Charles Perrault, Il Gabinetto delle Belle Arti

Charles Perrault, Giuseppe Di Liberti

▶ **To cite this version:**

Charles Perrault, Giuseppe Di Liberti. Charles Perrault, Il Gabinetto delle Belle Arti: traduit par Annalisa Bertoni et Giuseppe Di Liberti, introduction et notes de Giuseppe Di Liberti. Centro Internazionale di Studi di Estetica. , 86, 2009, Aesthetica Preprint. hal-01406001

HAL Id: hal-01406001
https://hal.science/hal-01406001

Submitted on 13 Dec 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Aesthetica Preprint

Il Gabinetto delle Belle Arti

di Charles Perrault

Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint©

è il periodico del *Centro Internazionale Studi di Estetica*. Affianca la collana **Aesthetica**© (edita da *Aesthetica Edizioni*) e presenta pre-pubblicazioni, inediti in lingua italiana, saggi, e, più in generale, documenti di lavoro. Viene inviato agli studiosi impegnati nelle problematiche estetiche, ai repertori bibliografici, alle maggiori biblioteche e istituzioni di cultura umanistica italiane e straniere.

Il **Centro Internazionale Studi di Estetica**

è un Istituto di Alta Cultura costituito nel novembre del 1980 da un gruppo di studiosi di Estetica. Con D.P.R. del 7 gennaio 1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza regolarmente Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana editoriale **Aesthetica**© e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint**© con i suoi **Supplementa**. Ha sede presso l'Università degli Studi di Palermo ed è presieduto fin dalla sua fondazione da Luigi Russo.

Aesthetica Preprint

86
Agosto 2009

Centro Internazionale Studi di Estetica

Charles Perrault

Il Gabinetto delle Belle Arti

a cura di Giuseppe Di Liberti

Indice

Introduzione
di Giuseppe Di Liberti 7

Il Gabinetto delle Belle Arti
di Charles Perrault 37

Indice delle illustrazioni
di Giuseppe Di Liberti 71

Introduzione
di Giuseppe Di Liberti

Il pioniere involontario
Le Siècle de Louis le Grand, Charles Perrault, Le Cabinet des Beaux Arts

Saturnini e solari Nel 1639 il cardinale di Richelieu, all'apice della sua ascesa politica e nelle linee del suo piano di egemonia sulla corona, propone ad Anna d'Austria un precettore per il neonato Luigi. Si tratta di François de La Mothe Le Vayer, filosofo che guarda allo scetticismo antico in chiave libertina e che nello stesso anno è eletto all'Académie française, istituita poco prima, nel 1635, proprio per volere di Richelieu. Anna d'Austria, viste anche le controverse voci sul presunto ateismo del filosofo, si oppone alla scelta del cardinale. A La Mothe Le Vayer spetterà poi il compito di educare il fratello minore di Luigi, Filippo d'Orléans. Per l'educazione di *Louis-Dieudonné* futuro *Roi-Soleil*, viene invece scelto nel 1644 Harduin de Péréfixe de Beaumont, ecclesiastico "di ferro" impegnato nella lotta al giansenismo. Péréfixe, l'intransigente difensore della monarchia cattolica e assoluta, si guadagna i favori del giovane re, ne diviene il confessore e, grazie a questo, la sua carriera procede rapidamente: vescovo di Rodez nel 1649, eletto all'Académie nel 1654, arcivescovo di Parigi nel 1662. Tra tanti impegni, Péréfixe non riesce però sempre ad assicurare l'educazione di Luigi e quindi nel 1652, visti gli ottimi risultati ottenuti con Filippo [1], Anna accetta finalmente che La Mothe Le Vayer divenga il precettore dell'ormai quattordicenne Luigi prossimo all'incoronazione (1654) e alla sua stupefacente presa di potere.

Questa vicenda rimarrebbe per noi assai prossima all'aneddoto se non fosse che le differenti personalità dei due precettori di Louis le Grand non riassumessero in qualche modo le due anime che attraversano, con non poche contraddizioni, il suo regno. Si tratta di due anime complesse che incarnano gran parte dei valori che si scontreranno a scena aperta nella *Querelle des Anciens et des Modernes* e che ci mostrano fino a che punto le etichette di "antichi" e "moderni" siano storicamente oscillanti e quanto sia difficile classificare gli autori che prendono parte al dibattito e che portano, ognuno, le irrisolte contraddizioni di un secolo. Rimangono invece ben distinti due carat-

teri, due stili, due atteggiamenti di fondo che, talora più dei contenuti dichiarati, caratterizzano gli esponenti dei due "partiti" [2].

La Mothe Le Vayer è dichiaratamente un antico. Nelle prime pagine del suo *Petit traité sceptique sur cette comune façon de parler "N'avoir pas le Sens commun"* del 1643 scrive: «Ceux-là ne se trompent pas qui considèrent ces Anciens Philosophes Grecs et Latins, comme des originaux de sagesse et de Vertu. La vérité éternelle est la source où ils ont puisé tant de beaux préceptes qu'ils nous donnent» [3]. Come Montaigne, La Mothe Le Vayer è un antico che disprezza i pedanti [4] e che guarda a sé e al proprio mondo con gli occhi di un "pirronismo indipendente" nel quale la tensione verso l'antichità si alimenta di un umore malinconico [5]. Lo studio sembra essere allo stesso tempo il rimedio e la causa della malinconia. Le pagine che circa vent'anni prima Robert Burton aveva dedicato all'*amore del sapere o eccesso di studio* nella sua *Anatomia della Malinconia* sono in questo senso esemplari. Le osservazioni di Burton sui disturbi della melanconia dello studioso seguono di poco quelle sulla facoltà dell'immaginazione particolarmente violenta nei melanconici. Inoltre, colui che è dotato di fervente immaginazione, si convince delle proprie credenze e le difende *contra gentes* [6]. Ma non è solo l'immaginazione [7] ad andare contro l'opinione comune: neanche la ragione, anch'essa individuale, può sottostare alla *vox populi*. Lo aveva ben chiaro Montaigne, nel saggio *Sui cannibali*: «Il faut garder de s'attarder aux opinions vulgaires, et les faut juger par la voix de la raison, non par la voix commune» [8]. Ecco dunque la prima anima, quella incarnata da Le Mothe Le Vayer, quella dei *saturnini*: antica e scettica, libertina e individualista, decisamente malinconica, diffidente nei confronti dell'opinione comune, alla ricerca di un equilibrio tra ragione e immaginazione. È un'anima nella quale la costruzione dell'io individuale passa dal confronto con una saggezza antica, alla quale si riconosce una sorta di prossimità con una verità eterna. Il dialogo con gli antichi è senza mediatori e, in questo, relativamente paritario, come lo era stato per Montaigne con «nos bons amis du temps passé». Un Io che cerca la propria verità al di là, o anzi contro, la decadenza moderna.

La cultura degli umanisti è del resto di grande utilità per la costruzione del regime monarchico, in quanto unanimemente condivisa dagli uomini colti dell'epoca, quindi la sola in grado di fornire un fondamento unitario. Dall'altro lato, stanno il cattolicesimo e la promozione della lingua francese come strumento della politica di unificazione nazionale, entrambi temi centrali per il partito dei Moderni [9].

Péréfixe de Beaumont, sempre a titolo esemplificativo, ben rappresenta questi valori, spinto com'è dalla convinzione che la religione cristiana sia superiore al paganesimo e che il cattolicesimo incarnato dalla monarchia e dal re rappresenti il grado ultimo e perfetto della civiltà. Chiunque oltraggi questo principio va censurato, che si tratti dei giansenisti o dell'irriverente Molière [10]. Attribuire a questa posizione

l'appellativo di "moderna" sembra quasi inopportuno. Eppure, lo stesso Voltaire non mancherà di spendere parole di elogio per la principale opera di Péréfixe, *Histoire du roy Henry le Grand* [11], nel suo *Le siècle de Louis XIV*, "bilancio" del secolo per lui appena trascorso a vantaggio dei "moderni" [12]. E d'altro canto, le posizioni di Péréfixe sono assai prossime a quelle di Jean Desmarets, capostipite dei Moderni e castigatore dell'eresia giansenista. Proprio Desmarets lascia in eredità a Perrault il compito di proseguire la sua battaglia in difesa della monarchia cattolica, della ragione di stato cristiana incarnata da Richelieu, della superiorità della lingua francese e del loro secolo [13]. La teoria della storia di Desmarets bene rappresenta la posizione dei Moderni. Come osserva Fumaroli: «Pour Desmarets, le temps astronomique cyclique dont relevait la Rome païenne et qui l'a condamnée à la décadence a pris fin avec le christianisme, qui inaugure un temps providentiel nouveau, dont le progrès ascensionnel opère en lign droite. La France très-chrétienne relève par excellence de ce progrès continu, c'est qui la rend éternelle comme l'Église romaine elle-même. Cette théologie de l'histoire le dispense de l'embarras où malgré tout Perrault s'enferrera avec son idée de *perfection*» [14]. Il Cristianesimo dunque diviene non soltanto lo spartiacque tra due epoche, ma, più radicalmente, tra due modelli del corso storico. Varrà dunque la pena tenere a mente questa concezione per comprendere l'idea di progresso sostenuta dal partito dei Moderni: un progresso della civiltà che arriva al presente, che vive un entusiasmo del presente, ma che non sempre sa scegliere tra perfezione e perfettibilità del sapere guardando all'avvenire.

Allora la seconda anima del Seicento francese, quella dei *solari*, nutre una cieca fiducia nei "tempi moderni", nella compiuta razionalità che si realizza nel connubio tra religione e monarchia, nel diffuso buon senso, nello sviluppo della tecnica. Charles Perrault, con le dovute precisazioni e con non poche contraddizioni, nella sua partigiana difesa del suo secolo e del suo re, si presenta proprio come un paladino dei *solari*. Ma poiché questa idea di progresso costituisce allo stesso tempo il clima nel quale Perrault interviene e la ragione di fondo dei suoi principali contributi teorici, da *Le siècle de Louis le Grand* al *Parallèle* per giungere a *Le Cabinet*, è forse opportuno delinearne sommariamente alcuni tratti.

Ragione e progresso Nel 1620 Alessandro Tassoni pubblica a Carpi i *Dieci libri di pensieri diversi* mentre Francesco Bacone a Londra spiega le vele del suo vascello, il *Novum Organum*, pronto a superare le colonne d'Ercole del sapere [15]. Nel 1622 appare anonimo a Parigi *La secchia* (poi *La secchia rapita* nell'edizione romana del 1624) e non è inutile ricordare che sarà poi Pierre Perrault [16], fratello maggiore di Charles, a tradurre il poema eroico-comico di Tassoni in prosa francese, introducendolo con un vero e proprio manifesto dei

Moderni. Nel 1623, sempre a Parigi, si realizza il desiderio di Francesco Bacone: la traduzione latina, quindi accessibile a un pubblico europeo poco avvezzo all'inglese, de *The Proficience and Advancement of Learning* [17]. La corrispondenza di queste date va ben al di là della mera coincidenza e ci indica invece una necessità *funzionale* nella determinazione – o nella costruzione – di un'identità epocale.

Che Tassoni e Bacone siano due personaggi nettamente diversi non v'è alcun dubbio; nondimeno alcune idee di fondo sono loro comuni. Per entrambi un profondo rispetto per l'antichità procede di pari passo con la fiducia nel progresso e questo aspetto certamente contribuisce a renderli in qualche sorta *super partes*. Entrambi fondano la loro idea di progresso sulla perfettibilità del sapere, ammettendo però che tale evoluzione non sempre è lineare ma conosce anche battute di arresto e momenti di decadenza. Tassoni è «un Antico scettico nei confronti dell'Antichità, così come egli è un Moderno prevenuto contro i pericoli che contiene la modernità, infinitamente più vicino a Montaigne a monte e a Montesquieu a valle, che a Perrault» [18]. Paolo Rossi sottolinea puntualmente come Tassoni da un lato difendeva la superiorità dei moderni sulla base della perfettibilità di scienza e arti, della superiorità del cristianesimo sul paganesimo, dello sviluppo tecnico, mentre dall'altro lato «riconosceva la possibilità di paurosi regressi, insisteva sulle procedure a salti dell'andamento delle cose umane e sulla continua minaccia della vecchiezza e della morte delle arti» [19]. Nella riflessione di Bacone la possibilità della manchevolezza, della fallacia, del regresso è ben più di una paura, ma un vero e proprio elemento epistemologico che bisogna riconoscere e analizzare con grande attenzione. «L'animo dell'uomo – scrive nell'*Advancement of Learning* – è ben lungi dall'essere uno specchio limpido e regolare, dove i raggi delle cose si riflettono secondo la loro vera incidenza; anzi è piuttosto come uno specchio incantato pieno di superstizioni e imposture» [20]. Si tratta ovviamente del presupposto della teoria degli *idola*. In Tassoni «la tesi della superiorità dei moderni trae conforto dalla constatazione di quei meravigliosi ritrovati della tecnica che furono sconosciuti al mondo degli antichi» [21]. Sarà questo il tema prediletto di Perrault. Bacone si spinge oltre, trovando nelle arti meccaniche un *modello* generale per la sua concezione dell'evoluzione del sapere [22]. Lo scopo per lui non è semplicemente quello di affermare una superiorità del proprio tempo sull'antichità, ma di stabilire le leggi intrinseche dello sviluppo della conoscenza, la dinamica interna del progresso dei saperi. Ancora Rossi evidenzia come «alcune categorie tipiche del sapere tecnico – la collaborazione, la progressività, la perfettibilità, l'invenzione – divengono categorie a cui Bacone attribuisce un valore universale. Esse devono servire a qualificare l'intero campo del sapere umano. Assumendo come *modello della cultura* le arti meccaniche, facendo leva sui caratteri di progressività e intersoggettività che caratterizzano,

almeno in parte, il lavoro dei tecnici è possibile, secondo Bacone, dar luogo a un tipo di cultura che, a differenza della cultura antica, sia suscettibile di progresso» [23]. Le arti meccaniche forniscono a Bacone la prova dell'avanzamento costante del sapere e l'immagine stessa della storicità dell'umanità. Bacone ha piena consapevolezza di proporre una riforma radicale, il cui senso investe in modo complessivo il rapporto tra l'uomo e il mondo. Allora alimentare un qualunque culto, sia del passato che del presente, non può che nuocere alla corretta comprensione del progresso, che deve invece misurarsi con la valutazione storica del passato e con la preparazione nel presente delle condizioni per il perfezionamento a venire.

Quanto una simile idea di progresso che alla perfezione predilige la perfettibilità, che considera un'invenzione come risultato di un lento avanzare collettivo e non come evento isolato, fosse inedita per il suo tempo, possiamo verificarlo nelle non poche incertezze con cui gli autori attivi nella *Querelle* affronteranno la questione. Ci vorrà del tempo, per assumere piena coscienza del programma baconiano, accettando con questo la rinuncia alla perfezione a favore del lento lavorio per la perfettibilità. Osserva Blumenberg: «È certo in seguito alle rapide delusioni delle sue attese iniziali di risultati complessivi e definitivi che l'idea di progresso ha subito un ampliamento fino a diventare *progresso infinito*. Cartesio ha creduto ancora seriamente al conseguimento degli scopi finali, teoretici e pratici, del suo programma del metodo durante la sua propria esistenza, cioè al compimento della fisica, della medicina e, come conseguenza immediata, della morale. Dunque l'infinitezza non era tanto la conquista di un attributo divino per la storia umana, ma piuttosto, inizialmente, una forma di rassegnazione. […] Anche il progresso infinito fa dipendere ogni presente dal suo futuro, ma rende caduca ogni pretesa assoluta» [24].

Il confronto delle posizioni di Tassoni e Bacone è utile sia per comprendere le configurazioni che l'idea di progresso assume nel Seicento europeo, sia per definire la posizione di Perrault che in un certo senso, lo vedremo a breve, rimane in sospeso tra un'ideale di perfezione assoluta del suo tempo, la consapevolezza della perfettibilità dei saperi e la difficoltà – più o meno confessata – di riconoscere alle belle arti la stessa lineare evoluzione delle arti meccaniche. Ed è forse proprio questa difficoltà, ancor più che le categorie di piacere o bellezza, a permettere una separazione delle belle arti, e soprattutto le arti visive, dal più ampio insieme delle arti meccaniche. Mentre la stratificazione del sapere è evidente per le tecniche, nelle belle arti la ricerca del progresso infinito introduce delle forzature di cui lo stesso Perrault, in fondo, sembra essere consapevole. Sostituire all'autorità antica la ragione e l'esperienza, atto fondante per il partito dei Moderni [25], ha insomma delle conseguenze non sempre facili da accettare e che talora rischiano di contravvenire all'ipotesi che si intende affermare e

cioè l'assolutezza dei saperi nel tempo presente. Se Bacone è pronto a correre i rischi dell'esperienza sperimentale, Perrault ha troppo a cuore, nei suoi scritti, il fine politico dell'esaltazione della monarchia, per accogliere pienamente la confutazione dei fatti e cioè che le belle arti non procedono nella stessa maniera delle arti meccaniche. Allora Perrault, e lo vedremo chiaramente nel *Cabinet*, cercherà, quanto possibile, di ricondurre le belle arti alla loro dimensione tecnica per dimostrare la superiorità del suo secolo sull'Antichità. L'inclusione di ottica e meccanica nel novero delle belle arti va vista in questo senso. E d'altro canto, la politica culturale di Richelieu, Mazarino e poi Colbert, che nell'istituzione delle diverse Accademie aveva uno degli aspetti più visibili, ha come fondamento la convinzione del carattere progressivo, trasmissibile, cumulativo e collettivo del sapere. Dopo l'istituzione, nel 1635, dell'*Académie française* che aveva il compito di fare del francese il "latino dei Moderni", il 1 febbraio 1648 si tiene la prima riunione dell'*Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, che riuscì però ad avere pieni privilegi soltanto nel 1652, dopo il rientro a Parigi del re vittorioso sulla Fronda. Nel 1661, dopo che l'Académie si fu trasferita al Louvre, Colbert ne divenne il protettore. E proprio a Colbert si deve l'istituzione delle altre Accademie: sempre nel 1661 l'*Académie de Danse*; nel 1663 l'*Académie des Incriptions et Belles Lettres* o *Petite Académie*, di cui Perrault diviene il segretario; nel 1666 l'*Académie des Sciences*; nel 1669 l'*Académie de Musique*; nel 1671, anno dell'elezione di Perrault all'Académie française, l'*Académie d'Architecture* [26]. Perrault, in quanto braccio destro di Colbert nella politica culturale, gioca un ruolo assai attivo nella costituzione e nell'organizzazione delle accademie. Al di là dell'importanza che tali istituzioni rivestono per una storia sociale delle arti, è importante notare come da questo si possa osservare, se non un sistema implicito delle belle arti, quanto meno l'affermazione di un'autonomia di quelle che saranno le belle arti, in quanto saperi trasmissibili [27]. Inversamente, la lenta costituzione del nucleo delle belle arti e la centralità che esse assumono nel dibattito dell'epoca, ci deve spingere a considerare, al di là del valore che questo episodio riveste nella formulazione dell'idea di belle arti, la funzione cruciale della critica artistica ed estetica nella fondazione della modernità. In altri termini – e si tratta del nodo di maggiore complessità anche nella riflessione di Perrault – la costruzione della modernità sull'idea di progresso deve fare i conti con l'irruzione della questione del gusto. In un certo senso, ne dipende l'identità di un'epoca.

Perfezione e perfettibilità La coscienza storica del presente, l'idea di modernità, come ci ricorda Habermas sulla scia di Koselleck [28], deve necessariamente trovare in se stessa i criteri per la propria legittimazione e per la propria normazione. Ed è proprio nella critica estetica che il problema dell'auto-fondazione della modernità si pone

nel modo più radicale. Sul terreno delle scienze e delle tecniche i Moderni avevano gioco facile nell'affrontare l'autorità assoluta dei modelli dell'Antichità. Il celebre passaggio della *Prefazione per il Trattato del vuoto* di Pascal poteva apparire pressoché un'evidenza: «Non solo ogni uomo progredisce di giorno in giorno nelle scienze, ma tutti gli uomini insieme compiono in esse un continuo progresso nella misura in cui l'universo invecchia» [29]. *Veritas temporis filia*. Tale sicurezza però vacilla sul piano estetico. Un buon esempio delle difficoltà in cui i Moderni incorrono è offerto dalla *Digression sur les Anciens et les Modernes* [30] di Fontenelle e dalle note di disappunto che Johann Christoph Gottsched inserisce nella sua traduzione tedesca del testo. Fontenelle, così come in generale i Moderni, appoggia l'idea di una storia lineare ed evolutiva dell'umanità fondata sull'uguaglianza naturale degli uomini di oggi con quelli dei tempi passati, stabilendo così un principio di comparazione tra antichità e modernità. La *Digression* si apre con un confronto piuttosto ardito tra uomo e natura: «Toute la question de la prééminence entre les Anciens et les Modernes étant une fois bien entendue, se réduit à savoir si les arbres qui étaient autrefois dans nos campagnes étaient plus grands que ceux d'aujourd'hui. En cas qu'ils l'aient été, Homère, Platon, Démosthène ne peuvent être égalés dans ces derniers siècles; mais si nos arbres sont aussi grands que ceux d'autrefois, nous pouvons égaler Homère, Platon et Démosthène. Éclaircissons ce paradoxe. Si les Anciens avaient plus d'esprit que nous, c'est donc que les cerveaux de ce temps-là étaient mieux disposés, formés de fibres plus fermes ou plus délicates, remplis de plus d'esprits animaux; mais en vertu de quoi les cerveaux de ce temps-là auraient-ils été mieux disposés? Les arbres auraient donc été aussi plus grands et plus beaux; car si la Nature était alors plus jeune et plus vigoureuse, les arbres, aussi bien que les cerveaux des hommes, auraient dû se sentir de cette vigueur et de cette jeunesse» [31]. Le note di Gottsched non mancano di un certo sarcasmo: gli alberi sono un'opera della natura, mentre gli artisti e gli scienziati non spuntano dalla terra come funghi. Anche a volere discutere di alberi e piante, la comparazione è legittima soltanto se si parla di agricoltura e di orticultura e non della natura in sé. Se, come fa Fontenelle, si riduce materialisticamente l'uomo a una sorta di macchina, non è possibile spiegare la natura del pensiero. La capacità di sviluppare le arti e le scienze dipende da un'attitudine individuale dell'uomo verso di queste e dalle circostanze che ne possono più o meno facilitare l'esercizio [32]. Sono molti i temi più o meno dichiarati di questo scambio ed è interessante notare come, più che offrire delle soluzioni, la *Querelle* ponga quei problemi che diverranno determinanti per l'estetica illuministica. Anzitutto l'implicita distinzione tra opere della natura e opere dell'arte, da cui conseguirà la distinzione tra bello naturale e bello artistico. Se si ammette però tale distinzione, bisognerà anche accettare che alla bellezza costante e non mutevole della natura si contrapponga una bel-

lezza storica e condizionata dalle circostanze di produzione e fruizione. L'antico Gottsched sembra più disponibile del moderno Fontenelle ad ammettere tale principio, forse perché Gottsched è un antico *sui generis*: crede nel progresso di arti e scienze ma all'interno di un modello ciclico della storia. D'altro canto, continua Fontenelle, «La Nature a entre les mains une certaine pâte qui est toujours la même, qu'elle tournee et retourne sans cesse en mille façons» [33]. A questo Gottsched risponde che non si ammirano gli antichi perché sono antichi ma per i loro capolavori e che anche l'antichità ha prodotto opere mediocri. Il principio per Gottsched è che la ragione che aderisce a un'eterna verità resta uguale in ogni tempo, che le arti si fondano su se stesse e che bisogna quindi fare un esercizio critico per comprendere chi si è servito al meglio delle arti. Fontelle precisa allora che la Natura materiale è costante nel tempo ma varia secondo i luoghi: «Si les arbres de tous le siècles sont également grands, les arbres de tout les pays ne le sont pas. […] Les différentes idées sont comme des plantes ou des fleurs qui ne viennent pas également bien en toutes sortes de climats» [34]. Si tratta di un presupposto condiviso anche da un antico come Boileau: «Des siècles, des pays, étudier les moeurs; /Les climats font souvent les divers humeurs» [35]. Ma per quanto riguarda il confronto tra antichità e modernità, la questione climatica serve paradossalmente a Fontenelle per mostrare, anche in questo aspetto, una continuità materiale tra Grecia, Italia e Francia e per escludere – cosa di cui Gottsched non potrà che risentirsi – i popoli del nord e quelli del sud: «Les siècles ne mettent aucune différence naturelle entre les hommes. Le climat de la Grèce ou de l'Italie et celui de la France sont trop voisins pour mettre quelque différence sensibile entre les Grecs ou les Latins et nous. Quand ils y en mettraient quelqu'une, elle serait fort aisée à effacer, et enfin elle ne serait pas plus à leur avantage qu'au notre. Nous voilà donc tous parfaitements égaux, Anciens et Modernes, Grecs, Latins et Français» [36]. È a questo punto che riusciamo forse a cogliere la più reale e profonda distinzione tra Antichi e Moderni. Davanti alla consapevolezza della storicità del gusto e delle arti, variabili e costanti si invertono. Per i Moderni la natura materiale rimane costante mentre mutano le condizioni spirituali e le forme del rapporto tra uomo e natura; per gli Antichi la natura spirituale dell'uomo rimane sostanzialmente invariabile – la vera ragione deve sempre aderire a una verità eterna – mentre mutano le circostanze materiali in cui l'uomo agisce.

Poco importa, come suggerisce Elio Franzini, determinare vincitori e vinti della *Querelle*. Quel che importa è cogliere uno dei più importanti risultati della *Querelle*, «una implicita o esplicita accettazione della storicità del gusto: gusto cattivo o perverso è per gli Antichi quello che non si riconosce nei modelli classici, la cui oggettività regolistica, segno di intrinseca razionalità, è fondata su una secolare costanza e naturalità del "sentire" cioè dell'apprezzamento e del pia-

cere che le opere d'arte antiche hanno sempre suscitato. "Oggettivo" è dunque quel gusto che raccoglie la sua relatività "sensuale" intorno a regole e opere capaci di controllarne e oggettivarne la transitorietà. Per i Moderni, invece il gusto non può limitarsi alla passiva adesione, meramente sensualistica, a modelli classici: deve piuttosto, indagando "razionalmente" i propri oggetti, e in primo luogo le opere d'arte, cercare la natura costante del "bello", che non è affatto storica bensì radicata nell'intrinseca organizzazione oggettuale delle qualità» [37]. Il problema che allora si apre, una volta criticata l'assolutezza dei modelli antichi, è appunto quali siano le qualità del bello. Sia Antichi che Moderni pensavano alla bellezza in termini oggettivi e razionali. Ma se gli Antichi possedevano già un modello "forte", i Moderni dovevano ancora costruirlo [38]. Anche in questo però possiamo cogliere un secondo risultato della *Querelle* che costituirà un'importante eredità per l'Illuminismo, cioè la centralità della ragione nella critica estetica tanto negli Antichi [39] che nei Moderni: l'influsso di Cartesio è riconoscibile tanto nelle pagine di Boileau che in quelle di Perrault [40]. Riconosciuti questi due aspetti, è allora possibile ritornare all'idea di progresso e comprendere quindi come una disputa di carattere letterario abbia potuto assumere una valenza culturale ben più ampia.

A partire da Hippolyte Rigault, la *Querelle* è stata sempre letta all'insegna dell'idea di progresso, soprattutto da chi, come appunto Rigault, si dichiara partigiano dei moderni. Di contro, è più che lecito chiedersi fino a che punto una teoria del progresso a venire fosse veramente accettata dai Moderni. Bernard Magné, arriva ad affermare, in uno studio complessivo sulla letteratura francese del Seicento vista alla luce della polarità tra umanismo e nazionalismo, che la formulazione più chiara e completa del progresso infinito del sapere è data dagli Antichi e non dai Moderni, troppo legati all'elogio del secolo di Luigi XIV per guardare all'avvenire [41]. In effetti, la lettura del testo che Rigault dedica alla *Querelle* (*Histoire de la querelle des anciens et des modernes*, 1856) è particolarmente rivelatrice fin dalle prime pagine delle resistenze – e delle persistenze – che l'idea di progresso trova tra coloro che si dichiarano Moderni. Scrive Rigault: «Le progrès n'est pas un rêve, c'est une vérité. J'en crois ce consentement unanime et cette voix universelle de l'opinion qui le proclament et l'appellent dans toute l'étendue de l'univers. J'en crois ce désir de perfection que Dieu a mis en nous, involontaire comme la conscience, fervent comme une religion, et qu'il n'a pas mis en vain […] Qu'est-ce que la création en effet, sinon l'image même et le théâtre du progrès?» [42]. E poco dopo, come a voler ricordare la dannazione di Faust, aggiunge: «Je ne sais pas si le progrès est universel et continu, et le mot de perfectibilité indéfinie épouvante mon humilité. Il rapproche trop la terre du ciel; il ressemble trop à la promesse du serpent» [43]. Al di là della distanza storica tra la *Querelle* e Rigault, queste poche battute permettono di

riconoscere il conflitto centrale dei Moderni: al desiderio di perfezione non corrisponde necessariamente la perfettibilità del progresso e questo genera almeno due contraddizioni. La prima è che se, per umiltà, si rinuncia al carattere continuo del progresso si finisce, piuttosto presuntuosamente, col pensare al proprio mondo come il migliore dei mondi possibili. La seconda è che, così facendo, il paradigma storico che ne deriva risulta essere uno strano miscuglio di ciclicità e linearità. Hans Blumenberg ha colto con precisione il senso epocale della nascita dell'idea di progresso: «Una volta che si sia potuta concepire l'idea di progresso come trasformazione della concezione di una storia della salvezza guidata dalla provvidenza, ci si troverà confrontati con quest'alternativa: o si presenterà il carattere infinito di questo progresso come il prodotto della secolarizzazione dell'onnipotenza che prima governava la storia, oppure lo stadio finale (che ci si prefigge per il progresso) tipo *età dell'oro, pace perpetua o uguaglianza di tutti al di là dello Stato* potrà essere soltanto qualcosa come un'escatologia senza Dio» [44]. Ma come si costruisce un'età dell'oro? Harry Levin, nel suo *The Myth of the Golden Age in the Renaissance* [45], propone uno schema per rispondere a questa domanda. A partire dal qui e ora (verso cui è nutrita un'insoddisfazione) ci si può immaginare o in un altro luogo, o celeste (Paradiso) o terreno (Eden), oppure in un altro tempo o nel passato (Arcadia) o nel futuro (Utopia). A leggere le pagine dei Moderni, e in particolare quelle di Perrault, si coglie invece una costruzione dell'età dell'oro, dell'Arcadia o dell'Utopia, *nel* presente. Nell'incondizionato elogio del suo tempo, Perrault mette fine all'idealità umanistica per affermare un carattere nazionale. La sua Arcadia è la Francia del Grande Secolo, o, per riprendere i termini cassireriani nell'uso di Blumenberg, la Francia di Luigi per i Moderni rioccupa la funzione che la Grecia classica occupa per gli Antichi. La frase di Perrault, forse la sua più celebre, «C'est nous qui sommes les Anciens» [46], potrebbe allora essere letta in quest'ottica. Ma è anche possibile trovarvi il terreno preparatorio per la svolta illuministica.

C'est nous qui sommes les Anciens La frase è pronunciata dal personaggio del Cavaliere, colui che nel *Parallèle* sostiene, con qualche voluto eccesso, le ragioni dei Moderni. Oltre al Cavaliere, ai dialoghi che compongono il *Parallèle* partecipano il Presidente, in rappresentanza degli Antichi, e l'Abate, equilibrato moderatore, dichiaratamente cartesiano [47], «la figure même de l'honnête homme» [48], che esprime la posizione dello stesso Perrault. Il momento del dialogo – il primo del *Parallèle*, *De la prévention en faveur des Anciens* – nel quale questa frase appare è particolarmente interessante e vale la pena leggerlo in dettaglio. Dopo un elogio a Cartesio espresso dall'abate, il presidente avanza le sue perplessità: accordando, nella scienza e nelle arti, una centralità assoluta alla ragione e all'esperienza si corre il rischio che le

nuove generazioni perdano il riferimento dei buoni modelli antichi per abbandonarsi alle loro *rêveries*. Ed è allora che interviene il cavaliere per proporre una mediazione tra i due: «Je sais un moyen bien facile et bien sûr pour vous mettre d'accord, c'est de convenir, comme il est très vrai, que c'est nous qui sommes les Anciens». Anche il presidente converge su questa ipotesi («L'expédient serait merveilleux si l'on pouvait en même temps être Ancien et Moderne, c'est-à-dire, être et avoir été tout ensemble») e il cavaliere ne spiega allora la ragione di fondo: «N'est-il pas vrai que la durée du monde est ordinairement regardée comme celle de la vie d'un homme, qu'elle a eu son enfance, sa jeunesse et son âge parfait, et qu'elle est présentement dans sa vieillesse. Figurons-nous de même que la Nature humaine n'est qu'un seul homme, il est certain que cet homme aurait été enfant dans l'enfance du monde, adolescent dans son adolescence, homme parfait dans la force de son âge. Cela supposé, nos premiers pères ne doivent-ils pas être regardés comme les enfants et nous comme les vieillards et les véritables Anciens du monde?». Il riscontro tra questa affermazione e simili passaggi in Bacone, Cartesio e Pascal è piuttosto evidente: il sapere dell'umanità è cumulativo e collettivo e si fonda sull'esperienza, come viene ribadito dall'abate. «Cette idée est très juste, mais l'usage en a disposé autrement. […] Cependant s'il est vrai que l'avantage des pères sur les enfants et de tous les vieillards sur ceux qui sont jeunes, consiste uniquement dans l'expérience, on ne peut pas nier que celle des hommes qui viennent les derniers au monde, ne soit plus grande et plus conformée que celle des hommes qui les ont devancé». Ma allora, si chiede il presidente avanzando una delle obiezioni più frequenti, come è possibile spiegare secoli di barbarie e ignoranza, epoche di regresso e di oscurantismo? E l'abate risponde prontamente, con un argomento che serve a Perrault sia per elogiare il suo secolo e Luigi XIV sia, più in generale, per legittimare la comparazione tra Antichità e Modernità: «Quand on dit que les derniers temps doivent l'emporter sur ceux qui les précèdent, cela se doit entendre quand d'ailleurs toutes choses sont pareilles, car lors qu'il survient de grandes et longues guerres qui ravagent un pays […] il n'est pas étrange que les Arts et les sciences s'évanouissent pour un temps et qu'on voie régner en leur place l'ignorance et la barbarie» [49]. Arti e scienze possono svilupparsi soltanto in un contesto storico favorevole, in un paese in pace e governato virtuosamente. Luigi è come Augusto ed è su questa base che le due epoche si possono comparare; ma l'epoca di Luigi è superiore a quella di Augusto anzitutto perché viene *dopo* e gli uomini hanno accumulato nuovi strumenti, migliori che nel passato, per conoscere e rappresentare il mondo. D'altra parte, questa spiegazione data dall'abate mostra, ancora una volta, quanto un modello ciclico della storia persista in Perrault, producendo le contraddizioni prima evidenziate. L'abate è quantomeno cauto davanti all'idea di un progresso infinito del sapere e sottolinea quasi come il progresso sia sul

punto di giungere, nel secolo di Louis le Grand, alla sua perfezione: «Je vous avoue que je m'estime heureux de connaître le bonheur dont nous jouissons, et que je fais un très grand plaisir de jeter les yeux sur tous les siècles précédents, où je vois la naissance et le progrès de toutes choses, mais où je ne vois rien qui n'ait reçu un nouvel accroissement et un nouveau lustre dans le temps où nous sommes. Je me réjouis de voir notre siècle parvenu en quelque sorte au sommet de la perfection. Et comme depuis quelques années le progrès marche d'un pas beaucoup plus lent, et paraît presque imperceptible, de même que les jours semblent ne croître plus lorsqu'ils approchent du solstice; j'ai encore la joie de penser que vraisemblablement nous n'avons pas beaucoup de choses à envier à ceux qui viendront après nous» [50]. Probabilmente Perrault, più che sentirsi davanti a un problema di filosofia della storia, ha da risolvere una questione di carattere politico. Se da un lato il progresso dell'umanità legittima la superiorità del secolo di Luigi, dall'altro lato, nel suo inevitabile prosieguo, non potrà che minarne il primato [51]. Tale contraddizione però non è così evidente agli occhi di Perrault quanto ai nostri occhi. Come abbiamo visto indicando il passaggio di testimone tra Desmarets e Perrault, la modernità è per loro indicata nettamente dall'avvento del mondo cristiano sul mondo pagano [52]. Il "cattolicesimo di stato" viene quindi visto da Perrault come il modello ideale della modernità e modificare questo perfetto equilibrio non è certamente auspicabile. Non è un caso del resto che il nostro autore scelga un abate per rappresentarsi nei dialoghi del *Parallèle*. Quindi se Perrault è veemente nel criticare l'autorità degli antichi – e, più in generale, ogni forma di autorità che non sia quella del giudizio e della ragione –, l'autorità di Chiesa e Stato è indiscutibile. Le opere sacre sfuggono alla comparazione tra antico e moderno e per loro vale una logica inversa rispetto alle opere d'arte [53]: la teologia antica e le scritture sono più prossime alla verità di quanto non lo siano le moderne. Dichiara esplicitamente l'abate: «La raison est la seule monnaie qui ait cours dans le commerce des arts et des sciences. L'autorité n'a de force présentement et n'en doit avoir que dans la Théologie et la Jurisprudence. Quand Dieu parle dans les saintes Ecritures, ou par la bouche de son Eglise, il faut baisser la tête et se soumettre. Quand le Prince donne ses lois il faut obéir et révérer l'autorité dont elles partent, comme une portion de celle de Dieu même. Par tout ailleurs la raison peut agir en souveraine et user ses droits» [54]. I due modelli di storia in Perrault corrispondono dunque a due visioni dell'uomo e del suo rapporto col mondo: da un lato l'uomo che costruisce passo dopo passo il proprio stare al mondo, dall'altro la destinazione divina verso cui tende il realizzarsi della storia. Rinunciare alla perfezione preferendovi la perfettibilità significa dunque porre l'uomo come il soggetto che determina il corso della storia o, ancor meglio, significa vedere nell'azione umana la legittimazione del farsi storico. Ancora Blumenberg, proprio a partire dai mutamenti

culturali apportati dalla *Querelle*, osserva che «il trasferimento dello schema strutturale da progressi estetici, teoretici, tecnici e morali alla concezione complessiva di una storia unica presuppone che l'uomo si consideri come l'unico competente in questa totalità, che si ritenga come colui che *fa la storia*. Allora egli può ritenere possibile derivare dall'autocomprensione del soggetto razionale, demiurgico o addirittura creatore, il corso della storia. Il futuro diviene la conseguenza di azioni presenti, queste divengono la realizzazione di conoscenze attualmente disponibili. Solo così il progresso diventa la somma delle determinazioni del futuro attraverso il presente e il suo passato» [55].

Come si è già osservato, le belle arti divengono il luogo teorico in cui tali oscillazioni emergono con maggiore evidenza e costituiscono per tale ragione il terreno critico col quale l'Illuminismo dovrà misurarsi. In ambito estetico, ed è ancora Blumenberg a ricordarcelo [56], soltanto l'uomo può essere l'artefice della realtà e della *storicità* delle arti, ma non sempre la storicità delle arti può misurarsi nei termini di un progresso lineare. Lo stesso Perrault, nel quarto volume del *Parallèle* (1697), finisce con l'ammettere che non è possibile mostrare sistematicamente un'evoluzione lineare per tutte le arti. Proprio nelle ultime battute dell'ultimo dialogo, l'abate dichiara: «Nous conclurons, si vous l'avez agréable, que dans tous les Arts et dans toutes les sciences, à la réserve de l'Eloquence et de la Poésie, les Modernes sont de beaucoup supérieurs aux Anciens, comme je crois l'avoir prouvé suffisamment, et qu'à l'égard de l'Eloquence et de la Poésie, quoi qu'il n'y ait aucune raison d'en juger autrement, il faut pour le bien de la paix ne rien décider sur cet article» [57]. Dietro questa ammissione c'è ovviamente la scelta da parte di Perrault di moderare i toni del dibattito dopo la pace con Boileau del 1694 fortemente voluta dal Grande Arnaud. Ma se per le arti figurative, l'architettura e la musica, era ancora possibile sostenere una superiorità dei moderni sugli antichi, soprattutto sulla base delle nuove *scoperte*, poesia ed eloquenza sfuggivano del tutto a una simile logica. Ma è interessante rilevare come questa relativizzazione del giudizio estetico sulle arti possa essere vista come un significativo sintomo pre-illuministico. Secondo Jauss, questa chiusura del *Parallèle* mostra, più che un ripensamento di Perrault sulla poesia e sull'eloquenza, la consapevolezza dell'impossibilità di comparare arte moderna e arte antica e di pensare il rapporto tra antichi e moderni nei termini esclusivi del progresso storico [58]. Probabilmente Perrault ha questa coscienza già a metà della redazione del *Parallèle*, nel momento in cui scrive il *Cabinet des beaux arts*. L'inclusione di ottica e meccanica nel novero delle belle arti potrebbe essere considerata come un sintomo della difficoltà di estendere alle belle arti e spingere a fondo l'idea di una comparazione con gli antichi fondata sul progresso del sapere. Perrault *ha bisogno* di ottica e meccanica, discipline "di servizio" alle altre arti, per dare l'idea che la perfezione artistica dipenda dal progresso del sa-

pere tecnico. Si tratta di una prova piuttosto parziale, di cui – a vedere l'ultimo tomo del *Parallèle* – neanche lo stesso Perrault sembra essere troppo convinto. Forse la fine del *Parallèle* va vista non come una conclusione del paladino dei Moderni ma come una sintesi di alcuni temi cruciali della *Querelle*. Perrault riconosce che, benché la natura degli uomini rimanga invariata, le condizioni storiche influenzano a tal punto le produzioni artistiche da rendere *essenzialmente* differenti antichità e modernità. In altri termini, le arti sono determinate dall'uomo come soggetto storico e dal rapporto – anch'esso storico – tra uomo e natura. Questa prospettiva è certo una sintesi delle idee degli Antichi, ammessa da Perrault a denti stretti. Quel che è più interessante è che la determinazione storica delle arti si integra comunque con l'idea universalista dell'uomo propria ai Moderni [59]. Si tratta della polarità sulla quale la questione del gusto verrà articolata in tutto il Settecento.

Se possiamo prendere le conclusioni del *Parallèle* come una possibile sintesi della fase più accesa della *Querelle*, è però opportuno notare come, al di là degli irrigidimenti dei due schieramenti, il rapporto complesso tra universalità e storicità dell'esperienza umana del mondo fosse ben presente nel dibattito dell'epoca. Saint-Évremond, che dal suo esilio libertino a Londra seguiva con attenzione le vicende della *Querelle*, nel suo saggio *Sur les poëmes des anciens* (1685) scriveva: «Le génie de notre siècle est tout opposé à cet esprit de fables, et de faux mystères [des anciens]. Nous aimons les vérités déclarées, le bon sens prévaut aux illusions de la fantaisie; rien ne nous contente aujourd'hui, que la solidité et la raison. Ajoutez à ce changement de goût, celui de la connaissance. Nous envisageons la nature, autrement que les anciens ne l'ont regardée. […] Tout est changé: les dieux, la nature, la politique, les mœurs, le goût, les manières. Tant de changements n'en produiront-ils point, dans nos ouvrages? Si Homère vivait présentement, il ferait des poèmes admirables, accommodés au siècle où il écrirait. Nos poètes en font de mauvais, ajustés à ceux des anciens, et conduits par des règles, qui sont tombées, avec des choses que le temps a fait tomber. […] C'est à une imitation servile et trop affectée, qu'est due la disgrâce de tous nos poèmes. Nos poètes n'ont pas eu la force de quitter les dieux, ni l'adresse de bien employer ce que notre religion leur pouvait fournir. Attachés au goût de l'antiquité, et nécessités à nos sentiments; ils donnent l'air de Mercure, à nos anges, et celui des merveilles fabuleuses des anciens, à nos miracles. Ce mélange de l'antique et du moderne leur a fort mal réussi: et on peut dire qu'ils n'ont su tirer aucun avantage de leurs fictions, ni faire un bon usage de nos vérités. Concluons que les poèmes d'Homère seront toujours des chefs-d'œuvre: non pas en tout des modèles. Ils formeront notre jugement; et le jugement réglera la disposition des choses présentes» [60]. Nelle parole di Saint-Évremond il progresso della scienza e delle arti meccaniche è sostanziale allo sviluppo delle arti perché muta la nostra visione del mondo. La struttura fisio-

logica dell'occhio rimane la stessa – e anche su questo non sempre si è stati d'accordo – ma non guardiamo con gli stessi occhi degli antichi. È la natura stessa che cambia, in funzione della versione del mondo di cui ci serviamo. Gli Antichi, più che offrire modelli da imitare in modo pedissequo, offrono la possibilità di formare il giudizio individuale che si eserciterà nell'esperienza presente. Saint-Évremond, distante dalla contingenza delle polemiche, riesce forse prima di altri a cogliere il valore centrale che la *Querelle* nel suo insieme lascia all'Illuminismo: la coscienza dell'uomo come soggetto storico e l'affermazione del primato della ragione, dell'esperienza e del giudizio. In virtù di questa prospettiva, l'opera d'arte diviene a pieno titolo un oggetto culturale, la cui costruzione dipende dalle determinazioni storiche della realtà.

È stata a più riprese ravvisata una continuità tra il P*arallèle des Anciens et des Modernes* e l'*Encyclopédie* di D'Alembert e Diderot [61]. Sarebbe forse più opportuno sottolineare invece la continuità tra gli argomenti della *Querelle* nel suo complesso e il progetto enciclopedico. Certamente entrambi gli enciclopedisti tengono in gran conto il contributo di Perrault. D'Alembert, ad esempio, tra i suoi *Éloges des académiciens morts de 1700 à 1770* dedica un ampio spazio all'elogio di Perrault, con una particolare attenzione per la disputa con Boileau. Ancor più significativo è l'accenno a Perrault che Diderot fa nell'articolo *Encyclopédie* nel quinto tomo dell'*Encyclopédie*, che potrebbe davvero intendersi come una chiave di lettura dei rapporti tra *Grand Siècle* e Illuminismo. Scrive Diderot: «Si l'on excepte de Perrault et quelques autres, dont le versificateur Boileau n'était pas en état d'apprécier la mérite, La Motte, Terrasson, Boindin, Fontenelle, sous lesquels la raison et l'esprit philosophique ou de doute a fait de si grands progrès, il n'y avait peut-être pas un homme qui en eût écrit une page qu'on daignât lire aujourd'hui. Car, qu'on ne s'y trompe pas, il y a bien de la différence entre enfanter, à force de génie, un ouvrage qui enlève les suffrages d'une nation qui a son moment, son goût, ses idées et ses préjugés, et tracer la poétique du genre, selon la connaissance réelle et réfléchie du coeur de l'homme, de la nature des choses, et de la droite raison, qui sont les mêmes dans tous les temps. Le génie ne connaît point les règles; cependant, il ne s'écarte jamais dans ces succès. La philosophie ne connaît que les règles fondées dans la nature des êtres, qui est immuable et éternelle. C'est au siècle passé à fournir des exemples; c'est à notre siècle à prescrire les règles» [62].

Il Cabinet des Beaux Arts La *Querelle*, come noto, ebbe ufficialmente inizio nel 1687 con la lettura all'Académie française del poema di Perrault *Le Siècle de Louis le Grand*. L'occasione era di carattere celebrativo: la guarigione di Luigi XIV dopo un intervento chirurgico della fistola. Fin dall'incipit, il poema mostra tutte le intenzioni polemiche di Perrault:

La belle antiquité fut toujours vénérable;
Mais je ne crus jamais qu'elle fût adorable.
Je vois les anciens, sans plier les genoux;
Ils sont grands, il est vrai, mais hommes comme nous;
Et l'on peut comparer, sans craindre d'Être injuste,
Le siècle de Louis au beau siècle d'Auguste [63].

Marc Soriano, uno dei maggiori studiosi di Perrault, parla di questo episodio come di una "bomba". Mi pare più appropriata la lettura che ne dà Bernard Magné: nel 1687 la *Querelle* era già nell'aria da tempo, e nessuno, forse nemmeno Boileau è veramente sorpreso [64], malgrado le sue vistose proteste nel corso della lettura. Per Perrault si tratta di un'importante occasione di rilancio. Dopo essere stato fedelmente a fianco di Colbert fin dal 1663 come "premier commis" e dal 1665 "premier commis des bâtiments", incidendo così sulle scelte per qualunque importante opera pubblica, Perrault si ritrova, alla morte di Colbert nel 1683, privato di tutto. Già dal 1680 i rapporti con Colbert si erano molto raffreddati, a partire dalla scelta di quest'ultimo di dare al figlio, il marchese d'Ormoy, l'incarico di suo "premier commis". Ma quando Colbert muore e François Michel Le Tellier de Louvois, suo acerrimo avversario [65], gli succede alla "surintendance des bâtiments", Perrault viene rimosso da ogni incarico e perde la sua pensione. Racine e Boileau arrivano inoltre a convincere Louvois a escludere Perrault, a vantaggio di Félibien, anche dalla *Petite Acadèmie*. A prestare fede alla pagine delle *Mémoires de ma vie* [66], Perrault sembra accettare con saggia serenità lo scacco, come si trattasse di un meritato riposo dopo vent'anni di duro lavoro e della possibilità di ritornare finalmente alla scrittura e agli affetti familiari. In effetti, la sua opera sembra corrispondere a simili intenti: nel 1682 pubblica *Le Banquet des dieux pour la naissance de Mgr le duc de Bourgogne*, nel 1685, in occasione della revoca dell'editto di Nantes, scrive *La Pénitence* e una *Ode aux nouveaux convertis*, che saranno pubblicati in volume nel 1686 con *Saint Paulin, évêque de Nole* poema epico in sei canti sull'epopea cristiana [67]. Malgrado le dichiarate intenzioni di una vita ritirata e pacifica, quest'ultima opera rivela in realtà tutto il desiderio di Perrault di ritornare nel vivo del dibattito. Ben al di là della ricostruzione storica erudita, per la quale Perrault consulta Pierre-Daniel Huet [68], *Saint Paulin* presenta uno dei temi di fondo dell'intera sua riflessione, cioè la necessaria superiorità dell'arte cristiana su quella pagana [69]. Date queste vicende, quando il 27 gennaio 1687 l'abate di Lavau comincia la lettura pubblica di *Le Siècle de Louis le Grand*, la sorpresa per i toni accesi e la posizione modernista di Perrault doveva essere piuttosto limitata.

Oltre a essere uno degli episodi più significativi per la storia della *Querelle*, il poema del 1687 rappresenta in modo sintetico ma puntuale il pensiero di Perrault sulle singole arti. Potremmo dire che *Le Siècle de Louis le Grand* costituisce *in nuce* le riflessioni che saranno poi svi-

luppate nel *Parallèle* e illustrate nel *Cabinet*. La corrispondenza tra il poema e il *Cabinet* è davvero stringente, al punto che l'organizzazione dell'argomentazione delle due opere è spesso coincidente. La differenza teorica maggiore tra i due lavori è negli intenti: mentre *Le Siècle de Louis le Grand* è dichiaratamente polemico e vuole sostenere con forza la superiorità dei moderni, il *Cabinet*, composto dopo i primi due volumi del *Parallèle*, ha un carattere più divulgativo senza la necessità di ostentare un'antipatia per gli antichi a vantaggio dei moderni. Al contrario, i toni de *Le Siècle* sono ben più che assertivi, e malgrado qualche maldestro tentativo per equilibrare il tutto con qualche elogio, le critiche agli antichi sono assai violente:

> Platon, qui fut divin du temps de nos aïeux,
> Commence à devenir quelquefois ennuyeux:
> En vain son traducteur, partisan de l'antique,
> En conserve la grâce et tout le sel attique;
> Du lecteur le plus âpre et le plus résolu,
> Un dialogue entier ne saurait être lu.
> Chacun sait le décri du fameux Aristote,
> En physique moins sûr qu'en histoire Hérodote;
> Ses écrits, qui charmaient les plus intelligents,
> Sont à peine reçus de nos moindres régents.
> Pourquoi s'en étonner? Dans cette nuit obscure,
> Où se cache à nos yeux la secrète nature,
> Quoique le plus savant d'entre tous les humains,
> Il ne voyait alors que des fantômes vains [70].

Ma il poema rivela due punti deboli che sono facile bersaglio per gli Antichi. Perrault è un poeta piuttosto limitato e i suoi versi non di rado mostrano incertezze imperdonabili se si pretende di attaccare Omero. Inoltre, volendo parlare di tutto, finisce con l'essere superficiale e vago. Il primo a rispondere è Longepierre che, con equilibrata ironia sottolinea la scarsa fondatezza delle osservazioni di Perrault: «Ce n'est pas à Monsieur Perrault que l'on en veut. On est trop persuadé du bon goût d'un homme de son mérite pour s'imaginer seulement qu'il ait pensé tout ce qu'il a avancé dans son poème. Il sait bien que personne que ces mêmes ouvrages qu'il blâme en se jouant sont la fleur du bel esprit, la source du bon goût, les chefs-d'œuvre de la Raison et de l'Éloquence, et les délices des Muses mêmes. Mais il a voulu faire voir, comme si on ne le savait pas, ce dont il serait capable en soutenant une bonne cause, puisqu'il en soutient une mauvaise avec tant de feu; et l'on ne envisager son ouvrage que comme un jeu d'esprit par lequel il a voulu se signaler en appuyant de si étranges paradoxes, que dans le fond il est bien éloigné de prendre pour des vérités» [71]. Per quanto piuttosto generici, gli argomenti sui quali si fonda il poema sono certamente emblematici dei cambiamenti propri alla fine del Seicento che abbiamo fin qui tentato di delineare. Anzitutto Perrault fa costante appello, implicito o esplicito, a un'idea di ragione di eredità cartesiana, ancor più che

alla superiorità del cristianesimo mostrata con *Saint Paulin*. Come però osserva Soriano, questo argomento, per risultare valido, necessiterebbe di un'analisi storica che Perrault è ben lontano dal fare [72]. Il secondo argomento, anch'esso indefinito, è dato dal "buon senso", dall'opinione comune e dal gusto che sembra oscillare principalmente tra noia e incanto. E infine, l'elogio della monarchia di Luigi, presentata come il migliore dei mondi possibili:

> Ciel à qui nous devons cette splendeur immense,
> Dont on voit éclater notre siècle et la France,
> Poursuis de tes bontés le favorable cours,
> Et d'un si digne roi conserve les beaux jours,
> D'un roi qui, dégagé des travaux de la guerre,
> Aimé de ses sujets, craint de toute la terre,
> Ne va plus occuper tous ses soins généreux,
> Qu'à nous régir en paix, et qu'à nous rendre heureux [73].

Si tratta esattamente degli stessi tre argomenti di legittimazione del *Cabinet*. Ma nel *Cabinet* se ne aggiunge un quarto assai strategico: le immagini che parlano da sé e che non bisogna far altro che descrivere [74].

Due anni dopo la sua nomina a "premier commis" di Colbert, Perrault si trasferisce in rue Neuve-des-Petits-Champs, nel palazzo del ministro. Nel 1672, appena sposatosi, Perrault prende un appartamento in rue Neuve-des-Bons-Enfants, oggi rue Radziwill, sempre nei pressi del Palais Royal e a pochi metri dal palazzo di Colbert. La residenza di Perrault sarebbe del tutto marginale se non fosse che nella piccola rue Neuve-des-Bons-Enfants, nel 1640 François Mansart, architetto ben noto a Perrault [75], costruisce l'Hôtel de La Vrillière, oggi Hôtel de Toulouse sede della Banque de France, per conto di Louis Phélipeaux de La Vrillière, un ricco collezionista. E proprio con lo scopo di ospitare la collezione di Phélipeaux, Mansart realizza una galleria, la *Galerie dorée*, lunga circa quaranta metri, con il soffitto affrescato da François Perrier dominato dal carro di Apollo, e con le pareti ornate da dieci grandi tele di maestri italiani. È più che verosimile che Perrault abbia visitato la galleria. Ed è certo che Perrault conoscesse perfettamente la *Galerie des Glaces* di Versailles e la *Galerie d'Apollon* del Louvre. Sono questi i modelli che Perrault ha in mente nel progettare il suo cabinet, ma è decisamente improbabile che sia riuscito a realizzarlo nella realtà. In un esemplare conservato alla biblioteca dell'Arsenal, una nota anonima afferma che le incisioni del *Cabinet des beaux arts* rappresentano pitture dipinte nel soffitto dello studio di Perrault [76]. Soriano osserva giustamente che la realizzazione di un simile insieme di quadri sarebbe possibile soltanto in un soffitto di grandi dimensioni, degno del salone di un castello o di un palazzo [77]. Aggiungiamo che un'opera del genere, nel pieno centro di Parigi, ben difficilmente potrebbe sparire senza lasciare traccia. Ma ci sono altre ragioni. Nel 1690, anno di pubblicazione

del *Cabinet*, Perrault, come ricordavamo prima, non ha più una grande disponibilità economica e va a vivere in rue Faubourg Saint-Jacques [78], zona più economica e vicina ai collegi dei figli di cui deve occuparsi dopo la prematura morte della moglie. Che il testo possa essere stato composto molto prima del 1690 sarebbe curioso, visti i rimandi a *Le Siècle de Louis le Grand* e al *Parallèle*. E infine, alcuni dei quadri scelti per le riproduzioni preesistono al *Cabinet* e sono stati concepiti al di fuori del progetto di Perrault [79]. In breve, il *Cabinet* sembra essere più un luogo immaginato e desiderato che un luogo concreto.

Questo aspetto fittizio rende il *Cabinet* ancora più interessante e dà un valore ulteriore all'*ekphrasis*. Anzitutto Perrault monta delle immagini, o preesistenti o commissionate per l'occasione. In altri termini, costruisce il proprio discorso per immagini e dalle immagini si sente legittimato. Non è lui a scegliere cosa dire o non dire, ma sono le immagini a operare ogni scelta strategica. «Nel progetto di rappresentare le Belle Arti o Arti liberali, non ci si è limitati al numero di sette a cui la maggior parte dei filosofi le ha ridotte, né alla definizione che ne hanno dato. […] Avendo messo da parte questa divisione, si sono scelte tra le Arti meritevoli d'essere amate e coltivate da un gentiluomo, quelle che maggiormente hanno incontrato il gusto e il genio di colui che le ha fatte dipingere nel suo cabinet come altri vi avrebbero posto i ritratti delle loro Amanti. Se ne sono scelte otto perché otto erano i posti e ci si sarebbe sentiti in diritto di toglierne o aggiungerne secondo la differente capienza del luogo senza temere la critica dei filosofi» [80]. Perrault rifiuta l'ipotesi di volere formulare un sistema delle arti e non cerca nessun principio comune alle arti, tranne quello dell'essere coltivate da un gentiluomo di gusto. Il solo tratto comune che Perrault vuole evidenziare è la progressività, che però non dà la possibilità di distinguere le belle arti dalle arti meccaniche. Anzi, come abbiamo visto attraverso il *Parallèle*, proprio la progressività potrebbe rivelarsi un criterio di classificazione *ex negativo*: nel vasto insieme delle arti meccaniche, le belle arti sembrano essere quelle che non sempre funzionano con la stessa progressiva linearità dei saperi cumulativi. E quando Perrault cerca di far valere a tutti i costi la superiorità dei Moderni, finisce con l'avanzare propositi deboli e arbitrari. Interviene in questo senso una chiara – e talora quasi ingenua – rivendicazione di Perrault dei propri meriti. Il gentiluomo di gusto mai nominato non è altri che lui, le sculture moderne che rivaleggiano quelle antiche sono quelle di Versailles il cui programma è di Perrault e tra le più significative opere architettoniche del secolo ci sono proprio quelle di Perrault (e il testo non specifica se si tratti di Charles o del fratello Claude [81]). Anche per queste ragioni, il *Cabinet* è, oserei dire, un testo volontariamente debole dal punto di vista teorico: il suo scopo è, ancor più che divulgativo, decisamente assertivo e illustrativo. A metà della redazione del *Parallèle* e nel pieno delle temperie della *Querelle*, Perrault decide

di rivolgere a un pubblico colto e raffinato di amateurs, un volumetto agile col quale presentare, senza accenti polemici e in modo piano, le sue posizioni, *facendo parlare le immagini*, come se fossero le arti stesse a presentare lo stato di cose e non l'autore del pamphlet. L'uso delle allegorie, che potrebbe apparire come una scelta piuttosto anticheggiante, va letta in questo senso. L'ingresso del cabinet è dominato dalle figure di genio e lavoro. Segue la spiegazione del progetto che, come abbiamo appena visto, costituisce una sostanziale rinuncia al piano speculativo. Poi, prima di passare alle otto belle arti, Perrault si sofferma sulle allegorie delle tre facoltà che presiedono alle produzioni artistiche: Apollo per il genio, Mercurio per l'ingegno e Minerva per la ragione. Ma grazie alle allegorie, l'autore può permettersi di rimanere vago sulla natura delle facoltà, appoggiandosi sull'opinione comune. Il *Cabinet* è stato soprattutto visto come una sorta di evento precursore del sistema delle arti di Batteux, ma sostanzialmente legato a una preistoria dell'estetica. Probabilmente questa lettura andrebbe un poco ridimensionata, invertendo quasi i termini della questione. Perrault non pensa alla necessità di organizzare un sistema, mentre, nel mettere in luce la relazione tra genio, gusto e ragione – relazione propria, con valori diversi, tanto agli antichi che ai moderni –, pone l'accento su uno dei nuclei centrali per il successivo sviluppo dell'estetica.

Il pioniere involontario Il *Cabinet des beaux arts* appartiene a quel gruppo di testi sempre citati ma poco riletti. Da un lato è menzionato in qualunque storia dell'estetica, dall'altro non ne esiste alcuna edizione moderna.

Mentre nella *Storia dell'estetica* Tatarkiewicz lo cita esclusivamente come esempio di allegoria delle arti [82], nella *Storia di sei Idee* ne sottolinea maggiormente il valore storico: «Questa suddivisione [in arti belle e meccaniche] venne perfezionata solamente in epoca illuministica. Soltanto allora venne inoltre fissata la definizione di "belle arti". Essa era apparsa casualmente un po' prima: già nel XVI secolo era stata impiegata da Francisco de Hollanda (in portoghese suonava *boas artes*); nel Seicento divenne più familiare; alla fine del secolo si riscontrò nel titolo di un libro, il cui argomento riguardava la poesia e le arti figurative, ossia il *Cabinet des beaux arts* di Charles Perrault. Ma si trattava soltanto di un'anticipazione. Solamente verso la metà del XVIII secolo, Charles Batteux elencò tutto un gruppo di queste arti e le distinse chiaramente dalle altre» [83]. Kristeller, che nel *Parallèle* vede delinearsi un sistema implicito delle arti, guarda al *Cabinet* come un "avvicinamento" al sistema, limitato dall'inserimento di ottica e meccanica [84]. Thomas Munro si limita a riprendere la questione dell'uso del termine "belle arti" [85]. In sintesi, questi accenni al *Cabinet* tendono tutti a consideralo soprattutto come un sintomo di un cambiamento culturale – l'introduzione della nozione di belle arti nel Seicento fran-

cese e il riconoscimento di un insieme, più o meno stabile, di pratiche artistiche – che non come un contributo teorico significativo. E se leggessimo questo testo soltanto all'interno della storia dell'idea di sistema delle belle arti, non v'è alcun dubbio che le considerazioni di Tatarkiewicz e Kristeller sono più che sufficienti. Perrault presenta un nucleo di otto arti – eloquenza, poesia, musica, architettura, pittura, scultura, ottica e meccanica – che anticipa sostanzialmente il nucleo di Batteux, con la differenza di ottica e meccanica, aggiunte da Perrault per le ragioni che abbiamo prima visto. Batteux include invece la danza o, ancor meglio, le arti performative, che nel testo di Perrault occupano un ruolo assai marginale. L'aspetto che a mio avviso è più interessante nel raffronto tra i due testi è nel fatto che entrambi, al di là dei loro pregi e dei loro limiti, registrano lo "stato di fatto" della teoria dell'arte nel loro rispettivi momenti storici.

In altri termini, il *Cabinet* e *Les beaux arts reduits au même principe* possono essere trattati come due *documenti* per seguire, a monte e a valle, la costruzione del sistema delle arti. In questa prospettiva, il *Cabinet* presenta alcuni temi rilevanti sia per la ricostruzione storica sia per il dibattito attuale sulle produzioni contemporanee. Perrault non manca di evidenziare costantemente il carattere collaborativo delle arti. «L'Architettura si rivela in tutto il suo splendore e la sua dignità, solo se affiancata dalla maggior parte delle altre arti» [86], la pittura, nell'organizzare la composizione, ha bisogno della poesia «che ha il compito specifico di curarne l'invenzione e la disposizione» [87], «l'Ottica è una di quelle Arti benevole che sono nate e che lavorano più per gli altri che per se stesse» [88] e «la Meccanica sembra l'anima della maggior parte delle altre arti» [89]. Sebbene Perrault sia ben lontano dall'articolare un sistema, è pur vero che le sue otto arti costituiscono un insieme omogeneo al cui interno si tesse una fitta rete di relazioni di reciprocità. Abbiamo visto poi come Perrault rifiuti manifestamente il piano della speculazione filosofica e risponda alla questione sul perché si siano scelte queste otto arti e non altre in maniera apparentemente assai semplice: otto erano i posti nel cabinet e il gentiluomo ha scelto, secondo il suo gusto, quelle che gli sembravano più nobili e degne. La costruzione e l'uso di questo *cabinet* immaginario – ma che diviene concreto nelle pagine e nelle incisioni del libro – permette dunque a Perrault di offrire al suo lettore un semplice catalogo [90] di immagini con le loro descrizioni, proprio come recita il sottotitolo del *Cabinet*: *Raccolta di incisioni tratte dai quadri di un soffitto in cui sono rappresentate le Belle Arti con la spiegazione dei quadri stessi*. Così facendo, la responsabilità – e la legittimità – della scelta è demandata al gentiluomo e al suo gusto individuale. Il passaggio da tale gusto individuale al gusto collettivo è assicurato, per Perrault, dall'idea di dignità e nobiltà. L'espressione "belle arti" allora dovrebbe essere intesa soprattutto in termini morali, poiché qui il bello ha molto più a che fare con la condizione di libertà del produttore che

non con le qualità estetiche delle opere. Purtroppo, in cosa consista per Perrault questa dimensione di libertà del produttore possiamo provare a capirlo soltanto seguendo i dialoghi del *Parallèle*, che però sembra anch'esso rimandare costantemente o al senso comune o all'idea di ragione o alla liberazione dell'autorità degli antichi. Vengono in mente le critiche, quantomeno sarcastiche, che Diderot, nella sua *Lettre sur les sourds et les muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* del 1751 avanza a Batteux e alla vaghezza delle idee di "bella natura" e "buona imitazione". Perrault, tranne l'iniziale sinonimia tra arti liberali e belle arti, non ritorna più su quello che, per molti versi, sarebbe uno dei motivi cruciali del *Cabinet*. Non possiamo dunque che far tesoro di una semplice deduzione: se Perrault può permettersi di usare la nozione di "belle arti" senza dilungarsi in spiegazioni, allora tale nozione doveva già essere d'uso comune nella Francia di fine Seicento.

Di certo da questo *Cabinet* non possiamo aspettarci rilevanti risoluzioni teoriche e anche per comprendere la complessità del contributo di Perrault è piuttosto al *Parallèle* che dobbiamo rivolgerci. Ma questo piccolo testo ha il merito di offrire una sorta di risposta a un problema che appartiene anche alla nostra epoca: come parlare delle arti come insieme anche in assenza di criteri stabili sui quali costruire un sistema delle pratiche artistiche. Forse, come aveva fatto Munro nel 1949, possiamo ricominciare a catalogarle per scoprire un sistema aperto di relazioni al quale corrispondono forme sensibili sempre mutevoli.

La presente traduzione è stata condotta da me e Annalisa Bertoni su un esemplare dell'edizione originale (Paris, Edelinck, 1690) conservato nella Bibliothèque Nationale de France e disponibile sul sito di Gallica, la biblioteca digitale della BNF, nel quale è presente anche la maggior parte delle opere di Perrault. Ringrazio anzitutto Annalisa Bertoni, oltre che per la preziosa collaborazione, per l'attenzione con la quale ha seguito i diversi sviluppi di questo lavoro. La mia più sincera riconoscenza va alla prof.ssa Gabriella Violato, alla prof.ssa Flavia Mariotti e alla dott.ssa Chetro De Carolis che mi hanno fornito preziosi suggerimenti per rendere gradevole alla lettura un testo sovente piuttosto arido. Ringrazio sentitamente il prof. Luigi Russo che, nel corso del dottorato, mi ha indicato la lettura di Perrault e che mi ha poi incoraggiato nel condurre il presente lavoro. Ringrazio infine mio padre, Roberto Di Liberti, per avermi pazientemente aiutato nelle ricerche riguardanti le incisioni e i loro autori e nella comprendsione di diversi passaggi relativi alle tecniche artistiche.

[1] Il lavoro di precettore spingerà La Mothe Le Vayer a scrivere, tra il 1651 e il 1656, una serie di trattati di carattere didattico, dalla geografia alla logica, dalla retorica all'economia, dalla morale alla fisica.

[2] A proposito dei due "caratteri" scrive Paul Hazard: «Les Anciens; les chers An-

ciens: admirables modèles. Quand ils s'étaient mêlés d'écrire, toujours ils avaient produit de nobles œuvres; philosophes, ils avaient donné au monde une morale que le Christianisme n'avait eu qu'à compléter; dans l'action, ils s'étaient comportés en héros; non point fabuleux, comme les Roland et les Amadis mais vrais. De sorte que pour écrire, pour penser et pour vivre, il n'y avait guère qu'à les imiter. Tout d'un coup (du moins c'est ainsi qu'apparaissaient les choses) des impies étaient venus, des blasphémateurs: les Modernes, qui avaient renversé l'autel des dieux antiques. Et voici que cette seule parole, *moderne*, avait pris une valeur inouïe: formule magique, qui conjurait la force du passé. Après avoir été moderne timidement, on fut moderne vaniteusement, d'un air provoquant. On abandonna le parti des grands morts, pour se laisser aller à la joie, d'ailleurs facile et insolente, de sentir en soi l'afflux d'une jeune vie, même éphémère; on aima mieux parier sur le présent que sur l'éternel» (*La Crise de la conscience européenne*, 1680-1715, Paris, Boivin, 1935, p. 26). Una sintesi ancor più efficace della contrapposizione tra coloro che vivono nell'entusiasmo del progresso e i libertini scettici e anticheggianti, la troviamo in una breve poesia di J. Rodolfo Wilcock: «Beati loro che pensano al progresso: /io solo penso alla morte o al sesso» (*Sul Progresso*, in Id., *Poesie*, Milano, Adelphi, 1980, p. 158).

[3] François de la Mothe Le Vayer, *Petit traité sceptique sur cette comune façon de parler "N'avoir pas le Sens commun"* (1643), a cura di Lionel Leforestier, Paris, Gallimard, 2003.

[4] L'atteggiamento di La Mothe Le Vayer riesce a guadagnarsi anche le simpatie dei "moderni". Lo stesso Perrault, nel secondo tomo de *Les hommes illustres* ne tesse l'elogio: «La Science des plus savants hommes se referme ordinairement dans la connaissance de ce qu'ont fait ou de ce qu'ont dit les Grecs et les Romains […]. celui dont je parle [La Mothe le Vayer] n'a pu souffrir de bornes ni étroites à son érudition, après s'être rempli de tout ce qui s'est fait et de tout ce qui s'est dit dans l'ancien monde, il n'a connu aucune Nation sur la terre dont il n'ait entrepris de savoir le génie, les moeurs et les coutumes; en un mot, il a voulu connaître le monde entier» (Charles Perrault, *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle. Avec leurs portrait au naturel*, ed. or. Paris, 1696-1700, edizione a cura di D. J. Culpin, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2003, p. 393).

[5] Cfr. Louis Étienne, *Essai sur La Mothe Le Vayer*, Rennes, Vatar, 1849, p. 63 e ss. Louis Étienne vede in Montaigne l'iniziatore di questa tendenza che passa poi per Charron. Si vedano inoltre, sempre di La Mothe Le Vayer, i *Dialogues faits à l'imitation des anciens, par Horatius Tubero* (1632 circa, edizione critica a cura di André Pessel, Paris, Fayard, 1988) e in particolare il terzo, *De la vie privée*.

[6] Cfr. Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, (ed. or. Oxford, 1621) a cura di Thomas C. Faulkner, Nicolas K. Kiessling, et Rhonda L. Blair, Oxford, Clarendon Press/Oxford University Press, 1989-1994, in particolare la Sezione 2, Membro 3, Suddivisione 2 *Sulla forza dell'immaginazione*, e la Sezione 2, Membro 3, Suddivisione 15 *Amore dell'erudizione o abuso di studio con una digressione sulla miseria degli uomini di lettere e la ragione della malinconia delle muse*; trad. fr. di Bernard Hoepffner, *Anatomie de la Melancolie*, con un'introduzione di Jean Starobinski e una postfazione di Jackie Pigeaud, Paris, José Corti, 2000.

[7] Michel de Montaigne, *Essais*, livre premier, chapitre XXI, edizione a cura di Pierre Michel, Paris, Gallimard, 1973 (1965[1]), vol. I, pp. 160-171.

[8] Ivi, p. 300.

[9] Cfr. Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994 (Pisa, Pacini, 1984[1]), pp. 200-201.

[10] Con un'ordinanza dell'11 agosto del 1667, subito dopo la prima, Hardouin de Péréfixe vieta le rappresentazioni de *Il Tartufo* di Molière al Théâtre du palais-Royal, spettacolo da lui ritenuto empio per l'ironia con cui tratta i devoti.

[11] Hardouin de Péréfixe, *Histoire de Henri-le-Grand, roi de France et de Navarre: suivie d'un recueil de quelques belles actions et paroles mémorables de ce prince*, 1661 (Nîmes, C. Lacour, 2005). L'edizione originale è disponibile nella biblioteca digitale Gallica della BNF.

[12] Voltaire, *Le siècle de Louis XIV, Catalogue de la plupart des écrivains français qui ont paru dans le Siècle de Louis XIV, pour servir à l'histoire littéraire de ce temps*, 1751, poi in Id., *Œuvres complètes de Voltaire*, ed. Louis Moland, Paris, Garnier 1877-1885, voll. 14-15, vol. 14, pp. 32-144. Scrive Voltaire: « Son Histoire de Henri IV, qui n'est qu'un abrégé, fait aimer ce grand prince, et est propre à former un bon roi. […] Péréfixe émeut tout coeur né sensible, et fait adorer la mémoire de ce prince, dont les faiblesses n'étaient que celles d'un homme aimable, et dont les vertus étaient celles d'un grand homme».

[13] Cfr. Desmarets de Saint-Sorlin, *La défense de la poésie et de la langue française, adressée à Monsieur Perrault*, Paris, Nicolas Le Gras et Claude Audinet, 1675.

[14] Marc Fumaroli, *Les abeilles et les araignées*, in Anne-Marie Lecoq, a cura di, *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Gallimard, 2001, pp. 127-128. Esiste una traduzione italiana di questo saggio di Fumaroli (*Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, trad. it. a cura di Graziella Cillario e Massimo Scotti, Milano, Adelphi, 2005), ma abbiamo preferito usare l'edizione francese per la fitta rete di rimandi ai testi contenuti nella parte antologica del volume.

[15] Il riferimento è al frontespizio della prima edizione (Londra, ottobre 1620) dell'*Istauratio Magna*. L'illustrazione è accompagnata da una citazione da Daniele, XII, 4: «Multi pertransibunt et augebitur scientia».

[16] Pierre Perrault, *La Secchia rapita. Le seau enlevé. Poème heroi-comique du Tassoni, nouvellement traduit d'italien en français*, Paris, G. de Luyne et J.-B. Coignard, 1678, 2 voll. Pierre Perrault ebbe un ruolo decisivo nella carriera di Charles. Nel 1654 Pierre ottiene la carica di "receveur général" alla "Recette Générale des finances" e prende l'allora ventiseienne Charles come segretario. Si tratta del suo primo incarico istituzionale da cui prende le mosse la sua attività "politica".

[17] Nel 1624, il *De Dignitate et augmentis scientiarum* è tradotto anche in francese da André Maugars e nel titolo compare l'idea di progresso *Le Progrez et avancement aux sciences divines et humaines*.

[18] Marc Fumaroli, *Les abeilles et les araignées*, cit., pp. 75-76.

[19] Paolo Rossi, *I filosofi e le macchine. 1400-1700*, Milano, Feltrinelli, 2007 (1962[1]), p. 101.

[20] Francesco Bacone, *La dignità e il progresso del sapere divino e umano*, in Id., *Scritti filosofici*, a cura di Paolo Rossi, Torino, Utet, 1975, p. 265.

[21] Paolo Rossi, *I filosofi e le macchine. 1400-1700*, cit., p. 101.

[22] Id., *Francesco Bacone, Dalla magia alla scienza*, Bologna, Il Mulino, 2004[3] (Milano, Laterza, 1957[1], Torino, Einaudi, 1974[2]), pp. 94-95: «Il carattere di collaborazione e di progressività delle arti meccaniche fornisce dunque a Bacone il modello di cui egli si serve da un lato per intendere le caratteristiche della ricerca tecnico-scientifica e per differenziarla dalla magia e dall'altro lato per fornire una serie di valutazioni dell'intero campo del sapere umano in tutti i suoi settori».

[23] Id., *I filosofi e le macchine. 1400-1700*, cit., p. 99.

[24] Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1966, 1974; trad. it. di Cesare Marelli, *La legittimità dell'età moderna*, Genova, Marietti, 1992, pp. 41-42.

[25] Cfr. Bernard Magné, *Crise de la littérature sous Louis XIV: humanisme et nationalisme*, Paris, Lille, 1976, p. 701.

[26] Cfr. Nikolaus Pevsner, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge, Cambridge University Press, 1940; trad. it. di Laura Lovisetti Fuà, *Le accademie d'arte*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 90-99.

[27] Kristeller sottolinea soprattutto l'assenza di un modello di sistema delle arti nella costituzione delle accademie francesi: «Il sistema delle arti che sembra essere alla base della fondazione di queste accademie è più apparente che reale. Esse furono fondate in tempi diversi, e anche se ci limitiamo soltanto al periodo di Colbert, dobbiamo notare che c'erano anche l'Académie des Sciences e l'Académie des Inscriptions et Médailles, che non avevano rapporti con le belle arti; e che c'era almeno un progetto

per un'Académie de Spectacles per le rappresentazioni equestri e gli altri spettacoli pubblici, e che l'Académie de Musique e l'Académie de Danse, come la progettata Académie des Spectacles non erano organizzazioni di artisti o studiosi professionisti famosi, come le altre Accademie, ma soltanto istituzioni autorizzate per la regolare preparazione di rappresentazioni pubbliche. Inoltre un documento del tempo del Colbert che ci è pervenuto e che proponeva di fondere tutte le Accademie in un'unica istituzione, non fa distinzioni nette tra le arti e le scienze» (Paul Oskar Kristeller, *The Modern System of the Arts: a Study in the History of Aesthetics*, in "Journal of the History of Ideas", Volume 12, Issue 4, Oct., 1951, pp. 496-527, poi in Id., *Renaissance Concepts of Man and Other Essays*, New York, Harper Torchbooks, 1972; trad. it. di Simonetta Salvestroni, *Il sistema moderno delle arti*, in Id., *Concetti rinascimentali e altri saggi*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, pp. 227-314, pp. 264-265).

[28] Cfr. Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne: 12 Vorlesungen*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1985; abbiamo letto il volume nella traduzione francese di C. Bouchindhomme e R. Rochlitz, *Le discours philosophique de la modernité. Douze conférences*, Paris, Gallimard, 1988. Habermas fa riferimento a Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft - Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1979, p. 327.

[29] Pascal, *Opuscoli e scritti vari*, a cura di Giulio Preti, Bari, Laterza, 1959, pp. 7-9.

[30] Bernard Le Bovier de Fontenelle, *Digression sur les Anciens et les Modernes*, Paris, Guérout, 1688, ora in *Œuvres complètes*, édition Alain Niderst, t. II, Paris, Fayard 1991, pp. 413-431. Anche in Anne-Marie Lecoq, a cura di, *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII^e-XVIII^e siècles*, cit., pp. 294-313.

[31] Ivi, p. 295. Perrault, nel primo tomo del *Parallèle*, quindi nello stesso anno della *Digression*, offrirà una comparazione assai simile: «Les Lions et les Tigres qui se promènent présentement dans les déserts de l'Afrique sont aussi fiers et aussi cruels que ceux du temps d'Alexandre ou d'Auguste, nos roses ont le même incarnat que celles du siècle d'or, pourquoi les hommes seraient-ils exceptés de cette règle générale? Ainsi quand nous faisons la comparaison des Anciens et des Modernes, c'est n'est point sur l'excellence de leurs talents purement naturels, qui ont été les mêmes et de la même force dans les excellents hommes de tous les temps, mais seulement sur la beauté de leurs ouvrages et sur la connaissance qu'ils ont eu des Art et des Sciences» (Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, t. I, Paris, 1688, pp. 89-90). Del *Parallèle* esistono due ristampe anastatiche. La prima (Eidos-Verlag, München 1964) contiene un'importante introduzione di Hans Robert Jauss, *Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der „Querelle des Anciens et des Modernes"* (pp. 8-81). La seconda ristampa anastatica (Genève, Slatkine reprints, 1971) riproduce la seconda edizione del *Parallèle* invariata rispetto la prima.

[32] Cfr. Johann Christoph Gottsched, *Notes à la traduction allemande de la Digression sur les Anciens et les Modernes de Fontenelle*, 1727, seconda edizione di Fontenelle, *Auserlesene Schriften*, Leipzig, Bernhard Christoph Breitkopf, 1760; trad. fr. di Pierre-François Burger, in Anne-Marie Lecoq, a cura di, *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII^e-XVIII^e siècles*, cit., pp. 314-335.

[33] Bernard Le Bovier de Fontenelle, *Digression sur les Anciens et les Modernes*, cit., p. 296.

[34] Ibidem.

[35] Nicolas Boileau, *Art poétique*, III, v. 113-114 in Id., *Poetica e Polemica*, introduzione e nota ai testi di Massimo Colesanti, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966, p. 22. La teoria climatica rappresenta un importante tema elaborato nel corso della *Querelle* e lasciato in eredità al secolo successivo, poiché, in estrema sintesi, diviene il luogo teorico per la definizione dei caratteri nazionali. Si pensi, ad esempio, ad un'opera del 1636 commissionata da Richelieu a La Mothe Le Vayer che, con lo pseudonimo italiano di Fabrizio Campoli, scrive un *Discours de la contrariété des humeurs qui se trouvent entre certains nations, et singulièrement entre la Française et l'Espagnole*. Sulla teoria clima-

tica e sulla centralità che assumerà poi nelle *Réflexions* di Du Bos si veda Maddalena Mazzocut-Mis, *Du Bos e la teoria climatica*, in Luigi Russo, a cura di, *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, "Aesthetica Preprint: Supplementa" n. 15, dicembre 2005, pp. 103-118.

[36] Bernard Le Bovier de Fontenelle, *Digression sur les Anciens et les Modernes*, Paris, Guérout, cit., p. 298.

[37] Elio Franzini, *Il gusto in Francia dal Gran Secolo alla Rivoluzione*, in Luigi Russo, a cura di, *Il Gusto. Storia di una idea estetica*, Palermo, Aesthetica, 2000, pp. 35-78, pp. 41-42.

[38] Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*, cit., p. 11: «Appliquant la méthode cartésienne au domaine des belles-lettres, les "Modernes" discutent l'autorité de la tradition et refusent d'éprouver une admiration sans réserves pour les œuvres de l'Antiquité ; cette époque n'a pas le monopole du beau […]. Ils affranchissent ainsi des grands modèles antiques et sont amenés par là-même à poser la question du fondement du goût, des règles et du beau […]. Si les œuvres des Anciens ne réalisent pas le Beau universel et éternel, il importe de savoir avant tout s'il est un Beau universel, et, les cas échéant, en quoi il consiste».

[39] Bernard Magné, *Crise de la littérature sous Louis XIV: humanisme et nationalisme*, cit., p. 707: «Que la Querelle ne soit pas un conflit essentiellement philosophique où s'affronteraient libre examen et préjugés, on en a encore la preuve en constatant que les anciens n'ont pas des exigences rationalistes moins impérieuses que les modernes».

[40] Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*, cit., p. 13: «Dans la mesure où les "Modernes" puis les "Géomètres" étaient animés d'un esprit rationaliste, d'inspiration cartésienne, ils ont contribué à faire se préciser le sens et la portée de la notion de raison dans le domaine esthétique, ce qui nous paraît fort important. On a souvent tendance à rattacher la naissance de l'esthétique moderne à la reconnaissance théorique d'un rôle effectif de la sensibilité et de l'imagination dans la création artistique, au détriment de la raison; ce qui correspond d'ailleurs, notons-le, à la manière traditionnelle de présenter la naissance du Romantisme».

[41] Cfr. Bernard Magné, *Crise de la littérature sous Louis XIV: humanisme et nationalisme*, cit., p. 806.

[42] Hippolyte Rigault, *Histoire de la querelle des anciens et des modernes*, Paris, Hachette, 1856, pp. 1-2.

[43] Ivi, pp. 3-4.

[44] Hans Blumenberg, *La legittimità dell'età moderna*, cit., pp. 20-21.

[45] Harry Levin, *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, Bloomigton & London, Indiana University Press, 1969, pp. 8-9. Lo schema è riproposto in Paolo Rossi, *Naufragi senza spettatore. L'idea di progresso*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 49.

[46] Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, cit., t. 1, p. 51.

[47] Cfr. ivi, pp. 45-47.

[48] Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989, p. 17.

[49] Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, cit., t. 1, pp. 48-53.

[50] Ivi, pp. 98-99.

[51] Cfr. Jean Dagen, *L'histoire de l'esprit humain dans la pensée française de Fontenelle à Condorcet*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 114: «L'auteur du *Parallèle* semble toujours occupé à ménager un compromis entre deux interprétations de l'histoire, l'une ouverte, l'autre partielle et partiale. L'idée de progrès autorise et compromet à la fois la préférence que Perrault veut accorder à son siècle parmi tous les siècles, à l'époque du roi régnant».

[52] Cfr. ivi, p. 112: «Le modernisme de Perrault se réclame en effet de sa conviction religieuse. Il estime qu'au sein d'un monde chrétien, la pensée et l'art n'ont rien à attendre du paganisme antique».

[53] Desmarets de Saint-Sorlin è in un certo senso più radicale: i soggetti più alti per la poesia sono soggetti cristiani, soggetti più elevati di quelli pagani perché più vicini

al vero Dio. Il fine delle opere poetiche dovrebbe essere quello di avvicinarsi quanto più possibile alle opere sacre (cfr. *Clovis ou la France très chrétienne*, Paris, Augustin Courbé, 1657 e, nell'edizione del 1673 di Clovis il *Discours pour prouver que les sujets chrétiens sont les seuls propres à la poésie héroïque*).

[54] Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, cit., t. 1, p. 92.

[55] Hans Blumenberg, *La legittimità dell'età moderna*, cit., p. 40.

[56] Ivi, p. 39.

[57] Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, cit., t. 4, p. 292-293.

[58] Cfr. Hans Robert Jauss, *Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität*, in Id., *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1970 (trad. it. a cura di Piero Cresto-Dina, *La storia della letteratura come provocazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999) e *Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der „Querelle des Anciens et des Modernes"*, cit., pp. 43-60.

[59] Cfr. Id., *Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der „Querelle des Anciens et des Modernes"*, cit.

[60] Charles de Saint-Évremond, *Sur les poëmes des anciens*, (1685), in Id., *Œuvres mêlées*, a cura di Charles Giraud, Paris, Léon Techener, 1865, vol. II, pp. 492-502, pp. 500-501. Sempre Jauss vede in questo passaggio di Saint- Évremond un primo bilancio della *Querelle* (cfr. Hans Robert Jauss, *Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität*, cit.).

[61] Cfr. Georges Gusdorf, *Les sciences humaines et la conscience occidentale VI. L'avénement des sciences humaines au siècle des Lumières*, Paris, Payot,1973. Si veda anche Catherine Fricheau, *Des Modernes aux Encyclopédistes. Le bon sens de l'idée de progrès?*, in "Dix-huitième siècle", 2008/1, n. 40, pp. 543-559. Charles Perrault compare in poche occasioni negli articoli dell'*Encyclopédie* e certamente molto meno del fratello Claude, citato spesso negli articoli che hanno come oggetto l'architettura. Sono molto significativi invece due articoli del *Supplément* in cui Perrault è la principale referenza: *Anciens (belles-lettres)* di Marmontel (*Supplément*, vol. 1, pp. 416-418) et *Anciens, Antiquité (Beaux Arts)* di Johann Georg Sulzer tradotto dalla *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (*Supplément*, vol. 1, pp. 418-420), segno del successo editoriale dell'opera di Perrault.

[62] Denis Diderot, *Encyclopédie*, in *Encyclopédie*, Paris, novembre 1755, tomo V (ora in Id., *Œuvres*, a cura di Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1994, t. 1, p. 372).

[63] Charles Perrault, *Le siècle de Louis le Grand*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1687, vv. 1-6.

[64] Marc Fumaroli, *Les abeilles et les araignées*, cit., p. 23.

[65] Nel corso del celebre *affaire des poisons*, Louvois aveva condotto, per conto del re, un'inchiesta segreta tesa a mostrare le colpe e le connivenze dei membri del "clan Colbert" nella serie di misteriosi delitti – avvelenamenti, infanticidi, messe nere, profanazioni… – che dal 1672 avevano sconvolto la corte francese.

[66] Le *Mémoires de ma vie* appaiono postume e parziali nel 1757 e nella versione integrale nel 1909. Per cogliere il valore di questo scritto, sia per comprendere la parabola di Perrault sia per ricostruire alcuni eventi culturali maggiori francesi del suo periodo di potere, si veda l'edizione critica curata d'Antoine Picon (Paris, Macula, 1993) preceduta da un ampio saggio introduttivo del curatore (*Un moderne paradoxal*, pp. 1-101).

[67] Charles Perrault, *Saint Paulin, évêque de Nole, avec une épître chrétienne sur la pénitence et une ode aux nouveaux convertis*, Paris, Coignard, 1686.

[68] Pierre-Daniel Huet (Caen 1630 – Paris 1721) è un erudito umanista vicino al partito degli Antichi, eletto all'Acadèmie française nel 1674. Nel 1676 prende gli ordini, diviene nel 1685 vescovo di Soissons e nel 1692 vescovo di Avranches. Per la sua vasta cultura sul mondo antico (sua l'edizione dei classici greci e latini per il Delfino) è considerato un intellettuale sopra le parti, capace di intrattenere rapporti di amicizia tanto con Boileau quanto con Perrault. Nel 1687, dopo la lettura de *Le Siècle de Louis le Grand*, La Fontaine lo sceglie come destinatario di un'epistola con la quale prende posizione nella *Querelle* («Mon imitation n'est point un esclavage; /Je ne prends que

l'idée, et les tours, et les lois, /Que nos maîtres suivaient eux-mêmes autrefois», Jean de La Fontaine, *À Monseigneur l'évêque de Soissons. En lui donnant un Quintilien de la traduction d'Oratio Toscanella*, Paris, André Pralard, 1687; in *Œuvres diverses*, a cura di Pierre Clarac, Paris, "Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard, 1991, pp. 647-649, p. 647). Nel 1692 Huet scriverà una *Lettre à Monsieur Perrault sur le "Parallèle des Anciens et des Modernes"* in cui, con toni misurati rimprovera Perrault di una certa vaghezza: «J'ai déjà osé vous dire plus d'une fois que si vous aviez pris ce parti [la critica dell'antichità] un peu plus exactement que vous ne paraissiez avoir fait, vous auriez gagné tous les suffrages» (Pierre-Daniel Huet, *Lettre à Monsieur Perrault sur le "Parallèle des Anciens et des Modernes"*, 1692, in *Mémoires traduits pour la première fois du latin en français*, a cura di Charles Nisard, Paris, Hachette, 1853, pp. 255-274, ora in Anne-Marie Lecoq, a cura di, *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII^E-XVIII^E siècles*, cit., pp. 381-408, p. 383).

[69] Cfr. Marc Soriano, *Les Contes de Perrault*, Paris, Gallimard, 1977 (1968[1]), pp. 297-300.

[70] Charles Perrault, *Le siècle de Louis le Grand*, cit., vv. 19-28.

[71] Hilaire Bernard de Requeleyne, baron de Longepierre, *Discours sur les Anciens*, Paris, Pierre Aubouin, Pierre Émery et Charles Clousier, 1687; parzialmente in Anne-Marie Lecoq, a cura di, *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII^E-XVIII^E siècles*, cit., pp. 279-293, pp. 280-281.

[72] Cfr. Marc Soriano, *Les Contes de Perrault*, cit., p. 308.

[73] Charles Perrault, *Le siècle de Louis le Grand*, cit., vv. 525-532.

[74] Jacqueline Lichtenstein osserva come la critica di Perrault a Platone riguardi soprattutto l'incapacità, agli occhi di Perrault, dei testi platonici di produrre immagini: «Le discours doit faire image. Toute la théorie classique de la représentation s'exprime dans cette exigence imposée au langage de produire des effets analoues à ceux de l'image» (Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989, p. 38).

[75] Cfr. Charles Perrault, *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, cit. pp. 221-224. Tra le opere significative di Mansart, Perrault menziona anche l'Hôtel de La Vrillière.

[76] Anche Gautier Gentés, curatore di una preziosa edizione critica de *La Peinture* (ed. or. Paris, Léonard, 1668) sembra confermare tale ipotesi: «Dans le *Cabinet des beaux arts*, Perrault a fait graver et commente le décor peint d'un plafond situé dans sa maison de la rue Neuve-des-Bons-Enfants et dont il a conçu le programme» (Jean-Luc Gautier-Gentés, *Introduction*, in Charles Perrault, *La Peinture*, a cura di Jean-Luc Gautier-Gentés, Genève, Droz, 1992, p. 174).

[77] Cfr. Marc Soriano, *Dossier Charles Perrault*, Paris, Hachette, 1972, p. 245.

[78] Cfr. Charles Perrault, *Mémoires de ma vie*, cit.

[79] Cfr. infra, p. 72, *L'Eloquenza*.

[80] Infra, p. 41.

[81] Claude Perrault (Parigi 1613 – 1688) compì anzitutto studi di medicina e fu uno dei primi membri dell'Académie Royale des Sciences. In particolare, si occupò di studiare il sistema circolatorio degli animali (*Mémoires pour servir à l'histoire naturelle des animaux*, in *Mémoires de l'Académie royale des sciences depuis 1666 jusqu'en 1699*, Paris, 1729-1734). Probabilmente su invito del fratello Charles, tradusse e commentò Vitruvio (*Les Dix Livres d'architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en françois avec des notes et des figures*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1673, ed. in facsimile con prefazione di Antoine Picon, Paris, Bibliothèque de l'image, 1995; sempre di Picon si veda *Claude Perrault, 1613-1688 ou la curiosité d'un classique*, Paris, Picard, 1988). Dieci anni dopo, pubblicò un secondo lavoro d'architettura, *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens* (Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1683; la prefazione è tradotta in italiano in Claude Perrault, *L'ordine dell'architettura*, a cura di M. L. Scalvini e S. Villari, Palermo, Centro internazionale studi di estetica, "Aesthetica Preprint", n. 31, aprile 1991 al quale rimandiamo per un'attenta analisi della teoria architettonica

di Claude Perrault) a cui Charles fa implicito riferimento nel *Cabinet* (cfr. infra, p. 58) e che suscitò un acceso dibattito con François Blondel. Dal 1667 al 1673, farà parte, con Le Vau e Le Brun del consiglio per la realizzazione della facciata orientale del Louvre. La paternità dei disegni per la facciata resta a tutt'oggi controversa: a lungo attribuita proprio a Claude, viene a più riprese reclamata dal fratello Charles. Le stesse difficoltà riguardano il colonnato. Come osserva però Picon, «si il est impossible de parvenir à une certitude complète concernant la paternité de la Colonnade du Louvre, on peut être du moins assuré que les Perrault, Claude en tête, ont joué un rôle essentiel dans le processus menant de l'idée première à sa réalisation» (Antoine Picon, *Un moderne paradoxal*, in Charles Perrault *Mémoires de ma vie*, cit. p. 89). Proprio il colonnato potrebbe essere considerato come chiaro sintomo delle oscillazioni di gusto tra antico e moderno sia dei Perrault sia del classicismo francese. Ancora Picon scrive: «L'attitude des Perrault à l'égard de l'Antiquité n'est pas exempte d'ambiguïtés. Claude et Charles ont beau être convaincus de la supériorité artistique, scientifique et technique de leur siècle, ils n'en éprouvent pas moins un vif intérêt pour l'architecture antique. Comment expliquer autrement le soin mis par Claude à sa traduction de Vitruve et les références ouvertement antiquisantes de la Colonnade du Louvre? Pour les Perrault, l'Antiquité n'est certes pas une référence absolue; son exemple continue toutefois d'agir comme un aiguillon sur leur conscience de modernes désireux de s'émanciper du carcan d'un ensemble de règles et de modèles qu'ils jugent surannés» (ivi, p. 11).

[82] Władysław Tatarkiewicz, *History of Aesthetics*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe, 1970; trad. it. di Giorgina Fubini, Maria Teresa Marcialis, Giampiero Cavaglià, *Storia dell'estetica*, Torino, Einaudi, 1979-1980, 3 voll., vol. III, p. 301.

[83] Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe, 1975; trad. it. a cura di Krystyna Jaworska, *Storia di sei Idee*, Palermo, Aesthetica, 1993, pp. 89-90.

[84] Cfr. Paul Oskar Kristeller, *Il sistema moderno delle arti*, cit., pp. 269-271.

[85] Cfr. Thomas Munro, *The arts and their interrelations*, New York, The Liberal arts press, 1949, p. 29.

[86] Infra, p. 57.

[87] Infra, p. 59.

[88] Infra, p. 63.

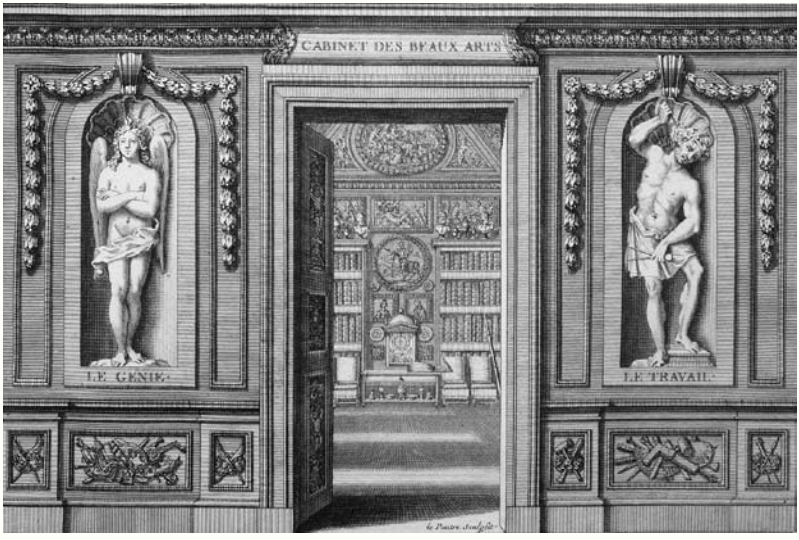
[89] Infra, p. 65.

[90] Mi permetto qui di rinviare al mio *Il sistema delle arti. Storia e ipotesi* (Milano, Mimesis, 2009, pp. 61-63) in cui ho cercato di analizzare il *Cabinet* proprio come esempio di catalogo delle arti.

Il Gabinetto delle Belle Arti

ovvero

Raccolta di incisioni tratte dai quadri di un soffitto
in cui sono rappresentate le Belle Arti
con la spiegazione dei quadri stessi
1690



Al Signor Louis Boucherat [1]
Cancelliere di Francia

Signore,

benché non mi sia ignoto il vostro amore per le cose belle, confesso che l'idea di presentarvi questo libro mi ha fatto tremare più di una volta. Le tante virtù gravi e austere che vi circondano mi facevano temere per le belle arti e paventavo che la Pittura, la Poesia e la Musica apparissero ninfe piuttosto frivole al cospetto della Giustizia, della Prudenza e della Saggezza. Tuttavia, Signore, avendo avuto la gioia di conoscervi più da vicino, ho potuto osservare come, nei dolci momenti di riposo in cui il peso degli affari vi permette di respirare, vi abbandoniate alla china delle vostre inclinazioni naturali. Ho notato che queste belle ninfe non vi erano indifferenti e che le conoscevate addirittura meglio di me. Ho visto che per ricompensarvi della vostra assiduità per le arti durante la giovinezza, esse vi hanno rivelato tutti i loro segreti: l'Architettura, la Scultura e la Pittura non hanno prodotto nel corso del tempo nessuna opera considerevole di cui voi non conosciate tutte le bellezze e tutte le finezze; l'Eloquenza interviene in tutti i vostri discorsi; la Poesia talora vi allieta e la Musica avrebbe spesso la gioia di incantarvi, se la continua cura nel mantenere una più solida e bella armonia nello Stato non occupasse tutta la vostra attenzione. Così, Signore, lungi dal chiedervi protezione per queste cortigiane che altro non sono che le Belle Arti, le pregherei piuttosto d'intercedere per me al vostro cospetto e di dirvi che mi sono amiche. Sarei certo, Signore, di meritare così la vostra benevolenza, ma non voglio essere debitore di un bene così prezioso che alla vostra semplice bontà e alla profonda venerazione con la quale sono, Signore, il vostro umilissimo e ubbidientissimo servitore.

Perrault
dell'Académie française [2]

Spiegazione del progetto generale

Nel progetto di rappresentare le Belle Arti o Arti liberali, non ci si è limitati al numero di sette a cui la maggior parte dei filosofi le ha ridotte, né alla definizione che ne hanno dato [3]. Infatti, nulla è più scorretto di ciò che hanno decretato a tal proposito. Invece di dividere le Arti in liberali e meccaniche sulla base della loro diversa nobiltà e dignità, e invece di dire che le Arti liberali sono quelle che possono essere esercitate dagli uomini di condizione libera – come la parola "liberale" fa intendere – e che le Arti meccaniche sono quelle che un tempo erano esercitate dagli uomini di condizione servile, i filosofi hanno fondato questa distinzione su un aspetto contingente delle opere, che non ha alcun rapporto né con la nobiltà né con la dignità. Per loro, le Arti liberali si distinguono da quelle meccaniche in quanto le opere di queste ultime sussistono dopo l'operazione, mentre le opere delle altre consistono nell'operazione stessa, senza che ne resti nulla quando questa è finita. Non si può certo stabilire su questa base se un'Arte sia liberale o meccanica e ci si è sbagliati di grosso quando, seguendo questa regola, si è annoverata l'Aritmetica tra le Arti liberali, solo perché della sua operazione non resta nulla, e si sono poste l'Architettura, la Pittura e la Scultura tra le Arti meccaniche, perché del loro lavoro restano edifici, quadri e statue.

Avendo messo da parte questa divisione, si sono scelte tra le Arti meritevoli d'essere amate e coltivate da un gentiluomo, quelle che maggiormente hanno incontrato il gusto e il genio di colui che le ha fatte dipingere nel suo gabinetto come altri vi avrebbero posto i ritratti delle loro amanti. Se ne sono scelte otto perché otto erano i posti e ci si sarebbe sentiti in diritto di toglierne o aggiungerne secondo la differente capienza del luogo senza temere la critica dei filosofi.

Quelle qui rappresentate sono l'Eloquenza, la Poesia, la Musica, l'Architettura, la Scultura, l'Ottica e la Meccanica. Per Meccanica si intende quella parte delle Matematica che si occupa delle macchine e delle forze motrici.

Nel soffitto, l'Eloquenza, la Poesia e la Musica sono collocate da una parte poiché hanno in comune il fatto di occuparsi di cose puramente spirituali, che si esprimono attraverso la parola e la voce. L'Ar-

chitettura, la Pittura e la Scultura occupano l'altra parte, poiché tutte e tre producono opere materiali per mezzo della mano. Ai due estremi del soffitto si trovano l'Ottica e la Meccanica, le cui operazioni sono spirituali e materiali allo stesso tempo. L'Ottica, infatti, non si occupa solo di ragionare sulla proprietà degli angoli di riflessione che causano le differenti sensazioni della vista, ma lavora anche alla fabbricazione di quei vetri ammirevoli che hanno spinto le nostre conoscenze così a fondo nei segreti della natura. E la Meccanica, non solo fornisce precetti per rendere facili e veloci i movimenti, ma costruisce essa stessa le macchine stupefacenti che inventa.

Tutte queste Belle Arti sono dipinte con le sembianze di belle donne, la cui bellezza rispecchia, nella misura in cui i pittori vi sono riusciti, il carattere proprio di ognuna. Sono circondate da bambini solitamente chiamati Genî intenti a esercitarsi e scherzare con ciò che più aggrada loro. Ogni quadro è arricchito dalle più belle opere dell'Arte lì rappresentata e dai nomi di coloro che più si sono distinti nella conoscenza e nella pratica di tale bella Arte.

Poiché l'intenzione principale dell'ideatore di questo progetto era di fare onore al suo secolo, egli ha scelto di non fare rappresentare le opere prodotte dalle Belle Arti nell'Antichità ma soltanto quelle realizzate a partire dall'inizio di questo secolo. Nel quadro [4] dell'Architettura non appaiono né il Pantheon né il Colosseo, ma la facciata del Louvre [5] e l'Arco di Trionfo del faubourg Saint-Antoine [6]. In quello della Scultura non si mostrano l'Apollo, la Venere o l'Ercole, ma le statue della grotta di Versailles [7] e qualche altra dello stesso palazzo. Si è fatto lo stesso negli altri quadri, non per mancanza di venerazione nei confronti dei monumenti dell'Antichità ma perché si ama il secolo presente e non lo si crede inferiore, quanto alle Belle Arti, né a quello di Alessandro né a quello di Augusto.

Nella scelta degli oratori e dei poeti, ci si è lasciati guidare dalla voce pubblica, esponendosi all'obiezione di averne dimenticati molti che meriterebbero questo onore con altrettanto e forse maggior merito di coloro che si sono nominati.

Oltre agli otto posti occupati dalle Belle Arti che si sono scelte, ne restavano ancora tre al centro del soffitto, dove sono state disposte le divinità che nell'Antichità a esse presiedevano: Apollo al centro, Mercurio e Minerva ai due lati.

Apollo vi appare come colui che dona il genio e il fuoco dell'invenzione, Mercurio come il padre dell'ingegno e Minerva, che interviene in tutte le Arti, è considerata in particolare per la precisione e la destrezza della mano.

Gli undici quadri sono stati dipinti da undici eccellenti pittori e incisi da altrettanti eccellenti incisori che hanno tutti lavorato in competizione l'un con l'altro; i loro nomi compaiono sulle tavole.

Per quanto belli e ben dipinti, i quadri non hanno nulla che non

sia espresso dalle stampe, poiché poche arti in questo secolo si sono perfezionate quanto l'incisione. Per esserne persuasi, basti guardare le più belle stampe di Marcantonio Raimondi [8]. Il tratto e i contorni sono ammirevoli, ma l'incisione è priva di finezza e d'arte. I corpi nudi, i capelli, i drappeggi, il cielo, l'acqua e la terra sono lavorati sempre alla stessa maniera, con un piccolo tratteggio incrociato nello stesso senso. Oggi l'incisione si declina in molti modi, secondo la diversità degli oggetti. Ha dei tocchi di bulino per rappresentarne la mollezza, la durezza, la fluidità, la rotondità, lo spessore, e perfino i colori più lievi, benché non abbia che il bianco e il nero.

Le sculture che ornano il soffitto rappresentano, ai quattro angoli, i Genî delle Belle Arti, ai quali si aggiungono delle Sfingi, per mostrare che non rivelano i loro segreti a chiunque.

Apollo

Il più vile elemento del mondo,
animato dai raggi del mio lume fecondo
si mostra inesauribile nelle sue produzioni.
Il nobile seno di un'anima bella
riscaldato dalla mia fiamma,
è ancor più fertile nelle sue invenzioni.

Apollo sospeso in aria, circondato da una gran luce e da nove Muse che lo ascoltano, rappresenta qui non solamente il fuoco divino che crea e anima i poeti, ma lo spirito universale che ha inventato tutte le Arti e tutte le Scienze e che ogni giorno lavora per condurle alla perfezione. Questo spirito ammirevole dato dal Cielo, che non si acquisisce con lo studio e il lavoro, occupa nel mondo intellettuale il posto che il sole occupa nel mondo sensibile e materiale. Se quello splendido astro è l'autore di tutte le produzioni sulla Terra e l'agente senza il quale la natura rimarrebbe eternamente sterile, questo spirito, chiamato comunemente genio, è l'inventore e per così dire il creatore di tutte le bellezze che toccano l'anima. Senza tale spirito gli uomini, poco differenti dalle bestie, abiterebbero ancora nei boschi e nelle caverne invece di vivere nei palazzi che hanno costruito, e sarebbero privi delle infinite comodità che fanno loro onore e che rendono la loro vita assai piacevole. È questo spirito che trasmette a un'opera il suo elemento divino e la grazia sconfinata che scuote gli incolti quanto i sapienti. Apollo è lo spirito che si rivela in tutte le Arti e si diffonde nelle piccole come nelle grandi cose: nell'invenzione di una macchina, di un balletto, di una mascherata, come nei più nobili lavori dell'Eloquenza e della Poesia.

Joan . B. Corneille .
Pinxit & Sculpsit .

Mercurio

Per ottenere ciò che si desidera
con le finezze dell'eloquio
e con il segreto fascino di una frase ingegnosa,
bisogna avere agilità,
e quella sottile abilità,
con cui do esito agli affari degli Dei.

Mercurio rappresenta qui l'abilità dello spirito e quel che di solito si chiama ingegno o *savoir-faire*. È una specie di genio, ben differente da quello che si attribuisce ad Apollo. Quest'ultimo si dedica soltanto alla bellezza dell'opera, mentre Mercurio bada soprattutto all'artefice. E se il primo fa sì che un uomo valga molto, l'altro gli dà il talento di farsi valere. Questo genio è necessario non soltanto nell'esercizio dell'Eloquenza, di cui conosce tutti i meccanismi, o della Poesia, alla cui invenzione ha concorso con la lira che depose tra le mani di Apollo; ma è soprattutto utile nell'esecuzione e nel commercio di tutte le Arti. Non basta che un uomo abbia del genio per inventare belle cose, bisogna che egli abbia la cura e il talento di renderle gradevoli. Visto che possono essere realizzate in molte maniere diverse, deve adeguarsi al tempo, ai luoghi e alle persone. Questo provoca talora gravi conseguenze ed è accaduto che opere mediocri abbiano avuto la meglio su opere eccellenti e che uomini illustri siano stati messi sullo stesso piano di artigiani di molto inferiori, solo perché costoro possedevano al più alto grado questa sorta di ingegno e di *savoir-faire*.

Le Boullogne in et pinx
Ste Baudet Sculp

Minerva

Dalla testa di Giove nasco sapiente
e produco senza sforzo mille opere perfette.
Ognuno cerca di imitarne con cura i tratti,
con mano precisa e diligente.
Ma l'artigiano si sbaglia e si tormenta invano,
se la testa non agisce ancor più della mano.

Minerva è sempre stata considerata come la dea che presiede in generale a tutte le arti, sia della pace sia della guerra. Per questa ragione è armata di lancia e scudo ed è circondata dai Genî e dagli strumenti delle Arti tranquille e pacifiche. Qui è considerata in particolare come colei che presiede all'abilità della mano condotta dal giudizio. Per questo, in lontananza, è rappresentato Vulcano che, con la sua ascia, apre la testa di Giove per farne uscire questa meravigliosa fanciulla. In effetti, nulla è più necessario della destrezza della mano per raggiungere la perfezione nelle opere d'arte. Bisogna però che il giudizio e il buon senso accompagnino e guidino tale destrezza, per evitare che i migliori artefici finiscano col somigliare alla povera Aracne, che facendo affidamento alla sola abilità delle sue dita, sfidò temerariamente la sapiente figlia di Giove. Simili artigiani non meriterebbero più elogi di quanti ne meriti il ragno per il suo lavoro tanto fine e sottile quanto frivolo e inutile.

L'Eloquenza

Invano la potenza delle armi,
osa entrare in competizione
con la forza delle mie grazie.
Tutto cede al potere dell'eloquio,
e io esercito un impero supremo,
ovunque regni la ragione.

Non è un caso se questa Ninfa è coronata, vestita di porpora e regge uno scettro: questa sovrana delle volontà è l'Eloquenza e, come la bellezza, si fa obbedire senza soldati né armi. La sola espressione del suo viso impone rispetto ovunque la ragione eserciti la sua autorità e la mano che anima il suo gesto sembra comandare e impartire ordini cui non ci si può sottrarre. Tra i Genî che la circondano, alcuni ascoltano con grande attenzione, altri leggono e altri ancora meditano profondamente. Le loro differenti occupazioni mostrano i vari mezzi con cui si acquisisce il prezioso talento del parlare bene: l'imitazione dei grandi oratori, la lettura delle belle opere dell'Eloquenza e la meditazione continua sui segreti dell'arte, sulla natura del cuore umano e sulla diversità delle forze che lo scuotono. In lontananza si vedono altri Genî che si esercitano ad arringare, poiché questa è forse la strada più sicura e più breve per diventare abili oratori. Proprio esercitandosi senza tregua in solitudine sulla riva del mare, Demostene riuscì a superare l'ostacolo che la natura aveva posto alla sua eloquenza e primeggiò tra gli oratori. Ogni giorno vediamo formarsi, in seno a molte pie comunità, predicatori eccellenti, i quali, grazie al continuo

esercizio della declamazione, prendono naturalmente la felice abitudine di ragionare in modo corretto su qualunque argomento e di trovare espressioni efficaci e corrispondenti alla giustezza del loro pensiero. Uniscono così alla pratica dei più profondi segreti dell'eloquenza una semplicità facile e naturale.

Sullo sfondo è rappresentata l'Académie française e si vede uno dei suoi membri nell'atto di rivolgersi al suo augusto Protettore. È qui che l'Eloquenza diffonde con profusione i suoi più ricchi tesori, per essere all'altezza della maestà del Principe che ascolta e della dignità del corpo cui dà voce. Questa illustre compagnia accoglie i più grandi oratori del nostro secolo, sia religiosi che forensi. Dal suo seno sono nate e nascono ogni giorno opere che servono da modello a tutti gli oratori e gli scrittori d'Europa. Se oggi la cortesia e l'eleganza nel discorso, così rare ai tempi dei nostri antenati, sono divenute comuni tra coloro che parlano o scrivono, lo dobbiamo alle cure che l'Académie prodiga alla purezza della nostra lingua. È lei che ha bandito tutte le false ricercatezze e tutti i giochi di spirito puerili che disonoravano la maestà dello stile. È lei che ha ridotto al necessario lo sfogo immoderato di citazioni con cui si impoveriva un'opera, credendo di arricchirla. Sempre lei che ha fatto rivivere il perfetto uso del buon senso in ogni sorta di discorso. Ha educato il gusto del secolo alle bellezze naturali, che liberate dai fronzoli e dagli ornamenti superflui che le celavano completamente, affascinano oggi la ragione in modo necessario e invincibile.

Nulla meglio di questa compagnia riunita per un così nobile scopo avrebbe potuto restituire la perfetta idea dell'Eloquenza. Nel quadro non si vedono le opere di Platone, Demostene, Cicerone, Quinto Ortensio Ortalo, né degli altri grandi oratori dell'Antichità. Questo non significa che l'Eloquenza non li consideri uomini straordinari. Al contrario li ha amati e colmati delle sue grazie, ma ha voluto qui farsi onore con coloro che ha formato negli ultimi tempi, per mostrare come, ben lungi dall'avere perduto il lustro di cui godeva nei secoli di Alessandro e di Augusto, sia cresciuta in bellezza, fulgore e magnificenza nel secolo di Louis le Grand. La scelta di non inserire qui le opere di oratori viventi la priva di un importante mezzo per fare risplendere la sua gloria, ma basteranno per questo i nomi e le opere di Jean Ogier de Gombauld [9], Antoine Lemaistre [10] e Jean-Louis Guez de Balzac [11] che il pittore ha posto nel quadro.

La Poesia

Canto i gloriosi pericoli degli eroi,
canto gli amori dei fedeli pastori,
qui con un tono ingenuo, lì con magnificenza,
se affascino cantando l'eroico valore,
non piaccio di meno quando spiego
ciò che accade in fondo al cuore.

Non pensiate che a darle filo da torcere sia trovare una rima o la misura di un verso. È ciò su cui la vera Poesia si sofferma di meno, sebbene non lo trascuri, ed è soltanto l'effetto della sua profonda applicazione nell'inventare e creare cose nuove. Gli occhi levati al cielo e il vago sorriso del viso mostrano la gioia che prova nell'intravedere un'idea piacevole, che persegue ed è sul punto di cogliere. La sua corona di lauro non mostra soltanto la gloria che dispensa agli eroi e diffonde su tutte le cose che ama elogiare, ma anche quella che riceve dalle sue stesse opere: in breve, l'immortalità gloriosa che dà ai suoi canti e a ciò che canta. Vedete vicino a lei un bambino con una maschera in mano e forse pensate che sia il genio della satira, di cui spesso la maschera è simbolo. Ricredetevi: la Poesia ammette a stento questo genere di scrittura, benché possa essere utile e piacevole. La maschera rappresenta le finzioni ingegnose con le quali la Poesia suole rivestire le verità della natura o della morale, che da sempre considera come la parte più bella e più nobile delle sue produzioni. Gli altri tre bambini che vedete rappresentano i tre generi principali di Poesia. Quello che imbocca la tromba, più in alto rispetto agli altri, celebra gli eroi e tutto ciò che è eroico. Il secondo, che suona la lira, canta i vari soggetti di

pertinenza della Poesia, siano essi seri o allegri, e a qualsiasi tipo di versi essi siano affidati. Il terzo, che mollemente disteso tiene il flauto pastorale, canta gli amori bucolici e le dolcezze della vita campestre. Per onorare gli eccellenti poeti di questo secolo, non si è trovato mezzo migliore se non quello di apporre i loro nomi sui libri che rappresentano le loro opere. L'ordine col quale appaiono non importa: non si è inteso stabilire una gerarchia e si è creduto opportuno lasciare questo compito alla posterità che certo lo assolverà meglio di noi. Ci si è soltanto premurati di non lasciare vedere il nome e le opere dei viventi: questi sono nascosti da una tenda che il tempo tirerà man mano che la morte porterà via gli autori.

Sullo sfondo è rappresentata l'eccellente opera teatrale *Cinna* [12], non solo perché da sempre è considerata un capolavoro, ma anche perché la scena in cui Augusto rimprovera a Cinna la sua ingratitudine è facilmente riconoscibile. Nel quadro della Poesia, il Teatro non poteva essere dimenticato: benché inferiore alla maggior parte degli altri generi, è quello che le assicura maggior onore e più ampia fama grazie agli applausi della sala. Si tratta del genere di Poesia nel quale i Francesi superano di gran lunga i poeti delle altre nazioni e di tutti i secoli precedenti. Alla stessa maniera, le loro canzoni, tenere o galanti, si innalzano al di sopra di tutta la poesia lirica dell'Antichità.

Non è stato possibile presentare tutti i soggetti di cui si occupa la Poesia, essendo il suo ambito tanto esteso quanto è vasta l'immaginazione umana. Non si creda, infatti, che la Poesia si limiti a fare opere in versi. Ve n'è un'infinità in prosa di cui siamo più debitori alla Poesia che all'Eloquenza, come i romanzi, le storie galanti e le novelle, dove la parte più considerevole è l'invenzione. Sempre la Poesia crea i motti degli stemmi, immagina il fasto delle entrate e dei mausolei e tutte le feste dove compaiono il piacere e la magnificenza. Competono ancora a lei l'invenzione dei tornei e dei balletti, in cui emerge la brillantezza di spirito, così come, in generale, tutto ciò che di nuovo immagina chi ha ricevuto dalla natura il dono della Poesia.

La Musica

Non mi limito a carezzare i sensi,
ma rapisco l'anima intera,
sia essa tenera o piena di luce,
ho sempre per lei mille potenti incantesimi.
Chiunque sia insensibile alle mie dolci meraviglie,
deve essere senza ragione, senza cuore e senza orecchie.

Se la Poesia colpisce più dell'Eloquenza, la Musica è ancor più toccante della Poesia. Sono tre sorelle alle quali il Cielo ha dato il compito di abbellire la parola: l'Eloquenza rendendola persuasiva, la Poesia piacevole e la Musica trasmettendole il dono di incantare fino all'estasi. A quest'ultima non basta regnare sui cuori degli uomini come alle sue sorelle maggiori, né commuovere il Cielo con i suoi canti. La Musica estende il suo potere persino agli animali e alle rocce e li rende sensibili alla sua armonia. Non esiste, infatti, anima tanto selvaggia o bruta da non esserne commossa, come mostrano le favole d'Orfeo e d'Arione. La Musica riesce a trasmettere il suo straordinario potere al legno e ai nerbi senza vita degli strumenti che ogni giorno ci incantano nei concerti.

I suoi strumenti sono a corda o a fiato e ve n'è di due tipi, gli uni che suonano sempre con la stessa intensità, in qualunque maniera li si tocchi, come l'organo o il clavicembalo, e gli altri il cui suono si rinforza o si addolcisce secondo la volontà di chi li suona, come il liuto, la tiorba, il flauto e il violino. I tamburi, i timpani, e gli altri strumenti simili, che si suonano semplicemente colpendoli e il cui tono

non varia affatto, non devono essere messi sullo stesso piano degli strumenti musicali, benché Jean-Baptiste Lully [13] li abbia felicemente introdotti in alcuni dei suoi cori per evocare l'immagine della guerra. Per questa ragione sono qui rappresentati gli strumenti musicali più conosciuti, cui tutti gli altri possono essere ricondotti: il liuto, il flauto, il clavicembalo. E visto che ai giorni nostri il clavicembalo è divenuto appannaggio del gentil sesso, che eccelle nel suonarlo al punto da superare i più abili maestri, è proprio una fanciulla a suonare questo strumento.

Forse potrà stupire che, pur avendo stabilito di mettere solo ciò che è moderno nei vari quadri delle Belle Arti, la Musica suoni qui la lira, ovvero uno degli strumenti più antichi. Crediamo al contrario che proprio per questa ragione non le si potesse attribuire strumento più adatto, poiché seguendo l'uso degli antichi, la si è rappresentata come una persona viva e sensibile.

Sullo sfondo appare l'Opera, ovvero ciò che di più bello sia mai esistito in Musica. Coloro che conoscono un po' l'Antichità e di conseguenza sanno che non ha mai avuto musica in più parti, né la capacità di variare le consonanze in una composizione semplice o figurata, comprendono facilmente che questa Arte bella, malgrado le esagerazioni dei Greci sulla propria eccellenza, non abbia mai conosciuto la perfezione raggiunta nel nostro secolo. Anche coloro che amano con passione la musica straniera, e in particolare quella italiana, saranno d'accordo nel riconoscere che non è superiore in nulla alle opere di Lully. Posto che sul versante della composizione si possa trovare qualche pezzo italiano della medesima bellezza, in Francia l'esecuzione è infinitamente più giusta e più esatta. Questo era già vero più di trent'anni fa, quando i tre quarti di coloro che si dichiaravano cantanti non potevano cantare senza studio preparatorio. Ed è vero a maggior ragione oggi, dato che sarebbe difficile trovare un musicista che non canti fin da subito con precisione e ornamento ogni sorta di musica, come se l'avesse studiata a lungo. I libri che si vedono in primo piano nel quadro, sono le opere di Lully, Molière [14], Boisset [15], Paolo Lorenzani [16], Oudot [17] e Marc-Antoine Charpentier [18] come mostrano i nomi iscritti nel quadro.

Si noti che il viso della donna che rappresenta la Musica e quelli dei bambini che suonano il liuto, il flauto e il clavicembalo sono ritratti assai realistici e tuttavia perfettamente appropriati alle figure e alle loro posture, come se fossero frutto dell'immaginazione e della fantasia.

L'Architettura

Le dimore selvagge dei mortali
ho trasformato in deliziosi palazzi
degni della grandezza degli dèi.
Unisco gli ornamenti alla solidità
e la bellezza delle mie opere
aumenta dei Re l'augusta maestà.

L'Architettura si rivela in tutto il suo splendore e la sua dignità, solo se affiancata dalla maggior parte delle altre arti: di alcune riceve i consigli, di altre è la guida. Consulta l'Astronomia, l'Ottica, la Medicina e la Giurisprudenza per valutare le condizioni di costruzione, si serve dell'Aritmetica per i calcoli, si fa condurre dalla Musica nella costruzione dei teatri e delle macchine teatrali e non c'è quasi nulla della Matematica che non usi per i diversi bisogni delle sue opere. Prescrive poi alla Scultura i luoghi dell'edificio in cui porre le statue e i bassorilievi, alla stessa maniera, assegna alla Pittura i luoghi da ornare coi quadri, e dona a entrambe il modulo e la grandezza di ciò che devono rappresentare. E infine, si serve delle loro regole per i disegni e i modelli. Non possiamo perciò considerare l'Architettura un'Arte singolare, bensì una sorta di Enciclopedia della maggior parte delle Arti. È lei che per prima ha separato gli uomini dalle bestie costruendo loro abitazioni comode e piacevoli al posto delle caverne selvagge in cui si ritiravano a vivere in condizioni spesso peggiori delle volpi e dei castori. La Grecia, sempre vanagloriosa, si vanta d'avere inventato quest'arte bella e di averla condotta alla sua estrema perfezione, benché in verità non abbia fatto né l'una né l'altra cosa. Infatti, ben prima che i Greci si occupassero di

tale arte e inventassero i tre ordini che ci hanno dato – dorico, ionico e corinzio – il magnifico tempio di Salomone era già stato costruito secondo tutte le buone regole dell'architettura. E dopo che la barbarie ha spogliato la Grecia di tutte le arti, quella del costruire non ha smesso di perfezionarsi in ogni suo aspetto.

Il fine dell'Architettura è di dare alle proprie opere la solidità, la comodità e la bellezza. In questi ultimi tempi, essa ha fatto nuove scoperte e trovato nuovi mezzi per migliorare tutti e tre gli aspetti. Il taglio delle pietre, invenzione moderna, ha dato alle volte ribassate e agli architravi, realizzati oggi con più pezzi, nonché alle chiusure delle porte e dei telai delle finestre, una solidità che l'Antichità non conosceva. L'ordine composito, che i Romani hanno inventato a partire dagli ordini greci e nel quale anche la Toscana ha introdotto molte bellezze e ornamenti che non esistevano negli ordini classici, viene variato ogni giorno in cento maniere, producendo costantemente nuove bellezze. Per quel che riguarda la comodità, basti pensare alla differenza tra i nostri edifici e quelli dei nostri padri, per costatare che, sotto questo aspetto, battiamo i Greci e i Romani. A sostegno di quel che qui avanzo in favore del nostro secolo, si sono rappresentati sullo sfondo del quadro tre edifici costruiti negli ultimi vent'anni: la facciata del Louvre, l'Arco di Trionfo e il palazzo di Versailles. Nulla è più magnifico e più aderente al buon gusto dell'Architettura del modello dell'Arco di Trionfo e nulla eguaglia la solidità della struttura di questo monumento. Le pietre impiegate sono tutte d'una grandezza smisurata, tenute strettamente insieme senza malta: sono state invece sfregate l'una sull'altra fino ad aderire in ogni parte, secondo una tecnica di costruzione che resiste a tutti gli assalti del tempo, il quale non potrà intaccare né l'intero edificio né le singole pietre. In nessun luogo si vede qualcosa di comparabile alla bellezza della facciata del Louvre e all'audacia dei suoi portici, i cui soffitti, completamente piatti e con una profondità di dodici piedi, non trovano pari in nessun altro edificio, tranne forse in un dipinto, visto che in pittura non ci si deve occupare della solidità. E infine, la comodità dei magnifici e superbi appartamenti di Versailles permette di immaginare che né l'eleganza dei Greci né la sontuosità dei Romani non abbiano mai costruito nulla che si possa ragionevolmente comparare a Versailles. Appaiono qui i nomi di coloro a cui dobbiamo le più belle costruzioni moderne in Francia. François Mansart [19] che ha fatto costruire la Val de Grâce, il castello di Maisons, il castello di Fresnes, ecc. Le Vau [20] che ha cominciato Versailles e terminato il Palais des Tuileries. Jacques LeMercier [21] che ha fatto costruire il castello e la città di Richelieu, La Sorbonne, ecc. Perrault [22] a cui si devono i disegni della facciata principale del Louvre, dell'Osservatorio, dell'Arco di Trionfo del faubourg Saint-Antoine, della Chapelle de Sceaux, ecc.

La Pittura

Io sono il fascino della vista,
non v'è occhio che non sia incantato
dalle dolci attrattive di cui il Cielo m'ha provvista.
Il tempo che tutto distrugge mi rende ancor più bella,
l'ingenuità è la mia arte
e per esser troppo fedele spesso inganno.

È facile capire che la donna che regge tavolozza e pennelli davanti al quadro che sta abbozzando, rappresenta la Pittura. Essa appare un po' malinconica, poiché bisogna essere di quel temperamento per riuscire in questa bella Arte; e porta abiti dai colori dolci e cangianti per sottolineare la cura che si deve avere nel variare e mescolare tutti i colori, di modo che, pur nella loro diversità, compongano un insieme coerente e gradevole alla vista.

Ci sono tre cose principali nella Pittura: la composizione, il disegno e il colorito [23]. La più importante delle tre è la composizione ed è quindi rappresentata dalla Pittura stessa. Sembra che lavorando alla sua opera, essa non smetta di intrattenersi con una fanciulla che tiene un libro intitolato *La Pittura, Poema* [24]. Questo per far capire che non si può riuscire a organizzare una bella composizione senza l'aiuto della Poesia, che ha il compito specifico di curarne l'invenzione e la disposizione. È soprattutto per questo che la Pittura ha meritato il nome di Poesia muta, poiché un pittore nella composizione del quadro deve osservare pressoché le stesse regole di un poeta nella costruzione del poema, sia per l'unità di scena, di tempo e d'azione, sia per un'infinità di altri elementi comuni a entrambe. Questa fanciulla è seduta su molti altri libri, perché

un pittore deve leggere molto e non iniziare mai a rappresentare una storia, vera o inventata che sia, se non dopo essersi ben documentato attraverso gli autori che ne hanno scritto. Si intravede, inoltre, una testa di marmo nascosta a metà sotto i libri, la quale indica che non si deve trascurare il disegno a partire dalla figura modellata.

Il bambino appoggiato a una cartella sulla quale è applicata una copia a matita dell'Apollo di Roma, rappresenta il disegno. Si è scelta questa figura, tra le più belle dell'Antichità, per mostrare che il disegno deve fondarsi in particolare sullo studio e l'imitazione delle belle opere antiche.

L'altro bambino, che con una mano tiene una tavolozza e con l'altra una spatola, rappresenta il colorito. E poiché il disegno deve essere maestro del colore, cioè determinare e prescrivere in quale maniera i colori debbano essere mescolati e disposti in un quadro, si è rappresentato il bambino raffigurante il disegno nell'atto di indicare a quello che tiene i colori come debba fare la mestica. Quello che poggia le mani sulle spalle del bambino con la tavolozza, e che lo guarda con attenzione, è posto qui soltanto per rendere il gruppo più completo [25], a meno che non si voglia intendere che in pittura, come in tutte le altre arti, si deve guardare quello che fanno gli altri.

Il bambino che trita i colori sembra impegnarsi con tutte le sue forze e non pensare ad altro che a pigiare bene col pestello, ed è proprio ciò che deve fare per svolgere al meglio tale funzione. Gli antichi hanno avuto grande cura che i loro colori fossero ben tritati, e sarebbe una grave negligenza non fare lo stesso, in particolare per i piccoli quadri in cui si rappresentano cose delicate. Così, i colori risultano più belli e si conservano più a lungo.

L'intenzione era di mettere sullo sfondo del quadro diverse opere di Poussin [26], Le Sueur [27], Le Brun [28], Mignard [29] e di molti altri eccellenti maestri di questo secolo, ma quando questi quadri sono stati abbozzati, si è trovato che fossero troppo eterogenei e compromettessero l'unità dell'insieme fino a guastarlo. Si è preferito girarli, lasciando vedere soltanto il retro della tela. Quello della *Famiglia di Dario* è rimasto [30], poiché laddove è collocato produce un piacevole effetto.

Si sarebbe anche voluto che la Pittura lavorasse ad un quadro della storia del Re, ma si è visto che un quadro di storia non vi stava bene, e si è preferito sostituirlo con un emblema [31], il cui corpo è un sole che illumina un'aiuola traboccante di fiori e circondata di alberi fioriti con intorno queste parole: "Io faccio fiorire ogni cosa". Il senso dell'emblema è facile da indovinare, e si capisce che si vuole dire che il Re di cui il Sole è il simbolo fa fiorire ogni cosa nel suo Regno e in particolare le belle Arti, che protegge e di cui è padre così come il sole lo è di tutti i fiori.

Si è trovato che anche i fiori convenissero assai bene alla Pittura, grazie ai diversi colori di cui brillano, così come lo specchio che le si è posto accanto, grazie alla sua capacità di rappresentare con prontezza e precisione tutti gli oggetti che gli si presentano.

La Scultura

I marmi che la mia arte si cura d'animare
non si fanno stimare meno
dei famosi eroi di cui sono l'immagine;
Da sempre ho saputo ai più fieri degli umani,
a cui tutto l'Universo ha reso omaggio,
fare adorare l'opera delle mie mani.

Di nessuna arte gli uomini hanno abusato tanto, né in modo più criminale, di quanto non abbiano fatto con la Scultura. Il Cielo l'ha donata loro affinché conservassero memoria dei grandi uomini e delle loro azioni e, prendendoli a modello, ne imitassero sempre più le virtù. Malgrado ciò, gli uomini se ne sono serviti per farne idoli, e hanno trasmesso al legno, alla pietra e al metallo l'onore e il culto che sono dovuti solo al Creatore. Tale orribile confusione, di cui sono gravemente colpevoli gli uomini, non la si deve in alcun modo imputare alla Scultura, che vi ha contribuito innocentemente e la cui sola colpa è di avere applicato al meglio le proprie regole. Se la maestà della figura di Giove ha fatto tremare i più arditi e li ha trasformati in adoratori, se la bellezza e le grazie della figura di Venere hanno suscitato l'amore persino dei più insensibili che le hanno offerto incensi e i più dolci profumi, è stato in parte a causa della grande perfezione e della grande precisione dell'arte che le ha formate.

La Scultura ha un vantaggio sull'Eloquenza e sulla Poesia: non solamente commuove più intensamente di loro attraverso la diretta rappresentazione degli oggetti, ma parla ogni sorta di lingua e non è considerata barbara da nessuna nazione della Terra.

Nell'immagine qui riprodotta, la Scultura lavora all'opera che più d'ogni altra dovrà attirare gli sguardi di tutte le nazioni e di tutti i secoli: il busto di *Louis le Grand*. È qui che la Scultura deve riunire tutto ciò che di maestoso e amabile abbia mai conferito alle immagini dei più grandi eroi.

Essa ha anche iniziato a trasmettere ai nostri eredi la storia della vita del Re, grazie a delle medaglie che saranno le delizie più care della sapiente posterità. Ne ha già inciso un numero assai considerevole. E poiché questo Principe le dà costantemente nuovi argomenti, la Scultura si aspetta di conquistare con tali medaglie più gloria di quanta non ne abbia ottenuta con le altre sue opere. Infatti, è pressoché impossibile che l'ammirazione suscitata da simili prodezze non si estenda alle immagini ingegnose che le rappresentano senza artifici. Allo stesso modo, la Scultura si aspetta di conquistare una reputazione straordinaria grazie alle statue e ai bassorilievi con cui continua ad abbellire il più magnifico e incantevole dei palazzi, forse perché guarda a queste opere con gli occhi della madre che ama l'ultimo nato più teneramente del primogenito, o forse perché è convinta che quando il tempo le avrà rese venerabili, non avranno nulla da invidiare ai più celebri monumenti dell'Antichità e li supereranno con pieno merito. La Scultura è anzi già persuasa che gli artefici d'oggi padroneggino, ben diversamente dagli antichi, l'arte ingegnosa delle misure minime, nelle quali riescono a rispettare al meglio il degradare delle figure secondo le loro diverse posizioni, grazie alla cura giudiziosa del rilievo e alla precisa applicazione delle più severe leggi della prospettiva. La Scultura spera così che si abbandoni presto l'abitudine di lodarla soltanto per il passato, vincendo l'ostinato pregiudizio che preferisce le opere dell'Antichità alle opere che fioriscono oggi, in quella che lei considera come la sua età più bella.

Si vedono qui solo i nomi di Sarrasin [32] e di Anguier [33], benché il nostro secolo abbia prodotto molti eccellenti scultori, visto che di tutte le arti che si sono confrontate con la loro antica perfezione per superarla, nessuna quanto la Scultura ha fatto progressi tanto considerevoli e degni di nota.

Si può avere prova di questa verità facendo una delle cose più piacevoli al mondo: passeggiare nei bei giardini di Versailles dove non c'è viale che, tra tante sculture antiche, non offra alla vista qualche capolavoro dei nostri scultori moderni, al cui fascino è impossibile resistere.

L'Ottica

Chi può resistere al potere dei miei occhi?
Sondano i segreti della Terra e dei Cieli
e nulla sfugge alla loro conoscenza.
Entro nelle pieghe dei più piccoli corpi
e malgrado l'immensa lontananza dei più grandi,
vedo tutti i meccanismi dei loro diversi corsi.

L'Ottica è una di quelle Arti benevole che sono nate e che lavorano più per gli altri che per se stesse. Se l'Ottica fa tante osservazioni interessanti sui diversi modi in cui gli oggetti colpiscono la vista e sui diversi angoli di rifrazione che consentono di conoscerne la distanza, la Pittura se ne appropria subito per determinare le regole della prospettiva in base alle quali dipingere gli oggetti nella maniera in cui essi agiscono sugli organi della vista. La Fisica e l'Astronomia si servono invece dei vetri, al contempo curiosi e utili, che l'Ottica ha inventato negli ultimi tempi. L'una se ne appropria per penetrare nei più piccoli corpi e scoprire i segreti più reconditi della natura, osservando il modo ineffabile con cui essa opera; l'altra li usa a proprio vantaggio per conoscere i movimenti e, se così si può dire, tutti i sintomi dei grandi corpi luminosi che un tempo credeva attaccati a uno stesso cielo come lampade al soffitto di una sala e che oggi guarda come tanti soli che soltanto la distanza dalla terra rende meno splendenti ai nostri occhi di quello che li oscura tutti con la forza della sua luce. Proprio per mezzo di questi vetri ammirevoli la conoscenza della natura si è sviluppata al punto da apparirci quasi illimitata, a causa di quella sorta di infinito che si rivela nei grandi come nei piccoli corpi.

Per vedere un eccellente esempio delle meraviglie di questa Arte bella, basta assistere almeno una volta a ciò che ogni giorno si fa all'osservatorio: con i telescopi si possono osservare stelle che sfuggono agli occhi migliori, scorgendole in pieno giorno così distintamente come in una notte serena. Si vede che tutti i pianeti, come la luna, sono illuminati dal sole e che hanno anch'essi una fase crescente, una piena e una calante. Si scoprono intorno a Giove e a Saturno piccole stelle chiamate satelliti, perché li accompagnano sempre, facendo regolarmente attorno ad essi il loro corso periodico. Le macchie della Luna si distinguono così nitidamente che si è riusciti a realizzare carte tanto precise quanto quelle della Terra. Tutte queste osservazioni non si esauriscono nella semplice curiosità di conoscere perfettamente il movimento degli astri e di penetrare i segreti dell'Astronomia, benché tale conoscenza sia più che degna di occupare l'attenzione degli uomini e li conduca alla profonda ammirazione dell'Essere infinitamente potente e infinitamente saggio che ha creato così tante meraviglie. Inoltre, questa conoscenza è utile ai bisogni dell'uomo in virtù dei lumi e degli aiuti che offre alla navigazione e alla maggior parte delle altre arti. Galileo è considerato come l'inventore del telescopio, strumento con cui, non meno che con le sue sapienti e ingegnose meditazioni, ha dato un grande contributo all'Astronomia, alla Fisica e a tutta la Filosofia. Petit [34] e l'Abate Picart [35] sono divenuti celebri per l'uso che ne hanno fatto in Astronomia e in Geometria. Le Bas [36], artefice delle Gallerie del Louvre, ha eccelso nel tagliare ogni sorta di vetri sia per i grandi cannocchiali sia per i microscopi ed è per tali ragioni che i loro nomi appaiono in questo quadro. Abbiamo oggi Borelle [37] dell'Académie des Sciences che conosce il segreto per farne di eccellenti e di qualunque grandezza si desideri. Questa tecnica di fabbricazione, di provenienza italiana, permette oggi di realizzare a Parigi delle lenti di circa trentasette metri di fuoco o più. Questa tecnica si è spinta così lontano che si è smesso di volere lenti più grandi, poiché in tal caso la porzione di cerchio contenuta sarebbe così piccola da rendere impossibile osservare a sufficienza l'astro nel breve lasso di tempo che impiega a percorrerlo.

La Meccanica

La Natura vede con vergogna
che la supero in mille aspetti
con la forza dei miei movimenti.
Il mio potere non ha confini
e senza sottomettermi alle leggi da lei prescritte,
dispongo a mio piacere di tutti gli Elementi.

Potremmo dire che la Meccanica fa nella realtà ciò che la maggior parte delle sue compagne fa soltanto metaforicamente. La Poesia e la Musica hanno potuto vantarsi, presso i Greci, di avere mosso le rocce e fatto camminare gli alberi, solo perché avevano commosso animi selvaggi e insensibili almeno quanto gli alberi e le rocce stesse. Ebbene, la Meccanica fa tutto questo in concreto ogni giorno. Abbiamo visto pietre più grandi e più pesanti di rocce elevarsi grazie alle forze della sua Arte sulla facciata del più grande dei palazzi; e i nostri occhi stupiti hanno ammirato a Versailles foreste d'abeti di altezza prodigiosa essere spostate per andare a formare dei viali alberati nei luoghi prescritti.

Quasi nulla è impossibile all'ingegnosità di questa bella Arte: come è noto, Archimede non domandava altro che un punto fermo oltre la Terra per riuscire a muoverla tutta con la più semplice macchina della Meccanica.

La Meccanica sembra essere l'anima della maggior parte delle altre arti, alle quali dona tutti gli strumenti e tutti gli attrezzi di cui si servono. L'Architettura le deve i mezzi per costruire quelle fabbriche stupefacenti che fanno tanto onore all'uomo a causa della sproporzione tra la sua taglia e quella delle masse enormi che trasporta e che

maneggia secondo la sua volontà. L'Arte Militare che in passato aveva ricevuto dalla Meccanica arieti e catapulte, ne ha poi ottenuto bombe e cannoni. Che notevoli aiuti dà alla navigazione nella costruzione dei vascelli e con l'ingegnosa e utile invenzione delle bussole! In breve, quale arte che produce opere materiali non le è debitrice di qualcosa? Si è creduto un tempo che il potere di fare risalire i fiumi verso la sorgente fosse appannaggio della magia. Oggi la Meccanica fa qualcosa di ancor più straordinario, poiché li porta ad elevarsi e zampillare in aria, meraviglia pressoché ignota alla sapiente e magnifica Antichità [38]. In breve, ogni giorno la Meccanica crea così tanti e nuovi prodigi che soltanto l'assuefazione nel vederli modera lo stupore che dovrebbero procurarci.

Il nuovo tipo di pompa rappresentata nel quadro è forse la cosa più sorprendente mai immaginata nel suo genere. Essa è spiegata e disegnata con precisione nelle note della nuova traduzione di Vitruvio [39]. Questa pompa, anche con pochissima acqua corrente, può produrre un getto di fontana di qualunque diametro e altezza e, provvista di un pozzo abbastanza profondo in cui l'acqua possa confluire, funziona giorno e notte. Tutto questo è tanto reale quanto stupefacente. Se l'inventore di tale pompa, l'illustre Francine [40], l'avesse pubblicata prima di darne la spiegazione, avrebbe creato grande imbarazzo tra gli studiosi di questi problemi.

È superfluo ricordare qui il merito del pendolo inventato e portato alla perfezione da Huggens [41], poiché chiunque ne conosce la bellezza e l'utilità. Il termometro è un'altra invenzione del nostro secolo, così come l'appoggio portatile per le leve.

Dimenticavo di parlare della macchina per fare le calze di seta, qui rappresentata, che considero come il frutto della più profonda meditazione di cui lo spirito umano sia capace. Non è facile capirne il funzionamento ed è spiacevole che si ignori il nome del suo inventore. Qualcuno per celia ha detto che è stato Amore a inventarla. Egli ne avrebbe trasmesso l'idea all'amante di una fanciulla che lavorava a maglia affinché, per mezzo di tale macchina, potesse compiere più velocemente e con minor fatica il compito che le era stato assegnato. Questa favola è simile a quella dell'invenzione della Pittura attribuita anch'essa ad Amore. Si racconta, infatti, che una pastorella, vedendo l'ombra del viso del pastore amato proiettata sul muro da una lampada, fu ispirata da Amore a tracciarne il profilo, e che fu il piccolo Dio a condurre la mano dell'ingegnosa amante, come si vede nell'immagine [42].

[1] Louis Boucherat (Parigi 1616 – 1699), conte di Compans, dopo essere stato Intendente del re in Guyenne, Languedoc, Picardie e Champagne, nel 1681 entra a far parte del Consiglio per le finanze. Nel 1685, alla morte di Michel Le Tellier, diviene Cancelliere di Francia, incarico che conserverà fino alla morte.

[2] Charles Perrault viene eletto all'Académie française nel 1671 nel seggio 23 prima occupato da Montigny. Al di là dei dibattiti di cui fu protagonista, Perrault apportò all'Académie due importanti cambiamenti: l'elezione a scrutinio degli accademici e l'istituzione del gettone di presenza.

[3] Perrault ovviamente si riferisce qui al classico schema delle arti liberali, quello che dalla tarda antichità, attraverso Marziano Capella e Marco Terenzio Varrone, giunge fino al Medioevo. Questa osservazione di Perrault decisamente vaga, rivela un assunto non privo di interesse: l'equazione assoluta tra liberale e intellettuale, e servile e manuale, è ingannevole. Il criterio utilizzato da Perrault è la dignità ed è proprio in virtù di questo criterio che arti liberali e belle arti sono sinonimi.

[4] Nel Seicento francese, ben più dell'affresco, è diffusa la pratica di incollare a parete la tela a olio. Si è dunque preferito mantenere qui il termine "quadro" per indicare le porzioni singolari del soffitto.

[5] Si veda *infra* la nota 81 dell'Introduzione.

[6] L'Arc de triomphe du Trône del faubourg Saint-Antoine in onore di Luigi XIV,

opera di Claude Perrault del 1670, distrutta nel 1710. L'opera era stata affidata da Colbert a François Mansart che però morì nel 1666.

[7] Nel 1666, probabilmente su disegno di Claude e Charles Perrault venne eseguita la facciata della grotta di Thetis a Versailles, ornata da sette bassorilievi. Nel 1684 la grotta fu distrutta per fare posto all'ampliamento dell'ala nord della reggia. I due gruppi scultorei all'interno della grotta, l'uno raffigurante i cavalli del carro del Sole, l'altro Apollo circondato dalle Ninfe, sono oggi, dopo diversi spostamenti, nel Boschetto dei bagni di Apollo.

[8] Marcantonio Raimondi (Sant'Andrea in Argini, 1480 – Bologna, 1534), figura centrale della storia dell'incisione italiana rinascimentale, seppe fondere gli influssi nordici (in particolare Dürer, di cui riprodusse su rame molte xilografie) con il disegno italiano (celebri le sue incisioni a partire dai disegni di Raffaello Sanzio). Perrault lo sceglie qui probabilmente perché si tratta dell'incisore rinascimentale la cui larga fama era principalmente legata alla riproduzione di opere altrui.

[9] Jean Ogier de Gombauld (Saint-Just-Luzac en Saintonge 1576 – Parigi 1666) fu poeta e drammaturgo di Corte, particolarmente vicino a Maria de' Medici. Tra le sue opere principali *L'Endimion* (1624), *L'Amaranthe* (1631), *Poésies* (1646), *Épigrammes* (1658) e la tragedia *Les Danaïdes* (1658).

[10] Antoine Le Maistre (Parigi 1608 – 1658) fratello di Simon, benché avviato a una luminosa carriera forense, decise, appena trentenne, di ritirarsi a Port Royal dove si dedicò quasi interamente alla traduzione e alle agiografie. Cfr. Charles Perrault, *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, cit., pp. 159-162.

[11] Jean-Louis Guez de Balzac (Angoulême 1597 – 1654) ha avuto un ruolo determinante nella riforma seicentesca della lingua francese. Storiografo e consigliere del re per volere di Richelieu, eletto all'Académie nell'anno della sua fondazione (senza però mai partecipare alle riunioni), si ritirò, intorno al 1630, a vita privata nei suoi possedimenti di Balzac. Il suo capolavoro è la raccolta di *Lettere* (del 1624 il primo volume, del 1636 il secondo), opera di riferimento nella letteratura epistolare francese. Cfr. Charles Perrault, *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, cit., pp. 185-188.

[12] *Cinna ou la Clémence d'Auguste*, tragedia di Pierre Corneille messa in scena nel 1639 e pubblicata nel 1643. Cfr. Charles Perrault, *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, cit., pp. 199-202.

[13] Jean-Baptiste Lully (Firenze 1632 – Parigi 1687), al di là delle qualità di compositore, è la figura centrale della vita musicale nella corte di Luigi XIV. A partire dal 1664 inizia una stretta collaborazione con Molière, dando vita al genere della commedia-balletto, tra le quali ricordiamo *L'Amour médecin* (1665), *Le Sicilien ou l'Amour peintre* (1667) e *Le Bourgeois gentilhomme* (1670). Cfr. Charles Perrault, *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, cit., pp. 217-220.

[14] Jean-Baptiste Poquelin, detto Molière (Parigi 1622 – 1673), è qui menzionato per la collaborazione con Lully (vedi nota precedente) e, dopo la rottura con Lully, per quella con Charpentier del 1672 che compose per lui le musiche delle scene cantate. Cfr. *Charles Perrault, Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, cit., pp. 203-206.

[15] Jean-Baptiste de Boesset (Parigi 1614 – 1685), figlio di Antoine Boesset (Blois 1587 – Parigi 1643), fu, come il padre, "surintendant de la Musique de la Chambre du roi". Tra il 1653 e il 1666 collaborò con Lully alla realizzazione di alcuni balletti.

[16] Paolo Lorenzani (Roma 1640 –1713), compositore, allievo di Orazio Benevoli (Roma 1605 –1672), tra il 1678 e il 1694 fu a corte di Luigi XIV.

[17] Claude Oudot (? – 1696) "maître de musique" dell'Acadèmie française nonché "maître de musique" dei Gesuiti di Saint-Louis. Nel 1686 compose un'opera dal titolo *Démetrius*.

[18] Marc-Antoine Charpentier (Parigi 1643 – 1704), il massimo compositore della musica barocca francese.

[19] François Mansart (Parigi 1598 – 1666), uno dei principali architetti del Seicento francese. Tra le sue opere principali ricordiamo l'hôtel de la Vrillière (1635), il castello

di Blois (1635 circa), il castello di Maisons (1641), la chiesa di Val-de-Grâce (1645), la cappella del castello di Fresnes (1645 circa). Celebre un doppio ritratto attribuito a Philippe de Champaigne che lo vede affiancato da Charles Perrault.

[20] Louis Le Vau (Paris 1612 – 1670), fu il principale architetto degli interventi di Luigi XIV a Versailles, al Palais des Tuileries e al Louvre. Tra le altre sue opere l'hôtel Lambert (1642) e il Collège des Quatre-Nations (1662-1688).

[21] Jacques Lemercier (Pontoise 1585 – Parigi 1654), "Premier architecte du Roi" di Luigi XIV, progetta la chiesa della Sorbona (1626), il Palais Royal parigino (1622) e, a partire dal 1631, il castello e la città di Richelieu.

[22] Su Claude Perrault – e sulla "negligenza" di Charles nell'indicare il nome di battesimo – si veda *infra* la nota 81 dell'Introduzione.

[23] Si è reso con "colorito" il termine "coloris" adoperato qui da Perrault e con "colore" il termine "couleur". L'uso della nozione di "colorito", che pone soprattutto l'accento sull'atto materiale del dare il colore a una pittura, piuttosto che quella più generale di "colore", appare più adeguato, soprattutto in rapporto al dibattito dell'epoca sull'opposizione tra *coloris* e *dessin* (si veda Bernard Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, La Bibliothèque des arts, 1957).

[24] Il riferimento di Perrault è al suo poema *La Peinture* (Paris, Léonard, 1668).

[25] A proposito di questo dettaglio, Jacqueline Lichtenstein osserva: «Son caractère non représentatif, sa fonction purement esthétique, se marquent dans le fait que, contrairement à touts les autres figures, sa seule activité est contemplative. […] Cet enfant qui regarde n'est donc pas seulement un élément nécessaire à l'achèvement de la composition. Il occupe la place du spectateur dans l'espace de la représentation» (J. Lichtenstein, *La couleur éloquente. Thétorique et peinture à l'âge classique*, cit. p. 151).

[26] Nicolas Poussin (Les Andelys 1594 – Roma 1665), pittore. Cfr. *Charles Perrault, Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, cit., pp. 225-228.

[27] Eustache Lesueur o Le Sueur, (Parigi 1616 – 1655), pittore. Cfr. Charles Perrault, *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, cit., pp. 233-236.

[28] Charles Le Brun, (Parigi 1619 – 1690), pittore. Cfr. Charles Perrault, *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, cit., pp. 229-232.

[29] Pierre Mignard, (Troyes 1612 – Parigi 1695), pittore. Cfr. Charles Perrault, *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, cit., pp. 475-480.

[30] Sulla *Famille de Darius* di Le Brun, cfr. Charles Perrault, *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, cit., pp. 229-232, e Id., *Parallèle des Anciens et des Modernes*, t. 1, cit., p. 226: «[Le tableau de la famille de Darius] est un véritable poème où toutes les règles sont observées. L'unité d'action, c'est Alexadre qui entre dans la tente de Darius. L'unité de lieu, c'est cette tente où il n'y a que les personnes qui s'y doivent trouver. L'unité de temps c'est le moment où Alexandre dis qu'on ne s'est pas beaucoup trompé en prenant Ephestion pour lui, parce que Ephestion est un autre lui-même».

[31] Charles Perrault ebbe un ruolo attivo nella creazione dei motti per le insegne reali. A tal proposito si veda Marc Fumaroli, *L'école du silence. Le sentiment des images au XVII^E siècle*, Paris, Flammarion, 1994, pp. 423-445.

[32] Jacques Sarrazin o Sarazin (Noyon, 1592 – Parigi 1660), scultore. Dirige i lavori di decorazione del Louvre dal 1639 al 1642. Autore del ciclo degli apostoli a Versailles. Cfr. Charles Perrault, *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, cit., pp. 485-488.

[33] Perrault si riferisce qui presumibilmente a Michel Anguier (Eu 1612 – Parigi 1686) che lavorò alle statue dei giardini di Versailles, piuttosto che al meno noto fratello François (Eu 1604 – Parigi 1669).

[34] Pierre Petit (1594 o 1598 -1677), astronomo e matematico.

[35] Jean-Felix Picart (La Flèche 1620 – Parigi 1682), astronomo e matematico.

[36] Philippe-Claude Le Bas, ottico del re, noto per la finezza delle lenti e per la qualità dei suoi telescopi, aveva il proprio atelier nelle gallerie del Louvre.

[37] Pierre Borel (1620 – 1689), ottico. Nel 1673 costruì il telescopio per l'osservatorio

di Parigi e l'anno successivo fu accolto all'Académie Royale des Sciences.

[38] Nel 1674 Pierre Perrault pubblica *De l'origine des fontaines* (Paris, Pierre Le Petit, 1674) considerato come uno dei testi fondatori dell'idrologia scientifica.

[39] Il riferimento è ovviamente alla traduzione di Vitruvio curata dal fratello Claude e apparsa nel 1673.

[40] Con ogni probabilità Perrault si riferisce a François Francine (morto nel 1688), il più illustre e attivo all'epoca di Luigi XIV di una famiglia di ingegneri idraulici di origine italiana. Lavorò alle fontane di Versailles, realizzando una buona parte dei serbatoi, dei bacini e del sistema di canalizzazione nonché numerose fontane. Sebbene sia andata distrutta, il suo lavoro nella grotta di Thétis rimase memorabile: diversi uccelli meccanici che, azionati da un organo, cantavano e zampillavano.

[41] Christiaan Huygens (L'Aia 1625 – 1695), matematico, astronomo e fisico olandese, dal 1666 al 1681 lavorò a Parigi dove diresse l'Académie des Sciences, partecipando inoltre alla realizzazione dell'osservatorio parigino.

[42] La favola della nascita della pittura è narrata da Perrault anche in conclusione del poema *La Peinture* del 1668.

Indice delle illustrazioni

1. *Ingresso del Cabinet*, ideata e incisa da Pierre Le Pautre II (Parigi 1660 – 1744), incisore e scultore, figlio di Jean Le Pautre (Parigi 1618 – 1682). Come incisore la sua opera più nota è un'acquaforte della statua di Luigi XIV di Antoine Coysevox (Lyon 1640 – Parigi 1720) eretta a Parigi nel 1689. Tra le principali opere sculturee il gruppo *Enea con Anchise e Ascanio* conservato oggi al Louvre.
2. *Apollo e le nove Muse*, ideata da Charles Le Brun (Parigi 1619 – 1690) e incisa da François Chauveau (Parigi 1613- 1676). La medesima incisione appare in testa al poema di Charles Perrault, *La Peinture*, Paris, Léonard, 1668. Le Brun fu il pittore più celebrato del suo secolo. Nel 1662 fu nominato "Premier peintre du Roi". Fu responsabile delle decorazioni di Versailles dove dipinse il soffitto della Galérie des Glaces. Suo anche il soffitto della Galerie d'Apollon al Louvre. François Chauveau, incisore e pittore, nel 1663 fu accolto all'Académie Royale. Per Luigi XIV incise *Le Carrousel* del 1662, che gli valse il titolo di "Graveur du Roi". Illustrò inoltre le *Fable choisies* di Jean de la Fontane (Paris, Claude Barbin et Denys Thierry, 1668).
3. *Il soffitto del Cabinet*, ideata e incisa da Juan Dolivar(t) (Saragozza 1641 – Parigi 1692), incisore. Le sue opere più note sono di carattere celebrativo delle conquiste di Luigi XIV.
4. *Apollo*, ideata da Charles De la Fosse (Parigi 1636 – 1716) e incisa da Louis de Chatillon (Sainte-Menehould 1639 – Parigi 1734). De la Fosse, allievo di Chauveau, occupa, insieme a Le Brun e Mignard, un ruolo di primo piano nella pittura storica del Seicento francese. Tra le sue numerose opere, le decorazioni della cupola degli Invalides nel 1705, il *Sacrificio di Ifigenia* nel salone di Diana di Versailles e *Moïse sauvé des eaux* del 1675-80 conservato al Louvre. Louis de Chatillon fu allievo di Le Brun e acquisì una certa notorietà come pittore di smalti.
5. *Mercurio*, dipinta e incisa da Jean-Baptiste Corneille (Parigi 1649 -1695), pittore e incisore, allievo del padre Michel (Orléans 1602 – Parigi 1664) e di Charles Errard (Nantes 1606 – Roma 1689). Nel 1675 divenne membro dell'Académie Royale. Tra le sue opere maggiori al Musée di Bouxwiller è conservato il *Renaud abandonnant Armide* (1646 circa) e al Musée des Beaux-Arts di Digione *Enée transportant Anchise* (1645-46 circa).
6. *Minerva*, ideata e dipinta da Louis Boullogne (Parigi 1609 – 1674) e incisa da Etienne Stefanus Baudet (Blois 1638 – Parigi 1711). Boullogne, fu uno dei quattordici fondatori dell'Académie Royale. Per commissione di Col-

bert riprese la Galleria del Louvre iniziata da Poussin e danneggiata da un incendio e lavorò a Versailles. Baudet, disegnatore e incisore, fu ammesso all'Académie Royale nel 1675. Divenne "Graveur du Roi" per Luigi XIV da cui ebbe il mandato di riprodurre, a partire dal 1694, statue e busti antichi conservati al Louvre. Noti anche otto paesaggi incisi a partire da Poussin.

7. *L'Eloquenza*, ideata e dipinta da René-Antoine Houasse (Parigi 1645 – 1710) e disegnata e incisa da Jean-Baptiste Bonnart le jeune (Parigi 1654 – 1726). Il dipinto di Houasse da cui l'incisione è tratta è *L'eloquence*, 1681-1683 circa, conservato al Musée des Beaux Arts di Brest. Houasse, pupillo di Le Brun, fu accolto all'Académie Royale nel 1673 di cui poi fu anche direttore. Nel 1704 fu nominato direttore dell'Académie di Roma. Lavorò a Versailles al soffitto del salone di Venere e a quello del salone dell'Abbondanza, in cui dipinse *La Magnificence Royale* nonché una *Allegorie du Progrès des Beaux Arts*. Bonnart, pittore del re e incisore, è noto soprattutto per l'attività di ritrattista.
8. *La Poesia*, ideata e dipinta da Julien Alexandre (Nantes 1653 – Parigi 1679) e disegnata e incisa da Pierre Le Pautre II (Parigi 1660– 1744) (vedi la didascalia a *L'ingresso de Cabinet*).
9. *La Musica*, dipinta da Antoine Coypel (Parigi 1661 – 1722) e disegnata, incisa e pubblicata da Gérard Edelinck (Anversa 1640 – Parigi 1707). Antoine Coypel, figlio di Noël (Parigi 1628 –1707), è l'artista più celebre della famiglia dei Coypel. Seguì in Italia il padre, direttore dell'Académie di Roma, venendo a contatto con Bernini (Napoli 1598 – Roma 1680) e Carlo Maratti (Camerino 1625 – Roma 1713) per in seguito scoprire la pittura veneta. Nel 1710 fu nominato direttore dei disegni e dei quadri del Cabinet du Roi e nel 1714 direttore dell'Académie Royale. Tra le opere più note *Amour et Psyché* conservata all'Ermitage di San Pietroburgo, il ritratto di *Democrito* conservato al Louvre e a lungo attribuito a Rubens e la *Galleria di Enea* al Palais Royale di Parigi. Edelinck, pittore, incisore ed editore, fu ad Anversa allievo di Gaspar Huybrechts (Anversa 1619 – 1684) e di Cornelis Galle (Anversa 1615 – 1642). Nel 1665 fu chiamato a Parigi da Colbert e assorbì ben presto l'influenza di Le Brun e Philippe de Champaigne (Bruxelles 1602 – Parigi 1674). Nel 1677 fu accolto all'Académie Royale e in quell'occasione presentò un *Ritratto di Philippe de Champaigne* inciso da un autoritratto del pittore. La sua opera incisoria, tra le più importanti del Seicento francese, è composta per circa due terzi da ritratti, tra i quali quello di Claude Perrault. Sua è l'edizione del *Cabinet*.
10. *L'Architettura*, inventata e dipinta da Bon Boulogne l'aîne (Parigi 1649 – 1717) e incisa da Benoit Audran I (Lyon 1661 – Parigi 1721). Bon Boulogne, figlio e allievo di Louis (vedi la didascalia di *Minerva*), fu inviato nel 1670 da Colbert all'Académie di Roma dove restò cinque anni, studiando in particolare la scuola bolognese. Fu ricevuto all'Académie Royale nel 1677 con il quadro *Hercule combattant les Centaures*, imitazione di Le Brun, col quale collaborò a Versailles. Benoit Audran I, appartenente a una grande famiglia di incisori il cui capostipite fu Karl Audran (Parigi 1594 – 1674), restituì in incisione molti lavori di Le Brun.
11. *La Pittura*, ideata e dipinta da Claude Audran III (Lyon 1658 – Parigi 1734)

e incisa da Benoit Audran I (Lyon 1661 – Parigi 1721). Claude Audran, figlio di Germain Audran (Lyon 1631 – 1710) e fratello di Benoit I, come pittore si dedicò soprattutto alla decorazione delle residenze reali contribuendo allo stile ornamentale francese del Seicento. Ci rimangono soprattutto i suoi cartoni per le grottesche delle manifatture Gobelins. Il suo principale allievo fu Watteau.

12. *La Scultura*, ideata e dipinta da Jacques-Antoine Friquet de Vauroze (Troyes 1638 – Parigi 1716) e incisa da Louis Cossin detto Coquin (Troyes 1627 – Parigi 1688 circa). Friquet, pittore e incisore, fu accolto all'Académie Royale dove insegnò anatomia. Al Louvre è conservato *Le Roi donnant la paix à l'Europe*, forse il quadro più noto. Le principali attività di Coquin invece furono quelle di ritrattista e di riproduttore delle opere di Le Brun, Poussin e Raffaello.
13. *L'Ottica*, dipinta da Nicolas Corneille (attivo intorno al 1650) e inciso da Charles Simonneau l'aîné (Orléans 1645 – Parigi 1728). Se di Nicolas Corbeille non si hanno molte notizie, Charles Simonneau appartiene a una grande dinastia di incisori. Note le riproduzioni di opere di Le Brun, Antoine Coypel, Sébastien Leclerc e François Girardon.
14. *La Meccanica*, ideata e dipinta da Jean Baptiste Jouvenet (Rouen 1644 – Parigi 1717) e incisa da Louis Simonneau le jeune (Orléans 1654 – Parigi 1727). Juovenet, dal 1661 nell'atelier di Le Brun, lavora alle decorazioni della galleria delle Tuileries e degli appartamenti reali a Versailles. Accolto nel 1675 all'Académie Royale ne diviene direttore nel 1705. Tra le molte sue opere, si ricorda *La Résurrection de Lazare* conservata al Louvre. Louis Simonneau, fratello minore di Charles, è stato quasi esclusivamente ritrattista e riproduttore.
15. *La nascita della pittura*, ideata da Charles Le Brun (Parigi 1619 – 1690) e incisa da François Chauveau (Parigi 1613 – 1676). Come *Apollo e le nove Muse* (vedi didascalia) Perrault aveva già utilizzato questa immagine in chiusura del suo poema *La Peinture* del 1668.

Aesthetica Preprint

1 *Croce e l'estetica*, di R. Assunto, P. D'Angelo, V. Stella, M. Boncompagni, F. Fanizza
2 *Conversazione con Rudolf Arnheim*, di L. Pizzo Russo
3 *In margine alla nascita dell'estetica di Freud*, di L. Russo
4 *Lo specchio dei sistemi: Batteux e Condillac*, di Ivo Torrigiani
5 *Orwel "1984": il testo*, di F. Marenco, R. Runcini, V. Fortunati, C. Pagetti, G. Sertoli
6 *Walter Benjamin: Bibliografia critica generale (1913-1983)*, di M. Brodersen
7 *Carl Gustav Jochmann: I regressi della poesia*, di P. D'Angelo
8 *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, di H. Sedlmayr
9 *Anima e immagine: Sul "poetico" in Ludwig Klages*, di G. Moretti
10 *La disarmonia prestabilita*, di R. Bodei, V. Stella, G. Panella, S. Givone, R. Genovese, G. Almansi, G. Dorfles.
11 *Interpretazione e valutazione in estetica*, di Ch. L. Stevenson
12 *Memoria e oltraggio: Contributo all'estetica della transitività*, di G. Lombardo
13 *Aesthetica bina: Baumgarten e Burke*, di R. Assunto, F. Piselli, E. Migliorini, F. Fanizza, G. Sertoli, V. Fortunati, R. Barilli.
14 *Nicolò Gallo: Un contributo siciliano all'estetica*, di I. Filippi
15 *Il processo motorio in poesia*, di J. Mukařovský
16 *Il sistema delle arti: Batteux e Diderot*, di M. Modica
17 *Friedrich Ast: Estetica ed ermeneutica*, di M. Ravera, F. Vercellone, T. Griffero
18 *Baltasar Gracián: Dal Barocco al Postmoderno*, di M. Batllori, E. Hidalgo Serna, A. Egido, M. Blanco, B. Pelegrín, R. Bodei, R. Runcini, M. Perniola, G. Morpurgo-Tagliabue, F. Fanizza.
19 *Una Storia per l'Estetica*, di L. Russo
20 *Saverio Bettinelli: Un contributo all'estetica dell'esperienza*, di M. T. Marcialis
21 *Lo spettatore dilettante*, di M. Geiger
22 *Sul concetto dell'Arte*, di Fr. Schleiermacher
23 *Paul Valéry e l'estetica della poiesis*, di A. Trione, M. T. Giaveri, G. Panella, G. Lombardo
24 *Paul Gauguin: Il Contemporaneo ed il Primitivo*, di R. Dottori
25 *Antico e Moderno: L'Estetica e la sua Storia*, di F. Fanizza, S. Givone, E. Mattioli, E. Garroni, J. Koller
26 *I principî fondamentali delle Belle Arti*, di M. Mendelsshon
27 *Valori e conoscenza in Francis Hutcheson*, di V. Bucelli
28 *L'uomo estetico*, di E. Spranger
29 *Il Tragico: Materiali per una bibliografia*, di M. Cometa
30 *Pensare l'Arte*, di E. Garroni, E. Grassi, A. Trione, R. Barilli, G. Dorfles, G. Fr. Meier
31 *L'ordine dell'Architettura*, di C. Perrault
32 *Che cos'è la psicologia dell'arte*, di L. Pizzo Russo
33 *Ricercari Nowau. Una forma di oralità poetica in Melanesia*, di G. M. G. Scoditti
34 *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura e la poesia*, di D. Diderot,
35 *Laocoonte 2000*, di L. Russo, B. Andreae, G. S. Santangelo, M. Cometa, V. Fagone, G. Marrone, P. D'Angelo, J. W. Goethe
36 *La decostruzione e Derrida*, di A. Van Sevenant
37 *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, di E. Mattioli
38 *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, di G. Lombardo e F. Finocchiaro
39 *Klossowski e la comunicazione artistica*, di A. Marroni
40 *Paul Cézanne: L'opera d'arte come assoluto*, di R. Dottori
41 *Strategie macro-retoriche: la "formattazione" dell'evento comunicazionale*, di L. Rossetti
42 *Il manoscritto sulle proporzioni di François Bernin de Saint-Hilarion*, di M. L. Scalvini e S. Villari
43 *Lettura del "Flauto Magico"*, di S. Lo Bue
44 *A Rosario Assunto: in memoriam*, di L. Russo, F. Fanizza, M. Bettetini, M. Cometa, M. Ferrante, P. D'Angelo
45 *Paleoestetica della ricezione. Saggio sulla poesia aedica*, di G. Lombardo

46 *Alla vigilia dell'Æsthetica. Ingegno e immaginazione nella poetica critica dell'Illuminismo tedesco*, di S. Tedesco
47 *Estetica dell'Ornamento*, di M. Carboni
48 *Un filosofo europeo: Ernesto Grassi*, di L. Russo, M. Marassi, D. Di Cesare, C. Gentili, L. Amoroso, G. Modica, E. Mattioli
49 *Scritti di estetica*, di L. Popper
50 *La Distanza Psichica come fattore artistico e principio estetico,* di E. Bullough
51 *I Dialoghi sulle Arti di Cesare Brandi*, di L. Russo, P. D'Angelo, E. Garroni
52 *Nicea e la civiltà dell'immagine*, di L. Russo, G. Carchia, D. Di Cesare, G. Pucci, M. Andaloro, L. Pizzo Russo, G. Di Giacomo, R. Salizzoni, M. G. Messina, J. M. Mondzain
53 *Due saggi di estetica*, di V. Basch
54 *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*, di L. Russo, L. Amoroso, P. Pimpinella, M. Ferraris, E. Franzini, E. Garroni, S. Tedesco, A. G. Baumgarten
55 *Icona e arte astratta*, di G. Di Giacomo
56 *Il visibile e l'irreale. L'oggetto estetico nel pensiero di Nicolai Hartmann*, di D. Angelucci
57 *Pensieri sul sentire e sul conoscere*, di Fr. Ch. Oetinger
58 *Ripensare l'Estetica: Un progetto nazionale di ricerca*, di L. Russo, R. Salizzoni, M. Ferraris, M. Carbone, E. Mattioli, L. Amoroso, P. Bagni, G. Carchia, P. Montani, M. B. Ponti, P. D'Angelo, L. Pizzo Russo
59 *Ermanno Migliorini e la rosa di Kant*, di L. Russo, G. Sertoli, F. Bollino, P. Montani, E. Franzini, E. Crispolti, G. Di Liberti, E. Migliorini
60 *L'estetica musicale dell'Illuminismo tedesco*, di L. Lattanzi
61 *Il sensibile e il razionale. Schiller e la mediazione estetica*, di A. Ardovino
62 *Dilthey e l'esperienza della poesia*, di F. Bianco, G. Matteucci, E. Matassi
63 *Poetica Mundi. Estetica ed ontologia delle forme in Paul Claudel*, di F. Fimiani
64 *Orfeo Boselli e la "nobiltà" della scultura*, di E. Di Stefano
65 *Il teatro, la festa e la rivoluzione. Su Rousseau e gli enciclopedisti*, di E. Franzini
66 *Cinque lezioni. Da linguaggio all'immagine*, di P. Ricoeur
67 *Guido Morpurgo-Tagliabue e l'estetica del Settecento*, a cura di L. Russo
68 *Le sirene del Barocco*, di S. Tedesco
69 *Arte e critica nell'estetica di Kierkegaard*, di S. Davini
70 *L'estetica simbolica di Susanne Katherina Langer*, di L. Demartis
71 *La percezione della forma. Trascendenza e finitezza in Hans Urs von Balthasar*, di B. Antomarini
72 *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, di M. Heidegger
73 *Percezione e rappresentazione. Alcune ipotesi fra Gombrich e Arnheim*, di T. Andina
74 *Ingannare la morte. Anne-Louis Girodet e l'illusione dell'arte*, di C. Savettieri
75 *La zona del sacro. L'estetica cinematografica di Andrej Tarkovskij*, di A. Scarlato
76 *La nascita dell'estetica in Sicilia*, di F. P. Campione
77 *Estetica e critica d'arte in Konrad Fiedler*, di M. R. De Rosa
78 *Per un'estetica del cibo*, di N. Perullo
79 *Bello e Idea nell'estetica del Seicento*, di E. Di Stefano
80 *Dire l'esperienza estetica*, a cura di R. Messori
81 *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso*, di G. Pinna
82 *Incroci ermeneutici. Betti, Sedlmayr e l'interpretazione dell'opera d'arte*, di L. Vargiu
83 *Il suono eloquente*, a cura di M. Semi
84 *Estetica analitica. Un breviario critico*, di S. Velotti
85 *Logiche dell'espressione*, a cura di L. Russo
86 *Il Gabinetto delle Belle Arti*, di Ch. Perrault

Aesthetica Preprint©

Periodico quadrimestrale del Centro Internazionale Studi di Estetica
Direttore responsabile Luigi Russo
Comitato Scientifico: Leonardo Amoroso, Maria Andaloro, Hans-Dieter Bahr, Fernando Bollino, Francesco Casetti, Mario Costa, Paolo D'Angelo, Arthur C. Danto, Fabrizio Desideri, Giuseppe Di Giacomo, Gillo Dorfles, Maurizio Ferraris, Elio Franzini, Enrico Fubini, Tonino Griffero, Stephen Halliwell, José Jiménez, Jerrold Levinson, Giovanni Lombardo, Pietro Montani, Mario Perniola, Lucia Pizzo Russo, Giuseppe Pucci, Roberto Salizzoni, Baldine Saint Girons, Giuseppe Sertoli, Richard Shusterman, Victor Stoichita, Massimo Venturi Ferriolo, Claudio Vicentini
Comitato di Redazione: Carmelo Calì, Francesco Paolo Campione, Elisabetta Di Stefano, Salvatore Tedesco
Segretario di Redazione Emanuele Crescimanno
Aesthetica Preprint si avvale della procedura di *peer review*

Presso il Dipartimento FIERI dell'Università degli Studi di Palermo
Viale delle Scienze, Edificio 12, I-90128 Palermo
Fono +39 91 6560274 – Fax +39 91 6560287
E-Mail <estetica@unipa.it> – Web Address <http://unipa.it/~estetica>
Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano
Stampato in Palermo dalla Tipolitografia Luxograph s.r.l.
Registrato presso il Tribunale di Palermo il 27 gennaio 1984, n. 3
Iscritto al Registro degli Operatori di Comunicazione il 29 agosto 2001, n. 6868
Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana
ISSN 0393-8522

Cabinet des Beaux Arts

Charles Perrault's *Cabinet des Beaux Arts* (1690) was written at the height of the *Querelle des Anciens et des Modernes*. It represents, albeit with the conciseness of a pamphlet, an important document both to understand some aspects of the debate on the arts in late 17th-century France (e.g., the notion of progress between perfection and perfectibity, the relationship between taste and reason) and also to reconstruct a significant shift in the history of the concept of art.

Historically, the Cabinet is the first text to include in its title the term "fine arts". It also synthesizes the theoretical approach that in those same years Perrault was articulating in his momumental *Parallèle des Anciens et des Modernes* and that, three years earlier, he had provocatively presented in his poem *Le Siècle de Louis le Grand*. Rather than an anticipation of Batteux's "system of the fine arts" and, therefore, of modern aesthetics, the *Cabinet* makes it possible to understand some of the main assumptions that will establish that concept in the 18th century and also the changes that occurred in the prevailing views on artistic production between the 17th and 18th century.

The present edition, by Giuseppe Di Liberti (giuseppediliberti@virgilio.it), is not only the first one in Italian, but also the first reprint since the original edition. It includes the illustrations that Perrault chose and that, in line with 17th-century rhetorical culture, become discourse.