

Abaton. Revista de figuración, representación e imágenes de la arquitectura

ISSN: 2530-4887

ISSN-e: 2990-367X

<https://dx.doi.org/10.5209/abat.106542>



EDICIONES
COMPLUTENSE

PERCIER II: Piante e vedute di Charles Percier per la Villa Marialva a Lisbona (1818)

Sabina d’Inzillo Carranza de Cavi¹

Recibido: 01/06/2025 // Aceptado: 01/09/2025

Sunto. Questo saggio annuncia la scoperta di un gruppo di 37 disegni di Charles Percier (1764-1838) per un progetto di villa commissionatogli dal 6to Marchese Marialva (c. 1775-1823) durante la sua ambasciata a Parigi (1807-1823), databile al 1818. Dopo una breve introduzione al progetto (per il quale Percier elaborò almeno tre soluzioni formali e delle varianti), il saggio analizza 12 vedute che riteniamo documentino il progetto “definitivo” ossia quello che Marialva avrebbe approvato e voluto realizzare, dopo varie modifiche, con il suo architetto. Il saggio si focalizza sulla *provenance* dei disegni, sulle scelte di rappresentazione architettonica argomentando a favore dell’esistenza di un progetto C, non documentato nel *corpus* dell’Archivio Storico del Museu de Lisboa - Palácio Pimenta de Lisboa (d’ora in avanti ASML, DES.5552-5589), che si spera possa emergere nel prossimo futuro.

Parole chiave: Charles Percier; marchese Marialva; architettura di villa; disegni architettonici; provenienza; rappresentazione architettonica; archivi di Lisbona.

[en] PERCIER II: Plans and Views by Charles Percier for the Marialva Villa in Lisbon (1818)

Abstract. This essay announces the discovery of a group of 37 drawings by Charles Percier (1764-1838) for a villa project commissioned by the 6th Marquis Marialva (c. 1775-1823) during his embassy in Paris (1807-1823), datable to 1818. After a brief introduction to the project (for which Percier developed at least three formal solutions and variants), the essay analyzes 12 views that we believe document the “final” project, i.e., the one that Marialva would have approved and wanted to implement, after various modifications, with his architect. The essay focuses on the provenance of the drawings and the architectural representation choices, arguing in favor of the existence of a project C, not documented in the corpus of the Historical Archive of the Museu de Lisboa - Palácio Pimenta de Lisboa (hereinafter ASML, DES.5552-5589), which we hope will emerge soon.

Keywords: Charles Percier; Marquis Marialva; villa architecture; architectural drawings; provenance; architectural representation; Lisbon archives

Cómo citar: d’Inzillo Carranza de Cavi, S. (2024). PERCIER II: Piante e vedute di Charles Percier per la Villa Marialva a Lisbona (1818). *Abaton. Revista de figuración, representación e imágenes de la arquitectura* 2(2), 55-66.

Disegni di Charles Percier: architettura e rappresentazione

Il recente ritrovamento, da parte di Helder Carita, di un fondo di disegni inediti² di Charles Per-

cier (1764-1838) (Fig. 1) nel Museo de Lisboa é stato annunciato in più occasioni e condiviso con la scrivente dal 2023³. E’ attualmente in corso il catalogo generale ragionato dei disegni e l’organizzazione di una mostra che darà conto

¹ Departamento da História da Arte e IHA, FCSH, Universidade Nova Lisboa

² Qualche disegno é stato pubblicato, ma senza analisi degna di nota, in António Manuel Campinos Poças, *A Margem e o tempo a propósito dos terraços dos projectos de Vittorio Gregotti, Manuel Salgado e Charles Percier em Belém* (<http://hdl.handle.net/11067/7695> <https://doi.org/10.34628/gdg7-2856>), 2024.

³ CARITA Y DE CAVI 2025; DE CAVI 2026.

delle ricerche degli studiosi che se ne sono interessati.



Fig. 1. Robert Lefevre, *Ritratto di Charles Percier*, 1807, olio su tela, 86 x 54 cm. Chateaux de Versailles, inv. MV 6313

Si tratta di 37 fogli in cui l'architetto firma — da solo — il progetto per una Villa a Belém, commissionato dal VI marchese di Marialva (c. 1775-1823) (Fig. 2)⁴.

Il progetto fu verosimilmente concepito tra il 1807 - data della prima ambasciata del marchese a Parigi - e il 1818: data scoperta da Helder Carita in una veduta del patio interiore⁵, che lo studioso intende come termine *ante quem* del progetto.

Il marchese, che dal 1803 era a testa della Casa Marialva, brillò sempre per magnificenza, lusso e buon gusto. Nonostante sia possibile ipotizzare che avesse conosciuto Percier già durante la sua prima ambasciata a Parigi (per negoziare il matrimonio del principe reggente D. Pedro con una nipote di Napoleone)⁶, solamente nel ??

il TELLES y RODRIGUES 2020, 25-36: 27-28. vinse una lunga causa familiare relativa all'eredità del padre (D. Pedro José de Alcântara de Meneses Noronha Coutinho, 1713-1799, 4° Conte di Castanheda e 4° Marchese di Marialva) e soprattutto del nonno, ricevendo i fondi che gli avrebbero permesso di realizzare un'impresa di questa portata.

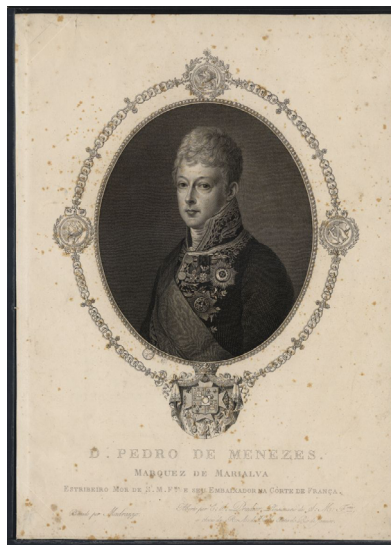


Fig. 2. Charles Simon Pradier, *Ritratto di D. Pedro Vito de Meneses Coutinho, 6to Marchese di Marialva*, acquaforte e burino, 29,5 x 23 cm. Biblioteca Nacional de Portugal, E.147V

Il “restyling” della *Quinta da Praia* non fu però mai realizzato perché il marchese Marialva morì improvvisamente a Parigi il 22 novembre 1823 nel suo *hôtel* in Faubourg Saint Honoré. Dal momento che non aveva avuto figli, i suoi beni furono inventariati, i debiti pagati con aste pubbliche dei suoi beni tenutesi a Parigi nel 1824 e 1827⁷, e i disegni trovarono la via di Lisbona risultando sue eredi le tre sorelle, la duchessa di Lafões, la marchesa de Loulé e la marchesa di Lourçal⁸.

⁴ D. Pedro José Joaquim Vito de Meneses Coutinho, VI marquês de Marialva e VIII conde de Cantanheda, figlio di Diogo José Vito de Meneses Noronha Coutinho 5° Marquês de Marialva, e Margarida Caetana Henriqueta De Lorena): *Dicionário Histórico-Biográfico da Academia das Ciências de Lisboa*, Academia das Ciências de Lisboa, 2024: <https://dhh.acad-ciencias.pt/entrada?id=PedroDJoséJoaquimVitodeMenesesCoutinho> e <https://www.geni.com/people/D-Pedro-Jos%C3%A9-Joaquim-Vito-de-Meneses-Coutinho-6-%C2%BA-marqu%C3%AAs-de-Marialva/6000000025390089026>.

⁵ ASML, DES. 5562, tav. VI, vedi Fig. 15.

⁶ Per le ambasciate del Marialva a Parigi (1807; 1814; 1818-1822; 1823 per pochi mesi), si veda: TELLES, Patricia D., RODRIGUES, Paulo Simões: *Arte e diplomacia no final do antigo Regime: as coleções do Conde da Barca e do Marquês de Marialva na sua ação diplomática ao serviço de Portugal*, in NETO, Maria João e MALTA, Marize: Co-

leções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: coleções reais e coleções oficiais, Caleidoscopio, s.d., Lisboa, pp. 25-36: 27-28.

⁷ La collezione di stampe dipinti e medaglie fu venduta a Parigi nel 1824 mentre parte della sua biblioteca e delle carte geografiche sempre a Parigi nel 1827: PAILLET 1824.

⁸ D. Henriqueta de Meneses (1772-1810), sposata Duquesa de Lafões, D. Maria do Carmo de Meneses (1781-1852), sposata Marquesa de Loulé e D. Joaquina de Meneses (1782-1846), sposata Marquesa de Lourçal. La documentazione ufficiale della Casa Marialva si trova oggi nell'Arquivo Nacional da Torre do Tombo/fondo Lafões.

Il progetto di Percier consisteva essenzialmente nel trasformare un edificio preesistente (di aspetto antiquato, senza corte interna e dotato delle tipiche 4 torri angolari portoghesi, con alti tetti puntuti) in una spettacolare *villa all'italiana* di gusto classicista e neo-rinascimentale: dotata di giardini, fontane e terrazze percorribili, preceduta da una grande *court d'honneur* e circondata ad Ovest da un folto bosco, lungo la riva del fiume Tejo, ossia sul bordo del mare.

Questo progetto è un *unicum* nella produzione di Percier, per via dell'elevato numero di fogli di presentazione di altissima qualità che si conservano ancora in buono stato (si prevede comunque un restauro previo alla mostra). La collezione testimonia l'esistenza di 3 soluzioni formali per il palazzo (A, B, e C) e di alcune varianti, ma non include schizzi o *primi pensieri*. Fino ad oggi non sono stati ritrovati fondi documentali (spese, conti, corrispondenza privata) relativi a questa commissione del marchese e pertanto sono in questo caso i disegni a "parlare" di un rapporto stretto di collaborazione tra committente e architetto.

Il progetto, sicuramente pensato in base a rilievi e documentazione spedita dal Portogallo (di cui si è persa ogni traccia), è introdotto da una breve memoria in cui Percier descrive i suoi intenti e le condizioni dell'opera (vedi Appendice I).

Il *corpus* di Lisbona include oggi - in una sola cartella — solo fogli sciolti di varie dimensioni: piante, alzati, splendide sezioni, prospettive d'insieme e di parti singole - grandi e piccole - corredate dalle piante degli stessi spazi ivi raffigurati⁹.

Tuttavia, originariamente si componeva di "3 libri manoscritti", che furono acquistati dal Museu de Lisboa al mercante D. José António Telles da Sylva (Zéca Tarouca) il 20 agosto 1979 per 120.000 scudi (n. inv. 1393/4612)¹⁰. Il bibliofilo li aveva a sua volta ricevuti già dal 7 giugno 1975 dalla proprietaria, la Duchessa e Marchesa

di Loulé¹¹ - allora in partenza per il Brasile - che glieli aveva consegnati esclusivamente per motivi di studio (come da Fig. 3)¹².

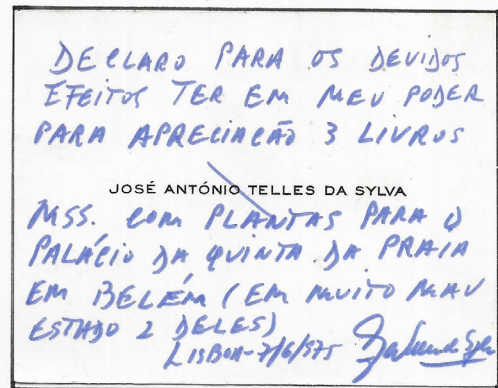


Fig. 3. Biglietto di D. José António Telles da Sylva certificando la ricezione dei tre volumi "para apreciação".

La storia della *provenance* dei disegni ci interessa principalmente perché consente di stabilire che per quattro anni e due mesi i volumi rimasero nelle mani del mercante, che probabilmente smontò i volumi per restaurare i fogli e forse anche per venderne alcuni, ben prima del 1979. Quest'ipotesi giustificherebbe la perdita delle legature (il fondo del Museu da Cidade include esclusivamente fogli sciolti) e l'assenza di disegni relativi al progetto C, spesso menzionato nelle iscrizioni ma altresì non documentato, che riteniamo possa esser stato venduto a parte tra il 1975 e il 1979.

II. Le vedute prospettiche

Non esiste dunque traccia dei "libri manoscritti" originariamente legati, ma soprattutto non resta traccia grafica della terza proposta di Percier: *il progetto C*, documentato invece nelle vedute "piccole", queste ultime tutte provenienti da

⁹ PERCIER, Charles. *PROJETS D'UN PALAIS pour son Excellence le Marquis de MARIALVA. final do séc. XVIII - início do séc. XIX. Desenhos de arquitectura. Desenhos.* Acervo do Museu de Lisboa (ML. DES. 5552-5589).

¹⁰ Riporto dai registri di inventario: "Três albums, com capa de cartão./ contendo 37 planos feitos pelo Arq.to/ francês Charles Percier, p.a reconstrução do Palácio Marialva em Belém/Em 1800/ Charles Percier/ (1746-1836)/ Projets d'un palais/ pour son Excellence le Marquis de MARIALVA/ Sur la plage de BELEM a Lisbonne en remplacement de celui existant, et en conservant le plus possible les constructions actuelles./Data da entrada: 20 agosto 1979/ Proveniência I. A. Telles da Silva (condes de Tarouca) o Lafoes da Loulé/ Aquisição: compra 120.000.000 "escudos".

¹¹ D. Augusta Cardoso de Menezes (1932-2024), Duchessa e Marchesa di Loulé per matrimonio con D. Alberto Nuno Carlos Rita Folque de Mendôça Rolim de Moura Barreto (1923-2003), 5.º Duca e 6.º Marchese de Loulé, 13.º Conte de Vale de Reis *et alia*.

¹² Secondo la testimonianza del figlio D. Filipe Folque de Mendôça (lettere alla scrivente del 28 ottobre 2024 e del 11 settembre 2025), senza aver più notizie e del tutto inaspettatamente, la marchesa ricevette a fine 1975 un chèque di 20.000 scudi, senza aver modo di valutare o discutere la vendita dei suoi disegni, che in realtà furono alienati solamente nel 1979.

un unico *album*, probabilmente preparato per la stampa ma poi “tagliato” e smembrato, che ritengo fosse stato assemblato dallo stesso Percier (o dai suoi migliori collaboratori) per esser dato alle stampe.

Le vedute, che rivelano l'adeguamento della rappresentazione architettonica ai canoni internazionali del paesaggismo da *Grand Tour al Sud*, sono composte da due grandi vedute prospettiche (segnate in alto a sinistra: *I e II*) e 10 piccole vedute di interni ed esterni (segnate in alto a sinistra: *III-XII*), accompagnate dalle loro piante.

La prima veduta, intitolata *Vue générale du projet A*, firmata in basso a sinistra *Charles Percier architecte*, è una grande veduta a volo d'uccello di tutto il complesso, vista da Est (Fig. 4)¹³. Decisamente insolita, questa veduta è concepita per illustrare — anche in assenza di un modello — l'ingombro complessivo e le proporzioni relative delle parti all'interno del progetto: piazzale d'onore, villa con edificio retrostante (edificio semi-indipendente per la grande sala da pranzo, moli ed approdi, giardini e scuderie) così come la sua esatta ubicazione sul lungomare di Belém, tra la strada regia per Cascais (a destra) e il fiume Tejo (a sinistra).



Fig. 4. Charles Percier, *Veduta a volo d'uccello del Progetto A*, 1818. Coleção do Museu de Lisboa / EGEAC / Câmara Municipal de Lisboa DES. 5580

La seconda veduta, intitolata *Projet A./ Vue perspective de la façade latérale du côté de la mer*, marcata in alto a sinistra: *II* e firmata in basso a destra: *Charles Percier/ architecte*, è invece ritratta da Sud, con punto di osservazione ribassato, come se il disegnatore o l'artista si trovasse a

dipingere da un'imbarcazione (Fig. 5)¹⁴. In realtà questa veduta va relazionata a due alzati laterali, di misure ben maggiori ma decisamente meno “pittorici”¹⁵, che permettono all'architetto di dettagliare forme, ordini e ornamenti architettonici.



Fig. 5. Charles Percier, *Veduta prospettica del Progetto A, dal mare*, 1818. Coleção do Museu de Lisboa / EGEAC / Câmara Municipal de Lisboa DES. 5583

La villa viene descritta meticolosamente, per tutta la sua estensione e nell'alternarsi delle belle fabbriche secondo il Progetto A, decisamente il più monumentale. Da destra, si distinguono i bastioni di servizio a chiusura della corte d'onore che crea una piazza d'accesso e un asse processionale in asse con l'ingresso principale rialzato; al centro, la villa con il suo portico rialzato servito da una scalinata; il giardino “del marchese” con un colonato a U aperto verso il mare, disegnato sul fronte laterale ma realmente aperto con due colonnate libere “correnti” sui lati¹⁶. Verso sinistra, si intercettano i giardini pensili e a livello dell'abitato e — a seguire - un secondo accesso sul retro — sempre da mare - attraverso un padiglione/tempietto (probabilmente disposto per raggiungere direttamente la grande *Salle à Manger*). Infine a sinistra, Percier disegna — sempre in grafite e acquerello grigio e rosa — il fitto bosco che si estendeva a ponente nel parco, mentre sullo sfondo inventa lo scorcio di una montagna effettivamente inesistente a Lisbona.

¹⁴ ASML, DES. 5583, 500 x 655 mm.

¹⁵ ASML, DES. 5584, 608 x 1631, mm. (*Progetto A. Alzato laterale, dal lato del mare*) e DES. 5579, 622 x 978 mm. (*Progetto B. Alzato laterale, dal lato del mare*).

¹⁶ Nel Progetto B Percier avrebbe eliminato le ali colonnate mantenendo solo due padiglioni chiusi, come torrette sul mare.

¹³ ASML, DES.5580, 504 x 654 mm.

La qualità dei dettagli e il taglio della rappresentazione si adattano ai canoni del vedutismo settecentesco, soddisfacendo la richiesta internazionale di immagini di porti e delizie costiere già sviluppata dai francesi Claude Joseph Vernet (1714-1789) e Alexandre Jean Noël (1752-1843), artisti che avevano ritratto Lisbona e che Marialva stimava (Figg. 6-7)¹⁷. Le due splendide gouaches di Noël raffiguranti l'estuario del Tejo, ritratto dall'Ospedale degli Inglesi sulla costa di Almada, e la costa di Lisbona ripresa da Santo Amaro restituiscono un vivace contrappunto a colori delle minute vedute della *Quinta da Praia* di Percier.



Figg. 6-7. Alexandre-Jean Noël (1752-1834), *Veduta di Lisbona, lato Orientale e Veduta di Lisbona, lato Occidentale*, 1789, gouaches su carta, entrambe 53 x 85 cm. Lisbona, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, Lisboa, inv. 0349/1 e 0349/2.

Si sente inoltre l'eco dei "ritratti" delle villette settecentesche vesuviane del famoso Miglio d'Oro — tra Napoli e Sorrento — o di Posillipo, luoghi amati dai viaggiatori tedeschi italiani come Franz Ludwig Catel (1778-1856),

Adam Klein (1792-1875)¹⁸ e Giovanni Battista Lusieri (1755-1821) (Fig. 8), che anche Percier aveva visitato durante il soggiorno romano¹⁹. ma vi si riscontra anche l'idea della "veduta da mare", inventata dal Canaletto (Giovanni Antonio Canal, 1697-1768), per mettere in rilievo i prospetti nobili dei palazzi nello specchio delle acque, animate dalla presenza di gondole, barche, movimento dei visitatori (Fig. 9).



Fig. 8. Giovan Battista Lusieri, *Reggia di Portici*, 1782-1786



Fig. 9. Canaletto, *Palazzo Ducale dal Canal Grande*, 1750, olio su tela, 51 x 83 cm. Firenze, Uffizi

III. Le dieci "vedutine" e il Progetto C

Oltre a questi due grandi fogli, entrambi disegnati a pietra nera e acquerelli grigi e rosa di grande finezza, si contano altri dieci fogli più piccoli²⁰, che rivelano invece il bagaglio visivo romano di Percier. Adottando i canoni

¹⁸ Marialva aveva quadri di entrambi: TELLES e SIMÕES RODRIGUES, op. cit. (nota 5), 32.

¹⁹ Rimando alla conferenza di Sabine Frommel, *Percier: vedere Roma; vedere Napoli*, in *La villa a Napoli e in Europa nei secoli XV-XVIII tra letteratura e arte, antichità e natura*, org. Maria Gabriella Pezone, Giuseppe Pignatelli e Maria Teresa Como, Napoli, 6-8 novembre 2025.

²⁰ Museu de Lisboa, dis. nn. DES.5559-5568.

¹⁷ Marialva era proprietario di una veduta di porto di Vernet: TELLES e SIMÕES RODRIGUES, op. cit. (nota 5), 31.

di rappresentazione della Villa antica e rinascimentale romana queste vedute aderiscono a un vedutismo “archeologico” in cui Percier aveva eccelso nel suo soggiorno nella capitale dal 1786 al 1791²¹.

Analizzando da vicino i fogli delle vedute piccole si evince che sono tutti composti di due fogli: una parte sinistra che misura 41,6 x 11,2 cm (per intenderci, quella un tempo legata in un album, e ora slegata e tagliata), sulla quale risulta incollato il foglio di destra, che misura 41,8 x 27,7 cm, per un totale di 41,9 x 38,5 cm. di foglio finale.

Su questi fogli “giuntati” Percier aveva incollato le vedute prospettiche”, dettagliandone le piante a matita e inchiostro di china, normalmente sulla destra. Questi *fogli con collage e disegnati*, sono poi rifiniti a china con l’aggiunta delle cornici e della firma: *Charles Percier* (o *C. Percier*). Ne deduco che questi 10 fogli erano parte di un album originale di Percier: ossia un album disegnato, assemblato e da lui firmato che purtroppo è stato tagliato, slegato e smembrato in data imprecisata: a mio parere, tra il 1975 e il 1979.

L’indizio sembra confermato anche dalla presenza di una doppia numerazione presente sui fogli. In basso a sinistra, i dieci fogli sono infatti numerati a lapis (cancellato), con numeri arabi dal 4 al 13; mentre all’esterno delle cornici, le vedute sono numerate dalla *III* alla *XII* a tinta china come delle tavole di un libro.

Anche se si interpretassero le vedute prospettiche “grandi” (numerate in alto a sinistra *I* e *II*) come le prime due tavole del gruppo (vedi Figg. 4-5), 12 fogli sembrano pochi per illustrare al pubblico un progetto di questa importanza, e pertanto possiamo immaginare che l’album — di cui manca tra l’altro anche l’indice — sia stato smembrato.

Rispetto alla tecnica grafica, conviene osservare che i 10 fogli delle piccole vedute prospettiche presentano la stessa tecnica grafica. Charles

Percier adotta un disegno molto sottile a lapis nero - a volte su tracce di stilo - con acquerellature chiare in tono di seppia o in diluzioni di tinta china, firmando e riquadrando le immagini in tinta china (normalmente in basso a sinistra). In un unico caso Percier usa anche colori di lapis: ossia nella veduta della *Grande Salle à Manger* (Fig. 10)²²: uno spazio che negli stessi anni veniva rimodernato anche nel Real Paço de Ajuda di Lisbona.



Fig. 10. Charles Percier, *Veduta e pianta della Grande Salle à manger della Villa Marialva a Belém*, 1818 e *dettaglio della stessa*. Coleção do Museu de Lisboa / EGEAC / Câmara Municipal de Lisboa DES. 5565.

Dotata di pianta sotto all’immagine, questa dettagliata veduta rappresenta un grande padiglione indipendente che domina il giardino Ovest, dove Percier reinventa una grande *salle à manger* rettangolare che culmina in una *coffee house* a pianta circolare²³. La sala era aperta su tutti i lati con porte/finestre con ringhiere che affacciavano sul giardino, e conclusa con un palco impostato su quattro grandi cariatidi allegoriche di fertilità e

²¹ Sull’argomento rimando a PERCIER, Charles, FONTAINE, Pierre-François Léonard: *Palais, Maisons, et autres Édifices Modernes, dessinées a Rome*, Chez Les Auteurs, au Louvre, et P. Didot L’Ainé, Parigi, 1798 ristampato come PERCIER, Charles, FONTAINE, Pierre-François Léonard: *Palais, maisons, et autres édifices modernes, dessinés a Rome*, Paris, l’an 6 de la République française (1798), rist. Chez Ducamp, Imprimerie de Baudouin, pres. Jean-Philippe Garric, INHA/Mardaga, Parigi, 2008 e come bibliografia aggiornata: FROMMEL, SCHELBERT (op. cit. nota 2) e ai libri di Percier sull’argomento: LEMERLE 2010; MISITI 2022; FROMMEL, 2016, 13-40.

²² IX. PROJETS A et B. *Vue perspective de la Grande Salle à manger*, ASML. DES 5565, 41,9 x 38,5 cm.

²³ Documentata anche nei DES 5564.

abbondanza, da cui il proprietario avrebbe potuto vedere tutta la sala.

Mentre l'idea di inserire un palco privilegiato è una novità, le sculture delle *Quattro Cariatidi* costituiscono un riferimento erudito alle quattro *Cariatidi* di Villa Albani, ritrovate nel 1765 nella Vigna Strozzi sull'Appia, successivamente riallestite a Villa Albani e documentate da Giovanni Battista Piranesi (1720/1778) in un'acquaforte del 1778 dedicata allo scozzese Henry Hope (Figg. 11- 12)²⁴.



Fig. 11. Giovanni Battista Piranesi, *Tempietto delle cariatidi a Villa Albani*, 1778



Fig. 12. Charles Percier e Pierre-François-Léonard Fontaine, *Tempietto delle Cariatidi a Villa Albani*, 1809

La volta piatta della *Grande Salle a manger* della villa Marialva nella *Quinta da Praia* sarebbe stata decorata ad affresco, fingendo un arioso pergolato aperto sul cielo, con motivi “a verzure” e riquadri circolari con uccelli orientali, imitando i fa-

mosi affreschi del porticato di villa Giulia a Roma, documentati da Charles Percier in alcuni disegni all'Institut de France a Parigi (Figg. 13)²⁵.



Fig. 13. Pietro Venale e Prospero Fontana, *Affreschi del porticato di Villa Giulia*, 1552-1553

Ugualmente è possibile ipotizzare un riferimento al vero pergolato rettangolare e “piano” di villa Albani, documentato da Percier nello stesso manoscritto (*Ibidem*, fol. 124) e nel suo *Choix des plus célèbres maison de plaisance* (tav. VI)²⁶.

Nonostante sia lacunoso e ormai tagliato, l'album delle vedute, preparato da Percier per la stampa, è importante perchè documenta l'esistenza di un progetto C, che viene più volte citato, ma di cui non resta traccia nella collezione del Museu da Cidade de Lisbona.

Ciononostante, un progetto C viene ripetutamente menzionato nelle iscrizioni apposte alle vedute prospettiche: per esempio, nella doppia veduta del vestibolo interno, disegnato da entrambi i lati

²⁴ PIRANESI, Giovan Battista: *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne ed ornamenti antichi*, Roma, 1791, acquaforte, mm. 440 x 695 (foglio) mm. 497 x 760: vedi RODRÍGUEZ RUIZ y PÉREZ GALLARDO 2019 y MISITI 2022 e https://www.calcografica.it/stampe/inventario.php?id=S-CL2412_19261.

²⁵ <https://bibnum.institutdefrance.fr/ark:/61562/bi24777> e TERNON, Maud, *Le voyage en Italie de Charles Percier 1786-1791*, l'Institut de France, rubrique Institut de France, pubblicazione online del service des actions pédagogiques de l'Institut, in collaborazione con l'équipe de la bibliothèque de l'Institut sous la direction de Yann Sordet et Sabrina Castandet-Lebris download in <https://www.institutdefrance.fr/wp-content/uploads/2021/12/Voyage-Italie-Percier-imprimable-1-min-1.pdf>

²⁶ Per le scelte archeologiche di Percier a Roma rimando ai saggi di Sabine Frommel, Alberta Campitelli e Alessandro Cremona in FROMMEL, SCHELBERT (op. cit. nota 2).

(Fig. 14)²⁷, disegnata da Percier come aveva già fatto per la Villa Giulia nel ms. 1008 dell'Institut de France di Parigi (*Ibidem*, fol. 15, dis. 36).



Fig. 14. Charles Percier, *Vedute e piante della corte interna della Villa Maria Ivalva a Belém*, 1818. Coleção do Museu de Lisboa / EGEAC / Câmara Municipal de Lisboa DES. 5562 e DES 5563.

La Tavola VI infatti riporta: *Vue perspective de l'intérieur de la cour prise du vestibule du 1er étage/ (on a choisit le vestibule du projet C)* e la Tavola VII: *Vue perspective/ de l'intérieur de la cour couverte regardant l'entrée/ (N.e On a placé au fond le vestibule du projet C)*. Infine, la Tavola VIII chiarisce che l'idea di inserire un salone ottagonale al primo piano alla fine della sequenza di apparato e della galleria figurava in tutti e tre i progetti: *PROJETS A, B, et C. Vue perspective du Salon* (Fig. 15)²⁸.



Fig. 15. Charles Percier, *Veduta e pianta del Salone della Villa Maria Ivalva a Belém*, 1818. Coleção do Museu de Lisboa / EGEAC / Câmara Municipal de Lisboa DES. 5564.

Due vedute specificano infine la soluzione formale delle grandi ali colonnate con cui - nel progetto A - Percier aveva risolto di estendere verso il mare e verso le scuderie il blocco “chiuso” del palazzo, aprendolo e integrandolo con l'ambiente circostante (Fig. 16-17)²⁹.

Nelle tavole III e IV Percier presenta una soluzione formale ideale per l'ampliamento dei prospetti con ali colonnate libere di grande impatto visivo. Il primo disegno raffigura il lato Sud: aperto verso il mare, includeva il giardino privato del marchese a un piano ribassato (Fig. 16). La Tavola IV presenta invece il giardino a Nord, aperto alle scuderie, privo di padiglioni “liberi” ma ugualmente caratterizzato dalla doppia colonnata terrazzata, ariosa e monumentale, sormontata da vasi ornamentali (Fig. 17). Nel disegno dei giardini ribassati si percepiscono riferimenti a piante e soluzioni di diverse ville romane sei-settecentesche (Villa Albani, Giardino pensile di palazzo Colonna etc.).

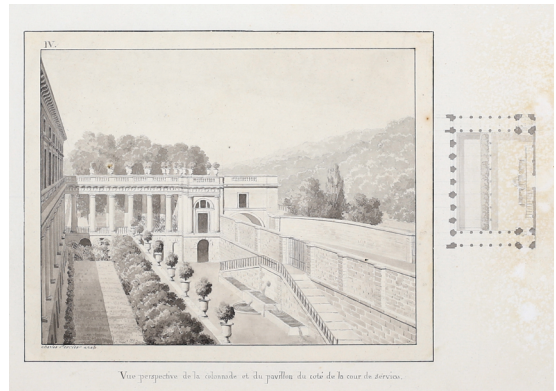
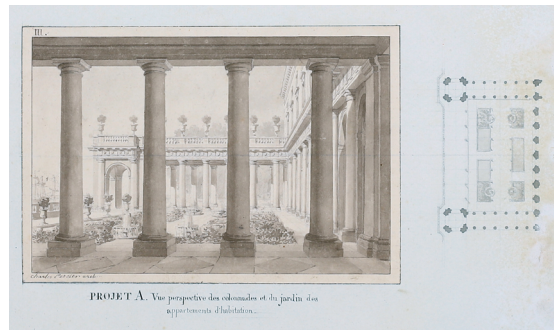


Fig. 16-17. Charles Percier, *Vedute e piante dei giardini sui prospetti Nord e Sud della Villa Maria Ivalva a Belém (progetto A)*, 1818, con dettagli delle colonnades. Coleção do Museu de Lisboa / EGEAC / Câmara Municipal de Lisboa DES. 5559 e DES. 5560.

²⁷ VI. *Vue perspective de l'intérieur de la cour prise du vestibule du 1er étage/ (on a choisit le vestibule du projet C)*, ASML. DES 5562, 41,9 x 38,5 cm. e VII. *Vue perspective/ de l'intérieur de la cour couverte regardant l'entrée/ (N.e On a placé au fond le vestibule du projet C)*, ASML. DES 5563, 41,9 x 38,5 cm.

²⁸ VIII. *PROJETS A, B, et C. Vue perspective du Salon*, ASML. DES 5564, 41,9 x 38,5 cm.

²⁹ Rispettivamente: ASML. DES 5559: III. *Projet A. Vue perspective des colonnades et du jardin des/ appartements d'habitation*, e ASML. DES 5560: IV. *Vue perspective de la colonnade et du pavillon du côté de la cour de service*.

La Tavola XII testimonia come il Progetto B implicasse una certa “riduzione” progettuale. Percier vi ipotizzava una soluzione più semplice: rinunciando al motivo delle colonnate “correnti” mare/terra per tutta la lunghezza della proprietà, risolveva il prospetto Sud (verso il mare) dotandolo di due padiglioni quadrati, aperti, con funzione di belvederi (Fig. 18)³⁰.

L’idea di aprire il palazzo aggiungendo delle monumentali colonnate libere, di ordine gigante, combinate con padiglioni aperti (nel progetto A), ricorda -in magnificenza- la facciata principale dell’Alexander Palace in Tsarskoye Selo (a Pushkin, vicino S. Pietroburgo), progettata da Giacomo Quarenghi (1744-1817) per l’Arciduca Alessandro, figlio dell’Imperatrice Caterina II di Russia (1729-1796) e futuro imperatore Alessandro I (1777; 1801-1825) (Fig. 19). Nonostante Marialva non lo avesse mai visitato, sappiamo che il suo grande amico, António de Araújo de Azevedo (1754-1817), I conte da Barca, era stato ambasciatore a S. Pietroburgo dal 1802 al 1804. L’interesse di Percier per questa corte russa — anch’essa impegnata in lunghe negoziazioni con la Francia durante tra il 1804 e il 1815 - andrebbe verificato più a fondo, ma la soluzione formale coincide nella presenza di balconate percorribili su tutto il perimetro delle colonnate, e per la scelta rigorosamente neo-classica, che Percier rende ancor più rigorosa, adottando a Belém un ordine dorico depurato, con semplici scudi circolari lisci e triglifi stilizzati.

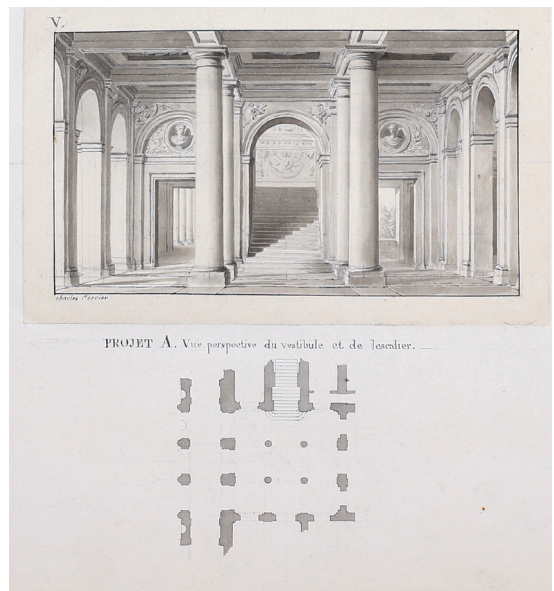
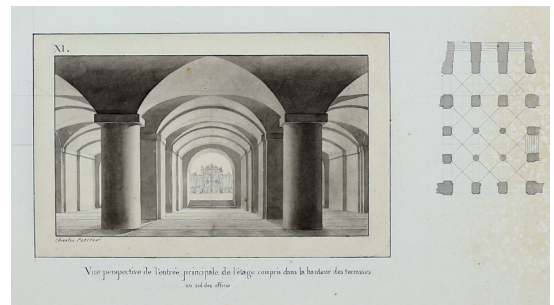


Fig. 18. Charles Percier, *Veduta e pianta del giardino degli appartamenti privati sul prospetto Sud della Villa Marialva a Belém (progetto B)*, 1818. Coleção do Museu de Lisboa / EGEAC / Câmara Municipal de Lisboa DES. 5568.

³⁰ ML. DES. 5568: XII. *Vue perspective de la cour latérale du côté du midi./ d'après le plan de la variante du projet B.*



Fig. 19. Giacomo Quarenghi, *Alexander Palace in Tsarskoye Selo (a Pushkin, vicino S. Pietroburgo); facciata principale con colonnade con padiglioni*, 1792-1796



Figg. 20-21. Charles Percier, *Vedute e piante dei vestiboli al piano terra e al livello della corte della Villa Marialva a Belém*, 1818. Coleção do Museu de Lisboa / EGEAC / Câmara Municipal de Lisboa DES. 5561 e DES. 5567.

La Tavola V rappresenta la scelta definitiva per il vestibolo e la scalinata principale

(Fig. 20), mentre la Tavola XI raffigura il vestibolo sottostante al piano terra, ossia quello di servizio, collocato sotto alla scala curva a doppia rampa (di chiara ispirazione viennese), che si trovava all'altezza della corte d'onore ed allineato con il cancello e l'ingresso principale (Fig. 21)³¹.

Le vedute informano come alcuni spazi - ad esempio il vestibolo a livello della corte d'onore - fossero stati progettati subito, mentre altri venissero sviluppati solo a partire dal progetto B. Tra queste nuove soluzioni, è degna di nota l'aggiunta di una *Galerie des Tableaux* al primo piano (lato Nord), in cui Marialva avrebbe potuto collocare le collezioni d'arte accumulate a Parigi (Fig. 22)³².

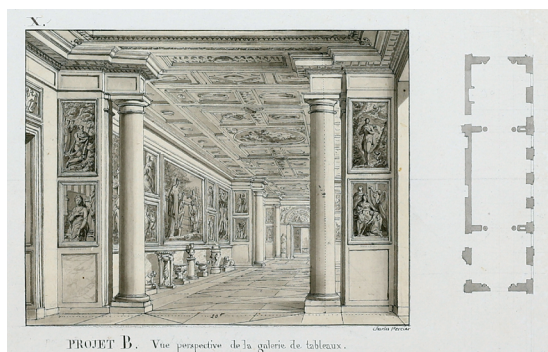


Fig. 22. Charles Percier, *Veduta e pianta della Galleria nella Villa Marialva a Belém*, 1818.

Colection do Museu de Lisboa / EGEAC / Câmara Municipal de Lisboa DES. 5566.

Data la presenza di queste iscrizioni con riferimenti a un progetto C non altrimenti documentato, concludo che l'album smontato e lacunoso può essere interpretato come il progetto finale: ossia come il progetto discusso e finalmente accordato tra Percier e Marialva, pensato per una edizione a stampa. Dandosi l'estrema rarità di documenti e l'assenza di un archivio Percier, sarà difficile rintracciare i grafici del progetto C, ma la ricerca è in corso. Si spera inoltre che la pubblicazione dei disegni di Lisbona permetta di identificare, magari in mani private, il nucleo di disegni del disperso Progetto C.

³¹ Rispettivamente: ASML. DES. 5561: *V. PROJET A. Vue perspective du vestibule et de l'escalier* e ASML. DES. 5567: *XI. Vue perspective de l'entrée principale de l'étage compris dans la hauteur des terrasses/ au sol des offices*.

³² ASML. DES 5566: *X. PROJET B. Vue perspective de la galerie des tableaux*. Su questo museo e la divisione degli appartamenti rimando a de CAVI (op. cit. nota 2).

IV. Conclusioni

Il progetto per il Palazzo del Marchese di Marialva (nella *Quinta da Praia* a Belém) consisteva essenzialmente in un lussuoso “restyling” di un edificio preesistente, mantenuto il più possibile inalterato, ma ripensato funzionalmente e ridecorato integralmente da Percier, architetto, ingegnere e decoratore nel 1815-1818.

Si tratta di un raro progetto di palazzo e dell'unico per una *Villa (Maison de Plaisance)* neorinascimentale progettato dall'architetto per il Portogallo³³. In questo progetto Percier predispose liberamente ciò che non era riuscito a realizzare a Parigi: una villa italiana in stile antico, con qualche elemento “alla moda” (il *coffee house* per esempio). Percier lavorò a partire di un edificio preesistente - come già aveva fatto alle Tuilleries e al Louvre — ma questa volta recidendo pubblicamente la sua collaborazione professionale con Pierre François Léonard Fontaine (1762-1853), durata dal 1794 al 1814-1815, perchè il socio risultava appunto compromesso con la restaurazione borbónica.

Come ha già segnalato da Helder Carita nel suo saggio, uno degli aspetti più interessanti di questo progetto consiste nel fatto che Percier firmi da solo i suoi disegni, ossia in qualità di unico progettista e disegnatore.

Sembrirebbe dunque che da Parigi — con questo progetto — Percier tentasse di segnalarsi in Portogallo e in Brasile. Quest'ipotesi giustificherebbe la qualità altissima dei disegni, adatta a viaggiatori e collezionisti del Grand Tour e il progetto editoriale, poi fallito, analogo, nella metodologia, alle sue *Ville e Palazzi di Roma* (1798)³⁴.

Nonostante non avesse fama di liberale, è possibile che Percier pensasse che il marchese Marialva avrebbe potuto introdurlo in circoli liberali che avrebbero potuto sostenere e favorirlo in quanto architetto di Napoleone³⁵.

³³ ASML, dis. 5566: *X. PROJET B. Vue perspective de la galerie des tableaux*. Su questo museo e la divisione degli appartamenti rimando a de CAVI, op. cit. (nota 2).

³⁴ PERCIER, Charles, FONTAINE, P.F.L., *Palais, Maisons, et autres Édifices Modernes, dessinées a Rome; publiés a Paris*, Chez Les Auteurs, au Louvre, et P. Didot L'Ainé, 1798.

³⁵ Ma si legga Isabel Graes, *Entre a Revolução e a Insurreição. Os Primeiros Anos do Liberalismo Constitucional em Portugal*, nella conferenza intitolata *O Marquês de Marialva no contexto político constitucional coevo*, organizzato dalla Sociedade Histórica da Independência de Portugal, con l'occasione del II centenario della morte, tenutasi a Lisbona nel Palácio da Independência l'11 dicembre del 2023.

Il progetto della villa Marialva potrebbe essere letto allora come il tentativo — da parte di Percier — di trasferire il concetto di architettura imperiale e l'eredità ideologica e politica dell'Impero napoleonico da Parigi — dove aveva fallito nel 1814 - a Lisbona.

Allontanato dalla Francia per le sue posizioni filonapoleoniche, è ipotizzabile che Percier sperasse di trovare in Giovanni VI del Portogallo (1767-1826), un nuovo committente filoimperiale che avrebbe potuto sostenere il sogno dell'Impero Napoleonico. A questo riguardo conviene ricordare che fu proprio Giovanni VI a concedere l'indipendenza al Brasile (di cui fu primo Imperatore Titolare nel 1825-26) il 7 settembre 1822. Si noti inoltre che fu proprio suo figlio D. Pedro IV (I imperatore del Brasile, 1798-1834) a sposare in seconde nozze la nipote acquisita di Napoleone: la bella Amélie Auguste Eugénie Napoléone de Beauharnais (1812-1873), figlia dell'unico figlio di Josefina de Beauharnais - moglie di Napoleone — ossia di Eugenio, duca di Leuchtenberg (1781-1824) e già principe dell'Impero francese dal 1804³⁶.

Come un'Araba Fenice, lo *Stile Percier* (Otto Meyer lo considerava precedente allo *Stile Impero*, mi suggerisce Sabine Frommel), avrebbe consentito ai simpatizzanti napoleonici (parenti, teorici, amici e seguaci) di trasferire e continuare il progetto dell'Impero napoleonico in altri luoghi, dopo la sua *debaçle* in Europa.

Appendice I: Capa — Museo da Cidade, DES.5552

Projets d'un palais/ pour son Excellence le Marquis de MARIALVA/ Sur la plage de BELÉM a Lisbonne en remplacement de/ celui existant, et en conservant le plus possible les constructions actuelles./

On a conservé les murs de face des terrasses tant de celles de la cour que de celles qui sont près du bâtiment/ principal ainsi que leur hauteur.

Le sol des appartements ainsi que celui des terrasses est resté le même, celui du grand jardin derrière/ le bâtiment principal qui est de dix marches plus bas que le sol n'a pas été changé.

on a conservé aussi les murs principaux du bâtiment d'habitation et ceux de face des terrasses/

les quatre pavillons occupent le même emplacement que les quatre tourelles, on a suivi scrupuleusement la/ pente du terrain donné par celle de la rue laterale indiquée dans les plans des constructions existantes. les/

plans des projets sont dessus la même échelle que les plans communiqués d'après les quels on a pris les/

divers dimensions./

Observations

La position actuelle du bâtiment principal a semblé très bonne, elle divise le terrain d'une manière convenable en/plaçant une grande cour en avant, et le jardin derrière avec des terrasses au midi sur le bord de la mer./

on a placé les grands écuries, les remises, et dépendances de l'autre côté de la rue laterale dans le grand terrain/ ou est le manège couvert existant.

L'arcade traversant la rue et l'escalier de communication du pavillon aux dépendances sont rétablis a la même place.

on a pratiqué dans cette rue une entrée pour les cours des offices et une autre vis-à-vis pour celle des écuries avec une/ petite place en avant, on a cru convenable de débarrasser la grande cour de tout ce qui tient aux dépendances, excepté/ celles du service journalier pour le quel on a placé des écuries et des remises.

Bibliografía

CAMPINOS POÇAS, A.M.. (2024). *A margem e o tempo a propósito dos terraços dos projectos de Vittorio Gregotti, Manuel Salgado e Charles Percier em Belém*. <https://doi.org/10.34628/gdg7-2856>.

CARITA, H. y de CAVI, S. DE (2025). "A Quinta da Praia em Belém: de Fernão da Silva a D. Pedro, Marquês de Marialva." In *VIII Colóquio internacional A Casa Senhorial: entre o rural e o urbano, nos secc. XVII e XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.

CARITA, H. y de CAVI, S. DE (2025). "Palacios e Casas Senhoriales: per una storia sociale ed economica dei palazzi barocchi di Lisbona." In DIEZ DEL CORRAL, Pilar y PACHECO, Milton (dirs.), *Palacios en alquiler*, cap. VIII, 130-151. Madrid.

CAVI, S. DE (2026). "Le collezioni del VI marchese di Marialva (1775-1823) e la villa di Charles Percier (1764-1838) per la Quinta da Praia a Belém in Portogallo: collezionismo e disposizione

³⁶ Si ricordi che entrambi i matrimoni di D. Pedro furono organizzati dal marchese di Marialva: nel 1807 a Parigi negoziò — senza esito — il matrimonio con la Behaurnais; nel 1816 a Vienna negoziò quello con D. Leopoldina archiduchessa d'Austria. Alla sua morte, evidentemente rispondendo a chiari intenti politici, la corte del Brasile optò in favore della causa napoleonica.

- degli appartamenti.” In FROMMEL, Sabine, y SCHELBERT, Georg (a cura di), *The drawings of Charles Percier (1764-1838)*. Heidelberg: Arthistoricum.
- Dicionário Histórico-Biográfico da Academia das Ciências de Lisboa. (2024). Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa.
- FROMMEL, S. (2016). “Lo sguardo di Charles Percier sul Rinascimento attraverso la villa romana.” In FROMMEL, Sabine, GARRIC, Jean-Philippe, y SIROCCHI, Simone, *I disegni di Charles Percier, 1764-1838: Emilia-Romagna nel 1791*, 13-40. Roma: Campisano.
- FROMMEL, S. y SCHELBERT, G. (a cura di). (2026). *The Rome drawings of Charles Percier and their afterlife*. Heidelberg: Art-Books, Arthistoricum.
- LEMERLE, F. (a cura di). (2010). *Le XIXe siècle et l'architecture de la Renaissance: colloque international, Tours et Blois, 30 maggio-1 giugno 2007*. Paris: Picard.
- MISITI, M. C., y SCALONI, G. (a cura di). (2022). *Giambattista Piranesi: sognare il sogno impossibile*. Roma: Istituto Centrale per la Grafica.
- PAILLET, A. (1824). *Catalogue de tableaux, estampes et médailles composant le cabinet de feu de M. le marquis de Marialva, ambassadeur de Portugal près la cour de France*. Paris.
- PERCIER, Ch., y FONTAINE, P.-P.-L. (1798). *Palais, maisons et autres édifices modernes, dessinés à Rome*. Paris: Chez les auteurs et P. Didot l'aîné.
- PERCIER, Ch., y FONTAINE, P.-P.-L. (2008). *Palais, maisons et autres édifices modernes, dessinés à Rome* (edición facsimilar de 1798), introd. Jean-Philippe Garric. Paris: INHA/Mardaga.
- PERCIER, Ch., y FONTAINE, P.-P.-L. (1809). *Villas de Rome: choix des plus célèbres; maisons de plaisance de Rome et de ses environs*. Paris: Didot.
- PIRANESI, G. B. (1791). *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne ed ornamenti antichi*. Roma.
- TELLES, P. D., y RODRIGUES, P. S. (s.d.). “Arte e diplomacia no final do antigo regime: as coleções do Conde da Barca e do Marquês de Marialva na sua ação diplomática ao serviço de Portugal.” In NETO, Maria João, y MALTA, Marize (dirs.), *Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: coleções reais e coleções oficiais*, 25-36. Lisboa: Caleidoscópio.
- TERNON, M. (s.d.). *Le voyage en Italie de Charles Percier 1786-1791*. Institut de France, publicación online.