentant les deux hébreux revenant de la terre promise, chargés d'une grappe de raisins. C'est un des bons ouvrages de François Carabelli. Le second, exécuté par Charles Marie Giudici, représente Adam et Eve, chassés du Paradis terrestre. L'artiste n'a pas choisi un beau idéal pour représenter les premières créatures du genre humain, car ces figures manquent de grâce et de proportions.



Les deux bas-reliefs supérieurs représentent Daniel dans la fosse aux lions, par Carabelli, et Iob sur le fumier, par Giudici: l'exécution en est assez médiocre. Ce grand fond nu, et le groupe de la figure avec deux lions sans caractère rendent la composition pauvre. Ce Job est une figure mesquine. Les deux statues sur le même pilastre représentent les Apôtres S. Barthélemy et S. Jacques mineur. La première, d'une composition heureuse exprimant l'inspiration, est modellée par Ignace Fumagalli, secrétaire adjoint à l'Académie des beaux arts, et sculptée par Buzzi Donelli, et la seconde exécutée par Buzzi, manque de noblesse de style.

Un troisième bas-relief est placé à une des côtés du soubassement du pilastre, représentant Moïse devant le buisson ardent, de Charles Jérôme Marchesi: nous voudrions voir ce morceau remplacer quelques-uns de ceux qui se présentent sur le devant. Les quatre cariatides furent exécutés par Donat Carabelli et Charles Marie Giudici.

Nous sommes à présent devant la première porte, ornée de trophées et d'élégantes sculptures (1) au-dessus de laquelle est placé un beau bas-relief en marbre de Carrare, représentant Esther devant le Roi Assuérus, exécuté par Charles Biffi, d'après un tableau de I. B. Crespi dit le Cerano, et qui est conservé dans la salle des archives de la fabrique. Le fronton circulaire de la porte est orné de festons de fruits et dans

---

(1) Les ornemens de cette porte et des trois autres moyennes furent exécutés par Charles Minicati et Martin Solari, d'après des dessins d'André Biffi. Ces portes coûtèrent 26000 francs.



le plafond de la porte d'un groupe d'anges sculpté par Pierre Lasagni. Cet ouvrage qui honore l'artiste lui fut payé assez largement; il reçut pour le prix 4800 liv. de Milan. On trouve dans l'épaisseur de la porte, l'entrée d'un petit escalier qui conduit jusqu'au sommet de l'édifice.

La fenêtre au dessus, est de style romain et très-ornée de sculpture. Le bas-relief du fronton, sculpté avec goût par Charles Marie Giudici, représente Samuel qui consacre Saül roi des Hébreux (1).

Le pilastre suivant, qui sépare les deux petites portes, contient sur sa base trois bas-reliefs. Le premier représente le songe de Jacob. Le style de ce morceau indique que c'est un des premiers qui soit sorti du ciseau d'Angelo Pizzi, il était encore timide dans son exécution. Moïse faisant sortir de l'eau du rocher, est de Joseph Buzzi. Les figures sont un peu lourdes. Le troisième représente la tour, dite, de David, allégorie de l'origine de la Vierge (*Turris Davidica*, Litan. de la V.). La médiocrité de toutes ces allégories nous dispensera de nous y arrêter, il suffira seulement de les indiquer: ou de regretter qu'on ne

---

(1) La forme des frontons des portes et des fenêtres offrait des difficultés aux artistes, obligés d'y représenter des sujets historiques compliqués par le nombre des figures, et assujettis à une proportion qui ne leur permettait pas de les placer debout, quelque fut l'action qu'elles devaient exprimer; on doit admirer avec quelle adresse ils sont parvenus à surmonter la gêne qui leur étoit imposée, sans altérer la grâce nécessaire à leurs compositions, et sans tomber dans le bizarre. On remarque au contraire dans tous ces bas-reliefs des frontons, un très-bon style, du grandiose, des têtes d'un beau caractère, et du naturel dans le mouvement des draperies. L'amateur désirerait, après les avoir examinés, trouver les mêmes qualités dans la plupart des bas-reliefs des pilastres, où les artistes étoient plus à leur aise.



les ait pas remplacées par des sujets historiques beaucoup plus intéressans, plus propres à développer le génie des arts, et qui eussent fait un plus bel ornement.

Le bas-relief, au dessus, excellent ouvrage de Grazioso Rusca (1) représente le prophète Elie ressuscitant le fils de la Veuve.

Il serait sans doute inutile de faire observer la beauté de la statue de S. Jacques le majeur, placée sur ce pilastre, en disant qu'elle est de M. Camille Pacetti. Mais si la réputation de cet artiste est connue des amateurs, elle peut n'être pas parvenue à quelques-uns de nos lecteurs, et de ceux qui ont sous les yeux, en même tems que nous cette belle figure, dont ils doivent admirer l'attitude, l'expression noble de la tête, et le style large de la draperie qui se rapproche des beautés de l'antique. Les cariatides sont de Lasagni (v. Pl. VII).

Deux morceaux curieux qui se trouvent de ce côté, dans l'ornement gothique placé au dessous de la cimaise du dé des pilastres, nous donne lieu de rappeler, ce que nous avons dit, que cet ornement tourne, à la même hauteur, autour de tout l'édifice. Les petits arcs dont il se compose sont tous soutenus, à leur réunion, par des têtes formant consoles. Le nombre en est immense dans l'étendue de tout ce monument, et cependant aucune ne se ressemble. Tous les caractères

---

(1) Ce nom de *Grazioso*, que l'estimable sculpteur Rusca recut sur les fonds de baptême, a fourni à M. Millin le sujet d'une bévue ou d'une assez stérile plaisanterie en supposant qu'on avait surnommé cet artiste *le Gracieux*, transformant pour cela le nom du saint, en une épithète française, qu'on appellerait plutôt un *Sobriquet*.



y ont été épuisés, le sérieux, le burlesque, et le monstrueux. Mais nous voulons faire remarquer principalement, deux de ces têtes sur ces pilastres; elles n'offrent pas à la vérité, des formes correctes, ni très-agréables, mais le travail du ciseau en fait tout le mérite. Le visage de celle qui est placée à ce pilastre ne s'aperçoit qu'au travers d'un filet de cordes, lequel semble plutôt appliqué dessus, que taillé avec le ciseau dans le marbre. L'autre, qui tient au gros pilastre de l'angle, est couverte d'un voile qui semble transparent et en laisse distinguer les traits. Ces sortes d'ouvrages plaisent à tout le monde, et même fixent davantage les regards que les formes austères du beau idéal dans une figure. C'est que tout ce qui se présente comme difficile est plus aisément jugé par tout le monde; on n'a pas toujours besoin de connaître les règles de l'art pour apprécier la difficulté vaincue.

On retrouve dans la seconde porte la même richesse de goût et d'habileté dans les ornemens et les trophées, qui ont été sculptés par *Martin Solaro* et *Charles Minicato*, d'après les dessins d'*André Biffi*. Les jolies têtes de Chérubins que l'on voit à ces portes sont toutes du ciseau de *Jean Jacques Bono*. Le bas-relief, ouvrage de *Vismara*, d'après un dessin de *Crespi*, représente Judith coupant la tête à Holopherne. Si la composition est due à un peintre de mérite, le choix du sculpteur y a répondu. Le groupe d'anges du plafond est de *Jean Dominique Prestinero*, et n'est pas inférieur à celui de la première porte; il fut payé de même 4,800 liv.

Le bas-relief de la fenêtre au dessus représente Debora donnant des armes au commandant Barac,



pour combattre Sisara. Il fut exécuté en 1768, et payé 4,000 liv. à Joseph Antoine Riccardi son auteur.

Le troisième pilastre, qui suit, offre sur le côté, un bas relief symbolique dont l'auteur est inconnu. On y voit un Platane, allégorie qui se rapporte aussi à la Vierge (*quasi platanus exaltata*, Eccles.) Au dessus est le buste d'un évêque de Milan, très saillant en dehors. Il est assez difficile de se rendre compte pourquoi cette tête est surmontée d'une console destinée à supporter une grande figure de ronde bosse pareille à celles qui ornent le devant de ces pilastres. La saillie du fronton de la porte rend la chose impossible. A-t-on donc formé ces portes longtemps après avoir élevé les pilastres? ou les pilastres ont ils été formés depuis, avec la pensée qu'un jour les ornemens des portes devraient disparaître? Voilà des réflexions que cette console, hors d'œuvre, pourroit faire naître. Ou l'on a abattu une figure pour placer le fronton; ou l'on voulait faire changer cette ordonnance pour placer une figure: à quoi bon sans cela laisser la console?

Ce pilastre est, comme le sont tous les quatre gros, divisé en deux parties sur la face antérieure. Le dé est donc orné de deux bas-reliefs qui méritent peu l'attention des curieux. Le premier représente le puits de Jacob, et le second, la statue de Dagon renversée dans son temple, devant l'arche d'alliance. On attribue ces deux sculptures à Jean-Pierre Lasagni. Nous sommes certainement fondés à révoquer en doute cette attribution après avoir admiré le groupe d'anges qu'il a exécuté sous le plafond de la première porte. Il est possible que s'étant



chargé, par pure spéculation d'intérêt, de ces deux bas-reliefs, il en ait confié le travail à quelque élève de son atelier, ce qui aura donné lieu à les lui attribuer. Le mérite de ses autres ouvrages exigeait de de nous pareille observation. Il suffirait de comparer son bas-relief au-dessus, représentant Rebecca qui offre à boire à Eleazar, pour juger que nous lui rendons justice en détruisant un dicton populaire, transmis par des écrivains qui ramassaient tout sans être guidés par la critique. C'est assez ordinairement le défaut qu'on retrouve dans les descriptions, surtout celles des anciennes églises. Le sacrifice d'Abraham qui est le sujet de l'autre bas-relief, a été sculpté par Joseph Vismara. Nous n'avons pas fait de grandes recherches pour découvrir le nom du sculpteur qui a fait le berceau de vigne, symbolique, dit-on, de la Vierge (*Ego quasi viti fructificavi*, Eccles.), qui est placé sur le côté de ce pilastre. Laissons-le dans son obscurité.

Nous nous arrêtons toujours avec plaisir devant les grandes statues de ces pilastres. Ici nous admirons le beau caractère de la tête de l'apôtre S. Marc, ouvrage de Donato Carabelli. Le S. Mathieu d'Angelo Pizzi ayant reçu les éloges de Canova, nous n'avons plus rien à en dire.

Le tems que nous eussions perdu à examiner les bas-reliefs du dé de ce pilastre, employons-le à admirer attentivement les beautés des deux Évangélistes, après quoi nous fixerons cette même attention sur les consoles qui soutiennent ces mêmes statues. Elles sont composées par des groupes variés et très-jolis d'anges enfans nus, et au travers desquels les artistes



ont introduit le symbole de chacun des Évangélistes. La tête de lion à S. Marc, le boeuf à S. Luc, l'ange à S. Mathieu et l'aigle à S. Jean. Ces consoles ont été sculptées par Charles Marie Giudici, Joseph Buzzi, Charles Jérôme Marchesi, Joseph Ferrandino et André Casareggio.

L'observateur se plaira à examiner la belle proportion de la grande porte du milieu, et dont cependant nous trouverions l'effet plus grand si on n'y avait pas ajouté, comme aux quatre petites portes, des consoles aux angles qui raccourcissent la ligne à sa partie supérieure. Ornement d'ailleurs assez inutile, puisque la solidité ne l'exigeait pas; d'une idée trop mesquine, en ce qu'il rappelle ces petites pièces de bois que l'on donne pour supports au linteau dans les angles d'une porte aux habitations des gens de la campagne, d'une grange, d'une écurie, où il s'agit de contraindre à ne pas se fléchir une traverse de bois. Mais nous avons pu nous convaincre par divers dessins de Pellegrini, qu'il s'écartait quelquefois de la majestueuse simplicité de l'architecture antique. Ces portes, et les fenêtres qui sont au-dessus, manquaient, dans le dessin original de cet architecte, de l'élégance qu'elles ont aujourd'hui. Les frontons étaient trop bas, trop près de l'ouverture. On a dû à Righini qui leur a donné plus de développement, plus de hauteur, en plaçant des bas-reliefs et de belles consoles qui soutiennent les frontons, ce caractère grandiose qui convient à la façade d'un aussi grand et pompeux monument, lorsque la composition de Pellegrini n'en avait fait que de belles portes et fenêtres propres à un palais. On ne peut rien voir



de plus beau en fait de travail de sculpture d'ornemens que ceux qui ornent les pied-droits de cette porte. Ces groupes si bien composés de feuillages, de fruits et d'oiseaux différens, ont été exécutés par les sculpteurs Jean Jacques Bono et André Castelli d'après les dessins de François Righini en 1635, et coûtèrent 20,600 liv. Le même goût et la même délicatesse règnent dans les ornemens qui enrichissent tous les membres de cette porte (v. Pl. VIII).

Sous le fronton est placé un bas-relief, en marbre de Carrare représentant la création d'Eve, d'après un dessin de Crespi, dit le Cerano, qui se conserve dans les archives de la fabrique (1). C'est un excellent morceau, sculpté par Gaspar Vismara auquel il fut payé 33,000. Le groupe d'anges sous la porte est du même sculpteur et il a coûté 15,600.

Le bas-relief, dont nous venons de parler, remplaça celui qui était au-dessus de cette porte du tems de Pellegrini, et que l'on a transporté sur l'autel principal de la petite église derrière, dans le lieu appelé *Campo Santo*. Celui-ci représente l'Annonciation, et fut le sujet d'une très-vive discussion entre Pellegrini et Martin Bassi de Milan, architecte chargé de plusieurs travaux dans cette église (2),

---

(1) Jean-Baptiste Crespi fit les dessins peints à clair-obscur des bas-reliefs, la Création, la reine de Saba, Judith et Holopherne, Sisara et Ester en 1629. Ces tableaux lui furent payés 36000 liv. mil.

(2) *Che mi si conceda, ch' io sia nato a Milano, non in Toscana, ch' io sia giovane, e non vecchio; ch' io sia più tosto timido che ardito . . . allevato nelle opere della fabbrica del Duomo, in tanto che da certi anni a dietro passarono per le mie mani, come V. S. sa, quasi tutte l'opere che giornalmente vi si faceano . . .*

*Lettre sur les Bas-reliefs, etc.*



discussion imprimée à Brescia par Francesco et Pier-Maria Marchetti, l'an 1572, ayant pour titre *Dispareri in materia d'Architettura*, etc. avec planches. Il a donné quatre dessins de ce bas-relief de l'Annonciation, servant à l'appui de sa Dissertation, pour prouver que le changement qu'avait ordonné le Pellegrini dans l'effet perspectif était hors de sens et contraire à toutes les règles de la perspective, y ayant introduit deux horizons et des points de distances différens de ceux du premier dessin. Son opinion fut défavorablement accueillie par la commission du Chapitre qui avait entendu ses motifs, et la réponse, très-laconique, de Pellegrini se bornant à dire: « J'ai fait cela parceque je crois que c'est bien fait. » L'opinion du Bassi fut cependant appuyée de l'avis de Palladio (*Lettre à Bassi le 3 juillet 1570*), de celui de Vignola (*Lettre au même du 28 août*), par Vasari, etc. et il paraît que des commissaires plus éclairés (nous n'avons pas trouvé précisément l'époque) ont jugé différemment des premiers en substituant le bas-relief de Vismara à celui adopté par Pellegrini, qui est resté avec ses défauts très-remarquables. Nous verrons encore les deux architectes aux prises ensemble.

Sur les flancs des pilastres voisins de la porte, sont deux bustes d'archevêques, que l'on croit être l'un S. Barnabas et l'autre S. Ambroise, et au-dessus, deux belles figures de ronde-bosse de la même proportion que celles en face. Elles représentent les Apôtres Pierre et Paul. On peut, en les comparant avec les autres, leur reprocher un peu de lourdeur, défaut qui provient des draperies. On ignore le nom de



leurs auteurs. Leur mérite les a fait transporter ici du premier lieu qu'elles occupaient sur le côté de l'église en face de la rue S. Radegonde, il est vrai que les sujets qu'elles représentent devaient appartenir à la série qu'offrent les autres figures de cette façade.

On a construit dans le mur de cette porte un escalier qui conduit à la fenêtre qui est au-dessus, qu'on appelle des *Homélies*, probablement parce qu'elle servait aux Archevêques, aux prêtres de l'église à lire des bulles, des instructions pastorales au peuple réuni sur la place.

Cette fenêtre, de style romain, d'après les dessins de M. Charles Amati, a pour soubassement un balcon en marbre à balustres. Sur les deux angles de cette balustrade s'élèvent deux statues d'une grande proportion, représentant l'*ancien* et le *nouveau Testament*. Elles sont remarquables par la pureté du style, par la noblesse des attitudes et par le bon goût des draperies. La première est de Louis Acquisti, la seconde de Camille Pacetti (v. pl. IX) (1).

L'inscription latine dans le fronton, *Mariae nascenti*, qui indique la dédicace de cette église à la naissance de la Vierge, se rapporte à l'ordre qui en fut donné en 1556 par Azon Visconti, lequel voulut qu'on célébrât dans son duché la nativité de la Vierge par des cérémonies pompeuses particulières (2).

A la gauche de la grande porte on voit, sur le

---

(1) Il n'est pas étonnant que la sculpture fasse autant de progrès dans l'école de Milan sous un professeur aussi éclairé et aussi habile.

(2) Fiamma auteur contemporain d'Azone.



gros pilastre, un bas-relief allégorique représentant un arbre que tous les écrivains ont appelé un *cèdre*, en se copiant les uns et les autres. Nous croyons plus convenable de l'appeller un *pommier* auquel les feuilles et le fruit ressemblent parfaitement, tandis qu'il y aurait eu une ignorance profonde de la part d'un sculpteur d'avoir prétendu en faire un *cèdre* dont il est si éloigné par ses formes. L'auteur est inconnu, le travail est assés agréable.

Sur le devant du pilastre, le premier bas-relief qui se présente, ne nous fait pas regretter de n'avoir pas connu le nom de son auteur. Ce tableau qu'on ne devinerait pas si la tradition n'en indiquait pas le sujet, lequel est Saül voulant tuer David, que Michol sa femme a fait sauver. Les figures sont pitoyables, tout le reste est d'une lourdeur assommante, et la perspective du plus mauvais goût. On pourrait à cet égard rapporter ce morceau au tems, et peut être à l'un des sculpteurs qui avait travaillé pour l'Annonciation dirigée par Pellegrini. La ligne horizontale placée trop haut, le point de distance excessivement rapproché donnent au terrain, sur lequel posent les groupes, une élévation qui le fait paraître incliné à l'horizon, défaut que Bassi reprochait à celui de Pellegrini. Nous sommes fachés de trouver dans diverses descriptions qu'on y attribue à Pierre Lasagni le bas-relief à côté qui, dit-on, représente la vision de Daniel, ce qui a besoin aussi d'une explication. Même défaut dans la perspective (1), aucune expression dans

---

(1) Ceux qui observent les monumens des XIII, XIV et XV siècle, savent que les sculpteurs prodiguaient, dans les bas-reliefs, des effets



la figure de Daniel, point de mouvement dans sa pose. Que font là ces gros animaux qui se groupent avec lui ? Leur disposition n'indique en rien qu'ils sont une simple vision. De pareils ouvrages n'ont rien offert à l'ambition, à l'émulation des artistes modernes qui ont été chargés de continuer ces sculptures. On est si facilement supérieur à de tels rivaux !

Nous avons lieu d'être plus contents des deux bas-reliefs supérieurs, qui sont de Louis Bussola. Le premier représente le sacrifice du prophète Elie. Dans le second, un ange annonce au père de Samson que sa femme mettra au monde un enfant robuste. Les deux figures de ronde bosse représentent l'évangéliste S. Luc, l'autre S. Jean. La première, sculptée par Grazioso Rusca, offre une belle exécution, on désirerait seulement que la draperie fut moins tourmentée de plis, quoiqu'ils soient d'un bon goût. La seconde, de Camille Pacetti, est admirable, tant par

---

de perspective, et se tourmentaient l'esprit beaucoup pour obtenir des lignes fuyantes, soit horizontalement, soit verticalement. Mais on en voit très-peu, qui n'offrent pas à un oeil exercé par la connaissance et l'application des vrais principes de la perspective, des plans bizarrement agencés et des dégradations choquantes. On doit d'autant plus être surpris de cela, que des artistes distingués dans la peinture, dans l'architecture, écrivirent, dès ce tems là, des traités de perspective, où les bonnes doctrines sont exposées, si non avec clarté, car on était alors très-prolixé, au moins avec d'utiles démonstrations . . . . Au surplus pourquoi nous étonner de cela, n'avons-nous pas encore de nos peintres modernes qui ne se doutent pas des premières règles de la perspective ? nous pourrions même en citer dont les noms ont retenti en Europe. Pour en revenir aux bas-reliefs de perspective, nous citerons comme des modèles à suivre en ce genre ceux du Campo S. Giovanni e Paolo à Venise, et la plupart des bas-reliefs placés autour du choeur de notre église.



ses belles proportions, par son attitude noble, que par la beauté de la tête qui a quelque chose de divin. Sur le flanc du pilastre est encore un bas-relief allégorique, et nous serons obligés aussi de copier nos devanciers, pour dire que l'arbre, est un frêne, auprès d'une espèce de croix, comme celle que Moïse éleva dans le désert, pour placer le serpent d'airain. Nous dirons, si l'on veut s'en contenter, que cette composition fait allusion à la Vierge qui maudit le serpent, en lui appliquant les paroles de la Genèse. Au-dessus est le quatrième buste d'un Archevêque. Ici se trouve la quatrième porte, semblable aux autres pour la beauté de ses ornemens. Le bas-relief représente Jaël clouant sur le pavé la tête de Sisara endormi. L'invention est encore de Crespi dont on voit le dessin dans les salles des archives, et il a été sculpté très bien par Lasagni, ce qui nous fait douter encore qu'il soit l'auteur du Daniel, car celui-ci est trop différent aussi du groupe d'anges sous la porte qui est du même auteur (v. Pl. X).

Le bas-relief qui orne la fenêtre, au-dessus, est de Denis Bussola, et représente Elie endormi.

Le pilastre suivant n'a que trois bas-reliefs. Celui du flanc représente la tour de Babel, ouvrage d'Amédée Benincuore. Les lignes perspectives sont mieux entendues que dans les précédens: mais pour donner une idée de la hauteur immense de l'édifice principal, la maison qui en est près, est beaucoup trop grande. Le bas-relief du milieu, en face, sculpté par Grazioso Rusca, représente le triomphe de David après avoir tué le géant Goliath. C'est à tort qu'un



écrivain milanais de nos jours a dit, que le défaut à remarquer dans cette composition, est que David tient l'épée de la main gauche. Sans doute si l'action le présentait coupant la tête de son ennemi, ce serait un défaut impardonnable, et M. Rusca n'y serait sûrement pas tombé; mais ici, David présente la tête qu'il vient d'abattre, et il est naturel qu'il ait passé cette épée colossale, sur laquelle il s'appuie, dans la main gauche, pour relever de la droite le chef du géant, et l'offrir à la vue des deux armées. Car enfin, le jeune David n'a pu se servir de cette épée si lourde (nous nous servons du mot usité chez les anciens. *Gladium*, selon le texte de l'Écriture, est une épée à pointe et à tranchant) qu'en la tenant des deux mains pour frapper. Avant de taxer d'ignorance un artiste, distingué d'ailleurs, il faut examiner et réfléchir (v. Pl. XI).

Esau vendant à son frère, son droit d'aînesse pour un plat de lentilles, est le sujet du bas-relief au-dessus, qui est de Ribossi. La belle statue de l'apôtre S. André est de Gaetan Monti de Milan (on le désigne ainsi pour le distinguer de Monti de Ravenne, autre sculpteur, d'un égal mérite, qui habite aussi dans cette ville, heureuse de la possession des Monti, car elle compte encore au nombre des habitants qui l'honorent par leur génie, le célèbre poète du même nom). On voit sur le flanc du pilastre, près de la dernière porte, Noé qui supplie Dieu de faire cesser le déluge. Ce bas-relief est de Jérôme Marchesi d'après un dessin de Grazioso Rusca.

Le bas-relief placé au haut de la cinquième porte est de Gaspard Vismara d'après un dessin du même



Crespi dit *Cerano*. Il représente la reine de Saba offrant des présents à Salomon. Cette figure de femme montre tout plein de grâce dans une attitude contrainte par le peu de hauteur du bas-relief. Le groupe d'anges du plafond, qui est du même sculpteur, annonce beaucoup de talent. Le bas-relief d'Agar dans le desert, qui est de lui aussi, dans le fronton de la fenêtre, confirme encore notre jugement.

Arrivés au dernier pilastre, formant l'angle de l'édifice, du côté et en face du *Coperto de' Figini*, nous trouvons sur le flanc, près de la porte, sur le dé, un bas-relief représentant Abel offrant un sacrifice; figure trop grêle, peu d'expression dans la pose. Deux bas-reliefs sur la face antérieure, le premier sujet est Gédéon se disposant à combattre les Madianites. L'ange est d'une lourdeur insupportable, la tête est sans noblesse, le Gédéon n'est pas d'un meilleur style, le bras gauche sur-tout est d'un mauvais dessin, ces trois morceaux sont de Charles Marie Giudici, ou peut-être de ses élèves, car ce serait faire tort à son talent que de les lui donner entièrement. Le bas-relief Samson terrassant un lion est beaucoup au-dessus des trois précédens, il y a du mouvement dans la figure, et plus de correction dans le dessin. Il est de Joseph Buzzi. Les deux bas-reliefs au-dessus, représentent, le premier, Caïn tuant son frère Abel, le même style mesquin attribuée à Giudici se fait appercevoir dans ce morceau. On préférera fixer les regards sur l'autre qui est de Rusca, il représente l'incendie de Sodome.

Les deux figures de ronde-bosse sont l'une, S. Philippe, de Pompée Marchesi; l'autre, S. Thomas;



celle-ci fut laissée ébauchée par Barthelemi Ribossi, sculpteur de mérite, et elle fut terminée, après sa mort, par Pompée Marchesi. Dans ces deux statues cet artiste a montré un grand talent (1).

La partie latérale du pilastre qui fait face à la rue, est ornée aussi de quatre bas-reliefs, deux grands sur le dé, et deux supérieurs plus petits. Le premier représente Samson chargé des portes de Gaza qu'il a enlevées. Le morceau est de Joseph Buzzi. Il n'y a rien à désirer, selon nous, que plus de caractère dans la tête. La physionomie est trop jeune. L'autre bas-relief, de Ribossi, nous offre Absalon suspendu par les cheveux, et prêt à être percé par Joab. D'abord le choix du sujet nous paraît mal fait, car il était impossible d'en former une composition heureuse, naturelle, et vraisemblable dans cet espace si étroit et si peu élevé. Aussi les pieds d'Absalon touchent presque à terre, quoi que l'artiste, pour le faire voir suspendu, ait ramassé ses membres d'une manière bizarre, et cette figure est à peine plus élevée que le cheval sur lequel est monté Joab. Cet animal ne rend pas la scène intéressante, car il est impossible d'en voir un plus mal dessiné. Les deux bas-reliefs au-dessus, qui sont d'un meilleur style,

---

(1) Nous engageons les amateurs des arts et les professeurs qui voyagent en Italie pour admirer les ouvrages dont elle est si riche, d'aller à Saronno, distant de Milan de 4 lieues. Il y verra outre les fameuses peintures à fresque de *Bernardino Luini*, un superbe bas-relief de Pompée Marchesi représentant la descente de Croix, où les figures sont de proportion naturelle. On peut même se procurer la vue du modèle que conserve l'auteur dans son atelier, et il donnera une idée de ce que peut être l'exécution soignée en marbre de Carrare de ce magnifique tableau de relief.



et du ciseau de Buzzi, représentent, l'un la fuite d'Agar, et l'autre Agar engagée par un ange à retourner dans la maison d'Abraham d'où elle avait fui.

On a pu remarquer que dans tous ces bas-reliefs on n'a pas choisi une suite de faits historiques qui eussent de l'analogie avec la Vierge à laquelle cet édifice a été consacré; tout a été pris au hasard dans l'Histoire sacrée, et assez souvent peu heureusement pour l'exécution. C'est que les commissions qui présidaient à ces travaux se sont chargées seules de donner les programmes, et comme il n'arrive que trop souvent ces programmes mettent des entraves à l'imagination des artistes, étouffent leur génie, et en dernière analyse déshonore leur talent. Malheureusement la fortune ne sourit que très-rarement aux artistes, comme aux hommes de lettres, et sur-tout dans la classe des sculpteurs, parce que leurs travaux ne conviennent qu'à de grands monuments. Alors le besoin de travailler les force à recevoir des lois. Combien il serait à désirer qu'ils fussent tous dans une telle position à rejeter des programmes qui bien loin de leur ouvrir des ressources pour de belles compositions, ne lui présente au contraire que des sujets ou mesquins, ou bizarres à exécuter.

Les deux figures de ronde-bosse sont les apôtres Mathieu, par Jacques De Maria de Bologne, artiste distingué, et Simon, d'Antoine Rusca neveu de Grazioso Rusca. Pizzi en a fourni le modèle. Une troisième statue placée sur le flanc du pilastre ne soutient point la comparaison avec celles que nous venons de décrire.



←( 75 )→

Au-dessous on a mis l'inscription suivante.

ANNO · MDCCXCV

FRONS · TEMPLI

JVRE · CONLIGENDAE · STIPIS

EX · INDVLGENTIA · AVG · N.

RESTITVTO

AB · DEXTERA · PARTE

ELEVARI · ORNARIQVE · COEPTA · EST

DECRETO · XX · VIRVM

JOSEPHO · OCT · F · ROVIDA · COM · PRAEFECTO

THEODORO · GEORGIO · ALEX · F

TRIVVLTIO · MARCHIONE · CVRATORE

Nous n'avons pas fixé l'attention particulière de nos lecteurs sur toutes les cariatides qui sont à chaque pilastre. Toutes ne le méritent pas également. Des figures lourdes, des têtes ignobles, des poses académiques ne sont pas des objets attrayans pour un amateur. Mais il en est cependant quelques-unes dignes d'être remarquées et agréablement groupées. Ces figures sont attribuées à Jean-Marie Lasagni, à Denis Bussola, à André Prevosto, à Grazioso Rusca, à Joseph Buzzi, à François et Donat Carabelli, à Charles Bono et à Charles Marie Giudici. Nous ferons encore une remarque au sujet de ces figures, c'est qu'elles ont été presque toutes exécutées par les artistes dans la pensée fort naturelle sans doute que les cariatides



dans un grand monument doivent avoir des formes colossales, Herculéennes, étant destinées à soutenir d'immenses constructions. Mais ici elles ne sont chargées que d'une très-légère et très-peu haute partie d'ornement ajouté aux pilastres qui pourrait être détachée sans altérer en rien ni la solidité ni la masse du pilastre, aussi ces gros muscles, ces membres renflés ne présentent à l'œil qu'un contresens de goût.

Il seroit fort agréable de pouvoir observer sans le secours d'une bonne lunette les figures de ronde-bosse placées au second rang sur les pilastres du milieu de la façade ainsi que celles qui sont autour des fenêtres gothiques. Les deux à côté de la fenêtre du milieu représentent Moïse et S. Jean-Baptiste, la première de Pacetti, la seconde de Joseph Buzzi, les autres représentent les prophètes, Elie, Jérémie, David, Isaïe, Ezechiel, Michée, Joel, Osée; Daniel, Amos et Zacharie. Elles repondent pour le style et pour l'exécution à celles du premier rang dont nous avons donné les gravures (v. pl. LV, LVI), et sont tous des mêmes auteurs, Rusca, Marchesi, Acquisti, Perabò, J.-B. Rusca, Carabelli, Fumagalli et Pasquali (1). Une telle magnificence qui se fait admirer par tous les étrangers malgré quelques imperfections que nous avons fait remarquer exige encore un complément essentiel, et nous ne pouvons dire si ce complément aura lieu un jour quoiqu'indispensable qu'il soit, on désireroit voir substituer à ces portes de bois

---

(1) Le David a été attribué par quelques écrivains à Pizzi, il est d'Acquisti.



presque vermoulus des portes ornées de superbes bronzes et de bas-reliefs qui attesteraient que nos artistes ne le cèdent à ceux du XVI siècle, qui ont produit des chefs-d'œuvres en ce genre, tels que ceux qui ont immortalisé un Benvenuto Cellini.

### INTÉRIEUR DE LA CATHÉDRALE.

(v. Pl. XII).

Une grande pensée naît dans mon âme lorsque je lève mes regards pour mesurer la hauteur de cette voûte soutenue par deux rangs de piliers dont la légèreté semble devoir plutôt lui servir d'ornement, tant ils s'élancent avec grace et hardiesse. La tinte un peu sombre qui domine dans ce temple et qui n'est interrompue que par le nuage argenté qu'y porte la fumée du parfum qu'on brûle devant l'autel, ajoute encore à l'incertitude sur l'élévation de la grande nef. On détruirait ce charme si l'on substituait aux vitraux colorés des cristaux blancs qui laisseraient le passage à d'immenses faisceaux de lumière. *Que l'homme est petit dans le temple de l'Eternel.* Voilà ce que je sens. Le ministre des autels, couvert de la pourpre, le souverain, décoré de tous les ordres qui s'humilie devant le symbole de la divinité, le cortège nombreux de ses courtisans qui l'oublie pour abaisser leur front en présence de celui qui domine sur toutes les puissances; ces beautés si superbes parées de toutes les grâces, et le triste mendiant qui sollicite des secours au nom de la religion, tous ont sous ces voûtes la



même proportion (1). Le chant d'un choeur de musiciens soutenu par les sons harmonieux de l'orgue ajoute à la profonde impression qu'on éprouve, celle que produit une musique religieuse dans ces beaux édifices où sont alors rassemblés les fidèles. C'est tout autre chose que d'y entrer lorsque le silence y règne, lorsqu'on y voit à peine quelques individus s'y promenant ou par pure curiosité, ou nonchalamment. Je trouve que l'architecture gothique est plus propre que toute autre à créer ces sensations.

Le plan de cette église est une croix latine à cinq nefs jusqu'au choeur, autour duquel elle est restreinte à une seule, la seconde ayant été prise pour les deux sacristies. Son chevet est placé vers l'orient. Nombre d'églises catholiques, bâties dès les premiers tems du christianisme, ont consacré cet usage de tourner le lieu où se célèbrent les mystères vers le point de notre globe où se lève l'astre qui lui dispense la lumière et la chaleur (2). Tous les peuples ont rendu une espèce de culte au soleil en raison des bienfaits qu'il procure à la terre et à ses habitans. Nous voyons que la religion chrétienne, elle même, en a conservé

---

(1) C'est-la le moment que notre Miliara a choisi pour représenter depuis quelques années dans divers tableaux qui attestent un talent supérieur, le bel ensemble de l'intérieur de l'église dont nous allons nous occuper. Que le voyageur curieux de voir de belles choses après avoir parcouru la Cathédrale de Milan se procure la vue d'un de ces tableaux chez M. le Comte *Melerio*. Il jugera que l'Italie a aussi son Vandernef.

(2) Notre ouvrage n'étant pas destiné à exposer des théories, nous nous servons du langage vulgaire, et nous laisserons aux savans, aux physiciens à discuter si la lumière et la chaleur émanent directement de ce globe qui nous apparaît radieux, ou si ce n'est que l'effet du mouvement, etc. etc.



quelques traces dans la situation de ses temples, et dans l'un de ses principaux ornemens qui représente le soleil.

Les deux bras de croix ne sont saillans sur le corps de l'édifice que de l'espace en largeur d'une des petites nefs (1).

Cinquante-deux piliers ou colonnes auxquelles correspondent le long des murs des colonnes à moitié engagées, soutiennent ces voûtes. Depuis le bas de l'église jusqu'à la croix il y a neuf entrecolonnemens (v. les pl. XIII, XIV, XV). Les quatre piliers qui soutiennent la coupole n'ont qu'un cinquième de plus dans leur diamètre. M. Millin a très-mal décrit ces colonnes en disant que toutes sont *cannelées*; ce qui n'a pas lieu dans le gothique. Elles sont groupées; une grosse colonne forme le centre, huit autres dont quatre plus petites de diamètre l'environnent, et y sont engagées à plus de moitié, de sorte que le plan forme un octagone qui est en effet tracé par la base, dont tous les membres ont le caractère gothique. Les colonnes sont toutes couronnées par des chapiteaux d'un goût tout-à-fait singulier. On ne pourrait en les décrivant en donner une idée, il faut être aidé du secours de la gravure (v. les pl. XVII, XVIII, XIX, XX). Nous nous sommes bornés à ces quatre dessins pour les faire connoître d'une manière plus exacte que dans les ouvrages qui nous ont précédé. On en attribue l'invention à Philippino de Modène (il vivait

---

(1) Nous suspendons de donner ici les mesures de la hauteur et de la largeur de l'édifice et de ses parties principales; elles seront rapportées dans une table à la fin de l'ouvrage.



dans le quatorzième siècle) qui a su répandre de la variété dans les ornemens et dans les espèces de lanternes. La planche XIX fera voir quel degré de richesse l'artiste a su leur donner, puisqu'on y trouve quatre rangs de figures de différentes proportions. Au-dessus de ces chapiteaux s'élèvent des groupes de petites colonnes engagées dans le mur qui se terminent à la voûte. Les arcs entre les piliers sont aigus et sans ornement. Le mur supérieur est percé d'autant de fenêtres de forme gothique, mais sans élégance car elles paraissent trop petites pour ce vaisseau, sur-tout étant comparées à celles immensément hautes et étroites de la petite nef en bas. La voûte est formée par des arcs en ogive et en berceau; on vient d'y peindre des ornemens arabesques dans le style dit gothique; et à cette distance l'illusion est si complète qu'il faut être bien averti pour ne pas croire que toute la voûte est ornée au ciscau. C'est un grand travail qui mérite d'être admiré tant par son étendue que par son exécution; il a été dirigé par M. Felice Alberti. On est si accoutumé à Milan à voir des plafonds de salons, de théâtres, décorés de belles peintures imitant les reliefs, que personne n'y est plus étonné, et qu'on laisse aux étrangers ce sentiment qu'ils n'éprouvent pas ailleurs au même degré (1).

---

(1) Nous avons négligé de faire porter les yeux des curieux au-bas de cette nef sur une caisse suspendue à la voûte, que ne manquent pas d'indiquer les *Guides de Milan* et les *Ciceroni* de l'église. C'est une machine en bois peinte avec des anges dans des nuages qui sert à élever jusqu'au haut de la voûte, au moyen de poulies mouflées et d'un cabestan, chose assez ordinaire, des chanoines et un notaire le jour où l'on doit célébrer la fête *del Santo Chiodo*, du S. Clou,



Nous avons sous nos pieds à l'entrée des nefs une belle méridienne tracée sur le pavé, en l'an 1786, par les astronomes de l'observatoire de Brera. Un petit trou fait dans la voûte de la seconde nef donne le passage à un rayon de soleil pendant toute l'année. Ceux qui sont curieux de donner un cours réglé à leurs montres viennent se grouper autour de cette méridienne et guetter le passage rapide de l'astre sur la ligne de bronze qui traverse toutes les nefs.

On a construit au dedans des trois portes, probablement par suite de la licence permise à Pellegrini, des entrées d'architecture moderne, dessinées par Fabius Mangone. Cette décoration n'a de remarquable que les deux belles colonnes corinthiennes de granit de la porte principale, de Baveno sur le Lac Majeur, et qui ont reçu un beau poli. Elles sont d'un seul morceau de la hauteur de m. 10,700 aiant les bases et les chapiteaux en marbre; hauteur totale m. 12,800. Les pied-droits sont du même granit et également d'un seul bloc fort épais. Que l'on juge quel travail il a fallu employer pour tirer ces morceaux de la carrière, pour les tailler, les profiler; sur-tout les pied-droits à moulures, que de soins et de difficultés pour les transporter et les mettre en place. La dépense portée sur les registres s'est élevée à liv. 56000 milanaises. Au-dessus de l'inteuil de la porte est l'inscription suivante en caractères de bronze dans un tableau de marbre encadré d'une manière trop bizarre pour servir de modèle: car, l'œil

---

que l'on tient tout l'année placé dans un reliquaire au-haut de la voûte, crainte qu'on ne l'enlève aux Milanais. L'affluence que ce jour attire dans la ville est considérable.



s'est fatigué d'une multitude de petits angles et de ressauts que l'artiste y a prodigués.

ARAM · MAXIMAM

MARTINVS · P · P · V

TEMPLVM · D · CAROLVS

CONSECRARVNT

Cet authentique prouve que le maître autel consacré le 16 octobre 1418, le fut par le pape Martin V. Il rappelle aussi que l'église fut consacrée par S. Charles Borromée en 1572, le 20 oct. (v. pl. XVI).

Cette décoration est surmontée d'une balustrade, qui correspond à celle de dehors à la fenêtre appelée des Homélics ; au reste on retrouve dans l'exécution des ornemens la même beauté qu'à ceux du dehors.

Cette belle entrée n'est pas masquée comme le sont les quatre petites, du même style, par ces tambours que l'on place dans les églises, assez maladroitement pour la majesté de l'édifice, et ces mêmes tambours correspondent aussi peu que les portes en bois à la richesse de tous les ornemens qu'on admire aux portes. Sans doute lorsque le pavé sera terminé, ces boiseries seront remplacées par quelque chose de plus noble. Mais nous décrivons ce qui existe en ce moment.

Le pavé, qui se continue avec activité, est un marbre en mosaïque à ornemens incrustés (v. pl. XXI). Ce travail s'exécute dans les ateliers qui sont vers la place dite *Campo Santo*.



Sur la gauche, sont placés, entre le premier et le second pilier, les fonds baptismaux (v. pl. XXII). Quatre colonnes de marbre, d'ordre corinthien, élevées sur de hauts pedestaux, ayant leurs chapiteaux de bronze, soutiennent quatre frontons. Au milieu de cet espace, où figure assez mal une armoire en bois, est une cuve de porphyre, très-peu élevée de terre (1). On a dit qu'elle avait renfermé les corps de S. Denis, et ceux de quelques autres martyrs, mais ce qui paraît certain est que ce fut une baignoire, ce qui peut-être indiqué par un mascarón sculpté sur une face de mauvais goût, qui annonce la décadence de l'art. On croit qu'elle a servi dans les thermes de Maximien, bâtis dans le lieu où est présentement l'église de S. Lorenzo, dont il reste de belles colonnes de marbre, qu'on voit dans la rue, qui mène à la porte *Ticinense*.

Ceux qui auront sous les yeux ces fonds baptismaux dont le dessin a aussi très-peu de rapport avec l'ensemble de l'édifice, chercheront dans notre gravure les figures qui sont posées sur les architraves et sur les frontons. Comme elles ne sont que de plâtre, et qu'elles ne furent établies-là que pour une cérémonie de baptême que l'on crut rendre plus pompeuse en augmentant les ornemens (opinion aussi fausse qu'insensée en matière d'art), nous avons jugé, comme tous les gens de goût, qu'il serait à désirer qu'on en débarassât ce monument, et nous avons commencé par les supprimer dans notre dessin.

---

(1) Le baptême, selon le rit Ambrosien, s'administre par l'immersion de la tête de l'enfant.



Mais nous ne pouvons nous dispenser de faire remarquer les défauts de cette composition de Pellegrini, qui voulait à toute force mélanger le grec, le romain au gothique. Elle donna lieu à une éclatante dispute entre lui et Martin Bassi dont l'opinion fut appuyée des autorités respectables de Palladio, de Vignola, et d'autres artistes. Le tout est consigné dans un imprimé sous la date de 1572 intitulé *Dispareri in materia di Prospettiva*, etc. *Brescia*. Cet artiste reproche à Pellegrini d'avoir fait l'entrecolonnement trop large et contraire aux règles les plus simples de l'architecture (1); de sorte que pour soutenir son architrave il a du employer des liens de fer, et qu'il a du aussi renoncer à l'idée de son dessin qui portait une petite coupole, et d'orner les quatre frontons de figures de ronde-bosse. Bassi trouve les colonnes trop grêles, et l'usage des pedestaux déplacé, s'appuyant sur ce que les anciens ne les employèrent que pour les arcs de triomphe.

Pellegrini dans une conférence devant le Chapitre et les Commissions, avoua que l'entrecolonnement était disproportionné et contre les règles, et annonça aussi qu'il y avait trouvé remède, ce fut de lier les pierres de l'architrave et les colonnes par des liens en fer, ce qui ne remédiait qu'au défaut de solidité.

---

(1) Martin Bassi rapporta dans la dispute qui eut lieu en plein Chapitre, ces paroles de Vitruve: *Diastegli autem haec erit compositio, cum trium columnarum crassitudinem intercolumnio interponere possumus, ut est Apollonis et Dianae aedis*. Leon Baptista Alberti rappelle ce principe, chap. 7, liv. 5, tandis qu'ici l'entrecolonnement est de six diamètres.



Comme trop souvent la prévention en faveur d'un homme à réputation prévaut, malgré ses erreurs (et Pellegrini fut forcé de les avouer) sur l'opinion raisonnable de qui ne peut pas lui opposer encore un nom aussi connu, il fut rendu par les Commissaires une espèce d'ordonnance qui, sans desapprouver entièrement Martin Bassi, défendait de parler de ces choses davantage. Arrêté assez ridicule pour une commission dans laquelle on comptait des hommes remplis de connoissances sur les beaux-arts.

Comme nous n'avons rien de plus à observer dans cette grande nef (qui n'a pas été déparée par des petites chapelles adossées à ses piliers, comme on en voit dans beaucoup d'églises antiques et modernes, ce qui interrompt désagréablement la ligne fuyante perspective qui prononce la profondeur de l'édifice), nous nous rejeterons, sur notre droite, dans les nefs latérales dont le sol est de niveau. La seconde n'a également rien de curieux, sinon que les colonnes semblent divisées en deux parties à raison de la différente hauteur des voûtes. Les chapiteaux sont de la même forme que ceux de la grande nef et à la même hauteur, mais il n'y en a qu'une moitié. Sur l'autre moitié opposée du pilier est placé un chapiteau plus simple et beaucoup plus bas, ce qui produit un effet singulier vu dans l'ensemble. Observons que l'usage constant dans les fabriques en Italie, de lier les arcs des voûtes par des barres de fer, a également prévalu ici. Cette méthode semble accuser à tort peu de solidité dans la construction, puisqu'on a eu recours à un tel moyen qui plaît peu à l'œil. Ce désagrément n'existe pas dans les églises des autres pays; on le



prodigue ici jusque dans les galeries et les portiques des palais et des hôtels particuliers.

Nous avons peine à croire, quoique quelques écrivains qui nous ont précédé, l'avancent d'après des actes tirés des archives, que ce soit Pellegrini qui ait fait les dessins des peintures des vitraux de notre église. La quantité en est immense, car, en ne parlant que des grandes fenêtres en bas, nous en comptons trente-deux. Or comme chaque panneau rectangulaire qui contient un sujet se multiplie dans chacune des fenêtres tellement que dans celle du milieu du chevet il y en a 128, on verra que Pellegrini eut du composer 3,000 et plus de modèles. Quelque fécondité que l'on suppose à un artiste, et sur-tout à un artiste qui n'est pas placé au rang des peintres d'histoire, était-il possible que celui-ci occupé de sa construction, des changemens apportés qui faisait défaire et refaire les ouvrages successivement, ayant à répondre à des critiques, à des tracasseries, que cet architecte, dis-je, eut trouvé le tems d'inventer et de peindre tant de sujets. Malgré l'obligation qui lui fut imposée de faire de ses propres mains *omnia et singula designia in pictura quae sunt et erunt necessaria pro invetriati* (1567 extrait des archives). Nous consentirons volontiers que par cette condition on lui ait donné la faculté de choisir les peintres, de leur indiquer les morceaux à exécuter, et de diriger en tout leurs travaux; ce sera bien assez même pour sa gloire. Nous désirerions pouvoir satisfaire en même tems à un devoir envers ces artistes et à la curiosité des amateurs, en leur donnant les noms des principaux peintres de ces vitraux, car en admirant



la variété des compositions, de belles têtes, de la richesse dans les détails des sujets, une grande intelligence dans l'assemblage des couleurs, on desire en connoître les auteurs. Mais rien ne nous a paru certain sur les notions qu'ont produit les recherches faites dans les papiers de l'église, et nous craindrions d'attribuer beaucoup trop à ceux qui sont désignés dans les archives sous le titre de *Maistro de fenestres de vetro*; de *Magister a Vetriatris*, dont le talent se bornait peut-être à découper sur les cartons du peintre, les verres, et de les réunir d'après le dessin, par des plombs.

La première chapelle est dédiée à S. Agathe. Elle est de marbre blanc et noir uni, ornée par six colonnes de cette couleur, entre lesquelles sont placées deux figures de ronde-bosse. L'une représente S. Lucie, et fut sculptée par André Biffi d'après le modèle en terre de François Brambilla; l'autre est S. Christine également modelée par Brambilla et exécutée par son élève Pierre Antoine Daverio. Elles manquent d'élégance, parceque la draperie les rend lourdes, les têtes n'ont pas de noblesse. Au-dessus du fronton sont cinq autres statues un peu plus petites, qu'on distingue peu, parcequ'elles sont éclairées par derrière, et que les vitres blanches de cette fenêtre font mal à la vue. Le tableau qui représente S. Agathe, en prison, visitée par S. Pierre, est, dit-on, de Frédéric Zuccaro, auquel on le paya 330 écus d'or. Il a été restauré en 1603 par Paul Camille Duchino. Ce tableau n'a rien de bien remarquable (v. pl. XXXIII).



La chapelle suivante, la première au-dessus de laquelle commencent les vitraux peints, est de marbre blanc décorée par deux colonnes de beau marbre noir veiné de blanc; à côté du tableau s'élèvent deux gaines en marbre blanc, qui se terminent par des anges à mi-corps d'un assez bon goût. Ils supportent un fronton circulaire au-dessus duquel est placé une statue sur un dé très-élevé. Entre les colonnes et les cariatides en gaine sont des statues, dont celle représentant S. Jacques le mineur, est du même Pierre Antoine Daverio. On n'y retrouve pas le beau style que nous avons admiré dans les Apôtres du portail. Les deux cariatides supportent un fronton coupé; et les colonnes sont seulement surmontées par deux figures: mais on ne voit que ressauts, et enfoncemens de la corniche, composition bizarre de ces tems, où les architectes se plaisaient à tourmenter capricieusement les formes. Les statues placées sur cette chapelle, au nombre de cinq sont plus élégantes. Le tableau qui représente S. Jean l'Évangéliste s'entretenant avec deux anges, a plus de mérite que celui de S. Agathe. La composition en est simple, les anges ont un beau caractère de têtes, et le ton de couleur est d'un bon effet. On le croit de Melchior Gherardini ou Gilardini.

Au-bas de cette chapelle est une pierre sépulcrale sous laquelle fut déposé le cœur du Cardinal Caprara Archevêque de Milan, mort à Paris le 11 juillet 1810. On y lit l'inscription suivante écrite au-dessous de ses armes qui sont d'un dessin fort médiocre pour un siècle et une ville où fleurissent les beaux-arts; elles sont en marbres de couleur incrustés.



no. 557



HEIC · POSITVM · EST  
COR  
IOAN · BAPTISTAE · CAPRARAE  
DOMO · BONONIA  
S · R · E · CARDINALIS  
LEGATIONE · VICARIA · AEMILIAE  
LEGATIONIBVS · COLONIENSI · HELVETIA · VINDOBON.  
FRANCOVRTIANA · PERFVNCTI  
EPISCOPI · AESINATIVM  
LEGATI · AD · IMP · NAPOLEONEM · AVG  
ARCHIEP · MEDIOLANENSIVM  
VIRI · IN · MAXX · NEGOTIIS · AGEND · PRVDENTISSIMI  
DE · VTRAQVE · ECCLESIA  
AEDIBVS · SEMINARI · AESINATIS · REFECTIS  
ET · GROPELLO · PAGO · IN · AGRO · MEDIOLANENSI  
VTI · FREQVENT · MVNICIPVM · HONESTIVS · PATERET  
EXTRVCTIS · DOMIBVS · RENOVATO  
ET · MAGISTRO · PVERIS · INSTITVENDIS · AVCTO  
EGENISQ · ET · AEGROTIS · PERPETVA · OPE · SVBLEVATIS  
OPTIME MERITI  
VIXIT · ANN · LXXVII  
SAPIENS · COMIS · MVNIFICVS  
ACCEPTVS · PRINCIPIBVS · CARVS · OMNIBVS  
DECESSIT  
LVTETIAE · PARISIORVM · XI · K · IVL · A · MDCCCX  
HAEREDES · F · C



Le Cardinal légua toute sa fortune au grand hôpital, déjà immensément riche, et un de nos écrivains nous apprend que le *Souverain d'alors* (Buonaparte) *VIOLA*, ce sont ses expressions, ce testament en faisant passer une partie de cette fortune à un neveu du prélat. Les hommes sages ne manquent pas d'applaudir aux décisions prises depuis quelques années par les Souverains, de se réserver l'approbation ou la réduction des legs, dits Pieux, au moyen desquels on privait des héritiers, sans fortune, des substances que le droit naturel et civil leur avait assuré. De pareilles violations ne sont plus qu'au profit de l'humanité, de l'amour de ses proches qui est aussi une vertu chrétienne. Ainsi *viola* est une expression heureusement impropre aujourd'hui dans pareil cas.

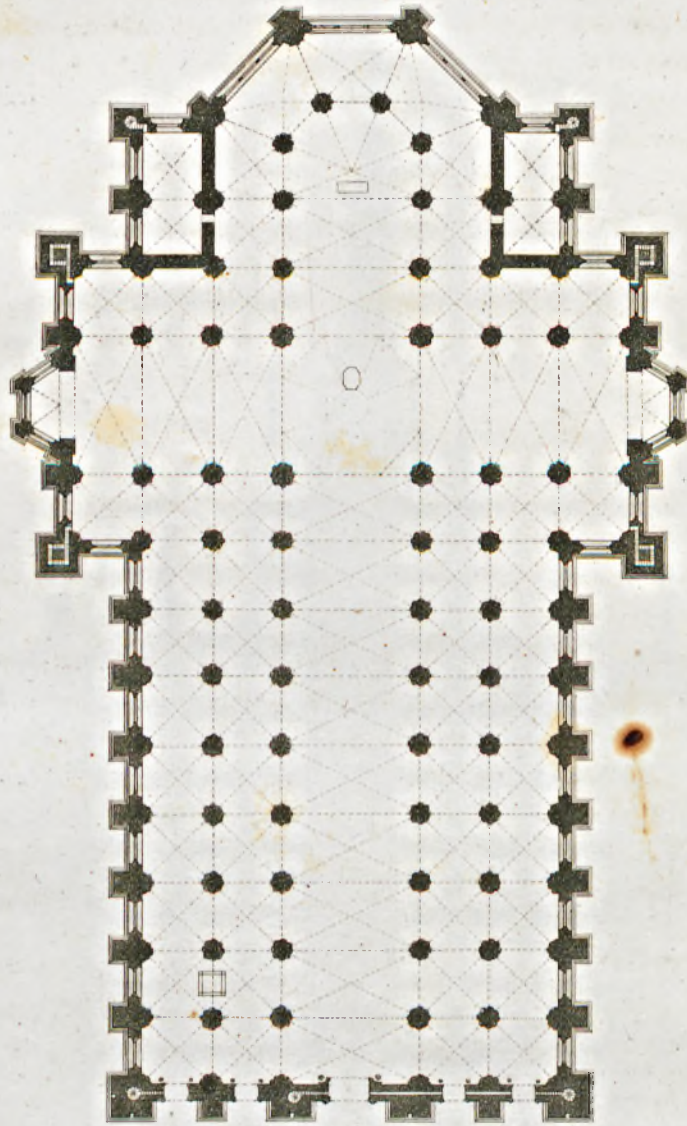
La troisième chapelle est du même genre que la précédente en marbre blanc et de couleur, à deux colonnes. Deux gaines soutiennent aussi un fronton circulaire entier, elles sont terminées par des Séraphins. Les colonnes s'élèvent au-dessus du fronton; deux parties d'un fronton triangulaire coupé finit en volutes, genre encore plus bizarre que le précédent. Le tableau où sont représentés la Vierge, Saint Victor et Saint Roch, n'est pas sans mérite. On le dit de Jean Maur Rovère, d'autres l'appellent Rossetti, et le plus souvent le *Fiammenghino* (1).

---

(1) Combien ne doit-on pas regretter que nombre de tableaux du premier rang soient presque perdus par le peu de soins qu'on en a pris. Je ne puis me refuser à citer à ce propos une anecdote dont j'ai été témoin, ce qui prouvera dans quelles mains sont souvent tombés des chefs-d'oeuvres. J'admirais à Chartres (ville près de Paris) un superbe







Metri  
Piedi de 100 200 Paris

PIANTA DEL DUOMO

*Plan de la Cathédrale*





BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
WARSZAWIE  
PUBLICZNA

WARSZAWA  
POLITECHNIKI  
BIBLIOTEKA  
CI ONNA

ND-557





1. Prosp. del Duomo dal vero col. uno.

Scala di 10 20 30 40 50 60 Metri  
Piedi de 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100 110 120 130 140 150 160 170 180  
Pari.

PROSPETTO ANTERIORE DEL DUOMO

*Vue antérieure de la Cathédrale*

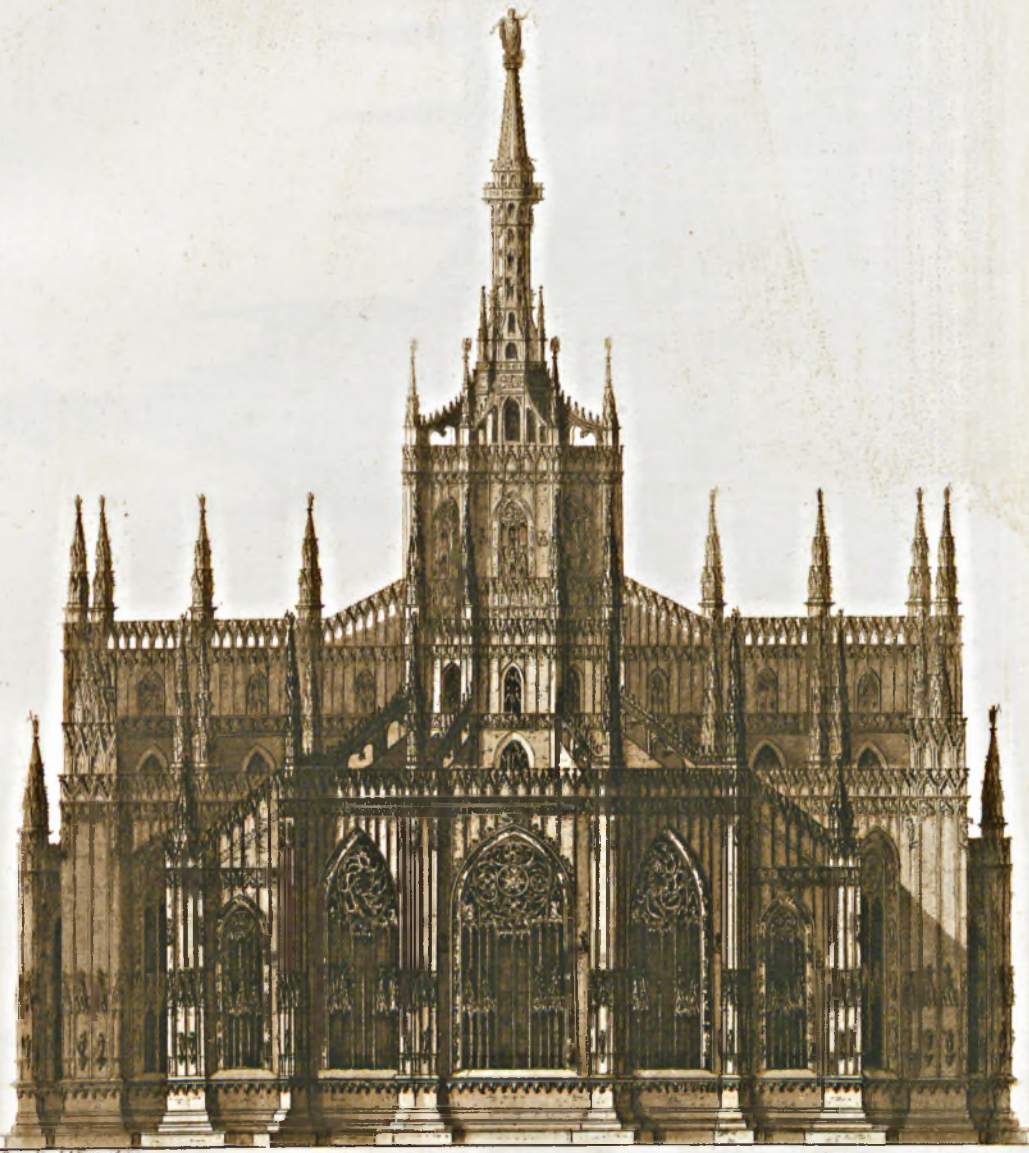


BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
WARSZAWIE  
PUBLICZNA

POLITECHNIKA  
WARSZAWSKA  
BIBLIOTEKA  
TECHNICZNA

MD. 557





*L. Rapp. da dal vero et inc.*  
 Scala di 0 10 20 30 40 50 60 Metri  
 Piedi di 0 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100 110 120 130 140 150 160 170 180 Paris

PROSPETTO POSTERIORE DEL DUOMO

*Vue postérieure de la Cathédrale*

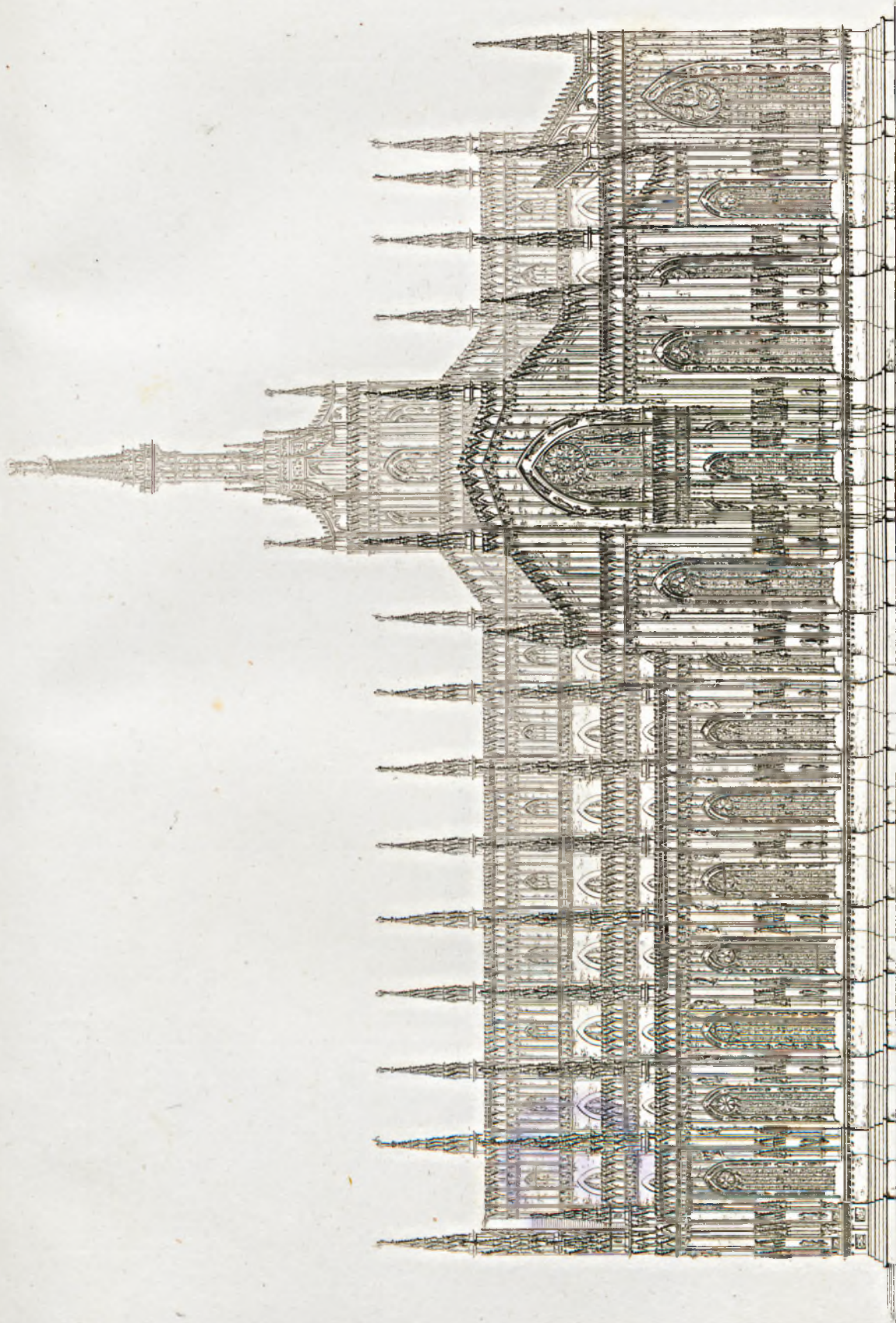


PUBLICZNA BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
W WARSZAWIE

POLITECHNIKA  
WARSZAWSKA  
BIBLIOTEKA  
TECHNICZNA

no. 557





L. Poggi del vero ed inc.



PROSPETTO LATERALE DEL DUOMO

*Vue du flanc de la Cathédrale*

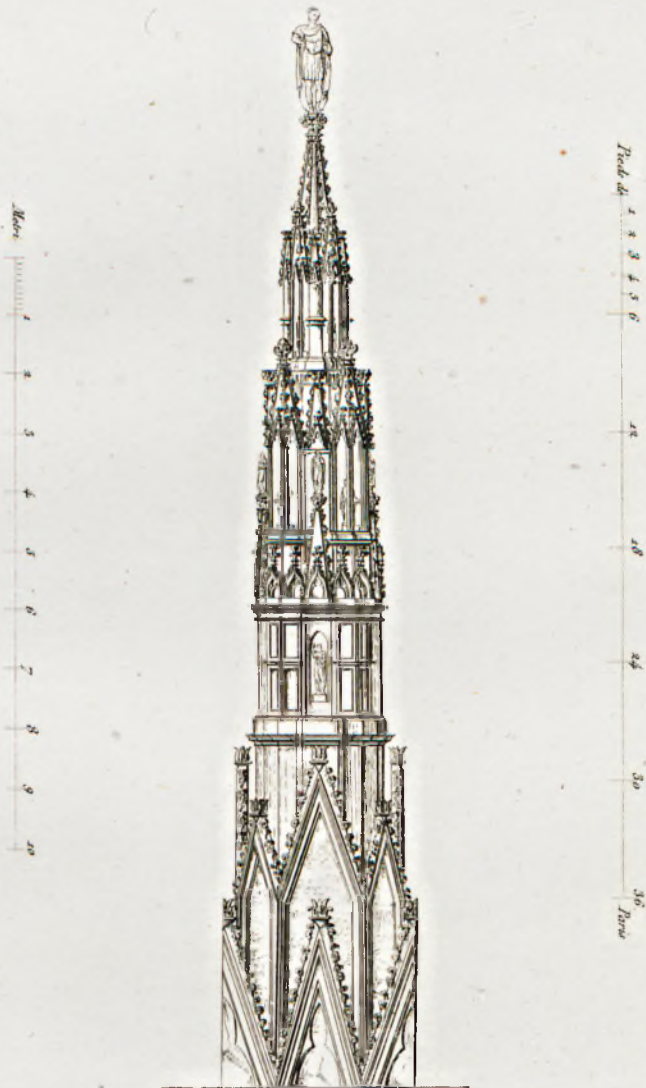


BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
WARSZAWA  
PUBLICZNA \*  
WARSZAWA

BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
WARSZAWA

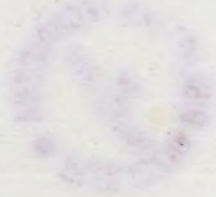
ND-557





L. Hupp dis. dal vero ed inc.

AGUGLIE DELLA FACCIATA  
*Aiguilles de la Façade*





BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
POLITECHNIKI  
WARSAWSKIEJ  
M. 23

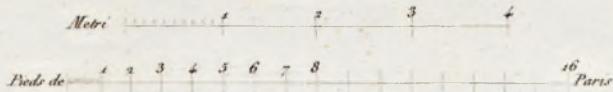
POLITECHNIKA  
WARSAWSKA  
M. 23

ND. 557





*L. Rupp del. ed inc.*



PILASTRO SEMPLICE

*Pilastre simple*

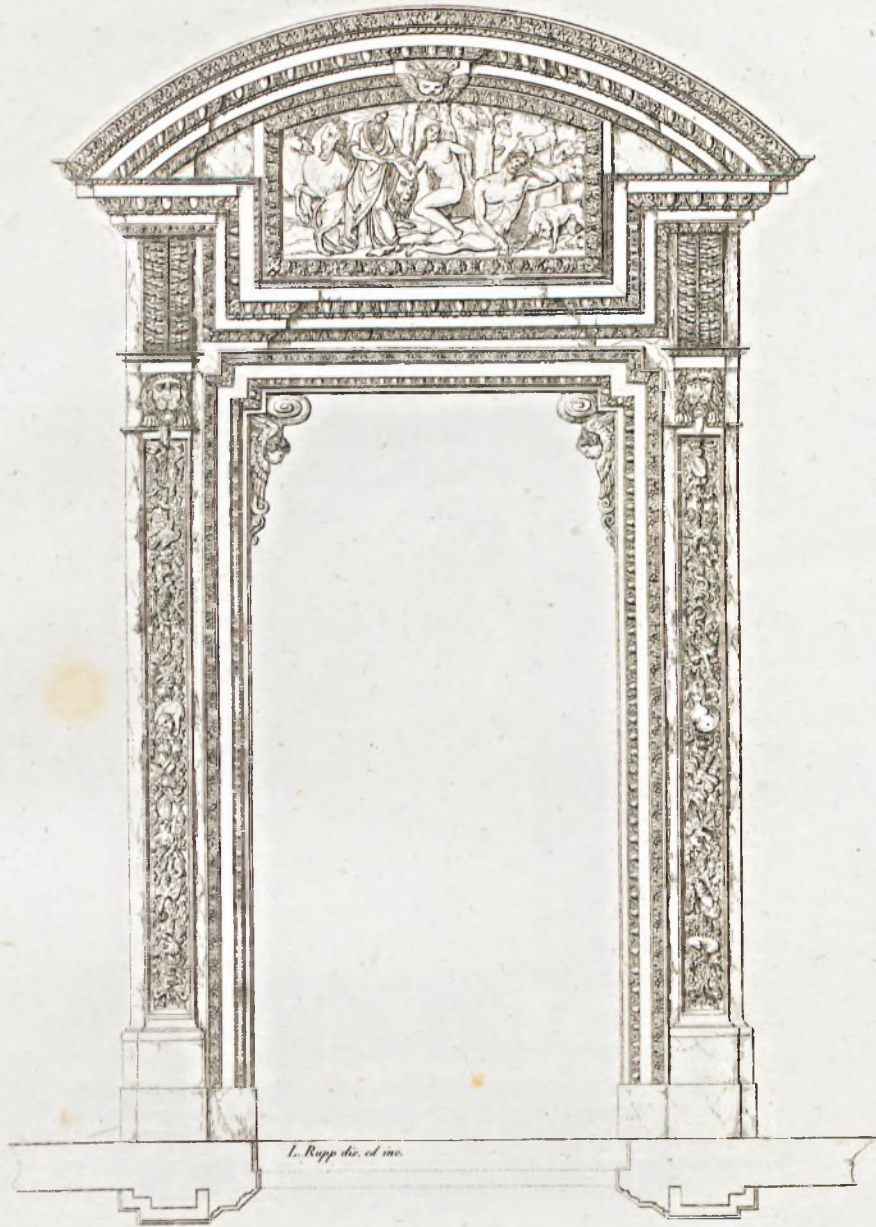


PUBLICZNA BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
WARSZAWA

POLITECHNIKA  
WARSZAWSKA

ND.557





L. Rapp del. et inc.



PORTA MAGGIORE

*Porte principale.*

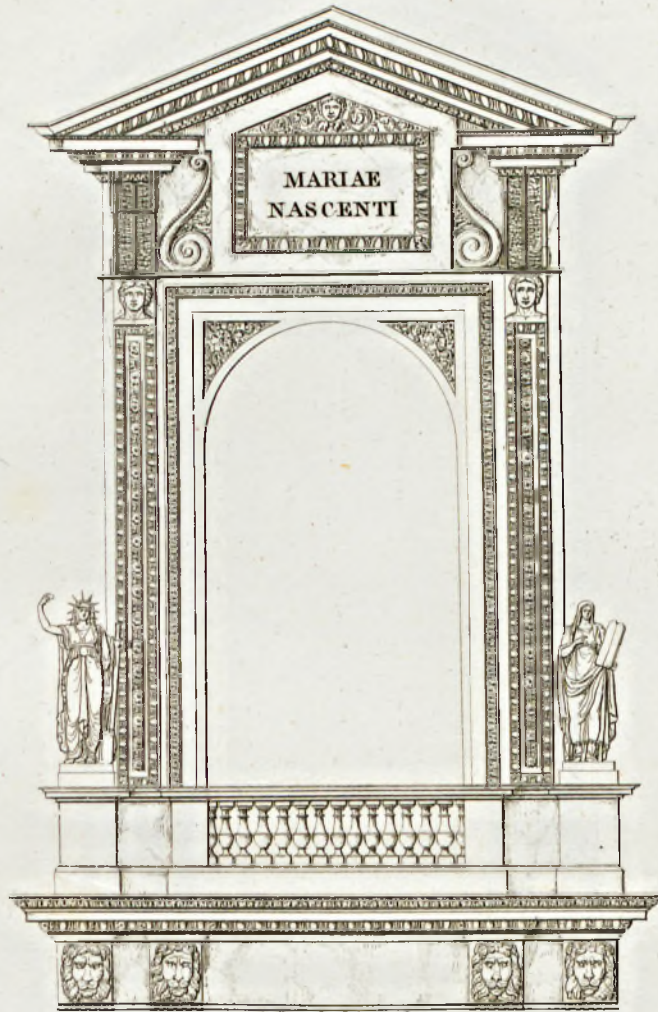


PUBLICZNA BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
W WARSZAWIE

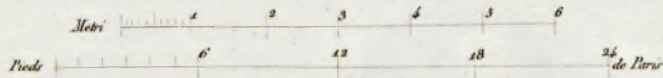
POLITECHNIKA  
WARSZAWSKA  
BIBLIOTEKA

ND.557





*L. Rapp. des. dal vero ed. inc.*



FINESTRONE DELLA FACCIATA  
*Fenêtre principale de la Façade*







BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
WARSZAWA  
PUBLICZNA

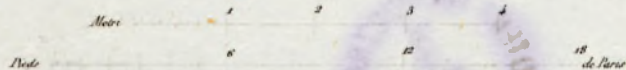
WARSZAWA  
PUBLICZNA  
BIBLIOTEKA  
TECHNICZNA

10.557





*L. Rapp. che del verso ed uno.*



PORTA MINORE

*Porte mineure*

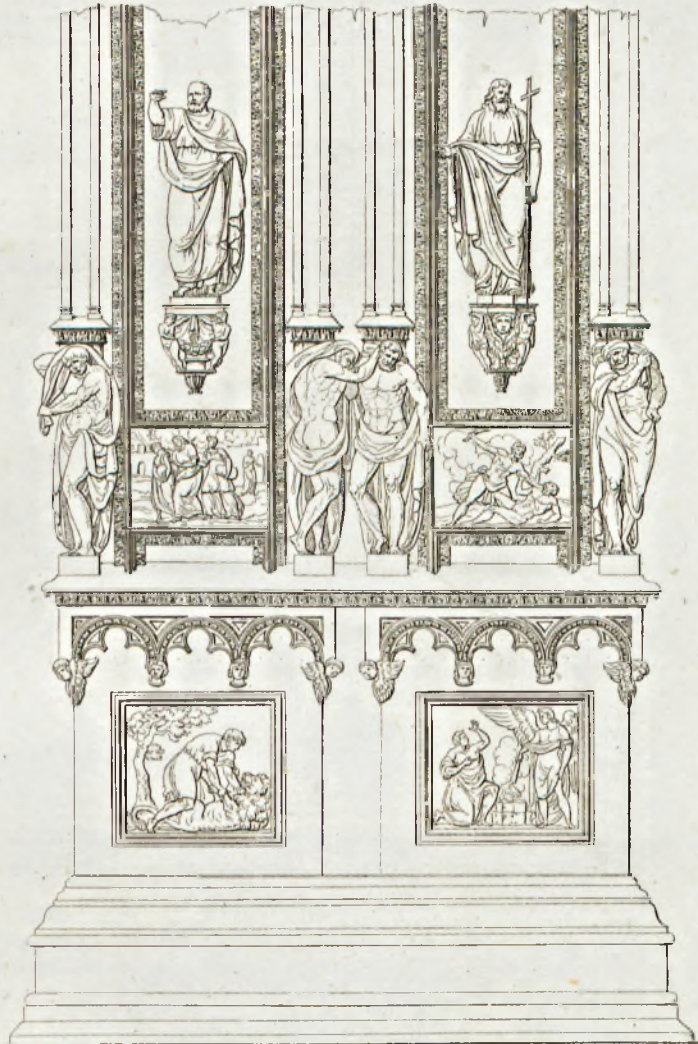


PUBLIČNÁ BIBLIOTEKA TECHNICKÁ  
V  
VÁŽSTAVNÍ  
★

1955  
Kolekční  
bibliotéka  
Vážstavní  
1955

№ 557





*Lo. Rapp. dis. dal vero ed inc.*



PILASTRO DOPPIO DELLA FACCIATA  
*Pilier de la Façade*

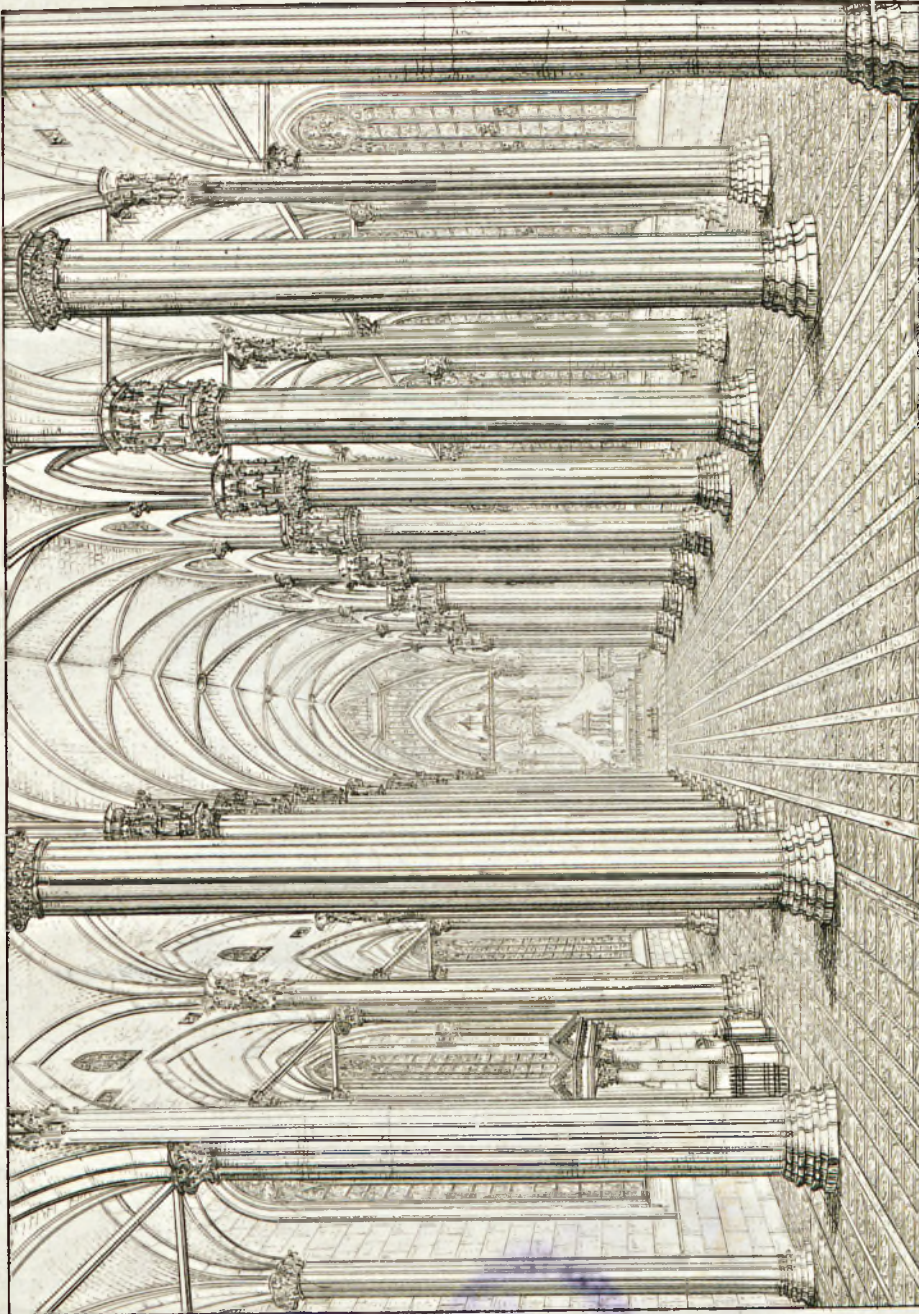


BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
WARSZAWIE  
PUBLICZNA



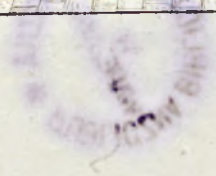
MD. 557





L. Rupp del. ed inc.

INTERNO DEL DUOMO DI MILANO  
*Intérieur de la Cathédrale de Milan*





PUBLICZNA BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
WARSZAWA

POLSKA  
BIBLIOTEKA  
WARSZAWA

nr 557





L. Rupp des. et inc.

Metri 10 20 30 40  
Piedi 10 20 30 40 50 100 140 de Paris

SPACCATO VERSO LA PORTA MAGGIORE

*Coupe vers la porte principale*



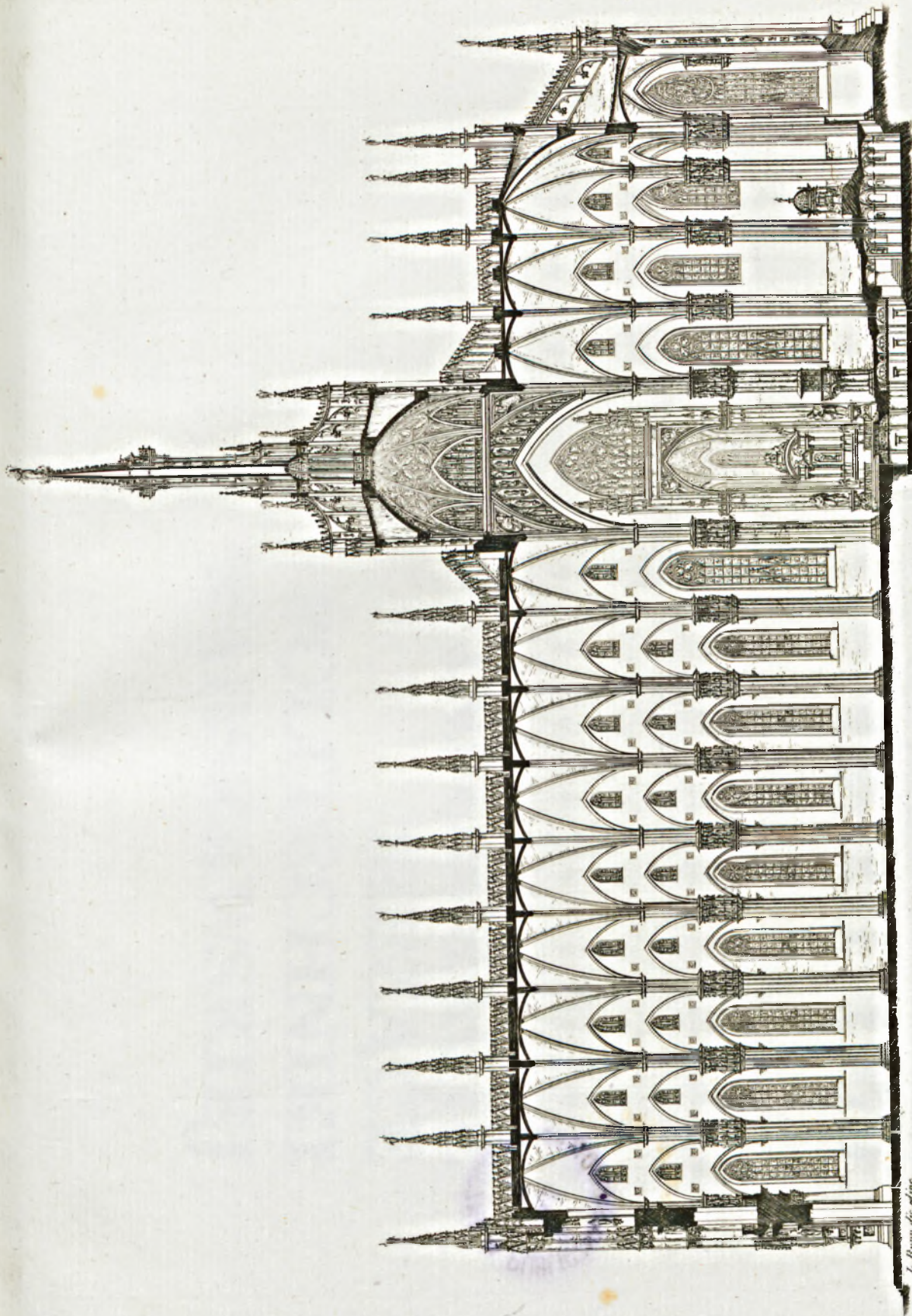


PUBLICZNA  
BIBLIOTEKA  
WARSZAWA  
M  
WARSZAWIE  
TECHNICZNA

POLITECHNIKA  
WARSZAWSKA  
BIBLIOTEKA  
DZIENNA

ND. 557





L. Rogg di. arch.



SPACCATO DEL DUOMO  
*Coupe de la Cathédrale*



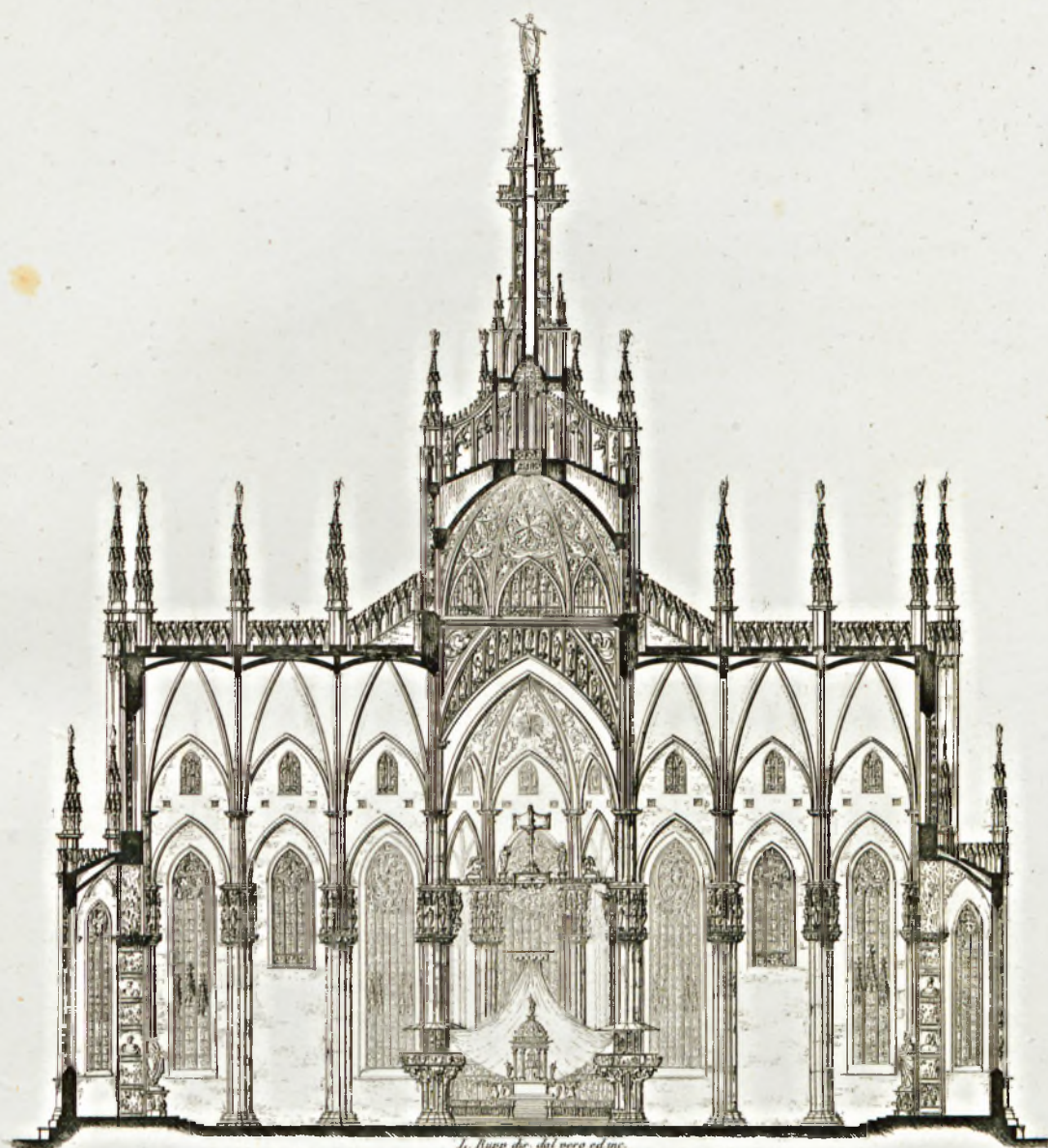


BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
PUBLICZNA  
WARSZAWA

POLITECHNIKA  
WARSZAWSKA  
BIBLIOTEKA  
DŁUGA 34

№ 557





L. Nappi del. dal vero ed inc.

Metri 0 10 20 30 40  
Piedi di 0 20 30 40 50 100 140 Paris

SPACCATO VERSO L'ALTARE MAGGIORE

*Coupe vers le Maître Autel*



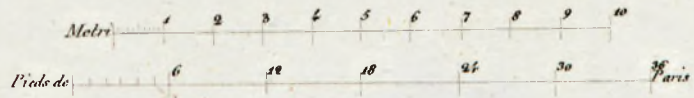
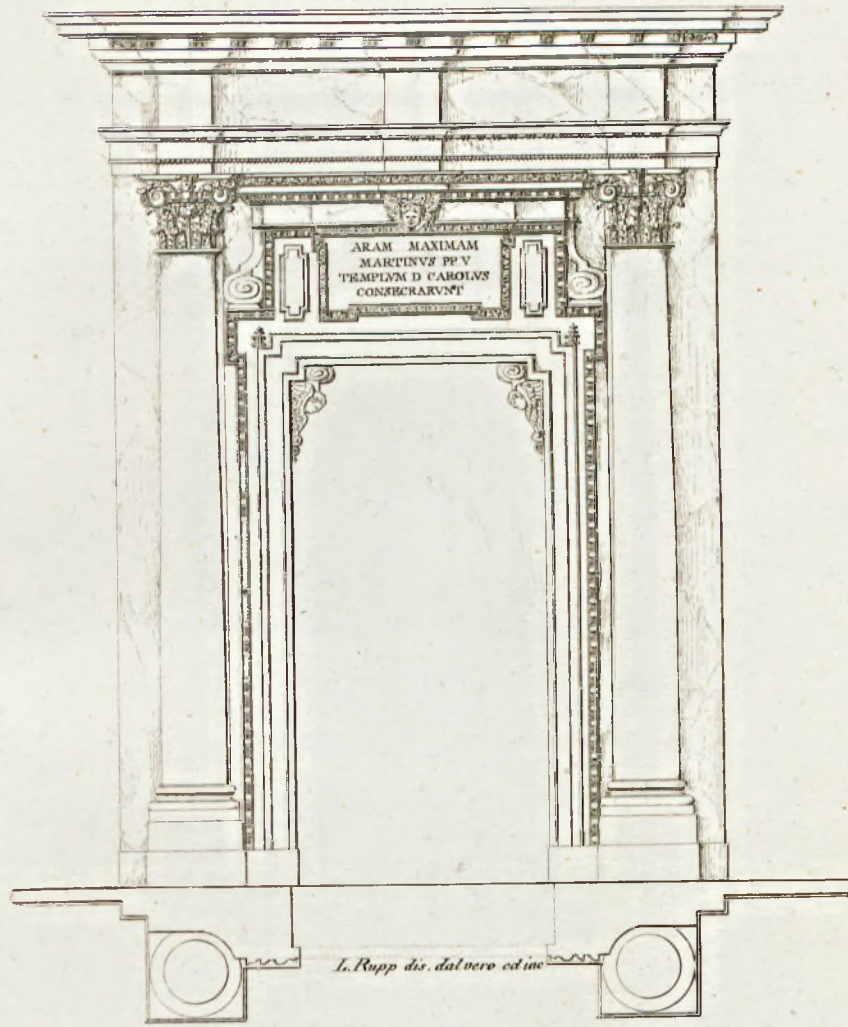
11

BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
M. WARSZAWA  
PUBLICZNA

CHNIK A WARSZAWSKA  
SZKOLENIA  
POLITECHNICZNA

№ 557





PROSPETTO INTERNO DELLA PORTA MAGGIORE

*Interieur de la Porte principale*



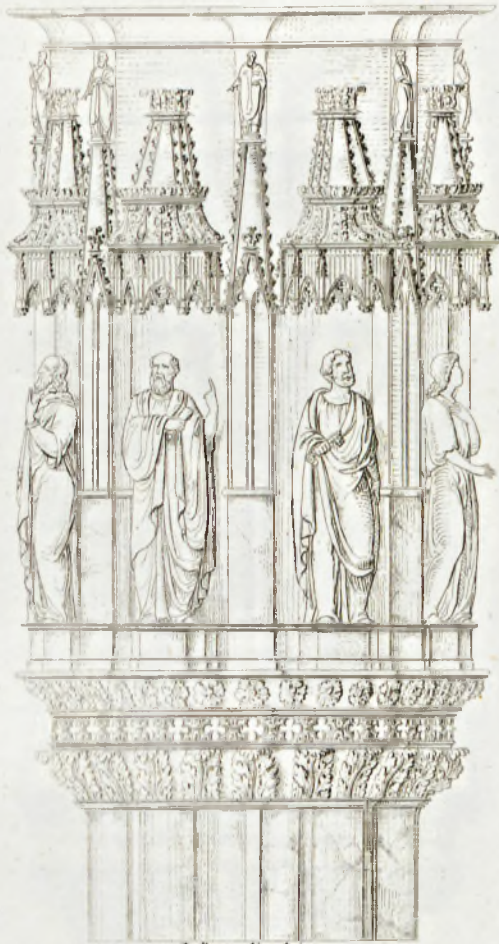




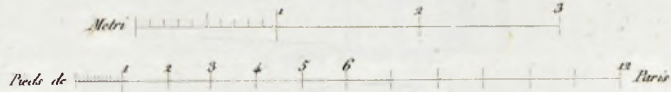
№ 0.557







L. Rupp del. et inc.



CAPITELLO

Chapiteau





PUBLICZNA BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
WARSZAWA

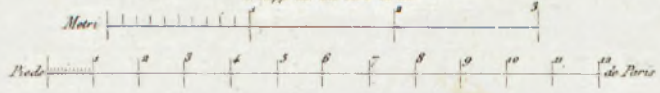


№ 557





*L. Bapp die dal vero ed me*



CAPITELLO  
*Chapiteau*





BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
M  
PUBLICZNA

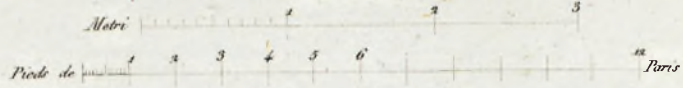


№ 557



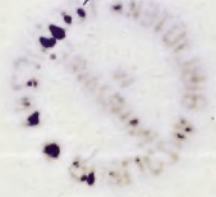


*L. Rupp del. et inc.*



CAPITELLO

*Chapiteau*





PUBLICZNA BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
W ZAWIĄZANIU

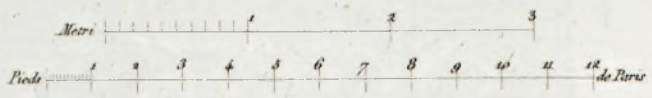
WARSZAWSKA POLITECHNIKA  
BIBLIOTEKA

00.557





*I. Papp. dis. dal vero ed inc.*



CAPITELLO  
*Chapiteau*





BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
WARSZAWA  
POLSKA

WARSZAWSKA  
POLITECHNIKA  
WARSZAWA

557

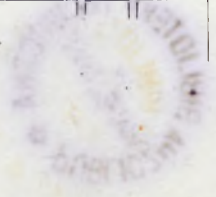




PARTE DEL PAVIMENTO IN MOSAICO

*Pavé de marbre en mosaïque*

*L. Bopp del. del. verso ed. inc.*



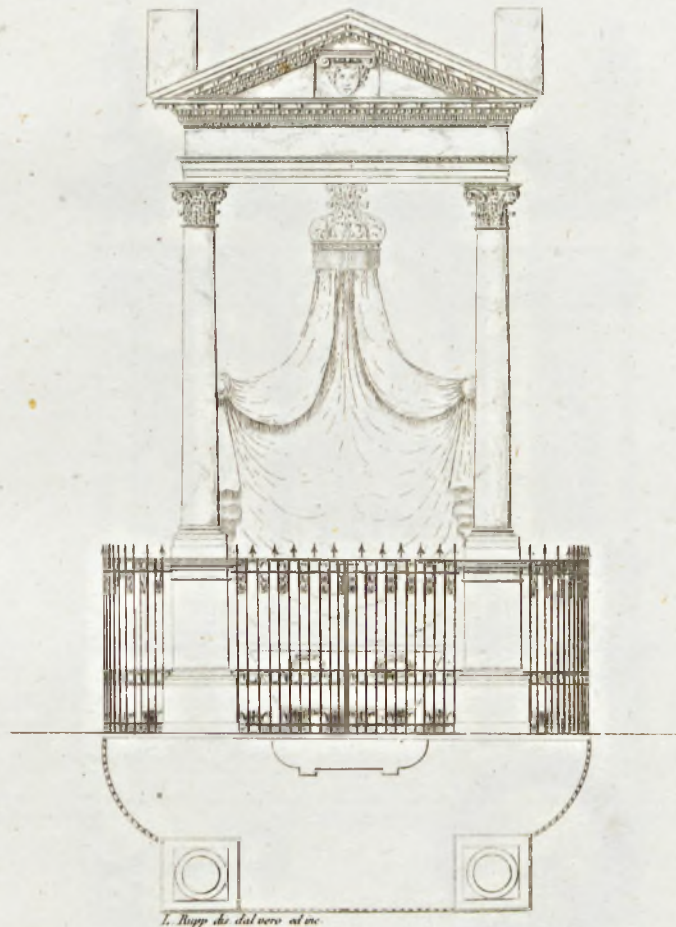


BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
PUBLICZNA  
WARSZAWA



ND. 557





*I. Rapp. del dal vero ad oc.*



IL BATTISTERIO  
*Le Baptistère*

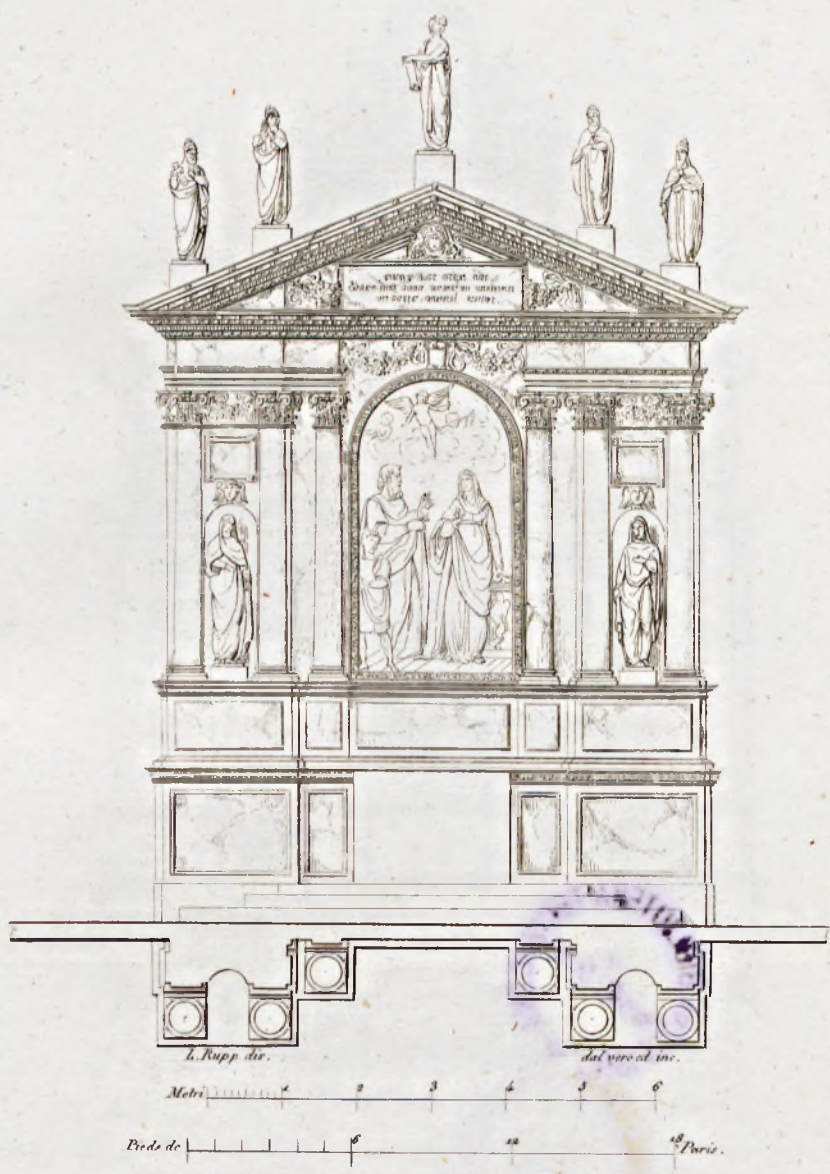


BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
WARSZAWA  
PUBLICZNA

POLITECHNIKA WARSZAWSKA  
BIBLIOTEKA  
DOKUMENTY

no. 557





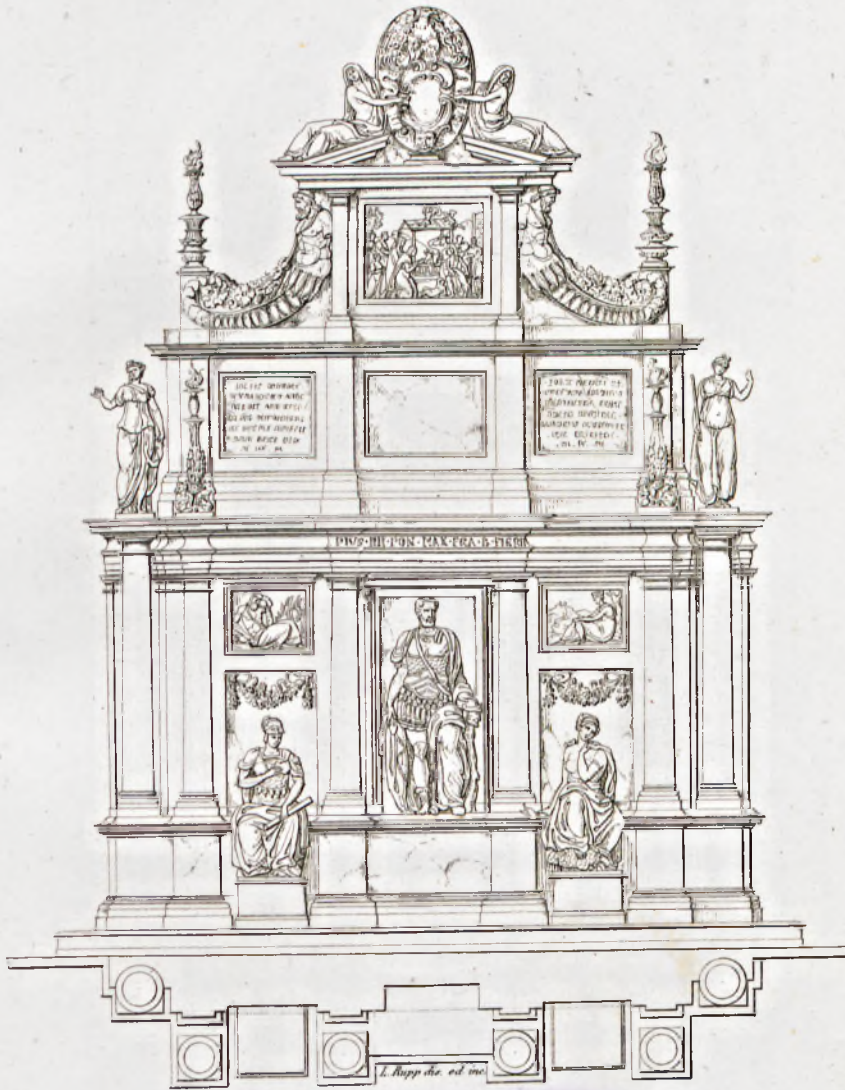
ALTARE DI S. ACATA  
*Autel de S.<sup>e</sup> Agathe.*





no. 557





MONUMENTO MEDICO

*Mausolée de I. I. et C. de Medicis*



BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
W  
WARSZAWIE  
PUBLICZNA

TECHNICAL LIBRARY  
WARSAW  
No. 557

№ D. 557





G. Bramati dis ed inc

BASSORILIEVO, LA PRESENTAZIONE DI M.V. AL TEMPIO

*Basrelief, la présentation de la Vierge au Temple.*

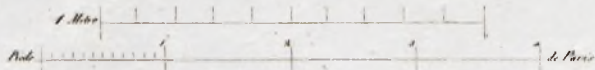
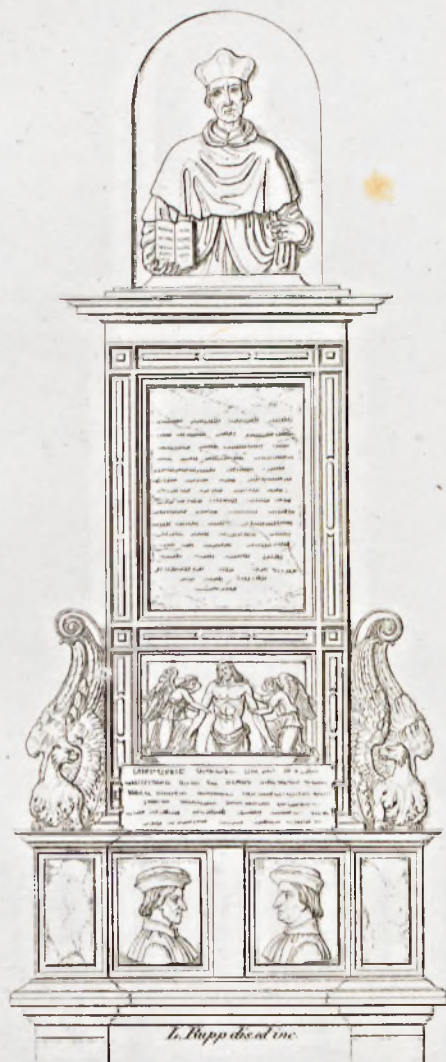


PUBLICZNA BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
WARSZAWA

POWIAZANIE WARSZAWSKIE  
BIBLIOTEKA  
GOSPODARSTWA

nb.557





MONUMENTO VIMERCATI.

*Monument de T. C. Vimercati.*

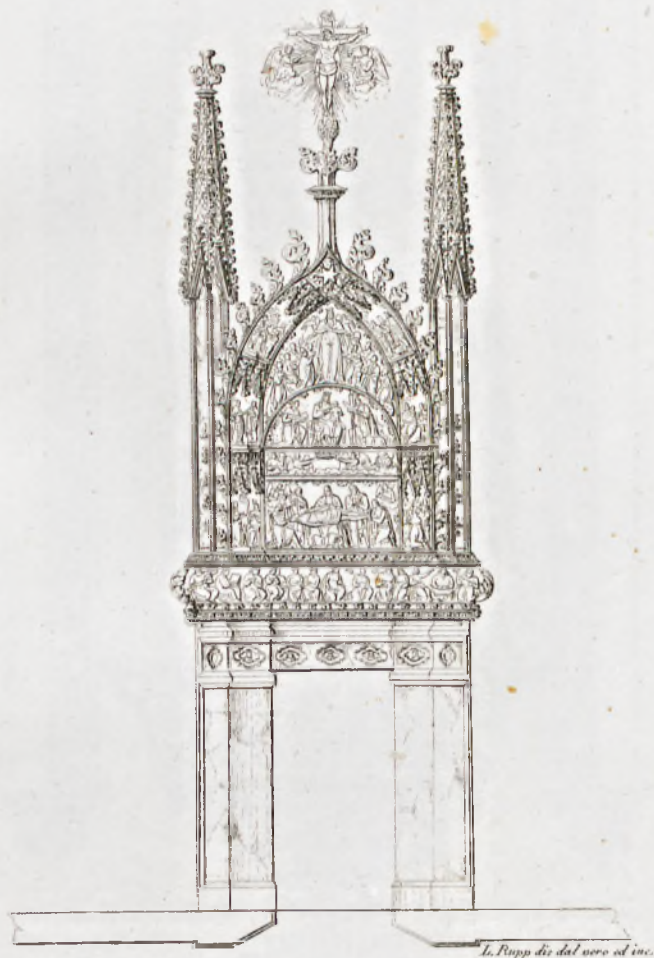


PUBLICZNA BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
W WARSZAWIE

POLECA  
WYDAWCA  
GŁÓWNY

№ 557





Metri  
Piedi de Paris

PORTA DELLA SAGRESTIA MERIDIONALE  
*Porte de la Sacristie méridionale*



PUBBLICAZIONE  
BIBLIOTECA  
TECNICA

POLITECNICA  
BIBLIOTECA  
GEONIA

557





STATUA DEI MARTINO V.

*Statue de Martin V.*

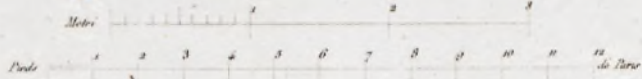


BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
WARSZAWA  
PUBLICZNA

BIBLIOTEKA  
WARSZAWA  
01.02.52

№ 0.557





MONUMENTO CARACCILO

*Monument de M. Caracciolo*





nr 557





STATUA DI S. BARTOLOMEO

*Statue de S. Bartholemy*





no. 557





FINESTRONE INTERNO DIETRO AL CORO

*Grande Fenêtre derrière le Chœur*

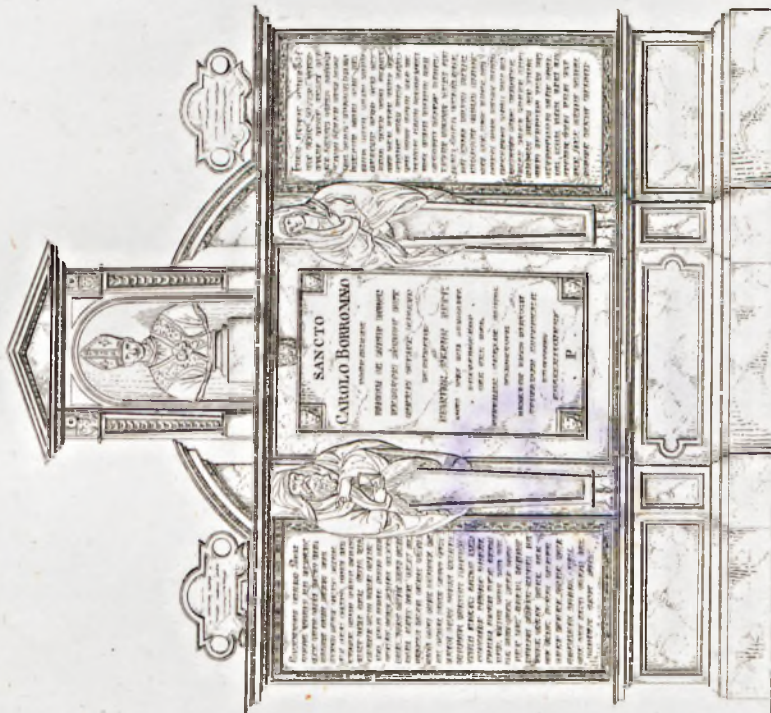


BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
WARSZAWA  
WYDZIAŁ INŻYNIERSTWA  
PRACOWNIA

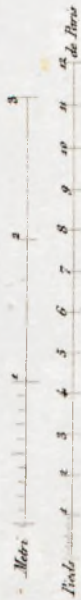
BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
WARSZAWA  
WYDZIAŁ INŻYNIERSTWA  
PRACOWNIA

nr 0.557





L. Bopp del. dal vero ed int.



MONUMENTO DIETRO AL CORO  
*Monument derrière le Chœur*





№ 557





This block contains several columns of small, dense text, likely a transcription of an inscription or a descriptive text related to the monument above. The text is arranged in two main columns, with smaller sections interspersed.



*L. Rapp. dis. dal vero ed. inc.*



MONUMENTO VISCONTI  
*Monument Visconti*

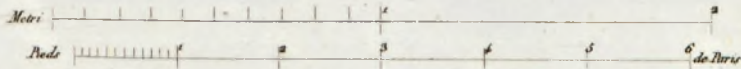


BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
W  
WARSZAWIE  
PUBLICZNA

PROJEKTY  
WARSZAWA  
1957

ND 557





STATUA DI PIO IV.

*Statue de Pie IV.*





№ 557





Metri 
1
2
3
4
  
 Toise de 
5
10
15
 Paris.

PORTA DELLA SAGRESTIA SETTENTRIONALE

*Porte de la Sacristie septentrionale*

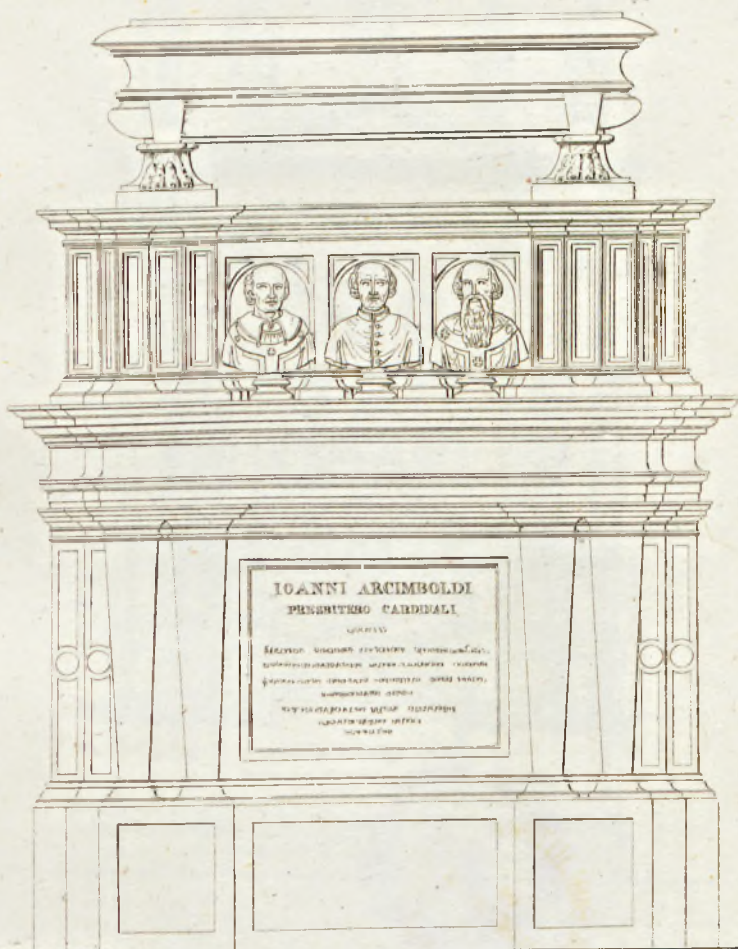


BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
W  
WARSZAWIE  
PUBLICZNA

POLITECHNIKA  
GOSPODARSTWA  
ROLNICZEGO  
W  
LUBLINIE

№ 557





*L. Rapp di dal vero ad inc.*

*Metri*

*Piedi*

*di Paris.*

MONUMENTO ARCIBOLDI

*Monument Arcimboldi*



BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
PUBLICZNA  
WARSZAWA

POLITECHNIKA WARSZAWSKA  
BIBLIOTEKA  
GŁÓWNA

ND.557





ALTARE DI S. PRASSEDE

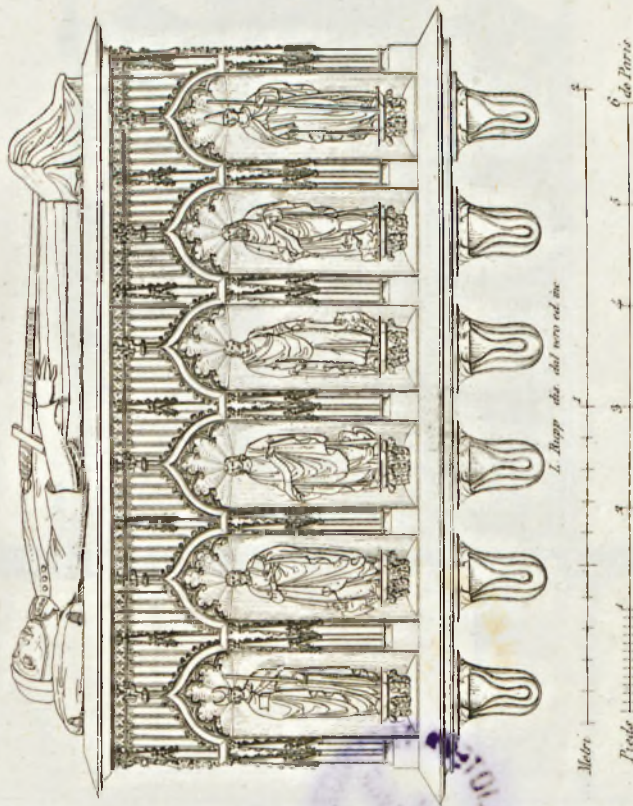
*Autel de S. Prassede*

BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
PUBLICZNA  
WARSZAWA

WOLITECHNIKA WARSZAWSKA  
BIBLIOTEKA  
CELUNKI

nr. 557





MONUMENTO CARELLI

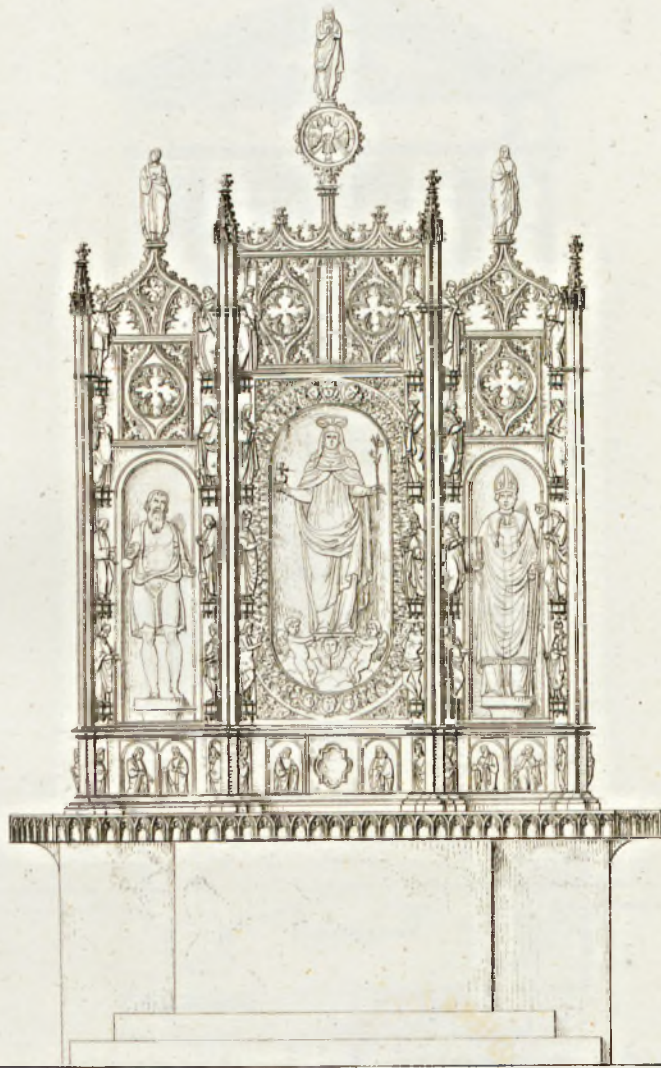
*Monument Carelli.*

★ PUBLICZNA BIBLIOTEKA TECHNICZNA ★  
WARSZAWA

★  
PUBLIOTEKA  
WARSZAWA  
★

№ 557





L. Rupp del. et inc.

Metri 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
Piedi de Parigi

ALTARE DI S. CATERINA

*Autel de S. Catherine*



ND. 557





*L. Rupp die et inc.*



MONUMENTO ARCHINTI

*Monument Archinti*

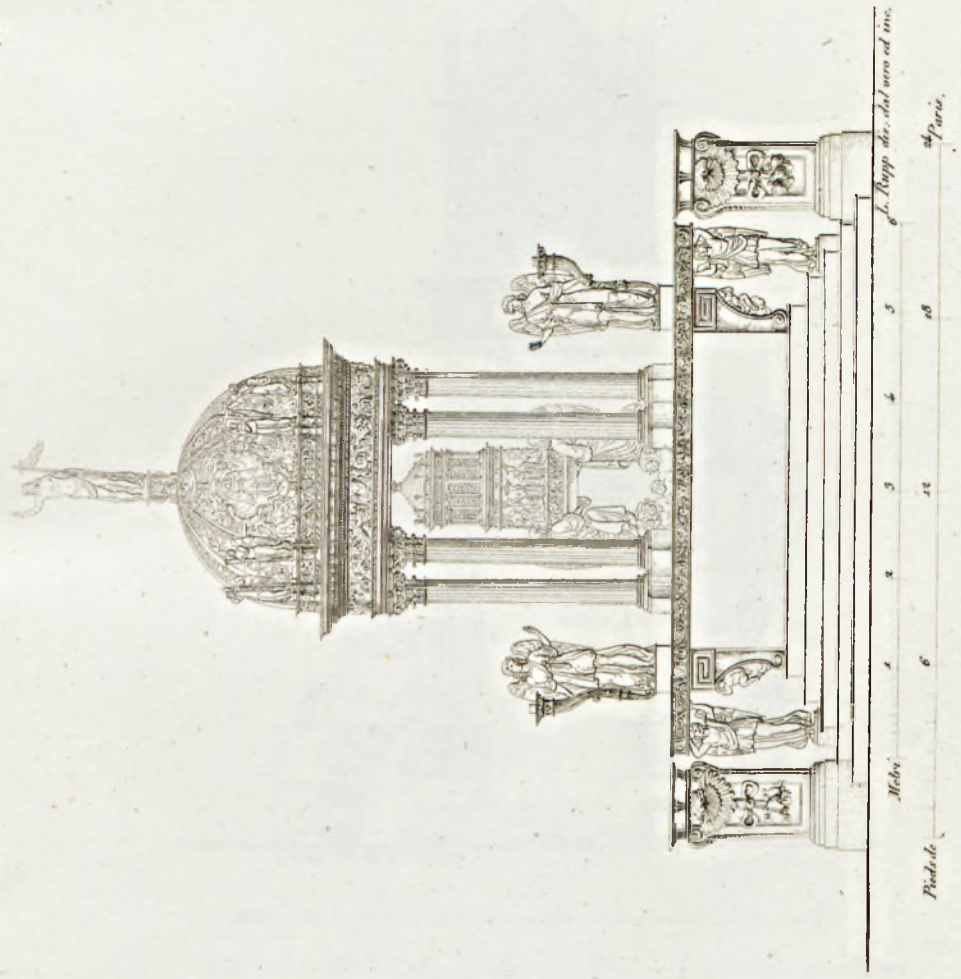


PUBLIKACJA  
W WARSZAWIE  
BIBLIOTEKA TECHNICZNA

1957  
BIBLIOTEKA  
GŁÓWNA  
POLITECHNIKI  
WARSZAWSKIEJ

170557





L'ALTARE MAGGIORE | Le. Maître & Castel.

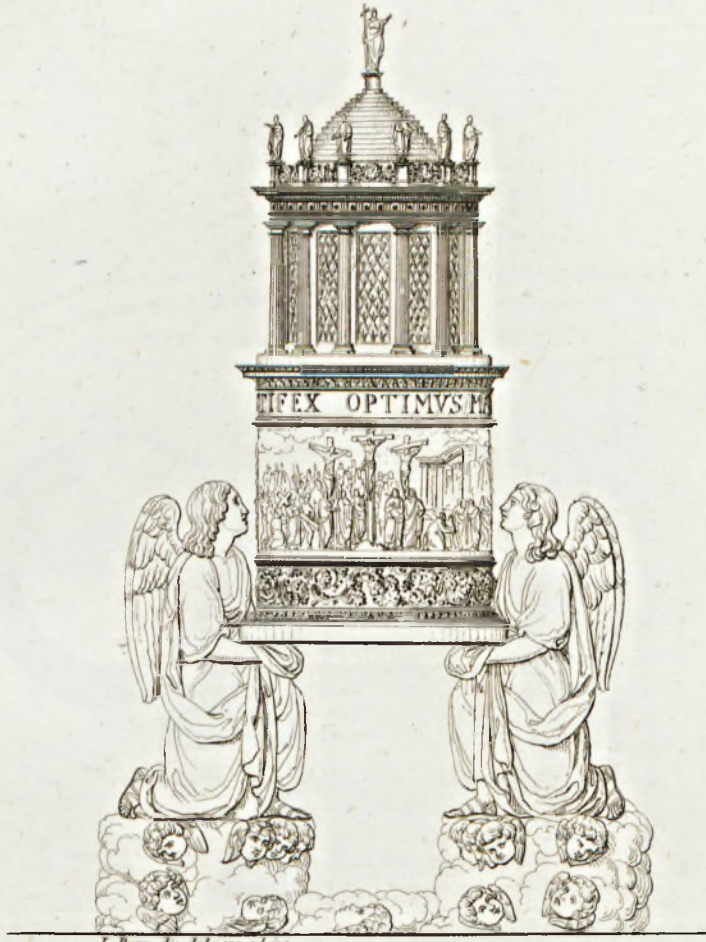


TECHNICZNA  
W  
WARSAWIE  
PUBLICZNA BIBLIOTEKA

POLITECHNIKA WARSZAWSKA  
BIBLIOTEKA  
GŁÓWNA

no. 557





*L. Bupp. dit. dal vero ed inc.*



IL TABERNACOLO  
*Le Tabernacle*

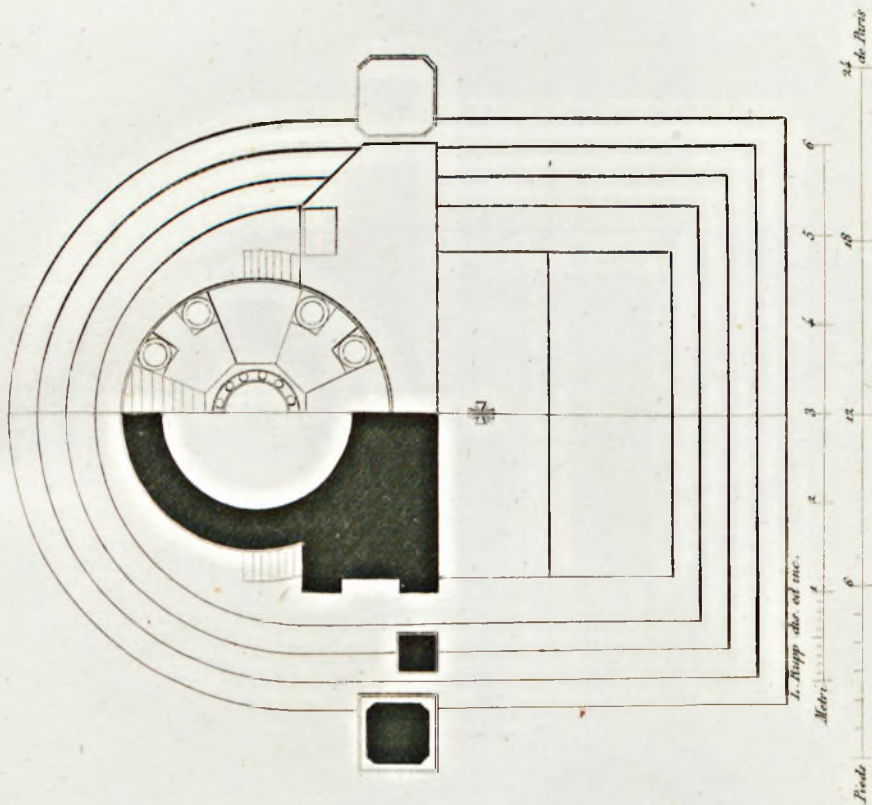


PUBLICZNA BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
IV  
WARSZAWIE

POLITECHNIKA WARSZAWSKA  
BIBLIOTEKA  
DOKUMENTACJA  
TECHNICZNA

nD.557





PIANTA DELL' ALTARE MAGGIORE

*Plan de l'Autel majeur*

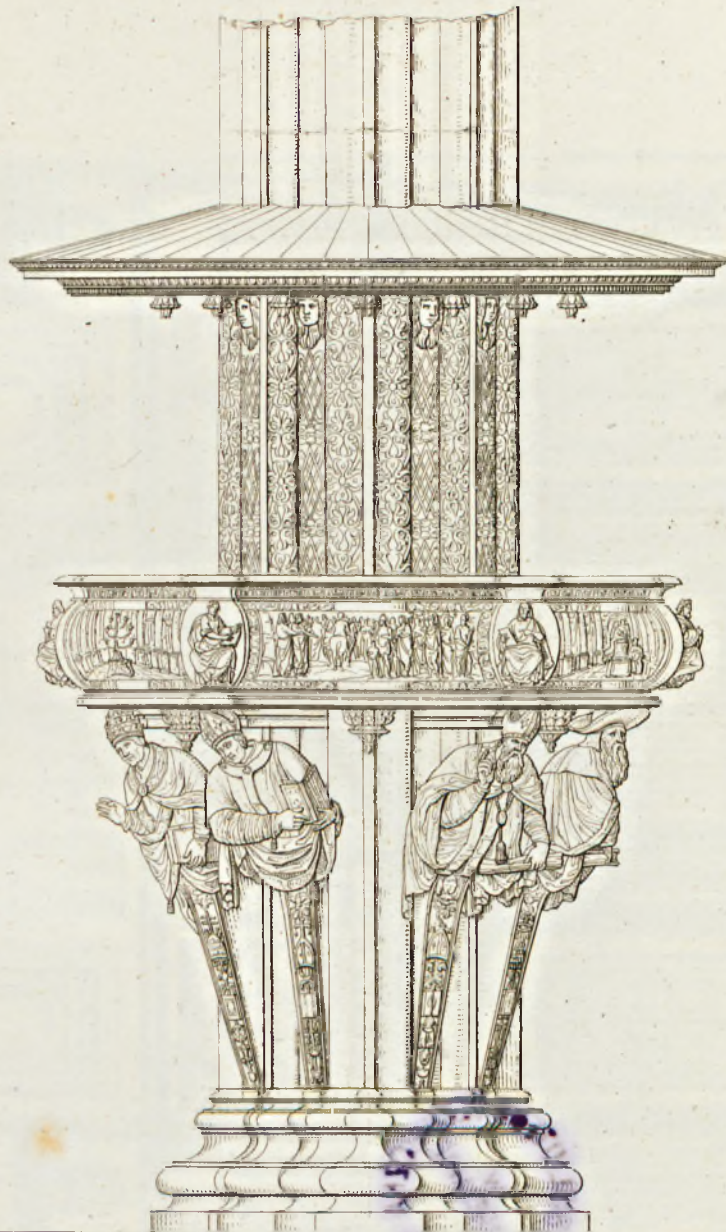


PUBLICZNA BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
WARSZAWA

POLITECHNIKA WARSZAWSKA  
BIBLIOTEKA  
CIŚNIENIA

ND. 557





PULPITO

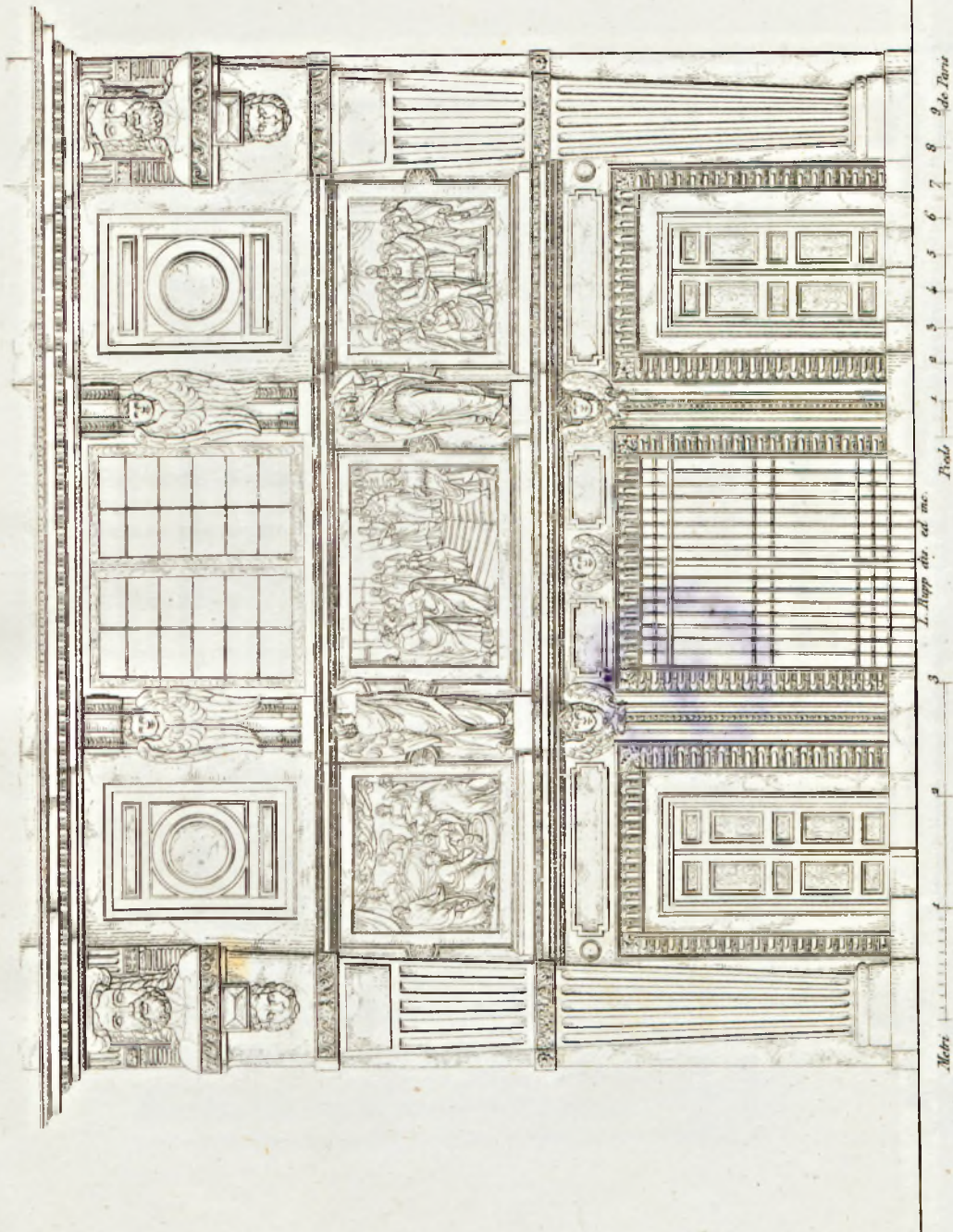
Chaire

BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
W WARSZAWIE

BIURO TECHNIKI WARSZAWA  
DZIAŁ BIBLIOTEKI  
UL. POLSKA 15

ND.557





BASAMENTO ESTERNO DEGLI ORGANI | *Soubassement extérieur des Orgues*

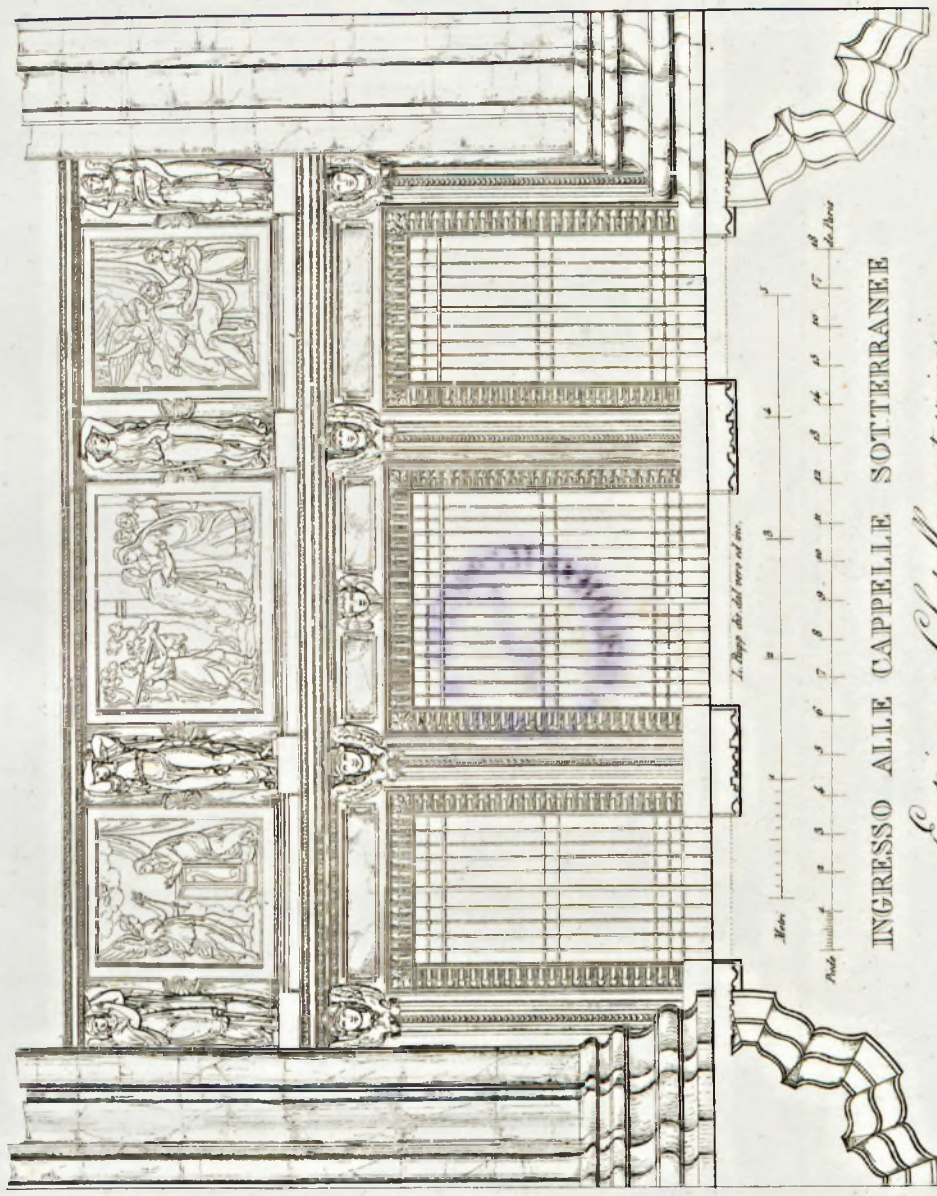


BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
WARSZAWIE

POLITECHNIKA WARSZAWSKA  
BIBLIOTEKA  
GŁÓWNA

10.557





INGRESSO ALLE CAPPELLE SOTTERRANEE

*Entrée aux Chapelles souterraines*

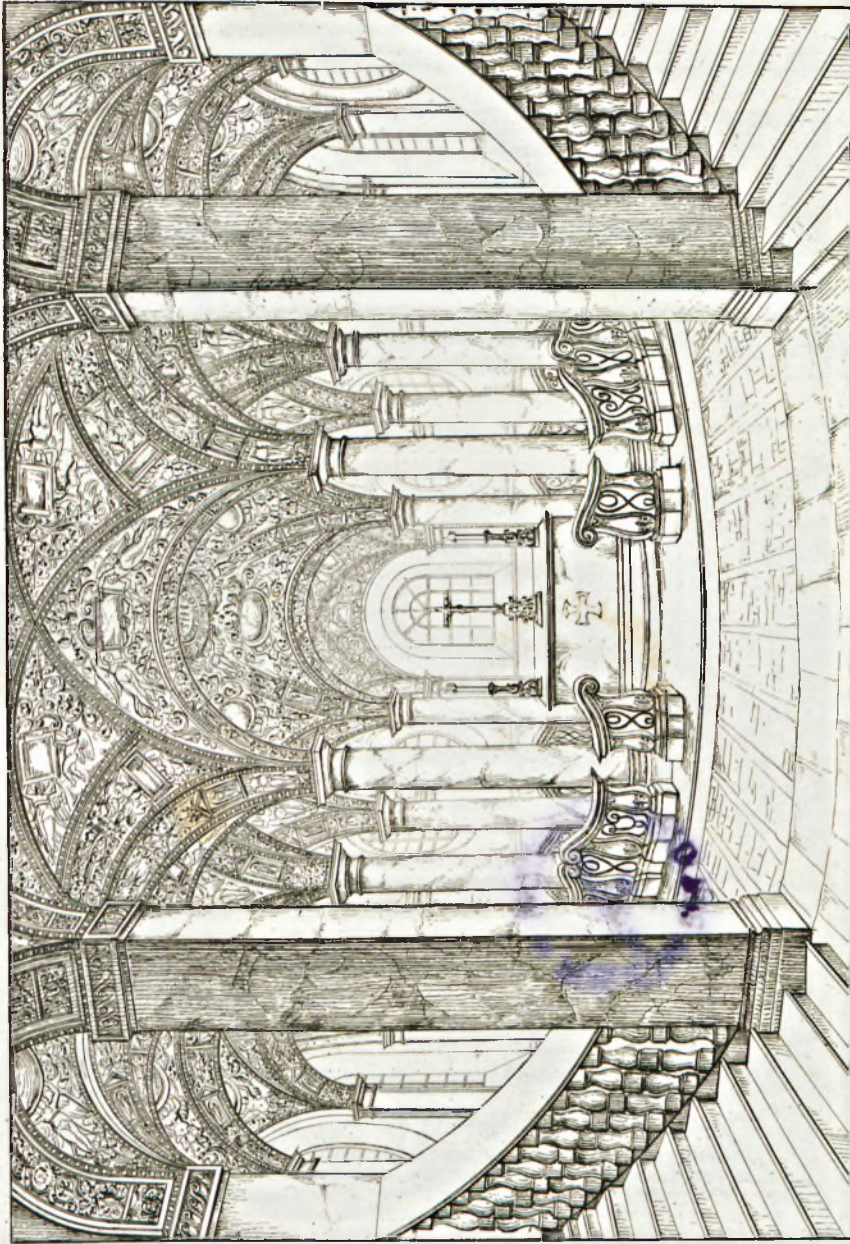
L. Basso del. 1830

Scala  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17  
di Braccia



110.557





*J. Hopp del dal vero ed inc.*

CAPPELLA SOTTERRANEA DETTA SCUROLO

*Chapelle souterraine*

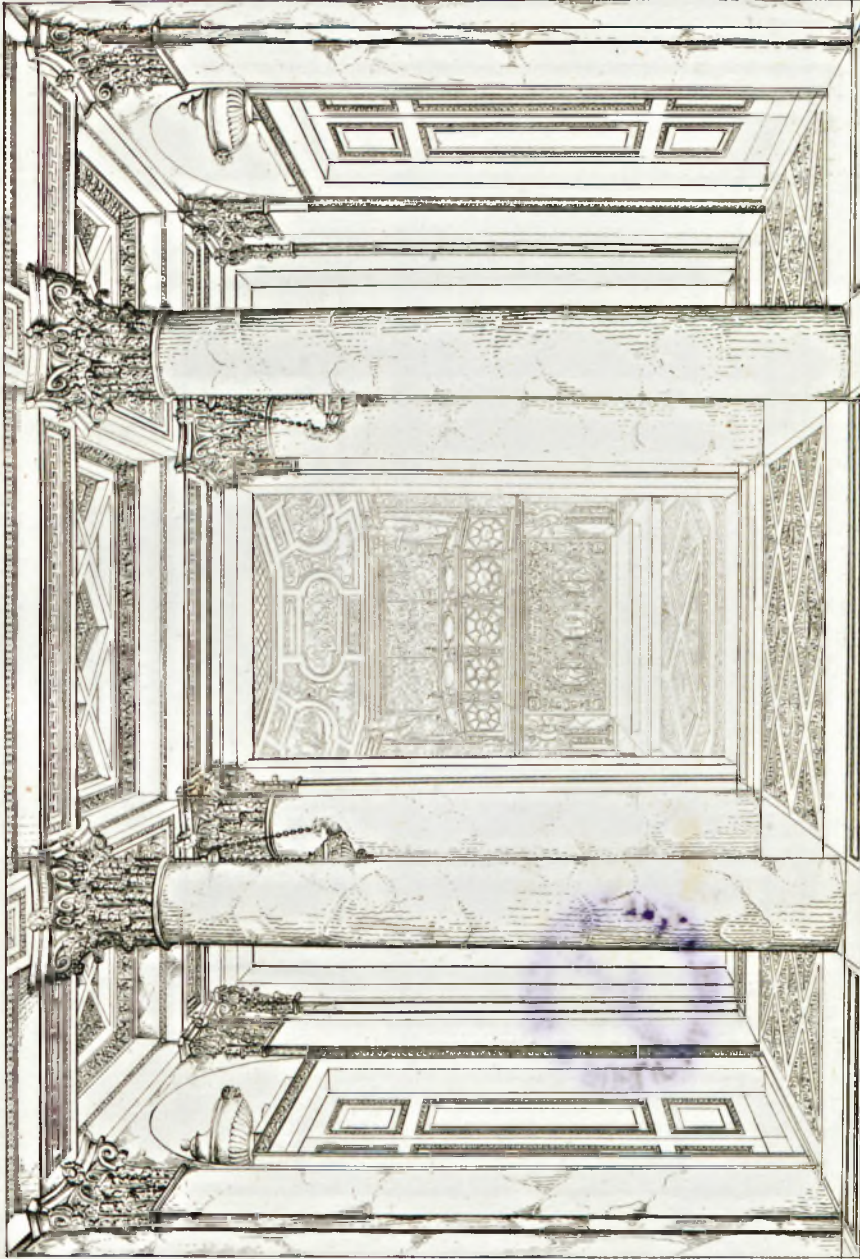


TEKA TECHNICZNA  
W ZAKŁADACH  
M  
PUBLICZNA

POLITECHNIKA WARSZAWSKA  
BIBLIOTEKA  
OFICJALNA

557





SARCOFAGO E CAPPELLA SOTTERRANEA DI S. CARLO BORROMEO

*Sarcophage et Chapelle souterraine de S. Charles Borromée*

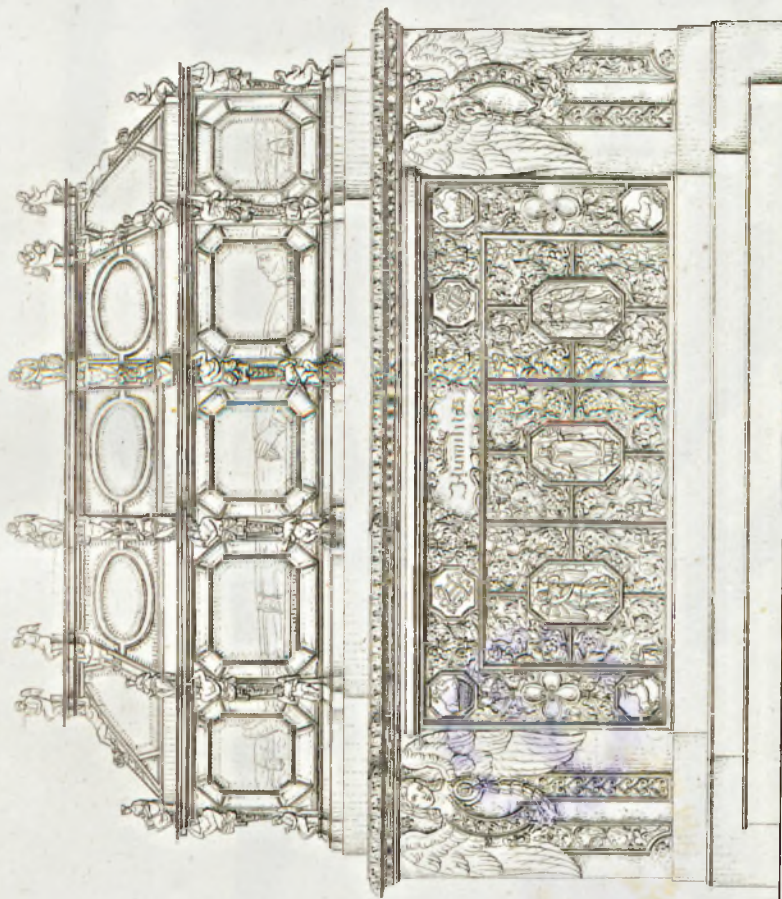


BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
PUBLICZNA  
WARSZAWA



ND. 557





L. Papp. de ed. inc.



SARCOFAGO DI S. CARLO BORROMEO

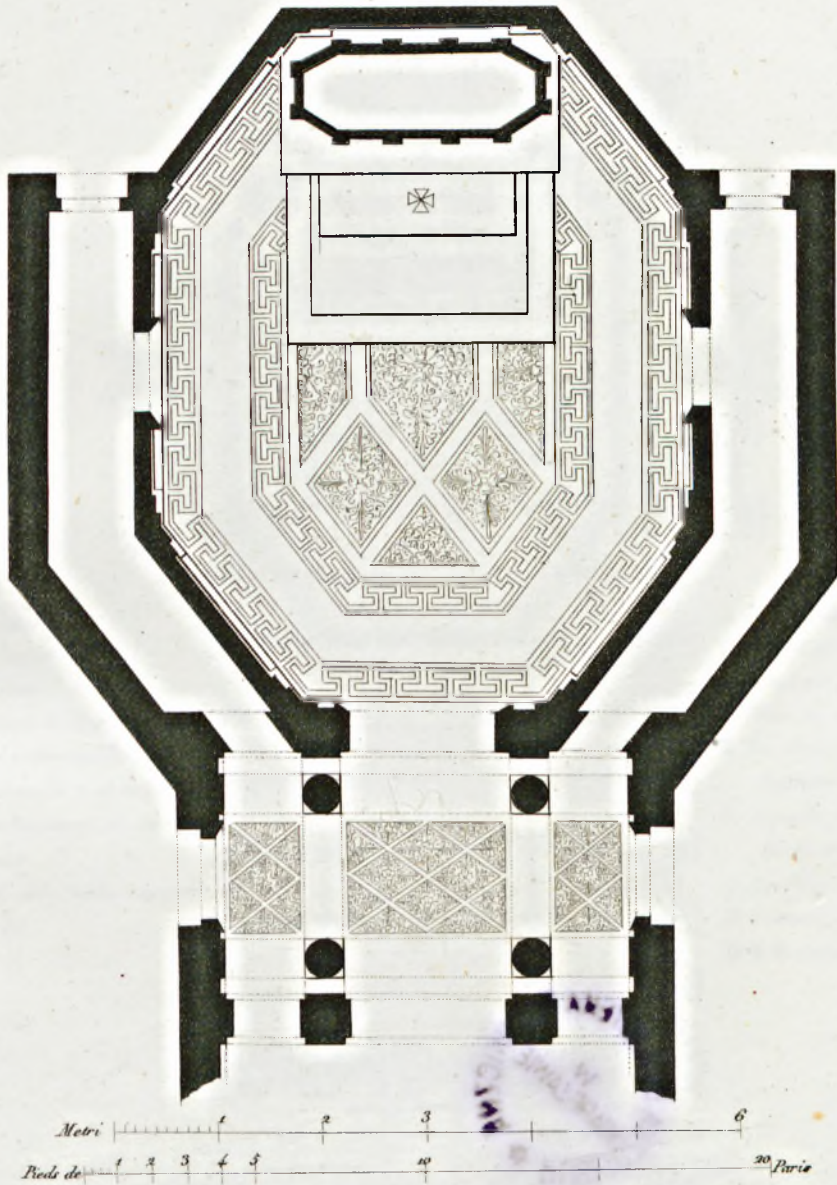
*Chaise de S. Charles Borromée*

BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
POLITECHNIKI WARSZAWSKIEJ



ND. 557





PIANTA DELLA CAPPELLA SOTTERRANEA DI S. CARLO BORROMEO  
*Plan de la Chapelle souterraine de S. Charles Borromée*

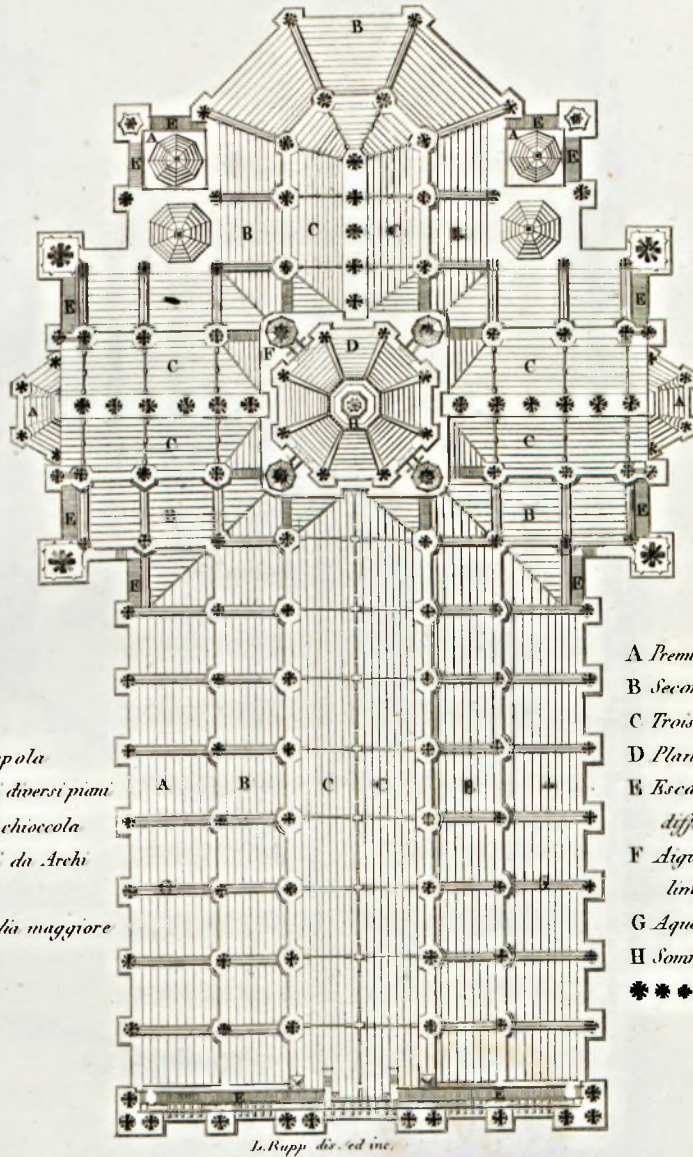


BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
W  
WARSZAWIE  
PUBLICZNA

OTOCZENIE  
KRAJOWE  
KRAJOWE  
KRAJOWE

MD. 557





- A Primo piano  
 B Secondo piano  
 C Terzo piano  
 D Piano sopra la Cupola  
 E Scale che mettono ai diversi piani  
 F Guglia con scala a chioccola  
 G Aquedotti sostenuti da Archi rampanti  
 H Sommità della Guglia maggiore  
 \*\*\* Guglie

- A Premier plan  
 B Second plan  
 C Troisième plan  
 D Plan au dessus du Dôme  
 E Escaliers qui conduisent aux differens plans  
 F Aiguille avec un escalier en limaçon  
 G Aqueducs soutenus d'arcs rampans  
 H Sommet de l'aiguille principale  
 \*\*\* Aiguilles

L. Rupp del. ed inc.

Metri 0 10 20 30 40 50 60  
 Pieds de Paris 0 10 20 30 40 50 60

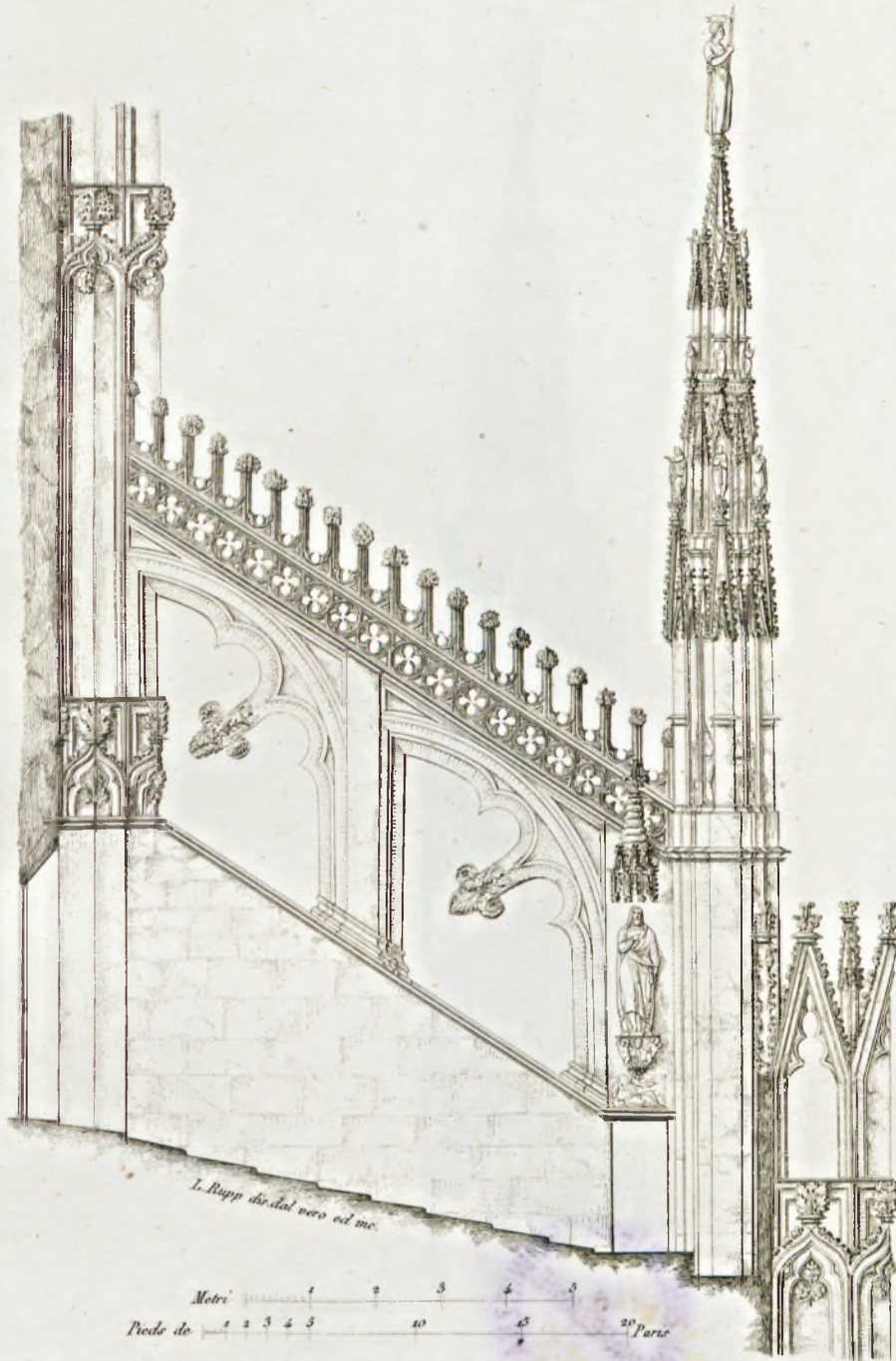
PIANTA SUPERIOR DEL DUOMO  
 Plan supérieur de la Cathédrale

BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
W WARSZAWIE  
PUBLICZNA



no. 557





ACQUEDOTTI SUL COPERTO DEL DUOMO

*Arcs-boutans et gouttieres dessus l'église*

PUBLICZNA BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
WARSZAWIE

POLITECHNIKA WARSZAWSKA  
BIBLIOTEKA  
GŁÓWNA

ND.557





L. Bupp des. et inc.



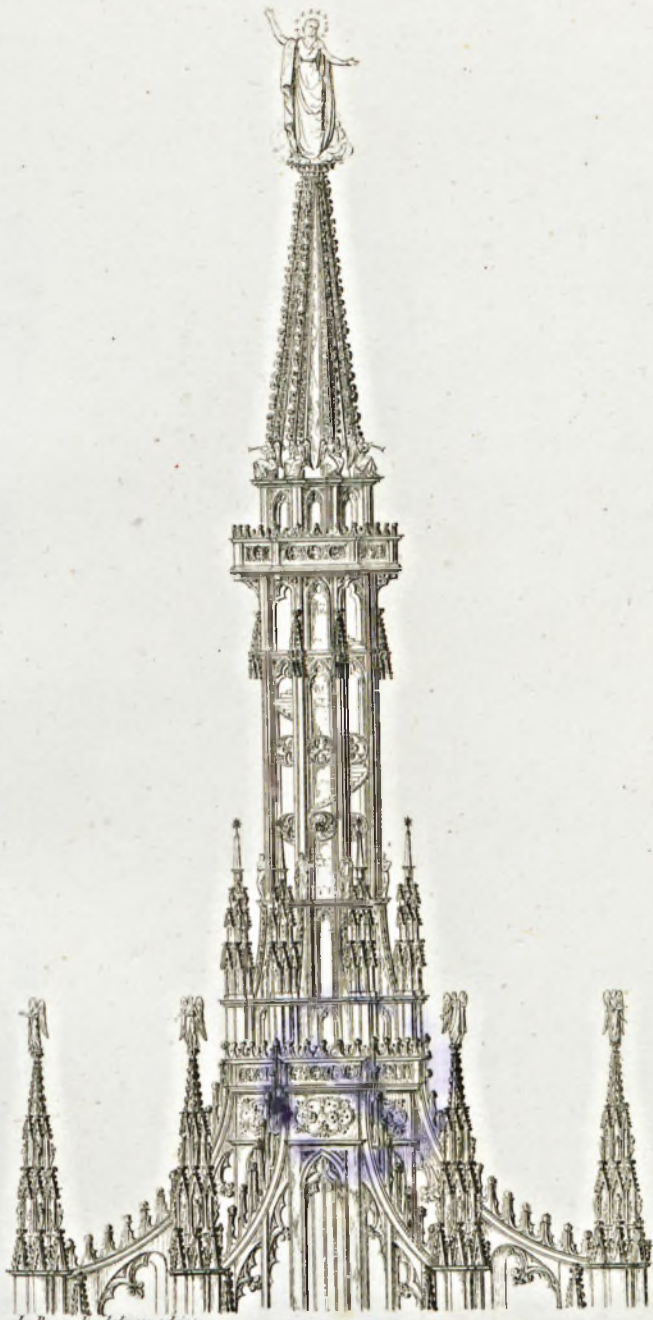
AGUGLIA CON SCALA PRESSO LA CUPOLA  
*Aiguille refermant l'escalier près de la Coupole*

BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
PUBLICZNA  
WARSZAWA

PROF. DR. HENRYK J. WIERCZYŃSKI  
KATEDRA  
MATEMATYKI  
WARSZAWA

NO. 557





*L. Rapp. dis. dal vero ed. inc.*



AGUGLIA PRINCIPALE

*Aiguille principale*

PUBLICZNA BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
W WARSZAWIE

POLITECHNIKA WARSZAWSKA  
BIBLIOTEKA GŁÓWNA

DD 557





1



2



3



4



5



6

STATUE DE' APOSTOLI ALLA FACCIATA

*Statues des Apôtres de la Façade*



PIBRI IZINA  
W  
PUBLIKACJA  
BIBLIOTEKA TECHNICZNA

PIBRI IZINA  
W  
PUBLIKACJA  
BIBLIOTEKA TECHNICZNA

MD. 557





7



8



9



10



11



12

STATUE DE' APOSTOLI, ALLA FACCIATA  
*Statues des Apôtres de la Façade*

BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
WARSZAWA  
PUBLICZNA

W POLITECHNICE WARSZAWSKIEJ  
BIBLIOTEKA  
TECHNICZNA

nr 557



I



II



III



*Bramati dis. ed inc.*

BASSIRILIEVI ESTERNI AL CORO  
*Bas-reliefs autour du Choeur*



PUBLICZNA BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
W WARSZAWIE

WOLITECHNIKA WARSZAWSKA  
WILCZY 24  
01-004

557



IV



VI



*Bramati del. et inc.*

BASSIRILIEVI ESTERNI AL CORO

*Bas-reliefs autour du Choeur*



BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
W WARSZAWIE

WYDZIAŁ TECHNIKI  
WARSZAWA  
1955

ND.557



VII



VIII



IX

*Dramati dis. ed. inc.*

BASSIRILIEVI ESTERNI AL CORO  
*Basreliefs autour du Chœur*



BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
W  
WARSZAWIE  
PUBLICZNA



ND.557





1



2



3



4



5



6

STATUE PRINCIPALI | *Statues principales*

BIELORUSSIJA  
IV  
PUBLIČNA  
BIBLIOTEKA  
TEHNIČESKAJNA



557





7



8



9



10



11



12

STATUE PRINCIPALI

*Statues principales*



9



ND. 557





Scala 1/1000  
 L. Nappi del. ed inc.  
 24. 4. 1840. Roma

ALZATA GEOMETRICA DELLA FACCIA DEL DUOMO DI MILANO

*Elevation geometrique de la Façade de la Cathédrale de Milan*

Milano presso Ferd. Arona C. S. Margherita 1840

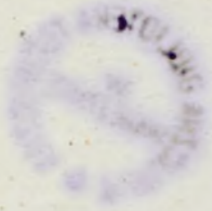
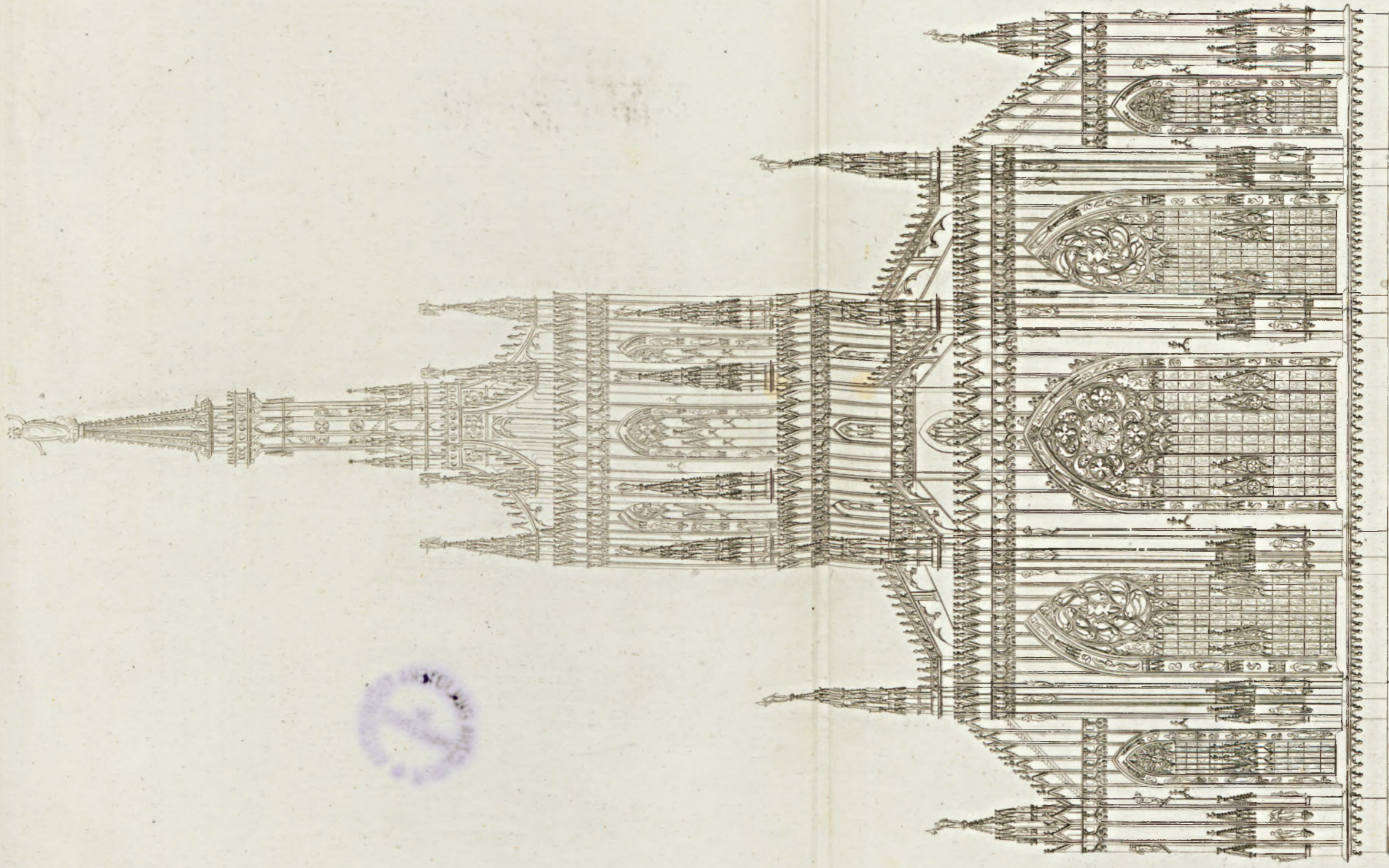


BIBLIOTECA TECNICA  
M  
PUBLICA



no. 557





Scala di 100  
 L. Pappalardo, ad inc.  
 25. Nov. 1840  
 80 70 60 50 40 30 20 10 0° de Paris

ALZATA GEOMETRICA DELLA PARTE POSTERIORE DEL DUOMO DI MILANO

*Elevation geometrique de la partie postérieure de la Cathédrale de Milan*

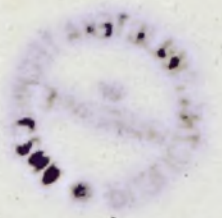
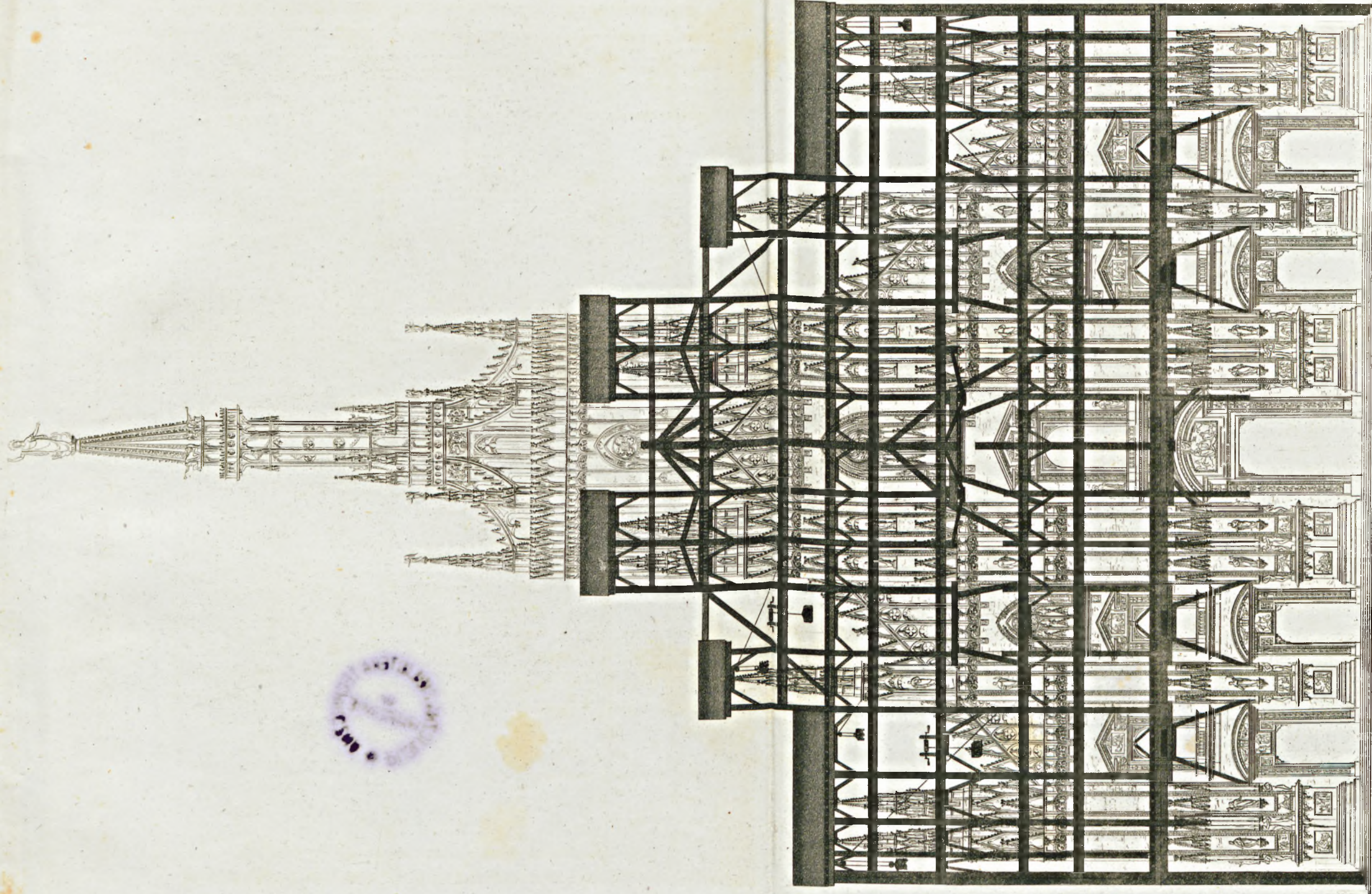


TECHNICAL LIBRARY  
W  
WARZAWIE

PODRECZNICA  
WARSZAWA  
1953

ND. 557





Scala 1/1000  
 L. Nappi del. e del. inc.  
 P. 4. H. 1000  
 0° 10° 20° 30° 40° 50° 60° 70° 80° 90° de Paris

*Echafaudages pour la Façade*

ARMATURE E PONTI PER LA FACCIATA

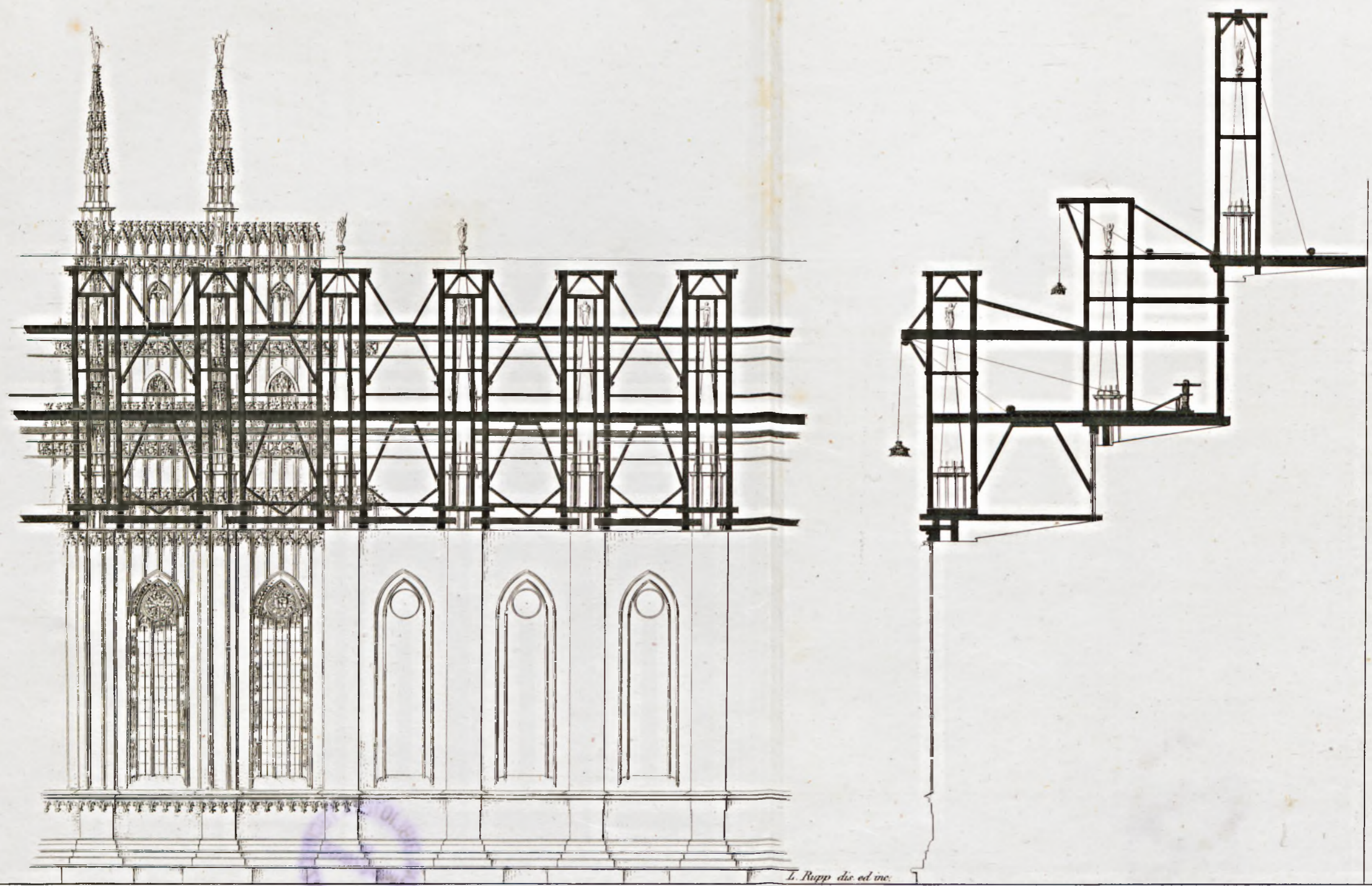


BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
W WARSZAWIE

POLITECHNIKA  
WARSZAWSKA  
BIBLIOTEKA

nr 557





Scala di 10 20 30 Metri

Pieds 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100 de Paris

ARMATURE E PONTI PEI FIANCHI

*Echaffaudages pour les flancs*

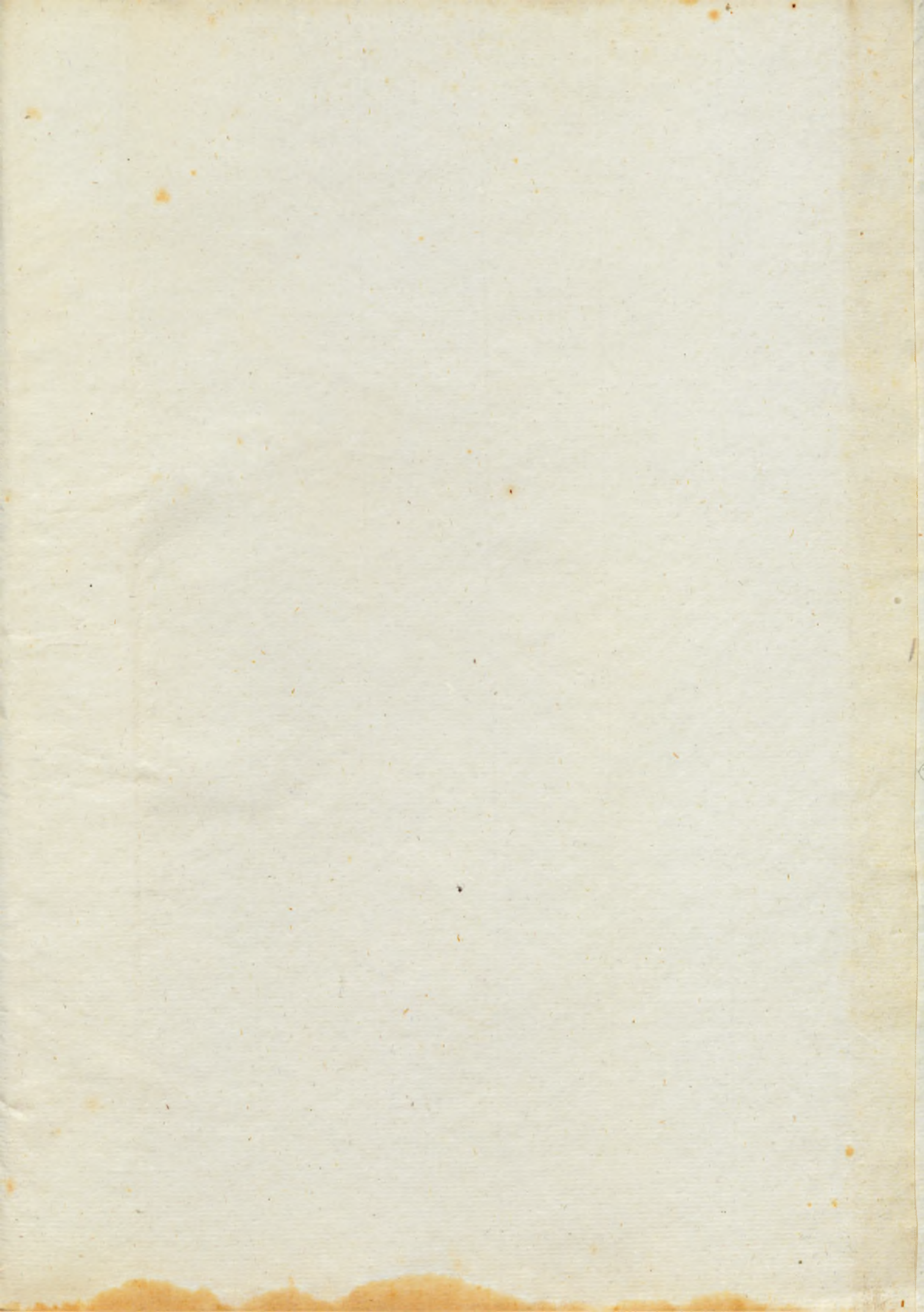


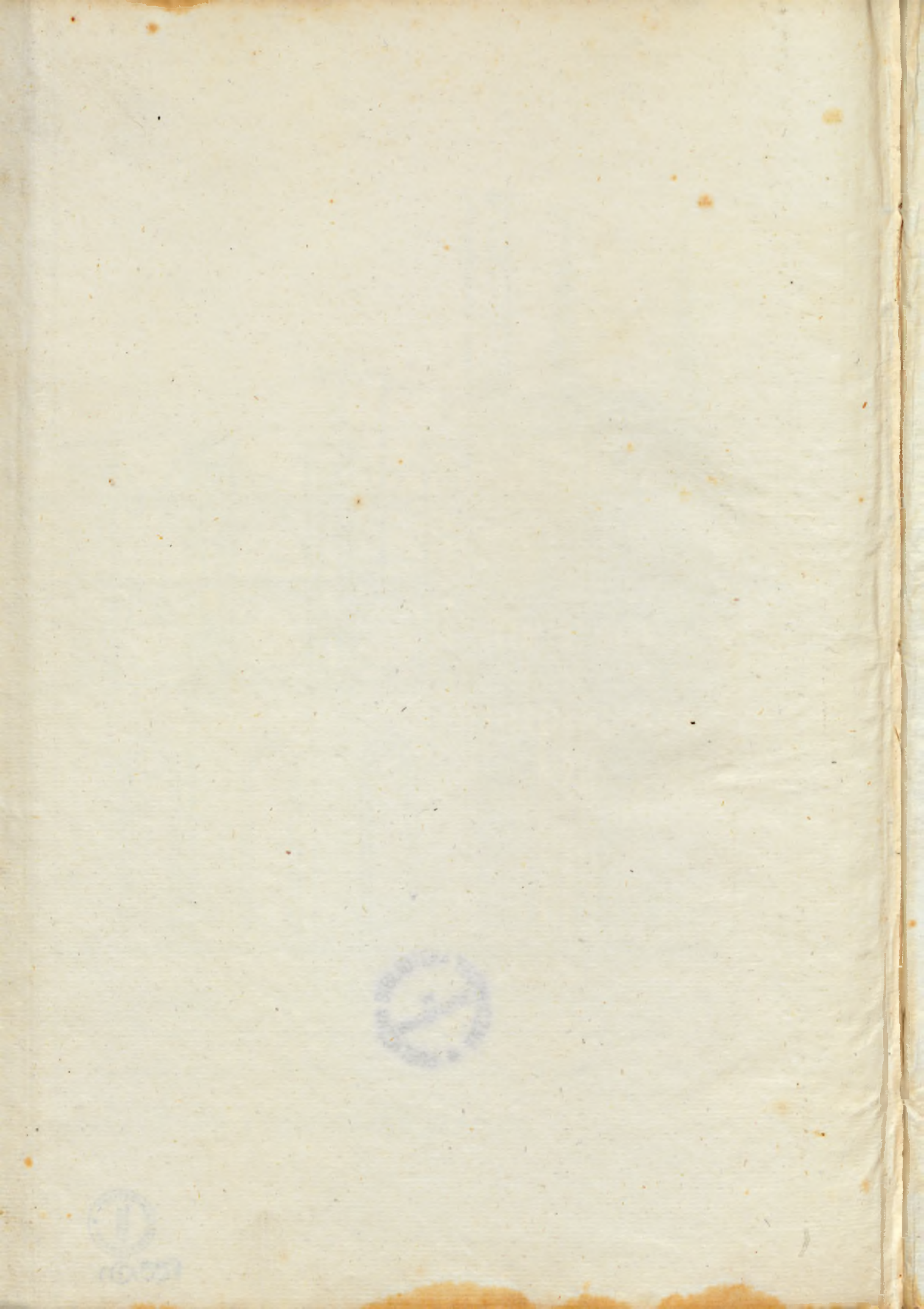
PUBLICZNA BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
W  
WARSZAWIE



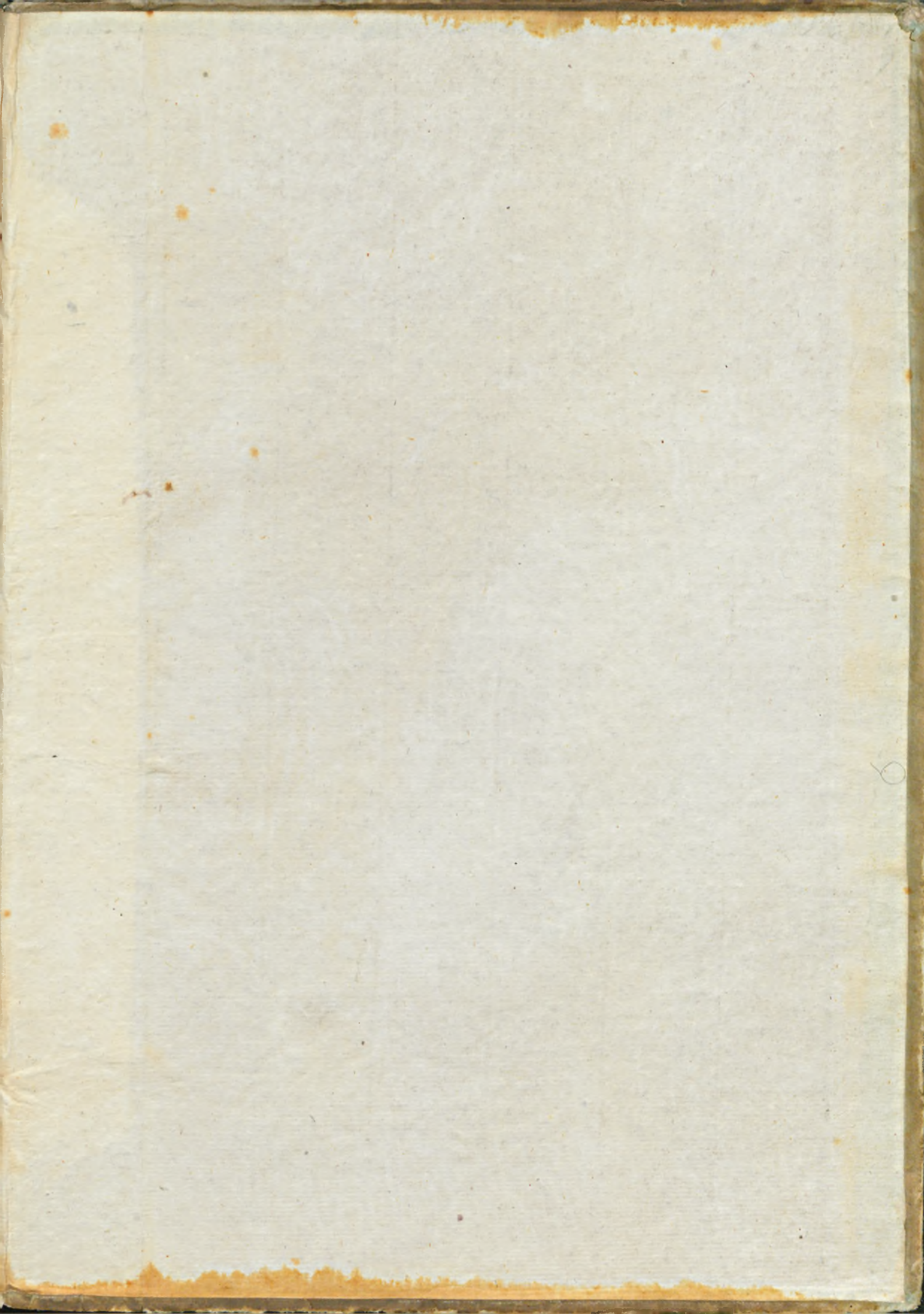
ND.557













III.1558  
*Oyur*

BIBLIOTEKA GŁOWNA  
Politechniki Warszawskiej

ND.0557

  
40000000015072