

Anatomia di un progetto eversivo

Le rendez-vous de Bellevue est à la pointe du Rocher di Jean-Jacques Lequeu

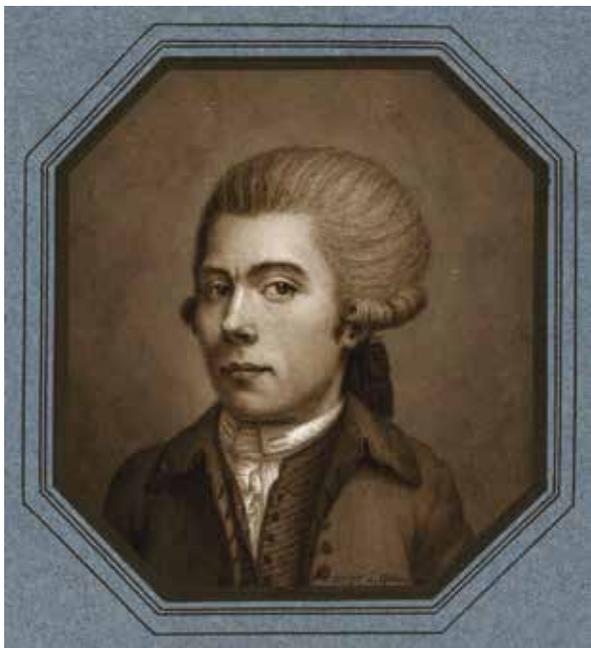
#classicism
#modernity
#eclecticism
#irony
#transgression

testo di/text by Giovanni Galli

Anatomy of a subversive project. *Le rendez-vous de Bellevue est à la pointe du Rocher* by Jean-Jacques Lequeu

Jean-Jacques Lequeu was born in Rouen, in the French province, in 1757. He came from a modest family: his father was a carpenter and the young Lequeu learned the basics of design and construction in his workshop. He studied at the art school of his city, where he stood out as a student of great abilities. He also won some prizes, for example for a project for a Hotel de Ville: a somewhat scholastic project, yet not a trivial one given the young age of the designer. Already at the beginning of his career, Lequeu's inventiveness was noteworthy, but above all his greatest gift was manual dexterity. He has probably been the best draftsman of his time: his lavis, watercolours applied with a brush on cardboard (the characteristic technique of his time), were practically unsurpassable. At the end of his studies, the director of his school managed to get him a scholarship to send him to study in Paris, where he arrived in 1778, full of high hopes. He found a job in the studio of Soufflot, the architect of the Pantheon, one of the trendiest studios of the time. He also enrolled at the Académie royale d'architecture. In Soufflot's studio, he was responsible for the design and construction of the Hotel de Montholon, a sumptuous private building for which he designed practically everything, from the facade to the door handles. In 1786, eight years after he arrived in Paris, he painted the first of a long series of self-portraits he will produce during his life: he portrayed himself by three quarters, but with the head slightly turned towards the onlookers. An elegant young man, apparently ambitious and self-confident, staring at his audience with a remarkable mix of cunning, irony, and madness. A look difficult to forget once crossed, telling a lot about its beholder and the kind of life awaiting him. He portrays himself again in 1792, six years later, on the title page of his Architecture civile, the architectural treatise he is illustrating, and which will never see the light of day. The setting is clearly derived from the title page of

Jean-Jacques Lequeu nasce a Rouen, città nella provincia francese, nel 1757. Proviene da una famiglia abbastanza modesta: suo padre è un falegname ed è nella sua bottega che il giovane Lequeu apprende i primi rudimenti del progetto e della costruzione. Studia nella scuola d'arte della sua città, dove si segnala come uno studente di grandi capacità. Vince anche alcuni premi, per esempio per un progetto di un Hotel de Ville: un progetto un po' scolastico, ma decisamente non banale data la giovane età del progettista. Già agli inizi della sua carriera, Lequeu si segnala per la sua inventiva, ma per il momento la sua dote maggiore è soprattutto l'abilità manuale. È probabilmente il migliore disegnatore della sua epoca: i suoi lavis, chine acquarellate stese a pennello su cartoncino (la tecnica caratteristica della sua epoca), sono praticamente insuperabili. Al termine degli studi, il direttore della scuola riesce a procurargli una borsa di studi per mandarlo a studiare a Parigi, dove arriva nel 1778, pieno di belle speranze. Trova un impiego nello studio di Soufflot, l'architetto del Pantheon: uno degli studi più à la page dell'epoca. Contemporaneamente, si iscrive all'Académie royale d'architecture. Nello studio si occupa del progetto e della realizzazione dell'Hotel de Montholon, uno sfarzoso palazzo privato, di cui progetta praticamente tutto, dalla facciata alle maniglie delle porte. Nel 1786, a otto anni dal suo arrivo a Parigi, dipinge il primo di una lunga serie di autoritratti che produrrà nel corso della sua vita: si ritrae di tre quarti, ma con la testa leggermente ruotata volta verso gli astanti. Un giovane elegante, apparentemente ambizioso e sicuro di sé, che fissa il suo pubblico con un rimarchevole misto di astuzia, ironia e follia. È uno sguardo difficile da dimenticare, una volta incrociato. Già da solo racconta molto del personaggio e della vita che lo attende. Si ritrae nuovamente nel 1792, a sei anni di distanza, nel frontespizio del suo Architecture Civile, il trattato di architettura che sta illustrando e che non vedrà mai la luce. L'ambientazione del frontespizio è direttamente derivata da quello della Regola delli cinque ordini d'architettura del Vignola, una scelta iconografica che dovrebbe chiarire il livello di ambizione del trattato. E tuttavia in soli sei anni l'aspetto fisico di Lequeu è visibilmente cambiato: una mano sorregge la testa, a evocare una sorta di fiacchezza fisica e spirituale, il fisico appesantito, i lineamenti invecchiati. Molte cose sono successe in quel breve arco di tempo: è scoppiata la Rivoluzione francese, la ricca clientela nobiliare è sparita, gli atelier sono chiusi. Lequeu troverà di lì a poco un modesto impiego prima al catasto, poi in vari uffici pubblici, dai quali sarà continuamente rimbalzato senza mai ottenere né una promozione né un aumento. Per venticinque anni a venire, fino al raggiungimento della pensione, la sua vita sarà questa. Il sogno di affermarsi come architetto è definitivamente svanito, ma la sua principale risorsa, il disegno, permane al centro della sua esistenza, nel bene e nel male: durante la giornata lavorativa è un oscuro impiegato, oppresso dagli ingranaggi di una società sempre più burocratica, dedito al disegno di rilievi e allineamenti stradali; nel tempo libero è un illustratore, ritrattista e trattatista "onirico". I disegni nelle pagine del suo trattato hanno qualcosa di fiabesco. Sia i soggetti: un castello che emerge dalle onde del mare, una grotta da cui escono fumate densissime – interamente scolpite nel marmo, portali ricoperti di obelischi che culminano con teste di animali; sia nella grafica: la morbidezza delle tinte e degli spigoli sembra trasformare in tenero marzapane i muri dei suoi fantasiosi edifici. Non c'è nulla, in quelle pagine, della carica utopica che caratterizza i disegni dei suoi contemporanei più famosi, tutti intenti a rappresentare i monumenti del mondo nuovo che verrà. I suoi disegni hanno piuttosto una grande intensità narrativa, sembrano illustrazioni pensate per la coeva letteratura gotica. I titoli stessi che assegna ai disegni sembrano incipit di romanzi: "L'abitazione turca è vicina al boschetto fitto e sempre verdeggiant", "La porta di chiusura dell'eremo è sul sentiero soli-



in copertina/on the cover: Antoine François Lomet, «Maison d'Agen», in J. C. Krafft, *Plans des plus beaux jardins pittoresques de France, d'Angleterre et d'Allemagne*, Levrault, Paris 1809, pl. 19, dettaglio / Antoine François Lomet, «Maison d'Agen», in J. C. Krafft, *Plans des plus beaux jardins*

pittoresques de France, d'Angleterre et d'Allemagne, Levrault, Paris 1809, pl. 19, detail

a sinistra/on the left: Jean-Jacques Lequeu - Autoritratto, 1786 / Jean-Jacques Lequeu - Self-Portrait, 1786

Vignola's Regola delli cinque ordini d'architettura, an iconographic choice that should clarify the level of ambition of his endeavour. And yet, in just six years, Lequeu's physical appearance has visibly changed: a hand holding up his head, to evoke a sort of physical and spiritual weakness, a weighted body, and aged features. Many things have happened in that short span of time: the French Revolution broke out, the rich noble clientele has disappeared, and the ateliers were closed. Lequeu will soon find a modest job first in the land registry, then in various public offices, from which he will be continually rebounded without ever obtaining a promotion or a raise. This will be his life in the twenty-five years to come, until retirement. The dream of establishing himself as an architect has definitively vanished, but his main resource, drawing, remains at the centre of his existence, for better or for worse: during the working day he is an obscure employee drafting field surveys and road alignments, caught in the gears of an increasingly bureaucratic society; in his spare time, he is an illustrator, a portraitist, and the writer of an "oneiric" treatise. The drawings enriching its pages have something of a fairy tale about them. Both because of the subjects: a castle emerging from the waves of the sea, a cave from which very dense smokes come out – entirely carved in marble, portals covered with obelisks culminating with animal heads; and because of the graphics: the colours' and edges' softness seems to transform the walls of his imaginative buildings into tender marzipan. There is nothing, in those pages, of the utopian charge characterizing his most famous contemporaries' drawings representing the monuments of the new world to come. Rather, his drawings have a great narrative intensity, they could be illustrations for contemporary Gothic novels. The very titles he assigns to his drawings could be novels' incipits: "The Turkish house is near the dense and ever-green grove", "The closing door of the hermitage is on the

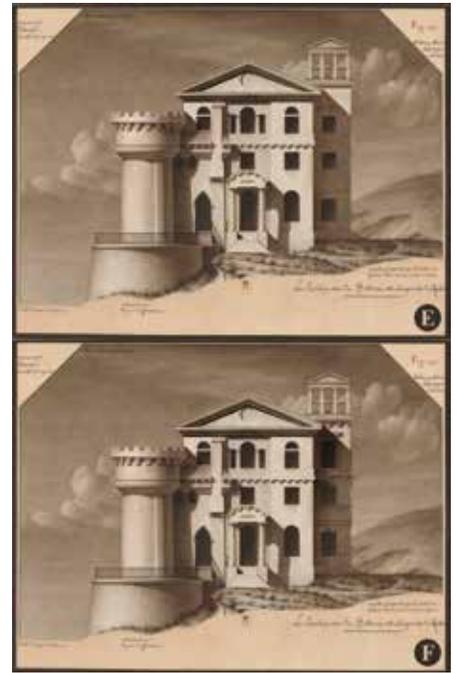
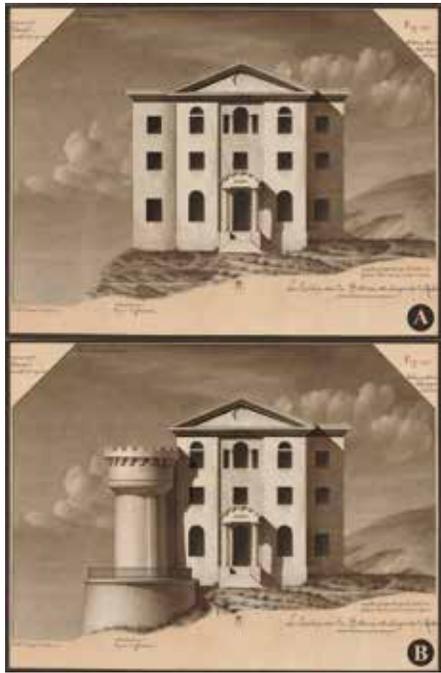
tario, come per gli anacoreti che condussero una vita eremitica". Più che cambiare il mondo Lequeu sembra volerne evadere. I propri lineamenti divengono un'ossessione: si ritrae compulsivamente, di fronte e di profilo, nei costumi più diversi. Sembra afflitto da assillato una tipica nevrosi moderna, l'identità personale. Spesso si ritrae in abiti femminili: da bambina, gran dama, puttana. «Ad naturam imago Rothomagae» [«Ritratto della cittadina di Rouen secondo la sua natura»], scrive in epigrafe a un quadro dove la sua figura - acconciatura a boccoli e ampia scollatura a lasciar intravedere i seni - traspare al di sotto di un velo che la ricopre con simulata pudicizia. Col pretesto degli studi di fisiognomica - altra ossessione: sua personale e della sua epoca - si ritrae in una gamma di espressioni che vanno dall'ammiccante al beffardo, dal sofferente, al ribelle, alla pura e semplice follia. Fa anche molti disegni di nudità, che vanno dallo sguardo distaccato e anatomico del naturalista alla vignetta esplicitamente oscena. Morirà nel 1828 e farà a tempo a vedere il susseguirsi in rapida successione della Rivoluzione Francese, del Terrore, dell'Impero napoleonico e della Restaurazione. Ha visto l'inizio della modernità e, dal suo punto di vista, ne ha visto anche la fine. Ha sperimentato prima il lato oscuro dell'Illuminismo, e poi l'atmosfera soffocante del moderno positivista e burocratico. Si è difeso con l'unica arma a sua disposizione, un'ironia disperata e iconoclasta che non ha risparmiato nessuno, nemmeno lui stesso. Lequeu deve interamente la sua fortuna critica a Emil Kaufmann, che lo sceglie assieme a Étienne-Louis Boullée e a Claude-Nicolas Ledoux per comporre il terzetto dei "Tre architetti rivoluzionari", secondo il titolo del suo geniale e fortunatissimo articolo, destinato a cambiare per sempre la percezione critica del Settecento francese (Kaufmann, 1952). Se l'intento di Kaufmann è quello di mostrare le radici settecentesche della modernità architettonica, è abbastanza ovvio che Ledoux sia il suo vero eroe, protagonista indiscusso dell'altrettanto fortunato "Von Ledoux bis Le Corbusier". Decisamente strana è invece la scelta di Lequeu per completare il terzetto. Ma se nella sua lettura Boullée e Ledoux accompagnano credibilmente la transizione dal classicismo alla modernità (addirittura Boullée, per molti versi, anticipa la Bigness di Rem Koolhaas, ma questo - ovviamente - Kaufmann non può ancora saperlo), la stessa cosa non si può dire per Lequeu. Più che rivoluzionario, Lequeu è un architetto "controrivoluzionario": un post-moderno che, nell'accezione più fedelmente lyotardiana del termine, precede il moderno, mettendone a nudo - prima del suo avvento - le pretese salvifiche e puritane. Nel 1771, Jacques-François Blondel, direttore dell'Académie royale d'architecture nonché - caso vuole - concittadino di Lequeu, dava alle stampe il primo volume del suo Cours d'architecture, un colossale trattato in sei tomi per qualche migliaio di pagine. Verso la fine di quel volume, Blondel dedicava alcuni capoversi alle aberrazioni che ogni architetto degno di tal nome dovrebbe evitare ad ogni costo. Ne elencava sei categorie: l'architettura "nana", "licenziosa", "anfibologica", "barbara", "frivola", "dissimile" (ovvero asimmetrica), "vaga" (Blondel, 1771: 427-37). È un tipico esempio del rampante irrigidimento dottrinario e accademico che non farà altro che accentuare la crisi del classicismo. Ebbene, molti dei progetti illustrati nelle pagine dell'Architecture civile di Lequeu sembrano concepiti appositamente per infrangere le proibizioni elencate da Blondel senza tralasciarne alcuna. D'altronde, la "norma", da canone in senso classico, che altro non voleva dire che "giusta proporzione", stava progressivamente diventando «normalità», ciò che non si discosta (che non può discostarsi) dalla norma, appunto. E la normalità diverrà vieppiù un'altra delle ossessioni alla volta del secolo XIX, in una società moderna che stava per diventare società di massa. Non è un caso che la statistica sia un'invenzione proprio di quegli anni. La statistica è il rimedio più efficace del potere per difendersi dall'emergere dell'individualità. Individuare la normalità, per fini economici, di potere e di propaganda, è indispensabile in una società moderna. Non dimentichiamo che Napoleone, l'inventore dello stato moderno, cui dobbiamo il catasto, le prefetture e il Codice civile è anche l'inventore della propaganda politica. E allora è giusto e normale che Lequeu il beffardo, la vittima, il ribelle, il pazzo, il diverso: Lequeu, che raccoglie su di sé il peso di tutti gli esclusi che la società razionale dei normali sta lasciando per strada, trovi la sua espressività nei progetti che accumula fra le sue carte, dove ogni norma viene usata per produrre un assurdo che si ritorce sulla norma stessa. Uno tra i suoi progetti più noti - e più riusciti - è Le Rendez-vous de Bellevue est à la pointe du Rocher, altro titolo perfetto per l'incipit di un romanzo gotico. "Rendez-vous" è "punto di incontro", ma è anche "appuntamento" e potrebbe perfino essere tradotto con "resa dei conti". Il progetto è tutte e tre le cose: punto di convergenza fra i diversi stili dell'architettura, appuntamento tra pulsioni discordanti, resa dei conti dell'architettura con se stessa. Siamo di fronte alla prima architettura autoreferenziale e, in questo senso, postmoderna della storia. Il vero tema del progetto è l'architettura stessa, nelle mani di Lequeu l'"architecture parlante" diviene "architecture qui parle de

solitary path, as for the anchorites who led a hermitic life". More than changing the world, Lequeu seems willing to escape from it. His own features become an obsession to him: he compulsively portrays himself, in front and profile, in the most diverse costumes. He seems plagued by a typical modern neurosis: personal identity. He often portrays himself in women's clothes: as a child girl, a grand lady, a whore. "Ad naturam imago Rothomagae" ["Portrait of the citizen of Rouen according to her own nature"], he writes in the epigraph to a painting where his figure – long curly hairstyle and wide neckline revealing the breasts – shows through a veil covering him with feigned modesty. Under the pretext of studying physiognomy – another obsession: his personal and of his times – he portrays himself in a variety of expressions ranging from winking to mocking, from suffering to rebellious, to pure and simple madness. He also does many nude drawings, ranging from the naturalist's detached, anatomical gaze to the explicitly obscene vignette. He will die in 1828, having had the time to see the French Revolution, the Reign of Terror, the Napoleonic Empire, and the Restoration, passing in rapid succession. He has seen the beginning of modernity, and – from his point of view – also its end. He has experienced the dark side of the Enlightenment first, then the suffocating atmosphere of the positivistic and bureaucratic side of modernity. All along, he defended himself with the only weapon at his disposal, a desperate and iconoclastic irony sparing no one, not even himself. Lequeu owes his critical fortune entirely to Emil Kaufmann, who put him together with Étienne-Louis Boullée and Claude-Nicolas Ledoux to forge the "Three revolutionary architects" trio, according to the title of a brilliant and very successful article destined to change for always our critical perception of the French eighteenth century (Kaufmann 1952). If Kaufmann's intent was to show the roots of architectural modernity, then quite obviously his hero was Ledoux, the undisputed protagonist of the equally successful "Von Ledoux bis Le Corbusier". His choice of Lequeu to complete the trio, however, is quite strange. But while in his reading Boullée and Ledoux credibly accompany the transition from classicism to modernity (Boullée, in many ways, even anticipates Rem Koolhaas' "Bigness", but this – obviously – Kaufmann couldn't yet know), the same cannot be said for Lequeu. More than a revolutionary, Lequeu is a "counter-revolutionary" architect: a post-modern one who, in the most faithfully Lyotardian sense of the term, precedes the modern, exposing – before its advent – its redemptive and puritanical claims. In 1771, Jacques-François Blondel, director of the Académie royale d'architecture and – as it happens – a fellow citizen of Lequeu, had published the first volume of his *Cours d'architecture*, a colossal treatise in six tomes for a few thousand pages. Towards the end of that volume, Blondel devoted a few paragraphs to the aberrations any architect worthy of the name should avoid at all costs. He listed six categories: "dwarf", "licentious", "amphibological", "barbar-

soi-même" (Colquhoun, 1981: 195). Per comprendere il dramma che si nasconde dietro l'apparente giocosità di quest'opera è necessario fare un po' di "reverse engineering": ricostruire per tappe successive i passaggi logici e i meccanismi di pensiero che conducono all'immagine finale:

- A) Il punto di partenza potrebbe essere una villa "ortodossa": perfettamente simmetrica e particolarmente spoglia, in ossequio al razionalismo oramai imperante.
- B) La prima mossa è rompere questa simmetria, sostituendo l'ala a sinistra con un elemento medievaleggiante, stilisticamente antitetico al manufatto principale.
- C) Poi si restituisce il bilanciamento producendo un'altra deformazione dal lato opposto, di diverso genere. Questo è un carattere fondamentale della poetica di Lequeu: non si tratta mai del distruggere puro e semplice, ma di cercare sempre un equilibrio al limite tra la stabilità e l'instabilità, tale che alla fine l'instabilità sia molto più efficace di quanto non sarebbe in un puro e semplice caos. "Costringere il caos a diventare forma", potremmo dire, prendendo anacronisticamente a prestito le parole con cui Nietzsche descrive il "grande stile".
- D) Come un virus lo stile "deviante" di sinistra si estende verso la destra, contaminando ora il corpo principale.
- E) Ancora e ancora, fino a raggiungere l'altro lato.
- F) Donde la reazione: il fabbricato di destra si arricchisce di ornamenti che contrastano coi muri lisci del corpo in primo piano e la cui abbondanza è incongrua per un corpo in secondo piano.
- G) Al carico ornamentale, che appesantisce il corpo, corrisponde uno svuotamento al piano terra, ad aggiungere un senso di instabilità.
- H) E allo svuotamento a terra corrisponde un allargamento caricaturale in cima, a rendere completamente fuori scala (quasi ridicolo) il tempio in cima.
- I) Infine, a terminare la prima fase: la negazione della frontalità con la deviazione asimmetrica delle scale di accesso del corpo centrale.
- L) La seconda fase inizia con l'asportazione dell'elemento di maggiore dignità: il timpano del corpo centrale, che diviene un tettuccio da architettura vernacolare con le travi a vista.
- M) L'asportazione del timpano consente di abbassare il tetto, che senza l'architrave è posizionato troppo in alto...
- N) Ma Lequeu non si accontenta di questo, lo abbassa ancora di più, rendendo microcefala questa architettura.
- O) E ancora, inclina a contrafforte i muri che dovrebbero sostenere quel microcefalo, rendendo il tutto apertamente ridicolo. Qui, con tutta evidenza, Lequeu raggiunge la sommità del suo spirito caustico.
- P) Mancano gli ultimi tocchi, per aggiungere mistero e narrazione. Il piccolo osservatorio sullo sfondo a sinistra...
- Q) Il corpo scala a destra che dovrebbe portare al belvedere eponimo ma arriva troppo basso (a quell'appuntamento non potremo mai arrivare).
- R) E infine qualche simbolo esoterico: uno spioncino, una finestra a mandorla e una serratura sulla torre a sinistra: simboli misteriosi oppure fin troppo espliciti. E un minareto sulla destra.

È stato osservato che *Rendez-vous* di Lequeu presenta delle notevoli affinità con un progetto coevo: la *Maison d'Agén* di Antoine François Lomet (Baridon e Garric 2018: 154-55). Ma proprio il confronto tra i due disegni ci permette di cogliere tutta l'originalità e la violenza di Lequeu. Il *rendez-vous* non ha nulla dell'educata composizione di Lomet, dove ogni elemento è prioritariamente neutralizzato per convivere pacificamente con tutti gli altri. La *Maison* di Lomet è un chiaro esempio del pittoresco educato che, una volta ripulito dall'ornamento, sarà il prototipo delle composizioni asimmetriche del neoplasticismo moderno. La crudele caricatura prodotta da Lequeu è un insieme paradossale di elementi, dove ciascuno mantiene la propria identità grazie alla deformazione che lo identifica mentre lo deturpa, e inscena un conflitto insanabile con tutti gli altri elementi, nonostante poi il sapiente gioco dei pesi e contrappesi costringa tutti a stare assieme in modo apparentemente rappacificato. Spesso, parlando di Lequeu, si fa riferimento all'ecclettismo (Guillerme, 1974). Ma Lequeu non è Nash e non è nemmeno Jappelli. Semmai è il fratello spirituale di Piranesi, del quale condivide la violenza. Il suo *Rendez-vous* è l'equivalente edilizio del Campo Marzio, dove ciascun pezzo del complicato puzzle sembra sottrarre significato a ciascun altro. Ma mentre quella inscenata da Piranesi è la tragedia di un moderno quella di Lequeu è una commedia di chi il moderno se lo è già lasciato alle spalle. Lequeu è come Mercuzio che dice scherzando che sta morendo mentre sta morendo davvero. Nel 1824 Lequeu fa pubblicare negli annunci economici di varie gazzette parigine annunci di piccole mostre allestite a casa sua, di suoi disegni in vendita. Dalle descrizioni si può supporre che potrebbe trattarsi, fra gli altri, di disegni pornografici che venderebbe per arrotondare la modestissima pensione che percepisce. Al termine di un annuncio comunica l'indirizzo della sua abitazione, in un quartiere piuttosto sordido, precisando che lui non ha nulla a che fare con il bordello ospitato nei locali sottostanti. Nel



ic”, “frivolous”, “dissimilar” (or asymmetrical), and “vague” architecture (Blondel, 1771: 427-37). This is a typical example of the kind of rampant doctrinaire and academic hardening that will only accelerate the crisis of classicism. Well then, many of the projects illustrated in the pages of Lequeu’s *Architecture civile* seem specifically designed to infringe the whole gamut of Blondel’s prohibitions. Indeed, “norm”, from a “canon” in the classical sense, which meant nothing but “fair proportion”, was progressively becoming “normality”: that which precisely does not deviate (which cannot deviate) from the norm. And normality will increasingly become another of the obsessions at the turn of the nineteenth century, in a modern society about to become a mass society. It is no coincidence that statistics was an invention of those years. Statistics is power’s most effective remedy to defend itself against the emergence of individuality. To identify what normality is – for economic, power and propaganda purposes – is indispensable in a modern society. Let’s not forget that Napoleon, the inventor of the modern state, together with the land registry, the prefectures, and the Civil Code, was also the inventor of political propaganda. So it is only normal that Lequeu the victim, the mocker, the rebel, the madman, the deviant: Lequeu, who gathers upon himself the weight of all the misfits the rational society is leaving outside, finds his expressiveness in the projects he accumulates among his papers, where every norm is targeted and used to produce an absurdity that backfires on the norm itself. One of his best-known – and most successful – projects is *Le Rendez-vous de Bellevue est à la pointe du Rocher*, another perfect title for the incipit of a Gothic novel. A “Rendez-vous” is a “meeting point”, but it is also an “appointment”; it could even be construed as a “showdown”. Lequeu’s project covers all three meanings: a point of convergence between the different styles of architecture, an appointment between discordant impulses, and architecture’s showdown with itself. This is the first self-referential – and, in this sense,

postmodern – project in history. The real theme of the project is architecture itself: in Lequeu’s hands the “architecture parlante” becomes “architecture qui parle de soi-même” (Colquhoun 1981: 195). To understand the drama lying behind the apparent playfulness of this work, it is necessary to do some “reverse engineering”: to reconstruct in successive stages the logical steps and thought mechanisms that lead to the final image:

A) The starting point could be an “orthodox” villa: one perfectly symmetrical and particularly bare, in deference to the now prevailing rationalism.

B) The first move is to break this symmetry, replacing the left wing with a medieval element, stylistically antithetical to the rest of the artefact.

C) Then the balance is restored, by producing another deformation on the opposite side, of a different kind. This is a fundamental characteristic of Lequeu’s poetics: it is never a question of destroying pure and simple, but of always seeking a balance at the limit between stability and instability, such that – in the end – instability is much more effective than it would be in pure and simple chaos. “Forcing chaos to become form”, we could say, anachronistically borrowing Nietzsche’s words to describe the “grand style”.

D) Like a virus “deviant” on the left style extends to the right, now contaminating the main body.

E) Again and again until it reaches the other side.

F) Hence the reaction: the building on the right is enriched with ornaments that contrast with the smooth walls of the body in the foreground, with an abundance which is incongruent for a body staying in the background.

G) To the ornamental load, weighing down the body, corresponds an emptying of the body’s ground floor, adding a sense of instability to the whole.

H) And the emptying on the ground corresponds to an exaggerated enlargement at the top, making the temple up there completely out of scale (and almost ridiculous in its pretentiousness).

I) Finally, the closing step of this first phase: the negation of the front with an asymmetrical deviation of the access stairs of the central body.

L) The second phase begins with the removal of the element of greatest dignity: the tympanum of the central body, now becoming a vernacular roof with exposed beams.

M) Removing the gable allows the roof, too high now without the lintel, to be lowered ...

N) But Lequeu is not yet satisfied: he lowers it even more, making this architecture become microcephalous.

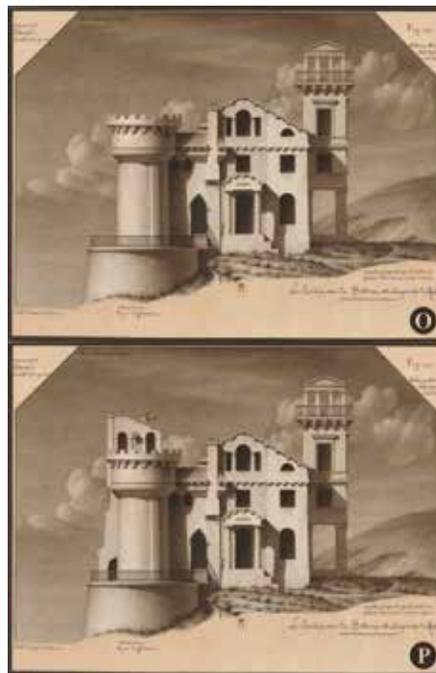
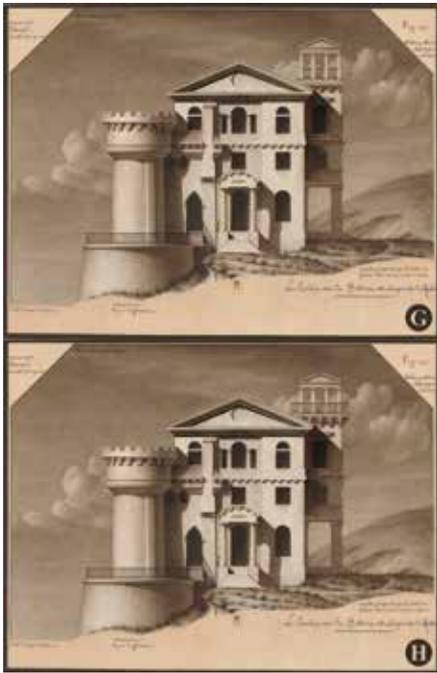
O) And again, he tilts the walls to buttress that microcephalus, making the whole openly ridiculous. Here, with all evidence, Lequeu reaches the pinnacle of his caustic spirit.

P) The final touches, to add mystery and narration: the small observatory in the background on the left ...

Q) The staircase body on the right leading to the eponymous viewpoint, although the point of arrival is too low (we will never be able to get to the appointment).

R) Finally, some esoteric symbols: a peephole, an almond-shaped window, and a keyhole on the tower on the left: mysterious or all too explicit symbols. And a minaret on the right.

It has been observed that Lequeu’s *Rendez-vous* has considerable affinities with a contemporary project: the *Maison d’Agen* by Antoine François Lomet (Baridon and Garric 2018: 154-55). But precisely, a comparison between the two drawings allows us to grasp Lequeu’s originality and violence. The *Rendez-vous* has nothing of Lomet’s educated composition, where each element is primarily neutralized in order to peacefully coexist with all the



others. Lomet's Maison is a clear example of that kind of picturesque politeness that, once cleaned of the ornament, will be the prototype of modern neoplasticism's asymmetrical compositions. Lequeu's cruel caricature is a paradoxical set of elements, where each one maintains its own identity thanks to a deformation both identifying and disfiguring it and stages an irremediable conflict with all the others, while a skilful play of checks and balances forces nonetheless the whole to stay together in an apparently peaceful way. Often, when speaking of Lequeu, reference is made to eclecticism (Guillerme 1974). But Lequeu is no Nash nor Jappelli. If anything, he shares the violence of Piranesi, his spiritual brother. The Rendez-vous is the building equivalent of the urban Campo Marzio, where each piece added to the puzzle subtracts meaning to the whole. But while what is staged by Piranesi is the tragedy of a modern, that of Lequeu is the comedy of someone who has already left modernity behind. Lequeu is like Mercutio, who jokes that he is dying while dying. In 1824 Lequeu had announcements published in various Parisian gazettes, advertising some small exhibitions set up in his home, to put his drawings on sale. From the descriptions, they could be, among others, some pornographic drawings he is willing to sell to supplement his very modest pension. At the end of an announcement, he communicates the address of his home, located in a rather sordid neighbourhood, specifying that he has nothing to do with the brothel housed in the rooms below. In 1825 he donated all his drawings to the National Library of France, which still conserves them. He committed suicide in 1826. He will not be buried in the tomb he had drawn for himself in one of the last plates of his never published treatise. There, he declares himself a brother of Jesus, for having carried the cross all his life. The inscription on the tomb cripples his name in "de Queux", a complicated pun which ultimately means a virile member. Mercutio till the end.

1825 dona tutti i suoi disegni alla Biblioteca nazionale di Francia, che ancora li conserva. Muore suicida nel 1826. Non verrà seppellito nel sepolcro che aveva disegnato per sé in una delle ultime tavole del suo trattato mai pubblicato. Si dichiara fratello di Gesù, per aver portato la croce per tutta la vita. L'iscrizione sul sepolcro storpia il nome in «de Queux», un complicato gioco di parole che significa, infine, membro virile. Mercuzio fino alla fine.

References

- Baridon, L. e Garric, J.-P. (2018). «Incroyables et merveilleuses, les fabriques de parc de Jean Jacques Lequeu», *Revue de la BNF*, No. 57, pp. 146-156.
- Blondel, J.-F. (1771). *Cours d'architecture, ou Traité...*, Tome 1, Paris: Desaint.
- Colquhoun, A. (1981). «Form and Figure», in id., *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*, Cambridge Mass.: MIT Press, pp. 190-202.
- Guillerme, J. (1974). «Lequeu, entre l'irrégulier et l'éclectique». *Dix-huitième Siècle*, No. 6, pp. 167-180.
- Kaufmann, E. (1952). «Three Revolutionary Architects, Boullée, Ledoux, and Lequeu». *Transactions of the American Philosophical Society*, Vol. 42, No. 3, pp. 431-564.
- Lequeu, J.-J. (1777-1825) *Architecture civile*, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE FOL-HA-80 (1)
- Vidler, A. (2019). «Review: Jean-Jacques Lequeu: Bâtitteur de fantasmes». *JSAH*, Vol. 78, No. 4, pp. 492-96.