

IMITATIO NATURAE
IDEAL ȘI FANTEZIE ÎN TEORIA ARHITECTURII
ÎN FRANȚA LUMINILOR (1753-1783)

de COSMIN UNGUREANU

„Mais si la nature étant une, comment concevez-vous, mon ami,
qu'il y ait tant de manières diverses de l'imiter et qu'on les approuve toutes?”

Denis Diderot, *Salon de 1767*

Abstract

This text is an attempt to analyze a recurrent theme in the French architectural theory of the 18th century, namely that of the natural background of (classical) architecture. This thesis was, in fact, as old as the architectural theory itself, being the re-enactment of a Vitruvian topic (*De Architectura*, Lb. II), the primitive hut, relating dwelling to language and social experience.

It was in 1753 that Marc-Antoine Laugier published his *Essai sur l'architecture*, in which he innocently crafted the metaphor of a pedagogic conduct of Nature supposed to have “instructed” the primitive man in building. Even if not going so far as envisaging particular vegetal shaping of the classical orders, the Jesuit abbot was yet referring to *the principles of a true architecture*, revealed by the natural paradigm of the first house. The truth expressed into / by a building was, in fact, granted by the timelessness embedded in the notion of “origin”.

About the same time, the interest in primitive dwelling pursued by Marc-Antoine Laugier (and, subsequently, the theory of a French order), was paralleled by enquiries into the origins of language (Étienne Bonnot de Condillac), as well as by investigations on the “natural state” of the human being (Jean-Jacques Rousseau). It is in this climate that, thirty years later, Ribart de Chamoussé's book was published. His treatise on French order inspired by Nature contains and, at the same time, encompasses the interlaced topics configured and consumed in the previous three decades. Thus, the rather abstract features delineated by Laugier acquire, in Ribart de Chamoussé's interpretation, a coherent and concrete display.

Keywords: architectural theory, imitation, nature, primitive hut.

În istoria culturii europene, conceptul de *imitare* joacă un rol fundamental, a cărui pondere formativă este consolidată de o venerabilă longevitate. Acest amplu construct teoretic, cu multiple etajări semantice, își are temelia în gândirea Greciei antice, și anume în textele lui Platon (*Republica*) și Aristotel (*Poetica*). Deja din această epocă este operată distincția între copiere și plăsmuire, respectiv între *arta mimetică* (care redă aparența lumii corporale) și *arta poetică* (care pune în operă ideea)¹. Tot din această primă vârstă a istoriei imitației provine și disocierea crucială privitoare la substanța obiectului de imitat: astfel, odată cu Platon, imitația scrutează lumea exterioară (ceea ce ar putea fi definit, vag, ca *natură*), în vreme ce de la Aristotel încolo se desprinde o linie a imitării *naturii umane* (sau,

¹ Erwin Panofsky, *Ideea. Contribuție la istoria teoriei artei*, București, 1975, p. 1.

în cazul lui, a acțiunilor alese, de transpus în teatru). Ar fi de observat că această dihotomie inițială este recuperată mai târziu, fără o directă conexiune însă, în discursul despre „modelarea” arhitecturii după corpul uman, respectiv potrivit unui prototip „natural”.

Fără a ne propune să analizăm articulările și implicațiile antice ale noțiunii de *mimesis*, se cuvine totuși să-i semnalăm particularitatea de a fi desemnat, pentru vechii greci, dubla intermediere, ceea ce făcea din artă (*techné*) imitația unei imitații². De asemenea, în secolele V-IV î. Chr., conceptul de *mimesis* avea o acoperire destul de largă – pictură, sculptură, muzică sau dans – iar semnificația lui în raport cu ceea ce era atunci considerat „artă” era destul de unitară³. Deja din secolul al IV-lea d. Chr. referirea la „artă” (cu sensul de meșteșug, activitate creativ-productivă) presupune ca subînțeleasă dimensiunea mimetică⁴, prefigurând astfel, cu mai bine de un mileniu înainte, definirea (considerată) modernă: potrivit lui Oskar Paul Kristeller, noțiunea modernă de „artă” (structural mimetică) se constituie abia în secolul al XVIII-lea, la configurarea ei participând în chip esențial tratatul lui Charles Batteux, *Les beaux arts réduits à un même principe*, publicat în 1746⁵. Teza acestui autor francez are o particulară însemnătate întrucât, mai explicit decât teoriile premergătoare (sau chiar spre deosebire de acestea), vizează și arhitectura. Nu mai puțin, ea reprezintă stadiul final al unui îndelungat parcurs în care asocierea între arte, pe temeiul unui metabolism comun, cunoaște mai multe etape.

Între antichitatea clasică și secolul luminilor – epocă definitorie ea înșăși în (re)definirea imitației – istoria acestui concept, și implicit a teoriilor despre artă, mai cuprinde alte două etape esențiale, ambele valorificând, începând din Renaștere, sintagme latine: noțiunea de *imitatio*, destul de diferită de cea de *mimesis*, respectiv dictonul horatian *Ut pictura poesis*.

Încăcătura semantică a termenului *imitatio*, așa cum este el preluat din idiomul ciceronian, este într-o mai mare măsură definitorie pentru modernitatea europeană decât cea a cuvântului grecesc. În primul rând, sunt deja presupuse o anume distanță (spațiu) temporală, precum și raportarea de tip nostalgic. În literatură, spre exemplu, legătura dintre autorii antici și umaniștii italieni este cimentată de similaritatea poziției istorice, atât cei din urmă cât și primii fiind angajați în câte o „recuperare”⁶. În acord cu un asemenea „program” se desfășoară în paralel, imitarea „anticilor” (latini, uneori cu interesante confuzii între Ellada și Roma) deopotrivă în cele trei arte ale reprezentării (pictura, sculptura și arhitectura). La acest prim nivel al imitației, așadar, transferul vizează cu precădere citatul și mai puțin regula. Simplificând, am putea afirma că, în logica procesului imitativ, aceasta este etapa formei, premergătoare etapei principiului. Pe de altă parte, din această simetrie decurge și o reverențioasă autoritate acordată modelului, a cărei provocare, în veacul al XVII-lea francez, va produce faimoasa *Querelle des anciens et des modernes*⁷, antrenând o criză a reflecției despre arhitectură, în special în ambianța academică, și orientarea, mai ales în secolul următor, către alte repere decât tradiția vitruviană.

² Platon, *Republica*, 602c. Cf. Erwin Panofsky, *op. cit.*, p. 3.

³ Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton, 2002, p. 8. În această chestiune, autorul polemizează cu Paul Oskar Kristeller, al cărui text de referință (*The Modern System of the Fine Arts in Renaissance Thought and the Arts*, Princeton, 1980) tratează destul de superficial, în opinia lui, problema coerenței conceptului de *mimesis*.

⁴ Reperul fundamental este Plotin, *Enneade*, V.8. Cf. Stephen Halliwell, *op. cit.*, p. 7, nota 18.

⁵ Paul Oskar Kristeller, *op. cit.*, p. 163-227. Cf. Stephen Halliwell, *op. cit.*, p. 8.

⁶ Angajamentul de tip *renovatio* era asumat de latini în raport cu autorii greci, la fel cum umaniștii Renașterii recuperau, reinterpretând-o, literatura latină. De pildă, Cicero, în *De inventione*, II.2.4., afirmă că și-a construit opera «culegând floarea mai multor minți». Cf. James Ackerman, *Imitation*, în *Origins, Imitation, Conventions*, Massachusetts & London, 2002, p. 127.

⁷ Despre această polemică declanșată de Claude Perrault, cf. Harry Francis Mallgrave, *Modern Architectural Theory. A Historical Survey, 1673-1968*, New York, 2005, p. 6-9.

Celălalt filon important al conceptului modern de imitare îl reprezintă, prin formula *ut pictura poesis*, identitatea dintre arte. Preocuparea de a stabili un asemenea numitor comun este, la rândul ei, la fel de veche ca și conceptul de *imitatio*, chiar dacă discontinuează. Favorizată de lipsa unui text normativ-estetic pentru artele desenului, așa cum erau *Poetica* lui Aristotel și *Ars poetica* lui Horațiu pentru spațiul literelor, continuitatea între pictură și poezie (sau teatru) a fost tematizată mai întâi în Italia secolelor XV-XVI, pentru a fi transformată în doctrină oficială în Franța veacului următor.

Dincolo de echivalențele mai mult sau mai puțin argumentate (între desen și intriga textuală sau între culori și cuvinte, legea celor trei unități – de timp, loc și acțiune – etc.), teoria *ut pictura poesis*, îngăduind în definitiv interșanjabilitatea termenilor, are particularitatea de a fi construit un concept central – *natura frumoasă (la belle nature)* – care unifică *natura umană* și realitatea exterioară, suprimând astfel vechea distincție platoniciană între *arta mimetică* și *arta poetică*⁸. *Natura frumoasă*, asupra căreia vom reveni, reprezintă un substrat conceptual definitoriu pentru teoria franceză iluministă, direct implicat, spre exemplu, în idealizarea cadrului primordial/atemporal din care sunt extrase, de autori precum Marc-Antoine Laugier, reguli cu valoare de legi universale. Ea este, nu mai puțin, un *locus* al aducerii artelor (arhitectura inclusiv) la un principiu comun, potrivit argumentației lui Charles Batteux⁹.

Nu lipsit de interes ar fi să recurgem și la sensul verbului „a imita”, așa cum este el înregistrat de instrumentele lingvistice ale vremii. Vom observa că, de-a lungul modernității timpurii, în limbile cele mai active în teoretizarea artelor – italiana și franceza – verbul „a imita” a căpătat nuanțe ce încurajau interpretarea, asumarea unei distanțe creatoare în raport cu sursa. Astfel, în vocabularul italian al secolelor XVII-XVIII, *imitare* avea și sensul de copiere corijată (spre deosebire de *ritrarre*), ceea ce implica deja invențiunea¹⁰; în mod similar, limba franceză ajunge, de-a lungul secolului al XVIII-lea să deosebească între copiere și imitare, acordându-i celei din urmă libertatea de a se îndepărta de prototip¹¹.

Această survolare, de o manieră oblică, a istoriei conceptului (și procesului) de imitație este de neevitat pentru interpretarea justă a sensului cu care teoreticienii veacului

⁸ Primul autor din secolul al XVII-lea care formulează viitoare doctrină a „naturii frumoase” este Giovanni Pietro Bellori. Cf. Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture: XVI^e–XVIII^e siècles*, Paris, 1991, p. 36. Această carte este, de altfel, referința clasică pentru o analiză aprofundată a ramificațiilor doctrinei *ut pictura poesis*, cu referire la raportul dintre imitație și invenție, idealul artistului erudit, mize precum instruirea și delectarea etc.

⁹ Charles Batteux, *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746), Paris, 1989, *passim*. O analiză concisă a abordării teoretice a lui Batteux este de aflat în Baldine Saint Girons, *Esthétiques du XVIII^e siècle. Le modèle français*, Philippe Sers Éditeur, Paris, 1990, p. 84-86. Acest autor, elogiât ca vocea oficială a esteticii iluministe franceze, a conceput o teorie prolixă în jurul principiului de *imitatio*: toate artele, inclusiv arhitectura, erau presupuse a imita „natura”, deși acest concept era destul de vag delimitat în „natura reală” și „natura frumoasă”, iar, în legătură cu cea din urmă, era operată o ingenioasă distincție între „imitare” și „folosire”.

¹⁰ Spre exemplu, verbul „imitare” însemna, în secolul al XVIII-lea, deopotrivă „fare a simiglianza” și „contrafare”. Cf. *Compendio del Vocabolario della Crusca*, Appresso Domenico Maria Manni, In Firenze, 1739, Tomo Secondo, p. 517.

¹¹ În secolul al XVII-lea, „imiter” avea încă o semnificație mecanică („Copier quelque chose sur une autre qu'on a choisie pour modèle [...]”), accentuând însă statutul privilegiat al naturii („[...] on dit d'une chose, qu'elle est bien imitée, quand elle est bien tirée d'après nature.”). Cf. *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts*, par Antoine Furetière, 1690, Tome Second, pp. 316-317. Două secole mai târziu, distincția între copiere și imitare este lipsită de echivoc: „Copier, c'est reproduire exactement, sans s'écarter en rien du modèle. Imiter, c'est reproduire librement, sans s'asteindre à l'exactitude, et en s'écarter du modèle là où cela convient.” *Dictionnaire de la langue française*, par E. Littré, Librairie Hachette et Cie, 1883, p. 19.

al XVIII-lea îl preiau și îl adaptează la arhitectură. Nici la Marc-Antoine Laugier și nici la Ribart de Chamoust, pentru a numi doar doi dintre numeroșii *hommes des lettres* care se îndeletnicesc cu teoretizarea arhitecturii, el nu este univoc; mai mult sau mai puțin conștientizată, „imitarea naturii” la care ei se referă (fie *natura naturans* fie *natura naturata*) aglutinează, de fapt, o constelație de accepțiuni, semnificații și nuanțe. În fine, chiar dacă aplicarea unei asemenea configurații teoretice la arhitectură rămâne problematică, nu trebuie să uităm că, în veacul al XVIII-lea, cei care scriu despre arhitectură nu mai provin din interiorul profesiei, ci sunt *hommes des lettres*, cu o invariabilă formație umanistă clasică.

Dintru bun început, trebuie să amintim că orizontul semantic al conceptului de imitare este mult mai larg decât cel oferit de înțelesul (mai aproape de zilele noastre) de calchiere, decalc, fraudă¹². Pentru „cei vechi”, imitația și creația erau două procese inseparabile, iar imitarea în sine făcea obiectul speculațiilor filozofice, al teoriilor și metodelor pedagogice. Zona pe care acest principiu o acoperă este vastă, de la articularea istoriei prin departajarea (și stabilirea unei relații) între prezent și trecut până la statutul de „temelie” a educației; prin intermediul imitației, formulată ca structură analitică, devine explicabilă evoluția culturii; în sfârșit, ea este determinantă pentru creație (păstrând totuși o anumită distanță față de model) fiind, în același timp, o metodă de a stabili și verifica limitele și legitimitatea invenției¹³.

În accepțiunea modernității timpurii, imitarea nu este doar duplicarea unui lucru existent, reperabil, familiar; ea este, simultan, redarea vizibilă a unei proiecții mentale. Altfel spus, a imita presupune dublarea modelului propriu-zis laolaltă cu aura idealității sale, înseamnă așadar a-i surprinde și reda *natura frumoașă*. De altfel, în sensul cel mai deplin, de „noțiune-totem”, imitația înseamnă *imitația naturii*¹⁴.

În mod previzibil, conceptul de imitație, cu acest sens modern, a întâmpinat dificultăți considerabile în adaptarea la teoria arhitecturii. Mai lesne de aplicat pentru celelalte „arte ale desenului” – a căror familie a fost stabilită, de Giorgio Vasari, în secolul al XVI-lea – ea nu era de la sine manifestă în ceea ce privește arhitectura. Firește, era posibilă și frecventă replicarea anumitor elemente de vocabular clasic, stileme, planimetrii chiar, cu precădere din patrimoniul antic dar nu numai¹⁵. În acest stadiu, al „artificialului”, este vorba mai curând de copiere decât de imitare.

O dată depășite aceste preliminarii de ordin conceptual, una dintre problemele fundamentale puse în epoca luminilor este cea a regulilor deduse din natură – dacă ele există într-adevăr sau nu și dacă este indispensabilă sau nu respectarea lor¹⁶.

Ideea de arhetip, de model/tipar original, aflat într-un raport direct și activ cu procesul imitativ, are, în fapt, vechimea însăși a culturii europene. Fără a coborî până la formele ideale platonice, se impune să semnalăm persistența, până în secolul al XV-lea, a unei carențe corporale. Cu alte cuvinte, obiectul imitației este vreme îndelungată mai curând ceva abstract, spectral, ideatic. Pentru a ne limita la arhitectură, putem invoca paradigma

¹² Mario Carpo, *Topos, stéréotype, cliché, clone*, în *Architecture d'aujourd'hui*, novembre-décembre 2002, p. 44.

¹³ James Ackerman, *op. cit.*, p. 126.

¹⁴ „[...] ce qui renaît dans la Renaissance, c'est l'imitation de la nature. Telle est le grande notion-totem.”, Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990, p. 90.

¹⁵ Cazul lui Andrea Palladio este mai mult decât grăitor, edificiile sale vehiculând, pe lângă interpretările în cheie antică, citate preluat din „repertoriul” lui Leon Battista Alberti, Donato Bramante sau Jacopo Sansovino. În mod similar, arhitectii secolelor XVII-XVIII înrolați sub semnul palladianismului transpun adesea în cele mai felurite contexte soluțiile formal-spațiale ale maestrului lor.

¹⁶ Juan Calatrava, *Arquitectura y Naturaleza: el mito de la cabaña primitiva en la teoría arquitectónica de la Ilustración*, în *Arquitectura y cultura en el siglo de las luces*, Granada, 1999, p. 17.

Ierusalimului ceresc, ca particularizare a unui mai vast simbolism religios și cosmic detectabil încă din stadiile aurorale ale civilizației umane, potrivit căruia amplasarea și forma unui oraș erau concepute în relație (evidentă sau ascunsă) cu structura Universului: cetatea trebuia să fie replica unui model divin, croită în conformitate cu intențiile (și indicațiile) zeului¹⁷.

Mutatis mutandis, de-a lungul Evului Mediu, opera de arhitectură – ca și pictura sau sculptura – concretizează un model abstract, întrucât artele mecanice, în concepția medievală presupun proiectarea în materie a unui prototip interior.¹⁸ Abia o dată cu Renașterea este instituit intervalul dintre obiect (opera de artă/arhitectură) și subiect (artistul/arhitectul)¹⁹, validat prin procesul de tip *imitatio*. În acest stadiu, în directă conexiune cu implicațiile subînțelese (precum paralelismul poziției istorice și autoritatea acordată modelului), raportarea la un *exemplum* anterior cronologic nu trece de pragul antichității latine. Curiozitatea pentru alte epoci, anterioare acestui prag, se înfiripă treptat, iar pe deplin se desfășoară abia în secolul al XVIII-lea.

Pe de altă parte, este interesant de observat că abordarea „dematerializată” se menține până după prima jumătate a secolului al XVIII-lea. Preocuparea de a reconstitui o realitate teologic-abstractă precum „Templul lui Solomon” este documentată la sfârșitul secolului al XVI-lea de iezuitul Juan Bautista de Villalpando²⁰, reluată după 1600 de Claude Perrault²¹ și chiar de-a lungul veacului al XVIII-lea, atât în mediul german cât și în Franța.²² Ideea originii divine a ordinelor, lipsită de un suport teoretic solid, era prea puțin argumentată pentru a fi unanim acceptată. Ea nu se impune în locul dogmei vitruviene contestată de Claude Perrault. Prin urmare, necesitatea unei alte versiuni este resimțită.

După un îndelungat răstimp în care teoria arhitecturii, cu predilecție în spațiul francez, a fost canalizată asupra ordinelor, proporționalității sau *decorum*-ului²³, așadar asupra organizării și canonizării sistemului constructiv clasic, a doua jumătate a secolului al XVIII-lea asistă la o pasionantă chestionare a originilor acestuia și, implicit, ale arhitecturii. Dezbaterea se deschide cu problema adăpostului original, continuă cu polemica relativă la preeminența unui tipar asupra altuia (lemn/piatră) – cu implicații naționale, atât în demersul arheologic cât și în cel deliberativ²⁴ – pentru a se încheia, în ultimele decenii, cu divagații în jurul

¹⁷ Moshe Barasch, *The City*, in *The Dictionary of the History of Ideas*, New York, vol. 1, 1973 p. 427.

¹⁸ Erwin Panofsky *op. cit.*, p. 23-24.

¹⁹ *Ibidem*, p. 27.

²⁰ Tratatul lui Villalpando, *In Ezechielem Explanationes et Apparatus Urbis, ac Templi Hierosolymitani Commentariis et imaginibus illustratus*, publicat în trei volume în perioada 1596-1604 glosează pe marginea viziunii veterotestamentare a lui Ezechiël, încercând să demonstreze originea divină a ordinului arhitectural clasic. Cf. Hanno-Walter Kruft, *Storia delle teorie architettoniche da Vitruvio al Settecento*, Bari, 1988, p. 297-300.

²¹ Despre această problemă cf. Wolfgang Hermann, *Unknown Designs for the Temple of Jerusalem by Claude Perrault*, in Douglas Fraser & alii (Eds.), *Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower*, Phaidon Press, 1967, *passim*.

²² Chestiunea originii divine a ordinelor este activă în Franța și după propunerile lui Claude Perrault. Ea este reluată în 1695 de un anume Louis Maillet. Aproape trei decenii mai târziu, re apare și în lucrarea lui Fischer von Erlach, *Entwurf einer historischen Architektur*, Wien, 1721. În Franța, acest subiect persistă și în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, anume pe la 1769, în discursul lui Dandré-Bardon, profesor de pictură la Academie. Cf. Christian Michel, *L'argument des origines dans les théories des arts en France à l'époque des Lumières*, in Ch. Grell & Ch. Michel (Eds.), *Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières 1680-1820*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1989, p. 37-38.

²³ Într-o riguroasă analiză a teoriei franceze clasice, Françoise Fichet distinge trei stadii succesive: o *teorie a artei* în secolul al XVI-lea (care susține recunoașterea socială a *artifex*-ului), o *teorie a ordinului* în secolul al XVII-lea (care dă socoteală de instituționalizarea discursului) și, în sfârșit, o *ideologie a gustului* în secolul al XVIII-lea (care vizează arhitectura ca limbaj). Cf. Françoise Fichet, *Introduction*, în *La théorie architecturale à l'âge classique. Essay d'anthologie critique*, Pierre Merdaga éditeur, 1979, p. 9 și *passim*.

²⁴ Este vorba, pe de o parte, despre competiția dintre Franța și Anglia în chestiunea publicării releveelor după templele grecești, întreprinsă de Julien-David Le Roy (*Le Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, 1758), respectiv de echipa alcătuită din James Stuart și Nicholas Revett (*The Antiquities of Athens*, 1762-1816).

posibilității configurării unui ordin unic ca alternativă la cele antice, chiar dacă, în mod paradoxal, imitându-le îndeaproape²⁵. În secolul al XVIII-lea, așadar, proiecția asupra paradigmei nu mai vizează (doar) autoritatea antică sau fundamentul sacru: *epoca adamică* intră în scenă.

Pentru a încadra cât mai adecvat această problematică a teoriei arhitecturii, se impune o sumară privire asupra cadrului mai larg în care, după 1700, ea este articulată. Ca o remarcă generală, în cursul trecerii de la cunoașterea de tip magic la un stadiu al specializării și rafinării științifice, se impune treptat un anume tip de investigație, în care decelarea cauzelor este esențială. Începând din ultimele decenii ale veacului al XVII-lea, teorii științifice moderne, precum cartezianismul sau newtonismul, sunt vehiculate în mediile cultivate din metropole precum Paris, Londra, Roma sau Veneția. O altă împrejurare favorabilă a fost, desigur, vastul proiect editorial intitulat *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, coordonat de Denis Diderot, D'Alembert sau Voltaire în deceniile de după 1750, și care a iradiat în epocă, pe lângă o certă libertate a spiritului, mai cu seamă două orientări fundamentale: respingerea pre-concepțiilor consolidate de tradiție și recursul la principii prime, deduse din observație și experiență. Astfel, *originaritatea* se inserează firesc în ansamblul cauzelor și principiilor prime, iar secolul al XVIII-lea dezvoltă o veritabilă, intensă și relativ coerentă pasiune pentru această problematică.

Ispita exercitată de tema originii nu poate fi desprinsă de ideea de „natură”, fie și pentru simplul motiv că ea necesită conturarea unui *cadru al originarității*. Or, dincolo de multiplele semnificații pe care substantivul „natură” le comportă după 1700, echivalarea lui cu un alt termen pivotal – „rațiune” – pare să fie larg consimțită: rațiunea este ceva natural iar natura, în felul ei de a opera, este rațională²⁶. De asemenea, un corelativ al acestei ecuații, observabil și el în epocă, este *pozitivitatea* naturii: în toate manifestările ei natura este o aproximare a binelui. De aici derivă atât pornirea de a identifica o întemeiere naturală a societății, în toate compartimentele ei – morală naturală, drept natural, politică naturală etc.²⁷ – cât mai cu seamă o (excesivă) *cosmetizare* a chipului originar în care se dezvoltă lumea.

Am putea identifica în Jean-Jacques Rousseau promotorul acestei viziuni nostalgice, în măsura în care discursul său, în ansamblu, este centrat pe om, pe originile lui, ale inegalității sociale, ale limbii și instituțiilor create spre a-l governa etc. Pentru Rousseau, starea „naturală” a omului reprezintă o solitudine fericită, un fel de *otium* perpetuu reglat doar de nevoile naturale; stăpânirea treptată a naturii conduce la denaturare²⁸. Totuși, nu revenirea la un *modus vivendi* primordial este vizată prin elaborarea acestei teorii, ci doar o operațiune de reducere istorică, iar viziunea *a priori* asupra lumii se întemeiază pe opoziția între natură și istorie: „omul naturii”, ca și „starea de natură” reprezintă condiția anterioară organizării societății, anterioară culturii, istoriei și temporalității²⁹. În fond, ceea ce descrie

Pe de altă parte, în spațiul supoziției istorice, polemica greco-latină se derulează între Franța și Italia, prin intervențiile lui Marc-Antoine Laugier, Pierre-Jean Mariette și Giovanni Battista Piranesi, cu arbitrajul lui Johan Joachim Winckelmann. A se vedea, între altele, Barry Bergdoll, *European Architecture 1750-1890*, Oxford, 2000, p. 13-23, și Harry Francis Malgrave, *op. cit.*, p. 19-36.

²⁵ Ar fi de remarcat o anume circularitate: reluată și desprinsă din controversa greco-latină, tentativa de a delinia un „ordin francez” (intenție ce datează de la Philibert Delorme) revine la problematica „originarității vegetale”.

²⁶ Totuși, nu se poate vorbi de un accord general în această chestiune. Voltaire, spre exemplu, în cartea *Nature. Dialogue entre le Philosophe et la Nature*, publicată în 1771, își exprimă îndoiala față de infailibilitatea rațiunii naturii. Cf. Paul Hazard, *La pensée européenne au XVIII^{ème} siècle de Montesquieu à Lessing*, Paris, 1946. vol. 2, p. 14; Pamela O. Long, *Nature*, în Jonathan Dewald (Ed.), *Europe 1450 to 1789. Encyclopedia of the Early Modern World*, vol. IV, Thomson Gale, 2004, p. 257.

²⁷ Paul Hazard, *op. cit.*, p. 15.

²⁸ Jean Starobinski, *Rousseau et la recherche des origines*, în *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle*, Paris, 1971, p. 324.

²⁹ Angèle Kremer-Marietti, *Jean-Jacques Rousseau ou l'irréductible inégalité*, în *Jean-Jacques Rousseau, Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, 1973, p. 12-13.

Rousseau nu solicită definirea „naturii” ca angrenaj de elemente, ci ca orizont al cunoașterii, al înțelegerii asupra a ceea ce ni se oferă ca „realitate”³⁰.

Zona de contact dintre natură și primitivitate este ea însăși problematică pentru această perioadă, în măsura în care „istoria naturală” era abia într-o etapă de pionierat. *L'Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roi* este titlul cărții monumentale ale cărei prime volume Georges-Louis Leclerc de Buffon începe să le publice chiar în anii în care apar textele lui Laugier, Condillac sau Rousseau și începe aventura marii enciclopedii franceze. Este vorba de prima istorie fizică a lumii, urmând o metodologie apropiată celei propuse de Newton, desprinsă de dogma religioasă și sprijinită pe fapte observabile³¹. Marc-Antoine Laugier, de altfel, pare familiarizat cu ideile contelui de Buffon, pe care-l invocă în repetate rânduri. Cu toate acestea, intenționând să ofere imaginea lumii primordiale, abatele iezuit descrie mai degrabă o abstracție rezultată din combinația dintre „antichitate” și „sălbăticie”³², ambele articulate cu reminiscentele teoriei „naturii frumoase” și cu ideile lui Rousseau. În pofida progresului științific, ideea perfecțiunii antice încă nu este în întregime evacuată.

Explicarea „științifică” a originii ordinului clasic, și prin extensie a arhitecturii însăși, se înserează tocmai în acest context lărgit, pe care se greșea și relativizarea autorității antice provocată, spre sfârșitul secolului al XVII-lea, de Claude Perrault. O asemenea demonstrație servea în primul rând cauza partizanilor lui Vitruviu: în definitiv, doar elucidarea acestui mister, recurgând la o „autoritate” mai timpurie decât autorul latin însuși, ar fi rezolvat contradicțiile acumulate în timp³³. Identificarea tiparului original al ordinului clasic – lemn sau piatră – ar fi asigurat, apoi, autonomia operei arhitecturale ca artă imitativă³⁴. Spectrul originarității în sine, cu orizontul atemporal subiacent, devine o ispită considerabilă: dobândirea autonomiei operei de arhitectură și stabilirea permanenței arhitecturale³⁵.

De altfel, originea (cât mai convenabil descoperită) funcționa, pe linia reflecțiilor lui Jean-Jacques Rousseau, și ca o garanție a purității și autenticității³⁶, dacă nu cumva chiar a progresului. Această situație paradoxală – privirea îndărăt ca suport al avansului – nu a rămas neșemnată. Reacția vehementă din partea Academiei Regale Franceze, prin vocea secretarului Cochin, stârnită de teza lui Marc-Antoine Laugier, într-o interpretare ceva mai târzie (un anume Gimarey în 1769) merită să fie reprodusă: „Această regulă generală, conform căreia arhitectura are ca scop imitarea primelor colibe grecești, este foarte greșită întrucât, îndemânarea oamenilor desăvârșindu-se pe măsură ce avansează, ei nu s-ar fi limitat la această primă simplitate [...]”³⁷.

Mitul colibe primitive, în teoria arhitecturii europene, oscilează între două direcții investigative, fiind abordat fie ca *figură imaginară*, manevrabilă în lămurirea începuturilor omenirii, fie ca *tipar pentru arhitectura în piatră* și, prin extensie, prototip pentru întreaga

³⁰ Ernst Cassirer, *Filosofia luminilor (Die Philosophie der Aufklärung)*, 1932), Pitești, 2003, p. 51.

³¹ *Ibidem*, p. 60.

³² Adrian Forty, *Primitive. The word and the concept*, în Jo Odgers et alii (Eds.), *Primitive. Original matters in architecture*, Routledge, New York & London, 2006, p. 4.

³³ Christian Michel, *op. cit.*, p. 36-37.

³⁴ Mari Hvattum, *Origins redefined. A tale of pigs and primitive huts*, în Jo Odgers et alii (Eds.), *Primitive. Original matters in architecture*, Routledge, New York & London, 2006, p. 34.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Juan Calatrava, *op. cit.*, p. 18.

³⁷ „Cette règle générale que l'architecture a pour but l'imitation des premières cabanes grecques est fort défectueuse, parce que l'industrie des hommes se perfectionnant à mesure qu'ils vont en avant, ils ne s'en seraient pas tenus à cette première simplicité [...]”, *apud* Christian Michel, *op. cit.*, p. 39-40.

istorie a limbajului clasic³⁸. În prima ipostază, tema adăpostului originar este indisociabil sudată de voga primitivismului, atât în dimesiunea ei speculativă, cât și prin recurgerea la *exempla*. Consistența „științifică” a acestei cercetări pur mitologice este consolidată de descoperirile făcute în America sau în Pacificul de Sud.

Înainte de a fi devenit un subiect științific, tema primului adăpost a aparținut (și aparține încă) orizontului mitic. Pentru spațiul european, nu avem dovezi ale formulării ei discursive înainte de Vitruviu, fie și pentru simplul motiv că nici un alt text antic privitor la arhitectură nu s-a păstrat. Prin urmare, expresia inaugurală este cea dată, lapidar, în cartea a II-a din *De Architectura*: „[...] unii dintre ei au început să-și facă adăposturi din frunze, alții să sape grote în coline iar alții, imitând construcția cuiburilor de rândunele, să amenajeze din lut și crengi locuri destinate refugiului. Mai târziu, observând colibele altora și folosindu-se de îmbunătățirile acestora, sau inventându-le singuri, au construit case din ce în ce mai bune”³⁹. Vitruviu spune mai puțin decât ar fi vrut exegeții lui de mai târziu să afle, mai cu seamă cei care susțineau ipoteza derivării ordinului clasic dintr-un prototip vegetal. În același timp, el transmite totuși, chiar dacă nu explicit, conturul unei problematice vastisime: ceea ce descrie se referă cu precădere la *originea structurilor sociale, formarea limbajului, comunitate, locuire* și abia în plan secund, și fără detalii tehnice, la locuința propriu-zisă.

În fabula narată de Vitruviu este decelabilă o anume procesualitate, un șir de evenimente la capătul căruia omul primitiv obține o lume ordonată. Formarea comunităților pornind de la accidentul descoperirii focului înlesnește articularea limbajului, iar prin comunicare și conlucrare se ajunge, treptat, la rânduirea unei vieți sociale: „Oamenii, pe vremuri, se nășteau precum animalele prin desişuri, păduri sau grote și își petreceau viața hrănindu-se cu poamele pământului. Într-acestea, la un moment dat, într-un loc în care arborii erau mai îndesați, prin frecarea ramurilor din pricina vântului și a furtunii, s-a stârnit un foc. Însăpăimântați de flăcări, cei care se aflau în preajmă au fugit. Mai apoi, când lucrurile s-au mai liniștit, apropiindu-se, au constatat cât de confortabilă era căldura focului. Adăugând lemne și întreținându-l, i-au chemat și pe ceilalți, arătându-și prin semne căte foloase puteau trage din el. Cu timpul, adunându-se laolaltă, au început să emită diferite sunete care, repetate zilnic după nevoie, s-au preschimbă în cuvinte. Mai apoi, indicând lucrurile din ce în ce mai des, au ajuns să vorbească și să lege dialoguri între ei.”⁴⁰ Glisarea de la existența solitară, întreținută de absența unui cod semantic-comunicativ, către conviețuire și comuniune, se petrece pe axa limbajului iar acesta, într-o lectură filozofică, reprezintă trecerea de la adăpost la arhitectură⁴¹.

³⁸ Joachim Gaus, *Die Urhütte. Über ein Modell in der Baukunst und ein Motiv in der Bildenden Kunst*, în *Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Westdeutsches Jahrbuch. Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Band XXXIII, Köln, 1971, p. 7.

³⁹ Acest pasaj este de găsit în Vitruvius II, i, 2-3: „[...] coeperunt in eo coetu alii de fronde facere tecta, alii speluncas fodere sub montibus, nonnulli hirundinum nidos et aedificationes earum imitantes de luto et virgulis facere loca quae subirent. Tunc observantes aliena tecta et adicientes suis cogitationibus res novas, efficiebant in dies meliora genera casarum. Cum essent autem homines imitabili docilique natura, cotidie inventionibus gloriantes alios alii ostendebant aedificiorum effectus, et ita exercentes ingenia certationibus in dies melioribus iudiciis efficiebantur.” Cf. Vitruvius, *On Architecture (De Architectura Libri decem)*, London, 1955, p. 78-79.

⁴⁰ Vitruvius II, i. 1: „Homines vetere more ut ferae in silvis et speluncis et nemoribus nascebantur ciboque agresti vescendo vitam exigebant. Interea quondam in loco ab tempestatibus et ventis densae crebritatibus arbores agitatae et inter se terentes ramos ignem excitaverunt, et eius flamma vehementi perterriti, qui circa eum locum fuerunt, sunt fugati. Postea re quieta propius accedentes cum animadvertissent commoditatem esse magnam corporibus ad ignis teporem, ligna adicientes ed id conservantes alios adducebant et nutu monstrantes ostendebant, quas haberent ex eo utilitates. In eo hominum congressu cum profundebantur aliter e spiritu voces, cotidiana consuetudine vocabula, ut optigerant, constituerunt, deinde significando res saepius in usu ex eventu fari fortuito coeperunt et ita sermones inter se procreaverunt.” Cf. Vitruvius, *ed cit.*, p. 76-79.

⁴¹ Robert D. Dripps, *The First House. Myth, Paradigm, and the Task of Architecture*, Massachusetts & London, 1997, p. 6.

Pluralitatea de semnificații de ordin spiritual, precum și dimensiunea graduală a instituirii primei arhitecturi sunt eludate în optica lui Marc-Antoine Laugier. În ceea ce-l privește, semnificativă este în primul rând recuperarea acestui mit care, de la re-înnodarea tradiției tratatului de arhitectură, odată cu Renașterea italiană, nu beneficiase de o prea mare atenție.

La prima vedere, *Essai sur l'architecture* nu excela prin originalitate, fiind construit pe o structură analitică destul de rigidă – opinii generale despre elementele unui ordin arhitectural, descrierea ordinelor clasice cunoscute, considerații despre principii generale ale construirii, precum soliditatea, comoditatea și buna potrivire (*bienséance*) etc. Este adevărat, pe de altă parte, că în materia acestui opus erau diseminate o sumă de idei mai puțin uzuale iar tonul general comporta o anume intransigență. Totuși, ecoul pe care eseul lui Laugier l-a păstrat peste veacuri, ca și agitația stârnită la publicare, se datorează unei secțiuni introductive în care reia pe larg mitul colibe primitive. Simplul fapt că plasează această imagine în preambulul considerațiilor propriu-zise despre arhitectură, și nu ca o digresiune fortuită, conduce la impresia că, pentru autor, teoria originii silvestre reprezintă fundamentul pe care toate aprecierile subsecvente se întemeiază.

Succesul eseului lui Laugier rezultă din identificarea tonului adecvat pentru a se adresa unui public larg. Chestiunile expuse de el circulau deja, în bună măsură, în rândul arhitecților, familiarizați cu tratatul lui Jean-Louis de Cordemoy sau cu disertația lui Amédée François Frézier. Totuși, pe lângă elocință și buna dozare a efectelor și imaginilor literare, abatele iezuit are meritul de a fi articulat convingător ideile disparate preluate de la alții; spre exemplu, Cordemoy avea o idee destul de nebuloasă despre legătura dintre arhitectură și natură, în vreme ce Laugier formulează ipoteza colibe primitive, din care va face principiul-pivot al considerațiilor sale ulterioare⁴².

Înainte de apariția cărții lui Laugier, o anume tendință funcționalistă devenise evidentă în Franța. Deja în 1702 Michel de Frémin a publicat *Mémoires critiques d'architecture*, care susținea preeminența atributelor funcționale asupra aparenței formale, încercând, în același timp, să definească *adevărata arhitectură*; aceasta, potrivit definiției lui, putea rezulta doar dintr-o relație directă cu finalitatea propusă, calitatea și amplasamentul⁴³. Michel de Frémin nu ar fi oferit decât un (alt) discurs despre *decorum*, chiar și nepotrivit cu gustul francez, dacă nu și-ar fi ilustrat viziunea cu exemple gotice pariziene precum catedrala Nôtre-Dame sau Sainte-Chapelle; astfel, el a devenit primul teoretician sensibil la ideea unei ne-ortodoxe sinteze între arhitectura clasică și cea medievală⁴⁴. Următorul pas în configurarea programului funcționalist a fost făcut de Jean-Louis de Cordemoy, al cărui *Nouveau traité de toute l'architecture*, publicat în 1706, susținea necesitatea (căutării) adevărului și naturalului în proiectul de arhitectură. Fără a se limita la combaterea dogmei vitruviene – *via* Claude Perrault – și la declararea admirației pentru structura gotică, Cordemoy introduce ideea ajustării stilului/ordinului arhitectural în funcție de material, tehnică și uz⁴⁵.

⁴² Wolfgang Herrmann, *op. cit.*, p. xviii.

⁴³ „L'Architecture est un Art de bâtir selon l'objet, selon le sujet & selon le lieu; cela signifie que le premier soin d'un Architecte consiste en faisant son dessein de concevoir la fin pour laquelle l'on luy ordonne un Bâtiment; [...] il doit ayant bien compris l'usage propre du Bâtiment, imaginer & arranger tout ce qui naturellement doit s'assortir à cette fin; [...]” Michel de Frémin, *Mémoires critiques d'architecture contenant l'idée de la vraie & de la fausse Architecture*, Paris, 1702, p. 22-23.

⁴⁴ Idem, p. 26. A se vedea, de asemenea, Daniel Rabreau, *Architecture*, in Michel Delon, *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, 1997, p. 102. Cu privire la sinteza greco-gotică și posteritatea ei, cf. Barry Bergdoll, *op. cit.* p. 13-14 și Harry Francis Mallgrave, *op. cit.*, p. 11-12.

⁴⁵ „Ce n'est pas assez que l'on sçache disposer, ou distribuer toutes les choses [...] si les endroits où elles doivent être employées, n'ont pas entr'eux une belle disposition ni une convenance selon l'usage ou la commodité pour lesquels ils sont faits; ou si dans cette disposition on y fait des choses contraires à la nature & à l'acoustumance.”, Jean-Louis de Cordemoy, *Nouveau traité de toute l'architecture ou l'art du bastir utile aux*

Descoperirea construcțiilor aborigene avusese deja un considerabil impact asupra formulării mitului colibei primitive, în măsura în care este presupusă conservarea, peste milenii, a stării primordiale. Astfel, cu mult înaintea lui Laugier, la 1678, călugărul Juan Caramuel preia ideea originării arhitecturii în coliba primitivă, pe care o ilustrează, în voluminosul său tratat *Arquitectura civil recta y oblicua*, cu felurite exemple amerindiene⁴⁶. În secolul al XVIII-lea, Amédée François Frézier, autorul unei *Dissertation sur les ordres d'architecture* publicat în 1738, susține o ipoteză similară, recurgând la exemple de adăposturi primitive din Caraibe franceze, cunoscute nemijlocit într-un voiaj în America de Sud; considerând că frumusețea adevărată constă în imitarea naturii, Frézier face elogiul unei „arhitecturi naturale”⁴⁷.

Marc-Antoine Laugier pornea, așadar, de la cunoscutul *topos* vitruvian al copierii, în primele structuri destinate adăpostirii, a unor forme și procese naturale. Astfel, în primul capitol al eseului său, intitulat *Principes généraux de l'architecture*, Laugier oferă o relatare voit emoționantă despre dificultățile înfruntate de omul primitiv în căutarea unui adăpost. Rătăcind din loc în loc, el se oprește finalmente într-un luminiș de pădure unde, contemplând priveliștea înconjurătoare, descoperă principiile fundamentale ale arhitecturii. În fapt, autorul francez fabrică însăși paradigma templului clasic – amintește chiar de Maison-Carrée din Nîmes – trăgând concluzia că cea mai nobilă metodă de a construi este înrădăcinată într-un proces elementar și natural; a-l urma îndeaproape echivala, așadar, nu doar cu preîntâmpinarea erorilor dar, mai ales, cu garantarea perfecțiunii antreprizei⁴⁸.

Oricât de seducătoare ar fi părut, ipoteza lui Laugier era dintru bun început viciată. Ceea ce căuta să impună era un tipar evolutiv fondat pe o realitate (pre)istorică idealizată și imposibil de probat. Pornind de aici, autorul încerca să stabilească o legătură directă între structura de lemn și ordinul clasic, ba chiar și o succesiune istorică. Nu în ultimul rând, în numele strictei corespondențe, propunea și un „catalog” de elemente arhitecturale „legitimate” a fi folosite⁴⁹. Dincolo de toate aceste preconcepții și limitări, Laugier deschidea calea raționalității, întrucât teoria sa era fundamental logică, articulată discursiv. În fapt, în analogia cu coliba primitivă, accentul cădea pe procesualitate și nu pe morfologie; indica arhitectului, altfel spus, drumul de urmat pentru a se feri de licență și abuz⁵⁰. Miza lui Laugier era să surprindă frumusețea esențială, derivată dintr-o paradigmă naturală și nu stabilită prin autoritatea Antichității⁵¹.

Interesant este că, (re)construind ipoteza colibei primitive, Laugier vizează, de fapt, prototipul unui templu. Evident, în veacul al XVIII-lea, exemplaritatea antică nu includea secțiunea cu totul secundară a locuinței, cu atât mai mult cu cât, prin circumstanțe istorico-politice, accesul la arhitectura greacă fusese blocat secole la rând. Laugier însuși, deși elogia perfecțiunea greacă, nu se aflase niciodată în fața unui templu grec iar primele relevee detaliate aveau să fie publicate abia la cinci ani de la prima ediție a eseului său. Problema pe care el o ridică, în ultimă instanță, este *discernământul adevăratei frumuseți naturale*⁵².

entrepreneurs et aux ouvriers (1706), Paris, 1714, p. 85. Cf. Alessandro Gambuti, *Il dibattito sull' architettura nel Setecento europeo*, Firenze, 1975, p. 123-124; Julius Magnus von Schlosser, *La littérature artistique. Manuel des sources de l'histoire de l'art moderne (Die Kunstliteratur)*, Paris, 1984, p. 644.

⁴⁶ Juan Calatrava, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁷ Hanno-Walter Kruft, *op. cit.*, p. 179.

⁴⁸ „Telle est la marche de la simple nature: c'est à l'imitation de ses procédés que l'art doit sa naissance. La petite cabane rustique que je viens de décrire, est le modèle sur lequel on a imaginé toutes les magnificences de l'Architecture. C'est en se rapprochant dans l'exécution de la simplicité de ce premier modèle, que l'on évite les défauts essentiels, que l'on saisit les perfections véritables.” Marc-Antoine Laugier 1755, *Essai sur l'architecture*, (1753), Paris, 1755, p. 9-10.

⁴⁹ Cu privire la inconsistența teoriei lui Laugier, cf. Barry Bergdoll, *op. cit.*, p. 12-13.

⁵⁰ Alessandro Gambuti, *op. cit.*, p. 20.

⁵¹ Daniel Rabreau, *op. cit.*, p. 103.

⁵² Daniel Rabreau, *Laugier, le «pittoresque» et la tentation du paysage*, în Sylvia Claus et alii, *Architektur weiterdenken. Werner Oechslin zum 60. Geburtstag*, Zürich, 2004, p. 42.

În realitate, Vitruviu nu afirmă nicăieri că adăpostul originar ar fi paradigma arhitecturii; dacă o atare ipoteză ajunge să fie formulată, ea este rodul unei supra-interpretări⁵³. Laugier nu se mulțumește la o simplă reamintire a mitului, ci îl transformă într-un *principiu operativ*. În această lectură a textului vitruvian este însoțit de un argument livrat de Jacques-François Blondel – în articolul „Architecture” din *Encyclopédie* – conform căruia necesitatea generează experiența didactică și că, astfel înțeleasă, arhitectura este la fel de veche ca și lumea⁵⁴.



Fig. 1. Charles Eisen, „Arhitectura indicând adevăratele principii”, în Marc-Antoine Laugier, *Essay sur l'architecture*, Ed. a II-a, 1755.

⁵³ Juan Calatrava, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁴ Idem, p. 27-28.

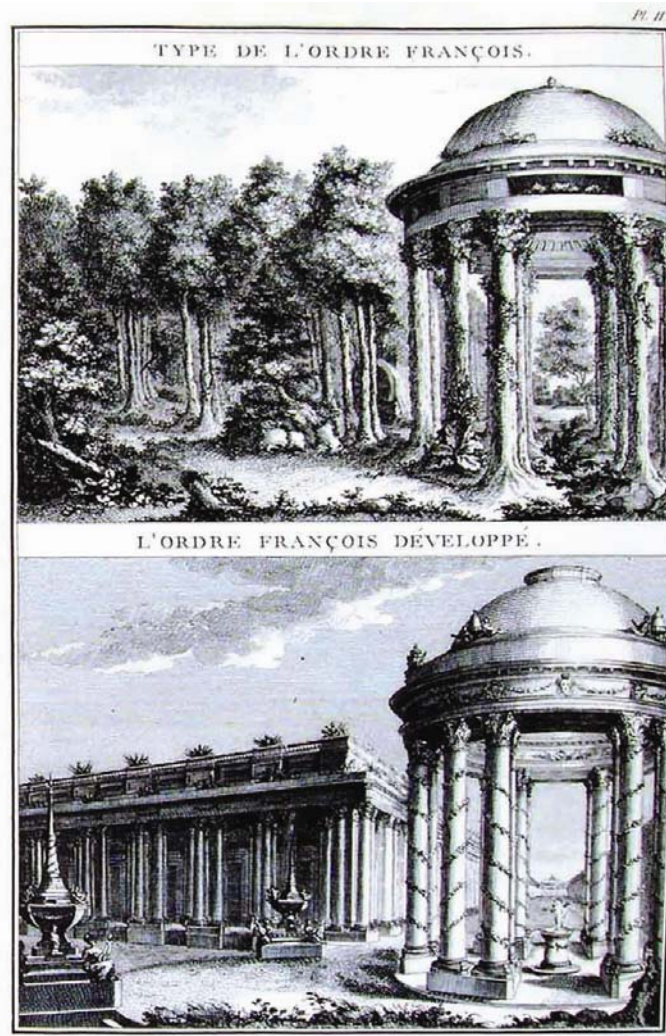


Fig. 2. Ribart de Chamoust, „Tip de ordin francez; ordinul francez prelucrat”, în *L'Ordre François trouvé dans la nature*, 1783, gravură după desenul autorului.

Această teză este reluată, câteva decenii mai târziu, de un anume Ribart de Chamoust⁵⁵, personaj obscur, fără o biografie neîndoiește documentată. Certă îi este, însă, paternitatea unui tratat de arhitectură publicat în 1783 (dar prezentat regelui Ludovic al XVI-lea în 1776), al cărui titlu – *L'Ordre François trouvé dans la Nature* – pare o pură bizarerie. Miza acestui autor, potrivit propriilor declarații, a fost de a elabora, spre gloria eternă a Franței, un ordin arhitectural național care să le surclaseze pe cele canonice. În fapt, o atare preocupare îl precede cu aproximativ două sute de ani, ea fiind probată, de-a lungul secolelor XVI-XVII, de arhitecți și teoreticieni precum Philibert de l'Orme, François Blondel, Claude Perrault sau Antoine Desgodetz⁵⁶. Spre deosebire de ei, Ribart de Chamoust consideră că a

⁵⁵ „L'Ordre François existe depuis qu'il y a des arbres sur la terre.” Ribart de Chamoust, *L'Ordre François trouvé dans la nature*, Paris, 1783, p. 52.

⁵⁶ Cu privire la tradiția elaborării (și teoretizării) ordinului francez, cf. Tobia Patetta, *Sul trattato L'Ordre François trouvé dans la Nature di M. Ribart de Chamoust (1776)*, în *Il disegno di architettura: notizie su studi, ricerche, archivi e collezioni pubbliche e private*, Milano, 2006, p. 11.

identificat principiile fundamentale care structurează un asemenea ordin, nimic altceva decât legile imuabile ale naturii⁵⁷. Inspirat de modul ei de a opera, el a conceput un ordin cu trei coloane, ornamentat de vrejuri în ghirlandă în jurul fusurilor, ca o sugestie a vegetației răsucite pe trunchiurile de arbori; capitelul, aproape identic cu cel corintic, era împodobit cu petale de crin (în locul celor de acant); în fine, pedestalul, decorat cu volute răsturnate, presupunea o interpretare stilizată a rădăcinii. Pe lângă această variantă vegetală discutabilă, cu adevărat novatoare era predilecția inerentă pentru structuri triunghiulare⁵⁸.

Confruntarea dintre natură și antichitate echivala, potrivit interpretării lui Chamoust, cu suprapunerea dintre perfecțiune⁵⁹ și neregularitate, dublată de o altă articulare – între națiune și arhitectură. Cu atât mai interesantă este această dimensiune națională cu cât, prin tradiție, stilul prezentat ca „francez” era goticul (*Opus Francigenum*), de asemenea presupus de origine silvestră. Odată cu Ribart de Chamoust, în ultimele decenii ale veacului al XVIII-lea, arhitectura franceză dobândește un soi de clasicism *sui generis*.

⁵⁷ « [...] je suis réellement le premier qui en ai puisé le principe dans la Nature [...] pour les disputer aux Grecs, il falloit, non les suivre pas à pas, mais remonter à la Théorie primitive, c'est-à-dire, à la Nature même. » Ribart de Chamoust, *op. cit.*, p. i-ij.

⁵⁸ « Les plans d'un édifice d'Ordre Français & des pieces qui les composent, reviennent naturellement à des triangles équilatéraux dont les angles sont coupés, à des lozanges réguliers, à des hexagons réguliers [...] » *Idem*, p. 48.

⁵⁹ « L' Architecture doit ce qu'elle a de plus parfait aux Grecs [...] » Marc-Antoine Laugier, *op. cit.*, p. 3.

