

Aesthetica Edizioni

PREPRINT

Periodico quadrimestrale

in collaborazione con la Società Italiana di Estetica

N. 105

maggio-agosto 2017

Fondato da Luigi Russo

DIRETTORE SCIENTIFICO: Paolo D'Angelo (Università degli Studi Roma Tre)

COORDINAMENTO REDAZIONE: Leonardo Distaso (Università degli Studi di Napoli Federico II)

SEGRETERIA DI REDAZIONE: Giacomo Fronzi (Università del Salento), Lisa Giombini (Università degli Studi Roma Tre), Leonardo Monetti Lenner (Università degli Studi Roma Tre), Gioia Laura Iannilli (Alma Mater Studiorum Università di Bologna)

COMITATO SCIENTIFICO: Hans-Dieter Bahr (Eberhard Karls Universität Tübingen), Simona Chiodo (Politecnico di Milano), Pina De Luca (Università degli Studi di Salerno), Elio Franzini (Università degli Studi di Milano), Tonino Griffiero (Università degli Studi di Roma Tor Vergata), Stephen Halliwell (University of St Andrews), José Jiménez (Universidad Autónoma de Madrid), Jerrold Levinson (University of Maryland, College Park), Winfried Menninghaus (Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik), Giovanni Matteucci (Alma Mater Studiorum Università di Bologna), Dario Russo (Università degli Studi di Palermo), Baldine Saint-Girons (Université Paris-Nanterre), Richard Shusterman (Florida Atlantic University), Victor Stoichita (Universität Freiburg), Salvatore Tedesco (Università degli Studi di Palermo)

I contributi proposti per la pubblicazione sono sottoposti a *peer review* secondo la procedura *double-blind*

Claude Perrault

*L'ordine
dell'architettura*

Aesthetica Edizioni

2017 Aesthetica Edizioni

ISSN (Print) 0393-8522

ISBN 9788877261083

www.aestheticaedizioni.it

info@aestheticaedizioni.it

Indice

Presentazione, di Maria Luisa Scalvini e Sergio Villari	7
<i>L'ordine dell'architettura</i>	37
Appendice bibliografica, di Maria Luisa Scalvini e Sergio Villari	65
Summary	79

Il titolo con cui si presenta qui la *Préface* alla *Ordonnance des Cinq Espèces de Colonnes selon la Méthode des Anciens* è stato scelto, redazionalmente, in quanto ben ne sintetizza il dominante taglio teorico.

Il lavoro è stato concepito unitariamente e in stretta collaborazione dagli autori, che firmano congiuntamente la traduzione del testo di Perrault, le relative note, e l'Appendice biobibliografica. Per la Presentazione, viceversa, il primo paragrafo è stato redatto da Maria Luisa Scalvini, e il secondo da Sergio Villari.

Presentazione

di Maria Luisa Scalvini e Sergio Villari

1 *Perrault teorico dell'architettura*. In Italia, la fortuna critica degli scritti di Claude Perrault concernenti la teoria dell'architettura è stata assai limitata. Eccezzuate le due traduzioni settecentesche dell'*Abrégé*¹, la sua opera di traduttore e commentatore del trattato vitruviano² 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 Ware³. 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*...⁴, la cui *Préface* è infatti qui proposta per la prima volta nella nostra lingua.

¹ *Compendio dell'architettura generale di Vitruvio...*, Opera di Mons. Perrault, di nuovo compendiate e ristretta da C.C.C., Venezia [Albrizzi] 1711; *L'architettura generale di Vitruvio ridotta in compendio dal Sig. Perrault...*, Venezia [Albrizzi] 1747. Di questa seconda traduzione esiste una ristampa del 1794, presso Antonio Zatta.

² *Les Dix Livres d'architecture de Vitruve corrigez et traduits nouvellement en François avec des Notes et des Figures...*, par M. Perrault de l'Académie Royale des Sciences, Docteur en Médecine de la Faculté de Paris, escono in prima edizione a Parigi, presso Jean Baptiste Coignard, nel 1673; la «seconde Edition revue, corrigée et augmentée» appare nel 1684.

³ Per quanto concerne l'influenza delle teorie architettoniche di Perrault su Wren, già l'opinione di V. Fürst (*The Architecture of Sir Christopher Wren*, London 1956) è quella di una coincidenza quasi testuale; l'accostamento è stato più volte riproposto e naturalmente ripreso negli ultimi anni dai maggiori studiosi del grande architetto inglese, fra cui Margaret Whinney e Kerry Downes, nelle loro monografie rispettivamente del 1971 e del 1982. Sulla questione, cfr. altresì qui appresso alla nota 31. Sui rapporti fra gli scritti di teoria dell'architettura di Perrault e le opere di William Chambers, cfr. i lavori di Eileen Harris, in particolare il saggio *The Treatise on Civil Architecture* (in John Harris, *Sir William Chambers*, London 1970, p. 128 ss.). Quanto al *Complete Body of Architecture* (1768) di Isaac Ware, i riferimenti a Perrault sono spesso espliciti e comunque numerosissimi; spesso, come è stato notato, al limite della parafrasi.

⁴ *Ordonnance des Cinq Espèces de Colonnes selon la Méthode des Anciens*, par M. Perrault de l'Académie Royale des Sciences, Docteur en Médecine de la Faculté de Paris, Paris, Jean Baptiste Coignard 1683.

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 Laugier⁵ (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 teoriche⁶.

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*⁷, e di Kenneth Frampton, *Modern Architecture. A critical*

⁵ Cfr. la recente trad. it. a cura e con presentazione di Vittorio Ugo, Palermo 1987.

⁶ «No book on Perrault has yet been written. It may seem strange, then, that the present study is mainly confined to a presentation of his views on the theory of architecture. When I choose Perrault as the subject of research, I expected that in the end I would have a clearer understanding of his achievements as an architect and of his standing as a writer on architectural theory. But as my studies advanced I found that, while his work as a writer, both on science and on architecture, was gradually brought into focus, the image of Perrault, the architect, receded more and more and almost dissolved [...] If his involvement in the practical side of architecture was short-lived and is difficult to assess, there existed, however, one aspect for which his interest, once aroused, did not abate: the theory of architecture». Cfr. Wolfgang Herrmann, *The Theory of Claude Perrault*, London 1973, *Preface*, e p. 30.

⁷ L'intero secondo capitolo di questo volume di Joseph Rykwert, intitolato appunto «Positive and Arbitrary», è dedicato alle tesi teoriche di Claude, e risente soprattutto dei lavori di Herrmann per un verso, di Marc Soriano (*Les Contes de Perrault, culture savante et traditions populaires*, 1968; *Le dossier Charles Perrault*, 1972) per l'altro. Il volume di Rykwert è pubblicato in trad. it.: cfr. *I primi moderni. Dal classico al neoclassico*, Milano 1986.

*History*⁸, 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*⁹. 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*¹⁰. Viceversa, salvo rare eccezioni¹¹, non sembra tuttora ravvisabile nella cultura italiana un interesse, se pur riflesso, di portata analoga al vivace dibattito altrove intesutosi attorno alle maggiori tesi d'*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 Bordeaux¹² – si contrappone una straordinaria ricchezza di

⁸ Con il libro di Kenneth Frampton (London 1980), Claude Perrault entra per la prima volta quale possibile termine *a quo*, grazie alla sua revoca in dubbio dell'*auctoritas* vitruviana, nelle "storie" dell'architettura moderna: «The more rigorously one searches for the origin of modernity, [...], the further back it seems to lie. One tends to project it back [...] some time between the physician-architect Claude Perrault's late 17th-century challenge to the universal validity of Vitruvian proportions [...] and the foundation in Paris of the Ecole des Ponts et Chaussées [...]» (cfr. p. 8). Anche per il volume di Frampton si veda la trad. it.: *Storia dell'architettura moderna*, Bologna 1982.

⁹ In questo volume (Cambridge Mass, and London 1983, ma originariamente apparso nel 1980 con il titolo *La génesis y superación del funcionalismo en arquitectura*, e nato come tesi di dottorato alla University of Essex, sotto la guida di Joseph Rykwert e Dalibor Veselý), un intero capitolo (cfr. pp. 17-48) è dedicato a "Claude Perrault and the instrumentalization of proportion".

¹⁰ Questo libro, edito a Parigi nel 1988, affronta in modo complessivo la personalità di Perrault, nei suoi aspetti di teorico dell'architettura, di progettista e di scienziato.

¹¹ Cfr. ad esempio Manfredo Tafuri, "Architettura artificialis": Claude Perrault, *Sir Christopher Wren e il dibattito sul linguaggio architettonico*, in *Barocco europeo, barocco italiano, barocco salentino*, Atti del convegno, Lecce 1969, pp. 375-398; anche Maria Luisa Scalvini, *La crisi della definizione vitruviana di «architettura» – Note in margine alla «polemica a distanza» Boullée/ Perrault*, in *Ragioni della storia e ragioni del progetto*, a cura di Ernesto D'Alfonso, Milano 1985 (pp. 25-33).

¹² Il ms. della "Relation du voyage fait en 1669 par MM. Du Laurent, Gomont, Abraham et Perrault" (Paris, Bibl. Nat., Manusc. franç., A.f., 24713) è stato pubblicato da Paul Bonnefon, col titolo di *Voyage à Bordeaux*, 1669, nel volume (Paris 1909) che comprende anche la prima edizione filologicamente corretta dei *Mémoires de ma vie* 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 sottoscrivere 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 différentes¹³».

Probabilmente, proprio in questa pluralità di interessi culturali e di doni naturali – certamente non eccezionale per l'epoca¹⁴, 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 letterarie¹⁵; precocemente dotato per il disegno, il cui esercizio non mise mai da parte¹⁶; medico e scienziato di spiccate

Charles Perrault, dati per la prima volta alle stampe da Pierre Patte nel 1759, ma in una versione arbitrariamente emendata. L'introduzione dello stesso Bonnefon (cfr. ivi alle pp. 1-17) presenta molto bene entrambi i testi; all'epoca lo studioso aveva già dedicato un interessante saggio a *Claude Perrault, architecte et voyageur*, pubblicato nella «Gazette des Beaux-Arts» (3e période, XXVI, 1901, p. 209 ss.).

¹³ Cfr. Charles Perrault, *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce Siècle...*, Paris, Antoine Dézallier, 2 voll., 1696-1700; la biografia di Claude è alle pp. 67-68 del primo tomo, preceduta dall'incisione che Edelinck trasse dal ritratto dipinto da Vercelin.

¹⁴ Frequentissimi, com'è facile intuire, gli accostamenti tra la figura di Claude e quelle di Christopher Wren per un verso, di François Blondel per l'altro. Ma il precedente, per così dire, più specifico, è probabilmente costituito dalla figura di un altro *médecin-architecte* francese, Louis Savot, che nel 1624, dando alle stampe il volume *L'architecture française des bâtimens particuliers*, non ha remore nel sostenere che «il n'y a aucune profession qui vous rende plus capable de l'architecture que celle de la médecine».

¹⁵ Un gusto coltivato soprattutto in età giovanile, ma che i fratelli Perrault non misero mai del tutto da parte, e ai cui risvolti, letterari e non, ha dedicato pagine gustose Soriano nel suo già cit. *Le dossier Charles Perrault*. Fra i mss. di Claude è conservato (Paris, Bibl. de l'Arsenal, MS 2956) quello del secondo canto de *Les Murs de Troye*, pubblicato da Bonnefon nella «Revue d'Histoire littéraire de la France», VII, 1900.

¹⁶ Nel 1927 – poco dopo la comparsa (1926) del libro di André Hallays, *Les Perrault*, in cui si sottolineava come ciascuno dei membri della famiglia fosse «doué des aptitudes les plus différentes» – un piccolo saggio del V.te de Montbas, *Un manuscrit illustré inédit de Claude Perrault* («Revue de l'Art», LI, pp. 331-3) rileva come già, all'incirca quattordicenne, il futuro scienziato sapesse con talento arricchire con una serie di disegni acquerellati un piccolo «Abrégé de l'histoire romaine et de la vie des douze premiers empereurs romains». Sulle capacità di Claude in materia, si sofferma più volte Charles sia nei *Mémoires de ma vie*, sia nelle già richiamate pagine de *Les Hommes illustres...*, anche a proposito dei disegni preparatori per le incisioni del *Vitruve*; l'argomento è ripreso quasi sempre nelle varie «voci biografiche» sette e ottocentesche (qui appresso indicate

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 epoca¹⁷; in possesso, in campo architettonico, di conoscenze non professionali ma sicuramente assai maggiori rispetto a quelle di un semplice *amateur*¹⁸; 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 detrattori¹⁹, Claude Perrault resta in ogni caso fra i maggiori teorici pre-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 bâtiments du roi*, è divenuto collaboratore dell'onnipotente Colbert – egli viene a trovarsi accanto ad un gruppo di scienziati di eccezionale statura²⁰, fra cui Christian Huygens, il cui rapporto di amicizia con i Perrault proseguirà a livello epistolare anche dopo la partenza

nell'Appendice), e in particolare in quella di Antoine Nicolas Dézallier d'Argenville. Dopo l'incendio della Bibliothèque du Louvre in cui, nel 1871, andarono distrutte le cartelle in cui Charles aveva raccolto i disegni autografi di Claude, gli schizzi contenuti nella citata *Relation* del viaggio a Bordeaux, e pochi altri documenti, restano a testimonianza di un talento grafico che indubbiamente gli fu di grande utilità nel predisporre gli apparati illustrativi delle opere di cui fu autore o, nella sua qualità di membro dell'Académie des Sciences, curatore.

¹⁷ Questo il giudizio di Alberto Tenenti nel suo splendido saggio, *Claude Perrault et la pensée scientifique française dans la seconde moitié du XVIIe siècle*, in *Hommage à Lucien Febvre*, Paris 1953, tome II, pp. 313-6.

¹⁸ Per limitata infatti che possa considerarsi la sua attività di autore di disegni e progetti architettonici, e per quanto si voglia circoscrivere la sua competenza in materia di architettura ad un ambito meramente teorico (ma sappiamo che Colbert lo riteneva invece capace altresì di valutazioni strettamente tecnico-costruttive, probabilmente per le sue conoscenze in campo fisico e meccanico), non sarebbe possibile ridurre l'interesse di Claude per l'architettura ad un gusto di *amateur*.

¹⁹ La questione, peraltro assai intricata, dell'effettivo ruolo svolto da Claude, e da Charles, nella vicenda della *Colonnade* già a partire dal soggiorno parigino del Bernini – così vivacemente registrato nel *Journal* del suo mentore e custode, Paul Fréart de Chantelou (di cui si segnala la recente ried. it., Palermo 1988, dal titolo *Viaggio del Cavalier Bernini in Francia*) – non può qui essere nemmeno richiamata a livello di una nota bibliografica, che da sola occuperebbe svariate pagine. Il più aggiornato *résumé* è probabilmente quello contenuto nella citata, recente monografia di Picon (cfr. in particolare ivi alle pp. 159-167).

²⁰ «The list of the new members was, indeed, formidable. It included the septuagenarian Cureau de la Chambre, *médecin du roi*, [...]; the anatomist Jean Pecquet whose fame in France was almost as great as that of Harvey; the geometer Pierre Carcavy, friend of Pascal and Descartes; Jean Picard, one of the greatest astronomers of his time; Gilles de Roberval, a famous mathematician; and Christian Huygens, a name already known throughout Europe». Cfr. Herrmann, cit., p. 6.

dell'olandese da Parigi, nel 1681²¹. 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 destiné²²» – 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 lui-même du soin de sa gloire [...] s'emploient officiellement, avec l'encouragement du pouvoir, à réaliser la pensée du règne²³».

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 life²⁴»; 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 specifici²⁵, 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,

²¹ Cfr. Jean Barchilon, *Les frères Perrault à travers la correspondance et les œuvres de Christian Huygens*, in «Revue du XVIIe siècle», 56, 1962, pp. 19-36. Si tratta di un carteggio di grande interesse non solo sotto il profilo della curiosità scientifica, ma altresì dal punto di vista della vita familiare dei Perrault.

²² Le citazioni sono tratte da una lettera scritta nel 1673 da Valentin Conrart a Lorenzo Magalotti; nel riportarne dei lunghi brani (l'epistolario è stato pubblicato nel 1981), Françoise Waquet sottolinea come, per i francesi, il ruolo delle grandi Accademie anche come testimonianza della sollecitudine del re verso letterati, scienziati e artisti, costituisca «un sujet supplémentaire de fierté»; cfr. *Le modèle français et l'Italie savante (1660-1750)*, Roma 1989, p. 313.

²³ Cfr. Hubert Gillot, *La querelle des anciens et des modernes en France* (1914), rist. Genève 1968, p. 318.

²⁴ Herrmann, cit., p. 30.

²⁵ Cfr. ancora ivi, *passim*, ma in particolare la “Appendix II” (p. 193 ss.), in cui si sottolinea come «the most explicit tribute to the value of Perrault's scientific work comes from no less a person than Leibniz».

qui est la variation même. En effet, dans un nombre fractionnaire [...], ce n'est pas la variabilité qui est considérée comme telle, puisque chacun des termes a ou doit avoir une valeur particulière. Il n'en est plus ainsi pour le nombre irrationnel²⁶ [...]»: 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 critico²⁷.

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 *théologien* 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 Sorbona²⁸. 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 Nicole²⁹. 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 pulchritudi-*

²⁶ Cfr. Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris 1988, p. 24.

²⁷ Cfr. la lettera di Antoine Arnauld inviata a Charles Perrault, s.d. (ma del 1694), e pubblicata in Nicolas Boileau-Despréaux, *Œuvres* I, Paris 1969), pp. 151-171.

²⁸ Nicolas – «mon frère le théologien» nelle pagine dedicategli da Charles nei suoi *Mémoires* – vivrà, unico tra i fratelli, «le jansénisme comme une aventure qui engagera sa vie entière» (cfr. Soriano, *Le dossier...*, cit., p. 61 ss.). È fra l'altro sintomatico che il polemico libro di Nicolas, *La morale des Jésuites extraite fidèlement de leurs livres...* – che ancora Soriano definisce «un réquisitoire d'une rare violence» – esca postumo, nel 1667, a Mons, in una terra cioè che è meta deputata degli esuli di Port-Royal.

²⁹ Cfr. E. D. James, *Pierre Nicole, Jansenist and Humanist. A Study of his Thought*, The Hague 1972, in part. cap. 3, “Illumination and Unconscious Thoughts”, p. 32 ss.

ne et adumbrata...³⁰, 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*³¹». 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'Architecture 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 française et sa diffusion³²». Sull'appartenenza o meno di Claude all'Académie d'Architecture – la cui storia, in particolare per il XVII secolo, resta ancora difficile da tracciare nonostante la pubblicazione dei *Procès-verbaux*³³ – le opinioni (di cui si dà con-

³⁰ «Hujus autem verae pulchritudinis ea vis est, ut non fluxa, mutabilis, temporaria sit, sed constans, certa, perpetua, omnibusque seculis peraeque placeat [...] cum falsa illa pulchritudo licet tantisper habeat amatores suos, tamen illos non diu retineat, ipsa natura, quae deieri non potest, quoddam ejus sensim fastidium ingenerante». Cfr. in *Epigrammatum Delectus...*, Parisiis, apud Carolum Savreux, 1659 (presso la Bibl. Naz. di Napoli se ne è consultata una "Nova Editio" pubblicata a Londra nel 1686; le pagine della *Dissertatio...* sono qui numerate solo parzialmente, ma per il brano cit. cfr. p. A.8v.). Su questo testo, di cui numerose sono le ristampe e riedizioni, e più d'una le traduzioni francesi, ci si riserva di ritornare in altra occasione.

³¹ Gli scritti di Wren, come si sa, sono stati pubblicati postumi. Sulla base delle note da lui lasciate, e in assenza di prove documentali su un possibile incontro fra i due a Parigi nel 1665, sembra possibile affermare che, mentre l'idea di Perrault di una bellezza "duplice" può, in quanto tale, avere influenzato la distinzione analogamente delineata da Wren – «There are two Causes of Beauty, natural and customary» – ben diversi risultano però essere i concetti che sottendono le definizioni date rispettivamente dall'uno e dall'altro, visto che per Wren la «natural Beauty» deriva dalla «Geometry, consisting in Uniformity (that is Equality) and Proportion» (cfr. *Parentalia; or Memoirs of the Family of the Wrens...*, published by Stephen, son of Sir Christopher Wren, London 1750, p. 351). Per un sintetico "parallelo" fra le due figure, cfr. Herrmann, cit., in particolare a p. 155 ss.

³² Cfr. Nicole Felkay, *Nouveaux documents sur l'Académie d'Architecture sous Louis XIV*, in «Bulletin de la Société d'Histoire de Paris», 1985, Paris 1987, p. 275 ss.

³³ La pubblicazione, fra il 1911 e il 1920, dei *Procès-verbaux* è stata curata da Henri Lemonnier per la Société d'Histoire de l'Art Français, e si basa sui registri originali conservati all'Académie des Beaux-Arts; ad essa le monografie su Claude Perrault debbono notizie preziose.

to 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 fisi donner des Brevets a six architectes, scavoir a Messieurs Le Vau, Gittard, Le Pautre, Bruand, D'Orbay, et Mignard [...] Monsieur Blondel fust establî 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 Mansart³⁴». 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'Architecture – 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'Architecture 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*³⁵).

Analizzando la portata della *Préface* di Claude Perrault ai *Mémoires pour servir à l'histoire naturelle des animaux* (1671-76), Al-

³⁴ Si cita da un documento di mano di François d'Orbay, recentemente pubblicato da Felkay (cfr. qui sopra alla n. 32).

³⁵ «Il faut donc revenir à ces liens complexes entre art et science, dans la mesure où le baroque y occupe peut-être une double position: scientifique et rhétorique», ha osservato Christine Buci-Glucksmann (cfr. *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, Paris 1986, p. 40). Sull'*abbé de Saint-Hilarion*, e sul ms. del suo inedito trattato sulle proporzioni architettoniche, mi riservo di tornare in altra sede.

berto 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?»³⁶. 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»³⁷. 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 Desgodetz³⁸, 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 ricognizio-

³⁶ Cfr. Tenenti, cit., p. 304.

³⁷ Cfr. *ibidem*.

³⁸ Cfr. Antoine Desgodetz, *Les Edifices Antiques de Rome...*, Paris 1682: il volume è pubblicato l'anno prima dell'*Ordonnance*, ed è citato nelle ultime righe della *Préface* come un lavoro che «donnera une grande facilité aux Lecteurs, qui seront curieux de s'instruire de ces choses, de mesme qu'il m'a servi pour sçavoir au juste les différentes proportions qui ont esté prises par cet Architecte, avec une tres grande exactitude» (cfr. *Ordonnance...*, cit., p. XXVII).

ne 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 ensembles³⁹ [...]». 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 inattingibili; 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*».

2 *Verso un razionalismo imperfetto.* 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

³⁹ Cfr. ancora Tenenti, cit., p. 304.

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 riguardano⁴⁰.

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 Philandrier⁴¹.

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 promene 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 écrire⁴².

⁴⁰ Pierre-Daniel Huet, *Traité de l'origine des romans* (1670), trad. it. di Ruggero Camagnoli e Yves Hersant, Torino 1977, p. 34.

⁴¹ Huet, cit., p. 35: «Si sa che il Cardinale d'Armagnac era appassionato di Architettura. Philander, il commentatore di Vitruvio, era un suo protetto. Era uno dei più grandi conoscitori di quest'arte che il suo secolo avesse, e d'altra parte ferratissimo in belle lettere. L'Architettura del presunto Atenagora coincide notevolmente con quella di Vitruvio. Non si può allora supporre una soverchieria di Philander, allo scopo di dare alle sue opinioni l'autorevolezza dell'antichità? L'artificio sarebbe stato rozzo e presto svelato, se si fosse visto uscire palesemente dalle sue mani, o dalla casa del suo protettore, un trattato di Architettura. Per meglio togliersi di dosso ogni sospetto, e distrarre i lettori, ha fatto un libro galante, nel quale la sua dottrina è inserita soltanto occasionalmente [...]». Di Guillaume Philandrier (Philander), cfr. *In decem libros M. Vitruvii... annotationes*, Roma 1545 (una seconda ediz. è del 1550).

⁴² Nicolas Boileau-Despréaux, *L'Art poétique*, Paris 1674, vv. 49-63. Cito dall'ediz. delle *Œuvres*, Garnier, vol. II, Paris 1969, pp. 88. Un'altra censura, più dura e più esplicita, dei romanzi di Madeleine de Scudéry è contenuta nel dialogo *Les héros de roman* del 1688 (testo dei. 1713), cfr. *Œuvres*, vol. II, ed. cit., pp. 195 ss.

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 *smania di nominare* che costituisce la maniera specifica della retorica classica «di estendersi e di giustificarsi moltiplicando gli oggetti del proprio sapere⁴³». 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*⁴⁴.

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 conosca⁴⁵.

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 pertinente solo alla prima, di indugiare

⁴³ Gérard Genette, *Figures*, Paris 1966, trad. it. Torino 1969, p. 196.

⁴⁴ Cfr. Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler*, Paris 1688; un buon repertorio di esempi sui rapporti tra letteratura e architettura nel Seicento si trova in Alain Guiheux, Dominique Rouillard, *Echanges entre les mots et l'architecture dans la seconde moitié du XVIIe siècle à travers les traités de l'art de parler*, in «Les Cahiers de la Recherche architecturale», n. 18, 1985, pp. 18 ss.

⁴⁵ *Préface*, p. XIX, e più avanti la nostra trad. a p. 47, che d'ora in poi segnalo tra parentesi.

in una mentalità epistemologicamente arretrata⁴⁶. 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 fulfilled⁴⁷». 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 inborn responsiveness to these “natural” and, in this sense, eternal proportions, which he constantly tried to approach in his works of art⁴⁸». 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 Vitruvio⁴⁹.

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

⁴⁶ Cfr. il saggio di Francesco Orlando, *Illuminismo e retorica freudiana*, Torino 1982; in part. il capitolo III, «Che la metafora può non essere la regina delle figure», pp. 65-127, al quale queste pagine sono largamente debitorie.

⁴⁷ Herrmann, cit., p. 36.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁹ Cfr. ad esempio François Blondel, *Cours d'architecture*, Paris 1675-1683, p. 250.

accettato o sviluppato⁵⁰. 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 Salomone⁵¹» – 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 peu solides, des discours vagues et confus, passent chez eux [gli antichi] pour des preuves, aussi rien ne leur coûte à prouver; mais ce qu'un ancien démontrait en se jouant, donnerait à l'heure qu'il est bien de la peine à un pauvre Moderne; car de quelle rigueur n'est-on 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 fait⁵².

Ma è sufficiente seguire l'attitudine scientifica di Perrault – come è stato ripetutamente indicato⁵³ – 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 imper-

⁵⁰ Cfr. Orlando, cit., p. 105; anche Tenenti, per il quale cfr. qui sopra pp. 11-12 e nota 37.

⁵¹ *Préface*, pp. IX, XVII, XVIII; (pp. 40, 45, 46).

⁵² Bernard Le Bovier de Fontenelle, *Digression sur les Anciens et les Modernes*, in *Poésies pastorales...*, Paris 1688, p. 211.

⁵³ Così ad esempio Herrmann, cit., in part. cap. II, “Proportions and Beauty”, pp. 31-69; anche Picon, cit., ancora più diffusamente.

fetta. 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 simmetria⁵⁴ [...]». Sono invece ascrivibili alla seconda le qualità che derivano dalle proporzioni, ovvero dal «rapporto numerico delle parti [...] fra loro o con il tutto⁵⁵». Due nozioni strettamente correlate permettono a Perrault di considerare arbitraria la bellezza delle proporzioni architettoniche: l'abitudine (*accoutûmance*) 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.⁵⁶. 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 (*accoutûmance*), 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;

⁵⁴ *Préface*, pp. VI sg. (p. 37).

⁵⁵ *Ibid.*, p. VII (p. 37).

⁵⁶ Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Roma 1660, p. 544 (a proposito della fruizione della musica occidentale da parte dei popoli orientali); Claude-François Milliet de Challes, *Cursus seu Mundus Mathematicus*, Lyon 1674, p. 707, e Guarino Guarini, *Architettura civile*, Torino 1737, ma cfr. l'ediz. moderna, Milano 1968, p. 16 (sul rapporto tra comodità delle abitazioni e usanze degli uomini); Roland Fréart de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne*, Parigi 1650, p. 10 (a proposito della base dell'ordine dorico).

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 compongono⁵⁷.

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 incuta 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 naturale⁵⁸.

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'enunziato con il quale, all'inizio delle *Regulae*, Descartes annunzia 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 due⁵⁹». 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'ulti-

⁵⁷ *Préface*, pp. VII ss. e XI (pp. 38 ss. e 41).

⁵⁸ Blaise Pascal, *Pensées* (1669), trad. it. di Paolo Serini, Milano 1971, p. 196 (n. 327).

⁵⁹ René Descartes, *Regulae ad directionem ingenii*, Amsterdam 1701; cfr. al riguardo M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris 1966, trad. it. Milano 1967, p. 66.

ma 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 deciderne⁶⁰.

Come è stato giustamente notato, «la combinazione di religiosità e razionalismo nella personalità di Pascal ha qualcosa di unico⁶¹»; 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 cœur humain n'a été mieux anatomisé que par ces Messieurs-là*⁶²». 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*⁶³.

⁶⁰ Pascal, *Les Provinciales* (1657), ed. it. a cura di Giulio Preti, Torino 1983, pp. 249 sg.

⁶¹ Orlando, cit., pp. 95 ss.

⁶² Cit. in Giovanni Macchia, *Il paradiso della ragione* (1960), Torino 1972, p. 143; cfr. anche il paragr. intitolato "I nani sulle spalle dei giganti", pp. 95-110.

⁶³ Antoine Arnauld e Pierre Nicole, *Logique ou art de penser*, Paris 1662, ed. it. a cura di Raffaele Simone, Roma 1969, p. 374.

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 ragione⁶⁴.

Perrault avrebbe ribadito gli stessi principi nella *Préface*⁶⁵, 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 *accoutûmance* e soprattutto di *prévention* in un'accezione assai simile a quella utilizzata nel testo dell'*Ordonnance*⁶⁶.

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 autori⁶⁷. 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 considerato⁶⁸. Mi sembra che Nicole appartenga in pieno ad ima 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 moderni⁶⁹. 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 mag-

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Cfr. pp. XVIII ss. (pp. 46 ss.).

⁶⁶ Cfr. Nicole, cit. Al riguardo vedi anche Guiheux-Rouillard, cit., p. 25; non trovo però riscontro della citazione di cui ivi alla n. 60, che mi sembra piuttosto tratta dalla *Préface all'Ordonnance*.

⁶⁷ Cfr. qui sopra nota 28.

⁶⁸ Cfr. ad esempio Rykwert, cit., pp. 56 ss.

⁶⁹ Cfr. la lettera di Arnauld a Perrault citata sopra alla nota 27.

giormente 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 assicurare⁷⁰. 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*⁷¹. 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'essenza 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 proporzioni⁷². E François Blondel, nell'ultimo volume del *Cours*, ne ribadiva la validità in sede teorica, accogliendo senza riserve le affermazioni di Ouyard sulla sostanziale somiglianza tra i due tipi di percezione⁷³.

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

⁷⁰ Cfr. *Préface*, p. XII (p. 42).

⁷¹ *Ibid.*, p. j (p. 33).

⁷² René Ouyard, *Architecture Harmonique, ou application de la doctrine des Proportions de la Musique à l'Architecture*, Paris 1679; il brano cit. è a p. 30; cfr. anche più avanti la nota 6 alla traduzione della *Préface*.

⁷³ Blondel, cit., V, Paris 1683, pp. 756 ss.

leggi dell'armonia; le quali viceversa non producevano il minimo contrasto tra i musicisti a proposito della formazione degli accordi⁷⁴. 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 proporzione⁷⁵ [...]».

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 conseguenziali 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 ottici⁷⁶.

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

⁷⁴ *Préface*, pp. III ss. (pp. 35).

⁷⁵ *Ibid.*, p. IV (pp. 35-36, e cfr. relativa nota 8).

⁷⁶ Cfr. *Les Dix Livres...*, ed. 1673, cit., pp. 93 ss. e 193 ss.; ed. 1684, cit., pp. 100 ss. e 203 ss.; *Ordonnance...*, cit. cap. VII, pp. 96-112; Blondel, cit., pp. 713 ss.

grandezze in base al punto di osservazione, nel 1515, simili schemi grafici erano stati proposti assai di frequente⁷⁷. 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 infaillible⁷⁸». Di conseguenza le variazioni di proporzione raccomandate da Vitruvio dovevano essere ritenute, ai fini dell'effetto richiesto, inutili se non addirittura dannose⁷⁹.

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 Préface, que la pluspart des Proportions de l'Architecture estant arbitraires [...] il n'y a rien qui doit empêcher 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 rendues différentes dans des Edifices differens, par des raisons d'Optique⁸⁰ [...].

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

⁷⁷ Cfr. Herrmann, cit., pp. 72 ss.

⁷⁸ Cfr. ed. 1673, cit., nota 1 a p. 194.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 194 sg.

⁸⁰ *Ordonnance...*, p. 96.

vicieux, perché controproducente, degli accorgimenti adottati⁸¹.

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 visivo⁸².

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 accoûtumé de pratiquer pour tascher de tromper la vûë» coincide con «les moyens que [nella percezione della realtà] le jugement employé pour empescher qu'on n'en soit trompé⁸³». A questo proposito un'ultima considerazione manca d'un soffio una verità che, se colta, avrebbe clamorosamente anticipato il concetto panofskyano di "forma simbolica"⁸⁴. Merita di essere citata *in extenso*:

Mais ce qui prouve la justesse et l'infaillibilité du jugement de la vûë, et fait connoître 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 ingénieux trouve à en venir à bout quand il l'entreprend: car hormis quelques oiseaux qui volent à l'étourdie, on n'a guere vu 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

⁸¹ *Ibid.*, pp. 101 sg.

⁸² *Ibid.*, pp. 104 sg.

⁸³ *Ibid.*, p. 103.

⁸⁴ Cfr. Erwin Panofsky, *Die Perspektive als "symbolische Form"* (1927), trad. it. di Enrico Filippini, Milano 1985, in part. pp. 37-46.

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 précision⁸⁵.

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'œil* 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 ragione⁸⁶. 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 paupières et le vermeil des levres marquez distinctement⁸⁷». 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.

François 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-

⁸⁵ *Ordonnance...*, p. 105.

⁸⁶ Già in una nota dei *Dix Livres...* aveva affermato che «le jugement de la veüe [...] est le seul à qui on puisse imputer les erreurs qu'elle commet» (cfr. ed. 1673, p. 194).

⁸⁷ *Ordonnance...*, p. 106.

je, qui ne sommes pas capables de voir ce qu'ils voyent et de comprendre la force de leurs conceptions⁸⁸.

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 véritables⁸⁹.

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.

⁸⁸ Blondel, cit., p. 719.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 717.

La *Préface* qui presentata è testo tanto denso e complesso da imporre scelte non facili in sede di traduzione e di note. Per quanto concerne queste ultime, si è cercato di limitarle, per numero ed estensione, a quanto risultasse strettamente utile alla comprensione del testo e dei riferimenti che in più punti ne sottendono il senso; diversamente, il loro apparato avrebbe inevitabilmente appesantito una lettura significativa proprio per il fatto che, in sole ventisette pagine, le tesi di Perrault sono enunciate qui con una concisione che – tenuto conto delle convenzioni retorico-letterarie dell'epoca – appare senz'altro fuori del comune. Quanto invece alla traduzione, si è cercato di seguire la lettera del testo nel modo più fedele possibile: sia per lasciare al suo dettato il carattere originario, anche a costo di mantenerne le frequenti iterazioni lessicali; sia per evitare indebite modernizzazioni. Tuttavia – come può facilmente intuire chiunque abbia familiarità con gli scritti francesi del tardo Seicento – mentre dei brani citati in nota in originale si è lasciata inalterata anche la grafia, nel testo tradotto né la struttura dei periodi né le regole di interpunzione potevano andare indenni da interventi. Così, e pur assumendosi appieno – com'è ovvio – la responsabilità delle scelte operate, i curatori non rinunciano a richiamare quanto lo stesso Claude Perrault scrisse a proposito della propria traduzione del trattato di Vitruvio: se da un lato «On a esté religieux à ne rien changer au texte non pas mesme en des choses qui en rendent la lecture peu agréable [...]», dall'altro, diverso è il discorso quanto a «la liberté [...] de changer les phrases»; né poteva essere altrimenti, giacché come valeva per il grande Claude l'osservazione per cui «les manieres de parler du Latin sont encore plus différentes de celles du François que les mots ne le sont», così a maggior ragione per noi – tanto più inadeguati al difficile compito assuntoci – vale la percezione dello “scarto” fra il periodare del *Grand Siècle*, e quello dell'italiano di allora e di oggi.

L'ordine dell'Architettura

di Claude Perrault

Gli Antichi, a ragione, hanno creduto che le regole delle proporzioni, cui si deve la bellezza degli Edifici, siano state tratte dalle proporzioni del corpo umano; e che, come la natura ha formato con una taglia massiccia i corpi adatti al lavoro, dandone una più leggera a quanti devono avere destrezza e agilità, così anche nell'arte di costruire vi siano regole differenti a seconda delle diverse intenzioni che si abbiano, di rendere una Costruzione più massiccia o più delicata¹. Tali diverse proporzioni, assieme agli ornamenti che vi si confanno, determinano le differenze fra gli Ordini dell'Architettura; nei quali i caratteri più evidenti, e distintivi, dipendono dagli ornamenti, così come le differenze più essenziali consistono nelle dimensioni che le loro parti hanno le une rispetto alle altre.

Queste differenze fra gli Ordini, ricavate dalle loro proporzioni e dai loro caratteri senza molta esattezza e precisione, sono le sole cose che l'Architettura abbia ben stabilito; tutto il resto, consistente nelle misure esatte delle varie membrature e in un certo contorno delle loro forme, non possiede ancora regole su cui tutti gli Architetti concordino. Ognuno infatti ha cercato di dare a queste parti la perfezione di cui sono suscettibili, soprattutto per quanto dipende

¹ Sull'origine antropomorfa degli ordini esiste una letteratura, com'è facile intuire, pressoché sterminata. Perrault, nel richiamarsi a quanto «Les Anciens ont cru avec raison [...]», opera un ovvio anche se implicito riferimento, in particolare, a Vitruvio, che nel primo capitolo del quarto libro del suo trattato delinea l'origine storica dei tre ordini, stabilendone altresì le proporzioni. «I dori – sintetizza Forssman – diedero al fusto un'altezza pari a sei o sette diametri misurati alla base, perché l'altezza di un uomo ben proporzionato è uguale a sette volte la lunghezza del suo piede; gli ioni s'ispirarono per la loro colonna alle proporzioni un po' più slanciate del corpo femminile e le assegnarono quindi un'altezza uguale a otto o nove diametri; i corinzi infine vollero richiamare l'impressione di snellezza suscitata da un corpo di fanciulla, e allungarono ancora la colonna, sovrapponendo al fusto ionico un capitello più alto, quello a foglie di acanto [...]. Da quanto s'è detto risulta chiaro che i tre ordini, oltre a differire tra loro nelle proporzioni e nel capitello, hanno anche un genere (maschile o femminile) e un diverso carattere: convinzione, questa, che rimase viva in tutti i teorici dell'architettura dal Rinascimento fino al Settecento». Cfr. Erik Forssman, *Dorisch, Jonisch, Korinthisch...* (Stoccolma 1961); trad. it. (da cui si cita: vedi alle pp. 10-11), *Dorico, ionico, corinzio nell'architettura del Rinascimento*, Roma-Bari 1973.

dalla proporzione: cosicché, a giudizio dei competenti, molti vi si sono ugualmente avvicinati, sebbene in maniera differente. Ciò dimostra come la bellezza di un Edificio abbia in comune con quella del corpo umano anche il fatto di non consistere tanto nell'esattezza di una data proporzione e nel rapporto che le dimensioni delle parti hanno le une rispetto alle altre, quanto nella grazia della forma²: la quale altro non è se non la sua gradevole modificazione, su cui una bellezza perfetta ed eccellente può fondarsi anche senza che tale proporzione vi si riscontri esattamente osservata. Allo stesso modo infatti in cui un viso può essere brutto e bello con una medesima proporzione, poiché il cambiamento che si nota nelle sue parti quando ad esempio il riso rimpicciolisce gli occhi e ingrandisce la bocca, pur simile a quello che si verifica nello stesso viso quando piange, risulta piacevole nell'uno e sgradevole nell'altro caso; e come al contrario due volti con proporzioni differenti possono avere un'eguale bellezza, così anche in Architettura si vedono opere con proporzioni differenti avere pregi tali da farsi ugualmente approvare da parte di chi è competente e dotato di buon gusto in Architettura³.

² «Grâce» è termine specifico del lessico francese in ambito teorico-architettonico, spesso correlato alla nozione espressa come *je ne sais quoi*. Nel 1671 – lo stesso anno in cui venne fondata l'Académie d'Architecture – il padre gesuita e letterato Dominique Bouhours pubblica a Parigi, dedicati a Colbert, *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*. Appunto a «Le je ne sais quoi» è dedicato il V *Entretien* (pp. 310-334), da considerarsi come una prima trattazione sistematica del tema, e in cui si afferma che esso «appartient à l'art aussi bien qu'à la nature». Alcuni tratti propri del «je ne sais quoi» teorizzato da Bouhours sembrano quasi anticipare riflessioni legate al tema perraultiano delle «beautés arbitraires»: infatti, non solo «il est bien plus aisé de le sentir que de le connoître», ma per di più «il est certain que le je ne sais quoi est de la nature de ces choses qu'on ne connoit que par les effets qu'elles produisent». La sua natura, anche nell'arte, è «inexplicable. Aussi les grands maîtres [della pittura e della scultura] qui ont découvert que rien ne plaît davantage dans la nature, que ce qui plaît sans qu'on sçache bien pourquoi, ont tâché toujours de donner de l'agrément à leurs ouvrages, en cachant leur art avec beaucoup de soin et d'artifice» (si cita qui dalla ed. Parigi 1734). Ancora nel *Cours d'architecture...* di Jacques-François Blondel (1771-77, cfr. a p. 728), si afferma che le forme architettoniche «[...] produisent par leur assemblage un je ne sçay quoy qui fait admirablement éclater la forme de la beauté, & que nous nommons concinnitatem en Latin, & en François harmonie, symétrie, grâce, gentillesse & correspondances» (cit. in Werner Szambien, *Symétrie, Goût, Caractère – Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique, 1550-1800*, Paris 1986, p. 67).

³ La nozione di «bon goût» diviene centrale, nell'orizzonte estetico francese, proprio in corrispondenza della riflessione critica che si sviluppa nel *Grand Siècle*; limitandoci com'è ovvio alla cultura architettonica, e all'autore qui presentato, va detto che per Perrault il concetto si lega in modo specifico, come si vedrà oltre, alla distinzione fra bellezze «positives» e bellezze «arbitraires»: per queste ultime, infatti, soltanto il gusto fornisce il criterio di discernimento, che quanto alle prime è invece di natura oggettiva e in qualche modo scontato. Sullo sfondo della nozione di gusto sono naturalmente i modelli da identificare nel costume della Corte e nel contemporaneo dei suoi membri: *bienséance* e *honnêteté* ne costituiscono infatti, per più versi, dei complessi e intrecciati riferimenti culturali in senso ampio. Sintomatico risulta quanto lo stesso Perrault scrive nella *Préface* dell'*Abregé...*, 1674, pp. 6-7: «Car l'Architecture étant un Art qui n'a presque

Come però si deve convenire che, per quanto una data proporzione non sia assolutamente necessaria alla bellezza di un viso, purtuttavia ve n'è una dalla quale esso non può allontanarsi molto senza perdere la perfezione della sua bellezza, così anche in Architettura vi sono regole di proporzione dalle quali non ci si può discostare senza far perdere all'Edificio gran parte della sua grazia e della sua eleganza, non solo in generale, come ad esempio quelle per le quali si è detto che gli Ordini differiscono gli uni dagli altri, ma altresì nel dettaglio. Queste proporzioni però hanno una estensione abbastanza ampia da lasciare agli Architetti la libertà di aumentare o ridurre le dimensioni delle parti, seguendo le necessità che diverse evenienze possono far nascere. È in virtù di questo privilegio che gli Antichi hanno realizzato opere le cui proporzioni sono così fuori dell'ordinario, come ad esempio le Cornici Doriche e Ioniche del Teatro di Marcello⁴, e quella della facciata di Nerone⁵, la cui dimensione supera della metà quella prescritta dalle

point d'autre règle en tout ce qui fait la beauté dont les ouvrages sont capables, que ce que l'on appelle le bon goût, qui fait le véritable discernement du beau et du bon d'avec ce qui ne l'est pas; il est absolument nécessaire que l'on soit persuadé que le goût que l'on suit est meilleur qu'un autre, afin que cette persuasion s'insinuant dans les esprits de tous ceux qui étudient, elle forme une idée correcte et réglée, qui sans cette persuasion demeureroit toujours vague et incertaine. De sorte que pour établir ce bon goût dont il faut convenir, on a besoin d'avoir quelqu'un à qui s'en rapporter, qui mérite beaucoup de créance, à cause de la grande doctrine qui paroît dans ses écrits, et qui fasse croire qu'il a toute la suffisance qui est nécessaire pour bien choisir dans l'antiquité tout ce qu'il y a de plus solide et de plus capable de fonder les préceptes de l'Architecture».

⁴ È questa la prima citazione di uno specifico monumento nella *Préface*, nella quale – ad eccezione del Louvre – sono menzionate soltanto opere romane, tutte antiche tranne il complesso michelangiolesco del Campidoglio. Molteplici le fonti verosimilmente utilizzate da Perrault, grande conoscitore della trattatistica di età rinascimentale; quella a lui più prossima per molteplici motivi è tuttavia, beninteso, il già citato volume di Desgodetz, *Les Edifices Antiques de Rome...*, pubblicato a Parigi nel 1682 dallo stesso Jean-Baptiste Coignard; nelle ultime righe della *Préface* alla *Ordonnance*, l'importanza del lavoro compiuto da Desgodetz (cfr. qui appresso alla n. 37) viene ampiamente riconosciuta. A proposito del Teatro di Marcello (il nipote e genero di Augusto cui il Teatro venne intitolato all'atto del suo compimento nell'11 a.C.) Perrault si riferisce alle sole arcate dei due ordini inferiori, la parte superiore essendo stata inglobata nell'intervento attuato da Baldassarre Peruzzi con la realizzazione di Palazzo Savelli.

⁵ Nell'originale: «frontispice de Néron»; il termine «frontispice» – dal tardo latino *frontispicium* – entra nell'uso francese, con il significato di facciata principale di un edificio, nella prima metà del XVI secolo. «Dans le jardin du Prince Colonne sur le mont Quirinal, à présent nommé Monte Cavalli, on voit les vestiges d'un Edifice que quelques-uns tiennent estre un Temple du Soleil basti par l'Empereur Aurelian. Quoiqu'il en soit on l'appelle vulgairement le Frontispice de Néron, ce bastiment est entièrement par terre, il n'en reste rien que quelques morceaux épartés et à demy enterrez» (cfr. Desgodetz, cit., chap. XIII, p. 147). Tra le fonti dichiarate di Desgodetz è Palladio, che dedica sei tavole e l'intero XII capitolo ai resti di questo complesso, da lui ritenuto essere stato un tempio dedicato a Giove: «Nel monte Quirinale, oggi detto monte Cavallo, dietro le case dei signori Colonna, si veggono i vestigi dell'edificio che segue, il quale si dimanda il frontespizio di Nerone. Vogliono alcuni che quivi fosse la torre di Mecenate, e che da questo luogo Nerone con tanto suo diletto vedesse abbrugiare la città di Roma; sopra di che si ingannano molto, perciocché la torre di Mecenate era nel monte Esquilino, non molto lontano

regole di Vitruvio. Per questo stesso motivo tutti coloro che hanno scritto di Architettura sono in contrasto tra loro; cosicché né tra i resti degli Edifici degli Antichi, né fra i numerosi Architetti che hanno trattato delle proporzioni degli Ordini, si trovano due Edifici o due Autori che concordino, e abbiano seguito le medesime regole.

Ciò dimostra quale fondamento possa avere l'opinione di chi crede che le proporzioni da osservare nell'Architettura siano cose certe e invariabili, come lo sono le proporzioni cui si devono la bellezza e il diletto degli accordi della Musica; le quali non dipendono affatto da noi, bensì dalla natura che le ha fissate e stabilite con norme esatte, e tali da non poter essere cambiate senza urtare immediatamente anche l'orecchio meno sensibile⁶. Se così fosse, infatti, le opere di Architettura prive di quelle proporzioni autentiche e naturali di cui le si pretende suscettibili, dovrebbero essere unanimemente condannate, per lo meno da parte di quanti, in virtù di una conoscenza approfondita, sono più capaci di un simile discernimento. Inoltre, come tra i Musicisti non si riscontrano opinioni diverse sulla esattezza di un accordo – grazie al fatto che tale esattezza possiede una bellezza certa ed evidente, della quale i sensi sono facilmente e quasi necessariamente persuasi – così an-

dalle terme di Diocleziano. Sono stati alcuni altri c'hanno detto che quivi furono le case dei Cornelii. Io, per me, credo che questo fusse un tempio dedicato a Giove...». In realtà, «si tratta del tempio di Serapide, costruito da Caracalla sulle pendici nord-occidentali del Quirinale, cui si accedeva tramite una grandiosa scalinata che lo collegava al Campo Marzio. Prima della distruzione, avvenuta nel 1615, ne rimanevano parti del lato sud e della scalinata, che vennero interpretate da Giuliano da Sangallo e dal Serlio come rovine di un palazzo, mentre solo il Palladio tentò la ricostruzione di un tempio [...]». Cfr. Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura* [1570], ed. a cura di Licisco Magagnato e Paola Marini, con introduzione di Licisco Magagnato, Il Polifilo, Milano 1980, rispettivamente alle pp. 296-303, e a p. 529, n. 1 al cap. XII del Libro quarto.

⁶ La tesi della perfetta analogia tra la natura delle armonie musicali e quella delle proporzioni architettoniche – la cui lunga storia non è qui possibile ripercorrere, e della quale il lettore italiano trova una felice sintesi nei *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo* di Rudolf Wittkower (Torino 1964; orig.: *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London 1949 e 1962) – pochi anni prima della pubblicazione dell'*Ordonnance...* (e non a caso pochi anni dopo la comparsa della prima edizione, nel 1673, del *Vitruve perraultiano*) era stata ancora una volta ribadita dall'*abbé* Ouvrard nel già citato *Architecture Harmonique...*, apparso nel 1679. Qui, nella dedica a Colbert l'autore afferma che «sans la Doctrine des Proportions Harmoniques tous les Ordres d'Architecture ne sont que des amas confus de pierres sans ordre et sans regle». La tesi centrale è ancor più esplicitamente affermata poco oltre nel testo (cfr. alle pp. 5-6): «Nous prétendons [...] qu'il y a une telle analogie entre les Proportions de la Musique et celles de l'Architecture, que ce qui choque l'oreille en celle-là, blesse la veuë en celle-cy, et qu'un Bâtiment ne peut être parfait s'il n'est dans les mêmes Regles que celles de la Composition ou mélange des accords de la Musique». Il brano citato evoca una disputa – la supremazia dell'udito sulla vista o viceversa – assai viva nella cultura seicentesca, e su cui si tornerà in seguito. Ma beninteso, fra i contemporanei di Perrault il più autorevole assertore della linea tradizionale, ribadita da Ouvrard, è François Blondel, sotto la cui direzione l'Académie d'Architecture fu posta sin dalla sua nascita nel 1671.

che gli Architetti concorderebbero sulle regole capaci di rendere perfette le proporzioni dell'Architettura, soprattutto dopo averle tanto a lungo cercate, come risulta abbiano fatto, con gran numero di esperienze, percorrendo tutti i diversi gradi attraverso i quali è possibile giungere a siffatta perfezione. Si può dimostrarlo facilmente con l'esempio dei diversi aggetti dati al Capitello Dorico: Leon Battista Alberti lo fa di soli due minuti e mezzo, essendo di sessanta il diametro della colonna; Scamozzi di cinque minuti; Serlio di sette e mezzo; è di sette e tre quarti nel Teatro di Marcello, di otto nel Vignola; in Palladio è di nove, di dieci in de Lorme, e di diciassette nel Colosseo⁷. Così, sono ormai quasi duemila anni che gli Architetti, provando e riprovando tra due e mezzo e diciassette, sono giunti al punto di dare a questo oggetto gli uni dimensioni fino a sette volte maggiori rispetto agli altri, senza peraltro essere rimasti colpiti dalle tante proporzioni così distanti da quella che si vorrebbe far passare per l'autentica e naturale; come sarebbe dovuto invece accadere se fra queste proporzioni ve ne fosse una davvero tale, e in grado di produrre un effetto simile a quello delle cose che urtano, o piacciono, senza che se ne sappia il perché.

Ora, v'è un motivo per cui non è possibile dire che le proporzioni dell'Architettura piacciono alla vista per una ragione sconosciuta, e facciano il loro effetto di per se stesse, allo stesso modo in cui gli accordi della Musica producono il loro sull'orecchio quantunque si ignorino le ragioni delle consonanze. Infatti la conoscenza che per mezzo dell'orecchio abbiamo di quel che risulta dalla proporzione tra due corde – in cui consiste l'armonia – è del tutto diversa dalla conoscenza che, per mezzo dell'occhio, abbiamo di quel che risulta dalla proporzione tra le parti di cui una Colonna è composta. Giacché se la mente, tramite l'orecchio, è toccata da quel che risulta dalla proporzione tra due corde pur senza cono-

⁷ Cfr.: Leon Battista Alberti, *L'architettura [De re aedificatoria]*, testo lat. e trad. it. a cura di Giovanni Orlandi, introduzione e note di Paolo Portoghesi, Il Polifilo, Milano 1966, tomo II, Libro settimo (cap. VIII), pp. 576-586; Vincenzo Scamozzi, *L'idea dell'Architettura Universale*, Venezia 1615 (ristampa anastatica, 2 voll., Forni ed., Bologna 1982), Libro VI, capp. XVIII-XX, pp. 69-84; Sebastiano Serlio, *I sette libri dell'architettura*, Venezia 1584 (ristampa anastatica, 2 voll., Forni ed., Bologna 1978), Libro IV, cap. VI, pp. 139-158; Giacomo Barozzi, detto il Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura* (1562, s.n.t.); ed. moderna nel vol. V, parte II, della serie dei «Trattati di architettura» de Il Polifilo, Milano 1985; Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, ed. cit., Libro primo, cap. XV, «Dell'ordine dorico», pp. 3843; Philibert Delorme, *Le premier tome de l'Architecture...*, Paris 1567 e 1568, e *Architecture de Philibert de l'Orme... Œuvre entière...*, Paris 1626; una edizione moderna, con «Présentation et annexes» di Jean-Marie Pérouse de Montclos (cfr. Philibert de l'Orme, *Traité d'architecture*, Léonce Laget, Parigi 1988), propone, con le *Nouvelles Inventions pour bien bastir et à petits fraiz*, del 1561, il citato *Premier Tome*: vedi ivi in particolare, alle pp. 144-145, il Livre V, Chapitre XIII, «Du Chapiteau dorique, et de la mesure de ses parties».

scere tale proporzione, è perché di quest'ultima l'orecchio non è in grado di darle conoscenza. Ma l'occhio, ben capace di far conoscere la proporzione che fa amare, non può far sentire alla mente alcun effetto di questa proporzione se non attraverso la conoscenza che gliene dà; di conseguenza, quanto riesce piacevole all'occhio non lo è adatto per la sua proporzione allorché l'occhio, come per lo più accade, non la percepisce⁸.

Per porre correttamente il confronto fra Musica e Architettura, bisognerebbe considerare non solo gli accordi – tutti di natura tale da non poter mutare – ma la maniera di servirsene, variabile a seconda dei Musicisti e delle Nazioni, così come le proporzioni architettoniche variano a seconda degli Autori e degli Edifici. Infatti, come non esiste una maniera di servirsi degli accordi necessariamente e infallibilmente migliore di un'altra, né alcuna ragione in grado di dimostrare la superiorità della Musica francese rispetto a quella italiana⁹, così non ve n'è alcuna capace di provare che un

⁸ Il significato letterale del brano – che a una prima lettura può apparire non immune da contraddizioni – richiede un commento aggiuntivo rispetto a quanto già osservato nel saggio introduttivo (cfr. alle pp. 20 ss.). L'orecchio, infatti, perfettamente capace di cogliere l'armonia in cui consiste «ce qui resulte de la proportion de deux cordes», non è però in grado di percepire il rapporto dimensionale (in questo caso di 1:2, cfr. qui appresso alla n. 10) fra le relative lunghezze; nelle parole di Scholfield, che commenta questo stesso brano, «the ear is not in fact able to pass on to the mind any information about mathematical ratios at all» (cfr. Peter Hugh Scholfield, *The Theory of Proportion in Architecture*, Cambridge 1958, p. 72). Viceversa l'occhio – «qui est capable de faire connoistre la proportion qu'il fait aimer» – è fisiologicamente in grado di percepire tutti i fattori, anche di ordine dimensionale, che determinano la bellezza, e di trasmettere alla mente tale conoscenza. Più in generale, va osservato che – quanto al primato dell'occhio sull'orecchio, o viceversa – di nuovo la tesi di Perrault si contrappone a quella di Ouvrard, fatta propria da François Blondel. Per Ouvrard (cfr. cit., p. 9), ferma restando la citata analogia fra musica e architettura, la differenza sta nel fatto che «les proportions de la Musique consistent tellement dans un point indivisible, que sur le Monochorde l'épaisseur d'un cheveu qui manqueroit à la justesse du son harmonieux se fait sentir; au lieu que la veüe n'est pas si subtile pour appercevoir les petits défauts des proportions; et que l'accoutumance d'en voir peu de régulières, rend supportables celles qui ne le sont pas». Viceversa, osserva Herrmann (cit., p. 41), «Perrault's physiological studies of the ear and of sound showed him, on the contrary, that the eye is far better equipped to register differences than the ear»; qui una nota rinvia agli *Essais de Physique*, II, p. 255 e ss.

⁹ Come si sa, la polemica sulla superiorità della musica francese, o all'opposto di quella italiana, è tema molto importante e ricorrente nella cultura artistica dell'epoca, e di conseguenza nella relativa letteratura. In particolare però occorre qui sottolineare come questo sia un punto oltremodo significativo, fra i tanti toccati da Claude Perrault nella *Préface* – all'epoca rimasta inedita – scritta per il *Traité de la Musique*, apparso negli *Essais de Physique*. Il ms. è stato pubblicato da Hubert Gillot nel 1914, in appendice (cfr. alle pp. 576-591) al suo già citato volume su *La Querelle...*; una scelta particolarmente felice ed appropriata, giacché in questo testo – strutturato secondo il tipico device letterario di un "dialogo" in cui si fronteggiano «deux personnes qui m'estoient inconnues et dont j'appellerai l'un paleologue et l'autre philalethe» – Perrault affronta il problema della musica degli antichi non già limitandosi allo specifico, ma al contrario, e deliberatamente, con il proposito di «toucher à la these generale de la comparaison des Anciens avec les modernes»; difficile quindi non vedere, nella allora mancata pubblicazione di questa *Préface*, una scelta dettata da motivi legati appunto agli sviluppi della *querelle*.

capitello, con un oggetto maggiore o minore, sia necessariamente e naturalmente più bello di un altro. E non è affatto lo stesso caso di una semplice consonanza, in cui è possibile dimostrare come una corda, se di lunghezza un po' maggiore o un po' minore della metà di un'altra, determina con quest'ultima una dissonanza insopportabile¹⁰: poiché in questi toni la proporzione produce tale effetto naturalmente e necessariamente¹¹.

Vi sono ancora altri effetti – prodotti naturalmente e di per sé dalla proporzione nella meccanica del movimento dei corpi – a loro volta non paragonabili agli effetti da essa determinati per il godimento e il piacere della vista. Se infatti la diversa dimensione dei bracci di una bilancia provoca necessariamente e naturalmente il prevalere di un peso sull'altro, facendo infallibilmente pendere la bilancia dal lato dove il braccio è più lungo, non ne segue però

¹⁰ Sottolineando il ruolo svolto da Pitagora, Wittkower (cfr. cit., p. 103) ci rammenta come a lui si attribuisca la scoperta del fatto che «le armonie musicali sono determinate da rapporti di piccoli numeri interi. Se, nelle stesse condizioni, vibrano due corde, una delle quali sia lunga metà dell'altra, il suono della più breve sarà di un'ottava (diapason) più alto della più lunga. Se le lunghezze delle due corde stanno nella relazione di 2:3, la differenza nell'altezza del suono sarà di una quinta (diapente); se si trovano nella relazione di 3:4, la differenza nell'altezza del tono sarà di una quarta (diatessarón). Perciò le consonanze sulle quali si fondava il sistema musicale greco – ottava, quinta e quarta – possono venire espresse dalla progressione 1:2:3:4; progressione che non solo contiene gli intervalli semplici di ottava, quinta e quarta, ma anche i due accordi composti che i Greci conobbero, e precisamente l'ottava più quinta (1:2:3) e le due ottave (1:2:4). È ben comprensibile che questa scoperta sconvolgente facesse credere di aver finalmente ritrovato la legge armonica che governa l'universo. Su ciò fu dunque in gran parte costruito il simbolismo e il misticismo numerico, che ebbe un'influenza incommensurabile sul pensiero umano nei due millenni successivi».

¹¹ Beninteso, siamo oggi più che avvertiti della natura anch'essa relativa – in funzione di fattori storici e culturali in senso ampio – della percezione delle dissonanze in quanto tali. Ma lasciando agli storici della musica ed agli studiosi delle varie culture tale questione, dobbiamo se pure brevemente accennare alla consapevolezza, da parte dei contemporanei di Perrault, del valore estetico che anche in campo musicale – così come in ambito poetico – si fonda sullo scostamento dalla regola. La citazione forse più interessante ai nostri fini, tra le tante possibili (e *in primis* vi sarebbe probabilmente proprio il Boileau de *L'Art Poétique*), può essere tratta dalle opere di Pierre Nicole, e in particolare dalla già richiamata *Dissertatio de vera pulchritudine et adumbrata...* (1659). Qui infatti Nicole è, in proposito, quanto mai esplicito: «Si on veut examiner de bien près la nature de l'esprit humain et rechercher avec soin les sources du plaisir, on trouvera que notre esprit a beaucoup de force jointe à une grande foiblesse, et que se sont ces deux extremités opposées qui nous rendent la diversité si agréable. La force de notre esprit nous fait rebuter d'une trop longue inaction, et sa foiblesse ne nous permet pas de l'avoir toujours tendu. De là vient que la même chose ne sçauroit toujours plaire; de là vient que dans la Musique notre oreille ne s'accommode pas d'un concert et d'une mesure trop parfaite, et que les Musiciens qui l'ont remarqué, ont introduit de faux tons qu'ils appellent dissonances [...] les Musiciens se servent des dissonances, pour empêcher l'ennui que causeroient des sons trop unis et trop parfaits». Si cita qui (cfr. *ivi* alle pp. 185 e 187) dalla versione francese, che con il titolo *Traité de la vraie et de la fausse Beauté dans les Ouvrages d'Esprit...* è contenuta nel *Recueil des plus belles épigrammes des poètes françois depuis Marat jusqu'à présent...*, pubblicato a Parigi nel 1698; qui il testo di Nicole è tradotto dal latino a cura dei «Mrs de Port-Royal».

che una data proporzione tra le parti di un Edificio debba produrre una bellezza in grado di avere sulla mente un effetto tale da trascinarla, e per così dire obbligarla a dare la propria approvazione. E tuttavia, proprio questo afferma la maggior parte degli Architetti, pretendendo ad esempio di far consistere la bellezza del Pantheon nella proporzione tra lo spessore delle pareti e l'interno del Tempio, in quella tra la larghezza e l'altezza, e in cento altre cose di cui non ci si accorge affatto se non le si misura, e delle quali comunque, quand'anche ci se ne accorgesse, non si potrebbe affatto esser certi che non potrebbero essere diverse senza riuscire per ciò sgradevoli.

Non mi soffermerò molto su tale questione, quantunque si tratti di un problema la cui soluzione è della massima importanza per l'Opera da me intrapresa, e sebbene sia certo che chiunque vorrà darsi la pena di esaminarla non esiterà a giudicare che la mia tesi avrebbe bisogno di parecchie altre argomentazioni oltre a quelle da me addotte, se non altro perché la maggior parte degli Architetti sono di opinione contraria¹². Ciò dimostra che non si deve punto considerare questo Problema come immeritevole di essere esaminato: se infatti la ragione sembra stare da una parte, l'autorità degli Architetti, che sta dall'altra, deve far soppesare la cosa e tenerla nel dubbio; per quanto in verità l'Architettura intervenga in tale questione unicamente per i fatti particolari e per gli esempi tratti da essa, utili a mostrare come vi siano molte cose che, pur contrarie al buon senso e alla ragione, continuano a piacere – e sulla verità di questi esempi tutti gli Architetti convengono.

Ora, quantunque spesso si amino le proporzioni conformi alle regole dell'Architettura senza sapere perché, bisogna tuttavia ammettere che per tale amore una qualche ragione debba pur esservi. La difficoltà sta solo nel sapere se questa ragione sia sempre qualcosa di oggettivo, come lo è quella degli accordi della Musica, o se più spesso sia fondata solo sulla consuetudine: e se ciò che in un Edificio piace per le sue proporzioni non sia la stessa cosa per cui un abito alla moda piace a causa delle sue proporzioni, le quali tuttavia non hanno nulla di oggettivamente bello e tale da farsi

¹² Sulla questione delle opinioni «minoritarie», che Perrault anche in campo scientifico si trova di frequente a dover sostenere – spesso con brillanti capovolgimenti nel modo tradizionale di porre i relativi problemi – Herrmann (cfr. cit., p. 37) così osserva: «Conjectures of this sort were called paradoxes, a word which in the seventeenth Century conveyed something slightly different from its present meaning. Then it signified opinions that were uncommon and unorthodox, suspect only because of the high value which classical man set on universal consent». Più oltre, nel testo della stessa *Préface*, Perrault utilizza appunto questo termine a proposito delle proprie idee: «Je sais bien que nonobstant tout ce que je puis dire, on aura de la peine à gouter cette proposition, qui passera pour un Paradoxe capable de faire élever un grand nombre de contradicteurs [...]» (cfr. a p. XIX nel testo originale).

amare per sé: e infatti quando l'abitudine e le altre ragioni non oggettive che le fanno amare mutano, non le si ama più sebbene esse restino le medesime.

Per ben giudicare in merito, bisogna supporre che in Architettura vi siano due generi di bellezze: le une fondate su ragioni convincenti, le altre dipendenti solo dall'opinione precostituita¹³. Chiamo bellezze fondate su ragioni convincenti quelle per le quali le opere debbono piacere a tutti, perché è facile riconoscerne il merito e il valore: tali sono ad esempio la ricchezza dei materiali, la grandiosità e la magnificenza dell'Edificio, l'esattezza e la qualità dell'esecuzione, e la simmetria, che in francese indica la particolare Proporzione in grado di determinare una bellezza evidente e notevole¹⁴. Vi sono infatti due tipi di Proporzioni. La prima, difficile da cogliere, consiste nel rapporto numerico fra le parti messe in proporzione, ossia nel rapporto delle dimensioni delle parti fra loro o con il tutto, in ragione ad esempio di un settimo, un quindicesimo, o un ventesimo del tutto. L'altra Proporzione – detta in francese Simmetria, e consistente nella relazione complessiva delle parti grazie all'eguaglianza ed alla parità del loro numero, della loro grandezza, della

¹³ Nell'originale: «prévention»; termine che – segnalato in francese con tale significato a partire dal 1637 – sta ad indicare (cfr. *sub voce* il *Petit Robert*): «Opinion, sentiment irraisonné d'attraction ou de répulsion antérieur à tout examen», ma che nella nostra lingua ha, in questa accezione, troppo saldamente acquisito delle connotazioni negative perché si potesse renderlo con «prevenzione». Quanto alla enunciazione del distinguo fra i due tipi di bellezze, si confronti il dettato qui della *Préface* con quanto già nel 1674 Perrault scrive nell'*Abregé...* (cfr. Chapitre IV, «De la Beauté des Edifices», Article I, «En quoi consiste la beauté des Edifices», p. 103 e ss.): «Les Edifices peuvent avoir deux espèces de beautés; l'une est positive, et l'autre est arbitraire. La beauté positive est celle qui plaît nécessairement par elle-même. La beauté arbitraire est celle qui ne plaît pas nécessairement, mais dont l'agrément dépend des circonstances qui l'accompagnent». E poco oltre, a proposito della seconda, preciserà ancora taluni punti: «La seconde espèce de beauté qui ne plaît que par les circonstances qui l'accompagnent, est de deux sortes; l'une s'appelle sagesse, et l'autre régularité. La sagesse consiste dans l'usage raisonnable des beautés positives [...]. La régularité dépend de l'observation des loix qui sont établies pour les proportions de tous les membres d'Architecture. L'observation de ces loix produit une beauté agréable aux intelligens en Architecture, qui aiment ces proportions par deux motifs. Le premier est qu'elles sont la plupart fondées sur la raison, qui veut, par exemple, que les parties qui soutiennent et qui sont dessous, soient plus fortes que celles qui sont dessus; [...]. L'autre motif est la prévention qui est un des plus ordinaires fondemens de la beauté des choses...» (cfr. ivi, pp. 103-106).

¹⁴ Già nella prima edizione (1673) del *Vitruve* (cfr. ivi a p. 10, nn. 2 e 3; nella ed. del 1684 queste note ricompariranno identiche, a p. 11, con i nn. 8 e 9), e l'anno successivo nel relativo *Abregé* (p. 33), Perrault aveva avuto occasione di soffermarsi sul significato del termine francese «symétrie» (che con grafie diverse entra nell'uso a partire dal 1329), sottolineandone la diversità rispetto a quelli del termine greco originario, e del corrispondente latino (*concinntas*). La percezione dello slittamento semantico operatosi rispetto alla accezione originaria è molto forte – né beninteso avrebbe potuto essere diversamente per il traduttore di *Vitruvio* – ed è peraltro destinata a rimanere tale nella lunga genealogia dei teorici francesi, se ancora Viollet-le-Duc sente l'esigenza di richiamarsi allorché nota che «Symétrie veut dire aujourd'hui, dans le langage des architectes, non pas une pondération, un rapport harmonieux des parties d'un tout, mais une similitude des parties opposées».

loro posizione e del loro ordine – è una cosa assai evidente, e i cui difetti si scorgono immancabilmente: come si vede all'interno del Pantheon, dove il disegno a cassettonato della volta, non essendo in corrispondenza con le finestre sottostanti, determina una sproporzione e una mancanza di simmetria facilmente riconoscibili da chiunque; e che, se fossero state corrette, avrebbero prodotto una bellezza ben più visibile di quanto non sia quella determinata dalla proporzione fra lo spessore delle pareti e la dimensione dell'interno del Tempio, o da altre proporzioni presenti in questo Edificio, come ad esempio nel Portico, la cui larghezza è pari ai tre quinti del diametro dell'intero Tempio da fuori a fuori¹⁵.

A questi tipi di bellezze, che chiamo Oggettive e convincenti, contrappongo quelle che definisco Arbitrarie perché dipendono dalla volontà, avuta a suo tempo, di assegnare una proporzione, una forma e una figura date a cose suscettibili di averne altre senza per questo essere scorrette, e rese gradevoli non già da ragioni universalmente condivise, ma soltanto dall'abitudine e da un legame che la mente stabilisce fra 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 precostituita grazie alla quale la conoscenza e la buona opinione che abbiamo di chi ci assicura una cosa la cui verità non conosciamo, ci dispone a non dubitarne punto. È ancora l'opinione precostituita a farci amare le cose della moda e i modi di parlare stabiliti dall'uso a Corte: giacché la stima nutrita per il merito e la buona grazia delle persone della Corte fa amare i loro abiti e la loro maniera di parlare sebbene tali cose non abbiano in sé nulla di oggettivamente amabile, tant'è che a distanza di qualche tempo se ne rimane urtati quantunque in sé non abbiano subito alcun cambiamento.

¹⁵ Sulle critiche al Pantheon in età rinascimentale e dopo – tema di non pochi studi fra cui quello di Tilmann Buddensieg, *Criticism and Praise of the Pantheon in the Middle Ages and the Renaissance*, in *Classical Influences on European Culture A. D. 500-1500*, Cambridge 1971 (pp. 239-267) – si è recentemente soffermato William C. Loerke (cfr. *A Rereading of the Interior Elevation of Hadrian's Rotunda*, nel «Journal of the Society of Architectural Historians», vol. XLIX, n. 1, March 1990, pp. 22-43), sottolineando come quei mancati allineamenti che «to architects of Serlio's generation and later [...] counted as egregious errors in an otherwise admirable building» appaiano appunto tali perché da parte della cultura architettonica rinascimentale il monumento viene per così dire letto nell'ottica e secondo la logica costruttiva proprie dei sistemi architravati, cui evidentemente esso non appartiene. Fra le critiche cui Loerke si riferisce, sembra importante qui ricordare – per l'influenza sicuramente esercitata su Perrault – quella espressa da Desgodetz (cfr. cit.) in particolare alle pp. 20-21); ma si noti – a conferma del ruolo di questo monumento nella cultura dell'epoca – che il cap. I dell'opera di Desgodetz, «Du Pantheon aujourd'huy nommé la Rotonde», si estende per ben 62 pagine, comprendenti 23 tavole.

Lo stesso succede in Architettura: dove vi sono cose prive di bellezze tali da piacere infallibilmente o farsi necessariamente approvare, ma rese gradevoli dalla sola consuetudine al punto che non si sopporterebbe fossero altrimenti, com'è ad esempio per la proporzione usuale tra Capitelli e Colonne; e dove addirittura ve ne sono che la ragione e il buon senso dovrebbero far apparire scorrette e urtanti, mentre la consuetudine le ha rese accettabili: come ad esempio la posizione dei Modiglioni nei Frontoni e quella dei Dentelli sotto i Modiglioni; la ricchezza degli ornamenti della Cornice Dorica e la semplicità della Ionica; la posizione delle Colonne nei Portici dei Templi degli Antichi, che non erano a piombo bensì inclinate verso il muro¹⁶. Tutte queste cose, che dovrebbero urtare per il fatto di essere contro la ragione e il buon senso, all'inizio sono state tollerate perché erano unite a bellezze oggettive; e alla fine sono diventate gradevoli grazie alla consuetudine, il cui potere è giunto a far sì che chi ha fama di aver gusto in Architettura non le tolleri se sono altrimenti.

Per rendersi conto di quante regole vi siano in Architettura per cose che piacciono pur essendo contrarie alla ragione, basta considerare che le ragioni di maggior peso nel regolarne la bellezza dovrebbero essere fondate o sull'imitazione della Natura, com'è ad esempio per la corrispondenza fra le parti di una colonna ed il tutto, simile a quella tra l'intero corpo dell'uomo e tutte le sue parti; o sulla somiglianza che un Edificio può presentare con le prime Costruzioni insegnate agli uomini dalla Natura; o sulla somiglianza di Echini, Cimase, Astragali e altre membrature con le cose da cui le loro forme sono tratte; o infine sull'imitazione di quanto si fa nelle altre Arti, come nelle opere di Carpenteria, da cui traggono forma Fregi, Architravi, Cornici e differenti membrature, quali Modiglioni e Mutuli. Tuttavia, non è certo da tali imitazioni e somiglianze che dipendono la grazia e la bellezza di tutte queste cose: se così fosse, infatti, esse dovrebbero avere tanto maggior bellezza quanto più esatte fossero tali imitazioni. Invece, non si riscontra affatto che le proporzioni e la forma necessarie a tutte queste cose per poter piacere, e che non potrebbero essere cambiate senza urtare il buon gusto, siano tratte esattamente dalle proporzioni e dalla

¹⁶ Questo riferimento alla verticalità delle colonne – reiterato poco oltre, a p. X dell'originale – costituisce, nell'intera *Préface*, la sola allusione, peraltro non esplicita, al problema delle correzioni ottiche, su cui cfr. quanto osservato nel saggio introduttivo alle pp. 22 ss. All'argomento è dedicato l'intero III cap. della già più volte citata monografia di Herrmann (cfr. *ivi*, pp. 70-94). Anche in questo caso le tesi di Perrault si allineano con una posizione minoritaria, giacché pochissime sono, fra gli autori precedenti o contemporanei, le voci dissenzienti rispetto a quella vitruviana, espressa in brani che, da un testo all'altro, vengono riproposti senza che, per l'indiscussa autorità del grande trattatista, si entri nel merito.

forma delle cose da esse rappresentate e imitate¹⁷. È certo infatti che il capitello, corrispondente alla testa del corpo rappresentato dall'intera colonna, non ha per nulla la proporzione che una testa deve avere rispetto ad un corpo: poiché quanto più un corpo è di taglia robusta, tanto meno alto è in rapporto alla testa, mentre al contrario le colonne più tozze hanno il capitello più piccolo, e le più esili lo hanno più grande, in proporzione all'intera colonna. Analogamente, secondo il gusto corrente, le colonne non sono affatto tanto più apprezzate quanto più rassomiglianti ai tronchi d'albero utilizzati come sostegno nelle prime capanne costruite¹⁸; anzi, comunemente le colonne piacciono rigonfie a metà altezza, e ciò non accade mai nei tronchi d'albero, che vanno soltanto riducendosi verso l'alto. Né le cornici piacerebbero di più se le loro membrature rappresentassero con maggiore esattezza la forma e la disposizione degli elementi di carpenteria su cui sono state modellate: altrimenti i dentelli dovrebbero essere posti al di sopra dei modiglioni, che nelle cornici delle trabeazioni rappresentano le Forze; e i modiglioni, che nelle cornici dei frontoni rappresentano gli Arcarecci, dovrebbero essere perpendicolari alla linea di pendenza del frontone – così come le testate degli arcarecci lo sono alla linea di pendenza dei tetti – e non alla trabeazione, come usualmente li si dispone. Infine, se gli Echini assomigliassero di più a delle castagne nella loro coccola spinosa, le cimase alle onde di un ruscello, e gli astragali ad un tallone, non per questo migliorerebbero dal punto di vista del buon gusto. Ancora, se il gusto si regolasse soltanto sulla ragione, le Cornici Ioniche dovrebbero essere più ricche e più ornate di quelle Doriche, essendo ragionevole che un Ordine più delicato abbia maggiori ornamenti di quello più robusto; e infine,

¹⁷ Qui, e poco oltre («L'imitation de la Nature, ny la raison, ny le bon sens ne sont donc point le fondement de ces beautez [...]», p. X nell'originale), Perrault nega che le proporzioni delle membrature degli ordini architettonici trovino nel principio dell'imitazione – autentico caposaldo dell'estetica classica – il proprio fondamento. Per rendersi conto della portata di tale asserzione si consideri fra l'altro, e limitatamente alla cultura francese, come ancora a metà Settecento l'abbé Batteux proponga l'imitazione della «belle nature» come autentico parametro unificatore per *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746), e come a fine secolo, nel ms. intitolato *Architecture. Essai sur l'Art* (pubblicato per la prima volta nel 1953 da Helen Rosenau) Boullée affermi: «J'entends par art tout ce qui a pour objet l'imitation de la nature» (cfr. fol. 76 v.). Viceversa, una ripresa delle tesi di Perrault può essere rintracciata in una linea che da Diderot giunge a Durand (cfr. Sergio Villari, *J.-N.-L. Durand (1760-1834). Arte e scienza dell'architettura*, Roma 1987, pp. 95 ss. e n. 59 a p. 100). Si veda altresì Massimo Modica, *Il sistema delle arti*. Batteux e Diderot, Palermo 1987.

¹⁸ Il riferimento al tema della capanna primitiva – ricorrente nei testi dell'epoca di Perrault come riecheggiamento di una lunga e ininterrotta tradizione teorica – assumerà il significato e la portata che sappiamo con l'*Essai sur l'Architecture* di Marc-Antoine Laugier (1753 e 1755). Si rinvia in proposito al bel saggio introduttivo di Vittorio Ugo, curatore della già citata, recente prima edizione italiana del trattato dell'abbé Laugier.

non si sarebbe mai potuto tollerare, come un tempo si è fatto, che le colonne fossero fuori piombo, se la consuetudine non avesse reso accettabile una cosa tanto contraria alla ragione.

Né l'imitazione della Natura, né la ragione, né il buon senso, sono dunque il fondamento di quelle bellezze che si crede di vedere nella proporzione, nella disposizione, e nella successione delle parti di una colonna; e alla gradevolezza che vi si riscontra non è possibile trovare altra causa se non la consuetudine. Di modo che, non avendo avuto i primi inventori delle proporzioni altra regola se non la propria fantasia¹⁹, man mano che quella fantasia è cambiata se ne sono introdotte di nuove, che a loro volta sono piaciute. Così la proporzione del Capitello Corinzio, bella secondo i Greci, non è stata accolta dai Romani; i primi infatti gli avevano dato un'altezza pari al solo diametro della colonna, mentre i secondi l'hanno aumentata di un sesto. Certo, si può sostenere che quando i Romani hanno aumentato l'altezza di questo Capitello lo hanno fatto a ragione veduta, perché tale altezza permette di rendere più gradevole la sagoma dei caulicoli e delle volute, cosa impossibile quando il capitello era basso e largo. Ed è per questa ragione che, rispetto al Pantheon, nella facciata del Louvre si è ancora aumentata l'altezza dei capitelli delle grandi colonne²⁰, sull'esempio di Michelangelo,

¹⁹ È, questo della «fantaisie», un argomento troppo complesso perché lo si possa affrontare nell'ambito delle presenti note; basti qui ricordare come esso costituisca un punto centrale della critica che, a fine Settecento, Etienne-Louis Boullée muoverà a Claude Perrault nel già citato ms. *Architecture. Essai sur Part*; sul fraintendimento delle tesi di Perrault da parte di Boullée, cfr. il già citato saggio di Maria Luisa Scalvini. Il brano in questione riprende una tesi, già avanzata la Perrault nella *Préface* alla prima edizione (1673) del *Vitruvio*, e che non aveva mancato di suscitare vivaci reazioni; con la medesima formulazione la troviamo riproposta nel 1684 – ossia l'anno dopo la comparsa dell'*Ordonnance...* – nella II edizione (cfr. ivi a p. 5): «[...] car la Beauté n'ayant guere d'autre fondement que la fantaisie, qui fait que les choses plaisent selon qu'elles sont conformes à l'idée que chacun a de leur perfection, on a besoin de regles qui forment et qui rectifient cette Idée: et il est certain que ces regles sont tellement nécessaires en toutes choses, que si la Nature les refuse à quelques-unes, ainsi qu'elle a fait au langage, aux caracteres de l'écriture, aux habits et à tout ce qui dépend du hazard, de la volonté, et de l'accoutumance; il faut que l'institution des hommes en fournisse, et que pour cela on convienne d'une certaine autorité qui tienne lieu de raison positive». Per quanto riguarda i «characteres de l'écriture», cfr. qui appresso alla n. 36.

²⁰ «Et c'est par cette raison que l'on a fait les chapiteaux des grandes colonnes, qui sont à la face du Louvre [...]»; l'espressione per così dire impersonale – appunto *l'on a fait* – adottata qui da Perrault nel riferirsi alla paternità della *Colonnade* del lato est del Louvre, è stata naturalmente sottolineata dagli studiosi che (come in particolare Albert Laprade: cfr. *François d'Orbay, architecte de Louis XIV*, Paris 1960) sono inclini a disconoscergliela, e addotta quale prova del fatto che il ruolo giuocato da Claude in tale vicenda sarebbe soprattutto frutto di una «mystification» (Sigwalt), sapientemente orchestrata ex post ad opera di Charles. All'opposto, si è rilevato da parte di altri come, nel frontespizio del *Vitruve* di Claude, la stessa facciata compaia unitamente ad altre due opere per le quali la paternità progettuale del *médecin-architecte* è allo stato indiscussa: l'Osservatorio e l'Arco di trionfo (cfr. qui nel profilo biobibliografico in appendice). Sembra ragionevole ritenere che, se anche di paternità esclusiva non si sia trattato, tuttavia nella vicenda della

senza tuttavia giungere alle dimensioni di quelli del Campidoglio. Ma ciò dimostra unicamente come il gusto degli Architetti che hanno approvato o ancora approvano la proporzione data dai Greci ai capitelli Corinzi debba essere fondato su di un principio diverso da quello di una bellezza oggettiva, convincente, e da amare per se stessa, di una bellezza cioè insita nella cosa in quanto tale, ossia in quanto dotata di tale proporzione; e per questo gusto è difficile trovare altro motivo se non l'Opinione preconstituata e l'abitudine. In verità questa opinione preconstituata, come si è detto, è fondata su di un'infinità di bellezze convincenti, oggettive e ragionevoli; queste, essendo presenti in un'opera dotata di tale proporzione, hanno potuto renderla 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 compongono²¹.

È accaduto così che le prime opere di Architettura – rimarchevoli per la ricchezza dei materiali, la grandiosità, la magnificenza e la delicatezza dell'esecuzione; per la simmetria, ossia l'eguaglianza e la giusta corrispondenza delle parti le une rispetto alle altre al fine di conservare uno stesso ordine e una stessa posizione; per il buon senso nelle cose che ne sono suscettibili, e per altre ragioni evidenti di bellezza²² – sono apparse così belle e sono state talmente ammirate e stimate da ritenere che dovessero servire da regola per le altre. Si è altresì creduto che, come non era possibile aggiungere né cambiare alcunché in tali bellezze oggettive senza diminuire quelle dell'intera Opera, così anche le Proporzioni – che in effetti avrebbero potuto essere diverse senza nuocere alle altre bellezze – avrebbero determinato un effetto negativo qualora fossero state

Colonnade Claude Perrault abbia giuocato un ruolo non piccolo e anzi probabilmente determinante, quanto meno come "invenzione" teorica (difficilmente, in caso contrario, egli avrebbe corso il rischio di includerla nel frontespizio di un'opera destinata ad una circolazione vasta e ufficiale quale il *Vitruve*), e che il ricorso qui ad una espressione impersonale sia piuttosto da ricondurre al desiderio di Colbert (cfr. ancora qui più oltre a pp. 66 ss.), che i membri del *petit conseil* (Le Brun, Le Vau e appunto Claude Perrault) operassero in forma anonima e collettiva.

²¹ «[...] l'amour raisonnable que l'on a pour l'ouvrage entier, a fait aussi aimer séparément toutes les parties qui le composent». Si tratta di uno dei punti in cui gli assunti di Perrault per così dire convergono, in un enunciato apparentemente 'semplice', ma che di fatto – con il suo riproporre in una diversa chiave la relazione parti/tutto – più strettamente si intreccia ai fondamenti della nozione stessa di simmetria, intesa questa volta nel suo significato originario.

²² La enumerazione di Perrault ricalca qui analoghi enunciati da lui proposti anche altrove per chiarire la natura e le caratteristiche delle «beautez positives». Si veda in particolare quanto ad esempio scrive nell'*Abregè...* (cfr. alle pp. 103-104): «La beauté positive consiste en trois choses principales; sçavoir, en l'égalité du rapport que les parties ont les unes aux autres, que l'on appelle Symmetrie; en la richesse de la matière, et dans la propreté, la netteté, et la justesse de l'exécution».

cambiate. In modo analogo, quando si ama appassionatamente un viso che di perfettamente bello ha solo il colorito, si insiste a trovarne la proporzione talmente gradevole da non riuscire a immaginarne una possibile maggior bellezza in virtù di una proporzione diversa: perché quando la grande bellezza di una parte fa amare il tutto, l'amore per il tutto racchiude quello per le parti.

È dunque vero che in Architettura vi sono bellezze oggettive, ed altre solo arbitrarie, sebbene anche queste ultime appaiano oggettive a causa dell'opinione precostituita, dalla quale è ben difficile difendersi. È altresì vero che il buon gusto è fondato sulla conoscenza delle une e delle altre; ma è certo che la conoscenza delle bellezze arbitrarie è la più adatta a formare ciò che chiamiamo gusto, e che essa è la sola a distinguere i veri Architetti da quanti non lo sono. Infatti, per conoscere la maggior parte delle bellezze oggettive è sufficiente avere senso comune, non essendo molto difficile giudicare un grande Edificio in marmo tagliato con esattezza e accuratezza, più bello di imo piccolo, costruito con pietre tagliate male, e in cui non vi sia nulla esattamente a livello, né a piombo, né a squadro. Né occorre una grande esperienza in Architettura per sapere che il cortile di una casa non deve essere più piccolo delle camere, né le cantine più luminose delle scale, o le colonne più grosse dei piedistalli. Ma nessun buon senso è in grado di suggerire che le basi delle colonne non devono mai avere un'altezza maggiore o minore della metà del diametro della colonna; che nei frontoni i modiglioni e i dentelli devono essere perpendicolari all'orizzontale, e i dentelli essere posti al di sotto dei modiglioni; che i triglifi devono essere larghi la metà del diametro della colonna, e le metope quadrate²³.

Ancora, è facile immaginare come tutte queste cose potrebbero avere proporzioni differenti senza urtare o ferire la sensibilità più squisita e delicata, mentre non è affatto così nel caso ad esempio del temperamento che, quando è cattivo, può nuocere senza che il

²³ La conoscenza delle «*beautés arbitraires*» è dunque, nelle tesi di Perrault, elemento fondante rispetto al «*bon goût*», e parametro essenziale per distinguere «*les vrais Architectes de ceux qui ne le sont pas*»; riducendo la capacità di riconoscere quelle «*positives*» al discernimento proprio del «*sens commun*», Perrault stabilisce, fra i due tipi di bellezze architettoniche da lui distinti, una sorta di gerarchia inversa rispetto a quella che saremmo portati ad attenderci, con un capovolgimento peraltro del tutto funzionale al suo obiettivo teorico di fondo. Tuttavia, ancora una volta il brano fa trasparire la tensione – che percorre l'intero pensiero del Nostro – fra norma oggettiva e regola storicamente determinata: nel momento stesso infatti in cui – per legittimare la propria proposta – Perrault nega che fra le proporzioni ve ne sia una assoluta e per così dire naturale, è tuttavia a vantaggi «*oggettivi*» che si richiama per raccomandare la propria regola (e si veda quanto osserverà più oltre sulle divisioni «*non rompües sans raison, mais faciles et commodes*»), dunque a vantaggi che proprio in quanto tali non possono risentire del mutare del gusto. Torna dunque il *Leitmotiv* della necessità che la ragione dia una regola umana là dove la Natura non ne ha fornite di proprie.

malato conosca i gradi delle qualità che lo compongono²⁴. Perché per essere urtati o per trarre piacere dalle proporzioni dell'Architettura bisogna padroneggiare, grazie ad una lunga abitudine, quelle regole che soltanto l'uso ha stabilito, e di cui il buon senso non è in grado di suggerire la conoscenza; così come fra le Leggi Civili ve ne sono alcune che dipendono dalla volontà dei Legislatori e dal consenso dei Popoli, ma che il naturale lume dell'equità non può scoprire.

Se dunque, come si è detto, guardando opere di proporzioni differenti i veri Architetti approvano soltanto quelle intermedie fra i due estremi presenti negli esempi prima citati, da ciò non consegue affatto che quegli eccessi urtino il buon gusto a causa di una qualche difformità sgradevole a chiunque per una ragione naturale e oggettiva, o in quanto contro il buon senso, ma solo in quanto non conformi alla maniera che solitamente piace nelle belle Opere degli Antichi, dove d'ordinario non si riscontrano proporzioni eccessive, e dove peraltro quella maniera non piace tanto per se stessa, quanto perché unita ad altre bellezze oggettive, naturali e fondate sulla ragione, le quali la fanno amare, per così dire, per compagnia.

Tuttavia, non solo questa maniera intermedia, e parimenti lontana dagli estremi riscontrabili negli esempi proposti, ha in effetti una sua latitudine, non essendo esattamente determinata nelle varie opere, per la maggior parte egualmente apprezzate; ma per di più non vi è alcuna ragione per cui essa debba avere, per poter piacere, una precisione così esatta e misurata. Di conseguenza, non essendovi affatto in Architettura, in senso stretto, proporzioni di per sé autentiche, resta da esaminare se sia possibile stabilirne di probabili e verosimili, fondate su ragioni oggettive, senza allontanarsi molto dalle proporzioni correnti e usuali²⁵.

²⁴ Il ricorso alla nozione di «temperament» non può certo sorprendervi, in quanto risulta pienamente in sintonia con la personalità scientifica di Perrault, oltre che in linea con le conoscenze mediche dell'epoca. Il riferimento, com'è chiaro, è alla teoria di Ippocrate e ai tre tipi di temperamento (linfatico, nervoso, sanguigno) determinati dalla presenza, in vario grado, dei quattro umori fondamentali, capaci con il loro equilibrio di assicurare la salute, ma che per eccesso o insufficienza dell'uno o dell'altro causano la malattia. Il termine *tempérament*, in questa accezione, è utilizzato in francese a partire dalla prima metà del XVI secolo.

²⁵ Con queste considerazioni, Perrault apre l'esposizione di un aspetto centrale delle sue tesi teoriche: quello cioè volto da un lato alla individuazione di una gamma intermedia di rapporti proporzionali da cui siano esclusi i casi-limite di proporzioni per così dire «estreme», ma dall'altro alla messa a punto di una regola certa che alla latitudine delle scelte possibili all'interno di tale gamma sostituisca una norma univoca, costruita su rapporti proporzionali interi, e come tali facili da rammentare e da applicare, escludendo quelli non commensurabili. In ciò risulta più che mai evidente il suo atteggiamento di scienziato, teso a conciliare ragione e prassi; come infatti specificherà più oltre, poiché in architettura «il n'y a point, à proprement parler [...] de proportions véritables en elles-mêmes, il reste à examiner si l'on en peut établir de probables, et de vray-semblables

Gli Architetti moderni, nel mettere per iscritto le regole dei cinque Ordini d'Architettura, hanno trattato questa materia in due modi. Alcuni si sono limitati a raccogliere, nelle Opere tanto degli Antichi quanto dei Moderni, gli esempi più illustri e più apprezzati; e poiché tali Opere contengono regole differenti, si sono accontentati di proporle tutte e di confrontarle assieme, senza nulla indicare in merito alla scelta da compiere. Altri hanno ritenuto che, dati i diversi atteggiamenti degli Architetti quanto alle proporzioni da seguire nelle varie membrature di ciascun Ordine, fosse lecito esprimere il loro parere su opinioni tutte tanto autorevoli da non poter dar luogo ad una scelta erronea; e non hanno avuto remore nel proporre come regola la propria personale opinione. Così, si può dire, si sono comportati Palladio, Vignola, Scamozzi, e la maggior parte dei più celebri Architetti, i quali non si sono preoccupati né di seguire puntualmente gli Antichi, né di concordare con i Moderni.

Il proposito di questi ultimi è stato tuttavia lodevole, avendo essi tentato di stabilire regole certe e fisse, da ricercare sempre in tutte le cose che ne sono suscettibili. Ma sarebbe stato auspicabile, o che qualcuno fra loro avesse avuto sufficiente autorità per fissare delle leggi inviolabili, o che si fossero potute trovare regole contenenti in sé verità evidenti, o almeno probabilità e ragioni capaci di farle preferire a tutte le altre che sono state proposte; affinché, in un modo o nell'altro, si giungesse in Architettura a qualcosa di fisso, di costante e di stabilito, almeno per quanto riguarda le proporzioni dei cinque Ordini. Il che non sarebbe poi troppo difficile, perché tali proporzioni non sono cose su cui vi siano da fare studi, ricerche e scoperte, come invece è per quanto concerne la solidità e la comodità delle Costruzioni, dove certamente si possono inventare ancora molte cose nuove di grandissima utilità; né infine esse sono della stessa natura delle Proporzioni richieste nelle Opere di Architettura militare e nella costruzione delle varie macchine, dove le Proporzioni assumono la massima importanza.

Di certo, infatti, per la bellezza di un Edificio non è molto rilevante, ad esempio, che nell'Ordine Ionico l'altezza del dentello della cornice sia esattamente uguale a quella della seconda fascia dell'Architrave, o che la rosa del Capitello Corinzio non scenda più in basso dell'abaco, e che le volute centrali salgano sino all'altezza del bordo o vaso del capitello: perché queste proporzioni, sebbene rispettate dagli Antichi e prescritte da Vitruvio, non sono poi state seguite dai Moderni; e ciò unicamente perché qui le proporzioni non sono fondate su ragioni oggettive e necessarie, come lo sono

fondées sur des raisons positives, sans s'éloigner beaucoup des proportions reçues et usitées» (p. XIV nell'originale).

invece in molti altri campi, quali le Fortificazioni e le Macchine, dove ad esempio una linea di difesa non può essere più lunga della gittata dell'artiglieria, né uno dei bracci di una bilancia essere più corto dell'altro, senza rendere tali cose assolutamente malfatte e del tutto difettose.

Ecco perché le due maniere di trattare le proporzioni dei cinque Ordini, finora praticate e accolte, non sono da ritenere come le sole utilizzabili, non essendovi nulla che impedisca di accettarne una terza²⁶. Per illustrare in cosa consista questo terzo metodo dirò – ritornando ad un paragone già utilizzato, e del tutto naturale per l'argomento di cui si tratta – che chi segue la prima maniera agisce allo stesso modo di chi, per prescrivere le proporzioni di un bel viso, desse esattamente quelle dei volti di Elena, di Andromaca, di Lucrezia o di Faustina: con le misure della fronte, del naso, e della distanza dal naso all'estremità del mento, uguali a meno di qualche minuto, ma in modo differente in ciascuno di questi volti²⁷. Gli Architetti fautori della seconda maniera si sono comportati invece come chi, per dare le proporzioni di un bel viso, affermasse che esso deve misurare diciannove minuti e mezzo dalla radice dei capelli a quella del naso, venti minuti e tre quarti dalla radice del naso sino alla sua estremità, e diciannove minuti e tre quarti dall'estremità del naso a quella del mento. Infine, il terzo metodo consiste nel fissare dimensioni eguali per questi tre spazi, assegnando a ciascuno di essi venti minuti.

Così, per riferire questo paragone all'Architettura, se si chiede ad esempio quali debbano essere le proporzioni tra l'altezza dell'intera architrave e quella dell'intero fregio, seguendo il primo metodo si dirà che nel tempio della Fortuna Virile, nel teatro di Marcello, e quasi ovunque esse sono eguali a meno di qualche minuto, essendo

²⁶ Più che di una vera e propria terza maniera si tratta, nel caso di Perrault, di una variante della seconda: con la differenza – certo non piccola ed anzi molto significativa – che diversamente dagli altri autori il Nostro vuole legittimare la propria proposta dandole un fondamento teorico – appunto la nozione di «*beautéz arbitraires*». Questa, enunciata in forma tanto esplicita, non poteva non suscitare le reazioni che sappiamo, fra i critici contemporanei ma anche – e valga per tutti il caso di Charles-Etienne Briseux e del suo *Traité du Beau Essentiel dans les Arts appliqué particulièrement a l'Architecture...* (1752) – fra i detrattori del secolo successivo.

²⁷ L'analogia addotta da Perrault non è casuale. Sulla natura armonica, intesa in senso proprio e non figurato, di tali proporzioni, si veda ad esempio quanto Giovan Paolo Lomazzo osserva nel suo *Trattato dell'arte della pittura* [1584], dove fra l'altro afferma che la distanza dalla sommità del capo alla radice del naso «risuona con lo spazio che è da quivi al mento in proporzione tripla, onde riesce la diapason e diapente; ed a detto spazio che è fra il naso e il mento, quello che è dal mento alla fontanella, viene a risuonare in proporzione doppia che fa la diapason [...]» (cfr. *Trattato...*, ed. 1844, I, p. 63 ss.). In proposito, giustamente Wittkower (cfr. cit., p. 116) nota che il Lomazzo «considerava l'applicabilità dei termini musicali alle proporzioni del corpo tanto evidente, che [...] si riferì costantemente ai rapporti spaziali, come se fossero esperienza acustica».

il fregio un po' più alto in alcuni di questi Edifici, e l'architrave in altri. In base al secondo metodo, si vedrà come anche quanti hanno prescritto delle regole per tali proporzioni non si siano molto allontanati da questa eguaglianza, ma con misure diverse da quelle degli antichi, e taluni rispettandola in un Ordine, e non nell'altro. Ma se si segue il terzo metodo le si farà sempre eguali, nello Ionico, nel Corinzio e nel Composito.

Ora, è facile riconoscere come questa terza maniera sia quanto meno più agevole e più comoda delle altre: se è vero infatti che un ventiseiesimo dell'intero viso – aggiunto o tolto alla fronte, al naso o al mento – non lo renderà né più, né meno piacevole, è vero altresì che per trovare, rammentare e imprimere nella memoria la proporzione che esso deve avere, non vi è nulla di più facile. Cosicché, quantunque non si possa dire che questa proporzione sia l'autentica – poiché un viso può avere tutta la gradevolezza possibile anche senza di essa, o non averne affatto pur con questa proporzione – quanto meno essa deve essere ritenuta verosimile, essendo fondata su una ragione oggettiva, quale la regolarità della divisione del tutto in tre parti eguali. Questo è il metodo seguito dagli Antichi e utilizzato da Vitruvio nell'espone le proporzioni da lui prescritte, in cui procede sempre per divisioni metodiche e facili da rammentare; ed è stato abbandonato dai Moderni solo perché non si riusciva a conciliarlo con le misure irregolari riscontrate nelle membrature delle belle opere dell'Antico, molto differenti da quanto Vitruvio ci ha lasciato; cosicché sarebbe stato necessario alterarle in parte per ricondurle alle proporzioni regolari richieste da questo metodo. E tuttavia, la maggior parte degli Architetti sono persuasi che tali opere avrebbero perduto tutta la loro bellezza se a qualcuna delle loro membrature fosse stato tolto o aggiunto uno solo dei minuti stabiliti dai mirabili artefici dell'Antico.

È inconcepibile infatti sin dove giungano la reverenza e la religione nutrite dagli Architetti per quelle opere che chiamiamo l'Antico²⁸, nelle quali essi ammirano tutto, ma principalmente il mistero delle proporzioni, contentandosi di contemplarle con profondo rispetto, senza osare di penetrare le ragioni per cui le dimensioni di una modanatura non siano un po' più piccole o un po' più

²⁸ I termini qui utilizzati da Perrault non possono naturalmente non evocare i versi del poema composto da Charles, *L'Age de Louis le Grand*: «La beffe Antiquité fut toujours vénérable / mais je ne crus jamais qu'elle fût adorable [...]». Ma il testo forse più significativo ed esteso quanto alle critiche di Claude sul rispetto «aveugle» portato al supposto primato assoluto degli antichi, resta probabilmente la già citata *Préface*, allora rimasta inedita, al *Traité de la Musique* (cfr. qui sopra alla n. 9). All'argomento è dedicata una parte assai significativa della *Préface* alla *Ordonnance*, per le cui implicazioni si rinvia al saggio introduttivo.

grandi; cosa questa presumibilmente ignorata persino da chi le ha realizzate. Ciò non meraviglierebbe tanto, se fossimo sicuri che le proporzioni presenti in queste opere non siano alterate, e in qualcosa diverse da quelle stabilite dai primi inventori dell'Architettura; e se fossimo dell'opinione di Villalpando, secondo il quale, grazie ad un'ispirazione particolare, Dio avrebbe insegnato tutte queste proporzioni agli Architetti del Tempio di Salomone, mentre i Greci, che ne sono reputati gli inventori, le avrebbero apprese da questi Architetti²⁹.

È vero tuttavia che questo eccessivo rispetto degli Architetti per l'Antico – condiviso dalla maggior parte di quanti professano le scienze umane, e la cui opinione è che oggi non si fa nulla di paragonabile alle opere degli Antichi – trae origine, per quanto irragionevole sia, dall'autentico rispetto dovuto alle cose sante. Tutti sanno che la barbarie dei secoli passati – nella guerra crudele che sterminò tutte le scienze, risparmiando la sola Teologia – costrinse per così dire quel poco che restava del sapere a rifugiarsi nei Chiostri; e il buon senso fu obbligato ad andare a cercare in quei luoghi la materia di tutte le belle conoscenze, tanto dell'antichità quanto della natura, e ad esercitarsi colà nell'arte di ragionare e di guidare la mente. Ma quest'arte, di sua natura parimenti adatta a investigare tutte le scienze, per essere stata coltivata così a lungo solo dai Teologi – il cui sentire è schiavo e sottomesso alle antiche prescrizioni – si trovò talmente disabituata a esercitare la libertà di cui ha bisogno nelle sue accurate ricerche, che per molti secoli nelle scienze umane non è stato possibile ragionare con metodi diversi da quelli della Teologia. È per questo che, un tempo, i dotti non avevano altro scopo nei loro studi se non la ricerca delle opinioni degli Antichi, gloriandosi assai più di aver trovato il vero senso di un passo di Aristotele, che non di avere scoperto la verità dell'argomento trattato in quel testo.

Questo spirito di sottomissione nel modo di apprendere e di trattare le Scienze e le Arti si è talmente nutrito e fortificato grazie alla naturale docilità dei letterati, che si fa molta fatica a disfarsene, e non si riesce a prendere l'abitudine di distinguere fra il rispetto dovuto alle cose sante, e quello da tributare alle cose che sante non

²⁹ Al padre gesuita Juan Bautista Villalpando (cfr. H. Prado e J.B. Villalpando, *In Ezechielem Explanations*, Roma 1596-1604) si deve la più celebre ricostruzione del Tempio di Gerusalemme (*Vera Hierosolymae veteris imago. A Joanne Baptista Villalpando elaborata pro suo urbis ac templi Hierosolomytani apparatu collato studio cum P. Hieronymo Prado*, nel II tomo dell'opera qui sopra citata), nonché la tesi secondo cui Dio stesso avrebbe rivelato a Salomone le leggi platoniche che governano l'armonia musicale. Sui disegni del Tempio di Gerusalemme, elaborati da Claude Perrault per la edizione latina, pubblicata a Parigi nel 1678, del *De Cultu divino di Maimonides*, cfr. qui appresso nell'appendice biobibliografica.

sono, e che ci è permesso di esaminare, vagliare e criticare con modestia quando si tratta di conoscere la verità; perché reputiamo la natura dei loro misteri diversa da quella dei misteri propostici dalla Religione, dei quali viceversa non ci stupisce l'incomprensibilità.

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.

Chi però non concordi sull'incomprensibilità delle ragioni per le quali si ammirano queste belle opere, dopo aver esaminato a fondo tutto quanto concerne l'argomento e aver consultato i conoscitori, ammetterà senza troppa difficoltà, anche sulla base del buon senso, che le cose per le quali non è possibile trovare una ragione evidente di bellezza ne sono effettivamente prive, fondandosi esse solo sul caso e sul capriccio degli esecutori: i quali non hanno cercato motivazioni per decidersi a stabilire cose la cui esattezza non ha alcuna importanza.

So bene che, nonostante tutte le mie argomentazioni, sarà difficile accettare questa affermazione, la quale passerà per un Paradosso capace di suscitare un gran numero di obiezioni³⁰. E ad alcune persone oneste – convinte in buona fede, ma forse senza avervi abbastanza riflettuto, che ne vada della gloria della loro amata Antichità, reputata infallibile, inimitabile e incomparabile – se ne mescoleranno molte altre ben consapevoli di coprire, con questo cieco rispetto per le opere Antiche, il loro desiderio di accreditare le cose della loro professione di misteri, di cui essi sarebbero gli unici interpreti.

Poiché tuttavia, se pure riuscissi a provare e dimostrare questo Paradosso, non è mia intenzione ottenere altro vantaggio se non il permesso di variare alcune proporzioni – peraltro differenti dall'Antico solo in cose poco importanti e poco notevoli – credo che non mi si metterà sotto accusa; e ciò soprattutto dopo quanto dichiaro: che avendo cioè per queste opere dell'Architettura antica tutta la venerazione e l'ammirazione loro dovute, se ne parlo in modo diverso dagli altri è solo al fine di prevenire le obiezioni che ammiratori troppo scrupolosi del tempo passato potrebbero

³⁰ Già nelle pagine della rituale «Epistre» dedicatoria a Colbert, che apre l'*Ordonnance*... invocandone espressamente il sostegno, Perrault menziona «quelque difficulté que je prevoye à faire recevoir les moyens que je propose pour renfermer ces proportions dans des règles certaines, à cause de la grande estime que l'on a avec raison, pour ceux qui sont d'une opinion contraire à la mienne, et dont les Ouvrages si généralement approuvez semblent en quelque façon s'opposer à mon dessein [...]».

muovermi, circa la difficoltà da parte loro nel non seguire in ogni cosa gli esempi di quei grandi Maestri, e circa il pericolo a cui mi espongo, di non essere creduto in quanto propongo di nuovo.

Chi infatti non vorrà cavillare, e servirsi in malafede dell'autorità dell'Antico, non ne utilizzerà la potenza per cose alle quali non v'è bisogno di estenderla, come lo spessore di un Astragalo, o l'altezza più o meno grande di un Gocciolatoio o di un Dentello: la bellezza dell'Antico non consiste infatti nell'esattezza di queste proporzioni, né il loro cambiamento, inteso a stabilire un metodo facile e comodo, è di importanza paragonabile all'aver dimensioni realmente proporzionate in tutte le membrature di cui si compongono gli Ordini.

Per quanto riguarda l'esito del mio disegno, se non avrà successo non sarà poi una disgrazia per me troppo incresciosa, ritrovandomi in compagnia dei più illustri: infatti né Ermogene, né Callimaco, né Filone, né Ctesifone, né Metagene, né Vitruvio, né Palladio, né Scamozzi – con tutta la loro capacità – sono riusciti ad ottenere consenso sufficiente a far sì che i loro precetti determinassero le regole per le proporzioni dell'Architettura³¹. Se mi si obietterà che il metodo da me proposto, quand'anche fosse approvato, non era poi molto difficile da trovare, e che nelle proporzioni non cambio quasi nulla, né ve n'è alcuna che non si trovi già in qualche Opera degli Antichi o dei Moderni, ammetterò di non avere affatto inventato delle nuove proporzioni. Ma proprio di questo mi vanto, perché in quest'opera non ho avuto altro scopo se non di far sì che, senza urtare l'idea degli Architetti quanto alle proporzioni di ciascuna membratura, le si possa ridurre tutte a misure facilmente commensurabili, che chiamo verosimili: essendo infatti molto probabile che i primi inventori delle proporzioni di ciascun Ordine non le abbiano punto fissate quali le riscontriamo nell'Antico – dove sono soltanto prossime a queste misure facilmente commensurabili – bensì secon-

³¹ Ancora una volta, ritorna qui la messa in parallelo fra gli autori antichi, e i moderni, rispetto ai quali Vitruvio funge per così dire da cerniera, come colui nel cui trattato è confluita una pluralità di fonti poi perdute. L'elenco di Perrault non segue un rigoroso ordine cronologico: si apre infatti con Ermogene (nativo di Priene, attivo intorno alla fine del III sec. a. C.), cui si devono importanti modifiche apportate all'ordine ionico e i cui scritti costituirono una delle maggiori fonti vitruviane; prosegue con Callimaco – lo scultore di Corinto (attivo ad Atene nell'ultimo quarto del V sec. a.C.), cui la tradizione attribuisce l'invenzione del capitello, appunto, corinzio – e quindi con Filone di Eleusi (seconda metà del IV sec. a.C.), autore anch'egli di importanti scritti pure perduti, e con Ctesifone, per concludersi poi con Metagene: da identificare verosimilmente (piuttosto che con Metagene Attico, che nella seconda metà del V sec. a.C. lavorò al Telesterion di Eleusi), con Metagene di Creta, figlio di Chersifrone, nato a Cnosso e vissuto nella seconda metà del VI sec. a.C., attivo con Teodoro di Samo nel Tempio di Artemide ad Efeso, e autore con il padre di un commentario, su tale vicenda costruttiva, che fu fonte assai importante per Vitruvio e per Plinio.

do misure effettivamente esatte. Così, ad esempio, è da presumere che essi non abbiano dato alla Colonna Corinzia nove diametri e mezzo più sedici minuti e mezzo, com'è nel Portico del Pantheon, né dieci diametri e undici minuti, com'è nelle tre colonne del mercato di Roma³², bensì che l'abbiano fatta talvolta esattamente di nove diametri e mezzo, talvolta di dieci; e che soltanto la negligenza degli esecutori degli Edifici antichi a noi noti sia la vera causa delle manchevolezze presenti in queste proporzioni, le quali non seguono esattamente quelle autentiche che è ragionevole credere siano state stabilite dai primi Inventori dell'Architettura.

Non vedo cosa si possa obiettare a questa opinione, perché non conosco, né credo sia possibile conoscere, le ragioni che hanno spinto gli Architetti a seguire senza necessità rapporti proporzionali non interi e difficili, decidendo di variare quelli antichi, che erano invece facili essendo espressi da numeri interi³³. Perché ad esempio – avendo gli Antichi prima di Vitruvio fissato sempre il Plinto della Base Attica in un terzo dell'intera Base, cioè in dieci minuti – l'Architetto del Teatro di Marcello vi abbia aggiunto un minuto e un quarto; oppure – avendo gli Antichi sempre dato all'Architrave Dorico un'altezza uguale al semidiametro della Colonna – perché l'Architetto delle Terme di Diocleziano abbia deciso di aumentarla di un quinto, e Scamozzi di un sesto; infine, per quale mistero nel Portico del Pantheon non si trovino neanche due Colonne del medesimo diametro³⁴. Né credo si possa riuscire ad immaginare perché Scamozzi abbia voluto, nel suo Ordine d'Architettura, delle proporzioni talmente complicate che è difficile non solo rammentarle, ma persino comprenderle.

Mi sembra dunque di poter dire che, mentre i cambiamenti nelle proporzioni introdotti dagli Architetti dopo Vitruvio non hanno alcuna ragione a noi nota, quelli da me proposti sono fon-

³² Le colonne cui si riferisce Perrault sono probabilmente da identificarsi con le tre colonne corinzie di cui Palladio magnifica la qualità («[...] io non ho veduto opera alcuna meglio e più delicatamente lavorata: tutti i membri hanno bellissima forma e sono benissimo intesi», cfr. Libro IV, cap. XIII, «Del tempio di Giove Statore»), e cui Desgodetz dedica il suo cap. X (comprendente tre tavole di rilievi), «Du Temple de Jupiter Stator à Rome, dont il reste trois colonnes dans le Campo Vaccino». «Si tratta in realtà – si osserva in merito nella cit. ed. critica de *I quattro libri...* di Palladio (cfr. ivi a p. 535) – del tempio di Castore e Polluce, o dei Dioscuri, eretto nel 484 a.C. [...]. Le tre colonne corinzie superstiti appartengono all'ultima ricostruzione, avvenuta nel 6 d.C.».

³³ Sulla presenza già in Vitruvio dell'unico rapporto non commensurabile fra quelli indicati da Palladio ne *I quattro libri* – il rapporto cioè fra la diagonale e il lato del quadrato, che è un numero irrazionale – Wittkower (cfr. cit., p. 107) osserva che essa «– entro il quadro di un sistema modulare che altrimenti presuppone rapporti commensurabili – è stata ritenuta con buone ragioni un residuo della teoria architettonica greca delle proporzioni, tutt'altro che obliata in epoca romana».

³⁴ Cfr. Desgodetz, cit., p. 3: «On peut connoître par les mesures que j'ay cottées sur le plan que les colonnes tant du dedans que du dehors ne sont pas d'égal diamètre».

dati come si vedrà su ragioni chiare ed evidenti, come la facilità nel fare le divisioni e nel rammentarle; quanto propongo di nuovo non consiste tanto nel correggere l'Antico, bensì nel cercare di ristabilirlo nella sua originaria perfezione. Cosa che non pretendo certo di fare fidando sulla mia autorità, né seguendo vedute mie proprie, ma sempre basandomi su qualche esempio tratto dalle opere antiche o dagli Scrittori approvati; e utilizzando solo di rado ragionamenti e congetture, cui tuttavia non credo mi si possa impedire di far ricorso, poiché li propongo rimettendomi per intero al giudizio di quegli intenditori che vorranno prendersi la pena di esaminarli.

La mia idea infatti è che, se le opere Antiche superstiti sono come libri dai quali dobbiamo apprendere le proporzioni dell'Architettura, esse però non sono gli originali, prodotti dai primi e autentici Autori, ma soltanto copie fra loro differenti, alcune delle quali fedeli e corrette in una cosa, altre in un'altra. Cosicché per restituire in Architettura, per così dire, il senso autentico del testo, è necessario andarlo a cercare in queste diverse copie, ognuna delle quali, essendo tutte opere di riconosciuto valore, deve contenere qualcosa di corretto e di fedele; la cui scelta deve manifestamente fondarsi sulla regolarità delle divisioni, non laboriose senza motivo, bensì facili e comode, come sono in Vitruvio³⁵.

Quanto al dubbio che si può nutrire, sul considerare le opere dell'Antico come copie difettose e differenti dai primi originali per ciò che riguarda le proporzioni, credo di aver sufficientemente reso legittima e accettabile la mia tesi con le ragioni e le congetture ampiamente presenti in questa Prefazione. Ho cercato qui di dimostrare come la bellezza delle opere Antiche, per quanto ammirevole, non sia sufficiente per dedurre in esse l'osservanza delle vere proporzioni; e di far vedere come la bellezza degli Edifici non consista affatto nell'esattezza di queste proporzioni autentiche, essendo certamente possibile omettere qualcosa senza diminuire la bellezza dell'opera; e come infine, quand'anche tali autentiche proporzioni fossero rispettate, non vi sarebbe in essa una maggiore gradevolezza se venissero a mancare altri fattori, in cui consiste l'autentica bellezza: quali fra l'altro la maniera di tracciare gradevolmente i Contorni e i Profili, o l'abilità nel disporre secondo ragione tutti gli elementi che determinano i caratteri dei diversi Ordini; ossia, come si è detto, quella seconda parte che,

³⁵ Nell'originale: «non rompües sans raison, mais faciles et commodes, telles qu'elles sont dans Vitruve»; si è ritenuto di privilegiare, nella traduzione, l'antitesi difficile/facile, sebbene il termine «rompües» contenga un possibile riferimento a divisioni i cui risultati non sono riconducibili a numeri interi se non in forma frazionaria.

unita alla Proporzione, comprende tutto quanto attiene alla bellezza dell'Architettura.

Dopo aver spiegato in generale le ragioni in grado di autorizzare la libertà che mi sono preso di proporre qualche modifica nelle proporzioni degli Ordini, e riservando al trattato che segue il dettaglio di quelle particolari da me addotte per ciascun cambiamento, mi resta da esporre le ragioni in virtù delle quali intendo cambiare qualcosa anche nei Caratteri distintivi degli Ordini; il che costituisce licenza ancora maggiore rispetto a quella di intervenire sulle proporzioni, perché questo cambiamento è più facile da riconoscere, essendo percepibile dal solo occhio, senza aiuto di compasso né riga.

Quanti neghino la possibilità di cambiare, con ragione, alcunché nelle regole da essi attribuite agli Antichi, potranno a loro volta prendersi la libertà di farsi beffe delle mie ragioni, e di biasimare la temerarietà del mio proposito. Ma non è a costoro che mi rivolgo, perché non si deve mai disputare contro chi nega i principi; e io ritengo che, in Architettura così come nelle altre Arti, uno dei principi fondamentali debba essere questo: non detenendo alcuno la perfezione ultima, v'è motivo però di credere che, se non è consentito raggiungerla, si possa tuttavia maggiormente avvicinarvisi cercandola; e chi crede che ciò sia possibile, deve aspirarvi più di chi è convinto del contrario.

Gli Ordini d'Architettura sono impiegati in due generi di opere, e cioè: negli Edifici costruiti per essere effettivamente utilizzati, come le Chiese, i Palazzi e le altre Costruzioni pubbliche e private che richiedono ornamenti e magnificenza; e nelle rappresentazioni storiche in cui si raffigurano Architetture, come in Pittura e in Scultura, o negli apparati dei Teatri, dei Balletti, delle Giostre e delle feste per gli Ingressi dei Principi. Ora, in questo secondo caso bisogna senza dubbio cercare di seguire puntualmente tutte le maniere particolari dell'Architettura Antica: per esempio, nella rappresentazione di una storia di Teseo o di Pericle, se si utilizza un Ordine Dorico le Colonne devono essere senza base; se se ne raffigura uno Ionico, il Toro deve essere nella parte superiore della Base; e nel Corinzio il Capitello deve essere schiacciato, l'Abaco acuto negli angoli, e la Cornice senza Modiglioni. Ma quando si tratti di disegnare un Ordine per un Edificio da costruire oggi, non credo sia necessaria una imitazione così scrupolosa dell'Antico; come infatti non potrebbe essere accettato il disegno di un esecutore che volesse realizzare la scritta di una medaglia del Re o un'iscrizione datata all'anno milleseicentottantatré con caratteri simili a quelli delle medaglie Romane Antiche – diversi e privi della

bellezza dei caratteri Romani che abbiamo perfezionato, e di cui ci serviamo oggi³⁶ – così non credo si dovrebbe biasimare un Architetto che osservasse e seguisse attentamente i cambiamenti introdotti dagli esperti dell'Arte con ragione e discernimento, e persino con unanime consenso.

Non vi è alcuno, infatti, che abbia scritto sugli Ordini di Architettura senza aggiungere o correggere qualcosa in quanto si pretende che gli Antichi avrebbero stabilito come regole e leggi inviolabili; e questi Scrittori – tutti moderni, tranne Vitruvio – hanno seguito in ciò l'esempio degli stessi Antichi, i quali anziché Libri hanno lasciato opere di Architettura, in cui ciascuno ha introdotto qualcosa di propria invenzione. Queste novità sono state sempre considerate frutto del lavoro di studio e di ricerca compiuto da ingegni creativi per perfezionare le cose in cui gli Antichi avevano lasciato qualche manchevolezza; e quantunque alcuni di questi cambiamenti non siano stati accolti, ve ne sono tuttavia altri, accettati e seguiti anche in cose molto importanti, in numero tale da dimostrare non solo come il cambiamento di fede in questo genere di cose non sia impresa temeraria, ma addirittura come il cambiamento in meglio non sia tanto difficile quanto vogliono invece far credere gli ammiratori appassionati dell'Antichità.

Le Basi chiamate Ioniche – le sole in uso presso gli Antichi per tutti gli Ordini dotati di Basi – sono piaciute tanto poco agli Architetti venuti dopo Vitruvio, che non le si è impiegate quasi mai. Il Capitello Ionico è stato trovato inadatto e sgradevole in virtù di un mutamento di gusto tanto universale da escludere la mancanza di un ragionevole fondamento. Il Capitello Ionico inventato da Scamozzi in sostituzione dell'Antico, non solo è stato così bene accolto da non impiegarsene oggi quasi altri in questo Ordine – ma anzi è stato assai perfezionato da ulteriori modifiche apportate dai nostri Architetti dopo Scamozzi, come si spiegherà a suo tempo. Lo stesso si può dire del Capitello Composito, il quale non è altro se non il Capitello Corinzio riveduto e corretto, cui da poco si è conferita la perfezione che gli mancava non solo nell'Antico, ma anche in tutti gli Autori moderni che hanno trattato degli Ordini.

Ho dunque motivo di sperare che l'intento di quest'opera, se a molti potrà sembrare assai ardito, non apparirà del tutto temerario

³⁶ «[...] qui sont differens et n'ont point la beauté des caracteres Romains dont nous nous servons, et que nous avons perfectionnez»: Perrault allude qui, se pure in maniera non esplicita, al processo di normalizzazione dei caratteri tipografici promosso in seno all'Académie des Sciences grazie al lavoro di una commissione (della quale tuttavia egli non fece parte) che mise a punto un sistema modulare basato sul quadrato. Rykwert (cfr. cit., a p. 50 ss. della trad. it.) associa il processo di normalizzazione dei caratteri tipografici all'intento di Perrault di «razionalizzare» le proporzioni degli ordini.

a quanti riconosceranno come in essa non propongo nulla senza il sostegno di esempi e Autori illustri. E se qualcuno per questo motivo volesse sostenere che il mio Libro non contiene nulla di nuovo perché i cambiamenti, tanto nelle Proporzioni quanto nei Caratteri degli Ordini, sono stati praticati da sempre, concorderò pienamente, dichiarando di non aver altro scopo se non di spingere questo cambiamento un po' più oltre di quanto non si sia fatto finora: per vedere se, sollecitando chi ha più conoscenza e ingegno di me a lavorare affinché tale intento abbia successo nella misura in cui è utile e ragionevole, potrò far sì che alle Regole degli Ordini di Architettura si diano quell'esattezza, perfezione, e facilità a ritenerle, che mancano loro.

Quest'opera è divisa in due Parti; nella prima stabilisco le regole generali delle proporzioni comuni a tutti gli Ordini, come ad esempio quelle delle Trabeazioni, delle altezze delle Colonne, dei Piedistalli etc., dimostrando che le dimensioni o sono simili, come nell'altezza di tutte le Trabeazioni, o vanno crescendo secondo proporzioni eguali. Nella seconda Parte determino le dimensioni e i caratteri particolari delle membrature di cui tutte le Colonne sono composte nei diversi Ordini, attraverso esempi tratti tanto dalle opere Antiche quanto dagli scrittori Moderni. Quanto riferisco dell'Antico è più difficile da verificare di quel che ho tratto dai Moderni; ma ai Lettori desiderosi di istruirsi in materia sarà di grande aiuto il Libro che Mr. Desgodets ha da poco fatto stampare sugli Edifici Antichi di Roma, così come è servito a me per conoscere esattamente le diverse proporzioni che, con grandissima precisione, sono state rilevate da questo Architetto³⁷.

³⁷ L'opera di Desgodetz – le cui fonti dichiarate sono soprattutto le già citate opere di Serlio e Palladio, le *Antiquità di Roma* di Antonio Labacco (1559), e il già citato *Parallèle...* di Roland Fréart de Chambray – ha un'importante precedente in Francia in quella di Jacques Androuet Ducerceau, *Les Antiquités de Rome...*, del 1584. Per la qualità dei rilievi, quotati con un doppio sistema di misurazione, secondo il *piéd Parisien* e secondo «le diamètre du bas des Colonnes de chaque Edifice [...] divisé en soixante parties», e confrontati criticamente con quelli già disponibili, essa resterà un fondamentale riferimento anche nel Settecento. Rendendosi conto della duplice delicatezza del tema affrontato – la non concordanza delle misure indicate dai vari autori che lo hanno preceduto, e il ruolo delle proporzioni nella cultura contemporanea – Desgodetz si cauta in più punti della sua *Préface*. In particolare merita qui di essere citato un brano molto significativo: «Et cette exactitude de ces grands Maîtres à coter toutes les mesures, semble faire entendre, qu'il y a des misteres dans les proportions de l'Architecture, qu'il n'est donné qu'aux Sçavans de penetrer [...] les seuls qui sçachent le fin de ces proportions; et que s'il y en a quelqu'unes dont les raisons échappent à leur connoissance, il faut juger par celles qu'ils ont decouvertes, de celles qui ne sont pas encore trouvées, et estre assuré du moins que ces grands exemples que les anciens nous ont laissez, ne sçauoient être assez exactement imitez». Altrettanto significativo un altro passo: «Car s'il m'est échappé en deux ou trois endroits de faire quelque reflection sur les particularitez que j'ay remarquées, je ne les donne point venant de moy; mais comme les ayant entendu faire dans les Conférences de l'Academie: et quoique ces reflexions soient fondées sur des opinions particulières à quelques uns de

* Aperta dalla rituale *Epistre* di dedica a Colbert, la *Ordonnance* si articola nella *Préface* pp. j-xxvij), e quindi in due parti. La prima (pp. 1-34) è intitolata «Des choses communes a tous les Ordres», e si compone di tredici capitoli (I, «Ce que c'est qu'Ordonnance et Ordre d'Architecture»; II, «De la mesure qui doit regler les proportions des Ordres»; III, «De la proportion generale des trois parties principales des Colonnes entieres»; IV, «De la hauteur des Entablemens»; V, «De la longueur des Colonnes»; VI, «De la hauteur des Piedestaux entiers»; VII, «De la Proportion des parties des Piedestaux»; VIII, «De la diminution et du renflemens des Colonnes»; IX, «De la Saillie de la Base des Colonnes»; X, «De la Saillie de la Base, et de la Corniche des Piedestaux»; XI, «De la Saillie que doivent avoir les Corniches des Entablemens»; XII, «De la proportion des Chapiteaux»; XIII, «De la proportion que doit avoir l'Astragale et l'Orle du Fust des Colonnes»).

La seconda parte (pp. 35-124) è intitolata «Des choses appartenantes a chaque Ordre», e si compone di otto capitoli (I, «De l'Ordre Toscan»; II, «De l'Ordre Dorique»; III, «De l'Ordre Ionique»; IV, «De l'Ordre Corinthien»; V, «De l'Ordre Composite»; VI, «Des Pillastres»; VII, «De l'abus du changement des proportions»; VIII, «De quelques autres abus introduits dans l'Architecture moderne»). Nel testo sono inseriti alcuni disegni e numerose «tables»; fuori testo compaiono sei «planches» (ciascuna corredata della relativa «explication»): la prima «contient tout ce qui est explique dans la premiere Partie», mentre le altre cinque recano i dettagli relativi ai singoli ordini, a corredo della esposizione che ne viene fatta nei corrispondenti capitoli della seconda parte dell'opera. L'esemplare conservato a Parigi presso la Bibliotheque de l'Arsenal (Fol. SA 1568-Res.) contiene i disegni originali da cui sono tratte le incisioni.

la compagnie, et non receües par les autres, elles m'ont assez touché l'esprit pour ne me pouvoir empescher de les rapporter [...]». La *Préface* di Desgodetz occupa quattro facciate non numerate del volume *in folio*; i brani qui citati sono, nell'originale, alla I e alle III-IV.

Appendice biobibliografica

di Maria Luisa Scalvini e Sergio Villari

1 *Cenni biografici*. Le monografie moderne su Claude Perrault, dalle quali non è possibile prescindere anche per la conoscenza dei dati biografici più salienti, sono quella fondamentale di Wolfgang Herrmann, *The Theory of Claude Perrault*, London 1973 (in particolare il cap. I, «Perrault's Life and Work», pp. 1-30), e l'altra assai recente di Antoine Picon, *Claude Perrault ou la curiosité d'un classique*, Paris 1988. Per un inquadramento della sua biografia nel contesto più ampio della famiglia, sono altresì utili gli studi di André Hallays (*Les Perrault*, Paris 1926) e di Marc Soriano (*Le dossier Charles Perrault*, Paris 1972), nonché il saggio di Jacques Barchilon, *Les Frères Perrault à travers la correspondance et les œuvres de Christian Huygens* («Revue du XVIIe siècle», n. 56, 1962, pp. 19-36). Una fonte biografica familiare – quindi assai diretta, ma notoriamente non imparziale – è rappresentata da alcuni scritti di Charles Perrault (1628-1703), ultimo dei fratelli: cfr. *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce Siècle...* (à Paris, chez Antoine Dézallier, tome I 1696, tome II 1700; la biografia di Claude è alle pp. 67-68 del tome I), e *Mémoires de ma vie*, nell'ed. a cura e con introduzione di Paul Bonnefon, Paris 1909 (la prima filologicamente corretta). *L'Eloge de M. Perrault* di Bernard Le Bovier de Fontenelle, scritto nel 1688 ossia lo stesso anno della morte di Claude, è pubblicato nelle *Œuvres* di Fontenelle (nell'ed. Paris 1759, alle pp. 390-395 del IX vol.). Utile infine la consultazione, sub voce, delle seguenti opere: Louis Moreri, *Le grand Dictionnaire historique*, Paris 1707; Francesco Milizia, *Le vite de' più celebri architetti*, Roma 1768; Antoine Nicolas Dézallier d'Argenville, *Vies des fameux architectes, depuis la Renaissance des arts...*, Paris 1788; John Aikin, *General Biography*, London 1813; Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes...*, Paris 1830; Louis-Gabriel Michaud, *Biographie universelle*, Paris 1843 ss.; Auguste Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris 1872; Adolphe Lance, *Dictionnaire des architectes français*, Paris

1872; Charles Bauchal, *Nouveau dictionnaire biographique et critique des architectes français*, Paris 1887. Infine, sono naturalmente da menzionare le opere standard di consultazione in ambito storico-artistico: fra queste, in particolare, il *Thieme-Becker Künstler-Lexikon* e l'*Encyclopedia of World Art* (le voci sono, rispettivamente, a cura di E. von Cranach-Sichart e di Bates Lowry).

1613 Claude Perrault nasce a Parigi il 25 settembre, in una famiglia della borghesia benestante, terzo figlio di Pierre Perrault, *avocat* originario di Tours, e di Pâquette Leclerc. La solidarietà del clan familiare, e soprattutto il legame con i fratelli, marcheranno l'intera vita di Claude, che non si sposerà mai. Sono già nati Jean, *avocat* come il padre, e che morirà nel 1669, e Pierre (1611-1679), il futuro *receveur général des finances* più tardi autore, con Claude, di scritti scientifici; nasceranno in seguito Nicolas, *théologien* e *docteur* de Sorbonne, che per tutta la sua breve vita (1624-1662) fu impegnato a difendere la causa giansenista, e in particolare il grande Antoine Arnauld; Marie, di cui sappiamo soltanto che visse appena tredici anni; e infine (l'11 gennaio 1628) i gemelli François e Charles: il primo destinato a morire «en bas âge», il secondo a diventare, dal 1664, collaboratore dell'onnipotente Colbert con la carica di *premier commis aux bâtiments du roi*, nonché grande protagonista della storica *querelle* di fine secolo (in cui avrà quale principale antagonista Nicolas Boileau-Despréaux) e autore di opere le più varie, dal celebre *Parallèle des anciens et des modernes...* (1688) alle *Histoires, ou contes du temps passé*, apparse inizialmente (1697) sotto il nome del figlio Pierre Darmancour.

1639 Come prima tappa conclusiva dei suoi brillanti studi di medicina, Claude consegue il *baccalauréat*.

1641 Consegue il dottorato presso la prestigiosa Ecole de Médecine di Parigi – la cui sola rivale è all'epoca, in Francia, quella di Montpellier – e vi inizia la propria attività svolgendo i compiti propri di un *docteur régent*, fra cui l'insegnamento (di fisiologia nel 1651-52, di patologia l'anno seguente). Inizia altresì una, peraltro limitata, attività professionale di medico.

1652 Muore il padre Pierre.

1657 Muore la madre Pâquette Leclerc. Nella casa di campagna che i Perrault possiedono a Viry, alla periferia di Parigi, a cura di Claude e di Charles vengono effettuati vari lavori.

1663 A Viry è ospite Christiaan Huygens, i cui rapporti di amicizia con Pierre, Claude e Charles dureranno a lungo, e che con i fratelli Perrault scambierà lettere e suggerimenti scientifici anche dopo che, nel 1681, avrà lasciato Parigi.

1664 Claude e Charles (che è testé divenuto collaboratore di Colbert) sottopongono a quest'ultimo – secondo quanto lo stesso Charles scrive nei suoi *Mémoires...* – una proposta per la *Colonnade* del Louvre.

1665 II «Cavalier Bernini» soggiorna in Francia, per fornire disegni a quello stesso fine; come si sa, il suo progetto non verrà mai realizzato.

1666 Viene fondata l'Académie Royale des Sciences, della quale Claude è chiamato a far parte, e che sino al 1681 sarà diretta, «sans titre officiel», da Christiaan Huygens (all'epoca lo scienziato olandese ha solo trentasette anni, ma già gode di una reputazione di livello europeo). Da questo momento in poi e sino alla morte, la vita di Claude sarà dominata – cessata ormai quasi del tutto la pratica professionale di medico – dal lavoro svolto in qualità appunto di membro della prestigiosa istituzione scientifica; un lavoro che è propositivo e organizzativo dell'attività anche sperimentale promossa dall'Académie nei campi della botanica e dell'anatomia (prende avvio fra l'altro una ricerca sistematica in *équipe*, che prevede regolari sedute di dissezione di animali), ma anche di cura dei testi e dei disegni per le pubblicazioni inerenti alle ricerche condotte sotto l'egida istituzionale.

1667 Claude elabora il progetto di un obelisco da erigere in onore del re sulla riva sinistra della Senna (un disegno, probabilmente però non autografo, è conservato presso la Bibliothèque Nationale di Parigi). Viene inoltre incaricato di predisporre i disegni per la realizzazione dell'Observatoire, l'edificio destinato ad ospitare le varie sezioni dell'Académie des Sciences.

In una data che non conosciamo esattamente, fra il 1666 e il '67, riceve da Colbert l'incarico di preparare una nuova edizione francese del trattato di Vitruvio: non viene infatti più ritenuta soddisfacente quella – edita una prima volta nel 1547 e di nuovo nel 1572 – elaborata da Jean Martin (umanista, già segretario di Lodovico Sforza e poi del cardinale Robert de Lenoncourt) e illustrata da artisti fra cui spicca Jean Goujon. Il difficile compito affidatogli da Colbert – se pure probabilmente propiziato dagli dall'influenza di Charles – ben si concilia con le sue competenze: Claude padroneggia bene il greco ed il latino, assomma inoltre gran parte delle conoscenze teoriche e fisico-meccaniche indispensabili per una tale impresa, ed è, infine, in grado di predisporre i disegni preliminari (le tavole relative saranno incise da Sébastien Le Clerc).

Nell'aprile del 1667, Colbert forma il *petit conseil* – da lui stesso presieduto e di cui Charles Perrault sarà il segretario – che avrà il compito di fornire pareri, ed elaborare disegni, per la *Colonnade*

del Louvre. Il *petit conseil*, oltre che da Claude – che evidentemente ne fa parte per la sua reputazione di *théoricien* – è costituito da Charles Le Brun e da Louis Le Vau, rispettivamente *premier peintre* e *premier architecte du roi*; l'idea di Colbert è che i tre debbano lavorare «unaniment et conjointement», così che nessuno possa dirsi autore in proprio di alcun disegno in particolare: è anche da tali circostanze che deriveranno le ben note polemiche sulla autentica paternità del progetto della *Colonnade* stessa.

1668 Sono attestati, in gennaio, i primi pagamenti per le incisioni delle tavole del *Vitruve*.

Si decide di erigere un arco trionfale alla Porte St. Antoine, destinato ad offuscare, per dimensioni e magnificenza, quello di Costantino in Roma. Fra i progetti di Le Brun e di Claude Perrault, assai simili, viene scelto il secondo. I lavori, tuttavia, non procederanno che di poco oltre le fondazioni, e il tutto sarà demolito nel 1716.

1669 Assieme al fratello Jean, e agli amici Du Laurent, Gomont e Abraham, Claude compie quel viaggio a Bordeaux di cui stende la *Relation...* (Paris, Bibl. Nat. Manusc. franç. A. f. 24713), edita nel 1909 da Paul Bonnefon assieme ai *Mémoires...* di Charles. Nel corso del viaggio, Jean si ammala, e nonostante le cure prestategli dal fratello – o forse, proprio a cause di queste: le terapie del tempo sono ciò che sono – muore, il 30 settembre. Il ms. della *Relation...* contiene numerosi schizzi autografi di soggetto architettonico, o attinenti a resti di interesse archeologico, come l'Anfiteatro o i cosiddetti “Piliers de Tutelle”.

Fra i lavori scientifici promossi dall'Académie des Sciences, a cura di Claude è pubblicata la *Description anatomique d'un caméléon, d'un castor, d'un dromedaire, d'un ours et d'une gazelle*.

1671 Escono, in prima edizione, i *Mémoires pour servir à l'histoire des animaux*, a cura di Claude e sempre sotto l'egida dell'Académie des Sciences.

Il 31 dicembre viene fondata l'Académie d'Architecture, il cui primo responsabile è François Blondel. L'appartenenza di Claude Perrault a questa istituzione, che svolge un ruolo molto importante sin dalla sua nascita, è controversa. Secondo Herrmann, egli ne fu membro, ma senza l'obbligo di firmare e di presenziare a tutte le sedute, non ricevendo una remunerazione *ad hoc*, che invece gli competeva in relazione al lavoro svolto nell'ambito dell'Académie des Sciences. Altri studiosi – fra cui Albert Laprade e Antoine Picon – sono invece di avviso contrario; resta il fatto che, nei frontespizi di tutte le opere di Claude, ivi comprese quelle inerenti alla teoria dell'architettura, egli si qualifica sempre e soltanto come «M. Perrault de l'Académie des Sciences, Docteur en Medecine de la

Faculté de Paris».

1673 Escono in prima edizione (à Paris, chez Jean Baptiste Coignard) *Les Dix Livres d'Architecture de Vitruve corrigez et traduits nouvellement en François avec des Notes et des Figures...*, una splendida edizione *in folio*. Alla lettura e discussione dell'opera l'Académie d'Architecture dedicherà numerose sedute, con incontri a cadenza settimanale che si terranno dal giugno 1674 al giugno 1675, e dal marzo all'agosto del 1676. Alcuni brani della *Préface* di Claude, ed alcune sue note di commento, suscitano discussioni e polemiche; tra le figure di rilievo impegnate nel dibattito contemporaneo – destinato peraltro a protrarsi sin oltre la metà del Settecento – spicca naturalmente quella di François Blondel (1618-1686), studioso di matematica e di geometria oltre che protagonista della cultura architettonica dell'epoca.

1674 Viene pubblicato, a Parigi, l'*Abregé des dix livres d'Architecture de Vitruve*, in cui il nome di Claude Perrault compare solo nel «Privilège». Si tratta di un testo molto importante, giacché nelle parti di commento per un verso sono ribadite alcune delle posizioni che già nel *Vitruve* dell'anno precedente avevano suscitato notevoli reazioni, e per l'altro sono abbozzate talune delle tesi che più tardi, nell'*Ordonnance...*, troveranno più compiuta formulazione.

1675 II «Journal des Sçavans» pubblica, come estratto dai Registri dell'Académie des Sciences, le *Observations que M. Perrault a faites sur des fruits dont la forme et la production avoient quelque chose de fort extraordinaire*. La medesima Accademia riceve l'incarico di elaborare un trattato generale di meccanica, che tuttavia non vedrà mai la luce; gli studi ed i disegni predisposti da Claude a tale fine sono contenuti, in gran parte, in quel *Recueil de plusieurs machines de nouvelle invention...* che apparirà, postumo, nel 1700.

1676 Sono ripubblicati, «Dressez par M. Perrault», i *Mémoires pour servir à l'histoire des animaux*, in una seconda edizione rivista e molto ampliata.

1677 Claude e Charles elaborano i disegni per una ricostruzione della chiesa parigina di S.te Geneviève, pubblicati nel 1957 da Michael Petzet («Bulletin Monumental», CXV, p. 81 ss.).

1678 Nell'edizione latina (*De cultu divino...*) dell'opera di Mai-monides, curata da Ludovico da Compiègne, sono pubblicati i disegni di Claude del Tempio di Gerusalemme.

1679 Muore il fratello Pierre.

1680 Appaiono i primi tre volumi degli *Essais de Physique, ou recueil de plusieurs traites touchant les choses naturelles*, di Claude e Pierre Perrault.

Nel «Journal des Sçavans» (p. 183 ss.) si dà notizia della *Découv-*

erte d'un nouveau conduit de la Bile, sa description et sa figure par M. Perrault. L'attività scientifica di Claude, ormai alle soglie della settantina, prosegue ininterrotta.

1681 Christiaan Huygens lascia Parigi e torna in Olanda, per motivi di salute; la corrispondenza con i fratelli Perrault proseguirà, mentre il suo desiderio di tornare a Parigi e riprendere il proprio posto di responsabile dell'Académie des Sciences non potrà mai realizzarsi: glielo impediranno l'ostilità del marchese di Louvois, successore di Colbert alla morte di questi nel 1683, e un clima politico che, specialmente dopo la revoca nel 1685 dell'editto di Nantes, è destinato a diventare sempre meno propizio per lui, olandese e protestante.

1683 Claude pubblica (à Paris, chez Jean Baptiste Coignard) la *Ordonnance des Cinq Espèces de Colonnes selon la Méthode des Anciens*. Le tesi esposte nella *Préface* e in altre parti di quest'opera rinnovano le polemiche suscitate dieci anni prima dalla sua edizione del trattato vitruviano; si riaccende così un dibattito che attraverserà anche il secolo successivo.

1684 Appare la seconda edizione dei *Dix Livres d'Architecture...*, «reveue, corrigée et augmentée».

1688 È pubblicato il IV tomo degli *Essais de Physique* (tutti e quattro i volumi saranno poi riediti a Leida, nel 1721 e nel 1727, come *Oeuvres diverses de Physique et de Mécanique* di Claude e Pierre Perrault).

Claude, che nonostante il trascorrere degli anni ha sempre proseguito l'attività scientifica e sperimentale nell'ambito dell'Académie des Sciences, muore il 9 ottobre nella sua casa di Parigi, per gli esiti di una infezione contratta eseguendo la dissezione di un cammello morto nel Jardin du Roi.

2 *Bibliografia*. Repertorio di base per le opere di e su Claude Perrault resta la *Bibliographie de la littérature française du XVIIe siècle* di Alexandre Cioranescu (3 voll., Paris 1965-67), utile anche per quanto riguarda i fratelli Charles, Nicolas e Pierre. Si danno qui di seguito le indicazioni bibliografiche fondamentali rispetto all'ottica del presente lavoro, così raggruppate: 2.1 Opere a stampa di Claude Perrault; 2.2 Manoscritti di Claude Perrault, con indicazione delle eventuali edizioni moderne; 2.3 Studi su Claude Perrault, e sui suoi rapporti con l'ambiente familiare; 2.4 Studi sull'estetica, sull'architettura e la teoria architettonica del XVII secolo, con particolare riferimento a Claude Perrault e alla Francia.

2.1 Opere a stampa di Claude Perrault

Extrait d'une lettre de M. P. à M^{ss} sur le sujet des Vers qui se trouvent dans le foye de quelques animaux, in «Journal des Sçavans», 1668, pp. 49 ss.

Les dix livres d'Architecture de Vitruve corrigez et traduits nouvellement en François, avec des Notes et des Figures, Paris 1673.

Abregé des dix livres d'Architecture de Vitruve, Paris 1674 (il nome di Perrault compare solo nel *Privilège*).

Extrait des Registres de l'Académie Royale des Sciences contenant les Observations que M. Perrault a faites sur des fruits dont la forme et la production avoient quelque chose de fort extraordinaire, in «Journal des Sçavans», 1675, pp. 94 ss.

Extrait des Registres de l'Académie Royale des Sciences contenant quelques Observations que M. Perrault a faites touchant deux choses remarquables qui on esté trouvées dans les œufs, in «Journal des Sçavans», 1676, pp. 27 ss.

Explicatio tabularum, quae figuram Templi exhibent, in Maimonides, *De Cultu Divino... ex Hebraeo Latinum fecit... Ludovicus de Compiègne de Veil*, Paris 1678.

Découverte d'un nouveau conduit de la Bile, sa description et sa figure, par M. Perrault, in «Journal des Sçavans», 1680, pp. 83 ss.

Essais de Physique, ou recueil de plusieurs traitez touchant les choses naturelles, Paris 1680-1688 (4 volumi; ristampati in Claude e Pierre Perrault, *Œuvres diverses de physique et de mécanique*, Leyden 1721).

Architecture générale de Vitruve réduite en abrégé par M. Perrault. Dernière édition enrichie de figures en cuivre, Paris 1681.

Lettres écrites sur le sujet d'une nouvelle découverte touchant la veue faite par M. Mariotte, Paris 1682.

Ordonnance des Cinq Espèces de Colonnes selon la Méthode des Anciens, Paris 1683.

Les dix livres d'Architecture de Vitruve... Seconde Edition reveue, corrigée et augmentée, Paris 1684.

Le Cabinet des beaux-arts, ou Recueil d'estampes gravées d'après les tableaux d'un plafond où les beaux-arts sont représentés. Avec l'explication de ces memes tableaux, Paris 1690 (pubblicata a nome di Charles e Claude Perrault).

Recueil de plusieurs machines de nouvelle invention. Ouvrage posthume, Paris 1700.

L'unica opera di Perrault, di argomento architettonico, tradotta in italiano è l'*Abrégé*: il *Compendio dell'architettura generale di Vitruvio. Opera di Mons. Perrault, di nuovo compendiata e ristretta*

da C.C.C., è edito nel 1711; segue, nel 1747, *L'architettura generale di Vitruvio ridotta in compendio dal Sig. Perrault. Opera tradotta dal francese ed incontrata in questa edizione col testo dell'autore*. In entrambi i casi lo stampatore è il veneziano Giambattista Albrizzi. Della seconda traduzione, una ristampa è edita a Venezia nel 1794, presso Antonio Zatta.

Alla cura di Claude Perrault, responsabile delle ricerche sperimentali eseguite sotto l'egida dell'Académie des Sciences, vanno attribuite inoltre le seguenti pubblicazioni:

Extrait d'une lettre écrite à Monsieur de la Chambre qui contient les observations qui ont été faites sur un grand Poisson disséqué dans la Bibliothèque du Roi le vingt-quatrième Juin 1667. Observations qui ont été faites sur un Lion disséqué dans la Bibliothèque du Roi le vingt-huitième Juin 1667 tirées d'une lettre écrite à Monsieur de la Chambre, Paris 1667.

Description anatomique d'un caméléon, d'un castor, d'un dromedaire, d'un ours et d'une gazelle, Paris 1669.

Mémoires pour servir à l'histoire naturelle des animaux, Paris 1671.

Mémoires pour servir à l'histoire naturelle des animaux. Dressez par M. Perrault..., Paris 1676 (Seconda ediz.; una terza, postuma, sarà pubblicata in *Mémoires de l'Académie Royale des Sciences...*, Paris 1733).

2.2 Manoscritti di Claude Perrault, con indicazione delle eventuali edizioni moderne

Les Murs de Troye (second chant, circa 1653), Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, Ms. 2956. Pubblicato da P. Bonnefon in «Revue d'Histoire littéraire de la France», VII, 1900.

Mémoire accompagnant le projet d'un obélisque (30 agosto 1657), Paris, Bibliothèque Nationale, Mss. franç., A. f. 24713, ff. 145-151.

Mémoire sur les propriétés de la craie (17 dicembre 1667), Paris, Académie des Sciences, Reg. I, ff. 308-327.

Dossier Perrault (note e disegni scientifici, 1667 e succ.), Paris, Archives de l'Académie des Sciences.

Instructions données en 1668 au sculpteur Girardon pour une mission en France et en Italie, Paris, Bibliothèque Nationale, Mss. franç., A. f. 390, fol. 11.

Lettre à Christian Huyghens, sur l'horloge hydraulique à pendule, 28 octobre 1669, Paris, Bibliothèque Nationale, Mss. franç., N.a. 21259 (263, 267).

Relation du voyage fait en 1669 par MM. Du Laurent, Gomont,

- Abraham et Perrault*, Paris, Bibliothèque Nationale, Mss. franç., A. f. 24713. Pubblicato da P. Bonnefon in *Mémoires de ma vie. Voyage à Bordeaux*, Paris 1909.
- Mémoire sur la coagulation* (10 agosto 1669), Paris, Académie des Sciences, Reg. VI, ff. 141-149a.
- Deux mémoires concernant la fourniture d'eau à Versailles* (1671 e 1676), Paris, Archives Nationales, série O1 1854.
- Lettre del 27 gennaio 1674*, Paris, Bibliothèque Nationale, Mélange Colbert 167, ff. 245 r e v.
- [Rapport sur la visite, faite par ordre de Colbert et sous la direction de Perrault], *pour examiner la qualité des pierres [des] anciennes églises et bâtimens de Paris et des environs* (1678), Paris, Bibliothèque Nationale, Mss. franç., A. f. 12341.
- Tombeau Mazarin. Avis de M. Perrault le médecin...* (1676), Paris, Bibliothèque de l'Institut, Ms. 368, ff. 169/V - 171/V.
- Sçavoir si la musique à plusieurs parties à esté connue et mise en usage par les Anciens*, Paris, Bibliothèque Nationale, Mss. franç., A.f. 25350. Concepito come Prefazione al *Traité de la musique* (ma non edito con quest'ultimo negli *Essais de Physique*), e pubblicato in H. Gillot, *La querelle des Anciens et des Modernes*, Paris 1914.

2.3 Studi su Claude Perrault, e sui suoi rapporti con l'ambiente familiare

- P. Bonnefon, *Claude Perrault architecte et voyageur*, (I e II), in «Gazette des Beaux-Arts», XXVI, 1901, pp. 209 ss., e 425 ss.
- P. Bonnefon, *Charles Perrault. Essai sur sa vie et ses ouvrages*, in «Revue d'Histoire littéraire de la France», XI, 1904, pp. 365 ss.
- H. Lemonnier, *Quelques idées de Claude Perrault sur l'architecture*, in «Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français», 1910, pp. 322 ss.
- L. Hauteceur, *L'Auteur de la colonnade du Louvre*, in «Gazette des Beaux-Arts», IX, 1924, pp. 151 ss.
- A. Hallays, *Les Perrault*, Paris 1926.
- R. Josephson, *Quelques dessins de Claude Perrault pour le Louvre*, in «Gazette des Beaux-Arts», XVI, 1927, pp. 171 ss.
- V.te de Montbas, *Un manuscrit illustré inédit de Claude Perrault*, in «Revue de l'Art», LI, 1927, pp. 331 ss.
- J. Lebovits, *Claude Perrault physiologiste*, Paris 1931.
- J. Lévy-Valensin, *Claude Perrault, Physiologiste*, nel *Livre jubilaire offert au professeur G. H. Roger*, Paris 1932, pp. 147 ss.
- S. Delorme, *Pierre Perrault auteur d'un traité "De l'origine des fontaines" et d'une théorie de l'expérimentation*, in «Archives Inter-

- nationales d'Histoire des Sciences», 3, 1948, pp. 388 ss.
- A. Sigwalt, *Une mystification de Charles Perrault. La colonnade du Louvre*, Paris 1948.
- J. Colombe, *Portraits d'ancêtres, III. Claude Perrault*, in «Hippocrate», 4-5, 1949, pp. 3 ss.
- M. Lucien, *La vie savante et harmonieuse de Claude Perrault*, in «Mémoires de l'Académie de Stanislas», XXXVIII, 1950-51, pp. 97 ss.
- P. Vallery-Radot, *Un architecte de génie: le docteur Claude Perrault*, in «Histoire de la médecine. Revue technique et historique», IV, 1952, pp. 12 ss.
- A. Tenenti, *Claude Perrault et la pensée scientifique française dans la seconde moitié du XVII^e siècle*, in *Hommage à Lucien Febvre*, Paris 1953, pp. 301-30.
- M. Petzet, *Un projet des Perrault pour l'Eglise Sainte-Geneviève à Paris*, in «Bulletin Monumental», CXV, 1957, pp. 81 ss.
- P. Vallery-Radot, *Un médecin architecte: Claude Perrault (1613-1688)*, in «Fureteur», XVIII, 1959, pp. 67 ss.
- J. Barchilon, *Les frères Perrault à travers la correspondance et les œuvres de Christian Huygens*, in «Revue du XVII^e siècle», n. 56, 1962, pp. 19 ss.
- W. Herrmann, *Unknown Designs for the "Temple of Jerusalem" by Claude Perrault*, in *Essays in the history of architecture presented to Rudolf Wittkower*, London 1967, I, pp. 143 ss.
- M. Petzet, *Claude Perrault als Architekt des Pariser Observatoriums*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XXX, 1, 1967, pp. 1 ss.
- J. Schiller, *L'iconographie de Claude Perrault (1613-1688)*, in «Comptes rendus du 91^e Congrès national des Sociétés Savantes» (Rennes, 1966), I, Paris 1967, pp. 215 ss.
- M. Soriano, *Les Contes de Perrault: culture savante et traditions populaires*, Paris 1968.
- M. Tafuri, «*Architectura artificialis*»: *Claude Perrault, Sir Christopher Wren e il dibattito sul linguaggio architettonico*, in «Barocco europeo, barocco italiano, barocco salentino» (Atti del Convegno), Lecce 1969.
- W. Kambartel, *Symmetrie und Schönheit. Über mögliche Voraussetzung des neueren Kunstbewusstseins in der Architekturtheorie Claude Perraults*, München 1972.
- M. Soriano, *Le dossier Charles Perrault*, Paris 1972.
- W. Herrmann, *The Theory of Claude Perrault*, London 1973.
- F. Azouvi, *Entre Descartes et Leibniz: l'animisme dans les "Essais de physique" de Claude Perrault*, in «Recherches sur le XVII^e siècle», 5, 1982, pp. 9 ss.

- M. L. Scalvini, *La crisi della definizione vitruviana di architettura – Note in margine alla “polemica a distanza” Boullée/Perrault*, in *Ragioni della storia e ragioni del progetto – Discussioni sulla teoria con Françoise Choay*, a cura di E. D’Alfonso, Milano 1985, pp. 25 ss.
- J. Barchilon, *Un échantillon inédit des Pensées chrétiennes de Charles Perrault*, in «XVIIe siècle», 155, 1987, pp. 203 ss.
- A. Picon, *Claude Perrault ou la curiosité d’un classique*, Paris 1988.

2.4 *Studi sull’estetica, sull’architettura e la teoria architettonica del XVII secolo, con particolare riferimento a Claude Perrault e alla Francia*

- C. Gurlitt, *Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Klassizismus in Belgien, Holland, Frankreich, England*, Stuttgart 1888.
- K. Cassirer, *Die ästhetischen Hauptbegriffe der französischen Architektur-Theoretiker von 1630-1780*, Berlin 1909.
- H. Lemonnier, *L’art français au temps de Louis XIV*, Paris 1911.
- H. Gillot, *La Querelle des Anciens et des Modernes en France. De la “Défense et illustration de la langue française” aux “Parallèles des anciens et des modernes”*, Paris 1914.
- K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, Leipzig 1914.
- E. Kaufmann, *Die Architekturtheorie der Französischen Klassik und des Klassizismus*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XLIV, 1924, pp. 209 ss.
- M. Borissavliévitch, *Les Théories de l’architecture*, Paris 1926.
- R. Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris 1927.
- L. Hautecœur, *Le Louvre et les Tuileries de Louis XIV*, Paris-Bruelles 1927.
- P. Hazard, *La crise de la conscience européenne, 1680-1713*, Paris 1935.
- R. Picard, *Les salons littéraires et la Société française, 1610-1789*, New York 1943.
- L. Hautecœur, *Histoire de l’architecture classique en France*, Paris 1943-1957, vol. II (1948).
- D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947.
- A. Adam, *Histoire de littérature française*, Paris 1948-1956.
- H. Busson, *La religion des classiques (1660-1714)*, Paris 1948.
- A. Blunt, *Art and Architecture in France, 1300-1700*, Melbourne-London-Baltimore 1953.
- G. Macchia, *Il paradiso della ragione*, Bari 1960.
- W. Tatarkiewicz, *L’esthétique associationniste au XVIIe siècle*, in «Revue d’esthétique», XIII, 1960, pp. 287 ss.
- Documents du Minutier Central concernant l’histoire littéraire de la*

- France de 1630 à 1700*, Paris 1960.
- W. Herrmann, *Antoine Desgodets and the Académie Royale d'Architecture*, in «The Art Bulletin», LXI, 1963, pp. 157 ss.
- A. Adam, *Les libertins au XVIIIe siècle*, Paris 1964.
- J. Barchilon, *Charles Perrault à travers les documents du Minutier Central des Archives Nationales*, in «XVIIIe siècle», 65, 1964, pp. 3 ss.
- A. Braham-M. Whiteley, *Louis Le Vau's projects for the Louvre and the Colonnade*, in «Gazette des Beaux-Arts», LXIV, 1964, pp. 285 ss., 347 ss.
- T. Sauvel, *Les auteurs de la colonnade du Louvre*, in «Bulletin Monumental», CXXII, 1964, pp. 323 ss.
- A. Erlande-Brandenburg, *Les fouilles du Louvre et les projets de Le Vau*, in «La vie urbaine», I, 1964, pp. 241 ss.; II, 1965, pp. 12 ss.
- A. Chastel-J.-M. Pérouse de Montclos, *L'aménagement de l'accès oriental du Louvre*, in «Les Monuments Historiques de la France», XII, 1966, pp. 176 ss.
- H. Kortum, *Charles Perrault und Nicolas Boileau: Der Antike-Streit im Zeitalter der klassischen französischen Literatur*, Berlin 1966.
- W. Tatarkiewicz, *L'esthétique du Grand Siècle*, in «XVIIIe siècle», 78, 1968, pp. 21 ss.
- Y. Laissus-A.-M. Monseigny, *Les plantes du Roi. Note sur un grand ouvrage de botanique préparé au XVIIe siècle par l'Académie Royale des Sciences*, in «Revue d'Histoire des Sciences et de leurs applications», XXII, 1969, pp. 193 ss.
- G. Macchia, *La letteratura francese*, vol. II, Firenze 1970.
- R. Hahn, *The anatomy of a scientific institution. The Paris Academy of Sciences, 1666-1803*, Berkeley-Los Angeles-London 1971.
- T.-A. Litman, *Le sublime en France (1660-1714)*, Paris 1971.
- G. Monnier, *Dessins inédits pour la colonnade du Louvre*, in «Les Monuments Historiques de la France», 3/4, 1972, pp. 130 ss.
- F. Fichet, *La théorie architecturale à l'âge classique*, Bruxelles-Liège 1979.
- J. Rykwert, *The First Moderns. The Architects of the Eighteenth Century*, Cambridge Mass. 1980; trad. it. *I primi moderni – Dal classico al neoclassico*, Milano 1986.
- J.-M. Pérouse de Montclos, *L'architecture à la française*, Paris 1982.
- J.-P. Epron, *L'Ecole de l'Académie, 1671-1793, ou l'institution du goût en architecture*, Rapport de recherche, Nancy, Ecole d'Architecture, 1984.
- A. Guiheux-D. Rouillard, *Echanges entre les mots et l'architecture dans la seconde moitié du XVIIIe siècle à travers les traités de l'art*

- de parler*, in «Les Cahiers de la Recherche architecturale», 18, 1985, pp. 18 ss.
- Ch. Buci-Glucksmann, *La folie du voir – De l'esthétique baroque*, Paris 1986.
- W. Szambien, *Symétrie, Goût, Caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique*, Paris 1986.
- N. Felkay, *Nouveaux documents sur l'Académie d'Architecture sous Louis XIV*, in «Bulletin de la Société d'Histoire de Paris», 1985, Paris 1987, pp. 275 ss.
- G. Deleuze, *Le pli – Leibniz et le baroque*, Paris 1988.
- F. Waquet, *Le modèle français et l'Italie savante (1660-1750)*, Roma 1989.

Summary

Claude Perrault: *The Order of Architecture*

Claude Perrault's (1613-1688) contribution to French culture in the Grand Siècle is important for the history of both science and architecture. Physician, member of the prestigious Académie Royale des Sciences and a friend of figures like Christiaan Huygens and Gottfried Wilhelm Leibniz, he was highly respected in scientific circles, although perhaps not as much as some of his great contemporaries. His contribution to architecture is debatable in its results – consider for example the *Colonnade* at the Louvre – but its work as a theorist is surely fundamental.

Entrusted with the French translation of Vitruvius's treatise by Colbert (with whom, from 1664 onwards, his brother Charles collaborated as *premier commis aux bâtiments du roi*), he published the first edition of the work in 1673 and the second in 1684. In the preface and in some of the notes, Perrault advocated for some theses that provoked evident yet prudent controversy particularly among the supporters of architectural culture who were closest to the Académie d'Architecture. In 1683, these theses appeared in a more elaborated form in the *Ordonnance des Cinq Espèces de Colonnnes selon la Méthode des Anciens*, where they were condensed into the twenty-seven pages of the famous *Préface*, now published in Italian for the first time. Perrault's attitude as a scientist is here reflected in his approach to the theory of proportions, something brand new for the time. Providing a synthesis of carefully observed items (showing incidentally that ancient monuments did not respect the accepted rules, although these rules were inconsistent and at times contradictory), Perrault refuses in principle to consider architectural proportions as having the same absolute and immutable character as proportions in music, thus breaking away from a long-established tradition. Architectural proportions, he suggests, must instead be based on logic, simplicity of calculation and practical application. Although the title of his essay explicitly refers to the «Méthode des Anciens», Perrault's real vision of the *Antique*

fully reflects the position of the *modernes* in the famous disagreement which caused a clash between his brother Charles and Nicolas Boileau-Despréaux, the author of *L'Art Poétique*, who mercilessly mocked the «méchant médecin» a convert to architecture.

The distinction between «beauté positive» and «beauté arbitraire» – where the former is based on objective criteria including symmetry, while the latter on taste and on *je ne sais quoi* – is very original and unrelated to other distinctions made at the time, though it could be hinted somehow by Pierre Nicole's distinction between «vraie et fausse beauté» (true and apparent beauty) or by Christopher Wren's distinction between «Geometrical or Natural Beauty» and «Customary Beauty». Supported by theoretical assumptions that sounded paradoxical for the time, Claude Perrault's ideas mark the origins of modern reflections on the theory of architecture, and proved fundamental, in France and abroad, for the development of the discipline in the eighteenth century and in the centuries to come.

