
Le avventure della ragione

Note su l'Essai sur l'architecture di Marc-Antoine Laugier

Guglielmo Malizia

L'histoire

La società francese attraversava, alla metà del XVIII, secolo un momento di grande fermento culturale. L'impatto delle nuove idee raggiunte nei domini delle lettere influenzò ben presto anche le arti, e l'abate Marc-Antoine Laugier, un uomo di lettere appunto, fu uno dei primi a sentire l'esigenza di una consistente riforma dell'architettura che fosse capace di dare espressione concreta di questo nuovo spirito. Di chiara ispirazione illuminista, pertanto, il suo *Essai sur l'architecture* nasce dall'esigenza di fornire all'architettura un quadro teorico come quelli elaborati da Buffon, Montesquieu, Condillac e tanti altri per le scienze e la filosofia.

Il suo contributo all'architettura consiste nell'individuazione dei principi generali secondo i quali gli artisti possano ben esercitare la loro azione creatrice, e i critici disporre di oggettivi criteri di valutazione.

Ciò che distingue questo libro è la capacità di Laugier di prefigurare i futuri sviluppi artistici oltre al suo ardente desiderio di indirizzare gli artisti sulla strada della perfezione; scrisse del tutto intenzionalmente un libro provocatorio che stimolasse gli architetti a perseguire dei fini che egli aveva tracciato per loro in termini più chiari di quanto essi fossero capaci di fare.

Laugier presenta l'architettura e l'urbanistica, in maniera del tutto pratica come degli strumenti a disposizione di una nuova conformazione sociale, profondamente modificata dal grande sviluppo della classe borghese. Non a caso il suo testo coincide con un'istituzionalizzazione progressiva della professione e dell'insegnamento dell'architettura: nel 1747 viene fondata l'Ecole des Ponts et Chaussés, mentre l'iniziativa della costruzione passava dalla nobiltà alla borghesia.

Sebbene Laugier si collochi al di sopra del fare professionale, la sua teoria risulta estremamente concreta e immediatamente applicabile: si tratta in primo luogo di efficienza e utilità. È in questo ambito così ristretto che acquista sommo valore il suo riferimento al modello fondamentale della *cabane rustique primitive*, come paradigma di un sistema architettonico razionale, basato su un'interpretazione costruttiva e funzionale della disciplina.

La riduzione razionale dei mezzi dell'architettura al servizio della *commodité* dell'edificio e la fruibilità della città non significano, secondo Laugier, un impoverimento del linguaggio architettonico e non conducono necessariamente alla monotonia. Al contrario, la ragione produce continuamente varietà di forme, come combinazione naturale e spontanea degli elementi di cui dispone. L'impoverimento dell'architettura non deriva certo da un surplus di ragione, ma da una sua carenza; è il risultato di un asservimento irrazionale a un passato pieni di pregiudizi.

Lo stile proposto da Laugier mirava alla semplicità, alla purezza formale e alla sincerità strutturale, ma, allo stesso tempo, voleva temperare l'austerità puritana con una forma elegante e un aspetto pittoresco, e arricchire la semplicità greca con la leggerezza gotica. Questo fu lo stile che sorse in Francia non molto dopo la metà del secolo e durò circa un ventennio.

Dopodiché subì considerevoli cambiamenti: la pesantezza, le forme cubiche, e la semplicità del muro furono poi apprezzate come qualità. Gli architetti della rivoluzione, adottarono la teoria dell'*Essai* per quanto riguarda i principi restrittivi, ma accordandoli al loro gusto, già lontano da quello di Laugier.

Che l'*Essai* esercitasse ancora un'influenza su questa generazione è dimostrato dell'interesse che

Soane, Quatremère de Quincy e Milizia trovarono in esso. Il grande impatto che il libro ebbe al momento della pubblicazione deve essere consistito nel vedere per la prima volta codificati gli ideali neoclassici. La sua influenza fu naturalmente differente in Francia che altrove. In Francia furono soprattutto le proposte di Laugier per una riforma della chiesa ad essere voracemente accolte, mentre gran parte del degli altri contenuti furono recepiti come argomenti ben noti e spesso discussi nella letteratura architettonica. In Inghilterra e in Germania, invece, non essendo molto nota al pubblico la teoria francese, il successo, probabilmente, fu di più vasta portata.

Le style

La sua trattazione degli Ordini non è differente da quella di molti altri autori che hanno scritto sullo stesso argomento prima di lui, ad eccezione del fatto che egli si astiene intenzionalmente dal farsi coinvolgere nel labirinto delle misure modulari. Accetta tutti i normali aggiustamenti, come ad esempio consente la base attica con la colonna dorica, o rifiuta la base ionica descritta da Vitruvio. Denuncia più volte con una certa disinvoltura il fatto che la buona architettura non dipenda dall'utilizzo degli ordini classici, che andrebbero riservati esclusivamente per un determinato tipo di opere. Non stupisce poi che egli inserisca l'architettura gotica nella sua trattazione non solo come riferimento negativo, ma per operare una sorta di aggiornamento del sistema classico, alla ricerca di un nuovo stile all'interno del quale tutte le opposizioni saranno ridotte ad una sintesi superiore. Si inserisce così nella tradizione della trattatistica sull'architettura nel tentativo di promuovere un'ipotetica architettura greco-gotica che potesse influenzare radicalmente la tradizione classica francese. La complessità culturale della sintesi che Michel de Fermin nelle sue *Mémoires critiques d'architecture* del 1702, l'Abbé de Cordemoy nel *Nouveau traité de toute l'architecture* del 1706 e Laugier nell'*Essai sur l'architecture* del 1753 e nelle *Observations sur l'architecture* del 1765 cercarono in successione di raggiungere, trova il principale punto di contatto nel carattere del *degagement*, ovvero l'articolazione delle colonne all'interno dell'ordine della forma neoplatonica. Tutti e tre questi teorici volevano eliminare la volta ellittica e l'arco rampante dalla sintassi architettonica, unitamente agli eccessi organici dei trafori e dei dettagli gotici. La loro comune pietra di paragone era la colonna libera su tutti i lati che compariva sia nella cattedrale gotica sia nel tempio greco. Fu la chiesa di Sainte-Geneviève di Jacques-Germain Soufflot, in corso di costruzione a Parigi dal 1756 al 1813, a dare compimento alla missione razionalista dell'ideale greco-gotico integrando forme strutturali a volta e a trabeazione in una nuova unità spaziale, portando però l'arte della costruzione in muratura rinforzata fino ai suoi limiti tecnologici. Proprio l'opera che doveva costituire un trionfo per i seguaci neoclassici dell'ideale greco-gotico, fu anche l'occasione in cui essi furono costretti a riconoscere la natura contraddittoria di questa ipotesi culturale dal punto di vista statico. Sainte-Geneviève costituisce un'opera ibrida sia per la tipologia che per la struttura; in primo luogo per la sintesi della pianta a croce greca e della pianta a croce latina e, in secondo luogo, per la contraddizione fra i contrafforti nascosti e l'ordine ortogonale del peristilio interno. Le difficoltà tecniche incontrate nell'edificazione di questa chiesa testimoniano l'ostinazione della teoria neoclassica, che qui raggiunge la sua massima evidenza.

La bienséance

Il significato di *bienséance* è stato spesso spiegato, ma la definizione di Laugier ha il vantaggio di accentuare il suo significato in termini molto chiari. Essa è un importante principio che deve far rendere conto agli architetti che “un bell'edificio non è quello che possiede una bellezza arbitraria, ma quello che, considerando le circostanze, ha tutta la bellezza che ad esso conviene, e nient'altro”. L'edificio, inoltre, non è più definito in maniera autonoma: esso dovrà rispondere non

soltanto dei principi generali della sua funzionalità e bellezza, ma è anche subordinato al ruolo che svolge nell'insieme della città e del paesaggio. Forse è proprio attraverso l'attenzione che Laugier rivolge all'ambito di cui l'edificio fa parte e per il quale alla fine acquista il proprio significato che lo spostamento della teoria architettonica tradizionale verso la sua interpretazione borghese si esprime nel modo più evidente. Questa attenzione per l'ambiente costruito non si esprime solo nei capitoli conclusivi che Laugier consacra all'abbellimento delle città e dei giardini, ma nell'intero complesso delle sue considerazioni. Sintesi di qualità formale e virtù civile, dunque, la *bienséance* regola l'equilibrio di tutti i parametri che definiscono la composizione, la cui qualità e la cui bellezza risiedono nella sapiente combinazione creativa di tutti gli elementi essenziali dell'edificio, funzionali e costruttivi, in una determinata situazione.

La portata, sia estetica che etica, della *bienséance* è illustrata brevemente dal significativo esempio fornito dall'Hopital des Enfants trouvés del tutto inadeguato, per la sua eleganza e magnificenza, ad allocare povera gente.

La *bienséance* è violata, secondo Laugier, anche nel Dome des Invalides di Harduin-Mansart, non certo per mancanza di splendore regale, ma per la sua completa inutilità: non è altro che un'aggiunta ad una chiesa già di per sé completa. Egli individua un modo per riscattare qui la *bienséance*, cioè di consacrare questa chiesa come luogo di sepoltura dei re. Ciò richiederebbe di ricavare una cripta nel centro in cui porre le bare, e sotto la cupola la rappresentazione della morte troverebbe la sua collocazione più conveniente. Meno di 90 anni dopo, furono approvati per la tomba di Napoleone i progetti che sembravano seguire esattamente l'intuizione di Laugier.

Laugier segnala un difetto di *bienséance* anche a Versailles. Ammette che come preludio al palazzo reale i grandi viali che conducono alle ampie corti sono molto efficaci, ma questo effetto, forse, avrebbe potuto essere riportato anche all'interno, dove una graduale progressione di scale, saloni, gallerie e lunghe enfilades avrebbero accompagnato, attraverso un'accorta e ordinata disposizione, il potere e la solennità del monarca che aveva stabilito la sua residenza in quel palazzo. Tutto ciò purtroppo non avviene a Versailles. La sua descrizione del percorso erratico e incongruente che un visitatore di Versailles è costretto a fare illustra chiaramente le ragioni del suo disappunto.

A proposito delle celebri piazze reali di Parigi consiglia alcuni aggiustamenti, come per esempio aprire di Place des Vosges che per lui assomiglia al chiostro di un monastero piuttosto che a una pubblica piazza.

La ville

Il disegno della città era stato raramente trattato nella letteratura architettonica in Francia e solo negli anni recenti, poco prima della metà del secolo, aveva trovato di nuovo un pubblico interessato. Ci sono diverse ragioni per cui l'interesse nel disegno urbano si riaccese in questo periodo. Durante l'apogeo dell'assolutismo i cittadini si affidarono all'autorità per trovare la soluzione dei loro problemi e si può dire che non furono certo disattesi nelle loro aspettative, come provano i grandi programmi costruttivi intrapresi o progettati dei quali quello di Parigi è di particolare interesse e, tra le altre cose, segnò la stesura, sotto la direzione di Colbert, del primo master-plan della storia. I fatali anni di guerra alla fine del regno di Luigi XIV e la seguente situazione di disastro finanziario durante la Reggenza frantumarono ogni speranza di completare ciò che il secolo precedente aveva lasciato incompiuto. Durante la decade successiva, comunque, l'anticipazione di vedere la monarchia restaurata al suo precedente splendore emerse simultaneamente con l'affermazione della

più brillante sezione della società alla quale, col diminuire del potere assolutista, furono gradualmente affidate delle responsabilità.

Questi fattori concorrenti provocarono una reazione sorprendente alla decisione del governo, presa già prima della pace di Aix-en-Chapelle, di erigere una statua del re in una conveniente piazza a Parigi e di invitare gli architetti reali a presentare i progetti. Piani e suggerimenti arrivarono da ogni parte. Non solo tutti i membri dell'Accademia seguirono l'invito del re, ma noti stranieri come Servandoni e Slodtz, giovani architetti che avevano da poco terminato gli studi e persino membri del pubblico proposero progetti. Numerose lettere nel *Mercure de France* affrontarono il problema di trovare la giusta piazza per la statua del re. Alcuni autori provarono a combinare i loro progetti con uno schema per migliorare le immediate vicinanze della piazza raddrizzando le strade e facilitando le comunicazioni tra i quartieri adiacenti mentre altri legarono le loro proposte alla domanda, dello stesso momento, per il completamento della facciata del Louvre. Questo capolavoro dell'architettura francese era stato sfortunatamente trascurato, nessuno si era preoccupato di terminarlo o, almeno, di liberarlo dall'agglomerato di case che vi sorgevano attorno. L'attacco contro la generale indifferenza per il patrimonio nazionale fu condotto dal pubblico colto che indusse il governo ad un intervento; in questo caso, la proposta di collocare la statua di fronte alla facciata del Louvre tentò di conseguire due scopi con un obiettivo. Per altri autori questo progetto per onorare il re fu solo il tanto atteso pretesto per dar luogo ad una proposta di ancor più vasta portata. Essi consideravano che tutta Parigi necessitasse di un miglioramento che la rendesse non solo gradevole alla vista ma anche dignitosamente abitabile. È negli scritti di questi pochi, che guardavano la situazione criticamente, che si possono trovare proposte di disegno urbano di natura più generale. Il più esplicito di questi fu Voltaire. Per lui non si trattava di creare una nuova piazza per una nuova statua del re; molti quartieri necessitavano di fontane, spazi aperti, e mercati; le strade terribilmente anguste avevano bisogno di essere allargate, e i monumenti liberati. Appresso a lui si levò un coro di polemiche. Mentre la proposta principale di Voltaire fu quella di valutare le risorse finanziarie per contrastare questo degrado, altri furono più specifici riguardo la maniera di affrontare il problema. Bisognava considerare l'applicazione di diverse misure urbanistiche che si riproponevano il controllo della città come organismo spaziale autonomo. L'accessibilità, la sicurezza, la circolazione, l'igiene, la delimitazione delle frontiere della città, l'organizzazione efficiente erano i fattori fondamentali dello sviluppo auspicato. Le strade dovevano essere allargate o ridisegnate secondo la loro funzione nel complesso; nuove strade dovevano decongestionare luoghi intasati; le zone più centrali occupate da cimiteri e ospedali dovevano essere rese disponibili a funzioni urbane vitali, fornendo l'occasione di costruire nuovi ospedali funzionali in zone della città in cui non disturbassero nessuno. Bisognava inoltre preoccuparsi delle fogne e dell'acqua potabile. La dominazione della città attraverso l'organizzazione dello spazio sotto forma di un piano universale che comporta più di un semplice abbellimento, si presentava come la garanzia di un avvenire glorioso.

Questo dibattito si sviluppò pochi anni prima che Laugier scrisse il suo capitolo sull'abbellimento delle città. È tipico del suo atteggiamento il fatto che difficilmente facesse proposte specifiche per la sistemazione di Parigi, quanto piuttosto descrivesse dettagliatamente i principi e le regole fondamentali che si devono seguire. La capitale presentava lo spettacolo disarmante di un estremo disordine urbano come se si trattasse di un aggregato cresciuto spontaneamente senza alcun disegno o regola. Solo i quartieri periferici erano forse un po' meglio costruiti.

Dopo le critiche il nostro autore propone una serie di prescrizioni riferendosi, per molti versi, ancora alla tradizione dei secoli precedenti.

Per quanto riguarda gli accessi adeguati ad una città ben organizzata, da grande distanza larghi viali alberati avrebbero dovuto condurre alle porte costituite da solenni archi trionfali e non certo dalle misere barriere che c'erano allora. Tale disposizione era in linea col piano di Colbert del quale solo

poche strade (Vincennes, St Maur, Champs Elysées) e pochi archi trionfali furono realizzati. Davanti le porte di accesso ci sarebbe dovuta essere una grande piazza dalla quale tre strade avrebbero dovuto condurre al centro della città, seguendo il modello di piazza del Popolo. Inoltre la città avrebbe dovuto conformarsi all'interno di un poligono regolare di confine con varchi agli angoli e al centro di ogni lato, e oltre il quale ogni costruzione sarebbe stata bandita. La tradizione rinascimentale della città ideale, come era stata formulata da Filarete, era evidentemente ancora convincente; ad essa infatti avevano aderito nel secolo precedente molte delle città fortificate di Vauban, ma sarà poi abbandonata dal tipo di città aperta ed estesa nel territorio delle visualizzazioni degli architetti della rivoluzione una generazione dopo.

Descrivendo la disposizione delle strade Laugier confronta la città con il giardino, puntualizzando che la bellezza di un parco dipende soprattutto dalla maniera in cui un architetto combina i diversi elementi con ordine e stravaganza, simmetria e varietà, rendendo la propria composizione bella proprio per il senso del contrasto. La bellezza della città dipende, analogamente, dall'approccio immaginativo del pianificatore; il suo splendore deriva da un'infinita serie di dettagli che può variare al punto che, camminando per la città, non si incontrino mai viste uguali, ma si possa trovare in ogni quartiere un carattere originale.

Per quanto riguarda gli allineamenti stradali delle case, l'autorità pubblica avrebbe dovuto fissare le altezze in rapporto alla larghezza delle strade e controllarne il disegno delle facciate per evitare un'eccessiva uniformità tra i blocchi. Il sistema decorativo classico forniva un repertorio talmente variegato da evitare ripetizioni anche nella più grande delle città.

Seguendo il criterio della *bienséance* si sarebbero dovuti scegliere collocazione e aspetto di ciascun edificio. I ponti avrebbero dovuto essere adornati da colonnati e lungo entrambe le rive del fiume si sarebbero dovuti allineare gli edifici monumentali.

Tutti questi diversi elementi, orchestrati nella maniera più armoniosa avrebbero dato luogo a un immenso capolavoro. La scena urbana, anche se confusa, caotica e irregolare come appare, deve conservare il suo ordine e la sua magnificenza. Stili e, persino, sistemi differenti, possono strutturarsi all'interno di una medesima sintesi spaziale

Di certo avrebbe richiesto molto tempo finalizzare tutto questo. L'ultima cosa da fare a questo punto era di delineare un piano di sviluppo al quale ciascuno avrebbe dovuto riferirsi per qualsiasi eventuale operazione edilizia.

Le idee espresse da Laugier sul disegno della città sono del tutto radicate nel dibattito che cominciava a porsi il problema di una nuova dimensione urbana, spostando il centro dell'attenzione dall'aspetto rappresentativo di strade e piazze verso quello funzionale. Qui, per la prima volta, argomenti occasionalmente discussi trovano una loro trattazione sistematica.

Le jardin

Grande fortuna ebbe il capitolo conclusivo dell'*Essai*, sull'abbellimento dei giardini, poiché, per la prima volta, venivano contestate le tipologie convenzionali, e, soprattutto, poiché vi si prevedeva la loro radicale trasformazione.

Nelle sue considerazioni preliminari Laugier parla di *beautés riantes et naïves* e del bell'aspetto che è possibile conferire ai giardini semplicemente utilizzando ciò che più ci piace in natura: i boschi ombreggiati, i prati verdi, il rumore dei ruscelli, i pittoreschi punti di vista, i piacevoli paesaggi e soprattutto la libera e tranquilla maniera in cui ogni cosa in natura si organizza. La vista deve produrre solo dolci reverie che riempiono l'animo di gioia e calma. Privato di questo fascino un giardino avrà perso la sua principale qualità. Il celebre giardino di Versailles va contro questi principi. Qui la natura è annientata da un'esagerata presenza di simmetria e magniloquenza. Dapprima lo si può ammirare, ma presto si rimane annoiati e intristiti. Si può creare un giardino

davvero piacevole solamente su un terreno già ricco di bellezze naturali, mentre lì il sito era tutt'altro che ospitale. In Versailles ogni cosa è fatta con un'esattezza assai lontana dal piacere della casualità e della stravaganza proprie della natura. Tale difetto svislisce il godimento di una passeggiata al punto da indurre a lasciare il giardino dove l'arte è troppo invadente per andare ad ammirare lo spettacolo della natura in aperta campagna. Ci si sente chiusi dalle alte siepi, mentre i parterre rettangolari di sabbia di diversi colori offrono un'immagine triste se confrontati col fresco verde di un semplice prato. I numerosi modi in cui l'acqua, che si può considerare l'anima del giardino, scorre e precipita, sono preferibili rispetto ai sorprendenti trionfi messi in scena a Versailles.

Il gusto cinese nel giardinaggio – il disegno asimmetrico, il modo bizzarro e genuino in cui si articolano boschetti e canali – appare superiore allo stile dei giardini francesi, almeno secondo quanto Laugier aveva letto nei resoconti dei giardini imperiali di Pechino editi nel 1747 dal gesuita francese Attiret, i quali gli confermarono la convinzione che giardini di grande bellezza potessero essere creati senza cercare di competere con una scala monumentale.

Già Blondel aveva criticato la maniera in cui la natura era stata costretta dall'arte, ma nessuno aveva ancora mai criticato Versailles in maniera così severa come fece Laugier. L'approccio più naturalistico all'arte dei giardini che egli proponeva trovava le proprie origini negli scritti di Pope e Addison ed aveva trovato una prima realizzazione nei giardini realizzati da William Kent. Poco prima della metà del secolo alcune informazioni di quanto avveniva in Inghilterra raggiunsero la Francia, tramite resoconti di viaggiatori o attraverso le traduzioni di Pope e Addison. Ma non fu prima degli anni Sessanta che il giardino di paesaggio inglese facesse la sua apparizione in Francia. La descrizione di Rousseau dell'*Elisée* nella *Nouvelle Heloise* del 1762 fu l'evento decisivo per la sconfitta del giardino formale.

Resta comunque una certa ambiguità in quest'ultimo capitolo dell'Essai se si presta attenzione, nelle considerazioni iniziali, all'aperta dichiarazione di ammirazione per la tradizione francese dell'arte dei giardini creata sotto Luigi XIV e, in particolare, per le ammirevoli composizioni di Le Notre. Ciò potrebbe ascrivere alla tradizionale devozione per il *Grand Siècle*, oppure semplicemente trattarsi di un espediente per proporre poi il nuovo stile non in maniera oppositiva a quello classico ma conseguente. E, in fondo, quando Laugier descrive il gradevole disordine della natura, è comunque all'organizzazione regolare e ordinata di un giardino che cerca di applicarlo.

Bisogna in fine ricordare che l'arte dei giardini subì nel corso della seconda metà del XVIII secolo continue oscillazioni che, in definitiva, sono da attribuire alle differenti interpretazioni della natura che costantemente si succedevano nel periodo delle grandi definizioni e dell'enciclopedia, in cui era difficile riunire in unico termine antinomie come ordine e disordine, paradossalmente entrambi attributi della Natura.

Bibliografia

Laugier, Marc-Antoine. *Saggio sull'architettura* (a cura di Ugo, Vittorio), Palermo: Aesthetica, 1998.

Laugier, Marc-Antoine. *Essai sur l'architecture e Observations sur l'architecture* (a cura di Bekaert, Geert), Bruxelles: Mardaga, 1979.

Gambutì, Alessandro. *Il dibattito sull'architettura nel Settecento europeo*, Firenze: Uniedit, 1975.
Herrmann, Wolfgang. *Laugier and the eighteenth Century French Theory*, Londra: Zwemmer, 1985.

-
- Kaufmann, Emil. *L'architettura dell'Illuminismo*. Torino: Einaudi, 1966.
Lavedan, Pierre. *Histoire del l'urbanisme à Paris*, Parigi: Hachette, 1993.
Rykwert, Joseph. *I primi moderni*, Milano: Mondatori: 1994.
Tafuri, Manfredo. *Progetto e utopia*, Bari: Laterza, 1973.
Purini, Franco. *Il frontespizio del "Saggio sull'architettura di Marc Antoine Laugier: la "cabane rustique" come "memoria" dell'architettura moderna*, in Figure n.8, Roma: Kappa, 1985.
Ugo, Vittorio (a cura di). *Laugier e la dimensione teorica dell'architettura*, Bari: Dedalo, 1990.

Autore	Data pubblicazione	Volume pubblicazione
MALIZI A Guglielmo	2007-11 -22	n. 2 Novembre 2007