



Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile e Ambientale
Scuola politecnica e delle scienze di base
Università degli studi di Napoli Federico II

Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile e Ambientale

Corso di Laurea in Ingegneria Edile - Architettura

Laboratorio di Storia dell'architettura 1 – Prof. Sergio Villari



Calendario e orario delle lezioni / esami – anno accademico 2019/2020 – primo semestre
Martedì, Piazzale techio, aula M2, h.11:30-13:30

Dal classicismo all'architettura civile

Data	Argomento della lezione	
Ottobre	martedì	8 Prolusione
	martedì	15 Gli ordini architettonici nell'antichità
	martedì	22 Atene e Roma capitali del mondo antico
Novembre	martedì	29 L'eredità del mondo antico: il <i>De Architectura libri decem</i> di M. Vitruvio Pollione
	martedì	5 <i>Cives esse non licere</i> : Leon Battista Alberti e i limiti dell'Umanesimo
	martedì	12 Andrea Palladio e il progetto del paesaggio
	martedì	19 Ambiguità dell'architettura barocca: Guarino Guarini
Dicembre	martedì	26 La crisi del sistema classico delle proporzioni: Perrault Vs. Blondel
	martedì	3 Il Neoclassicismo e l' <i>architecture révolutionnaire</i>
	martedì	10 Francesco Milizia e il trionfo dell'architettura civile
	martedì	17 J.N.L. Durand e la fondazione dell'École Polytechnique

Iscrizioni

L'iscrizione al corso è obbligatoria e dovrà essere effettuata entro il 30 ottobre 2019 esclusivamente con procedura telematica sul sito web www.docenti.unina.it/sergio.villari

Sopralluoghi

In aggiunta alle lezioni frontali, concordando opportunamente date e orari, è possibile partecipare a sopralluoghi di studio.

Bibliografia e materiali didattici

La bibliografia degli argomenti trattati nel corso del laboratorio sarà fornita nell'ambito delle singole lezioni. I materiali didattici saranno distribuiti gratuitamente agli studenti iscritti al corso entro il 30 novembre 2019

Calendario esami 2019-2020

Sessione invernale:
Sessione estiva:
Sessione autunnale:

Gli ordini architettonici nell'antichità

(da: E. Lippolis, M. Livadiotti, G. Rocco, *Architettura greca. Storia e monumenti del mondo della polis dalle origini al V secolo*, Milano 2007)

L'ordine dorico

L'ordine dorico, così come più in generale l'ordine architettonico, costituisce una formalizzazione del sistema costruttivo trilitico sviluppatasi in Madrepatria e nelle colonie occidentali (1); si compone quindi di elementi verticali portanti (colonne, ante, pilastri) ed elementi orizzontali portati (trabeazione). Nell'ordine dorico le colonne si presentano prive di base e con proporzioni inizialmente piuttosto pesanti (fig.1). La colonna è costituita da un fusto, di forma assimilabile a un tronco di cono, la cui superficie è generalmente ritmata da scanalature verticali dal profilo leggermente concavo (2); a raccordare il fusto alla struttura orizzontale portata, la trabeazione, è un capitello, formato da un ampio abaco parallelepipedo, il vero e proprio piano di appoggio per l'architrave, collegato al sottostante fusto da un elemento, l'echino, assimilabile a un solido di rotazione la cui generatrice presenta un profilo iperboloidico (fig.1) (3). Alla base di quest'ultimo vi sono alcuni anelli concentrici rilevati, gli *anuli*, mentre ancora al di sotto si trova il collarino, costituito dalla parte terminale superiore del fusto scanalato, dal quale lo separano alcune incisioni a sezione triangolare, l'*hypotrachelion* (4), forse il ricordo di una qualche corona decorativa che mascherava il raccordo tra fusto in legno e capitello in pietra nelle fasi iniziali di formazione dell'ordine (5).

Altre forme di sostegni verticali che arricchiscono il repertorio di possibilità compositive sono il pilastro e l'anta, i quali si presenteranno nei due ordini con proprie forme caratteristiche. Da un punto di vista strutturale, nell'anta si identifica la particolare configurazione assunta dalla testata dei muri longitudinali di un edificio. L'anta dorica è caratterizzata da un'evidente asimmetria dei suoi risvolti, più ampi verso l'interno del pronao, ridotti verso l'esterno. Ciò si spiega con le caratteristiche planimetriche del tempio periptero dorico, in cui l'edificio della cella non è strutturalmente legato alla circostante peristasi (6); l'ampiezza del risvolto interno dell'anta, infatti, è determinata dall'allineamento con le colonne presenti tra le ante stesse e dal fatto che partecipa con queste a sostenere il medesimo architrave; il risvolto esterno, invece, non essendo allineato con le colonne della peristasi, deriva dalla configurazione della trabeazione, poiché dipende dalla dimensione del triglifo angolare e dalla sottostante *regula*. Nell'ordine dorico l'anta è priva di base, come la colonna, ed è coronata da uno specifico capitello, comune anche al pilastro, composto da un abaco parallelepipedo posto su un profilo a becco di civetta, il *kyma* dorico, alla cui base si trova un collarino costituito da una semplice fascia aggettante (fig.2).

L'elemento orizzontale portato dell'ordine, la trabeazione, è a sua volta composta da tre parti principali (fig.3): l'architrave, il fregio e la cornice. L'architrave, direttamente sovrapposto ai capitelli, svolge una prevalente funzione strutturale ed è costituito da un parallelepipedo liscio coronato da una semplice fascia, la *taenia*, al di sotto della quale, a intervalli regolari, si posizionano brevi listelli, le *regulae*, dal cui bordo inferiore sporgono piccoli elementi di forma cilindrica o troncoconica, le *guttae* (7). Al di sopra dell'architrave è il fregio, che nell'ordine dorico è caratterizzato dall'alternanza di triglifi e metope; i triglifi, di forma rettangolare allungata, presentano una superficie segnata da profondi intagli triangolari verticali (glifi) (8) separati da fasce piane (femori) e coronata da una fascia orizzontale aggettante (capitello del triglifo); le metope, quadrangolari e piane, sono pure bordate superiormente da una bassa fascia aggettante e possono presentare scene figurate, dipinte o scolpite. L'alternanza di triglifi e metope nel fregio trova stretta corrispondenza nell'architrave, dove le *regulae* sono disposte in corrispondenza dei triglifi e presentano la medesima ampiezza.

La trabeazione è completata dalla cornice, elemento sporgente chiaramente destinato a proteggere i prospetti dall'acqua meteorica. È possibile distinguere una cornice orizzontale, che corre tutto intorno all'edificio, e una cornice frontonale, disposta lungo le falde dei lati brevi del tetto. La cornice orizzontale si compone di due parti, la sottocornice e il gocciolatoio; la prima è costituita dai mutuli, elementi parallelepipedi aggettanti, inclinati verso l'esterno e separati da intervalli regolari, le *viae*; essi presentano sulla faccia inferiore gli stessi elementi già descritti per le *regulae*, le *guttae*, ma disposti su più file parallele. I mutuli hanno la stessa larghezza dei triglifi e delle *regulae* e si allineano con questi, ma sono presenti anche in corrispondenza e al centro delle metope dove, in età arcaica, si differenziano per una minore ampiezza. Il gocciolatoio è costituito da una fascia piana desinente in basso in una profonda incisione la cui funzione primaria è proprio quella di impedire all'acqua piovana di scorrere lungo

gli elementi della trabeazione. A coronamento del gocciolatoio è comunemente un *kyma* dorico, che raccorda la cornice al bordo del tetto costituito dalle tegole di bordo con le antefisse o dalla *sima* (9). La cornice frontonale, che racchiude e protegge il timpano, si presenta invece priva di sottocornice e si configura come un elemento sporgente, concavo nella superficie inferiore, che funziona da gocciolatoio, a sua volta coronato e raccordato al timpano da ulteriori *kymata* dorici.

Da notare la stretta corrispondenza, sulla verticale, di alcune delle parti della trabeazione: infatti *regulae*, triglifi e mutuli, oltre a essere della stessa ampiezza, sono posti in allineamento esatto. Anche al di sopra delle metope, al centro, è posto uno dei mutuli della sottocornice, al quale però non corrisponde una *regula* all'altezza dell'architrave. Si ritiene generalmente che il motivo di questa stretta corrispondenza potrebbe risiedere nella derivazione dell'ordine da un primitiva costruzione in legno, di cui gli elementi stessi ricorderebbero parti specifiche della carpenteria e i loro rapporti reciproci (fig.4a-b). Questa tesi non è universalmente accettata e il tema centrale del dibattito, ancora molto acceso, si riduce alla definizione del modello originario sul quale si venne a configurare l'ordine (10). Ci si confronta quindi principalmente tra chi sostiene che l'ordine sia il risultato di una sorta di pietrificazione dell'originario modello ligneo e chi invece ritiene che si tratti di un'architettura formatasi attraverso l'assimilazione di caratteri decorativi e formali maturati presso più antiche ed evolute civiltà mediterranee, specie quella egizia (11) o mutuati da elementi decorativi da tempo consolidatisi nell'arte ellenica (fig.5) (12).

1) Per una più dettagliata disamina delle parti costitutive dell'ordine dorico si rimanda a Rocco 1994.

2) Le scanalature della colonna dorica sono generalmente a spigolo vivo e, almeno inizialmente, in numero variabile, spesso pari a 16. In seguito tale numero si stabilizzerà a 20.

3) L'ampiezza del capitello, in età arcaica molto espanso, aveva in definitiva la funzione di ridurre la luce libera tra i sostegni verticali, attenuando così la possibilità che l'architrave si flettesse.

4) Vitruvio intende per *hypotrachelion* l'intero collarino (*De Arch.*, III, 3, 12; IV, 3, 4). La stessa definizione è in Gi-nouvès, 1992, p. 79.

5) Hellmann, 2002, p. 133, con altra bibliografia.

6) Si tratta del fenomeno noto come "galleggiamento del naos", caratteristico della progettazione del tempio dorico, per il quale non si verifica alcun allineamento tra le strutture dei vani interni, pronaos, cella, opistodomo, e il giro esterno di colonne della peristasi (Rocco, 1994a, p.41, nota 5).

7) Il numero delle *guttae* è un altro elemento che varia con il tempo: a un primo periodo di sperimentazione, in età arcaica, che vedrà architravi con 3, 4 o 5 *guttae*, seguirà in età classica lo stabilizzarsi del numero di 6 *guttae* al di sotto di ciascuna *regula*; questo carattere rimarrà costante anche in seguito, nell'età ellenistica e oltre.

8) La terminazione superiore del glifo segue un profilo che tenderà a evolversi nel tempo, seguendo un criterio di progressiva semplificazione ed economia nell'esecuzione: alle sezioni semicircolari o ogivali di età arcaica seguiranno curve più appiattite in età classica fino ad arrivare, in età ellenistica, a un profilo assimilabile a un semplice segmento orizzontale

9) Quest'ultima non rientra a rigore nella composizione della cornice, essendo più strettamente legata al sistema di copertura, ma ha la chiara funzione di raccogliere e convogliare l'acqua piovana negli appositi gocciolatoi, aperti a intervalli lungo i margini inferiori delle falde di un tetto.

10) Sull'argomento si veda § III.1.

11) Come nel caso del cosiddetto "protodorico egizio", caratterizzato da una colonna scanalata, priva di base e coronata da un capitello composto da un semplice abaco parallelepipedo (Perroz, Chipiez 1894, vol. VI, pp. 707-732, vol. VII, p. 476; Jéquier 1920-24, p. 182; Ostby 2001, p. 30).

12) Si pensi, per esempio, alla colonna raffigurata nella porta dei Leoni a Micene (cfr. fig.I.25b), sempre rimasta visibile, oppure il noto "fregio a triglifi", motivo decorativo diffuso nei palazzi di età micenea (Perroz, Chipiez 1894, vol. VI, pp. 710-712; Ostby 2001, p. 15; Hellmann 2002, p. 135), o alcuni motivi presenti sulle ceramiche di periodo geometrico.

L'ordine ionico

L'ordine ionico, al pari del dorico, nasce dalla formalizzazione del sistema costruttivo trilitico; si compone quindi di elementi verticali portanti (colonne, ante, pilastri) ed elementi orizzontali portati (trabeazione) (1). Sviluppatisi in un contesto profondamente diverso, quale l'Egeo centrale e la vicina costa microasiatica, giunge alla formulazione di un linguaggio fortemente influenzato dalle vicine civiltà anatoliche e orientali.

Nell'ordine ionico le colonne si presentano con proporzioni piuttosto slanciata e sollevate su una base modanata (fig.1). La base presenta varianti tipiche delle diverse aree in cui l'ordine si sviluppa: di queste, la base attica (fig.2a) è composta da una scozia, bordata da due sottili listelli e inserita tra due modanature a toro, liscio o decorato con motivi a treccia o a embrice; la base asiatica, invece, è formata da una sequenza di due gole bordate da coppie di rondini e sormontate da un toro generalmente scanalato (fig.2b). A quest'ultima tipologia si affianca la base cosiddetta samia, costituita da un'alta spira scanalata sormontata da un toro, pure scanalato (fig.2c). Sia la base attica sia quella asiatica possono a loro volta essere sollevate su plinti parallelepipedi. La colonna (fig.1) è formata da un fusto, rastremato e molto snello, la cui superficie è generalmente ritmata da scanalature verticali dal profilo a sezione semicircolare (2); alle estremità il fusto si espande leggermente, costituendo, subito sopra il diametro inferiore (imoscapo), un'apofige inferiore e, subito sotto il diametro superiore (sommoscapo), un'apofige superiore, entrambe concluse da un listello e da un tondino (3); a differenza delle scanalature dell'ordine dorico, quelle della colonna ionica terminano in corrispondenza delle apofigi in un volume concavo a quarto di sfera, il *cymbium*.

A raccordare il fusto alla struttura orizzontale portata, la trabeazione, è un capitello, che nell'ordine ionico assume una varietà di forme, attestate soprattutto in età arcaica, come il capitello a volute, orizzontali o verticali (figg.3a-b) (4), a corona di foglie ricadenti, detto anche "a palma" (figg.4a-b), a echino semplice (fig.5), a toro, semplice o scanalato (fig.6). La più nota, che poi si affermerà come la soluzione canonica, è il capitello a volute orizzontali (fig.7), composto principalmente da un elemento a volute, il pulvino, sovrapposto a un echino, strutturalmente simile all'analogo elemento del capitello dorico ma generalmente caratterizzato da un profilo a ovolo decorato con un motivo a ovoli e lancette, il *kyma* tonico. Il pulvino è caratterizzato da due facce parallele, con due coppie di avvolgimenti a spirale, le volute, a sezione concava o convessa (5), raccordate tra loro da un tratto orizzontale, il canale delle volute; la terminazione dell'avvolgimento delle spirali può essere costituito da un semplice uncino, come accade negli esemplari di età arcaica (cfr. fig.3b), o dall'occhio della voluta, elemento circolare che può presentare varie decorazioni o essere lavorato a parte, in materiale diverso, e incastonato; due palmette mascherano il raccordo tra l'attacco delle volute e l'echino. Sui lati, il collegamento tra le volute delle facce contrapposte è costituito dal balaustrino, formato da due volumi troncoconici contrapposti e separati, a partire da una certa data, da un elemento centrale, il balteo (6); la superficie è generalmente scolpita con decorazioni di tipo vegetale. Al di sopra del pulvino è l'abaco che, assente negli esemplari arcaici, è generalmente profilato a ovolo o a gola rovescia: questo, analogamente al corrispondente elemento dell'ordine dorico, costituisce il vero e proprio piano d'appoggio per l'architrave (7).

La particolare configurazione del capitello a volute, con due prospetti differenziati, quello frontale a volute e quello laterale a balaustrino, determina evidenti difficoltà nella collocazione dell'elemento in angolo, difficoltà che emergono sia nel caso di colonnati disposti a squadra, sia nei templi peripteri; inizialmente, tale problema fu forse evitato limitando l'impiego di capitelli a volute alla sola fronte dell'edificio e ricorrendo per i lati a tipologie meno problematiche (capitelli a toro o a echino semplice). Successivamente, ma di certo già a partire dalla seconda metà del VI secolo, venne adottata una soluzione più sofisticata che consiste nel disporre i prospetti a volute, invece che su due piani paralleli, su due piani adiacenti e ortogonali, in modo da presentare le facce a volute su entrambi i prospetti di una peristasi (fig.8); l'impianto rettangolare del pulvino determina però l'interferenza delle volute dei due prospetti adiacenti, che venne risolta piegando a 45° la porzione più esterna di queste. Le due facce interne a contatto, quelle che presentano i balaustrini e che fanno da riscontro ai corrispondenti elementi dei capitelli lungo i due lati ortogonali della peristasi, potevano presentare volute intere o parti di voluta in base alle proporzioni più o meno allungate del pulvino. Un'altra soluzione, apparsa in età tardoclassica nel Peloponneso, cioè in un'area di cultura principalmente dorica, non comprendendo a fondo la tettonica del capitello ionico (8) elude il problema sviluppando un elemento con volute inclinate a 45° su tutti e quattro i prospetti (fig.9).

L'anta ionica è caratterizzata dalla simmetria dei suoi risvolti, spiegabile con le caratteristiche planimetriche del tempio periptero ionico, in cui l'edificio della cella è strutturalmente legato alla circostante peristasi. Infatti, l'allineamento tra colonne della peristasi, ante e colonne del pronao fa sì che il riscontro che si determina tra anta e colonne interne si riproponga allo stesso modo con le colonne esterne. Nell'ordine ionico, l'anta è sostenuta da una base modanata; e il fusto, liscio e rastremato, presenta, come quello della colonna, un'apofige inferiore e una superiore, entrambe concluse da un listello. Il capitello dell'anta ionica, assimilabile in generale a un volume troncopiramidale, articolato da una serie di *kymata* sovrapposti e coronato da un abaco, generalmente assente in età arcaica, presenta però due diverse tipologie, riconducibili alle aree microasiatica e cicladica. La prima è caratterizzata da una diversificazione dei prospetti, dove ai *kymata* della fronte fanno lateralmente da riscontro corrispondenti volute (figg. 10, 11a), mentre la seconda non distingue la fronte dai risvolti e mostra la stessa sequenza di modanature per l'intero sviluppo del capitello (fig. 11b).

L'elemento orizzontale portato dell'ordine, la trabeazione, può essere composto da tre parti, l'architrave, il fregio e la cornice (fig. 12), o solo da architrave e cornice. L'architrave, costituito da un parallelepipedo liscio o scandito sulla faccia esterna con due o tre fasce progressivamente aggettanti, è generalmente coronato da una o più modanature di raccordo con il fregio (10); quest'ultimo può presentare sul prospetto decorazioni figurate continue, dipinte o scolpite. Anche il fregio è coronato da modanature che non solo lo raccordano alla sottocornice, ma inquadrano e sottolineano le specchiature decorate. La soluzione bipartita, che comprende solo architrave e cornice è presente soprattutto in edifici arcaici di minore impegno costruttivo e, in forma più costante, nelle architetture ioniche microasiatiche di età tardoclassica; nelle trabeazioni bipartite, contestualmente all'assenza del fregio, viene introdotta una consistente sottocornice, prevalentemente costituita da un elemento "a dentelli" (parallelepipedo aggettanti separati da spazi vuoti, le *viae*), che contribuisce ad accentuare lo sporto del gocciolatoio (11). Quest'ultimo completa la cornice e conclude la trabeazione in entrambe le tipologie: caratterizzato da consistente oggetto, è finalizzato a proteggere i prospetti e i fregi figurati dall'acqua meteorica e presenta un soffitto profilato a cavetto e un prospetto costituito da una fascia verticale piana coronata da una modanatura ionica. Nel caso dell'ordine ionico, il gocciolatoio situato lungo i lati lunghi dell'edificio non si differenzia da quello obliquo, che corre lungo i lati del timpano.

1) Per una più dettagliata disamina delle parti costitutive dell'ordine ionico si rimanda a Rocco, 2003.

2) A partire dall'età classica le scanalature della colonna ionica sono generalmente separate tra loro da listelli; in origine le scanalature, meno approfondite e separate da spigoli vivi, erano in numero piuttosto variabile, da 16 a 44, mentre solo in seguito tale numero si stabilizzerà a 24.

3) Il tondino superiore può essere a volte decorato con un motivo ad astragalo.

4) Non è semplice stabilire l'origine del capitello ionico a volute, orizzontali o verticali: la forma allungata lascerebbe pensare a un'origine strutturale, ma anche capitelli pertinenti a colonne votive e sorreggenti oggetti come sfingi, vasi o tripodi assumono questa stessa forma, che evidentemente amplia la base di appoggio. Uno degli esemplari più antichi, un capitello di colonna votiva a volute orizzontali, è quello rivenuto a Sangri (Naxos) e datato alla fine del VII secolo (Gruben, 1989).

5) La soluzione con il canale delle volte a sezione convessa, attestata in età arcaica specie in area microasiatica, tenderà nel tempo a scomparire.

6) In età arcaica e classica la superficie del balaustrino è unitaria e generalmente scanalata per tutta la sua estensione.

7) Anche nel caso dell'ordine ionico, l'ampiezza del capitello, in età arcaica molto espansa, aveva la funzione di ridurre la luce libera tra i sostegni verticali, attenuando così la possibilità che l'architrave si flettesse.

8) La voluta e il balaustrino sono tra loro strettamente interdipendenti, in quanto la prima non rappresenta altro che l'avvolgersi delle foglie riconoscibili nelle scanalature del balaustrino; sopprimere del turo quest'ultimo ed elaborare un elemento che presenta volute su tutti e quattro i prospetti contrasta quindi con la logica dell'elemento.

9) Nell'architettura ionica microasiatica, diversamente dal ionico cicladico e attico, non vi è base di anta sino all'età tardoclassica, mentre una corrispondenza tra le modanature della base dell'anta e quelle delle basi delle colonne apparirà solo in età ellenistica, con Hermogenes.

10) Tali modanature di raccordo sono, in età arcaica, generalmente composte da astragalo e *kyma* ionico, a volte lavorati in elementi separati rispetto al corpo principale dell'architrave; in ambiente attico, nella seconda metà del V secolo, sarà elaborata una variante composta da una sequenza di astragalo, *kyma* ionico o *kyma* lesbio, e cavetto, destinata a diffondersi prima nel Peloponneso e successivamente, a partire dalla fine del III secolo, in Asia Minore.

11) Si è creduto per molto tempo che trabeazioni arcaiche formate da architrave, sottocornice a dentelli e gocciolatoio fossero tradizionali dell'Asia Minore, tanto da parlare di "ionico asiatico" in contrapposizione a uno "ionico cicladico-attico" dove, al posto della sottocornice a dentelli, esiste invece un fregio. Recenti acquisizioni hanno rivelato l'esistenza di fregi figurati anche in quelle aree che si pensava non ne avessero conosciuto l'impiego (Schattner 1996; Rocco 2003, pp. 87-88, 93...) e, di converso, la presenza di dentelli in area cicladica (Rocco, 2003, p. 81, nota 110). Sarà solo in età più avanzata che la trabeazione ionica assommerà entrambe le componenti, il fregio e la sottocornice a dentelli, e sarà con questa configurazione che si diffonderà nel mondo ellenistico e poi romano.

Le correzioni ottiche

Nelle architetture, soprattutto templari, doriche e ioniche sono state osservate alcune deviazioni dalla geometria naturale delle parti componenti, note come "correzioni ottiche" (1), la cui natura intenzionale e gli scopi per cui furono applicate sono stati a lungo dibattuti. Questi accorgimenti sicuramente riflettono l'estrema raffinatezza a cui era giunta la progettazione nelle aree di cultura greca (2) e, insieme, l'alto grado di sensibilità estetica che doveva caratterizzare non solo gli architetti ma la società greca nel suo complesso.

Allo stato attuale delle conoscenze sembra che le prime correzioni ottiche siano apparse nel corso del VI secolo, quando in edifici templari sia ionici sia dorici furono apportate alterazioni nella geometria di alcuni elementi, ma è soprattutto con gli inizi del secolo successivo che, specie nella progettazione dorica, la loro applicazione divenne un motivo ricorrente.

Nell'ambito delle correzioni ottiche è possibile operare una distinzione di massima tra curvature delle superfici, inclinazioni di assi o piani verticali, variazioni dimensionali degli elementi dell'ordine. Alla prima tipologia appartengono sia la curvatura dello stilobate e della trabeazione sia quel rigonfiamento del fusto delle colonne noto con il termine greco di entasis (3).

La curvatura dello stilobate (fig.1) consiste nella trasformazione della superficie che costituisce il piano di appoggio dell'elevato del tempio (peristasi e corpo centrale) in una superficie sferica; l'entità del grado di curvatura è molto bassa, con una freccia contenuta nell'ordine di 1,5-2 mm per metro lineare. Questo tipo di correzione, che spesso coinvolge l'euthynteria e l'intera crepidine (4), in area dorica appare alla metà del VI secolo nel tempio di Apollo a Corinto (5), in quello di Aphaia II a Egina (6), nel pre-Partenone ad Atene (7); l'applicazione raggiungerà le realizzazioni più sofisticate in età classica, nel Partenone (8) e nel tempio di Athena ed Hephaistos, sempre ad Atene (fig.2). In ambito ionico, precoce esempio di tale correzione può essere considerata la versione semplificata, riconducibile più che a una curva a un'ampia poligonale, nel tempio arcaico di Artemide a Efeso (9), mentre risale agli inizi del V secolo l'applicazione in area coloniale, riscontrata nel tempio ionico di Locri, costruito probabilmente da maestranze samie (810). Vitruvio spiega l'adozione della curvatura dello stilobate come l'applicazione di un accorgimento finalizzato a correggere l'effetto ottico di "insellamento" verso il basso che si verificherebbe qualora la base d'appoggio delle colonne fosse perfettamente piana. Per la realizzazione in cantiere di tale curvatura introduce il concetto di scamilli impares, rimandando per la spiegazione a un'illustrazione del suo trattato purtroppo perduta; ciò ha contribuito a generare una complessa questione, con diverse ipotesi, sul significato del termine, non ancora chiarito (12).

A ogni modo appare evidente l'incremento dei costi di costruzione che una tale lavorazione doveva comportare (13), considerando anche il fatto che la curvatura del piano d'appoggio dell'elevato implicava dirette ripercussioni sull'ordine: mantenendo infatti costante l'altezza delle colonne, è inevitabile che la curvatura si trasmetta anche alla trabeazione (fig. 3). È pure vero che la curvatura della parte alta della struttura, compreso il timpano (14), si riscontra anche indipendentemente da quella dello stilobate: il fenomeno, attestato in più edifici (15), è stato recentemente verificato anche in area ionica cicladica, come dimostra il fregio a profilo superiore poligonale del thesauros di Siphnos a Delfi (16) (fig. 4), dove la curvatura dello stilobate non è presente. Alla stessa categoria delle curvature di superfici appartiene anche l'entasis, rigonfiamento del fusto della colonna che vede il suo diametro massimo in un punto compreso tra il primo terzo e la metà dell'altezza (fig. 5) (17). L'entità dell'ingrossamento sembra variare nel tempo: molto evidente nei tempio di Hera I a Poseidonia, datato alla seconda metà del VI sec., si riduce già nelle architetture di età classica. Appare anche in edifici ionici, come il tempio D di Metaponto (18) nei Propilei (colonne interne) e nell'Eretteo (portico nord) ad Atene; anche l'entasis deve avere comportato non poche difficoltà di esecuzione e un sistema pratico di realizzazione è stato suggerito dal tracciamento geometrico inciso sulle pareti interne della cella del tempio di Apollo a Didyma (19). Un'applicazione particolarmente sofisticata è stata riscontrata nel Partenone, dove presentano l'entasis non solo le colonne, ma anche i muri perimetrali della cella (20).

Non tutti sono d'accordo sul fatto che si tratti effettivamente della correzione di una distorsione ottica, come affermato da Vitruvio (21) (data l'altezza della colonna, l'occhio umano tenderebbe ad assottigliare il fusto al centro), quanto piuttosto di un tentativo di mimesi naturalistica, in cui sarebbe rappresentata la trasposizione in pietra dello schiacciamento che il peso doveva indurre nei fusti in legno delle più antiche colonne o anche, dato il significato di "tensione" implicito nella parola entasis (22), la rappresentazione dello sforzo stesso di sostenere la parte

alta dell'edificio (23).

Alla seconda tipologia di correzioni appartengono quegli interventi finalizzati alla deviazione dalla verticale dell'alzato del tempio: in particolare, i rocchi delle colonne della peristasi dei lati presentano piani di posa inclinati rispetto all'orizzontale, sia per compensare le deformazioni indotte dalla curvatura dello stilobate, sia per ottenere un'inclinazione delle colonne stesse verso l'interno del tempio (fig.6); la deviazione dalla verticale può essere stata applicata solo ai lati lunghi o, come appare per esempio nel caso del Partenone e del tempio di Athena ed Hephaistos ad Atene, su tutti i lati della peristasi. In quest'ultimo caso appare evidente come le colonne angolari partecipino di una doppia inclinazione in quanto fanno parte di due lati tra loro ortogonali. L'inclinazione delle colonne sarebbe stata applicata per correggere l'effetto ottico di incombenza che l'elevato altrimenti avrebbe avuto nei confronti di un osservatore posto ai piedi dell'edificio (24). La disposizione appare già nel tempio di Aphaia II a Egina (25) e si riscontra, in vari gradi, negli edifici di età successiva, attici e peloponnesiaci; tra i primi esempi in ambito ionico si registra quella delle colonne dell'Eretteo (26).

Anche la trabeazione appare inclinata rispetto al filo verticale dei prospetti: nel Partenone è stata riscontrata una lieve inclinazione verso l'interno di architrave e fregio, a fronte di una deviazione in senso opposto del gocciolatoio (fig.7) (27). Pure i muri longitudinali della cella appaiono, oltre che rastremati, leggermente deviati verso l'interno dell'edificio, rispondendo, secondo Vitruvio, alla stessa logica, cioè la correzione dell'effetto ottico di rovesciamento delle parti alte dell'edificio.

La terza categoria di alterazioni volute alla geometria dell'architettura finalizzate a correggere eventuali distorsioni della percezione comprende le variazioni dimensionali di alcune componenti (28), come per esempio l'ingrossamento del diametro della colonna d'angolo di una peristasi. La ragione, secondo Vitruvio, è da ricondurre al tentativo di correggere il fenomeno ottico di assottigliamento dovuto alla luce solare, maggiormente sensibile per le colonne angolari che non possono usufruire, se non in parte, dello sfondo scuro fornito dall'ombra dei porticati e dall'edificio della cella (29). Altri vedono in questo accorgimento esigenze di tipo statico, connesse con la necessità di rinforzare la struttura portante agli angoli dell'edificio, laddove il carico è maggiore (30).

Il problema di chiarire il motivo dell'introduzione delle correzioni ottiche e, quindi, di capire se a tutte vadano attribuite le medesime finalità continua a essere oggetto di dibattito; l'interpretazione "ottica" ha un forte sostegno nelle fonti antiche, prima fra tutte Vitruvio il quale, pure scrivendone diversi secoli dopo, rispecchia ma concezione dell'ottica che affonda le sue radici in età ellenistica. A questa lettura prevalente si contrappone un'interpretazione che vede nelle deviazioni dal rigido modello geometrico teorico la volontà di trasformare l'architettura stessa in un organismo vitale, creando minime violazioni alla regola per dare l'apparenza di una tensione interna (31).

1) Per una messa a punto sul tema e lo stato attuale degli studi si veda Haselberger 1999b, pp. 1-68, con bibliografia precedente. Si veda inoltre Hellmann 2002, pp. 185-191. Le idee di base della presente scheda sono inoltre tratte dalla sintesi in Rocco 1994a, pp. 28-35, e Rocco 2003, pp. 38-39.

2) Non deve essere stato estraneo al fenomeno il grande fiorire, a partire dalla metà del VI secolo in Asia Minore, degli studi di matematica e geometria, stimolati dal contatto con le civiltà egizia e babilonese. Inoltre, a partire dal V secolo, si registra un notevole interesse per l'ottica e i fenomeni della percezione visiva, con una prevedibile ricaduta sulla resa della prospettiva applicata all'architettura e sulla scenografia (Arvanitis 1997; Haselberger 1999b, pp. 58-59). Sulla necessità di apportare correzioni per compensare effetti di deformazione visiva si esprime Filone di Bisanzio nel IV secolo (ἀρχιτέκτων 51, 2-6).

3) Entrambe sono definite e illustrate da Vitruvio nel suo manuale in dieci libri, il De Architectura, scritto in età augustea ma ampiamente basato sulla trattatistica di età ellenistica. Un puntuale commento al III libro del trattato, in cui sono contenute gran parte delle note vitruviane sull'argomento, è in Gros 1990, pp. 120, 139-147.

4) Come nel caso del tempio non finito di Segesta, dove è stato possibile studiare, grazie all'osservazione di appositi marchi incisi a intervalli regolari sulla faccia verticale dell'euthynteria, un possibile metodo di esecuzione della curvatura (Mertens 1984a, pp. 34-35); un altro metodo è stato invece ipotizzato per il propileo ellenistico di Cnido, dove una serie di fori sul letto di attesa dell'euthynteria è stata interpretata come l'alloggiamento di elementi lignei di diverso spessore che avrebbero agevolato una finitura della superficie secondo la curvatura voluta (Bankel 1999).

5) Per questo edificio, noto nella letteratura sull'argomento per essere stato il primo tempio ad avere applicato tale correzione, poi messa in dubbio (Büsing 1984), l'esistenza della curvatura dello stilobate sembrerebbe invece, sulla base di nuovi rilevamenti, essere stata confermata ma solo per il lato breve, l'unico d'altronde a essersi parzialmente conservato (Plaff 1999; Plaff 2003b, p. 113).

6) Bankel 1980; Bankel 1993, tav. 56-57.

7) Sinos 1974; Korres 1999, con bibliografia precedente.

8) Anche in questo caso la curvatura ha coinvolto l'intera crepidine (Stevens 1934; Stevens, 1943; Sinos 1974). Si no-

ti inoltre il fatto che, in questo come in altri casi, alla curvatura dello stilobate si accompagna l'inclinazione verso l'interno delle alzate dei gradini.

9) Hogarth, in Hogarth, Henderson 1908, pp. 251-252.

10) La curvatura, con una freccia massima di 5 cm., è presente solo sui lati brevi (Costabile 1997, pp. 27-28).

11) Vitruvius, De Architectura, III, 4, 5.

12) Sullo stato attuale del problema, anche alla luce dei nuovi dati, si vedano Gros 1990, pp. 139-145; Haselberger 1999b, pp. 36,56.

13) Coulton 1999.

14) Korres 1999, in part. pp. 79-82.

15) Nei Proplei di Arene, a fronte dell'assenza di curvatura dello stilobate, è però presente quella della trabeazione (Dinsmoor 1950a, pp. 199, 201).

16) Daux, Hansen 1987, p. 175. Per l'area ionica cittadina si annovera pure la curvatura verso l'alto delle travi del soffitto del pronao del tempio di Sangri a Naxos (Gruben 1996, in part. pp. 71-73).

17) Si tenga però presente che il diametro massimo non eccede in nessun caso la dimensione del diametro all'imoscapo. Questo si verificherà solo in età romana con le cosiddette colonne "a sigaro" (Rocco 1994a, p. 31).

18) Sul tempio di Metaponto e a proposito di queste correzioni ottiche applicate ad architetture ioniche in ambiente coloniale, Mertens ha sottolineato per primo la necessità di porsi il problema se l'origine di tali "refinements" non vada piuttosto cercata in Asia Minore e nelle Cicladi, contrariamente alla tradizione di sudi che voleva le correzioni ottiche peculiari della progettazione di area dorica (Mertens 1988).

19) Haselberger 1980; Haselberger, Seybold 1991.

20) Korres 1999.

21) Vitruvius, De Architectura, III, 3, 13.

22) Gros 1990, pp. 124-125.

23) Il profilo rigonfio dei fusti delle colonne si trova applicato anche negli ordini dell'architettura egizia (Pennethorne 1878), il cui contributo alla genesi dell'architettura greca è stato più volte sottolineato.

24) Vitruvius, De Architectura, III, 5, 13. Si veda il commento in Gros 1990, pp. 154-156.

25) Bankel 1993, p. 9.

26) Haselberger 1999b, p. 32, con bibliografia precedente.

27) Korres 1999, in part. la sintesi a p. 101. Di converso, lo stesso studioso ha riscontrato una leggera inclinazione verso l'esterno del fregio figurato che corona i muri della cella, probabilmente per migliorarne la visibilità (Korres 1988).

28) In questa tipologia di variazioni dimensionali potrebbe essere fatta rientrare la correzione del problema del conflitto angolare, che sembra però essere maggiormente connessa a problemi insiti nel disegno stesso dell'ordine dorico.

29) Vitruvius, De Architectura, III, 3, 11; commento in Gros 1990, p. 120, con altra bibliografia.

30) Rocco 1994a, p.32, con bibliografia precedente. A questo stesso motivo potrebbe essere ricondotta anche l'inclinazione delle colonne dei soli lati lunghi dell'edificio.

31) Una terza ipotesi "funzionale" che interpreta alcune delle correzioni come soluzioni tecniche, per esempio la curvatura dello stilobate come un sistema di smaltimento delle acque piovane, è stata poi del tutto rigettata (Haselberger 1999b, pp. 65-66).

Atene e Roma capitali del mondo antico

L'Acropoli di Atene

(da: R. Martin, *Architettura greca*, Electa, Milano 1980)

Sull'Acropoli di Atene gli architetti attici non rifiutano il valore decorativo dello stile ionico, ma lo adottano per le piccole costruzioni e lo introducono all'interno delle composizioni doriche, nel Partenone e nei Propilei. Callicrate, l'architetto al servizio di Cimone che fra il 460 e il 451 a.C. realizzò i primi programmi dell'Acropoli, è l'autore del tempio di Atena Nike, eretto come una polena all'entrata dell'Acropoli. La prima versione era stata realizzata verso il 450 nel tempio di Demetra e di Core sulle sponde dell'Illisso, che oggi è scomparso, ma ci è noto grazie ai rifacimenti di Stuart e Revett, eseguiti nel Settecento. Il tempio di Atena Nike venne costruito soltanto verso il 420, alla fine dei grandi cantieri di Pericle. Si tratta di un felice adattamento attico delle tradizioni insulari e asiatiche. Di pianta quasi quadrata, la cella è leggermente più larga che profonda (m. 4,14 per 5,78). Il tempio ha una facciata prostila – la forma che gli Attici prediligevano – che distacca il portico d'entrata davanti al vestibolo. Un ordine di pilastri sostituisce le colonne fra le ante, e il tema viene ripreso agli angoli della facciata posteriore, dotata anch'essa di un portico prostilo. Il valore decorativo delle facciate, con le colonne monolitiche, fortemente scanalate, che sorgono da un'alta base a tori scanalati e sono coronate da un vigoroso capitello ad ampie volute, contrasta, con la voluta nudità dei muri, composti da bei blocchi di marmo pentelico, squadrati e affiancati secondo la perfetta regolarità del sistema costruttivo isodomo. Le facciate sono legate fra loro dalla ripresa del toro scanalato ai piedi del muro e dalla continuità del fregio scolpito, che con la sua fascia avvolge tutta la costruzione. Lo stesso movimento architettonico e decorativo proseguiva sui pannelli della balaustra lungo il bastione; le Nike alate rappresentavano i diversi momenti della processione e dei sacrifici, celebrati in onore di Atena Nike.

All'interno dell'Acropoli, a sud del Partenone, si ergeva l'Eretteo, la cui complessità, imposta dalle esigenze culturali e dalle funzioni religiose dell'edificio, ha le sue soluzioni nella libertà e nella fantasia dello stile ionico. È un vero e proprio repertorio delle forme decorative della fine del V secolo, riunite in un edificio che non è riuscito ad amalgamarle in una vera unità architettonica. L'Eretteo, iniziato verso il 420 e portato a termine negli ultimi anni del secolo, è la prima opera del rococò introdotto nell'armonia e nella semplicità classiche.

L'edificio comprende un corpo principale rettangolare (m. 11,65 per 22,76), al quale si aggiungono numerosi elementi annessi. La facciata orientale è dotata di un portico ionico prostilo di 6 colonne; all'altra estremità, verso ovest, appare un ordine misto di semi colonne ioniche associate a semipilastri; gli intercolumni erano chiusi da balaustre, sostituite in epoca romana da un muro perforato da finestre; la facciata qui sormonta uno zoccolo pieno che copre il dislivello di 3 metri fra l'est e l'ovest. L'interno è diviso in quattro sale, una aperta a est, le altre comunicanti con il portico nord; esse distribuiscono lo spazio fra le diverse divinità venerate nel santuario. Al corpo centrale si aggiunge uno splendido gioiello di stile ionico, il portico nord, con quattro colonne in facciata e due a gomito, formanti aggetto sul muro. Questo portico, pregevole in se stesso, rompe l'unità dell'insieme. Le colonne uniscono la leggerezza delle proporzioni al vigore delle scanalature e alla grazia della decorazione: base di profilo attico, i cui tori superiori sono decorati con disegni a intreccio; collare di palmette e di fiori di loto ad alto stelo; capitelli a larghe volute, le cui spirali sono sottolineate da filetti. Sotto il portico si apre una porta monumentale, i cui stipiti e i cui architravi hanno un ricco inquadramento di astragali scolpiti e di fasce, di ovoli e di foglie cuoriformi. Il tutto è coronato da una cornice profilata a gola dritta, in cui s'inscrivono palmette e fiori di loto; dagli intrecci delle spirali escono calici di acanto ed eleganti fiori di convolvolo. Ritroviamo qui il fregio della trabeazione, corrispondente a quello dei muri e trattato con la stessa tecnica: le figure scolpite a tutto tondo nel marmo bianco sono fissate sullo sfondo blu formato da lastre di calcare di Eleusi.

A sud, un altro baldacchino nascondeva la scala che dava accesso, sotto l'angolo sud-ovest dell'edificio, alla tomba di Cecrope, il leggendario re di Atene. È il famoso portico delle Ca-

riatidi. Le possenti korai, dalla capigliatura ondulata che rafforza la nuca, sostengono una trabeazione ionica a dentelli che contrasta con il fregio ornamentale del muro sul quale essa si appoggia.

Tale è, nelle sue grandi linee, l'Eretteo, che riunisce tutte le innovazioni che gli architetti ateniesi del V secolo hanno cercato di introdurre nel loro repertorio decorativo. In seguito, alcune sue forme e alcuni suoi particolari verranno imitati qua e là, ma nel complesso l'edificio era troppo complicato, e lo scarto fra le funzioni architettoniche e i valori decorativi troppo accentuato perché esso potesse mai costituire un modello. Perciò l'Eretteo è rimasto soltanto un testimone delle ricerche condotte alla fine dell'epoca classica, come preludio al grande movimento creativo del IV secolo e del periodo ellenistico [...].

Il grande tempio di Atena Parthenos, l'opera maestra del programma di Pericle sull'Acropoli di Atene, occupa una posizione di privilegio nella storia dell'architettura dorica. Legato al passato dagli obblighi imposti da un edificio incompiuto, questo tempio anticipa le profonde trasformazioni che caratterizzano la fine del predominio dello stile tradizionale e la sua progressiva degradazione a vantaggio degli altri ordini, lo ionico e il corinzio. Quando, nel 447 a.C., i cantieri del Partenone entrano in una fase di grande attività, il terreno è ben lungi dall'essere sgombro, e numerose costruzioni preesistenti impongono i propri limiti alla creazione del nuovo architetto. Senza entrare nei particolari di problemi complessi e lungamente discussi, cercheremo di dare un'idea abbastanza precisa dello stato del cantiere consegnato a Fidìa e a Ictino. Dopo la bufera delle guerre mediche e l'occupazione della roccia sacra da parte dei Persiani, è nota l'immagine di desolazione che Tucidide ha tracciato della città: «Quanto agli Ateniesi..., subito riportarono, di là dove li avevano messi al sicuro, fanciulli e donne e le suppellettili che ancora restavano, e si accinsero a ricostruire la città e la cerchia delle mura. Delle mura ben poco restava e le case, per la maggior parte, erano state abbattute: e poche soltanto ne rimanevano, precisamente quelle in cui s'erano alloggiati i capi persiani» (I, 89, 3). Temistocle, fedele alla sua politica di grandezza, trascurò sulle prime la città e i suoi monumenti per far ricostruire la cerchia delle mura e far installare il Pireo e il suo porto, che erano necessari all'indipendenza economica di Atene e allo sviluppo della sua politica di conquiste esterne. Le mura delle fortificazioni dell'Acropoli offrono ancora l'immagine che ne dà Tucidide nel seguito della sua narrazione: «Così dunque gli Ateniesi fortificarono la città in poco tempo; e anche adesso è evidente che la costruzione delle mura avvenne in tutta fretta, poiché le fondamenta risultano composte di pietre d'ogni genere, in certi punti nemmeno squadrate in modo da farle combaciare, ma messe così come arrivavano dalle cave: vennero adoperate per la costruzione anche molte colonne tolte ai sepolcri e pietre lavorate per altri usi» (I, 93). Per la cerchia delle mura dell'Acropoli si erano utilizzate le colonne e i pezzi di trabeazione preparati per la costruzione del primo Partenone. Solo quando le fortificazioni e la città ebbero cancellato le tracce dell'invasione, gli Ateniesi pensarono di nuovo agli dei e all'Acropoli. Fu Cimone, di cui si conoscono gli scrupoli religiosi, a proporre i primi programmi. Bisognava innanzitutto sistemare il terreno e rimpiazzare a sud le antiche mura. Enormi lavori di colmata e di livellamento permisero di estendere verso sud la spianata dove doveva sorgere il nuovo tempio. Un bel muro, ancora in buono stato di conservazione, serviva a difendere il santuario e insieme a contenere le nuove terrazze. Questa parte del programma, ben datata grazie ai ritrovamenti fatti nelle colmate, non è contestata da Cimone. È forse da attribuire a lui e al suo architetto Callicrate, come propone un recente studio, la ripresa della costruzione dell'edificio che sarebbe arrivata, almeno a sud, fino alla trabeazione? Si è piuttosto esitanti, per ragioni insieme di carattere tecnico e cronologico, a seguire l'autore di questo libro in tutte le sue conclusioni. Non si vede bene come, dopo la morte di Cimone e la caduta in disgrazia di Callicrate, si sarebbe potuto smontare e spostare tutto quel colonnato meridionale per adattarlo alla nuova pianta di Fidìa e di Ictino.

Quale che sia stato il procedere dei lavori, e senza poter giudicare con precisione la parte di Cimone nella costruzione dell'edificio stesso, era un cantiere aperto quello che presero in mano i due artisti incaricati di eseguire l'ordinazione di stato, concepita ed elaborata su consiglio di Pericle nell'ambito di un disegno al tempo stesso nazionale e panellenico. Era già

stato collocato un possente basamento in calcare del Pireo, parzialmente ricoperto e sotterrato dagli sterri di Cimone. Il crepidoma e certi elementi del colonnato, se non certe parti intere del colonnato e della trabeazione, come sostiene Rhys Carpenter, erano già in opera e imponevano delle costrizioni, a meno di non radere tutto al suolo; cosa che non era possibile, in quanto l'impianto dell'edificio era legato al basamento e alla natura del terreno; a rigore, si poteva soltanto allungarlo un po' a ovest e allargarlo a nord.

Infatti il tempio già iniziato rispondeva alle strutture tradizionali, quali ci sono apparse a Egina e a Olimpia; era un tempio esastilo (6 colonne per 16), di proporzioni allungate (metri 66,94 per 23,53), che comportava una cella a due camere, secondo il dispositivo del tempio corinzio di Apollo e di quello dell'antico tempio di Atena, non lontano, a nord. La grande sala era divisa in tre navate da due file di dieci colonne; la seconda sala, di pianta quadrata, era dotata di quattro colonne, come lo sarà la sala posteriore del Partenone nell'edificio pericleo. Le esigenze di Fidia per la sua statua crisoelefantina e probabilmente anche le prescrizioni di Pericle, che voleva fare di quel nuovo tempio il simbolo della grandezza ateniese e forse pure l'immagine delle proprie ambizioni panelleniche, non potevano appagarsi di quella pianta tradizionale e dello spazio che essa offriva. A un volume esterno più imponente doveva corrispondere uno spazio interno più vasto e più libero.

L'architetto, che del resto si era visto imporre, certo per ragioni di economia, i rocchi di marmo pentelico già squadrati e messi in opera, era legato dalle proporzioni imposte dal diametro inferiore delle colonne.

Il Partenone è quindi il risultato di una serie di compromessi fra esigenze talora contraddittorie; così se ne comprendono meglio le anomalie e le innovazioni, alcune delle quali hanno avuto lontane ripercussioni.

Per creare un edificio più grandioso, l'architetto, che non poteva allargare l'intervallo fra le colonne senza sconvolgere le proporzioni determinate dal loro diametro, aumentò il numero delle colonne del peristilio e adottò il ritmo insolito di 8 colonne sulla facciata invece di 6, e di 17 sui lati lunghi invece di 16; i corridoi del peristilio vennero ridotti, e ciò permise di ingrandire la cella, la cui navata interna è di 19 metri; la lunghezza totale dell'edificio si accresce di poco (metri 69,50 invece di 66,94) ma si guadagna sulla larghezza (metri 30,88 al posto di 23,50) ingrandendo il basamento verso nord, poiché qui ci si trovava sul piano roccioso e non era necessaria nessun'opera di sterro. Pronao e opistodomo vengono ridotti all'estremo, e la facciata principale viene sottolineata da una seconda fila di colonne che riprende il dispositivo prostilo già adottato nella prima pianta.

Queste trasformazioni furono calcolate con tanta abilità, che l'architetto riuscì a stabilire fra le nuove strutture uno stretto rapporto modulare basato sulla dimensione stessa che gli era stata imposta, cioè il diametro inferiore della colonna; il che conferma le osservazioni di carattere archeologico. Il rapporto fra questo diametro inferiore (m. 1,905) e la lunghezza dell'interasse corrente (m. 4,296) è di 4/9, e lo si ritrova nelle dimensioni dello stilobate, fra la lunghezza (m. 69,50) e la larghezza (m. 50,83), e nelle corrispondenti dimensioni della cella. Esso gioca anche sulla determinazione delle verticali; la larghezza della facciata e la sua altezza fino al gocciolatoio orizzontale, dove incomincia il frontone, sono nello stesso rapporto di 4/9. Queste proporzioni geometriche si inscrivono nel movimento a piramide che si ripercuote su tutte le linee esterne: curvatura dello stilobate, ripercossa sulla trabeazione, inclinazione delle colonne verso l'interno e sulle diagonali. L'architetto ha saputo trovare in un sistema di rapporti semplici e nelle relazioni geometriche degli elementi una sorta di garanzia contro gli effetti di dispersione che potevano sorgere da un programma complesso e difficile. Fissati così i contorni e i volumi esterni, è ormai facile per Ictino organizzare liberamente gli spazi interni in conformità alle esigenze dello scultore. Egli conserva le due sale previste nell'edificio precedente. La più piccola, aperta a ovest sotto l'opistodomo, presenta lo stesso dispositivo di quattro colonne che, su pianta quadrata, raggiungono in una sola gettata il soffitto. Per rispondere allo slancio delle proporzioni, Ictino fa ricorso all'ordine ionico, compiendo una notevole innovazione, in quanto esso si introduce così all'interno di una composizione totalmente dorica. Da questa porta socchiusa, l'associazione degli stili faceva la sua comparsa in un'architettura che fino a quel momento aveva molto badato all'omoge-

neità; e i progressi dello stile ionico non si fermeranno più.

Nella grande sala veniva mantenuto il motivo tradizionale del colonnato dorico a due piani, ma il suo impiego segnava una tappa importante nella conquista degli spazi interni; il colonnato infatti non è più disposto su due file che formano tre navate più o meno uguali, ma, accostato maggiormente ai muri laterali, si sviluppa intorno alla navata centrale sotto forma di un portico a tre ali, con 10 colonne sui lati e 5 nella parte centrale, che costituisce lo sfondo su cui si staglia la statua di culto. Questa trova così una cornice più monumentale, trattata in funzione del suo valore plastico. Il successo di questa formula si rivelò quasi istantaneamente con il cambiamento a cui fu sottoposta la pianta dell'Efesteio, allora in costruzione sul Colono Agoraio, che dominava l'estremità occidentale dell'agorà ateniese. Dalle fondamenta di questo edificio si possono riconoscere le trasformazioni subite dal colonnato interno nel corso stesso della costruzione.

Il valore architettonico del Partenone era ancora accresciuto dall'ornamento plastico, che dava tutto il suo senso all'edificio. Secondo la tradizione classica, i frontoni e le metope erano dotati di una decorazione scolpita, i cui temi erano tratti dalla storia leggendaria di Atene e rievocavano i grandi momenti dell'intervento di Atena. Il frontone principale a est raffigurava la nascita della dea, tutta partenoniana in quanto ella usciva completamente armata dal cranio di Giove; gli dei dell'Olimpo assistevano alla scena nella calma e nella serenità del mondo conquistato ai giganti, di cui le metope esterne, sotto il frontone, rievocano l'impresa violenta e brutale. Nell'una e nell'altra scena veniva celebrata la vittoria dell'intelligenza, della bellezza e della luce sulle forze malefiche delle tenebre. Il carro del sole, nell'angolo del frontone, emergeva dal mare per cacciare quello di Selene, la dea lunare, la cui scomparsa si ispirava allo stesso simbolismo.

Sulla facciata posteriore, il frontone ovest rappresentava la vittoria di Atena nella grande lotta con Poseidone che le contendeva l'Attica: alla fine gli dei univano la loro potenza mediante l'alleanza dell'ulivo e del mare, le due fonti della ricchezza ateniese. Qui gli spettatori erano le famiglie leggendarie, le cui tombe si trovavano lì vicino, sulla roccia sacra; e Cecrope ed Erecteo troneggiavano in mezzo alla loro discendenza. Il quadro geografico era delimitato dalle acque che fecondevano Atene, il Cefiso e l'Eridano a nord, l'Ilisso e la fonte Calliroe a sud.

Nella penombra della galleria, all'interno della duplice cerchia (peristasis) di colonne, Fidia aveva scolpito nel fregio l'inno più entusiasta cantato dal popolo ateniese alla sua dea protettrice. Egli assisteva personalmente all'omaggio che il popolo le rendeva ogni quattro anni con la grande processione delle Panatenee. Colta nell'agitazione giovanile della partenza, sul portico occidentale, nel primo orizzonte che il pellegrino scopriva avvicinandosi al tempio, la processione si sviluppava con ampiezza lungo i lati nord e sud rievocando, sì, i magistrati della città e il popolo radunato in bell'ordine, ma soprattutto celebrando la gioventù ateniese, gli efebi, le arrefore velate e le ancelle delle divinità con le anfore delle offerte; la duplice corrente sboccava agli angoli sud-est e nord-ovest sul fregio di facciata riservato, come gli altri registri, a un'adunanza degli dei che accoglieva il popolo ateniese, il cui destino privilegiato veniva così raffigurato agli occhi di tutti. Architettura e scultura, simbolismo e realismo raggiungevano qui un equilibrio perfetto.

L'architettura religiosa ai tempi di Adriano

(da: P. Gros, *L'architettura romana. Dagli inizi del III secolo a. C. alla fine dell'Alto Impero. I monumenti pubblici*, Longanesi, Milano 2001)

Nella storia dell'architettura religiosa il regno di Adriano (117-138 d.C.) rappresenta un momento privilegiato: non soltanto, infatti, i costruttori dispongono ormai di tutti i mezzi per realizzare i più inusuali progetti – il sapientissimo uso dell'*opus caementicium* offre possibilità pressoché infinite –, ma lo stesso imperatore, appassionato di architettura e che si diletta, nel senso antico del termine, in un campo fino ad allora riservato agli specialisti, sembra aver voluto che la sua ascesa al potere fosse segnata da costruzioni memorabili. Il suo interesse per la creazione architettonica, la sua attenzione per i problemi tecnici, ma anche il desiderio di coinvolgere la classe senatoria nei suoi progetti e di offrire un lavoro e quindi i mezzi per vivere alla massa inattiva dei cittadini poveri, lo spinsero ad aprire in molte città enormi cantieri, benché le disponibilità finanziarie dello Stato fossero minori rispetto a quelle su cui aveva potuto contare il suo predecessore Traiano. L'importanza accordata dal nuovo *Princeps* all'edilizia pubblica si tradusse in primo luogo, sul piano istituzionale, in un'organizzazione pressoché militare delle associazioni di mestiere legate all'attività costruttiva; se si presta fede a una notizia tarda (*Epitome de Caesaribus*, 14, 5), egli registrò e riunì in autentiche coorti i progettisti e gli artigiani (architetti, lapidisti, carpentieri, muratori, stuccatori, ecc.), probabilmente con lo scopo di poter disporre in qualsiasi momento di *équipes* altamente specializzate. Una simile iniziativa si inserisce evidentemente nella tendenza, affermata a partire dall'inizio dell'età imperiale, a esercitare uno stretto controllo sul mondo estremamente articolato dei costruttori, e diversi indizi fanno pensare che Domiziano avesse fatto molti passi avanti in questa direzione. Ma l'«irreggimentazione» dei costruttori va ben al di là di quella che talvolta è stata considerata una mania di Adriano; essa è infatti il riflesso di un'evoluzione irreversibile del modo in cui venivano amministrati i cantieri ufficiali e di cui si possono seguire gli effetti fino all'età degli imperatori Severi all'inizio del III secolo. È in questo contesto che va ricollocata la caduta in disgrazia dell'architetto Apollodoro di Damasco, al quale Traiano aveva affidato la realizzazione dei grandi programmi monumentali del suo regno, il foro imperiale e gli adiacenti mercati: il celebre patrio non soltanto faceva ombra all'«architetto» Adriano, di cui aveva imprudentemente denunciato il diletterismo giovanile, rimandandolo alle sue «zucche», secondo l'espressione usata da Dione Cassio (LXIX, 4, 1-2: il termine si riferiva forse ai suoi progetti di costruzioni voltate); la sua posizione a corte, e dunque al di fuori del quadro istituzionale voluto dall'imperatore, ne faceva infatti un inevitabile bersaglio del potere autarchico.

Per apprezzare l'opera di Adriano e degli architetti ai quali si era affidato bisogna cominciare necessariamente da Roma. Purtroppo non dimenticheremo che il *Princeps* non amò mai l'*Urbs* e passò invece gran parte dei suoi anni di regno a visitare le città greche e microasiatiche, trascinato da un filellenismo le cui tracce affiorano in ogni settore della sua attività. Ma ciò non gli impedì di contribuire grandemente alla ristrutturazione della capitale dell'Impero, ove volle passare, al pari di Augusto, per il nuovo fondatore. Per quel che riguarda i templi, bisogna distinguere due categorie: da un lato, ponendosi nel solco della dinastia precedente, Adriano arricchì la serie degli edifici classici del culto imperiale; dall'altro egli donò alla città due santuari stupefacenti, autentici prototipi che, a diverso titolo, hanno aperto nuove strade all'architettura religiosa. Traiano non aveva interrotto la costruzione dei templi dedicati ai divi: nel suo *Panegirico* (11, 1), Plinio tesse le lodi di questo imperatore che aveva onorato la memoria di Nerva con fondazioni religiose, mentre la divinizzazione della sorella Marciana e del padre naturale (*divus Traianus pater*) dovettero comportare ugualmente la costruzione di templi, anche se di essi non resta traccia alcuna. È stato però dimostrato che il tempio del *divus Traianus*, contrariamente a quello che generalmente si crede, non faceva parte del progetto iniziale del foro di Traiano: sembra che originariamente tutto fosse stato concepito in modo che la colonna istoriata fungesse da perno fra le due sequenze monumentali dei fori imperiali e del Campo Marzio; allo stato attuale della ricerca in questo delicato settore della Roma del II secolo, e a causa delle lacune della Forma Urbis,

è impossibile dire in che modo si presentasse la cornice porticata attorno a questo tempio, la cui costruzione a nord-est delle due biblioteche, latina e greca, sembra risalire solo all'inizio del regno di Adriano. I frammenti architettonici che è stato possibile recuperare appartengono a un edificio gigantesco provvisto di capitelli corinzi alti 2,12 metri (dunque più grandi di quelli dell'ordine principale della basilica Ulpia e dei portici del Foro); gli elementi della cornice sono stilisticamente molto vicini a quelli del complesso civile traiano.

Adriano non si era limitato a glorificare la persona del suo predecessore, ma, seguendo in ciò l'irreversibile tendenza alla divinizzazione dei membri della *domus* imperatoria, consacrò una *aedes* alla suocera Matidia, madre di sua moglie Sabina. Dal momento della sua morte nel 119 d.C. egli fece intraprendere la costruzione di questo nuovo tempio nel Campo Marzio centrale; si conservano solo alcuni frammenti di colonne di cipollino (marmo con venature verdi proveniente dalle cave di Carystos, nell'Eubea, donde il suo nome antico *di marmor carystium*), che dovevano essere alte 17 metri; la facciata è riprodotta soltanto in un rovescio monetale del 120 d.C., ove appare inquadrata da due portici nei quali si tende a riconoscere la basilica di Matidia e quella di Marciana ricordate da fonti tarde e i cui resti, se conservati, andrebbero cercati sotto la chiesa di S. Maria in Aquiro e sotto gli edifici moderni di via dei Pastini. Ma quali che fossero le dimensioni e la magnificenza di questi templi, essi dovevano restare sempre nel solco delle fondazioni precedenti, manifestando forse soltanto un ritorno alla formula del periptero, riallacciandosi in ciò alle tradizioni squisitamente greche dell'architettura religiosa, in linea con le tendenze generali del periodo e conformemente ai gusti personali di Adriano.

Questi gusti si sarebbero manifestati pienamente in quelle che possiamo definire, nella più intensa accezione del termine, due autentiche creazioni: il Pantheon e il tempio di Venere e Roma.

Universalmente riconosciuto come il più grande santuario della romanità, il Pantheon di Adriano segna il culmine di una lunga esperienza edilizia, ma anche il risultato di una riflessione sullo spazio interno degli edifici sacri e sul modo di creare un effetto di trascendenza quando si passi dall'esterno all'interno. L'aspetto attuale dell'edificio, splendidamente conservato grazie alla sua trasformazione in chiesa agli inizi del VII sec. d.C. in seguito alla donazione dell'imperatore bizantino Foca al papa Bonifacio IV, è quello della ricostruzione integrale, compiuta fra il 118 e il 125 d.C., di un ben più modesto edificio precedente costruito da Agrippa; quest'ultimo si presentava come un tempio a cella trasversale orientato a sud e dunque in una direzione diametralmente opposta a quella dell'edificio attuale.

Per un approccio concreto nei confronti dell'edificio adrianeo è necessario intrecciare, senza confonderli, i seguenti punti di osservazione: la struttura architettonica e il suo aspetto; il programma monumentale e la sua sacralizzazione; la realizzazione tecnica; la decorazione interna e il suo significato. Da un punto di vista strutturale l'edificio si compone di due elementi fino ad allora inconciliabili, e cioè un pronao di forma classica, ottastilo con frontone e con due colonne lungo i lati, e un ampio cilindro con copertura a cupola; il collegamento fra i due volumi è stabilito da un corpo intermedio che forma una specie di attico quadrangolare alle spalle del frontone e prolunga la camera chiara del pronao in un muro cieco scandito da pilastri; in questo volume erano inserite due scale di servizio per accedere alle parti alte dell'edificio. Il risultato di questo tipo di organizzazione è una completa separazione fra la visione plastica del monumento come elemento del paesaggio urbano e l'organizzazione del santuario stesso. Nell'antichità il fenomeno era ancora più evidente che al giorno d'oggi in quanto la facciata, sopraelevata di alcuni gradini all'estremità dell'asse longitudinale di una grande piazza circondata da portici, non lasciava neppure intravedere la rotonda retrostante: agli occhi di chi si fosse avvicinato frontalmente – e non era possibile fare altrimenti – il tempio si presentava pertanto come un edificio religioso tradizionale, ossia di forma quadrangolare e circondato da colonne, poiché quelle della fronte lasciavano immaginare i colonnati dei lati lunghi; ma al posto di questi, se il visitatore si fosse inoltrato tra gli alti fusti di granito del pronao e avesse oltrepassato la porta della cella, egli si sarebbe trovato immediatamente immerso nella penombra di uno spazio circolare sotto un'immensa cupola emisferica. Non soltanto la progressione assiale suggerita dal portico monumentale era

smentita dalla comparsa di una pianta rotonda, ma il cambiamento del partito architettonico era accompagnato da una sensibile dilatazione del volume interno rispetto a quello, comunque già imponente, del pronao (fig. 203).

Malgrado questo, non si può dire che il pronao costituisse una concessione all'architettura religiosa canonica, visto che la sua funzione era solo quella di «travestire» l'edificio da santuario canonico. Queste convinzioni, espresse anche recentemente, derivano dalla mancata comprensione del programma monumentale: né *tholos* – che non può essere concepita senza un colonnato circostante – né *templum* periptero o pseudoperiptero, il Pantheon non poteva fare a meno di un pronao, perché era questo l'unico modo per far entrare nella categoria dei luoghi di culto ciò che, sul piano tipologico, agli occhi dei contemporanei sarebbe apparso soltanto come una sala termale più grande delle altre. L'unione dei due componenti non dipende dunque da un capriccio o da un'immagine, ma da un'assoluta necessità. Per convincersene è sufficiente notare che lo spazio interno del Pantheon è assimilabile da un punto di vista volumetrico a una semisfera sovrapposta a un cilindro, la cui altezza e il raggio in pianta sono uguali al raggio della sfera iscritta; ciò corrisponde perfettamente alla concezione del *laconicum* o ambiente utilizzato per i bagni di vapore descritto da Vitruvio (V, 10, 5): di forma circolare e con copertura a cupola, il vano deve avere un diametro in pianta uguale alla sua altezza; non manca neppure l'apertura circolare sulla sommità, il *medium lumen in hemisphaerio*, che rende possibile l'ingresso della luce e del calore del sole. Di conseguenza, se la cella del Pantheon fosse apparsa senza la sua facciata, i contemporanei l'avrebbero di sicuro assimilata a una di quelle grandi sale calde, del tipo dei cosiddetti «templi di Venere o di Mercurio» a Baia, di cui si conoscevano numerosi esempi a partire dalla fine del I sec. d.C. nelle grandi terme di Roma e di molte città italiane. La *gravitas* propria degli edifici religiosi e la sacralizzazione del loro contenitore erano inscindibili dalla presenza di un colonnato libero sormontato da un *fastigium* (spazio triangolare sulla sommità del tetto che in facciata comportava un frontone, il cui timpano era generalmente ornato con altorilievi e che ai tre vertici recava degli acroteri); il fatto che nel Pantheon questo tipo di facciata, legato evidentemente alla travatura a capriate, non ha nessun rapporto con la copertura del santuario, non vuol dire che esso non è pertinente e indispensabile: una delle caratteristiche dell'architettura sacra a Roma è che le forme che contribuiscono alla sua maestosità possono sopravvivere alle esigenze specifiche che ne hanno determinato la nascita e che con il passare del tempo possono anche scomparire; ricordiamo il celebre testo di Cicerone (De oratore, III, 180, 6-13): «Le colonne sorreggono gli architravi dei templi e dei loro portici, ma la loro dignità non è inferiore alla loro utilità. Non è certo la ricerca di bellezza, ma la necessità che ha modellato il celebre frontone del nostro *Capitolium* e degli altri edifici religiosi. Ma a dire il vero, una volta messo a punto il sistema di scolo delle acque da una parte e dall'altra del tetto, la dignità è venuta ad aggiungersi all'utilità del frontone, in modo che, se anche fosse stato costruito nel cielo degli dei, ove non può piovere, il *Capitolium* non avrebbe avuto dignità senza il suo fastigio a doppio spiovente». Il pronao del Pantheon di Adriano illustra molto chiaramente questo antico principio: per diventare uno spazio sacro, la sala circolare, quale che fossero le sue dimensioni e il suo fascino, aveva bisogno di un portico monumentale tradizionale che creasse una cesura con il mondo profano; solo a questo prezzo poteva affermarsi la trascendenza della cupola. Del resto, e contrariamente a quello che poteva apparire, la continuità strutturale fra il portico e la rotonda era iscritta nello stesso schema dell'impianto: l'analisi geometrica di quest'ultimo dimostra che i quadrati circoscritti da uno dei cerchi concentrici della cella rappresentano le linee generatrici del pronao (fig. 204).

Detto questo, ciascuno degli elementi costitutivi del Pantheon supera tutti i suoi precedenti formali. Il pronao, largo 33,10 metri e profondo 15,50, non è il più grande di Roma, perché quello del tempio di Marte Ultore è di maggiori dimensioni, ma il tipo di organizzazione è unico: la facciata è composta da otto colonne monolitiche di granito con basi e capitelli corinzi di marmo pentelico (alte 13,96 metri) e in corrispondenza della prima, della terza, della sesta e dell'ottava colonna si dispongono in profondità altre due colonne dello stesso tipo che formano così tre navate, delle quali quella centrale è più larga e conduce alla porta della

cella; le due navate laterali si concludono con nicchie semicircolari aperte nella struttura intermedia fra il pronao e la rotonda e destinate forse a ospitare le statue di Augusto e di Agrippa menzionate da Dione Cassio (LIII, 27, 3). Questo spazio «basilicale» era già di per sé sufficiente a qualificare il pronao come un edificio in sé concluso, in cui il percorso processionale assiale solennizzava l'avanzamento verso l'enorme porta del santuario. L'armatura di questo vasto pronao ha conservato a lungo gli elementi di bronzo, forse le lastre di rivestimento dei travi di legno di cui Palladio ci ha lasciato una descrizione e che probabilmente servivano a rinforzare gli elementi costitutivi delle capriate. Quanto al frontone che coronava il tutto conferendo sacralità alla facciata, esso era stato oggetto di uno studio preparatorio molto preciso, il cui piano di costruzione, inciso su lastre di marmo vicino all'ingresso del mausoleo di Augusto, è stato recentemente identificato da L. Haselberger: i rampanti degli schizzi incisi hanno una pendenza di 24 gradi rispetto all'orizzontale, che coincide quasi esattamente con quella della costruzione (23 gradi); i modiglioni, il fregio e gli interassi delle colonne della facciata coincidono, con differenze che non superano mai il centimetro, con la costruzione effettivamente realizzata. Dall'esame del disegno preparatorio è emerso anche che il ritmo del colonnato della facciata era, secondo la terminologia vitruviana ereditata da Ermogene, sistilo per gli interassi laterali (tre diametri inferiori) ed eustilo (tre diametri e un quarto) per l'interasse centrale. Abbiamo in tal modo acquisito indicazioni preziose per capire l'organizzazione di questo grande cantiere e lo spirito che presiedeva alla concezione d'insieme: da un lato è evidente che lo spazio situato davanti al mausoleo di Augusto veniva utilizzato come luogo di deposito e di taglio dei blocchi di marmo destinati al Pantheon, che si trovava a soli 800 metri di distanza e ove i marmi potevano essere trasportati agevolmente per via d'acqua, sfruttando la vicinanza del corso del Tevere. Dall'altro, ed è questo il fatto più importante, emerge che il Pantheon era l'unico tempio a Roma e in Occidente a presentare un'organizzazione di tradizione ellenistica, almeno per la parte «classica» del monumento (fig. 205).

Il cilindro che racchiudeva il santuario ha un diametro complessivo di 58 metri e sviluppa un vuoto di 43,30 metri di diametro interno; mai era stato progettato uno spazio così vasto senza supporti intermedi - né lo sarà prima della comparsa del cemento armato -; l'unità plastica dell'insieme, sormontato da una cupola perfettamente emisferica, è ulteriormente accentuata dalla presenza di un'unica sorgente luminosa, l'*oculus* terminale di circa 9 metri di diametro. Le prodezze tecniche che hanno reso possibile questa realizzazione sono di due tipi: esse riguardano innanzitutto il cilindro portante; spesso 6,8 metri (senza contare i rivestimenti marmorei), esso è costituito da un *opus caementicium* rivestito di mattoni poggiante su una sostruzione costituita da uno zoccolo di calcestrizzo largo 7,30 metri e profondo 4,50; il volume anulare delle pareti non è pieno, ma contiene dei vuoti che si alternano da un livello all'altro, assimilandolo a una sorta di doppia carena collegata da «nervature» verticali interne; paradossalmente, i vuoti sono maggiori nel livello inferiore, raggiungendo quasi il 50% del volume totale e definendo verso l'interno otto piloni fra nicchie alternativamente semicircolari e quadrangolari. Al di sopra, la massa del cilindro si fa più compatta per equilibrare la spinta della cupola. Quest'ultima, di cui il visitatore vede solo i cinque ordini di cassettoni concentrici (28 per ordine, che non corrispondono, si badi bene, al ritmo ottagonale dei piloni del primo livello), non è monolitica ed è questa la seconda prodezza tecnica, messa in opera con ineguagliata finezza: essa è infatti costituita da strati orizzontali sovrapposti che si alleggeriscono man mano che si sale verso l'alto, finché nell'ultimo anello viene impiegata soltanto una pietra pomice di origine vulcanica. Il sistema è dunque più quello di una volta aggettante che di una cupola a cunei, che riduce sensibilmente le spinte verso l'esterno ed evita il ricorso a contrafforti radiali, poiché tutti gli elementi di questa straordinaria costruzione si puntellano reciprocamente. La «chiave» formata dall'*oculus*, vuoto vertiginosamente sospeso a più di 43 metri di altezza, aumenta l'effetto di larghezza quasi irrealistico dell'insieme, il cui volume complessivo in muratura è di 23.000 metri cubi per uno spazio unitario di 46.000 metri cubi, ossia il doppio (fig. 206).

In questo universo rotondo l'ordine interno è concepito in modo da non spezzare l'unità spaziale e da sottolineare il movimento circolare dell'involucro; l'impresa impossibile consisteva

dunque nel definire, malgrado ciò, se non proprio un asse, per lo meno un orientamento privilegiato: è questo il ruolo dell'abside posta davanti all'ingresso che, oltre a essere più grande delle altre, è inquadrata da due colonne di pavonazzetto (il *marmor synnadicum* o *phrygium* dell'antichità, proveniente da Docimìa, in Asia Minore, e caratterizzato da venature violacee), al di sopra delle quali si distacca la trabeazione, cosa che non avviene per le colonne che inquadrano la facciata delle altre nicchie senza invadere il rivestimento circolare, poiché restano sulla tangente esterna; queste colonne monolitiche sono alternativamente di giallo antico (il *marmor numidicum* di Chemtou in Tunisia) nelle esedre rettangolari e di pavonazzetto in quelle semicircolari. Le edicole con timpano triangolare o a sezione di cerchio che si aprono negli spazi intermedi ospitavano statue di divinità. Al di sopra di questo primo livello, sottolineato da un'imponente cornice, un secondo ordine, distrutto nel 1747 e in parte ricostruito nel 1930, scandiva la parte superiore del tamburo per mezzo di leggere paraste corinzie fra le quali si aprivano finestre rettangolari. Se a questa ricca animazione architettonica si aggiunge il disegno di cerchi e di quadrati del pavimento, in cui venivano impiegati gli stessi marmi e le stesse pietre utilizzate nella decorazione architettonica, si avrà un'idea di questo universo dai mille riverberi, in cui i colori venivano a tratti resi sfolgoranti dal pennello luminoso proveniente dall'*oculus* (fig. 207).

I capitelli corinzi del Pantheon, splendidamente conservati, mostrano, sia nel pronao sia nell'ordine interno, una versione molto accurata, in marmo pentelico, del nuovo schema che, con qualche variante, sarà ormai quello delle botteghe urbane sino alla fine dell'età antonina. Del modello tardo-flavio, così come lo abbiamo definito nel tempio di Vespasiano, essi conservano il gusto della vivacità ornamentale e dei giochi di luce con uno spiccatissimo senso della distribuzione dei volumi. Ma qui la maggiore altezza del fogliame d'acanto – la corona inferiore si erge ben oltre la metà dell'altezza della corona superiore e questa sale ben oltre la metà del calato e del collarino dei caulicoli – conferisce all'insieme un aspetto più slanciato e più raffinato; l'allungamento delle digitazioni, l'incrocio «a cucchiaio» dei lobi e la moltiplicazione delle nervature che animano l'asse centrale delle foglie aumentano l'impressione di morbidezza e di leggerezza, ulteriormente accentuata dall'uso del trapano che incide sul collarino del caulicolo un vero e proprio dentello. Un tratto caratteristico del periodo è la svasatura triangolare delle nervature assiali alla base delle foglie della corona inferiore.

Sfidando qualsiasi confronto, questo edificio, pur essendo così profondamente romano, non si appropriava ingiustamente di un nome greco: in età ellenistica, un pantheon era sempre un tempio dedicato a un re divinizzato e alle divinità a lui associate; non c'è dubbio che Adriano si ricordò delle grandi *tholoi* della Grecia propriamente detta o dell'Asia Minore che venivano regolarmente dedicate ai diadochi. Ma il risultato è con ogni evidenza molto diverso e il cambiamento di scala, ancor più della novità della concezione, vieta di stabilire qualsiasi continuità diretta fra questi precedenti culturali e il Pantheon di Roma, che non era dedicato soltanto a tutti gli dei, come indica il suo nome, ma costituiva una sorta di grande santuario dinastico con vocazioni cosmiche; la persona di Adriano fu ostentatamente esclusa da tutto ciò, visto che sul fregio del pronao fu riprodotta la vecchia dedica di Agrippa e che, per quanto ne sappiamo, nella cella non era esposta nessuna statua dell'imperatore regnante. Degna di nota è però la notizia di Dione Cassio (XLIX, 7, 1), che riferisce come l'imperatore amasse amministrare la giustizia all'interno di questo grande santuario; secondo lo storico greco, il Pantheon fungeva allora da sala del trono, autentica aula Regia paragonabile a quella del Palatino di Domiziano: il sovrano sedeva qui, simbolicamente, al centro dell'universo, un universo completamente rimodellato e controllato dal potere romano, che discendeva direttamente dalla forza vivifica del sole, come l'*oculus* aperto sul mondo celeste stava a testimoniare.

L'altro grande tempio del regno di Adriano è l'*aedes Veneris et Romae*. Questo gigantesco edificio, definito da F. E. Brown come «una massa greca impiantata in uno spazio romano», collegava il Foro al Colosseo, interessando gran parte della superficie precedentemente occupata dal vestibolo della Domus Aurea di Nerone. È il più grande complesso cultuale mai costruito a Roma d'un sol pezzo. Iniziato nel 121 o nel 128 d.C., esso fu forse dedicato nel

135, come attesta Cassiodoro, ma i lavori furono realmente ultimati solo nel 137-138, come risulta dalla presenza di bolli laterizi recanti la data del 134, mentre la decorazione architettonica fu portata a termine solo sotto Antonino Pio, fra il 141 e il 143 d.C.

Edificato su una vasta platea bordata da un portico, il tempio occupava una superficie rettangolare di 108x54 metri, circondata da una crepidine di sette gradini che gli conferiva immediatamente l'aspetto di un edificio di tradizione greca (assenza del podio e di una gradinata assiale che suggerissero un orientamento privilegiato). Due celle, con le pareti di fondo adiacenti, erano dedicate rispettivamente a Roma (quella occidentale, rivolta verso il Foro) e a Venere (quella orientale); la superficie da esse occupata, di forma rettangolare, era di 87,50 x 31,50 metri, che può sembrare piuttosto ridotta rispetto al gigantismo generale, ma che da sola è già più grande di quella del Partenone di Pericle, compresa la peristasi. Purtroppo non resta quasi nulla dell'alzato, o per lo meno niente che risalga all'età adrianea; le due absidi di mattoni parzialmente conservate nel punto di contatto degli ambienti di culto appartengono infatti al restauro di Massenzio, intrapreso nel 307 d.C. dopo un incendio. Le ricerche di A. Barattolo hanno permesso di stabilire che nella loro fase iniziale le celle, quasi quadrate, di 25,70 metri di lato e scandite all'interno da un ordine di colonne sovrapposte formanti strette navate laterali, erano separate da un muro rettilineo e che al posto delle volte a botte della fase del IV secolo si aveva una copertura classica con trave di legno in piano. Dunque non c'era nessun elemento curvilineo nel tempio adrianeo, che si basava pertanto interamente sul sistema greco delle colonne libere sorreggenti un architrave e poste attorno ad ambienti quadrangolari. Rispetto al contemporaneo Pantheon questo edificio discende da un arcaismo ellenizzante che certo non stupisce in un imperatore filelleno, ma di cui bisogna mettere a fuoco il significato culturale e simbolico. E questo non può emergere che dal rapporto fra la peristasi e il naos; le ricerche recenti condotte sul sito hanno dimostrato che le due celle non erano fiancheggiate, come si era sempre creduto, da una sola fila di colonne la cui distanza dai muri era pari a due interassi, ma da due file; ciò vuol dire che il tempio, tradizionalmente considerato uno pseudodiptero di 20x10 colonne, era un diptero di 22x10. Se a questa prima osservazione si aggiunge che i *pronaoi* opposti delle due celle non erano tetrastili in antis ma esastili, bisogna restituire sui lati corti dell'edificio tre file di dieci colonne ciascuna. Si ottiene così una somma di 124 colonne distribuite in una peristasi straordinariamente ricca, doppia sui lati lunghi e triplice sulle facciate.

Queste rettifiche permettono in primo luogo di precisare l'aspetto generale delle gigantesche aedes, restituendo loro una piena originalità: nessun altro santuario romano era stato o sarà mai circondato da una «foresta mistica» così fitta; anche i templi più grandi, quelli di Venere Genitrice, di Marte Ultore, dei Dioscuri del Foro, oppure i dipteri augustei di Quirinus e di Diana Cornificiana, avevano soltanto una facciata ottastila; d'altra parte, anche nei più grandi dipteri ioniche dell'Asia Minore, dei quali solo quello di Apollo a Didyma era decastilo, non si ha mai la triplicazione delle colonne libere dei lati corti, fatta eccezione della facciata dell'Artemision tardo-classico di Efeso. [...]

I Dieci Libri dell'Architettura di Marco Vitruvio Pollione

(Appunti dalle lezioni)

Il maggiore trattato di architettura dell'antichità – ed unico giunto sino a noi.

Il manoscritto; i disegni (dieci volte, nel testo, Vitruvio fa riferimento a disegni) ; la "riscoperta" nel quindicesimo secolo; le edizioni rinascimentali, quella francese di Perrault e l'edizione settecentesca di Ferdinando Galiani.

Dell'autore del *De Architectura libri decem* non sappiamo praticamente nulla. Nella tradizione letteraria antica non ritroviamo che poche menzioni del suo nome (e ne ricaviamo scarsissime informazioni): è nominato tre volte da Plinio il vecchio (negli indici degli autori dei libri XVI, XXXV e XXXVI della *Naturalis Historia*, I sec.), due volte da Frontino (*De aquae ductu Urbis Romae*, I sec.) e da Sidonio Apollinare (nelle *Epistulae*, V sec.), e una volta da Cezio Faventino (*De Architectura*, III sec.) e Servio (*Ad Aeneidem*, V sec.). Né abbiamo altre fonti esterne cui attingere. Cosicché, sono miseramente falliti tutti i tentativi di tracciare un suo profilo biografico, così come di identificarlo con personaggi più o meno conosciuti con lo stesso nome (L. Vitruvius Mamurra, L. Vitruvius Cerdo, ecc.). Di conseguenza non possiamo fare affidamento per la ricostruzione, se non di una biografia, almeno di un profilo culturale o sociologico, che su i pochi brani autobiografici contenuti nel testo stesso del *De Architectura*. A partire dal suo celebre *incipit*: quella prefazione del *Primo libro*, o dedica a Ottaviano:

«Fino a quando il tuo spirito divino e la tua volontà, o Cesare Imperator, erano impegnati a conquistare il dominio sul mondo e i tuoi concittadini, ormai abbattuti i nemici tutti grazie al tuo invincibile valore, traevano vanto dal tuo trionfo e dalla tua vittoria e tutte le popolazioni sottomesse stavano in attesa di un tuo cenno e il popolo romano e il Senato liberati dalla paura cominciavano a farsi guidare dai tuoi disegni politici e dalle tue decisioni altamente autorevoli, non osavo, in mezzo a situazioni così impegnative, pubblicare quanto sull'architettura avevo già scritto e le idee cui avevo dato sviluppo dopo lunghe riflessioni, trattenuto com'ero dal timore di andare incontro alla tua irritazione, disturbandoti in un momento poco opportuno. Quando notai però che tu non ti prendevi cura soltanto della vita pubblica della comunità e dell'organizzazione dello stato, ma anche dell'opportunità di dare sviluppo all'edilizia pubblica, in modo tale che per opera tua non solo lo stato risultasse accresciuto grazie alle nuove province, ma la grandezza del potere si manifestasse anche nello straordinario prestigio degli edifici pubblici, ritenni di non dover lasciare passare la prima occasione per pubblicare, dedicandoli a te, quei miei scritti sull'argomento in questione, e la ragione prima era che in relazione ai miei interessi in questo campo ero stato conosciuto da tuo padre ed ero stato un ammiratore del suo valore. E dopo che il concilio degli dèi consacrò la sua presenza nei luoghi della vita immortale e trasferì il potere di tuo padre nelle tue mani, quella stessa devozione che avevo per lui all'epoca sua, restando immutata nei tuoi confronti, mi portò il tuo favore. Pertanto assieme a Marco Aurelio, Publio Minidio e Gneo Cornelio fui pronto a occuparmi della fornitura e della riparazione di baliste, scorpioni e altre macchine da getto. Così assieme a loro ricevetti delle gratifiche, e tu, dopo avermele accordate, continuasti a rinnovarle dietro raccomandazione di tua sorella.

Trovandomi dunque in una condizione di obbligo per questo beneficio, che fa sì che io non debba temere la mancanza di mezzi fino alla fine dei miei giorni, cominciai a comporre quest'opera destinata a te, poiché mi accorsi che tu avevi fatto costruire e continuavi a far costruire molti edifici, e che anche nel tempo a venire avresti curato che gli edifici pubblici e privati fossero degni di essere affidati alla memoria dei posteri, in rapporto alla grandezza delle tue imprese. Ho messo insieme regole ben definite, esaminando le quali tu possa acquisire personalmente conoscenza della qualità delle opere già realizzate e di quelle da realizzare. Infatti in questi libri ho esposto compiutamente principi e norme di quest'ambito disciplinare» (I, pref., 1-3)

Da questo brano, e da pochi altri che incontriamo nel testo, insieme alle pochissime informazioni esterne prima ricordate possiamo dire che Vitruvio visse nel corso del I sec. a. C., fu ingegnere militare (I, pref., 2, come abbiamo visto) o ingegnere idraulico – Frontino ricorda un suo impiego nella magistratura delle acque a Roma, probabilmente intorno al 30 a. C. – o architetto, come egli stesso riferisce attribuendosi il progetto e la costruzione della Basilica giudiziaria di Fano:

«Dignità e bellezza non meno ottimali possono avere allestimenti di basiliche del tipo che stabilii e curai che fosse realizzato nella colonia di Giulia di Fano...» (V, I, 6)

Ingegnere o architetto che fosse, Vitruvio prestò servizio sotto Cesare e la sua carriera continuò fino a Ottaviano, sotto la protezione di sua sorella Ottavia; al momento in cui scrive la prefazione del primo libro si direbbe ormai in pensione, o in una situazione assai prossima. Sicuramente Vitruvio appartenne a una sorta di classe media intellettuale e più specificamente ad una categoria dell'apparato pubblico statale come l'*ordo apparitorum*, una classe di specialisti assegnati ai magistrati o a chiunque esercitasse un potere, con funzioni di collaborazione e di consulenza tecnica; come è stato efficacemente sintetizzato: «una categoria di tecnici del pensiero teorico e della sua attuazione pratica» (P. Gros). In età tardo repubblicana e in età imperiale, gli *apparitores* costituivano una classe intellettuale socialmente interposta tra il popolo e il patriziato. Le caratteristiche fondamentali di quella classe era l'assoluta devozione agli apparati dello stato, la capacità di articolare un sapere tecnico in ogni branca dell'amministrazione pubblica e un *gradus dignitatis*, una sorta di statuto morale che la rendeva idonea a svolgere le proprie funzioni. In questo senso si spiega l'elogio, tante volte misinterpretato o interpretato genericamente in senso puramente etico, del sapere intellettuale contenuto nella lunga prefazione del VI libro, che vi leggo per intero, anche perché contiene un interessante risvolto deontologico relativo all'esercizio dell'architettura:

«Il filosofo socratico Aristippono, sbattuto da un naufragio sulle spiagge dei Rodi, avendo notato figure geometriche disegnate, si dice abbia così esclamato rivolto ai compagni: « Speriamo bene, poiché vedo tracce di uomini» e subito si diresse verso la città di Rodi e arrivò direttamente al ginnasio, e colà per dispute filosofiche ricevette dei doni, così da non solo provvedere a se stesso ma da rifornire anche quelli che furono con lui sia del vestiario sia degli altri beni che sono necessari al sostentamento. Quando però i suoi compagni vollero tornare in patria e gli chiesero che cosa volesse fosse riferito a casa, mandò a dire che era opportuno fossero procurati per i figli possedimenti e viatici di tal tipo da poter scampare a nuoto da un naufragio anche con tali beni.

E infatti tali sono le vere protezioni della vita e ad esse non possono arrecar nocimento né l'iniquo turbine della sorte né il cambiamento dei reggimenti politici né le distruzioni belliche. Teofrasto non di meno sviluppando tale pensiero, esortando a essere colti piuttosto che a confidare nel denaro così afferma, che solo l'uomo colto non è straniero in luoghi a lui estranei, né con la perdita di familiari e persone intime diviene privo di amici ma è cittadino in ogni città e può senza timore guardare con distacco i casi difficili della sorte; invece chi ritiene di essere protetto dalle difese non della cultura ma delle situazioni avventurate, andando per percorsi sdruciolevoli affronta una vita instabile e insicura.

Certo Epicuro non diversamente afferma che pochi beni la fortuna assegna ai sapienti, ma quelli che sono i più grandi e necessari, sono governati dai pensieri dell'animo e della mente. Diversi filosofi altresì così espressero queste considerazioni. Nondimeno dei poeti che scrissero in greco antiche commedie, pronunciarono sulla scena in versi gli stessi pensieri, come Eucrate, Chionide, Aristofane, soprattutto anche con costoro Alessi, che afferma essere opportuno che gli Ateniesi siano lodati per il motivo che se le leggi di tutti i Greci sanciscono che i genitori siano mantenuti dai figli, quelle degli Ateniesi non tutti i genitori ma solo quelli che istruirono i figli nelle arti. Poiché tutti i doni di fortuna come sono dati da essa sono facilmente tolti, invece le scienze congiunte alle facoltà spirituali non vengono mai meno, ma permangono facilmente fino all'estrema fine della vita.

Io intanto rendo e sento la più grande e infinita gratitudine per i genitori, perché approvando la legge degli Ateniesi si dettero cura di istruirmi in un'arte, e in quella che non può essere approvata senza la disciplina della letteratura e quella enciclopedica di tutte le dottrine. Avendo dunque accresciuto sia per la sollecitudine dei genitori sia per gli ammaestramenti dei precettori le cognizioni nelle discipline, dilettandomi di argomenti filologici e inerenti le arti e di scritti di commentari, preparai nell'animo tali possessi, e di tali frutti questa è la somma, il non aver alcun bisogno di possedere di più e che soprattutto questa è la spremitura della ricchezza, il non desiderare nulla. Ma vi sono forse diverse persone che giudicando queste opinioni di poco conto ritengono perciò che siano sapienti coloro che sono ricchi di denaro. Pertanto i più tendendo a questo fine avvalendosi di audacia conseguirono con le ricchezze anche la notorietà.

Io invece, o Cesare, non mi detti pensiero di procurarmi denaro con l'arte, ma ritenni di seguire la povertà con la buona fama piuttosto che la ricchezza con l'infamia. Perciò conseguii poca notorietà, ma tuttavia pubblicati questi volumi, come spero, sarò noto anche ai posteri. E non ci si deve meravigliare perché sia così ignoto alla maggioranza. Gli altri architetti chiedono e contendono per professare l'architettura, a me invece da parte dei precettori è stato insegnato che è opportuno prendersi cura d'essere pregato non di pregare, perché il colore naturale è cambiato dal pudore col chiedere una cosa sospettosa. Infatti sono desiderati coloro che danno un beneficio non quelli che l'accettano. Poiché che cosa riteniamo sospetti chi è richiesto insistentemente di affidare al favore di un richiedente le spese che si debbono fare tratte dal suo patrimonio, se non che ritenga ciò sia fatto a motivo di frode e del profitto di quegli? Pertanto gli avi affidavano un'opera ad architetti apprezzati in primo luogo per la stirpe, quindi indagavano se fossero stati educati onestamente, ritenendo di doversi affidare all'onorevole pudore, non all'arroganza della protervia. Gli stessi artefici d'altra parte non istruivano se non i loro figli e congiunti e li formavano come bravi uomini, ai quali fossero accordati sulla fiducia senza esitazione soldi per imprese tanto cospicue.

Quando invece mi accorgo che la grandezza di una così importante disciplina è vantata da ignoranti e inesperti, e da costoro che non hanno cognizione non solo dell'architettura, ma assolutamente nemmeno della costruzione, non posso non lodare quei padri di famiglie che rassicurati nella fiducia sulla trattatistica costruendo da se stessi così pensano che, se ci si deve affidare a inesperti, essi stessi siano più degni di spendere una somma di denaro in base al loro volere piuttosto che affidarla a uno altrui.

Pertanto nessuno tenta di praticare in proprio alcun'altra arte, come quelle del calzolaio, del tintore o qualcuna delle altre che sono più facili, se non l'architettura, per il fatto che quelli che la professano sono denominati architetti non per arte vera ma falsamente. E per questi motivi ho ritenuto di dover comporre per iscritto con la massima diligenza un trattato organico sull'architettura e i suoi metodi, dando credito a un dono destinato a essere non sgradito a tutti i popoli» (VI, pref., 1-7).

Quanto poco siano cambiati in duemila anni i problemi deontologici e le diffidenze nei confronti della pratica professionale dell'architetto, lo vedete da questo brano appena letto. Che però ci introduce ad un altro tema, quello dello scopo del trattato. Sicuramente vi è in Vitruvio un intento moralizzatore della pratica professionale – che in epoca moderna sarà apprezzato al più alto grado, ad esempio da Francesco Milizia, che ha scritto: «il principale pregio dell'opera è nella qualità dello spirito e del cuore, che Vitruvio esige negli architetti, i quali dalla lettura de que' nobili precetti o impareranno ad esser galantuomini, o se trasportati da vile interesse calpesteranno que' sensati avvertimenti, arrossiranno almeno, e Vitruvio servirà loro d'un interno rimorso» (*Memorie degli architetti antichi e moderni*, Bassano del Grappa, 1785, vol. I, p. 56) – ma che perde di peso specifico proprio se considerato in rapporto a quanto ho detto a proposito della sua appartenenza ad una sorta di funzione pubblica statale e al *gradus dignitatis* che la caratterizzava. Viceversa è proprio in rapporto a tale condizione che è possibile individuare uno scopo più generale, che è quello di sistematizzare un sapere tecnico e artistico in una forma linguistica in grado di essere trasmissibile. Che nel I secolo a. C. non era un'impresa né facile, né scontata. Innanzitutto perché non esisteva un linguaggio tecnico versatile per tale tipo di opera (v. la tradizione dei *Commentari* e il ricorso al greco, ad es. di Teodoro sull'Heraion di Samo, di Ictino sul Partenone, ecc). Per tale ragione il testo vitruviano appare in molti brani oscuro, e spesso a Vitruvio è stata rimproverata una scarsa sensibilità, se non addirittura una scarsa padronanza della lingua latina. In secondo luogo quell'impresa assumeva, in continuità e quasi come inedito prolungamento del ruolo professionale degli *apparitores*, la funzione di un servizio diretto, per così dire, alla classe politica, a chi era responsabile della costruzione delle opere pubbliche. Vitruvio sembra essere consapevole di entrambe le questioni. Così ad esempio, alla fine del primo capitolo del primo libro (dedicato alle conoscenze che deve possedere l'architetto), Vitruvio scrive:

«Poiché dunque possedere per talento naturale qualità intellettuali del genere non è concesso a tutta l'umanità indistintamente, ma solo a pochi uomini, ma poiché d'altra parte la professione dell'architetto richiede una formazione in tutti gli ambiti disciplinari e le facoltà intellettive, data la vastità della materia, consentono di avere una conoscenza di ciascuna disciplina di livello necessariamente non altissimo, bensì medio, chiedo, Cesare, a te e a quanti leggeranno questi libri che mi si perdoni se qualcosa nell'esposizione sarà poco conforme alle norme della scrittura»

ra letteraria. Non è infatti in quanto eccelso filosofo né in quanto eloquente retore né in quanto filologo scaltrito nei più raffinati metodi del suo sapere che mi sono sforzato di scrivere questo trattato, ma da architetto, quale sono, fornito di una cultura di base. Per quanto riguarda però le possibilità offerte dal mio sapere tecnico e i fondamenti teorici interni ad esso, prometto, e spero sia così, che in questi libri li fornirò senz'altro, con le maggiori garanzie, non soltanto a quanti operano nel campo dell'edilizia, ma anche a tutti gli uomini di cultura» (I, I, 17).

Il programma vitruviano è dunque chiaro: raccogliere e sistematizzare il *corpus* disciplinare dell'architettura in una forma linguistica inedita che sia in grado di trasmettere saperi tecnici sia agli specialisti, quanto a un pubblico più ampio (uomini di cultura: magistrati e responsabili della cosa pubblica). Ancor più esplicitamente, e peraltro con maggiore consapevolezza, difficoltà e intenti sono chiaramente enunciati nella prefazione del quinto libro:

«Coloro che in più ampi volumi, o imperatore, esposero le meditazioni e gli insegnamenti del loro ingegno, aggiunsero ai loro scritti la più grande e distinta autorevolezza. Magari la materia potesse prestarsi a questo anche nei nostri studi, cosicché con ampliamenti fosse aumentata l'autorevolezza anche in questi dettami, ma ciò non è facile come si ritiene. Poiché non si scrive di architettura così come la storia e le opere in versi. Le storie trattengono i lettori per se stesse. Poiché riservano svariate attese di nuovi accadimenti. Mentre i metri e i piedi dei canti delle poesie, l'elegante disposizione delle parole e delle affermazioni tra persone distinte e la recitazione in versi spingendo in avanti le menti dei lettori conducono senza annoiare al termine ultimo degli scritti. Invece nei trattati di architettura ciò non può accadere, in quanto i termini concepiti per necessità propria dell'arte a causa dell'idioma insolito mettono innanzi alle facoltà di comprendere un dettato oscuro. Essendo pertanto tali argomenti per se stessi non facili e non essendo i loro termini chiari nell'uso comune, dunque anche gli scritti di precettori che divagassero a lungo, se non divenissero stringati e non fossero svolti con poche e diafane affermazioni, per l'impedimento costituito dall'abbondanza e dalla gran quantità dell'eloquio renderebbero confusi gli intendimenti dei lettori. Pertanto pronunciando termini difficili e i rapporti proporzionali delle membrature degli edifici, affinché siano imparati a memoria, farò un'esposizione breve. Poiché in tal modo le menti potranno apprendere tali dati più facilmente. A maggior ragione in quanto noto che la cittadinanza è distratta da pubbliche occupazioni e da affari privati, ho pensato di scrivere con poche parole, affinché leggendo tali dettami li potessero imparare in breve.

E anche a Pitagora con coloro che seguirono la sua dottrina, sembrò opportuno scrivere dettami in volumi secondo sistemi cubici, istituirono un cubo di 216 versi e ritennero fosse opportuno che essi fossero non più di tre in un trattato. Ma il cubo è un corpo con lati dall'eguale larghezza perfettamente quadrato a facce piane. Dopo che esso è stato gettato, su qualsiasi faccia si sia posato finché non sia mosso presenta una ferma stabilità, come la presentano anche i dadi che i giocatori lanciano sul tavoliere. E sembra avessero preso quest'analogia da tale proprietà poiché tale numero di versi come il cubo, in qualunque mente si posi, dà luogo colà a una salda stabilità della memoria. Pure i poeti comici greci interponendo il canto del coro divisero gli scomparti delle opere drammatiche. Così dando luogo a singole parti col criterio cubico con intervalli alleggeriscono le recitazioni degli attori.

Essendo dunque stati questi criteri con una misura naturale osservati dagli antichi e avvertendo nell'animo che io debbo scrivere di argomenti inusitati e oscuri a molti, affinché possano penetrare più facilmente nelle menti dei lettori, pensai di scrivere brevi volumi. Poiché così saranno di facile comprensione. E ho istituito i loro ordinamenti in modo che coloro che le ricercano non debbano unire insieme nozioni separate, ma abbiano esposizioni delle varie branche tratte da un unico corpo e svolte in singoli volumi. Pertanto, o Cesare, nel terzo e nel quarto volume, ho esposto le teorie dei sacri templi, in questo libro spiegherò le disposizioni delle aree pubbliche. E in primo luogo dirò come sia opportuno che il foro sia costituito, poiché in esso sono dirette tramite i magistrati le amministrazioni degli affari sia pubblici sia privati» (V, pref., 1-5).

Per quanto riguarda l'epoca della redazione del trattato, abbiamo molteplici indizi: la dedica a Ottaviano del primo libro (*imperator Caesar*), il titolo sacralizzante di *Augustus* che compare nel quinto libro (V, I, 7) il riferimento a molti edifici romani della prima età imperiale, ecc sembrano suggerire una datazione dell'opera intorno al 30 a. C. Ma nulla può confermare l'unità della stesura del testo: molte ipotesi sono state avanzate sulla possibilità di una redazione in tempi differenti, anche lunghi, e la probabilità di una composizione pre-augustea della maggior

parte del trattato non è da escludersi. Il che spiegherebbe almeno in parte la sostanziale estraneità di Vitruvio e del suo *corpus* disciplinare alla *Renovatio Urbis* dell'età augustea. Ma ancor più, forse, quell'estraneità non è soltanto un indizio cronologico, bensì di un progetto culturale – che Vitruvio condivide con scrittori contemporanei della prima metà del secolo, come Cicerone e Lucrezio – di tirare le somme e ordinare una tradizione di conoscenze che alla fine dell'età repubblicana poteva apparire seriamente minacciata. In questo senso lo sforzo di codificare in latino le leggi dell'architettura appare come un'impresa capace di trasmettere con chiarezza alla posterità i vertici culturali raggiunti da un'epoca storica avvertita ormai al tramonto. Ciò spiega l'atteggiamento conservatore, se non di chiusura di Vitruvio rispetto ad ogni tipo di innovazione.

Struttura e descrizione dei Dieci libri

Vitruvio divide la materia del suo trattato (I, 3, 1) in tre parti: *costruzione* (libri I-VII), *gnomonica* (libro IX) e *meccanica* (libro X); il libro VII è dedicato invece alle acque (la non menzione di questa materia nelle dichiarazioni programmatiche ha fatto pensare ad una aggiunta posticcia); la costruzione, o *aedificatio* (architettura vera e propria) è composta secondo Vitruvio – in I, 2, 1 – dall'ordinamento, dalla disposizione, dall'euritmia, dalla simmetria, dalla convenienza e dalla distribuzione. Il secondo capitolo del primo libro, il più compiutamente teorico dell'intero trattato, è dedicato alla definizione di queste nozioni:

«L'architettura è composta dall'ordinamento (in greco *taxis*), dalla disposizione, che i Greci chiamano *diàthesin*, dalla euritmia, dalla simmetria, dalla convenienza e dalla distribuzione, termine questo corrispondente al greco *oikonomia*.

L'ordinamento consiste nell'adattare alla giusta misura gli elementi di un'opera presi singolarmente e nello stabilire l'insieme delle proporzioni ai fini della simmetria. Esso si basa sulla «quantità», termine con cui si traduce il greco *posótes*. Per «quantità» si intende l'assunzione dei moduli sulla base degli elementi dell'opera stessa e, in rapporto alle singole parti di questi suoi elementi, l'armoniosa realizzazione dell'opera nel suo insieme.

La disposizione consiste nella appropriata collocazione degli elementi e, a partire dalla loro combinazione, nell'elegante realizzazione dell'opera in rapporto alla «qualità». Gli aspetti della disposizione, quelli che in greco si definiscono *idèai*, sono i seguenti: icnografia, ortografia, scenografia. L'icnografia si ottiene con l'uso successivo del compasso e della squadra secondo una misura ridotta ed è a partire da essa che vengono tracciate le piante sul suolo delle aree di costruzione. L'ortografia consiste nella rappresentazione in elevazione della facciata e nella sua raffigurazione in scala ridotta secondo le proporzioni dell'opera da realizzare. Per scenografia poi si intende lo schizzo della facciata e dei lati che si allontanano sullo sfondo, con la convergenza di tutte le linee verso il centro della circonferenza. Tutte e tre queste forme sono frutto della riflessione e della capacità inventiva. La riflessione è la cura piena di passione e di vigilante impegno, non priva di piacere, rivolta alla realizzazione di un progetto, mentre la capacità inventiva si manifesta nel saper venire a capo di problemi complicati e nella scoperta di nuove soluzioni grazie a un ingegno rapido e versatile. Queste sono le definizioni riguardanti la disposizione.

L'euritmia consiste nel bell'aspetto e nella visione armonica offerta dalla combinazione delle singole parti. Essa si realizza quando le parti di un'opera hanno un'altezza proporzionata alla larghezza, una larghezza proporzionata alla lunghezza, insomma quando tutte quante rispondono alla simmetria che si addice loro.

La simmetria a sua volta consiste nell'accordo armonico delle parti dell'opera stessa fra loro e nella corrispondenza fra ciascuna parte singolarmente presa e la configurazione complessiva, sulla base di una parte calcolata come modulo. Come nel corpo umano la proprietà simmetrica dell'euritmia deriva dalla proporzione fra gomito, piede, palma della mano, dito e le altre piccole parti, lo stesso avviene nella realizzazione delle opere. E in primo luogo negli edifici sacri la simmetria viene calcolata a partire dallo spessore delle colonne, dal triglifo o anche dall'«embater», ma il sistema dei rapporti modulari viene ricavato anche dal foro della balista, che i Greci chiamano *peritrema*, dall'intervallo fra due scalmi della nave (in greco *diapégma*), e così via, per tutti gli oggetti, dalle loro parti costitutive.

La convenienza consiste nella perfezione formale di un'opera, realizzata mettendo insieme con competenza elementi ritenuti giusti. La si realizza seguendo una regola – come si dice in greco, *thematismoi* – o secondo una consuetudine o conformemente alla natura. Si seguirà una regola quando saranno innalzati edifici a cielo aperto, privi di tetto («ipetri») in onore di Giove Ful-

mine, del Cielo, del Sole e della Luna; infatti le sembianze e le manifestazioni di queste divinità sono visibili ai nostri occhi all'aria aperta e alla luce del sole. A Minerva, a Marte e a Ercole saranno dedicati templi dorici, poiché in onore di questi dei, in ragione del loro carattere virile conviene che si erigano edifici privi di ornamenti. In onore di Venere, di Flora, di Proserpina, del dio delle sorgenti e delle Ninfe templi costruiti secondo l'ordine corinzio mostreranno di avere le caratteristiche appropriate, poiché, data la delicatezza di queste divinità, realizzazioni di una certa finezza, fiorite e ornate di foglie e di volute accentueranno, così sembra, il carattere che legittimamente loro conviene. Se per Giunone, Diana, Liber Pater e per le altre divinità simili si costruiranno templi ionici, si terrà conto della loro posizione di medietà, poiché il principio peculiare di questi templi si porrà in equilibrio rispetto sia alla severità dello stile dorico sia alla delicatezza di quello corinzio.

La convenienza viene espressa secondo consuetudine quando per edifici dagli interni sontuosi verranno predisposti anche vestiboli convenientemente eleganti, poiché se gli interni avranno un'elegante finitura ma ingressi ordinari e ineleganti, non rispetteranno la convenienza. E ancora, se nelle cornici degli architravi dorici verranno scolpiti dei dentelli oppure nei capitelli a forma di cuscino saranno disegnati dei triglifi la vista risulterà disturbata dal trasferimento degli elementi peculiari di uno stile a un altro genere d'opera, quando altre sono le regole dell'ordine già codificate.

La convenienza sarà conforme alla natura se innanzitutto saranno scelte zone quanto mai salubri e adeguate sorgenti d'acqua nei luoghi destinati alla costruzione dei santuari; ciò vale per tutti gli edifici sacri, ma in particolare per quelli in onore di Esculapio, della Salute e degli dèi grazie ai cui rimedi un gran numero di malati sembra ricevere cure. Quando infatti i malati saranno trasportati da un luogo malsano a uno salubre e verranno loro somministrate acque di sorgenti salutari, si ristabiliranno più rapidamente. L'effetto sarà che grazie alle proprietà naturali del luogo la divinità vedrà un aumento della sua fama e insieme del suo prestigio. E ancora, si avrà convenienza conforme alla natura se per le camere da letto e per le biblioteche le aperture luminose vengono orientate a oriente, per i bagni e gli appartamenti invernali a occidente, per le pinacoteche e per quegli ambienti che hanno bisogno di una luce uniforme a nord, poiché questa zona del cielo non riceve né maggiore luce né ombra in rapporto al corso del sole, ma si mantiene regolare e invariata per l'intera giornata.

La distribuzione poi consiste nella equilibrata amministrazione delle risorse e dello spazio e, nel corso della realizzazione delle opere, nella oculata ripartizione della spesa secondo un calcolo. Essa sarà rispettata se per prima cosa l'architetto non cercherà di avere materiali impossibili da trovare o disponibili solo a caro prezzo. Non in tutti i luoghi infatti sono disponibili in abbondanza sabbia di cava o pietre da taglio o legno d'abete o marmo, ma di questi materiali uno si trova in un posto, uno in un altro, e metterli insieme importandoli è difficile e dispendioso. Piuttosto, in mancanza di sabbia di cava andrà usata quella di fiume o quella di mare, dopo essere stata lavata; anche all'assenza di abete o di assi di abete si potrà ovviare utilizzando legno di cipresso, di pioppo, di olmo o di pino, e in modo analogo andranno risolte le restanti difficoltà.

Un secondo livello della distribuzione consisterà nel progettare secondo criteri diversi gli edifici, a seconda che siano destinati all'uso dei padri di famiglia o siano da adeguare a un tenore di vita da ricchi o al prestigio politico. E evidente infatti che in un modo vanno costruite le abitazioni di città, in un altro quelle in cui affluiscono i prodotti dei possedimenti di campagna; non allo stesso modo quelle per i prestatori di denaro, in maniera ancora diversa quelle per gente ricca e raffinata. Le abitazioni poi per gli uomini di potere che reggono lo stato con le loro deliberazioni avranno una disposizione commisurata alle loro esigenze; in breve, bisogna fare una adeguata distribuzione interna degli edifici tenendo conto di tutti i destinatari» (I, 2, 1-9)

Vediamo ora la struttura del trattato:

- **Libro I.** Formazione e cultura dell'architetto. Le tre articolazioni teoriche dell'architettura e i principi organizzatori. L'urbanistica: fondazione di città, costruzione delle mura, disposizione delle strade in funzione dell'orientamento dei venti, ripartizione degli edifici pubblici all'interno della cinta muraria.
- **Libro II.** L'antropologia vitruviana: l'evoluzione dell'umanità e la nascita dell'edilizia. I principi delle cose. L'evoluzione dell'architettura I materiali da costruzione.
- **Libro III.** I templi: la simmetria; rapporti modulari generali; le soluzioni architettoniche e i ritmi; le fondamenta; l'ordine ionico.
- **Libro IV.** I templi: origine ed evoluzione degli ordini greci; l'origine delle trabeazioni; l'ordine

dorico; la sistemazione interna; l'orientamento; le porte; il tempio tuscanico; le soluzioni architettoniche particolari o ibride.

- **Libro V.** Gli edifici pubblici profani: foro, basilica, tesoro, prigione, curia. I teatri: fondazione, vasi di risonanza e principi musicali, organizzazione generale del teatro latino; il teatro greco. I bagni e le palestre. I porti e le murature sommerse.

- **Libro VI.** L'edilizia privata. La casa romana: disposizione, proporzioni, misure, organizzazione interna, orientamento e adeguamento ai proprietari di case urbane. Le case di campagna. La casa greca. Sostruzioni e stanze a volta.

- **Libro VII.** Le rifiniture: rivestimenti e decorazione, selciatura, stucco, soffitti a volta, intonaci nei luoghi umidi. La pittura: il marmo, i colori naturali, i colori artificiali.

- **Libro VIII.** Metodi per scoprire le sorgenti. Proprietà delle acque. I modi per stimare la foro salubrità. L'adduzione dell'acqua.

- **Libro IX.** L'astronomia: l'organizzazione dell'universo, i pianeti, la luna, il sole, la volta celeste; astrologia e meteorologia. La gnomonica: meridiane e orologi ad acqua.

- **Libro X.** La meccanica: definizione ed evoluzione. Meccanica civile: macchine di sollevamento, principi, apparecchi per tirare su l'acqua, organo idraulico, edometro. Meccanica militare: scorpione, balista, regolazione delle macchine da getto, macchine d'assedio, difesa.

I limiti del progetto vitruviano; imperfezioni logiche e indecisioni tassonomiche. Una semplice spiegazione: Vitruvio è un'esegeta (di una tradizione culturale e architettonica che si propone di ordinare e sistematizzare) più di un artefice che conosce dall'interno e teorizza le regole dell'arte; la sostanza dei principi ispiratori dell'architettura spesso gli sfugge, e non conosce che parzialmente o approssimativamente le grandi opere del periodo classico ed ellenistico. Da esegeta, riconduce quei principi ad un canone, fondato caparbiamente sulla razionalità. Il principio unificatore del canone è la *simmetria*, unico vero «invariante specifico» del suo trattato. Enunciato compiutamente all'inizio del terzo libro:

«La composizione dei templi risulta dalla «simmetria», e gli architetti devono osservare in modo assolutamente scrupoloso i principi di essa. Ed essa nasce dalla proporzione, che in greco è detta *analoghia*. La proporzione è la commensurabilità sulla base di un'unità determinata delle membrature in ogni impianto e in tutta quanta tale opera, con cui viene tradotto in atto il criterio delle relazioni modulari. E infatti non può alcun tempio avere un principio razionale della composizione senza «simmetria» e proporzione, se non l'ha avuto aderente al principio razionale precisamente definito proprio delle membra di un uomo dalla bella forma. Poiché il corpo dell'uomo è così composto per natura che nella testa il volto dal mento alla sommità della fronte e all'inizio inferiore dei capelli costituisce la decima parte, così pure il palmo della mano dal polso all'estremità del dito medio altrettanto, la testa dal mento alla sommità del cranio l'ottava, dalla sommità del petto con la parte più bassa del collo alle radici inferiori dei capelli la sesta, dal petto alla sommità del capo la quarta. E della stessa altezza del volto la parte dal limite inferiore del mento a quello delle narici è la terza, il naso dal limite inferiore delle narici al tratto intermedio della linea delle sopracciglia altrettanto. Da tale linea all'inizio inferiore della chioma la fronte è resa pure la terza parte. E il piede è la sesta parte dell'altezza del corpo, il cubito la quarta, il petto pure la quarta. Anche le altre membra hanno le loro proporzioni reciprocamente commensurabili, valorizzando le quali pure rinomati antichi pittori e statuari conseguirono lodi grandi e illimitate. E similmente le membrature dei sacri templi debbono essere assai convenientemente rispondenti per commensurabilità alla somma totale di tutta quanta la grandezza risultante dalle singole parti. Parimenti il centro in mezzo al corpo per natura è l'ombelico. E infatti se un uomo fosse collocato supino con le mani e i piedi distesi e il centro del compasso fosse puntato nell'ombelico di questi, descrivendo una circonferenza le dita di entrambe le mani e dei piedi sarebbero toccate dalla linea. Analogamente come la forma della circonferenza viene istituita nel corpo, così si rinviene in esso il disegno di un quadrato. Infatti se si misura dalle piante dei piedi alla sommità del capo e tale misura è riferita alle mani distese, si trova che pure la larghezza è come l'altezza, come le aree che sono quadrate regolari. Pertanto se così la natura compose il corpo dell'uomo che nelle proporzioni le membra rispondono alla figura generale, sembra che gli antichi con ragione abbiano disposto che anche nelle realizzazioni di impianti questi presentino la perfezione della «simmetria» delle singole membra rispetto alla configurazione complessiva della figura. Pertanto come trasmisero le regole di tutte le opere, lo fecero anche e soprattutto nell'ambito dei templi degli dèi, costruzioni

delle quali sia le lodi sia le colpe sogliono permanere in eterno. Analogamente mutuarono i sistemi delle misure, che in tutte le costruzioni sembrano essere necessari, dalle membra del corpo, come il dito, il palmo, il piede e il cubito, e li ripartirono secondo un numero perfetto, che i Greci chiamano *téleon* (perfetto), e gli antichi istituirono come numero perfetto quello che è denominato dieci. E infatti il dieci fu ricavato dalle mani col numero delle dita, mentre dal palmo fu ricavato il piede. Se però nelle due mani per natura in base a queste piccole membra dieci è il numero perfetto, anche Platone ritenne che tale numero fosse perfetto per il motivo che con singole unità, che presso i Greci sono denominate *monàdes* (le unità), si ottiene la decina. E infatti appena esse divengono undici o dodici, poiché superarono la decina, non possono essere perfette, fino a che pervengano a un'altra decina.

Poiché le singole unità sono le particelle di tale numero. I matematici però disputando avversamente a questa tesi dissero che era perfetto il numero che è denominato sei per il motivo che tale numero presenta suddivisioni che secondo i loro argomenti si compongono nel numero sei. Così dicono che l'uno è il sesto di sei, il due il terzo, il tre la metà, il quattro i due terzi che chiamano *dimoirion* (due parti), il cinque il quintario che chiamano *pentàmoiron* (cinque parti), il sei è perfetto. Se il sei cresce per addizione, sopra il sei aggiunta un'unità si denomina *éphekton* (sei più uno), quando le unità divengono otto, poiché un terzo è stato aggiunto, vi è però il numero terziario che si dice *epìtritos* (uno più un terzo), quando aggiunta la metà le unità divengono nove vi è il sesquialtero che è denominato *hemiólios* (uno più la metà), con l'aggiunta di due parti e divenuto una decina vi è un altro numero con due terzi che chiamano abitualmente *epidimoirion* (uno più due terzi), nel numero undici poiché sono state aggiunte cinque unità vi è il quintario che denominano *epipempton* (uno più cinque), invece il dodici poiché è il risultato di due numeri semplici chiamano *diplàsion* (doppio). Stabilirono che tale numero è quello perfetto pure per l'importante motivo che il piede dell'uomo corrisponde alla sesta parte dell'altezza, così anche per il fatto che con la misura dei piedi è conseguito il limite dell'altezza del corpo, risultante di sei misure. E si accorsero che il cubito risulta di sei palmi e 24 digiti. Anche perciò sembra che le città greche abbiano disposto sul modello del cubito che è di sei palmi, che nell'ambito della dracma, che si usa come unità monetaria, ci siano ugualmente sei monete bronzee, analoghe agli assi, che denominano oboli, e abbiano costituito nell'ambito della dracma i quadranti degli oboli, che alcuni chiamano dicalchi, altri tricalchi corrispondenti a ventiquattro digiti. Invece i nostri in un primo momento privilegiarono l'antico numero e costituirono nell'ambito del denario dieci monete di bronzo, e per tale riguardo la composizione del nome a tutt'oggi conserva il termine denario. E anche usarono chiamare sesterzio la quarta parte che risultava di due assi e un terzo a metà, semisse. E in seguito quando si accorsero che entrambi i numeri, sia il sei sia il dieci, erano perfetti, unirono entrambi in uno solo e formarono il perfettissimo sedici. Pure di ciò trovarono come prova il piede. Poiché quando dal cubito sono stati detratti due palmi, rimane un piede di quattro palmi, ma il palmo ha quattro digiti. Così si ricava che il piede ha sedici digiti e altrettanti 9 assi il denario bronzeo. Pertanto se vi è accordo che dalle articolazioni dell'uomo è stato trovato il sistema numerico e che dalle membra distinte all'intero aspetto del corpo si riscontra una corrispondenza proporzionale derivata da un'unità determinata, rimane che sosteniamo quelli che certo dando definizione ai templi di dèi immortali così ordinarono le membrature delle costruzioni che grazie alle proporzioni e alle « simmetrie » le loro ripartizioni, considerate distinte e globalmente, sono rese reciprocamente corrispondenti.»

Il fondamento ontologico della bellezza. Legittimità del sistema fondato sulla natura; il canone di Policleto. Difficoltà di una simile codificazione. Astrattezza razionale del sistema; la varietà degli esempi; la necessità delle correzioni ottiche – l'entasi delle colonne (III, 3, 12-13 per le colonne ioniche e IV, 3, 10 per quelle doriche) e gli *scamilli impares* (III, 4, 5) – che minano i principi razionali del canone e le fondamenta ontologiche della bellezza.

Già Platone, nel *Sofista*, biasimava nella statuaria simili accorgimenti, che considerava un'indegna concessione al mondo corrotto delle apparenze. Per Platone, d'altra parte, la simmetria non era di questo mondo.

Cives esse non licere. Leon Battista Alberti e i limiti dell'Umanesimo (Appunti dalle lezioni)

Quando Leon Battista Alberti giunse per la prima volta a Roma, nel 1432, la città era poco più di un ammasso di rovine. Il lungo periodo dell'esilio avignonese (1308-1377), il grande scisma (1377-1417), le numerose rivolte popolari e baronali (da quella di Cola di Rienzo del 1347 alla congiura ancora avvenire di Stefano Porcari del 1453), le continue faide familiari, i terremoti e gli incendi (quello terribile del Borgo dell'847 raffigurato da Raffaello e Giulio Romano nel 1514) avevano cancellato e avvilito ogni segno di grandezza, ogni traccia di splendore dell'antica capitale dell'impero. Roma era una città devastata e in gran parte spopolata (20.000 ab.), in cui gli abitanti superstiti vivevano tra le macerie, in case dirute, tra strade infangate. La città eterna era come un fantasma della storia: del mondo antico, della cristianità, dell'intera civiltà occidentale.

Solo da poco, con Martino V (1417-1431) ed Eugenio IV (1431-1447), era iniziata un'opera faticosissima di ricostruzione politica e morale, sociale, civile ed economica della città. E Tommaso Parentucelli (Sarzana, Genova, 1397 - Roma, 1455), eletto a sorpresa al soglio pontificio con il nome di Niccolò V il 6 marzo 1447, impresso un'accelerazione decisiva a quel processo di ripresa. Con un'attenta opera di rinnovamento politico (Concordato di Vienna con Federico III, 1448; sconfitta definitiva dell'antipapa Felice V e pieno riconoscimento del papa di Roma da parte del Concilio di Basilea riunito a Losanna; trionfo sulle politiche conciliariste; ristabilimento dell'ordine politico interno), ma ancor più di paziente ricostruzione di una perduta *auctoritas* culturale e civile. Come meglio non avrebbe potuto scrivere Ludwig von Pastor nella *Storia dei papi dalla fine del Medioevo* (1886-1933):

«L'importanza veramente mondiale del governo di Niccolò V si fonda non già sulle faccende ecclesiastiche e politiche finora illustrate, ma in questo, che detto pontefice, di fine cultura e geniale, pieno di fiducia nella forza delle idee cristiane, si mise alla testa del Rinascimento artistico e letterario. Mettendo l'autorità e ricchezza della potenza pontificia a disposizione degli interessi della scienza e dell'arte, Niccolò aprì una nuova era nella storia del papato come in quella dell'intera civiltà» (ed. Roma 1910, vol. I, p. 454).

Bisognerebbe forse rivalutare lo stile un po' retorico di questi grandi scrittori di fine Ottocento, per la capacità che quello stile ha (beninteso: quando è ben calibrato, oltre che fondato su una solida erudizione) di enfatizzare alcuni passaggi decisivi della storia del mondo. *Mettersi alla testa del Rinascimento artistico e letterario*. Se per Rinascimento intendiamo un complesso di atteggiamenti mentali e scoperte intellettuali, fondato almeno sui caratteri che abbiamo individuato nell'architettura brunelleschiana – artificio/innovazione (o primato della tecnica); rapporto rappresentazione/realtà (spazio prospettico); ripresa dell'antico (*ratio* linguistica) – si comprende bene l'importanza strategica e le ambizioni di universalità del programma attribuito da Pastor a Niccolò V. Questo programma, incentrato tra l'altro su un ben preciso progetto di *Renovatio Urbis*, è menzionato esplicitamente da papa Parentucelli nel discorso che tenne ai cardinali raccolti intorno al suo letto di morte nel 1455 (riferito da Giannozzo Manetti, *Vita di Niccolò V*):

«L'alta autorità della Chiesa romana può conoscersi appieno solamente da coloro che si dedicano a studi eruditi sulla sua origine e incremento. Il popolo ignorante, dal canto suo, vien confermato nella sua debole fede solo dalla grandezza di ciò che vede; le massime dei dotti generano in questi ignoranti soltanto una fede indistinta nell'autorità. Ma se mediante grandi costruzioni, quasi eterni monumenti creati da Dio e produzioni pressoché imperiture, questa fede meschina venga fortificata e confermata tanto, che si continui e corrobora come una tradizione presso gli spettatori viventi e futuri, allora il mondo l'accoglie con sommo attaccamento. Se avessimo potuto compir tutto conforme al nostro volere, i nostri successori in verità sarebbero più rispettati da tutti i popoli cristiani ed abiterebbero più sicuri in Roma riguardo ai nemici esterni ed interni. Quindi non per ambizione, per spirito di sfarzo, per vana brama di gloria e desiderio di eternare il nostro nome, abbiamo noi cominciato questo grande insieme di edifici, ma per accrescere l'autorità della Sede Apostolica presso l'intera cristianità e perché in futuro i papi non possano più venir cacciati, imprigionati, assediati o in altra maniera oppressi».

Per una lunga tradizione storiografica – da Dehio a Westfall (cfr. G. Dehio, *Die Bauprojekte Nikolaus des Fünften und L. B. Alberti*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 3, 1880, pp. 241-275; C. W. Westfall, *In the most perfect paradise: Alberti, Nicholas V, and the invention of conscious urban planning in Rome, 1147-1455*, London 1974) – questo programma si sarebbe espresso in un concreto “piano” architettonico, incentrato su grandi imprese edilizie: rimozioni di macerie; restauro di chiese, tra le quali Santo Stefano Rotondo e San Giovanni in Laterano; ristabilimento dell'acqua Vergine e mostra dell'acqua di Trevi; ricostruzione del ponte Milvio, e soprattutto sul grande progetto per la città leonina (fortificazioni con porte, grande piazza tra il ponte e Castel Sant'Angelo, tridente di strade verso il Vaticano, ristrutturazione del Borgo, ricostruzione e ampliamento dei palazzi pontifici e della basilica di S. Pietro). E per quella stessa lunga tradizione storiografica, l'ispiratore di quel grandioso piano non poteva essere che Leon Battista Alberti, l'unico architetto umanista che a Roma in quel momento poteva essere in grado di “suggerire” al papa un simile programma, anzi: in grado di tradurre in termini architettonici e urbani il programma politico-culturale di Niccolò V.

Assenza di documenti e indizi probanti (tranne che per la mostra dell'acqua di Trevi, il cui progetto albertiano ha un valore indicativo, rispetto alla magniloquente fontana poi eretta da Niccolò Salvi nel 1732, ordinata da Clemente XIII, sulla facciata di palazzo Poli...).

Importanza del soggetto, che non è una mera questione filologica: se Alberti è stato il più grande teorico dell'architettura del Rinascimento, quasi il fondatore di uno statuto dell'architettura dell'Umanesimo, ne va del ruolo stesso dell'architettura all'alba del mondo moderno, del suo posto nel sistema di valori culturali, sociali e politici che si sarebbe sviluppato nei secoli successivi.

Indizi contrari: la ricostruzione della basilica costantiniana di San Pietro e l'opinione contraria di L. B. Alberti; Matteo Palmieri, *De temporibus suis* (Bib. Vaticana, ms. 1475):

«Volendo al Beato Pietro far più ornata la basilica, il papa gettò altissime fondazioni ed eresse un muro alto tredici braccia, ma fermava l'opera grande che doveva essere uguale a qualsiasi antica sul primo consiglio di Leon Battista; la sua morte poi l'interruppe. Il predetto Alberti, uomo dotato di acuto e perspicace ingegno e colto nelle buone arti e nella dottrina, mostra al papa i libri eruditissimi che aveva scritto sull'architettura».

I lavori di consolidamento e ampliamento del coro di San Pietro condotti da Bernardo Rossellino (che era stato aiuto di Alberti ed esecutore di palazzo Rucellai a Firenze).

Idee di Alberti su San Pietro:

«A Roma, poiché le pareti laterali della grande basilica di San Pietro si scostano dalla verticale incombando sulle colonne e minacciando di far crollare il tetto, avevo ideato questo rimedio. Ciascuna parte inclinata del muro, la quale era sostenuta da una colonna, avevo stabilito di tagliarla via e toglierla di mezzo, e di rifare la zona rimasta vuota in muratura ordinaria e a piombo, collocando nel corso della costruzione, da ambo i lati, delle morse di pietra e dei fermagli molto robusti, a cui potessero agganciarsi le restanti parti della costruzione in rinnovamento. Infine, l'architrave sostenente il tetto, sotto cui si sarebbe dovuta togliere la parte inclinata del muro, io l'avrei fatta sostenere da certe macchine, dette «capre», erette al di sopra del tetto e assicurate sulle loro estremità inferiore alle zone più sicure del tetto stesso e del muro. La stessa cosa avrei fatto per tutte le altre colonne una per una, per tutta l'estensione necessaria» (*De re aedificatoria*, X).

Alberti non dice esplicitamente perché preferisce un restauro alla grandiosa ricostruzione di San Pietro immaginata dal papa, ma brani come questi che seguono (assai frequenti per contenuto negli scritti di Alberti) possono fornire possibili spiegazioni. Innanzitutto, il rispetto per l'antico:

«Prima di dare inizio agli scavi [di fondazione] occorre stabilire a più riprese e con estrema esattezza quale misura debbano avere e in quale posizione si debbano collocare gli angoli e le linee laterali dell'area. Per tracciare gli angoli bisogna usare una squadra, non piccola ma anzi molto grande, perché le linee direttrici risultino più precise. La squadra veniva fatta dagli antichi con tre regoli – uniti a formare un triangolo – l'uno lungo tre cubiti, il secondo quattro, il terzo cinque.

Gli incompetenti non sono in grado di tracciare tali angoli se in precedenza non siano stati rimossi tutti gli oggetti che ingombrano l'area della costruzione e il terreno non ne sia stato liberato e del tutto spianato. Sicché si comportano peggio che se si trovassero nei campi del nemico: dato di piglio ai martelli, inviano sul posto squadre di manovali guastatori a demolire e fare sparire tutto quanto. È questo un errore da correggere. Difatti l'avversità della sorte e dei tempi o la necessità di certe situazioni possono spesso indurci ad abbandonare l'impresa iniziata; e non è bene al tempo stesso non avere il minimo riguardo verso l'opera degli antichi, ne si possono trascurare le comodità che i cittadini traggono dalle case tradizionali dei loro antenati. A demolire, a spianare, a distruggere qualsiasi struttura in qualsiasi posto c'è sempre tempo a disposizione. Quindi è preferibile lasciar intatte le antiche costruzioni fin tanto che le nuove possano esser innalzate senza demolirle» (*De re aedificatoria*, III, 1)

In secondo luogo: l'elogio della moderazione e della prudenza, il senso della misura, l'esaltazione della *mediocritas*, il rispetto dei limiti e della natura, infine la condanna della violenza insita in ogni forzatura tecnica o linguistica dell'architettura (ostentazione, spettacolarizzazione):

«Nel riesame che farai del tuo modello, tra i vari elementi da meditare dovrai tener presente i seguenti. Ti chiederai in primo luogo se ciò che ti accingi a fare non superi le forze umane; o se l'opera, una volta intrapresa, non troverà ostacoli naturali. La natura infatti ha in sé tale forza che, se anche talvolta può essere ostacolata con l'opporle strutture colossali, o deviata mediante sostegni, tuttavia riesce sempre ad aver ragione di tutto ciò che le si oppone come ostacolo; qualunque cosa cerchi di contrastarla, sia pure con pertinacia, essa, rintuzzandola con costanza incrollabile, col tempo la mette in difficoltà e infine la sconfigge.

Quante opere dell'uomo – secondo quanto apprendiamo dalle letture o vediamo coi nostri occhi – sono andate in rovina solo perché si sono trovate in conflitto con la natura! E chi non ridebbe dell'ingenuità – o piuttosto non sdegnerebbe la sciagurata superbia – di colui che voleva gettare un ponte di navi per andare a cavallo sul mare? (possibili riferimenti: Serse sull'Ellesponto, Caligola a Pozzuoli) Il porto di Claudio, costruito presso Ostia, o quello di Adriano, a Terracina, sono opere che sotto ogni rispetto parevano poter durare per sempre: vediamo invece che già da un pezzo le imboccature sono ostruite dalla sabbia, l'interno è ingombrato completamente, ed essi sono andati in rovina, sotto i colpi continui del mare che non smise mai la sua lotta e alla fine ha avuto la meglio. Stando così le cose, è facile immaginare quello che accadrebbe a chi si proponesse di fare argine e di respingere del tutto l'impeto di masse d'acqua o il franamento di pareti rocciose. Bisogna quindi fare attenzione a non intraprendere nulla che non si accordi completamente con l'ordine naturale.

In secondo luogo si eviterà di impegnarsi in imprese che poi manchi la forza di portare a termine. Se ad esempio l'aiuto divino non avesse favorito la grandezza di Roma, e se l'estendersi dell'impero non avesse contribuito alle spese necessarie a un'opera di tanto sfarzo, certo il re Tarquinio avrebbe meritato universale biasimo per aver profuso, nel gettare le fondamenta di un tempio, tutto il denaro che avrebbe dovuto spendere per l'opera intera (riferimento: tempio di Giove sul Campidoglio). Inoltre è importante considerare non solo che cosa sia possibile, ma anche che cosa si convenga. Non sarà da approvare ciò che i contemporanei narrano di Rodope, la famosa meretrice trace, che con spese favolose si fece erigere un monumento sepolcrale: poiché, pur avendo riunito col suo mestiere una sostanza paragonabile a quella di un re, non era certo degna di riposare in un sepolcro regale. Viceversa non biasimeremo la regina di Caria, Artemisia, per aver dedicato al diletto e nobile marito un sepolcro splendido (Mausoleo di Alicarnasso); benché anche in queste cose la moderazione sia sempre lodevole. Orazio disapprovava Mecenate per la sua smania di costruire. Credo invece che avesse ragione colui che – secondo quanto narra Tacito – eresse ad Ottone una tomba modesta ma durevole.

Se in genere per i monumenti privati si richiede modestia e per quelli pubblici splendore, nondimeno talvolta anche questi ultimi sono lodati per essere tanto modesti quanto quelli. Loderemo e ammireremo dunque la magnificenza e la maestà del teatro di Pompeo, opera insigne e in tutto degna di Pompeo e delle vittorie di Roma; mentre non tutti ammirano la mania di costruire di Nerone e il suo smodato desiderio di condurre a compimento opere colossali. Quanto a colui che valendosi del lavoro di molte migliaia di uomini perforò una montagna presso Pozzuoli, certo tutti preferirebbero che avesse impiegato tante fatiche e spese in qualche impresa più utile. Così pure tutti esecrano la superbia incredibile di Eliogabalo, che aveva progettato di innalzare una enorme colonna, sulla cui cima, dove si sarebbe potuto salire mediante scale in-

terne, avrebbe fatto collocare la statua del dio Eliogabalo, al cui culto egli era iniziato; ma, dopo aver fatto invano ricercare fino in Tebaide un pezzo di roccia tanto grande, dovette rinunciare al proposito.

Infine sarà bene evitare d'intraprendere una costruzione che, pur rispondendo ai requisiti di utilità, decoro, possibilità di esecuzione, ed essendovene opportunità e mezzi in quel momento, pur tuttavia sia di tale natura che in breve tempo, o per trascuratezza del successore o perché non piace a chi vi abita, vada in rovina. Lo scavo di un canale dal lago Averne a Ostia, navigabile dalle quinqueremi, la cui esecuzione fu decisa da Nerone, mi par da disapprovare per diverse ragioni, e anzitutto perché esso poteva conservarsi intatto solo a patto che rimanesse per sempre inalterata la floridezza dell'impero e che ci fossero sempre degli imperatori che se ne prendessero cura.

Concludendo, si dovranno tener presenti i punti finora illustrati, cioè: che cosa tu intenda fare, in quale luogo tu faccia ciò, e chi sei tu che lo fai. Ed è indizio di persona saggia ed equilibrata disporre tutto quanto secondo la sua importanza e la sua funzione» (*De re aedificatoria*, II, 2).

Infine, l'appello alla semplicità dei primitivi costumi cristiani, contro lo sfarzo e la magnificenza della chiesa moderna, che accomuna Alberti a Lorenzo Valla, in una sorta di precoce istanza umanista di riforma:

«Agli inizi della nostra religione i nostri antenati, uomini retti, usavano radunarsi in una cena in comune, non già per riempirsi di cibo fino alla sazietà, bensì per divenire, tramite questa reciproca familiarità, più mansueti, e per tornarsene poi con l'animo quieto e avido di virtù. Quivi dunque, dopo che i presenti avevano, più che consumato, assaggiato le vivande imbandite con la massima frugalità, si tenevano una lettura e una predica su argomenti teologici; e l'animo di ognuno ardeva dal desiderio di agire per il bene di tutti e di coltivare la verità. Infine ciascuno, secondo che le sue sostanze glielo permettevano, offriva, deponendola nel centro, una somma, quale tributo dovuto alla pietà e giusta elemosina a chi ne fosse degno: denaro che il sacerdote preposto elargiva ai bisognosi. Ed ogni cosa allo stesso modo era in comune tra loro, come tra amorosi fratelli [...]

Seguirono i tempi nostri, che ogni persona seria dovrebbe biasimare. Sia detto ciò con buona pace dei vescovi, i quali, mentre dal canto loro, sotto pretesto di salvaguardare la loro dignità, a malapena si adattano a mostrarsi al popolo una sola volta a Capodanno hanno poi affollato tutte le chiese di altari, al punto che talvolta... Ma è inutile andare avanti» (*De re aedificatoria*, VII, 13).

Scarsa compatibilità dunque del pensiero albertiano con il programma nicolino. Significativi e sorprendenti risvolti politici, individuabili nell'indulgente simpatia per Stefano Porcari, di cui Alberti riporta uno dei più celebri e appassionati discorsi nel *De porcaria conjurazione*:

«Cumque paullulum tacitus maximi doloris indicia vultu, gestu, suspirioque dedisset, porrecta manu circumspectans rogavit, an esset in tanto praestantissimum, et optime meritorum civium numero quispiam, cui suarum rerum, aut patriae status ulla ex parte placeret? Essetne quispiam, qui communes miserias posset sine lacrimis recensere? Egestatem, servitutem, contumelias, injurias, et ejusmodi jam tum peculiare malum, et tolerabile factum esse assuetudine, et pro censu habendum, modo inter suas aerumnas in patria liceret degere. Sed novum genus crudelitatis ab iis, qui se piissimos dici velint, repertum esse, cives esse non licere: proscribi, relegari, necari insontes, totam Italiam refertam esse proscriptorum multitudine, Urbem civibus vacuam factam; nullos videri per Urbem, nisi barbaros; ad flagitium ascribi, qui amantissimum patriae profiteri se ausus sit».

Ma anche significativi risvolti filosofici. Alberti, beninteso, non nega in generale il valore del progresso umano; la lode della tecnica nel *Prologo* del *De re aedificatoria* (a proposito dell'opera dell'architetto):

«Infine, mediante il taglio delle rupi, il traforo delle montagne, il livellamento delle valli, il contenimento delle acque marine e lacustri, lo svuotamento delle paludi, la costruzione delle navi, la rettificazione del corso dei fiumi, lo scavo di sbocchi alle acque, la costruzione di ponti e di porti, egli non soltanto risolse problemi di opportunità temporanea, bensì aprì la strada verso

ogni regione della terra. In tal modo, i diversi popoli poterono scambievolmente rendersi partecipi di tutto quanto giovava al miglioramento della salute e del tenore di vita: prodotti agricoli, profumi, pietre preziose, esperienze e nozioni».

Ma quelle stesse imprese (alberi sradicati e portati a marcire in riva al mare, deviazione di fiumi, trafori di montagne, ecc.) assumono valore negativo nel *Theogenius* (1440), dialogo filosofico tra Teogenio e Microtiro: ironia contro lo sfarzo, condanna di faraonici progetti, rispetto dei limiti della tecnica:

«Agiugni ancora quanto a sé stessi l'uomo sia dannoso con sua ambizione e avarizia e troppa cupidità del vivere in delizie e ozio pieno di vizi; qual cose non meno che gli altri suoi infortuni premono e' mortali. Agiugni la somma stoltizia quale continuo abita in le menti degli uomini, poiché di cosa niuna contento né sazio sempre sé stessi molesta e stimola. Gli altri animali contenti d'un cibo quanto la natura richiede, e così a dare opra a' figliuoli servano certa legge in sé e certo tempo: all'uomo mai ben fastidia la sua incontinenza. Gli altri animali contenti di quello che li si condice: l'omo solo sempre investigando cose nuove sé stessi infesta. Non contento di tanto ambito della terra, volle solcare el mare e tragettarsi, credo, fuori del mondo; volle sotto acqua, sotto terra, entro a' monti ogni cosa razzolare, e sforzossi andare di sopra e' nuvoli. Dicono che in Atene fu chi facea volare per aria un palombo edificato di legno. [...] O animale irrequieto e impazientissimo di suo alcuno stato e condizione, tale che io credo che qualche volta la natura, quando li fastidii tanta nostra arroganza che vogliamo sapere ogni secreto suo ed emendarla e contrafarla, ella truova nuove calamità per trarsi giuoco di noi e insieme essercitarci a riconoscerla. Che stoltizia de' mortali, che vogliamo sapere e quando e come e per qual consiglio e a che fine sia ogni istituto e opera di Dio, e vogliamo sapere che materia, che figura, che natura, che forza sia quella del cielo, de' pianeti, delle intelligenze, e mille secreti vogliamo essere noti a noi più che alla natura. [...] Nascose la natura e' metalli, nascose l'oro e l'altre minere sotto grandissimi monti e ne' luoghi desertissimi. Noi frugoli omicciuoli lo producemmo in luce e ponemmo fra' primi usi. Ella disperse le gemme lucidissime e in forma quanto a lei ottima maestra parse attissima. Noi le raccoglemmo persino dalle ultime ed estremissime regioni, e cincischianle, diamoli nuova lima e forma. Ella distinse gli albori e suoi frutti. Noi gli adulteriamo innestandoli e congiungendoli. Diedeci fiumi quali ne saziassero assetati, e ordinò loro corso libero ed espedito, ma a noi come all'altre cose esposteci dalla natura, benché perfetta, fastidirono le fonte e i fiumi, onde trovammo quasi ad onta della natura profondi pozzi. Né di questo sazi, con tanta fatica, con tante spese, con tanta sollicitudine, solo fra tutti animanti a cui fastidii l'acqua naturale e ottimo liquore, trovarono el vino, non tanto a saziare la sete, quanto a vomitarlo, come se in altro modo non ben si potesse versarlo delle botti. E a questo uso fra le prime pregiate cose el serbano, e piaceli quello che li induca spesso in brutto furore e ultima insania; tanto nulla pare ci piaccia altro che quello quale la natura ci nega, e quello ci diletta in che duriamo fatica dispiacendo in molti modi alla natura. Scrive Erodoto che Ciro re de' Persi, irato quasi come volesse punire la natura, con spesa maravigliosa affaticò el suo esercito in dividere el Ginde, fiume grandissimo, in rami ccclx, e svolse lo per varie vie in mare. Eransi fuggiti gli abeti in su e' monti altissimi lungi dal mare: noi li strascinammo non quasi ad altro uso in prima che a marcirlo in mare. Stavansi e' marmi giacendo in terra: noi li collocammo sulle fronti de' templi e sopra a' nostri capi. E tanto ci dispiace ogni naturale libertà di qualunque cosa procreata, che ancora ardimmo soggiogarci a servitù noi istessi. E a tutte queste inezie nacquerò e crebbero artefici innumerabili, segni e argomenti certissimi di nostra stoltizia. Aggiungi ancora la poca concordia dell'uomo quale egli ha con tutte le cose create e seco stessi, quasi come giurasse in sé osservare ultima crudeltà e immanità. Volle el suo ventre essere publica sepultura di tutte le cose, erbe, piante, frutti, uccelli, quadrupedi, vermi, pesci; nulla sopra terra, nulla sotto terra, nulla che esso non divorì. Inimico capitale di ciò che vede e di quello che non vede, tutte le volle a servitù; inimico della generazione umana, inimico a se stessi. Lupo dicea Plauto poeta essere l'uomo agli altri uomini. In quale animante troverai tu maggiore rabbia che nello uomo? Amiche insieme sono le tigri, amici fra loro e' leoni, e' lupi, gli orsi; qual vuoi animale venenosissimo irato perdona ai simili a sé. L'uomo efferatissimo si truova mortale agli altri uomini e a se stessi. E troverai più uomini essere periti per cagion degli altri uomini che per tutte l'altre calamità ricevute. Cesare Augusto si gloriava in sue battaglie, senza la strage civile, avere uccisi uomini numero cento e due e novanta migliara. Paulo Orosio storico raccolse in parte le miserie sofferte da' mortali

persino a' tempi suoi, e benché fusse scrittore succinto e brevissimo, pur crebbero suoi libri in amplissimo volume, tanta trovò stata sofferta miseria da' popoli e gente degna di memoria».

Il mito di Prometeo nel *Theogenius* (fonti: Esiodo, Eschilo): il maggiore tra i Titani, figlio di Giapeto e di Temide; passa dalla parte di Giove quando i Titani sfidano gli dei (che poi sconfitti, vennero imprigionati nel Tartaro); modella gli uomini nella creta, li sottopone al giudizio di Giove e li passa ad Atena che vi soffia la vita; difensore degli uomini; chiamato ad arbitro di una questione tra Zeus e gli uomini (sacrificio degli alimenti), inganna Zeus (episodio del toro squartato e ricucito); ira di Zeus che priva gli uomini del fuoco; Prometeo ruba una fiammella del sacro fuoco dell'Olimpo e lo dona agli uomini; punizione di Giove (monte Caucaso, avvoltoio, fegato, ecc.). Il mito di Prometeo, la nozione di tecnica e il concetto di *hybris*. Il tema del *Momus* (1445-50; mss. in parte autografi alla Marciana e alla BNF, pubblicato nel 1520); la trama (da Girolamo Mancini, *Vita di Leon Battista Alberti*, Firenze 1882):

«Enumerò le qualità dell'ottimo principe, svelò i tristi costumi de' cortigiani, e tacque degli adulatori, perché dipinti egregiamente dagli antichi poeti, in specie dai comici. Con tali intendimenti narrò in quattro libri le avventure di Momo dio di natura perversa, fastidiosa, provocatrice, bandito dall' olimpo per la smodata procacità. della lingua, ed autore d'alterazioni e disordini in cielo ed in terra.

Quando Giove creò il mondo ordinò alle divinità di abbellirlo con qualche eccellente invenzione. Il solo Momo disobbedì, biasimò le altrui creazioni ed infastidito dalle sollecitazioni degli dei empì il mondo di schifosi e noiosi animalucci. Schernito si adirò, derise viepiù gli altri numi, né risparmiò Giove, cui la Frode fece credere che Momo volesse divenire re dell'olimpio. Momo, avendo contro tutti gli dei, fuggì dal cielo e ricoverò in Etruria. Per vendicarsi de' nemici celesti distolse gli abitanti dalla religione, propalò le ribalderie degli dei e predicò la natura essere l'unica divinità da venerarsi. Fece molti proseliti, onde i numi stimarono prudenza richiamare Momo in cielo. Egli deciso a molestare i numi insinuò agli uomini d'annoiarli con voti e preghiere per conseguire cose piccole o disoneste: invaghitosi poi della Lode, dea figlia della Virtù, la violò. Restituito al cielo, seppe introdursi nelle grazie di Giove e venne temuto e rispettato dai numi, ai quali narrò i casi occorsigli nell'esilio con giuste riflessioni sulle condizioni della vita umana e sulle occupazioni degli uomini.

Giove s'invogliò di creare un nuovo mondo. Non sapendo come farlo, né essendo capaci a consigliarlo le persone ignoranti che lo circondavano, andò e mandò invano a consultare i filosofi coll'intenzione di appropriarsi i loro concetti. Nel giorno fissato per il concilio de' numi Giove privo d'idee proprie e di notizie sulle opinioni altrui fece presiedere l'adunanza da Momo. Esso infastidito dalle lunghe e sconclusionate ciancie de' numi insultò le dee, che irritate l'evirarono e precipitarono nell' oceano. Mentre Giove pendeva incerto sul disfare l'antico mondo e crearne uno nuovo, la Peste, la Fame e la Febbre principiarono ad esterninare gli uomini, i quali con fervide preci chiesero che cessasse la mortalità. Gli dei persuasero Giove a lasciare il mondo com'era e a punir Momo. Per togliersi dall' imbarazzo colla propria imprudenza procuratosi, Giove trasformò Momo in donna e lo relegò nell' oceano.

Solennizzarono gli uomini la cessazione delle sopportate sciagure. Per impedire ai numi di goder dal cielo lo spettacolo, Momo ricoprì la terra di densa nebbia, sicché gli dei doverono lasciare l'olimpio per vedere le feste votive, né volendo essere riconosciuti remossero dal teatro le statue erette a rappresentarli e ne occuparono il luogo. Quivi si trovarono testimoni di vergognose sconcezze commesse in loro dispregio. Intendo come le cose avvenute nel teatro, dice Battista, appariranno ai lettori se non del tutto scurrili, certamente aliene dal mio costume e dalla verecondia dello scrivere; mentre nelle azioni e nelle parole mi guardai sempre da quanto era men grave ed onesto o incompatibile con la santità delle lettere e col culto della religione. Ma se rifletteranno al concetto avuto nel dettare il libro, e specialmente questa parte, vedranno chiaramente come intesi significare che i principi dediti alle voluttà cadono in sconcezze più gravi delle riferite, e giudicheranno che dovei attenermi piuttosto allo scopo prefissomi nello scrivere, che alla consueta abitudine di studi e di vita. Forse dissi più di quanto voleva, molto meno di quanto richiedeva l'argomento.

Caronte, risaputo il progetto di Giove, volle visitar la terra innanzi che subissasse e prese a guida il filosofo Gelasto. Gli piacque la bellezza della natura, ammirò i fiori, le colline, le vallate, le fonti, i fiumi, i laghi, ma la vista del teatro lo disgustò in modo che preferì tornare subito a traghettare i defunti. Cammin facendo s'imbattè in Momo. I discorsi del relegato dio con Gela-

sto spiegano l' allegoria principale dell'opera. Per conciliare compassione a' miei malanni, dice Momo, e spengere l'ira de nemici giovommi l'incredibile pazienza nel tollerare la sventura. Fui riammesso in cielo ed affinché tu giudichi della giustizia dell' ottimo Giove, de' numi sappi che quando non li aveva punto offesi fuorché colle rette azioni e coi buoni consigli mi proscrissero; e tutti risero della violenza da me usata nel tempio alla vergine dea. Ritornai fra i celesti l'antico Momo, quale era stato sempre, ma coll'animo fermo in nuovi propositi, e se innanzi aveva costumato di manifestare la mia opinione secondo verità, operare a dovere, conformare le parole ed il volto agl'intimi sentimenti ed alla retta ragione, appresi dopo il ritorno ad accomodare le opinioni alla uperstifone, le azioni ai capricci, il viso e le parole a tessere inganni. Non aggiungo altro; ma finché adoperai in cielo queste arti perverse fui caro al principe, accetto a tutti, lodato da ciascuno ed oso dire gradito anche ai nemici. Valse a rovinarmi il credere ch'essendo colmato di tanti onori mi giovasse abbandonare tali malvagi artifizii e ritornare all'antica libertà d' animo, spregiate le vili adulazioni e le cortigianesche blandizie. Io sola so quanto feci e quanto mi studiai d'essere utile agli dei. Voi che cosa vitupererete più? l'incuria nella cosa pubblica o l'ingiustizia nell'amministrarla?

Un sunto de' casi narrati e la descrizione del principe quale lo voleva Battista chiude l'opera: Guardisi il principe dal non far nulla e dal far tutto, non operi da se solo, né insieme a molti. Procuri di non affidare troppi affari ad uno solo, né a disoccupati o ad incapaci. Benefichi i buoni ancorché ne siano schivi, non punisca i malvagi per diletto. Sarà più biasimato per le cose vedute da pochi, che per quelle a tutti palesi. Rifugga dalle innovazioni se non ve lo spinge la necessità di conservare la dignità dell' impero o sicura speranza d'accrescere la gloria. Nelle cose pubbliche pregi la magnificenza, nelle private sia parco. Combatta le voluttà al pari de' nemici; procuri quiete ai sudditi, a sé lode e favore colle arti della pace anziché colle armi. Ascolti con sofferenza le suppliche e con moderazione tolleri le cose mal fatte dal volgo, se vuole ch'esso sopporti la sua grandezza».

Ripresa nel *Momus* del mito di Prometeo:

«Poiché ho detto che la direzione generale dei fuochi era stata data al Fato, sarà bene che spieghi cosa siano mai questi fuochi e che importanza abbia averne il controllo. C'è tra gli dèi un fuoco sacro, eterno, che tra le altre sue proprietà straordinarie ha quella di brillare di fiamme perpetue alimentandosi da sé, senza bisogno di alcun'altra sostanza solida o liquida; e addirittura, rende immortali ed incorruttibili, fin tanto che vi sta unito, tutte le cose a cui si attacca. Se però si applicano fiamme prese da questo fuoco ad elementi terrestri, sia solidi che liquidi, questi si disgregano spontaneamente per ritornare di corsa alla loro sede originaria, a meno che non siano investiti da soffi continui in rapido movimento. C'è da aggiungere che lo stesso fuoco sacro si mantiene vivo solo tra i fili delle stoffe tessute dalla dea Virtù. Una fiammella attinta a questo fuoco sacro brilla in capo alla fronte di tutti gli dèi, ed ha il potere di lasciarli trasformare a loro arbitrio in tutte le forme che vogliono: la maggior parte dei massimi dèi l'hanno fatto, e qualcuno s'è tramutato in pioggia d'oro oppure in cigno, qualcun altro in un animale diverso, seguendo gli impulsi della passione amorosa. Quando Prometeo trafugò una scintilla di questo fuoco, fu esiliato ed incatenato al monte Caucaso per il sacrilegio commesso. Poiché, dunque, il fuoco era adatto al compimento di azioni tanto importanti, i celesti con il conferimento di un mandato speciale sui fuochi badarono a prevenire furti del genere da parte di qualche altro temerario».

Andrea Palladio

(da: P. Murray, L'architettura del Rinascimento italiano, Roma 1986)

L'architetto forse più elegante del tardo Cinquecento, Andrea Palladio (1508-1580), trascorse quasi tutta la sua vita a Vicenza e realizzò quasi tutte le sue opere in quella cittadina e nella vicina campagna. Era destinato a esercitare una influenza formativa determinante nello sviluppo dell'architettura inglese, in parte attraverso le sue pubblicazioni, di cui la più importante fu il trattato intitolato I quattro libri dell'architettura. Pubblicato per la prima volta nel 1570 e corredato da illustrazioni degli ordini classici, di una selezione di edifici antichi e di gran parte delle proprie opere, il trattato palladiano è – come si è già accennato – molto più dotto e preciso di quello del Serlio ed esaurisce una più vasta gamma di argomenti di quello del Vignola. Inigo Jones lo studiò a fondo e attraverso di lui le idee palladiane furono l'incentivo principale dell'architettura inglese seicentesca. Al Royal Institute of British Architects (RIBA) è conservata una vasta collezione di disegni del Palladio e questi, insieme al trattato, spiegano esaurientemente la sostanza del suo stile, che è essenzialmente classicista e bramantesca, sebbene influenzata – come del resto quella di qualsiasi artista cinquecentesco – dalle opere michelangelolesche. Gli elementi classici del suo stile derivano da uno studio diretto dei monumenti superstiti a Roma, dove si recò a varie riprese. Figlio di un falegname, egli fu presto notato dall'umanista Trissino che gli diede una educazione classica, lo condusse a Roma e gli impose il nome di Palladio, da quello di Pallade. Disegnò i monumenti romani fin nei particolari e li ricostruì con un maggiore senso della grandiosità che non della effettiva realtà, ma dalla sua impostazione mentale si intuisce chiaramente che fra gli architetti moderni Bramante e Vignola avrebbero esercitato una più forte attrazione su di lui. Gli elementi manieristi che si riscontrano nelle opere palladiane sembrano derivare dagli edifici che Michelangelo eresse intorno al 1540 e dopo, ma è anche probabile che fosse lo studio di alcuni fra i più elaborati monumenti dell'antichità classica a orientarlo in quella direzione. Palladio curò una serie di illustrazioni che corredano quella che è la migliore fra le numerose edizioni cinquecentesche di Vitruvio, l'edizione del 1556 del vescovo Barbaro.

La prima opera a renderne il nome famoso fu il rivestimento della vecchia basilica, o palazzo della Ragione, a Vicenza. Il modello ligneo preparato da Palladio fu approvato nel 1549 dal Consiglio dei Cento, che, in quell'occasione, respinse il modello presentato da Giulio Romano (morto nel 1546). È evidente che l'elogio tessuto dal Palladio della biblioteca del Sansovino a Venezia era sincero: egli, infatti, risolse il problema della stabilità della vecchia basilica sostenendola all'esterno mediante un duplice loggiato, molto simile alle forme adoperate dal Sansovino e anche ad un disegno pubblicato nel trattato del Serlio. Gli elementi usati nella costruzione della basilica sono della massima semplicità. Trattandosi di una basilica (e, quindi, nella mente del Palladio, di un organismo connesso all'idea classica di un grande edificio pubblico) la soluzione base fu necessariamente condizionata dall'uso degli ordini: dorico a pianterreno e ionico al piano superiore. I grandi pilastri con le colonne addossate fungono da sostegno e gli spazi fra questi punti di sostegno possono quindi essere presi da ampi archi e colonne più piccole che fanno parte del cosiddetto motivo palladiano. L'effetto architettonico viene, quindi, a dipendere dal gioco chiaroscurale negli archi stessi, in contrasto con le solide masse murarie; ma dipende anche dai sapienti accorgimenti nella scelta delle forme delle aperture e degli elementi architettonici. Diversamente dal Sansovino, egli interrompe la trabeazione all'altezza di ogni colonna dandole un forte aggetto, mettendo in tal modo in risalto le sporgenze piuttosto che l'orizzontalità, che costituisce un aspetto così marcato della biblioteca. Le proporzioni degli archi, gli spazi rettangolari più piccoli ai lati e le aperture circolari sopra di essi sono stati tutti oggetto di attente considerazioni ed un ultimo tocco è dato dal modo in cui i motivi agli angoli hanno aperture laterali più strette per mettere in maggiore risalto le colonne binate che inquadrano la facciata e per dare una apparenza di maggiore solidità e pesantezza agli spigoli dell'edificio.

L'evoluzione dello stile del Palladio può essere seguita nei palazzi che egli costruì nella stessa Vicenza e basteranno alcuni esempi, di periodi diversi, ad illustrare il filo conduttore delle sue idee. Uno dei primi, palazzo Porto del 1552, è chiaramente derivato dal tipo bramantesco della casa di Raffaello cui vengono aggiunte sopra le finestre laterali e centrale sculture di ispirazione michelangelolesca. L'effetto generale presenta, quindi, strette analogie con i palazzi eretti dal Sanmicheli a Verona, mentre la pianta rivela un diverso aspetto del Palladio, che qui ricostruisce il tipo antico di casa con blocchi disposti simmetricamente sui due lati di un grande cortile

quadrato circondato da un ordine gigante di colonne, in cui viene chiaramente riprodotto l'atrio classico. La pianta mostra un altro particolare di importanza anche maggiore, in quanto rivela l'amore per un'assoluta simmetria ed il susseguirsi di ambienti di forma diversa, ciascuna proporzionata a quella dell'ambiente vicino, due principi destinati a servire da base comune alle ville palladiane. Guardando la parte sinistra della pianta abbiamo innanzitutto una sala centrale di 30 piedi quadrati, che conduce, su ciascuno dei fianchi, in un ambiente di 30 X 20 piedi, che a sua volta immette in un vano di 20 piedi quadrati. È questa sintesi tra forme classiche, armonie matematiche e disposizione simmetrica a spiegare il perenne fascino dell'architettura palladiana e l'imitazione di cui fu oggetto da parte degli architetti settecenteschi. Ovviamente ciò è largamente fondato sullo studio di Vitruvio e sull'osservazione diretta degli edifici romani ed è evidente che Palladio aveva in mente l'atrio di palazzo Porto o la descrizione della basilica fatta da Vitruvio quando, intorno al 1550, preparava le illustrazioni per l'edizione del Barbaro.

Analoghe reminiscenze classiche si ritrovano nel bizzarro, ma bellissimo palazzo Chiericati, iniziato dopo il 1550 e ideato come parte di un progettato foro, di modo che gli attuali colonnati avrebbero dovuto inserirsi in un più vasto disegno urbanistico invece di appartenere a un edificio isolato, come accade ora. Il palazzo, che oggi ospita il Museo civico vicentino, è relativamente piccolo e le grandi logge a giorno occupano uno spazio sproporzionato, ma sono sublimi esempi dell'ordine dorico e ionico trattati con spirito più severamente classicista dei due ordini sovrapposti di archi della biblioteca del Sansovino a Venezia.

Palazzo Thiene, eretto qualche anno dopo, riflette il diffuso interesse manierista per la trama compositiva accanto a un rinnovato interesse per il disegno degli ambienti. La pianta mostra come gli ambienti siano ancora proporzionati gli uni agli altri, ma offre un motivo supplementare di interesse nella varietà delle forme. Questa caratteristica deriva dalle terme romane e fa parte dell'adattamento realizzato dal Palladio di temi classici agli usi domestici moderni. Il disegno che appare nei Quattro libri differisce leggermente dalla facciata così com'è stata eseguita e denota una certa influenza di Giulio Romano nel pesante rivestimento di bugnato rustico e soprattutto nelle scabre chiavi sopra le finestre. L'insolita idea di una serie di festoni a livello dei capitelli – che fu eliminata nell'esecuzione dell'edificio – fu ripresa da Inigo Jones nella Banqueting House a Whitehall, che deve molto a palazzo Thiene.

Dieci anni dopo, nel 1566, venne palazzo Valmarana. Il disegno conservato nella collezione del RIBA mostra due delle caratteristiche più originali di questo palazzo. La prima è il manierismo estremo della campata terminale, con una finestra sormontata da un frontone e affiancata da una statua, mentre le altre campate del piano nobile hanno tutte finestre rettangolari racchiuse fra le paraste dell'ordine gigante. L'uso dell'ordine gigante, accompagnato al pianterreno da piccole lesene che sostengono una trabeazione diritta, deriva certamente dai palazzi capitolini di Michelangelo, mentre altre caratteristiche, come la trama del bugnato, possono essere fatte risalire a prototipi classici piuttosto che al coevo manierismo. Negli ultimi palazzi da lui costruiti Palladio adottò sia l'ordine gigante caro a Michelangelo, che taluni elementi manieristi nella ricchezza della decorazione. Il frammento di palazzo detto la «Casa del diavolo», del 1571, in realtà altro palazzo per la famiglia Porto, lo dimostra chiaramente e mirabilmente.

Negli ultimi mesi della sua vita Palladio progettò e iniziò la costruzione di un teatro per l'Accademia vicentina, di cui egli stesso era membro. Come è da aspettarsi, abbiamo qui un deciso tentativo di ricostruire un antico teatro romano sulla base delle descrizioni di Vitruvio e di uno o due esempi superstiti.

Il teatro Olimpico si basa sull'antico principio romano di uno scenario architettonico fisso e complesso preceduto da un palcoscenico. La cavea ha un andamento semicircolare, o, come in questo caso, semi ellittico, con una ripida gradinata la quale si eleva fino al livello di un colonnato che circonda il retro del teatro. Mentre negli esemplari classici la cavea era scoperta, il piccolo teatro palladiano è coperto da un tetto e ha il soffitto piano con la finzione pittorica del cielo e delle nuvole. La parte più affascinante dell'intera, complessa struttura è costituita dallo scenario fisso dietro il proscenio, che fu eseguito dal discepolo di Palladio, lo Scamozzi, ma che certamente si attiene alle idee palladiane. La sezione e la pianta mostrano come, dando una leggera pendenza ascensionale al retroscena e restringendo i passaggi in modo da accentuare la profondità illusionistica delle strade, si ottenga in uno spazio esiguo un complesso effetto prospettico. È anche possibile produrre effetti drammatici d'illuminazione collocando uomini con torce all'interno dello scenario.

Un effetto simile si riscontra in due delle pochissime chiese che egli costruì. Mentre solo la facciata della chiesa di S. Francesco della Vigna a Venezia è opera del Palladio, le chiese di S.

Giorgio Maggiore e del Redentore, anch'esse a Venezia, sono interamente sue.

S. Giorgio fu iniziato nel 1566 e il Redentore fu eretto dieci anni dopo come offerta votiva per la cessazione di una tremenda epidemia di peste. Sono, quindi, entrambe opere tarde in cui le capacità del Palladio raggiungono il loro apogeo e che riflettono nello schema planimetrico marcate peculiarità che, a prima vista, le fanno sembrare remotissime dall'impianto rigorosamente simmetrico caratteristico delle ville palladiane.

Le facciate delle due chiese, come anche quella più antica di S. Francesco della Vigna, offrono soluzioni nuove al vecchio problema di disegnare una fronte completamente classica per un edificio di tipo basilicale il quale, sebbene nell'antichità fosse esistito, era noto agli architetti cinquecenteschi soltanto attraverso le ricostruzioni che ne erano state fatte dagli editori di Vitruvio come, per esempio, il Barbaro e il Palladio. Il problema nasceva dal fatto che il tempio antico era un edificio con un'unica estremità sovrastata dal triangolo formato dalle falde del tetto che poteva essere facilmente espressa in termini di colonne libere che sostengono un frontone. Ma le prime chiese cristiane si basavano sulla basilica antica, che era un edificio civile, invece che sui tempi i pagani. La basilica constava di un'alta navata centrale, con una o più navate laterali più basse, e la soluzione architettonica della facciata di questo tipo di edificio presentava notevoli problemi che gli architetti paleocristiani furono propensi a ignorare o a eludere mediante la sistemazione di qualche tipo di portico o di atrio che nascondesse il punto di congiuntura delle navate laterali con la navata centrale. La vecchia basilica di S. Pietro o S. Giovanni in Laterano, prima della ricostruzione seicentesca, avevano infatti un ingresso principale privo di quella dignità che caratterizzava la fronte di un tempio classico. I primi passi verso la soluzione del problema di trovare una sintesi fra il tempio antico e la facciata di una chiesa cristiana furono compiuti dall'Alberti intorno al 1460 e al 1470.

Nelle tre facciate delle chiese veneziane Palladio elaborò una soluzione basata sull'idea di sovrapporre due distinte fronti di tempio. A S. Francesco e a S. Giorgio Maggiore la navata centrale viene trattata come un tempio alto e stretto, con quattro grandi colonne poggianti su un alto basamento che sostengono un frontone fortemente marcato. Queste colonne sembrano interrompere la continuità della cornice che forma la parte inferiore di un secondo frontone, molto più ampio, sorretto da numerose colonnine, che si estende sull'intero prospetto della chiesa. Ritroviamo la stessa idea ulteriormente sviluppata nel Redentore che ha tre frontoni, di cui quello ampio del settore centrale è addossato a un attico alto e rettangolare. L'effetto complessivo è di estrema compattezza e di crescente ascesa verso la grande cupola. In questo caso, tuttavia, le parti laterali della chiesa non sono vere e proprie navate ma, come indica la pianta, soltanto pareti terminali delle cappelle laterali. L'impianto della facciata dell'ingresso è, quindi, simile al quasi coevo Gesù a Roma, sebbene la facciata del Redentore sia notevolmente più vicina ai prototipi antichi.

Più che nelle complessità delle facciate, è nelle parti absidali delle loro piante che le chiese di S. Giorgio e del Redentore si differenziano da chiese contemporanee come il Gesù e sembrano non riallacciarsi quasi a chiese più antiche o, persino, alle idee sulla progettazione di chiese espresse dallo stesso Palladio nel suo trattato. L'affermazione fatta dal Palladio secondo cui egli costruì la chiesa di S. Giorgio Maggiore in forma di croce per motivi simbolici non è molto convincente, poiché un qualsiasi schema tradizionale di chiesa a croce latina presenterebbe un simbolismo di gran lunga più ovvio di quello espresso in questa forma di croce accorciata e allargata, con il coro e i bracci del transetto che terminano in absidi. Le analogie fra S. Giorgio e il Redentore si spiegano, in realtà, soltanto in termini di funzionalità, poiché le due chiese erano meta una volta all'anno di una visita ufficiale del doge. Era una consuetudine veneziana, che si protrasse fino al tramonto della Repubblica, che il doge compisse dieci solenni «andate» ogni anno in varie chiese, in relazione a eventi che a esse fossero in qualche modo collegati.

Fin dal primo Duecento il monastero benedettino sull'isola di S. Giorgio aveva posseduto quello che si diceva essere il corpo di Santo Stefano. Il 26 dicembre, il doge andava in solenne processione da S. Marco attraverso il Canal Grande a S. Giorgio, seguito dal coro di S. Marco e da un'immensa folla di spettatori. Veniva celebrata una messa solenne cantata dal coro di S. Marco insieme con quello della comunità benedettina. Poiché S. Giorgio era un monastero benedettino, che veniva anche adibito, fin dalla sua fondazione, a foresteria ufficiale per gli ospiti illustri della Repubblica, la chiesa doveva essere provvista di un coro in cui i monaci potessero ottemperare all'obbligo quotidiano di cantare l'ufficio divino di giorno e di notte. La chiesa doveva, inoltre, essere abbastanza grande da poter contenere l'immensa folla che accompagnava il doge nella sua visita annuale.

Per quanto riguarda il Redentore, essa non era meta di una processione fissa, poiché; come apprendiamo dall'iscrizione dedicatoria – CHRISTO REDEMPTORI CIVITATE GRAVI PESTILENTIA LIBERATA SENATUS EX VOTO PRID. NON. SEPT. AN. MDLXXVI – la chiesa fu costruita, su committenza dello Stato, in seguito alla cessazione di una terribile epidemia di peste nel 1576. Quando il Senato decise di innalzare la chiesa, fu stabilito che il doge facesse l' «andata» la terza domenica di luglio, per rendere un'azione di grazie, e sappiamo che anche in questo caso la cerimonia, sebbene meno complessa che a S. Giorgio, prevedeva la partecipazione dei francescani che officiavano la chiesa e del coro del doge portato da S. Marco. Le due chiese hanno, quindi, in comune la circostanza che una volta all'anno dovevano ospitare congregazioni più numerose del solito e che accanto al coro monastico doveva essere sistemato un coro esterno. Un altro fattore è determinante nel disegno di queste due chiese così simili fra loro e così diverse da tutte le altre: durante il Cinquecento il coro di S. Marco era certamente uno dei migliori nel mondo e sotto la direzione dei suoi maestri cantori Adriaen Willaerts e Andrea e Giovanni Gabrieli aveva elaborato una tecnica per sfruttare la risonanza della chiesa, dividendosi in due cori separati, collocati a una certa distanza l'uno dall'altro nell'edificio. Da questo nacque la tradizione di scrivere per vari cori che cantavano separatamente o insieme e, quindi, il disegno di queste due chiese offre la soluzione più pratica ai problemi posti, tenendo presente che il coro di S. Marco era abituato a cantare scisso per lo meno in due gruppi.

C'è una lettera scritta da Palladio a un amico a Vicenza che ci illumina sulla genesi del Redentore. Innanzitutto era sorta una controversia sulla struttura da dare alla nuova chiesa e per lo meno cinquanta membri del Senato si erano espressi a favore di un edificio a pianta centrale. Tuttavia, cento senatori si erano dichiarati favorevoli alla pianta a croce latina e si decise di chiedere a Palladio di sottoporre modelli di ciascuno dei due tipi: fu scelto ufficialmente lo schema a croce latina. Con ogni probabilità, Palladio avrebbe preferito una pianta circolare o quadrata, poiché non più tardi del 1570 aveva scritto: «... per servare il Decoro circa la forma de' Tempii, eleggeremo la più perfetta, più eccellente; e conciosia che la Ritonda sia tale, perché sola tra tutte le figure è semplice, uniforme, eguale, forte, e capace... attissima a dimostrare la Unità, la infinita Essenza, la Uniformità, e la Giustizia di Dio» (I quattro libri, IV, 2). Ma è probabile che Palladio abbia realizzato che l'unica soluzione attuabile per il problema che si presentava fosse la forma che egli stesso aveva inventato dieci anni prima per S. Giorgio. Non vi è dubbio che il tipo a croce latina sarebbe stato in genere più accettabile – e Palladio deve essere apparso alquanto antiquato nella sua fedeltà agli ideali della generazione bramantesca.

Dal punto di vista della struttura architettonica, la caratteristica che più colpisce nelle due chiese è forse l'invenzione di uno schermo aperto al di là del quale lo spettatore può vedere dalla navata il coro monastico. Nella chiesa di S. Giorgio questo effetto è raggiunto con mezzi relativamente semplici, forando una parete piana e facendola poggiare su due colonne collocate immediatamente dietro l'altare maggiore. L'effetto delle voci del coro dei monaci filtrate attraverso il colonnato è straordinario, ma la struttura architettonica conserva ancora una semplicità di linee che trova riscontri nell'architettura antica, sebbene, ovviamente, allora non fosse stata usata per ottenere effetti acustici.

Nel Redentore, invece, lo stesso tema viene ripreso e rielaborato in una versione più complessa, poiché la forma semicircolare del colonnato, già di per sé straordinaria, dà allo spettatore l'impressione di guardare attraverso l'abside della chiesa. L'effetto dell'alternarsi di spazi vuoti e spazi pieni è fortemente accentuato dalle colonne sporgenti che chiudono la navata così che lo spettatore che sostasse in quel punto, si troverebbe in uno spazio rettangolare circoscritto a levante dai gradini e dalle colonne e dai muri fortemente sporgenti, dietro i quali la crociera viene percepita come uno spazio circolare chiuso che si innalza verso la cupola ed è riaperto nella parte terminale orientale dal diaframma di colonne. Il gioco della luce cambia continuamente nel semplice, pallido interno, creando un susseguirsi quasi ininterrotto di effetti spaziali, che variano a seconda dell'ora e della stagione.

La maggior parte delle idee palladiane, e specialmente dei suoi principi sulla proporzione armonica, si esprimono nelle numerosissime ville che egli costruì a Vicenza e nei suoi dintorni – molte esistono tuttora –, mentre altre ci sono note attraverso le illustrazioni del suo trattato [...].

Palladio non fu il primo a costruire ville nel territorio veneto, poiché vi erano per lo meno due prototipi del Sansovino e del Sanmicheli. Villa La Soranza fu costruita dal Sanmicheli intorno al 1545-55, ma è andata distrutta. La villa Garzone del Sansovino è del 1540 circa ed è partico-

larmente importante poiché consiste di una doppia loggia con due avancorpi sistemati con criteri di simmetria ed espressi in termini architettonici tardo-rinascimentali. Della villa distrutta del Sanmicheli si sa che il blocco principale di edifici era collegato con dei muri alla fattoria, idea anche questa che venne ripresa e sviluppata da Palladio. Ma fu la villa che il Trissino – che si era preso cura dell'educazione di Palladio – si costruì intorno al 1536-37 e quindi anteriore alla villa Garzone e a villa La Soranza, a esercitare l'influenza più importante sul tipo di villa palladiana. Questa, villa Cricoli, basata sulle descrizioni di Vitruvio e sull'illustrazione nel trattato del Serlio di villa Madama, nel complesso sembra, però, più vicina alla Farnesina di Roma, che Trissino ebbe certamente occasione di vedere. Essa consiste di una doppia loggia, incorniciata da due torri leggermente sporgenti, e, quindi, la forma base della pianta è simile a quella della Farnesina, salvo nella sporgenza delle ali. La pianta mostra, inoltre, la rigida simmetria della disposizione e anche l'altra importante caratteristica che serve di base comune alle ville palladiane, ossia la distribuzione degli ambienti in maniera tale che non soltanto ciascuno di essi ha una propria proporzione matematica, ma fa parte di un insieme di ambienti che si susseguono a formare un'armonia matematica globale. Pertanto ciascuno dei tre ambienti ai lati ha la stessa larghezza, mentre le lunghezze variano, così che se la sala centrale è quadrata gli ambienti laterali hanno un rapporto approssimativo di 3:2 in ciascun caso. Se nella pratica Palladio si discostò spesso da questo principio, le illustrazioni che corredano il suo trattato, con i rapporti proporzionali indicati sulle piante, mostrano chiaramente quale importanza egli annessesse al principio stesso.

Il primo tentativo dello stesso Palladio, villa Godi a Lonedo, è in un certo senso meno efficace della villa del Trissino, in particolar modo nella facciata. La pianta e il prospetto riprodotti nei Quattro libri del 1570 riflettono ovviamente una sistemazione successiva e rappresentano le idee mature del Palladio sulla progettazione delle ville. Il principio di collegare la casa padronale alla fattoria è realizzato nella pianta mediante muri e colonnati, mentre il principio della varia successione degli ambienti si desume dalle cifre 16:24:36 che condizionano le dimensioni degli stessi ambienti. La parte mediana, composta da una scalinata che conduce all'ingresso a tre archi della loggia, è rientrata, ma nella facciata opposta il settore mediano sporge quanto rientra l'altro, sicché nel complesso la forma, come in tutte le ville palladiane, è quasi cubica. In questo progetto è assente un'unica caratteristica che ritroveremo invece in tutte le opere più mature: la sovrapposizione della fronte di un tempio classico a una casa di campagna. Ma anche qui si potrebbe obiettare che la loggia a tre archi dell'ingresso esprime questo concetto seppur in forma rudimentale. Essa appare, infatti, in tutte le piante compiutamente sviluppate, come, per esempio, nella villa Malcontenta del 1560.

Palladio possedeva una conoscenza vastissima dell'architettura antica, ma non poteva avere nozioni di prima mano sulle ville antiche, né potevano essergli di aiuto le descrizioni di Vitruvio e di Plinio notoriamente vaghe. La sua conoscenza dei templi e degli edifici pubblici dell'antichità lo indusse a credere, del tutto erroneamente, che essi derivassero la loro forma con ogni probabilità dagli edifici privati, ossia dalle case, e progettò, quindi, tutte le sue ville con mirabili portici. Se i forti raggi del sole in Italia possono spiegare il successo di questo motivo, va ricordato che ogni casa di campagna inglese di qualche importanza è preceduta da un enorme, scomodo, ventoso porticato, soltanto perché Palladio diede un'interpretazione errata dell'architettura antica; eppure il fascino esercitato dalle sue opere fu così forte che tutti gli architetti inglesi del Settecento copiarono questo motivo, noncuranti della sua scarsa funzionalità in un clima nordico.

È opinione comune che la villa Malcontenta derivi il suo nome da una donna scontenta che vi avrebbe abitato. Ma sembra difficile credere che qualcuno potesse vivere scontento sulle rive del Brenta in una così splendida casa, pur se le condizioni pericolanti in cui versava la casa prima dell'intervento del Palladio potrebbero aver ispirato una dolce malinconia. Il portico eretto su un alto basamento fiancheggiato da scalinate sui due lati è il motivo principale della villa. Lo schema planimetrico mostra una tipica disposizione di vani basata su un blocco dalla larghezza pari a una volta e mezza la sua profondità, con una vasta sala centrale cruciforme ed ambienti distribuiti intorno ai bracci della croce in una proporzione ritmica attentamente studiata.

Nella maggior parte delle ville del Palladio la sala principale è posta sull'asse centrale e in molte di esse è illuminata da una cupola. Un esempio è offerto dalla Rotonda, la più rigidamente simmetrica delle ville palladiane, che si trova appena fuori Vicenza e che fu costituita negli anni 1567-69 (come risulta ora da documenti contemporanei). Era questa, per essere precisi, una villa suburbana e, quindi, secondo le concezioni palladiane, doveva essere un edificio alquanto

più formale. La pianta indica che la casa è completamente simmetrica intorno a una sala centrale circolare, e la simmetria è sviluppata fino al punto che il portico dell'ingresso principale viene effettivamente ripetuto sugli altri tre lati. Per la sua bellezza formale la Rotonda ha sempre occupato un posto di rilievo fra le opere palladiane e ne furono costruite per lo meno tre copie in Inghilterra, una delle quali, la villa di lord Burlington a Chiswick, è uno dei capolavori dell'architettura inglese e sotto certi profili segna un miglioramento rispetto al modello. La Rotonda fu completata dopo la morte del Palladio dal discepolo Vincenzo Scamozzi, che nacque nel 1552 e morì nel 1616. Scamozzi alterò la forma della cupola ed eresse l'attico, come si deduce dal confronto della fotografia con la xilografia riprodotta nel libro del Palladio. Scamozzi è noto soprattutto come architetto delle Procuratie Nuove, che è l'elemento principale di piazza S. Marco a Venezia, di fronte alla Biblioteca del Sansovino. Egli scrisse anche un vasto trattato di architettura e progettò alcune ville in stile palladiano, fra cui la più nota è la villa Molin, vicino Padova, del 1597 circa, destinata ad esercitare una fortissima influenza su Inigo Jones quando progettò la Queen's House a Greenwich, sebbene Jones avesse incontrato lo stesso Scamozzi a Venezia e non ne fosse rimasto affatto colpito. Sembra che dissentissero su alcune questioni architettoniche e Jones, arrabbiato, notò che «questo Scamozzi, essendo miope, non poteva vedere».

Un'altra delle ville del maturo Palladio che ebbe grande influenza sull'architettura inglese, sebbene la costruzione non fu mai eseguita, fu il progetto di una villa sul Brenta fatto per Leonardo Mocenigo, che egli riprodusse nel suo trattato come ultimo dei progetti per ville. Il disegno è particolarmente interessante e complesso poiché consta di un vasto blocco cubico con un portico su ogni fronte e con un atrio al centro della villa. Gli edifici annessi sono collegati al blocco principale da quattro colonnati quadrati disposti simmetricamente. Le vedute principali sono, quindi, due: una dal lato con il portico sistemato fra due blocchi rettangolari, e l'altra, la più importante, dal retro e dalla fronte in cui, per usare le parole dello stesso Palladio, i colonnati si spalancano come braccia, quasi ad accogliere il visitatore.

Anche la villa Maser risale all'incirca al 1560 e offre un esempio ben conservato del tipo semplice della fattoria; ma il titolo di maggior vanto di questa villa non è tanto l'architettura palladiana quanto la stupenda serie di affreschi illusionistici del Veronese. Questo è uno dei primi esempi moderni di pittura paesaggistica su vasta scala fine a se stessa, sebbene simili affreschi abbiano certamente decorato le ville antiche; quest'incontro fra grande architettura e grande pittura segna uno dei momenti più felici del Rinascimento italiano. Proprio questa capacità di fondere due o più arti era destinata a diventare una delle caratteristiche dello stile barocco, ed è anche manifesta nelle ville-palazzo di Tivoli e Frascati. Villa d'Este, della metà del Cinquecento, è famosa per i suoi stupendi giardini ornati da numerosissime fontane e file di cipressi. Villa Mondragone, degli anni '70, è un altro meraviglioso esempio della collocazione di un edificio relativamente semplice in modo tale da ottenere il massimo effetto dalla ripida scarpata e dalla fusione della bellezza naturale con la bellezza architettonica. È forse opportuno chiudere questo libro con un cenno a villa Aldobrandini, costruita da Giacomo Della Porta tra il 1598 e il 1603. La stessa villa con un enorme frontone spezzato offre un efficace esempio dello stile manierista del Della Porta; ma la sua bellezza deriva in massima parte dalla sintesi tra la ricchezza decorativa delle opere scultoree, la semplicità delle sue forme architettoniche, il verde della natura e quelle meravigliose fontane la cui musica riecheggia nella notte romana.

La crisi del sistema classico delle proporzioni

(da: J. Rykwert, *I primi moderni*, Milano 1986)

René Ouyard fornisce una risposta all'ipotesi perché posto dagli architetti suoi contemporanei: come mai Vitruvio – divenuto il grande maestro dell'arte architettonica da quando Claude Perrault lo aveva «fatto parlare francese» e reso accessibile grazie alle sue dotte osservazioni – non fa menzione delle proporzioni armoniche? Ouyard spiega che, sebbene Vitruvio non le definisca in questi termini, tuttavia «tutte le proporzioni che egli raccomanda sono armoniche». E aggiunge: «Noi usiamo qui l'espressione "proporzione armonica" per indicare quelle distanze che, quando vengono tradotte in suoni, corrispondono alle armonie o consonanze in musica».

La traduzione di Vitruvio ad opera di Perrault fu un'altra iniziativa patrocinata da Colbert. Ne risultò un'opera splendida, illustrata con moltissime tavole, dedicata al re; è ad essa che Claude Perrault deve la propria celebrità di architetto. Ancora un secolo più tardi, tra le molte centinaia di edizioni esistenti, essa era ritenuta in assoluto la migliore. Stranamente Perrault aveva assunto, a proposito della consonanza tra vista e suono, una posizione del tutto divergente da quella di Ouyard, che, anzi, contraddiceva apertamente. All'inizio del suo breve trattato sugli ordini architettonici, elencatene le varietà descritte nei testi e nei monumenti antichi, egli affermava: «Ora tutto questo prova che non si può sostenere che le proporzioni in architettura soddisfino la vista per una ragione ignota [all'osservatore], o che esse esplicino il proprio effetto in maniera analoga alle armonie musicali, le quali colpiscono l'orecchio, malgrado l'ignoranza, da parte dell'ascoltatore, della ragione del loro accordo». Infrangendo la presunta unità dei sensi «spirituali», Perrault poneva un problema: se si ammette che l'armonia in architettura non ha quella indiscutibile esattezza postulata da Vitruvio, dalla Scrittura e dalla filosofia scolastica e neoplatonica, come deve allora regolarsi l'architetto per creare edifici armoniosi e belli? E valgono ancora questi due termini elogiativi a indicare i suoi proponimenti?

L'ambito nel quale Perrault considerava tali questioni indica la loro importanza cruciale per il futuro di ogni speculazione architettonica. I Perrault erano una famiglia molto unita e brillante, troppo brillante, a volte, per il loro reale successo. Erano originari della Turenna, probabilmente discendenti di una famiglia di commercianti. La madre di Claude e di Charles, Pâquette Lelerc, era di nobile origine normanna; il padre, Pierre, *avocat* del Parlement di Parigi, era asceso a quella sezione della borghesia che si procacciava le cariche col danaro e che già stava dando origine alla cosiddetta *noblesse de robe*. Di sette figli, sei erano maschi: Jean, uomo di legge, che morì giovane; Pierre, che divenne esattore fiscale (*receveur de finances*); Claude, medico e architetto; Nicholas, teologo e dottore alla Sorbona; Charles, assistente di Colbert e celebre autore di fiabe, e il suo gemello François, morto ancora bambino. Esempio della loro solidarietà familiare fu il caso di Pierre figlio, che fu vittima marginale del mutamento di politica fiscale seguito alla caduta di Fouquet, cui Colbert era succeduto nel 1664. La sua rovina comportò seri disagi per la famiglia; il capitale era stato vincolato nell'acquisto della carica, come si era usi fare in quel tempo. Egli superò, tuttavia, abbastanza bene tutte queste avversità, anche perché non si trovò ad affrontarle da solo. A quanto pare i fratelli Perrault vivevano insieme nella loro casa di campagna a Viry nel Limousin, come pure a Parigi.

Nel suo ritiro, Perrault tradusse il poema epico-burlesco di Alessandro Tassoni *La secchia rapita*. Al tempo in cui *Le Seau Enlevé* fu pubblicato, nel 1678, i fratelli Perrault non erano tuttavia dediti al genere burlesco più di quanto lo fossero stati in gioventù. Sulla scia di numerosi altri (migliori) esempi, essi compilarono una versione burlesca del sesto libro dell'Eneide, quello in cui si narra la discesa di Enea agli inferi. Essa fu iniziata da Charles insieme all'amico Berain, con l'aiuto prima di Claude e poi di Nicholas. Il poema è quasi illeggibile, in quanto la parodia ha perduto og-gigiorno ogni sapore. Essa aveva la sua ragion d'essere solo nell'enorme passione per l'epica così caratteristica della metà del diciassettesimo secolo. Si noti che la parodia non era diretta contro Virgilio, ma contro quei contemporanei del Perrault che affermavano con insistenza che la rigorosa imitazione degli antichi, nella teoria come nella pratica, fosse l'unica retta via percorribile da un artista. Proprio questa concezione era stata più volte attaccata dal Tassoni, unitamente all'apparato critico che i suoi contemporanei avevano rispolverato, attingendo a fonti antiche, al fine di avvalorarla. Egli aveva mosso il proprio attacco in nome sia della natura – della diretta, vissuta esperienza della natura – sia del progresso. Dei ed eroi del Tassoni, come quelli dei suoi epigoni nelle varie lingue, erano perciò intenzionalmente descritti

in non molto decorosi atteggiamenti quotidiani, o perfino presentati nelle più goffe manifestazioni di ciò che va familiarmente sotto la denominazione di «bisogni naturali».

Questo svilimento dell'essere eroico, una degradazione che il «grand style» non poteva certo tollerare, fu un problema anche per Milton (la nota spiegazione della vita sessuale degli angeli da parte dell'arcangelo Raffaele), come del resto per tutta la poesia epica. Tasso e Ariosto avevano indicato la strada, e i poemi epici del sedicesimo secolo, sebbene basati ancora sugli esempi della letteratura classica, ebbero per argomento le grandi imprese degli eroi cristiani. Ecco, dunque, un'altra ragione per preferire i moderni agli antichi: i primi erano cristiani, un argomento che fu sviluppato da molti critici, con enfasi particolare da Jean Desmarets de Saint-Sorlin, l'autore dei poemi epici *Clovis* (1657), *Marie Madeleine* (1669) e *Esther* (1670).

Oltre ai temi biblici, come quelli trattati dal Saint-Sorlin, anche il materiale epico fornito dalle lotte tra musulmani e cristiani esercitò un forte fascino. I turchi erano ancora una potenza europea grande e minacciosa, che tale rimase nonostante la catastrofica disfatta sotto le mura di Vienna del 1683. Per quanto sopita potesse sembrare la minaccia nella Francia della metà del secolo, per quanto fosse seducente il cerimoniale delle ambascerie della Sublime Porta, la lotta all'infedele divenne un tema d'attualità per la letteratura epica. Tuttavia il più autorevole poeta epico francese, Jean Chapelain, scrisse la sua opera più importante su Giovanna d'Arco. *La Pucelle* apparve nel 1656, dopo una lunga e nota gestazione, e sancì ufficialmente la reputazione di Chapelain (allora sessantenne) come sommo poeta del tempo. Servendosi del suo aiuto, Colbert (che non si sentiva per nulla sicuro del proprio gusto, e anzi, quando era ancora al servizio del Mazzarino, era rimasto molto colpito dalla superiorità del cardinale in tale campo) creò una piccola sottocommissione dell'Accademia di Francia, la *Petite Académie*, con il compito di guidare il ministro in tutto ciò che atteneva alle sovvenzioni statali per le arti. Questo comportava sia la scelta degli artisti che una serie di altre iniziative, come ad esempio la composizione di iscrizioni per archi trionfali e per medaglie da coniare in onore del re; di qui lo studio della numismatica e di altri soggetti di interesse antiquario, nonché il nome che le fu successivamente attribuito, Académie des Inscriptions, con il quale si è imposta come associazione filologica fra le più illustri ed erudite. Charles Perrault, che si era fatto notare da Chapelain per due odi, composte in occasione di ricorrenze regali, nel febbraio 1663 entrò a far parte della «Piccola Accademia», di cui quasi subito divenne segretario; all'Académie Française non fu eletto se non diversi anni dopo, nel 1671.

Tra i suoi contemporanei egli era noto soprattutto come funzionario statale e, in misura minore, per i suoi versi, per lo più di circostanza, benché il componimento epico che egli scrisse su Paolino di Noia (con una lettera ai neoconvertiti) gli avesse procurato una certa celebrità. Molto di ciò che scrisse aveva intenti polemici. Nella sua opera più nota, tre personaggi, in una prolissa conversazione (1800 pagine), tracciavano un parallelo tra gli antichi e i moderni: un illuminato *abbé*, che vincerà senza fatica, rappresenta i moderni; un uomo di legge, un *président*, gli antichi. L'*abbé* è spalleggiato da un incerto e scialbo *chevalier* letterato.

La conversazione si svolge nei giardini di Versailles, i cui splendori volevano essere il *leitmotiv* della superiorità dei moderni. Il libro, pubblicato in quattro parti nel corso di otto anni, riprendeva un importantissimo avvenimento letterario che era stato definito non il *parallelo*, bensì la *battaglia* tra gli antichi e i moderni. La battaglia, che si può dire abbia avuto effettivo inizio alla fondazione dell'Accademia di Francia, si sarebbe riaccesa di quando in quando, come per la questione della lingua in cui le incisioni onorifiche avrebbero dovuto essere composte (ciò fu all'origine dell'invettiva di François Charpentier sulla *Excellence de la Langue Française* del 1683). Il dibattito divenne materia di una viepiù accesa discussione tra Perrault e Boileau e si protrasse per buona parte del diciottesimo secolo.

La battaglia fu serrata; i protagonisti erano tutti conoscenti o colleghi. Né si trattò solo di una battaglia sul gusto. Essa coinvolse anche la politica artistica dell'autocratico Stato francese, una questione che poteva comportare conseguenze estreme per alcuni protagonisti: la drastica chiusura dell'Accademia di Architettura, e il ritiro dei sovvenzionamenti e del favore reale ai suoi membri (1685), fu un episodio, per quanto non collegato alle questioni del momento, che anticipò in certo qual modo le lotte tra i «modernisti» e i classicisti «proletari» dell'Unione Sovietica tra gli anni venti e trenta del nostro secolo.

Ma, oltre a ciò, la battaglia toccava un tema di più ampia portata di quanto non fosse il suo risultato artistico e politico. Era una disputa sulla natura stessa della storia, e sulla relazione intercorrente tra il passato e il pensiero, l'indagine speculativa. Le prime schermaglie ebbero luogo in Italia: una parodia di Omero, rifacentesi al modello italiano, fu una delle *pièces de ré-*

sistance dell'abate Boisrobert.

L'italiano Tassoni aveva «dato di gomito» a Omero, e un certo disprezzo per la rozzezza omerica sarebbe presto divenuto spunto per costanti polemiche e parodie, finché non divenne luogo comunemente accetto confrontare la rozzezza di Omero con l'elevato stile virgiliano, a tutto vantaggio di quest'ultimo.

L'abate Boisrobert, buffone di Richelieu e tirapiedi letterario, era stato l'agente principale del cardinale nei negoziati che avevano preceduto la fondazione dell'Accademia di Francia nel 1635 (la proclamazione ufficiale fu in realtà dilazionata dal Parlement, con estremo fastidio del Richelieu, fino al 1637). Tuttavia i suoi membri avevano già cominciato a riunirsi in sede privata sotto il nome di Académie des Beaux Esprits. Anche se non è provato che costituissero davvero – come ha insinuato qualcuno – una specie di «polizia letteraria» al servizio di Richelieu, non c'è dubbio che di fatto svolsero questo ruolo quando, ad esempio, esplicitarono la loro condanna del *Cid* di Corneille. Corneille aveva preso partito per gli antichi, cosa che avrebbe poi fatto, ancor più esplicitamente, anche Racine. Dinanzi a tali giganti, gli sforzi «epici» dei moderni, la *Pucelle* di Chapelain o le dame bibliche di Saint-Sorlin non valevano molto più delle composizioni burlesche dei fratelli Perrault. Peraltro i poeti sia burleschi che epici erano pervasi da una medesima fiducia, che tanti dividevano al culmine del regno di Luigi XIV: che tutto fosse allora così soddisfacente da rendere del tutto trascurabile qualsiasi eventuale miglioramento. Questo fu, come è ovvio, il tema di innumerevoli indirizzi di lode dedicati al sovrano. Tali componimenti dedicatori, in numero sempre crescente, finirono per costituire una vera e propria industria, quando Colbert vietò che se ne scrivessero per la sua persona, come era avvenuto con le *Ruines* di Desgodetz, con *l'Ordonnance* e la prima edizione di Vitruvio di Perrault, che erano, infatti, a lui dedicate.

In questi componimenti si affermava che l'epoca di Luigi aveva uguagliato, se non addirittura superato, quella di Augusto; pur concedendo l'iperbole panegirica, è certo che questa era l'opinione di molti. Nel poema rapsodico «L'età di Luigi il Grande», letto dall'Abbé de Lavau a una seduta dell'Accademia di Francia il 27 gennaio 1687 (si festeggiava la guarigione del re dopo un'operazione di fistole), il tema è annunciato nel distico di apertura: «La Belle Antiquité fut toujours vénérable / Mais je ne crus jamais qu'elle fut adorable». E il poema continua paragonando «...sans être injuste / Le Siècle de Louis au beau Siècle d'Auguste».

Alla fine si proclamava che l'epoca di Luigi era anche superiore, perché dominata dal «più saggio degli uomini e dal più grande dei re». Il tentativo di avallare l'attacco all'antichità con l'egida del solido mecenatismo regale provocò un'immediata reazione. Nonostante il clima trionfale dell'occasione, Boileau lasciò l'Accademia mentre la lettura era ancora in corso, sbattendo la porta. La Fontaine, Boileau e Racine si schierarono contro Perrault; la traduzione di Longino data da Boileau, varie lettere aperte, introduzioni a opere teatrali, e infine il voluminoso libro di Perrault divennero occasione di polemica. Una delle sortite più brillanti fu la *Digression sur les Anciens et les Modernes* del Fontenelle. Vi fu chi si schierò, anche al di fuori dei confini francesi. Jonathan Swift, un satirico nato, sapeva bene che parte prendere quando scrisse, all'inizio degli anni Novanta, la sua *Battle of the books*, dove fornisce un breve resoconto della contesa, in un'epica in prosa. Nel corso di tale battaglia «Omero... strappava con forza Perrault dalla sua sella e lo scagliava contro Fontenelle, sì che dalle due teste fuoriuscivano le cervella».

Poiché la mirabile grandezza degli antichi era fuori questione, e così la necessità dell'apprendimento del greco e del latino per ogni persona colta (con tutto ciò che questo implicava riguardo alla cultura classica nelle arti, e in certo qual modo anche nelle scienze), la differenza tra «antichi» e «moderni» non sempre appare chiara al giorno d'oggi. Non vi erano esigenze di carattere morale in discussione tra Perrault e Boileau, e tanto meno la polemica era una semplice questione di rancore personale. Si scontravano, in realtà, profondi convincimenti a proposito della natura stessa delle realizzazioni degli antichi e del progresso umano. La natura – sosteneva Perrault – non si era mai stancata di plasmare uomini di genio, e questo anche se la continuità della cultura può venire spezzata da eventi come lunghe guerre. Al pari di fiumi sotterranei, le scienze e le arti scorrono per qualche tempo nelle viscere della terra, ma non appena la pace è restaurata, la loro avanzata continua con nuove forze: così, dopo lo iato rappresentato dal Medio Evo, il progresso riprese nei due secoli successivi. In un'altra opera di argomento quasi teologico, questa volta scritta da un gesuita, Dominique Bouhours (amico di Boileau e, come tutti coloro che facevano parte del suo ambiente, avversario dei giansenisti), fu avanzata un'altra tesi, subordinata all'assunto del Perrault, e cioè che la torcia della civiltà viene trasmessa da un paese all'altro: come i romani la ereditarono dai greci, così, quando arrivò

il loro momento, i francesi la ricevettero dagli italiani. Ma Perrault era interessato solo marginalmente al progresso della propria nazione, dal momento che il futuro gli sembrava comunque rivestire un assai limitato interesse. «Io mi rallegro», diceva, «di constatare che la nostra epoca ha raggiunto, per così dire, l'apice della perfezione. E anche se il progresso per qualche anno si è mosso lentamente... io mi compiaccio ancora al pensiero che con ogni probabilità non abbiamo molto da invidiare a quanti verranno dopo di noi».

Quando scrisse ciò, nel 1688, Perrault era certo all'apice della propria fortuna e del proprio potere. Egli si era fatto strada, come i suoi fratelli, all'interno del più competitivo organismo sociale: la corte del Re Sole. Gli avvenimenti che determinarono il suo successo comportarono anche l'ascesa di Claude, il fratello medico, al quale egli rende il suo generoso tributo nelle *Mémoires*, ma la fama del Perrault medico riposa anzitutto sulla sua attività di architetto. Più di qualsiasi altro membro della sua famiglia, egli fu un ingegno enciclopedico; fin dall'infanzia si era interessato al disegno (scrive di lui il burocrate Charles nelle sue *Mémoires*), ma come architetto non aveva alcuna preparazione specifica.

Il suo coinvolgimento su ampia scala nel settore edile fu certo dovuto, almeno in parte, all'attenta azione del fratello, il quale si trovò ad agire in una situazione delicata. Il re aveva fatto ritorno a Parigi nel 1660; la morte di Mazzarino e la caduta in disgrazia di Fouquet gli avevano conferito di fatto pieni poteri. Luigi XIV, deciso a diventare un autocrate illuminato, volle che fosse costruita a Parigi una dimora degna del suo rango. La corte disponeva allora di un adeguato complesso residenziale fuori città, a Vincennes, ma Louvre e Tuileries avevano ancora spazi vuoti. Nel febbraio 1661, dopo un incendio nel Louvre, fu deciso di accelerare i lavori già intrapresi dalla precedente amministrazione. Il progetto per la facciata est fu approntato da Le Vau, che in qualità di *premier architecte du roi* aveva già eseguito diversi lavori, e molti altri ne avrebbe realizzati alle Tuileries. E tuttavia, sebbene il progetto fosse pronto e le fondamenta iniziate, e innalzate pareti alte già dieci piedi, Colbert, che nel frattempo era diventato responsabile di tutta l'attività edilizia della corte e, al pari del re, era ben deciso a far sì che il palazzo fosse motivo di onore personale per il sovrano, non dette del progetto una valutazione positiva.

Non tutto era stato fatto per dare al palazzo «una facciata degna del principe per il quale esso era stato costruito». Mentre la corte era sistemata provvisoriamente alle Tuileries, diversi architetti della capitale furono invitati a esprimere il proprio giudizio sul progetto di Le Vau: una procedura alquanto insolita, che segnò la temporanea caduta in disgrazia di quest'ultimo. Colbert non gli perdonò mai il lavoro eseguito a Vaux-Le-Vicomte per il suo predecessore, lo sventurato sovrintendente alle finanze Fouquet. Le Vau riguadagnò rapidamente il favore del re, ma la faccenda provocò alcuni commenti ironici, molti dei quali in forma di disegni, da parte di suoi meno fortunati contemporanei. Un certo numero di varianti per la facciata del Louvre furono proposte da François Mansart, il famoso architetto della chiesa di Val-de-Grâce e del Castello di Maisons; vi furono progetti approntati da Claude Perrault e da altri: dal fratello di Le Vau, François, da Pierre Cottard, da Léonor Houdin, e probabilmente da altri ancora rimasti sconosciuti. Colbert, così ci dice Charles Perrault, «sebbene fosse assai ammirato del disegno di mio fratello, non volle essere negligente in una faccenda di questa importanza», e decise di ricorrere agli italiani. Un abbozzo di programma fu steso da Charles Perrault e inviato, per il tramite di un ecclesiastico italiano già domestico del Cardinal Mazzarino, a Poussin, che sembra fosse stato incaricato, insieme all'ambasciatore francese, di indire una sorta di competizione ristretta agli architetti romani. Sono noti i progetti di mano di Pietro da Cortona, di Carlo Rainaldi e di Bernini. Essi, per citare nuovamente Perrault, non tennero conto delle condizioni stabilite, e spedirono «progetti assai bizzarri, che non dimostravano alcun gusto per un'architettura *belle et sage*». Non vi è dubbio, tuttavia (anche se Perrault attribuisce il suo successo all'influenza personale dell'ecclesiastico italiano Elpidio Benedetti, amico del Bernini), che il progetto italiano che maggiormente impressionò fu quello di Gianlorenzo Bernini, allora ultrasessantenne, forse l'artista allora di più universale notorietà. Dopo uno scambio epistolare di giudizi critici, un nuovo progetto, molto meno interessante dal punto di vista plastico e in scala meno ambiziosa, fu inviato a Parigi. Il sovrano allora suggerì, nei termini più lusinghieri, che il grand'uomo si recasse a Parigi, dove la contrattazione avrebbe potuto essere portata a termine. Il viaggio del Bernini fu una specie di missione regale, il suo arrivo a Parigi un trionfo. Fu in questa occasione che egli fece a Paul Fréart, il rappresentante reale destinato a riceverlo e a occuparsi della sua persona, le osservazioni sulle proporzioni già riportate. Ma nonostante le enormi somme di danaro che gli furono pagate, le onorificenze e gli omaggi ricevuti, Bernini si rese conto con chiarezza

di essere circondato dall'ostilità degli architetti francesi e di parte dei funzionari, e perciò lavorò in segreto. Perrault riuscì furtivamente a procurarsi informazioni che gli consentirono di discutere del progetto con Colbert, cosicché alla fine, benché si fosse ripreso a costruire sulla base del progetto di Bernini, quando questi fece ritorno a Roma nell'autunno di quell'anno (si era rifiutato di rimanere a causa del freddo), il progetto fu congelato.

La presenza di Bernini a Parigi non mancò di lasciare il segno, e il suo progetto stimolò la curiosità e l'aspettativa generali. Eppure, nulla di preciso (a parte il famoso busto di Luigi XIV) fu portato a termine durante il soggiorno parigino dell'artista. A lui sono attribuiti con fondatezza alcuni disegni per pale d'altare a Val-de-Grâce e nella chiesa dei Carmelitani, ma in realtà non furono che digressioni; il progetto per il Louvre restò in sospeso per un periodo di due anni, finché, nella primavera del 1667, il re smise di manifestare l'intenzione di demolire la vecchia fabbrica del Louvre per far posto al grande rettangolo del Bernini, e il rappresentante di questi, Matteo de' Rossi, fu liquidato e fece ritorno a Roma. Venne allora nominata da Colbert una commissione formata da Le Vau, dal pittore e impresario Charles Le Brun e da Claude Perrault, con il compito di approntare un nuovo progetto. Il 14 maggio fu deciso di costruire un nuovo colonnato e di demolire le fondamenta poste per la struttura berniniana. Secondo Charles Perrault fu suo fratello a progettare la facciata, terminata attorno al 1680, che è pressoché l'attuale. François d'Orbay «inventò la calunnia» che il progetto della facciata fosse di Le Vau; vi fu anche chi lo attribuì allo stesso d'Orbay sulla base del disegno del Le Vau; ad ogni modo, la questione non è rilevante ai miei fini. In quel breve lasso di tempo il quadro entro il quale la controversia si stava svolgendo era cambiato, dacché il re (contro il parere di Colbert) prese a trasferire la propria attenzione su Versailles. Ciò che a me sembra rivestire interesse, più che la questione della paternità del progetto, è il fatto che Perrault sia stato chiamato al Louvre in qualità di architetto.

Claude era dottore in medicina. Al pari di suo fratello, aveva uno spiccato talento letterario; nel 1653 aveva anch'egli pubblicato un poema epico-burlesco, *Les Murs de Troie, ou l'Origine du Burlesque*. Al tempo della controversia sul Louvre egli già godeva di una discreta reputazione come medico. Membro dell'Académie des Sciences fin dalla sua fondazione nel 1666, aveva iniziato la propria attività nel campo dell'anatomia comparata. Esercitava la professione a esclusivo beneficio di familiari e amici e, pare, anche di povera gente, che curava gratis. Per questo non sembra pienamente giustificata l'affermazione derisoria di Boileau secondo la quale il cattivo medico avrebbe lasciato il posto al buon architetto, anche se Boileau doveva effettivamente avere un suo buon motivo di risentimento. Claude studiò anatomia comparata fin negli ultimi anni della sua vita, stroncata nell'ottobre 1688 a seguito di un'incauta dissezione della carogna di un cammello morto nel Jardin du Roi. Aveva allora 75 anni.

La sua produzione letteraria annovera diversi titoli: un'epica burlesca (già menzionata), un trattato di anatomia comparata (tra un camaleonte, un castoro, un dromedario, un orso e una gazzella), una raccolta di saggi scientifici e una raccolta, postuma, di invenzioni meccaniche. L'edizione di Vitruvio da lui curata, apparsa nel 1674 e largamente rielaborata in occasione della seconda edizione del 1685, lo impegnò certamente per molti anni. Il privilegio di stampa (corrispondente ai diritti d'autore) è del marzo 1673, anche se gli incisori che avevano curato le illustrazioni erano stati pagati fin dal 1668; si suppone che egli stesse lavorando al libro già da due o tre anni quando suo fratello fu chiamato a far parte della «Piccola Accademia». Pubblicò inoltre un'epitome di Vitruvio, nel 1674, e nel 1683 il libro citato all'inizio di questo capitolo, *L'Ordonnance de Cinq Espèces de Colonnes*.

La natura rivoluzionaria della dottrina di Perrault è riassunta nella dettagliata prefazione dell'*Ordonnance*. Il punto di partenza è la critica alla tradizionale dottrina «classica». Perrault abbandona esplicitamente, come ho già detto, l'ormai superata dottrina di un'analogia tra suono e lunghezza, tra armonia visiva e armonia musicale; le proporzioni cui un architetto deve conformarsi «non sono certe e immutabili come quelle attinenti alla bellezza e all'armonia dei suoni in musica; esse non dipendono da noi, ma dalla natura, che le ha determinate (*arrestée*) e fissate con così esatta precisione che ogni loro mutamento colpisce immediatamente anche l'orecchio meno sensibile».

Tale concordanza, continua Perrault, non esiste per quanto riguarda la bellezza in architettura. Se una tale consonanza esistesse, ci si potrebbe allora attendere una precisa corrispondenza dei monumenti antichi sia tra di loro che con quelli dei moderni maestri; il che non accade. Perrault esamina, secondo il tradizionale criterio di misurazione delle parti dell'edificio, servendosi cioè del modulo e del minuto (cioè di 1/2 e di 1/60 di diametro: un sistema già impiegato

da Vitruvio), le differenze nella proiezione del capitello di una colonna dorica. Cita il Colosseo e il Teatro di Marcello, Alberti, Scamozzi, Serlio, Palladio, Vignola e Philibert de l'Orme, e trova che esse differiscono da $2\frac{1}{2}$ a 17 minuti. È difficile sapere su cosa egli si sia basato per le sue misurazioni: se si fosse servito delle due fonti più ovvie (Fréart de Chambray e la più recente raccolta pubblicata da Antoine Desgodetz, un altro *protégé* di Colbert) avrebbe trovato differenze molto meno rilevanti (Alberti $7\frac{1}{2}$, gli altri compresi fra 11 e 13, il solo ordine del Colosseo aggettante di $16\frac{6}{7}$). Ma anche se egli avesse, più o meno consapevolmente, esagerato le differenze tra i vari maestri, avrebbe comunque avuto un motivo valido: l'esistenza stessa di tali differenze provava la debolezza dell'argomentazione tradizionale.

Tuttavia Perrault non la rifiutò del tutto: si accinse, anzi, a salvarla da un'apparente contraddizione. Gli antichi (così il libro ha inizio) credevano, a ragione, che le regole della proporzione che conferiscono bellezza agli edifici fossero derivate dal corpo umano e che, come la natura aveva creato forme di corpi solidi atti alla fatica, e forme più leggere per corpi destinati a movimenti destri e svelti, così vi fossero differenti regole nell'arte del costruire. Erano queste diverse proporzioni, unitamente agli ornamenti che più loro si confanno, a differenziare i vari ordini architettonici.

L'analogia tra i diversi corpi e gli ordini è quella alla quale anche Bernini si riferiva nel passo precedentemente citato. Ma Perrault prosegue affermando che la differenza tra gli ordini è la sola cosa in essi che sia esatta. Le dimensioni di fatto possono cambiare considerevolmente, entro certi limiti. Per esempio, in un viso umano le proporzioni variano a seconda che si pianga o che si rida, ma le misure principali devono serbare una certa relazione perché siano rispettati quei rapporti che garantiscono la sua attrattiva. Così, una certa qual proporzione degli ordini è necessaria, se non altro per mantenere questo rapporto di analogia con il corpo umano. Ma se le evidenti armonie musicali (sul cui assoluto valore tutti concordano) non possono più essere considerate una giustificazione a priori della bellezza architettonica, allora questa deve essere rintracciata altrove. La musica piace per ragioni evidenti di per sé: per quanto riguarda i principi fondamentali dell'armonia, tra i musicisti non vi è dissenso paragonabile a quello che esiste tra gli architetti sul problema delle proporzioni.

Ma il predominio della musica sembrava a quel tempo difficilmente sostenibile: Perrault medico si occupò molto di musica e scrisse perfino un saggio sulla musica degli antichi, che era a suo avviso molto simile alla musica monodica orientale. Similmente ai moderni orientali, gli antichi non conoscevano né polifonia né contrappunto, e tuttavia la loro nozione di tono e la nostra sono identiche: perché si tratta, appunto, di un'idea universale.

Con ciò si accantona ogni discussione sulla musica antica, ma si rifiuta anche, sia pure indirettamente, la ferma distinzione tracciata da Marin Mersenne (il più acuto e prolifico scrittore di problemi di acustica) con la separazione dei problemi scientifici dell'acustica dalla critica musicale. Fu infatti Mersenne che dimostrò la correlazione tra le vibrazioni della membrana del timpano e quelle dello strumento musicale. Con tutto ciò, lo studioso francese era fermamente convinto del valore terapeutico dell'armonia musicale, del suo potere assoluto, anche se non riteneva più troppo attendibili i resoconti forniti dagli scrittori classici circa guarigioni ottenute grazie alla musica; arrivò anche al convincimento che la musica moderna potesse sviluppare un potere ben superiore a quello della musica antica.

Sarà ancora Mersenne il destinatario della più chiara enunciazione cartesiana di una teoria estetica soggettiva. Mentre ambedue difendevano la validità dei rispettivi rilevamenti acustici, la spiegazione del perché un suono fosse più gradevole di un altro sfuggiva a Mersenne. In una famosa osservazione, anticipante di almeno tre secoli gli esperimenti psicologici di laboratorio, Cartesio scriveva a Mersenne che un cane frustato cinque o sei volte al suono di un violino avrebbe certamente ululato e sarebbe corso via ogniqualvolta avesse udito ripetere la medesima musica.

In questo, per quanto cioè riguarda la qualità della percezione uditiva, Perrault dissentiva da Cartesio, anche se continuava a seguirlo nel procedimento ragionativo. Mentre qualunque altra cosa può essere mutevole, il tono è universale, perché si basa su un rapporto quantitativo tra la membrana del timpano e la vibrazione dello strumento. Ma dal momento che questa quantità non ha bisogno di esser nota a chi ascolta perché l'effetto meccanico abbia luogo, questo rapporto, come già aveva sostenuto Mersenne, è a un livello più basso di quello visivo. Il nostro giudizio sulla gradevolezza o meno di un suono viene elaborato in base all'esperienza e all'identificazione di similitudini.

Con ciò sembra finalmente concludersi l'ampio dibattito sul problema che per oltre un secolo si

era trascinato in Francia e in Italia.

Da tutto ciò Perrault credette di poter dedurre che le armonie musicali «esercitano da se stesse il proprio effetto: se la mente [*l'esprit*] attraverso la mediazione dell'orecchio viene colpita da ciò che risulta dal rapporto di due corde (senza tuttavia avere cognizione di questo rapporto), ciò avviene perché l'orecchio non può trasmettere [alla mente] *conoscenza* di tale proporzione; invece l'occhio, che può trasmettere l'idea di qualsivoglia proporzione che esso vi può far gustare, non può far sì che l'animo avverta alcun effetto di questa proporzione, *se non per la percezione immediata che esso ha di questa proporzione; dal che risulta che ciò che è piacevole per l'occhio non è affatto dovuto a questa proporzione, a meno che l'occhio già non lo conosca*» [il corsivo è mio].

C'è un solo punto in cui le due bellezze risultano parallele: l'armonia risultante dalle leggi della statica che si produce «naturalmente e per se stessa» non è paragonabile a ciò che comunemente si intende per proporzione in architettura, ma è parallela alla bellezza assoluta dell'armonia musicale. Poiché l'armonia musicale è di per sé evidente, e pertanto non richiede l'aiuto di associazioni, e poiché la quantità musicale non è direttamente intelligibile di per se stessa, l'effetto della musica è necessariamente del tutto astratto, in totale dipendenza da un rapporto di relazione. Ciò che cambia è il modo in cui vengono trattate queste armonie immutabili, e questo può essere paragonato alle variazioni nella proporzione architettonica. Tuttavia, riflette Perrault, si possono amare le proporzioni «che si conformano alle norme dell'architettura» senza sapere perché piacciono; devono, quindi, esserci delle ragioni in grado di spiegare questo perché. Il «problema è sapere se queste ragioni sono qualcosa di assoluto... o se invece più spesso esse non si fondano sulla consuetudine... come quelle che ci portano ad apprezzare un abito alla moda per le sue proporzioni».

A questo punto Perrault introduce dei principi che da allora in avanti avrebbero influenzato ogni discussione di problemi architettonici. Esiste, da un lato, una bellezza assoluta, persuasiva, quasi meccanica nella sua inevitabilità; d'altra parte, esiste anche una bellezza arbitraria che dipende dall'inclinazione individuale (*préjugé*). Questa inclinazione non deve essere sottovalutata: essa «è il naturale fondamento della fede e, quindi, un effetto della nostra inclinazione a non permettere che venga travolta dal dubbio la nostra buona opinione riguardo a chi ci garantisce qualcosa di cui non abbiamo cognizione; ed è sempre questa inclinazione a farci amare le cose alla moda e quel certo modo di esprimersi di cui la moda informa il linguaggio della corte».

Le mode cambiano e, quindi, non possono essere buone *in assoluto*; ne deriva che seguirle e operare delle scelte in questo campo esige anche il rispetto di regole loro proprie e queste regole non sono imposte «né dalla natura, né dalla ragione, né dal senso comune». E tuttavia esse devono venir stabilite. In un'epistola introduttiva all'indirizzo di Colbert, Perrault spiega che l'*Ordonnance* non è che una sorta di appendice alla sua edizione di Vitruvio, dacché il maestro pensava che il bisogno di norme antiche fosse di per se stesso evidente, e che perciò non si ponesse il problema della loro necessità; sempre per questo motivo non si era curato di spiegare perché gli ordini fossero il fulcro stesso della bellezza architettonica.

A questo scopo Perrault espone quale bellezza architettonica sia da considerarsi assoluta e quale arbitraria. La bellezza assoluta deve avere le stesse caratteristiche dell'armonia musicale: deve essere evidente per tutti, dilettevole di per se stessa, deve essere originale e piacere universalmente. Questa bellezza è nella ricchezza dei materiali impiegati, nella grandezza, magnificenza e perfezione dell'esecuzione, nonché nella simmetria, che è l'equilibrio e l'esatta corrispondenza delle parti dell'edificio tra loro.

Una volta conseguito l'equilibrio tra queste qualità, tale buon ordine viene ammirato e apprezzato così da diventare un modello per gli altri costruttori; come accade quando «si ama appassionatamente un volto, anche se non vi sia in esso altro di perfettamente amabile se non l'incarnato, e pure non ci si stanca mai di trovare le sue proporzioni tanto attraenti da non poter credere che esso possa diventare più bello se le sue proporzioni venissero cambiate».

«Il buon gusto si basa sulla conoscenza dell'una e dell'altra di queste bellezze, ma è certo che la conoscenza della bellezza arbitraria è più consona alla formazione di quel che vien detto gusto, ed è questo che, solo, distingue i veri architetti da quelli che non lo sono; dal momento che per conoscere la bellezza assoluta è sufficiente essere provvisti di senso comune... ai veri architetti, come è stato detto, non piacciono, tra gli edifici di proporzioni differenti, se non quelli che sono a metà dei due estremi».

Sono questi gli ordini intermedi che Perrault presenta ai suoi lettori. Ma egli è interessato an-

che a un altro problema: gli autori «moderni», intimoriti da quelli antichi, hanno complicato senza necessità la semplice questione della loro applicazione. Riducendo gli ordini a confronti di proporzioni *probabili*, egli sostiene di ritornare al metodo semplice degli antichi, e propone un nuovo modulo (un terzo invece che metà diametro) che suddivide in cinque sezioni. A questo numero perviene attraverso il minimo denominatore comune calcolato sui migliori esempi reperibili per ciascun ordine, giungendo in tal modo al più semplice sistema frazionario possibile. Ciò facendo, egli conferisce «agli ordini architettonici la precisione, la perfezione e la facilità di memorizzazione di cui adesso sono privi».

«Le regole della bellezza sono state troppo a lungo – perché l'arte nel barbaro Medio Evo ha cercato rifugio nei chiossi – in mano ai teologi, così eccessivamente rispettosi dell'autorità, da sembrar loro più importante la spiegazione di un testo di Aristotele che non di scoprire se esso fosse autentico o meno. La verità è che non vi è altro modo di spiegare l'origine e la continuità degli ordini; il senso comune vi dirà che le cose per le quali non può essere trovata una spiegazione sono inesplicabili... e che esse non hanno altra origine all'infuori del caso e del capriccio di un artefice che non si è dato pena di cercare la ragione determinante di qualcosa la cui esattezza non contava».

Perrault si scusa per l'apparente paradosso: è necessario «demistificare» un segreto professionale, e così tornare alle origini arbitrarie degli ordini, una sorta di ritorno alle fonti, eliminando ogni interpolazione attraverso la ricerca del minimo denominatore comune. (...)

L'ordine dell'architettura. Introduzione a Claude Perrault

(da: M. L. Scalvini - S. Villari, *Claude Perrault. L'ordine dell'architettura*, Palermo 1991)

Perrault teorico dell'architettura (M. L. Scalvini)

In Italia, la fortuna critica degli scritti di Claude Perrault concernenti la teoria dell'architettura è stata assai limitata. Eccettuate le due traduzioni settecentesche dell'*Abrégé*, la sua opera di traduttore e commentatore del trattato vitruviano non ha conosciuto nel nostro paese una influenza paragonabile a quella esercitata sulla cultura inglese, in particolare su autori come Christopher Wren, William Chambers o Isaac Ware. Una situazione, questa, che può almeno in parte essere spiegata dalla fioritura, nel nostro paese, di una trattatistica architettonica particolarmente ricca, e come tale inclusiva di svariate edizioni e traduzioni del *De Architectura* in un arco temporale assai lungo, dopo la sua "riscoperta" nel 1414 e l'*editio princeps* del 1486. Non si conoscono, viceversa, traduzioni italiane della sua maggiore opera in tale ambito, l'*Ordonnance des Cinq Espèces de Colonnes...*, la cui *Préface* è infatti qui proposta per la prima volta nella nostra lingua. Eppure, nonostante la sua brevità, essa costituisce un testo-chiave per intendere il dibattito teorico in campo architettonico sviluppatosi in Francia nel tardo Seicento: a partire dalla celebre *querelle des anciens et des modernes* fino ad influenzare, intorno alla metà del secolo successivo, il formarsi di quel complessivo atteggiamento della cultura europea che si è soliti identificare con il termine inclusivo di «neoclassicismo».

Questa mancata attenzione al massimo lavoro teorico del *médecin-architecte*, se per il passato può essere ricondotta alle medesime ragioni sopra accennate a proposito del *Vitruve* – e se, d'altronde, trova un parallelo forse non casuale in omissioni altrettanto clamorose, quale ad esempio il caso dell'*Essai sur l'Architecture* di Marc-Antoine Laugier (1753) – riesce invece assai più difficilmente spiegabile alla luce dell'interesse con cui la storiografia contemporanea ha guardato alle posizioni teoriche di Claude Perrault.

Il suo ruolo nel lungo processo che sta alle origini del moderno pensiero architettonico è stato infatti messo in luce, al di là di ogni dubbio, almeno a partire dalla magistrale monografia di Wolfgang Herrmann, *The Theory of Claude Perrault*, apparsa nel 1973. Qui, per la prima volta, la storiografia specialistica ha saputo cogliere il nocciolo essenziale della sua controversa presenza nella vicenda dell'architettura europea: da ricondurre non già alla discussa paternità del disegno della *Colonnade* del Louvre, bensì agli aspetti radicalmente innovativi delle sue posizioni teoriche.

L'influenza della monografia di Herrmann sulla storiografia architettonica di ambiente anglo-americano è facilmente riscontrabile in opere di taglio e finalità diverse, come ad esempio i lavori di Joseph Rykwert, *The First Moderns. The Architects of the Eighteenth Century*, e di Kenneth Frampton, *Modern Architecture. A critical History*, entrambi apparsi nel 1980; ancora in quell'ambiente e in quegli anni matura il libro di Alberto Pérez-Gómez, *Architecture and the Crisis of Modern Science*. Nella cultura francese – che comprensibilmente non ha mai cessato di interessarsi, se pure con alterna sollecitudine e spesso privilegiando Charles, ai maggiori esponenti di questo singolare clan familiare – il terzo centenario della morte di Claude ha di recente stimolato alcune iniziative, fra i cui esiti spicca la monografia di Antoine Picon, *Claude Perrault, ou la curiosité d'un classique*. Viceversa, salvo rare eccezioni, non sembra tuttora ravvisabile nella cultura italiana un interesse, se pur riflesso, di portata analoga al vivace dibattito altrove intessutosi attorno alle maggiori tesi dell'*Ordonnance*, e in particolare di quell'autentico manifesto teorico costituito dalle ventisette pagine della *Préface*.

L'ambiente culturale al cui interno maturano le tesi di teoria dell'architettura che condurranno Claude Perrault – attraverso le tappe del *Vitruve* e poi dell'*Abrégé* – a pubblicare, ormai settantenne, il suo *opus magnum*, l'*Ordonnance*, risente di molteplici influenze e riflette una complessa costellazione di rapporti: familiari, di amicizia, di scambi e relazioni scientifiche. Non è azzardato infatti affermare che, nel suo caso, alla assoluta linearità dei dati biografici esterni – non si sposò, rimanendo per tutta la vita legato alla famiglia di origine, né si conoscono altri suoi viaggi se non quello ben noto a Bordeaux – si contrappone una straordinaria ricchezza di intrecci intellettuali: in parte dovuti al peculiare ruolo di crocevia europeo svolto dalla capitale francese e dalle sue maggiori istituzioni culturali lungo tutto l'arco del *Grand Siècle*; in parte da ricollegare al contesto familiare dei Perrault, così solidale al suo interno, e ai rapporti che legano i vari fratelli a personaggi ed ambienti destinati ad esercitare grande influenza sulla biografia culturale e sulla carriera di ciascuno; in parte, infine, da riferire specificamente alla singolare personalità ed ai plurimi talenti di Claude, nel cui caso sembra davvero di poter sottoscrive-

re le parole con cui Charles ne sintetizzò il profilo: «[...] s'il s'est trouvé plusieurs personnes qui ont excellé plus que luy dans quelques-uns des talens qu'il a possédez; il ne s'en est gueres rencontré dont le genie et la capacité se soient étendus tout à la fois à tant de choses différentes».

Probabilmente, proprio in questa pluralità di interessi culturali e di doni naturali – certamente non eccezionale per l'epoca, ma presente in lui in misura peculiare – è da riconoscere l'aspetto di maggiore interesse della sua personalità e insieme il maggior limite al suo affermarsi, in un singolo campo, in maniera più decisiva e per così dire assoluta. Incline, al pari dei fratelli, al gusto delle parodie letterarie; precocemente dotato per il disegno, il cui esercizio non mise mai da parte; medico e scienziato di spiccate e inesauste curiosità, se pure «étoile de seconde grandeur» rispetto ad alcuni suoi illustri contemporanei, e come tale da annoverare fra i *grands témoins* piuttosto che fra i *grands esprits* della sua epoca; in possesso, in campo architettonico, di conoscenze non professionali ma sicuramente assai maggiori rispetto a quelle di un semplice *amateur*; impegnato, non senza controversie attributive, in progetti architettonici fra cui spicca quello della *Colonnade* del Louvre, massima occasione di feroci polemiche fra i suoi fautori e detrattori, Claude Perrault resta in ogni caso fra i maggiori teorici settecenteschi in ambito architettonico. E la sua originalità sotto questo aspetto sembra senz'altro da ricondurre, come si è accennato, al convergere nella sua opera di una pluralità di influenze.

Nel 1666, quando viene fondata l'Académie des Sciences, Perrault conta poco più di cinquant'anni. Membro della prestigiosa Faculté de Médecine parigina, chiamato a far parte della nuova istituzione grazie anche, ma non soltanto, al sostegno del fratello Charles – che dal 1664, in qualità di *premier commis aux batiments du roi*, è divenuto collaboratore dell'onnipotente Colbert – egli viene a trovarsi accanto ad un gruppo di scienziati di eccezionale statura, fra cui Christian Huygens, il cui rapporto di amicizia con i Perrault proseguirà a livello epistolare anche dopo la partenza dell'olandese da Parigi, nel 1681. La nascita dell'Académie des Sciences – per la quale Claude progetterà quella «maison superbe et commode pour faire toutes les observations d'astronomie, de chymie, d'anatomie et de toutes les choses naturelles, et qu'à cause de cela on appelle l'observatoire», giudicato dai conoscitori di architettura «parfaitement bien entendu pour toutes les choses ausquelles il est destiné» – si situa fra quelle della Petite Académie (1663) e dell'Académie d'Architecture (1671): un complesso di istituzioni che, come ha scritto Hubert Gillot, «investies par le roi luimême du soin de sa gloire [...] s'emploient officiellement, avec l'encouragement du pouvoir, à réaliser la pensée du règne».

Il prestigio dell'Académie des Sciences è indiscusso a livello europeo, e farne parte è un onore che Claude anteporrà sempre a qualsiasi altro – a ragione, Herrmann ha sottolineato che essa costituì «the focal point of his professional life»; ma soprattutto, con ciò egli viene a trovarsi, per così dire naturalmente, nella posizione ideale per essere partecipe di una ricchissima costellazione di rapporti diretti con tutti quegli esponenti di rilievo della cultura scientifica europea che, per diversi motivi, si trovino a soggiornare a Parigi.

È questo, fra gli altri, il caso di Gottfried Wilhelm Leibniz, che vi giunge nel 1670 al seguito del barone von Boineburg e che vi rimarrà, ben oltre la morte di questi nel 1672, sino al 1676. Al di là dei rapporti documentati e delle indiscutibili reciproche influenze su punti teorici specifici, si può forse ipotizzare, in generale, che sulle riflessioni critiche sviluppate da Perrault quanto al tema delle proporzioni abbia in qualche modo influito l'interesse di Leibniz per la teoria generale dei numeri. Come è stato osservato, «la définition des mathématiques baroques apparaît avec Leibniz: elles prennent pour objet une "nouvelle affection" des grandeurs variables, qui est la variation même. En effet, dans un nombre fractionnaire [...], ce n'est pas la variabilité qui est considérée corame telle, puisque chacun des termes a ou doit avoir une valeur particulière. Il n'en est plus ainsi pour le nombre irrationnel [...]»: ora, ben si vedrà, nel testo della *Préface*, la reiterata distinzione operata da Perrault fra i rapporti commensurabili e quelli che viceversa – come la relazione fra la diagonale e il lato del quadrato – non lo sono, gli uni e gli altri presenti, per lunga tradizione, nell'ambito delle proporzioni architettoniche considerate nella trattatistica.

Leibniz d'altronde, certamente prossimo a Huygens per il comune atteggiamento anti-cartesiano, è altresì vicino, per l'impegno di ordine politico-diplomatico e religioso che lo anima, al grande Antoine Arnauld, massimo esponente del gruppo di Port-Royal nonché influente e autorevole amico dei Perrault, come dimostra il suo intervento, su richiesta pressante di Charles, allorché il contrasto con Nicolas Boileau-Despréaux sta raggiungendo un punto critico.

Il tramite diretto fra l'ambiente di Port-Royal e il clan Perrault è storicamente da identificarsi con un altro membro di quest'ultimo, Nicolas, il fratello *tbéologien e docteur de Sorbonne* che di Arnauld e dei suoi "compagni di strada" – i Lancelot, i Nicole – ha preso senza mezzi termini le difese proprio nell'ambiente della Sorbona. Ma più sottili e complessi sono i legami e le influenze che è possibile rintracciare, fra alcuni tratti fondamentali delle tesi teoriche di cui è portatore il gruppo giansenista, e talune idee di Claude.

In particolare, sembrano significativi due possibili accostamenti con il pensiero di Pierre Nicole. Da una parte, e sia pure fatte salve tutte le debite differenze, alla già rimarcata prossimità fra il concetto di «pensées négligées et confuses» di Perrault, e le «petites perceptions» di cui parla Leibniz, si è portati ad associare la nozione di «pensées imperceptibles» formulata da Nicole. Dall'altra, e anche se sarebbe quanto mai fuorviante ipotizzare delle corrispondenze termine a termine, non v'è dubbio che la distinzione tracciata dallo stesso Nicole, e già nel 1659, nel celebre scritto *De vera pulchritudine et adumbrata...*, suggerisca e quasi imponga una attenta messa in parallelo con uno dei nodi centrali delle tesi di teoria dell'architettura di Claude: appunto la distinzione fra «beautés positives» e «beautés arbitraires». Beninteso le due distinzioni non risultano coincidenti; così come, d'altronde, accade qualora si raffrontino la dicotomia di Perrault e quella tracciata da Christopher Wren fra «Geometrical Beauty» e «Customary Beauty». Ciò peraltro non significa affatto, come si vedrà nel successivo paragrafo, che le idee espresse da Nicole in quello che è stato considerato una sorta di approccio sociologico *avant la lettre* alla problematica estetica, non abbiano verosimilmente influenzato Claude nel formulare le sue tesi: quelle che, già a partire da alcune note di commento al *Vitruve*, non mancarono – né potevano mancare – di suscitare nette critiche e riserve da parte dei maggiori esponenti della cultura architettonica contemporanea, e dell'istituzione che li riunisce.

Fra le accademie del *Grand Siècle* sorte per volontà del re e di Colbert, l'Académie d'Architettura è l'ultima a nascere (31 dicembre 1671). «Formée des meilleurs architectes de l'époque, elle devint vite une sorte de Conseil des Bâtiments civils. Son rayonnement et son activité sont très importants dans l'histoire de l'architecture français et sa diffusion». Sull'appartenenza o meno di Claude all'Académie d'Architettura – la cui storia, in particolare per il XVII secolo, resta ancora difficile da tracciare nonostante la pubblicazione dei *Procès-verbaux* – le opinioni (di cui si dà conto in sede di profilo biobibliografico) sono assai controverse. Qui sembra, piuttosto, importante accennare al contesto culturale nel cui ambito i suoi lavori – in particolare il *Vitruve* e l'*Ordonnance* – vennero certamente conosciuti e discussi anche in anticipo sulla loro pubblicazione.

Al momento della sua fondazione, «Monsieur Colbert fist donner des Brevets a six architectes, scavoir a Messieurs Le Vau, Gittard, Le Pautre, Bruand, D'Orbay, et Mignard [..] Monsieur Blondel fust establit pour estre professeur pour donner des leçons a des escoliers. Monsieur Felibien fust nommé pour estre secretaire [...]. En l'année 1675 Monsieur Colbert donna un pareil Brevet a Monsieur Mansart». L'istituzione, come si vede, raccoglie figure di grande spicco nella cultura francese dell'epoca: è rispetto a questo contesto che occorre considerare il valore dirompente che alcune tesi teoriche di Claude assumono, senza però dimenticare il peso dei rapporti che, tramite Charles, legano l'intera famiglia Perrault a Colbert, vero arbitro dei destini dell'istituzione stessa e – fra l'altro assai concretamente attraverso le *pensions* – dei suoi componenti: fintanto che i fratelli godranno della protezione di Colbert, le critiche alle idee di entrambi questi due *modernes* saranno espresse per lo più con grande cautela. Così, indipendentemente dalla discussa appartenenza di Claude all'Académie d'Architettura – a numerose sedute della quale egli comunque, è documentato, partecipa – il suo ruolo si profila quale diretto e concreto tramite – certo non unico, e basti pensare a François Blondel – fra il mondo dell'Académie d'Architettura e quello dell'Académie des Sciences: fra due orizzonti culturali, cioè, tendenzialmente portati a schierarsi, nella *querelle*, rispettivamente accanto agli *anciens* e, di contro, ai *modernes*. La peculiarità del ruolo di Perrault sta, a differenza appunto di Blondel, nel suo tendere non già a distinguere, bensì a coniugare in forma inedita, questi due saperi: un processo, quest'ultimo, che impegna larga parte della cultura del secolo e che, anche a limitarsi al solo ambito delle proporzioni architettoniche, vede non pochi protagonisti minori le cui figure restano ancora da indagare (e penso, fra gli altri, all'*abbé* de Saint-Hilarion).

Analizzando la portata della *Préface* di Claude Perrault ai *Mémoires pour servir à l'histoire naturelle des animaux* (1671-76), Alberto Tenenti ha colto, da par suo, come essa «dégage bien les grands problèmes qui préoccupaient les savants de ces années-là – ou plutôt le triple problème alors essentiel pour tous: faut-il respecter l'autorité des Anciens? quelle place faire à

l'expérience? quelle place enfin aux principes?». Questi interrogativi formulano, come meglio non si potrebbe, il contesto teorico nel quale situare il senso più autentico e profondo anche dell'altra celebre *Préface* di Claude: quella, appunto, all'*Ordonnance*.

Quanto al primo interrogativo, il titolo completo dell'*Ordonnance* (...*selon la Méthode des Anciens*) potrebbe in un primo momento trarre in inganno; in realtà, è facile rendersi conto di come si tratti soltanto di un espediente per così dire retorico, di un *hommage* puramente rituale. Sebbene, reiteratamente, il sistema proposto da Perrault per le proporzioni degli elementi architettonici venga posto sotto l'egida della originaria «semplicità» dei rapporti numerici attribuiti alle intenzioni dei «primi inventori», e di Vitruvio stesso, e quantunque gli scostamenti da quella semplicità – riscontrabili nei monumenti antichi superstiti e riconosciuti come «modelli» – siano interpretati come frutto di materiali errori esecutivi, di fatto l'atteggiamento del *médecin-architecte* non potrebbe essere più «moderno». Così come nella *Préface ai Mémoires pour servir à l'histoire des animaux*, il tema dell'«autorità degli antichi» è infatti inteso non più secondo un astratto ed astorico concetto di supposta ineguagliata perfezione, cui tentare in ogni modo di accostarsi, bensì nell'ottica propria della scienza dell'epoca: «on entendra par là non seulement les classiques, mais plus largement tous les prédécesseurs; nous dirions aujourd'hui la littérature du sujet, l'ensemble des connaissances ou pseudo-connaissances acquises». È in tal modo, infatti, che vanno intesi i ricorrenti richiami alla trattatistica di età rinascimentale, e più in generale ai «precedenti».

Quanto al ruolo da attribuire all'esperienza, alla diretta conoscenza dei resti dell'Antico, Perrault può avvalersi – e lo fa ampiamente – dell'allora recentissima opera di Desgodetz, di cui sposa senza esitazioni il metodo del raffronto sistematico: da una parte all'interno del *corpus* dei rilievi già esistenti, e peraltro fra loro tutti discordanti, e dall'altro fra l'insieme di questi e la diretta ricognizione ed esatta misurazione dei monumenti. È come se, nel lavoro di Desgodetz, Perrault trovasse l'equivalente della sistematica ricerca da lui stesso costantemente condotta con la pratica della dissezione anatomica: quella pratica sotto il cui segno si situano l'intera sua lunga vita «savante et harmonieuse» (Maurice Lucien), e la sua stessa morte.

E infine, i principi: «car au delà des faits et des particularités qu'ils livrent, l'esprit, inconsciemment ou non reconstruit les ensembles [...]». Per Claude, la contrapposizione è fra ciò cui si deve credere per un atto di fede, e quanto viceversa è conoscibile e storicizzabile, e come tale assoggettabile ad un proposito di metodica ricognizione analitica, e di conseguente formalizzazione scientifica. Così, la nozione della *venustas* perde la propria aura di mitica e divina perfezione, dalle leggi al tempo stesso assolute e inattuabili; le regole che la governano sono ricondotte a principi di umana scientificità, in cui la conoscenza dell'antico e l'esperienza – intesa quest'ultima come corretto riscontro oggettivo sull'esistente, e come norma pratica di guida alla prassi – si coniugano nella distinzione fra «*beauté positive*» e «*beauté arbitraire*»; la quale però, si badi, riconduce entrambe a ragioni di ordine oggettivo, ponendo l'una e l'altra sotto il segno della nozione di una regola che è sempre necessaria in tutte le cose: così che proprio in quanto «*arbitraires*», le bellezze derivanti dalle proporzioni mostrano, con i limiti che si vedranno, la vera «potenza della ragione».

Verso un razionalismo imperfetto (S. Villari)

Le descrizioni letterarie di architettura non furono ben viste dai primi critici seicenteschi del romanzo. Anzi quanto più i *faiseurs de romans* indugiavano in rappresentazioni minuziose di edifici, monumenti e giardini, facendo sfoggio di conoscenze e termini specialistici, tanto più agli occhi di quei critici sembravano peccare contro la loro arte, e persino contro la ragione. Così ad esempio Pierre Daniel Huet, a proposito del falso romanzo greco *Du vrai et perfect amour*, scriveva nel 1670:

«[...] il suo difetto peggiore è l'importuna ostentazione con cui sciorina le sue conoscenze nel campo dell'Architettura. Altrove sarebbe ammirevole ciò che ne ha scritto; ma è difettoso dove lo ha messo, e fuori di posto. L'hanno probabilmente tratto in errore le descrizioni belle e indovinate di Palazzi e di Templi, viste in qualche Romanzo. Ma una cosa è descriverli da Romanziere, in relazione al soggetto e senza perderne di vista l'azione principale, come Montemayor il Palazzo di Felicia; un'altra è descriverli da Architetto, trascurando il disegno dell'opera per entrare in dettagli e minuzie tecniche, come in nostro falso Atenagora. Difetto tanto esiziale per un Poeta e un Romanziere, che non lo è al contrario per loro commettere certi sbagli contro le arti che non li riguardano».

Con metodo quasi indiziario, l'incongruenza tra linguaggio tecnico dell'architettura e linguaggio

narrativo veniva repertata da Huet tra le prove a carico dell'inautenticità del romanzo; e gli suggeriva altresì un'ipotesi sulla sua origine, alla quale non era estraneo uno dei primi commentatori francesi di Vitruvio, Guillaume Philandrier. Tuttavia anche in assenza di particolari correlazioni, vere o presunte, tra i due differenti ambiti disciplinari, le descrizioni architettoniche continuavano ad affollare lunghe pagine di romanzi galanti o preziosi – come ad esempio quelli interminabili di Madeleine de Scudéry, *Le Grand Cyrus* o *Clélie*. E le censure sopraggiungevano puntuali – come da parte di Boileau nel primo canto dell'*Art poétique*:

*Un auteur quelquefois trop plein de son objet,
jamais sans l'épuiser n'abandonne un sujet.
S'il rencontre un palais, il m'en dépeint la face;
Il me promène après de terrasse en terrasse;
Ici s'offre un perron; là règne un corridor,
Là ce balcon s'enferme en un balaustre d'or.
Il compte des plafonds les rondes et les ovales;
«Ce ne sont que festons, ce ne sont qu'astragales».
Je saute vingt feuillets pour en trouver la fin,
Et je me sauve à peine au travers du jardin.
Fuyez de ces auteurs l'abondance stérile,
Et ne vous chargez point d'un détail inutile.
Tout ce qu'on dit de trop est fade et rebutant;
L'esprit rassasié le rejette à l'instant.
Qui ne sait se borner ne sut jamais écrire.*

Vi è indubbiamente, nell'*abondance stérile* di cui parla Boileau, un fastidio per l'eccessiva moltiplicazione tematica del romanzo barocco. Ma vi è anche l'intuizione di un limite necessario a quella *mania di nominare* che costituisce la maniera specifica della retorica classica «di estendersi e di giustificarsi moltiplicando gli oggetti del proprio sapere». Ed in questo senso affiora pure implicitamente un'esigenza di separare campi artistici i cui confini potevano apparire ancora vagamente confusi – come al padre Lamy, tra gli altri, appena qualche anno prima ne *l'Art de parler*.

Necessità, quest'ultima, che fu espressa da un'angolazione e con motivazioni simmetricamente opposte da Claude Perrault in uno dei passi centrali del testo che qui si presenta. Per brevità ne riassumo l'indispensabile premessa: il dogma della presunta inviolabilità dell'autorità degli antichi poggiava su una lunga consuetudine da parte di chi esercitava l'*art de raisonner* a servirsi esclusivamente dei metodi impiegati dalla teologia, rivolti alla ricerca della verità rivelata piuttosto che a quella della verità *tout court*. Quest'atteggiamento servile nei confronti dell'autorità sopravviveva nello spirito che dominava i letterati (*gens de lettres*), i quali apparivano a Perrault tra i maggiori responsabili di una persistente confusione tra zone di pensiero (religioso e mondano) che ostacolava il progresso della conoscenza razionale della realtà. Di conseguenza – e cito *verbatim* la parte finale del brano in questione:

«Poiché l'Architettura, al pari della Pittura e della Scultura, è stata spesso trattata da letterati, si trova ad essere regolata da questo spirito più di altre Arti; così vi si è voluto argomentare sulla base di un principio di autorità, supponendo che gli Autori delle mirabili opere dell'Antichità non abbiano fatto nulla senza ragioni, sebbene non le si conosca».

Siamo, come si vede, non lontani da una delle fasi più delicate ed estreme della *querelle des anciens et des modernes*: quella in cui l'attacco modernista al pensiero degli antichi giunge ad un passo dalla messa in questione dell'intera letteratura – ed implicitamente della religione, alla quale per contiguità rischia di estendersi il sospetto, nelle intenzioni dei modernisti pertinenti solo alla prima, di indugiare in una mentalità epistemologicamente arretrata. Con l'*Ordonnance* di Perrault, e segnatamente con la sua *Préface*, l'architettura prende posto, per così dire, al centro di questo processo di profonda trasformazione del sistema delle arti, definendo una sorta di proprio specifico statuto disciplinare, di cui converrà analizzare i punti essenziali.

Wolfgang Herrmann ha opportunamente ricordato che uno dei pilastri della dottrina classica era costituito dalla fede in una bellezza assoluta ed immutabile, «an integral part of nature, an ideal to be searched for, yet destined never to be fulfilled». In architettura questa bellezza poggiava su una teoria delle proporzioni la cui duplice origine, naturale e divina, era largamente condivisa dagli architetti del XVII secolo. L'estetica architettonica trovava così uno stabile

fondamento nell'opinione comune secondo la quale l'uomo, «the product of nature, had an in-born responsiveness to these "natural" and, in this sense, eternal proportions, which he constantly tried to approach in his works of art». Non ho quasi bisogno di aggiungere che, nei limiti di un rispetto di massima per quella dottrina, allontanarsi da una stretta osservanza delle proporzioni antiche era largamente tollerato, e praticato dagli stessi avversari di Perrault. Tanto più che, sostenevano quegli architetti, neanche gli antichi avevano seguito una regola uniforme per i loro edifici, né questi ultimi corrispondevano alle prescrizioni di Vitruvio.

Nei confronti di un universo estetico così disciplinato, il tratto di maggiore modernità della teoria elaborata da Perrault (ed uso qui il termine "modernità" nel senso storicamente determinato che acquista in rapporto alla *querelle*), non consisteva tanto nella proposta di un metodo normalizzatore – più razionale e adeguato alle esigenze del tempo – per la determinazione delle proporzioni degli ordini; quanto piuttosto nelle stesse ragioni che motivavano quel nuovo metodo, volte non più a sostanziare, bensì a revocare in dubbio – nei suoi presupposti ontologici – l'intera dottrina classica delle proporzioni. In ciò Perrault era sostenuto da una solida formazione di scienziato, dalla quale certamente derivava la convinzione di un'assoluta supremazia, sul piano strettamente razionale, dei moderni rispetto agli antichi. Un'antichità che, si badi bene, si estendeva dal mondo classico ad includere ogni più recente passato, barocco o gesuitico, che quella dottrina aveva acriticamente accettato o sviluppato. Cosicché possiamo ritrovare nella *Préface*, accomunate in un'unica contestazione, l'origine mimetica degli ordini formulata da Vitruvio, la «reverenza e la religione» con la quale gli architetti moderni ammirano «il mistero delle proporzioni» di cui non osano «penetrare le ragioni», e l'opinione di Villalpando, «secondo il quale Dio, grazie ad un'ispirazione particolare, avrebbe insegnato tutte queste proporzioni agli Architetti del Tempio di Salomone» – laddove *l'inspiration particulière*, per essere riferita al Padre Eterno in persona, mostra bene quanto altrettanto poco pertinente Perrault giudicasse il parere di un gesuita in materia di architettura.

Così inteso in senso ampio, il pensiero degli antichi era il luogo per elezione di una colpevole servitù culturale, della confusione, dell'errore, del difetto di razionalità. E se non a Perrault, ad uno dei suoi amici modernisti spetta il merito di aver formulato esplicitamente questo pensiero – a Fontenelle, appena qualche anno più tardi, nel suo intervento nella *querelle*:

«Souvent de foibles convenances, de petites similitudes, des jeux d'esprit petit solides, des discours vagues et confus, passent chez eux [gli antichi] pour des preuves, aussi rien ne leur coute à prouver; mais ce qu'un ancien démontroit en se jouant, donnerait à l'heure qu'il est bien de la peine à un pauvre Moderne; car de quelle rigueur n'eston point sur les raisonnemens? On veut qu'ils soient intelligibles, on veut qu'ils soient justes, on veut qu'ils concluent. On aura la malignité de démesler la moindre équivoque, ou d'idées, ou de mots, on aura la dureté de condamner la chose du monde la plus ingénieuse, si elle ne va pas au fait».

Ma è sufficiente seguire l'attitudine scientifica di Perrault – come è stato ripetutamente indicato – per spiegare l'irruzione in campo estetico di quel "rigore" razionale di cui parla Fontenelle? Probabilmente no, o almeno non del tutto. Perché seguendo solo quell'attitudine si tende a dare quasi per scontato che l'architettura potesse essere sottratta ad un dominio di pensiero estetico (quello dei letterati, come sosteneva appunto Perrault) per essere accolta nella logica ben più esigente del pensiero scientifico. E così facendo si corre il rischio non solo di non riconoscere appieno il valore specifico di quell'operazione, ma anche di non individuarne i limiti – che si definiscono ancora nei termini di una razionalità imperfetta. Beninteso non è nell'ambito della presente nota introduttiva che ritengo possibile affrontare compiutamente una materia così complessa, ricca di implicazioni filosofiche e di rimandi disciplinari. Posso solo indicare un possibile percorso, sottolineandone tappe e passaggi.

Una delle tesi centrali della teoria architettonica di Perrault consiste nella distinzione tra una bellezza oggettiva ed una bellezza arbitraria. Nella prima categoria rientrano attributi apprezzabili per ragioni evidenti ed universali, come «la ricchezza dei materiali, la grandezza e la magnificenza dell'Edificio, l'esattezza e la bontà dell'esecuzione, e la simmetria [...]». Sono invece ascrivibili alla seconda le qualità che derivano dalle proporzioni, ovvero dal «rapporto numerico delle parti [...] fra loro o con il tutto». Due nozioni strettamente correlate permettono a Perrault di considerare arbitraria la bellezza delle proporzioni architettoniche: l'abitudine (*accoutumance*) e l'opinione preconstituita (*prévention*). Nessuno dei due concetti era nuovo in assoluto. Il primo lo ritroviamo già utilizzato diffusamente in campo artistico, da Kircher, Milliet de Challes, Fréart de Chambray, Guarini, etc. Il secondo invece appare legato ad un ambiente culturale più omogeneo che è tempo ormai di chiamare in causa – non prima però di aver letto

il passo in cui Perrault utilizza i concetti in questione:

«[le proporzioni sono] rese gradevoli non già da ragioni universalmente condivise, ma soltanto dall'abitudine (*accoutumance*), e da un legame che la mente stabilisce tra due cose di diversa natura. Grazie a questo legame, infatti, la stima che la mente già nutre per le cose di cui conosce il valore insinua una stima per quelle altre il cui valore le è ignoto, e la spinge insensibilmente a stimarle del pari. Tale principio è il fondamento naturale della fede; quest'ultima è soltanto un effetto dell'opinione preconstituita (*prévention*) grazie alla quale la conoscenza e la buona opinione che abbiamo di chi ci assicura di una cosa la cui verità non conosciamo, ci dispone a non dubitarne punto [...].

Lo stesso succede in Architettura: dove vi sono cose che, senza possedere bellezze tali da piacere infallibilmente o farsi necessariamente approvare, sono rese gradevoli dalla sola consuetudine al punto che non si sopporterebbe fossero altrimenti [...] per questo gusto è difficile trovare altro motivo se non l'opinione preconstituita e l'abitudine. In verità questa opinione [...] è fondata su una infinità di bellezze convincenti, oggettive e ragionevoli; queste [...] hanno potuto renderla [l'opera] a tal punto bella – senza che la proporzione vi abbia in nulla contribuito – che l'amore ragionevolmente nutrito per l'intera opera ha fatto amare anche tutte le singole parti che la compongono».

Sono stati più volte messi in relazione con Perrault autori iscritti in una linea di pensiero che ha origine in Descartes: Pascal, Malebranche, Nicole, ed altri. Wolfgang Herrmann, per esempio, alla ricerca di un possibile precedente alla nozione di *prévention*, cita la seguente osservazione tratta dalle *Pensées*:

«L'abitudine di vedere i re scortati da guardie, da tamburini, da ufficiali, e da tutto quel complesso di cose che piegano la macchina al rispetto e al timore, fa sì che, quando appaiono soli e senza tutto quell'apparato, il loro aspetto incute egualmente nei sudditi rispetto e timore, perché non si sa più separare mentalmente la loro persona da quell'apparato, che di solito va loro congiunto. E la gente, che non sa che quest'effetto deriva da quell'abitudine, crede invece che venga da una forza naturale».

Indubbiamente l'accostamento è significativo, ed Herrmann ha ragione di ritenere che il meccanismo psicologico descritto da Pascal è simile a quello che Perrault denuncia nell'indebita associazione tra bellezza oggettiva e proporzioni architettoniche. Entrambi poi possono considerarsi applicazioni particolari dell'enunciato con il quale, all'inizio delle *Regulae*, Descartes annuncia una frattura epistemologica nel pensiero classico: «È un'abitudine frequente, quando vengono scoperte somiglianze tra due cose, attribuire all'una non meno che all'altra ciò che è stato riconosciuto vero di una soltanto delle due». Tuttavia è forse possibile indicare ulteriori passaggi, che rendano conto di implicazioni non secondarie del partito preso da Perrault. Quest'ultimo, nel lungo brano precedentemente citato, definisce la *prévention* il «fondamento naturale della fede». Non è la prima volta che ci imbattiamo, nel testo della *Préface*, in un'associazione che coinvolge l'argomento religioso. Il lettore ricorderà le altre: a proposito della «naturale docilità» dei letterati nei confronti dell'autorità, e a proposito delle congetture di Villalpando sul Tempio di Salomone. Sempre con un più o meno implicito accento critico. Ciò non deve indurci a riflettere sulla personale devozione di Perrault, argomento troppo privato per interessare la teoria dell'architettura, quanto piuttosto sul posto che egli riserva alla fede nel sistema delle conoscenze umane.

Ripercorriamo una strada già in parte indicata. Alla fine dell'ultima delle *Provinciales* (1657) – la più dura, amara ed estrema contro i padri gesuiti – Pascal aveva sostenuto la necessità, nell'interesse stesso della fede, di non confondere il suo dominio con altre zone di pensiero:

«[...] dal momento che mi ci costringete, padre, vi dirò che... quei tre principi della nostra conoscenza, i sensi, la ragione e la fede, hanno ognuno i suoi oggetti distinti e la sua certezza nel proprio ambito. E siccome Dio ha voluto servirsi della mediazione dei sensi per aprire l'ingresso alla fede, *fides ex auditu*, è tanto poco vero che la fede distrugga la certezza dei sensi, che al contrario si distruggerebbe la fede se si volesse mettere in dubbio la fedeltà di ciò che ci riferiscono i sensi [...].

Da ciò concludiamo dunque che, qualsiasi proposizione ci si presenti da esaminare, bisogna per prima cosa determinarne la natura, per vedere a quale di questi tre principi dobbiamo affidarci. Se si tratta di una cosa soprannaturale, non ne giudicheremo né mediante i sensi né mediante la ragione, ma mediante la Scrittura e le decisioni della Chiesa. Se si tratta di una proposizione non rivelata e proporzionata alla ragione naturale, questa ne sarà il giudice adatto. Finalmente se si tratta di una cosa di fatto, noi crederemo ai sensi, ai quali appartiene per natura il deci-

derne».

Come è stato giustamente notato, «la combinazione di religiosità e razionalismo nella personalità di Pascal ha qualcosa di unico»; ma almeno in parte quell'equilibrio apparteneva al *milieu* intellettuale cui Pascal si era strettamente legato dopo la «seconda conversione» al giansenismo: i *Solitaires* di Port-Royal-des-Champs. Di questi ultimi Madame de Sévigné poteva dire «jamais le coeur humain n'a été mieux anatomisé que par ces Messieurs-là». E non è un caso che proprio la *Logique* di Antoine Arnauld e Pierre Nicole, del 1662, sviluppasse sistematicamente un metodo di indagine della realtà fondato su una sorta di rigorosa geografia della ragione:

«[...] per due vie generali noi crediamo che una cosa è vera. La prima è la conoscenza che ne abbiamo di per noi, per averne riconosciuto e ricercato la verità sia coi sensi sia con la ragione; ciò si può chiamare generalmente ragione, in quanto anche i sensi dipendono dal giudizio della ragione; o scienza, assumendo questo nome più generalmente di quanto lo si assuma nelle scuole, ad indicare ogni conoscenza di un oggetto tratta dall'oggetto stesso.

L'altra via è l'autorità delle persone degne di credito, che ci assicurano che una tale cosa è, anche se noi, propriamente, non ne sappiamo niente. Questa si chiama fede, o credenza, secondo il motto di sant'Agostino: «quod scimus, debemus rationi; quod credimus, auctoritati».

A parte la stretta somiglianza tra la seconda parte del brano citato e l'analogo concetto più sopra espresso da Perrault, subito dopo gli stessi autori formulavano un'ulteriore distinzione, in materia di conoscenza per fede, tra autorità di Dio e autorità degli uomini. Solo nel primo caso la fede poteva considerarsi infallibile, perché incontestabile ne era il principio di autorità, e la ragione non doveva che limitarsi a specificarne le determinazioni. La fede umana invece appariva «di per sé soggetta ad errore, perché ogni uomo è mentitore, secondo la Scrittura, e può darsi che chi ci assicura una cosa come vera si sia egli stesso ingannato»; nulla in quel caso poteva essere dato per vero con dispensa dall'esercizio critico della ragione.

Perrault avrebbe ribadito gli stessi principi nella *Préface*, situando in quella linea di rigore giansenista, se non gli esiti almeno i presupposti della critica al carattere naturale e assoluto delle proporzioni architettoniche. Da parte sua Nicole, in altri scritti, aveva già indicato la possibilità di estendere quell'esigenza di conoscenza razionale al dominio dell'estetica, riconducendo la bellezza alla verità, e formulando le categorie di *accoutumance* e soprattutto di *prévention* in un'accezione assai simile a quella utilizzata nel testo dell'*Ordonnance*.

Tutto ciò dimostra, seppure fosse necessario, la diffusa ed approfondita conoscenza che Perrault aveva dei testi dei grandi *Solitaires*, nonché l'indubitabile comunanza intellettuale tra quegli autori. Ma a dispetto di quella prossimità, le conclusioni a cui giungono le riflessioni estetiche di Perrault e Nicole sono assai meno solidali di quanto sia stato talvolta considerato. Mi sembra che Nicole appartenga in pieno ad una fase del gusto del *Grand Siècle* in cui l'associazione non ancora problematica tra *raison* e *classicisme* si avviava a trionfare sul cattivo gusto barocco. È forse per questo che Nicole sfiorò solo incidentalmente i grandi temi della *querelle*, e Arnauld ne chiuse momentaneamente il primo episodio prendendo posizione contro i moderni. Rimandando ad uno studio più approfondito l'esame di convergenze e discordanze tra i testi di Perrault e Nicole, posso appena segnalare che gli aspetti del primo qui di seguito illustrati sono anche gli stessi che mi sembrano maggiormente allontanarsi dal secondo.

Considerare arbitraria la bellezza derivante dalle proporzioni non significava sottrarle valore estetico. Tutt'altro: il buon gusto in architettura era in gran parte sostenuto dalle leggi che regolavano quella bellezza – le quali, per dipendere dalla consuetudine, richiedevano una conoscenza specialistica che il buon senso da solo non poteva assicurare. Né la nozione di arbitrarietà in sé minacciava nell'immediato l'assoluta sovranità del gusto classico, alla cui principale categoria della *bienséance* Perrault rendeva omaggio fin dalle prime righe della *Préface*. Ma se il posto assegnato alle proporzioni classiche restava sostanzialmente invariato all'interno del sistema architettonico, la loro arbitrarietà comportava una riflessione ben più allarmante sull'esenza stessa del piacere estetico. Perché come la natura non motivava più quella bellezza, così la pura sensorialità – fondata sull'analogia e sul *je ne sais quoi* – non poteva più costituire la sostanza della fruizione artistica. Gli argomenti più solidi forniti da Perrault a sostegno della sua principale tesi presentano significativi risvolti in questo senso.

L'analogia tra architettura e musica è il primo postulato che Perrault si affretta a smentire. Trasferendo alle membrature degli ordini i rapporti proporzionali tra le corde che producono suoni consonanti, quella dottrina consentiva infatti di fondare la bellezza architettonica sull'ordine naturale, allora incontestato, delle leggi armoniche. René Ouyard, che ancora di recente

ne aveva riformulato i principi, affermava ad esempio che attraverso i due «nobles Sens» della vista e dell'udito «notre Ame desire la mesme proportion»; di conseguenza riteneva che un esame approfondito degli edifici sia antichi che moderni avrebbe infallibilmente dimostrato come la loro bellezza derivasse dalla stretta osservanza di quelle proporzioni. E Francois Blondel, nell'ultimo volume del *Cours*, ne ribadiva la validità in sede teorica, accogliendo senza riserve le affermazioni di Ouvrard sulla sostanziale somiglianza tra i due tipi di percezione.

Perrault osservava empiricamente che la validità di una simile teoria era seriamente compromessa dalla grande varietà di proporzioni rintracciabile negli edifici dell'antichità, e dall'altrettanto ampio repertorio di opinioni in materia fornito dai moderni trattati di architettura. Tale disaccordo si conciliava assai male con la pretesa precisione richiesta alle proporzioni architettoniche dalle leggi dell'armonia; le quali viceversa non producevano il minimo contrasto tra i musicisti a proposito della formazione degli accordi. Ma una motivazione più circostanziata, di natura strettamente fisiologica, doveva intervenire a confutare l'analogia tra architettura e musica. I tipi di conoscenze trasmessi alla mente dai sensi dell'udito e della vista erano per Perrault radicalmente differenti. Il primo infatti non è in grado di apprezzare il rapporto proporzionale tra le corde che producono un accordo, sebbene colga ogni minima imperfezione acustica dell'accordo stesso; il secondo invece è sicuramente capace di riconoscere le proporzioni tra le parti di un edificio, sebbene entro certi limiti di precisione. Di conseguenza è ragionevole concludere che, al di là di una soglia visiva della percezione, «ciò che riesce piacevole all'occhio non lo è per la sua proporzione [...]».

Perrault si ferma a questo punto, e non dice esplicitamente cosa di interessante succede invece allorché la vista riesce a valutare approssimativamente le proporzioni architettoniche. Non mi sembra una forzatura formularlo nei termini logicamente consequenziali di una riduzione del piacere estetico alla facoltà di conoscenza razionale. E poiché il metodo normalizzatore per il proporzionamento degli ordini proposto nell'*Ordonnance* tende a ricondurre tutto all'interno delle capacità fisiologiche della vista, si vede bene quanto poco spazio rimanga in prospettiva ad un godimento estetico non strettamente sorvegliato dall'esercizio della ragione. Era una totalitaria restrizione imposta all'esercizio dell'arte, addirittura terroristica perché potesse essere semplicemente espressa. Ma era ciò a cui tendeva, forse non del tutto consapevolmente, l'intero impianto teorico di Perrault; e non è azzardato ipotizzare che a quella pretesa siano riferibili gran parte delle resistenze dimostrate dai suoi avversari. Un indizio probante in questo senso è costituito dalle sorde proteste di Blondel alla posizione assunta da Perrault sulla questione degli aggiustamenti ottici.

L'opinione secondo la quale occorre modificare le proporzioni degli edifici, per compensare le distorsioni prospettiche causate dagli angoli e dalle distanze visuali poteva contare su una lunga tradizione di studi teorici. Enunziata da Vitruvio nel III e VI libro, quella necessità era stata accolta e sviluppata in tutti i moderni trattati di geometria e di architettura. In particolare, da quando Albrecht Dürer aveva disegnato una tavola di correzioni ottiche delle grandezze in base al punto di osservazione, nel 1515, simili schemi grafici erano stati proposti assai di frequente. Questa fortunata serie di consensi fu interrotta da Perrault nel commento ai *Dix Livres* del 1673: non solo la vista, al pari degli altri sensi, difficilmente induceva in errore, ma in particolare il giudizio visivo sulla realtà esterna diventava ora «très seur et presque infaillible». Di conseguenza le variazioni di proporzione raccomandate da Vitruvio dovevano essere ritenute, ai fini dell'effetto richiesto, inutili se non addirittura dannose.

Nella *Préface* non vi è che un accenno all'argomento, considerato probabilmente troppo specialistico per un'introduzione di carattere generale. In compenso Perrault vi dedica la parte conclusiva dell'*Ordonnance*, dove peraltro il carattere teorico e la complessità della materia, come per una sorta di omaggio ideale alla simmetria, rinviano esplicitamente al testo che apre il volume:

«Cet examen est ce que j'ay intention de faire dans ce Chapitre, afin de finir ce traité par un paradoxe, comme je l'ay commencé par un autre, qui appartient aussi au changement des Proportions. Car j'ay tasché de faire voir dans la Preface, que la pluspart des Proportions de l'Architecture estant arbitraires [...] il n'y a rien qui doive empescher qu'on ne fasse quelque changement aux Proportions établies [...]. Et je pretens icy que ces proportions ayant esté une fois réglées, elles ne doivent plus estre changées et rendus différentes dans des Edifices differens, par des raisons d'Optique [...]».

Rispetto alle note del *Vitruve*, nel VII capitolo dell'*Ordonnance* il tema delle correzioni ottiche è trattato sistematicamente. Come per l'analogia tra architettura e musica, anche in questo caso

Perrault affida l'esordio della propria critica al metodo empirico. I cambiamenti di proporzione che si osservano negli edifici antichi e moderni generalmente non corrispondono alle leggi di una pretesa compensazione ottica. Quindi anche in questa circostanza – come già per le proporzioni degli ordini esaminate nella *Préface* – la maggior parte di queste variazioni devono essere imputate al caso. Al ricco repertorio di esempi citati aggiunge poche eccezioni in cui tali variazioni possono essere effettivamente ricondotte alla volontà del progettista di correggere distorsioni prospettiche: la *cour* del Louvre, la facciata di Saint Gervais, il cassettonato della volta del Pantheon. A quest'ultimo, in virtù probabilmente dell'autorità del modello antico, dedica un'intera pagina intesa a dimostrare l'effetto *vicieux*, perché controproducente, degli accorgimenti adottati.

Al dato empirico segue l'argomentazione razionale. L'aggiustamento delle proporzioni auspicato da Vitruvio è da considerare come un vero e proprio ipercorrettismo ottico. Infatti se la vista non si inganna è perché, adeguatamente sostenuta dalla ragione, provvede autonomamente e *automaticamente* a rettificare l'immagine retinica. Ciò avviene grazie all'esperienza e all'abitudine, qui definite sorprendentemente «une seconde nature»: come dire, più razionale della prima. Grazie a questo supplemento di ragione naturale la vista si serve di un certo numero di parametri relazionali per giudicare correttamente dimensioni, posizioni e distanze degli oggetti. Tra gli altri, Perrault ne considera tre in particolare: il primo è dato dalla relazione inversamente proporzionale tra distanze e grandezze; il secondo dall'affievolirsi in intensità dei colori al crescere della distanza degli oggetti osservati; il terzo consiste invece nella comparazione tra oggetti di cui si conoscono le dimensioni e quelli di cui si ignorano. Tali parametri istituiscono una sorta di triangolazione indiziaria all'interno della quale assai raramente gli elementi della realtà sfuggono all'esattezza del giudizio visivo.

Si tratta di fenomeni basilari dell'ottica fisiologica che Perrault non esita a desumere e identificare *tout court* con le leggi della prospettiva e della tecnica pittorica. E delle quali non gli sfugge, al passaggio dall'uno all'altro campo, il singolare ribaltamento degli effetti: «ce que les Peintres ont accoutumé de pratiquer pour tascher de tromper la vùe» coincide con «les moyens que [nella percezione della realtà] le jugement employe pour empescher qu'on n'en soit trompé». A questo proposito un'ultima considerazione manca d'un soffio una verità che, se colta, avrebbe clamorosamente anticipato il concetto panofskyano di "forma simbolica. Merita di essere citata *in extenso*:

«Mais ce qui prouve la justesse et l'infailibilité du jugement de la vùe, et fait connoistre certainement, que ce sens n'est point sujet à estre surpris et trompé comme on dit, c'est la difficulté que l'Art le plus parfait et le plus ingenieux trouve à en venir à bout quand il l'entrepren: car hormis quelques oiseaux qui volent à l'étourdie, on n'a guere vù d'animal se tromper à une perspective. Le Peintre a eu beau diminuer les grandeurs, donner de l'obliquité aux lignes des costez, affoiblir les jours et les ombres autant qu'il peut selon les mesmes degrez que la nature leur donne dans les divers éloignemens: comme il ne luy est pas possible de le faire si précisément que la nature, l'oeil qui est plus juste et plus exact que la main du Peintre, s'aperçoit aisément de ce qui manque à cette dernière precision».

Oggi sappiamo che il limite illusionistico delle raffigurazioni pittoriche non dipende esclusivamente da una questione di precisione. Se gli animali non si lasciano ingannare dalle prospettive è perché non le riconoscono come tali, in quanto il loro senso della vista non possiede l'esperienza culturale di quelle leggi. Mentre l'uomo può ingannarsi proprio perché tali leggi sono entrate, in forza dell'esercizio razionale, nel bagaglio dei parametri automatici della visione. Solo allora il difetto di precisione, le imperfezioni e i riflessi della superficie, la congruenza dell'angolo visuale e gli altri indizi segnalati da Perrault intervengono ad annullare l'iniziale effetto di *trompe-l'oeil* della rappresentazione. Ma per ciò stesso a Perrault spetta il merito di aver intuito che il pericolo dell'inganno non riguardava i sensi, bensì la ragione. Che fosse quest'ultima, o addirittura qualcosa come la cultura, ad essere minacciata – e che il rischio fosse di regressione razionale – affiora in questo giudizio sferzante, solo apparentemente confinato alla sfera del gusto: «il n'y auroit que les ignorans qui aimassent à voir aux figures qui sont dans le lointain d'un Tableau, les poils des paupieres et le vermeil des levres marquez distinctement». Per Perrault insomma non era innocua quella pretesa ingenuità visiva che, rivendicando il diritto all'errore, indugiava nel dominio superato di una sensorialità scevra di convenzioni geometriche imposte dallo spazio prospettico. Perché non era innocuo il sotteso piacere regressivo di ignorare il processo di specializzazione culturale che aveva elevato la vista, sul piano della conoscenza razionale, al di sopra di tutti gli altri sensi.

Francois Blondel protestò tanto violentemente quanto disordinatamente. Alla mania di protagonismo diagnosticata al suo avversario, per l'ostinata puntualità nel contestare opinioni largamente condivise, faceva seguire una mal calibrata ironia per l'eccessiva complessità dei suoi ragionamenti:

«[...] je me trouve plus assuré de me conformer aux raisonnemens et aux pratiques des plus grands Maîtres anciens et modernes, laissant à d'autres qui se sont par la force de leur génie élevés au dessus du vulgaire, le plaisir qu'ils ont dans la singularité de leurs opinions, dont ils peuvent goûter la douceur à longs traits, sans que je leur porte envie. Ils peuvent même avoir pitié de notre ignorance et de notre foiblesse et nous traiter de ridicules. Nous, dis-je, qui ne sommes pas capables de voir ce qu'ils voyent et de comprendre la force de leurs conceptions».

Ironia che lasciava trasparire piuttosto un complesso di inferiorità nei confronti della serrata coerenza scientifica di quelle argomentazioni. E tanto più mal calibrata in quanto, appena una pagina prima, aveva affidato alla stessa opposizione tra laboriosità delle speculazioni razionali e immediatezza delle percezioni visive l'intuizione dell'unico punto debole delle tesi di Perrault:

«[...] nous pouvons toujours présumer en faveur de Vitruve, que ce n'est pas de ces personnes parfaites qu'il a entendu parler. Les règles qu'il donne sont pour des gens moins éclairés et qui, comme nous, ont besoin d'un peu d'art pour les aider à corriger les erreurs de leurs sens et les empêcher de prendre les images apparentes pour les véritables».

Perché nell'appello al piacere primario della visione, incondizionatamente accessibile a tutti, non vi era soltanto il rischio colpevole di regressione razionale denunziato da Perrault; ma si attestava anche una resistenza dell'arte ad assumersi i costi di una dura battaglia condotta in nome della razionalità contro il disordine del mondo sensibile. Per questo forse – nonostante Perrault, e senza il sostegno del suo rigore scientifico – l'arte sarebbe continuata ad essere, ancora per un paio di secoli, un fatto sensibilmente piacevole.

Il manoscritto sulle proporzioni di François Bernin de Saint-Hilarion

(da: M. L. Scalvini - S. Villari, *Il manoscritto sulle proporzioni di François Bernin de Saint-Hilarion*, Palermo 1994)

Nota sul manoscritto (M. L. Scalvini)

Nel 1915 Albert E. Brinckmann dava notizia del ritrovamento, nella Ornamentstichsammlung Destailleur della Biblioteca del Kunstgewerbemuseum di Berlino, di un manoscritto da lui identificato con sicurezza in base al contenuto e ad alcuni elementi-chiave. «Da das Titelblatt fehlt - osservava lo studioso - ist Verfasser und Jahr nicht gennant, läßt sich aber feststellen»: si trattava infatti della seconda parte di quel trattato sulle proporzioni, opera dell'abbé de Saint-Hilarion, che sul finire del XVII secolo aveva suscitato l'interesse in un grande contemporaneo come François Blondel. In quel testo, Brinckmann non esitava a riconoscere «eine der wertvollsten theoretischen Schriften der französischen Baukunst», soggiungendo poco oltre: «Die Möglichkeit besteht, daß ein erster Band verloren ging».

Invece, la prima parte del trattato di Saint-Hilarion, di lì a non molti anni, sarebbe stata ritrovata a Monaco nella Abteilung für Handschriften della Bayerische Staatsbibliothek e identificata anch'essa con sicurezza - grazie all'analisi del contenuto, ma anche sulla base di precise analogie "tecniche" con il ms. berlinese - nonostante l'errata indicazione di catalogo dell'epoca. Autrice del ritrovamento monacense fu un'allieva dello stesso professor Brinckmann all'Università di Colonia, Annemarie Cetto, che nei primi anni Venti vi dedicava una tesi di dottorato dal titolo "Der Proportionstraktat des Abbé de Saint-Hilarion und seine Bedeutung innerhalb der französischen Architekturtheorie des XVII. Jahrhunderts".

Quella *Dissertation* costituisce un contributo assai importante, e per più motivi. In primo luogo perché la riedizione 1929 del citato volume di Brinckmann, pur dando notizia del ritrovamento della prima parte del ms. e dei nuovi elementi emersi quanto all'identità dell'autore, non si soffermava sul contenuto della prima parte dell'opera, ritenendolo a torto di minor rilievo. In secondo luogo, perché la perdita durante l'ultima guerra mondiale della seconda parte, quella conservata a Berlino, fa sì che la tesi di dottorato di Annemarie Cetto costituisca, per quanto a nostra conoscenza, l'unico lavoro scientifico di un certo respiro elaborato nel periodo, relativamente breve, in cui entrambe le parti del trattato di Saint-Hilarion potevano essere studiate; la stessa allieva di Brinckmann non riuscì, in seguito, a sviluppare ulteriormente il proprio lavoro. L'identificazione delle due parti del ms. con l'opera dell'abbé de Saint-Hilarion, su cui François Blondel si sofferma nel 1683 nel *Cours* e che di nuovo cita nel 1685, trova un duplice riscontro: da un lato, infatti, il trattato risponde perfettamente a quanto ne scrive Blondel, dall'altro, e in maniera per così dire speculare, esso contiene precisi riferimenti al responsabile dell'Académie Royale d'Architecture. Sono soprattutto questi ultimi a gettare una luce significativa sui rapporti intercorsi fra i due: non solo infatti la stima nutrita da Blondel per Saint-Hilarion ne esce confermata, ma anzi apprendiamo come essa giungesse al punto da consentire al secondo di esaminare e studiare, in anticipo sulla pubblicazione, i rilievi delle antichità di Roma elaborati da Antoine Desgodets per incarico della stessa Académie; e in verità, tantissime sono le postille e le vere e proprie correzioni, suggerite dai rilievi di Desgodets, di cui il ms. di Saint-Hilarion è costellato.

Questi brani, assieme ad un riferimento al «sçavant dictionnaire des Arts» di Félibien, permettono di assegnare termini cronologici abbastanza precisi alla stesura della prima parte del trattato. Infatti, il «dictionnaire» cui Saint-Hilarion fa cenno accompagna l'opera di André Félibien edita nel 1676, *Des Principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts*; mentre dagli studi di Wolfgang Herrmann sappiamo che Antoine Desgodets soggiornò a Roma dal settembre 1674 all'estate del 1677, e che alla fine di quell'anno l'Académie non esitò a giudicare la sua raccolta di disegni «un fort grand et fort beau travail». E' dunque verosimile che Blondel abbia mostrato a Saint-Hilarion quegli originali tra gli ultimi mesi del 1677 e i primi del 1678; in ogni caso, è certo che l'originaria stesura della prima parte del ms. vide nel tempo succedersi varie modifiche e correzioni, come confermano le tante note e aggiunte a margine, di cui non appare possibile stabilire l'esatta sequenza.

Più problematica invece la congruenza, con i citati elementi di datazione, di un altro riferimento, quello al «traité d'Architecture» di Daviler. Infatti, la prima edizione del *Cours d'architecture* di Augustin-Charles Daviler apparve solo nel 1691; ma potrebbe forse trattarsi della traduzione del sesto libro del trattato di Vincenzo Scamozzi, che con il titolo *Les Cinq Ordres d'Architecture* Daviler pubblicò nel 1685, e il cui contenuto avrebbe potuto essere noto a Saint-

Hilarion in grande anticipo sulla pubblicazione, al pari appunto de *Les Edifices antiques de Rome* di Desgodets, edito solo nel 1682.

In sintesi, si può ragionevolmente supporre che la stesura del trattato abbia occupato complessivamente i secondi anni Settanta e buona parte del successivo decennio; né posso escludere, nell'impossibilità di studiare la perduta seconda parte, che correzioni e aggiunte possano essere andate succedendosi anche molto oltre.

I motivi per i quali il lavoro rimase inedito sono, probabilmente, di varia natura. Da un lato, non si possono certo trascurare le ovvie difficoltà legate ai costi di pubblicazione di un'opera ricca di splendidi disegni; dall'altro, resta comunque il fatto che il ms. superstite appare come un *work in progress*, ben lungi ancora dall'essere pronto per la stampa, fitto com'è di aggiunte, rimandi, correzioni, ripensamenti su questioni di dettaglio, con alcuni spazi lasciati in bianco in attesa dell'indicazione di un rinvio, e con alcuni disegni, nelle ultime pagine, in parte abbozzati solo a matita. Ma in questa incompletezza sono propensa a leggere, al di là di una indicazione di ordine tecnico, la spia di un probabile scoraggiamento: dopo la morte di François Blondel prevalsero verosimilmente le difficoltà più autentiche già da lui adombrate: dissensi, cioè, più o meno apertamente espressi da membri autorevoli del *milieu* ufficiale - forse della stessa Académie d'Architecture - e timori circa la dubbia ortodossia delle posizioni così recisamente sostenute dall'abbé.

Resta ora da aggiungere qualche cenno su quanto a oggi sappiamo delle vicende del manoscritto. Sin oltre la metà del Settecento i due volumi rimasero in Francia, e appartennero ad una medesima persona: la nota «A M. Le Riche de la Poupliniere [sic]», di altra mano, aggiunta in testa al foglio 1c del ms. monacense, secondo Cetto era presente anche in quello berlinese. Alexandre-Jean-Joseph Le Riche de la Poupelinière (1691-1762), *fermier général* e noto mecenate, detto «le Pollion de son siècle», possedeva una preziosa biblioteca, battuta all'asta l'anno dopo la sua morte. Nel catalogo di quella vendita si legge fra l'altro: «199: Des Proportions d'Architecture ou l'Art d'accorder les dimensions & les mesures des Bâtimens. 2 vol. in-fol. Manuscrits remplis de Desseins à la plume». Il lotto come si vede è unico, ma non si può escludere che i destini delle due parti dell'opera si siano divisi già in quella occasione.

In ogni caso, l'indicazione citata toglie forza all'ipotesi, formulata da Cetto sulla base dell'annotazione su due righe («1775/ À 72 les 3 vol.») sul verso dell'ultimo foglio del volume di Monaco, dell'esistenza di una terza parte; ipotesi suggeritale dal fatto che la seconda, oggi perduta, si interrompeva a suo parere senza una vera e propria conclusione.

Difficile infine, allo stato attuale, ricostruire compiutamente i percorsi che hanno condotto in Germania i due codici. Il primo volume sarebbe giunto nella Bayerische Staatsbibliothek prima del 1806. Così afferma Cetto, sulla base di una comunicazione verbale («Cat. man. mixt. 1806 Nr. 29») dell'allora Direttore Dr. Georg Leidinger, che concorda d'altronde con la nota da me riscontrata nell'odierno Catalogo ms. dei "Codices Iconographici" («n. 29 inter Codd. mixtos»). La catalogazione manoscritta 1806 menzionata da Leidinger a Cetto sarebbe dunque successiva all'acquisizione (1803-04) dei preziosi fondi della Bibliotheca Palatina di Mannheim, formata per iniziativa del Principe elettore Karl Theodor (1742-1799), ma ciò non deve far propendere necessariamente per tale provenienza: infatti, nel successivo catalogo a stampa del 1858, l'indicazione «Ex bibl. vet. Mon.» suggerirebbe piuttosto una provenienza dall'antica biblioteca di corte monacense. Vi sono tuttavia altre "tracce" che vorrei qui menzionare.

Ancora di recente, è stato sottolineato il ruolo svolto, nella formazione della già citata, splendida Hofbibliothek di Mannheim, dal gesuita francese Nicolas Maillot de la Treille, divenuto nel 1756, grazie ai buoni uffici di Voltaire, bibliotecario del Kurfürst Karl Theodor. Molti preziosi manoscritti giungono a Mannheim dalla Francia seguendo canali più o meno diretti; fra le diverse provenienze, è da segnalare ad esempio la biblioteca di Charles Adrien Picard, ben noto collezionista francese morto nel 1779, battuta all'asta nel 1780. Ma i passaggi non sono quasi mai diretti, e un importante ruolo è svolto da alcuni intermediari; così, in particolare, «zwei Handschriften der Münchener Hofbibliothek (CIm 827 und 836) zeigen Picard-Einträge und die gleichen Antiquariatsvermerke, z.B. CIm 827, ein Psalterium des 13. Jahrhunderts, Picard 1755 e 24A360.80». L'invio a Mannheim del prezioso Salterio proveniente dall'asta Picard del 1780 («prix...360 livres») è menzionato in una lettera del 14 febbraio 1782, indirizzata al bibliotecario Maillot dal libraio parigino Gibert le Jeune. A questo punto, è difficile resistere alla tentazione di mettere in parallelo, con le annotazioni qui sopra riportate, quella già ricordata - 1755 /b ? 72 les 3 vol. - presente nel Cod. icon. 193, senza peraltro, allo stato, essere in grado di addurre prove quanto ad un possibile parallelismo dei percorsi seguiti da quel codice latino, e dal

nostro manoscritto.

Della seconda parte del trattato di Saint-Hilarion, sulla base di una serie di annotazioni presenti nel perduto ms. di Berlino, Annemarie Cetto afferma che nel 1779 (l'anno, vorrei sottolineare, della morte di Picard) esso appartenne a un "François de Dolle", non altrimenti noto, per poi passare nelle mani dell'architetto e pittore Jean Thomas Thibault (1757-1826). Membro dell'Institut e professore all'Ecole des Beaux-Arts, noto anche per i rapporti che lo legarono a Jean-Nicolas-Louis Durand, possiamo a sua volta considerarlo come un collezionista. Aggiungiamo che, alla morte di Thibault, l'insieme delle sue raccolte viene venduto all'asta nel novembre del 1826; nel catalogo figura il lotto «276: Seconde partie des proportions d'architecture, ou l'art d'accorder les dimensions et les mesures des bâtimens. 1 vol. Manuscrit avec dessins à la plume, et notes sur cet ouvrage, par. M. Thibault». Di nuovo secondo Cetto, in quella occasione il codice sarebbe stato acquistato da un altro architetto, amico di Thibault, "Callot père".

Successivamente - ma non sono in grado allo stato di ricostruire eventuali passaggi intermedi - questa seconda parte del trattato appartenne a Hippolyte-Alexandre-Gabriel-Walter Destailleur (1822-1893), architetto di fiducia di una committenza aristocratica ereditata dal *cabinet* del padre François Hippolyte, ma soprattutto appassionato collezionista di incisioni e di disegni di architettura; a fine Ottocento le sue straordinarie raccolte diedero luogo a due preziosi lasciti, rispettivamente per il Cabinet des Estampes della Bibliothèque Nationale di Parigi, e per il Kunstgewerbemuseum di Berlino. Qui, come si è detto, nel 1915 Brinckmann identificava il manoscritto, appunto nell'ambito della Ornamentstichsammlung Destailleur; qui purtroppo, durante la guerra, se ne compirà il destino. Nel catalogo a stampa 1939 della Staatliche Kunstbibliothek di Berlino, la "Seconde Partie des Proportions d'Architecture" figurava, correttamente collegata alla prima, per l'ultima volta. Oggi possiamo solo registrarne la perdita, e delle idee di Saint-Hilarion - consegnate circa tre secoli orsono alle carte vergate nelle remote stanze del bellissimo castello di Ussé - il manoscritto della Bayerische Staatsbibliothek resta la sola testimonianza.

Identificazione di un autore (S. Villari)

Chi è l'autore del manoscritto che presentiamo in queste pagine? Le poche notizie sinora disponibili - raccolte in gran parte da Annemarie Cetto in fondo alla sua inedita tesi di dottorato del 1924- sono riassumibili in appena qualche riga. L'abbé (o *Monsieur*) di Saint-Hilarion era un religioso vissuto nella seconda metà del XVII secolo nello Château d'Ussé, pochi chilometri a sud-ovest di Tours. Il suo nome anagrafico, François Bernin, ha suggerito un legame con la famiglia titolare della *Seigneurie* (poi *Marquisat*) d'Ussé: forse fratello minore o figlio di quel Thomas Bernin de Valentinay (1588-1661) che acquistò il *domaine* nel 1659. Per quanto riguarda invece l'appellativo di Saint-Hilarion è stata avanzata una debole ipotesi di derivazione toponimica da una località del Limousin di proprietà della stessa famiglia.

Ancorché esigue, solo in parte tali informazioni si sono rivelate attendibili. La prima e forse più significativa perplessità riguarda la parentela con i proprietari di Ussé. Sono riuscito infatti a ricostruire quasi integralmente il *lignage* di quella famiglia - che riporto in *Appendice* - e un parziale quadro genealogico di François Bernin de Saint-Hilarion, dal cui confronto è possibile escludere vincoli di consanguineità tra il nostro autore e il primo Louis Bernin de Valentinay (1627-1709) almeno fino al terzo grado. Certo, rimane la possibilità di una parentela di quarto grado, in verità non del tutto infondata, legata all'effettiva discendenza del fratello di Thomas Bernin, anch'egli di nome François, nato nel 1591; così come è ancora ipotizzabile un legame di ottavo e ultimo grado attraverso le discendenze non note dei collaterali Jacques (nato nel 1579) e Jean (nato nel 1584).

Decisamente più fantasiosa appare l'indicazione relativa al titolo di Saint-Hilarion. Quest'ultimo ha sì un'origine toponimica, ma di rango sociale assai meno elevato di quanto sia stato ipotizzato. Deriva infatti da un piccolo villaggio di poche centinaia di anime, situato nove chilometri a sud-ovest di Rambouillet, per il quale non è possibile stabilire nessuna relazione con i Signori di Ussé, tanto meno un diritto di possesso. In realtà a Saint-Hilarion il nostro François Bernin ricoprì per quindici anni la carica di curato nella locale chiesa rurale. In seguito, trasferitosi a Ussé, ne conservò l'appellativo come generico titolo di provenienza, probabilmente per vezzo obbligato di distinzione dalla più blasonata famiglia Bernin de Valentinay.

François Bernin nacque probabilmente nel 1625; aveva ventisette anni quando, il 18 agosto 1652, fu nominato curato di Saint-Hilarion. A partire da quella data è possibile restituire - gra-

zie anche ad alcune ipotesi - un suo soddisfacente profilo biografico. Viceversa rimangono ancora avvolti nell'ombra il luogo di nascita e l'intera sua giovinezza. Al riguardo non manca tuttavia un labile indizio: nel documento di nomina pastorale egli è definito *presbiterius diocesis parisiensis*. L'aver ricevuto il maggiore degli ordini sacri a Parigi suggerisce la possibilità che egli sia nato proprio nella capitale, o negli immediati dintorni, e che abbia studiato in uno dei tanti collegi o seminari della diocesi. Se così fosse, sarebbe difficilmente accertabile poiché, come è noto, i registri dell'*Ancien état civil* di Parigi sono andati completamente distrutti nell'incendio dell'Hôtel de Ville durante la *Commune* del 1871. D'altra parte, è rimasta finora senza esito una pur minuziosa, ma francamente disperata ricerca nelle *Séries* civili e religiose dei principali archivi della capitale e dell'Ile-de-France.

François Bernin raggiunse Saint-Hilarion il 31 agosto 1652. In quegli stessi giorni - dall'altra parte di Parigi, verso Compiègne - si consumava uno degli ultimi, drammatici episodi della Fronda: Jean-François-Paul de Gondi, ormai prossimo Cardinale di Retz, marciava alla testa d'una delegazione del Clero parigino per chiedere al re la pace. L'11 settembre, di fronte al giovane Louis XIV, pronunciava un discorso rimasto celebre per eloquenza non meno che per audacia. A nome del primo ordine del regno, richiamava il re al sacro dovere di pacificazione della nazione, evocando terribili immagini di distruzioni provocate dalle armate reali. «*Nous voyons nos campagnes ravagées, nos villes désertes, nos maisons abandonnées, nos temples violés, nos autels profanés; ...le respect que nous avons pour tout ce qui porte le caractère de Votre Majesté nous obligerait sans doute, même dans le plus grand effort de nos souffrances, à étouffer les gémissements et les plaintes que nous causent vos armes...*».

Campagne devastate, case abbandonate, chiese distrutte: la regione a sud-ovest di Parigi fu tra le più duramente colpite da saccheggi e miserie; Etampes e Corbeil erano ormai città fantasma, e il flagello delle epidemie si allargava minacciosamente. Saint-Hilarion restò fortunatamente ai margini di quei territori. Ma una deriva di desolazione giunse fin lì: a Hermeray, poco distante, truppe di soldati accampati per più giorni misero in fuga gli abitanti; e più dure divennero le condizioni di sussistenza, se la popolazione del circondario, nei cinque anni della guerra civile, subì una sensibile diminuzione. La chiesa parrocchiale, infine: danneggiata ancor prima della *révolte parlementaire* del 1648, ora minacciava rovina.

A Saint-Hilarion, François Bernin succedeva a Yves du Hay, un vecchio curato deceduto pochi mesi prima, che in verità non si era dimostrato irreprensibile nella conduzione spirituale della parrocchia. Viceversa, a giudicare dalle *visites pastorales* compiute dall'arcidiacono o dai suoi vicari tra il 1654 e il 1665, Bernin assolse con equilibrio e rigore il suo ministero. Scrupoloso nella compilazione dei registri dell'*Etat civil*, in precedenza meno che approssimativi; sollecito nel soccorso dei poveri; abile amministratore dei beni della *Fabrique*, fino a sfiorare qualche virtuosismo contabile, ma sempre puntuale nelle rimesse dei pagamenti nei confronti del Capitolo di Notre-Dame di Chartres, e deciso nella riscossione delle *redevances*; capace infine di intrattenere buoni rapporti con i fedeli, soprattutto con i *Seigneurs* feudali, dai quali ottenne favori e donazioni.

Nel complesso, Bernin ben rappresentava una nuova generazione del *bas clergé de France*, più sensibile forse all'aspetto temporale del mandato ecclesiastico che non a quello spirituale, ma senz'altro più istruita che in passato, più attenta nell'adempimento dei propri doveri, più consapevole dell'importanza della propria missione. Insomma: *bons gérants de paroisses*, il cui ruolo era stato recentemente esaltato da Edmond Richer, in un disegno di rinnovamento democratico del gallicanesimo ecclesiastico, e che tanta parte avrebbero avuto ora nella *réforme pastorale* della monarchia assoluta, a partire dalla ricostruzione materiale e civile della nazione prostrata dalla Fronda.

All'amministrazione degli affari ordinari, Bernin affiancò un'inconsueta attività di architetto. Come si è accennato, già da qualche anno la chiesa di Saint-Hilarion richiedeva riparazioni ad un muro d'angolo lesionato. L'edificio - a navata unica con due braccia non simmetriche e abside a cinque lati - risaliva probabilmente all'inizio del secolo precedente. Nel 1654 le condizioni statiche si erano ulteriormente aggravate, al punto di consigliare la demolizione dell'intero corpo della navata. È possibile seguire in dettaglio lo svolgimento di quei lavori, grazie ad un particolareggiato quaderno di spesa allegato ai *registres paroissiaux*. Il 27 aprile di quell'anno furono avviate le demolizioni; tre giorni più tardi Bernin pose la prima pietra del nuovo edificio. All'inizio di settembre la facciata era innalzata fino alla *pointe du pignon*; nel giugno dell'anno successivo fu ultimata la copertura e in luglio la pavimentazione. Infine, qualche anno più tardi, fu completata la cappella a sinistra del coro e costruito l'altare maggiore.

François Bernin si dimostrò allo stesso tempo buon architetto e abile imprenditore. Senza troppe esitazioni, ordinò la demolizione degli elementi che non gli sembravano sufficientemente solidi e delinèò sapientemente il nuovo impianto strutturale. Valutando accortamente l'epoca di costruzione della fabbrica originaria, riuscì ad armonizzare gli invasi e i partiti decorativi, gli spazi più antichi e quelli ricostruiti. Nell'insieme, così come si presenta oggi, l'edificio ci appare solido, ben proporzionato e ispirato a un sobrio buon gusto classico. Ancora: per quanto riguarda l'organizzazione del cantiere, impiegò al meglio le risorse disponibili, condusse abilmente gli appalti con i *maîtres-maçon* ed esercitò una rigorosa sorveglianza sul lavoro degli operai. Infine, sul piano economico, realizzò un piccolo capolavoro. In un'epoca in cui gli oneri di manutenzione per gli edifici ecclesiastici davano luogo a interminabili contenziosi - tra amministrazione diocesana, *gros décimateurs* e *paroissiens* - Bernin riuscì a ottenere cospicui finanziamenti e numerose prestazioni gratuite, mettendo tutti d'accordo, senza contestazioni né rallentamenti nell'esecuzione dell'opera.

Probabilmente, come meglio vedremo tra breve, la buona riuscita di quell'impresa architettonica giocò un ruolo nelle successive vicende biografiche del nostro autore - a partire dal suo trasferimento in Touraine. Non sono riuscito a stabilire con precisione né la data né le circostanze di quell'avvenimento, ma mi sembrano verosimili almeno due ipotesi. Intanto, la data certa si colloca tra il 25 marzo 1665 e il 28 marzo 1667: termini estremi, prima e dopo i quali non vi sono tracce di Bernin rispettivamente a Ussé e a Saint-Hilarion. D'altra parte, in quell'arco di tempo, egli si spostò frequentemente dall'una all'altra località.

E veniamo alla prima ipotesi: in quegli stessi anni, a Ussé, moriva Thomas Bernin de Valentignay lasciando proprietà, titoli e uffici al figlio Louis. Qualora ammettessimo, come indicato in apertura, che il nostro Bernin sia cugino di quest'ultimo - e dunque nipote di Thomas - è facilmente immaginabile che il suo arrivo a Ussé sia in qualche modo legato, magari solo indirettamente, alle vicende ereditarie della famiglia. Viceversa, in assenza di vincoli di parentela, è possibile avanzare una seconda ipotesi. Nel 1663 Louis Bernin de Valentignay aveva acquistato nei dintorni di Parigi - presso Louveciennes, non lontano da Saint-Hilarion - la *Châtellenie* di Voisins. È ragionevole supporre che in quell'occasione, o in situazioni dettate dalla prossimità dei luoghi, i due Bernin siano entrati in contatto, ed abbiano avviato un più duraturo rapporto di collaborazione. In questo caso, le qualità professionali di esperto architetto e accorto amministratore rivelate dal curato di Saint-Hilarion assumerebbero un rilievo predominante.

Comunque sia, a Ussé, quelle competenze furono largamente impiegate. Ufficialmente, François Bernin ricoprì l'incarico di *chantre et chanoine* della chiesa collegiale di Sainte Anne annessa al Castello. In realtà, oltre alle questioni legate al proprio ufficio religioso, curò una gran quantità di affari relativi alla gestione finanziaria del *domaine*. Fin dall'aprile del 1667, ad esempio, esercitò una sorta di controllo sui conti delle *dépenses* e delle *recettes* relative alle terre di Ussé. Più tardi, e a più riprese, tenne in prima persona l'insieme di quei registri contabili. Sempre più spesso poi trattò pendenze fiscali e controversie legali in rappresentanza di Louis Bernin de Valentignay. Ma soprattutto - e ciò che ci interessa più da vicino - ebbe un ruolo di primaria importanza negli ingenti lavori di trasformazione e ristrutturazione dello *Château* realizzati dagli anni Sessanta in poi.

Alla confluenza tra l'Indre e la Loire, Ussé domina una regione che, fino alla metà del Cinquecento, era stata il centro politico e intellettuale della Francia. Per più di un secolo, la presenza pressoché costante del re e della corte aveva alimentato la costruzione di magnifici castelli e di splendidi giardini, sempre più influenzati dalla *nouvelle mode à l'italienne*. Dopo Blois e Amboise, e Chambord al cui progetto collaborò Leonardo, lo *Château* di Ussé era uno dei più grandi e dei più belli. Fu costruito, almeno per la parte più consistente, esattamente in quel periodo, tra il 1480 e il 1530, da Jacques d'Epinay e da suo figlio Charles. La tipologia era quella del castello fortificato, con l'imponente *cour d'honneur* chiusa da quattro cortine di diversa consistenza, con le torri angolari, *tourelles* e contrafforti, e con il grande *donjon* a sud-ovest. Poco distante sorgeva la *Collégiale*, piccolo capolavoro della prima *Renaissance* francese.

Da allora, numerosi proprietari si erano succeduti a Ussé, e il castello aveva visto svanire parte del suo originario splendore. Tutto intorno, anche l'intera regione aveva vissuto un lento declino, offuscata sempre più dalla *prépondérance* di Parigi e dei suoi *environs*, da Fontainebleau e da Compiègne, Maisons-Laffitte, Vaux-le-Vicomte e dall'astro nascente di Versailles. Disertata dalla corte, abbandonata dalla nobiltà più antica, senza più cortei né intrighi né passioni, la Touraine aveva perduto ormai il suo lustro mondano, il suo peso politico e persino gran parte delle sue attività manifatturiere. Da oltre cent'anni quella terra sembrava essersi addormentata

nell'incanto delle sue valli, dei suoi castelli e dei suoi boschi.

Per una lunga tradizione, la ristrutturazione seicentesca dello *Château d'Ussé* è stata attribuita alla diretta influenza, se non proprio alla mano di Vauban. Indubbiamente la trasformazione delle *basses-cours* in grandi terrazzamenti è riconducibile a una sorta di fortunata *manière* inaugurata dal grande ingegnere militare. Ma quell'accostamento è stato suggerito – in verità con nessuna sensibilità per la cronologia – soprattutto dal matrimonio tra il secondo Louis Bernin de Valentinay e Jeanne-Françoise Le Prêtre, figlia secondogenita di Vauban, e dunque dai rapporti certi intercorsi tra quest'ultimo e i proprietari del Castello. Già da tempo, l'ipotesi è stata agevolmente smentita sulla base di una semplice verifica delle date: quel matrimonio fu infatti celebrato nel 1691, e per quanto si possa ipotizzare un precedente contratto, è difficile risalire indietro di oltre venticinque anni, all'epoca di esecuzione dei lavori. Oggi, grazie a inediti documenti finalmente accessibili, è possibile gettare una nuova luce sull'argomento. In attesa di poter prendere visione dell'interessante lavoro d'insieme che M.me Sophie Lamirault Sorin ha dedicato alle vicende architettoniche dello *Château d'Ussé*, mi limito a fornire qualche indicazione relativa al periodo che qui ci interessa.

Occorre innanzitutto distinguere tre differenti campagne di lavori. La prima fu avviata, probabilmente tra il quarto e il quinto decennio del secolo, dall'allora proprietario François Thévin, Comte de Serge: comportò la demolizione della cortina settentrionale del castello, la modifica delle relative testate e forse la chiusura dell'originario ingresso a est. È dunque possibile far risalire già a quell'epoca l'idea complessiva di una trasformazione tipologica dell'edificio, con l'apertura di un'ampia prospettiva digradante sulla sottostante vallata dell'Indre.

La seconda e più consistente campagna si deve a Louis Bernin de Valentinay, a partire dal 1664. In quegli anni risultano in esecuzione le opere di sistemazione del primo terrazzamento, la cosiddetta *orangerie*. Qualche anno più tardi si cominciò a lavorare ai corpi di fabbrica. Tra il 1669 e il 1672 fu completamente ristrutturata la *galerie* della cortina meridionale: fu innalzata la nuova grande scala, ampliati o modificati alcuni ambienti, ricostruite le volte e rifatta la copertura in piombo; soprattutto fu ridisegnata la facciata sulla *cour d'honneur*, che diveniva ora una sorta di prospetto principale, con l'aggiunta alle finestre del primo piano di timpani classici alternativamente curvilinei e triangolari. Ancora: all'inizio del 1672 si avviò la trasformazione della Cappella interna situata nell'ala orientale della fabbrica. Successivamente, per oltre un decennio, furono condotti lavori di minore importanza, quasi di manutenzione ordinaria, come il ripristino della *cave* e dei relativi collegamenti con la *galerie* da un lato e le *remises* dall'altro. Quasi in continuazione di quella precedente, una terza e ultima campagna di lavori prese il via all'inizio degli anni Novanta, in occasione probabilmente del citato matrimonio del 1691. Si costruì allora *ex novo* un intero corpo di fabbrica, il cosiddetto *pavillon italien*, in continuazione a ovest della demolita cortina settentrionale. Vi trovarono posto i nuovi appartamenti di Monsieur e M.me de Valentinay, mentre quelli della vecchia ala orientale furono lasciati ai nuovi componenti della famiglia. Si rimaneggiarono altresì alcuni piccoli fabbricati secondari, tra il *corps de logis* del Castello, la *ménagerie* e la *Collégiale*. Infine si completarono le opere esterne, con la sistemazione del secondo terrazzamento, o *nouveau jardin*, del relativo muro di contenimento, degli accessi sull'Indre e delle barriere di difesa fluviale.

A chi va attribuita la responsabilità architettonica di quelle realizzazioni? E quale fu il ruolo effettivamente svolto da François Bernin? Innanzitutto posso confermare la totale estraneità di Vauban, che non compare in nessuno dei documenti da me esaminati. Viceversa Bernin diresse pressoché tutte le opere realizzate nel corso della seconda e terza campagna. Si trattò tuttavia di una sorta di conduzione tecnica del cantiere, di gestione degli appalti, di organizzazione e sorveglianza dei lavori. Ma non mi sembra possibile risalire da ciò ad una sua sicura paternità né ad una piena autonomia nelle scelte progettuali. Spesso, nella corrispondenza con Louis Bernin de Valentinay, affiorano incertezze e richieste di delucidazioni. In più di un caso è costretto a sospendere l'esecuzione dei lavori in attesa di più dettagliate istruzioni. Altre volte fa esplicito riferimento a disegni e progetti concepiti dallo stesso Signor di Valentinay.

Eppure sembra difficile immaginare che quest'ultimo, per quanto brillante dilettante di architettura, abbia potuto disegnare i partiti decorativi di facciata della *galerie* sulla corte o del *pavillon italien* – che viceversa implicano un buon grado di conoscenza del linguaggio classico ed un occhio esperto nel proporzionamento degli elementi. È allora assai più verosimile ritenere che François Bernin abbia esercitato una decisiva azione ispiratrice, dettando e correggendo quei disegni, fornendo indicazioni tipologiche e distributive o, come si evince almeno da un documento, elaborando di propria mano varianti di progetto – sottoposte poi al Signor di Valenti-

nay con un'umiltà che si direbbe imputabile più a differenze sociali che a competenze architettoniche. Si spiegano così, in virtù d'una probabile collaborazione forzata, alcune grossolane approssimazioni negli spartiti di quelle stesse facciate, che il raffinato autore del nostro manoscritto non avrebbe altrimenti avallato.

A partire dalla fine degli anni Settanta, François Bernin estese il proprio raggio d'azione, fornendo consulenze e dirigendo alcuni lavori anche al di fuori del *domaine* d'Ussé. Nel contiguo borgo di Rigny, ad esempio, ebbe qualche ruolo nell'*affaire* della demolizione della chiesa parrocchiale di Notre Dame e della sua mancata ricostruzione in posizione più centrale. Più tardi, come egli stesso ci informa, suggerì le proporzioni per gli ordini della *galerie* dello *Château* d'Orion, nel Poitou, in occasione della parziale ricostruzione condotta dall'allora proprietario François d'Aubusson duc de la Feuillade. Per il marchese di Razilly, nel castello di Velor, eseguì una grande scalinata in marmo e altre opere di minore importanza. E ancora, a La Carte, ristrutturò la scala e l'appartamento principale di Pierre Bernin, fratello del Signor di Valentinay. Né infine l'attività professionale esaurì gli interessi e le ambizioni architettoniche dell'ex curato di Saint-Hilarion. Così, come si è visto nella *nota* di apertura, negli ultimi decenni del secolo si dedicò alla stesura dei due volumi del *Traité des proportions*. A dispetto d'una materia decisamente specialistica, di ragionamenti e calcoli spesso complessi, rifuggì sempre da toni pretenziosamente dottrinari, e tese costantemente a sminuire la portata del proprio lavoro. Puntualmente, ad esempio, avvertì la necessità di giustificare trattazioni troppo colte o eccessivamente scrupolose, dichiarando di avervi indugiato «*premierement pour m'instruire, qui est une des principales fins que je me suis proposées [...]*»; e altrove quasi malinconicamente affermava di aver intrapreso «*ce petit ouvrage... en grande partie pour me servir d'occupation*». Eppure, al di là di un sottile gusto per l'*understatement*, quell'impegno costituì realmente un diversivo alla monotonia della vita di provincia, uno spiraglio di risarcimento alla propria posizione di marginalità; e fu davvero occasione di studio, di approfondimento teorico, ma anche di viaggi e relazioni stimolanti.

A Parigi innanzitutto: qui, tra il 1678 e il 1683, incontrò François Blondel, che mostrò di apprezzare il suo lavoro e progettò di utilizzarlo a sostegno delle proprie posizioni teoriche contro Claude Perrault. A più riprese il direttore dell'*Académie d'Architecture* lo incoraggiò pubblicamente, e gli diede in visione i disegni ancora inediti delle *Antiquitez de Rome* di Desgodets. Forse sollecitò un suo intervento nella questione dell'Arc de triomphe di Claude Perrault allora in costruzione all'entrata del faubourg Saint-Antoine; Bernin studiò a fondo quel progetto - di cui in seguito, senza mai nominarne l'autore, criticò e corresse le proporzioni. Ancora a Parigi, con ogni probabilità Bernin frequentò il brillante *salon* che M.me de Valentinay d'Ussé-Vauban teneva in rue Saint-Honoré a partire dagli anni Novanta. A Versailles infine incontrò Jules Hardouin-Mansart, con il quale discusse immancabilmente di proporzioni architettoniche.

Soggiornò spesso a Tours, dove strinse rapporti con René Ouvrard - che in quella città si era ritirato nel 1679, dopo aver lasciato l'incarico di *Maître de la musique* alla Sainte Chapelle di Parigi. Insieme, Ouvrard e Saint-Hilarion costituivano l'ossatura teorica del "partito" capeggiato da Blondel, strenui difensori del fondamento naturale delle proporzioni architettoniche e sostenitori irriducibili della superiorità degli *Antichi* contro i *Moderni*. E come in ogni buon gioco di squadra, Ouvrard tenne in gran considerazione il trattato di Saint-Hilarion che giudicava, in verità un po' approssimativamente, «*un grand ouvrage sur les regles des proportions harmoniques*». Non mancò di segnalarlo a Claude Nicaise, *chanoine* della Sainte Chapelle di Dijon, in una lettera del novembre 1690 che tradisce una sorta di orgoglio provinciale da parte di chi da anni vive lontano dalla capitale: «*Nous avons icy un homme incomparable pour l'Architecture [...] il est connu de M.r Felibien et de M.r de Vauban comme il l'estoit de M.r Blondel. Il s'appelle M.r l'Abbé de Saint-Hilarion, et son ouvrage est en etat d'etre imprimé [...]*». E si impegnava a inviargliene quanto prima un esemplare manoscritto.

Non sappiamo se l'autore de *L'Architecture harmonique* mantenne la sua promessa. Sappiamo invece che il *Traité* di François Bernin non fu mai più dato alle stampe. Forse perché, come afferma lo stesso Ouvrard, «*il faut faire de grands frais pour le grand nombres de figures qu'il a dessinées luy même*». Di certo perché la morte dello stesso Blondel, nel 1688, lo privò del suo principale sostenitore. D'altra parte, quando Ouvrard scriveva a Nicaise, il dibattito sulle proporzioni architettoniche non appassionava più come nei decenni precedenti. Con Blondel era scomparso anche il suo maggiore antagonista, Claude Perrault; qualche anno prima, nel 1683, era morto Colbert; e di lì a poco verrà a mancare anche Ouvrard. Sopravviveva soltanto François Bernin de Saint-Hilarion, il più debole di tutti, senza più voci ormai a rappresentarlo nella

République de Lettres, e sempre più confinato nell'immobile e lontana provincia della Touraine. Da lì, secondo una tradizione locale «fortement entretenue», transitò in quegli anni Charles Perrault - fratello letterato di Claude e suo compagno di appassionate battaglie - in ritorno da un viaggio a Bordeaux. Soggiornò, pare, proprio nei dintorni di Ussé, da cui trasse ispirazione per la *Belle au bois dormant*. Vi descrisse il celebre bosco con il suo castello incantato dove, per qualche *sorcellerie*, il tempo si era fermato da cento anni. E la grande *cour d'honneur*, «où tout... [...] était capable de glacer de crainte: c'était un silence affreux, l'image de la mort s'y présentait partout... [...]». E dove ancora, al risveglio dall'incantesimo, tutto appariva così singolare e ridicolo, così perduto dal tempo: dalla bella principessa, «habillée comme ma mère-grande» con il suo anacronistico «collet monté», agli *Officiers* e alla *Dame d'honneur*; dall'architettura del *Salon de miroirs* alla musica che vi risuonava: «de vieilles pièces, mais excellentes, quoiqu'il y eût près de cent ans qu'on ne les jouât plus»

È l'ambiente in cui probabilmente i fratelli Perrault amavano ironicamente immaginare i loro avversari sostenitori degli Antichi: Boileau e Racine, ma anche Blondel e i suoi amici musicisti o architetti della Touraine, Ouvrard e Saint-Hilarion. E il primo dei *Contes du temps passé* potrebbe ben essere un commosso omaggio di Charles alla venerata memoria di Claude. Alla luce dei personaggi e delle vicende narrate in queste pagine, la leggenda del passaggio di Charles a Ussé può assumere forse nuova forza e nuova bellezza.

Dal Neoclassicismo all'*Architecture révolutionnaire*

(da: S. Villari, J.-N.-L. Durand, 1760-1834. *Arte e scienza dell'architettura*, Roma 1987)

L'illuminismo riconosce a priori, come essere e accadere, solo ciò che si lascia ridurre a unità; il suo ideale è il sistema, da cui si deduce tutto e ogni cosa.

M. Horkheimer-T.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*

1. Dal goût grec al neoclassicismo

Non ancora alla metà del secolo, reduce immemore di più insane passioni *rocailles*, M.me de Pompadour affermava in una lettera la sua decisa non meno che definitiva conversione alla sobrietà del gusto neoclassico. Chiedeva a suo fratello, il marchese di Vandières in viaggio a Roma, fedeli rilievi e bozzetti di mobili antichi – goût grec – destinati a rinnovare, in una cornice di più avvertita austerità e raffinatezza, l'arredamento dei suoi *petits-appartements*. Con qualche anno di anticipo, interprete incontrastata del gusto francese del Settecento, l'amante di Louis XV inaugurava così quella moda à la grecque che presto avrebbe conquistato non solo Parigi, ma buona parte dell'Europa. Tuttavia quei primi capricci di una pur così fortunata moda, non sembravano tradire aspirazioni di natura propriamente filologica. L'adesione solo superficiale alle fonti classiche fu infatti, per tutti gli anni Cinquanta, condizione certamente sufficiente di un atteggiamento di fatto revivalistico. Del resto alla metà del Settecento quello greco non fu il solo revival. Ben presto seguì una breve ma intensa stagione etrusca, poi una tenace moda egiziana, mentre le prime pagodes ed altri elementi dell'architettura orientale, cinese e giapponese, già facevano le loro prime timide apparizioni nei pittoreschi *jardins anglais*. E un'identica dose di buona superficialità legava quei revivals alle loro fonti originarie.

Ma una radicale inversione di tendenza avrebbe di lì a poco segnato le sorti del revival greco: alla vaga e solo presunta imitazione di oggetti dell'antichità classica si sarebbe presto sostituita una ricerca filologica che sorprende per il rigore scientifico e la coerenza dell'analisi. Senza attribuire eccessivo valore, nello sviluppo del neoclassicismo, alle instabili glorie della filologia, riteniamo tuttavia si possa rintracciare nella più coerente e attenta adesione alle fonti classiche almeno una soluzione di continuità.

Un esempio significativo in questo senso è costituito in Francia dalla pubblicazione nel 1758 delle *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* di J. D. Leroy, architetto e storico dell'architettura all'*Académie Royale*.

In quell'opera per la prima volta si misuravano minuziosamente, nell'oscura determinazione di uno zelo missionario, i monumenti dell'Acropoli di Atene. E ciò che potrebbe sembrare una pedante esercitazione su un genere freddamente accademico – quale la teoria proporzionale ed antropomorfa – si risolverà invece, nella prospettiva neoclassica, in un'operazione addirittura eversiva. In effetti da più di un secolo teorici ed architetti si erano generosamente prodotti in una interminabile quanto sterile discussione sulle proporzioni degli edifici, sulla loro corrispondenza, alla natura e al corpo umano, sull'esistenza di un'armonia universale; stralciando liberamente Vitruvio e i teorici del Rinascimento italiano, quegli architetti non sembravano tuttavia nutrire intenzioni del tutto serie nei confronti dell'architettura. La migliore di quelle discussioni si era trasformata intorno alla metà del Seicento nella fortunata *querelle* tra C. Perrault e F. Blondel, della quale ancor più di un secolo dopo si registrava una pur debole eco. Va notato infine come il carattere accademico di quelle discussioni venisse già sottolineato da J.F. Blondel che rilevava tra l'altro variazioni sensibili nella proporzione della porta *Saint-Denis* rispetto a quelle indicate dal suo autore nel progetto originale.

Ma nelle *Ruines* nulla più rimane di quelle antiche dispute. Nella seconda edizione del 1770, in risposta alla *critique* di J. Stuart, Leroy ribadisce la necessità dello studio dei monumenti antichi e delle loro dimensioni, non già in rapporto alle astratte teorie proporzionali e alle convenzionali categorie di corrispondenza, armonia e conformità, bensì per una conoscenza approfondita della storia dell'architettura greca e della sua evoluzione. Semmai l'intento storiografico ed archeologico si concede ancora al gusto *pittoresque* e all'atteggiamento sentimentale del tempo. Ma nella prospettiva della storia, le rovine dei monumenti antichi sembrano già consapevolmente piegarsi all'autorità scientifica di reperti archeologici e insieme testimonianza storica. Ma l'opera di Leroy sembra andare oltre le considerazioni fin qui svolte. Riguardiamo le *Ruines* sotto il profilo di un'efficace operazione culturale apparsa in un'epoca del gusto segnata da una generosa libertà espressiva. Contro la vivacità e l'esuberanza delle ultime propaggini barocche

e rococò, esasperate ora nell'ecclettica produzione dei *revivals* e nella libera sperimentazione architettonica, il tempio greco – nel rigore delle sue esatte dimensioni, nell'austerità delle sue parti disadorne, nella precisione geometrica dei particolari – inclinava piuttosto alla fermezza di un implicito richiamo ad un ordine incontrovertibile: muta esortazione per una drastica riduzione del linguaggio architettonico alla sua essenzialità strutturale. Senza voler considerare quello di Leroy un testo propositivo in senso progettuale – cosa che per quanto finora detto ne misinterpreterebbe il significato – ci sembra che si possa a buon diritto collocarlo tra i testi di teoria architettonica. In altri termini: non essendo un codice normativo o grammaticale, le *Ruines* si ponevano, alle condizioni date e con l'austerità dello studio archeologico, almeno come codice comportamentale.

Non sarà difficile verificare la fondatezza di questa ipotesi. Il *Petit Trianon* di J.A. Gabriel – definito tra l'altro «uno dei più begli edifici del mondo» – è sicuramente la prima, più compiuta e raffinata espressione dell'architettura neoclassica. Ebbene quest'opera paradigmatica viene presentata dal primo e più attento biografo del suo autore come il prodotto di una convinta adesione all'antichità classica, ispirata proprio all'opera di J.D. Leroy. E più di mezzo secolo dopo J.N.L. Durand, sotto molti aspetti ancora legato allo spirito se non alla lettera del movimento neoclassico, testimonierà apertamente un personale debito di riconoscenza all'autore delle *Ruines*. Anticipando una conclusione potremmo affermare che proprio l'opera di Durand rappresenta l'espressione compiuta di quel processo di «grammaticalizzazione» del linguaggio architettonico settecentesco, che vide nelle *Ruines de la Grèce* una sua prima espressione «testuale». Al tempo che separa il «testo» di Leroy dai «manuali» di Durand è interamente confinata l'esperienza neoclassica dell'architettura francese. Abbiamo indicato nel *Petit Trianon* un'opera paradigmatica. Eppure, nei progetti immediatamente precedenti, il suo autore appare ancora pienamente legato ai temi compositivi propri del barocco francese. Così ad esempio nell'École Militaire del 1751, in cui una rigida gerarchia di volumi digradanti dall'alto verso il basso e dal centro verso le estremità domina ancora l'intera composizione della facciata; il padiglione centrale ricorda peraltro il *Pavillon de l'horloge* del Louvre di Lemercier. Altrettanto nella piazza Louis XV, che avrebbe dovuto celebrare la magnificenza e la moderazione del Re di Francia alla fine della guerra di successione austriaca. Più che nei caratteri degli edifici, i temi barocchi emergono dall'impianto scenografico complessivo della piazza. Il lato libero sulla Senna suggerisce il punto di vista ideale dello spettatore: visione privilegiata confermata dalle stampe dell'epoca. Durand censurerà quella piazza, concepita come un teatro – e che non senza coerenza, ai giorni della Rivoluzione, metterà in scena la ghigliottina al posto della statua del Re.

Un'improvvisa frattura stilistica sembra invece caratterizzare il Petit Trianon, di qualche anno successivo. Commissionato da Luigi XV e M.me de Pompadour, l'edificio fu terminato nel 1768. Il legame alle fonti classiche si realizza non tanto, o non solo, nei particolari e nei motivi ellenizzanti, bensì in una dimensione essenzialmente strutturale. Nel puro equilibrio geometrico dell'impianto, nella coerenza formale delle parti come nella estrema semplicità degli elementi; infine nell'ordine quasi astratto che sembra regolarne l'esistenza. La pianta è perfettamente quadrata. Un leggero movimento delle facciate è tutto ciò che rimane del motivo barocco delle ali e dei corpi di fabbrica secondari. Tale movimento è ottenuto, sulla facciata maggiormente segnata (quella sul *Jardin français*), mediante un avancorpo costituito da quattro alte colonne corinzie che sorreggono una trabeazione continua. È da notare che ai lati dell'avancorpo la trabeazione si risolve in un discreto motivo decorativo ad andamento lineare; e che tale movimento è ripreso dal cornicione e dalla balaustra soprastanti – quasi a privare di ogni residua autonomia il corpo aggettante. Sulle facciate contigue, con un assetamento appena sensibile, il motivo dell'avancorpo è ulteriormente ridotto: le colonne si trasformano in sottili lesene portate da uno scarto in avanti della parete. L'ultima facciata è finalmente piana, interrotta solo dal ritmo regolare delle aperture, e da un inconsistente bugnato al piano terra. Qui ai mille artifici rococò, alle trasparenze illusionistiche di sottili trame dorate, al movimento incessante di continue variazioni mistilinee, si sostituisce infine la severa austerità del «vuoto». Diceva Winkelmann: «l'avversione per gli spazi vuoti fa riempire dunque le pareti; e pitture vuote di pensiero coprono il vuoto».

Un analogo processo in pittura si consumerà ai danni delle prolifiche coreografie barocche. Nessuna tela lasciò mai tanti spazi vuoti quanto quella neoclassica. David portò alle estreme conseguenze tale tendenza – si è detto convincentemente del *Marat assassinato* che «il riverente silenzio che provoca (già suggerito dalla parte superiore della tela che è vuota)». Il vuoto è dunque lo spazio di una riflessione dove si realizza, potente come mai prima d'ora, la lezione

morale dell'arte.

In architettura la parete disadorna è certamente un'invariante dello stile neoclassico. Dal *Petit Trianon* in poi non un solo edificio veramente significativo derogherà a questa regola. Boullée e Ledoux che, come David in pittura, forzeranno i limiti del linguaggio neoclassico; insisteranno sulla parete piana e spoglia, come elemento figurativo o addirittura compositivo privilegiato. I progetti di Boullée per un *Palais d'Assemblée Nationale*, per un *Cirque*, e soprattutto quelli per la *Bibliothèque du Roi*, esprimono nella forza singolare delle superfici massicce e levigate delle facciate, una primordiale, titanica volontà espressiva – ma anche un'effettiva conoscenza e dominio del linguaggio architettonico. Perché la parete disadorna, costituendosi come assenza, ha nell'ordine paradigmatico del discorso una *marca* semantica altrettanto forte delle continue variazioni di piani e di fughe, delle infinite, sensuali sospensioni e graduali riprese dei volumi dell'articolazione del *continuum* spaziale barocco. È grosso modo ciò che in retorica G. Genette definirebbe *grado zero*, «ossia un segno definito dall'assenza di segno e di cui conosciamo perfettamente il valore. L'assoluta sobrietà di espressione è indice di un'estrema elevatezza di pensiero... Il vecchio Horace dice semplicemente: 'qu'il mourût!', Medea dice: 'Moi', la Genesi dice: 'La luce fu'. Niente di più marcato di questa semplicità: è la figura stessa, e perfettamente obbligatoria, del sublime».

Vale la pena forse approfondire queste considerazioni in campo architettonico. Una parete disadorna, perfettamente uniforme e levigata, si definisce nell'immediata assenza di «figure» (ad esempio gli elementi plastico-figurativi di facciata propri della decorazione architettonica). Ma se tale assenza non determina – come ad esempio nel caso delle facciate di Boullée – una caduta di espressività è perché esiste un sistema organizzato di «figure» la cui negazione acquista una precisa funzione distintiva. Inoltre quanto maggiore sarà il livello di saturazione del sistema, tanto più «una casella vuota» sarà «deputata a designare un senso pieno». È il caso della fluida plasticità decorativa di facciata dell'architettura barocca, negata ora dall'inalterata, imperturbabile uniformità, di superficie della parete spoglia e austera. Che, in quanto negazione, è ancora una «figura» – sebbene una *figura zero*. Con ammirevole perizia tale «figura» porta con sé un'esemplare riduzione del linguaggio architettonico. Una protocollare definizione della sua autonomia. E rimanda, senza mediazioni, alla conformazione in termini di pura geometria dello spazio architettonico. Perché la parete disadorna, nella rinuncia ad ogni ricchezza decorativa, già privilegia i nitidi contorni di uno spazio chiuso e definito; già annuncia la legittimità di un volume bloccato, introverso, dal quale con fredda determinazione sia stata vietata ogni fuga o espansione verso l'esterno.

Esemplare in questo senso il *Petit Trianon*. Che sembra raccontare, con l'assestamento progressivo e discreto delle facciate, l'affannosa ricerca di volumi puri e perfetti, la riconquista di un equilibrio perduto, di un ordine assoluto ed eterno. Il «vuoto» della facciata posteriore non è che un timido saggio della nuova architettura. E già rivaleggia in espressività con la raffinata eleganza e l'intima preziosità dei particolari della facciata principale. Quest'ultima, rivolta al *Grand Trianon* di J. Hardouin-Mansart, sembra ancora dialogare, seppure con prudente distacco, con i fasti passati della gloriosa Versailles. La scarsa essenzialità della parete opposta si affaccia invece sul pittoresco *jardin anglais*, tra le cui malinconiche delizie annegherà la sensibilità luttuosa della giovane Maria Antonietta d'Asburgo-Lorena.

Ancora relegata, nel *Petit Trianon*, ad un ruolo secondario, la severità della parete disadorna non tarderà ad imporsi con singolare determinazione. Ad esempio, in una superficie imponente e levigata, questa volta non segnata neanche dal ritmo delle aperture, quale la «facciata con Atlanti» della *Bibliothèque* di Boullée, la cui sinistra reticenza sembra prefigurare una catarsi stilistica di imprevedibile portata. Questa facciata, del 1788, è certamente uno dei vertici espressivi dell'architettura neoclassica. Una forza arcaica e misteriosa sembra legare la massiccia uniformità della parete alle mitiche fatiche degli Atlanti, giganti che sorreggono la sfera celeste. L'insieme primordiale e austero della composizione suggerisce l'idea di un movimento non già nullo, bensì rallentato e grave, che si risolve ancora nello spazio di un'attesa. Qui il pubblico neoclassico è chiamato a svolgere attivamente il proprio ruolo di fruitore: nei disegni della *Bibliothèque* numerose persone sostano silenziose davanti all'imponente e muta facciata, o al suo interno – esplicitamente ispirato alla «concezione sublime della *Scuola di Atene* di Raffaello». E Boullée stesso ci informa sulla funzione didattica dell'arte, profondamente legata al progresso morale e civile dell'umanità: «i capolavori (degli uomini illustri ai quali, come un monumento, la *Bibliothèque* è consacrata) elevano necessariamente il pensiero... fanno sorgere il desiderio di seguire le tracce di questi grandi uomini; si provano allora nobili trasporti, e

quegli slanci sublimi dello spirito con i quali sembra che l'anima fugga il suo involucro materiale; ci si sente ispirati dai *mani* di questi uomini illustri».

Durand riconoscerà in pieno il valore espressivo della nuova architettura. Ne riassumerà i termini nel netto rifiuto della decorazione architettonica: «il modo migliore per decorare... gli edifici... è quello di non occuparsi per niente della loro decorazione». Egli intende per decorazione tutto ciò che non è saldamente legato ai principi di semplicità, economia e convenienza – che, come vedremo più avanti, hanno ancora un valore prevalentemente linguistico. Infine l'auto-nomia del linguaggio architettonico è affermata con radicale chiarezza: «... se si vuole aggiungere qualcosa alla bellezza naturale di un edificio semplicemente e convenientemente disposto, ciò non sarà che per mezzo di una *decorazione accessoria*, che non è altra cosa che l'impiego di produzioni di altre arti». Apprendiamo così contemporaneamente il rifiuto da parte dell'architetto neoclassico dell'intero sistema plastico-figurativo di facciata dell'architettura barocca, e l'esistenza di una «naturale bellezza» che riposa unicamente sulla composizione. Idea, quest'ultima, che Durand svilupperà intorno al 1800, ma che trae origine proprio dalla definizione in termini di pura geometria dello spazio architettonico. In questo senso, la parete disadorna non è che un espediente attraverso il quale la ricetta neoclassica si orienta sulla definizione di un'estrema chiarezza volumetrica, limpida geometria di masse nette e definite. Come elementi di chimica inorganica in attesa di un esperimento di laboratorio, ai volumi architettonici non manca ora che una legge sperimentale di attrazione o repulsione – statuto di segrete *affinità elettive*.

2. Fermenti

Nel 1777 J.W. Goethe disegnò per il suo giardino a Weimar un piccolo monumento che realizzò in pietra e che chiamò *Altare della buona fortuna*. Un cubo posato sul terreno sul quale si appoggia leggermente una sfera. Due solidi geometrici realizzano nell'astrattezza delle loro forme l'aspirazione neoclassica ad una legge assoluta e laica, ad un equilibrio eterno tra necessità e caso. «Goethe, per cui tutta la grande arte... è un simbolo insondabile,... ha – rappresentato un'idea complessa nei termini più semplici possibile della geometria senza tempo».

L'*Altare della buona fortuna* sintetizza l'intera sperimentazione geometrica neoclassica: il cubo e la sfera avranno infatti, per l'architettura, valore di modelli vuoti. Ancora il *Petit Trianon*, nella lucida uniformità della sua massa cubica accentuata dalla progressiva semplificazione delle facciate, inaugura uno schema formale più volte riprodotto con sollecita cura e singolare fedeltà.

Non possiamo in queste pagine che riportare brevemente gli esempi più significativi. Il *Théâtre de l'Odéon* sorge perfettamente isolato tra la *place de l'Odéon* e la *rue de Vaugirard*. L'impianto volumetrico è rigorosamente bloccato. La facciata sulla *place de l'Odéon* presenta un portico costituito da otto colonne doriche che sostengono una trabeazione continua. Come nel *Petit Trianon*, le altre facciate sono pressoché piane, interrotte solo da tre ordini sovrapposti di aperture. Nei singoli elementi di facciata l'*Odéon* appare più moderno dell'edificio di Gabriel (le finestre ad esempio sono definitivamente prive di ogni cornice o rilievo plastico). Ma complessivamente, nell'impianto volumetrico come negli schemi di facciata, ne ripete l'essenzialità. La casa d'abitazione unifamiliare è uno dei settori tipologici in cui meglio si esprime l'amore neoclassico per la geometria elementare. Sarebbe impossibile qui fornire – anche un semplice elenco di tali edifici concepiti nella forma severa del cubo. Su tutti trionfano incontrastati i progetti di C.N. Ledoux. La casa Jarnac – oggi distrutta – si direbbe un saggio di pura alchimia. La tendenza ad isolare l'edificio dall'ambiente circostante, si esprime qui radicalmente nell'alta basamento che sembra proiettare il volume della costruzione in un'atmosfera priva di ogni sensibile movimentata. L'avancorpo porticato, che al piano superiore si risolve in una terrazza, è appesantita dalla presenza al di sopra della trabeazione di una massiccia balastra in pietra. Il movimentata di facciata creata dal portico sembra dileguarsi di fronte alla totale, definitiva incapacità dinamica del volume edilizia.

Infine basterà solo accennare all'importanza che Durand attribuirà ad una figura geometrica elementare come il quadrato – considerato, nelle sue semplici ma infinite passibilità, una sarta di figura generatrice. Cosicché, negli esempi grafici delle *Leçons d'architecture*, dalla stereometrica sobrietà del cubo farà derivare una gran varietà di impianti volumetrici più complessi.

Dopo il cubo, il cerchio e la sfera esercitarono un fascino incommensurabile e misterioso sullo spirito neoclassico. Gli architetti sembrarono addirittura ossessionati dalla forma catartica e solenne della sfera. ognuno di essi progettò almeno un edificio in tale forma: in poco più di un

decennio, dal 1785 agli ultimi anni del secolo, se ne contano più di dieci.

Nel simbolo antico dell'eternità e della perfezione, gli architetti neoclassici sospettarono certamente l'ineffabile presenza del sublime. E di essa coerentemente si servirono per celebrare la terra, l'immortalità, l'uguaglianza e Newton – ovvero: la ragione. È comprensibile che nessuna di quei progetti fu mai realizzata. Anche se in effetti, come nota E. Kaufmann, alcuni di essi furono concepiti in moda assai ragionevole pure sul piano costruttiva.

Se rimase irrealizzata, nel suo progetto complessivo, tuttavia la sfera informò più di una fabbrica costruita durante la seconda metà del secolo. Su tutto emerge la *Halle aux blés* di N. Le Camus de Mézières, costruita tra il 1763 e il 1767. Il progetto originario prevedeva sola un edificio cilindrico formato da un anello porticato di sessanta metri di diametro esterno che racchiudeva un vasto spazio circolare scoperto. Qualche anno più tardi tale spazio fu coperto da una cupola perfettamente emisferica di grande leggerezza realizzata con un'armatura di legno da Legrand e Molinos. Poco importa in questa sede l'iter costruttivo dell'edificio, e tanto meno la sua attribuzione. Più significativo il fatto che la *Halle aux blés* fu presta assai celebre e in quanto tale stimolò probabilmente gli architetti contemporanei a quella appassionata ricerca sferica che, come si è visto caratterizzò gli ultimi anni del secolo. L'interna spazialità della cupola, che fu paragonata a quella del *Pantheon*, e la massiccia, uniforme, regolarità del portico circolare si ispiravano ai modelli antichi dell'architettura romana. Anche per questa l'edificio fu lodato persino dai critici più severi – tra i quali lo stesso Durand che fu sempre assai parco di giudizi positivi. Del resto il suo *Tempie Décadaira* del 1793 ricorda, anche se limitatamente all'impianto volumetrico, proprio l'edificio di N. Le Camus de Mézières. Anche nei suoi progetti didattici, Durand fece largo uso di volumi elementari quali il cilindro e in diversa misura la sfera; mentre tra le figure geometriche indicava il cerchio come la più regolare ed economica.

In verità il cerchio e la sfera – in virtù di un loro più immediato potere espressivo fondato su valori simbolici e su una intrinseca vocazione al sublime – sembrano legarsi, più del cubo, a quella cosiddetta tendenza dell' *architecture parlante*. Ad esempio la sferica *Casa di un cosmopolita* di A.L.T. Vaudoyer del 1785 è un significativo incontro sul piano progettuale tra *architecture parlante* e astrattismo geometrico. Alla stesso modo va considerato l'*Atelier destiné à la fabrication des cercles* di Ledoux, il cui impianto volumetrico è generato dall'intersezione di due cilindri. E ancora la *Maison des directeurs de la Loue*, che nel vivo contrasto tra la regolarità geometrica dell'impianto e il contesto naturalistico in cui è inserita, non può non farci pensare a un prematuro programma organicistico.

Più spesso tuttavia *architecture parlante* e sperimentazione geometrica sembrano nettamente contrapporsi. La prima infatti si dà come referenziale, simbolica, mimetica, talvolta addirittura animistica, infine organica. L'esigenza che un edificio descriva la propria destinazione, unita al principio dell'autonomia della pura forma architettonica, consentirà all'intero edificio di trasformarsi in una «metafora» eccessiva, in una sorta di macro-simbolo che ne enfatizzi banalmente l'aspetto funzionale. In questo senso C.N. Ledoux potrà concepire quattro malcapitate imbarcazioni fenicie come sostegni di uno sfortunato ponte. E con competenze che si direbbero più anatomiche che architettoniche, una forma fallica come schema di pianta per l'*Oikema* (ovvero: Casa delle sfrenate passioni), e ancora per una *Casa di piacere*.

In verità il potere eversivo di questi esperimenti non sembra andare molto al di là della loro intrinseca e inevitabile caducità. È comprensibile che Durand ne censurasse gli effetti come «orribili», o ancor più liquidatoriamente come «spettacoli ridicoli». Un assunto elementare della sua teoria: «l'architettura non è un'arte d'imitazione», già suona come una precisa delimitazione di campo, dal quale sembra inesorabilmente esclusa ogni sperimentale mimetico-associativa. Ma ancor prima delle affermazioni di Durand, la ricerca geometrica degli architetti neoclassici aveva già elaborato un sistema articolato di segni astratti e discreti che lasciava intravedere un grado di differenziazione nei contenuti assai più complesso della sprovveduta iconicità dell'*architecture parlante*.

E.L. Boullée fornì un contributo fondamentale in questo senso. Il suo manoscritto *Architecture Essaisur [l'art*, rimasto sconosciuto ai contemporanei, è un documento prezioso sulle teorie architettoniche tardo-settecentesche. La tendenza a impostare lo spazio architettonico in termini di pura geometria è qui espressa nei principi della *regolarità* e della *simmetria* intesi piuttosto come invarianti percettive della forma: «ciò che ci fa distinguere con chiarezza i volumi... è la regolarità e la simmetria quali immagini dell'ordine, e dell'essere questa immagine quella dell'evidenza». Parafrasando Montesquieu, la simmetria diviene una categoria della conoscenza: «la simmetria piace... perché presenta l'evidenza; e perché l'anima, che cerca senza sosta di

comprendere, abbraccia e coglie senza fatica l'insieme degli oggetti che essa presenta». Ancora da singolari considerazioni di natura gnoseologica, deriva il rifiuto dell'architettura barocca: «composta da una moltitudine di facce tra loro differenti, la figura dei corpi irregolari... sfugge alla nostra comprensione. Le facce con il loro numero e la loro complicazione non ci presentano un criterio di distinzione; esse ci offrono l'immagine della confusione». Il valore che l'età barocca aveva attribuito alla simmetria appare ormai *inutile apparenza* all'architetto settecentesco: «l'uniformità che gli ignoranti confondono spesso con la simmetria è l'immagine della similitudine. Noi non cogliamo altro in ciò che essa ci offre che la moltitudine degli oggetti visti sotto identici rapporti». Ci sembra in verità una tesi avanzatissima sull'architettura barocca. Perché riconosce non già la varietà dei suoi elementi, bensì la fissità della sue immagini. Che sono immagini di una «similitudine assoluta» declinate, con protocollare inflessibilità, dai rapporti sempre identici tra, i molteplici oggetti della sua rappresentazione. Sul versante opposto della nuova architettura regna invece la regolarità, come preludio alla *varietà* e al *carattere*: «...la figura dei corpi regolari si percepisce a prima vista... perché le loro forme sono semplici, le loro facce regolari; ed esse si ripetono». La ripetibilità non è solo una categoria formale del processo percettivo. Implica piuttosto una riduzione ad unità ripetibili, una formalizzazione discreta dello spazio architettonico. È il fondamento stesso, lo statuto esistenziale di un «sistema logico» che trova nella natura il proprio modello di organizzazione razionale. Come quelle della natura, le leggi di questo sistema sono definite dalla *varietà* dei rapporti sempre mutevoli tra le singole parti: «la natura cambia all'infinito e non ci presenta mai la stessa immagine: ne segue che nessuna produzione, nelle belle arti, deve avere una similitudine assoluta». Infine sulla *varietà* riposa la nozione di *carattere*: «la prima impressione che noi proviamo di fronte ad un monumento d'architettura nasce dalla conformazione del suo insieme. Il sentimento che ne risulta costituisce il suo carattere».

Con *l'Architecture* di Boullée, dunque, l'ultimo capitolo di un inesorabile processo di disgregazione dello spazio si consuma ai danni dell'architettura barocca. Quest'ultima aveva ostinatamente salvaaguardato i diritti di una gerarchica ma unitaria concezione dello spazio, grazie ai principi della *gradazione* e *dell'uniformità* - è quanto Boullée definiva, con scoraggiante modernità, «immagine di una similitudine assoluta». E se ancora recentemente la geometria elementare aveva concepito volumi rigidamente bloccati, introversi e unitari, ora ne permette l'assemblaggio quasi meccanico, come componenti industriali sottoposti ad un preliminare trattamento delle superfici. Le nuove esigenze della varietà e della simmetria impongono una condizione di equivalenza formale tra le parti del sistema. Principio infine didascalicamente sottolineato nell'immediatezza della ripetizione.

Un esempio elementare eppure raffinato di pura giustapposizione di volumi regolari è la *Maison des deux négociantes* di C.N. Ledoux: due cubi allineati e distanziati, collegati da una loggia porticata. L'essenzialità strutturale e la totale assenza di decorazione sottolineano la sconcertante semplicità del principio compositivo. Eppure nella sua convincente compostezza, questo edificio è un saggio pregevole di grazia architettonica. Ledoux ripeterà più volte questo 'schema: nella *Maison des deux éhénistes*, in quella *d'une marchande de mode*, e infine nella *Maison destinée a deux artistes*. Nella *Maison d'un père, avec trois enfants*, invece il cubo si ripete quattro volte, in uno schema che si direbbe doppio di quello precedente. Questo schema quadripartito verrà ripreso e semplificato all'inizio dell'Ottocento da L.A. Dubut nella *Maison pour quatre familles*, e da Durand stesso in uno schizzo didattico. In tutti questi esempi l'associazionismo borghese di natura corporativa, produttiva o familiare, sembrerebbe avere avuto un ruolo determinante nel processo di disgregazione dello spazio architettonico.

Segnaliamo infine due progetti scelti da Durand come esempi didattici per le tavole del suo *Précis*: il *Trésor Public* di C.W. Coudray e *l'Hopital de La Roquette* di B. Poyet. Coudray era allievo di Durand. Il *Trésor Public* è databile approssimativamente intorno ai primi anni dell'Ottocento. Le diverse parti che compongono l'edificio (tesoreria, casse, sale d'assemblea, etc.) sono nettamente separate tra loro da gallerie ed ambienti di collegamento. Fatto singolare, le pareti di queste gallerie si prolungano al di fuori del corpo di fabbrica, come contrafforti della levigata superficie di facciata. Così si sottolinea all'esterno, da un lato l'impianto strutturale e dall'altro il principio compositivo della giustapposizione delle parti.

L'Hopital de La Roquette fu progettato da B. Poyet nel 1787 sul programma *dell'Académie des Sciences*. Al piano terra sono sistemate le cucine e tutti gli altri servizi. Al piano superiore le singole corsie sono concepite come corpi di fabbrica isolati, collegati solo da un portico perimetrale. Un altro portico, più esterno, ospita le entrate, i vestiboli, i locali dell'amministrazione,

etc. Il processo di distinzione delle parti è qui espresso ad un livello di rottura: nella riproduzione seriale dei corpi di fabbrica che prefigurano o addirittura anticipano apertamente moderne soluzioni tipologiche a schiera. Del resto il principio della composizione per parti indipendenti nasconde già *in nuce* gli elementi di un sistema strutturale della progettazione architettonica. Ed è ciò che Durand rivelerà, chiudendo così il ciclo dell'architettura settecentesca.

Dall'austerità delle forme classiche – teorizzare, come abbiamo visto, da J.D. Leroy – alla regolarità e all'astrattezza di quelle geometriche, organizzate nel «sistema logico» di Boullée, al discorso neoclassico ora manca solo un «manuale» che organizzi in forma grammaticale i suoi elementi. Non si direbbe un caso, in verità, che sia stato proprio Durand a compilare, nei primi anni dell'Ottocento, quel fortunato manuale. Allievo sia di Leroy che di Boullée, Durand maturerà nel clima vitale della Rivoluzione, quelle esperienze culturali e politiche che appaiono oggi determinanti nella storia dello sviluppo delle idee.