

Philibert de L'Orme e l'etica del progetto

SAVERIO MECCA

“La figure cy-après descrite [...] nous met devant les yeux un homme sage [...] ayant trois yeux.

L'un pour admirer & adorer la sainte divinité de Dieu & contempler ses oeuvres tant admirables, & aussi pour remarquer le temps passé.

L'autre pour observer & mesurer le temps present, & donner ordre à bien conduire et diriger ce qui se presente.

Le troisieme pour prévoir le futur & temps à venir... “

Ph. de L'ORME, Le premier Tome de L'Architecture, Paris, 1567, fol. 283)

Etica professionale e segreti tecnici svelati

Nel 1561, Philibert de L'Orme pubblica i 57 fol. delle *Nouvelles Inventions pour bien bastir et à petits fraiz*, preceduti da un'avvertenza al Lettore e da un'Epistola dedicatoria al giovane Re, Carlo IX, figlio de defunto Enrico II. Quest'ultimo aveva apprezzato, anni addietro, le 'invenzioni' del suo Architetto, assistendo al castello della Muette di Saint-Germain-en-Laye all'esperimento concreto di resistenza di una innovativa *charpente*, che de L'Orme proponeva fra altre “choses utiles & necessaires pour la perfection de l'architecture”, e gli aveva quindi chiesto di redigere un libro che illustrasse quelle invenzioni “au profit de son peuple & decoration de son royaume” (*Epistre au Roi*, p. 1).

La trattazione, suddivisa in due Libri, va dalle indicazioni utili per riconoscere “les bons arbres” e saper scegliere quelli adatti per la carpenteria di tipo nuovo (della quale si elencano i vantaggi economici e le prerogative di decoro, di modo che alcun costruttore devoto al suo committente e alla ‘patria’ non possa non adottarla), alle più dettagliate spiegazioni, appoggiate costantemente ad immagini illustrative, per misurare, tagliare e assemblare i pezzi di legno in vista di vari tipi di copertura, varianti applicative di quella che si chiamerà “charpente à la Philibert de L'Orme”. In particolare, l'Autore insiste sulla possibilità di costruire

un bien grand edifice, ou grande salle, soit quarrée, longue, ou ronde, ou trigone, ou hexagone, de quelque figure que l'on voudra penser, & sans y faire grande maçonnerie: il n'y faudrait que les fondements par les costez, sur lesquelz sera assise la platte-forme de la charpenterie (fol. 29)¹.

È così che Philibert progetta una “grande salle comme une Basilique, ou lieu

¹ (Un grandissimo edificio, o salone, sia quadrato, lungo, o rotondo, o triangolare, o esagonale, o di qualunque figura si voglia pensare, e senza farvi eccessiva opera muraria: occorrerebbero solo i fondamenti laterali, sui quali posare la piattaforma della carpenteria).

Royal”, garantendo che la costruzione, prevista di 40 tese di lunghezza per 25, con “pavillons” e “galleries” o portici laterali, “se peut faire à petits frais” (fol. 29). Di essa dà la planimetria (fol. 30) e il disegno assonometrico (fol. 31).

Dà poi il “devis d’un Dortoir [pour] les religieuses de Montmartre”, cioè la dettagliatissima descrizione di un suo progetto, e ribadisce la possibilità di costruirlo con i “restes de bois” di una sala precedentemente costruita, quindi davvero con modica spesa, data l’ampiezza prevista del dormitorio che doveva coprire tutto il chiostro sottostante. Soprattutto ribadisce quanto segue:

Quand on voudroit couvrir tout un chasteau & la court qui seroit à son milieu, on le pourroit faire facilement par ceste Invention, pourveu que celuy qui en auroit la charge entendist ce que nature peut faire & aider en cela (fol. 32)².

È innegabile che, in questa autovalutazione, ‘economicità’ (risparmio) si allea ad ‘economia’ come uso oculato delle risorse naturali del luogo in cui si costruisce o della patria.

Il secondo Libro si apre con un “certain discours de l’Auteur”, volto ad esprimere le motivazioni della pubblicazione di quest’opera (che sono, dette con termini odierni, etica professionale ed attenzione all’economia nazionale):

[Je proteste] ne tendre icy à autre fin que d’instruire les ouvriers, & leur donner moien & bon courage de servir très fidelement les seigneurs & autres qui les appelleront, à fin qu’ilz aient occasion de se contenter d’eux. Voilà le but, la fin & intention de mes labeurs. Je ne veuil oublier aussi que la grande nécessité de bois pour bastir, laquelle nous voyons venir en France, m’a fait chercher telle Invention, pour le profit de tous... (fol. 38v)³.

Segue il puntuale insegnamento pratico per costruire travi e travicelli assemblati con “chevilles de bois” (cfr. fol. 42, 44, 46 ecc.)

Al richiamo ad un altro tipo di “poutre de plusieurs pièces”, di cui “ceux qui entendent les traicts de geometrie comprendront aisement la façon” (fol. 48v), seguono consigli per evitare i danni e inconvenienti dell’usura del legno e le sue malattie.

Il capitolo XIII intitolato “Comme on se peut servir en diverses sortes de cette Invention nouvelle, e de la commodité, profit e grand espargne qui en peut revenir, avec un sommaire e recapitulation de plusieurs choses reprises de tout ce present oeuvre” contiene l’elencazione di ben dieci vantaggi della “nouvelle invention” delormiana, quali:

1. costruire muri meno spessi, dato il minor carico di copertura;
2. usare meno ferro (talmente costoso!) nelle carpenterie;
3. usare legno di ogni specie e misura, secondo la disponibilità locale;
4. risparmiare macchine elevatrici (necessarie per le grosse travi) e risparmiare tempo

² (Se si volesse coprire tutto un castello e la corte interna, si potrebbe farlo facilmente con questa invenzione, purché chi ne avesse l’incarico capisse come sfruttare le risorse naturali).

³ (Attesto di tendere qui all’unico fine di istruire gli operai, e dar loro i mezzi e il coraggio di servire fedelmente i Signori e altri che li chiameranno, affinché essi possano esser contenti di loro. Ecco il fine e l’intenzione delle mie fatiche. Non voglio dimenticare neppure che la grande necessità di legname per costruire, che vediamo importare in Francia, mi ha fatto cercare questa invenzione, a vantaggio di tutti).

(sei settimane, al massimo due mesi, contro un anno che serve per la carpenteria abituale);

5. risparmiare tutto il ferro che abitualmente si usa per agganciare alle opere murarie la carpenteria (per la “charpente” delormiana non serve neanche un chiodo!);
6. risparmiare ardesia, data la forma più piatta della copertura;
7. poter fare travi di piccoli pezzi: ciò risulta utilissimo per i restauri di coperture di vecchi edifici, ed anche l’ardesia e le tegole in un rifacimento del tetto saranno riutilizzate nella loro parte migliore; fra l’altro, nelle riparazioni, si recupererà tanto ferro da ripagare quasi tutto il lavoro;
8. coprire facilmente ampi spazi (come la “Basilique”): “grand temple, auditoire, maison de ville, palais, halle, hospital” ecc. (fol. 57);
9. risparmiare nella manutenzione dei ponti, o costruirne facilmente di nuovi, mediante impalcature riutilizzabili;
10. ottenere dei piani abitabili, pur costruendo un piano solo, grazie a “de fort belles chambres ou salles, dedans le comble & couverture” (è il prototipo della ‘mansarda’).

Allude infine ad ulteriori utili applicazioni della nuova invenzione, per esempio fare ponti di una sola arcata, oppure costruire mulini, elevatori d’acqua, scale, e “viti” per sollevare pietre da costruzione, o altri strumenti utili per l’Architettura e l’arte militare (cfr. fol. 57v).

La cosa più notevole di quest’opera è che, nel 1561, per la prima volta, tutti i segreti della carpenteria in uso sono svelati, insieme alle novità introdotte da de L’Orme. Egli dice esplicitamente – mostrandosi portavoce del passaggio dal gotico al Rinascimento – che, se questo suo scritto sarà apprezzato, continuerà ad esporre cose “nécessaires à l’architecture”:

Je dy une infinité de choses recouvertes en mon temps, & d’autres inventées par moy, desquelles je n’avais jamais ouy parler. Et pour le grandissime profit & plaisir qu’elles apporteraient à la posterité, je ne les voudrois ensevelir avec moi, ains plustost les faire vivre après moi. (fol. 49v)⁴.

I principi informativi di quest’opera sono l’economia e l’etica professionale, che impone all’Architetto di operare correttamente nell’interesse del committente, e di assumersi la responsabilità della formazione dei suoi ‘successori’.

Antecedenti e posterità della “charpente à la Philibert

Il nuovo tipo di carpenteria, che l’Autore giustamente qualifica di “nouvelle invention”, – poiché “il y abandonne le principe fundamental de la charpente (la triangulation de la ferme) et emprunte à la maçonnerie le principe du clavage”⁵, permette di

⁴ (Intendo dire un’infinità di cose attualmente ‘coperte’ ed altre inventate da me, di cui non avevo mai sentito parlare. E per il massimo vantaggio e piacere che apporterebbero alla posterità, non vorrei seppellirle con me, bensì piuttosto farle vivere dopo di me).

⁵ (Egli vi abbandona il principio fondamentale della capriata e riprende dall’arte muraria il principio della volta). J.-M. Pérouse De Montclos, *La charpente à la Philibert de L’Orme. Réflexions sur la fortune des techniques en architecture*, in *Les Chantiers de la Renaissance*, Paris, Picard, 1991, p. 28.

inserire Philibert de L'Orme in una tradizione di 'ingegneri' che inventano macchine propriamente dette o soluzioni ingegnose nel campo dell'edilizia.

Verso la metà del XIII secolo, Villard de Honnecourt aveva affidato al suo famoso taccuino la sua invenzione di un "solaio costruito con legni corti"⁶, di un "plancher formé de solives trop courtes"⁷, che si rivela irrealizzabile, ma che ha tutto il suo peso nella storia delle tecniche costruttive, esattamente come, nel campo degli apparecchi di sollevamento, certi disegni di Leonardo o di Francesco di Giorgio Martini, ripresi da Ramelli⁸ o da Besson⁹, sono all'origine di importanti applicazioni posteriori.

J.-M. Pérouse de Montclos cerca spiegazioni tecniche o economiche dell'abbandono del sistema escogitato da Philibert, che aveva il pregio di essere funzionale, ma non ne trova nessuna nel settore dell'arte del carpentiere, dove nei secoli successivi si coltivano forme frivole di coperture piuttosto che forme utili.

Nei trattati di Mathurin Jousse (1627) e di Nicolas Fourneau (1767-68) non c'è alcuna allusione a de L'Orme né per apprezzare né per criticare la sua "nouvelle invention", che in effetti sopravvisse non più di cinquant'anni, malgrado il successo attestato dallo stesso Philibert nel Trattato, dove scrive che molti l'hanno esportata in paesi stranieri, dopo averne preso "les desseings, mesures & modelles" (fol. 5) mentre gli operai, superata la diffidenza iniziale, ne copiano continuamente il *patron*. L'Autore dichiara di averne fatto fare "plus de cent modelles, & grand nombre de portraits", per far conoscere, diffondere e incoraggiare l'uso di questo tipo di copertura, utile e nuovo, capace di dare "profit & decoration" al Regno (fol. 5).

Il motivo dell'abbandono è probabilmente duplice. Proprio in quel mezzo secolo l'arte di edificare, in Francia, subisce un'evoluzione (o piuttosto un'involuzione) verso il culto dell'*apparence* (esteriorità/appariscenza); d'altra parte si assiste, durante il "siècle et demi d'oubli de la charpente à la de L'Orme"¹⁰ prima della sua rivalutazione alla fine del Settecento, alla matematizzazione dei problemi costruttivi, che Philibert stesso auspica ed avvia nel suo Trattato.

Inoltre probabilmente non aveva torto l'Abbé Laugier, che nelle sue *Observations sur l'architecture* (1765)¹¹ sospettava che fossero stati i carpentieri, protetti dagli imprenditori, a respingere ogni invenzione nel campo del loro lavoro specializzato. È verosimile che l'azione coniugata delle corporazioni di Charpentiers e di Maçons, in difesa dei loro segreti tecnici, e dell'Académie Royale d'Architecture, che proibì agli Architetti di occuparsi dei mezzi di esecuzione materiale dei loro progetti, abbia provocato il lungo oblio della *charpente* delormiana. Ed è tanto più verosimile che essa venga riabilitata negli anni che vedono la simultanea abolizione delle Corporations e delle Académies Royales.

Il valore dell'invenzione delormiana non consiste – come qualcuno ha potuto credere¹² – nella falsa anticipazione di una forma, per esempio quella della Galerie des Machines dell'Esposizione Internazionale del 1900, – poiché imitando la Basilique

⁶ P. Portoghesi, *L'infanzia delle macchine*, Bari, Laterza, 1981, p. 82.

⁷ (Orditura di solaio fatta di travi troppo corte). J.-M. Pérouse De Montclos, *La charpente...*, cit., p. 35.

⁸ Cfr. A. Ramelli, *Le diverse et artificiose machine*, Paris, 1588 (in it. e fr).

⁹ Cfr. J. Besson, *Theatrum instrumentorum et machinarum*, 1569, tr. fr. Lyon, 1578.

¹⁰ J.-M. Pérouse De Montclos, *La charpente...*, cit., p. 38.

¹¹ Cfr., *ibidem*.

¹² Cfr. H. Clouzot, op. cit., p. 107.

delle *Nouvelles Inventions* (fol. 31), come omaggio postumo, si è confuso forma e tecnica¹³ –; ma piuttosto nella nuovissima proposta di un 'principio' che ha trovato importanti applicazioni nell'Ottocento ed è alla base del cosiddetto "lamellé-collé". Lo afferma J.-M. Pérouse de Montclos, sottolineando quanto segue:

Le mérite de Philibert est peut-être moins d'avoir prôné la planche courbe, modulaire, "clavée", et la suppression des entrants et tirants, que d'avoir constitué un système logique et d'en avoir proposé une explication cohérente¹⁴.

Ed è proprio in quanto "système logique" e soluzione tecnica adeguata ai materiali da costruzione disponibili ed 'economici' – come la ghisa e l'acciaio nel secondo Ottocento – che Viollet-Le-Duc auspicherà e metterà in atto il recupero dell'invenzione delormiana.

Insegnare l'invenzione: "desseings" e "modelles"

Dal momento che il "sage et docte Architecte" è un inventore, ci si chiede se e come possa insegnare l'invenzione al suo Discepolo, col quale si ritrarrà nella *planche* conclusiva del Trattato del 1567.

Leggiamo le poche righe che riassumono quel che si potrebbe chiamare il programma didattico delormiano, quale viene enunciato nel commento della *planche* succitata (fol. 282), e sottolineiamo l'attenzione rivolta al metodo piuttosto che ai contenuti dell'insegnamento globale, e la menzione del modello accanto al disegno fra i mezzi didattici previsti per formare il Buon Architetto.

Vous voyez en la dicte figure plusieurs beaux commencements d'édifices, palais & temples, desquels le sudsitt sage et docte Architecte montrera & enseignera la structure avec bonne & parfaite methode, ainsi qu'il est manifesté par ladicte figure: en laquelle aussi vous remarquerez un adolescent apprentif, representant jeunesse, qui doit chercher les sages & doctes, pour estre instruite tant verbalement que par memoires, escritures, desseings, & modelles: ainsi qu'il est figuré par le memoire mis en la main de l'adolescent docile, & cupide d'apprendre & cognoistre l'Architecture. (fol. 282v)¹⁵.

È tutto un programma educativo: l'insegnamento che il "sage et docte architecte"

¹³ "Le nom du maître éponyme est souvent passé de la technique à la forme, glissement abusif, car technique et forme ne sont pas nécessairement liées" (Il nome del maestro eponimo è passato spesso dalla tecnica alla forma, slittamento abusivo, giacché tecnica e forma non sono necessariamente legate). J.-M. Pérouse De Montclos, *La charpente...*, cit., p. 28.

¹⁴ (Il merito di Philibert non consiste tanto nell'aver esaltato la travatura curva, modulare, fissata con biette, e la soppressione di catene e tiranti, quanto di aver costituito un sistema logico e di averne proposto una spiegazione coerente). J.-M. Pérouse De Montclos, *La charpente...*, cit., p. 34.

¹⁵ (Voi vedete nella menzionata figura diversi begli inizi di edifici, palazzi e templi, di cui il suddetto saggio e dotto architetto mostrerà e insegnerà la struttura con buono e perfetto metodo, come è manifestato dalla figura, nella quale noterete anche un adolescente apprendista, che rappresenta la gioventù la quale deve cercare i saggi e dotti, per essere istruita sia verbalmente che mediante memorie, scritti, disegni e modelli, come è raffigurato nella 'memoria' in mano all'adolescente docile e bramoso di imparare e conoscere l'architettura).

è in grado di dispensare all'“adolescent representant jeunesse” ha la caratteristica di rivolgersi alle giovani facoltà del Discepolo, per esercitarle tutte e svilupparle armoniosamente.

Ciascuno dei termini che designano gli strumenti didattici – “memoires, escritures, desseings, modeles” – meriterebbe uno studio etimologico e storico-semantic, previo ad ogni apprezzamento del ‘metodo’ delormiano. Il “memoire” che tengono in mano sia il Maestro che il Discepolo simboleggia uno scambio reciproco e creativo di idee, espresse verbalmente o meno.

Per quanto concerne il disegno, esso si istituzionalizza – come vedremo – lungo l'intero Trattato; e già nel 1561, nelle *Nouvelles Inventions*, Philibert proponeva – per sostituire l'“*épure* in grandezza naturale, che il “*maître charpentier*” tracciava ogni volta sul cantiere, – il “*trait géométrique*” della nuova *charpente* da lui inventata. Nei disegni dell'Autore (*Nouv. Inv.* fol. 8 9, 10v), le dimensioni dei pezzi di legno da tagliare e assemblare sono date in modo straordinariamente moderno, molto simile agli odierni disegni esecutivi per l'industria.

Quanto al “*modelle*” – che prendiamo nel senso di modello ridotto, o *maquette* – per coglierne il valore didattico che poteva attribuirgli Philibert de L'Orme, è necessario (e sufficiente) riportarsi al Libro I del *Premier Tome*, in cui per tre capitoli (cap. X, XI, XII), forte della propria esperienza di autoformazione (iniziata fin dal primo viaggio a Roma¹⁶), l'Autore consiglia l'uso di *maquettes* per illustrare il progetto architettonico¹⁷ e – possiamo ipotizzare – per meglio ‘precogitarlo’ e (perché no?) insegnarne le metamorfosi creative.

L'edificio da costruire è concepito come un grande *engin*, fatto di parti da studiare in dettaglio, finché siano perfette ‘in modello’ (e quindi perfettamente realizzabili a grandezza naturale), in modo da prevedere il risultato dell'assemblaggio finale.

È stato giustamente notato che Leonardo “analizzò la macchina come un edificio” in un momento in cui i suoi contemporanei consideravano la macchina, l'*engin*, come un'invenzione su cui fondare “il loro prestigio di artefici”¹⁸.

Probabilmente proprio l'ambizione del prestigio suggerisce a Philibert di analizzare (all'inverso di Leonardo) l'edificio come una macchina, di cui egli cura il perfezionamento di ogni ‘componente’ per giungere al più perfetto “comportement” (funzionamento) globale dell'*engin*.

Se il Philibert delle *Nouvelles Inventions* può schierarsi apertamente fra i difensori

¹⁶ Secondo Henri Clouzot, a Roma “on lui enseigne à construire des châteaux de bois et à menuiser des modèles, comme savaient le faire les ingénieurs et architectes italiens” (op. cit. *infra*, p. 34).

¹⁷ Il cap. X porta il titolo seguente: “L'Architecte devoir manifester ses inventions par desseings & protraits tant de plates formes & montées, que autres, & signamment par un modelle qui représentera au naturel tout le bastiment & logis” (fol. 21v). Nel corso del medesimo capitolo, l'autore precisa che: “Il suffit à l'Architecte de sçavoir bien faire ses lignes pour dresser proprement un plan, & une montée faite nettement avec toutes se proportions & mesures, à fin que le Seigneur l'entende. Puis dresser ses modèles qui seront de boys ou de papier, ou de charte, ou d'autre matière, ainsi qu'elle luy viendra à propos” (fol. 22v – All'Architetto basta saper disegnare per poter tracciare una pianta e un alzato nelle dovute proporzioni e misure, affinché il Signore li capisca. Poi fare i relativi modelli che saranno di legno o di carta, oppure di cartapesta o di altra materia che gli capiterà tra le mani).

¹⁸ È Paolo Portoghesi che fa questa osservazione a proposito del metodo di Leonardo per rappresentare geneticamente le macchine di sua invenzione: “Frequenti sono le sezioni orizzontali e verticali a più livelli, secondo un metodo derivato da quello degli architetti, ma che nessuno prima di Leonardo aveva applicato nella rappresentazione dei meccanismi” (P. Portoghesi, *L'infanzia delle macchine*, cit., p. 95).

delle arti meccaniche, le cui voci si fanno eco tra il Cinquecento e il Settecento, ogni gesto in favore di un'educazione tecnica sarà in seguito vietato al Philibert della Conclusione del *Premier Tome*, dal momento che in quell'opera, e specialmente nelle allegorie del “Bon Architecte” – come vedremo – egli si fa paladino dell'“Architecte honnête homme”.

Si può supporre che, quando de L'Orme inserisce il “*modelle*” nella serie di strumenti didattici da usare nel programma educativo sopra citato, il termine “*modelle*” abbia già subito uno slittamento semantico dal modello tridimensionale concreto o *maquette*, al modello matematico (astrazione ulteriore del “*trait de géométrie*”), l'unico – fra l'altro – che può entrare nel piccolo “*memoire*”, o *volumen* simbolico della “*bonne & parfaite methode*” d'insegnamento.

Dopo Philibert de L'Orme, in campo architettonico, l'invenzione sarà solo di ordine logico e concettuale.

La formazione dell'“Architecte honnête homme”

Il Trattato di Philibert de L'Orme, – pubblicato nel 1567 ed intitolato *Premier Tome de l'Architecture*, perché ne presupponeva, in teoria, un secondo, – si compone di 283 fol. in nove Libri, la cui articolazione può essere schematizzata come segue:

Libro I: Avvertimenti al Committente. Funzioni, mansioni, doveri dell'Architetto. Note sui materiali (reperimento ed uso).

Libro II: Utilità della Geometria. Le fondazioni dell'edificio.

Libro III: La ‘prudenza’: allegoria dell'Architetto. Ripartizione interna dell'edificio. Strumenti per il disegno. I “*traits géométriques*”. Le “*portes biaisées*”.

Libro IV: La “*voulte & trompe d'Anet*” ed altre volte, scale, “*vis*” (es. quella di Saint-Gilles).

Libro V: Colonne e capitelli nei vari ordini. Altri elementi decorativi.

Libro VI: Ancora colonne e capitelli, e loro misure.

Libro VII: Portici e colonne di tipo nuovo.

Libro VIII: Porte di ogni tipo e misura.

Libro IX: Camini di ogni tipo e misura.

Il *Premier Tome* si apre con una *Epistre aux Lecteurs* e una dedica alla regina madre Caterina de' Medici, che lo rendono simile ai ben noti modelli di trattati di architettura italiani (soprattutto quello del Serlio) e in particolare al modello antico (Vitruvio) su cui Philibert si esempla. Il Trattato è completato da una Conclusione centrata sulla figura dell'Architetto e comprendente “*certaines instructions sur l'entreprise & faits des bastiments*” e consigli riepilogativi sull'insegnamento che il “*sage & docte Architecte*” impartisce al discepolo affinché diventi un “*Bon Architecte*” pari suo, o migliore.

Le allegorie del “Bon Architecte”

Le due incisioni inserite in questa Conclusione sono certamente più note del Trattato e delle altre incisioni che, a somiglianza di quelle inserite in altre opere rinascimentali, documentano le competenze dell'architetto progettista e decoratore. Esse hanno una peculiarità: presentano la figura umana in atteggiamenti vitali e compor-

tamentali, che è possibile interpretare allegoricamente, come già accade per un'altra piccola incisione – meno nota – inserita all'inizio del Libro III.

In queste tre immagini, nelle loro somiglianze e differenze, si compendia l'evoluzione della figura del progettista-costruttore dal periodo gotico al Rinascimento; analizzandole in profondità è possibile estrarre dal Trattato tutto l'apporto di Philibert de L'Orme alla formazione teorica, morale e pratica dell'Architetto.

Il *Premier Tome* delormiano si inserisce in una proliferazione di trattati sui modi corretti e scorretti di comportarsi e atteggiarsi, di parlare o scrivere, di amare, ecc., i cui contenuti – stereotipati e, oggi, assai noiosi da leggere – sono spesso efficacemente sintetizzati in un singolo esempio, in una indovinata illustrazione, in una battuta di un personaggio di un'opera letteraria. A proposito di 'come amare', un narratore di una novella del Bandello sostiene che "molti dicono di amare e non sanno ciò che dicono, perciò che quello che da loro è chiamato amore non è amore, ma un disordinato appetito, una sfrenata voglia, un furore ed una bestialità"¹⁹.

Se l'educazione sentimentale esige la disciplina del corpo (e ne presuppone la conoscenza delle discipline: anatomia, danza, scherma) e le discipline del linguaggio, le arti visuali compresa l'architettura non sono da meno.

L'architettura – com'è noto – trova le proprie regole nella concettualizzazione dell'Alberti²⁰, e l'architetto trova nei modi del Cortegiano "ingenioso e discreto"²¹ il proprio modello. La perfetta assimilazione di tali 'regole' e 'modi' in terra di Francia, nella fiorente Renaissance seguita al regno di Francesco I, è tangibile nelle due famose incisioni che emblematicamente corredano la Conclusione del trattato di architettura di Philibert de L'Orme (1567)²². Note come immagine antitetica del "Bon Architecte" e del "Mauvais Architecte"²³ (fol. 281v e 283 e lette in chiave sbrigativamente allegorica²⁴, esse si iscrivono, invece, perfettamente nel genere del 'contrasto' tra prescrizione e proscrizione, come nel Galateo, e risultano esaurientemente ed emblematicamente rappresentative dell'ideale di Architetto proponibile nella Francia

¹⁹ M. Bandello, *Novelle*, I, 10.

²⁰ Cfr. L. B. Alberti, *L'Architettura (De re aedificatoria [1542])*, a cura di P. Portoghesi, Milano, il Polifilo, 1966.

²¹ B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano* (1528), in *La Letteratura italiana. Storia e testi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, vol.27.

²² Considerato il primo trattato di Architettura scritto in lingua francese da un autore francese, *Le Premier Tome de l'Architecture* (1567), recentemente riproposto da J.-M. Pérouse de Montclos in edizione critica, insieme alle *Nouvelles Inventions pour bien bastir et à petits frais* (1561), è oggetto di ricerche solo dalla fine del Settecento, a seguito del tardivo successo della "charpente à la Philibert", con una intensificazione di interesse nel nostro secolo. J.-M. Pérouse de Montclos ha fatto una succinta ma esauriente "presentazione" dei trattati (ed. crit. 1988, pp. 3-22); il contributo più ampio ed aggiornato è la tesi di Philippe Potié (1987). In questo nostro lavoro ricercheremo, secondo il nostro assunto, la specificità della 'cultura del progetto esecutivo' non solo e non tanto nell'attività eccezionale di Philibert de L'Orme, quanto nel modello di Architetto che egli propone (testo grafico ed iconografico).

²³ Cfr., Ph. de L'Orme, *Le Premier Tome de l'Architecture*, fol. 281 e 283.

²⁴ Cfr. tra gli altri H. Clouzot, *Philibert de L'Orme*, Paris, Plon, 1910, coll. "Les maîtres de l'Art", p. 101 ("Toutes ces qualités du bon architecte, [Ph. de L'Orme] les a résumées dans un dessin allégorique un peu pueril... Sur une autre planche, tout aussi pédante, s'agit le mauvais architecte...") Tutte queste qualità del buon architetto, Ph. de L'Orme le ha riassunte in un disegno allegorico un po' puerile... Su un'altra tavola, altrettanto pedante, si agita il cattivo architetto...).

di Caterina de' Medici, e riproposto per tutto il Seicento, come attestano le riedizioni dell'*Architecture* delormiana²⁵.

Prima ancora di contrapporre architettura e paesaggio, conviene soffermarsi sulla figura del protagonista della buona e della cattiva architettura: in A, il disegno modula il prodursi stesso del trattato come 'saper trasmettere un saper fare': il Buon Architetto parla ad un allievo²⁶, la postura del corpo e le vesti indicano il controllo dei 'moti', la posizione di profilo, speculare a quella del giovinetto, non impedisce in alcun modo allo sguardo del lettore di percorrere le linee prospettiche fino ad un infinito (quasi un altrove fantastico) a cui immette l'arco centrale dell'edificio a sinistra.

L'intenzione allegorica carica la figura di ben quattro mani: il risultato ad una lettura moderna è almeno comico, e tale doveva essere anche a chi nella prima metà del Cinquecento avesse letto Rabelais o Pietro Aretino. L'allegoria è evidente: le quattro mani rappresentano quel 'saper fare' che la bocca trasmette; il dialogo avviene come nei migliori trattati in un *locus amoenus*: cascatella delle acque di un ruscelletto, stradicciole ben misurate, – secondo le 'manie' del Rinascimento – natura culturalizzata (è la "graziosa naturalezza" del Cortegiano), ovvero 'natural simulazioni' – come diremo dopo.

Il rotolo (*volumen*) in una delle mani non è solo il progetto, l'idea che organizza il mondo: è anche la superficie in cui il lettore può pensare che sia impressa l'immagine che sta vedendo: se la prospettiva va verso l'infinito, non da meno è il testo che trasmette le 'buone regole'²⁷.

In B, il protagonista guarda il lettore: lo guarda pur essendo cieco. I 'moti' sono scomposti, come pure la veste, che svolazza tra pieghe e frastagliature. Senza occhi e senza mani – scandalo anatomico –, la figura del Mal Architetto si interpone tra osservatore e rappresentazione imbarazzando l'enunciazione stessa del testo. Il corpo privato – quello che sta sotto la veste – diviene pubblico, contravvenendo alla regola del Galateo. Una perfetta rispondenza da positivo a negativo – nell'arte del costruire e nella figura morale ed emblematica dell'Architetto che sa (possiede una cultura), sa fare e sa insegnare – permette di trarre da questa allegoria una dottrina (seria, sotto mentite spoglie caricaturali) che resterà valida nel tempo.

Una caricatura di gusto rabelaisiano

La raffigurazione del "Bon Architecte" si complica con la lettura parallela della descrizione-interpretazione che ne fornisce l'Autore medesimo nel Trattato. (cfr. fol. 282)

La maggiore sorpresa consiste nell'indicazione che vi troviamo di ulteriori elementi che 'caricano' il ritratto del "sage et docte Architecte": non solo le visibilissime quattro mani, ma anche – impercettibili nell'immagine (nelle odierne riproduzioni)

²⁵ È nota soprattutto quella del 1648, costantemente riprodotta e studiata, fino all'ed. crit. 1988. Sulle riedizioni varie, cfr. J.-M. Pérouse De Montclos, *Présentation* di Ph. de L'Orme, *Traité d'Architecture* (1988), pp. 15-17, e, del medesimo, *Les éditions des traités de Philibert de L'Orme au XVIIe siècle*, in *Les Traités d'Architecture de la Renaissance*, Paris, Picard, 1987, pp. 355-365.

²⁶ Come si sa, il dialogo è la struttura preferita dal trattato rinascimentale. Anche l'"io" dell'Alberti (così diverso da quello di de L'Orme) dialoga con un "tu".

²⁷ È la tecnica della *mise en abyme* all'infinito, o delle scatole cinesi.

– quattro orecchie, e tre occhi: il terzo è nettamente segnato al centro della fronte. Quanto alla bocca, Philibert de L'Orme ritiene che per ogni uomo dabbene essa debba stare in sottordine rispetto alle orecchie: “il fault beaucoup plus ouyr que parler” (fol. 282); resta quindi una, e non sarà mai spalancata come quella del “Mauvais Architecte” che la usa per “babiller & mesdire” (fol. 280 v.). Il naso non viene menzionato, qui, ma nel ritratto del “Mauvais Architecte” la mancanza di questo organo sensoriale notifica il suo non saper valutare le cose buone (“n'avoir sentiment des bonnes choses”, fol. 280 v.): tale significato traslato – così vicino all'espressione italiana ‘aver naso’ – ci invita a notare che la bocca, invece, non è considerata qui come organo del gusto, un termine – questo – destinato nella sua accezione metaforica ad ampi sviluppi nel campo delle arti, della vita mondana, ecc. per quello che sarà l’ “honnête homme” seicentesco francese, finché Montesquieu redigerà per l’*Encyclopédie* il famoso articolo “Goût”. Si nota nel complesso che l’indecorosa comicità della caricatura è frenata sia dal significato allegorico espresso dall’Autore medesimo, sia da ulteriori significati traslati e connotativi, più o meno suggeriti dal testo stesso (grafico ed iconografico) che ne richiama altri.

Cominciamo da un evidente caso di intertestualità grafico-iconografica che noi, lettori di oggi, faticiamo a ritrovare, se non siamo specialisti del Cinquecento letterario francese, e per la cui segnalazione siamo grati ad Henri Clouzot,²⁸ ma che all’epoca di Philibert de L'Orme faceva sicuramente parte dell’ ‘enciclopedia’ e delle competenze di genere²⁹ dell’umanista e perfino del comune lettore: intendo riferirmi al già menzionato “faux historien” di Rabelais, dal nome parlante *Ouy-dire* (Sentito dire), di cui ecco il ritratto nel testo integrale:

C'estoit un petit vieillard bossu, contrefait et monstrueux: on le nommait Ouy-dire; il avoit la gueule fendue jusqu'aux oreilles, et dedans la gueule sept langues, et chaque langue fendue en sept parties: quoy que ce fust, de toutes sept ensemblement parloit divers propos et langages divers; avoit aussi parmy la teste et le reste du corps autant d'oreilles comme jadis Argus d'yeux; au reste estoit aveugle et paralytique des jambes³⁰.

L'immagine grottesca rende perfettamente il potenziamento della facoltà di raccontare e, previamente, della facoltà di raccogliere notizie; sono potenziati da due a cinquanta (esattamente quarantanove) l'organo con cui lo pseudo-storico dice al mondo il suo sapere, e da due a cento l'organo che fornisce al personaggio l'azzeccato soprannome.

E non c'è da meravigliarsi, poiché – anche al di fuori del grottesco e ‘gigantesco’

²⁸ Cfr. H. Clouzot, *Philibert de L'Orme*, cit., p. 101, nota 2.

²⁹ “Ces portraits allégoriques étaient au goût des Humanistes”, ricorda H. Clouzot (op. cit., p. 101); e non dimentichiamo la familiarità che i lettori dell’epoca avevano con le illustrazioni (incisioni) di cui Jean Martin aveva corredato (facendole ridisegnare con qualche modifica) la sua traduzione-adattamento dell’*Hypnerotomachia Poliphili* (1499) di Francesco Colonna, pubblicandola a Parigi nel 1546 col titolo di *Songe de Poliphile*.

³⁰ F. Rabelais, *Le Cinquiesme et dernier Livre des faits et dictz heroiques du bon Pantagruel*, (1564), cap. 31 (Era un vecchietto gobbo, deforme e mostruoso; lo chiamavano Sentito-dire; aveva la fauci spaccate fino alle orecchie, e dentro c'erano sette lingue, e ognuna era spaccata in sette parti; comunque, con tutte e sette al tempo stesso, teneva discorsi vari parlando linguaggi diversi; e aveva anche, fra il capo e il resto del corpo, tante orecchie quanti occhi ebbe l'antico Argo; era però cieco e con le gambe paralizzate).

mondo di Rabelais – nel periodo che prolunga in Francia la Renaissance e che gli storici e i socio-antropologi definiscono “età moderna”, l'udito resta ancora, fra i cinque sensi, quello più affidabile per l'acquisizione delle conoscenze.

A seguito di un'approfondita ricerca su testi e documenti autentici di ogni tipo, Robert Mandrou riferisce che, perpetuando una caratteristica medievale (non senza paradosso, nell'era dell'invenzione della stampa e del conseguente impulso alla lettura), “l'information reste principalement auditive, et cette primauté tient tout d'abord à une raison d'ordre religieux: c'est la Parole de Dieu qui est l'autorité suprême”³¹. Philibert de L'Orme dà la prova di questo rifarsi alle sacre scritture, quando si appella a San Giacomo per avvalorare la sua predilezione per l'uomo “velox ad audiendum, tardus ad loquendum” (fol. 282). Com'è noto, per tutto il Medioevo e ancora nel Cinquecento, l'apprendistato nei cantieri era esclusivamente orale, malgrado qualche tentativo attestato di innovazione³², anche per la salvaguardia dei segreti corporativi.

Ma ci sono anche ragioni laiche e moderne, che R. Mandrou ricorda: le pratiche culturali dell'uomo rinascimentale, come le audizioni di poesia e di musica, il canto, l'attenzione ai rumori della natura (cascatelle, zampilli di fontane, ecc.), cose che lo ingentiliscono e lo rendono sensibile all'armonia del mondo e lo fanno riflettere su quella dell'Universo, nonché sulla possibilità di analoghe sue proprie creazioni ‘armoniche’. Un senso traslato di ‘armonia’, quella delle proporzioni, era patrimonio comune degli artisti a seguito della diffusione dei trattati dell'Alberti, come tutti sanno.

Il secondo dei cinque sensi, in ordine di affidabilità, è il tatto. R. Mandrou è giunto alla seguente conclusione:

Le toucher vient aussitôt après l'ouïe. [...] Jusqu'au XVIIIe siècle au moins, il demeure un maître sens; il assure la perception, donne solidité à l'impression fournie par d'autres sens, il contrôle, confirme ce que la vue ne fait qu'apercevoir...³³

Philibert de L'Orme sarebbe stato un'ottima fonte di verifica per R. Mandrou – che invece non lo cita, né lo inserisce nella bibliografia –; vi leggiamo infatti la seguente motivazione del potenziamento dell'organo principale del tatto:

A nostre Architecte [...] je luy figure d'abondant quatre mains, pour monstrier qu'il a à faire et manier beaucoup de choses en son temps, s'il veult parvenir aux sciences qui luy

³¹ R. Mandrou, *Introduction à la France moderne. Essai de psychologie historique 1500-1640*, Paris, A. Michel, 1961, p. 70. (L'informazione resta principalmente uditiva, e questo primato dipende prima di tutto da un motivo di ordine religioso: l'autorità suprema è la Parola di Dio).

³² L. Vagnetti riferisce l'ipotesi di alcuni studiosi circa il *Livre de portraicture* di Villard de Honnecourt, in cui sono state individuate pagine non autografe e certi spostamenti di fogli: esso avrebbe “assunto ad un certo momento – tra il XIII e il XIV secolo – il carattere di vero e proprio ‘libro di loggia’, [cioè una sorta di libro di testo...] arricchito dopo la morte di Villard dai suoi discepoli con nuove notazioni di tecnica costruttiva. (L. Vagnetti, *L'architetto nella storia d'Occidente*, Padova, CEDAM, 1980, p. 171). Cfr. R. Bechmann, *Villard de Honnecourt. La pensée technique au XIIIe siècle et sa communication*, Paris, Picard, 1991, p. 71 ss.

³³ R. Mandrou, op. cit., pp. 72-73. (Il tatto viene subito dopo l'udito. Per lo meno fino al Settecento rimane un ‘senso maestro’; rassicura la percezione, consolida l'impressione fornita da altri sensi, controlla e conferma ciò che la vista ha soltanto scorto).

sont requises (fol. 282)³⁴.

Le scienze richieste sono al tempo stesso un saper fare e un sapere teorico sicuro, tratto da esperimenti, 'maneggiamenti' condotti abilmente su cose concrete. Ricorre, accanto al verbo "manier", anche "mesnager", insieme al sintomatico sostantivo "mesnagier"...

Quanto alla vista, invece, generalmente ancora sottovalutata nella cultura scientifica e tecnica del Cinquecento, del Seicento, e in pratica fino all'*Encyclopédie* con le sue *planches*³⁵, Philibert de L'Orme smentisce con il suo "Bon Architecte" la generalità delle testimonianze, fornendo un importante elemento di novità che ci tornerà utile nel ricostruire la cultura del progetto architettonico esecutivo, sia per lui che per l'architetto ideale da lui ipotizzato.

Secondo le statistiche di R. Mandrou, "l'oeil est au troisième rang, après l'ouïe et le toucher, et loin après ceux-ci"³⁶.

Ci sembra strano e incredibile, oggi, dover constatare che "l'oeil qui organise, classe et ordonne, n'est pas l'organe de prédilection d'un temps [i secoli XVI e, in parte, XVII] qui préfère écouter, avec toute l'imprécision inquiétante que comporte cette préférence durable"³⁷. Personalità come Leonardo da Vinci, Durer, Holbein ed altri (che non sono menzionati, e fra i quali sono probabilmente da annoverare i trattatisti autori anche di incisioni a corredo del testo, come il nostro De L'Orme) sono considerati "passablement hors série" da R. Mandrou, il quale attesta che i contemporanei di quei geni non si sono ancora "habitués à voir des formes, à les représenter, à les décrire"³⁸.

È fuori dubbio che un grande sforzo viene fatto alla fine del Cinquecento e, poi, nel Seicento per 'vedere meglio': dai vetri trasparenti di cui vengono dotate le finestre, agli occhiali da vista, fino al microscopio e al canocchiale, "la promotion de la vue est étroitement dépendante de l'essor scientifique"³⁹.

Ma nel caso del "Bon Architecte" si tratterà di un altro tipo di "vue" e di "oeil", in cui prevarrà, ma non troppo, il senso traslato. Notiamo, per il momento, che l'occhio è il primo degli organi sensoriali che De L'Orme menziona nella sua presentazione

³⁴ (La figura del nostro Architetto la fornisco abbondantemente di quattro mani, per mostrare che ha da fare e da maneggiare molte cose durante la sua vita, se vuole pervenire alle scienze che gli sono richieste).

³⁵ R. Mandrou fa osservare che Diderot medesimo, quando scrisse – qualche decennio prima della pubblicazione dell'*Encyclopédie* – la sua *Lettre sur les sourds et muets*, sosteneva che "de tous les sens, l'oeil était le plus superficiel", e che Buffon nella sua *Histoire naturelle* (1749-89), alla voce "Homme" diceva ancora del tatto: "celui-ci est le sens le plus solide; c'est la pierre de touche et la mesure de tous les autres". Cfr. R. Mandrou, op. cit., p. 69, nota 2. (*Lettera sui sordomuti*: di tutti i sensi, l'occhio era il più superficiale; *Storia naturale*, "Uomo": questo è il senso più solido, è la pietra di paragone e la misura di tutti gli altri).

³⁶ R. Mandrou, op. cit., p. 69. (L'occhio è al terzo posto, dopo l'udito e il tatto, e con molto distacco). Anche in De L'Orme, l'occhio è al terzo posto, ma non così distanziato, e le motivazioni espresse per il potenziamento lo privilegiano.

³⁷ *Ibidem*. (L'occhio che organizza, classifica e coordina, non è l'organo prediletto di un'epoca che preferisce ascoltare, con tutta l'inquietante imprecisione che comporta il perdurare di quella preferenza).

³⁸ Ivi, p. 74. (Abbastanza fuori serie [...] abituati a vedere le forme, rappresentarle, descriverle).

³⁹ Ivi, p. 75. (La promozione della vista dipende strettamente dal progresso scientifico).

del ritratto:

La figure cy-après descrite [...] nous met devant les yeux un homme sage [...] ayant trois yeux.

L'un pour admirer & adorer la sainte divinité de Dieu & contempler ses oeuvres tant admirables, & aussi pour remarquer le temps passé⁴⁰.

L'autre pour observer & mesurer le temps present, & donner ordre à bien conduire et diriger ce qui se presente.⁴¹

Le troisième pour prévoir le futur & temps à venir... (fol. 282)⁴².

Se l'ultima frase, che abbiamo riportato, continua con uno dei frequenti scivolamenti nell'autobiografia, con rievocazione di torti subiti, contro i quali il "Bon Architecte" viene dotato di un 'occhio' che gli permetterà di "se premunir",⁴³ quell'identico prefisso dei verbi "prevoir" e "premunir" è sintomatico della convinzione di Philibert de L'Orme circa l'opportunità (che indagheremo) di alcune autolimitazioni nel ruolo dell'Architetto, e del fatto che, non solo il lavoro materiale degli 'esecutori' della 'fabbrica', ma la medesima "sagesse" di chi li dirige, non vale niente e comunque non si addice ai tempi moderni, senza il saper *prevoir* del "Bon Architecte", senza la sua prudente *prévoyance*.

Per questo, nel Trattato e nella sua personale pratica costruttiva – tenuto conto della posizione privilegiata in cui venne a trovarsi⁴⁴, – Philibert de L'Orme teorizza ed attua il controllo previo di ogni progetto di edificio da costruire, con quei "desseings" e "modelles" che costituiscono il 'messaggio' di insegnamento al discepolo; un insegnamento non più per le orecchie, ma per la vista e per l'intelligenza intuitiva, con documenti non segreti e che restano.

Seguirà l'abbandono progressivo dell'uso delle "maquettes", ancora legate al 'tatto' e a un tipo di sguardo valutativo empirico e quantitativamente globalizzante, a favore

⁴⁰ Nel Trattato (cioè nel *Premier Tome*, pubblicato, e nelle previsioni del *Second Tome de l'Architecture*, che non fu scritto) si mostra che questa 'contemplazione' non è semplicemente doverosa e pia, bensì fonte di scienza e di creatività. E il rispetto della tradizione non è pedissequa imitazione con osservanza del 'principio di autorità'.

⁴¹ I lavori del presente, per i quali si ricorre ai costruttori, devono essere seguiti e diretti, e ciò richiede un previo "donner ordre" per la qual cosa occorre 'aver occhio' (come, si diceva, occorre aver naso...). Quanto alla misurazione del tempo, De L'Orme si interessò di orologi solari, gli unici – come si sa – che con le clessidre fornivano una misurazione 'ottica' del tempo, fino all'invenzione dell'orologio a pendolo (Huyghens, 1657). Cfr. R. Mandrou, op. cit., p. 96.

⁴² (La figura qui appresso descritta ci mette davanti agli occhi un uomo saggio che ha tre occhi. Uno per ammirare e adorare la santa divinità di Dio, e contemplare le sue opere così mirabili, e anche per osservare il tempo passato. L'altro per guardare e misurare il tempo presente, e regolare le cose per ben seguire e dirigere ciò che si presenta. Il terzo per prevedere il tempo futuro e l'avvenire...).

⁴³ (Premunirsi) La cit. è dal fol. 282.

⁴⁴ Ricordiamo brevemente che, figlio di un agiato *maître maçon* lionesse, che lo mandò giovanissimo a Roma per un soggiorno di istruzione, Philibert de L'Orme (1514-1570, cfr. *Chronologie: la vie et l'oeuvre*, in J.-M. Pérouse de Montclos, *Présentation...*, cit. pp. 23 ss). – o Delorme, come si firmava (cfr. H. Clouzot, op. cit., p. 22) – fu al tempo stesso Architecte du Roi (Enrico II) e Surintendant des Bâtiments Royaux. Così, "tous les pouvoirs se trouvent groupés entre ses mains: sa dictature dure onze ans, de 1549 à 1559" (H. Clouzot, op. cit., pp. 52-53). Superato il periodo di disgrazia che seguì alla morte di Enrico II (1559) e nel quale fu sostituito dal Primaticcio alla sovrintendenza, Philibert recuperò la sua carica sotto Caterina de' Medici, regina madre, alla quale dedicò la sua opera.

dei disegni (di difficile lettura, oggi, per l'abitudine che abbiamo a quelli eseguiti secondo le regole della geometria descrittiva), che trascrivono la "théorie du trait de l'épure".

Riproponiamo la ben nota Trompe d'Anet e i relativi *plan e trait* (fol. 89, 93), rinviando ad altro punto del seguente lavoro la decifrazione del "trait de géométrie" delormiano. In ogni caso si può retrodatare – attribuendolo a Philibert de L'Orme – il 'furto', da parte dei teorici, di una ricchezza culturale dei 'pratici', che Agricola Perdiguiet segnalò nell'Ottocento, con accuse rivolte a Gaspard Monge...⁴⁵ Più o meno scherzosamente, uno studioso nota che Mercurio, la cui effigie e i cui emblemi ricorrono nel frontespizio del Libro IV del Trattato di De L'Orme, era anche il "dieu des voleurs"...⁴⁶.

La migliore interpretazione del testo dell' *Architecture* di Philibert de L'Orme, nell'ottica che ci interessa, è proprio quella recentissima dello studioso appena menzionato, Philippe Potié, autore di una tesi di Dottorato presso l'École de Hautes Etudes en Sciences Sociales di Parigi, dal titolo *Philibert de L'Orme: Théorie du projet architectural à la Renaissance*⁴⁷. Egli dedica le ultime pagine del suo lavoro alla ennesima esegesi delle tavole allegoriche del "Bon"⁴⁸ e del "Mauvais Architecte", dopo aver recuperato l'altra figura allegorica presente nel Trattato, all'inizio del Libro III, anch'essa a lungo commentata dall'Autore.

È un recupero intertestuale (anzi, autotestuale) ovvio, ma opportunamente sollecitato dall'abbinamento "prévoyance" – "prudence" a cui abbiamo accennato sopra; nell'allegoria del Libro III, la prudenza è a sua volta allegorizzata, mediante il serpente⁴⁹ che si attorciglia al compasso – uno strumento presente in tutte le raffigurazioni del "Grand Architecte" (Philibert de L'Orme stesso ricorda nella sua *Epître aux Lecteurs*,

⁴⁵ Cfr. C. Simonnet, *Le théorème contre le praticisme*, in «Dessin-Chantier»: *Stéréotomie* n. 1, Grenoble, 1982, pp. 9-18 (preceduto da A. Perdiguiet, *A propos d'une opinion de MM. Arago et Dupin*, pp. 5-7).

⁴⁶ Cfr. Ph. Potié, *Philibert de L'Orme: Théorie du projet architectural à la Renaissance*, Paris, 1984, p. 172: "Comme l'assassin retourne sur le lieu de son crime, Philibert de L'Orme revient sans cesse sur la 'faute'. Commettre 'l'acte criminel' [usurper à l'autre son savoir et ses outils, et par voie de conséquence sa liberté] hantera la conscience du bon architecte de Philibert de L'Orme à Le Corbusier" (Come l'assassino torna sul luogo del delitto, Ph. de L'Orme incessantemente ritorna sulla 'colpa'. Commettere 'l'atto criminale' [usurpare all'altro il suo sapere e i suoi attrezzi, e conseguentemente la sua libertà] tormenterà la coscienza del buon architetto da Ph. de L'Orme a Le Corbusier).

⁴⁷ Si tratta di un lavoro di ben 266 pagine dattiloscritte, diretto dal prof. Louis Marin e presentato come tesi di dottorato presso l'École de Hautes Etudes en Sciences Sociales (ancora inedita, ma citata nel volume sui *Traité d'Architecture de la Renaissance*, cit., che contiene un contributo del medesimo Philippe Potié), di cui il Direttore della Bibliothèque Cujas – che ringraziamo – ha acconsentito a farci pervenire fotocopia integrale.

⁴⁸ Ph. Potié osserva che "l'interprétation de cette figure [du Bon Architecte] est un passage obligé des exégèses consacrées à l'oeuvre de Philibert de L'Orme". Anche noi, dopo Ph. Potié, abbiamo ripreso – come dice lui – "une nouvelle fois le chemin parcouru par nos précurseurs, et essaierons de dépasser les bornes que cette intrigante figure pose à l'entendement". Op. cit. p. 232. (L'interpretazione di questa figura del Buon Architetto è un passaggio obbligato delle esegesi dedicate all'opera di Ph. de L'Orme. [...] una volta ancora il sentiero percorso dai nostri precursori e cercheremo di superare i limiti che questa curiosa figura pone alla comprensione). La nostra lettura semiotica prende una direzione diversa rispetto a quella psicanalitica di Ph. Potié.

⁴⁹ L'immagine intertestuale più immediata è il caduceo. Vari simboli che rinviano a Mercurio si trovano in frontespizi, cornici, ecc. del Premier Tome e, in particolare per l'allegoria del Libro III (fol.

proprio all'inizio del suo trattato: "Dieu est le seul, le grand et l'admirable architecte [...] La dignité, origine et excellence d'Architecture, est venue de Dieu et du ciel"⁵⁰), della Geometria e/o del 'geometra' e dei costruttori medievali (cfr. le incisioni riprodotte da Viollet-le-Duc sul frontespizio del suo *Dictionnaire* e degli *Entretiens*, che qui subisce una notevole astrazione, per poi scomparire dalle mani del "Bon Architecte").

Preveggenza e prudenza costituiscono un abbinamento perfettamente legittimo (e non forzato e gratuito, come sostiene Ph. Potié⁵¹), se si seguono le tappe dello slittamento semantico dei vari termini, nel Trattato. Già nel primo Libro, l'Autore cita insieme "sagesse" e "prudence" quando parla dei "desseings" e "modelles" (fol. 22); poi il "livre des mots d'orez" di Gavarre gli permette l'abbinamento tra "prudence" e "pouvoir" (provvedere), molto vicino a 'prevedere' (fol. 50), da cui egli ricava la sua propria nuovissima definizione della "prudence" dell'Architetto:

Prudence n'est autre chose que une precogitation, discretion & prevoyance de ce qu'on a affaire à fin d'y bien proceder, et en avoir bonne issue (fol. 51)⁵².

Sofferamoci un momento sulla taciuta "issue" in questione, che è il raggiungimento della Palma raffigurata, secondo quanto recita il motto latino (*Artificem doctum discrimina mille morantur, dum celer. ad palmam quaerit ab arte viam*) che incornicia questa incisione allegorica inserendola nell'araldica. Ancora una volta è proficua la comparazione tra l'iconografia e il testo in cui della frase latina l'Autore fornisce – addirittura in versi – una traduzione-commento illuminante:

De mille peines & mille empeschements
Est retardé l'artisan docte & sage,
Quand par son art, sçavoir, & instruments
Promptement quiet vers la Palme passage (fol. 51)⁵³.

51v), l'Autore specifica quanto segue: "J'ay mis au plus haut de nostre figure, l'image de Mercure, auteur d'eloquence, pour montrer que l'Architecte non seulement doit sçavoir bien parler & discourir sur ses oeuvres, mais aussi doit estre prompt & diligent à cognoistre & entendre les bonnes sciences & disciplines, sur lesquelles preside ledit Mercure. [...] Nous avons accompagné ledit Mercure de ses trophées, qui sont caducées & cors, ne voulans signifier autre chose sinon que l'Architecte acquerra bruit & renommée en tout & par tout s'il observe ce que dessus" (Ho messo, in alto alla nostra figura, l'effigie di Mercurio, maestro di eloquenza, per mostrare che l'Architetto non solo deve saper parlare bene e dissertare sulle sue opere, ma anche esser pronto e diligente a conoscere e intendere le buone scienze e discipline, sulle quali presiede il suddetto Mercurio. Lo abbiamo accompagnato coi suoi trofei, il caduceo e la tuba, volendo significare solo questo: che l'Architetto acquisirà celebrità e fama in tutto e per tutto, se osserverà quanto detto sopra).

⁵⁰ Ph. de L'ORME, *Le premier Tome de L'Architecture*, Paris, 1567, "Epître aux Lecteurs" fol. 4 (Dio è il solo, il grande e mirabile architetto. La dignità, l'origine e l'eccellenza dell'Architettura è venuta da Dio e dal cielo).

⁵¹ Apparentemente gratuito, poiché la motivazione sarebbe – secondo Potié – inconscia.

⁵² (Prudenza non è altro che precogitazione, discrezione [discernimento] e preveggenza di quel che si ha da fare al fine di procedervi bene, e ottenere un buon risultato).

⁵³ (Da mille difficoltà ed ostacoli è frenato il saggio e dotto 'artefice', mentre col suo sapere, saper fare e relativi strumenti, con sollecitudine cerca la via per raggiungere la Palma). Da notare che la sollecitudine sarà allegorizzata nell'incisione del Bon Architecte: egli avrà le ali ai piedi. In questa figura, invece, sono allegorizzate le difficoltà nelle punte acuminate di cui è cosparsa il suolo.

Quel “discrimina” del testo latino indica esattamente la discriminazione sociale di cui soffrivano i “doctes artisans”, e la Palma simboleggia – grazie alla gloria in campo professionale – il raggiungimento dell’agognato posto d’onore in società e, quindi, la vittoria dell’Architetto sui suoi detrattori.

Lo spiega benissimo De L’Orme:

L’Architecte parviendra à la Palme, laquelle je luy propose & mets devant les yeux, comme le but auquel il doit viser, [...] luy voulant représenter [...] de parvenir à la gloire, honneur, & victoire, signifiez par ladite Palme (fol. 51)⁵⁴.

L’“honneur” è l’ambita meta, e per questo “art, savoir, & instruments” finiscono per fondersi in un valore morale: il compasso, – sia quello piccolo del disegnatore, sia il ‘grande’ compasso tipico dell’“appareilleur”, che, come tutti gli strumenti prima dell’invenzione delle macchine⁵⁵, prolungava la mano dell’utente per renderla adeguata allo scopo, – da oggetto concreto si fa astratto, e simboleggia non solo una virtù cardinale ma uno strumento mentale – quasi da geomante – che decreta la definitiva separazione tra l’*Homo faber* e l’*Homo sapiens*, il quale con De L’Orme precogita e quindi percorre Cartesio.

Secondo Luigi Vagnetti, già il mondo gotico fu testimone della progressiva valorizzazione della dignità personale degli artefici⁵⁶, che si affrancarono piano piano dall’anonimato (ottenendo fra l’altro il diritto di apporre dei simboli o ‘firme’ crittografiche nelle cattedrali: i committenti, infatti, per accaparrarsi il favore dei grandi architetti, tributarono loro onori e riconoscimenti eccezionali). La conquista delle nuove ed elevate posizioni sociali fu consapevole e portò, come logica conseguenza, “col graduale allontanamento dei maestri dai loro compagni di lavoro, il lento processo di aristocratizzazione che i progettisti compiono più per forza di cose che per affermazione della loro appartenenza ormai conquistata ad una differente classe sociale”⁵⁷.

Cultura umanistica e ascensione sociale

Ma un ulteriore gradino della scalata sociale è auspicato da Philibert de L’Orme per l’Architetto. Ne è testimonianza la sua vicenda personale di lotta contro la discriminazione fra artisti (arti liberali, arti applicate o meccaniche). Nel Trattato, quando incastona l’allegoria del Libro III in un motto da blasone, aggiungendovi altri segni emblematici, e quando nell’instestazione del Libro IV e seguenti – e poi in quella della dedica alla Regina – mette un pastorale che incrocia lo stemma con l’immane olmo, egli rende noto come è riuscito ad innalzarsi dalle origini borghesi al livello di

⁵⁴ (L’Architetto raggiunge la Palma che io gli propongo e gli metto davanti agli occhi come la meta a cui deve mirare, volendo raffigurargli il raggiungimento di gloria, onore e vittoria, simboleggiati dalla suddetta Palma).

⁵⁵ Cfr. R. Mandrou, op. cit., *passim*; P. Rossi, *I filosofi e le macchine (1400-1700)*, Milano, Feltrinelli, 1962.

⁵⁶ Per “artifex” cfr. A. Chastel, *L’artista*, in *L’Uomo del Rinascimento* (a cura di E. Garin), Bari, Laterza, 1988, pp. 239-269.

⁵⁷ Cfr. L. Vagnetti, op. cit., p. 182.

prestigio della carica ecclesiastica.

Ci si rende conto che non poteva non suscitare invidia, e come, allora, si sia ‘meritato’ la crudele satira di Ronsard⁵⁸.

Non ricorderemmo per l’ennesima volta⁵⁹ l’aneddoto, se non ci sembrasse una viva testimonianza non tanto dell’ambizione personale del “Dieu des maçons” (come lo definì Bernard Palissy)⁶⁰ quanto della reazione della classe intellettuale già inserita a Corte contro la scalata sociale dei ‘nuovi ricchi’, provenienti dalla ‘gavetta’ o dalla... cazzuola. La moralizzazione dell’arte edificatoria doveva passare attraverso la legittima nobilitazione (in senso letterale) del suo sostenitore, che nell’allegoria del Bon Architecte potrà dichiarare apertamente la sua origine (cfr. *infra*) di per sé portatrice di ‘frutti’ senza più alcuna necessità di blasoni, emblemi o altre mascherature.

L’aneddoto si riferisce all’epoca dei lavori alle Tuileries, sotto Caterina de’ Medici. Philibert de L’Orme – è noto – per undici anni (1548-1559) era stato, sotto Enrico II, Architecte du Roi e Surintendant aux Bâtiments Royaux e, soprattutto dopo la brillante e fastosa dimostrazione della resistenza della *charpente* di sua invenzione,⁶¹ fu gratificato dal Re con invidiabili prebende (da semplice elemosiniere – lui che, possedendo un grado abbastanza elevato di studi teologici, ‘bachelier en decrets’, era già stato ‘clerc du diocèse de Lyon’ – divenne abate di Ivry-sur-Eure nel 1549 e di Saint-Serge d’Angers nel 1558) e con vere e proprie “lettres de noblesse” che gli permisero di avere ed esibire un suo blasone simile a quello riportato nell’instestazione del Libro IV della sua opera⁶².

Quando il poeta Ronsard, al seguito della Regina, si vide sbattuta in faccia la porta del cantiere che avrebbe voluto visitare, si vendicò dell’alterigia dell’architetto, apponendo su quella porta una scritta a doppio senso.

È importantissimo notare che Ronsard riteneva Philibert de L’Orme colto al punto da intendere la citazione, abbreviata, di un verso di Ausonio, tratto da uno degli *Epigrammata*, sintomaticamente intitolato *Exhortatio ad modestiam*.

Ecco gli ultimi versi dell’epigramma, contenenti la lezione morale: “Fortunam reverenter habe, quicumque repente/ Dives ab exili progrediere loco”⁶³. Del penultimo verso, Ronsard aveva manipolato le prime tre parole: FORT REVERENT HABE (che lette in francese suonano “fort révérent abbé”, reverendissimo abate) facendone come un motto per un blasone scoronante che riportasse al centro la cazzuola, emblema assai stridente col pastorale delle effettive “armes” di Philibert.

⁵⁸ Pierre de Ronsard (1524-1585), consigliere ed elemosiniere del re, “principe dei poeti” petrarchisti francesi, visse a Corte sotto Enrico II, Caterina De’ Medici e Carlo IX (dai quali ottenne benefici ecclesiastici), prima di ritirarsi per disaccordi col nuovo re Enrico III.

⁵⁹ Cfr. H. Clouzot, op. cit., p. 64 e Ph. Potié, op. cit., pp. 37-41.

⁶⁰ Cfr. H. Clouzot, op. cit., p. 54 nota 1 (rinvia ai *Discours admirables* di Palissy).

⁶¹ Cfr. H. Clouzot, op. cit., pp. 55-56.

⁶² Per i particolari, cfr. H. Clouzot, op. cit., p. 63 (che cita Berty). Aggiungiamo un’osservazione sul motto iscritto nella cornice dello stemma: nequid nimis (nessun eccesso [Terenzio]) è emblematico della ‘misura’ e/o della prudenza.

⁶³ Grazie a uno spunto, un po’ confuso, fornito da Ph. Potié, abbiamo cercato e trovato il verso abbreviato da Ronsard in Decimo Magno Ausonio, *Opere*, a cura di Agostino Pastorino, Torino, UTET, 1971, pp. 770-771. In questa edizione, la traduzione è la seguente: “Tu, che d’un tratto sei salito da uno stato di miseria alla ricchezza, tratta con riverenza la Fortuna”. Da notare che, nel testo latino, con *locum exilii* si intende un luogo di relativa emarginazione sociale, riferito al destinatario di quell’epigramma, Agatocle, tiranno di Siracusa e già ceramista come suo padre.

A parte il divertente gioco di parole, che – si narra – fece ridere tutta la Corte, irritando non poco De L'Orme, è essenziale che anche noi lettori di oggi riconosciamo la fonte e valutiamo quel “repente dives” che esprime l'invidia del poeta cortigiano (anch'egli oggetto di “libéralités royales”⁶⁴ ma forse non altrettanto cospicue), nei confronti di chi – retribuito come sovrintendente e godendo di vari benefici ecclesiastici – poteva avere un tenore di vita elevatissimo⁶⁵ senza smettere di approfondire la sua preparazione scientifica (della quale maggiormente gli intellettuali erano gelosi), per rendersi degno di formare degli allievi, imporre le sue idee e le sue invenzioni, ma anche la preoccupazione per un'avanzata sociale, che le elargizioni del sovrano (e ben presto la vendita delle cariche) permettevano e incoraggiavano da parte di “roturiers” (plebei).

L'aneddoto sopra riportato è riferito in una biografia di Ronsard datata 1586, con le parole “la truelle crossée laisse la lyre à la porte”⁶⁶, con evidente allusione all'epoca della scritta “fort reverent habe”; ma la satira della “truelle crossée” (senza riferimento personale esplicito) circolava in privato fin dagli anni 1557-59, come attestano i seguenti versi di Ronsard:

Ah! il vaudrait mieux estre architecte ou maçon
Pour richement tymbre le haut d'un écusson
D'une crosse honorable en lieu d'une truelle.
(Nouvelle continuation des Amours, Oeuvres, VIII, éd. Laumonier, p.139)⁶⁷

Maintenant je ne suis ni veneur ni maçon
Pour acquérir du bien en si basse façon,
Et si ay fait service autant à ma contrée
Qu'une vile truelle à trois crosses tymbrée.
(Au Cardinal Coligny, Oeuvres, VI, éd. cit., p. 166)⁶⁸

Giustamente Clouzot commenta così:

La vile truelle, c'est l'auteur d'Anet et du tombeau de François Ier; les trois crosses, Saint-Barthélemy, Saint-Eloi de Noyon et Ivry. Ronsard, si dur pour l'architecte du roi

⁶⁴ (Elargizioni del Re) Cfr. H. Clouzot, op. cit., p. 64.

⁶⁵ Cfr. H. Clouzot, op. cit., p. 54 “Il entretient des érudits pour étudier avec lui l'architecture, les arts libéraux, les mathématiques. Il voyage avec un train de douze chevaux, tient maison ouverte, traite magnifiquement capitaines, gouverneurs, contrôleurs, maîtres ouvriers, tous les officiers des châteaux où l'appelle le service du roi” (Mantiene eruditi che studino con lui l'architettura, le arti liberali, la matematica. Viaggia con una carrozza a dodici cavalli; nella sua casa sempre aperta tratta con magnificenza capitani, governatori, controllori, capomastri e tutti gli ufficiali dei castelli in cui lo chiama il servizio del re).

⁶⁶ (La cazzuola ‘nobilitata’ – lett. ‘elevata a dignità ecclesiastica’ – lascia la lira alla porta). Citato in H. Clouzot, op. cit., p. 78.

⁶⁷ (Sarebbe meglio essere architetto o muratore, per far imprimere in alto sul blasone un onorevole pastorale al posto di una cazzuola. *Nuova continuazione degli Amori, Opere*). Cfr. H. Clouzot, op. cit., p. 64.

⁶⁸ (Ora non sono né cacciatore né muratore per acquisire ricchezze in modo così basso, eppure ho servito il mio paese quanto una vile cazzuola con su impressi tre pastorali. *Al Cardinale Coligny, Opere*).

Mégiste, oubliait que lui-même n'avait pas dédaigné les libéralités royales. S'il jalousait la truelle crossée de Philibert, ses propres amis, Joachim du Bellay en tête, lui enviaient dès 1558 son archet doré et sa lyre crossée: “Aussi chacun n'a pas mérité que d'un roy/ La libéralité lui face, comme a toy,/ Ou son archet doré, ou sa lyre crossée” (Regrets, 1558)⁶⁹.

Quando De L'Orme propone l'allegoria del Libro III, in cui l'Architetto che va verso la Palma è raffigurato “comme sortant d'une caverne ou lieu obscur, c'est à dire de contemplation, solitude, & lieu d'estude, à fin de pouvoir parvenir à la vraye cognoissance & perfection de son art”⁷⁰ (fol. 50), in realtà non presenta niente di nuovo, bensì fa il ritratto dell'architetto gotico del quale nel suo Trattato e nella sua attività professionale egli utilizza il saper fare e tenta di migliorare, scientificizzandolo, il sapere.

Nell'allegoria del “Bon Architecte”, di nessuno strumento (né cazzuola né compasso, né reale né allegorizzato) è dotata la mano del professionista, ed egli va non verso la propria gloria personale, bensì incontro al suo discepolo; viene focalizzata l'altra prestigiosa “issue” dell'Architetto: insegnare l'Architettura, nei suoi aspetti teorico, pratico e – *ante litteram* – tecnologico.

Rispetto all'incisione precedente, l'olmo eponimo⁷¹ sostituisce la palma, e il *volumen* (misterioso – nel suo contenuto, celato ai lettori-spettatori, – oggetto di scambio, nel colloquio o istruttiva “civil conversazione”⁷²) sostituisce il compasso; questi ‘oggetti’ con la loro metamorfosi spostano l'attenzione dalla figura professionale dell'architetto che mira all'ascensione sociale, verso la sua figura morale con vocazione all'insegnamento.

⁶⁹ (La vile cazzuola è l'autore di Anet e della tomba di Francesco I; i tre pastorali, Saint-Barthélemy, Saint-Eloi de Noyon e Ivry. Ronsard, così duro con l'architetto del re Mégiste [così l'aveva soprannominato Rabelais] dimenticava che lui stesso non aveva disdegnato le elargizioni del re. Se lui era geloso della cazzuola ‘nobilitata’ di Philibert, i suoi amici, Joachim du Bellay per primo, gli invidiavano fin dal 1558 il suo archetto dorato e la sua lira ‘nobilitata’: “Così non tutti hanno meritato che la magnanimità del re concedesse loro, come a te, un archetto dorato o una lira elevata a dignità ecclesiastiche. *Rimpianti*, 1558). Cfr. H. Clouzot, op. cit., p. 64.

⁷⁰ (Come uscendo da una caverna o luogo oscuro, cioè di contemplazione, solitudine, e luogo di studio, al fine di poter giungere alla vera conoscenza e perfezione della propria arte).

⁷¹ Eponimo significa “da cui qualcosa (o qualcuno) prende nome”. Lo definisce, molto appropriatamente, così J.-M. Pérouse de Montclos nella sua *Présentation dei Traités d'Architecture* di Philibert de L'Orme, Paris, Laget, 1988, p. 13. L'olmo eponimo è un ammicco ai lettori-spettatori della *planche* che hanno una diversa competenza intertestuale e/o di genere (rebus, gioco di parole, ecc). La vignetta si può leggere così: “Le sage et docte Architecte de l'orme/Delorme [come si firmava]/de L'Orme [come viene stampato sui libri] va vers son disciple”; oppure si può creare un gioco fonico a proposito della grandezza dell'olmo: “un orme énorme”: questa grandezza e prosperità è di per sé una “gloria” e annulla – nella *planche* – l'ormai inutile blasone pseudo-nobiliare con l'olmo stilizzato e il pastorale.

⁷² Cfr. Stefano Guazzo, op. cit.; cfr. anche *La Corte e il “Cortegiano”*, Roma, Bulzoni, 1980, vol. II *Un modello europeo*.

Per una formalizzazione del “savoir-faire”

Non più verso l'egoistico raggiungimento della gloria – dunque – si muove il Bon Architecte, bensì verso l'altruistico esercizio della professione di insegnante L'Autore, nel suo commento dell'incisione, dichiara apertamente la disponibilità di colui che possiede tesori di virtù e segreti scientifici a farne parte con chiunque venga a trovarlo:

A tous ceux qui le visiteront ou iroent voir à son jardin, il ne celera ses beaux tresors de vertu, ses cornucopies remplis de beaux fruits, ses vases pleins de grandes richesses & secrets, ses ruisseaux & fontaines de sciences... (fol. 282)⁷³.

e si sofferma a notare che, in particolare, il Bon Architecte

tient un memoire & instruction en ses mains, pour enseigner & apprendre ceux qui l'en requerront... (fol. 282)⁷⁴.

È disposto ad istruire chiunque (non, come l'architetto gotico, solo figli suoi e dei ‘compagnons’)⁷⁵, chiunque glielo chieda.

Ricordiamo che Pierre Charron⁷⁶, qualche decennio dopo, riporta le medesime valutazioni della vista e dell'udito⁷⁷ che abbiamo evidenziato, relativamente alla caricatura del “Bon Architecte”, e fa in più un'importante precisazione sulla “force et autorité de la parole”⁷⁸ (non più la Parola di Dio, ma quella umana, nella piena rivalutazione dell'individuo e del suo razionalità), che ci torna utile confrontare con l'atteggiamento colloquiale del Buon Architetto e del suo discepolo.

La parole est peculièrement donnée à l'homme, present excellent et fort necessaire. [...] C'est la porte par laquelle tout ce qui est dedans sort dehors. [...] L'homme [se cognoit] par le parler. [...] Ce qui suit de plus pres la pensée, c'est la parole. [...] La parole est la main de l'esprit, par laquelle – comme le corps, par la sienne, prend et donne – il

⁷³ (A tutti coloro che andranno da lui e gli faranno visita nel suo giardino, non celerà i suoi bei tesori di virtù, le sue cornucopie colme di bei frutti, i suoi vasi pieni di grandi ricchezze e di segreti, i suoi ruscelli e fontane di scienza).

⁷⁴ (Ha in mano una memoria istruttiva, per insegnare e far imparare a chi glielo chiederà).

⁷⁵ Cfr. L. Vagnetti, op. cit., p. 125 ss. (apprendistato laico, attività educativa nel clan artigiano, segreto professionale ed ereditarietà del mestiere, ecc).

⁷⁶ Parigino, dottore in legge, pubblicò in prima edizione, a Bordeaux nel 1601, e in seconda edizione a Parigi nel 1604, un trattato in tre libri intitolato *De la Sagesse*. Cfr. la recente edizione a cura di Barbara de Negroni, Fayard 1986.

⁷⁷ Cfr. P. Charron, *De la Sagesse* (1601-1604), Paris, Fayard, 1986, cap. XI “Du voir, ouyr et parler”. L'autore insiste sulla preminenza dell'udito (“c'est l'agent de l'entendement, l'outil des sçavans, capable [...] de choses ausquelles la veue sert plusot de destourbier que d'ayde...”), che finisce per condizionare la “parole” (“De l'ouye et de la parole, l'ouye est la premiere, car il faut premierement que l'esprit se meuble et se garnisse par l'ouye pour puis se distribuer par la parole...”). (Vedere, udire e parlare. È agente dell'intendimento, strumento per i sapienti, capace di cose per le quali la vista è più d'intralcio che di aiuto. Tra l'udito e la parola, l'udito è il primo, giacché occorre dapprima che la mente si possa ammobiliare e arredare mediante l'udito, per poi distribuirsi mediante la parola).

⁷⁸ Ivi, pp. 115-116. (Forza e autorità della parola).

demande conseil et secours, et le donne. C'est le grand entremetteur et courratier, par elle le traffic se fait: merx a Mercurio la paix se traite, les affaires se manient, les sciences et les biens de l'esprit se debitent et distribuent...⁷⁹

Aggiungendo che “c'est le lien et le ciment de la société humaine”, Charron si premura di distinguere “la langue bonne” da quella “mauvaise”:

Il n'y a rien meilleur ni pire que la langue. La langue du sage, c'est la porte d'un cabinet royal, laquelle s'ouvrant, voilà incontinent mille choses diverses se presentent toutes plus belles l'une que l'autre. [...] Ainsi le sage produit et fait marcher en belle ordonnance, sentences, et aphorismes de la philosophie, similitudes, exemples, histoires, beaux mots tirés de toutes les mines et tresors vieux et nouveaux, [...] ce qu'estant desployé en son temps, et à propos, apporte avec plaisir une grande beauté et utilité. [Au contraire] la bouche du mechant, c'est un trou puant et pestilentieux, la langue mesdisante, meurtriere de l'honneur...⁸⁰

Non si può non ricordare, che, nel commento di De L'Orme alla raffigurazione del Mauvais Architecte, è usato il verbo “mesdire” (“Il a seulement une bouche pour bien babiller et mesdire”⁸¹), e che nell'incisione la bocca è rappresentata proprio da un “trou”.

Charron si sofferma, poi, sul “rapport de l'ouye et de la parole”⁸²:

L'ouye et la parole se respondent et se rapportent l'une à l'autre, ce sont les deux grandes portes, par lesquelles l'ame fait tout son trafic, et a intelligence par tout. [...] L'ouye est la porte pour entrer, par icelle l'esprit reçoit toutes choses de dehors, et conçoit comme la femelle; la parole est la porte pour sortir, par icelle l'esprit agit et produit comme masle. Par la communication de ces deux, comme par le choc et heurt de pierres et fers, sort et saille le feu sacré de la verité, car se frottans et limans l'un contre l'autre, ils se desrouillent, se purifient et s'eclaircissent, et toute connoissance vient à perfection⁸³.

⁷⁹ Ivi, p. 116. (La parola è una dote peculiare dell'uomo, dono eccellente e assai necessario. È la porta attraverso la quale esce fuori tutto quel che c'è dentro. L'uomo conosce se stesso col parlare. La parola è quel che maggiormente segue dappresso il pensiero. La parola è la mano della mente, con la quale – come il corpo con la sua mano prende e dà – essa chiede consiglio e soccorso, e lo fornisce. È il grande intermediario, una sorta di corriere che garantisce la trasmissione: grazie a Mercurio si tratta la pace, si concludono gli affari, si forniscono e si distribuiscono le scienze e i beni dell'intelletto).

Ivi, p. 117. (Non c'è niente di meglio né di peggio della lingua. La lingua del saggio è la porta di una stanza regale, aprendo la quale ecco presentarsi mille cose diverse, tutte più belle l'una dell'altra. Così il saggio produce e fa marciare in bell'ordine sentenze e aforismi della filosofia, similitudini, esempi, storie, belle espressioni selezionate da tutte le miniere e i tesori vecchi e nuovi, il che, dispiegato a tempo debito e a proposito, riporta con piacere una grande bellezza e utilità. Al contrario la bocca del cattivo è un buco fetido e pestilenziale, con una lingua che spara, micidiale per l'onore...).

⁸¹ Ph. de L'Orme, *Le Premier Tome...*, cit., fol. 280 v. (ha solo una bocca per cianciare alquanto, e parlare).

⁸² P. Charron, op. cit., p. 118. (Rapporto fra l'udito e la parola).

⁸³ *Ibidem*. (L'udito e la parola si corrispondono e sono in rapporto l'uno con l'altra, sono le due grandi porte attraverso le quali l'animo va e viene, e giunge ad intendere tutto. L'udito è la porta per entrare, dalla quale la mente riceve tutto da fuori e concepisce come una femmina; la parola è la porta per uscire, dalla quale la mente produce e agisce da maschio. Dalla comunicazione di questi due,

La fecondazione della mente tramite l'udito e il potere a sua volta fecondante della parola – nella situazione ottimale per l'insegnamento/apprendimento, cioè il dialogo del metodo antico, socratico – sono metaforizzati visivamente da De L'Orme nella raffigurazione dell'incontro tra il Bon Architecte e il discepolo, nel giardino emblematicamente connotato.

Non ci sembra plausibile proporre un livello di lettura 'enigmatico'⁸⁴ relativamente all'albero che occupa, in quel giardino, il lato sinistro della figura, alle spalle del Bon Architecte. Nella sua apparente inverosimiglianza, esso – grazie ad un'evidente intertestualità, ancora una volta recepibilissima da parte del lettore di allora, un po' più difficile per noi, oggi – traduce visivamente la "frondosa vitis in ulmo"⁸⁵ di antica memoria virgiliana, e – per un divertente gioco onomastico – l'olmo denotante l'origine del Bon Architecte e il suo emblema. I succosi grappoli d'uva vanno ad affiancare gli altri realistici o metaforici "fruits" del 'giardino', luogo di incontro, di dialogo, di insegnamento⁸⁶.

La disponibilità è accompagnata da "une grande diligence & sedulité représentée par les ailes aux pieds"⁸⁷: un dettaglio – quello delle ali ai piedi – che completa il ritratto morale di chi "ne veult qu'on soit lasche & paresseux en ses affaires & entreprises"⁸⁸.

Philibert de L'Orme invita il lettore-spettatore a notare, nell'incisione, il discepolo di fronte al maestro, anch'egli con un "memoire" in mano: l'insegnamento non è più solo pratico, bensì condotto con la "bonne & parfaite methode" indicata dall'Autore stesso. Rivolgendosi al lettore, scrive:

Vous voyez aussi en ladict figure plusieurs beaux commencements d'edifices, palais & temples, desquels le susdit sage & docte Architecte monstrera & enseignera la structure avec bonne & parfaite methode, ainsi qu'il est manifesté par ladict figure: en laquelle aussi vous remarquez un adolescent apprentif, representant jeunesse, qui doit chercher les sages & doctes pour estre instruite tant verbalement que par memoires, escritures, desseins & modelles: ainsi qu'il vous est figuré par le memoire mis en la main de l'adolescent docile, & cupide d'apprendre & cognoistre l'Architecture⁸⁹.

come dallo scontro e dall'urto di pietre o ferri, vien fuori e sprizza il fuoco sacro della verità, giacché strofinandosi e limandosi l'uno contro l'altra si dirugginiscono, si purificano e s'illuminano, e ogni conoscenza giunge alla perfezione).

⁸⁴ Cfr., al contrario, Ph. Potié, op. cit., pp. 235-36. Alle soglie della conclusione del suo lavoro, Potié sottolinea come "ultime révélation" l'"accès à la 'figure' du nom propre" dell'Autore che si è ritratto nel Bon Architecte. Potié sostiene che l'architetto "ne donne pas facilement son nom" (sappiamo, al contrario, che gli architetti gotici famosi erano autorizzati – e sicuramente lo facevano di buon grado – a 'firmare' le loro opere, cfr. L. Vagnetti, op. cit., pp. 180-81) e che, invece, nell'incisione, tra "dire et ne pas dire, Philibert de L'Orme résoud la contradiction en 'montrant' son nom". Nell'ottica psicanalitica adottata, insistendo sulla 'denegazione', Potié valorizza il silenzio di De L'Orme circa il vistoso albero, e propone – un po' ingenuamente – la 'scoperta' che "cet arbre est... un orme".

⁸⁵ VIRGILIO, *Bucoliche*, II, v.70.

⁸⁶ Ph. de L'Orme, op. cit., fol. 282: "...Ses beaux arbres, vignes & plantes qui fleurissent & portent fruits en tous temps" (I suoi begli alberi, viti e piante che fioriscono e portano frutti in ogni tempo).

⁸⁷ Ph. de L'Orme, op. cit., fol. 282. (Una grande diligenza e solerzia rappresentata dalle ali ai piedi). Ribadiamo che le 'ali' ricorrono fra le connotazioni di mercurio (petaso alato, tuba alata).

⁸⁸ *Ibidem*. (Non vuole vigliaccheria e pigrizia negli affari e nelle imprese).

⁸⁹ *Ibidem*, fol. 282 v. (Nella figura vedete anche dei begli inizi di edifici, palazzi e templi, di cui

Viene detto esplicitamente che allo scambio verbale, nella situazione ottimale di dialogo già illustrata, si deve aggiungere lo scambio di "mémoires", elaborati scritti o grafici, non voluminosi bensì sufficientemente essenziali da essere contenuti in una piccola pergamena. Di questo importante oggetto, che fa scomparire dalle mani dell'architetto (*enseignant/apprenant*) qualunque strumento – come già si è osservato – dovremo parlare a lungo.

Per il momento, prendiamo il piccolo *volumen* come emblematico della serie di 'cose' mediante le quali passa, secondo De L'Orme, l'istruzione dal detentore del sapere e del saper fare all'attivo e partecipe apprendista.

L'incisione rappresenta lo stadio – già avvenuto da tempo – di "allontanamento dei maestri [i *maîtres maçons* affermati del periodo gotico] dai loro antichi compagni di lavoro, [e] di aristocratizzazione dei progettisti"⁹⁰, che porta ad analogo innalzamento sociale degli allievi, fino alla costituzione di una classe di professionisti che si inserirà nel mondo artistico-culturale francese e (con le difficoltà che diremo) in quello produttivo.

Se gli architetti gotici furono "in grado di assumere integralmente le gravi responsabilità implicite nell'ideazione, regia e direzione dei cantieri delle stupende cattedrali e degli importanti edifici civili eretti in Europa"⁹¹, proprio dalle difficoltà incontrate in cantiere risultò "la sempre più marcata differenziazione delle mansioni concettuali da quelle esecutive"⁹², al fine di permettere "lunghe e complesse meditazioni per risolvere in chiave razionante i gravi problemi che via via si venivano a presentare"⁹³.

Precisa opportunamente Luigi Vagnetti:

Non solo problemi di ordine pratico, ma anche di ordine concettuale tecnico ed estetico, appesantiti dall'esigenza di preparare accurate previsioni di spesa e completi rapporti indispensabili a convincere i committenti della bontà delle soluzioni escogitate. Si spiega così come il lavoro di ideazione non potesse più seguire una prassi estemporanea, sia pure coordinata entro le linee direttrici del piano generale dell'opera; si spiega come fosse sempre più necessaria l'esecuzione preventiva di accuratissimi grafici di progetto, quali mai sino a quel momento si erano visti in alcun cantiere della storia precedente; si spiega come nascesse l'esigenza, per gli architetti, della disponibilità di una *chambre aux traits*, cioè di una stanza da disegno esclusivamente riservata al lavoro del progettista e dei suoi aiuti. Perciò, a partire dal XIII secolo e con maggior frequenza in seguito, ormai non più nella fabbrica, ma in un luogo separato e non sempre vicino al cantiere, l'architetto ebbe un apposito ed attrezzato ambiente di lavoro, ove meditare, eseguire o far eseguire i grafici necessari al controllo preventivo delle idee e all'esecuzione dei lavori, [e] ove ricevere i committenti⁹⁴.

il saggio e dotto architetto mostrerà e insegnerà la struttura con buono e perfetto metodo, come è manifestato nella figura: in essa notate un apprendista adolescente, che rappresenta la gioventù, che deve cercare i saggi e i dotti per essere istruita sia verbalmente sia con memorie, scritture, disegni e modelli, come è raffigurato dalla memoria messa in mano all'adolescente docile e desideroso di imparare e conoscere l'Architettura).

⁹⁰ L. Vagnetti, op. cit., p. 182.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Ivi, pp. 182-83.

Nel commento dell'incisione inserita nel Libro III, Philibert de L'Orme indica l'Architetto "sortant d'une caverne ou lieu obscur, c'est à dire de contemplation, solitude & lieu d'estude, à fin de pouvoir parvenir à la vraye cognoissance & perfection de son art"⁹⁵. Da quel luogo, che lo isola da ogni 'frastuono' del cantiere, egli va verso la palma della gloria, che lo innalza socialmente come si conviene alla sua acquisita statura culturale e scientifica.

L'incisione inclusa nella Conclusione del *Premier tome* rappresenta uno stadio più avanzato, pienamente rinascimentale e moderno, del luogo deputato all'attività creativa e didattico-pedagogica del Bon Architecte. Molto esplicitamente quel luogo è indicato non come il parco privato del committente – metonimicamente raffigurato, quest'ultimo, negli edifici costruiti o in costruzione ("commencements d'edifices...") – ma come il giardino dell'Architecte di cui egli mostra i frutti a chi va a fargli visita... Fuori di metafora, è il luogo in cui egli è fecondo e prepara la fecondità dell'allievo.

Prima di approfondire il fatto che una base di intesa e di crescita del proprio sapere, fra maestro e allievo sul piano didattico-formativo, consiste proprio nel disegno, va ricordato che esso costituiva da tempo la base informativa e di intesa fra architetto (già *maître maçon*) e committenza, e diventa con Philibert de L'Orme strumento prescrittivo, che lega architetto ed esecutori del suo progetto di costruzione.

Il Bon Architecte ha un terzo occhio per 'prevedere' e possiede la virtù indispensabile per chi esercita una professione di così grande responsabilità: la prudenza⁹⁶. L. Vagnetti sostiene che proprio la responsabilità operativa porta progressivamente l'architetto – già nel periodo gotico – all'impiego dello strumento grafico professionale. Le testimonianze pervenuteci⁹⁷ rivelano "la ben avanzata utilizzazione di un sistema rappresentativo da sempre intuito, ma solo molto più tardi codificato, quale è quello delle proiezioni ortogonali"⁹⁸. È attestato che tutti i grafici architettonici del gotico europeo rispettano la 'regola', ed è significativo – come scrive ancora L. Vagnetti – perché

si sottintende l'acquisizione completa di una forte astrazione concettuale (proiezione da distanza infinita) assai prima di quanto si potesse supporre e perché la strumentalità del grafico convenzionale non era mai stata raggiunta prima in forma così chiara e oggettiva⁹⁹.

⁹⁵ Ph. de L'Orme, op. cit., fol. 50. (Uscendo da una caverna o luogo oscuro cioè di contemplazione, solitudine, e luogo di studio, al fine di poter giungere alla vera conoscenza e perfezione della propria arte). Per il Bon Architecte, l'Autore prevede "qu'il se retire &, se tiene solitairement en son estude, cabinet, chambre, librairie, ou jardin, ainsi qu'il en aura la commodité" (Che si ritiri e stia da solo nel suo studio, gabinetto, stanza, biblioteca o giardino, a seconda delle disponibilità).

⁹⁶ Possiamo senz'altro inserire Ph. de L'Orme nella generazione meno euforica e ottimista della precedente (quella di Rabelais), di coloro che "représentent déjà une nuance plus sombre d'humanistes: celle qui s'accomplit dans les prudences et les inquiétudes d'un Montaigne" (R. Mandrou, op. cit., pp. 244-245. Il corsivo è mio). (Rappresentano già una sfumatura più cupa di umanisti: quella che si realizza nelle prudenze e nelle inquietudini di un Montaigne).

⁹⁷ Cfr. il cosiddetto "palinsesto di Reims" (disegni originali su pergamena, databili 1250-1270 circa) ed altri grafici architettonici gotici, descritti in L. Vagnetti, op. cit., pp. 184 ss.

⁹⁸ L. Vagnetti, op. cit., p. 187.

⁹⁹ Ivi, p. 186.

Dovremo vedere se, nel testo dell'*Architecture* di Philibert de L'Orme, c'è qualcosa di innovativo rispetto alla già avanzata situazione tipica dei suoi predecessori.

Questa situazione è dettagliatamente riportata in alcune pagine di L. Vagnetti¹⁰⁰, che ci invitano a notare che, quando Philibert de L'Orme propone l'allegoria del Libro III in cui l'architetto che va verso la Palma è raffigurato "comme sortant d'une caverne...", almeno apparentemente non presenta niente di nuovo, bensì fa il ritratto dell'architetto gotico, del quale nel suo Trattato e nella sua attività professionale egli utilizza il saper fare e tenta di migliorare, scientificizzandolo, il sapere.

Cercando, però, di collocare meglio il Trattato di Philibert de L'Orme in seno alla trattatistica rinascimentale, focalizziamole diverse funzioni del 'disegno', distinguendo quello a fini rappresentativi ad uso di occhi anche non esperti (che l'architettura mutua dalla pittura, come hanno appurato gli studi sulla prospettiva¹⁰¹), da quello tecnico a fini costruttivi, sempre più illeggibile per i non addetti ai lavori.

Il disegno tecnico prende l'avvio dal 'ricordo grafico' di un sopralluogo e studia i monumenti antichi (o frammenti di essi) per carpirne i segreti strutturali e registrarli in un codice fisso ed inequivocabile. E questo avviene parallelamente alla disquisizione sugli ordini architettonici, nella generale accettazione della lezione vitruviana.

Già in epoca precedente, gli architetti (per esempio, Villard de Honnecourt) avevano disegnato 'dal vero' i cantieri dei paesi che visitavano nei viaggi di istruzione. Ma, mentre il ben noto leone dell'Album di Villard è "una convenzionale e schematica astrazione"¹⁰², negli appunti di viaggio e soggiorno a Roma degli architetti del XV e XVI secolo si trovano, accanto alle vedute, schemi planimetrici, sezioni, dettagli ed una serie di notazioni che servono alla completa descrizione dell'edificio esaminato.

Lo studio del disegno, condotto con insistente osservazione del modello reale, è importantissimo per gli architetti, nei viaggi di formazione, "in un'epoca in cui – mentre oggi il sopralluogo è soltanto integrativo, nei confronti dello studio condotto sui documenti, – fino all'invenzione e diffusione della fotografia, la visita prolungata e l'analisi coscienziosa *sul vivo* erano l'unico mezzo disponibile per lo studio dei monumenti"¹⁰³.

È opportuno notare, con L. Vagnetti, che in quei disegni non si mira

¹⁰⁰ Cfr., Ivi, pp. 182-186.

¹⁰¹ Cfr. R. Mandrou op. cit. pp. 239-240 (la 'rivoluzione della prospettiva', nella pittura del Quattrocento, annuncia il ben noto sviluppo scientifico del Seicento, da Descartes a Newton). Cfr. anche L. Vagnetti, *op cit.*, pp. 217 e 233 ss. ("Le indagini e la codificazione delle leggi che regolano la costruzione prospettica hanno la loro prima ragione di essere nella necessità di regolamentare, attraverso l'enunciazione di principi assoluti, quale sia il modo scientifico obiettivo di passare dalla realtà delle cose alle sue molteplici apparenze senza richiedere l'intervento personalizzante dell'artefice della sua sensibilità figurativa e della sua esperienza operativa nel produrre immagini", p. 238).

¹⁰² L. Vagnetti, op. cit., p. 217. Cfr., comunque, R. BÉchmann, op. cit., *passim*.

¹⁰³ Ivi, p. 219. Trattando di architetti ed eruditi che hanno lasciato, nei loro scritti, appunti grafici di edifici contemporanei, – Serlio, Peruzzi, Palladio, Scamozzi... –, L. Vagnetti sottolinea l'atteggiamento 'moderno' dello Scamozzi, che "fu divorato da un'insaziabile ansia di conoscere e fu viaggiatore assiduo nelle diverse contrade italiane, per controllare personalmente quanto sentiva dire, *oculis magis habenda fide quam auribus*, come egli scrisse nel suo eruditissimo trattato, *Idea dell'Architettura universale* (1616)" (Op. cit., p. 233, nota 59) Cfr. l'importanza che Philibert de L'Orme attribuisce al 'triplice' occhio del Bon Architecte.

all'autonomia figurativa del grafico, ma all'indagine della parte o dell'aspetto che più interessavano lo studioso in quel momento. [...] L'attenzione è più spesso volta alla complessa morfologia delle membrature architettonico-decorative, le cui leggi distributive e compositive dovevano essere integralmente ricostruite¹⁰⁴.

Per quanto riguarda la Francia del Cinquecento e, in particolare, Philibert de L'Orme, calza perfettamente quanto afferma ancora L. Vagnetti:

Malgrado la radicata convinzione che l'architettura antica fosse perfetta, l'architetto della Rinascenza mantenne sovente un atteggiamento abbastanza libero e una certa indipendenza di giudizio nei confronti del suo modello e talvolta indicò che cosa, secondo lui, doveva ritenersi discutibile o erroneo. [È da rilevare] l'impegno intenso per una precisa e convincente definizione linguistica del lessico classico su schemi tipologici nuovi e su problemi formali che gli antichi non avevano avuto la possibilità di esplorare. [E poiché gli architetti rinascimentali] agivano per intuito, senza una preliminare cultura critica o teoretica, va apprezzato il loro acutissimo istinto che avviò un processo logico su basi solo intuitive, che portò al momento creativo del loro secolo e dei successivi¹⁰⁵.

Una delle innovazioni metodologiche del XVI secolo concerne il disegno-progetto esecutivo inequivocabilmente 'leggibile', al duplice scopo di essere controllato dal committente e di servire per l'edificazione da parte degli esecutori materiali.

Nell'incisione raffigurante il Bon Architecte non c'è il cantiere e, nel commento dell'Autore, non deve trarre in inganno il termine "commencements": l'edificio 'incompiuto' ha in sé tutte le regole per il compimento, è uno spaccato più che un lavoro in corso; gli altri edifici, paradossalmente addossati l'uno all'altro ed esemplificanti diversi tipi di costruzione, rinviano ad un certo tipo di committenza ed hanno, quindi, la funzione di completare il ritratto dell'Architecte qualificandolo come "Architecte du Roi".

Hanno il ruolo di "modelles" (*maquettes*) o "desseings" (disegni prospettici) utili non solo per gli allievi, ma per il committente, col quale si viene a stabilire un rapporto diverso rispetto ai secoli precedenti. L. Vagnetti sottolinea il "carattere fiduciario" dei rapporti che intercorrevano fra gli architetti medievali e la clientela, costituita da "famiglie gentilizie o grandi mercanti, dignitari della Chiesa, confraternite religiose, governanti"¹⁰⁶. La fiducia accordata dal committente all'artefice era determinata da parecchi motivi (rinomanza del maestro, bontà riconosciuta di precedenti prestazioni, ecc.); mai però il committente chiedeva "una verifica preventiva, sul progetto, di quanto intendeva realizzare, e non costringeva il suo architetto a produrre complessi grafici rappresentativi, per rendersi conto delle sue ipotesi figurative, tanto meno di quelle strutturali o distributive: semplicemente, si fidava"¹⁰⁷.

Philibert de L'Orme, invece, pur non disdegnando un rapporto di fiducia coi suoi committenti (alti prelati¹⁰⁸ e regnanti¹⁰⁹, dopo le prime cose costruite nella sua città

natale, Lione¹¹⁰), esegue plastici e grafici preventivi in vista delle sue realizzazioni architettoniche e, delineando nel *Premier Tome de l'Architecture* la figura ideale del Bon Architecte, invita i futuri ipotetici committenti di opere edilizie ad esigere quella documentazione previa. Il titolo del cap.X del Libro I – libro dedicato ai rapporti fra l'architetto e chi intende (far) costruire – è *L'Architecte devoir manifester ses inventions par desseings & pourtraicts*¹¹¹, *tant des plates-formes & montées, que autres, & signamment par un modele qui representera au naturel tout le bastiment, & logis pretendu*¹¹².

Esortando i committenti a comportarsi in modo da "avoir prévu en temps et préconsulté avec les doctes architectes" (fol. 7: il corsivo è mio)¹¹³, Philibert de L'Orme insiste sull'opportunità che il "desseing" dell'architetto si distingua da quello "fardé" del pittore, non solo per l'esattezza della rappresentazione geometrica di pianta e alzato,¹¹⁴ ma in quanto accompagnato da un "modelle" o meglio da una serie di "modelles" (oggi si direbbe *maquettes*) delle singole parti dell'edificio. Da esse il committente potrà farsi un'idea 'estetica' e anche "cognoistre combien pourra couster l'edifice" (fol. 23) grazie all'architetto "[qui] fera ce service au seigneur de faire de tout un bon devis" (*ibid.*), cioè un elenco dettagliatissimo del numero di 'cose' previste (per esempio: finestre, sbarre di ferro per ciascuna finestra, e così via), e – dov'è possibile – aggiungere le misure, per conoscere "le nombre de toises de la massonnerie" (*ibid.*)¹¹⁵.

De L'Orme insiste molto sulla validità di questo sistema di "préconsidérer", "prévoir", "précogiter" (fol. 21, 23) degno dell'"homme très sage et prudent" che è il Bon Architecte¹¹⁶. E a tal proposito, al fine di ridimensionare certe novità non asso-

¹¹⁰ Per esempio l'Hôtel Bullioud (Cfr. L. Hauteceur op. cit. vol. I; H. Clouzot, op. cit.).

¹¹¹ Nei dizionari storici e, in ambito più specifico, nel *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration* di H. Havard – voce *Portrait* – è attestato che questo termine "avait une signification beaucoup plus étendue et s'appliquait à toutes sortes de plans, de projets, de dessins, patrons, modèles, etc" (Aveva un significato molto più esteso e si applicava ad ogni sorta di planimetria, progetto, disegno, modello, plastico, ecc).

¹¹² Ph. de L'Orme, op. cit., fol. 21v. (L'Architetto deve rendere manifeste le sue invenzioni mediante disegni e raffigurazioni: piante, alzati ed altro, e in particolare con un plastico che rappresenterà al naturale tutto l'edificio e alloggio ipotizzato). "Au naturel" non significa 'a grandezza naturale', ma allude alla naturalità della ricezione del progetto, da parte anche dei non addetti ai lavori.

¹¹³ (Aver previsto in tempo, essersi preconsultati con i dotti architetti).

¹¹⁴ Il progetto di massima è sempre costituito dal disegno della pianta e dell'alzato. Ph. Potié riporta, accanto ad alcuni noti esempi medievali, alcuni progetti di Palladio, disegni di Du Cerceau, e il progetto di De L'Orme per la Chapelle d'Anet. (Op. cit., p. 91) Cfr. anche L. Vagnetti, op. cit., pp. 293 ss.

¹¹⁵ (Sapere quanto potrà costare l'edificio...Il quale farà il favore di fare di tutto un buon *devis* [descrittivo] Il numero di *toises* di muratura). De L'Orme ebbe un importante ruolo-cerniera, col suo tentativo (cfr. *infra*) di normalizzare il "toisé" e per essersi posto il problema del controllo (cfr. *infra* "anticipation") del processo di produzione, nel delicato momento di passaggio tra un modello corporativistico e un modello 'manifatturiero' di gestione di quel processo. Per quanto riguarda il termine *devis* (di cui il francese antico ha anche la forma femminile *devise*) occorre rifarsi al latino *divisare* (intensivo di 'dividere') che significa: a) immaginare, pensare, giudicare (cfr. l'italiano "divisamento": atto, effetto del divisare, quindi pensiero, disegno, proposito); b) esaminare minutamente, parte per parte, esporre ordinatamente, descrivere. (*Lessico Treccani*) Quest'ultima accezione conviene perfettamente al *devis* (*descriptif*) stilato dall'architetto.

¹¹⁶ Si tratta ovviamente ancora di valutazioni rudimentali, già in uso nel Medioevo; mentre "il faut attendre le XVIIIe siècle pour que les premiers véritables devis apparaissent, cette fois sous la

¹⁰⁴ Ivi, p. 225.

¹⁰⁵ Ivi, pp. 225, 238, 229.

¹⁰⁶ Ivi, p. 238.

¹⁰⁷ *Ibidem*. Cfr. A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, vol. I, cap. III, pp. 339 ss.

¹⁰⁸ Per esempio il cardinale Jean du Bellay (cfr. L. Hauteceur, op. cit., vol. I; H. Clouzot, op. cit.).

¹⁰⁹ Il Re Enrico II e poi la reggente, regina madre Caterina de' Medici.

lute nelle considerazioni delormiane sul progettista, e sottolinearne invece altre sul disegno-progetto, è opportuno fare – qui – un breve raffronto con alcuni punti del Trattato di L.B. Alberti, raffronto che ci tornerà utile anche per quanto concerne la ‘dignità’ della professione di Architetto.

Si deve riconoscere, con P. Portoghesi (il quale intende sgombrare il campo dall’equivoco di un Alberti ‘accademico’ che disegna indipendentemente dai materiali, ed è sdegnoso di ogni contatto con i problemi costruttivi), che

fondamentale, tra le acquisizioni teoriche del “De re aedificatoria”, è la distinzione tra disegno e costruzione, tra progetto e esecuzione dell’opera architettonica. [...] L’Alberti didatticamente scompone i tempi e i modi della operazione architettonica e inizia con la distinzione tra disegno e costruzione. Il disegno è, prima ancora che un insieme di linee tracciate su un foglio di carta, un complesso di operazioni stabilite dalla mente umana; non un fantasma immateriale ma una forma che deriva da “certa ragione” e, proprio in quanto forma esatta, riducibile a un componimento geometrico, a un insieme di linee e angoli. [...] L’edificio, prima di essere oggetto materiale, [è] pensiero architettonico...¹¹⁷

Secondo P. Portoghesi, “progettare per l’Alberti non è solo definire geometricamente la forma di un edificio, ma scegliere accuratamente materiali e metodi costruttivi, programmare scrupolosamente ogni operazione necessaria, in modo da evitare qualunque imprevisto,¹¹⁸ [...] è un’operazione mentale [che] esige lunghe e approfondite meditazioni...”¹¹⁹

Su questo punto è indubbia la derivazione della “prudence” e “prévoyance” delormiana da L.B. Alberti, il quale, infatti, scriveva nel Libro Secondo:

Non mi stancherò mai di raccomandare ciò che solevano fare i migliori architetti: meditare e rimeditare l’opera da intraprendere nel suo complesso e la misura delle singole sue parti, servendoci non solo di disegni e schizzi, ma anche di modelli¹²⁰.

plume des ingénieurs et non des architectes” (Ph. Potié, op. cit., p. 99. Bisogna aspettare il XVII secolo perché compaiano i primi veri *devis*, sotto la penna di ingegneri stavolta, e non di architetti). Non a caso Colbert metterà a capo dell’Académie d’Architecture F. Blondel, ex ingegnere delle fortificazioni. È noto che per primo Bullet, nella sua *Architecture pratique* (1691), inserirà una parte su “De la manière dont on doit faire les devis des bâtiments” (Sul modo di fare la stime degli edifici). Egli precisa, opportunamente, che: “Quand on peut faire un devis dans la meilleure forme, on y doit expliquer toutes les conditions requises, mais il faut auparavant que tous les dessins du bâtiment que l’on désire faire, soient arrêtés...” (Citato in F. Fichet-Poitrey, *La gloire et l’argent*, cit. *infra*, p. 710. Quando si può fare una stima nella forma migliore, vi si devono spiegare tutte le condizioni richieste, ma occorre, già prima, che siano compiuti e definitivi tutti i disegni dell’edificio che si desidera costruire). Per il *devis* “ou toisé” come base di accordo tra *entrepreneur* e committente, con rari interventi dell’architetto, cfr. Ivi, pp. 709 ss.

¹¹⁷ L.B. Alberti, *L’Architettura (De re aedificatoria)*, a cura di P. Portoghesi, cit., p. XXI (Introduzione).

¹¹⁸ Si ricorderà che l’architetto albertiano, come l’architetto ideale delormiano (a differenza di De L’Orme, architetto del re e sovrintendente), non avrà la “regia” del cantiere (cfr. *Ibidem*).

¹¹⁹ Ivi, p. XXIV.

¹²⁰ *Ibidem*.

“Meditare e rimeditare” indicano, però, solo una maturazione del progetto, con una serie di verifiche di vario tipo: l’Alberti dedica i primi tre capitoli del Libro Secondo (in cui tratta dei materiali) a certe regole metodologiche (procedimenti solo intellettuali) che differiscono (“supersedebis tempus aliquod”) il momento dell’apertura del cantiere, proprio per permettere un supplemento di riflessione sul progetto e sulle condizioni per la sua realizzazione.

C’è dunque una notevolissima differenza rispetto a Philibert de L’Orme: le previsioni albertiane sono indicate in termini vaghi, senza proposte concrete circa i mezzi con cui attuare l’“anticipazione”; e, quanto al disegno, il ponderare dell’Alberti non arriva neanche all’auspicio di una vera e propria “*théorique de géométrie*”, né tanto meno si concretizza in seno al progetto mediante “*traits géométriques*”¹²¹ come quelli eseguiti da Philibert per alcune “*épures*” e che rivelano una stupefacente intuizione di un sistema grafico, scientificamente messo a punto due secoli dopo dalla geometria descrittiva.

Si può senz’altro affermare che, in campo architettonico, per quanto riguarda il progetto esecutivo, il Cinquecento francese ha un notevole vantaggio sull’Umanesimo-Rinascimento italiano: rispetto a L.B. Alberti si notano in Philibert de L’Orme agganci più saldi fra teoria (il Trattato) e pratica (anche come architettura realizzata, sia pur dovendo tener conto della sua carica di Surintendant... di se stesso) e, soprattutto, l’anelito ad approfondire la conoscenza della geometria euclidea per una scientificizzazione del sapere costruttivo.

Dignità/honnêteté e auto-limitazioni

Mentre la caratteristica del lavoro corporativo consiste nella “double maîtrise de la conception et de la réalisation”¹²², il progetto architettonico di Philibert de L’Orme sancisce la separazione dell’ideazione¹²³ dall’esecuzione. Per controllare quest’ultima, l’Architetto del Cinquecento non possiede “un plan d’exécution codé et normé déchiffirable sans ambiguïté par les constructeurs”¹²⁴; sembrerebbe quindi che non avesse alcuna autorità legittima sul cantiere. Ph. Potié è l’unico studioso di De L’Orme che si sia impegnato a spiegare

¹²¹ Alla voce “trait” del *Dictionnaire* di Viollet-le-Duc si legge: “On désigne ‘art du trait’ l’opération qui consiste à dessiner, en grandeur d’exécution, sur une aire, les projections horizontales et verticales, les sections et les rabattements des diverses parties d’une construction. [...] Le trait est une opération de géométrie descriptive, une décomposition des plans multiples qui composent les solides à mettre en oeuvre dans la construction” (Op. cit., vol. IX, p. 197. Si definisce *art du trait* l’operazione che consiste nel disegnare, a grandezza di esecuzione, su uno spazzo, le proiezioni orizzontali e verticali, le sezioni e i ribaltamenti delle diverse parti di una costruzione. [...] Il *trait* è un’operazione di geometria descrittiva, una decomposizione dei piani multipli che compongono i solidi da mettere in opera nella costruzione).

¹²² Ph. Potié, op. cit., p. 250 nota 44 (duplice padronanza della concezione e della realizzazione).

¹²³ Questa si concreta nel disegno-progetto e relativi plastici, coi quali l’Architetto ha, con certe approssimazioni, il controllo dell’anticipazione e regola i suoi rapporti di previsione con il committente. Cfr. quanto già detto nel paragrafo precedente circa la filiazione da L.B. Alberti.

¹²⁴ Ph. Potié, op. cit., p. 113. (Un progetto esecutivo codificato e normato, decifrabile senza ambiguità da parte dei costruttori).

comment Philibert de L'Orme prend en charge la direction du travail sur le chantier, ou tout du moins sur quel mode, à l'aube d'une nouvelle ère des rapports de production, il imagine pouvoir mettre en place la relation prescriptive qui lie l'architecte au maçon¹²⁵.

Quello che noi diamo per scontato, e che De L'Orme stesso sembra dare per scontato quando parla di “maîtres maçons, tailleurs, & ouvriers, sur lesquels l'Architecte toujours domine” (fol. 31)¹²⁶, era ancora un'utopia, o meglio era realtà solo nel caso di De L'Orme, riconosciuto e rispettato per la sua alta legittima carica. Come afferma Potié,

les maîtres de la Renaissance n'obéissent qu'à Philibert de L'Orme Surintendant de Bâtimens du Roi. La différence est capitale, car l'autorité reconnue du Surintendant depuis le Moyen Age cautionne en retour le statut privilégié des maîtres de la corporation, alors qu'à l'inverse celui de l'Architecte les supprime à terme, comme l'histoire le prouvera¹²⁷.

Nel Trattato, De L'Orme cerca di garantirsi la sottomissione delle maestranze, di cui evidenzia l'ignoranza mentre si dichiara disposto a dispensare anche a loro l'istruzione necessaria per una comune intesa. In alcuni passi, il Trattato assume il tono del manuale¹²⁸ con accenti prescrittivi che passano come *captatio benevolentiae*. Il “maître maçon”, cominciando dalle “petites reigles & preceptes d'arithmetique & de geometrie” (fol. 27)¹²⁹, deve arrivare a

entend[re] la pratique de geometrie & arithmetique, autrement il ne se pourra ayder des traicts & figures que nous deliberons luy proposer, ny moins d'autres choses necessaires & requises pour le vray usage & pratique d'Architecture (fol. 31)¹³⁰.

¹²⁵ *Ibidem*. (Come Ph. de L'Orme assume la direzione dei lavori sul cantiere, o almeno con quali modalità, agli albori di una nuova era dei rapporti di produzione, immagina di poter stabilire il rapporto prescrivito che lega l'architetto al muratore).

¹²⁶ (Maestri muratori, tagliatori di pietra e operai, sui quali l'Architetto domina sempre).

¹²⁷ Ph. Potié, op. cit., p. 121 (Le maestranze rinascimentali obbediscono a Ph. de L'Orme Sovrintendente agli edifici regi. La differenza è capitale, giacché l'autorità riconosciuta del sovrintendente fin dal medioevo garantisce lo statuto privilegiato dei maestri della corporazione, mentre lo statuto dell'Architetto sopprime quei privilegi a più o meno breve scadenza: la storia lo dimostrerà).

¹²⁸ Nell'*Epistre aux Lecteurs* che apre il *Premier Tome*, l'Autore con una serie di “il fault...” – sottolinea il carattere prescrivito della sua opera, presentandola come una sorta di manuale di alto livello, “la diligente & reiterée lecture” del quale potrà “introduire & mener, quasi par la main, à la vraye intelligence d'Architecture” (fol. 1 v: il corsivo è mio); ancora all'inizio del cap. VI del Libro I si legge: “Conduisant quasi par la main notre Architecte...” (fol. 13 v: il corsivo è mio). Si distingue, naturalmente, da quelli che saranno i manuali di architettura pratica; qui non si tratta di regole per la costruzione materiale, ma di principi d'arte e di metodo: l'Autore si propone di “faire entendre droitement l'art & methode de proprement dresser, planter & conduire toutes sortes de bastimens suivant les dimensions, symetries & mesures qu'on leur doit donner, avecques les ornemens, & autres choses, qui y sont requises & dependent du vray art d'Architecture” (fol. 1: il corsivo è mio). (Far capire in modo corretto l'arte e il metodo di ideare, progettare e dirigere ogni sorta di edifici, secondo le dimensioni, le simmetrie e le misure che si devono dar loro, con gli ornamenti e altre cose richieste che dipendono dalla vera arte dell'architettura).

¹²⁹ (Facili regole e principi di aritmetica e geometria).

¹³⁰ (Capire la pratica della geometria e dell'aritmetica, altrimenti non potrà servirsi dei disegni tecnici e delle figure che noi deliberiamo di proporgli, e nemmeno di altre cose necessarie e richieste per mettere davvero in pratica l'Architettura).

Il soggetto che nel testo del Trattato delibera che cosa proporre al lettore è anche colui che ha la facoltà, nella pratica costruttiva, di proporre/imporre il suo progetto, non come detentore di un saper-fare, ma di una regola teorica e di un metodo.

De L'Orme crea uno strumento informativo-prescrivito che è un vero (il primo vero) linguaggio architettonico¹³¹, al quale egli fa intendere fin dall'inizio che le maestranze dovranno accedere.

Fixant aux deux interlocuteurs [del processo costruttivo] un même système de signes pour [...] s'assurer de la translation effective des tracés du projet aux tracés du chantier [...], Philibert de L'Orme crée un premier code. Et c'est, bien sûr, par ce code (graphique) que sera régulée la communication enfin maîtrisée entre architecte et exécutants¹³².

L'ortogonalità, come principio che sta alla base della prescrizione dei tracciati ortogonali, è abilmente riportata dal trattatista al tracciato primordiale del Grande Architetto, quando, con un segno di croce, ordinò l'immensità dello spazio secondo i quattro punti cardinali (cfr. fol. 32). Il lavoro dell'Architetto, condotto con un certo ordine, è allora la continua riattualizzazione del Disegno dell'Altro Creatore, e il lavoro dell'operaio consiste nel riprodurlo sul suolo con scrupolosa esattezza.

Nella sua ottica interpretativa del *Premier Tome*, Ph. Potié ha ragione di affermare quanto segue:

Tout se passe comme si, ne pouvant affirmer son autorité en son nom personnel, le déniait pour lui-même, De L'Orme l'attribuait à un autre (Dieu) qui la lui restituerait de retour, ennoblie de sa grandeur¹³³.

Il primo ‘vero’ Architetto in terra di Francia lo è, quindi, per diritto divino, come il Re; la “croix du monde” consacra ministro di Dio l'Architetto rispettoso dell’angolo retto’, e gli ordina di trasmettere il disegno e di far osservare la sua volontà.

Si sancisce così, per la classe di professionisti che si formano secondo la teoria di De L'Orme, il potere assoluto ed incontestato dell'Architetto sugli esecutori (maestranze varie ed operai).

Non si può non essere d'accordo con Ph. Potié:

En termes d'économie et de production, le modèle de la hiérarchisation des tâches comme moyen de contrôle et de maîtrise de l'anticipation des phases productives [est]

¹³¹ “Répondant au double désir de communication (prescriptif) et d'expression (projet), l'Architecture telle que l'énonce et la conçoit De L'Orme fonctionne véritablement comme un langage” (Ph. Potié, op. cit., p. 127. Rispondendo al duplice desiderio di comunicazione [prescrivito] e di espressione [progetto], l'Architettura quale la enuncia e la concepisce De L'Orme funziona come un vero e proprio linguaggio).

¹³² Ph. Potié, op. cit., p. 127 (Fissando ai due interlocutori uno stesso sistema di segni per garantire il corretto passaggio dai tracciati del progetto ai tracciati del cantiere, Ph. de L'Orme crea un primo codice. E proprio con questo codice [grafico] sarà regolamentata la comunicazione al fine controllata fra architetto ed esecutori).

¹³³ Ivi, p. 132 (È come se, non potendo affermare la sua autorità a proprio nome, mediante la delegazione De L'Orme l'attribuisce ad un altro [Dio] che gliela restituirebbe indietro, nobilitata della sua grandezza).

parfaitement logique, et les siècles qui suivront accompliront la démonstration de son efficacité¹³⁴.

Gerarchizzazione significa anche, nei rapporti interpersonali tra architetto e maestranze, prevaricazione, con appropriazione indebita del *savoir-faire* del *maître maçon* (il problema che si apre allora provocherà, com'è noto, le rivendicazioni di Perdiguiet...); ma era una cosa assolutamente necessaria, e non da poco, trasformare l'“art du trait” in “trait géométrique”¹³⁵, cioè la trascrizione in un linguaggio inequivocabile di tutto il sapere della corporazione.

Per quanto riguarda il taglio delle pietre, Philibert de L'Orme riuscì (nel *Premier Tome*, come era riuscito nelle *Nouvelles Inventions* a proposito del taglio del legno da carpenteria) a fornire il “dessin d'exécution” – detto “épure” – dei complicati *voussoirs*¹³⁶ delle sue “portes biaisées”, cosicché è giusto attribuire a lui, nel 1567, la lezione inaugurale di un corso che sarebbe stato tenuto solo due secoli dopo, da Gaspard Monge. Potié attribuisce con ragione a De L'Orme:

une position charnière entre le noir silence des maîtres maçons bâtisseurs de cathédrales et la transparente lumière du cours de descriptive enseigné par Monge à l'Ecole Polytechnique¹³⁷.

Si tratta, infatti, di teorizzazione – per la comunicazione agli esecutori e, anche, in vista dell'insegnamento dell'architettura pratica – di cose già note come il sapiente taglio della pietra, fin dai tempi antichi.

Mai De L'Orme si fa passare per l'inventore delle “épures” che descrive. Come ricorda Ph. Potié, l'unico “traict” che rivendica per sé è quello della Trompe d'Anet di cui è orgoglioso: “la position de Philibert de L'Orme est celle du spécialiste fier d'ajouter une pierre à l'édifice stéréotomique déjà élaboré”¹³⁸.

Non si appropria quindi di un *savoir-faire* facendolo passare per suo, bensì lo riconosce come valido e lo innalza a *savoir* formalizzato, rendendone insegnabile/apprendibile la teoria e inglobandolo nel progetto di “anticipation”.

Quando dice: “Nous avons une infinité de beaux traicts en France, desquels on ne tient aucun compte, pour ne les entendre” (fol. 14)¹³⁹, rende omaggio alla tradizione francese e, molto coerentemente, col suo Trattato diventa il primo memorialista del sapere medievale corporativo, che aveva acquisito sui cantieri paterni a Lione, e che ora, forte del suo titolo di Sovrintendente, svela a favore di tutti.

¹³⁴ Ivi, p. 136. (In termini di economia e di produzione, il modello della gerarchizzazione delle mansioni come mezzo per controllare e dominare preventivamente le fasi produttive è perfettamente logico, e i secoli seguenti ne dimostreranno pienamente l'efficacia).

¹³⁵ Cfr. Ph. Potié, *Le projet constructif de Philibert de L'Orme*, in *L'Idée constructive en architecture*, cit., pp. 21-31 (in particolare il paragrafo “De l'art du trait au trait de géométrie”).

¹³⁶ *Voussoir* è ciascuna delle pietre sbazzate per una *voussure* (archivolto).

¹³⁷ Ph. Potié, op. cit., p. 140. (Un ruolo di transizione fra il nero silenzio dei maestri costruttori di cattedrali e la trasparente luce del corso di geometria descrittiva professato da Monge al Politecnico parigino).

¹³⁸ Ivi, p. 251 nota 47.

¹³⁹ (In Francia abbiamo un'infinità di bei modelli formali, di cui non si tiene conto, per il fatto che non li capiamo).

Le giovani generazioni, almeno di coloro che si destinano a diventare progettisti¹⁴⁰ nel campo della costruzione edilizia, ora sanno leggere – grazie all'evoluzione sociale e alla promozione culturale – e avranno cura di acquisire i rudimenti matematici e di disegno geometrico necessari per intendere il nuovo sapere scientifico-tecnico. L'“épure”, vero *a b c* della stereotomia¹⁴¹, costituisce il codice di trasmissione del progetto; il controllo del progetto esecutivo è interamente anticipato ed è prerogativa dell'Architetto.

Ph. Potié ha studiato, comparativamente ai disegni che ne faremmo noi oggi secondo la geometria descrittiva, alcune “épures” di De L'Orme che riguardano le “portes biaisées”¹⁴² ed ha concluso che, ai fini pratici, sono perfettamente equivalenti.

Nell'esecuzione del taglio delle pietre, sul cantiere, c'è un passaggio (obbligatorio finché non si avrà una riduzione in scala) dal disegno dell'Architetto al *gabarit*¹⁴³, che De L'Orme chiama “panneau”, sorta di equivalente del modello per sarti (era infatti di cartone, se non di legno o di latta), utilizzabile da parte di tutti e considerato talmente prezioso da essere talvolta rubato. Sui cantieri che diresse personalmente, Philibert de L'Orme si occupò di tracciare lui stesso le “épures” a grandezza naturale,¹⁴⁴ assicurandosi in tal modo che non vi fossero errori esecutivi imputabili al progettista. Probabilmente provvide anche alla “confezione” dei *gabarits* necessari per le superfici curve, le modanature, ecc.: il persistere della presenza operativa dell'architetto sul cantiere sta a dimostrare la mancanza dell'anello di passaggio dal disegno in piccolo del progettista al tracciato a grandezza naturale da parte dell'esecutore; ed è proprio questo che De L'Orme cerca ed auspica.

È molto importante notare – ancora una volta con Ph. Potié – che

deux siècles avant l'Encyclopédie et déjà inscrit dans le grand projet de la modernité pro-

¹⁴⁰ Chi invece si destina all'esecuzione è, generalmente, analfabeta, ed è utopico, da parte di De L'Orme, includere costoro fra i destinatari del suo Trattato.

¹⁴¹ “La stéréotomie telle que l'instaura Philibert de L'Orme ne représente aucun acquis technique, mais modifie radicalement le cadre à travers lequel l'imagination technique va pouvoir désormais se développer et s'énoncer, et à laquelle Monge donnera sa figuration définitive” (Ph. Potié, *Le projet constructif...*, in *L'Idée constructive...*, cit. p. 30. La stereotomia come la instaura Ph. de L'Orme non rappresenta alcuna acquisizione tecnica, ma modifica radicalmente il quadro in cui si svilupperà e si esprimerà l'immaginazione tecnica, che avrà con Monge una raffigurazione definitiva). È da ricordare, per la stereotomia, il ruolo di transizione di Desargues. Cyrille Simonnet in *L'Idée constructive...* cit., p. 71 riporta un'immagine che mostra “la pratique du trait de Monsieur Desargues, lyonnais, pour la coupe des pierres en l'architecture”, in un disegno di Abraham Bosse (Parigi 1663).

¹⁴² Cfr. *Le Premier Tome...* Libro III, fol. 69 ss (il discorso continua nel Libro IV per “trompes, voûtes, escaliers”) e Ph. Potié, *Philibert de L'Orme...*, cit., pp. 146-151 e, ivi, fig. e, fig. f.

¹⁴³ In ambito industriale, si intende per *gabarit* un modello che serve a tracciare, verificare o controllare il profilo o le dimensioni che devono avere certi oggetti. In particolare, i “gabarits de traçage” sono piastre di latta (o di legno) che hanno la forma della curva da ottenere, che si può tracciare sul pezzo grezzo con una matita o un arnese appuntito. Molto usati, per carrozzeria, carpenteria, ecc., questi modelli permettono di risparmiare tempo e utilizzare mano d'opera meno esperta. (*G.L.E.*)

¹⁴⁴ “Le rôle de l'épure tracée en vraie grandeur à l'aide du grand compas d'appareilleur sur un lit de plâtre au sol ou sur un mur lisse permet de trouver la forme de chacune des faces du voussoir dont on a besoin” (Ph. Potié, *Philibert de L'Orme...*, cit., p. 153. Tracciare l'“épure” a grandezza naturale, col grande compasso da *appareilleur*, su uno strato di gesso e su una parete liscia, permette di trovare la forma di ciascuna faccia del *voussoir* di cui si ha bisogno). Per le facce concave, si usa il *gabarit*.

ductive, le crayon du Surintendant des Bâtiments du Roi préfigure la célèbre méthode d'exposition et description des Arts et Métiers, symbole parcimonieux de la visée manufacturière du siècle des Lumières¹⁴⁵.

Con la stessa preoccupazione scientifica e di informazione tecnologica delle *planches* settecentesche, il Trattato di De L'Orme raggruppa in un'illustrazione (Libro III, fol. 56 v) gli operatori specifici del "tracé", mentre esclude sintomaticamente da questa figura e da tutto il *Premier Tome* i consueti strumenti (martello, scalpello, ecc.) dell'operaio. Nelle pagine precedenti, indica i modi per usare correttamente e proficuamente il compasso e gli strumenti illustrati (debitamente corredati, nella figura, di rinvii mediante lettere alfabetiche).

Philibert de L'Orme ha redatto il manifesto della professionalità del mestiere di architetto, basandola – in mancanza, ripetiamolo, di un progetto esecutivo normato – sul "tracé technique de l'épure"¹⁴⁶. Con questo egli opera la transizione dal Rinascimento italiano al Classicismo francese, nel senso che i grandi architetti italiani del Quattro-Cinquecento non si erano affatto interessati di stereotomia, e quindi i modelli italiani sono passati in terra di Francia previo adattamento in tal senso (sottoporsi alle leggi della stereotomia). Molto appropriatamente osserva Potié:

En intégrant la stéréotomie au champ de l'architecture, non seulement Philibert de L'Orme fait de l'architecte le responsable de l'entreprise de construction (maître de l'anticipation, de la prescription et de la translation), mais encore il pose la ligne de partage qui le distingue de fait de toute autre profession. L'Académie d'Architecture du XVIIe siècle, très "théoricienne", trouve là son origine¹⁴⁷.

Philibert si rivela infatti accanito "théoricien" quando insiste – rendendosi conto che solo così l'Architettura potrà essere considerata un'arte liberale – sulla "théorique de géométrie" quale indispensabile completamento della "pratique des traicts" (che anche i *maîtres maçons* posseggono). Il suo progetto, nei Libri III e IV, è di "conjoindre la pratique d'architecture avec la théorique d'Euclide" (fol. 62), per la qual cosa egli si impegna personalmente a "revoir Euclide", i cui studiosi e interpreti dovranno perseverare nelle loro indagini, per aiutare il trattatista nella sua impresa, in favore della posterità. Riepilogando sull'ambizione di De L'Orme, Potié scrive:

Par ce rapport [à Euclide], l'art du trait, [qui] est un art mécanique, serait devenu un art libéral, digne du blason de l'Architecte et lui offrant ainsi prestige et autorité doctrinale¹⁴⁸.

¹⁴⁵ Ph. Potié, op. cit., pp. 157-158. (Due secoli prima dell'*Encyclopédie* e già iscritto nel grande progetto della modernità produttiva, la tavola del sovrintendente agli edifici regi perfigura il celebre metodo di esposizione e descrizione delle Arti e Mestieri, simbolo parsimonioso delle intensioni manifatturiere del secolo dei Lumi).

¹⁴⁶ Ivi, p. 158.

¹⁴⁷ *Ibidem*. (Integrando la stereotomia al campo dell'architettura, non solo Philibert de L'Orme fa dell'architetto il responsabile dell'impresa di costruzione – colui che domina l'anticipazione, la prescrizione e la trasmissione –, ma segna anche lo 'spartiacque' che lo distingue di fatto da ogni altra professione. L'Accademia di architettura del Seicento, molto "teorizzante" trova qui la propria origine).

¹⁴⁸ Ivi, p. 160. (Messa in relazione con Euclide, l'arte del *trait*, che è un'arte meccanica, sarebbe diventata un'arte liberale, degna del blason dell'Architetto, offrendogli così prestigio e autorità dottrinale).

Se Philibert de L'Orme non ebbe tempo o non riuscì a portare a termine il suo proposito, la sua non era comunque un'utopia,

mais plutôt une anticipation historique d'une rare clairvoyance: le programme de Philibert de L'Orme correspond exactement à celui auquel Monge répondit deux siècles plus tard, la descriptive étant la formulation en termes euclidiens des épures construites par De L'Orme dans son traité... Si ce dernier n'a pas su trouver ces principes mathématiques, il est toutefois capital de savoir qu'il les recherchait et, qui plus est, selon une méthode juste¹⁴⁹.

Se le mire teoriche di Philibert sono inconcepibili per la Sorbona, agli occhi della quale egli è un "maçon", è innegabile che in seguito i matematici (cfr. ad esempio, La Hire) si interessarono di stereotomia.

La "Théorique de géométrie" istituzionalizza il disegno. Già nel 1561, nelle *Nouvelles Inventions*, Philibert de L'Orme proponeva, al posto della complicata *épure* a grandezza naturale, che il "maître charpentier"¹⁵⁰ eseguiva ogni volta sul cantiere il *trait géométrique* della nuova *charpente* di sua invenzione, nelle raffigurazioni della quale (fol. 8, 9, 10v) le dimensioni dei pezzi di legno da tagliare sono fornite in modo straordinariamente moderno, "très proche de notre dessin industriel"¹⁵¹. In questo caso, De L'Orme avvia un processo di produzione in serie di pezzi per *charpente*, fornendo il *gabarit* al falegname, che non avrà che da ripetere il modello¹⁵². Si sa che verranno costruite in tal modo le "charpentes métalliques" dell'Ottocento e le "poutres en lamellé collé" del Novecento¹⁵³; ma allora non erano maturi i tempi perché si affermasse, contro il potere socio-economico della corporazione dei carpentieri, la competitiva invenzione di De L'Orme¹⁵⁴, che permetteva davvero di "bien bastir et à petits frais".

¹⁴⁹ Ivi, p. 161. (Ma piuttosto un'anticipazione storica di rara chiarezza: il programma di Philibert de L'Orme corrisponde esattamente a quello a cui rispose Monge due secoli più tardi, poiché la geometria descrittiva è la formulazione in termini euclidei delle *épures* costruite da De L'Orme nel suo trattato... Se quest'ultimo non ha saputo trovare quei principi matematici, è tuttavia di capitale importanza sapere che li cercava e, quel che più conta, secondo un metodo giusto).

¹⁵⁰ "L'art du trait s'appliquait à la taille de la pierre comme à celle du bois de charpente, dont les détails d'assemblage réclamaient des épures tout aussi savantes. [...] L'art du maître charpentier, à l'instar de celui du maître maçon, résidait principalement dans la construction de l'épure (en vraie grandeur) où l'on trouvait géométriquement la forme des découpes qui assureraient l'assemblage des poutres entre elles. Encore aujourd'hui, les compagnons charpentiers continuent à tracer ce types d'épures..." (L'arte del *trait* si applicava al taglio della pietra come a quello del legno da carpenteria, i cui particolari per l'assemblaggio esigevano *épures* altrettanto sofisticate [...] L'arte del maestro carpentiere, al pari di quella del maestro muratore, stava soprattutto nel costruire a grandezza naturale l'*épure* in cui si calcolava geometricamente la forma degli intagli che avrebbero garantito l'assemblaggio delle travi fra loro. Ancora oggi gli artigiani carpentieri continuano a fare disegni tecnici di questo tipo...) Ph. Potié, op. cit., p. 181.

¹⁵¹ Ivi, p. 183. Cfr. anche Ph. Potié, *Le projet constructif...*, in *L'idée constructive...*, cit., p. 24. (Vicissimo al nostro disegno industriale).

¹⁵² Cfr. Ivi, p. 187.

¹⁵³ (Coperture metalliche; travi di legno lamellare incollato) Cfr. Ivi, pp. 185 e 189.

¹⁵⁴ La conseguenza evidente dell'uso sistematico della "charpente à la De L'Orme" è la scomparsa del mestiere di carpentiere. "Mais si la forme technique de la division du travail que cette production réclamait était immédiatement applicable, les formes sociales qu'elle réclamait ne l'étaient pas" (Ph. Potié, *Philibert de L'Orme...*, cit., p. 188. Ma se la forma tecnica della divisione del lavoro che quella produzione esigeva era immediatamente applicabile, non lo erano le forme sociali che esigeva).

Ad evidenziare l'economicità del processo costruttivo proposto, Philibert de L'Orme riporta alcuni esempi di notevole risparmio ottenuto, in lavori da lui condotti, (cfr. *Nouvelles Inventions*, fol. 29-30) e che ce lo fanno vedere in veste di Sovrintendente responsabile della gestione dei capitali del Re, e che per il Re accetta di essere "comptable". È da sottolineare una più limitata ingerenza dell'Architetto nel controllo del progetto esecutivo, quale appare nella Conclusione del *Premier Tome* che contiene la figura del Bon Architecte e del discepolo (l'architetto futuro).

Relativamente al personaggio storico Philibert de L'Orme e alla sua azione (effettiva o potenziale) nei riguardi di un piano generale di politica economica, sotto Enrico II e poi sotto Caterina de' Medici, si può sottoscrivere quanto afferma con entusiasmo Ph. Potié:

Philibert de L'Orme, issu de la corporation et travaillant journellement sur les chantiers, est aussi un homme de cour. [...] Il dut comprendre très vite qu'à la base de sa fonction se tenait la bonne gestion des sommes considérables investies dans les bâtiments royaux. Il n'aura de cesse de revendiquer en plus de la surintendance, la charge de trésorier. [...] Surintendant très soucieux, il est nécessairement au fait des problèmes de production, d'économie et de finances. [...] Philibert de L'Orme a réuni les deux paramètres qui définissent l'entrepreneur moderne: connaissance technique et gestion économique. Son projet politique en découle qui sert d'introduction à l'Architecture: "Quel prouffit peult estre plus grand en un Royaume, une province ou ville, que d'employer, faire travailler & occuper une infinité d'hommes, femmes & jeunes gents, qui autrement seroient vagabonds, faineants, [...] ainsi qu'Aristote en fait un beau discours en ses Politiques..."¹⁵⁵

Non si può essere d'accordo con Potié nella continuazione del suo discorso, quando prende sul serio il "projet" di De L'Orme e collega l'epistola dedicatoria (un testo elo-

¹⁵⁵ Ph. Potié, *Le projet constructif...*, in *L'Idée constructive...*, cit., pp. 25-26 (Ph. de L'Orme, che proviene dalla corporazione e lavora quotidianamente sui cantieri, è anche uomo di corte. Probabilmente capì alla svelta che alla base della sua funzione c'era la buona gestione delle notevoli somme investite negli edifici regi. Non cesserà di rivendicare, oltre la sovrintendenza, la carica di tesoriere. Sovrintendente assai scrupoloso, è necessariamente al corrente dei problemi di produzione, economia, finanze. Ph. de L'Orme ha riunito i due parametri che definiscono l'imprenditore moderno: conoscenza tecnica e gestione economica. Ne deriva naturalmente il suo progetto politico che serve da introduzione al (*Premier Tome de*) *l'Architecture*: "Che profitto può essere più grande, in un Regno, una provincia o città, dell'impiegare, far lavorare e occupare un'infinità di uomini, donne e ragazzi, che altrimenti sarebbero vagabondi e nullafacenti, come dice così bene anche Aristotele nella sua *Politica*?) A parte il riferimento d'obbligo ad Aristotele, l'A. auspica uno sviluppo dell'edilizia in Francia e, per quanto riguarda gli edifici regi, cerca un modo per giustificarne le ingenti spese con l'alto scopo del "bien public". È poco probabile che "son projet" (il SUO progetto, come dice Potié) fosse un piano di politica economica da suggerire a Caterina per risolvere i problemi di un proletariato urbano... In nessun punto del trattato, De L'Orme allude a donne o ragazzi che lavorino per l'edilizia. E poi: dar lavoro alla manovalanza nel momento in cui lo si toglie (!) agli artigiani specializzati, oltre che utopico appare impossibile da proporre alla regina madre da parte del Sovrintendente... Ben altri sovrintendenti e ministri ci vorranno (oltre Colbert); basta consultare la voce "Homme politique" nell'*Encyclopédie* settecentesca, per accorgersi di quanto il sovrano dovesse essere ancora incoraggiato per organizzare attorno a sé classi sociali attive e soddisfatte per una 'soddisfazione' dell'intero Paese, e a gloria del Sovrano illuminato (che l'autore di quella voce enciclopedica ha come interlocutore ideale).

giativo e, per sua natura, retorico) con la Conclusione del *Premier Tome* e le sue proposte innovative per l'attività edilizia (o comunque dei Bâtiments du Roi):

Pragmatiquement, ce projet aboutit à l'énoncé étonnamment moderne du mode de production que De L'Orme mit en oeuvre et qui constitue la conclusion de son traité. Habitué aujourd'hui à ce type de raisonnement, il faut, pour en mesurer la portée, replacer cette nouvelle hiérarchie productive dans le contexte corporatif que régissent de manière absolue les métiers au XVI^e siècle. "Je délibère pour la fin et conclusion du present oeuvre, monstrier & figurer l'union & l'intelligence qui doit estre entre le Seigneur, l'Architecte, les maîtres d'oeuvre, Contrerolleurs & autres: semblablement l'obeissance laquelle doit porter l'Architecte au Seigneur, & tous les ouvriers, contreroleurs & officiers audit Architecte, pour faire proprement ce qui leur sera commandé par luy..." (fol. 279 v). A l'autonomie des métiers corporatifs, Philibert de L'Orme oppose l'obéissance commune à une hiérarchie [...] qui rend efficace une nouvelle division des tâches, où l'architecte concepteur a besoin de s'assurer de la bonne exécution de ses ouvriers. Cette cohorte de petits vérificateurs zélés est la cheville ouvrière assurant aux dessins de Philibert de L'Orme l'efficacité prescriptive qu'en l'absence de ce regard, la corporation aurait mis entre parenthèses. Au mode de production médiéval et corporatif, De L'Orme usant de son pouvoir de surintendant tente de substituer sur les plus grands chantiers de France notre moderne modèle "manufacturier"¹⁵⁶.

Il 'progetto' nazionale che Potié attribuisce a De L'Orme e la proposta della gerarchia funzionale al cantiere appartengono a due tipi di testo completamente diversi: il primo si colloca nel *paratesto*¹⁵⁷, il cui soggetto dell'enunciazione è Philibert de L'Orme, personaggio storico nella situazione contingente di Architetto della Regina e Sovrintendente agli edifici regi, autore di un libro che egli offre alla regina che ha patrocinato la pubblicazione: è un testo datato, che sparirà nelle edizioni seguenti; la seconda, invece, è dentro il *testo* del trattato, nel quale – accanto all'invadente "Je" del memorialista che di sé parla in continuazione – c'è una 'voce' che è quella dell'Autore

¹⁵⁶ Ph. Potié, *Le projet constructif de Philibert de L'Orme*, in *L'Idée constructive...*, cit., pp. 26-27. (Pragmaticamente, quel progetto porta all'enunciato straordinariamente moderno del modo di produzione che De L'Orme mise in opera e che costituisce la conclusione del suo trattato. Abituati come siamo, oggi, a quel tipo di ragionamento, bisogna, per misurarne la portata, ricollocare quella nuova gerarchia produttiva nel contesto corporativo, dominato in modo assoluto dai mestieri nel Cinquecento. "Per finire e concludere quest'opera, decido di mostrare e rappresentare l'unione e l'intesa che deve esserci fra il Signore l'Architetto, i maîtres d'oeuvre, Controllori e altri; e, analogamente, l'obbedienza che l'architetto deve al Signore, e tutti gli operai, controllori e funzionari al suddetto Architetto, per fare acconciamente quel che sarà loro comandato da lui..." All'autonomia dei mestieri corporativi, Philibert de L'Orme oppone l'obbedienza comune ad una gerarchia, che rende efficace una nuova divisione dei compiti, nella quale l'architetto progettista ha bisogno di assicurarsi della buona esecuzione da parte dei suoi operai. Questa coorte di piccoli verificatori zelanti è il perno che garantisce ai disegni di Philiberert de L'Orme quell'efficacia prescrittiva che, in assenza di tale sguardo, la corporazione avrebbe messo tra parentesi. Al sistema di produzione medievale e corporativo, De L'Orme, usufruendo del suo potere di sovrintendente, tenta di sostituire, sui più grandi cantieri di Francia, il nostro moderno modello manifatturiero).

¹⁵⁷ Rispetto ad un 'testo', formano il 'paratesto' gli scritti che lo accompagnano e con i quali l'Autore contatta in modo diverso il Lettore: dedica, avviso ai lettori, titoli, sottotitoli, paragrafi, note, didascalie, indice, ecc. Cfr. O. Calabrese, op. cit., p. 228.

Modello rivolto al Lettore Modello, o Destinatario ideale, cioè all'Architetto futuro, suo emulo nell'arte dell'Architettura.

Nella Conclusione del *Premier Tome*, De L'Orme traccia la figura morale dell'Architetto, dopo avergli raccomandato, relativamente alla gerarchia in cui occupa un posto preciso, la massima prudenza e circospezione “pour crainte de déplaire a quelques uns” – “Parquoy je conseille à l'Architecte qu'il soit du tout attentif à sa charge, & qu'il ne se mesle d'autre” (fol. 280)¹⁵⁸ – :

[ma propre expérience] me fait conseiller à noz Architectes de s'efforcer d'estre jens de bien tant que faire se pourra, & de telle qualité que je la decriray ci-après, ou meilleure s'il leur est possible. [...] Je desire [à nostre Architecte] estre si advisé, qu'il apprenne à se cognoistre & savoir quel il est, avec ses capacités & suffisances... (fol. 281v)¹⁵⁹.

Prestare la massima attenzione al proprio incarico e non impicciarsi di altro: rispetto all'onnipotenza dell'Architetto-Sovrintendente responsabile di ogni aspetto del processo costruttivo, dall'ideazione dell'edificio alla sua compiuta esecuzione, l'Architetto futuro si limiterà a ciò che gli compete – dopo essersi sforzato di essere *homme de bien* – : un professionista qualificato, conscio del suo sapere e saper fare.

L'espressione “quel il est” non ha niente a che vedere con l'identità anagrafica del “docte et sage Architecte” risultante dall'iconografia inserita a questo punto nella Conclusione del Trattato¹⁶⁰; è bensì un invito rivolto all'Architetto futuro perché prenda coscienza della sua identità professionale e anche sociale, vale a dire del suo ruolo produttivo nella società in cui si trova ad operare e in cui ha uno *status* preciso comportante diritti e doveri.

Se col complesso messaggio dei nove libri del *Premier Tome*, più i due delle *Nouvelles Inventions*, De L'Orme offre svariate vie di realizzazione professionale al ‘giovane’

¹⁵⁸ (Per timore di spiacere ad alcuni. [...] Per la qual cosa, consiglio all'Architetto di porre attenzione esclusivamente al suo incarico, senza impicciarsi d'altro).

¹⁵⁹ (La mia esperienza personale mi fa consigliare ai nostri architetti di sforzarsi di essere quanto più possibile *persone dabbene*, del tipo che sto per descrivere, o ancora migliori, se possono. [...] Per il nostro architetto, desidero che sia così accorto da imparare a conoscersi e sapere chi è, con le sue capacità e i suoi meriti...) Analogamente L.B. Alberti sosteneva che l'Architetto deve interrogarsi sulla propria professionalità e identità: “Quid sit quod agas, et quis sis qui id agas” (Cfr. F. CHOAY, *La regola e il modello*, Roma, Officina, 1986, p. 105 nota 30).

¹⁶⁰ Ph. Potié interpreta l'allegoria del Bon Architecte come firma/autoritratto (figurazione del nome proprio dell'autore), in mancanza del ritratto vero e proprio che i trattati posteriori di analogo tipo inseriranno, e che sarà inserito anche per De L'Orme nell'edizione del 1648, “quand le système allégorique est devenu hermétique, en même temps que c'est perdue la clef du si beau *Songe de Poliphile*” (Ph. Potié, *Philibert de L'Orme...* cit., p. 236. Quando il sistema allegorico è diventato ermetico, e al tempo stesso si è perduta la chiave interpretativa del bellissimo *Sogno di Polifilo*). Purtroppo così Potié rende monosignificante, in chiave biografica, l'allegoria della quale, invece, una lettura pluri-isotopica evidenzia la ricchezza semica. Posta com'è alla fine del Trattato, l'allegoria, coi suoi silenzi rispetto alle cose dette nel testo dei nove libri e col gioco che si instaura tra la descrizione-commento dell'Autore e i segni iconografici (tra i quali l'oggetto emblematico e relativamente enigmatico del ‘volumen’), permette – mentre non lo permetterebbe il ritratto dell'individuo storico Philibert de L'Orme di cogliere CHI sarà (e con quale status, ruolo socio-culturale ed economico, e... sbocco professionale) l'architetto di domani. Uno dei possibili contenuti della pergamena del Bon Architecte è svelato da analogo pergamena srotolata nelle mani dell'Architecte della caricatura di Nicolas Larmessin, come vedremo.

Architetto¹⁶¹, la Conclusione sembra riecheggiare una precisa raccomandazione fatta ai capp. IV e V del Libro I circa il non dover mai prendersi “la totale charge de l'oeuvre” e, soprattutto, non maneggiare denaro,¹⁶² cosa sconveniente quest'ultima per un “homme de bien” che ci tiene alla sua buona reputazione di professionista e sta al posto suo.

Sono confrontabili i seguenti passi di L.B. Alberti e Philibert de L'Orme:

[Poiché] è condotta saggia il conservare la propria dignità, [...] non voglio trascurare qui un consiglio importante per un architetto: non devi promettere di tua iniziativa l'opera tua a tutti coloro che dicono di voler costruire, come fanno a gara i superficiali e coloro che soggiacciono a uno smodato desiderio di gloria. Io mi domando se non convenga invece aspettare che quelli te ne facciano più volte richiesta...¹⁶³

E ancora, poco dopo:

Consigliero inoltre che si faccia tutto il possibile per avere incarichi esclusivamente dai primi cittadini... [...] Sono del parere che l'architetto debba avere a sua disposizione, con comodità e abbondanza, tutto ciò che gli abbisogna per portare a compimento il suo lavoro; [...] si comprenderà facilmente [però] come il voler disporre a proprio arbitrio del denaro altrui dia origine inevitabilmente a contestazioni...¹⁶⁴

¹⁶¹ In termini moderni si può parlare di: – sbocco professionale nella pratica della costruzione (con inserimento in una gerarchia: committente, imprenditore, architetto, amministratore, maestranze, ecc.); – ricerca tecnologica (cfr. la “charpente à la De L'Orme”); – ricerca scientifica teorico-pratica (geometria descrittiva); – ricerca teorica estetico-formale (sistemazione definitiva degli ‘ordini’ architettonici); – insegnamento (dal “jardin” del dotto Architetto col discepolo ai corsi di formazione presso l'Académie d'Architecture). Philibert de L'Orme (cfr. fol. 62) si riproponeva di occuparsi lui stesso di riordinare il trattato di Vitruvio, testo e sue “figures & demonstrations” al fine di farne “une facile entière, & certaine methode”. Sarà Claude Perrault a fornire una nuova (dopo quella invecchiata di Jean Martin, illustrata da Jean Goujon) traduzione di Vitruvio, per incarico del Surintendant aux Bâtiments du Roi sotto Luigi XIV: Colbert.

¹⁶² Né discutere di prezzi, o prefissarli. Philibert de L'Orme nel Trattato parla di previsioni di spesa solo narrando le sue esperienze nei cantieri da lui diretti e gestiti in qualità di Sovrintendente. Relativamente a ciò, Ph. Potié può affermare: “A partir de son épure [le tracé de l'épure sur le chantier], il peut effectivement estimer la quantité de travail nécessaire à la taille de l'ensemble des voussoirs et donc à évaluer et à discuter le prix avec le maître maçon. (Ph. Potié, *Philibert...*, cit., p. 157. A partire dal tracciato dell'*épure* sul cantiere, De L'Orme può effettivamente stimare la quantità di lavoro necessaria per tagliare tutte le pietre di archivolto e dunque valutare e discutere il prezzo col maestro muratore). Invece, nella conclusione del Trattato, che descrive “avec minutie et précision le rôle de chacun dans la hiérarchie des tâches qui, toutes, sont ramenées à un processus de contrôle, [c'est] le contrôleur [qui] tient les rôles et registres, reçoit les oeuvres par toisé ou par prise, et juge si le travail est bien ou mal fait, [tandis que] le commissaire tient les cordons de la bourse...” (Ivi, p. 234. Con minuzia e precisione il ruolo di ciascuno nella gerarchia delle mansioni che sono, tutte quante, ricondotte ad un processo di controllo, è il ‘controllore’ che tiene quaderni e registri, approva le opere a metratura o a taccio, e giudica se il lavoro è fatto bene o male, mentre il ‘commissario’ gestisce il denaro).

¹⁶³ L. B. Alberti, *L'Architettura...*, cit., p. 862 (Libro Nono, cap. XI).

¹⁶⁴ Ivi, p. 864.

Sulla base di quest'ultima affermazione e di altri accenni sparsi nel Trattato, P. Portoghesi può affermare – come si è già accennato – che per l'Alberti “la presenza vigile dell'architetto [nei riguardi del progetto architettonico esecutivo] si arresta solo di fronte ai problemi della regia economica, del governo del cantiere, che potrebbero contaminare il suo prestigio”.¹⁶⁵

Analogamente, al cap.IV del Libro I, mentre dà consigli al committente, Philibert de L'Orme introduce le seguenti raccomandazioni dirette al suo architetto ideale:

Je voudrais aussi conseiller au nouveau Architecte comme il se doit conduire & conserver envers ledit seigneur, afin de lui parachever proprement et diligemment ses oeuvres. Je ne suis d'avis en premier lieu, qu'il se presente & offre à tous ceux qui veulent bastir, si ce n'est à grands seigneurs pour leur donner conseil ou faire quelques devis & pourtraicts, quand il en est requis ou prié, mais non pour prendre la totale charge de l'oeuvre. (fol. 11v)¹⁶⁶

Al capitolo successivo, ribadisce: “Il fault que l'Architecte desirant avoir l'esprit libre [...] ne manie jamais autre argent que le sien, & soit comptable à personne au monde” (fol. 12v)¹⁶⁷.

De L'Orme raccomanda infatti, in sede conclusiva, al “Seigneur” di affiancare l'architetto con un bravo “Contrerolleur” in veste di amministratore (cfr. fol. 279v)¹⁶⁸ e di predisporre un “Commissaire” che si occupi materialmente del finanziamento dell'impresa (cfr. fol. 280)¹⁶⁹. Ogni incombenza economico-finanziaria ed amministrativa esula dai compiti dell'Architetto; nella formazione del ‘discepolo’ non sarà dunque previsto questo aspetto, come neppure quello giuridico, stando a quanto afferma De L'Orme nel Libro I, cap.III, ‘cheché ne dica Vitruvio’...¹⁷⁰ Al Bon Architecte “il suffit estre homme de bien, & monstret que l'on fait droitement & vertueusement son devoir. [...] Se sçavoir maintenir avec une mediocrité autour d'eux [les grands], est une grandissime louenge & sagesse” (fol. 12).¹⁷¹

Sono già tratteggiati i caratteri dell'*honnête homme*, come verrà chiamato nel Seicento l'“homme de cour” che già esiste alla Corte francese cinquecentesca¹⁷².

¹⁶⁵ Ivi, p. XXIV (Introduzione).

¹⁶⁶ (Vorrei anche consigliare al nuovo Architetto come deve comportarsi all'inizio e in seguito col suddetto signore, al fine di portare a termine correttamente e diligentemente i lavori per lui. Non ritengo, in primo luogo, che si presenti e si offra a tutti coloro che vogliono costruire, bensì solo a grandi signori per consigliarli o fare qualche stima o progetto, quando glielo chiedono o lo pregano di farlo, ma non per prendersi il totale incarico della costruzione).

¹⁶⁷ (Bisogna che l'Architetto, se desidera avere lo spirito libero, non maneggi altro denaro che il suo, e non diventi contabile di nessuno al mondo).

¹⁶⁸ *Contrerolleur* (da *contre-role* = registre tenu en double) indica l'addetto alla registrazione, su doppio registro, di tutta l'amministrazione del cantiere.

¹⁶⁹ Sono Commissaires “ceux qui sont Commis pour faire les marches” (fol. 280) e ai quali l'Architecte si limiterà ad esprimere la sua opinione. Per la confusione dei ruoli, nella pratica, e anche dell'uso dei termini (architecte, entrepreneur, ecc.) cfr. G. MINVIELLE, *Histoire et condition juridique de la profession d'Architecte* (Bordeaux 1913), Paris, Massin, 1921, p. 56.

¹⁷⁰ De L'Orme disapprova l'enciclopedismo dell'Architetto vitruviano, come già faceva L. B. Alberti (cfr. Libro Nono, cap. X).

¹⁷¹ (Basta essere uomo dabbene e mostrare che si fa il proprio dovere con rettitudine e virtù... Sapersi comportare senza eccessi nell'ambiente dei signori è grandissima saggezza degna di lode).

¹⁷² Come già il Cortegiano delle corti rinascimentali italiane, è l'uomo perfetto e perfettamente

Giustamente sostiene Ph. Potié che De L'Orme ha potuto farsi promotore del nuovo spirito ‘industriale’ perché era arrivato ad essere un “homme de cour”¹⁷³. Ma, come ricorda Françoise Fichet, l'uomo nuovo che è l'architetto tra Cinque e Seicento non si afferma certamente per il posto che ha nel sistema produttivo, bensì per il prestigio sociale e il genere di vita che comporta il suo statuto di ‘artista’ (da quando l'architettura è annoverabile fra le arti liberali), nel quadro della cultura di stampo umanistico e secondo un codice di valori sociali che privilegiano “la classe de loisir”¹⁷⁴ dont étaient exclus ceux qui s'adonnaient au négoce, et les travailleurs”.¹⁷⁵ Al suo architetto ideale, Philibert de L'Orme lascia in ‘eredità’ il suo proprio essere uomo di corte, *honnête homme*, con le limitazioni che ne conseguono.

Verso l'Académie Royale d'Architecture

“Celui qui le premier en France tenta de définir et de comprendre quel était l'objet de l'architecture”, cioè Philibert de L'Orme, nella definizione di Ph. Potié¹⁷⁶, è anche il primo che dell'Architetto stabilisce il ruolo operativo e lo status socio-culturale.

Decidendosi a pubblicare il *Premier Tome de l'Architecture*, lo fa precedere da una “Epistre aux Lecteurs” in cui, facendo tesoro e, in qualche misura, sfoggio delle esperienze accumulate in qualità di sovrintendente, ispettore, ecc. per conto di Sua Maestà, elenca le numerose prerogative dell'Architetto (“choses nécessaires à son art”), fra le quali “savoir bien commander aux hommes qui sont sous lui (qui n'est peu de chose)”, avendo competenze circa “l'usage et l'art de toutes façons d'oeuvres, afin de prendre garde si les ouvriers font bien ou mal”, saper “invent[er] des machines”¹⁷⁷ [et] trouver une infinité de sortes d'engins” – da cui si vede lo sconfinamento nel campo dell'ingegneria –, “savoir la pratique et artifice de fortifier les villes, chasteaux et autres places de defense” – architettura militare, di cui si occuperanno sempre più gli ingegneri –, “conduire rivières ou les retrancher – architettura idraulica –, e ancora

adeguato all'ambiente colto in cui vive ed opera: se ha un'attività – pittore, poeta, architetto – è in perfetto rapporto di fiducia con il committente, generalmente nobile o comunque ricco, colto e intelligente: con lui discute le cose e i problemi che sorgono, ed è responsabile di quel che produce/crea (per sé, come professionista, e per il risultato a favore del committente).

¹⁷³ Cfr. Ph. Potié, *Le projet constructif...*, in *L'idée constructive*, cit., p. 25.

¹⁷⁴ Cfr. T. Veblen, *Théorie de la classe de loisir*, tr.fr. 1970.

¹⁷⁵ F. Fichet, *La Théorie architecturale...*, cit. p. 17. (I cortigiani oziosi, di cui no fanno parte i mercanti e i lavoratori) Si intuisce che il controllo del processo costruttivo passi in altre mani dal momento in cui l'architetto opta per un prestigio sociale a cui lo fa accedere solo una professionalità avulsa dal cantiere. È sintomatico che F. Blondel, nel salutare “la fondation de l'Académie d'Architecture comme le grand moment où l'architecture rompt avec la maçonnerie, et l'avènement de l'âge heureux où l'architecte ne travaille que pour la gloire”, si esprima con le seguenti parole: “l'architecture sortira bientôt, comme on dit, de la truelle et de l'ordure du vilain intérêt” (F. FICHET-POITREY, *La gloire et l'argent*, cit., *infra*, p. 714. La fondazione dell'Accademia d'Architettura come il grande momento in cui l'architettura rompe con la muratura, e l'avvento dell'età beata in cui l'architetto lavora solo per la gloria... L'architettura uscirà ben presto, come si suol dire, dalla cazzuola e dall'immondizia del greto interesse).

¹⁷⁶ Ph. Potié, *Philibert de L'Orme...*, cit., p. 6.

¹⁷⁷ Secondo Ph. Potié, si tratta degli “appareils de levage”, cfr. Francesco di Giorgio Martini. (Op. cit., p. 68).

“montrer la manière de [1.] couper bois pour la charpenterie, [2.] tailler pierres pour la maçonnerie, [3.] ordonner une infinité de choses qui gisent en grandes expériences, s'apprennent avec longueur de temps” (fol. 4)¹⁷⁸.

Per i punti 1. 2. e 3., è fuori dubbio il suo *savoir-faire*, basti pensare al tipo di “charpente” da lui inventato e costruito, e al suo operare nei cantieri di cui è responsabile; ma la prerogativa del nuovo professionista è di saperne “montrer la manière” agli esecutori materiali, quegli “ouvriers”, quegli “hommes qui sont sous lui” già menzionati. Mostrare come si fa non avviene più mediante l'esempio diretto, sul cantiere, bensì tramite un ‘testo’ grafico ed iconografico di tipo tecnico, a carattere descrittivo e prescrittivo.

Dall’“infinité de choses” sopra elencate o alluse, – scrive ancora Philibert de L'Orme – “si l'homme n'est pas bien nay, apte à les comprendre, comme aussi à droicement commander, jamais il n'en recevra honneur” (*Ibidem*)¹⁷⁹. Invece, “celuy qui sçait dextrement commander, et promptement ordonner ce qui est requis, montre par certain & evident signe qu'il entend très bien son estat” (*Ibidem*)¹⁸⁰.

Sono estremamente significativi – e in parte riconducibili ad elementi visibili nell'allegoria del Bon Architecte – gli avverbi “promptement” (con sollecitudine, cfr. le ali ai piedi) e droicement/dextrement” (con destrezza e abilità, ma anche rettamente). L'Architetto potrà tanto più “dextrement/droicement commander” quante più direttive scritte e grafiche inequivocabili sarà capace di fornire agli esecutori del suo progetto.

Il controllo del progetto esecutivo è previamente stabilito dal detentore di un sapere e di un saper fare che ‘inventà’ anche un metodo di trasmissione delle sue ineccepibili direttive. Pena il non riceverne alcun ‘onore’. E questo è molto importante in un momento di evoluzione della società francese, quando attorno alla Corte gravita un'ampia schiera di intellettuali, variamente gratificati o beneficiati, temporaneamente o a vita, alcuni dei quali si contentano di un'effimera gloria personale, altri – come De L'Orme – sembrano mirare ad un riconoscimento socio-economico della propria professione (di cui si tende, per questo, a mostrare il livello scientifico elevato, il valore artistico, e per altro la non-manualità) a vantaggio di tutta una categoria. Chi scrive è Surintendant aux Bâtiments Royaux, sta scrivendo un libro per la formazione del Bon Architecte suo emulo, e lo ipotizza come “homme bien nay”, che con l'esercizio della sua professione – chiaramente posta a livello dirigenziale – mira all’ “honneur”, e ad un “estat” adeguato.

Occorre soffermarsi su “bien nay [né]”, che nel Cinque-Seicento subisce un notevole slittamento semantico, già attestato in De L'Orme, e su “honneur” che sembra avere qui un'accezione strettamente connessa con “honnête homme” e “honnêteté”

¹⁷⁸ (Epistola ai Lettori. Cose necessarie alla sua arte. Sapere comandare bene a chi è sotto di lui, il che non è cosa da poco. L'esperienza e l'abilità tecnica di ogni tipo di opere, al fine di verificare se gli operai lavorano bene o male. Inventare macchine e trovare un'infinità di specie di congegni. Conoscere la pratica e gli artifici per fortificare le città, i castelli e altre piazzeforti. Incanalare fiumi, o deviarli. Mostrare il modo di 1. tagliare il legno per la carpenteria, 2. tagliare pietre per la muratura, 3. coordinare un'infinità di cose che risiedono nella lunga esperienza e s'imparano col tempo).

¹⁷⁹ (Chi sa comandare con destrezza, e coordinare con sollecitudine ciò che è richiesto, mostra con un segno sicuro ed evidente che intende benissimo il suo *status* [sociale]).

¹⁸⁰ (Se l'uomo non è ben nato, adatto per capire quelle ‘cose’, come pure a comandare rettamente, non ne avrà mai onore).

– concetti nuovi che si insinuano nella fisionomia socio-culturale e morale del tardo Cinquecento francese, per fiorire nel Seicento ed affermarsi sotto Luigi XIV, presso la grande Corte di Versailles.

Il “personnage nouveau de l'Architecte” che ha la “vraie intelligence de l'architecture” è caratterizzato sempre più come ‘figura morale’ i cui meriti (prudenza, ecc.) lo equiparano a chi per nascita è “bien né” e il cui ruolo lo colloca tra coloro che collaborano alla più perfetta immagine del Sovrano e dello Stato, e che vanno a costituire un'élite detta delle “honnêtes gens”.

È molto significativo il fatto che si ritrovino in De L'Orme anticipazioni su quanto teorizzerà nel decennio successivo Jean Bodin, circa la perfetta Monarchia e il più giusto ordinamento socio-economico realizzabile nel mondo. Va detto subito che Bodin, “da uomo di legge legato alla provincia e al mondo delle professioni urbane, parla in definitiva a nome del Terzo Stato”,¹⁸¹ sorvolando sulla differenziazione che si andava costituendo in quegli anni fra ceti borghese e ceti popolari urbani e rurali; mentre per parte sua De L'Orme, borghese di provincia, divenuto funzionario del Re, – trovandosi a vivere in quel mondo sociale non poi così utopico descritto da Bodin – sperimentata di persona l'inconciliabilità di alcune prerogative della sua carica con un'onorevole inserimento nella società-bene, opta per un'autolimitazione che garantisca, all'Architetto suo ‘discepolo’ ed emulo, l'affermazione sociale mediante l'inserimento nell'élite che va surrogando l'aristocrazia. Ma leggiamo che cosa scrive, testualmente, Bodin nel sesto libro della *République*:

Il faut que le sage Roy gouverne son Royaume harmoniquement, entremeslant doucement les nobles et les roturiers, les riches et les povres, avec telle discretion toutesfois, que les nobles ayent quelques avantages sur les roturiers: car c'est bien la raison que le gentilhomme aussi excellent en armes ou en loix, comme le roturier, soit preferé aux estats de judicature, ou de la guerre: et que le riche egal en autre chose au povre, soit aussi preferé aux estats, qui ont plus d'honneur que de profit, et que le povre emporte les offices, qui ont plus de profit que d'honneur, et tous deux seront contents: car celui qui est assez riche ne cherche que l'honneur, et le povre cherche son profit. [...] Et il ny a moyen de lier les petits avec les grands, les roturiers avec les nobles, les povres avec les riches, si non en communiquant les offices, estats, dignités et benefices aux hommes qui les meritent, [...] en couplant les hommes de vertu [qui sont] en fort petit nombre [...] tantost aux nobles, tantost aux riches...¹⁸²

“Bien né” significa propriamente nobile di nascita. Il termine significherà sempre di più “che ha buone disposizioni naturali”, cioè virtù innate e talento da mettere a

¹⁸¹ J. Bodin, *I sei libri dello Stato*, a cura di M. Isnardi Parente, Torino, UTET, 1964, p. VI (Introd).

¹⁸² J. Bodin, *La République*, Paris, 1576, VI, vi, pp. 299-304 (Bisogna che il re saggio governi armonicamente il suo regno, mescolando con dolcezza i nobili e i plebei, i ricchi e i poveri, ma con tale discernimento che i nobili abbiano qualche vantaggio sui plebei: giacché è ragionevole che il gentiluomo, bravo nelle armi o nelle leggi quanto il plebeo, gli sia preferito per la magistratura o la guerra; che il ricco, uguale al povero in ogni altra cosa, gli sia preferito nei posti che danno più onore che profitto, e che invece il povero prenda i servizi che danno più profitto che onore: giacché chi è abbastanza ricco cerca solo l'onore, mentre il povero cerca il profitto. E non c'è modo di legare i piccoli coi grandi, i plebei coi nobili, i poveri coi ricchi, se non conferendo servizi, posti, cariche e benefici a uomini che li meritano, accoppiando i virtuosi, che sono così pochi, ora coi nobili, ora coi ricchi...).

profitto per fini umanitari e sociali, per studi e speculazioni filosofiche, come mostra già il seguente brano di Bodin:

L'homme, se voyant eslevé et enrichi de tout ce qui luy est nécessaire, [...] s'il est bien né, il prend à contre-cœur les vicieux et meschants, et s'approche des gents de bien et vertueux; et quand son esprit est clair et net des vices et passions, qui troublent l'ame, il prend garde plus soigneusement à voir [et] chercher toujours les causes des effets qu'il voit; [enfin,] il dresse son vol jusques au ciel, avec les aisles de la contemplation, pour [...] voir l'harmonie melodieuse de tout ce monde...¹⁸³

Dell'“homme bien né” – in questa ampia accezione – Philibert de L'Orme fa il suo discepolo ideale. Nell'epistola ai Lettori dichiara, infatti, il suo intento di ‘distribuire’ il suo talento, quello che Dio gli ha concesso, “aux hommes qui ont les ames bonnes, l'esprit prompt à bien dire, le jugement entier et sain, & le savoir sans aucune arrogance & envie contre les vertueux et la vertu” (fol. 1)¹⁸⁴.

È fuori dubbio che il discepolo di De L'Orme è un suddito ideale del Regno.

Se è vero che ogni società si è costituita un tipo ideale, dal *kalokagathos* di Atene al *gentleman* dell'Inghilterra ottocentesca, la Francia tra il Cinquecento e il Seicento se ne costituisce uno nel quadro sociale della monarchia, quando inizia ad occuparsi meno di guerre e maggiormente di cultura e di ingentilimento e raffinamento dei costumi. Allora al cavaliere nobile e coraggioso si viene sostituendo l'“honnête homme” – secondo il concetto latino di *honestas* = virtù – che alle doti del corpo (rivalutate dall'Umanesimo) unisce quelle dell'animo, mantenendo dapprima il requisito della “naissance”. È un modello di comportamento in società, è un uomo galante, ha buon gusto, si adegua alle convenienze della vita mondana.

Con la diffusione della filosofia cartesiana, e col potenziarsi della magistratura (nobiltà di toga), nel complesso evolversi della società francese seicentesca, l'“honnête homme” si interesserà di questioni morali e sociali. Verso la fine del secolo, poi, lascerà il posto al personaggio del “bel esprit”, quando alla cultura del carattere subentra quella dell'intelligenza, e si intravede già il “philosophe” che gli succederà¹⁸⁵.

La teorizzazione dell'*honnête homme* è opera di Nicolas Faret, che si ispirò al *Corregiano* di Baldassarre Castiglione, nonché ad opere francesi fra le quali i *Saggi* di Montaigne (concetti di moderazione, tolleranza, prudenza...)¹⁸⁶.

Nel suo comportamento professionale, come alto funzionario del Re, Philibert de L'Orme si è comportato come un perfetto “honnête homme” *ante litteram*,

¹⁸³Ivi, p. 5 (I,i). (L'uomo vedendosi elevato e arricchito di tutto quel che gli è necessario, se è ben nato, prende in urto i viziosi e i cattivi, e si avvicina alle persone dabbene e virtuose; e quando la sua mente è lucida e sgombra da vizi e passioni che turbano l'anima, mette più cura nel vedere e cercare sempre le cause degli effetti che vede; infine, spicca il volo fino al cielo, con le ali della contemplazione, per vedere l'armonia melodiosa di tutto questo mondo). Cfr. R. Chauviré, *Jean Bodin, auteur de la “République”*, Paris, Champion, 1914, p. 500.

¹⁸⁴(Agli uomini che hanno l'animo buono, la mente pronta ad esprimersi bene, il giudizio integro e sano, e il sapere senza alcuna arroganza né invidia contro i virtuosi e la virtù).

¹⁸⁵Cfr. *Grand Larousse Encyclopédique*, voce “Honnête homme”.

¹⁸⁶Cfr. N. Faret, *L'Honnête homme, ou l'Art de plaire à la Court* (1630), éd. Magendie, Paris, P. U.F. 1925, Introduction: les sources.

prodigandosi per il bene del Sovrano e, quindi, dello Stato, proprio come afferma Faret:

Comme la vraie et legitime puissance des Souverains n'est qu'un noeud d'autorité et de justice pour la conservation du bien public, [...] le bien du Prince ne se separe point de celui de l'Estat, dont il est l'ame et le coeur, aussi bien que la teste, et le bien des particuliers n'est considerable au general, qu'en tant qu'il est utile à la personne du Prince, de qui seul on attend tout le bien et tout le mal qui se respand dans le corps de la monarchie. Cela estant veritable, et estant vray aussi que chaque chose tend à une fin, comme au comble de sa perfection, quel plus digne objet peut avoir le Sage Courtisan, que la gloire de bien servir son Prince, et d'aymer ses interests plus que les siens propres? C'est là le seul but qu'il se doit proposer¹⁸⁷.

Il Sage Architecte, nel suo campo d'azione, si assume proprio queste responsabilità, meritandosi di entrare a far parte delle “honnêtes gens”, e grazie alla sua vocazione all'insegnamento (come dicevamo) diventa un rappresentante della concezione borghese e morale dell'“honnêteté” che subentra a quella aristocratica e mondana, dandosi da fare per la formazione di una classe socio-professionale adeguata alla Monarchia. Bodin stesso teorizza la collaborazione di tutte le professioni e attività all'opera dell'autorità politica nel suo compito di giustizia sociale¹⁸⁸.

Non c'è da meravigliarsi se, proprio come farà di lì a poco Bodin, Philibert de L'Orme conferisce prestigio alla figura dell'Architetto omologandola a quella del Re nello Stato e a quella di Dio nell'universo. Sette pianeti, sette classi sociali, sette parti dell'edificio¹⁸⁹: il ricorso al numero ‘sacro’ sette non è diverso dal ricorso alle progressioni aritmetica e geometrica che Bodin propone per spiegare l’“armonia” musicale del creato.

Come Bodin fonda la sua ‘scienza politica’ su una ‘scienza divina’ mistico-cabalistica, così si comporta Philibert de L'Orme quando riporta le ‘leggi’ dell'architettura alle ‘divine proporzioni’ (quelle degli edifici e monumenti voluti dal Grand Architecte, come risulta dalla Bibbia) e, al tempo stesso, paragona il Regno francese ad un sistema armonico col Sole al centro...

Un secolo dopo, Luigi XIV sarà chiamato Re Sole! E il “jardin” dell'Architetto del

¹⁸⁷Ivi, pp. 36-37. (Siccome il vero e legittimo potere dei sovrani è solo un nodo di autorità e di giustizia per la conservazione del bene pubblico, il bene del Principe non si distingue affatto da quello dello Stato, di cui è l'anima e il cuore, ed anche la testa, e il bene dei privati è in genere da considerare solo in quanto è utile alla persona del Principe, dal quale soltanto si attende tutto il bene e tutto il male che si diffonde nel corpo della Monarchia. Data questa verità, ed essendo vero anche che ogni cosa tende a un fine, come al culmine della sua perfezione, quale obiettivo può avere il saggio cortigiano che sia più degno della gloria di servire perfettamente il proprio principe, e amare gli interessi di lui più dei propri? È questo l'unico scopo che si deve proporre).

¹⁸⁸Cfr. J. Bodin, *I sei libri dello Stato*, cit., p. 44.

¹⁸⁹Cfr. fol. 279 “De plusieurs choses bien proportionnées et proprement disposées s'en fait une parfaite, ainsi que nous avons exemplifié des sept matières & parties qui font un beau corps de logis, quand elles sont bien appropriées, conjointes & ordonnées, semblablement des sept arts et disciplines qui rendent l'Architecture parfaite, et l'Architecte admirable!” (Di parecchie cose ben proporzionate e acconciamente disposte se ne fa una sola perfetta, come abbiamo esemplificato con le sette materie e parti che compongono una bella costruzione, quando sono ben acconce, congiunte e coordinate, proprio come le sette arti e discipline che rendono perfetta l'Architettura e mirabile l'Architetto).

Re sarà quello della corte di Versailles. Egli avrà ancora un *volumen* simile a quello del Bon Architecte delormiano; ma mentre quest'ultimo era chiuso, enigmatico, simbolico di sempre nuovi contenuti, nell'infinita *quête*¹⁹⁰, il suo – srotolato sul braccio (cfr. l'“Architecte” di N. Larmessin) – mostra un contenuto univoco e limitato, come limitata sarà la preparazione fornita ai progettisti dall'Académie Royale d'Architecture, fondata da Colbert nel 1671, la quale si assunse istituzionalizzando il compito di insegnare l'Architettura e lo tenne per più di un secolo, bloccando o addirittura facendo retrocedere la ricerca.

Il paradosso del “Bon Architecte”

L'analisi del testo grafico ed iconografico delormiano, a proposito del Bon Architecte, ci porta a distinguere due ‘personaggi’ differenti: uno storico, l'altro ideale se non utopico, che gli studiosi tendono ad assimilare:

- Philibert de L'Orme, Architecte du Roi e Surintendant aux Bâtiments Royaux, il quale – come facevano i “Maîtres” suoi contemporanei, compreso il celebre Pierre Lescot e con maggiore autorità di loro – fornisce i progetti e le relative *maquettes* dell'edificio da costruire, redige i *devis*, firma i contratti presso i notai, dirige e nomina i cantieri ecc.;
- l'Architetto ideale di Philibert, il quale, per ragioni di prestigio professionale e di dignità sociale, si fa un obbligo di non occuparsi dell'aspetto amministrativo dell'impresa per la quale fornisce il progetto-disegno, e di non assumersi mai la responsabilità dell'esecuzione materiale del suo progetto.

Questa responsabilità al tempo stesso tecnica ed economico-finanziaria, declinata per il raggiungimento di altri scopi, non sarà recuperata che nel Novecento, come vedremo, grazie soprattutto alle sollecitazioni di Viollet-Le-Duc. Egli punterà il dito sulla coesistenza estrema dell'ambizione alla promozione sociale, a cui aveva ceduto Philibert de L'Orme, un'ambizione coltivata dall'Architetto rinascimentale prima in Italia e poi in Francia, e perseguita mediante tutto ciò che (comprese le rinunce) favorisse l'identificazione dell'arte di edificare con un'arte liberale e garantisse l'*honnêteté*; un'ambizione che sarebbe caduta, un secolo dopo Philibert, nel tranello della tirannia accademica e, più tardi, sotto il giogo del Ministero dei Lavori Pubblici, provocando la progressiva prevaricazione dell'architetto da parte di altri ‘operatori’ pronti a raccogliere l'eredità delormiana frantumata.

Paradossalmente, il Discepolo di Philibert de L'Orme, – partito per affermarsi come professionista libero, incline a stabilire un rapporto di *honnêteté* col proprio Committente – incamminandosi sul sentiero della promozione sociale (la stessa che porta le *honnêtes gens* dell'inizio del regno di Luigi XIV a trasformarsi in gentilu-

¹⁹⁰ Cfr. la nota 167. Ricordiamo che l'anelito alla ‘ricerca’ esiste già – espresso in termini più tradizionali – nel Trattato di L.B. Alberti; al Libro Nono si legge “l'architetto deve sollecitare e rafforzare l'ingegno col tendere a mete sempre maggiori nella ricerca fervida e appassionata [...] per conseguire splendida gloria. [Gli] sperimentatissimi criteri delle opere antiche [...] saranno ricreati e rinnovati dall'ingegno dell'architetto. [...] e deve proporsi fermamente di non smettere mai di studiare. [...] Né potrà reputarsi soddisfatto, se vi sarà qualche tecnica che possa essergli utile per qualche verso, e di cui con arte ed ingegno possa impadronirsi, finché non l'abbia raggiunta e totalmente assimilata” (Op. cit., p. 858).

mini della corte di Versailles, dopo il 1661, vale a dire in cortigiani passivi e spesso inetti), diventa il capostipite di più generazioni di architetti artisti e accademici, che misconoscono il progresso tecnico e le scienze relative ai materiali per costruzione, rinnegando il Maestro e le sue ‘invenzioni’.



Fig. 1 – Ritratto di Philibert De L'Orme, tavola fuori testo inserita come omaggio postumo all'autore nella riedizione del 1576 dei nove libri del 1567 con il titolo "L'Architecture de Philibert De L'Orme, conseiller aumosnier ordinaire du Roy et abbé de Saint-Serge les Angiers".



Fig. 2 – Frontespizio dell'edizione del 1567 di *Le Premier Tome de l'Architecture de Philibert de L'Orme, Conseiller et aulmonier ordinaire du roy et abbé de S. Serge les Angiers* stampata a Parigi presso Frédéric Morel, rue Saint-Jean-de-Beauvais.



Fig. 3 – Folio 51 verso dell'edizione del 1567 di *Le Premier Tome de l'Architecture de Philibert de L'Orme, Conseiller et aulmonier ordinaire du roy...*

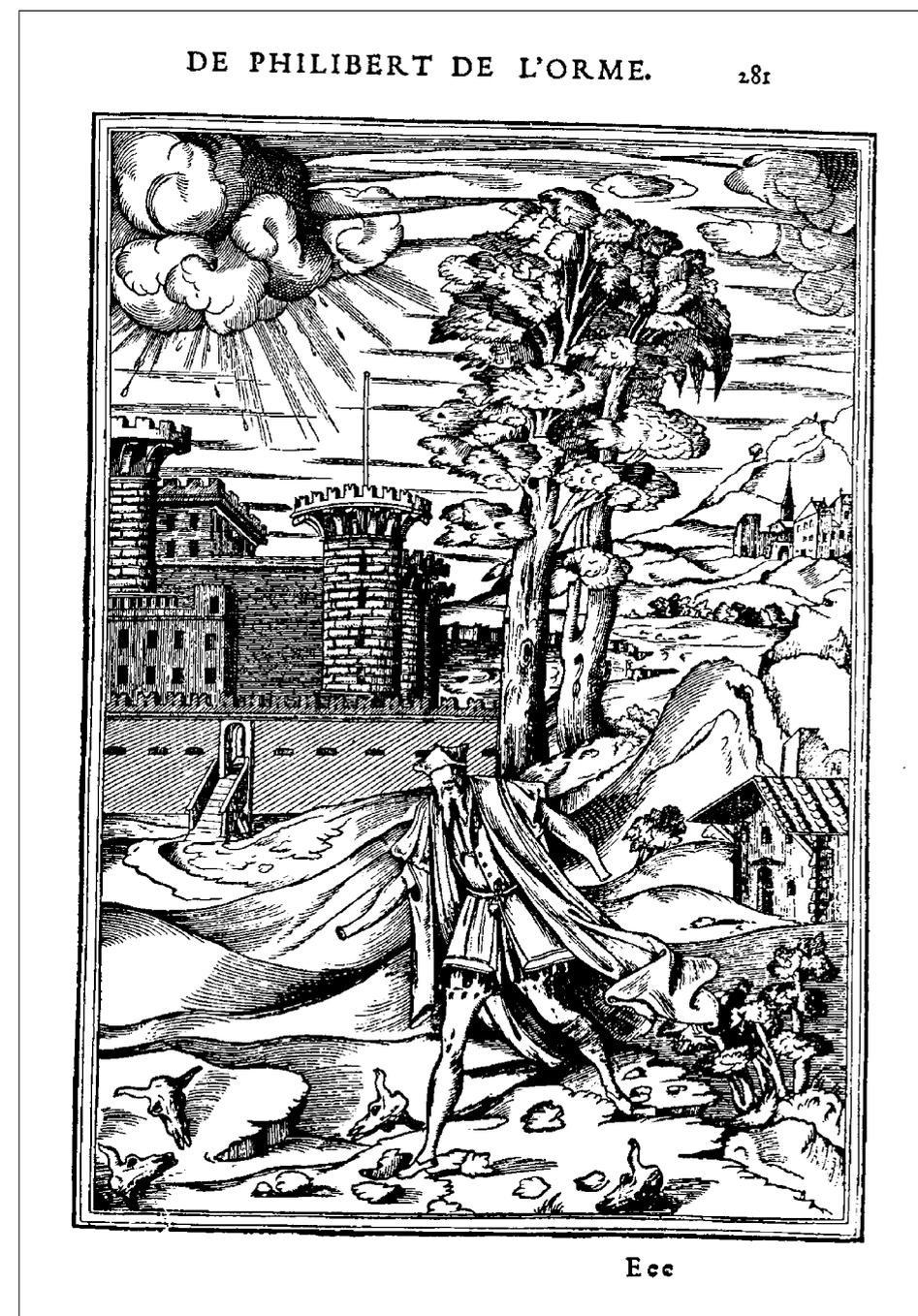
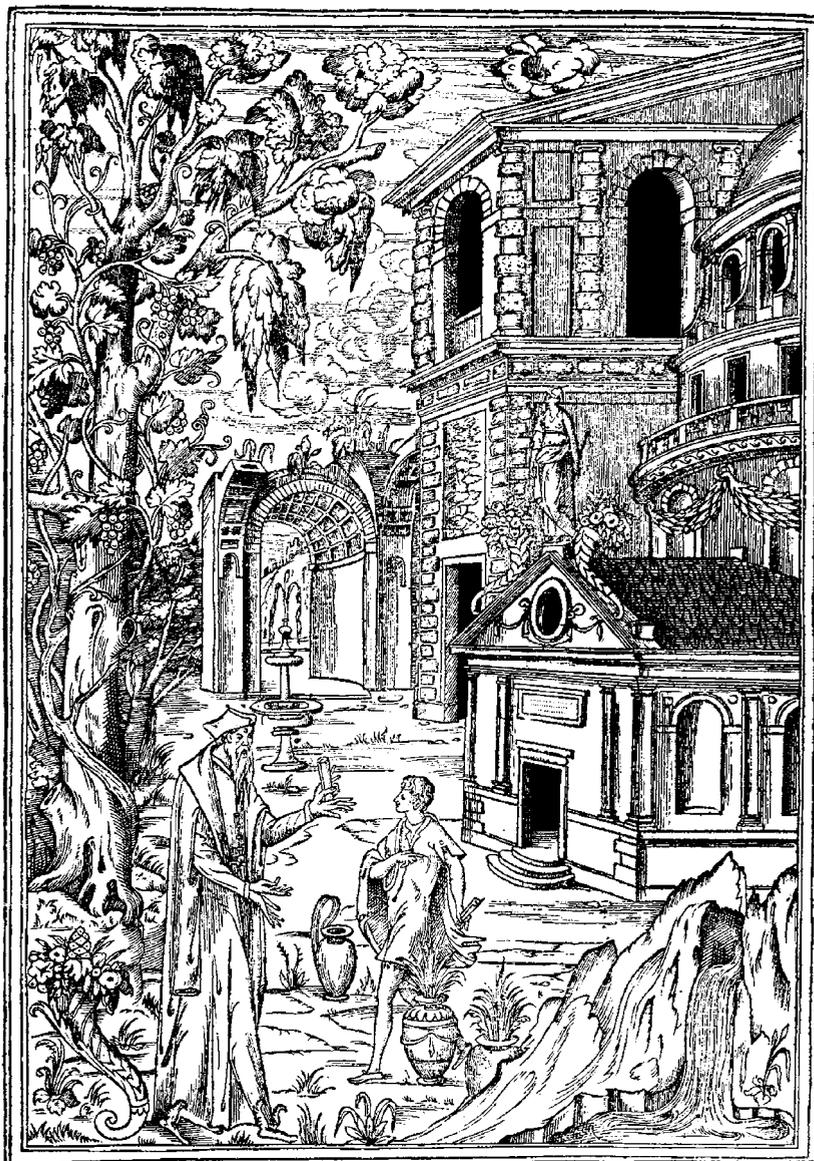


Fig. 4 – Folio 281 recto dell'edizione del 1567 di *Le Premier Tome de l'Architecture de Philibert de L'Orme, Conseiller et aulmonier ordinaire du roy...*



Ecc iij

Fig. 5 – Folio 283 recto dell'edizione del 1567 di *Le Premier Tome de l'Architecture de Philibert de L'Orme, Conseiller et aulmonier ordinaire du roy...*