

DI FRONTE E ATTRAVERSO

77

SAGGI DI ARCHITETTURA

Unanime è ormai la consapevolezza che l'architettura moderna ha acquisito una dimensione storica; che essa ci ha fornito un'immagine chiara e insieme complessa di noi stessi, come uomini contemporanei; che la varietà dei suoi manufatti—dagli oggetti d'uso quotidiano agli ambienti più vasti—tesa dall'inizio ad una moralità egualitaria e democratica, è connessa ad un'unica volontà di costruzione di un nuovo ambiente umano, come supporto indispensabile ad una migliore vita comune.

È al tempo stesso unanime il disagio di fronte alla compattezza delle ipotesi interpretative che ne hanno definito la configurazione da un secolo a questa parte: le discipline di progetto—l'architettura in senso stretto, il design, l'urbanistica e la pianificazione territoriale—la storia e la storiografia di ognuno di questi ambiti, hanno davvero fatto riferimento ad una unità di metodo alle varie scale e ad una unità di intenzioni e di ipotesi culturali? Che ne è oggi di tale unità conclamata nel notissimo slogan di Muthesius «dal cucchiaino alla città»? Che è accaduto di quella moralità che contribuiva al processo formativo con una tensione singolarmente internazionale? Che ne è della complessità e contraddizione che i fatti, gli oggetti e gli avvenimenti del mondo del design, dall'architettura, delle discipline territoriali del nostro secolo hanno trascinato con sé, convivendo—in opposizione o assimilazione—con analoghi episodi della più antica tradizione? Che ne è di quel rapporto tra la storia e la ricca fenomenologia del moderno, così cristallinamente negativo in un primo momento?

Questa serie di scritti di architettura si era aperta anni fa articolandosi in fonti ed opinioni; il rapido mutare dei tempi indica la necessità di un allargamento al design, alle monografie, a fatti meno facilmente classificabili entro serie ragionate di argomenti.

Rimane comunque valida l'ipotesi di partenza: è ancora tempo di esplorazione e di diffusione al più vasto pubblico dei fatti dell'architettura; è ancora tempo che urge chiarificazioni, effettivo lavoro culturale oltre il chiuso dei recinti ideologici o di una riduttiva pratica professionale; è ancora tempo di dar corpo e materia consistenti allo sforzo interpretativo in atto, che vede al centro il mestiere dell'architetto, la sua pregnanza, i suoi modi di alimentazione.

Resta tuttora necessaria soprattutto la costituzione di un catalogo ragionato e a più mani dei percorsi che si sono compiuti in questi ultimi centocinquanta anni, per ricostituire l'humus vitale nel quale i più recenti indirizzi possano trovare profondità di storia e spessore di cultura.

Maria Antonietta Crippa

John Ruskin
LE SETTE LAMPADE
DELL'ARCHITETTURA

con una presentazione di Roberto Di Stefano

Jaca Book



Titolo originale
The Seven Lamps of Architecture

traduzione
Renzo Massimo Pivetti

© 1981
Editoriale Jaca Book SpA, Milano
proprietà letteraria riservata

prima edizione italiana
marzo 1982

quarta ristampa
febbraio 1997

copertina e grafica
Ufficio grafico Jaca Book

in copertina
Paul Klee, *Pagode sull'acqua* e
Città delle Cattedrali, disegni a penna,
1927, particolare.

la serie di architettura è diretta da
Maria Antonietta Crippa

finito di stampare nel mese di gennaio 1997
da Print Duemila, Albairate (MI)

ISBN 88-16-40077-3

Per informazioni sulle opere pubblicate e in programma
ci si può rivolgere a Editoriale Jaca Book SpA - Servizio Lettori
via Gioberti 7, 20123 Milano, tel. 02/48561520-29, fax 02/48193361

INDICE

Presentazione	11
Prefazione all'edizione del 1880	31
Prefazione alla prima edizione	35
Introduzione	39
Capitolo primo	
La Lampada del Sacrificio	45
Capitolo secondo	
La Lampada della Verità	65
Capitolo terzo	
La Lampada della Potenza	103
Capitolo quarto	
La Lampada della Bellezza	137
Capitolo quinto	
La Lampada della Vita	181
Capitolo sesto	
La Lampada della Memoria	209
Capitolo settimo	
La Lampada dell'Obbedienza	231
Appendici	
I	249
II	254
III	255
IV	257
V	258

PRESENTAZIONE

Chi si accinge alla lettura di questo saggio ruskiniano nella fiducia di trovarvi esposte valide tesi di critica d'arte o di estetica architettonica è destinato alla più grande delusione. Ma chi, invece, è ansioso di comprendere le autentiche motivazioni, culturali e sociali, della conservazione del patrimonio architettonico a vantaggio della vita umana, troverà qui la più chiara, convincente e moderna enunciazione.

Perché John Ruskin non è poeta, storico dell'arte, naturalista, architetto, ecologo, filosofo, sociologo, economista, scrittore; o, forse, egli è tutte queste cose insieme, laddove esse si incontrano nella loro radice comune che dà significato reale al principio della unità ed universalità della cultura. Di una cultura non astratta e chiusa in se stessa, ma che vuole concretamente aprirsi a tutti per trasmettere i suoi prodotti, via via che essi si configurano, affinché possano essere subito disponibili per il miglioramento della vita dell'umanità che essa cultura alimenta.

In Ruskin coesistono due presenze, quella dell'uomo triste, malato, introverso e infelice e l'altra dell'uomo capace di percepire tutto quanto offre la natura e il mondo circostante e, quindi, di comprendere l'essenza delle cose e di trasfigurarle attraverso una visione superiore. Il prevalere dell'una o dell'altra di tali presenze, in un momento dato, determina comportamenti, giudizi ed atteggiamenti (a volte, contrastanti e poco coerenti) che mostrano, all'esterno, un Ruskin sensibile, generoso e umano oppure il suo opposto¹.

¹ Per notizie biografiche e sugli scritti di Ruskin, tra l'altro, cfr.: R. Di Stefano,



PRESENTAZIONE

Chi si accinge alla lettura di questo saggio ruskiniano nella fiducia di trovarvi esposte valide tesi di critica d'arte o di estetica architettonica è destinato alla più grande delusione. Ma chi, invece, è ansioso di comprendere le autentiche motivazioni, culturali e sociali, della conservazione del patrimonio architettonico a vantaggio della vita umana, troverà qui la più chiara, convincente e moderna enunciazione.

Perché John Ruskin non è poeta, storico dell'arte, naturalista, architetto, ecologo, filosofo, sociologo, economista, scrittore; o, forse, egli è tutte queste cose insieme, laddove esse si incontrano nella loro radice comune che dà significato reale al principio della unità ed universalità della cultura. Di una cultura non astratta e chiusa in se stessa, ma che vuole concretamente aprirsi a tutti per trasmettere i suoi prodotti, via via che essi si configurano, affinché possano essere subito disponibili per il miglioramento della vita dell'umanità che essa cultura alimenta.

In Ruskin coesistono due presenze, quella dell'uomo triste, malato, introverso e infelice e l'altra dell'uomo capace di percepire tutto quanto offre la natura e il mondo circostante e, quindi, di comprendere l'essenza delle cose e di trasfigurarle attraverso una visione superiore. Il prevalere dell'una o dell'altra di tali presenze, in un momento dato, determina comportamenti, giudizi ed atteggiamenti (a volte, contrastanti e poco coerenti) che mostrano, all'esterno, un Ruskin sensibile, generoso e umano oppure il suo opposto¹.

¹ Per notizie biografiche e sugli scritti di Ruskin, tra l'altro, cfr.: R. Di Stefano,

Presentazione

Ciò che conta, dunque, non è la ricerca delle contraddizioni esistenti nei suoi scritti, ma è la comprensione della lezione fondamentale che egli fornisce con il complesso della sua opera e della sua vita, seguendo, con coerenza e rigore, il percorso che, dall'osservazione della natura, attraverso la poesia, la riflessione sulle arti figurative e l'architettura in particolare, conduce a meditare sull'ambiente determinato da tali architetture e sulla condizione della vita degli uomini che vi vivono ed, infine, alla coscienza del rapporto esistenziale tra essi e l'ambiente di natura, d'arte e di storia che li circonda. La eccezionalità di Ruskin consiste, appunto, nell'aver voluto compiere tale percorso, cogliendo con estrema sensibilità i significati delle cose e rendendone partecipi gli altri attraverso il suo messaggio accorato. Poiché—come ha scritto Roberto Pane—«non è una filosofia o una teoria estetica che ci vengono da questo singolare uomo... ma appunto un messaggio... che si configura precipuamente in una fondamentale intuizione... che si può definire come il sentimento di una costante analogia tra l'esperienza estetica e quella morale»; le quali in lui sono caratterizzate da una inseparabilità che «trova il suo significato più profondo nel fatto che non si possono vituperare o sprecare la natura e i prodotti dell'arte senza che l'uomo senta che la stessa estraniamento è stata perpetrata nel suo intimo essere»².

E «Le sette lampade dell'architettura» segna il momento in cui Ruskin prende coscienza di tutto ciò e, quindi, del profondo rapporto esistente tra arte e società o, meglio, della esistenziale relazione tra l'uomo e ciò che—prodotto dalla natura, da lui stesso o da lui e dalla natura insieme—lo circonda.

Fino a quell'anno 1848, egli si era dedicato (a partire dall'età di soli sette anni) alla poesia ed alla pittura. Era cresciuto isolato, in un clima puritano e rigoroso, oppresso dall'affetto della madre; era

John Ruskin, interprete dell'architettura e del restauro, Napoli, 1969, dove è riportata anche una nota bibliografica sullo studioso inglese; tra i contributi successivi al 1969, si ricordano: G. Rocchi, *John Ruskin e le origini della moderna teoria del restauro* e F. La Regina, *William Morris e l'Anti-restoration movement*, entrambi in «Restauro», nn. 13-14, Napoli 1974; R. Monti, *Introduzione* a «John Ruskin, Le pietre di Venezia e Mattinate fiorentine», Firenze 1974; F. Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design*, Bari 1972; D. Gazzoni Pisani, *Introduzione* a «John Ruskin, The Stones of Venice», Roma 1981; F. Bernabei, *Introduzione* a «John Ruskin, La natura del gotico», Milano 1981.

² Cfr. la prefazione di R. Pane al citato: R. Di Stefano, *John Ruskin...* (pp. 9-15).

malato e quasi costretto a viaggiare e sostare in località di montagna o di clima temperato, come l'Italia. Tutto ciò però, aveva finito con lo sviluppare in lui l'amore per la natura, che egli osservava attentamente. Ciò è attestato da alcuni suoi lavori, pubblicati fin dal 1834 (quando aveva solo 15 anni), sulle stratificazioni geologiche del Monte Bianco, sulla causa del colore dell'acqua del Reno, sulla perforazione di un tubo di piombo fatta dai topi, nonché dai saggi: «The Induration of Sandstone» e «Observation on the Temperature of Spring and River Water», del 1836.

Proprio tale ammirazione per la natura—non solo considerata nei suoi più minuti e specifici particolari, ma, soprattutto, nella sua maestosità—porta Ruskin ad essere affascinato dalla pittura di Turner, che gli si manifesta, per la prima volta, attraverso le illustrazioni del volume di Rogers sull'Italia, donatogli nel 1831. Ciò determina in lui il graduale abbandono della poesia ed un crescente interesse per l'arte. Infatti, vediamo che non esita, pur senza alcuna specifica preparazione culturale, a scrivere, nel 1836, saggi in difesa di Turner ed a partecipare polemicamente al dibattito sull'arte, con una tale capacità di persuasione da raggiungere, in pochi anni, un ampio successo; nel 1838, l'editore Loudon (del «Loudon's Architectural Magazine») scriveva al padre: «Vostro figlio è certamente il più grande genio naturale che abbia mai avuto la fortuna di conoscere». Lo stesso Turner—che incontrerà il giovane nel giugno del 1840—avrà grande stima di lui, ne diverrà amico e, infine, lo nominerà suo esecutore testamentario (1851).

Ecco, dunque, Ruskin proiettato verso la ricerca critica nel campo delle arti figurative e della pittura in particolare; il che lo porterà a scrivere, in breve tempo, il primo volume della sua opera più famosa «Modern Painters» (1843). Le osservazioni dirette che egli ha occasione di compiere, negli anni seguenti, specialmente visitando il Louvre, gli fanno, però, avvertire l'esigenza di acquisire conoscenze, nel campo della storia dell'arte, più profonde di quelle che la sua laurea (a Oxford, nel 1842) di «Bachelor of arts» gli aveva fornito. Egli si rende conto «...che molti grandi uomini erano vissuti prima di Turner; che l'autore di un nuovo vangelo dell'arte doveva sapere qualcosa della storia dell'arte. Ed anche della Storia dell'uomo...»³. Egli, allora, studia Dante, la storia italiana, la «Christian Art» di Lindsay; torna in Italia e visita Pisa, Firenze, Lucca, Siena, Roma, Verona e Venezia, dove,

³ Cfr. F. Harrison, *John Ruskin*, Londra 1907.

in particolare, l'opera del Tintoretto nella Scuola di S. Rocco provoca in lui una profonda conversione estetica.

È solo nel 1845, quindi, che scrive il secondo volume dei «Modern Painters» (che vedrà la luce nella estate del 1846), consentendo di registrare, rispetto al primo volume, la rilevante evoluzione del suo giudizio critico. Egli infatti, non solo sollecita l'interesse del pubblico inglese per le due scuole, dell'Angelico e del Tintoretto, allora pressoché sconosciute in Gran Bretagna, ma si impegna a «spiegare la qualità della bellezza in tutte le condizioni felici degli organismi viventi». Ed a tale tipo di riflessioni lo vediamo intensamente rivolto negli anni successivi, durante i quali egli continua a ricercare ed a lavorare al suo «Modern Painters», il cui terzo volume, però, sarà pubblicato ben dieci anni più tardi (1856). È in questo periodo, appunto, che matura in lui sempre più forte la convinzione che non ha senso di parlare d'arte al di fuori di un più vasto orizzonte di ordine morale e sociale; per tal via la sua critica dell'arte diventa critica della società che produce l'arte.

Intanto, ritorna—ma per osservare le cose in una visione diversa da quella che aveva caratterizzato i suoi precedenti viaggi—a Torino, Verona, e Venezia (1846) ed ancora in Francia (1848), per studiare l'architettura delle cattedrali. Egli, però, è colpito soprattutto dalla grande quantità di restauri che si erano eseguiti o si stavano eseguendo in quei Paesi (come, peraltro, in Inghilterra, dove era attivo Sir Gilbert Scott) e dai criteri che guidavano quegli interventi, provocando grave danno ai monumenti dell'architettura del passato. Con l'impeto e la passione che gli è propria, eccolo, dunque, tralasciare i saggi sulla pittura, per dedicarsi (inverno 1848) a scrivere «Le sette lampade dell'architettura», con lo scopo di richiamare l'attenzione di tutti sul significato dell'architettura e sui doveri che l'uomo ha sia nei confronti della nuova che occorre costruire, sia dell'antica che deve essere conservata.

Nello stesso ordine di idee lo troviamo impegnato ancor più negli anni seguenti, in cui pubblica il primo volume del «Le pietre di Venezia»⁴ (1851) (dopo aver soggiornato in quella città dal novembre 1849 alla primavera del 1850) ed il saggio «Pre-raphaelism»⁵. Egli è tal-

⁴ Su quest'opera e sulla sua stretta correlazione con «Le sette lampade dell'architettura», confronta il citato saggio di F. Bernabei.

⁵ In proposito, cfr. M. Vinciguerra, *John Ruskin ed i preraffaelliti*, Milano 1969 ed anche, G. Rocchi, *John Ruskin...*, *op. cit.*

mente preso da questi studi che, per terminare il secondo e terzo volume dei «Modern Painters», gli occorreranno ancora circa tre anni (saranno, infatti, pubblicati solo nel 1853). Negli anni che seguono—pur portando avanti la redazione dei volumi sui «Modern Painters» e vari saggi critici sulla pittura e compiendo nuovi viaggi—i suoi interessi si puntualizzano sempre più verso il campo sociale.

Publicato, infine, il quinto ed ultimo volume dei «Modern Painters» nel 1860, egli passò a rendere pubblica ed ufficiale la sua posizione in campo sociale, pubblicando nel «Cornhill Magazine» i quattro famosi articoli con i quali attacca violentemente la società industriale inglese; la reazione dell'establishment sarà violentissima⁶. Viene allora sistematicamente isolato; nel 1862, dopo che i suddetti articoli «dello scandalo» vengono pubblicati in volume con il titolo «Unto this Last», il «Political Economy» accetta di stampare alcuni suoi scritti, ma l'opinione pubblica gli è così contraria e violenta che dopo il quarto, non appaiono altri articoli.

Egli, tuttavia, porta avanti inflessibilmente la sua azione scrivendo libri, tenendo conferenze e lezioni, dando concreta realizzazione alle sue idee sociali—con l'organizzazione di «The Guild of St. George» (1871), di una attività editoriale di tipo economico (per la diffusione presso gli strati meno abbienti della popolazione), dello «Sheffield Art Museum» (1875)—e con numerose altre iniziative a sfondo sociale.

Intanto, però, le sue condizioni fisiche e mentali peggiorano sempre più e più rapidamente; ormai abbandonato dalla donna che aveva sposato (Euphemia Gray, che dopo 5 anni di matrimonio lo abbandona e si unisce al pittore Millais), vive una infelice e drammatica esperienza sentimentale con la giovanissima Rose La Touche; sente anche vacillare fortemente la sua fede religiosa al punto tale da lasciar morire Rose senza poter soddisfare il di lei desiderio di sentirlo dichiarare di amare Dio più di lei.

Tutto ciò costringerà gradualmente Ruskin (tra il 1878 e il 1883) ad uscire dalla scena pubblica ed a ritirarsi nella sua casa di Brantwood, presso il lago Coniston, dedicandosi a scrivere quella splendida raccolta di osservazioni e ricordi che è il «Praeterita», in uno stile vo-

⁶ In un articolo di fondo del «Manchester Examiner and Times», del 2 ottobre 1860, a proposito di Ruskin, si legge: «Se non lo annientiamo, le sue selvagge parole toccheranno le molle dell'azione di qualche cuore e, prima che ce ne accorgiamo, una chiusa può spalancarsi e sommergerci tutti».

lutamente calmo, semplice e persuasivo. Continuerà a ricevere riconoscimenti e onori, sia in Inghilterra che all'estero; tra l'altro, tutti i suoi scritti verranno pubblicati, nel 1885, a New York da J.B. Alden, ma senza alcuna sua diretta partecipazione. Quando la morte lo raggiungerà, il 20 gennaio 1900, verrà posto a suo ricordo un medaglione di bronzo nel Poet's Corner, nell'abbazia di Westminster a Londra, dove era stata anche offerta una tomba per lui.

La prefazione alla edizione 1880 del «Le sette lampade dell'architettura» rappresenta, dunque, uno dei suoi ultimi scritti e, pertanto, costituisce un documento di estremo interesse, che permette di rilevare il giudizio che egli stesso, alla fine della sua grande battaglia, fornisce circa le dichiarazioni che aveva enunciato, oltre trent'anni prima, e con le quali aveva iniziato la sua lotta per salvare l'ambiente architettonico. Si tratta, in verità, di una severa autocritica, innanzitutto nei confronti della forma letteraria dello scritto, «gravido di luccicanti abbellimenti e fuori misura nell'eloquio sovrabbondante, troppo pomposo e torrenziale», tanto da fargli rifiutare di pubblicare «alcuni passi dettati da un protestantesimo rabbioso e tremendamente falso».

Commentando il contenuto, poi, nel confermarne la validità, egli non può non esprimere tutta la sua amarezza nel constatare come le sue denunce ed esortazioni non sono valse, ad impedire, negli ultimi trent'anni, almeno in Inghilterra, i guasti e il declino dell'architettura e della società. Egli afferma, anzi, che sarebbe stato per lui preferibile se avesse dedicato quegli anni (che considera «la parte più vivace» della sua vita) «ad accurati lavori di disegno», invece di sprecarli «in questi inutili balbettii»; e ciò, tra l'altro, perché (addirittura) «l'unica arte oggi ancora viva in Inghilterra è l'attaccchinaggio dei manifesti».

Constatando, dunque, che «gli edifici che vi sono descritti con tanto gusto sono ormai andati distrutti, oppure sono diroccati e rappezzati con un gusto mediocre ed impersonale che è più tragico della più irreparabile rovina», (vale a dire, che sono stati restaurati), egli ritiene che questo libro «è diventato il più inutile che io abbia mai scritto». Tuttavia, poiché «al pubblico il libro piace ancora» ne licenzia la pubblicazione; ma, quasi per non assumere la responsabilità culturale della riedizione ammonisce a non «cercarvi ciò che potrebbe essere di immediata utilità ed aiuto». Anzi, egli insiste dichiarando: «Quel che di buono questo disgraziato libro pieno di sicumera possa ancora fare oggi, visto che il pubblico lo richiede, sia lui a deciderlo; ma io non vedo di cosa si possa trattare».

Presentazione

In verità, il libro ancora oggi riveste importanza grandissima, poiché come Ruskin stesso riconosce, «in esso è racchiuso in embrione tutto quanto ho successivamente scritto»; e ciò, particolarmente, nel campo della teoria della conservazione del patrimonio architettonico ed ambientale. È, infatti, questo il punto centrale del libro.

Principalmente, è il sesto capitolo (la «Lampada della memoria») che contiene le pagine dove Ruskin ha segnato, con estrema forza e precisione, la *dottrina della conservazione*, che, con ulteriori chiarimenti e verifiche, la moderna cultura sostiene e porta avanti. Anzi, qui è da rilevarsi con particolare enfasi l'affermazione della esigenza, non tanto di proteggere i monumenti antichi, quanto di asservire ai medesimi principi sia la costruzione della nuova architettura sia la tutela dell'architettura antica, affinché esse costituiscano, unitariamente, elementi integranti dell'ambiente di vita della società umana. Ciò vale a dire che Ruskin, già nel 1848, aveva capito ed esposto quel principio della «conservazione integrata» che vedremo ratificato in Europa solo nel 1975 (Dichiarazione di Amsterdam)⁷.

Analizzando, dunque, i contenuti di questo capitolo, vediamo che esso, dopo l'impostazione del problema (paragrafi I e II), contiene una prima parte, dedicata alla costruzione del nuovo (dal III al X), agli effetti del tempo sugli edifici e al conseguente concetto di «pittorresco» (dal XI al XVII) ed una seconda parte, in cui tratta dei problemi della tutela e del restauro dell'architettura antica (dal XVII al XX).

Ruskin, dunque, parte dall'affermazione dell'importanza fondamentale del rapporto esistente tra la natura e l'opera dell'uomo e, ancora, tra le cose ed il ricordo, poiché le cose «sono più preziose nel ricordo di quanto esso non lo sia nel suo rinnovarsi» (§ 1). «Elemento centrale e garante di questa influenza d'ordine superiore della natura sulle opere dell'uomo» è l'Architettura, senza della quale «non si può ricordare» (§ II); essa comprende in sé la poesia, della quale «è più poderosa nella sua realtà». Nei confronti dell'architettura così intesa, quindi, noi uomini abbiamo due compiti essenziali, «la cui importanza è impossibile sottovalutare: il primo consiste nel conferire una dimensione storica all'architettura di oggi, il secondo nel conservare quella delle epoche passate come la più preziosa delle eredità». Non è, dunque, possibile parlare che unitariamente di Architettura, sia che ci rife-

⁷ In proposito, cfr. R. Di Stefano, *Il recupero dei valori*, Napoli 1979, dove, in appendice, è anche riportato il testo della Dichiarazione di Amsterdam.

Presentazione

riamo agli edifici che documentano la storia del passato sia che ne costruiamo di nuovi, perché questi possono raggiungere «la vera perfezione proprio quando diventano commemorativi o monumentali in senso etimologico» (§ II).

E di questi ultimi Ruskin passa subito a parlare riferendosi sia agli edifici privati che ai pubblici. È, innanzitutto, alla casa di abitazione che occorre rivolgere la massima cura: «Io dico che se gli uomini vivessero veramente da uomini, le loro case sarebbero come dei templi» (Aforisma 28). Invece, le case che lui vedeva costruire (e, peggio ancora, quella che noi ancora vediamo sorgere), «disposte in quelle squalide file di una precisione freddamente regolare, senza differenze e senza alcun senso di fratellanza, tutte uguali e tutte isolate in se stesse», non sono altro che un segno di decadenza dell'umanità, di «un'epoca in cui la comodità, la pace, la religione della casa non sono più sentite come tali» ed in cui gente «sempre in lotta e in movimento» affolla le abitazioni. «Questa gente ha sacrificato la sua libertà senza averne avuto in cambio una maggiore quantità di riposo ed ha sacrificato la sua stabilità senza ottenere il privilegio del cambiamento» (§ III).

È questo un fenomeno da considerarsi come una vera piaga sociale, poiché la cattiva qualità degli edifici residenziali non mostra soltanto il basso livello di educazione del gusto o di orgoglio intellettuale di una nazione, quanto anche l'assenza di coscienza del dovere morale di costruire gli edifici nel modo migliore per farli durare in vita per un tempo assai lungo. Gli uomini, dovrebbero sempre edificare «con cura, pazienza e amore» le loro case, adeguandole alla condizione sociale che essi hanno realmente raggiunto, in un dato momento, e non a quella che sperano di raggiungere, un giorno, «alla fine della loro carriera terrena». Solo in tal modo si avrà «una vera architettura domestica, che è il principio di tutte le altre, che non disdegni di trattare con rispetto e ponderatezza le abitazioni piccole come quelle grandi...» (§ IV).

L'ambiente urbano che ne consegue acquista, così, un valore corale di grande interesse, in quanto testimonianza della dignità, della saggezza e dell'equilibrio di un popolo, il quale trae anche da ciò le proprie capacità intellettuali e, particolarmente, quella di creare «la grande architettura». L'esempio, per Ruskin, è fornito dall'Italia e dalla Francia; «ancor oggi, ciò che rende interessanti le più belle città di questi due paesi non dipende tanto dalla ricchezza di grandi palazzi isolati

dal resto, ma dal culto raffinato della decorazione che si vede anche nelle case più piccole e che risale al periodo del loro maggior splendore» (§ v). Di qui, dunque, l'esperienza che le abitazioni siano costruite «per durare e per essere belle; ricche e piene di attrattive, per quanto è possibile, dentro e fuori»; non tutte eguali tra loro bensì differenziate, in modo da «esprimere il carattere e l'occupazione di ogni uomo e, in parte, la sua storia» (§ vi).

Negli edifici pubblici che si devono costruire, «il proposito storico dovrebbe essere ancor più definito» (§ vii). Certo è, che noi, come comunità, abbiamo il dovere di lavorare nell'interesse pubblico non solo per i nostri contemporanei ma anche «per quelli che ci succederanno nel nostro pellegrinaggio sulla terra» e, quindi, tra l'altro, abbiamo il dovere «di far sorgere città perché vi abitino i popoli del futuro»; «gli uomini non possono beneficiare quelli che vivono accanto a loro quanto possono farlo con quelli che verranno dopo di loro» (§ ix, Aforisma 29). «Pertanto, quando costruiamo, pensiamo che stiamo costruendo per sempre. E non facciamolo per la nostra soddisfazione di oggi, né per la sola utilità del momento; che la nostra opera sia tale da far sì che i nostri discendenti ce ne ringrazino...» (§ x).

Assicurare una lunga vita ad un edificio significa, inoltre, assicurargli la gloria, perché questa «non risiede né nelle pietre né nell'oro di cui è fatto, la gloria sua risiede nella sua età e... nella loro imperitura testimonianza di fronte agli uomini, ...in quella forza che... congiunge epoche dimenticate alle epoche che seguono e, quasi, costituisce l'identità delle nazioni...» (Aforisma 30).

Questo è «il sentimento che il tempo infonde nell'opera», nota Ruskin, rilevando, però, che vi è anche un altro importante effetto del tempo sull'edificio, consistente «nell'impronta che esso vi lascia», e che gli conferisce una ulteriore, enorme ed effettiva bellezza: quella del «pittorresco» (§ xi).

Su questo termine, «dato che è ora di uso generalizzato»⁸, Ruskin sente la necessità di soffermarsi per chiarire bene il suo pensiero⁹. Egli

⁸ Circa il dibattito sul «pittorresco» in corso ai tempi di Ruskin, si veda il capitolo «Pittorresco e sublime» in G.C. Argan, *L'arte moderna 1770-1970*, Firenze 1971. Inoltre, anche per il riferimento alle posizioni di Ruskin, si veda, B. Croce, *La critica e la storia delle arti figurative*, Bari 1946, p. 235. Per un interessante giudizio di Croce su Ruskin come estetico metafisico, cfr. B. Croce, *Estetica*, Bari 1958, pp. 427-428.

⁹ È bene ricordare che, per Ruskin, la differenza tra bellezza e sublimità, in

respinge, innanzitutto, «la teoria secondo cui l'essenza del pittoresco consisterebbe nell'espressione di un decadimento universale» afferma, invece, che esso è «sublimità parassitaria: cioè una sublimità che dipende da fattori accidentali o da caratteri meno essenziali degli oggetti ai quali essa appartiene... Due concetti, pertanto, sono essenziali per la definizione del pittoresco: in primo, quello di sublimità (infatti la pura bellezza non è affatto pittoresca e diventa tale solo quando ad essa si mescola un elemento sublime); e il secondo, la condizione subordinata o parassitaria di tale sublimità. Qualsiasi carattere della linea o dell'ombra e dell'espressione produca, quindi, effetto di sublimità, finirà per produrre il pittoresco» (§ XII).

A questo punto, Ruskin passa a mostrare in che cosa consistano tali caratteri, con riferimento alla pittura (§ XIII), alla scultura (§ XIV, XV) e, infine, all'architettura (§ XVI). Per quest'ultima, egli osserva subito che la condizione parassitaria (cioè di tipo accidentale) della sublimità—che, per dare luogo al pittoresco, deve interferire sulla bellezza dell'opera—in generale non si verifica fino a quando sussiste il carattere originario della stessa; se l'opera è, invece, allo stato di rudere, è più facile che si determini la condizione di sublimità parassitaria. Quindi, «il pittoresco si ricerca sempre nelle rovine e si pensa consista nella decadenza»; vale a dire, che si finisce con il ritenere erroneamente che sono la decadenza, la rovina, il degrado a costituire il pittoresco. «Invece, ...esso consiste semplicemente nella sublimità delle crepe o delle fratture o nelle macchie o nella vegetazione che assimilano l'architettura all'opera della natura e le conferiscono quelle condizioni di colore e di forma che sono universalmente diletto all'occhio dell'uomo».

Tale «sublimità esteriore dell'architettura»—poiché fornisce la vi-

architettura, implica la «differenza che esiste tra ciò che è derivato e ciò che è originale nell'opera dell'uomo; perché tutto ciò che in architettura è piacevole e bello è una imitazione delle forme naturali; e ciò che non è derivato in questo modo ma dipende per la sua dignità dall'accomodamento e dal governo che gli vengono dalla mente umana, diventa l'espressione della potenza che esprime». Quindi, nell'opera dell'uomo, la *bellezza* è un *derivato* della capacità umana di imitazione della natura, mentre la *sublimità* è il prodotto *originale* della potenza della mente dell'uomo; oppure, la bellezza deriva dalle capacità dell'uomo di sapere *cosa raccogliere* (e, quindi, da «una giusta e umile venerazione per le opere di Dio sulla terra») e la sublimità dal suo sapere *come governare* (e, cioè, dalla «consapevolezza che l'uomo è stato investito della signoria su quelle opere»).

sibile prova dell'età dell'edificio, cioè della sua «maggiore gloria»— assume una funzione «senz'altro più nobile» di ogni altro elemento concorrente a determinare la «pura bellezza sensibile»; pertanto, i segni esteriori di essa sublimità «possono essere fatti rientrare nel rango dei caratteri puri ed essenziali dell'architettura» (§ XVI). Di qui la necessità di tener conto, nella scelta dei dettagli e della loro disposizione come in quella dei materiali e degli stili, dell'aspetto pittoresco che l'edificio potrà assumere dopo che, trascorsi alcuni secoli, avrà conquistato la sua maggiore gloria» (§ XVI e XVII).

Tutti questi sono gli obblighi da assolvere per corrispondere al dovere di dare a ciò che noi stessi costruiamo una «dimensione storica». Ma non basta: abbiamo contemporaneamente il dovere della «conservazione dell'architettura che già possediamo», il quale non consiste affatto nel restaurare questa architettura. Anzi, deve essere ben chiaro, afferma Ruskin, che «il restauro è distruzione» (Aforisma 31); il nostro dovere è, appunto, di impedire il restauro: «Prendete cura solerte dei vostri monumenti e non avrete alcun bisogno di restaurarli».

«Non parliamo, dunque, di restauro. Si tratta di una menzogna dal principio alla fine». E per Ruskin è la menzogna, più di ogni altra, che reca i più numerosi danni del mondo; sono le varie forme assunte dalla menzogna «che gettano sull'umanità quell'oscuro mistero tale che noi ringraziamo qualunque uomo riesca a squarciarlo...». È per questo che egli afferma: «Impegnamoci a non mentire per nulla al mondo. Non crediamo che una menzogna sia innocua, un'altra sia lieve e un'altra ancora passi inosservata». E ciò anche e soprattutto se sappiamo bene che «parlare e agire secondo verità con costanza e precisione è difficile...» e che «la verità non può essere difesa senza sofferenze, ma le vale tutte» (Aforisma 8).

Il restauro, dunque, è un inganno e come tale produttore di grave danno all'uomo nella sua stessa natura. A tal proposito, è opportuno ricordare la distinzione ruskiniana tra «inganno» e «immaginazione». «Si potrebbe pensare, a tutta prima, che l'intero regno della immaginazione fosse anche il regno dell'inganno. Niente affatto...». Immaginare, infatti, è richiamare alla mente cose che conosciamo e contemplarle ben sapendo che esse non sono e non possono essere presenti nella realtà. Quindi, in essa non vi è inganno ed è cosa profondamente diversa da esso; tanto che «quando l'immaginazione inganna, essa diventa follia».

Coerentemente, il restauro—poiché è una “falsa descrizione” e, quin-

di «una menzogna dal principio alla fine»—produce danno agli uomini anche perché toglie loro la possibilità di beneficiare della facoltà di immaginare. Esso, infatti, compiendo, con l'inganno, una reintegrazione dell'immagine dell'opera architettonica (che, a volte, può addirittura non aver mai avuta) annulla l'aspetto antico di essa così come è giunto a noi; aspetto nel quale «vi era una qualche *vitalità*, una misteriosa e suggestiva traccia di quel che era stata e di quel che era andato perduto; una qualche soavità in quella luce morbida modellata dal vento e dalla pioggia». Sono, appunto, tali elementi che mettono in moto la nostra immaginazione, la quale è necessaria «alla nostra dignità di creature spirituali, che siamo in grado di scoprire e discernere che cosa non esiste, e alla nostra dignità di creature morali, di sapere e ammettere contemporaneamente che essa non esiste».

Su questo tema, dunque, Ruskin scrive le più belle ed importanti pagine del suo libro e, soprattutto,—come si è detto—il testo fondamentale della teoria della conservazione dell'Architettura.

Il suo discorso si inserisce, con grande forza ed autorità, nell'ampio dibattito che, in questo campo, si andava svolgendo in quel periodo tra gli uomini di cultura, specialmente in Francia, per opera, dapprima, di Quatremère de Quincy e Alexandre Lenoir, e, poi, di Victor Hugo, Charles de Montalembert, di Didron e, soprattutto, di Vitet e Merimée. Un dibattito che accompagnava la vastissima (quanto, assai spesso, criticata) campagna di restauri di monumenti che si sviluppò in Francia, dal 1840 in poi, principalmente ad opera di Viollet-le-Duc¹⁰. Seguendo analoghi criteri e metodi, essa si estese, poi, nei vari paesi d'Europa, compresa l'Italia e l'Inghilterra, dove produsse, per preoccupata reazione, l'Anti-restoration Movement e la costituzione della «Society for the Protection of Ancient Building» (S.P.A.B.), nel 1877, ad opera di William Morris, ispirato dallo stesso Ruskin.

Benvero, anche per molti altri studiosi e per lo stesso Viollet-le-Duc¹¹ il restauro era da considerarsi una distruzione dell'opera d'arte; l'architetto francese, anzi—in quello stesso anno (1849) in cui veniva pubblicato il testo ruskiniano che qui esaminiamo—scrive: «Gli archi-

¹⁰ Cfr. G. Fiengo, *Il recupero dell'architettura medioevale nei pensatori francesi del primo Ottocento*, sta in «Restauro», nn. 47-48-49, Napoli 1980.

¹¹ Cfr. R. Di Stefano, *La pratica del restauro dei monumenti*, sta in: AA.VV., *Viollet-le-Duc e il restauro dei monumenti*, in «Restauro», nn. 47-48-49, Napoli 1980.

tetti non devono mai perdere di vista il fatto che lo scopo dei loro sforzi è la conservazione di questi immobili e che la via per raggiungere tale fine è la cura messa nella loro manutenzione. Per abile che sia il restauro di un edificio resta sempre una necessità spiacevole...»¹²; e qualche anno prima (1844), aveva già affermato: «Ciò che vi è di meglio da fare è di toccare il meno possibile questi poveri monumenti; da quando essi vengono restaurati, li si rovina di più di quando si aveva la pretesa di aggiustarli modernamente».

Ma, come si vede, nel discorso di Viollet le Duc, come in quello dei teorici ai quali egli si ispirava, vi è un margine lasciato al compromesso e rappresentato dalla «necessità» dell'intervento restaurativo. Necessità che, invece, Ruskin respinge decisamente: «guardiamola bene in faccia questa necessità e cerchiamo di capirla nei suoi vari termini. È una necessità di distruzione. Accettatela come tale; e allora demolite tutto l'edificio... ma fatelo onestamente e non elevate un monumento alla menzogna, al loro posto». La verità è ben altra, afferma Ruskin, riferendosi esplicitamente all'esperienza francese; è che «il principio che vige oggi... consiste, prima, nel trascurare gli edifici per procedere, poi, al loro restauro».

Per Vitet e Merimée (e, quindi, per Viollet-le-Duc e per tutti gli altri restauratori attivi in Europa) la «mise en valeur» di un monumento significa anche la sua utilizzazione a fini pratici, tra i quali vi è da collocare (in determinate situazioni politiche e nazionalistiche) quella di creare—attraverso i monumenti riportati a forme emblematiche (false e diseducanti), che facilmente inducono a ricordare un antico splendore,—una rappresentazione scenica della gloria passata in un determinato Paese; come, appunto, era utile fare nella Francia dell'imperatore Napoleone III. Ma per Ruskin tutto ciò era inammissibile e la conservazione doveva avere il solo scopo di porre in evidenza il valore culturale e spirituale dell'opera architettonica.

A parte ciò, deve considerarsi che la conservazione dei beni culturali e naturali è anche la più importante delle attività economiche, perché è la forma di acquisizione della ricchezza più vantaggiosa per la collettività. Portando il discorso sul piano dell'economia politica, Ruskin contesta i criteri di valorizzazione dei beni architettonici che

¹² Cfr. le «Istruzioni per la conservazione, la manutenzione ed il restauro degli edifici diocesani», redatte da Viollet-le-Duc.

vede adottati nel suo Paese ed, in generale, in Europa (ma soprattutto in Francia), poiché essi— a causa della cattiva utilizzazione—portano alla perdita di valori insostituibili e, quindi, ad una vera e propria perdita di ricchezza, la quale non è identificabile nel denaro: «...il danaro non serve a comperare la vita...». «La vera ricchezza è la vita», afferma Ruskin. La vita, beninteso, nel senso in cui egli ne parla nel capitolo dedicato, appunto, alla «Lampada della vita»: la vita vera e non la vita falsa, «nella quale facciamo ciò che non ci siamo prefissi di fare, diciamo ciò che non intendiamo dire ed acconsentiamo a ciò che non rientra nei nostri intendimenti». In pratica, tutti gli uomini sono costretti a subire la vita falsa, in una specie «...di sogno, nel quale essi in realtà si muovono e recitano la loro parte... ma senza alcuna chiara consapevolezza delle cose che sono attorno a loro o dentro di loro, ciechi verso le une e insensibili verso le altre...». Ma esiste la vita vera e, se gli uomini la posseggono dentro di sé, «... essi di continuo spezzano questa corteccia per liberarsene attraverso nobili squarci, finché essa diventa... solo una testimonianza della loro propria forza interiore». Questa vita, appunto, è la vera ricchezza degli uomini.

Ma sulla definizione di ricchezza Ruskin si trattiene lungamente¹³, poiché «di cotali definizioni si sente assolutamente bisogno per dare una base alla scienza economica»; e ciò pur comprendendo che «in una scienza che abbia per oggetto elementi così delicati come quelli della natura umana è solamente possibile rispondere della verità finale dei principi, non dell'immediato buon successo dei progetti»¹⁴.

Ricchezza, dunque, è «possesso di cosa di valore da parte di persona che valga» e «nel considerarla come forza che esiste nella nazione, i due elementi: valore della cosa e valore del possessore, devono essere valutati insieme». A sua volta, il termine valore, «aver valore, essere valevole, perciò, significa essere profittevole, contribuire alla vita. Una cosa veramente valevole o vantaggiosa è ciò che porta verso la vita con tutta la sua forza». Coerentemente, ricchezza è anche «il possesso di articoli utili che noi sappiamo o possiamo usare», «poiché la ricchezza,

¹³ Cfr. J. Ruskin, *I diritti del lavoro (Unto this Last)*, traduzione con studio introduttivo e note di F. Villani, Bari 1946; si veda, peraltro, anche il saggio di Ruskin, *The Political Economy of Art*, pubblicato nel volume: «A Joy for Ever».

¹⁴ Cfr. J. Ruskin, *I diritti del lavoro, op. cit.*, p. 96, prefazione di Ruskin, scritta il 10 maggio 1862.

invece di dipendere esclusivamente dall'aver, è chiaro che dipende dal sapere o potere»¹⁵.

Ed anche «l'utilità è valore nelle mani di persona abile», «poiché una cosa capace di "uso" nelle mani di alcune persone, nelle mani di altre può riuscire all'opposto, a quello che si dice comunemente l' "ab-uso". E dipende dalla persona, molto più che dalla cosa, se la qualità specifica sia quella del vantaggio o dello svantaggio».

Ora, la massima risorsa di ricchezza per gli uomini è costituita dal patrimonio d'arte e di natura e, più in generale, dalla bellezza, e non dai beni meramente materiali; «...gli uomini non possono né bere vapore né mangiar pietre... Diventi pure l'Inghilterra, se vuole, tutta una città industriale; e gli inglesi, sacrificandosi al bene di tutta l'umanità, tronchino a metà la loro vita tra rumori, tenebre e pestifere esalazioni. Ma il mondo non può diventare tutto un'officina o una miniera. Tutta l'ingegnosità possibile non varrà mai a far sì che milioni di uomini digeriscano il ferro e bevano idrogeno per vino. E neppure l'ingordigia ed il furor degli uomini potrà diventar il loro cibo...». «...Dove sia una popolazione di sano giudizio non mancherà la ricerca della miglior vita allo stesso modo della ricerca di nutrimento; e nessuna popolazione può raggiungere il suo massimo se non per quella saggezza che «si gode» le parti abitabili della Terra... La gioia del cuore è anche luce negli occhi. Non c'è paesaggio di bellezza che sempre attragga e mai stanchi...; ...E come si andrà imparando l'arte della vita, si troverà alla fine che tutte le cose belle sono anche necessarie...»¹⁶.

Ecco, dunque, che tutelare la bellezza, presente sia nella natura che nell'opera dell'uomo, è un'azione necessaria per garantire la migliore qualità della nostra vita. Questa è la ragione essenziale della conservazione, secondo Ruskin; e qui non vi è certo bisogno di sottolineare la grande attualità del suo pensiero.

Ora, per raggiungere tale scopo non vi è da fare altro che curare giorno per giorno il monumento¹⁷. Un tale costante e vivo impegno

¹⁵ Cfr. *Ibidem*, pp. 171 e 172.

¹⁶ Cfr. *Ibidem*; p. 197.

¹⁷ Cfr. «La lampada della memoria», § 28, nelle pagine seguenti: «Poche lastre di piombo collocate a tempo debito su un tetto, poche foglie secche e sterpi spazzati via in tempo da uno scroscio d'acqua, salveranno sia il soffitto che i muri dalla rovina. Vigilare su un vecchio edificio con attenzione premurosa; proteggerlo meglio che potete e ad ogni costo, da ogni accenno di deterioramento. Contate quelle pietre come contereste le gemme di una corona; mettetegli attorno dei

certamente consentirà di mantenere in vita il monumento, senza falsificarlo, per un lungo periodo di tempo, e non certamente per l'eternità: «Alla fine anch'esso dovrà vivere il suo giorno estremo; ma lasciamo che quel giorno venga apertamente e senza inganni, e non consentiamo che alcun sostituto falso e disonorevole lo privi degli uffici funebri della memoria».

Riusciremo così a conservare il monumento senza restaurarlo, anche se sappiamo che un giorno lontano esso morirà; con l'intervento di restauro, invece, noi giungiamo subito alla distruzione dell'edificio, «alla fine della quale non resta neppure un frammento autentico da raccogliere»; perché «è impossibile in architettura, com'è impossibile resuscitare i morti, restaurare alcunché sia mai stato grande e bello». «Si può fare la copia di un edificio come la si può fare di un cadavere».

Potremo ricostruire le parti mancanti del monumento, liberarlo di aggiunte e superfetazioni, ripristinare le sue superfici decorate, ma il risultato sarà solo quello di aver fatto «una falsa descrizione» di qualche cosa che in realtà abbiamo distrutto. Ciò che inesorabilmente scompare, infatti, è proprio la «sublimità parassitaria», che—come abbiamo visto—documenta l'età, cioè la «maggior gloria» dell'architettura; quella gloria, appunto, che rende l'edificio meritevole di esser conservato a vantaggio dell'uomo, in quanto sicuro contributo «alla sua salute, al suo vigore ed al suo piacere di ordine intellettuale».

In tal senso la conservazione del patrimonio culturale ed ambientale non può e non deve limitarsi alla tutela dei monumenti di architettura, ma deve estendersi globalmente a tutti i documenti della civiltà umana, tra i quali sono il territorio ed il paesaggio umanizzati¹⁸.

sorveglianti come se si trattasse delle porte di una città assediata; dove la struttura muraria mostra delle smagliature, tenetela compatta usando il ferro; e dove essa cede, puntellatela con le travi; e non preoccupatevi per la bruttezza di questi interventi di sostegno: meglio avere una stampella che restare senza una gamba. E tutto questo, fatelo amorevolmente, con reverenza e continuità, e più di una generazione potrà ancora nascere e morire all'ombra di questo edificio».

¹⁸ Al paesaggio sono riferiti vari passi nelle pagine seguenti. Ma egli ritornerà più volte, nei suoi scritti, al tema della conservazione del paesaggio; nel 1872, scrive in: «The Eagle's Nest»:

«Lo scenario più nobile della terra è patrimonio di tutti i suoi abitanti: non è semplicemente per i pochi ai quali essa appartiene temporaneamente perché vi si nutrano come suini, o ci vivano come cavalli; ma essa è stata designata per

Presentazione

Analogamente, Ruskin insiste spesso nei suoi saggi sull'esigenza di tutelare l'ambiente urbano, in via di rapida degradazione in conseguenza dello sviluppo dell'industrialismo. Nel «Le pietre di Venezia» (vol. II), ad esempio, egli pone in grande evidenza la drammatica condizione dell'uomo nella città moderna «L'alto grido che si leva da tutte le nostre città industriali, più forte del rumore delle loro fornaci, è, in verità, tutto in questo: che noi fabbrichiamo ogni cosa eccetto gli uomini...; ...ravvivare, rafforzare, raffinare o formare un singolo spirito vivente, mai andrà nei nostri calcoli dei vantaggi» (vol. II, cap. II). D'altra parte, egli aggiunge nello stesso libro: «Noi siamo obbligati, per accumulare potere e conoscenza, a vivere nelle città; ma il vantaggio che noi abbiamo nella reciproca compagnia è in gran parte annullato dalla nostra perdita di associazione nella natura».

Proprio tale fenomeno ha prodotto—secondo Ruskin—le trasformazioni negative subite dall'ambiente urbano, che facilmente possiamo constatare confrontando la città di oggi con quella antica¹⁹. Una modi-

essere scuola alle menti più elevate, per eccitare le più alte energie dell'umanità, per fortificare gli intelletti più sovrani e nutrire le emozioni più sante dell'animo umano... Ogni proprietario di terre in collina dovrebbe, perciò, ricordare, che i suoi possedimenti sono i mezzi di una educazione particolare; non altrimenti conseguibile, per gli artisti, e, in qualche misura, per gli uomini di lettere del suo paese; che, anche da questo punto di vista limitato, essi sono un patrimonio nazionale, e a maggior ragione quando si ricorda quante migliaia di persone ricevono da essi, perpetuamente, non soltanto un piacere transitorio, ma una perennità così eccitante di emozione pura, un oggetto di ricerca scientifica così nobile, e lezioni di religione naturale così profonde, che solo l'opera di Dio può imprimere, o solo uno spirito immortale può ricevere: essi dovrebbero ricordare che la più lieve deformità, la più insignificante escrescenza può danneggiare l'effetto del più nobile scenario naturale, come una nota discordante può distruggere l'espressione dell'armonia più pura; che è in potere di vermi nascondere, distruggere o violare ciò che angeli non potrebbero restaurare, creare o consacrare... Noi vorremmo cercare d'imprimere questi sentimenti in tutte le persone che hanno a che fare, in qualche modo, con quello che viene chiamato l'abbellimento di un piacevole scenario naturale; in quanto essi potrebbero, in qualche grado, convincere sia l'architetto sia chi gli affida l'incarico, del pericolo di dare via libera all'immaginazione, in casi che implichino questioni intricate di sentimento e composizione, e potrebbero persuadere il progettista della necessità di considerare, non il proprio acro di terra, o i propri gusti particolari, ma tutto l'insieme di forme e la combinazione di impressioni da cui è circondato».

¹⁹ Nel «Le pietre di Venezia» (vol. II, cap. I), Ruskin scrive: «Io non sono a conoscenza della ricchezza ed importanza di una qualsiasi città del Medioevo,

ficazione dell'ambiente urbano, dunque, alla quale occorre opporsi rifiutandosi di costruire il «nuovo» secondo le imposizioni della logica utilitaristica della nuova società industriale. Ecco, dunque, che il raggiungimento dei fini umani, per i quali Ruskin affermava l'esigenza di conservare l'«antico», richiede il contemporaneo impegno a creare città dove «gli uomini possano vivere felicemente»²⁰.

Infine, ciò che ancora occorre sottolineare è il come in Ruskin è già chiara la netta distinzione tra «conservare» e «restaurare», che così bene riprenderà e svilupperà più tardi, in Italia, Camillo Boito. Distinzione che ci consente di assegnare, da un lato, a Ludovico Vitet e Prospero Merimée in Francia, e a John Ruskin, in Inghilterra, il merito di aver formulato i principi della tutela del patrimonio architettonico, cioè la teoria della *conservazione* dei monumenti e, dall'altro

in cui non esista qualche prova che al suo periodo di più grande energia e prosperità, le sue strade non fossero decorate con ricche sculture, e persino... scintillanti di colore e d'oro. Ora, perciò, lasciate che il lettore, formandosi come può una concezione vivida e reale, o di un gruppo di palazzi veneziani, oppure, se preferisce, di una delle più fantastiche e ricche prospettive stradali di Rouen, Anversa, Colonia o Norimberga—tenendo davanti a sé questa vistosa immagine—esca fuori in una via rappresentativa, in senso generale e caratteristico, del sentimento attuale dell'architettura; lasciate che cammini, ad esempio se a Londra, su e giù per Harley street o Baker street o Gower street; ed allora, guardando questa o quella inquadratura lasciate che egli giudichi... quali sono state le cause che hanno portato un così vasto mutamento nello spirito europeo» (vol. II, cap. I).

²⁰ In «The Study of Architecture» (in «Our School»), Ruskin, a tal proposito, scrive: «Tuttavia la bella architettura fu disegnata per le città, nell'aria senza nubi; per le città le cui piazze e giardini sono aperti in pace luminosa; città costruite affinché gli uomini possano vivere felicemente in esse, e gioire ogni giorno, nella compresenza e forza delle une e degli altri. Ma le nostre città, costruite nell'aria oscura, che prima rende, per mezzo del proprio sudiciume accumulato, tutto l'ornamento non visibile a distanza, e poi soffoca i suoi istinti con la fuliggine; città che sono semplici masse abbandonate di magazzini, e costituiscono perciò, per il resto del mondo, ciò che la dispensa e la cantina costituiscono per una casa privata; città in cui lo scopo degli uomini non è la vita, ma il lavoro; ed in cui tutta la grandezza principale dell'edificio sta nel comprendere la macchina; città in cui le strade non sono viali per la passeggiata e la processione di gente felice, ma canali per lo scarico di una folla tormentata, in cui il solo fine nel raggiungere qualsiasi luogo è di essere trasferiti ad un altro; in cui l'esistenza diviene mera transizione ed ogni creatura è solo un atomo in un corso di polvere e in una corrente di particelle che si avvicendano, circolanti qui per i tunnel sotterranei e lì per i tubi dell'aria; per una città, o per le città come questa, nessuna architettura è possibile; anzi, nessun desiderio di ciò è possibile per i loro abitanti».

lato, a Viollet-le-Duc il merito, non meno grande, di aver fissato limiti e norme per l'attuazione di tale tutela, cioè i caratteri della pratica del *restauro*²¹.

Ciò che distingue con assoluta chiarezza, però, il pensiero di John Ruskin e lo rende quanto mai vivo ed attuale, è la individuazione, precisa e rigorosa, delle motivazioni della conservazione dell'architettura. Essa è formulata nel paragrafo conclusivo (il xx) del libro in esame, che Ruskin stesso, nel 1880, considera «il migliore, io credo, del libro»²².

Tali motivazioni, infatti, non sono dettate «da questioni di opportunità o di sentimento», ma dall'esigenza di garantire la nostra stessa vita; «...il posto e del passato e del futuro, nelle nostre coscienze, è usurpato da un presente fatto di inquietudine e di scontento. La stessa pace della natura viene sempre più allontanata da noi... e noi ci ritroviamo ricacciati indietro, in una folla sempre più numerosa che si accalca alle porte della città. L'unica influenza che possa in qualche modo prendere il posto di quella delle foreste e dei campi *in un mondo come questo*, è la forza dell'antica Architettura».

È questa forza che ci consente di resistere all'abbruttimento progressivo, fino alla perdita dei valori umani che ci fanno parte della Natura. Natura e architettura del passato—intesa come visibile testimonianza di un mondo diverso, da recuperare—rappresentano il riferimento indispensabile per consentirci di scegliere consapevolmente un futuro in cui vi sia speranza di trovare la gioia di vivere da uomini, «secondo natura» (Kata Phusin), motto e ideale che ha guidato John Ruskin per tutta la vita.

²¹ Cfr. R. Di Stefano, *La pratica del restauro*, già citato.

²² In verità, egli aggiunge, con grande e comprensibile amarezza: «ma anche il più infruttuoso»; la storia, invece, ha dimostrato che esso ha dato frutti preziosi, perché il suo messaggio è stato raccolto ed ha costituito la base della dottrina della conservazione. Anche se, purtroppo, nella pratica operativa dobbiamo ancora troppo spesso prendere atto «di devastazioni più sfrenate ed ignoranti», le estreme ragioni che legittimano la conservazione vanno affermandosi e diffondendosi, nonostante la resistenza durissima del «sistema» economico-politico della società moderna, che giustamente ravvisa proprio in quelle ragioni gli elementi che la trasformeranno radicalmente.

PREFAZIONE
ALL'EDIZIONE DEL 1880*

Non ho mai avuto intenzione di far ripubblicare questo libro, che è diventato il più inutile che io abbia mai scritto; infatti gli edifici che vi sono descritti con tanto gusto sono ormai andati distrutti, oppure sono diroccati e rappezzati con un gusto mediocre e impersonale che è più tragico della più irreparabile rovina.

Ma mi accorgo che al pubblico il libro piace ancora, e spero che lo leggerà, a patto rinunci a cercarvi ciò che potrebbe essere d'immediata utilità e aiuto. E poiché in esso è racchiuso in embrione tutto quanto ho successivamente scritto, per quanto gravido di luccicanti abbellimenti e fuori misura nell'eloquio sovrabbondante, troppo pomposo e torrenziale, lo ripropongo nella sua antica forma; eccetto che per alcuni passi dettati da un protestantesimo rabbioso e tremendamente falso, che sono qui espunti dal testo, come pure dalle appendici, e possono servire a dare alle vecchie edizioni un qualche valore, agli occhi dei collezionisti di libri e a persone che si dilettono (come più che altro sembra fare la critica moderna, con grande profitto) degli errori altrui.

* Mi accorgo che, per un assurdo contrattempo, nella nuova prefazione non si fa cenno della ragione per cui ho fatto stampare alcuni brani in corsivo, numerandoli come « aforismi ». Se il lettore presterà loro la giusta attenzione, si renderà conto che la loro praticità e la loro fedeltà giustificano tale scelta. Una volta capito questo, anche il resto del libro diventerà chiaro e convincente; in caso contrario, esso potrebbe essere scambiato per un intrico nebuloso di belle parole, e la sua lettura risulterebbe, all'atto pratico, del tutto vana (Brantwood, Coniston, 26 maggio 1880).

Mi azzardo a dire che la primissima edizione, con le tavole originali, avrà sempre un prezzo alto sul mercato; infatti, delle incisioni che conteneva, non solo ho eseguito di mia mano, tratto per tratto, i disegni, ma ho anche preparato con l'acido le lastre (l'ultima nel mio stesso lavandino a «La Cloche» di Digione) di persona, con furiosa trascuratezza (dato che nuttivo, allora come ora, un totale spregio nei confronti di tutte quelle forme d'arte che comportano sbavature e macchie d'inchiostro, o qualsiasi altro «procedimento» diverso da quello della mano ferma e della linea precisa); tuttavia, nonostante questa riluttanza, alcune delle tavole sono riuscite bene, adeguate allo scopo, e credo che d'ora in poi conserveranno sempre un certo valore.

Le copie di quelle stampe, eseguite per la seconda edizione da Mr. Cuff, e qui ristampate, vanno altrettanto bene per ogni tipo d'illustrazione pratica, e sono molto più apprezzabili come pezzi di singolare bravura a opera di un incisore. Infatti il metodo originale da me adottato non era facile da imitare con un'incisione diretta. Quando si usa la punta direttamente sul metallo, non si riesce a produrre alcun effetto d'ombreggiatura o d'alone nel disegno (si vedano le tavole che io stesso ho eseguito per il mio *Modern Painters*). Ma in questi schizzi architettonici avevo bisogno di ottenere con facilità delle zone di chiaroscuro e di buio totale; così usai un procedimento che mi era stato mostrato (credo da un incisore tedesco, ma adesso la memoria non mi soccorre); su un fondo molto morbido si stende un foglio di carta velina, sul quale si può disegnare con una matita dura e vedere approssimativamente, sollevando la carta, quale gradazione di chiaroscuro si è realizzata. La pressione della punta rimuove la cera che resta attaccata alla carta velina, in modo tale che l'acido può penetrare fino alla superficie della lastra. Quello che si ottiene è una sorta d'ibrido tra la mezzatinta, l'acquaforte e la litografia, e non è facile da imitare con qualsiasi altro procedimento, a meno che non si disponga di una abilità pari a quella che Mr. Cuff possiede in misura particolare. Il frontespizio è anch'esso un lavoro eccellente, di Mr. Armytage, alla cui abilità le migliori illustrazioni di *Modern Painters* debbono non solo la loro estrema delicatezza, ma anche la loro durata nel tempo. Alcune delle sue tavole, che ora sto per rieditare con stralci del libro, raggruppate secondo il soggetto, non mostrano la pressoché minima perdita di brillantezza, quale che sia l'uso che se n'è fatto finora.

Ora però che le mie lastre sono tutte in mio possesso, starò ben attento a che nessuna sia usata per un tempo eccessivo, perché si man-

Prefazione all'edizione del 1880

tenga integra; e anche se la presente edizione di questi vecchi libri non potrà mai essere un'edizione economica, ho fiducia che essi possano diventare, col tempo, tutti discretamente accessibili.

Al testo delle *Sette Lampade* ora ristampato sono state aggiunte alcune brevi note, ma il testo in sé (dato che i passi ai quali accennavo sono gli unici omessi), è riproposto parola per parola e punto per punto; e potrà essere una rassicurazione in tal senso per il lettore sapere che io non ho neppure rivisto le bozze, ma ho lasciato tutte le noie di questo genere al mio bravo editore, Mr. Allen, e a suo figlio, così sollecito, ai quali deve andare la gratitudine del lettore, non meno che mia, per quanto di buono egli potrà trovare in questo libro.

Brantwood, 25 febbraio 1880

PREFAZIONE ALLA PRIMA EDIZIONE

Gli appunti che costituiscono la base di questo saggio sono stati raccolti durante la preparazione di una delle sezioni del terzo volume del mio *Modern Painters*¹. Per un certo tempo ho pensato di dar loro maggiore sviluppo, ma la loro utilità, se ve ne può essere una, probabilmente sarebbe risultata molto più compromessa da un ulteriore ampliamento in vista della pubblicazione, che accresciuta da una maggiore attenzione nella redazione. In ogni caso, nati dall'osservazione personale, tra questi appunti vi può essere qualche spunto pregevole anche per gli architetti di mestiere; per quanto concerne le opinioni che su di essi si fondano, devo essere preparato a far fronte all'accusa d'intrusione, che è raro non sia rivolta allo scrittore che assume un tono dogmatico parlando di un'arte che non ha mai praticato. Vi sono, tuttavia, casi in cui la passione è troppo viva per poter tacere, e forse troppo forte per poter essere in torto. A questa intrusione io

¹ L'eccessivo ritardo con cui viene pubblicato quel volume supplementare è stato, in verità, dovuto alla necessità in cui si è trovato il suo autore di procurarsi il maggior numero possibile di testimonianze degli edifici medievali d'Italia e di Normandia, che stanno gradualmente andando distrutti, prima che la loro distruzione fosse portata a compimento dalle vicende della Restaurazione o della Rivoluzione. Tutto il suo tempo è stato ultimamente dedicato a disegnare schizzi di fiancate di edifici il cui altro lato stava crollando; né l'autore è ancora in grado d'impegnarsi per una data precisa di pubblicazione delle conclusioni di *Modern Painters*; può solo promettere che il ritardo con cui esse usciranno non sarà dovuto a indolenza da parte sua.

Prefazione alla prima edizione

sono stato obbligato: ho sofferto troppo per la rovina e l'abbandono che affliggono la mia architettura prediletta, e per il successo di una che non posso amare, per poter argomentare con prudenza, per coerenza con la moderatezza della mia opposizione ai principi che hanno indotto al dispregio verso l'una, e hanno determinato le caratteristiche dell'altra. E non ho fatto alcuno sforzo per modificare la mia fiducia in quei principi generali perché, nel pieno delle contraddizioni e delle incertezze delle nostre concezioni architettoniche, mi sembra vi sia qualcosa di apprezzabile in qualsiasi opinione *in positivo*, anche se è sbagliata in molti punti, così come utili sono anche le erbacce che crescono sui banchi di sabbia.

Devo tuttavia scusarmi col lettore per l'esecuzione frettolosa e imperfetta delle tavole. Ero alle prese con un lavoro molto più impegnativo e mi serviva che esse fossero semplicemente illustrative dei miei intendimenti, ma a volte ho completamente mancato anche a questo semplice scopo; e il resto, dato che in genere è stato scritto prima del completamento delle illustrazioni, finisce a volte per descrivere ingenuamente come sublimi o belle, delle fattezze che nelle tavole appaiono come sgorbi. Sarò grato al lettore che vorrà in questi casi riferire le mie espressioni di apprezzamento all'Architettura e non all'illustrazione.

Per quanto, comunque, la loro scadente qualità e la loro imperfezione lo consenta, le tavole hanno un certo valore. Infatti sono o copie di appunti presi sul luogo, o (tavole IX e XI) ingrandimenti e adattamenti di dagherrotipi eseguiti sotto la mia supervisione. Purtroppo, la grande distanza dal suolo della finestra rappresentata nella tavola IX rende confuso anche il dagherrotipo, e non posso rispondere dell'accuratezza di alcuno dei particolari musivi, tanto più di quelli attorno alla finestra, che sono portato a ritenere siano scolpiti in rilievo nell'originale. Le proporzioni complessive, comunque, sono rispettate con scrupolo, e lo è anche il numero delle spirali della colonna; l'effetto dell'insieme è uguale a quello dell'originale, per quanto serve al proposito illustrativo della tavola. Rispetto all'accuratezza del resto, posso rispondere anche delle crepe delle pietre e del loro numero; e per quanto l'imprecisione del disegno e il curioso aspetto di queste immagini, necessariamente determinato dal tentativo di riprodurre vecchi edifici come effettivamente appaiono oggi, possa forse diminuire la loro credibilità in fatto di verosimiglianza, si tratta di un timore infondato.

Prefazione alla prima edizione

Il sistema adottato nell'uso delle lettere, nei pochi casi in cui si sono esaminate delle sezioni trasversali, appare non troppo chiaro nei riferimenti, ma è funzionale rispetto al complesso. La linea che denota l'andamento della sezione è rappresentata da una lettera singola, se la sezione è simmetrica, per esempio, a; la sezione, dalla stessa lettera sormontata da un trattino: a. Ma se la sezione è asimmetrica, il suo andamento è designato da due lettere poste alle estremità: per esempio: aa₂; mentre la sezione effettiva, dalle due stesse lettere sormontate da un trattino alle estremità corrispondenti: per esempio, aa₂.

Il lettore sarà forse sorpreso dal ridotto numero di edifici al quale si è fatto riferimento. Ma va ricordato che i capitoli di quest'opera hanno la sola pretesa di essere l'illustrazione dei principi dell'Architettura, non un saggio sull'architettura europea; e quegli esempi li ho tratti dagli edifici che prediligo, o dalle scuole architettoniche che, per quel che mi è parso, sono state esaminate con attenzione minore di quanto meritassero. Avrei potuto, in modo altrettanto esauriente, ma non con la stessa accuratezza e sicurezza che mi provengono dall'osservazione diretta, illustrare i principi che qui enuncerò, facendo riferimento all'architettura egizia, indiana o spagnola, così come a quella alla quale l'attenzione del lettore sarà principalmente condotta: il gotico e il romanico italiano. Ma la mia preferenza, come pure la mia esperienza, mi ha portato a quella linea ideale di scuole di pensiero, così varie e così splendide, che si sviluppa dal Mare Adriatico al Mar di Northumbria, affiancata dalle scuole spurie di Spagna, da un lato, e di Germania, dall'altro. E come elementi culminanti, al centro di questa catena, ho preso in considerazione per prime le città della Val d'Arno, come rappresentative del romanico italiano e del puro gotico italiano; Venezia e Verona, come rappresentative del gotico italiano che si colora di elementi bizantini, e Rouen, con le città normanne che le stanno attorno, Caen, Bayeux e Coutances, come rappresentative dell'intero sviluppo dell'architettura nordica, dal romanico al *flamboyant*.

Forse sarebbe stato augurabile che proponessi un maggior numero di esempi tratti dal nostro primo gotico inglese, ma mi è sempre stato impossibile lavorare nei gelidi interni delle nostre cattedrali, mentre le funzioni quotidiane, le lampade e le incensazioni di quelle del continente ne fanno degli ambienti perfettamente sani. Durante l'estate scorsa ho fatto un pellegrinaggio per i santuari inglesi, cominciando

Prefazione alla prima edizione

da Salisbury, dove pochi giorni di lavoro mi hanno recato come conseguenza uno stato di diffuso malessere, che mi sarà permesso di annoverare tra le cause della gracilità e dell'imperfezione di questo saggio.

INTRODUZIONE

Anni fa, conversando con un artista¹ le cui opere, uniche forse ai giorni nostri, uniscono la perfezione del disegno allo splendore dei colori, chi scrive chiese delle delucidazioni a proposito dei mezzi con cui in generale fosse possibile conseguire più facilmente quest'ultima qualità. La risposta fu tanto concisa quanto esauriente: «Sappi ciò che vuoi fare, e fallo»; esauriente, non solo per quel che concerne quel ramo dell'arte al quale si riferiva al momento, ma perché esprime il grande principio del successo in ogni direzione dello sforzo umano. Infatti io penso che l'insuccesso possa essere attribuito molto meno di frequente all'insufficienza di mezzi o alla mancanza di paziente fatica, che a una confusa comprensione di cosa effettivamente andrebbe fatto. Perciò, se è oggetto d'irrisione, e a volte di biasimo, che gli uomini si proponano una perfezione di qualsiasi genere che la ragione, se fosse stata interpellata con equilibrio, avrebbe potuto dimostrare irrealizzabile con i mezzi di loro dominio, è un errore ancor più pericoloso che la considerazione in cui teniamo i mezzi interferisca con la nostra concezione o addirittura, il che non è impossibile, ostacoli la nostra consapevolezza del bene e della perfezione in se stessi. E questo dobbiamo ricordarci con massima attenzione; infatti,

¹ Mulready. [William Mulready (1786-1863), pittore inglese noto soprattutto come paesaggista e autore di nudi, ebbe influenza sul movimento dei preraffaelliti].

Le sette lampade dell'Architettura

AFORISMA 1

Si può sempre sapere cosa sia giusto, ma non sempre cosa sia possibile

mentre il senso comune e la coscienza dell'uomo, con l'aiuto della Rivelazione, sono sempre sufficienti, se indirizzati con scrupolo, a consentirgli di scoprire che cosa sia giusto, né il senso comune né la coscienza né il sentimento bastano mai a definire cosa sia possibile per lui, perché non è questo il loro fine. Egli non conosce né la forza propria né quella dei suoi compagni, né quale conto fare dei suoi alleati, né quale resistenza aspettarsi dai suoi avversari. Sono, questi, interrogativi rispetto ai quali le passioni possono essere fuorvianti e l'ignoranza deve essere un limite; ma è colpa soltanto sua se essi interferiscono con il modo d'intendere i doveri o di riconoscere i diritti. E, per quella che è la mia conoscenza delle cause dei molti insuccessi ai quali sono soggetti gli sforzi di uomini intelligenti, in particolare nelle vicende politiche, a me sembra che essi debbano scaturire, più largamente che da tutti gli altri, da questo singolo errore: la riflessione nell'ambito dei concetti relativi di capacità, probabilità, resistenza e disagio, che sono incerti e in qualche modo inesplicabili, invariabilmente precede, anche se non la soppianta del tutto, la determinazione di cosa sia desiderabile e giusto in assoluto. E non vi è da meravigliarsi che a volte il calcolo eccessivamente freddo delle nostre forze ci debba riconciliare troppo facilmente con le nostre manchevolezze e perfino indurci nel fatale errore di supporre che le nostre supreme congetture siano in se stesse buone, o che, in altre parole, poiché di offendere non si può fare a meno, le nostre offese diventino inoffensive.

Ciò che è vero nella vita sociale degli uomini non mi pare lo sia di meno in quell'arte tipicamente politica che è l'Architettura. Per lungo tempo ho avuto la convinzione della necessità, ai fini del suo progresso, di uno sforzo ben determinato per districare dal confuso cumulo di tradizioni parziali e dogmi da cui essa è stata vieppiù gravata nel corso di una pratica imperfetta o ristretta, quei principi generali di diritto che possono esser applicati a ogni suo periodo o stile. Fondendo nella sua essenza elementi tecnici e immaginativi, così come negli uomini si fondono anima e corpo, essa mostra la stessa instabile propensione verso il prevalere della parte più bassa sulla più alta, verso l'interferenza dell'elemento costruttivo con la purezza e la semplicità di quello speculativo. Tale tendenza, come ogni altra forma di materialismo, aumenta col procedere dell'età; e le sole leggi che le resistono, fondate su precedenti parziali, e già guardate con irriveren-

Introduzione

za perché decrepite, se non con spirito di sfida perché tiranniche, sono evidentemente inapplicabili alle nuove forme e funzioni dell'arte che le necessità del giorno richiedono. Quante possano diventare, queste necessità, non è dato prevedere; esse spuntano, inattese e impazienti, da ogni accenno di cambiamento in senso moderno. Fino a quando sia possibile imbattersi in esse senza che siano sacrificati i caratteri essenziali dell'arte architettonica, non lo si può determinare con calcoli o previsioni specifiche. Non vi è legge, né principio, fondati sulla pratica del passato, che non possano essere sovvertiti da un momento all'altro dal presentarsi di una nuova situazione o dall'invenzione di un nuovo materiale; e il modo più razionale, se non l'unico per sventare il pericolo di una definitiva dissoluzione di tutto ciò che è sistematico e coerente nella nostra pratica, o al quale noi attribuiamo un'antica autorità, è di metter da parte per un po' i nostri tentativi di occuparci della miriade crescente degli abusi, delle restrizioni, delle esigenze particolari, per impegnarci a definire come direttrici di ogni sforzo alcune leggi di diritto, costanti, generali e inconfutabili: leggi che, fondate sulla natura dell'uomo, e non sul suo sapere, possano detenere l'immutabilità della prima, al punto tale che né lo sviluppo del secondo né la sua imperfezione possano essere in grado di insidiarle o invalidarle.

Forse non vi sono leggi di tale natura, peculiari di ciascuna arte. La loro portata necessariamente include l'intero orizzonte del campo d'azione dell'uomo. Ma esse hanno modificato forme e procedure a seconda del settore al quale venivano applicate, e l'estensione della loro autorità non può essere certo considerata motivo di riduzione del peso di questo. Tali peculiari aspetti, che concernono la prima delle arti, ho cercato di tratteggiarli nelle pagine che seguono; e dal momento che, se correttamente fissate, esse devono essere necessariamente, non solo presidio contro ogni forma d'errore, ma fonte di ogni misura del successo, io non credo di pretendere troppo chiamandole le *Lampade dell'Architettura*²; né di peccare d'indolenza se, mentre mi sforzo di assicurarmi della vera natura e nobiltà della loro fiamma, mi rifiuto di entrare in una qualsiasi di quelle questioni capziose o particolari che costituiscono gli innumerevoli ostacoli troppo spesso responsabili di averne alterato o sopraffatto la luce.

Se mi fossi cimentato in questa ulteriore indagine, il mio lavoro

² «La Legge è luce». «La Tua Parola è una lampada ai miei piedi».

sarebbe divenuto certamente meno gradevole, e forse meno utile, perché soggetto a quegli errori che la dichiarata semplicità della sua concezione aiuta ad evitare. Per semplice che sia, il suo respiro è troppo ampio per consentire un qualsiasi esaurimento del problema, a meno di dedicargli quel tempo che l'autore non riteneva giustificato sottrarre ai settori di ricerca nei quali è impegnato nell'ambito di opere già iniziate, che sta portando a compimento. Sia la struttura generale che la nomenclatura sono quelle suggerite dalla comodità piuttosto che dalla trattazione sistematica: l'una è arbitraria, e l'altra illogica. Né vi è la pretesa che tutti, o anche la maggior parte dei principi necessari al successo dell'arte, siano inclusi nella ricerca. Si vedrà, tuttavia, che molti di essi, d'importanza considerevole, si sviluppano incidentalmente da quelli esplicitamente enunciati.

Ma per una colpa apparentemente più grave è necessaria una difesa altrettanto solenne.

AFORISMA 2
Tutte le leggi pratiche non sono che il riflesso di leggi morali

Si è appena detto che non vi è campo del lavoro umano le cui leggi costanti non abbiano una stretta analogia con quelle che regolano ogni altro modo di esprimersi dell'uomo. Ma, in aggiunta a ciò, nel momento in cui noi riduciamo a maggior semplicità e certezza qualsiasi aggregato di queste leggi pratiche, ci accorgeremo che esse vanno al di là della pura condizione di connessione o analogia, per diventare l'espressione effettiva del nerbo e della tempra fondamentali delle poderose leggi che reggono il mondo morale. Per quanto umile e insignificante sia un atto, vi è qualcosa nell'eseguirlo bene che ha una stretta colleganza con le forme più nobili della virtù umana; e la verità, la decisione, la temperanza spirituale, hanno un'influenza che trova la sua tangibile manifestazione nelle realizzazioni manuali, nei movimenti del corpo e nell'azione dell'intelletto.

E in questo modo, come ogni azione, giù fino al tracciare una riga o all'articolare una sillaba, è capace di una sua specifica dignità per il modo in cui è eseguita, tanto che noi spesso diciamo che la sua esecuzione è fedele (come è fedele un disegno o un suono), così essa è capace di una dignità ancor più alta in virtù del motivo per cui è eseguita. Infatti non vi è alcuna azione tanto irrilevante o meschina che non possa esser fatta per un grande proposito, e risultare per questo nobilitata; né vi è alcun proposito tanto grande che quelle azioni da poco non possano assecondare, e anche in misura notevole, a seconda

Introduzione

di come sono eseguite. Primo fra tutti, quel proposito che sta in cima agli altri: compiacere a Dio. Donde George Herbert³:

Con questo adagio il servo
fa santa la fatica:
Chi rassetta la stanza, *secondo Tua legge*,
Più bella fa quella, e il suo lavoro.

Pertanto, sollecitando o raccomandando una qualsiasi azione o modo di compierla, possiamo scegliere tra due linee ben distinte di argomentazione: l'una, basata sulla descrizione dei pregi o del valore intrinseco dell'opera, che è spesso ridotto e sempre discutibile; l'altra, basata sulle prove della sua attinenza con le forme più alte della virtù umana, e del gradimento, per quanto è possibile comprendere, da parte di Colui che è la fonte della virtù. La prima costituisce comunemente il metodo più persuasivo, la seconda, senza dubbio, il più decisivo; solo che è soggetta a risultare offensiva, quasi che fosse irriverente chiamare in causa considerazioni così solenni nella trattazione di argomenti di scarsa rilevanza temporale. Io sono convinto, tuttavia, che non vi sia errore più sconsiderato di questo. Dio, lo si tratta con irriverenza se lo si bandisce dai propri pensieri, non facendo riferimento alla sua volontà in circostanze di modesta importanza. La sua non è l'autorità o l'intelligenza finita che non può essere importunata con cose di poco conto. Non vi è nulla di così insignificante da non permetterci di onorare Dio chiedendo che Egli ci guidi a capirlo, o da indurci a offenderLo assumendolo tutto nelle nostre mani; e quel che vale per la Divinità, vale anche per la sua Rivelazione. La usiamo col massimo di riverenza quanto più essa è un fatto abituale per noi, le manchiamo di rispetto ogni volta che agiamo senza far riferimento a essa, e la onoriamo con sincerità se l'applichiamo universalmente. Sono stato criticato per aver introdotto con troppa familiarità le sacre parole che essa contiene. Sono dispiaciuto di aver fatto soffrire qualcuno, così facendo; ma bisogna accogliere a mia scusante il desiderio di fare di quelle parole lo sfondo di ogni argomento e il criterio di giudizio di ogni azione. Esse

³ George Herbert era troppo inglese (e inglese di tempra elisabettiana) per arrivare a concepire che un duro e ingrato lavoro potesse mai essere divino per sua natura, e a volte più divino di quello volontario se fatto sotto costrizione; si pensi alle fatiche di John Knox ridotto in schiavitù su una galera.

Le sette lampade dell'Architettura

spesso non trovano abbastanza posto sulle nostre labbra, né abbastanza lealmente nella nostra vita. La neve, la nebbia e il vento delle tempeste ubbidiscono alla sua parola. E i nostri atti e i nostri pensieri sono tanto più volubili e sfrenati di quelli da consentirci di dimenticarla?

Mi sono pertanto avventurato, a rischio di conferire ad alcuni passi un'apparente irriverenza, a sviluppare l'argomentazione al livello più alto, dovunque essa apparisse chiaramente delineabile; e questo, vorrei sottolinearlo, non semplicemente perché io lo ritenga il modo migliore per perseguire la verità ultima, o ancor meno perché ritenga l'argomento più importante di tanti altri, ma perché ogni argomento dovrebbe, in un periodo come quello attuale, esser veramente affrontato con questo spirito, o non affrontato affatto.

AFORISMA 3

Le arti dei nostri giorni non devono essere fastose, né rifarsi a una metafisica fumosa

La fisionomia degli anni che si approssimano a noi è tanto solenne quanto è piena di mistero; e il peso del male contro il quale dobbiamo batterci sta crescendo come la marea di un'alluvione. Non è tempo di oziose questioni metafisiche o di arte d'intrattenimento. Le empietà del mondo risuonano sempre più forti, e le sue miserie si accumulano ogni giorno più gravose; e se tra i contributi che ogni uomo retto è chiamato a offrire per la loro sconfitta o la loro riparazione è legittimo chiedergli che rifletta, che dedichi un momento, che alzi un dito, in qualsiasi direzione che non sia quella del bisogno immediato e incalzante, è nostro dovere, come minimo, accostare i problemi nei quali vorremmo coinvolgerlo con quello spirito che è diventato il suo abito mentale, e gli ha mostrato come anche le cose che sembravano meccaniche, aride o spregevoli, dipendono per la loro perfezione dall'accettazione dei sacri principi della fede, della verità e dell'obbedienza, per il cui conseguimento egli è occupato a lottare in ogni momento della sua vita. Lo facciamo nella speranza che né il suo fervore, né il suo desiderio di rendersi utile risultino compromessi da quell'ora che si vedranno sottrarre per questa lettura.

Capitolo primo

LA LAMPADA DEL SACRIFICIO

AFORISMA 4

Tutta l'Architettura si propone di influire sullo spirito dell'uomo, non solo di offrire un servizio per il suo corpo

1. L'Architettura è l'arte che acconcia e adorna gli edifici eretti dall'uomo per qualsiasi impiego, in modo tale che il vederli possa contribuire alla sua salute, al suo vigore e al suo piacere di ordine intellettuale.

È indispensabile, in apertura di qualsiasi indagine, distinguere attentamente fra Architettura e Costruzione¹.

Costruire—alla lettera, mettere insieme—è inteso comunemente come il mettere insieme e accomodare le svariate parti di un qualsiasi edificio o riparo, di dimensioni considerevoli. Così abbiamo la costruzione di una chiesa, la costruzione di una casa, la costruzione di una nave, la costruzione di una carrozza. Che una costruzione sia stabile, un'altra galleggi e un'altra sia sospesa su molle d'acciaio, non fa differenza rispetto alla natura dell'arte, se così la si può chiamare, della costruzione o dell'edificazione. Le persone che praticano quell'arte sono rispettivamente costruttori d'arte sacra, navale, o di qualsiasi altra denominazione giustificata dal loro lavoro; ma il costruire non diventa

¹ Questa distinzione è un po' rigida e maldestra terminologicamente, ma non concettualmente. E, per quanto rigida, è perfettamente esatta anche dal punto di vista terminologico. Si tratta della precisazione dell'*archè* concettuale—nel senso in cui Platone usava questo termine nelle *Leggi*—che distingue l'architettura dal vespaio, dalla tana del topo, o dalla stazione ferroviaria.

Le sette lampade dell'Architettura

architettura semplicemente per la stabilità di ciò che è stato eretto; e non è l'architettura a far sorgere una chiesa o a consentirle di accogliere e contenere agevolmente il numero desiderato di persone occupate in certi uffici religiosi, più di quanto essa stessa non renda confortevole una carrozza o maneggevole una nave. Naturalmente, non intendo dire che la parola non sia spesso applicata in tal senso, o anche che non possa esserlo legittimamente (visto che si parla di architettura navale); ma, in quel senso l'architettura cessa di essere una delle belle arti, ed è meglio perciò non correre il rischio, per via di una nomenclatura vaga, della confusione che sorgerebbe, e spesso è sorta, dall'estensione alla sfera propria dell'architettura, di principi che sono di pertinenza del costruire.

Fin d'ora, quindi, limitiamo il termine a quell'arte che, accogliendo e ammettendo come condizioni del suo operare le necessità e gli usi comuni del costruire, imprime alle sue forme determinati caratteri, di venerabilità o bellezza, ma per il resto non necessari. Così, penso che nessuno chiamerebbe architettoniche le leggi che determinano l'altezza di un parapetto o la posizione di un bastione. Ma se alla pietra che fa da rivestimento a quel bastione si aggiunge un tratto non indispensabile, come una modanatura, *quella* è Architettura. Allo stesso modo, sarebbe irragionevole chiamare tratti architettonici le merlature o le caditoie, finché esse consistono solo in una galleria avanzata sostenuta da strutture aggettanti, con aperture intervallate in basso per il lancio dei proiettili. Ma se queste strutture aggettanti sono modellate in basso in sagome arrotondate, che sono inutili, e se il coronamento degli intervalli è arcuato e trilobato, il che è inutile, *quella* è Architettura. Può darsi non sia sempre facile tracciare in modo così netto la linea di demarcazione, perché vi sono pochi edifici che non abbiano qualche pretesa o parvenza di architettura; né vi può essere alcuna architettura che non sia fondata sulla costruzione, né alcuna buona architettura che non sia fondata sulla buona costruzione; ma è assolutamente semplice e del tutto necessario tener distinti i concetti e capire pienamente che l'Architettura s'interessa solo di quelle caratteristiche di un edificio che sono al di sopra e al di là del suo uso comune. Dico comune perché un edificio innalzato in onore di Dio, o in memoria degli uomini ha certamente un uso al quale la sua veste architettonica lo rende adatto; ma non un uso che limita, per una qualsiasi insopprimibile necessità, il suo progetto o i suoi dettagli.

II. L'Architettura in senso proprio, dunque, si distingue per la

La lampada del sacrificio

sua natura in cinque categorie:

Devozionale: che comprende tutte le costruzioni erette per il culto o l'onore di Dio.

Celebrativa: che comprende monumenti e tombe.

Civile: che comprende ogni edificio eretto da popoli o società, destinato alle attività e ai divertimenti comuni.

Militare: che comprende tutte le strutture private e pubbliche di difesa.

Domestica: che comprende luoghi d'abitazione d'ogni grado e genere.

Ora, dei principi che vorrei tentare di sviluppare, per quanto tutti siano, come ho detto, applicabili a ogni periodo e stile artistico, alcuni, e specialmente quelli che più che normativi sono di stimolo, fanno necessariamente riferimento in modo più pieno a un genere di costruzioni piuttosto che a un altro; e tra questi io porrei per primo quello spirito che, pur esercitando la sua influenza su tutto, fa particolare riferimento all'architettura devozionale e celebrativa: quello spirito che offre per opere di tal genere oggetti preziosi per il solo fatto che sono preziosi; non in quanto necessari alla costruzione, ma in quanto offerta, rinuncia e sacrificio di ciò che è desiderabile per noi. A me non solo sembra che questo sentimento sia nella maggior parte dei casi completamente assente ai nostri giorni² nei promotori dell'edilizia devozionale, ma che esso sarebbe anche giudicato come un principio dannoso, o forse criminoso, da molti fra noi. Mi manca lo spazio per addentrarmi in dispute sulle varie obiezioni che, molte e speciose, possono esser sollevate contro di esso; però posso, forse, appellarmi alla pazienza del lettore mentre espongo le semplici ragioni che m'inducono a credere che esso sia un sentimento buono e giusto, e altrettanto gradito a Dio e onorevole per l'uomo, quanto esso è necessario, al di là di ogni disputa, alla produzione di qualsiasi grande opera del genere di cui stiamo ora trattando.

III. Per prima cosa, bisogna definire questa Lampada, o Spirito di Sacrificio, con chiarezza. Ho detto che esso ci induce all'offerta di oggetti preziosi per il solo fatto che sono preziosi, non perché siano

² La tipica manifestazione di ostentazione egocentrica e irreligiosa, favorita dai produttori di vetro per dare impulso al commercio, che consiste nell'offrire in voto vetrate decorate che ricordino esperienze private piuttosto che una religiosità universale, è una delle peggiori, forse perché più accreditate e altere, ipocrisie dei nostri giorni.

Le sette lampade dell'Architettura

utili o necessari. È uno spirito che, per esempio, tra due marmi ugualmente belli, adatti e durevoli, vorrebbe scegliere il più costoso proprio per questo, e tra due tipi di decorazione ugualmente acconci, vorrebbe scegliere la più elaborata proprio per questo, in modo da poter far dono, occupando una stessa superficie, di un'opera di maggior costo e di maggiore forza concettuale. Si tratta quindi di un fatto quanto mai irragionevole ed emotivo, ma forse da valutare in modo meno negativo, dato che è l'opposto del sentimento prevalente nei tempi moderni, che ambisce a produrre i risultati maggiori al costo più basso.

Di tale sentimento, dunque, vi sono due forme. La prima, il desiderio di esercitare l'auto-negazione in nome dell'auto-disciplina pura e semplice: un desiderio che si realizza con la rinuncia a cose amate o ambite, senza che vi sia alcuna richiesta diretta o alcun proposito ai quali rispondere comportandosi così. La seconda, l'ambizione ad onorare o far piacere a qualcun altro, attraverso la dispendiosità del sacrificio. La pratica è, nel primo caso, sia privata che pubblica, ma ben più di frequente privata; mentre nel secondo caso l'atto è comunemente, e col più grande vantaggio, pubblico. Ora, io non posso fare a meno di apparire, sulle prime, frivolo nell'asserire la convenienza dell'auto-negazione fine a se stessa, quando, per tanti versi, essa è indispensabile ogni giorno, e a un grado ben più elevato di quanto non la pratici chiunque di noi. Ma questa impressione è dovuta, io credo, al fatto che noi non la riconosciamo e non la concepiamo a sufficienza come un bene in sé, tanto che siamo propensi a venir meno ai suoi doveri quando diventano imperativi, e a calcolare, non senza parzialità, se il bene che ne viene agli altri corrisponde o giustifica la parte di scontento che dobbiamo sopportare, invece di accettare in letizia l'occasione del sacrificio come un vantaggio personale. Sia come sia, non è necessario insistere sul problema qui, dato che vi sono sempre per il sacrificio volontario strade più alte e più utili, a coloro che scelgono di praticarlo, di tutte quelle connesse con l'arte.

Invece, nella sua seconda manifestazione, che ha una connessione particolarmente stretta con l'arte, la giustezza di tale sentimento è ancor meno sicura; essa dipende dalla risposta che diamo alla domanda di fondo: può la Divinità essere veramente onorata dal fatto che Le sia offerto un qualsiasi oggetto materiale di valore o che Le siano dedicati un fervore o una saggezza che non producono un beneficio immediato all'uomo?

Perché, attenti, il problema ora non è se la bellezza e la maestà di un

La lampada del sacrificio

edificio possano o non possano rispondere a un proposito morale; non è del risultato d'una fatica di qualsiasi sorta che stiamo parlando, ma del puro e semplice costo, della sostanza, della fatica, del tempo in se stessi: sono queste, chiediamo noi, indipendentemente dal loro risultato, offerte accettabili per Dio, e che Egli ritiene gli facciano onore? Finché rimettiamo questa domanda puramente alla decisione del sentimento, o della coscienza o della ragione, ne riceveremo una risposta contraddittoria o imperfetta; essa ammette una risposta completa soltanto dopo che ci si è imbattuti in un'altra e ben diversa domanda: se la Bibbia sia davvero un unico libro, oppure due, e se la figura del Dio rivelato nel Vecchio Testamento sia altra dalla Sua figura rivelata nel Nuovo.

IV. Ora, è una verità quanto mai certa che, benché i particolari riti religiosi stabiliti per decreto divino con finalità particolari in un dato periodo della storia dell'uomo possano essere abrogati dalla stessa divina autorità in un altro, è impossibile che una qualsiasi caratteristica di Dio, invocata o descritta in un qualsiasi rito passato o presente, possa mai essere mutata o intesa come mutata dall'abrogazione di quel rito. Dio è uno e sempre lo stesso, e si compiace o non si compiace delle stesse cose per sempre, sebbene una parte del suo compiacimento possa essere espressa in un tempo piuttosto che in un altro, e sebbene il modo in cui ci si deve procurare il suo compiacimento possa essere da lui per buona grazia modificato, a seconda delle circostanze umane. Così, per esempio, era indispensabile che, al fine della comprensione umana del disegno della Redenzione, quel disegno fosse prefigurato, fin dall'inizio, dal simbolo del sacrificio cruento. Ma Dio non si compiaceva di tale sacrificio ai tempi di Mosè più di quanto se ne compiaccia ora; Egli non accettò mai, come espiazione per il peccato, nessun sacrificio tranne quell'unico che era prefigurato; e perché noi non nutriamo alcuna ombra di dubbio sull'argomento, l'indegnità di ogni altro sacrificio che non fosse questo fu proclamata proprio nel momento in cui in modo più imperioso era richiesto il sacrificio simbolico. Dio era Spirito, e poteva essere adorato solo in spirito e verità, unico ed esclusivo, sia quando ciascun giorno portava la sua supplica di offerte e i suoi rituali simbolici e materiali, sia ora, quando Egli non chiede altro che l'offerta del cuore.

Così, dunque, è un principio quanto mai certo e sicuro che, se nel modo di celebrare un qualsiasi rito, in qualsiasi epoca, si possono rintracciare particolari che ci è stato detto, o possiamo legittimamente con-

cludere *fossero graditi* a Dio in quell'epoca, quegli stessi particolari. Gli saranno graditi in ogni epoca, nella celebrazione di tutti i riti o funzioni a cui essi possano essere applicati in modo affine; a meno che non si sia successivamente rivelato che, per qualche specifico motivo, è ora sua volontà che tali particolari vengano soppressi. E questo argomento avrà tanta maggior forza se si potrà dimostrare che essi non erano condizioni essenziali alla completezza del rito dal punto di vista degli usi e costumi umani, ed erano stati aggiunti a esso solo in quanto graditi *in se stessi* a Dio.

v. Era necessario alla completezza del sacrificio levitico, inteso come simbolo, o alla sua utilità come manifestazione dei propositi divini che esso dovesse costare qualcosa alla persona nel cui interesse era offerto? Al contrario: il sacrificio prefigurato doveva essere un libero dono di Dio; e il costo del simbolo sacrificale, o la difficoltà di ottenerlo, poteva solo rendere quel simbolo, in una certa misura, oscuro e meno rappresentativo dell'offerta che Dio avrebbe, alla fine, dispensato a tutti gli uomini. Tuttavia, questo costo era *generalmente* una condizione perché il sacrificio fosse accettabile. «Né offrirò io al Signore mio Dio di quello che non mi costa nulla»³. Il costo, quindi, deve essere una condizione che rende accettabili tutte le offerte umane in ogni tempo; perché se essa fu gradita a Dio una volta, deve esserGli gradita sempre, a meno che non sia stata successivamente proibita da Lui; il che non è mai stato.

Ancora, era necessario alla perfezione simbolica dell'offerta levitica che fosse la migliore del gregge? Senza dubbio la purezza del sacrificio lo rende più significativo alla mente dei cristiani; ma era per questo motivo che Dio realmente lo esigeva con tanta insistenza? Nient'affatto. Egli lo esigeva espressamente negli stessi termini in cui un governante terreno la esigerebbe, come testimonianza di rispetto. «Fai l'offerta al tuo governatore»⁴. E le offerte di minor valore venivano respinte, non perché non rappresentavano Cristo o non soddisfacevano i propositi del sacrificio, ma perché indicavano un atteggiamento teso a lesinare il meglio delle ricchezze nei confronti di Colui che le aveva donate, e perché si trattava di un impudente affronto a Dio agli occhi dell'uomo. Da qui si può concludere senza tema di errore che qualsiasi genere di offerta noi oggi vediamo motivo di donare a Dio (e non occorre preci-

³ Sam 24, 24. Dt 16, 16. 17.

⁴ Mt 1, 8.

sare), una condizione perché essa sia accettabile sarà, ora come allora, che essa sia la migliore del suo genere.

VI. Ma d'altra parte, era necessario, per l'osservanza della legge mosaica, che ci fossero arte e splendore nella forma e nei rituali del tabernacolo o del tempio? Era necessario per la perfezione di ciascuno di tali rituali simbolici che vi fossero quei drappaggi blu, porpora e scarlatto, quei fermagli d'ottone e quei candelabri d'argento, quegli intagli di cedro e quei rivestimenti d'oro? Una cosa almeno è evidente: vi era un profondo e tremendo rischio in tutto ciò: il rischio che il Dio che gli Ebrei veneravano così potesse essere associato nella mente degli schiavi d'Egitto con gli dei ai quali essi avevano visto offrire doni e tributare onori simili. La probabilità, oggi, di un nostro avvicinamento all'idolatria dei cattolici romani è assolutamente nulla rispetto al rischio che gli Israeliti simpatizzassero con l'idolatria degli Egiziani; e non si tratta di un rischio ipotetico e infondato, ma fatalmente comprovato dalla caduta cui soggiacquero durante un mese di abbandono al proprio personale volere: una caduta nella più servile idolatria, caratterizzata tuttavia da offerte ai loro idoli, che erano della stessa natura di quelle che il loro capo, immediatamente dopo, ricevette l'ordine di comandare fossero offerte a Dio. Questo rischio era incombente, continuo, e del genere più spaventoso: era quello contro cui Dio volle premunirsi, non solo con i comandamenti, le minacce, le promesse le più incalzanti, ripetute e solenni, ma con precetti temporanei di una severità tanto terribile da offuscare quasi per un certo tempo, agli occhi del suo popolo i suoi attributi di misericordia. L'obiettivo principale di ogni legge istituita in quella teocrazia, di ogni giudizio pronunciato a suo sostegno, era di sottolineare al popolo la Sua esecrazione verso l'idolatria; un'esecrazione scritta lungo la strada del loro cammino nel sangue dei Cananei, e più duramente ancora nell'oscurità della loro stessa desolazione, quando i bambini e i lattanti languivano per le strade di Gerusalemme, e il leone braccava la sua preda nel deserto della Samaria⁵. Tuttavia, contro questo pericolo mortale, non ci si premunì in un unico modo (il più semplice, il più naturale, il più efficace, secondo l'opinione dell'uomo), privando i riti di venerazione della Divinità di tutto ciò che potesse allietare i sensi, o dar corpo all'immaginazione, o limitare l'idea della

⁵ Lam 2, 11. 2 Re 17, 25.

Le sette lampade dell'Architettura

Deità a un luogo. Questa strada, Dio la rifiutò, esigendo per Sé quegli onori, e accettando per sé quei luoghi di culto che erano stati tributati e dedicati agli dei delle religioni idolatriche dai fedeli pagani. E per quale ragione? La gloria del tabernacolo era necessaria per manifestare e rappresentare la Sua divina gloria alla mente del suo popolo? Ma come? La porpora o lo scarlatto erano necessari a quel popolo che aveva visto il grande fiume d'Egitto diventare scarlatto nella sua corsa verso il mare sotto la sua condanna? E le lampade d'oro e i cherubini erano necessari per quelli che avevano visto le fiamme del cielo cadere come un manto sul Monte Sinai, e gli atri dorati aprirsi per accogliere il loro mortale legislatore? Fermagli e nastri d'argento erano necessari, quando essi avevano visto le onde d'argento del Mar Rosso avvolgere nel cavo dei flutti inarcati i corpi dei cavalli e dei cavalieri? No, nient'affatto⁶. Non v'era che una ragione, e valida in eterno: come il patto che Egli aveva stretto con gli uomini era accompagnato da qualche segno esterno a conferma della sua vitalità e del fatto che Egli se ne ricordava, così l'accettazione di quel patto doveva poter essere sottolineata e manifestata dagli uomini con qualche segno esterno del loro amore, della loro obbedienza e dell'abbandono di sé e della loro volontà a quella di Dio; e la loro gratitudine verso di Lui e il continuo ricordo dovevano poter trovare immediata espressione e durevole testimonianza nella presentazione a Lui, non solo dei primi nati del branco e dell'ovile, non solo dei frutti della terra e delle decime, ma di tutti i tesori della sapienza e della bellezza: dell'ingegno che inventa e della mano che fatica, della ricchezza del legno e del peso della pietra, della forza del ferro e della lucentezza dell'oro.

Lasciamo ora da parte questo principio ampio e mai abrogato: potrei dire, impossibile ad abrogarsi, finché l'uomo riceverà doni terreni da Dio. Di tutto quello che ha, l'uomo deve riconoscere a Dio la sua decima, se no, in breve Egli sarà dimenticato: delle capacità e della ricchezza, della forza e dell'intelligenza, del tempo e delle fatiche bisogna fare offerta con reverenza; e se c'è qualche differenza tra l'offerta levitica e quella cristiana, essa sta nel fatto che la seconda può essere proprio tanto più ampia nella sua portata quanto meno è simbolica nel suo significato, così come essa è un atto di ringraziamento invece

⁶ Sì, certo! Nella mente della gente comune l'impressione di ogni visione temporanea svanisce il giorno seguente. Per loro lo splendore è necessario e salutare; e i sacrifici richiesti dal Cielo non furono mai inutili.

che un atto sacrificale. Non può essere considerata scusa accettabile che la Divinità non risieda ora visibilmente nel suo tempio; se non La vediamo, è solo per il venir meno della nostra fede, e non vi è nessuna scusa perché altri impegni siano più impellenti e più sacri; a questo bisognerebbe pensare, e non ad altro che può esser tralasciato. Questa obiezione tuttavia, tanto frequente quanto fragile, merita una risposta più specifica.

VII. È stato detto—e bisognerebbe dirlo sempre, dato che è vero—che si fa un'offerta migliore e più commendevole al nostro Maestro mettendosi al servizio dei poveri, diffondendo la conoscenza del suo nome, praticando le virtù dalle quali quel nome è consacrato, piuttosto che offrendo doni materiali al suo tempio. Ma certo che è così: guai a tutti quelli che credono che offerte di qualunque altro genere o specie possano in ogni guisa prendere il posto di queste! Il popolo ha bisogno di luoghi in cui pregare, e invoca di ascoltare la sua parola? Allora non è tempo di levigar colonne e d'intagliar pulpiti; accontentiamoci per prima cosa di muri e tetti. Il popolo ha bisogno d'insegnamenti di casa in casa, e di pane di giorno in giorno? Allora è di diaconi e di pastori che abbiamo bisogno, non di architetti. Insisto su questo, e mi batto in suo favore; ma facciamoci un esame, e vediamo se è veramente lì la ragione della nostra riluttanza verso l'opera di minore rilievo. Il dilemma non si pone tra la casa di Dio e i suoi poveri, non è tra la casa di Dio e il suo Vangelo; è tra la casa di Dio e la nostra. Non abbiamo noi mosaici policromi ai nostri pavimenti? Affreschi decorativi ai soffitti? Statue nelle nicchie lungo i corridoi? Mobili dorati nelle camere? Pietre di valore negli stipetti? Di queste cose è mai stata offerta la decima parte? Esse sono, o dovrebbero essere, il segno che ci si è dedicati abbastanza al grande proposito della gestione delle risorse umane, e che è avanzato qualcosa che si può spendere nel fasto; ma c'è un altro fasto, più grande e nobile di questo, così egoistico: quello di destinare una parte di tali beni alle sacre funzioni, e di offrirli in memoria⁷ del fatto che la nostra soddisfazione, così come la nostra fatica, è stata consacrata dal ricordo di Colui che ci ha donato sia il premio che la forza per ottenerlo. E finché non si agisca così, io non vedo come si possano detenere ricchezze in letizia. Non capisco l'atteggiamento di chi vorrebbe

⁷ Nm 31, 54. Sal 76, 11.

costruire arcate per i nostri cancelli e lastricare le soglie delle nostre case, lasciando la chiesa con la sua porta angusta e la sua soglia consumata: l'atteggiamento di chi impreziosisce i nostri appartamenti con ogni genere di sontuosità, e tollera i muri spogli e lo squallore ambientale del tempio. Raramente s'impone una scelta tanto rigorosa, raramente s'impone l'esercizio di tanta auto-negazione. Vi sono casi isolati nei quali la felicità e l'attività intellettuale degli uomini dipendono da quel certo grado di fasto presente nelle loro case; ma questo è allora vero lusso, sentito e gustato, che serve a qualcosa. Nella gran parte degli esempi, nulla del genere è neppure tentato, né può essere messo a profitto. Le risorse della media degli uomini non possono arrivare a tanto, e quello che essi *possono* raggiungere non dà loro alcun piacere, e ne potrebbero fare a meno.

AFORISMA 5

Il lusso privato dev'essere sacrificato in favore della prosperità nazionale

Si vedrà, nel corso dei capitoli seguenti, che io non sono un sostenitore dello squallore delle case d'abitazione. Di buon grado v'introdurrei ogni magnificenza, cura e bellezza, dove esse sono possibili, ma mi guarderei da inutili spese in fronzoli o ricercatezze formali: incorniciature di soffitti e marezzature alle porte, frangiature alle tende e mille altre cose del genere; cose che sono diventate un'abitudine dissennata e impersonale—cose sulla cui comune diffusione prosperano interi settori commerciali, cose cui non è mai appartenuta la grazia di offrire un raggio di vero piacere, oppure che finiscono nella più completa inutilità o negli impieghi più biasimevoli—cose che ci costano metà della nostra vita, e distruggono più di metà della sua agiatezza, della sua virilità, della sua rispettabilità, della sua freschezza e immediatezza. Parlo per esperienza: so cosa sia vivere in una casetta di campagna con il pavimento e il tetto di tavole d'abete e un focolare di ardesia, e so che sotto molti aspetti è più salutare e più felice che vivere fra tappeti persiani e soffitti dorati, accanto ad alari di acciaio e a un parafuoco ben rifinito. Non dico che oggetti di tal sorta non abbiano un loro posto e una loro legittimità; dico però questo, e con energia: che la decima parte delle somme che noi sacrifichiamo nelle vanità domestiche, ammesso che addirittura non le sprechiamo del tutto e dissennatamente in oggetti che rendono scomoda e impacciata la nostra vita quotidiana, se la offrissimo tutti insieme e l'impiegassimo con saggezza, basterebbe alla costruzione di una chiesa di marmo in ogni città dell'Inghilterra; e una chiesa come questa sarebbe una gioia e una benedizione, anche a passarle vicino nei nostri spostamenti quotidiani,

e porterebbe la luce agli occhi di chi guarda da lontano, slanciando la sua elegante sommità al di sopra dell'umile schiera dei tetti rosseggianti.

VIII. Ho detto in ogni città: non pretendo una chiesa di marmo in ogni villaggio; no, non pretendo affatto chiese di marmo per amore dei marmi, ma per amore dello spirito che starebbe alla base della loro costruzione. La chiesa non ha nessun bisogno di vistosa ostentazione; la sua potenza non dipende da questa; la sua purezza, in qualche modo, vi si oppone. La semplicità di un santuario di campagna è più gradevole dell'imponenza di un tempio di città; e si può esprimere ben più di un dubbio⁸ sul fatto che per la gente tanta imponenza sia mai stata all'origine di una crescita della propria operante religiosità; ma per chi l'ha costruita essa lo è stata, e dovrà sempre esserlo. Non è la chiesa ciò di cui abbiamo bisogno, ma il sacrificio; non l'emozione dell'ammirazione, ma l'atto dell'adorazione; non il dono, ma il donare. E pensate se la piena comprensione di ciò non potrebbe dare adito a un grado molto superiore di carità tra categorie di uomini dai sentimenti per natura opposti, e di nobiltà al lavoro umano. Non c'è nessun bisogno di offendere con uno sfarzo importuno e ostentato. Si possono fare doni senza arroganza. Ricavate una o due colonne da un masso di porfido, la cui preziosità possa essere riconosciuta solo da chi avrebbe sentito l'esigenza di farne lo stesso uso; aggiungetevi un altro mese di fatica per intagliare alcuni capitelli la cui raffinatezza non possa essere né vista né apprezzata da chi ne vuol vedere a migliaia; badate che le strutture murarie dell'edificio siano fatte a regola d'arte ed essenziali; e per quelli che si accorgono di queste cose, la loro testimonianza sarà chiara ed eloquente, per quelli che non vi badano, sarà tutto indifferente. Ma non pensate che il sentimento in sé sia una follia, o che l'azione in sé sia inutile. A cosa servì l'acqua del pozzo di Betlemme, pagata a caro prezzo, con la quale il re d'Israele sciolse la polvere di Adullam? Eppure, non fu meglio così che se l'avesse bevuta? A cosa servì quell'appassionato gesto di sacrificio cristiano contro il quale, pronunciata per la prima volta dalla voce della falsità, l'obiezione che noi vorremmo ora sconfiggere assunse un tono che resterà per sempre quello dell'astio⁹?

⁸ Sì, si può esprimere ben più di un dubbio; lo si può negare con rabbia, o con dolore; ma mai da parte di una persona veramente umile e riflessiva. L'argomento è stato da me posto, senza alcun residuo di pregiudizio presbiteriano, sotto l'aspetto che esso deve assumere sul piano puramente razionale, nella mia seconda conferenza inaugurale di Oxford.

⁹ Gv 12, 5.

Così, anche noi, non chiediamo a cosa serve la nostra offerta alla chiesa: è per lo meno meglio per *noi*, meglio che se ce la fossimo tenuta. E può essere meglio anche per altri: almeno è possibile che sia così; sebbene dobbiamo sempre ben guardarci, con vigile timore, dal credere che la magnificenza del tempio possa materialmente accrescere l'efficacia della devozione o la potestà del ministero. Qualunque cosa facciamo o qualunque cosa offriamo, che essa non interferisca con la semplicità dell'una, né offuschi sostituendolo, l'ardore dell'altra¹⁰.

ix. Mentre, comunque, disapproverei che al dono in sé venissero attribuiti motivi capaci di renderlo accetto e utile, diversi da quelli che gli provengono dallo spirito con cui esso viene offerto, può essere bene osservare che vi è un vantaggio secondario che non manca mai di accompagnare l'osservanza rigorosa di un qualsiasi principio astratto che sia giusto. Mentre le primizie dei loro possedimenti venivano richiesti agli Israeliti come testimonianza di fedeltà, il prezzo di quei primi frutti veniva nondimeno ripagato, e questo coerentemente e specificamente, dall'aumento di quei possedimenti. La ricchezza, una vita lunga e pacifica erano le ricompense promesse e mantenute per le loro offerte, sebbene non ne dovessero essere lo scopo. La decima versata nel pubblico deposito era il presupposto esplicito di quella benedizione che nessuno sarebbe stato degno di accogliere. E sarà così sempre: Dio non dimentica mai le opere e le fatiche dell'amore; e qualunque sia la cosa di cui gli abbiamo donato le prime e le migliori tra le sue parti o qualità, Egli le aumenterà e le moltiplicherà per sette. Perciò, sebbene possa non essere necessariamente interesse della religione ricorrere ai servigi dell'arte, l'arte non fiorirà mai senza esser stata prima destinata a quei servigi; destinata sia dall'architetto che dall'imprenditore: dall'uno, nella progettazione scrupolosa, attenta, amorevole; dall'altro, nell'esborso del denaro, che dovrà essere più generoso e meno parsimonioso di quello che egli accetterebbe di effettuare se si trattasse di soddisfare una sua esigenza privata. Acconsentiamo, almeno una volta, a riconoscere tra di noi questo principio; e per quanto esso possa essere scoraggiato e frenato nella pratica, per quanto la sua vera influenza possa essere debole, per quanto la sua sacralità possa essere frustrata dall'azione contraria della vanità e dell'egoismo personale, tuttavia il

¹⁰ Seguono tredici righe di grossolano attacco al cattolicesimo romano, qui omesse con grande vantaggio per la compostezza di questo capitolo e la chiarificazione della sua verità.

suo solo riconoscimento potrebbe portarci una ricompensa; e grazie al patrimonio di mezzi e di riflessioni di cui attualmente disponiamo, un tale impulso di vitalità potrebbe essere impresso all'arte, quale essa non ha più ricevuto a partire dal tredicesimo secolo. E quanto affermo non sarebbe altro che una conseguenza naturale: in verità, io mi aspetterei che tutte le facoltà più nobili e spiritualmente elevate si manifestassero sempre in misura più grande laddove esse fossero state impiegate con saggezza e devozione; ma l'impulso al quale mi riferisco sarebbe, umanamente parlando, certo. E sarebbe il risultato naturale dell'ubbidienza alle due condizioni fondamentali avvalorate dallo Spirito di Sacrificio: la prima, secondo cui noi dovremmo fare in ogni cosa del nostro meglio; e la seconda, secondo cui noi dovremmo considerare l'aumento della fatica tangibile come un fattore d'incremento della bellezza della costruzione. Alcune deduzioni pratiche da queste due condizioni, e ho finito.

x. Quanto alla prima, essa è sufficiente, così com'è, per assicurare il successo, ed è la sua inosservanza che ci conduce di continuo al fallimento.

AFORISMA 6
I costruttori di oggi hanno scarse capacità, ma non fanno neppure quel poco di cui sono capaci

Tra di noi non vi è nessun architetto che sia così bravo da poter lavorare d'abitudine al di sotto delle sue capacità; e tuttavia non vi è un solo edificio del quale io sappia, tra quelli sorti ultimamente, nel quale non sia sufficientemente evidente che né l'architetto né il costruttore hanno fatto del loro meglio.

È la caratteristica peculiare del lavoro di oggi. Il lavoro, in passato, è quasi sempre stato dura fatica. Che si sia trattato di fatica di bambini, di barbari, di uomini rozzi, essi hanno sempre dato il massimo. Quello di oggi ha costantemente l'aria di qualcosa che facciamo con venalità, che smettiamo appena possibile in qualunque momento e luogo, qualcosa in cui ci accontentiamo dei risultati minimi, senza mai mettercela tutta. Facciamola finita subito con questo tipo di lavoro, respingiamo ogni tentazione di comportarci così, non degradiamoci volontariamente per poi mugugnare e piangere sulle nostre manchevolezze; ammettiamo la nostra miseria o la nostra grettezza, ma non rinneghiamo il nostro intelletto umano.

Non è neppure un problema di quanto si debba fare, ma di come lo si deve fare; non è un problema di fare di più, ma di fare meglio. Non adorniamo i nostri soffitti di orribili rosette mezzo-lavorate e dagli spigoli smussati; non poniamo a lato dei nostri portali pedestri

imitazioni della statuaria medievale. Simili cose sono un puro insulto al buon senso, e possono solo renderci incapaci di apprezzare la nobiltà dei loro prototipi. Supponiamo d'avere tanto da spendere in una decorazione: andiamo dal Flaxman¹¹ dei nostri tempi, chiunque egli sia, e commissioniamogli la scultura di una singola statua, di un fregio, di un capitello, o di tutto quello che ci possiamo permettere, imponendogli una sola condizione: che si tratti di ciò che di meglio lui sa fare; collochiamoli poi dove siano valorizzati al massimo, e stiamocene contenti. Gli altri capitelli potranno essere semplici blocchi di pietra, e le altre nicchie potranno restar vuote. Non importa; meglio che la nostra opera resti incompiuta, piuttosto che sia scadente da cima a fondo. Può darsi che non pretendiamo un ornamento di così alta qualità: scegliamo allora uno stile meno elaborato, o anche, se volete, più rude, più materiale; la norma che stiamo sostenendo richiede solo che ciò che noi pretendiamo di fare e di donare sia il meglio del suo genere. Scegliete allora un lavoro d'intaglio normanno, invece del fregio e della statua alla Flaxman, ma che sia intaglio del migliore e se non potete permettervi il marmo, usate pietra di Caen, ma della cava migliore; e al posto della pietra, terracotta, ma terracotta della migliore; preferendo sempre il meglio della qualità inferiore di lavorazione e materiale, piuttosto che il peggio della qualità superiore, perché questo non è soltanto il modo di migliorare ogni genere di lavoro e di utilizzare al meglio ogni genere di materiale, ma è più onesto e meno pretenzioso, ed è in armonia con altri principi giusti, retti e virili, la cui portata dovremo tra poco prendere in considerazione.

xI. L'altra condizione che dovevamo esaminare era il valore della fatica che è rivelata dall'architettura. Di questo ho già parlato¹², ed è certamente una delle più frequenti fonti di piacere che risiedono nell'arte, sempre, comunque, entro limiti alquanto evidenti. Infatti, a tutta prima, non appare del tutto facile spiegare perché si dovrebbe tollerare senza alcun senso di offesa o di colpa che la fatica umana, intesa come impiego di materiale di valore, venga sprecata, mentre lo spreco dell'effettiva abilità tecnica è subito avvertito con disagio, non appena si manifesta. Eppure è così; infatti, mentre si dà il caso di

¹¹ [John Flaxman (1755-1826). Celebre scultore e disegnatore inglese, considerato uno dei massimi rappresentanti del neoclassicismo britannico].

¹² *Modern Painters*, Parte I, Sez. I, Cap. 3.

materiali preziosi che vengono impiegati con una certa prodigalità e trascuratezza in sfarzosi abbellimenti che poi si notano di rado, del lavoro dell'uomo non ci si può servire con noncuranza e sciattezza, senza che si avverta un immediato senso di colpa, come se il Creatore non ammettesse che mai la forza vitale della sua creatura fosse sacrificata invano; anche se a volte è bene per noi disfarcì di quello che consideriamo prezioso nella sostanza, come per dimostrare che in un impiego di tal genere esso perde completamente di valore. E nel sottile equilibrio tra il contenimento dello sforzo o dell'entusiasmo da un lato, e il suo inutile spreco dall'altro, vi sono più problemi di quanti ne faccia emergere una sensibilità semplicemente giusta e attenta. In generale, noi ci sentiamo offesi molto meno dal semplice spreco di fatica che dalla mancanza di discernimento implicita in tale spreco; tanto è vero che, se degli uomini dichiaratamente lavorano per amore del lavoro¹³, e non emerge che ignorano del tutto dove e come vogliono approdare col loro lavoro, non ne saremo gravemente offesi. Al contrario, ci farà piacere che il lavoro vada perduto per mettere in pratica un principio o per evitare di compiere un raggìro. In verità, si tratta di una norma che riguarda un'altra parte del nostro argomento, ma la si può legittimamente formulare qui: è la norma secondo la quale, ogni volta che nella costruzione di un edificio alcune sue parti, che sono la continuazione di altre cariche di armoniosi ornamenti, restano celate all'occhio dell'osservatore, non è bene che l'ornamento sia interrotto nelle parti nascoste; si dà credito al fatto che esso vi sia, e non dovrebbe essere ingannevolmente soppresso: come, per esempio, nell'esecuzione del retro delle statue del frontone dei templi, forse destinate a non essere mai viste, ma che tuttavia non è legittimo lasciare incompiute. E lo stesso nell'esecuzione di decorazioni in luoghi oscuri o nascosti, nei quali è molto meglio eccedere in completezza, come nel completamento totale dei cornicioni e di altri elementi continui di questo genere. Non che essi non possano essere interrotti qualche volta, quando stanno per raggiungere qualche recesso manifestamente impenetrabile; ma allora che s'interrompano con netta evidenza, su qualche ben di-

¹³ Espressione oscura. Intendevo: se lavorassero per dimostrare il loro rispetto verso quanto stanno facendo e la loro letizia nel fare tutto quanto possono, non con l'idea di produrre effetti impossibili o di offrire all'osservazione dello spettatore una quantità di brutte cose, quando non sono in grado di fare nulla di buono. Nel periodo successivo, invece di «perduto», sarebbe stato meglio «sacrificato».

stinta decorazione terminale, ma mai che si creda che continuino laddove mancano. Gli archi delle torri che fiancheggiano il transetto della cattedrale di Rouen hanno dei rosoni decorativi sui pennacchi, nei tre lati visibili, neppure uno sul lato rivolto al tetto. La legittimità di questo fatto è un aspetto piuttosto sottile della questione.

XII. La visibilità ad ogni modo, bisogna ricordarlo, dipende non solo dalla posizione, ma dalla distanza; e non c'è modo più penoso e sconsiderato di sprecare fatica che nell'eccesso di ricercatezza nella esecuzione di parti distanti dall'occhio di chi guarda. Qui, ancora, il principio dell'onestà deve guidare il nostro comportamento: in nessun tipo di decorazione, magari destinata a ricoprire l'intero edificio (o almeno a ricorrere in tutte le sue parti), dobbiamo lavorare con accuratezza le parti che sono vicine all'occhio e in modo grossolano quelle che ne sono distanti. Questa è frode e disonestà¹⁴. Consideriamo, invece, per prima cosa, quale tipo di decorazione avrà maggior resa a distanza, e quale da vicino, e distribuiamole così, tenendo quelle che per loro natura sono delicate, in basso, vicino all'occhio, e cacciando quelle di lavorazione più vistosamente grossolana in alto; e se ve n'è di qualche genere che vada bene sia vicino che lontano, facciamo attenzione che siano della stessa lavorazione vistosamente grossolana sia quelle che piazziamo vicino a chi guarda, sia quelle che piazziamo lontano, in modo che lo spettatore possa sapere con esattezza di che si tratta e cosa valgono. I motivi ornamentali così distribuiti e le decorazioni in generale, la cui esecuzione è alla portata di un comune lavorante, possono estendersi sull'intero edificio, ma i bassorilievi, le nicchie più leggere, i capitelli, dovrebbero esser tenuti in basso; e questa manifestazione di buon senso conferirà sempre dignità agli edifici, anche se ne potrà derivare qualche incoerenza stilistica o qualche stonatura nella sistemazione che ne risulterà. Così a San Zeno di Verona, i bassorilievi, ricchi di episodi interessanti, sono limitati entro un parallelogramma sulla

¹⁴ In tutto questo volume si dà troppa importanza al corretto impiego dei mezzi espressivi, e non abbastanza alla correttezza dell'esecuzione materiale. Nessun farabutto riuscirà mai a costruire un bell'edificio, ma il buonsenso, che è alla base di ogni virtù, avrà molto più peso in un progetto fatto da un uomo equilibrato, delle sue più raffinate suggestioni. La bontà dei suoi più alti sentimenti sarà messa alla prova molto più dalla lealtà con cui onorerà il contratto che dai modi della sua scultura. Ma le affermazioni conclusive del capitolo, da questo punto in avanti, sono tutte giuste, e non possono esser di molto migliorate.

facciata, non oltre l'altezza dei capitelli delle colonne del protiro. Al di sopra troviamo un piccolo loggiato, semplice anche se quanto mai grazioso; e al di sopra di esso, solo muro cieco, con lesene squadrate. L'effetto complessivo è dieci volte più grandioso e migliore che se l'intera facciata fosse stata ricoperta di opere scadenti e può servire da esempio di come collocare il poco dove non possiamo permetterci il molto. E così ancora, il portale del transetto di Rouen¹⁵ è ricoperto di delicati bassorilievi (dei quali parlerò diffusamente più avanti) fino a circa una volta e mezza la statura di un uomo; al di sopra vengono poi, meglio visibili, le abituali statue e nicchie. Così, nel campanile di Firenze, i bassorilievi tutt'attorno sono al livello più basso; al di sopra vengono le statue; e più in alto ancora è tutto una decorazione di mosaici e di colonne a tortiglione, squisitamente rifinite, come tutte le opere italiane del tempo, ma tuttavia, agli occhi dei fiorentini, disadorne e comuni in confronto ai bassorilievi. Così, in generale, le nicchie più raffinate e le migliori modanature del gotico francese si trovano nei portali e nelle finestre basse bene in vista; per quanto, essendo lo spirito proprio di quello stile di affidarsi alla sua esuberanza per ottenere i propri effetti, vi sia qua e là una spinta dirompente verso l'alto e una fioritura incontenibile verso il cielo: così è nel timpano della facciata ovest di Rouen e nel vano del rosone dietro di esso, dove vi sono alcune modanature floreali quanto mai elaborate, quasi invisibili dal basso, che conferiscono soltanto un arricchimento complessivo alle profonde ombre che danno risalto alle colonne del timpano avanzato. Si può osservare, comunque, che proprio questo è un esempio di cattivo *flamboyant* e presenta caratteri di contaminazione rinascimentale nei particolari e nel loro impiego, mentre nei grandi portali nord e sud, che sono di epoca precedente, la lavorazione è adeguata con molta squisitezza alla distanza, tanto che le nicchie e le statue che fanno da coronamento a quello nord, all'altezza di circa cento piedi¹⁶ da terra, sono in egual misura colossali e semplici: ben visibili dal basso, in modo da non ingenerare alcun inganno, e tuttavia onestamente ben rifinite di sopra, esse mostrano di possedere tutto quello che ci si aspetta da una statua, e sono di fattezze molto belle, piene d'espressione e lavorate con l'accuratezza di qualunque altra opera di quel periodo.

¹⁵ D'ora in avanti, per comodità, quando nominerò una città sede di cattedrale in questo modo, s'intenderà che parlo della cattedrale.

¹⁶ [Poco più di trenta metri].

XIII. Va comunque ricordato che, mentre le decorazioni di tutte le costruzioni antiche di pregio sono, senza eccezione per quello che mi consta, quanto mai raffinate alla base, esse spesso sono presenti in *quantità* molto più rilevante nelle parti superiori. Nelle torri più alte, questo è perfettamente naturale e legittimo, dato che la solidità delle fondazioni è necessaria quanto l'assenza di compattezza e la rarefazione della struttura sovrastante; così si spiegano le opere murarie più leggere e i coronamenti riccamente traforati delle torri tardo-gotiche. Il campanile di Giotto a Firenze, al quale ho già fatto allusione, è uno squisito esempio della fusione dei due principi, con i delicati bassorilievi che ne adornano le massicce fondazioni, mentre l'arioso traforo delle finestre superiori attrae la vista con i suoi snelli intrecci, e una ricca cornice fa da corona al tutto. In tali esempi, veramente raffinati, di questa disposizione, la parte superiore raggiunge il suo effetto solo grazie alla quantità delle decorazioni e al loro groviglio, come quella inferiore grazie alla loro delicatezza. Così è anche nella Tour de Beurre a Rouen, dove però i particolari decorativi sono massicciamente presenti dovunque, suddividendosi in ricche maglie, a mano a mano che si sale verso l'alto. Nel corpo centrale degli edifici questo principio è meno sicuro, ma discuterne non ha attinenza col nostro problema attuale.

XIV. Infine, può esservi spreco di lavoro quando esso è troppo raffinato rispetto al materiale o troppo delicato per resistere all'esposizione; e questa, che è generalmente una caratteristica delle opere più tarde, in particolare di quelle del Rinascimento, è forse la colpa peggiore di tutte. Io non conosco niente di più spiacevole o penoso di quella specie d'intagli d'avorio di cui sono rivestite la Certosa di Pavia, parte della cappella sepolcrale del Colleoni a Bergamo, e altri edifici di questo tipo, talmente incrostati di decorazioni che non è possibile pensarvi senza sentirsi spossati; e proveremmo un pesante senso di angoscia a doverle guardare tutte. Non per la loro grande quantità, né perché si tratti di lavoro scadente (molte di esse sono frutto di originalità e abilità), ma perché parrebbero adatte solo a essere custodite in stipetti intarsiati e in cofanetti imbottiti di velluto, e non in grado di sopportare la furia di un acquazzone o l'erosione del gelo. Noi abbiamo paura per loro, ne siamo angosciati e tormentati, e abbiamo la sensazione che una solida colonna, con il suo deciso chiaroscuro, li varrebbe tutti. Nondimeno, anche in casi come questi, molto dipende dal raggiungimento degli scopi di fondo della decorazione. Se la decorazione fa il suo dovere, se è decorazione e i suoi punti di luce ed ombra produ-

La lampada del sacrificio

cono un effetto generale, non ci sentiremo offesi nell'accorgerci che lo scultore, nella pienezza della sua fantasia, ha scelto di offrire molto più di questi semplici punti di luce e li ha composti in gruppi di figure. Ma se la decorazione non risponde ai suoi propositi, se in distanza essa non ha nessuna efficacia decorativa, se, osservata nel suo complesso, è una pura incrostazione, una rugosità senza senso della superficie, allora proveremo solo mortificazione quando, guardando da vicino, ci accorgeremo che quell'incrostazione è costata anni di fatica ed è costituita da milioni di figure e di soggetti storici, e che sarebbe meglio osservarla attraverso la lente di Stanhope¹⁷. Di qui la grandezza del gotico nord-europeo, in contrasto con quello tardo-italiano. Esso raggiunge quasi gli stessi eccessi nel dettaglio, ma non perde mai di vista le sue finalità architettoniche e non viene mai meno alle funzioni decorative: neanche la foglia più piccola resta inespressiva, anche se vista da molto lontano; e finché le cose stanno così, non vi è limite alla sovrabbondanza lussureggiante cui un lavoro di tal genere può essere dedito con piena legittimità e nobile merito.

xv. Non vi è limite; è una delle pose degli architetti parlare di sovraccarico di decorazione. La decorazione non può essere sovraccarica, se è di buona qualità, ed è sempre sovraccarica se è di qualità cattiva. La figura 1 tav. I, rappresenta una delle nicchie più piccole del portale centrale di Rouen. Il portale io credo sia il pezzo più puro esistente di stile *flamboyant*; infatti, anche se ho parlato delle sezioni superiori, specialmente della finestra rientrante, come di esempi degenerativi, il portale in sé è di un periodo più puro e ha appena qualche traccia rinascimentale. Vi sono quattro file di queste nicchie (ciascuna con sotto due figure) attorno al vestibolo, dalla base alla sommità dell'arco, con tre file intermedie di nicchie più grandi, molto più elaborate, oltre ai sei baldacchini principali di ciascun pilastro esterno. Il numero totale delle sole nicchie secondarie, ciascuna lavorata come quella nella tavola, e ognuna con un motivo diverso d'intaglio in ciascuno scomparto¹⁸, è di centosettantasei. Tuttavia, in tutta la decorazione non vi è una sola cuspidè, un solo pinnacolo che siano inutili: non un solo colpo di scalpello è superfluo, e la grazia e l'esuberanza

¹⁷ [Charles Stanhope (1753-1816). Scienziato e sostenitore politico di William Pitt, autore di numerose invenzioni e sperimentazioni nel campo dell'ottica e della stampa].

¹⁸ Vedasi Appendice II.

della lussureggiante decorazione sono visibili—o piuttosto sensibili—anche all'occhio disattento. E tutta questa minuziosità non diminuisce la maestà, mentre accresce il mistero della maestosa volta continua. Non è vanto minore per certi stili essere adatti alla decorazione di quanto non lo sia per altri poterne fare a meno; ma noi spesso non riflettiamo abbastanza sul fatto che proprio quegli stili, così altezzosamente disadorni, devono parte della loro gradevolezza al contrasto, e sarebbero tediosi se fossero gli unici esistenti. Non sono che i momenti di stasi e di monotonia dell'arte; ma è al suo entusiasmo creativo, ben più felice e ben più alto che noi dobbiamo quelle belle facciate di mosaici variopinti, carichi di sfrenate fantasie e di oscure moltitudini di figure, più fosche e bizzarre di quante abbiano mai popolato le profondità dei sogni di mezza estate; quei portali a volta, fitti di tralici di foglie, quelle finestre dai graticci a labirinto, intrecciati di intagli e dalla luce sfolgorante, quelle selve confuse di innumerevoli pinnacoli e di torri cinte di diademi; l'unica testimonianza, forse, che ci rimane della fede e della devozione dei popoli. Tutto il resto per cui i costruttori si sacrificarono se n'è andato: tutti gli interessi, le aspirazioni, i successi della loro vita. Noi non sappiamo per cosa essi si siano affaticati, e non vediamo alcuna traccia concreta di una loro ricompensa. La vittoria, la ricchezza, l'autorità, la felicità: tutto se n'è andato con loro, sebbene conseguito con ben più di un amaro sacrificio. Ma di loro, della loro vita e delle loro pene sulla terra, una ricompensa, una testimonianza è rimasta a noi, in quei cumuli di pietre grigie lavorate fin nell'intimo. Hanno portato con sé nella tomba il loro potere, i loro onori, i loro errori; ma hanno lasciato a noi la loro devozione.

Capitolo secondo

LA LAMPADA DELLA VERITÀ

1. Vi è una marcata somiglianza tra la virtù dell'uomo e l'illuminazione del globo che egli abita: la stessa graduale diminuzione di vigore man mano che ci si avvicina ai limiti dei loro ambiti, la stessa netta separazione dai loro contrari; e la stessa zona d'ombra all'incontro dei due. Ed è una fascia in qualche modo più ampia della linea lungo la quale il mondo scivola nella notte, quella strana zona d'ombra della virtù, quell'ambigua terra di nessuno nella quale lo zelo diventa intolleranza, la temperanza severità, la giustizia diventa crudeltà, la fede superstizione, e tutto e ciascuno svanisce nel buio.

Nondimeno, per la maggior parte di queste virtù, sebbene la loro incertezza aumenti gradualmente, noi possiamo individuare il momento del loro tramonto, e siamo ben felici di riuscire a respingere indietro le ombre, lungo la via per la quale esse erano scese; eccetto che per una sola, la linea dell'orizzonte è irregolare e indefinita, ed è proprio questa la linea equatoriale e il vero spartiacque di tutte le altre: la Verità; quell'unica virtù della quale non sono ammesse gradazioni, ma che divide e lacera di continuo; quel pilastro della terra, e tuttavia pilastro screziato; quella sottile linea aurea che le doti e le virtù stesse che su di essa si fondano cercano di deviare, che la diplomazia e la prudenza occultano, che la gentilezza e la cortesia modificano, che il coraggio oscura con il suo scudo, che l'immaginazione avvolge nelle sue ali e la carità offusca con le sue lacrime. Come dev'essere difficile mantenere integra quell'autorità che, mentre deve difendersi dall'ostilità di tutte le peggiori inclinazioni dell'uomo, deve anche guar-

darsi dai tralignamenti delle migliori; che è continuamente aggredita dalle une e tradita dalle altre, e che giudica con la stessa severità le più leggere e le più grossolane violazioni della sua legge! Vi sono alcune colpe, lievi agli occhi dell'amore, alcuni errori, lievi al vaglio della saggezza; ma la verità non perdona nessun oltraggio, non tollera nessuno sfregio.

Questo, noi non lo consideriamo abbastanza, né abbastanza paventiamo le lievi e continue occasioni d'offesa contro di essa.

AFORISMA 7

Le colpe e i mali della menzogna allettante e seducente

Siamo troppo abituati a valutare la falsità nelle sue peggiori manifestazioni e attraverso il colore dei suoi peggiori propositi. Quell'indignazione che noi dichiariamo di provare di fronte all'inganno di per se stesso, in realtà la proviamo solo di fronte all'inganno malizioso. Noi proviamo sdegno per la calunnia, l'ipocrisia e la slealtà, perché ci danneggiano, non perché tradiscono la verità. Togliete alla falsità la calunnia e la malizia, e ne saremo ben poco offesi; trasformatela in un elogio, e può anche darsi che ci faccia piacere. E tuttavia, non sono né la calunnia né la slealtà che recano¹ i più numerosi danni nel mondo; esse sono continuamente sotto accusa e tutti le denunciano per sconfiggerle. Ma è la menzogna allettante, detta sottovoce, il sofisma pieno di seduzione, la menzogna patriottica dello storico, la menzogna previdente del politico, la menzogna zelante dell'uomo di parte, la menzogna compassionevole dell'amico e la menzogna noncurante di ciascun uomo verso se stesso, che gettano sull'umanità quell'oscuro mistero, tale che noi ringraziamo qualunque uomo che riesca a squarciarlo, così come ringrazieremmo chi scavasse un pozzo nel deserto; felici, perché la sete di verità rimane in noi, anche dopo che ne abbiamo deliberatamente abbandonate le fonti.

Sarebbe bene che i moralisti confondessero meno di frequente la gravità del peccato con la sua irremissibilità. Questi due aspetti sono ben distinti tra loro. La gravità del peccato dipende in parte dalla natura della persona contro la quale esso è commesso, in parte dalla portata delle sue conseguenze. La sua remissibilità dipende, umanamente parlando, dal grado della tentazione verso di esso. Il primo or-

¹ La frase che segue «esse sono continuamente sotto accusa e tutti le denunciano per sconfiggerle» dev'essere omessa dall'aforisma. Quando la scrissi, non conoscevo il mondo bene come Sandro Botticelli; ma nel complesso la sostanza dell'aforisma è comunque valida e quanto mai utile. La calunnia è veramente destinata ad avere più successo della lode; ma per malvagia che sia, sarà sempre meno maligna della lode *falsa*; e questo di gran lunga.

La lampada della verità

dine di circostanze determina la gravità della pena che vi si annette; il secondo, il diritto di richiedere la remissione della pena: e dato che non è sempre facile per l'uomo valutare la gravità relativa del peccato, né gli è sempre possibile conoscerne le relative conseguenze, è di norma segno di saggezza da parte sua rinunciare a prendersi cura di valutazioni tanto sottili e attenersi ad altre e più chiare condizioni di colpevolezza, giudicando peggiori quelle colpe che sono commesse in seguito alla minore tentazione. Non intendo attenuare la riprovazione del peccato oltraggioso e malizioso, della doppiezza interessata e deliberata; tuttavia mi sembra che la via più breve per mettere a nudo le più oscure forme di falsità sia di vigilare con maggiore scrupolo contro quelle che si sono insinuate di soppiatto e impunemente nelle abitudini della nostra vita quotidiana. Impegniamoci a non mentire per nulla al mondo! Non crediamo che una menzogna sia innocua, un'altra sia lieve e un'altra ancora passi inosservata. Ripudiamole tutte: possono essere lievi e accidentali, ma son tutte sozza fuliggine del fumo dell'inferno, in ogni caso; ed è meglio che il nostro cuore sia ripulito di tutte, senza l'ossessione di dover stabilire quale sia di maggiore portata o di maggiore gravità. Dire la verità è come scrivere bene: quel che conta è solo la pratica; è molto meno una questione di volontà che di abitudine, e ritengo che qualsiasi occasione possa essere valida, se permette di praticare e di acquisire tale abitudine.

AFORISMA 8

La verità non può essere difesa senza sofferenze, ma le vale tutte

Parlare e agire secondo verità con costanza e precisione è difficile (e forse anche meritorio) quasi quanto dirla sotto intimidazione o pena; ed è strano pensare quanti siano gli uomini, come io confido, che resterebbero fedeli alla verità a costo della loro

fortuna o della loro vita, per uno che lo farebbe a costo di una qualche piccola preoccupazione quotidiana. E, considerato che di tutti i peccati non ve n'è forse uno più totalmente in opposizione all'Onnipotente, più «in difetto del bene della virtù e dell'essere» di questo della menzogna, è certo una singolare arroganza quella di chi cade nella sua abiezione alla leggera e senza gravi tentazioni, e poi, vestendo con sicurezza i panni di uomo d'onore, arriva alla conclusione che, qualsiasi finzione o falsità le inevitabili vicende della vita lo potranno costringere a sopportare o a credere, nessuna di esse potrà turbare la serenità delle sue azioni consapevoli, né sminuire l'entità dei godimenti da lui prescelti.

II. Se questo è giusto e saggio per amore della verità, è a mag-

Le sette lampade dell'Architettura

gior ragione necessario per amore dei piaceri sui quali essa esercita la sua influenza. Infatti, come ho perorato la causa dell'espressione dello Spirito di Sacrificio negli atti e nei piaceri dell'uomo, non quasi che, movendo di lì, quegli atti potessero promuovere la causa della religione, ma perché, con la massima certezza, potessero essi stessi risultare nobilitati, così io vorrei far risplendere lo Spirito o la Lampada della Verità nei cuori dei nostri artisti e artigiani, non come se la fedele pratica dei mestieri artigianali potesse sensibilmente promuovere la causa della verità, ma perché vedrei di buon grado gli artigiani stessi sollecitati dagli stimoli degli antichi cavalieri: ed è davvero meraviglioso vedere quale forza e quale universalità vi sia in questo singolo principio, e come nel tenerne conto o nel dimenticarsene risieda per metà lo splendore o il declino di ogni arte o di ogni atto dell'uomo. Mi sono sforzato in precedenza di dimostrarne la portata e la forza nella pittura, e credo che, invece di un capitolo, si potrebbe scrivere un volume sulla sua preminente influenza su tutto ciò che è grande in architettura. Ma mi devo contentare dell'efficacia di pochi esempi familiari, con la convinzione che le occasioni della sua manifestazione posano più facilmente essere svelate dal desiderio di essere sincero, che comprese dall'analisi della verità.

Soltanto, è quanto mai necessario, fin dall'inizio, sottolineare con chiarezza in che cosa consista l'essenza dell'inganno, distinguendolo dalla fantasia².

AFORISMA 9
Natura e dignità
dell'immaginazione

III. *Si potrebbe pensare, a tutta prima, che l'intero regno dell'immaginazione fosse anche il regno dell'inganno. Nient'affatto: l'azione dell'immaginare è un volontario fare appello alla concezione di cose che sono assenti o impossibili: e il piacere e la nobiltà dell'immaginazione consistono, in parte, nel fatto che essa le conosce e le contempla come tali, che è a dire, nel riconoscimento della loro effettiva assenza o della loro impossibilità, nel momento stesso della loro presenza o realtà*

² Nel termine «fantasia» si deve ora intendere che vanno incluse non solo le grandi concezioni fantastiche, ma anche i frutti della credulità, della follia e dell'allucinazione, che sono tuttavia veri quanto quelli dell'immaginazione più sana, fintanto che li riconosciamo come illusori. Un sogno è un fatto reale quanto la visione della realtà, e diventa ingannevole solo se non ci rendiamo conto che si tratta di un sogno.

La lampada della verità

apparente. Quando l'immaginazione inganna, essa diventa follia. È una nobile facoltà, finché essa ammette la propria realtà ideale; quando non l'ammette più, è dissennatezza. Tutta la differenza sta in quest'ammissione, nel fatto che in essa non vi è inganno. È necessario alla nostra dignità di creature spirituali che siamo in grado di scoprire e discernere che cosa non esiste, e alla nostra dignità di creature morali di sapere e ammettere contemporaneamente che essa non esiste.

iv. Ancora: si potrebbe pensare, ed è stato pensato, che l'intera arte della pittura non sia altro che un tentativo d'inganno. Nient'affatto! Essa è, al contrario, l'esposizione di determinati fatti nel modo più chiaro possibile. Per esempio: io desidero offrire la descrizione di una montagna o di una roccia: comincio col descriverne la forma. Ma le parole non riescono a farlo con precisione; allora disegno tale forma e dico: «Questa era la sua forma». E ancora: ci terrei a rappresentare il suo colore, ma le parole non vanno bene neanche per questo; allora coloro il foglio e dico: «Era di questo colore». Un procedimento del genere può protrarsi finché la scena sembra realmente esistente, e può derivare grande piacere da questa apparente esistenza. Essa è la comunicazione di un atto dell'immaginazione, non una menzogna. La menzogna può consistere solo nell'asserzione della sua esistenza (che neppure per un istante è mai stata reale, implicita o creduta), o altrimenti nella falsa rappresentazione di forme e colori (che sono, in verità, di continuo attuate e credute con nostro grave danno). E si osservi pure che l'inganno è una cosa tanto degradante, anche solo al primo apparire, che tutta la pittura, perfino quella che raggiunge un grado di apparente realismo, se vi ricorre, finisce per essere degradata. Ma su tale punto ho insistito abbastanza in altro luogo.

v. Le violazioni della verità che disonorano la poesia e la pittura sono quindi per la maggior parte limitate al modo di trattare i soggetti. Ma in architettura, un'altra violazione della verità, meno sottile e più deprecabile, è possibile; un'esplicita falsità di asserzione riguardo alla natura del materiale e alla quantità di lavoro. E questa è, nel vero senso della parola, una colpa: è meritevole di riprovazione esattamente quanto qualsiasi altro delitto di ordine morale, è indegna allo stesso modo e degli architetti e dei popoli; ed è stata il segno, dovunque sia ampiamente stata presente e tollerata, di una particolare adulterazione dell'arte. Che questo non sia il segno di qualcosa di peggio, segno di una generale mancanza di rigorosa probità, può essere giustificato solo

dalla nostra consapevolezza di una strana separazione che è esistita per qualche secolo tra l'arte e tutti gli altri campi d'azione dell'intelletto umano, come fatti di coscienza. L'esclusione della rettitudine dalla schiera delle facoltà interessate all'arte, mentre ha distrutto l'arte in se stessa, ha anche reso in una certa misura frivola l'immagine che altrimenti essa avrebbe potuto offrire circa il carattere dei popoli tra i quali è stata coltivata. In altri termini, potrebbe apparire ben più che strano che un popolo che tanto si distingue per la sua rettitudine e la sua lealtà come quello inglese, debba riconoscere nella propria architettura più falsificazioni e inganni di qualunque altro dei nostri tempi o di quelli passati.

Si può ammettere che essi siano frutto di leggerezza, ma con effetti letali sull'arte nella quale sono praticati. Se non vi fossero altre cause per i fallimenti che di recente hanno contrassegnato tutte le occasioni per grandi realizzazioni architettoniche, queste garbate forme di disonestà sarebbero sufficienti a spiegarli tutti. Il primo passo, e non il meno importante, verso la grandezza, è il farla finita con queste cose; il primo, perché è così chiaramente e agevolmente nelle nostre possibilità. Può darsi che non siamo capaci di far nascere a comando una architettura buona, o bella, o inventiva; ma *possiamo* imporre un'architettura onesta: si può perdonare la secchezza di ciò che è povero, si può rispettare l'austerità di ciò che è utile, ma cosa vi può essere se non disprezzo per la meschinità di ciò che è falso?

VI. Le frodi in architettura si possono generalmente suddividere in tre tipi:

1) La creazione dell'effetto di un tipo di struttura o di sostegno diverso da quello reale, come nel caso dei «pendants» nei soffitti tardo-gotici.

2) La pittura di superfici, volta a dare l'impressione di materiali diversi da quelli realmente impiegati (come nella marmorizzazione del legno), o l'ingannevole rappresentazione di ornamenti scultorei sopra di esse.

3) L'uso di ogni genere di decorazioni eseguite a stampo o a macchina.

Ora, si può affermare in via generale che l'architettura sarà nobile esattamente in proporzione della sua capacità di fare a meno di tutti questi falsi espedienti. Nondimeno, vi sono certi gradi nell'uso di essi che, in conseguenza del loro frequente impiego o di altre cause, hanno da gran tempo perduto la propria natura d'inganno, tanto da essere

La lampada della verità

ammissibili; come, per esempio, la doratura, che in architettura non è una frode, perché in quell'ambito non vien fatta passare per oro, mentre in oreficeria la è, perché per tale la si fa passare, ed è perciò senz'altro da biasimare. È così che sorgono, applicando strettamente le regole della giustizia, molte eccezioni e sottili casi di coscienza. Esaminiamoli il più brevemente possibile.

VII. 1) Falsificazioni strutturali³. Le ho limitate al deliberato proposito di suggerire l'effetto di un sistema di sostegno diverso da quello reale. L'architetto non è *tenuto* a mettere in evidenza la struttura, né dobbiamo noi lamentarci di lui perché ce la nasconde, più di quanto ci dovremmo rammaricare che la superficie esterna del corpo umano celi gran parte della sua anatomia; tuttavia, sarà in genere del più alto pregio quell'edificio che a un occhio perspicace rivela i grandi segreti della sua struttura, come succede per le forme degli animali, sebbene esse possano restare ben celate a un osservatore disattento. Nella volta di una copertura gotica non è inganno scaricare le forze lungo le nervature e ridurre lo spicchio intermedio a un semplice guscio. Tale struttura, un osservatore perspicace la saprebbe arguire la prima volta che vedesse un soffitto di tal genere; e la bellezza degli intagli sarebbe esaltata ai suoi occhi se essi rivelassero e si conformassero alle linee di maggior forza. Se, comunque, le vele fossero di legno invece che di pietra e imbiancate per assomigliare al resto, questo sarebbe, certo, un inganno palese e imperdonabile.

Nell'architettura gotica esiste comunque, per forza di cose, una certa falsificazione, che si riferisce non tanto a singoli punti della struttura di sostegno, ma alla sua concezione. La rassomiglianza esteriore del rapporto tra pilastri e nervature con quello fra tronco e rami, che è stato l'argomento di congetture tanto assurde, inevitabilmente suggerisce alla mente dell'osservatore, o lo induce a credervi, una corrispondenza anche della struttura interna: cioè a dire, una forza continua, fatta di fibre vive, dalle radici fino ai rami, e un'elasticità che si trasmette *verso l'alto*, in grado di fare da sostegno a tutte le ramificazioni. E viene accettata con difficoltà l'idea, che corrisponde alle reali condizioni, del gran peso del soffitto che grava su certe linee strette e

³ Quelle esaminate in questo capitolo sono tutte falsificazioni *di ordine estetico* per l'occhio e per la mente; non si tratta certo di volgari truffe d'ordine pratico. Vedasi nota 14, cap. I.

Le sette lampade dell'Architettura

giuntate, che tendono in parte a restare schiacciate, in parte a disgiungersi e a essere spinte verso l'esterno; a maggior ragione, il fatto che i pilastri, da soli, sarebbero troppo esili per quel peso, e sono sostenuti da archi rampanti esterni, come nell'abside di Beauvais e in altre realizzazioni del genere del gotico più ardito. Ora, in tutto questo vi è un sottile problema di coscienza, che riusciremo ad appianare con difficoltà, a meno che non consideriamo che, quando la mente è informata al di là di ogni possibilità d'errore sulla vera natura delle cose, il suscitare in essa un'impressione contraria, o comunque diversa, non è disonestà, ma, al contrario, un legittimo appello all'immaginazione. Per esempio, gran parte della felicità che noi proviamo contemplando le nuvole proviene dall'impressione che esse abbiano una superficie compatta, luminosa, calda e simile a quella di una montagna; e il diletto che a noi viene dal cielo dipende dal fatto che lo consideriamo come una volta celeste. Ma, se lo vogliamo, ci è possibile renderci conto del contrario, in entrambi gli esempi, e accertare con facilità che le nuvole sono umidità condensata o agglomerati di fiocchi di neve, e che il cielo è un abisso senza luce. Non vi è quindi alcuna disonestà, mentre vi è un vero godimento nella seduzione dell'impressione contraria. Allo stesso modo, finché noi vediamo i blocchi di pietra e le loro giunte e non siamo ingannati circa i punti d'appoggio in nessun'opera di architettura, meglio facciamo a rallegrarci che a rammaricarci di quegli abili artigiani che ci inducono ad aver l'impressione che vi siano fibre vive in quelle colonne e vita in quei rami. E non è neppure biasimevole il fatto che sia nascosto il sostegno dei contraforti esterni, fintanto che i pilastri non sono palesemente inadeguati alla loro funzione. Perché il peso del soffitto è una circostanza della quale lo spettatore, in genere, non ha idea, e di conseguenza i suoi rimedi sono circostanze la cui necessità e la cui adeguatezza egli non potrebbe capire. Non è inganno, quindi, quando il peso da sostenere è necessariamente sconosciuto, nascondere anche i mezzi utilizzati per sostenerlo, lasciando che sia visibile quel tanto del sistema di sostegno che è veramente adeguato al peso presunto. Perché le colonne, in realtà, sorreggono veramente il peso che si immagina che sostengano, e il sistema aggiuntivo di sostegno non deve, in piena coscienza, essere messo in evidenza più di quegli apparati meccanici che, nella forma umana o in qualsiasi altra, presiedono a quelle funzioni che di per sé non sono percepibili.

Ma nel momento in cui ci si rende conto delle condizioni di peso,

La lampada della verità

sia la verità che la sensibilità esigono che ci si renda conto anche delle condizioni della struttura di sostegno. Non vi può essere niente di peggio, che si giudichi secondo il gusto o secondo la coscienza, di strutture di sostegno artificiosamente inadeguate, strutture aeree sospese e altri trucchi e frivolezze del genere⁴.

VIII. Insieme alle ingannevoli dissimulazioni delle strutture bisogna classificare, per quanto siano anche più deprecabili, le illusorie simulazioni delle stesse: l'introduzione di elementi che dovrebbero avere, o danno l'impressione di avere, una funzione, e non ne hanno nessuna. Uno degli esempi più diffusi a tal riguardo lo si trova nella forma dell'arco rampante tardo-gotico. Il compito di questo elemento è, naturalmente, di trasferire la funzione di sostegno da un pilastro all'altro quando la pianta dell'edificio rende necessario o desiderabile che le masse di sostegno siano divise in gruppi; e solitamente, un'esigenza di questo tipo deriva dalla posizione intermedia delle cappelle o delle navate laterali, tra il muro della navata o del coro e i pilastri che li sostengono. La soluzione naturale, funzionale e bella è quella di una trave di pietra posta in ripida pendenza, sostenuta da un arco il cui pennacchio si prolunga verso il basso sul lato inferiore e si scarica sulla verticale del pilastro esterno; quest'ultimo, naturalmente, non è a tutto tondo, ma piuttosto una porzione di muro disposta ad angolo retto rispetto ai muri che sostiene, e, se necessario, coronato da un pinnacolo per conferirgli maggior peso. Questa soluzione, nella sua interezza, è adottata con gusto squisito nel coro di Beauvais. Nel gotico più tardo, il pinnacolo diventò gradualmente un elemento decorativo, e fu usato in tutte le posizioni, semplicemente in virtù della sua bellezza. A questo non c'è nulla da obiettare: è giusto e legittimo costruire un pinnacolo per la sua bellezza, come una torre; ma anche l'arco rampante diventò un elemento decorativo, e fu usato, per prima cosa, dove non ve n'era bisogno e, in secondo luogo, in forme in cui non poteva servire a niente, diventando un semplice raccordo, non tra il pilastro e il muro, ma tra il muro e la cima del pinnacolo decorativo, innestandosi così proprio in quel punto in cui la sua spinta, se qual-

⁴ Qui sono state soppresse quattro righe che contenevano un attacco dello Hope a Santa Sofia, che non mi sento ora di ratificare perché quella chiesa non l'ho mai vista, e un mio attacco alla cappella del King's College di Cambridge che prescindeva completamente dalle splendide qualità che essa, al di là dei difetti, possiede e dalla sua superiorità rispetto a ogni altra opera di quello stile.

Le sette lampade dell'Architettura

cuna ne avesse prodotta, non poteva essere contrastata. L'esempio più flagrante che io ricordi di questo barbarismo (sebbene esso sia diffuso, almeno in parte, in tutte le guglie olandesi), è la lanterna di St. Ouen a Rouen, dove gli archi traforati, con le loro modanature a forma di esse, sembra siano stati predisposti per una spinta pari a quella che potrebbe sostenere una verghetta di salice; e i pinnacoli, smisurati e riccamente decorati, non svolgono evidentemente alcun tipo di funzione, ma si ergono attorno alla torre centrale come quattro inutili valletti, quali in realtà sono: anonimi cortigiani di contorno, con la torre centrale a mo' di vuota corona, che non ha certo bisogno di contrafforti di sostegno più di quanto non ne abbia un canestro di vimini. Io non conosco nulla di più singolare o sconsiderato delle lodi prodigate a questa lanterna. Essa è uno degli esempi più ignobili di gotico in Europa, con le sue decorazioni *flamboyant* nelle forme più tarde e degradate⁵, mentre l'intera pianta e la decorazione ricordano le guarnizioni di zucchero caramellato della pasticceria raffinata, e meritano poco più credito di quella. È difficile trovare uno qualsiasi dei grandiosi e limpidi metodi costruttivi del primo gotico che non siano stati, nel corso del tempo, gradualmente impoveriti e ridotti a queste strutture scheletriche; e queste a volte, in verità, quando le loro linee veramente seguono la struttura originaria delle masse, suscitano un interesse simile a quello della venatura fibrosa delle foglie la cui sostanza sia stata dissolta, ma di solito, alterate e striminzite, finiscono per essere solo i fantasmi e la caricatura di quello che fu. Esse stanno all'architettura come il fantasma di un guerriero greco stava alla sua presenza viva e armata; ed anche i venti che sibilano attraverso quelle sottili nervature stanno agli echi sonori degli antichi muri come alla voce umana stavano i languori dello spettro.

ix. Forse, la fonte più prolifica di questo genere di degradazioni dalle quali dobbiamo guardarci nei tempi più recenti è un elemento che, nondimeno, ci è giunto in «forma equivoca» e del quale non è facile definire le leggi e i limiti propri: intendo dire l'uso del ferro. La definizione dell'architettura come arte, che ho dato nel primo capitolo, è indipendente dai materiali usati. Tuttavia, poiché quest'arte, fino all'inizio di questo secolo, è stata praticata per la maggior parte impiegando creta, pietra o legno, il risultato è stato che il senso delle

⁵ Vedasi Appendice II.

proporzioni e le leggi della struttura sono state basate, l'una completamente, l'altra in gran parte, sulle necessità conseguenti all'impiego di tali materiali, e che l'impiego esclusivo o predominante delle strutture metalliche sarebbe perciò sentito, in generale, come una trasgressione ai principi primi di quest'arte. In astratto, questa non appare ragione sufficiente perché non si debba usare il ferro allo stesso modo del legno, ed è probabilmente vicino il momento in cui si svilupperà un nuovo sistema di leggi architettoniche che tenga conto in pieno delle costruzioni metalliche. Ma io sono convinto che la tendenza di tutti gli attuali⁶ orientamenti sia di limitare l'idea dell'architettura alle opere eseguite con materiali non metallici; e ciò non senza un motivo. Perché l'architettura, essendo tra le arti la prima a essere giunta a perfezione, così come è la prima necessariamente nei suoi elementi, precederà sempre, anche tra i popoli più barbari, il possesso delle cognizioni scientifiche necessarie sia per l'estrazione che per la lavorazione del ferro. La sua prima esistenza e le sue leggi originarie debbono perciò dipendere dall'impiego di materiali accessibili in gran quantità, e sulla superficie della terra, cioè a dire, creta, legno o pietra: e poiché io penso che non si possa non avvertire da parte di tutti che uno dei principali motivi di dignità dell'architettura sta nella sua tradizione storica, e poiché quest'ultima in parte dipende dalla coerenza dello stile, ci si renderà conto che è giusto mantenersi fedeli, per quanto possibile, anche in periodi di maggiore avanzamento della scienza, ai materiali e ai principi delle epoche più antiche.

x. Ma, si convenga o meno su tal punto, il fatto è che ogni idea che riguardi la misura, la proporzione, la decorazione o la costruzione, sulla base della quale noi siamo abituati attualmente ad agire e a giudicare, presuppone quei materiali; e poiché io, da un lato mi sento incapace di sfuggire all'influenza di questi pregiudizi, e dall'altro sono convinto che lo stesso valga anche per i miei lettori, penso che mi possa essere permesso di partire dal presupposto che la vera architettura non ammette il ferro come materiale costruttivo, e che opere come la guglia centrale di ghisa della cattedrale di Rouen o le pensiline e i pilastri di ferro delle nostre stazioni ferroviarie e di alcune delle nostre chiese non sono affatto architettura. Tuttavia è evidente che i me-

⁶ « Attuali » (all'epoca in cui scrivevo), in opposizione a quella mania del ferro che vedevo svilupparsi rapidamente attorno a me, e che, da quel momento in poi, ha trasformato la nostra dolce Inghilterra nell'Uomo dalla maschera di ferro.

Le sette lampade dell'Architettura

talli possono, e a volte debbono, entrare nei procedimenti costruttivi con un ben preciso scopo, come i chiodi nell'architettura lignea, e di conseguenza, con la stessa legittimità, i rivetti e le grappe per la pietra. Né possiamo noi negare tranquillamente all'architetto gotico la possibilità di sostenere statue, pinnacoli e lavori d'intaglio con barre di ferro; e se ammettiamo questo, non vedo come possiamo fare a meno di consentire a Brunelleschi la sua catena di ferro attorno alla cupola di Firenze, o ai costruttori di Salisbury la loro elaborata legatura di ferro della torre centrale. Se comunque non vogliamo cadere nella vecchia sofisticheria della ricerca dell'ago nel pagliaio, dobbiamo trovare una regola che ci consenta di stabilire un punto fermo.

AFORISMA 10
L'impiego proprio
del ferro nelle
strutture architet-
toniche

Tale regola è, io credo, che i metalli possono essere usati come legamento, ma non come supporto. Infatti, dato che legamenti di altro tipo spesso sono tanto forti che è più facile che le pietre si rompano piuttosto che separarsi, e il muro diventa una massa compatta, senza per questo perdere il carattere di elemento architettonico, non vi è nessuna ragione per cui, quando un popolo ha raggiunto un buon grado di conoscenza e di perizia nella lavorazione del ferro, non si debbano usare barre e rivetti metallici al posto del cemento, e ottenere una forza o un'aderenza equivalente o anche maggiore, senza in alcun modo distaccarsi dai modelli e dai metodi architettonici già affermati. Né fa alcuna differenza, eccetto che in fatto di grazia esteriore, che le catene o le barre di metallo così impiegate siano incorporate nel muro o a esso esterne, o poste come tiranti e traverse; a patto soltanto che il loro impiego sia sempre e chiaramente un impiego che potrebbe essere sostituito dalla semplice forza del cemento. Così, per esempio, se un pinnacolo o una colonnina è puntellato o tenuto legato da una striscia di ferro, è evidente che essa serve solo a evitare che le pietre si separino a causa della spinta laterale, cosa che il cemento avrebbe potuto garantire, se la sua forza fosse stata sufficiente. Ma nel momento in cui il ferro, anche in minimo grado, prende il posto della pietra ed è impiegato per la sua resistenza allo schiacciamento a reggere il peso sovrastante, o agisce con il suo stesso peso come contrappeso, così sostituendo l'impiego di pinnacoli o di contrafforti nel contrastare una spinta laterale, oppure, sotto forma di barra o di trave maestra, viene impiegato in una funzione che avrebbe svolto altrettanto bene una trave di legno, in quel momento

La lampada della verità

quella costruzione, fin dove si protrae tale impiego del metallo, cessa di essere vera architettura⁷.

XI. Abbiamo così determinato, comunque, un limite estremo; ed è bene in tutte le cose essere cauti nell'approssimarsi al limite estremo della legittimità; cosicché, per quanto l'impiego del metallo entro questi limiti non possa essere considerato come deleterio per la vera essenza e la natura dell'architettura, esso finirà per sminuire, se sarà stravagante e frequente, la dignità dell'opera, così come (il che riguarda in particolare il nostro punto) la sua onestà. Perché, sebbene l'osservatore non sia a conoscenza della quantità o della forza del cemento impiegato, egli si farà pur sempre l'idea che le pietre della costruzione siano separabili, e il suo grado di apprezzamento dell'abilità dell'architetto sarà basato, in larga misura, sul presupposto di questa condizione e delle difficoltà insite in essa; cosicché, in ogni caso è più onorevole, ed è anche meglio idoneo a rendere più virile e più scientifico lo stile architettonico, l'impiego di pietra e malta così come sono, facendo tutto quanto è possibile sfruttando il loro peso e la loro forza. È meglio in qualche caso rinunciare a un po' di grazia o ammettere una debolezza, piuttosto che conseguire la prima o dissimulare la seconda con mezzi che sconfinano nella disonestà.

Nondimeno, dove la delicatezza e la snellezza delle forme, come in alcune parti di edifici molto eleganti e raffinati, sono elementi indispensabili, e dove tanto la completezza che la sicurezza dell'edificio sono in qualche misura dipendenti dall'uso del metallo, guardiamoci dal biasimare tale uso, purché tutto quanto è possibile sia fatto con della buona malta e della buona arte muraria, e non si ammettano sciatterie costruttive a causa di un eccesso di fiducia nell'aiuto del ferro; perché sarebbe una licenza paragonabile a quella dell'uso del vino: lo si può adoperare per curare i propri malanni, non per nutrirsene.

XII. Allo scopo di evitare un abuso di questa libertà, sarebbe be-

⁷ Ancora il termine «architettura» usato nel senso implicito di *arché*, ovvero autorità assoluta sui materiali. Nessun costruttore ha un'effettiva possibilità di influire sui mutamenti della struttura cristallina del ferro o sui suoi processi di deterioramento. La definizione che del ferro diede l'oracolo di Delfo, «calamità sopra calamità» (intendendo ferro sopra l'incudine), è stata intesa appieno solo in questi ultimi tempi; e dall'affondamento del «Vanguard» e del «London» al crollo in mille pezzi del Woolwich Pier, due giorni prima che scrivessi questa nota, questa «anarchia del ferro» è il fenomeno più clamoroso in merito. Si veda l'Appendice III.

Le sette lampade dell'Architettura

ne considerare quale applicazione si può convenientemente fare dell'incastro a coda di rondine e di varie altre forme di connessione delle pietre, perché quando si può ricorrere a un qualsiasi artificio per integrare l'azione della malta, certo questo dovrebbe venire prima dell'uso del metallo, perché è più sicuro e più onesto. Non riesco a concepire che si possa avanzare qualche obiezione alla disposizione delle pietre, in qualsiasi forma garbi all'architetto; però, sebbene non sia desiderabile vedere costruzioni messe insieme come giochi di pazienza cinesi, deve sempre esservi un controllo su quanto può configurarsi come un abuso della pratica di fronte alle difficoltà. Né è necessario che questi incastri vengano messi in evidenza, come se si volesse far capire all'osservatore che si tratta di un artificio legittimo, o che pietre che svolgono una funzione essenziale siano collocate in posizioni per loro apparentemente impossibili da mantenere; per quanto, una stravaganza qui e una là, in alcuni particolari secondari, possono a volte servire ad attirare l'occhio sulla struttura muraria, e renderla interessante, così come possono conferire il piacevole senso di una sorta di potere stregonesco nelle mani dell'architetto. Ve n'è un esempio elegante nell'architrave della porta laterale della cattedrale di Prato (tav. IV, fig. 4), dove non ci si rende conto del fatto che le pietre sono state mantenute separate, col marmo alternato al serpentino, finché non si guarda la sezione trasversale riportata in basso. Ogni blocco ha, naturalmente, la forma riprodotta nella figura 5.

XIII. Da ultimo, prima di abbandonare l'argomento delle falsificazioni strutturali, vorrei ricordare agli architetti che ritengono che io stia imponendo limiti arbitrari e angusti alle loro risorse e alla loro arte che

AFORISMA 11
L'inviolabilità della Legge Divina, non come imposizione ma come accettazione dell'armonia

la più eccelsa grandezza e la più alta saggezza si manifestano, la prima con una nobile sottomissione, la seconda con una meditata definizione di certe restrizioni volontariamente accettate. E nulla è più evidente di questo in quel supremo ministero che fa da esempio, come pure da fulcro, di tutti gli altri.

La Sapienza Divina è, e può essere, manifestata a noi solo attraverso il suo incontro e il conflitto con gli impedimenti che, proprio ai fini di quel conflitto, sono accettati deliberatamente dalla Divina Onnipotenza; e fate attenzione, tali impedimenti si presentano sotto forma di leggi o di precetti naturali, che potrebbero, in molti casi e in innumerevoli modi, essere violati con evidente vantaggio, ma che non vengono

La lampada della verità

mai violati, per quanto costosi siano i compromessi e gli accomodamenti che la loro osservanza può imporre per l'adempimento del proposito prefissato. L'esempio più pertinente rispetto all'argomento che stiamo trattando è quello della struttura delle ossa degli animali. Non vi è ragione, io credo, per cui l'organismo degli animali superiori non debba essere stato messo in grado, come viceversa quello degli infusori, di secernere silice invece di fosfato di calcio o, ancor più naturalmente, carbonio, in modo tale da formare direttamente ossa di diamante. L'elefante e il rinoceronte, se la parte terrosa delle loro ossa fosse stata costituita di diamante, sarebbero potuti diventare agili e leggeri come cavallette, e altri animali si sarebbero potuti formare, ben più sorprendentemente colossali di qualunque altro che si muova sulla terra. In altri mondi è forse possibile vedere simili creature: una creatura per ogni elemento, e una serie infinita di elementi. Ma l'architettura degli animali, qui, Dio ha stabilito che sia un'architettura di marmo, non un'architettura di silice o di diamante; e si adottano tutti gli accorgimenti e gli espedienti per conseguire il grado più elevato possibile di forza e di dimensioni nell'ambito di quella generale limitazione. La mascella dell'ittiosauro è costituita di segmenti congiunti tra loro, la zampa del megaterio ha una sezione di trenta centimetri, e la testa del miodontone ha un doppio cranio. Noi, col nostro buon senso, senza dubbio avremmo dotato la lucertola di una mascella d'acciaio, e il miodontone di un elmo di ghisa, dimenticando così il grande principio del quale tutta la creazione è testimonianza: che l'ordine e l'organicità sono più nobili della forza. Ma Dio ci mostra nel suo stesso comportamento, per strano che possa sembrare, non solo l'autorità al grado di perfezione, ma anche la perfezione dell'obbedienza: obbedienza alle sue stesse leggi; e i movimenti pachidermici di quelle sue ingombranti creature ci rammentano, anche nella sua divina essenza, la condizione eretta delle creature umane, «che imprecano sui loro mali, e non cambiano».

XIV. 2) Falsificazioni superficiali. Possiamo definire, in generale, come quegli artifici che creano l'effetto di qualche forma o materiale che in realtà non esiste; come il comune procedimento di dipingere il legno in modo che sembri marmo, o di dipingere decorazioni che danno l'impressione del rilievo, ecc. Ma dobbiamo stare molto attenti che il male di queste cose consiste sempre nel deliberato proposito di *ingannare*, e che fissare il punto in cui l'inganno comincia o finisce è una questione che richiede una certa sottigliezza.

Così, per esempio, la volta del Duomo di Milano apparentemente

Le sette lampade dell'Architettura

è ricoperta di elaborati intagli ornamentali a ventaglio, dipinti con sufficiente efficacia per permettergli, nella sua posizione oscura e appartata, d'ingannare l'osservatore superficiale. Questa è, certamente, una grossolana degradazione, che pregiudica molta della dignità anche del resto dell'edificio, e va biasimata nei termini più duri.

La volta della Cappella Sistina comprende molti motivi architettonici dipinti in *grisaille* mescolati alle figure degli affreschi; e l'effetto è un aumento del decoro.

In che cosa risiede l'elemento di distinzione?

In due punti, principalmente: il primo è che l'architettura è così strettamente associata alle figure, e ha un collegamento così diretto con esse, nelle sue forme e nelle ombre che proietta, che entrambe sono subito sentite come un tutt'uno; e dal momento che le figure devono necessariamente essere dipinte, ben si capisce che anche l'architettura debba esserlo. Perciò non vi è nessun inganno.

Il secondo è che

AFORISMA 12
La grande pittura non inganna mai. Si veda e si aggiunga come parte integrante di questo aforisma il quarto paragrafo di questo capitolo

un grande pittore come Michelangelo non cesserebbe mai di guardarsi, in parti così secondarie del suo progetto, da quel grado di volgarità che sarebbe necessario per attribuire a quelle architetture un effetto realistico e, per quanto strano possa apparire, non dipingerebbe mai abbastanza male da poter ingannare.

Ma per quanto il lecito e l'illecito si possano individuare in una opposizione così scoperta in opere che sono rispettivamente così mediocri e così eccelse, come la volta di Milano e quella della Cappella Sistina, vi sono opere, né così grandi né così mediocri, nelle quali i limiti del lecito sono difficili da definire, e richiedono una certa attenzione per essere precisati. Attenzione, comunque, nell'applicare con accuratezza il principio generale con il quale abbiamo esordito: che nessuna forma e nessun materiale dev'essere rappresentato ingannevolmente.

xv. È dunque evidente che la pittura, quando si professa tale, non è un inganno: essa non proclama l'esistenza di alcunché che sia di natura materiale. Che sia su legno, su pietra o, come si potrà ovviamente arguire, su intonaco, non importa. Quale che sia il materiale, una buona pittura lo rende più prezioso; né si può dire che mai essa c'inganni nei riguardi del fondo, del quale non ci dà alcuna nozione. Coprire la pietra con l'intonaco, e l'intonaco con l'affresco, è pertanto

La lampada della verità

perfettamente legittimo; ed è un metodo di decorazione tanto apprezzabile quanto è diffuso nelle grandi epoche. Verona e Venezia sono, per chi le vede ora, impoverite di più della metà del loro splendore originario; e questo dipendeva ben più dai loro affreschi che dai loro marmi. L'intonaco, in questo caso, deve essere considerato come il fondo di gesso su un pannello o sulla tela. Ma coprire i mattoni di cemento e dividere questo cemento con giunte che gli conferiscono l'effetto della pietra è accreditare una falsità; ed è una procedura davvero tanto deprecabile quanto nobile è quell'altra.

Ma se è legittimo dipingere, è legittimo dipingere ogni cosa? Finché si dichiara che si tratta di pittura, sì; ma se anche minimamente se ne perde il senso, e la cosa dipinta viene supposta come reale, no. Prendiamo qualche esempio. Nel Camposanto di Pisa ogni affresco è circondato da un margine composto da motivi colorati di grande eleganza, senza che alcuna delle sue parti voglia dar l'impressione del rilievo. Confermata così la certezza che si tratti di una superficie piatta, le figure, sebbene a grandezza naturale, non inducono in inganno, e l'artista, posta questa premessa, è pienamente libero di estrinsecare tutt'intera la sua potenza creativa, e di condurci attraverso campi, macchie d'alberi, profondità di dolci paesaggi, e di rasserenarci nella dolce chiarezza di cieli che si perdono lontano, senza tuttavia mai perdere il senso rigoroso del proposito originario della decorazione architettonica.

A Parma, nella Camera di San Lodovico del Correggio, i tralci della vite ricoprono il muro, come si trattasse di un vero pergolato; e dai gruppi di putti che si affacciano attraverso le aperture ovali, dai colori floridi e dalle luci lievi, ci si può ben aspettare, da un momento all'altro, che sfondino quella quinta o vi si nascondano dietro. La grazia dei loro atteggiamenti e l'evidente imponenza dell'intera opera mettono in chiara luce che si tratta di pittura e apertamente la riscattano dall'accusa di falsità; ma anche se si salva per questo, è assolutamente indegna di essere annoverata tra le decorazioni architettoniche di alto pregio o da ritenere legittima.

Nella cupola del Duomo di Parma lo stesso pittore ha rappresentato l'Assunzione con una tale potenza illusionistica da far sì che una cupola di una decina di metri di diametro, sembri uno squarcio aperto sul settimo cielo in un vortice di nuvole, popolato di una marea di angeli. È un errore? No: perché il soggetto, di per sé, preclude la possibilità di inganno. Avremmo potuto scambiare i tralci per un vero pergolato e

Le sette lampade dell'Architettura

i putti per i suoi abitatori, ma ben sappiamo che quelle nuvole statiche e quegli angeli immobili devono essere opera dell'uomo. Lasciamo pure che ci metta tutta la sua forza creativa; è ben accetta: ci può incantare, ma non ci può ingannare.

Allo stesso modo, possiamo applicare questa regola all'arte nelle sue espressioni più alte, come agli eventi quotidiani della vita, ricordando sempre che si deve perdonare di più al grande pittore che al semplice artigiano decoratore; e questo in particolare perché il primo, anche nei momenti in cui mente, non c'ingannerà tanto grossolanamente; come abbiamo appena visto nel caso del Correggio, in cui un pittore più scadente avrebbe reso tutto più immediatamente verosimile. Vi è comunque, nella decorazione di sale, ville o giardini, qualche caso in cui sono legittimamente ammessi artifici di tal genere; come quando si dipingono paesaggi alle estremità di corridoi e colonnati, o soffitti che rappresentano il cielo, o un prolungamento verso l'alto dell'architettura dei muri: cose che danno a volte un certo senso di lusso e di gradevolezza in luoghi destinati a occupazioni futili, e sono abbastanza innocue, finché son guardate come semplici divertimenti.

xvi. Venendo alla falsa rappresentazione del materiale costruttivo, la questione è infinitamente più semplice, e la regola molto più drastica: tutte le imitazioni di questo genere sono assolutamente spregevoli e inammissibili. È deprimente pensare al tempo e al denaro sprecati per marmorizzare le facciate dei negozi della sola Londra, e allo spreco delle nostre risorse in vere e proprie vanità, in cose delle quali nessun mortale si cura, sulle quali nessun occhio si è mai soffermato, se non con disgusto, che non aggiungono un briciolo alla comodità o alla lindura di quei negozi, e nemmeno allo scopo principale dell'arte mercantile: la vistosità. Ma nell'architettura di livello superiore, quanto ciò è più da condannare! In quest'opera mi sono imposto la regola di non fare appunti specifici; ma forse mi sarà permesso, mentre esprimo la mia sincera ammirazione per la nobile facciata e l'impianto architettonico del British Museum, esprimere anche il mio disappunto per il fatto che il grandioso basamento di granito della scalinata debba poi essere compromesso, nel ripiano superiore, da un'imitazione, tanto più deprecabile in quanto dai più discretamente apprezzata. Il suo unico effetto è di gettare un'ombra di sospetto sulle pietre autentiche sottostanti e su ogni frammento di granito che s'incontra successivamente. Da ciò si risorge anche un dubbio circa l'autenticità dello stesso Memnon⁸. Ma anche questo, per

quanto getti discreditato sulla nobiltà dell'architettura che lo circonda, è meno penoso della mancanza di sensibilità con la quale, nelle nostre chiese moderne, fatte con tanta economia, noi permettiamo che il decoratore dei muri eriga attorno all'altare strutture e cibori imbrattati di mazzature multicolori e che tinga allo stesso modo quegli scheletri o caricature di colonne che si trovano a incombere sulle panche. Non si tratta solo di cattivo gusto; è un errore nient'affatto trascurabile né perdonabile, che fa entrare l'ombra della vanità e della falsità perfino nella casa della preghiera. La prima condizione che un giusto sentimento esige nell'arredamento di una chiesa è che esso sia semplice e senza affettazione, non fittizio né pretenzioso. Può darsi non sia nelle nostre possibilità costruirla bella, ma che almeno non sia contaminata; e se non possiamo permettere molto all'architetto, non permettiamo nulla neppure al tappeziere; e se ci atteniamo a questa robusta pietra e a questo robusto legno, magari tirati a calce, per ragioni di pulizia (la calce è stata usata tanto spesso come rivestimento di opere eccelse da risultarne quasi nobilitata essa stessa), deve trattarsi di un progetto davvero scadente, perché appaia grossolanamente offensivo. Non rammento alcun esempio di mancanza di carattere sacro o di bruttezza particolarmente penosa se ripenso alle più semplici e mal costruite chiese di campagna, dove la pietra e il legno fossero impiegati grezzi e nudi e le finestre a graticcio fossero di semplice vetro. Ma i muri levigati a stucco, i soffitti spianati con decorazioni a ventaglio, le finestre sbarrate da inferriate che denotano diffidenza e da riquadri di livido vetro smerigliato, i muri dorati o bronzati, il ferro dipinto, lo squallido apparato di tendaggi e cuscini, e le testate delle panche, e le balaustre, e i candelieri di metallo di Birmingham, e, soprattutto, quel nauseabondo giallo e verde del falso marmo, alterano ogni cosa. Badate: danno un effetto di totale falsità. Ma chi sono coloro ai quali piacciono queste cose? Chi le difende? Chi le fa? Io non ho mai parlato con nessuno che *veramente* le apprezzasse, anche se molti pensavano che si trattasse di questioni senza rilievo. Forse non per la religione (anche se io non posso fare a meno di credere che vi siano molti per i quali, come per me, cose siffatte siano un

⁸ [Si tratta di uno dei più grandiosi reperti archeologici provenienti dal monumento sepolcrale di Amenofi III a Tebe, che si trova collocato a destra della porta d'ingresso del British Museum, sotto il portico dorico].

Le sette lampade dell'Architettura

serio ostacolo per quella pace della mente e dell'animo che dovrebbero preparare gli esercizi devozionali), ma per il tono generale del nostro giudizio e del nostro stato d'animo. Sì, perché è fuor di dubbio che noi guardiamo con tolleranza, se non con approvazione, tutte quelle cose materiali di ogni genere che siamo stati abituati ad associare alla nostra devozione religiosa, e che siamo poco preparati a smascherare o a deprecare l'ipocrisia, lo squallore e la falsità di decorazioni d'altro genere, quando tolleriamo che oggetti che hanno attinenza con il più solenne di tutti i riti siano falsificati in modo così fatuo e indecoroso.

XVII. La pittura, comunque, non è il solo mezzo con cui si può dissimulare un materiale, o meglio, riprodurne l'effetto, dato che abbiamo visto che non vi è nulla di male nel nascondere semplicemente. Il trattamento a calce, per esempio, anche se spesso (e non certo sempre) è da deplorare come occultamento, non è da condannare come falsificazione. Si mostra per quello che è e non dà a vedere nulla che non appaia. La doratura è diventata, per il suo frequente impiego, altrettanto innocua. La si intende per quello che è, una semplice pellicola, ed è pertanto ammissibile per qualunque impiego. Non la considero un espediente: è uno dei più abusati mezzi di abbellimento sfarzoso di cui disponiamo, e dubito molto che, qualsiasi uso ne possiamo mai fare, esso riesca a compensare quella perdita di piacere che, dalla frequenza con cui ci capita sotto gli occhi e dal continuo sospetto che essa ingenera, proviamo contemplando poi un qualunque oggetto che sia veramente d'oro. Io credo che l'oro abbia senso se lo si vede di rado e se lo si ammira come qualcosa di prezioso; e a volte mi auguro che la verità prevalga alla lettera a tal punto che sia veramente oro tutto quel che luccica, o piuttosto che nulla possa luccicare senza essere d'oro. Nondimeno, la Natura stessa non può fare a meno di queste apparenze, ma lo fa di rado; ed io ho un amore troppo grande per l'arte antica e devota per poter disapprovare i suoi campi fulgenti o le sue sfolgoranti aureole; solo, bisognerebbe ricorrevi con rispetto, per esprimere magnificenza o sacralità, e non con prodiga vanità, magari nella pittura delle insegne dei negozi. Della sua opportunità, comunque, al pari di quella del colore, non è questa la sede per parlare; noi stiamo tentando di definire che cosa sia legittimo, non che cosa sia desiderabile. Degli altri modi, meno comuni, di modificare l'aspetto delle superfici, come la polvere di lapislazzuli o l'uso di pietre colorate a imitazione dei mosaici, è appena il

caso di parlare. La regola va applicata sempre allo stesso modo: tutto quello che è finito è sbagliato; e la validità di tale regola è confermata nella pratica comune anche dalla straordinaria bruttezza e dall'insufficienza degli effetti che si ottengono con questi metodi, come ultimamente dimostra il tipo di restauro con cui la metà delle case di Venezia è stata deturpata, con la pietra prima rivestita di stucco e poi decorata con venature a zig zag, a imitazione dell'alabastro. Ma vi è ancora un'altra forma di artificio architettonico, che si ritrova con tale costanza nei periodi di grande fioritura, da richiedere un giudizio rispettoso. Intendo il rivestimento dei mattoni con pietre pregiate.

AFORISMA 13
(Ampliato successivamente in *Le pietre di Venezia*). Il rivestimento marmoreo del mattone è solo una grande forma di mosaico, ed è perfettamente ammissibile

XVIII. È risaputo che, quando si parla di una chiesa fatta di marmo, in quasi tutti i casi s'intende che un sottile strato di marmo è stato applicato al muro di mattoni grezzi, costruito con apposite sporgenze perché esso vi possa aderire, e che quelli che appaiono come massi di pietra altro non sono che lastre superficiali.

Ora, è evidente che, in questo caso, la questione della legittimità si pone negli stessi termini della doratura. A patto che si capisca chiaramente che un rivestimento di marmo non simula o implica un muro di marmo, non vi è nulla di male; d'altro canto, è anche evidente che, quando si usano pietre molto pregiate come il diaspro o il serpentino, questo determina non solo un arbitrario ed esorbitante aumento di costi, ma talvolta un'effettiva impossibilità di realizzazione; pertanto, per disporre in quantità sufficienti alla costruzione, non vi è altra risorsa che quella del rivestimento; né si può addurre alcunché contro di essa in fatto di durata, essendosi riscontrato per esperienza che tali lavori durano tanto a lungo e in condizioni perfette quanto un qualunque genere di muratura. Pertanto questa è da considerarsi semplicemente come arte musiva su grande scala, con il fondo di pietra o di qualsiasi altro materiale; e quando si vogliono ottenere effetti gradevoli, è un metodo che bisognerebbe conoscere a fondo e praticare spesso. Tuttavia, come diamo maggior pregio al fusto di una colonna se è in un unico blocco, e non ci rammarichiamo dello spreco di materiale e di valore che vi è in oggetti d'oro, argento, agata o avorio massiccio, così io penso che i muri stessi possiamo guardarli con un compiacimento più legittimo se siamo certi che sono interamente di materiale pregiato, e che, dando il giusto peso alle esigenze dei due principi dei quali abbiamo fin qui parlato—il Sacrificio

Le sette lampade dell'Architettura

e la Verità—, noi dovremmo talvolta risparmiare sulle decorazioni esterne piuttosto che ridurre il valore e la consistenza non visibili di ciò che facciamo. Credo anche che, posta la consapevolezza dell'autenticità del materiale, ne conseguirebbe una migliore progettazione e una decorazione più attenta e scrupolosa, anche se meno doviziosa.

E, in verità, questo va ricordato a riguardo di tutti i punti che abbiamo esaminato: infatti, mentre abbiamo tracciato i limiti dell'abuso, non abbiamo fissato quelli della nobile probità che rifiuta gli abusi. È pertanto vero che non vi è falsità, nell'uso di colori all'esterno, anzi, che se ne ottengono gradevoli effetti e che è legittimo dipingere sia soggetti che motivi decorativi su qualsiasi superficie sembri essere bisognosa di arricchimento. Ma non è meno vero che tali pratiche sono essenzialmente estranee all'architettura; e mentre non possiamo dire che vi sia un effettivo danno nel loro abuso, visto che esse sono state *sempre* usate in gran copia nelle epoche artistiche più nobili, tuttavia dobbiamo tener presente che l'opera ne risulta divisa in due parti distinte per genere, delle quali una, di durata inferiore all'altra, vien meno a poco a poco rispetto all'altra col procedere degli anni, e la lascia, a meno che non abbia in sé elevate qualità, nuda e disadorna. Tale resistenza al tempo, perciò, io la definirei veramente architettonica; e non è prima di aver garantito quest'ultima che si può fare appello all'efficacia della pittura per il gusto dell'effetto immediato; ma anche questo, io credo, non prima che si sia esaurita ogni altra risorsa di carattere più durevole.

AFORISMA 14
I colori propri
dell'Architettura
sono quelli della
pietra naturale

I veri colori dell'architettura sono quelli della pietra naturale, e vorrei proprio vederli valorizzati al massimo grado. Ogni varietà di tonalità, dal giallo pallido al color porpora, passando per l'arancio, il rosso e il bruno, è interamente a nostra disposizione; quasi ogni genere di verde e di grigio è disponibile anch'esso; e con questi e il bianco puro quali armonie non potremmo ottenere? Di pietre colorate e variegata ve n'è una quantità illimitata e delle più svariate qualità. Dove ci vogliono colori più brillanti si usi il vetro, e l'oro rivestito di vetro, a mosaico (un tipo di lavoro che ha la durata della pietra massiccia e che è impossibile perda la lucentezza col tempo), e l'opera del pittore sia riservata alla loggia immersa nell'ombra e agli ambienti interni. Questo è il vero e coerente modo di costruire; dove non è possibile attuarlo, il procedimento della colorazione esterna può, in verità, essere impiegato senza che risulti sconveniente; ma

La lampada della verità

ciò deve avvenire con una cauta riflessione sul fatto che arriverà il giorno in cui questi ausili verranno meno e in cui l'edificio sarà giudicato nella sua nudità, mentre muore la morte del delfino⁹. Meglio un edificio meno sfolgorante ma più durevole. Gli alabastrini trasparenti di San Miniato e i mosaici di San Marco sono sempre più inondati di calore e di vivido splendore a ogni ritorno del mattino e dei raggi del tramonto, mentre le tinteggiature delle nostre cattedrali sono morte come l'arcobaleno dietro le nuvole, e i templi i cui azzurri e porpora un tempo fiammeggiavano sulle cime dei promontori della Grecia si ergono nel loro sbiadito biancore, come nevi che il tramonto ha lasciato nel loro gelo.

XIX. L'ultima forma di falsificazione che, si ricorderà, abbiamo avuto modo di deprecare, era la sostituzione di lavori a stampo o a macchina a quelli fatti a mano, definibile in generale come frode operativa.

Vi sono due ragioni, entrambe di gran peso, contro tale pratica: la prima è che tutti i lavori a stampo o a macchina sono di cattiva qualità; la seconda è che sono disonesti. Della loro cattiva qualità parlerò in altro luogo, dato che questa non è evidentemente una ragione sufficiente contro il loro uso quando non si può fare altro. La loro disonestà, comunque, secondo me massimamente grave, è, io credo, una ragione sufficiente per determinarne un rifiuto assoluto e incondizionato.

La decorazione, come ho spesso osservato in precedenza, ha due motivi di gradevolezza nettamente distinti: il primo è la bellezza astratta delle sue forme, la quale, per il momento, possiamo supporre che sia la stessa, provenga dal lavoro manuale o dalla macchina; l'altro è il senso della fatica e dell'impegno umano che essa ha richiesto. Quanto grande sia l'influenza di questo secondo elemento forse lo possiamo valutare se consideriamo che non vi è un solo cespo di erbacce che cresca in una qualsiasi crepa di rudere¹⁰ che non sia, sotto tutti gli

⁹ [L'autore allude alla caratteristica del *Coryphaeus hippuris*, un pesce che gli inglesi comunemente chiamano delfino, il quale, morendo, cambia di colore].

¹⁰ Non vedo alcun rapporto con l'intendimento della tavola II. È un frammento di uno schizzo a matita della vecchia chiesa di St. Lo (credo che il disegno originale adesso sia in America e appartenga al mio caro amico Charles Eliot Norton), che intendeva dimostrare quanto sia superiore la bellezza naturale dei ciuffi d'erba rispetto a questi riccioli intagliati, e quanto entrambi siano dolcemente armoniosi.

Le sette lampade dell'Architettura

aspetti, di bellezza *almeno* pari, e in alcuni casi infinitamente superiore, a quella delle sculture più elaborate di tali pietre; e che tutto il nostro interesse per quel lavoro d'intaglio, la nostra ammirazione per la sua ricchezza, per quanto sia dieci volte meno ricco dei ciuffi d'erba che gli stanno a fianco, per la sua delicatezza, per quanto sia mille volte meno delicato, per il suo splendore, per quanto sia un milione di volte meno splendido, risulta dal fatto che siamo consapevoli che si tratta del lavoro di un pover'uomo, maldestro e laborioso. Noi l'apprezziamo appieno perché scopriamo in esso la testimonianza di pensieri, intenti, tentativi e pene interiori; di riacquistata fiducia e di piena soddisfazione per il successo; tutto questo, un occhio esperto lo può scoprire da solo, ma se l'ammettiamo anche quando non ci è chiaro, lo possiamo immaginare e comprendere; e in questo sta il valore¹¹ di quell'oggetto, esattamente come il valore di qualsiasi altra cosa che diciamo preziosa. Il valore di un diamante sta semplicemente nell'intendere il tempo che ci vuole per cercarlo prima di trovarlo; e il valore di una decorazione sta nel tempo che si deve impiegare prima che la si possa intagliare. Essa ha in più un valore intrinseco, che il diamante non possiede (perché un diamante non ha una bellezza reale superiore a quella di un pezzo di vetro); ma non sto parlando di questo, al momento. Io li pongo entrambi sullo stesso piano e parto dal presupposto che una decorazione lavorata a mano, in generale, non possa essere distinta da un lavoro a macchina più di quanto un diamante possa essere distinto da una pietra preziosa artificiale. Certo, perché la seconda può trarre in inganno, per un momento, l'occhio del tagliapietre, come l'altra quello del gioielliere, e solo un esame ravvicinato la può rivelare. Tuttavia, esattamente come una signora di buon gusto non porterebbe gioielli falsi, così un costruttore degno disdegnerebbe le decorazioni false. Il loro uso è come una menzogna ingiustificabile in tutto e per tutto. Consiste nell'usare una cosa che pretende di avere un valore che non ha; che pretende di essere costata e di essere, ciò che non è costata e ciò che non è: è un'impostura, una volgarità, un'insolenza e un peccato. Dio ce ne scampi, riduciamola in polvere, lasciamo il suo posto

Si troverà qualche altro riferimento a questa tavola nel diciottesimo paragrafo del quinto capitolo.

¹¹ Il termine «valore», ovviamente, è impiegato qui nel volgare significato economico di «costo di produzione»; al valore intrinseco si allude distintamente nella frase successiva.

La lampada della verità

disadorno sul muro, piuttosto; non ci è costata nulla, non abbiamo nulla da esigere, non ne abbiamo bisogno. Nessuno ha bisogno delle decorazioni, a questo mondo, ma tutti hanno bisogno della lealtà. Tutti i più attraenti artifici che siano mai stati concepiti non valgono una menzogna. Lasciamo i nostri muri spogli come tavole piallate, o costruiamoli di fango essiccato e paglia, se è necessario; ma non impiastriamoli di falsità.

Se dunque questo è un nostro principio generale, e io lo ritengo più imperioso di qualsiasi altro fin qui affermato, e questo genere di disonestà il più meschino e il meno necessario¹², dato che la decorazione è una cosa superflua e inessenziale, e perciò, se ingannevole, assolutamente vile; se questo, dico, è un nostro principio generale, vi sono, nondimeno, determinate eccezioni riguardo a particolari materiali e ai loro impieghi.

xx. Così è per l'uso dei mattoni: dal momento che è noto che essi sono fatti a stampo fin dall'origine, non vi è ragione per cui essi non debbano esser modellati in forme varie. Nessuno mai crederà che essi siano stati scolpiti, perciò non vi sarà alcun inganno; essi avranno solo il credito che meritano. Nelle zone di pianura, lontane dalle cave di pietra, si possono usare in tutta legittimità, e con grande successo, mattoni sagomati a stampo per la decorazione, anche molto elaborata e ben rifinita. Le formelle di Palazzo Pepoli a Bologna, e quelle che corrono tutt'attorno la piazza del mercato a Vercelli sono tra le più ricche in Italia. Lo stesso vale per l'impiego di mattonelle e di porcellana. Le prime sono impiegate con effetto bizzarro ma molto efficace nell'architettura domestica in Francia, con mattonelle colorate che vengono inserite negli spazi a losanga formati dalle travi incrociate, e la seconda è impiegata mirabilmente in Toscana, nei bassorilievi esterni, dalla famiglia Della Robbia, nelle cui opere, se anche qualche volta potremmo provar rincrescimento per quei colori inutili e mal assortiti, per nessuna ragione potremmo disapprovare l'impiego di un materiale che,

¹² Ancora troppe ubbie e troppa metafisica per un problema di assoluta semplicità; inconcludenti per di più, perché l'ignobile ricorso alle lavorazioni a macchina sarebbe cessato non appena fosse diventato una pratica generalizzata, come sembra dimostrare la propensione dell'epoca in cui viviamo. L'argomento è stato trattato con più chiarezza successivamente, nel mio discorso agli studenti d'arte di Mansfield, ora ristampato nel nono volume della raccolta delle mie opere (*A Joy for Ever*).

Le sette lampade dell'Architettura

quali che siano i suoi difetti, eccelle sugli altri per resistenza, e forse richiede nella lavorazione anche maggiore abilità del marmo. Perché non è il materiale, ma l'assenza della fatica umana che rende un oggetto privo di valore; e un pezzo di terracotta o di gesso che sia stato lavorato dalla mano dell'uomo vale quanto tutti i marmi di Carrara tagliati a macchina. In verità è possibile, e anche frequente, che l'uomo degeneri egli stesso a macchina, al punto che persino il lavoro a mano presenta tutte le caratteristiche di quello fatto a macchina. Della differenza tra un lavoro fatto a mano che esprime vitalità e uno senza vita parlerò tra poco; tutto quello che chiedo al momento (ed è sempre nelle nostre facoltà) è di ammettere con chiarezza quel che abbiamo fatto e quel che abbiamo dato, in modo tale che una volta che usiamo la pietra, e solo quella¹³ (poiché vien naturale supporre che tutte le pietre possano essere lavorate solo a mano), non dobbiamo poi intagliarla a macchina. Né dobbiamo usare alcuna sorta di pietra artificiale modellata in uno stampo, né alcuna decorazione a stucco del colore della pietra, o che potrebbe, in qualsiasi guisa, essere scambiata per pietra, come accade per i cornicioni di stucco del cortile di Palazzo Vecchio a Firenze, che gettano un'ombra di sospetto su tutte le altre parti dell'edificio. Invece, per i materiali duttili e fusibili, come la creta, il ferro e il bronzo, poiché sarà normale aspettarsi che siano stati fusi o trattati a stampo, sta al nostro gusto impiegarli come vogliamo, ricordando che essi diventano preziosi o meno, proprio in proporzione del lavoro a mano che in essi è stato profuso, o della chiarezza con cui portano impresso il segno del lavoro a mano fatto sui loro stampi.

AFORISMA 15
Il gusto barbaro
dell'impiego delle
fusioni di ferro

Ma io credo che nessuna causa sia stata più determinante nella degradazione della nostra sensibilità nazionale per la bellezza, dell'impiego costante di decorazioni fatte con ferro fuso. I comuni lavori di ferro del Medioevo erano tanto semplici quanto efficaci, costituiti da intrecci di foglie tagliate da lastre di ferro e sagomate secondo il gusto dell'artigiano. Nessuna decorazione, invece è tanto fredda, sgraziata e volgare, così intrinsecamente incapace di un tratto, di un accenno di finezza, quanto quelle di ferro fuso; e anche se in fatto di verità non si può addurre nulla contro di esse, dato che sono sempre ben distin-

¹³ La frase ora posta tra parentesi è un'ipotesi falsa che svuota completamente di valore gli argomenti delle due pagine precedenti. La conclusione dell'AFORISMA 15 è, tuttavia, abbastanza fondata e sostanzialmente valida.

guibili a prima vista da opere di ferro battuto a mano e si presentano per quello che sono, tuttavia ho la netta sensazione che non vi sia speranza di alcun progresso per l'arte di qualsiasi nazione che indulga a simili sostituti della vera decorazione, volgari e a buon mercato. La loro inadeguatezza e grettezza cercherò di dimostrarle in modo più decisivo in altro luogo, sottolineando soltanto, per ora, la conclusione generale secondo la quale, per quanto oneste o lecite, queste sono opere dalle quali non ci può mai provenire né orgoglio né piacere, e non devono mai essere impiegate in alcun luogo nel quale potrebbero, o esse stesse ottenere il credito di esser cosa diversa e migliore da quella che sono, o finire associate a un lavoro assolutamente dignitoso per il quale la loro compagnia sarebbe un'autentica disgrazia.

Questi sono, io credo, i tre principali generi d'inganno dai quali l'architettura è soggetta a essere corrotta; vi sono tuttavia altre forme, e più sottili, di tale inganno, dalle quali è meno facile guardarsi affidandosi a leggi definite che non in grazia della vigilanza di uno spirito genuinamente virile. Infatti, come si è notato più sopra, vi sono certi generi d'artificio che investono soltanto le impressioni e le idee; e tra di essi alcuni sono, in verità, di nobile effetto, come quello citato in precedenza, a proposito dell'aspetto arboreo delle altere navate gotiche. Ma la maggior parte di essi ha tanto del gioco di prestigio e del trucco che qualsiasi stile nel quale essi prevalgano ne risulta sminuito; ed essi sono assai propensi a prevalere, una volta che sono ammessi, dato che tendono a catturare allo stesso modo la fantasia degli architetti privi d'inventiva e quella degli osservatori privi di sensibilità, proprio come le menti meschine e superficiali sono, in altri campi, affascinate dall'idea d'ingannare il prossimo o sedotte dalla vanità di scoprire l'intenzione altrui d'ingannare. E quando sofisticherie di tal genere sono accompagnate dall'ostentazione di tanta destrezza nel taglio della pietra o da tanto virtuosismo architettonico da poter diventare anche di per se stesse oggetto d'ammirazione, è una gran fortuna se il conseguimento di tali scopi non ci distoglie da ogni rispetto e attenzione per il carattere più nobile che l'arte possiede e non finisce nella sua totale paralisi o estinzione. Non vi è modo di guardarsi da questa, se non con il rigoroso disdegno verso tutte le ostentazioni di destrezza e d'ingegnosi espedienti, e col concentrare tutta la forza della nostra fantasia sulla distribuzione delle masse e delle forme, senza curarci di come queste masse e forme siano state lavorate più di quanto un grande pittore si prenda cura di quali

tracce lasci il suo pennello¹⁴. Sarebbe facile offrire molti esempi dei pericoli di tali trucchi e frivolezze, ma mi limiterò all'esame di quella che è stata, io credo, la causa del crollo dell'architettura gotica in tutta Europa. Intendo dire quel complesso d'intrecci di modanature che, in considerazione della sua grande importanza e per il bene del lettore comune, spero mi sia consentito di spiegare in modo elementare.

xxi. Devo, in primo luogo, riferirmi comunque all'interpretazione dell'origine delle decorazioni a intaglio data dal professor Willis nel sesto capitolo della sua *Architecture of the Middle Ages*, dal momento che ho appreso, con non poco stupore, che quella pubblicazione tenta di resuscitare la teoria ingiustificabilmente assurda secondo cui esse deriverebbero dall'imitazione delle forme vegetali: dico ingiustificabilmente, perché anche la più modesta familiarità con l'architettura gotica delle origini sarebbe stata sufficiente a convincere i sostenitori di quella teoria del semplice fatto che l'imitazione di tali forme organiche è minore, esattamente in proporzione dell'antichità delle opere, e negli esemplari più antichi non esiste affatto. Non può esservi neppure l'ombra di un'incertezza nella mente di chi abbia familiarità con una serie qualsiasi di esemplari successivi, sul fatto che le decorazioni a intaglio derivarono dal graduale ampliamento delle aperture nella parte muraria che, di solito sostenuta da un pilastro centrale, occupava la parte superiore delle prime finestre. Forse il professor Willis limita le sue osservazioni in termini troppo assoluti agli archi geminati secondari. Ho proposto nella tav. VII, fig. 2, un caso interessante, di rudimentale apertura di una semplice lunetta trilobata, tratto dalla Chiesa degli Eremitani di Padova. Ma la forma più frequente e tipica è quella dell'arco geminato, con decorazioni di vario genere a perforare la superficie compresa tra esso e l'arco superiore: si tratti di una semplice decorazione trilobata sotto un arco a tutto sesto, nell'Abbaye aux Hommes di Caen (tav. III, fig. 1), o di un quadrilobo proporzionato con grande finezza nel triforio di Eu, e nel coro di Lisieux, o delle aperture a quattro, sei e sette lobi, nelle torri del transetto di Rouen (tav. III, fig. 3), o di un maldestro trilobo sormontato da un piccolissimo quadrilobo a Coutances (tav. III, fig. 3), o infine

¹⁴ Un grande pittore *si prende cura*, e anche molto, delle tracce del suo pennello; e lo scultore di quelle del suo scalpello. Ma per nessuno dei due è importante che il loro modo di procedere sia ammirato, bensì che sia giusto.

del moltiplicarsi delle stesse figure, appuntite o tonde, che danno vita a forme molto sgraziate sulla pietra (fig. 4: da una delle cappelle della navata di Rouen; fig. 5: da una delle cappelle della navata di Bayeux), per approdare in conclusione al progressivo assottigliamento delle nervature di pietra, fino a raggiungere le condizioni della tipica forma maestosa dei finestroni dell'abside di Beauvais (fig. 6).

XXII. Ora, si sarà notato che per l'intera durata di questo processo tutta l'attenzione si mantiene fissa sulla forma delle aperture: cioè a dire, delle luci come le si vedono dall'interno, non della struttura muraria. Tutta la grazia della finestra è nella sagoma della sua luce; e io ho disegnato tutti questi trafori come li si vedono dall'interno, allo scopo di mostrare l'effetto della luce trattata in tal modo, dapprima secondo aperture distanti e separate tra loro, e poi gradualmente allargandole e avvicinandole, finché esse vengono a incombere su di noi, per così dire a riempire l'intero spazio con la loro luminosità. Ed è in questa fase delle decorazioni a stella che abbiamo la forma pura, perfetta, grande, del Gotico francese: è nel preciso istante in cui si riesce a padroneggiare l'informe grossolanità dello spazio compreso tra gli intagli, e la luce si può espandere nella sua pienezza, senza tuttavia perdere la sua unità d'irraggiamento, il suo ruolo dominante come causa principale del tutto, che abbiamo la più squisita sensibilità, il più coerente rigore, nel modo di trattare in egual misura le decorazioni e l'intaglio. Nella tavola x ne ho presentato un esempio molto fine, tratto da un pannello decorativo dei contrafforti della porta nord di Rouen: perché il lettore possa capire che cosa sia veramente un'opera gotica di spicco, e con quale finezza essa sappia fondere fantasia e rigore, così come per il nostro proposito immediato, sarà bene che egli ne esamini le sezioni e le modanature nei dettagli (sono descritte nel quarto capitolo, § XXVII), e con la massima attenzione, perché questa concezione appartiene a un periodo in cui ebbe luogo il più importante cambiamento, nello spirito dell'architettura gotica, che forse sia mai risultato nel naturale progresso di una qualunque arte. Quel lavoro d'intaglio segna una pausa tra l'abbandono di un grande principio generale e l'adozione di un altro; una pausa tanto marcata, chiara, eminente per gli occhi dei posteri, quanto agli sguardi del viandante lo è in lontananza la cresta della catena di monti che egli ha varcato. Fu questo il grande spartiacque dell'arte gotica. Prima di esso, tutto era stato ascesa; dopo di essa tutto fu declino. Entrambi, certo, seguendo sentieri tortuosi e pendenze variate, entrambi interrotti, come lo sono

Le sette lampade dell'Architettura

le graduali ascese e discese dei passi alpini, dai grandi massi erratici, isolati o collegati marginalmente alla catena centrale, e dalle valli d'accesso a direzione inversa o parallela. Ma il cammino della mente umana è rintracciabile fin lassù; fino a quell'eccelsa cresta lungo una linea continua, e oltre quella per scendere a valle. Come un nastro d'argento:

Che sparso intorno splende da lontano,
campeggia in vista in mille sue volute,
per giri e per traverse va fluendo.
E spesso sopra e spesso sotto appare
... a chi fin là si spinge,
come fosse diverso

In quel punto, in quell'istante, raggiungendo la meta che era vicina al cielo, i costruttori guardarono alle loro spalle, per l'ultima volta, la via per la quale erano venuti e lo scenario attraverso il quale si era snodato il loro primo cammino. Voltarono le spalle a tutto questo e a quella luce mattutina e scesero verso un nuovo orizzonte, per qualche tempo nel tepore del sole al tramonto, ma immergendosi passo dopo passo in un'ombra sempre più fredda e malinconica.

XXIII. Il mutamento del quale io parlo può essere definito in poche parole, ma non vi potrebbe essere una formula più chiara, più radicalmente calzante: si trattò della sostituzione della *linea* alla *massa*, come elemento fondamentale della decorazione¹⁵.

Abbiamo visto in che modo le aperture o le perforazioni delle finestre si andarono espandendo, fintanto che quelle che erano dapprima le sgraziate forme della porzione di muro tra esse compreso, divennero le delicate nervature dell'intaglio; e mi sono preoccupato di mettere in evidenza la particolare attenzione dedicata alle proporzioni e alla decorazione delle modanature della finestra di Rouen, nella tavola x, mettendole a confronto con le prime modanature, perché quella bellezza e quell'accuratezza sono singolarmente significative. Esse mettono in evidenza che gli intagli avevano *attirato l'attenzione* dell'architetto. Fino a quel momento, fino all'ultimissimo istante in cui si era andato consumando l'assottigliamento e la riduzione della parte

¹⁵ E tanto vero che il problema è questo, che Viollet-le-Duc, nella voce «rosone» (rosace) del *Dictionnaire d'Architecture*, ha concentrato la sua attenzione esclusivamente sulle modificazioni delle nervature dei trafori. L'argomento è trattato esaurientemente nella mia sesta conferenza in *Val d'Arno*.

muraria, la sua attenzione si era concentrata solo sulle aperture, su quelle stelle di luce. Egli non si prendeva cura della pietra: un sommario margine di modanatura era tutto quello di cui aveva bisogno; era alla forma della perforazione che andava la sua attenzione. Ma quando quella forma ebbe ricevuto la massima espansione possibile, e quando l'opera muraria divenne complesso di aggraziate linee parallele, quel complesso che si era sviluppato inosservato e in modo casuale, come certe forme in certi dipinti, d'improvviso s'impose inevitabilmente alla sua attenzione. Fino ad allora letteralmente non l'aveva vista. Essa balenò in un istante, come una forma indipendente. L'architetto la prese sotto la sua cura, vi si applicò e distribuì i suoi elementi come vediamo.

Ebbene, il momento del grande passaggio fu quando lo spazio e la muratura divisoria godettero entrambi della stessa considerazione. Non durò cinquant'anni. Le forme dell'intaglio furono accolte con entusiasmo fanciullesco come una nuova fonte di bellezza, e lo spazio tra esse compreso fu ripudiato per sempre come elemento decorativo. Mi sono limitato, seguendo questo mutamento, alla finestra, perché è l'elemento nel quale esso è più chiaro. Ma la transizione è la stessa in ogni elemento architettonico; e non è facile coglierne l'importanza, a meno che non ci si dia la pena di coglierne i tratti universali; e di questo si troveranno esempi illustrativi, estranei al nostro attuale proposito, nel terzo capitolo. Io tratto qui il problema della verità, con riferimento al modo di trattare le modanature.

AFORISMA 16
Non si possono mai considerare o immaginare come flessibili le nervature degli intagli

XXIV. *Il lettore osserverà che, fino all'ultima espansione delle aperture, la parte muraria era necessariamente considerata, come effettivamente è, solida e inflessibile. E fu così anche durante quel momento di passaggio del quale ho parlato, quando le forme degli intagli erano ancora severe e pure, delicate, certo, ma perfettamente salde.*

Al compimento di tale periodo, il primo segno di serio mutamento fu come una leggera brezza che passò attraverso quei trafori emaciati e li fece tremare. Essi cominciarono a tremare come i fili di una ragnatela sollevati dal vento. Persero la loro essenza di strutture di pietra. Ridotti all'esilità di fili, si cominciò a considerarli come se ne possedessero anche la flessibilità. L'architetto fu sedotto da questa sua nuova fantasia e s'impegnò a metterla in pratica; e in breve tempo fece in modo che le nervature dell'intaglio apparissero all'occhio come se

fossero state intrecciate insieme, come in una rete. Questo mutamento sacrificò un grande principio di verità; sacrificò l'espressione delle qualità del materiale, e per quanto i suoi risultati fossero gradevoli nelle prime applicazioni, esso fu in definitiva rovinoso.

Infatti, osservate la differenza tra l'attribuzione di una presunta duttilità e quella di un'elasticità di struttura che abbiamo osservato sopra parlando della rassomiglianza tra queste strutture e la forma vegetale. Quella rassomiglianza non era artificiosa, ma inevitabile; essa risultava dalle naturali condizioni di forza presenti nel piedritto o nel fusto, e dalla snellezza presente nelle nervature o nei rami, e anche molti degli altri elementi di somiglianza erano perfettamente legittimi. Un ramo d'albero, sebbene in un certo senso flessibile, non è duttile; è stabile nella sua forma come la nervatura di pietra: entrambi potranno risultare cedevoli entro certi limiti, spezzandosi entrambi quando quei limiti vengono superati, mentre il tronco d'albero non si fletterà più del pilastro di pietra. Ma quando si finge che il lavoro d'intaglio sia flessibile come un cordone di seta, quando la fragilità, l'elasticità e il peso del materiale sono completamente negati, se non a parole, per l'impressione che fanno all'occhio, quando l'abilità dell'architetto è tutta impegnata a smentire le condizioni di fondo del suo lavoro e gli attributi primi dei suoi materiali, questo è un procedimento deliberatamente sleale, e si salva dall'accusa di patente falsità soltanto perché resta visibile la superficie muraria, e svilisce tutti gli intagli che da esso sono interessati, esattamente in proporzione alla sua presenza¹⁶.

xxv. Ma il gusto decadente e morboso degli architetti tardi non era soddisfatto di un raggio di tal portata. Erano sedotti dal sottile fascino che avevano creato e pensavano solo ad accrescerne l'efficacia. Il passo successivo fu di considerare e rappresentare l'intaglio, non solo come duttile, ma come intrecciabile, vuoi quando due modanature s'incontravano tra loro, risolvendo la loro intersezione in modo che

¹⁶ Raccomando al lettore di far bene attenzione a questa giusta condanna del carattere essenziale (la *flamboyant*-ità) di quell'architettura al cui studio fino ad allora io mi ero applicato prevalentemente e con grande predilezione. È un esempio di come la ragione si faccia strada attraverso gli atteggiamenti pregiudiziali; ho il diritto di esserne orgoglioso ed è giusto che la metta in evidenza, a giustificazione della fiducia che mi aspetto costantemente dal lettore.

l'una sembrasse passare attraverso l'altra, conservando la propria autonomia, vuoi quando le due correvano parallele tra loro, rappresentando l'una come se in parte fosse contenuta entro l'altra e in parte affiorasse sopra di essa. Questa forma di falsificazione fece scempio dell'arte. Gli intagli flessuosi erano spesso belli, per quanto fossero turpi, ma quelli intrecciati rappresentavano, come in fin dei conti erano, puramente un mezzo di esibizione della destrezza del tagliapietre, e annientavano sia la bellezza che la dignità dei modelli gotici. Un sistema di tanto momento per le sue conseguenze merita un minimo di analisi dettagliata.

xxvi. Nel disegno dei pilastri del portale di Lisieux, sotto il pennacchio nella tavola VII, il lettore vedrà in che modo era risolta l'intersezione di modanature similari, molto diffusa nei periodi di maggior splendore artistico. Esse si fondevano l'una nell'altra e diventavano *una sola* nel punto dell'incrocio o del contatto; ma l'impressione di un'intersezione così netta come questa di Lisieux veniva comunemente evitata, (la soluzione è, naturalmente, soltanto una versione ad ogiva dell'arcata normanna primitiva, nella quale gli archi sono intrecciati in modo che ciascuno poggi sul precedente e sostenga quello successivo, come nella torre di Anselmo a Canterbury). Infatti, nella maggioranza dei casi, quando le modanature s'incontrano, coincidono per una porzione notevole del loro tratto curvo, incontrandosi per contatto piuttosto che per intersezione; e nel punto di coincidenza la sezione di ciascuna modanatura presa separatamente diventa comune a tutt'e due, che risultano così fuse l'una nell'altra. Allo stesso modo, nella congiunzione dei cerchi della finestra di Palazzo Foscari (tavola VIII, rappresentata in dettaglio nella fig. 8, tavola IV), la sezione secondo la linea *s* è esattamente la stessa che si otterrebbe in un qualunque altro punto delle modanature prese separatamente. Talvolta, tuttavia, accade che s'incontrino due modanature diverse tra loro. Questa concessione raramente si applicò nei periodi aurei, e quando accadde fu risolta, in modo quanto mai maldestro. La fig. 1 della tavola IV riproduce la congiunzione delle modanature, quella del timpano e quella verticale, che si trovano nella finestra della *cuspidè* di Salisbury. Quella del timpano è composta da un cavetto singolo, e quella verticale da uno doppio, decorati con fiori sferici stilizzati; e la modanatura singola, più larga, sembra ingoiare una di quelle doppie e protendersi tra quelle sferette con la più goffa e maldestra semplicità. Mettendone a confronto le sezioni, va osservato che in quella

superiore la linea *ab* rappresenta un'effettiva verticale sul piano della finestra, mentre in quella inferiore la linea *ed* rappresenta l'orizzontale sul piano della finestra, indicata dalla linea prospettica *de*.

xxvii. Ed è proprio la goffaggine con cui i primi costruttori affrontano tali difficoltà occasionali che mette in luce la loro avversione nei confronti di questo sistema di modanature, e la loro riluttanza ad attrarre l'occhio su simili soluzioni. Vi è un altro esempio di grande goffaggine, nella congiunzione dell'arco superiore con quello secondario nel triforio di Salisbury; ma è immerso nell'ombra, mentre tutte le congiunzioni più esposte alla vista sono tra modanature uguali tra loro e sono trattate con perfetta semplicità. Ma non appena l'attenzione del costruttore, come abbiamo appena visto, si fissò sulle linee delle modanature invece che sugli spazi tra esse compresi, quelle linee cominciarono a mantenere una loro esistenza autonoma, dovunque si incontrassero; e si fece apposta ad associare modanature differenti, in modo da ottenere varietà di linee d'intersezione. Dobbiamo, tuttavia, fare giustizia in favore dei costruttori del tardo Gotico, osservando che, in un caso, quest'abitudine derivò da un senso delle proporzioni più raffinato di quello dei loro colleghi delle origini. Esso si mostra dapprima nella base dei pilastri a fasce o delle modanature d'arco, le cui colonne più piccole avevano in origine una base formata dalla base continua della colonna centrale o di altre maggiori con le quali esse erano raggruppate; ma poiché, quando l'occhio dell'architetto divenne esigente, ci si accorse che le dimensioni di una modanatura che era adatta alla base di una colonna grande non andavano bene per quella di una colonna piccola, ciascuna colonna facente parte del pilastro ebbe una base indipendente. Dapprima, quelle delle più piccole andarono semplicemente a spegnersi su quella della più grande; ma quando le sezioni verticali di entrambe divennero complicate, si fece come se le basi delle colonne minori esistessero all'interno di quelle delle maggiori; e con questo presupposto si calcolarono con la massima accuratezza i punti in cui far affiorare le loro sporgenze, che furono intagliate con singolare precisione. In questo modo, la complessità della base di un pilastro a fasce di epoca tarda, ad esempio uno dei pilastri della navata di Abbeville, dà esattamente l'impressione che prima siano state ben completate fino al pavimento le colonne minori, ciascuna con tutt'intera la sua complicata base, e che poi la base che comprende tutte le altre, corrispondente al pilastro centrale, sia stata modellata sopra di esse con la creta, lasciando che le punte e gli angoli della base

costruita per prima sporgessero qua e là, come gli spigoli di aguzzi cristalli che spuntano da un nodulo di terra. L'ostentazione di destrezza tecnica in lavori di tal genere è spesso stupefacente, con le sagome delle sezioni più strane calcolate al millimetro, e la presenza di forme nascoste ed emergenti che è resa anche in punti in cui esse sono così poco rilevate che si riesce a mala pena a individuarle al tatto. È impossibile rendere intellegibile un esempio molto elaborato di questo genere senza esaminare almeno una cinquantina di sezioni; ma la figura 6 della tavola IV è un esempio molto interessante e semplice, tratto dal portale ovest di Rouen¹⁷. È una parte della base di uno dei pilastri stretti tra le nicchie principali. Il pilastro a sezione quadrata *k*, con la base a sezione *pr*, lascia supporre che al suo interno ne sia compreso un altro simile, sistemato diagonalmente, che si innalza al di sopra di quello che lo contiene, fino al punto che la parte rientrante del suo profilo *pr* cadrà dietro la parte sporgente di quella esterna. Lo spigolo della sua parte superiore giace esattamente sul piano del lato del pilastro superiore 4 che lo contiene, e pertanto non sarebbe visibile se non fossero stati praticati per metterlo in evidenza, due tagli verticali che formano due linee scure per tutta la lunghezza della parte superiore del pilastro. In questo groviglio, sulla faccia frontale del pilastro, sono inseriti due pilastrini, come i punti di una cucitura. Le sezioni *k* e *n*, ricavate rispettivamente ai livelli *k* e *n*, servono a spiegare la presunta struttura del complesso. La figura 7 è una base, o piuttosto una giunzione (infatti nodi di questo tipo si ripetono più e più volte nelle colonne delle opere *flamboyant*), di uno dei pilastri più piccoli dei piedistalli che sostenevano le statue perdute del portico; la sua sezione nella parte inferiore sarebbe la stessa di *n*, e la sua struttura, dopo quel che si è detto dell'altra base, sarà di facile interpretazione¹⁸.

¹⁷ Il professor Willis è stato, ne son certo, il primo studioso moderno che abbia osservato e comprovato i principi strutturali dell'architettura gotica che erano andati perduti. Il suo libro citato in precedenza (§ 21) è quello da cui ho appreso tutti i fondamenti del linguaggio del gotico maturo; questa grammatica del *flamboyant*, invece, me la sono elaborata io, e l'ho qui trascritta perché ritenevo che proponesse delle enunciazioni nuove. Ma era già stato fatto tutto in precedenza dal professor Willis, come egli ebbe a farmi notare più tardi nella sua opera *On the Characteristic Interpenetrations of the Flamboyant Style*.

¹⁸ Non riesco a capire come, nel corso della redazione di questo volume, io abbia potuto omettere, tra le successive illustrazioni del principio per cui tutti i più bei

Le sette lampade dell'Architettura

xxviii. In questo genere d'involuzione vi fu, nondimeno, molto da ammirare oltre che da biasimare: le proporzioni delle quantità furono sempre altrettanto belle quanto erano intricate, e per quanto le linee d'intersezione fossero aspre, esse erano poste in raffinato contrasto con gli intrecci floreali delle modanature tra essi comprese. Ma la fantasia non si fermò qui; essa salì dalle basi agli archi, e qui, non trovando terreno adatto alla propria ostentazione, essa rimosse i capitelli anche dalla cima delle colonne cilindriche (non possiamo esimerci dall'ammirare, mentre ce ne rammarichiamo, la spavalderia degli uomini che furono capaci di sfidare l'autorità e la consuetudine di tutti i popoli della terra per un periodo di non meno di tremila anni), in modo che le modanature dell'arco potessero sembrar emergere dal pilastro, così come alla base si erano fuse con esso, senza terminare sull'abaco del capitello. Poi furono inseriti intrecci e incroci di modanature nella chiave dell'arco. Infine, poiché la direzione naturale delle modanature non era sufficiente a garantire un numero soddisfacente di intersezioni, esse furono deviate di qua e di là, con le estremità che, una volta superato il punto d'intersezione, finivano mozzate bruscamente. La figura 2 della tavola iv è un particolare di un arco rampante dell'abside di St. Gervais a Falaise, nel quale la modanatura la cui sezione è sommariamente riprodotta sopra in *f* (sezione verticale secondo il punto *f*), dà luogo a ben tre sovrapposizioni nella traversa e nei due archi, e il profilo piatto è mozzato di colpo alla fine della traversa per il puro gusto del troncamento. La figura 3 raffigura una parte di un cornicione di una porta dello Stadthaus di Sursee; la parte scura della sezione della giunzione *gg* si riferisce alla modanatura dell'arco, che è ripetuta per tre volte e dà luogo a ben sei intersezioni, con le estremità troncate quando non si sa più che farne. Questo stile, in verità, viene inizialmente esasperato in Svizzera e in Germania, a causa dell'imitazione degli incastri di legno nel trattamento della pietra; in particolare dell'intersezione delle travi lungo gli spigoli degli *chalets*. Esso però fornisce il più chiaro esempio del danno causato dall'errore che da principio invischiò il Gotico tedesco, e alla fine causò lo

disegni si fondano sulle forme naturali, un esempio che nella mia mente stava al primo posto: quello dell'esatta corrispondenza tra queste modanature e le strutture cristalline. E si tratta di un'omissione tanto più strana perché questa somiglianza l'ho colta nel gotico pisano (si veda oltre, cap. iv, § 7), dove l'esempio non vale la metà di questo.

La lampada della verità

sfacelo di quello francese. Sarebbe un compito troppo penoso seguire le ulteriori contraffazioni della forma e l'eccentricità delle soluzioni che derivarono da questo singolo abuso: archi ribassati, pilastri assottigliati, decorazioni senza vitalità, modanature rugose, fogliame deformato e stravagante; finché venne il tempo in cui sopra queste rovine e questi resti, spogliati di ogni principio unificante, si riversò la sconcia marea del Rinascimento, e li spazzò via tutti.

Così rovinò la grande progenie dell'architettura medievale¹⁹. E fu perché aveva perso la sua forza interiore e trasgredito alle sue stesse leggi, perché il suo ordine, la sua coerenza, la sua organicità erano state stravolte, che essa non poté opporre alcuna resistenza all'irrompere delle innovazioni soverchianti. E tutto questo, si noti, solo perché aveva sacrificato una singola verità. Da quell'unico venir meno alla sua integrità, da quell'unico sforzarsi di assumere le sembianze di ciò che non era, nacquero le innumerevoli morbide forme di decrepitezza che disgregarono i pilastri della sua supremazia. Non fu perché era venuta la sua ora; non fu perché essa fosse disprezzata dal gusto classico dei cattolico-romani o temuta dalla fede dei protestanti. A quel disprezzo e a quel timore essa sarebbe potuta sopravvivere, per continuare la sua vita; avrebbe tenuto testa in un austero confronto alla fiacca sensualità del Rinascimento, sarebbe assurta a un onore rinnovato e depurato, e con un'anima nuova dalle ceneri in cui era sprofondata quando aveva rinunciato a quella gloria che le era stata tributata perché onorasse Dio; ma la sua verità era andata perduta, ed essa naufragò per sempre. Non le restavano più né saggezza né forza per risollevarsi dalla polvere, e l'errore dell'infatuazione e la mollezza della lussuria la prostrarono senza scampo e la dissiparono per sempre. È bene che noi ce ne ricordiamo, quando poniamo piede sul terreno spoglio delle sue fondamenta e ci imbattiamo nelle sue pietre disperse. Quei ruderi scheletrici di muri sventrati, attraverso i quali i nostri venti marini gemono e sussurrano, disseminandoli giuntura per giuntura e membro per membro lungo i desolati promontori sui quali un tempo la luce del faro veniva dalle case di preghiera; quegli archi grigi e quelle placide

¹⁹ Il paragrafo conclusivo è molto suggestivo, ma purtroppo non ha molto senso. La mancanza di verità era solo una parte, e nient'affatto determinante, di una crisi generale. Nell'architettura tardo-gotica e rinascimentale s'incontrano tutti i possibili riflessi della follia e della licenziosità umana, e corrompono contemporaneamente in tutte le direzioni le arti nelle quali si manifestano.

Le sette lampade dell'Architettura

navate sotto le quali le greggi delle nostre vallate pascolano e riposano sulla zolla erbosa che ha sepolto i loro altari; quei cumuli informi, che non appartengono alla terra e che increspano i nostri campi d'improvvisi e bizzarri poggi fioriti, o si oppongono al corso dei nostri ruscelli di montagna con pietre che non sono loro, devono suscitare in noi altri pensieri, diversi da quelli del cordoglio per la furia che li spogliò o per la paura che li lasciò nell'abbandono. Non fu il ladrone, né il fanatico, né il bestemmiatore a porre il suggello alla distruzione che essi stessi avevano operato; la guerra, la collera, il terrore avrebbero potuto imperversare oltre ogni limite, e quei poderosi muri sarebbero risorti, e quegli agili pilastri sarebbero cresciuti di nuovo da sotto le mani dei distruttori. Ma non poterono risorgere dalle rovine di quella verità che essi stessi avevano violato.

Capitolo terzo

LA LAMPADA DELLA POTENZA

I. Nel richiamare alla mente le impressioni che ci hanno fatto le opere dell'uomo, dopo che un lasso di tempo abbastanza lungo le ha avvolte nell'oscurità tutte, eccetto le più valide, accade spesso che riscontriamo una strana preminenza e persistenza di molte fra quelle alla cui forza avevamo assegnato ben poco credito, e che alcuni loro aspetti caratteristici, che si erano sottratti all'indagine del nostro giudizio, acquistino sempre maggior rilievo a mano a mano che il ricorso vien meno, così come le vene di roccia più dura, la cui localizzazione non si potrebbe scoprire a prima vista, sotto l'azione del gelo e della corrente fluviale finiscono per affiorare in rilievo rispetto alle altre. Il viaggiatore che desidera correggere i suoi errori di giudizio, condizionati dalla variabilità degli stati d'animo, dall'infelicità delle circostanze e dalla casualità degli accostamenti accidentali, non ha altra risorsa che aspettare il sereno verdetto degli anni che passano, e fare attenzione ai nuovi rapporti di importanza e di forma che s'instaurano nelle immagini che più a lungo resistono nella sua memoria; così come in un lago di montagna le cui acque si sono ritirate, egli potrebbe osservare il variare del profilo dei successivi livelli, e rintracciare nella forma dello specchio d'acqua la vera direzione delle forze che hanno squarciato i più profondi recessi del suo alveo originario, o delle correnti che ne hanno causato l'erosione.

Tornando in tal modo al ricordo di quelle opere d'architettura dalle quali siamo stati più piacevolmente impressionati, capiterà in genere che esse finiscano per rientrare entro due ampie categorie: l'una

Le sette lampade dell'Architettura

caratterizzata da un eccesso di preziosità e di raffinatezza alla quale ritorniamo con un senso di affettuosa ammirazione; e l'altra, da una severa, e in molti casi misteriosa, maestà che ricordiamo con inalterata reverenza, come quella che proviamo alla presenza di una grande forza spirituale e dei suoi effetti. Dal novero di queste due categorie, più o meno armonizzate da esempi intermedi, ma sempre distintamente caratterizzate da doti di bellezza o di potenza, finiranno per essere esclusi in grande quantità i ricordi di edifici che, forse, per la prima impressione che ci avevano fatto, non erano di minor effetto, ma che dovevano la loro suggestione a caratteristiche di meno durevole nobiltà: al valore del materiale, alla dovizia di decorazioni, o all'ingenuità della struttura meccanica. In verità, può darsi che tali circostanze abbiano destato un interesse particolare, e che il ricordo di parti o di effetti specifici della struttura sia risultato, di conseguenza, tenace; ma anche queste ci ritorneranno alla mente solo attraverso uno sforzo attivo, e perciò senza emozione, mentre nei momenti d'ozio e con un'emozione palpitante ritorneranno in nostra compagnia, belle e solenni, le immagini di più pura bellezza e di potenza più spirituale; e mentre l'alterigia di più di un grandioso palazzo, e la ricchezza di più di un sacrario carico di gioielli si estinguono nei nostri pensieri in una polvere d'oro, là prenderà forma, nel loro confuso svanire, la bianca immagine di qualche solitaria cappella di marmo lungo un fiume o ai margini di una foresta, con i suoi trafori floreali che vanno addensandosi sotto gli archi come sotto volte di neve caduta di fresco, o l'ampia uniformità di un muro compatto i cui blocchi di pietra sono come la base di una montagna, e tuttavia di numero infinito.

AFORISMA 17
Le due facoltà intellettuali dell'Architettura: la venerazione e il dominio

II. *Ora, la differenza tra queste due categorie di edifici non è semplicemente quella che esiste in natura tra le cose belle e le sublimi. Si tratta anche della differenza che esiste tra ciò che è derivato e ciò che è originale nell'opera dell'uomo; perché tutto ciò che in architettura è piacevole e bello è un'imitazione delle forme naturali; e ciò che non è derivato in questo modo, ma dipende per la sua dignità dall'accomodamento e dal governo che gli vengono dalla mente umana, diventa l'espressione della potenza di quella mente, e raggiunge un grado di sublimità proporzionale alla potenza che esprime. L'arte di edificare, pertanto, mette in luce la capacità da parte dell'uomo o di raccogliere o di governare; e i segreti del suo successo risiedono nel*

La lampada della potenza

suo sapere cosa raccogliere e come governare. Queste sono le due grandi Lampade dell'Architettura di ordine intellettuale, delle quali l'una consiste in una giusta e umile venerazione per le opere di Dio sulla terra, e l'altra nella consapevolezza che l'uomo è stato investito della signoria su quelle opere.

III. Nelle forme più alte dell'architettura, oltre a questa espressione di viva autorità e di potenza, vi è, tuttavia, un'analogia con ciò che è più sublime nelle cose naturali; ed è della Potenza creativa alla quale presiede quest'analogia che, al momento, cercherò di tratteggiare il modo di esplicitarsi, lasciando da parte tutti gli interrogativi circa il più astratto campo dell'Invenzione. Infatti quest'ultima facoltà e i problemi di proporzione e di disposizione collegati alla discussione attorno ad essa, possono essere esaminati per quel che meritano solo in un'indagine a carattere generale su tutte le arti, ma la sua analogia in architettura col vasto potere di controllo della Natura stessa, è particolare, e la si può considerare brevemente. Ciò con l'ulteriore vantaggio che essa, ultimamente, è stata ben poco avvertita o tenuta in considerazione dagli architetti. Io ho visto nelle fatiche più recenti una grande controversia tra due scuole: l'una che si richiama all'originalità, l'altra al rispetto delle regole. Ho visto molti sforzi verso la bellezza della linea, molti ingegnosi rimaneggiamenti di costruzioni, ma non ho mai visto alcuna aspirazione all'espressione della potenza in astratto, né alcuna traccia visibile della consapevolezza che, in questa primaria arte dell'uomo, c'è posto per sottolineare le sue relazioni con le più possenti, così come con le più belle, opere di Dio e che a quelle stesse opere, da parte del Creatore loro e suo, è stato concesso di ricevere ulteriore gloria dal fatto di essere associate ai più tenaci sforzi del pensiero umano. Nelle costruzioni fatte dall'uomo si dovrebbe trovare traccia di una reverente venerazione, non solo per lo spirito che corona di fronde gli alberi della foresta e fa crescere ad arco le volte dei viali, che conferisce le venature alla foglia e levigatezza alla conchiglia e grazia a ogni impulso che scuote gli organismi animali; ma anche per quell'altro spirito che mette alla prova la stabilità della terra ed edifica i suoi strapiombi desolati nel gelo delle nuvole ed innalza i suoi compatti picchi montuosi a rosseggiare nella pallida volta del cielo. Perché queste, e altre glorie più grandi di queste, non di rado richiamano, nei pensieri dell'uomo, l'opera della fatica delle sue stesse mani: la grigia scogliera non perde la propria nobile essenza quando ci richiama alla mente qualche ciclopica rovina di muraglie di pietra;

Le sette lampade dell'Architettura

i picchi di un promontorio roccioso non vengono degradati dal fatto di riportarci alla mente le fantastiche sembianze di torri fortificate; e anche la tremenda cima del monte più remoto ha la stessa malinconia, mista a quella della sua solitudine, che effondono le immagini di tumuli senza nome sulle bianche spiagge, e di mucchi di fragile argilla che un tempo furono città, ora disfatte nella loro esistenza mortale.

IV. Vediamo allora cosa sono questa potenza e questa maestà che la Natura stessa non disdegna di fare sue, traendole dalle opere dell'uomo; e cos'è quella sublimità che si trova in edifici imponenti che egli costruisce con un'energia paziente e lenta come quella da cui nascono le barriere coralline, che ha tuttavia una sua dignità anche quando è paragonata con l'immaginazione alle montagne senza età, che hanno avuto bisogno di terremoti per essere innalzate e di inondazioni per essere modellate.

E prima di tutto occupiamoci del semplice problema delle dimensioni. Non sarebbe pensabile poter emulare la sublimità delle creazioni della Natura sotto questo aspetto; né lo sarebbe se l'architetto volesse competere con esse in una battaglia campale. Non sarebbe bene costruire le piramidi nella valle di Chamonix; e San Pietro, tra i molti altri errori conta, come non meno oltraggioso, quello della sua posizione, sul crinale di un colle insignificante. Ma immaginatelo situato sulla piana di Marengo, o come Superga a Torino o La Salute a Venezia! Il fatto è che la percezione delle dimensioni delle creazioni naturali, così come di quelle dell'architettura, dipende più da una fortunata sollecitazione dell'immagine che dalla misurazione da parte dell'occhio; e l'architetto ha un vantaggio particolare nell'essere in grado di imporre una visione ravvicinata di quella grandiosità che egli desidera. Vi sono poche rocce, anche tra quelle delle Alpi, che abbiano un netto strapiombo verticale alto come quello del coro di Beauvais; e se noi prendiamo un bel muro a strapiombo o la fiancata di una torre che cade a piombo e senza interruzioni, e le collochiamo dove non vi siano imponenti presenze naturali che vi si oppongano, ci accorgeremo che in esse non vi è alcun difetto di sublimità in fatto di dimensioni. E può essere un fatto incoraggiante sotto quest'aspetto, sebbene lo sia anche di rammarico, osservare quanto più spesso sia l'uomo a distruggere la sublimità della natura, piuttosto che la natura a insidiare la potenza dell'uomo. Non ci vuole molto per umiliare una montagna. A volte basta una capanna: non riesco mai a guardare il Col de Balme da Chamonix senza provare un violento sentimento di rivolta contro

quella piccola baita ospitale che, con i suoi muri d'un bianco splendore, forma una ben visibile macchia quadrangolare lungo la cresta verde, distruggendo così completamente ogni idea della sua spinta ascensionale. Una semplice villa spesso sarà in grado di rovinare un intero paesaggio e detronizzare una dinastia di colli; e l'Acropoli di Atene, il Partenone e tutto il resto, è stata ridotta, mi pare, a una specie di modellino in scala dal palazzo che ultimamente è stato costruito ai suoi piedi. Il fatto è che le colline non sono alte come noi le immaginiamo, e quando all'effettiva impressione della loro dimensione assolutamente incomparabile si aggiunge il senso della fatica manuale e intellettuale dell'uomo, si raggiunge una sublimità che non può essere compromessa altro che da un grossolano errore nella disposizione delle sue parti.

v. Pertanto, mentre non è da credere che la pura e semplice dimensione possa nobilitare un misero progetto, tuttavia ogni accentuazione della sua grandiosità gli conferirà un certo grado di dignità; tanto che è bene stabilire fin dall'inizio se il progetto di un edificio debba puntare prevalentemente sulla bellezza o sulla sublimità; e, nel secondo caso è bene far sì che a esso non sia negata, per rispetto delle parti più piccole, la possibilità di sfruttare ampie dimensioni, a patto soltanto che rientri evidentemente nelle capacità dell'architetto raggiungere almeno quel grado di grandiosità che è il gradino più basso della sublimità, sommariamente definibile come quello che, al suo cospetto, fa apparire un'immagine vivente inferiore alla vita. La sventura della maggioranza dei nostri edifici moderni è che noi vorremmo che essi raggiungessero l'eccellenza sotto tutti gli aspetti; e così parte della cifra stanziata se ne va nella pittura, parte nella doratura, parte nelle rifiniture, parte nella verniciatura delle finestre, parte in piccole guglie, parte in decorazioni qua e là; e né le finestre, né le guglie, né le decorazioni sono all'altezza del loro materiale. Attorno alla parte emotiva dell'animo umano vi è un'incrostazione che deve essere perforata prima che la si possa toccare sul vivo; e per quanto si possa scalfirla e graffiarla in mille punti diversi, sarebbe meglio che l'avessimo lasciata intatta, se in qualche luogo non riusciamo a penetrarla con una profonda ferita; e se possiamo produrre questa ferita in una qualche parte, non vi è motivo di cercare di farne un'altra; e non vi è neppure bisogno che essa sia «larga come la porta di una chiesa» perché sia *sufficiente*. La pura e semplice pesantezza farà al caso nostro: è un modo goffo di ottenere lo scopo, ciò non di meno efficace; e l'insensi-

Le sette lampade dell'Architettura

bilità che non si può infrangere con una piccola guglia, né rischiarare con una piccola finestra, può essere scossa alle radici in un solo momento dal puro e semplice peso di un gran muro. Pertanto, l'architetto che non ha grandi risorse, scelga per prima cosa il punto nel quale vuol far breccia. Se sceglie la grandiosità, che lasci perdere subito le decorazioni; perché, a meno che non siano abbastanza concentrate e numerose da rendere cospicua la loro concentrazione, tutte le sue decorazioni messe insieme non varranno quanto un imponente blocco di pietra. E deve essere una scelta decisa, senza compromessi. Egli non deve neppure porsi la questione se i capitelli non potrebbero avere un aspetto migliore con un po' di lavorazione a intaglio: che li lasci così, grandi come massi; né chiedersi se gli archi non dovrebbero avere un architrave più ornato: che li faccia più alti di un piede, se può; un metro in più nella larghezza della navata varrà per lui più di una pavimentazione a mosaico, e un altro braccio¹ di muro esterno, più di un esercito di pinnacoli². Il limite delle dimensioni deve risiedere solo nell'uso che si farà dell'edificio o nel terreno a disposizione.

VI. Poiché questa limitazione, comunque, è determinata da tali circostanze, ci resta ora da domandarci: con quali mezzi si può meglio mettere in evidenza l'effettiva grandiosità, dal momento che accade raramente, e forse mai, che un edificio che ha qualche pretesa di grandiosità sembri grande quanto effettivamente è? L'impressione che fa su di noi un'immagine in una qualsiasi delle sue parti distanti da noi, soprattutto in quelle che stanno in alto, proverà quasi sempre che ne abbiamo sottovalutato la grandiosità.

È stato spesso osservato che un edificio, per poter mostrare la propria grandiosità, dev'essere visto tutto in una volta; forse sarebbe meglio dire che deve essere delimitato, per quanto possibile, da linee continue, e i suoi punti estremi dovrebbero essere visti tutti in una volta; o possiamo precisare, in modo ancora più semplice, che esso deve avere una linea di contorno ben visibile dalla cima alla base, e da un'estremità all'altra. Questa linea di congiunzione tra la cima e la base può es-

¹ [Misura nautica di profondità, pari a sei piedi, equivalente a m. 1,83 ca].

² Trovo ammirabile la semplicità con cui venivano impartiti tutti questi buoni consigli a un complesso di uomini la cui occupazione sarebbe stata per i successivi cinquant'anni la distruzione di tutti i più begli edifici sui quali riuscirono a mettere le mani, e la costruzione della maggior quantità di orribili muri di mattoni che riuscirono a farsi commissionare per contratto.

La lampada della potenza

sere, o inclinata verso l'interno, e la massa risultare a piramide, o verticale, e la massa dar vita a un grande volume a strapiombo, o inclinata verso l'esterno, come nelle facciate aggettanti delle vecchie case e, in qualche modo, nel tempio greco e in tutti gli edifici sormontati da pesanti cornicioni. Ora, in tutti questi casi, se la linea congiungente è bruscamente interrotta, se l'aggetto del cornicione o l'inclinazione della parte superiore della piramide si attenua troppo violentemente, la grandiosità andrà perduta; non perché l'edificio non possa essere visto tutto in una volta, (perché nel caso di un pesante cornicione nessuna sua parte risulterà necessariamente celata alla vista), ma perché la continuità di quella sua linea esterna sarà spezzata e perciò *la lunghezza di quella linea* non potrà essere valutata. Ma l'errore è, naturalmente, più esiziale quando risulta nascosta anche la maggior parte dell'edificio; come nel caso ben noto dell'arretramento della cupola di S. Pietro o, da ben più numerosi punti di vista, in quelle chiese nelle quali l'elemento più alto, si tratti della cupola o del campanile, si trova al di sopra dell'incrocio navata-transetto. Così vi è un sol punto dal quale si possa avere un'impressione delle dimensioni della Cattedrale di Firenze; ed è dall'angolo di Via de' Balestrieri, di fronte all'angolo sud-est, dove è dato di vedere la cupola ergersi a un tempo sull'abside e sul transetto. In tutti i casi in cui il campanile è sopra l'incrocio, la grandiosità e l'altezza della torre stessa vanno perdute, perché vi è una sola linea discendente che l'occhio può tracciare lungo tutta l'altezza (ed è nell'angolo interno dell'incrocio), ma questa non è facile da cogliere. Ecco perché, mentre in fatto di simmetria e di gusto simili concezioni possono spesso avere la preminenza, tuttavia, laddove si vuole rendere evidente l'altezza della torre in quanto tale, la si deve collocare all'estremità ovest o, meglio ancora, separata, come campanile. Immaginate il danno per le chiese lombarde se i loro campanili fossero solo spostati, mantenendo l'altezza attuale, al di sopra dell'incrocio; o per la cattedrale di Rouen, se la Tour de Beurre fosse situata in posizione centrale, al posto della sua attuale guglia mutilata.

VII. Pertanto, abbiamo a che fare con una torre o con un muro, ci dev'essere una retta dalla base all'estremità superiore che lo delimita; io sono molto incline, per conto mio, a prediligere la verticale pura, o la verticale con un cipiglio solenne (non torvo) costituito dall'aggetto, come in Palazzo Vecchio a Firenze. Questo cipiglio, sono spesso i poeti ad attribuirlo alla roccia; con scarso fondamento, a dir

Le sette lampade dell'Architettura

la verità, dato che le rocce vere son poco propense a restar sospese in alto in questo modo, ma con eccellente intuizione, perché il senso di minaccia incombente trasmesso da questa forma è una caratteristica più nobile di quella della semplice ampiezza di dimensioni. E negli edifici, questa minaccia dovrebbe in qualche modo ripercuotersi verso il basso a tutta la massa muraria. Un semplice ripiano aggettante non basta; tutt'intero il muro deve, come Giove, annuire aggrottando le ciglia. Per questo io credo che le caditoie pensili di Palazzo Vecchio e del Duomo di Firenze siano coronamenti ben più grandiosi di qualsiasi tipo di cornicione greco. A volte, l'aggetto può avere inizio più in basso, come in Palazzo Ducale a Venezia, dove la sua maggiore evidenza risalta al di sopra del secondo ordine di archi; o può assumere l'aspetto di una grande massa aggettante che emerge dal terreno, come la prua di una nave da guerra che sorge dal mare. Questo effetto è ottenuto con grande finezza dall'aggetto delle nicchie al terzo piano della Tour de Beurre a Rouen.

VIII. Quel che è indispensabile per esprimere grandiosità in altezza vale anche per metterla in evidenza rispetto all'ambiente circostante, considerato nel suo complesso. Va soprattutto notato, a proposito di Palazzo Vecchio e di altri possenti edifici dello stesso genere, quanto sia stato sbagliato l'aver sostenuto che le sue dimensioni, al fine di produrre impressione, dovrebbero espandersi in altezza o in larghezza, ma non allo stesso modo nei due sensi; e invece ci si accorgerà piuttosto che sembrano in assoluto i più grandiosi, quegli edifici che sono stati composti in un possente quadrato, e che danno l'impressione di esser stati misurati dalla pertica dell'angelo, tanto son «lunghi, e larghi e alti allo stesso modo»³. Occorre dunque prender nota di qualcosa che io sono convinto non sia stato considerato a sufficienza, o nient'affatto, dai nostri architetti.

Delle numerose e ampie suddivisioni che si possono operare all'interno dell'architettura, nessuna a me pare più significativa di quella che distingue tra gli edifici il cui interesse è legato ai loro muri e quelli il cui interesse sta nelle linee che dividono questi muri. Nel tempio greco, è come se il muro non ci fosse: tutto l'interesse va alle colonne separate tra loro e al fregio che esse sostengono; nel *flamboyant* francese e nel nostro detestabile gotico perpendicolare, lo scopo è quello

³ [Ap 21, 15. 16].

La lampada della potenza

di sbarazzarsi della superficie del muro e di trattenere l'occhio sul complesso degli intrecci delle linee; nelle opere romane ed egizie il muro è un elemento messo in evidenza e trattato con onore, e spesso alla luce è concesso di espandersi su larghe zone di esso variamente decorate. Ora, entrambi questi principi sono ammessi dalla Natura: l'uno, nelle foreste e nei boschi, l'altro, nelle pianure, nelle pareti rocciose e negli specchi d'acqua; ma il secondo è preminentemente il principio della potenza e, in qualche modo, anche della bellezza. Perché, per quanto infinito sia il numero delle belle forme che vi possono essere nel groviglio della foresta, vi è una forma più bella in un placido lago; e io non riesco a immaginare quale assortimento di colonne e di intagli traforati dovrei accettare in cambio del tiepido placarsi dei raggi del sole su qualche facciata di marmo levigato, ampia e così piena di calore umano. Tuttavia, se l'ampiezza dev'essere bella, anche la sua sostanza dev'essere, in qualche modo, bella: e noi non dobbiamo condannare frettolosamente gli architetti nordici per essersi soffermati esclusivamente sui valori lineari, almeno finché non ci siamo ricordati della differenza che esiste tra la superficie uniforme della pietra di Caen e quella mossa di Genova e Carrara, mista di serpentino e di niveo candore. Ma per quel che riguarda la potenza e l'imponenza, non vi è alcun dubbio: senza ampiezza di superfici è inutile che le cerchiamo; e conta ben poco, purché la superficie sia ampia, solida e ininterrotta, che essa sia di pietra o di diaspro; la luce del cielo su di lei e il peso della terra dentro di lei sono tutto quello di cui abbiamo bisogno: perché è singolare con quanta facilità la mente sia propensa a dimenticarsi tanto del materiale quanto del lavoro dell'uomo, se solo quest'ultimo ha spazio a sufficienza per esprimersi e per suscitare, pur debolmente, il ricordo della gioia che essa prova nel contemplare l'ampia distesa pianeggiante delle grandi pianure e dei mari sconfinati. Ed è cosa di gran peggio che gli uomini ottengano lo stesso effetto tagliando massi di pietra e modellando argilla, e facciano apparire sconfinato il piano di un muro e che rendano il suo limite estremo verso il cielo una sorta di orizzonte; ma anche se l'effetto raggiunto è minore, è ugualmente gradevole rimarcare il gioco della luce che scorre su quest'ampia superficie e vedere con quanti artifici e gradazioni di sfumature e di ombre il tempo e le intemperie lasceranno traccia di sé su di esso; e come, al sorgere o al venir meno del giorno, quell'ininterrotta luce di livida penombra si soffermi a lungo sull'alto fronte

Le sette lampade dell'Architettura

compatto e omogeneo, per poi svanire senza lasciar traccia giù per le sue file di pietre indistinte e senza numero.

IX. Se dunque questo è, come io credo, uno degli elementi peculiari dell'architettura sublime, si può vedere facilmente quanto sarà necessaria conseguenza dell'amore verso di essa⁴ la scelta di una forma che si avvicini al quadrato per la sagoma complessiva dell'opera.

Perché, in qualsiasi direzione l'edificio vada restringendosi, in quella direzione l'occhio sarà guidato lungo delle linee di fuga, mentre l'effetto desiderato sarà pienamente raggiunto solo quando quelle linee, in qualsiasi direzione, saranno, per quanto possibile, del tutto assenti. Così, il quadrato o il cerchio sono le aree privilegiate della potenza, tra quelle circoscritte da linee puramente rette o curve; e queste, con i relativi solidi, il cubo e la sfera, ed i relativi solidi di sviluppo (così chiamerò nella mia indagine sulle leggi della proporzione quei solidi che sono generati dallo svilupparsi di un'area di forma data, lungo una linea, in una direzione data), la colonna quadrata e quella cilindrica, sono gli elementi di più alta potenza in tutte le soluzioni architettoniche. D'altro canto, la grazia e il senso delle proporzioni richiedono che vi sia un allungamento in qualche direzione; e si può conferire a questa forma di grandiosità un certo senso di potenza mettendo in particolare evidenza una serie continua di elementi ben precisi, tali che l'occhio non sia in grado di enumerarli; anche se tuttavia ci rendiamo conto, dalla loro nettezza, baldanza e semplicità, che invero è la loro gran quantità che ci ha disorientato, non il fatto che siano in qualche modo confusi e indistinti dal punto di vista della forma. In tale espediente della continua ripetizione di elementi in serie consiste la sublimità dei colonnati e delle navate, di tutti i tipi di colonna e, su scala minore, di tutti quei fregi a greca dei quali, ripetuti come sono adesso in tutte le forme più modeste e familiari del nostro arredamento, è impossibile cercar di disfarsi di punto in bianco. Ora, è evidente che l'architetto ha la possibilità di scegliere due tipi di forma, ciascuna propriamente collegata al suo genere di interesse o di decorazione: quella quadrata, che è quella d'area più ampia, che va scelta in particolare quando la *superficie* dev'essere oggetto di riflessione, e quella

⁴ Sì, certamente! Ma come si fa a far nascere per la prima volta quest'amore? Amare l'architettura elevata è un conto; ma amare un dividendo elevato, o una percentuale elevata, è un altro; e amare una bella sala da fumo o un'ampia sala da biliardo, un altro ancora.

La lampada della potenza

allungata, quando oggetto della riflessione devono essere le *suddivisioni* della superficie. Entrambi questi ordini di forme, così come io credo quasi ogni altra fonte di potenza e di bellezza, sono meravigliosamente fusi nell'edificio che temo finirà per essere invisibile al lettore, visto che lo cito troppo di frequente come modello di tutte le perfezioni: il Palazzo Ducale di Venezia. La struttura complessiva: un quadrato puro e semplice; la facciata principale: un rettangolo, che appare prolungato da una serie di trentaquattro piccole arcate e trentacinque colonne, ed è separato, da una finestra adorna di un ricco baldacchino al centro, in due zone compatte la cui altezza e lunghezza stanno tra loro in rapporto circa di quattro a cinque, mentre le arcate che gli conferiscono il senso della lunghezza sono confinate ai piani inferiori, e quello superiore, tra le ampie finestre, rimane una superficie liscia di marmi, con blocchi alternati rosa e bianchi disposti a scacchiera. Sarebbe impossibile, io credo, inventare una soluzione più mirabile, tra tutte quelle presenti negli edifici più solenni e attraenti.

x. Nel romanico lombardo i due principi sono più fusi l'uno nell'altro; il caso più caratteristico è quello della cattedrale di Pisa. Sviluppo in lunghezza, messo in evidenza da una teoria di archi: ventuno archi nella parte superiore e quindici in quella inferiore lungo il fianco della navata. Struttura, decisamente quadrata nella facciata: una facciata divisa in ordini di archi situati l'uno sopra l'altro: l'ordine più in basso di sette archi, con le sue lesene, delle quali le quattro più importanti emergono baldanzosamente in rilievo a causa del muro arretrato, e proiettano un'ombra profonda; il primo ordine al di sopra del basamento, di diciannove archi; il secondo, di ventuno; il terzo e il quarto, di otto ciascuno: sessantatré archi in tutto; tutti con un coronamento *circolare*, tutti con colonne cilindriche, e quello di base con pannelli *quadrati*, posti diagonalmente sotto i loro semicerchi: un tipo di decorazione d'impiego universale in questo stile (tavola XII, fig. 7). L'abside: un semicerchio con una semicupola come copertura, e tre ordini di archi circolari come decorazione esterna. Nell'interno della navata: un ordine di archi circolari sotto un triforio ad archi circolari, e un'ampia *superficie* piana, si faccia attenzione, di muro decorato di marmo a fasce nella parte superiore. Tutt'intera la concezione (non particolare di questo edificio, ma caratteristica di ogni chiesa di questo periodo, e, per il mio gusto, la più maestosa; non forse la più gradevole, ma il tipo più possente di forma che la mente umana

Le sette lampade dell'Architettura

abbia mai concepito⁵), è basata esclusivamente sull'associazione del cerchio col quadrato.

Ora sto tuttavia sconfinando in un terreno che desidero riservare a un esame più attento, nell'ambito di altre questioni estetiche; ma credo che gli esempi che ho portato giustificheranno la mia rivalutazione della forma quadrata dalla riprovazione di cui è stata velatamente oggetto. Né questo potrebbe valere solo prendendola in considerazione come modello dominante, ma anche come forma che ricorre costantemente nei migliori mosaici e in migliaia di forme di decorazione minore che non posso ora passare in rassegna, perché il mio apprezzamento principale della sua imponenza la riguarda sempre in quanto elemento dello spazio e della superficie, e pertanto ritengo che vada scelta, sia per determinarne la sagoma, sia per adornare con masse di luce e d'ombra quelle parti di edificio nelle quali la superficie dev'essere impreziosita e nobilitata.

XI. Fin qui, dunque, per quanto riguarda le forme in generale e i modi in cui la dimensione dell'opera architettonica dev'essere messa in evidenza. Passiamo ora a considerare le manifestazioni di potenza che concernono gli aspetti particolari e di dettaglio del problema.

Il primo aspetto che dobbiamo prendere in esame è quello, inevitabile, della muratura. È vero che questo aspetto può essere posto in non cale dalla grande arte; ma io credo sia poco saggio (come pure disonesto) agire in tal modo, per il fatto che la contrapposizione di un'opera muraria fatta di grandi blocchi di pietra e una fatta di materiale frammentario, fa sempre emergere caratteri di grande elevatezza artistica, come nel caso di pilastri e colonne in un sol blocco e di stipiti e architravi monolitici contrapposti a opere murarie costituite di mattoni o pietre più piccole; e vi sono certi criteri funzionali nell'utilizzo di tali parti, come in quello delle ossa lunghe dello scheletro, contrapposte alle vertebre, che non è bene tralasciare. Io sostengo pertanto, per questa e per altre ragioni, che la struttura muraria di un edificio dev'essere messa in evidenza: e anche che, con certe rare eccezioni (come nei casi di cappelle e sacelli di lavorazione particolarmente

⁵ Quest'opinione non l'ho mai modificata neppure per un momento, però da allora ho visto un esempio ancor più poderoso della stessa forma: San Paolo Fuori Le Mura, a Roma. È un edificio ricostruito, ma eseguito con grande rigore e fedeltà e, per quanto ne so io, costituisce il più grandioso interno d'Europa.

La lampada della potenza

te rifinita), quanto più piccolo è l'edificio, tanto più è necessario che la sua struttura muraria sia netta, e viceversa. Infatti, se un edificio è al di sotto del livello della grandezza media, non è in nostro potere aumentarne le dimensioni apparenti (troppo facilmente misurabili) con un'appropriata diminuzione della scala della sua muratura, ma può essere spesso in nostro potere conferirgli una certa nobiltà, impiegando pietre massicce per costruirlo, o, in ogni caso, inserendone di siffatte nella sua costruzione. Così, è impossibile che vi sia della maestà in una villetta fatta di mattoni, ma vi è un marcato elemento di sublimità nei muri rustici e irregolari di pietre rocciose accatastate delle case di montagna del Galles, del Cumberland e della Scozia. La loro dimensione non risulta minimamente diminuita, sebbene ai loro angoli si trovino quattro o cinque pietre che occupano lo spazio dal terreno alla grondaia, o capitì che un masso di roccia abbia una forma naturale che si adatta al bisogno e venga incorporato, così com'è, nella struttura del muro. D'altro canto, a dir la verità, una volta che un edificio ha raggiunto il risultato di una dimensione grandiosa, conta poco, al confronto, che la sua struttura muraria sia composta di elementi grandi o minuti; anzi, se sono decisamente grandi, essi a volte potranno ridurre il senso di grandiosità per mancanza di misura; se decisamente piccoli, suggeriranno l'idea della povertà del materiale o di carenza di risorse meccaniche, oltre a interferire, in molti casi, con le linee del disegno e la delicatezza della lavorazione. Un esempio assai infelice di tale interferenza è presente nella facciata della chiesa di S. te Madeleine a Parigi, dove le colonne, costruite con pietre molto piccole di misura quasi uguale, con giunti ben visibili, sembra siano ricoperte di una sorta di fitto graticcio. Così, dunque, sarà tanto più mirabile quell'opera muraria che, senza ricorrere all'uso di materiali sistematicamente piccoli o grandi, si adatta, con naturalezza e semplicità, alle condizioni e alla struttura dell'opera, e dimostra allo stesso modo di sapersi adeguare alle masse più ampie e di raggiungere il suo scopo con le più piccole, a volte accatastando masso su masso con titanica possanza, e, in altri casi, mettendo insieme i frammenti e le scaglie d'avanzo, per costruire scattanti volte e voluminose cupole. E se fosse più comunemente diffuso il senso del valore estetico di questo tipo di muratura, così esplicito e naturale, non sacrificheremmo la sua dignità lasciandone le superfici e levigandone i giunti. Con le somme che si sprecano per scalpellare e ripulire pietre che sarebbe molto meglio lasciare come sono quando vengono dalla cava, spesso si

Le sette lampade dell'Architettura

potrebbe costruire un piano supplementare. In un sol caso occorre prestare un certo riguardo anche al materiale: se per costruire usiamo il marmo o qualche altra pietra calcarea, la sua ben nota facilità di lavorazione farà sì che la mancanza di quest'ultima appaia trascuratezza; sarà bene perciò trarre profitto dalla morbidezza di tale pietra e conferire all'opera una linea raffinata, in funzione della levigatezza delle superfici ben lavorate; ma se per costruire usiamo il granito o la lava, è una follia, nella maggior parte dei casi, sprecare tutta la fatica necessaria per levigarli; è più facile fare un progetto granitico anch'esso, e lasciare i massi squadrati grezzi. Io non nego un certo splendore e un certo senso di potenza nella levigatura del granito, e nel totale assoggettamento della sua resistenza, pari a quella del ferro, alla supremazia dell'uomo. Ma nella maggior parte dei casi io credo che la fatica e il tempo necessari a ottenere questo risultato sarebbero meglio spesi in un altro modo, e che erigere un edificio fino a cento piedi di altezza, usando dei massi grezzi, è meglio che erigerlo fino a settanta⁶ con massi ben levigati. Vi è una forma di splendore anche nelle fenditure naturali della pietra, e dev'essere arte invero grande quella che pretende di esserne all'altezza; si tratta di un'austera manifestazione di fratellanza con il cuore della montagna da cui esso è stato strappato, che noi mal barattiamo con la luccicante osservanza delle leggi e della misura dell'uomo. Dev'essere davvero delicato l'occhio di chi desidererebbe vedere Palazzo Pitti ben tirato a lucido.

XII. Di seguito a quelli della muratura, dobbiamo considerare gli effetti di divisione della superficie determinati dal disegno stesso. Si tratta quindi di divisioni che si ottengono, o per mezzo di effetti di luce e ombra, oppure per mezzo di linee tracciate sulle superfici; e queste ultime devono essere, invero, prodotte esse stesse da incavi o da rilievi che, esposti a certe luci, producono un'ombra di una certa ampiezza, ma che possono nondimeno, se eseguite con finezza di taglio, mantenere sempre un carattere lineare, anche nell'effetto a distanza. Per esempio, io definisco la divisione in pannelli della cappella di Enrico VII come una pura divisione lineare.

Ora, non mi sembra che ci si ricordi a sufficienza che la superficie muraria è per un architetto ciò che la tela bianca è per un pittore, con questa sola differenza: che il muro ha già una sua sublimità nell'altezza,

⁶ [Rispettivamente, poco più di 30 metri, e poco più di 21 metri].

La lampada della potenza

nella consistenza e in altre caratteristiche già considerate, sulle quali è più pericoloso intervenire rispetto al toccare con una sfumatura di colore la superficie della tela. Da parte mia, credo che una superficie liscia, ampia, fresca di gesso, sia più attraente della maggioranza delle pitture che vi vedo dipinte sopra; e che molto di più lo sia una nobile superficie di pietra viva che la maggior parte delle fattezze architettoniche che la si costringe ad assumere. Ma, comunque sia, supponiamo di aver di fronte a noi una tela e un muro, e di aver il compito di suddividerli.

I principi in base ai quali tale divisione deve essere operata sono, per quel che concerne i rapporti quantitativi, gli stessi in architettura e in pittura o, a dire il vero, in una qualsiasi altra arte; con la differenza che il pittore è in parte autorizzato in parte costretto, dalla varietà dei suoi soggetti, a fare a meno della simmetria delle luci e delle ombre presenti in architettura, e ad adottare soluzioni apparentemente non vincolate e accidentali. Cosicché, nel modo di distribuire luci e ombre, vi è molta differenza (anche se non contrapposizione) tra le due arti; ma nelle regole della quantità, sono entrambe simili, almeno entro i limiti in cui simile è la loro possibilità di padroneggiare i mezzi espressivi. Infatti, l'architetto, che non sempre è in grado di garantire la stessa profondità o intensità d'ombra, né di accrescerne l'opacità con il colore (perché anche quando s'impiega il colore esso non può seguire l'ombra in movimento), è costretto a fare molte concessioni e ad avvalersi di molti espedienti che il pittore non ha bisogno né di prendere in considerazione né d'impiegare.

XIII. La prima conseguenza che deriva da questi limiti è che l'ombra effettiva è cosa più necessaria e sublime nelle mani di un architetto che in quelle di un pittore. Infatti quest'ultimo, che è in grado di attenuare la sua luce con toni smorzati diffusi, e di renderla gradevole con colori dolci, o minacciosa con colori lividi, e di rappresentare la distanza, l'aria, il sole, con la profondità, e di rendere tutto il suo spazio espressivo, può avere a disposizione la luce in un'enorme gamma, anzi, in una gamma quasi universale di tonalità; e i pittori più grandi traggono il massimo da tale ampiezza. Ma dal momento che la luce, per l'architetto, è quasi sempre soggetta a diventare luce solare piena e senza attenuazioni, che si riversa su una superficie solida, per lui l'unica via d'uscita e il principale mezzo per ottenere un effetto sublime sono le ombre ben definite. Pertanto, la Potenza dell'architettura si può dire dipenda, oltre che dalle dimensioni e dalla pesantezza,

Le sette lampade dell'Architettura

dalla quantità (misurata sia in termini di spazio che d'intensità) del suo chiaroscuro. E a me pare che la realtà delle opere architettoniche e l'uso e l'influenza che esse hanno nella vita quotidiana dell'uomo (in contrasto con quelle opere d'arte con le quali non abbiamo niente a che fare, eccetto che in tempo di riposo o di svago), richiedano all'architettura di esprimere una sorta di affinità con la condizione umana, attraverso una misura di oscurità equivalente a quella che è presente nella vita degli uomini; e che, come una grande poesia o una grande opera narrativa in generale ci colpiscono per lo più per l'imponenza delle loro zone d'ombra, e non riescono a tenerci avvinti se ostentano di continuo una lirica gaiezza, ma devono essere spesso gravi, e a volte malinconiche, a rischio di non esprimere la verità di questo nostro mondo in tumulto, così vi deve essere, in quest'arte stupendamente umana che è l'architettura, qualche espressione corrispondente alle tribolazioni e al tormento della vita, ai suoi dolori e al suo mistero: e ciò essa può dare solo con la profondità o la diffusione dei punti oscuri, con un aspetto frontale accigliato a un'ombra diffusa nei suoi recessi. Per questo il rembrandtismo è nobile in architettura, per quanto sia una maniera falsa in pittura; e io non credo che mai un edificio sia stato veramente grande senza avere delle masse d'ombra possenti, vigorose e profonde, combinate con le sue superfici. Tra le prime abitudini che un giovane architetto dovrebbe assimilare vi è quella di pensare in termini di ombra, non guardando a un progetto nel suo misero scheletro di linee, ma concependolo come sarà quando sarà illuminato dall'alba e abbandonato dal crepuscolo, quando le sue pietre saranno arroventate e le sue fenditure gelide, quando sulle une staranno a crogiolarsi le lucertole e nelle altre faranno il nido gli uccelli. Che s'impegni a progettare⁷ con il senso del freddo e del caldo ben presente; che s'impegni a incavare le ombre così come gli uomini scavano i pozzi nelle pianure inaridite; che s'impegni a riversare le luci come fa il fonditore col suo metallo incandescente; che s'impegni a padroneggiarle completamente entrambe, e a far vedere di sapere come cadono e dove si dissolvono. Le sue linee e le sue proporzioni sulla carta non hanno nessun valore: tutto quello che deve fare

⁷ «Che lo faccia, che lo faccia!». Tutto molto bene; ma nel frattempo non ce n'è stato uno fra gli architetti per i quali queste cose sono state scritte, né ce n'è uno vivo adesso, che fosse e che sia capace di disegnare un uovo o una candela di sego con il suo bravo sfumato; figurarsi un ovolo o una colonna!

La lampada della potenza

dev'essere ottenuto per mezzo degli spazi di chiaro e di scuro, e il suo problema è di vedere che l'uno sia abbastanza ampio e deciso per non essere inghiottito dal crepuscolo, e l'altro abbastanza profondo da non essere prosciugato come una pozzanghera, dal sole di mezzogiorno.

E perché questo possa avvenire, la prima necessità è che le quantità d'ombra o di luce, qualunque ne sia la natura, siano profuse su larghi spazi, o in misura più o meno uguale, o altrimenti in modo che la gran quantità dell'una sia posta in risalto dalla presenza ridotta dell'altra; ma ampie quantità dell'una e dell'altra devono esserci. Nessuna ripartizione delle superfici, per quanto decisa, se non dà vita a grandi masse di luce e ombra, può mai avere il minimo valore: questa grande legge che riguarda il senso dell'ampiezza delle superfici, e che è esattamente la stessa in architettura e in pittura, è talmente importante che l'analisi delle sue due principali applicazioni comprenderà la maggioranza delle caratteristiche determinanti della maestosità, sulle quali intendo, al momento, insistere.

XIV. I pittori hanno l'abitudine di parlare con scarso rigore di masse di luce e d'ombra, intendendo in questo modo un qualsiasi spazio occupato da una delle due. Tuttavia è conveniente a volte restringere il termine «massa» alla parte alla quale appartiene propriamente la forma, e chiamare intervallo lo sfondo sul quale tale forma è tracciata. Così, nella rappresentazione del fogliame, con rami o steli in rilievo, abbiamo masse di luce con intervalli d'ombra; ma in un cielo luminoso coperto da nuvole scure, masse d'ombra con intervalli di luce.

Tale distinzione in architettura è ancor più necessaria perché vi sono due stili ben caratterizzati che da essa dipendono: uno, in cui le forme sono definite dalla luce che le fa emergere dall'oscurità, come nella scultura e nelle colonne greche; l'altra, in cui esse sono definite dall'oscurità che le fa emergere dalla luce, come nel fogliame del primo gotico. Ora, non è nelle facoltà dell'artista di variare i gradi e i luoghi dell'oscurità, ma è del tutto nelle sue facoltà di variare in ben precise direzioni i differenti gradi di luce. Per questo l'uso della massa scura caratterizza generalmente uno stile dalla linea incisiva, in cui le ombre e le luci sono entrambe compatte e terminano con margini netti; invece l'uso delle masse di luce è allo stesso modo associato a uno stile di disegno ammorbido e pieno, in cui gli scuri sono animati da luci riflesse, e le luci sono rese fluide e si perdono dentro di

Le sette lampade dell'Architettura

esse. Il termine «bugnato» applicato da Milton ai bassorilievi dorici è, come frequentemente nel caso degli epiteti miltoniani, il più calzante ed espressivo di questa maniera di cui la lingua inglese disponga; invece il termine che descrive specificamente i principali esemplari della decorazione del gotico primitivo, *feuille*, *foil* o foglia rende ugualmente il senso di uno spazio uniforme d'ombra.

xv. Consideriamo ora brevemente i modi effettivi in cui questi due tipi di massa sono stati trattati. E, per prima, la massa in luce o fusa in essa. I modi in cui si conferiva risalto alle figure più in rilievo dei bassorilievi da parte dei Greci sono state descritte troppo bene da Sir Charles Eastlake⁸ per dover essere riprese; e la conclusione che a noi s'impone, sulla base dei fatti che egli ha sottolineato e sulla quale avrò occasione d'insistere tra poco, sostiene che l'artista greco considerava l'ombra solo come un fondo scuro dal quale la sua figura in luce o il suo disegno potessero distaccarsi con chiarezza. La sua attenzione era concentrata sull'unico obiettivo della leggibilità e della chiarezza d'accento, e tutta la composizione, tutta l'armonia, anzi, la vitalità stessa e l'energia dei singoli raggruppamenti di figure, erano sacrificati, in caso di necessità, alla semplicità del linguaggio. E non vi era alcuna predilezione per un genere di forma piuttosto che per un altro. Le forme in rilievo furono adottate, nelle colonne e nei principali elementi decorativi, non per se stessi, ma come caratteristiche delle cose che rappresentavano. Erano eseguite con finezza perché i Greci d'abitudine facevano bene quel che dovevano fare, non perché amassero il tondo più che il quadrato; forme severamente rettilinee erano associate alle curve nel cornicione e nei triglifi, e la massa della colonna era frazionata da scanalature che, nell'effetto a distanza, attenuavano molta della sua ampiezza. Quanto di potenza di luce consentivano queste prime soluzioni fu ridotto dalle successive rifiniture e dall'aggiunta di decorazioni; e continuò a diminuire, attraverso l'arte romana, fino all'affermazione definitiva dell'arco a tutto sesto come elemento decorativo. La sua linea gradevole e semplice insegnò all'occhio a ricercare profili similari di forma solida: e seguì la cupola, e fu inevitabile che da quel momento in avanti le masse decorative fossero in collegamento e in sintonia con la caratteristica principale dell'edificio. Di qui sorse tra gli architetti bizantini un sistema di decorazione completamente

⁸ *Literature of the Fine Arts*. Saggio sui bassorilievi.

La lampada della potenza

compresa entro le superfici delle masse curvilinee, sulla quale la luce cadeva con la stessa regolare gradualità con cui cade su una cupola o una colonna, mentre la superficie illuminata era interrotta da dettagli di un'intricatazza singolare e quanto mai ingegnosa. Qualcosa, certo, è da addebitare alla minore destrezza dei lavoratori, dato che è più facile incidere un blocco massiccio piuttosto che vedersela con l'esecuzione del rilievo delle foglie nel capitello greco; tuttavia i Bizantini riuscivano a eseguire capitelli decorati a foglie con sufficiente abilità, per dimostrare che la loro preferenza per la forma massiccia non era in alcun modo coatta; e io non credo si trattasse d'insipienza. Al contrario, mentre la disposizione delle linee è di gran lunga più scaltra nel capitello greco, le luci e le ombre dei Bizantini sono allo stesso modo incontestabilmente più grandiose e virili, basate su quella caratteristica della pura gradualità, che è tipica di quasi tutti gli oggetti naturali, e il cui conseguimento è, infatti, il primo e il più tangibile proposito dell'assetto naturale delle forme più imponenti.

AFORISMA 18
La religiosa nobiltà dell'architettura bizantina

Il cumulo roteante nel nembo, diviso dalle sue fenditure e moltiplicato per le sue volute, che tuttavia tutte le raccoglie nel suo ampio, torrido e torreggiante volume, e il tenebrore notturno che gli sta a fronte; l'erta del versante della montagna, appena meno maestosa, squarciata e attraversata dalla profondità delle gole e delle creste di roccia, ma che tuttavia non perde mai l'unità dei suoi rilievi inondati di luce e dei suoi umbratili declivi; la chioma di ogni albero possente, ricca d'intrecci di foglie e di rami, e che tuttavia si staglia contro il cielo secondo una linea netta e immersa in un verde orizzonte che, moltiplicandosi in distanza, vista dall'alto, fa assumere alla foresta l'aspetto di un'increspata distesa: tutte queste cose caratterizzano, per una legge universale e inviolabile, quella diffusione della luce per la quale le decorazioni bizantine furono concepite; e ci dimostrano che quei costruttori avevano verso quel che Dio aveva fatto di maestoso, una simpatia più sincera di quella dei Greci, portati alla soddisfatta contemplazione di sé. So che queste decorazioni sono barbariche al confronto, ma vi è nel loro barbarismo una potenza di tono più austero; una potenza fatta più di fede che di riflessione, che concepiva e sentiva più di quanto creasse; una potenza che non comprendeva né dominava se stessa, ma che operava e divagava a piacere, come i torrenti di montagna e i venti, e che non poteva adagiarsi tanto da esprimersi o fissarsi in una forma finita. Non poteva trovar sepoltura nelle foglie di acanto.

Le sette lampade dell'Architettura

Le sue immagini furono prese dalle ombre delle tempeste e delle colline, e avevano comunanza con la notte e il giorno della terra stessa⁹.

XVI. Mi sono sforzato di dare un'idea delle sfere cave di pietra che, immerse in un fogliame fluente, sono distribuite secondo varia successione sull'architrave del portale centrale di S. Marco a Venezia nella tavola I, fig. 3. Mi sembra di una bellezza singolare nella sua unitaria luminosità e delicatezza di dettaglio, con la sua ampiezza di toni di luce. Sembra quasi che le foglie abbiano una loro sensibilità e che, appena spuntate, siano andate a chiudersi nel bocciolo a causa di un improvviso contatto con qualcosa, e che ora vogliano ritornare al loro spontaneo fluire. I cornicioni di S. Michele di Lucca, che si vedono sopra e sotto l'arco, nella tavola IV, producono l'effetto di un fitto fogliame intrecciato a fitti steli, situato su una superficie curva che consiste in un semplice quadrante sul quale la luce, compiendo il suo giro, vien meno gradualmente. Sarebbe difficile, per quel che ne penso io, inventare qualcosa di più nobile; e insisto sull'ampia portata di questa soluzione con sempre maggior convinzione perché, successivamente modificato con abilità via via maggiore nella composizione, questo diventò uno degli elementi caratteristici più ricchi del gotico. Il capitello della tavola V è del periodo più alto del gotico veneziano; ed è interessante vedere il gioco di un fogliame così lussureggiante, assolutamente subordinato all'estensione delle due masse di luce e d'ombra. Ciò che ha fatto l'architetto veneziano, con una potenza irresistibile quanto quella delle onde del mare che gli stava attorno, l'hanno fatto i maestri del gotico cisalpino, più timidamente, e in maniera in qualche modo più contenuta e fredda, ma non meno espressiva del loro consenso alla stessa grande legge. I cristalli di ghiaccio del Nord e il suo sole incerto sembrano effigiati nella loro opera e paiono averla influenzata; e le foglie che in mani italiane si attorciano e fluiscono e

⁹ Questo apprezzamento a proposito dell'architettura bizantina era stato fatto, prima che da me, da Lord Lindsay e, credo, da lui soltanto; per quanto interamente valido finora rimane soltanto suo e mio, almeno per iscritto, sebbene non possa non essere condiviso da tutte le persone che abbiano occhio per il colore e sufficiente comunione d'idee col cristianesimo per prendersi a cuore le sue interpretazioni artistiche più fedeli. In questo passo, l'accenno all'auto-compiacimento dei Greci va omissis. Un Greco di nobili sentimenti era tanto poco soddisfatto, lontano da Dio, quanto George Herbert o S. Francesco; e un Bizantino non era altro che un Greco che riconosceva Cristo per il suo Zeus.

La lampada della potenza

scendono a cascata sulle loro ombre scure come nell'inerzia di un caldo meriggio, sono, per i nordici, increspate e strette dal gelo, aggrinzite agli orli e come scintillanti di rugiada. Ma non è meno importante per loro lo sforzo e la sensibilità con cui cercano di realizzare la completezza della forma principale. Nella parte inferiore della tavola I è riprodotto il pinnacolo del frontone della tavola II, che appartiene alla cattedrale di Saint Lo. È del tutto simile, in fatto di sensibilità, al capitello bizantino, avviluppato sotto l'abaco in quattro rami di foglie di cardo, i cui steli, spuntando dagli angoli, s'incurvano verso l'esterno e ricadono verso il centro, proiettando i bordi seghettati di spine in piena luce, e formando due quadrifogli appuntiti. Non mi sono potuto avvicinare abbastanza a questo pinnacolo per vedere con quale grado di raffinatezza siano state scolpite le spine, ma ho fatto uno schizzo di un cespo di foglie di cardo lì di fianco, così che il lettore possa metterle a confronto, e vedere con che maestria esse siano state subordinate alla forma complessiva dell'insieme. Il piccolo capitello di Coutances, tavola XIII, fig. 4, che è di data anteriore, è costituito da elementi più semplici, e mette in evidenza ancor più chiaramente il principio generale; ma il pinnacolo di Saint Lo è solo uno dei mille esempi che si potrebbero raccogliere anche nel *flamboyant* pienamente maturo, dato che il senso dell'ampiezza continua a essere presente nelle decorazioni minori molto tempo dopo che è andato perduto nella concezione generale, e a volte continua a rinnovarsi capricciosamente, come nelle nicchie cilindriche e nei piedistalli che arricchiscono i portici di Caudebec e Rouen. La figura 1 della tavola I riproduce il più semplice di quelli di Rouen: in quello più elaborato vi sono quattro lati aggettanti, divisi dai contrafforti in otto settori tondeggianti di trafori ornamentali; perfino l'intera massa del pilastro esterno è trattata con la stessa sensibilità; e per quanto composta, parte di rientranze concave, parte di fusti di colonna quadrati, parte di statue e di decorazioni merlettate, si adatta come un complesso unitario in un'unica torre riccamente adorna.

XVII. Non mi posso qui addentrare nella sottile questione che verte sul trattamento delle superfici curve di maggiore ampiezza e sulle cause che determinano la differenza tra le proporzioni che si devono osservare nelle torri a pianta circolare e in quelle a pianta quadrata, né nelle ragioni per cui una colonna o una sfera possono essere riccamente decorate, mentre la decorazione delle superfici sarebbe priva d'efficacia in edifici della mole di Castel S. Angelo, della tomba di Cecilia Me-

Le sette lampade dell'Architettura

tella o della cupola di S. Pietro. Ma quello che si è detto sopra circa l'esigenza di serenità per le superfici piane, si applica in modo ancor più vincolante a quelle che sono curve; e va ricordato che, al momento, stiamo considerando come questa serenità e questa potenza possono essere adattate a superfici di minor estensione, non come il carattere decorativo delle forme inferiori possa, a seconda delle occasioni, riuscire a infrangere la calma delle superiori. Né, per quanto gli esempi fin qui esaminati riguardino principalmente masse sferiche o cilindriche, si deve pensare che il senso di ampiezza possa essere garantito da queste soltanto: molte delle forme più alte presentano una curvatura assai moderata, a volte difficile da percepire; ma un qualche grado di curvatura ci dev'essere, in modo da assicurare un qualche senso di grandiosità a una piccola massa di luce. Una delle distinzioni più caratteristiche tra un artista e un altro, dal punto di vista del virtuosismo, la si trova nella loro relativa raffinatezza di percezione della superficie tondeggiante; la piena padronanza di rappresentazione della prospettiva, dello scorcio, e delle varie ondulazioni di una simile superficie è, forse, l'ultimo e il più difficile traguardo della mano e dell'occhio. Per esempio, non vi è, forse, nessun albero che abbia messo in imbarazzo i paesaggisti quanto il più che comune abete nero. È raro vederne una qualunque rappresentazione che non ne sia una caricatura. È concepito come se crescesse su un piano, o come la sezione di un albero, col complesso dei rami simmetricamente contrapposti ai due lati. Viene pensato come una mera forma, spigolosa e brutta. Sarebbe così se nella realtà fosse come lo si disegna. Ma la Potenza dell'albero non è in quella sorta di spaccato di candelabro. È nella sua chioma che si dispone secondo strati scuri, uniformi, solidi, che esso protende dai suoi forti rami, leggermente incurvati sopra di essi come a proteggerli, e che si espandono alle estremità come tante mani. È fatica vana sforzarsi di dipingere questo fogliame sottile, che sembra fatto di fili d'erba ed è così aggroviato, finché non si è chiarita questa struttura fondamentale; e nei rami che si protendono verso chi guarda, lo scorcio prospettico è come quello di un terreno collinoso incolto, con le creste che s'innalzano sopra altre creste a distanze successive; e le estremità che sembrano dita, e rappresentate di scorcio non presentano alcuna spigolosità, richiedono una resa pittorica come quella del disegno della mano della Maddalena appoggiata sul vaso, che si vede nel Tiziano di Mr. Roger. Prendete quello che sta dietro a quel fogliame, e avrete l'albero; ma non riesco proprio a fare il nome di un artista

La lampada della potenza

che se ne sia reso conto. Così, in ogni disegno e in ogni scultura, è la capacità di perfezionare, con delicatezza e meticolosità, ogni più piccola massa, che conserva la serenità della natura, così come ne rispetta la verità, e che richiede la più alta competenza e abilità da parte dell'artista. Si può giudicare un buon disegno dal retro di una sola foglia; e fu l'aver sacrificato questa ampiezza e rifinitura delle superfici in favore di spigoli affilati e di stravaganti profili che distrusse le modanature gotiche, così come la sostituzione della linea alla luce segnò la fine dei trafori gotici. Questo mutamento, tuttavia, lo si comprenderà meglio dopo aver dato uno sguardo alle principali condizioni di trattamento del secondo tipo di masse: quelle che sono piatte e giocate sul solo chiaroscuro.

XVIII. Abbiamo notato sopra come la superficie del muro, costituita da materiali ricchi e ricoperta di costoso lavoro, in modi che esamineremo nel prossimo capitolo, diventò oggetto di particolare interesse per gli architetti cristiani. La sua ampia luminosità senza rilievi poteva essere valorizzata solo da punti o masse di deciso chiaroscuro che l'architetto romanico otteneva per mezzo di fughe di arcate rientranti; ma si tratta di una soluzione nella quale, sebbene tutto l'effetto dipenda dall'ombra così ottenuta, l'occhio è ancora, come nell'architettura classica, indotto a soffermarsi sulle colonne sporgenti, sui capitelli e sul muro, come nella tavola VI. Ma con l'allargarsi delle finestre, che nelle chiese lombarde e romaniche sono di solito poco più che una fenditura sormontata da un arco, si cominciò a concepire la forma più semplice di decorazione, costituita da aperture che, viste dall'interno, sono forme di luce, e dall'esterno sono forme d'ombra. Nei lavori d'intaglio italiani, l'occhio si fissa esclusivamente sulle forme scure delle aperture, e l'intera proporzione e potenza del disegno debbono per forza dipendere da esse. Gli spazi intermedi sono, in verità, nei primi esemplari più perfetti, colmi di decorazioni elaborate; ma queste decorazioni erano talmente subalterne da non compromettere mai la semplicità e la forza delle masse scure; e in molti casi erano interamente assenti. La composizione del tutto dipende dalla proporzione e dalla sagoma degli spazi scuri; ed è impossibile che vi possa essere qualcosa di più squisito della loro collocazione nella finestra più alta del campanile di Giotto (tavola IX), o della Chiesa di Orsanmichele. Ed è tanto vero che l'effetto complessivo dipende da essi, che è del tutto inutile disegnare il profilo dei lavori d'intaglio italiani. Se abbiamo intenzione di renderne l'effetto, è meglio mettere in evidenza

Le sette lampade dell'Architettura

le macchie scure, e lasciar perdere il resto. Certo, quando si desidera ottenere un'accurata riproduzione del disegno, le linee e le modanature sono sufficienti; ma capita spesso che lavori sull'architettura siano di scarsa utilità perché non consentono al lettore alcuna possibilità di giudizio sull'effettiva intenzione delle soluzioni che essi illustrano. Nessuno, guardando una riproduzione del ricco fogliame delle cuspidi e degli scanditi spazi di Orsanmichele, capirebbe che tutta questa scultura era estranea, era un puro abbellimento aggiuntivo, non aveva niente a che fare con la vera anatomia dell'opera, e che con pochi tagli decisi lungo una lastra di pietra egli, in breve, potrebbe riprodurre con esattezza l'effetto complessivo. Per questo, nella tavola del disegno di Giotto mi sono sforzato in modo particolare di sottolineare i punti *intenzionali*; là, come in ogni altro esempio, le ombre scure, di forma raffinata, fanno spicco sulla superficie bianca della pietra, come foglie scure che spiccano sulla neve. Di qui, come ho detto, il nome di foglia, applicato universalmente a tale tipo di decorazioni.

xix. Allo scopo di valorizzare in pieno l'effetto delle aperture, è evidente che è necessaria molta attenzione nel trattamento del vetro. Negli esempi più raffinati, i trafori sono aperture di luce, sia nelle torri, come nel disegno di quella di Giotto, sia nelle arcate esterne, come in quella del Campo Santo di Pisa o del Palazzo Ducale a Venezia; ed è soltanto così che può risaltare la loro bellezza. Negli edifici privati, o nelle finestre delle chiese necessariamente fornite di vetri, il vetro, di solito, era collocato in posizione arretrata, completamente dietro i trafori. Quelli della Cattedrale di Firenze ne sono completamente liberi, e gettano la loro ombra lungo linee dai contorni netti; tanto che nella maggior parte delle aperture si ha l'impressione di un doppio traforo. In quei pochi esempi in cui il vetro è stato collocato all'interno del traforo stesso, come in Orsanmichele, l'effetto è per metà distrutto; forse l'attenzione particolare posta dall'Orcagna nella decorazione della superficie non era estranea al proposito di eseguire una vetratura di tal genere. È singolare vedere, nel periodo più tardo, che il vetro, che aveva creato tanti problemi agli architetti più arditi, finisce per essere considerato come un mezzo per rendere più snelle le linee del traforo; come nei ridottissimi intervalli delle finestre del Merton College di Oxford, dove il vetro è avanzato di circa due pollici¹⁰ rispetto al centro

¹⁰ [Poco più di 5 centimetri].

La lampada della potenza

della nervatura (la quale, di solito, negli spazi più larghi si trova nel mezzo) in modo da evitare che la profondità dell'ombra diminuisca ulteriormente l'intervallo visibile¹¹. Molto dell'effetto di luminosità dei trafori è dovuto a questo accorgimento apparentemente trascurabile. Ma, parlando in generale, il vetro impoverisce tutti i trafori; e c'è veramente da augurarsi che esso sia sempre mantenuto al loro interno, quando non se ne può fare a meno, e che i progetti più accurati e belli siano riservati a situazioni nelle quali di vetro non vi sia alcun bisogno¹².

xx. Il metodo di decorazione fondato sul chiaroscuro fu, nei termini in cui l'abbiamo analizzato finora, comune al gotico settentrionale e meridionale. Ma nel modo di applicare tale metodo le divergenze emersero immediatamente. Con il marmo disponibile a volontà e le decorazioni classiche sotto gli occhi, l'architetto meridionale fu in grado d'intagliare gli spazi intermedi con fogliame di squisita fattura, o di variare la sua superficie muraria con l'inserimento di pietre. L'architetto settentrionale, né conosceva le opere degli antichi, né aveva a disposizione materiale raffinato; e non aveva altra risorsa che quella di moltiplicare nei suoi muri i fori, modellandoli secondo la forma delle foglie, come quella delle finestre. Questo egli fece, spesso con grande impaccio, ma sempre con un vigoroso senso della composizione, e sempre, si faccia attenzione, facendo riferimento all'effetto del *chiaroscuro*. Dove il muro era spesso e non poteva essere completamente perforato, e il fogliame era ampio, quei chiaroscuri non riempivano tutto intero lo spazio, ma la forma era, nondimeno, suggerita all'occhio per mezzo di essi; e quando era possibile, si procedeva a trafori profondi, da parte a parte, come nei frontoni innalzati a guisa di schermo, simili a quelli della facciata ovest di Bayeux: intagliati tanto in profondità, in ogni caso, da produrre una grande ampiezza di chia-

¹¹ Ottima osservazione; e, credo, fino ad allora mia originale. Credo che questo problema dell'avanzamento o dell'arretramento del vetro non sia stato trattato, neppure nel lungo articolo sugli intagli di Mr. Viollet-le-Duc. Sono tanto insistente ora nel sottolineare quello che ho veramente visto e detto, proprio perché si è dimostrato così inutile. Se avesse avuto un seguito, non avrei avuto alcun bisogno di rivendicare la mia priorità; ora posso soltanto dire: «Io vi avevo mostrato la retta via, ma non avete voluto seguirla». Si veda la nota seguente.

¹² I chiostrì, per esempio. L'unico reale esito di questa mia esortazione è stato il moltiplicarsi dei più insulsi trafori, che si eseguono senza grande spesa, come quelli della scuola missionaria di Canterbury.

Le sette lampade dell'Architettura

rosкуро, eccetto che nel caso di un'illuminazione diretta frontale e bassa.

Il pennacchio presentato nella parte superiore della tavola VII è tratto dall'ingresso sud-ovest della cattedrale di Lisieux; una delle porte più curiose e interessanti della Normandia, probabilmente presto destinata ad andar perduta per sempre, per i continui interventi murari che hanno già distrutto la torre nord. Si tratta di un'opera complessivamente rozza, ma non priva di brio; i pennacchi contrapposti hanno decorazioni diverse tra loro, anche se si controbilanciano, disposte in modo ben poco accurato, con ciascuna rosetta o stella (come pare sia stata la figura a cinque raggi nella parte superiore, ora del tutto consunta) intagliata sul suo blocco di pietra e incastrata al suo posto con ben poca finezza, a piena dimostrazione del concetto sul quale ho insistito più sopra; la completa noncuranza dell'architetto per la forma delle pietre intermedie, in questo primo periodo.

Il portico, del quale sono presentati sulla sinistra un singolo arco e una colonna, si trova a fianco della porta, mentre tre colonne esterne reggono tre ordini all'interno del pennacchio che ho disegnato, e ciascuna di queste colonne è riprodotta in un colonnato più interno, decorato in alto da quadrifogli, il cui fondo concavo è decorato di foglie, dando vita a una disposizione complessiva di squisita originalità e ricca di strani giochi di luce e d'ombra.

Per qualche tempo, queste decorazioni in profondità, se così le si possono chiamare per comodità, mantennero il loro carattere anticonvenzionale e indipendente. Poi si moltiplicarono e si allargarono, diventando gradualmente sempre meno profonde; poi cominciarono ad accumularsi, l'una che inghiottiva o era sostenuta dall'altra, come bolle di sapone di una schiuma piena d'aria. La figura 4, tratta da un pennacchio di Bayeux, sembra sia stata soffiata fuori da una cannuccia. Infine, esse persero improvvisamente il loro carattere individuale, e l'occhio fu portato a soffermarsi sulle linee di separazione del traforo, come si è visto prima nel caso della finestra; poi venne il grande mutamento e la caduta del predominio del gotico.

XXI. Le figure 2 e 3, l'una un quadrante della finestra a stella della piccola cappella vicino a S. Anastasia a Verona, e l'altra un esempio assai singolare dalla chiesa degli Eremitani a Padova, paragonate alla figura 5, una delle decorazioni delle torri del transetto di Rouen, dimostrano lo stato di stretta corrispondenza del gotico primitivo settentrionale e meridionale. Ma, come abbiamo detto, gli architetti italiani, non trovandosi in difficoltà per la decorazione delle superfici mu-

La lampada della potenza

rarie, e non essendo obbligati, come invece gli uomini del Nord, a moltiplicare le loro perforazioni, si attennero a questo sistema ancora per qualche tempo; e mentre essi affinavano il grado di finitura delle decorazioni, mantenevano la purezza della concezione. Quel grado di rifinitura delle decorazioni fu comunque il loro punto debole, e aprì la strada all'offensiva del rinascimento. Essi decadde, come gli antichi Romani, a causa del loro gusto per lo sfarzo, a parte l'esempio a sé stante della magnifica scuola di Venezia. Quest'ultima era cominciata con quello stesso fasto nel quale si estinsero tutte le altre: si fondava sui mosaici e sulle strutture bizantine; e lasciando in disparte, a una a una, tutte quelle decorazioni, mentre fissava le proprie forme attraverso leggi sempre più severe, alla fine diede vita a un modello di gotico locale così alto, così completo, così nobilmente sistematizzato che, secondo la mia opinione, non è mai esistita un'architettura in grado d'imporsi con tanto vigore alla nostra ammirazione¹³. E secondo me non fa eccezione neppure lo stile dorico; il dorico non aveva rinunciato a niente; lo stile veneziano del quattordicesimo secolo aveva rinunciato a uno a uno, per una serie di secoli a venire, a ogni splendore

¹³ Ho scritto molti passi unilaterali o incompleti; e che risultano pertanto fuorvianti, se letti al di fuori del loro contesto e delle loro conclusioni. Ma non vi è nessun altro paragrafo nei miei libri che sia completamente falso come questo. Quando l'ho scritto, non conoscevo la storia di Venezia, e avevo scambiato l'espressione della fierezza e dell'intrigo della sua aristocrazia nel periodo tardo per il carattere di tutto quel popolo. La vera forza di Venezia si espresse nel dodicesimo secolo, non nel quattordicesimo: e l'abbandono dell'architettura bizantina significò la sua rovina. Si vedano le note sulla distruzione di Palazzo Ziani nel mio *Le pietre di Venezia*. Inoltre, pur riconoscendo tutto l'apprezzamento che merita a quella che ritengo sia la spontanea sobrietà del gotico veneziano, avevo prudentemente messo in guardia il lettore da una considerazione troppo alta di esso, al confronto di stili in origine più puri. Il brano che qui segue, tratto dalla prefazione alla seconda edizione di tale testo, è in genere passato troppo inosservato agli occhi del lettore comune: «Devo qui anche deprecare un'idea che spesso è fatta propria dai lettori frettolosi delle *Pietre di Venezia*: in particolare l'idea che io ritenga che l'architettura veneziana sia la più alta delle scuole del gotico. Ho un grande rispetto per il gotico veneziano, ma solo come una delle tante scuole delle origini. Il motivo per cui ho dedicato tanto tempo a Venezia non dipendeva dal fatto che quell'architettura sia la migliore esistente, ma dal fatto che essa esemplifica, in un ambito assai ristretto, i fatti più interessanti della storia dell'architettura. Il gotico di Verona è molto più nobile di quello di Venezia; e quello di Firenze lo è più di quello di Verona. Per il nostro intento immediato, quello di Notre-Dame di Parigi è il più nobile di tutti».

Le sette lampade dell'Architettura

che l'arte e la ricchezza gli potessero dare. Aveva deposto la sua corona e i suoi gioielli, il suo oro e il suo colore, come un re che si stesse spogliando; aveva messo da parte tutte le sue ambizioni, come un atleta in riposo; di volta in volta capriccioso e fantasioso, si era lasciato vincolare da leggi inviolabili e limpide come quelle della natura stessa. Non conservava più niente se non la propria bellezza e la propria potenza, entrambe al più alto livello, ma entrambe contenute. Le scanalature doriche erano irregolari di numero; le modanature veneziane erano immutabili. La maniera dorica di decorazione non ammetteva tentazioni: era il digiuno di un anacoreta; la decorazione veneziana comprendeva, per tutto il tempo che fu in auge, tutte le forme vegetali e animali: era la dimostrazione della temperanza dell'uomo, del dominio di Adamo sul creato. Non conosco un'esaltazione dell'autorità umana tanto mirabile quanto la padronanza ferrea del Veneziano sulla sua stessa esuberanza d'immaginazione la sobrietà calma e solenne con cui egli, la mente affollata d'immagini di frondoso fogliame e di ardente vitalità, dà espressione a quei pensieri per un istante, e poi si ritira entro quelle massicce nervature e quelle levigate cuspidi di pietra¹⁴.

E la sua capacità di comportarsi così dipendeva del tutto dalla sua capacità di far risaltare agli occhi le forme del chiaroscuro. Ben lungi dal richiamare gli sguardi sulle decorazioni scolpite sulla pietra, egli abbandonò queste ultime a una a una; e mentre le sue modanature finivano vincolate all'ordine simmetrico più rigoroso, del quale si trova preciso riscontro nei trafori di Rouen, (si paragonino le tavole IV e VIII), egli manteneva le cuspidi comprese in quelle modanature perfettamente sgombre, decorate, tutt'al più, con un trifoglio (Palazzo Foscari), o con un listello (Palazzo Ducale) appena accennato, e niente di più; in modo tale che il quadrifoglio, intagliato in modo così netto da sembrar eseguito con uno stampo, s'imponesse alla vista dell'osservatore con tutte e quattro le sue foglie scure, a miglia di distanza. Nessun groviglio floreale, nessuna decorazione di alcun tipo, si tollerava interferisse nella purezza della sua forma: la cuspidi è di solito piuttosto appuntita, ma è leggermente tronca in Palazzo Foscari, e sormontata da una semplice sfera in quello Ducale; e il vetro delle finestre, là dove ve n'era qualcuno, veniva collocato, come abbiamo visto, in posizione arretrata, dietro il piano della muratura, in modo

¹⁴ Vedasi Appendice IV.

La lampada della potenza

che nessun riflesso di luce potesse alterarne la profondità. Le forme degenerate, come quelle della Ca' d'Oro o di Palazzo Pisani, e parecchie altre, servono solo a dar risalto alla maestà della più consueta linea di quest'architettura.

XXII. Tali sono le principali caratteristiche rintracciabili nel modo di trattare i due diversi generi di masse (masse di luce e masse d'ombra), nelle mani dei primi architetti: gradualità nella prima, uniformità nell'altra, e ampiezza in entrambe erano le caratteristiche ricercate e messe in evidenza con ogni espediente possibile, fino al periodo in cui, come abbiamo enunciato in precedenza, la linea fu sostituita alle masse come mezzo di divisione della superficie. Si è detto abbastanza per illustrare questo punto, per quanto riguarda i trafori. Ma una o due parole sono ancora necessarie per le modanature.

Le modanature dei primi tempi erano, in un gran numero di esempi, composte di profili squadrati e cilindrici alternati, variamente associati e proporzionati. Dove capita di trovare dei profili concavi, come nelle belle porte occidentali di Bayeux, essi sono compresi tra profili cilindrici, che risaltano così in piena luce. L'occhio, in ogni caso, si sofferma sulle superfici ampie, e generalmente su poche. Col passar del tempo, si vede emergere gradualmente un'increspatura appena accennata lungo il margine esterno della profilatura cilindrica, che costituisce una linea di luce in rilievo e annulla la gradazione. Appena individuabile sulle prime (come nelle modanature tonde alternate della porta Nord di Rouen), essa si fa più accentuata e si spinge fuori gradualmente come il germoglio di una pianta, dapprima con un profilo molto tagliente, poi, a mano a mano che questo si fa sporgente, viene come troncata e si trasforma in un sottile listello nella parte frontale della profilatura tonda. Sfuggita a ogni controllo, essa si spinge in avanti, finché la profilatura tonda stessa finisce per esserle subordinata, e si riduce, alla fine, a una leggera incavatura ai suoi lati, mentre le profilature concave hanno continuato ad approfondirsi e ad allargarsi in secondo piano; finché, da successione di masse squadrate e cilindriche che era, l'intera modanatura si è trasformata in una serie di *concavità* orlate da delicati listelli; ed è esclusivamente sopra di essi (si noti che si tratta di affilate *linee* di luce) che l'occhio sosta. Mentre andava verificandosi tutto questo, un mutamento simile, anche se meno radicale, coinvolse la stessa decorazione floreale. Nella tavola I, fig. 2 (a), ne ho presentate due, tratte dal transetto di Rouen. Si osserverà come l'occhio si soffermi sulle forme delle foglie e sulle tre bacche nell'an-

golo, che sono in piena luce esattamente quanto il trifoglio è in ombra. Queste modanature sembrano quasi aderire alla pietra, e sono intagliate molto in superficie, anche se nettamente. Con l'andare del tempo, l'architetto, invece di soffermarsi sulle foglie, dedicò la sua attenzione agli steli. Questi ultimi furono prolungati (*b*, dalla porta Sud di Saint Lo); e per metterli meglio in evidenza, dietro di essi fu scavato in profondità uno spazio concavo, in modo da farli risaltare come linee di luce. Il sistema fu adottato per intrecci sempre più aggrovigliati finché, nel transetto di Beauvais, ci troviamo di fronte a mensole e trafori *flamboyant*, composti di ramoscelli, senza neppure una foglia. Questo, comunque, è un capriccio che non fa testo, anche se è abbastanza caratteristico; in realtà, le foglie non sono mai del tutto bandite, e nelle modanature che incorniciano quelle stesse porte, sono trattate con grande finezza, ed esse stesse rese lineari dalla decisa sottolineatura delle loro nervature e venature, e dagli arricciamenti e dagli increspamenti dei loro margini, con larghi spazi intermedi sempre liberi di essere occupati da steli variamente intrecciati (*c*, da Caudebec). Il trilobo di luce formato dalle bacche o dalle ghiande, per quanto sia andato diminuendo di valore, non andò mai in disuso, fino all'ultimo periodo di vita del Gotico.

XXIII. È interessante seguire nelle sue molte ramificazioni, l'influenza del principio corruttore; ma ne abbiamo visto abbastanza per sentirci autorizzati a trarne le nostre conclusioni pratiche: conclusioni mille volte vissute e reiterate nell'esperienza e nell'opinione di ogni artista esperto, ma mai abbastanza spesso ripetute, mai abbastanza profondamente condivise. Della composizione e dell'invenzione molto è stato scritto; a me pare invano, perché non si può insegnare agli uomini a comporre o a inventare. Pertanto di queste, che sono i più alti elementi della Potenza creatrice in architettura, non parlo; né, qui, parlo di quella particolare sobrietà nell'imitazione delle forme naturali, che costituisce la dignità delle opere anche più sfarzose delle grandi epoche artistiche. Di questa sobrietà dirò brevemente nel prossimo capitolo; insistendo ora soltanto sulla conclusione, tanto utile dal punto di vista pratico quanto certa, che la relativa maestà degli edifici dipende più dal peso e dal vigore delle loro masse che da qualsiasi altro attributo della loro concezione; masse in ogni senso: di volume, di luce; d'ombra, di colore, e non la semplice somma di ciascuno di questi elementi, ma la loro ampiezza di respiro; non luce interrotta, non ombra disseminata, né peso frammentato, ma pietra massiccia, luce senza

La lampada della potenza

riserve e ombra senza un filo di luce. Mi mancherebbe del tutto il tempo, se io solo tentassi di illustrare in tutta la sua ampiezza la portata di questo principio; ma non v'è elemento architettonico, per quanto apparentemente insignificante, al quale esso non possa conferire forza. In Inghilterra, le chiusure delle luci dei campanili, necessarie a proteggerne l'interno dalla pioggia, sono di solito costituite da un certo numero di traverse di legno nettamente separate tra loro, come quelle delle persiane delle finestre, che naturalmente acquistano, per la loro nettezza, un risalto tanto evidente quanto trascurabile è il loro contenuto artistico e artigianale, e per di più moltiplicano le linee orizzontali che entrano in aperto contrasto con quelle architettoniche. All'estero, a questa stessa esigenza si sopperisce con tre o quattro onesti spioventi, che partono ciascuno dall'interno della finestra e vanno fino alle nervature esterne delle sue modanature; invece di quella orribile fila di rigature parallele, lo spazio è così diviso in quattro o cinque grandi masse d'ombra, con i grandi spioventi del tetto sopra, che si protendono o si flettono in sporgenze o curve di vario genere, e sono ricoperti dalle calde tonalità del muschio e del lichene. Molto spesso la cosa è più gradevole dell'opera muraria stessa; e tutto perché è ampia, scura e semplice. Non conta quanto maldestri o comuni siano i mezzi impiegati per ottenere l'effetto del peso e del chiaroscuro: tetti pendenti, portici sporgenti, logge aggettanti, nicchie incavate, gronde massicce, parapetti accigliati. Accontentatevi di cercare l'ombra e la semplicità, e tutte le cose migliori seguiranno a tempo e luogo opportuni; accontentatevi di progettare prima con gli occhi della civetta e vedrete che vi ritroverete poi quelli del falco.

xxiv. Mi dispiace dover insistere su un concetto che pare tanto semplice; sembra banale e scontato quando lo si scrive, ma consentitemelo, perché non si tratta che di un principio applicato o compreso nella pratica, e la cui dimenticanza è meno giustificabile, perché di tutte le grandi e vere leggi dell'arte è quella a cui è più facile ubbidire. Eppure non si può affermare con eccessiva convinzione e sicurezza che sia tanto facile metterne in pratica i dettami. Non vi sono cinque uomini in tutto il mondo che sarebbero in grado di comporre le decorazioni a fogliame che adornano le finestre di Orsanmichele e non ve ne sono venti che sarebbero in grado d'intagliarle; ma vi è ben più di un prete di campagna che sarebbe in grado d'inventare e disporre le loro aperture scure, e neppure uno scalpellino di paese che non sarebbe in grado di scolpirle. Tracciate sulla carta bianca qualche foglia di trifoglio

Le sette lampade dell'Architettura

glio o di stellina odorosa, e una minima alterazione nelle loro posizioni vi suggerirà delle figure che, intagliate in profondità attraverso una lastra di marmo, potrebbero valere molti più trafori da finestra di quelli che potrebbe disegnare un architetto in un giorno d'estate. Io non so come sia, se non che i nostri cuori inglesi hanno dentro di sé più quercia che pietra, e hanno una predilezione filiale più pronunciata per le ghiande che per le Alpi; ma tutto quanto noi facciamo è piccolo e meschino, se non anche peggio: smunto, logoro e inconsistente. E non sono solo le opere moderne; abbiamo continuato a costruire come rane e topi a partire dal tredicesimo secolo (con l'unica eccezione dei nostri castelli). Che contrasto tra quelle penose nicchie da colombaia che fanno da porte nella facciata est di Salisbury, che sembrano gli ingressi di un alveare o di un nido di vespe, e le arcate aeree e i coronamenti regali dei portali di Abbeville, Rouen e Reims o i contrafforti spaccati nella roccia di Chartres, o i portici a volta immersi nell'ombra e le colonne a tortiglione di Verona! E che bisogno v'è di parlare dell'architettura civile? Com'è piccola, impacciata, povera, meschina nella sua graziosa lindura, quella che da noi è la migliore! Com'è al di sotto anche della possibilità di dirne male e del livello di un possibile biasimo quella che è così comune qui da noi! Che strano senso di deformità formalizzata, di precisione avvizzita, di accuratezza stentata, di minuscola misantropia proviamo quando lasciamo perfino le strade così primitive della Piccardia per le città commerciali del Kent! Finché questa nostra architettura urbana non sarà migliorata, finché non le daremo qualche dimensione e baldanza, finché non conferiremo alle nostre finestre il senso della rientranza e ai nostri muri il senso dello spessore, non so come possiamo biasimare i nostri architetti per la fiacchezza che dimostrano in opere più importanti. I loro occhi sono assuefatti agli spazi ristretti e alla precarietà: possiamo aspettarci che essi d'un sol colpo riescano a concepire e a trattare con l'idea di ampiezza e di solidità? Non dovrebbero vivere nelle nostre città; nei loro miseri muri finisce murata viva l'immaginazione degli uomini, con la stessa certezza di morte di una monaca spergiura. L'architetto dovrebbe vivere poco in città, come il pittore. Mandatelo sulle nostre colline, e fategli studiare là che cosa la natura intenda per contrafforte e per cupola. Vi era qualcosa nella potenza creatrice dell'antica architettura che le derivava più dalla vita solitaria che dalla vita di città. Gli edifici dei quali ho parlato con maggior apprezzamento sorsero, in verità, fuori dalle lotte di piazza e al di sopra della furia della plebaglia. Non

La lampada della potenza

voglia il cielo che per la stessa ragione noi abbiamo mai a deporre una pietra più grande o a fissare una sbarra più salda nella nostra Inghilterra! Ma abbiamo altre fonti di potenza, nella fantasia che offrono l'aspetto ferrigno delle nostre coste e le nostre colline di lapislazzuli; di una potenza più pura e non meno serena di quella dello spirito eremita che una volta illuminava delle bianche linee dei suoi chiostri le radure delle foreste di pini delle Alpi, o che elevava in pinnacoli ordinati le rocce selvagge del mare di Normandia; che conferiva al portale del tempio la profondità e l'oscurità della caverna di Elia sull'Horeb; e innalzava, fuori delle popolose città, bianche scogliere di pietra solitaria, nel mezzo del mondo degli uccelli in volo e dell'aria silenziosa.

Capitolo quarto

LA LAMPADA DELLA BELLEZZA

1. Nell'esordio del capitolo precedente abbiamo affermato che il valore dell'architettura dipende da due caratteri distinti: l'uno è l'impronta che essa riceve dalla potenza creativa dell'uomo; l'altro, l'immagine che essa produce della creazione naturale. Ho tentato di mostrare in che modo la sua maestà fosse attribuibile a un'affinità con la fatica e il travaglio della vita umana¹ (un'affinità che si percepisce tanto distintamente nell'oscuro mistero della forma quanto nelle stesse tonalità dei suoni). Intendo ora delineare l'elemento più felice che concorre alla sua perfezione, che consiste in una nobile rappresentazione d'immagini di Bellezza, derivate principalmente dalle apparenze esterne della natura organica.

È irrilevante riguardo al nostro presente intento addentrarsi in alcuna questione attinente alle cause essenziali dell'impressione di bellezza. Ho in parte espresso quanto penso di questo argomento in un

¹ Sì, ma non è questo che intendevo nell'AFORISMA 17, quando parlavo di «dominio» o signoria dell'uomo sulle cose del creato. Anche se ho in parte favorito l'equivoco, sostituendo sulla copertina a sbalzo del libro il termine «Potestas» con «Auctoritas». Il dominio intellettuale dell'Architettura è trattato in parte nel corso del presente capitolo, sotto le voci proporzione e astrazione, e in parte nel quinto capitolo (del quale si veda il paragrafo d'apertura, AFORISMA 23). Questa confusione è dovuta, in parte alla fretta e alla scarsa cura, in parte all'eccesso di cura e alle difficoltà che ho confessato prima (anche se non ricordo dove), nate dall'esigenza di fare attenzione a che le mie Sette Lampade non diventassero Otto—o Nove—o, addirittura, una volgare fila di luci da ribalta di palcoscenico.

lavoro precedente, e spero di svilupparlo in avvenire. Ma dal momento che tutte le indagini di questa natura possono essere fondate solo sulla comprensione ordinaria di quel che s'intende col termine di Bellezza, e poiché esse partono dal presupposto che le opinioni dell'umanità su quest'argomento siano universali e istintive, baserò la mia presente indagine su questo assunto; e affermando soltanto che è bello quel che io credo mi sarà concesso come tale senza discussione, vorrei tentare di delineare brevemente il modo in cui questo elemento di diletto vada meglio inserito nel disegno architettonico, quali siano le fonti più pure dalle quali esso vada derivato, e quali gli errori che vadano evitati nel perseguirlo.

II. Si penserà che in qualche modo ho limitato con avventatezza gli elementi del bello architettonico alle forme imitative. Non intendo asserire che ogni felice disposizione di linee è suggerita direttamente da un oggetto naturale, ma che tutte le linee belle sono adattamenti di quelle che sono più comuni nel mondo esterno; e che a seconda della complessità delle loro aggregazioni, la somiglianza all'opera della natura, come modello e aiuto, dev'essere più da vicino perseguita e più chiaramente osservata; e che oltre un certo punto, ed è un punto molto basso, l'uomo non può avanzare nell'invenzione della bellezza senza imitare direttamente le forme della natura. Così, nel tempio dorico, il triglifo e il cornicione non sono nati dall'imitazione, o imitano soltanto le incisioni artificiali del legno. Ma nessuno definirebbe belli questi elementi. Se ci fanno una qualche impressione è per la loro severità e semplicità. La scanalatura delle colonne, che non dubito fosse per i Greci il simbolo della corteccia dell'albero, in origine era imitativa, e assomigliava vagamente a molte strutture organiche scanalate. Vi si sente subito la bellezza, ma di un ordine inferiore. La decorazione propriamente detta era attinta alle vere forme della vita organica, e a quelle principalmente umane. Ancora: il capitello dorico non era imitativo, ma tutta la sua bellezza era subordinata alla precisione del suo ovolo: una curva naturale quanto mai comune. Il capitello ionico (a mio modo di vedere, come invenzione architettonica, eccessivamente dimesso), nondimeno dipendeva per tutta la bellezza di cui era capace, dall'adozione della linea a spirale, forse la più comune di tutte quelle che caratterizzano gli ordini inferiori degli organismi animali e delle loro dimore. Non era possibile progresso ulteriore senza un'imitazione diretta della foglia di acanto.

Ancora: l'arco romanico è bello, come linea astratta. Il suo mo-

La lampada della bellezza

dello è sempre davanti a noi nella linea curva che ci appare nella volta del cielo e nell'orizzonte della terra. La colonna cilindrica è sempre bella, perché Dio così ha modellato il fusto di ogni albero piacevole alla vista. L'arco a sesto acuto è bello: è la parte terminale di ciascuna delle foglie che si agitano nel vento d'estate, e le sue versioni più fortunate sono mutate direttamente dal trifoglio dei campi o dalla corolla dei fiori. Più in là di così l'inventiva dell'uomo non poteva spingersi, senza ricorrere all'aperta imitazione. Il passo successivo fu di raccogliere i fiori stessi e di intrecciarli nei suoi capitelli.

AFORISMA 19
Ogni bellezza è fondata sulle leggi delle forme naturali

III. *Ora, vorrei insistere in modo particolare sul fatto, del quale non ho dubbi che alla mente di ogni lettore si affacceranno ulteriori esempi, che tutte le forme e le concezioni più attraenti sono prese direttamente dagli oggetti naturali; vorrei anzi che mi fosse concesso di sostenere anche l'inverso: e cioè che le forme che non sono derivate dagli oggetti naturali sono necessariamente brutte².*

So che questa è un'affermazione azzardata; ma dal momento che non ho lo spazio per argomentare in che cosa consista essenzialmente la bellezza della forma, poiché questo è compito di gran lunga troppo serio per essere affrontato in una digressione, non mi resta altra risorsa che ricorrere a questo indice o prova contingente della bellezza, sulla cui verità spero di poter rassicurare il lettore per mezzo delle considerazioni che esporrò qui di seguito. Dico prova contingente perché le forme non sono belle solo *perché* copiate dalla natura; soltanto, è fuori della portata dell'uomo concepire la bellezza senza l'aiuto di quest'ultima. Sono certo che il lettore me lo concederà, anche sulla base degli esempi avanzati sopra; il grado di fiducia con cui egli me lo concederà si applicherà anche alla sua accettazione delle conclusioni che ne deriveranno; ma se si tratta di una concessione piena, essa mi metterà in grado di definire una materia d'importanza essenziale: e cioè, cosa *sia* o *non* sia la decorazione. Infatti vi sono molte forme di cosiddetta decorazione in architettura, che sono abituali e pertanto suscitano consensi o, in ogni caso, non presentano il rischio di suscitare dissensi. Io non ho alcuna esitazione nell'affermare che queste non sono

² L'aforisma è interamente valido, ma la sua successiva applicazione è spesso banale o falsa.

Le sette lampade dell'Architettura

affatto decorazioni, ma brutture il cui costo dovrebbe, in verità, essere decurtato dal contratto dell'architetto in quanto «Creatore di Mostri». Io ho la convinzione che noi guardiamo a queste brutture ormai abituali così come fanno gli Indiani con le loro pelli decorate e dipinte (visto che tutti i popoli sono in qualche misura e in certo senso selvaggi). Ho fiducia di poter provare che sono mostruosità, e spero di farlo qui di seguito in modo definitivo; ma intanto posso addurre, a difesa della mia persuasione, il semplice fatto che sono innaturali; e a ciò il lettore attribuirà il peso che egli ritiene che meriti. Vi è, comunque, una particolare difficoltà se adottiamo questo criterio: esso richiede che chi scrive faccia uso, in modo molto improprio, del presupposto che nulla sia naturale al di fuori di ciò che egli ha visto o suppone che esista. Io non vorrei farlo; infatti credo che non vi sia forma o complesso di forme concepibile senza che in qualche parte dell'universo se ne possa trovare un esempio.

AFORISMA 20
È «naturale» tutto quanto è più facile e più comune a vedersi

Ma credo di essere giustificato se considero come le più naturali quelle forme che sono le più frequenti; o piuttosto, se dico che nelle forme più familiari all'occhio dell'uomo nella vita di tutti i giorni Dio ha impresso quei caratteri di bellezza che Egli ha voluta predilette dalla natura umana, mentre in certe forme fuori dal comune Egli ha mostrato che l'adozione di altre forme non fu una questione di necessità, ma rientrava nella regolata armonia della creazione. Sono certo che così possiamo passare, nel nostro ragionamento, dalla Frequenza alla Bellezza, e viceversa, cosicché, sapendo che una cosa è frequente, possiamo affermare che è bella, e affermare che quella che più è frequente, più è bella. Intendo, beninteso, visibilmente frequente; perché le forme delle cose che giacciono nascoste nelle viscere della terra, o nell'anatomia delle strutture animali, non era evidentemente intenzione del loro Creatore che fossero esposte abitualmente agli sguardi dell'uomo³.

E, ancora, per frequenza io intendo quella frequenza limitata e isolata che è caratteristica della massima perfezione, non la semplice quantità: così, la rosa è un fiore comune, ma tuttavia sulla pianta non vi sono tante rose quante sono le foglie. Sotto quest'aspetto, la natura è

³ Ecco un eccellente aforisma; e sono orgoglioso d'aver capito così per tempo i pericoli degli studi anatomici, sui quali mi sono soffermato tanto spesso nelle mie opere successive.

avara delle sue bellezze più eminenti, e prodiga di quelle che lo sono meno. Io definisco però il fiore frequente quanto la foglia, perché dove si trova l'uno, là vi sarà di norma l'altro, ciascuno nelle quantità che gli sono proprie.

iv. La prima cosiddetta decorazione che vorrei mettere sotto accusa è quel fregio greco che ora, io credo, è comunemente conosciuto col termine italiano di *gilloché*⁴, che fa esattamente al caso nostro. Ora avviene che nei cristalli di bismuto, che si formano riscaldando il metallo fuso in condizione di quiete, prenda vita una struttura naturale che ne è la riproduzione quasi perfetta. Ma i cristalli di bismuto, non solo non fanno abitualmente parte della vita di tutti i giorni, ma per la loro forma sono, per quello che so, unici tra i minerali; e non solo unici, ma ottenibili solo per mezzo di un procedimento artificiale, dato che il metallo stesso non si trova mai allo stato puro. Io non mi ricordo di nessuna altra sostanza o composto che presenti una qualche somiglianza con questa decorazione greca; e credo di potermi fidare dei miei ricordi, poiché essi comprendono la maggior parte delle condizioni che ricorrono nella forma esterna delle cose comuni e familiari. Su questo terreno, quindi, io asserisco che quella decorazione è brutta, o, nel senso letterale della parola, mostruosa: diversa da qualsiasi cosa che sia nella natura dell'uomo di ammirare. E credo che un listello o un plinto senza intagli sia infinitamente preferibile a uno ricoperto di questa banale concatenazione di linee rette⁵, a meno che, in verità, essa non sia impiegata per mettere in rilievo una vera decorazione, il che può forse, a volte, produrre qualche vantaggio; oppure sia estremamente piccola, come accade sulle monete, in modo che l'asprezza del suo disegno sia meno percettibile.

v. Nelle opere greche, associato a quest'orribile motivo, se ne trova spesso uno che è tanto bello quanto questo è penoso: quella modanatura a ovoli la cui perfezione, nel suo genere, non è mai stata superata. E questo, perché? Semplicemente perché la forma di cui essa

⁴ [L'errore linguistico è evidente. Si tratta del termine francese che equivale al nostro *arabesco* o *rabesco*, o più semplicemente *greca*].

⁵ Tutto questo è vero; ma quando scrivevo non avevo osservato a sufficienza l'uso della greca in contrasto con le forme curve; in particolare nella decorazione dei vasi o lungo gli orli degli stessi drappaggi. Il suo impiego su larga scala, come nel basamento di Casa Grimani nel progetto del Sanmicheli, per altri versi tanto apprezzabile, è un sintomo del venir meno del senso del bello.

Le sette lampade dell'Architettura

è principalmente composta, non solo ci è familiare quando la vediamo nel soffice rifugio del nido dell'uccello, ma per avventura è anche quella di quasi tutti i ciottoli che rotolano con un sordo brontolio sotto la spuma dei mari, su tutti i suoi lidi senza fine. E questa decorazione è eseguita con particolare accuratezza: infatti la massa che riceve la luce in questa modanatura *non* è, nelle opere greche di pregio, come nell'Eretteo, precisamente a forma d'uovo. Essa è *appiattita* nella faccia esterna, dimostrando una delicatezza e un sottile senso della varietà nell'esecuzione di quella curva, tali che le lodi per lei non sono mai esagerate; infatti essa riproduce esattamente quell'ovale appiattito, imperfetto, che in nove casi su dieci sarà la forma del ciottolo raccolto a caso sulla riva battuta dal mare. Eliminate quest'appiattimento, e la modanatura diventa di colpo volgare. È singolare anche il fatto che l'inserimento di questa forma tondeggiante in una rientranza concava abbia un modello *pittorico* nel piumaggio del fagiano argo, che ha nelle piume ocelli così ombreggiati da riprodurre esattamente una forma ovale collocata in un incavo.

VI. Conseguenza evidente di tutto questo sarà che, dando applicazione al nostro criterio della rassomiglianza nei confronti della natura, concluderemo subito che tutte le forme perfettamente belle devono essere composte di curve, dal momento che non è facile trovare una qualunque forma naturale nella quale sia possibile scoprire una linea retta. Nondimeno, poiché l'Architettura ha necessariamente a che fare con le linee rette, essenziali per i suoi propositi in molti esempi e per l'espressione della sua potenza in altri, deve spesso contentarsi di quell'unità di misura della bellezza che è in armonia con queste forme primarie; e possiamo presumere che si sia raggiunto l'estremo grado di bellezza quando la disposizione di tali linee è in armonia con le più frequenti aggregazioni naturali che ci sia dato di scoprire, anche se, per trovare linee assolutamente rette in natura possiamo esser costretti a far violenza al suo lavoro finito, a penetrare attraverso la superficie dei dirupi da lei scolpiti e colorati per esaminare i loro processi di cristallizzazione.

VII. Ho appena tacciato il fregio greco di bruttezza perché non ha alcun precedente da addurre a giustificazione della propria struttura, salvo una forma artificiale di un metallo raro. Facciamo ora il processo a una decorazione degli architetti lombardi (tavola XII, fig. 7) che è costituita esclusivamente di linee rette, come l'altra, con la sola aggiunta,

La lampada della bellezza

si noti, del fine elemento dell'ombra. Questa decorazione, tratta dalla facciata della cattedrale di Pisa, ha una diffusione universale in tutte le chiese lombarde di Pisa, Lucca, Pistoia e Firenze, e graverà come un'onta su di esse se non può essere difesa. La prima giustificazione che si può improvvisare a suo favore suona sorprendentemente simile a quella del fregio greco, ed è fortemente dubbia: essa dice che il suo contorno esterno è l'esatta immagine di un cristallo di sale comune preparato artificialmente. Dato che, tuttavia, il sale è una sostanza che ci è considerevolmente più familiare del bismuto, già la sorte volge in qualche modo a favore della decorazione lombarda. Ma essa ha altre cose da dire a sua discolpa, e più pertinenti: e cioè che il suo profilo complessivo, non solo appartiene a un processo naturale di cristallizzazione, ma è una delle prime e più comuni forme cristalline, che è la condizione primaria nella formazione degli ossidi di ferro, di rame e di stagno, dei solfuri di ferro e di piombo, della fluorite, etc.; e che quelle forme in rilievo sulla sua superficie rappresentano le condizioni di struttura che determinano la trasformazione in un'altra forma cristallina affine e altrettanto comune: il cubo. E questo può bastare. Possiamo sentirci rassicurati che si tratta della migliore combinazione di semplici linee rette che si possa mettere insieme, e che essa si adatta con eleganza a tutti i luoghi nei quali tali linee siano necessarie.

VIII. La successiva decorazione che vorrei mettere sotto accusa è quella saracinesca a grata che appartiene al nostro periodo Tudor. Le strutture reticolari sono abbastanza comuni nelle forme naturali, e sono molto belle; ma o esse sono molto delicate, della consistenza della garza, o costituite da maglie di varie dimensioni e dalle linee ondulate. Non vi è nessuna relazione di parentela tra queste saracinesche e la ragnatela o le ali dei coleotteri; qualcosa di simile, forse, lo si trova nella corazza di qualche specie di coccodrillo e sulla schiena dei tuffoli, ma sempre variati con gusto nella dimensione delle maglie. L'oggetto originale in sé ha una sua dignità, se ne vengono messe in evidenza le dimensioni e le ombre che penetrano attraverso le sue sbarre; ma anche questi meriti, nella versione ridotta che ne dà l'arte Tudor, eseguita su una superficie compatta, vanno tutti perduti. Non ha una sola sillaba, io credo, da dire in sua difesa. È un altro mostro, assolutamente e irrimediabilmente orribile. Tutti quegli intagli nella Cappella di Enrico VII non fanno che deformarne i muri⁶.

⁶ Vero anche questo; ma si tratta di ben poco, a confronto delle colpe ben

Le sette lampade dell'Architettura

Nello stesso contesto delle saracinesche possiamo condannare tutte le decorazioni araldiche, almeno in quanto hanno per oggetto la bellezza. La gloria e il significato che esprimono sono del tutto legittimi: sono adatte a comparire nelle parti più importanti dell'edificio, come sopra i portali, e sono tollerabili quando son collocate in modo che il loro contenuto leggendario sia facilmente leggibile, come in finestre dipinte, medaglioni del soffitto, etc. E a volte, certo, le forme effigiate possono essere belle, come quelle di animali, o quei semplici simboli del tipo del *fleur-de-lys*; ma per la maggior parte i simboli e gli accostamenti araldici sono così scopertamente ed evidentemente innaturali che sarebbe difficile inventare qualcosa di più brutto, e il loro uso come decorazione ricorrente farà irrimediabilmente scempio dell'imponenza e della bellezza di qualunque edificio. Ma anche il buon senso e la discrezione ne vietano la ripetizione. È giusto far sapere a coloro che entrano in casa tua che tu sei il tale, del tal rango; ma farglielo sapere più e più volte, dovunque si voltino, diventa ben presto impertinenza e, alla fine, follia. Facciamo sì pertanto che le insegne, nella loro interezza, compaiano in pochi luoghi, e che non siano considerate come ornamenti, ma alla stregua di iscrizioni; e per gli impieghi frequenti isoliamone un qualunque simbolo preso da solo, che sia bello. Così, dopo aver scelto, potremo moltiplicare i nostri gigli francesi o fiorentini, o la rosa inglese; ma non continuiamo a riprodurre un blasono regale⁷.

ix. Da queste considerazioni consegue anche che, se mai vi è qualche parte degli stemmi araldici peggiore di ogni altra, questa è il motto; infatti, fra tutte le cose che non hanno somiglianza con la natura, le lettere sono, forse, quelle che ne hanno meno. Anche la silvanite⁸ e i feldspati, al massimo della loro chiarezza, hanno un aspetto tutt'altro che leggibile. Tutte le lettere, pertanto, sono da considerarsi

maggiori dell'architettura Tudor. E la differenza tra le rigide sbarre della grata e i fili flessibili delle reti bizantine non è spiegata a sufficienza.

⁷ Questo paragrafo è completamente falso, ed è strano che lo sia, perché prima di scriverlo avevo visto e apprezzato delle ottime decorazioni araldiche in Italia; ma consentite che sia la mia avversione verso il palazzo del nostro Parlamento a trascinarci, e senza sapere dove. Nei miei ultimi libri ho riservato sufficienti lodi all'araldica per dover fare ammenda di questa casuale contraddizione.

⁸ [Si tratta del tellururo d'argento e oro, minerale monoclinico prismatico che dà vita spesso a strutture cristalline il cui aspetto ricorda vagamente quello delle lettere a stampa, e per questo in inglese si chiama *graphic tellurium*].

La lampada della bellezza

come cose orribili, che si possono sopportare solo in una occasione: cioè a dire in luoghi in cui il senso dell'iscrizione ha un'importanza maggiore dell'aspetto decorativo. Le iscrizioni nelle chiese, nei palazzi, sui quadri, sono spesso gradevoli, ma non devono essere considerate come decorazioni architettoniche o pittoriche; esse sono, al contrario, offese proterve per l'occhio, da non tollerare altro che quando la loro funzione intellettuale ne giustifica la presenza. Collocatele allora dove le si possano leggere, e là soltanto; e che siano scritte con semplicità, e non capovolte o scritte al contrario. È un sacrificio fuori luogo che si fa alla bellezza rendere illeggibile ciò che ha come unico pregio il significato che porta. Scrivetele come se steste parlando, con semplicità; non cercate di attirare lo sguardo su di esse, quando se ne starebbe volentieri altrove, e accontentatevi di affidare la vostra iscrizione a un piccolo spazio aperto; e non immischiatevi l'architettura. Scrivete i comandamenti sui muri della chiesa, dove siano facilmente visibili, ma non aggiungete un trattino e un ricciolo a ogni lettera; e ricordate che siete degli architetti, e non dei maestri di scrittura⁹.

x. A volte sembra che le iscrizioni siano introdotte per merito della pergamena sulla quale sono scritte; e nelle vetrate tarde e moderne, così come in architettura, questi rotoli di pergamena sono ripiegati in qua e in là come se fossero ornamentali. Negli arabeschi, anche in alcuni di gran pregio, ricorrono spesso i nastri che tengono legati fiori, o che si snodano tortuosamente tra le figure ferme. Ma vi è in natura qualcosa di simile ai nastri? Si potrebbe pensare che l'erba e le alghe marine forniscano dei modelli giustificativi. Ma non è così. Vi è una grande differenza tra la loro struttura e quella di un nastro. Quelle hanno uno scheletro, un'anatomia, una nervatura centrale, o una fibra, o una struttura viva di qualche genere, che ha un principio e una fine, una radice e un capo, la cui costituzione e la cui forza determinano in ogni momento la direzione dei loro movimenti e ogni tratto della loro forma. La più negletta delle alghe che vanno alla deriva ondeggiando sotto l'onda del mare, o che si avvinghia tenace alla, vi-

⁹ Tutto questo nono paragrafo è completamente e particolarmente sbagliato; ed è curioso per me, quando ripercorro le tappe dell'evoluzione del mio pensiero, vedere che mentre ero considerato da tutti pieno d'immaginazione e d'entusiasmo, i miei unici errori clamorosi erano derivati dall'eccessivo peso attribuito a considerazioni fondate sul semplice buonsenso! Questi due paragrafi sull'araldica e sulla scrittura potevano essere errori degni del Cobden o di John Bright.

Le sette lampade dell'Architettura

scida riva bruna, ha una sua propria forza, una struttura, un'elasticità, una consistenza differenziata: le fibre delle estremità sono più sottili di quelle del centro, e quelle del centro lo sono più di quelle della radice; ogni biforcazione è misurata e proporzionata; ogni curva delle sue languide venature è aggraziata. Le sono state assegnate delle dimensioni, un posto, una funzione: è una creatura con la sua specificità. E cosa vi è di simile in un nastro? Non ha una struttura: è una successione di fili tagliati tutti uguali; non ha uno scheletro, una costituzione, una forma, una misura, una volontà che gli appartengano. Lo tagli e lo ficchi dove vuoi. Non ha una sua energia né un suo languore. Non è capace di dar vita a una sola forma che sia aggraziata. Non sa ondeggiare, nel vero senso, ma solo dimenarsi; non sa disegnar volute, ma solo far curve e finire sgualcito. È una cosa vile che toglie vitalità a tutto ciò che è toccato dalla sua meschina presenza. Non usatelo mai. Che i fiori restino sciolti se non stanno uniti senza che li si leghino; che le frasi restino non scritte se non le si possono scrivere su una tavoletta, o su un libro, o su un semplice rotolo di pergamena. Io so quale autorità è contro di me. Ricordo i cartigli degli angeli del Perugino, e i nastri degli arabeschi di Raffaello e degli splendidi fiori di bronzo del Ghiberti; non importa: sono, uno per uno, errori e brutture. Raffaello di solito si accorgeva di questo, e usava un'onesta e razionale tavoletta, come nella Madonna di Foligno. Non voglio dire che vi sia in natura un qualche modello di queste tavolette, ma tutta la differenza sta nel fatto che la tavoletta non è considerata una decorazione, mentre il nastro o il cartiglio volante lo è. La tavoletta, come nell'Adamo ed Eva di Dürer, è introdotta per lo scritto che riporta, però intesa e tollerata come un'interruzione brutta ma necessaria. Il cartiglio si dispiega come una forma ornamentale: il che non è né potrà mai essere¹⁰.

XI. Ma si potrebbe dire che tutta questa mancanza di organicità e di forma potrebbe essere attribuita anche al drappoggio, e che quest'ultimo è un nobile soggetto della scultura. Neanche per idea! Quando mai il drappoggio è stato di per sé soggetto della scultura se non nella forma di quel fazzoletto che veniva posto sopra le urne nel di-

¹⁰ In quel periodo non avevo ancora visto l'uso che fa del cartiglio Sandro Botticelli nelle sue opere; ma anche in quel caso esso rientra nell'ossequio alla moda dei suoi tempi, pur se tale moda diventa gradevole *nelle sue mani*, senza giustificarla in quelle dei suoi colleghi.

ciassettesimo secolo, e in alcune delle più indegne decorazioni sceniche italiane? Il drappeggio in sé è sempre ignobile; diventa oggetto d'interesse solo per i suoi colori e per l'effetto che gli deriva da alcune forme o forze che gli sono estranee. Tutti i drappeggi più pregevoli, sia nella pittura che nella scultura (il colore e la struttura interna sono al momento fuori dalla nostra considerazione), hanno, quando sono qualcosa di più di una semplice necessità, una o due grandi funzioni: l'indizio visibile del movimento e della gravitazione. Sono il mezzo più valido per esprimere un movimento che è già avvenuto o che è in corso nella figura, e sono quasi l'unico mezzo per indicare all'occhio la forza di gravità che fa resistenza a tale movimento. I Greci usavano il drappeggio in scultura, per lo più come una dolorosa necessità, ma ne approfittavano di buon grado ogni volta che rappresentavano un'azione, esagerando nell'uso di quegli espedienti che producono l'effetto della leggerezza del materiale e assecondano il gestire della persona. Gli scultori cristiani, curandosi poco del corpo, o provandone avversione, legati esclusivamente all'espressione del volto, dapprima furono soddisfatti di accogliere il drappeggio come una velatura, ma subito colsero in esso una capacità espressiva che i Greci non vi avevano visto o avevano disprezzato. L'elemento principale di tale espressività consistette nel privare totalmente di movimento ciò che più di ogni altra cosa si era tanto prestato a essere mosso. Il drappeggio fu fatto cadere a piombo da quelle figure umane, a strisciare pesantemente sul terreno e a nascondere i piedi, mentre quello dei Greci spesso svolazzava all'altezza delle cosce. Le stoffe spesse e ruvide delle vesti dei monaci, così totalmente opposte ai tessuti sottili e diafani dei materiali antichi, suggerivano semplicità di scansione, oltre che pesantezza di caduta. Nessuna gualcitura o intrico di pieghe in quei drappeggi. E così il drappeggio gradualmente finì per rappresentare il senso della quiete, come prima aveva rappresentato il movimento: una severa quiete di santi. Il vento nulla poteva su quegli indumenti, così come la passione nulla poteva su quelle anime; e il movimento della figura semplicemente incurvava in una linea più morbida l'immobilità del velo che scendeva, da questo seguita come una nuvola pigra è seguita dalla pioggia che vien meno; solo in volute di più leggera ondulazione seguiva le danze degli angeli.

Trattato in questo modo, il drappeggio è veramente nobile; ma è l'indizio visibile di cose diverse e più alte. Come nel caso della gravitazione, esso ha una particolare dignità, dato che è letteralmente l'unico

Le sette lampade dell'Architettura

mezzo che abbiamo per rappresentare in pieno tale misteriosa forza della terra (infatti l'acqua che cade è meno passiva e meno definita nelle linee). Così, ancora, esso è bello nelle vele, perché riceve la forma di una compatta superficie curva ed esprime la forza di un altro elemento invisibile. Ma il drappeggio che si affidi ai suoi meriti specifici, che si presenti per se stesso, un drappeggio come quello di Carlo Dolce e dei Carracci, è sempre misero.

XII. Strettamente connesso all'abuso di cartigli e di nastri, è quello delle ghirlande e dei festoni di fiori impiegati come decorazione architettonica, perché le disposizioni innaturali sono brutte esattamente quanto le forme innaturali; e l'architettura, quando prende a prestito elementi naturali, è poi tenuta a dar loro, almeno per quanto è in suo potere, una disposizione che possa riflettere ed esprimere la loro origine. Non è tenuta a imitare direttamente la disposizione naturale; non è tenuta a intagliare lungo le colonne degli steli irregolari d'edera per giustificare le foglie che vi stanno in cima, ma deve nondimeno collocare le sue decorazioni vegetali più lussureggianti esattamente là dove la natura le avrebbe collocate, e dare qualche indicazione di quella struttura intrinseca e coerente che la natura avrebbe loro dato. Così, il capitello corinzio è bello perché di dispiega sotto l'abaco come l'avrebbe dispiegato la natura, e perché comunica l'impressione che le foglie abbiano una radice in comune, anche se non la si vede. E le modanature a foglie del *flamboyant* sono belle perché si protendono e si snodano lungo i vuoti, e riempiono quegli angoli e avvincono quelle colonne che le foglie naturali si sarebbero divertite a riempire e ad abbracciare. Non sono un semplice calco di foglie naturali: sono contate, ordinate e architettoniche, ma sono disposte naturalmente, e quindi secondo bellezza.

XIII. Ora, io non intendo dire che la natura non usa mai i festoni: li ama e li usa a profusione, e anche se questo avviene soltanto in quei luoghi esageratamente lussureggianti nei quali mi pare che solo raramente si dovrebbero ricercare di modelli architettonici, tuttavia un viticcio pensile o un ramo pendente, disposti con libertà e grazia, potrebbero essere introdotti a proposito in una decorazione lussureggiante (oppure, se non è questo il caso nostro, non è perché non siano belli, ma perché non s'intonano con l'architettura, che non si addicono a un uso di tal genere). Ma quale analogia con quest'esempio si può rintracciare in un cumulo di fiori e di frutti di tutte le specie, fatico-

La lampada della bellezza

samente tenuti insieme in un lungo fascio, ingrossato al centro e infisso alle estremità su di un freddo muro? Ed è strano che i più sfernati e fantasiosi tra gli edificatori di architetture così lussureggianti non si siano mai azzardati, per quanto ne so io, a fare un viticcio pensile, e che d'altra parte i più severi maestri di questa riesumazione dell'arte greca abbiano permesso che questo straordinario esemplare di stucchevole bruttezza fosse appiccicato al centro delle loro superfici vuote. È fuor di dubbio che quando si adotta questa soluzione si perde per intero il valore della decorazione floreale. Chi, tra le folle che contemplano l'edificio, si è mai soffermato a guardare la decorazione a fiori della chiesa di St. Paul? È quanto vi possa essere di più accurato e ricco, ma non aggiunge alcun motivo di attrazione all'edificio. Non ne fa parte. È una brutta escrescenza. L'edificio, lo concepiamo sempre senza di essa, e saremmo più contenti se l'idea che ce ne facciamo non fosse disturbata dalla sua presenza. Essa fa sì che il resto dell'architettura appaia immiserito invece che sublime, e che nessuno mai l'apprezzi per se stesso. Fosse stata collocata, come si doveva, nei capitelli, sarebbe stata oggetto d'incessante ammirazione. Non intendo dire che questo si sarebbe potuto fare all'interno dell'edificio così come è adesso, perché questo genere d'architettura non ha niente a che vedere con le ricche decorazioni, ma voglio dire che se quei fasci di fiori fossero stati messi in luoghi naturali e in un edificio di altro stile, il loro valore sarebbe stato sentito con la stessa immediatezza con cui adesso si avverte la loro inutilità. Quanto vale per i festoni è ancor più impietosamente vero per le ghirlande. Ci si aspetta di vedere una ghirlanda sulla testa di qualcuno. Là è bella, perché si pensa sia stata colta di fresco e sia portata con gioia. Ma non ha alcun senso appesa a un muro. Se vi serve un ornamento di forma circolare, metteteci un bel disco di marmo, come in casa Dario, e in altri palazzi del genere a Venezia; o metteteci una stella o un medaglione; o, se vi serve un anello, mettetecene uno liscio, ma non intagliate finte ghirlande, che sembrano esser state usate nell'ultima processione e poi appese ad asciugare per servire avvizzite la volta successiva. Perché non scolpire anche i pioli con i cappelli appesi?

xiv. Uno dei peggiori nemici dell'architettura gotica moderna, anche se si tratta apparentemente di un particolare di scarsa importanza, è un'escrescenza offensiva per la sua povertà come la ghirlanda lo è per la sua opulenza: lo sgocciolatoio a forma di maniglia di cassettone che è usato sopra le finestre a piattabanda di quegli edifici che chiama-

Le sette lampade dell'Architettura

mo elisabettiani. Nel precedente capitolo ricorderete che è stato dimostrato che la forma quadrata è quella che esprime prevalentemente la Potenza e quella che si adatta e si limita più propriamente a mettere in evidenza lo spazio o la superficie. Per questo, quando la finestra dev'essere indizio di Potenza, come per esempio quelle di Michelangelo al piano inferiore di Palazzo Riccardi a Firenze, la forma a piattabanda è la migliore che essa possa assumere. Ma allora, o lo spazio dev'essere continuo, e le modanature ad essa associate le più severe; oppure come contorno superiore, bisogna usare la forma squadrata, associata principalmente a forme di traforo nelle quali sia predominante la forma affine della potenza: quella circolare, come nel gotico veneziano, fiorentino e pisano. Ma se s'interrompe quella forma quadrata terminale, o se ne troncano le linee alla sommità e le si deviano verso l'esterno, la sua unità spaziale va perduta. Non si tratta più di una forma che completa, ma di una linea aggiunta a parte, isolata e quanto mai brutta. Guardate il panorama che vi sta attorno, e vedete se riuscite a trovare una forma così incurvata e frammentaria come quella di questo strano sgocciolatoio che assomiglia a un argano. È impossibile. È un mostro. Raccoglie in sé ogni elemento di bruttezza: ha una linea aspramente spezzata e senza connessione con tutte le altre; non ha armonia, né con la struttura dell'edificio né con la sua decorazione; non ha alcun sostegno architettonico: sembra appiccicata sul muro e la sua unica proprietà gradevole è che sembra doversi staccare e cader giù da un momento all'altro.

Potrei proseguire, ma è un compito noioso, e credo di aver già citato quelle false forme di decorazione che sono le più pericolose per la nostra architettura moderna, proprio perché sono legittimamente accettate. Le brutture dovute alla fantasia individuale sono innumerevoli quanto deprecabili: non ammettono atti d'accusa e non li valgono, ma queste che ho appena nominate sono legittimate, alcune dalla consuetudine che risale ai tempi antichi, tutte da autorevoli esempi. Hanno avvilito le scuole più superbe e contaminato le più pure, e sono così radicate nella pratica recente che io scrivo più per la sterile soddisfazione di offrire una testimonianza contro di esse che per la speranza di determinare qualche severa condanna a loro sfavore.

xv. Fin qui per quel che concerne le *non* decorazioni. Che cosa sia la decorazione lo si potrà determinare senza difficoltà applicando lo stesso criterio. Essa deve consistere in una disposizione di forme tanto accurata da poter imitare o suggerire le più comuni tra le cose esi-

La lampada della bellezza

stenti in natura, considerando ovviamente più nobili le decorazioni che rappresentano gli ordini più alti. L'imitazione dei fiori è più nobile di quella delle pietre; quella degli animali, più di quella dei fiori; e quella della forma umana, tra tutte le forme animali, la più nobile. Ma tutte sono combinate nella più ricca tra le opere ornamentali: la roccia, la fonte, il fiume che scorre nel suo letto di ciottoli, il mare, le nubi del cielo, l'erba del prato, l'albero da frutto carico di frutti, il rettile, l'uccello, la bestia, l'uomo, l'angelo, fondono le loro belle forme nei bronzi del Ghiberti.

Posto dunque che è decorativo quanto è frutto dell'imitazione, vorrei chiedere l'attenzione del lettore su alcune considerazioni generali, per quante se ne possano proporre qui, a proposito di un argomento tanto vasto che per comodità può essere classificato secondo tre principali direzioni d'indagine. Qual è il posto giusto per la decorazione architettonica? Qual è il trattamento peculiare della decorazione che la rende architettonica? Qual è il giusto uso del colore associato alla forma imitativa architettonica?

XVI. Qual è il posto della decorazione? Si consideri per prima cosa che i caratteri degli oggetti naturali che l'architetto può rappresentare sono pochi e astratti. La maggior parte di quelle delizie grazie alle quali la natura si fa amare dall'uomo in ogni tempo non possono essere da lui trasferite nel suo lavoro imitativo. Egli non può fare la sua erba verde, fresca e buona per riposarvi sopra (uso principale dell'uomo in natura); né può fare i suoi fiori fragili e pieni di colori e profumi, maggiori responsabili, in natura, della gioia che elargiscono. Le uniche qualità che egli può assicurare sono alcune rigorose caratteristiche di forma quali quelle che gli uomini vedono in natura solo attraverso un'analisi non casuale e attraverso la piena e studiata applicazione della vista e del pensiero. Bisogna sdraiarsi a petto in giù su un pendio d'erba e intenti mettersi ad osservare e penetrare i segreti dei suoi intrecci, prima di scoprire che cosa deve coglierne un architetto. Così, mentre la natura è piacevole per noi in ogni momento, e mentre la vista e il significato della sua opera possono felicemente mescolarsi con tutti i nostri pensieri, le nostre fatiche e i momenti della nostra esistenza, l'immagine che l'architetto riesce a catturare rappresenta quello che noi possiamo percepire presente in essa solo attraverso uno sforzo intellettuale diretto e quest'immagine richiede da parte nostra, ovunque ci appaia, uno sforzo intellettuale dello stesso genere per capirla e sentirla. Si tratta dell'impronta scritta o effigiata

Le sette lampade dell'Architettura

in immagine di una cosa scovata a fatica, di una forma che è il risultato di una ricerca e l'espressione materiale del pensiero.

XVII. Ora, consideriamo per un istante quale sarebbe l'effetto della continua ripetizione dell'espressione di un bel concetto che si rivolgesse a uno qualsiasi dei nostri sensi, in occasioni in cui la mente non potesse indirizzare quel senso alla sua comprensione. Supponete che in momenti di seria occupazione, di severo impegno, un amico ci ripetesse di continuo all'orecchio un brano di poesia tra i nostri prediletti, dicendolo e ridicendolo per tutto il giorno. Non solo finiremmo per essere quanto mai disgustati e stanchi di quel suono, ma proprio quel suono, alla fine della giornata, si sarebbe talmente impresso e sarebbe divenuto tanto consueto all'orecchio che l'intero significato del brano andrebbe per noi completamente perduto, e da quel momento in avanti sarebbe necessario qualche sforzo per recuperarlo e fissarlo ancora nella mente. La sua musicalità, nel frattempo, non avrebbe certo agevolato l'occupazione in corso, mentre il suo incanto, da quell'istante in avanti, si sarebbe in certa misura dissolto. Lo stesso succede con ogni altra forma di concetto definito. Se ne presentate l'espressione ai sensi con violenza, in momenti in cui la mente è impegnata altrove, quell'espressione, al momento, non avrà alcuna efficacia, e la sua nettezza e chiarezza finirà distrutta per sempre. Tanto più se la presentate alla mente in momenti in cui essa è afflitta da sofferenze o da fastidi, o se associate l'espressione di concetti gradevoli a circostanze non adeguate, quell'espressione, da quel momento in avanti, sarà per sempre condizionata da un senso di pena.

XVIII. Applicate questa considerazione all'espressione di concetti percepiti attraverso l'occhio. Ricordate che l'occhio è alla vostra mercé più dell'orecchio. «L'occhio non può scegliere, può solo vedere». Il nervo ottico non cade nel torpore con la stessa facilità di quello acustico, ed è sempre indaffarato nell'individuare e osservare forme quando l'orecchio è in riposo. Ora, se gli presentate forme gradevoli quando esso non può chiamare in aiuto la mente nel suo lavoro, ed esse sono confuse tra oggetti di uso volgare e in posizione infelice, né soddisfatte l'occhio, né nobilitate quell'oggetto volgare. Non fate che saturare e annoiare l'occhio con la bella forma e contaminare quella forma stessa con la volgarità delle cose alle quali l'avete applicata sconsideratamente. Non vi sarà più di grande utilità: l'avete uccisa, o corrotta; la sua freschezza e la sua purezza sono svanite. Sarà necessario passarla attra-

La lampada della bellezza

verso il fuoco di una profonda riflessione prima di ritrovarla purificata, e scaldarla con molto amore prima che essa riviva.

XIX. Di qui, dunque, una legge generale, di singolare importanza ai nostri giorni; una legge di semplice buonsenso: non decorare oggetti che sono destinati alla vita attiva e lavorativa. Dovunque vige il riposo, là si decori; dove il riposo è proibito, lo stesso valga per la bellezza. Non si possono mischiare gli affari col gusto decorativo, più di quanto non li si possa mischiare col gusto del gioco. Prima il lavoro, e poi il riposo. Prima il lavoro, e poi la contemplazione; ma non usate vomeri dorati, non fate ai libri mastri legature di lusso. Non battete il grano con correggiati scolpiti, né fate bassorilievi sulle pietre miliari¹¹. Che? Si chiederà. Siamo gente che ha simili abitudini? Proprio così; sempre e dappertutto. Di questi tempi, la collocazione più comune dei cornicioni greci è sulle facciate dei negozi. Non vi è un' insegna commerciale, una scansia, un bancone in tutte le strade delle nostre città sopra i quali non vi siano delle decorazioni che furono inventate per adornare templi o splendidi palazzi di re. E là dove si trovano, esse non producono il minimo vantaggio. Assolutamente prive di ogni valore, del tutto prive della capacità di fornire un qualche piacere, non fanno che saziare l'occhio e render volgare le loro stesse forme. Molte di queste sono in sé copie veramente buone di belle cose; tutte cose che, di conseguenza, noi non potremo mai più apprezzare per quel che valgono. Sopra i negozi dei nostri droghieri, formaggiai e merciai, si trova ben più di un bel fregio o di una graziosa mensola; ma com'è che i commercianti non riescono a capire che la clientela la si deve conquistare vendendo tè, formaggio, stoffe di buona qualità, e che la gente viene da loro per la loro onestà, per la loro sollecitudine, e per la mercanzia che vendono, e non perché hanno dei cornicioni greci sopra le vetrine, o perché i loro nomi sono scritti in grandi lettere d'oro sulla facciata del negozio? Come sarebbe piacevole avere il potere di andarsene per le strade di Londra ad abbattere

¹¹ Avrei dovuto aggiungere: «E non andate in guerra con la spada incastonata di gioielli». Tuttavia si tratta di un principio valido solo parzialmente. Uno dei pezzi più belli di ferro battuto che io abbia mai visto è stato, a Messina, un mortaio da farmacia col pestello (del quattordicesimo secolo). E non è detto che non venga il giorno in cui potremo decorare l'impugnatura dell'aratro. L'errore comunque, fate attenzione, dipende ancora dal buonsenso. Si vedano le note 9 e 12 di questo capitolo.

quelle mensole, quei fregi, quei grandi nomi, rimborsando ai commercianti i capitali che hanno speso per l'architetto, e riportandoli a condizioni probe ed eque; ciascuno col suo nome scritto sulla porta in caratteri neri, e non sbandierato lungo la strada dai piani superiori, e ciascuno con le sue semplici vetrine dalla struttura di legno e dalle piccole lastre di vetro, che la gente non sarebbe poi tentata d'infrangere per finire in galera! E quanto meglio sarebbe per loro, quanto più fausto e più saggio sarebbe se facessero affidamento sulla loro onestà e laboriosità, piuttosto che sulla stupidità dei loro clienti. È curioso, e non depone molto a favore, da un lato, della probità nazionale, dall'altro, della saggezza, vedere l'intero complesso della decorazione delle nostre strade basato sull'idea che la gente debba essere attirata dai negozi così come le falene lo sono dalla candela.

xx. Ma si dirà che buona parte delle migliori decorazioni lignee del medioevo appartenevano alle facciate delle botteghe. No; appartenevano alle facciate delle *case*; la bottega ne era parte e riceveva naturalmente la sua consistente porzione di decorazione. A quei tempi, gli uomini vivevano e intendevano vivere tutti i loro giorni *presso* la bottega e sopra di essa. Ne erano soddisfatti e vi stavano felici; perciò adottavano per essa la medesima decorazione che li rendeva felici nelle loro abitazioni; e lo facevano per amor di se stessi. I piani superiori erano sempre i più ricchi, e le decorazioni della bottega si concentravano principalmente attorno alla porta, che apparteneva più alla casa che alla bottega. Nel caso di nostri commercianti che si sistemano allo stesso modo e non fanno progetti di villa padronale per il futuro, che decorino pure tutt'intera la loro casa, e anche il negozio; ma con decorazioni di gusto nazionale e locale. (Parlerò più a lungo di quest'argomento nel sesto capitolo). In ogni caso, le nostre città sono per la maggior parte troppo grandi perché la gente sia soddisfatta di abitare nella stessa casa per tutta la vita; e non dico che vi sia nulla di male nell'attuale sistema di separare il negozio dalla residenza; soltanto, quando sono così separati, ricordiamoci che l'unico motivo per decorare il negozio è venuto meno, e dunque vedete che sia rimossa anche la decorazione.

xxi. Un'altra delle tendenze strane e di cattivo gusto di oggi è la decorazione delle stazioni ferroviarie¹². Ora, se vi è un posto al mondo

¹² Ancora buonsenso! E questa volta incontestabile! Bene avrebbero fatto mol-

La lampada della bellezza

nel quale la gente è completamente priva di quel tanto di disposizione d'animo e di discrezione che è necessario alla contemplazione della bellezza, è proprio questo. La stazione è il vero tempio della scomodità, e l'unico favore che il costruttore ci può accordare è quello di mostrarci col massimo di chiarezza come scapparci al più presto. L'intero sistema del viaggio per ferrovia è destinato a gente che, avendo fretta, è in una condizione, in quel momento, meschina. Nessuno che potesse farne a meno, che avesse il tempo d'andarsene a zonzo per le colline e tra le siepi dei prati invece che tra i tunnel e i binari, viaggerebbe in quella maniera; e quelli che lo facessero, quanto meno mancherebbero del senso del bello in modo tanto pronunciato da non aver bisogno di esser messi alla prova di fronte alla stazione. La ferrovia, in tutti i suoi aspetti, è una faccenda che riguarda solo gli affari pressanti, e bisogna venirne fuori il più rapidamente possibile. Essa trasforma l'uomo da viaggiatore in pacco vivente. Per il momento, egli si è separato dalle caratteristiche più nobili della sua umanità per un potere di locomozione di dimensioni planetarie. Non chiedetegli di ammirare nulla. Sarebbe come chiederlo al vento. Garantitegli un trasporto sicuro, congelatelo rapidamente: di nient'altro vi ringrazierà. Tutti i tentativi di fargli cosa gradita in qualsiasi altro modo sono pura beffa, e insulto verso le cose con le quali si tenta di ottenere tale risultato. Non vi fu mai follia più manifesta e insolente del più piccolo frammento di decorazione in qualunque cosa che abbia a che fare con la ferrovia o si trovi nelle sue vicinanze. Tenetela ben fuori mano, fatela passare per la campagna più brutta che si possa trovare, fatela sentire quella miserabile cosa che è, e non spendete nulla che non sia per la sicurezza e la velocità. Date alti salari a inservienti efficienti, alti importi di denaro ai fornitori, alte paghe a lavoratori esperti; che il ferro sia temprato, la muratura solida e le vetture robuste. Forse non è lontano il tempo in cui queste necessità primarie non potranno più essere soddisfatte; ma aumentare le spese per qualunque altro scopo è follia. Meglio seppellir denaro nelle massicciate che spenderlo in decorazioni da mettere sulla stazione. Vi sarà un solo viaggiatore disposto a pagare tariffa maggiorata sulla linea South-Western, perché le colonne della stazione di testa sono ricoperte di motivi tratti da Ninive? Semplicemente diminuirà la sua attrattiva per gli avori di Ninive del British Museum. O

te compagnie ferroviarie e molti viaggiatori ad attribuire a queste pagine delle *Sette Lampade*, la stessa seria attenzione che ad un segnalatore ferroviario.

Le sette lampade dell'Architettura

un solo viaggiatore della linea North-Western pagherà di più perché sul tetto della stazione di Crewe vi sono dei pennacchi stile vecchia Inghilterra? Non potrà che sentire meno piacere nel vedere i loro prototipi di Crewe House. L'architettura ferroviaria ha, o avrebbe, una sua dignità solo a condizione di esser lasciata alla sua funzione. Nessuno metterebbe degli anelli alle dita di un fabbro mentre sta all'incudine.

XXII. Non è tuttavia solo in queste situazioni così vistose che si verifica l'abuso del quale sto parlando. Non è facile trovare ai nostri giorni un impiego di elementi decorativi che non sia in qualche modo soggetto a qualche sorta di biasimo. Abbiamo la cattiva abitudine di cercar di dissimulare cose necessarie ma disdicevoli con una qualche forma di decorazione improvvisata, che finisce poi, in tutti gli altri luoghi, per essere associata a queste necessità. Citerò solo un esempio al quale ho fatto allusione in precedenza: quei rosoni che nascondono le prese d'aria nei soffitti disadorni delle nostre cappelle. Molti di quei rosoni hanno un disegno molto bello, preso a prestito da lavori di valore; ma tutta la loro grazia e perfezione non risultano visibili quando sono così collocate, e la loro forma generica finisce per essere associata a quelle orribili costruzioni nelle quali costantemente ricorrono; inoltre, tutti i bei rosoni del gotico francese e inglese delle origini, specialmente i più elaborati, come quelli del triforio di Coutances, finiscono per essere privati del loro gradevole effetto; e questo senza che abbiamo tratto il minimo beneficio dall'uso degradato che abbiamo fatto di quella forma. Non uno solo dei partecipanti all'assemblea dei fedeli riceve mai un barlume di piacere da quei rosoni; la gente li vede con assoluta indifferenza, oppure essi si perdono in quell'impressione generale di scabra desolazione.

XXIII. Allora si chiederà: la bellezza non è da ricercarsi in quelle forme che associamo alla nostra vita di tutti i giorni? Certo che lo è: a patto che lo si faccia con coerenza e in luoghi dove la si possa osservare con calma; e senza che si usi la bella forma solo come maschera e mezzo di occultamento delle condizioni e degli usi propri dell'oggetto in questione, o la si ficchi in luoghi riservati alla fatica. Mettetela nel salotto, non nell'officina; mettetela sui mobili di casa, non sugli utensili per il lavoro manuale. Tutti gli uomini hanno il senso di cosa sia giusto o sbagliato in questa materia, solo che lo vogliano usare e applicare; ogni uomo sa dove e come la bellezza gli produce piacere, solo

che egli la ricerchi quando essa determina questo effetto, e senza permetterle d'imporsi a lui quando egli non la vuole. Chiedete a uno qualunque dei passanti che transitano sul London Bridge in questo momento se gli sta a cuore la forma delle foglie di bronzo dei lampioni; e quello vi dirà di no. Riducete la forma di queste foglie a proporzioni minori, mettetele su questa lattiera per la colazione e chiedetegli se gli piacciono; e quello spesso vi dirà di sì. La gente non avrebbe bisogno d'insegnamenti, se solo potesse pensare e parlare in sincerità, e chiedere quello che le piace e le serve, e nient'altro; e non si può conseguire una giusta collocazione della bellezza se non servendosi di questo buon senso e di questo rispetto per le circostanze di tempo e di luogo. Dal fatto che il fogliame di bronzo sia di cattivo gusto sui lampioni del London Bridge non consegue che esso farebbe lo stesso effetto su quelli del Ponte della Trinità; né dal fatto che sarebbe una follia decorare le facciate delle case di Gracechurch Street, consegue che lo sarebbe anche adornare quelle di qualche tranquilla città di provincia. La questione del predominio della decorazione esterna o di quella interna dipende dalle condizioni in cui si verificherà il riposo. Fu una saggia intuizione quella che volle i canali di Venezia così ricchi di decorazioni esterne, perché non esiste giaciglio per riposare che valga una gondola. E così, ancora, non vi è elemento di decorazione da strada scelto saggiamente quanto una fontana, quando si tratta di una fontana che è possibile usare; perché è proprio lì che forse ha luogo la più felice pausa della giornata lavorativa, quando, poggiata la brocca sul bordo della fontana, colui che la portava tira un profondo sospiro, si libera la fronte dai capelli e reclina la sua figura abitualmente eretta contro la sponda di marmo, mentre il suono di parole cordiali o di risate spensierate si mescola al leggero scroscio dell'acqua che cade, sempre più argenteo a mano a mano che la brocca si riempie. Quale pausa è dolce come quella, così piena dell'intensità dei tempi andati, così addolcita dalla calma della solitudine pastorale?

xxiv. II. Fin qui, dunque, per quel che riguarda il luogo dove risiede la bellezza. Ci eravamo proposti di indagare poi sui caratteri che in particolare ne rendevano adatta la realizzazione in architettura, e sui criteri generali di scelta e disposizione¹³ che meglio regolano l'imitazione

¹³ Scelta e disposizione: il «dominio» dell'AFORISMA 17. Si veda la nota 1 di questo capitolo.

Le sette lampade dell'Architettura

delle forme naturali, di cui essa si sostanzia. Una risposta esauriente a questi problemi sarebbe un trattato sull'arte del disegno; io intendo soltanto dire poche parole a proposito delle due condizioni di quell'arte, che sono essenzialmente architettoniche: la proporzione e l'astrazione. Né l'una né l'altra di queste qualità è necessaria, in egual misura, in altri campi del disegno. Il senso della proporzione, da parte del paesaggista, è di frequente sacrificato al carattere dell'opera e al caso; così lo è il potere d'astrazione rispetto alla completezza della realizzazione. I fiori che egli dipinge in primo piano devono essere spesso illimitati in fatto di quantità e liberi nella disposizione; tutto ciò che è calcolato, sia nella quantità che nella disposizione, deve essere abilmente dissimulato. Quel calcolo, invece, l'architetto è tenuto a metterlo in evidenza al massimo. Così l'astrazione di poche caratteristiche, scelte tra le molte, è evidente solo nello schizzo del pittore; nel lavoro finito essa finisce nascosta o perduta nella completezza dell'opera. L'architettura, al contrario, si compiace dell'astrazione e rifugge dal dare completezza alle sue forme. La proporzione e l'astrazione, dunque, sono i due indizi caratteristici del disegno architettonico e lo differenziano da tutti gli altri. La scultura deve disporne in misura minore, appoggiandosi, da un lato, alla maniera dell'architettura, quando è al livello abitualmente più alto (e diventa, invero, una parte dell'architettura), e dall'altra, alla maniera della pittura, quando è incline a perdere la propria dignità e a degenerare puramente nell'ingegnosità d'intaglio.

xxv. Ora, della proporzione tanto è stato scritto che io sono convinto che gli unici fatti di uso pratico siano stati sommersi e tenuti celati da inutili raccolte di esempi e opinioni particolari. Le proporzioni sono infinite (e questo in ogni genere di cose, come rispettivamente nei colori, nelle linee, nelle ombre, nelle luci e nelle forme), quanto sono infinite le arie nella musica; e sforzarsi d'insegnare a un giovane architetto l'uso esatto e appropriato delle proporzioni calcolando per lui quelle delle belle opere è esattamente razionale quanto lo sarebbe insegnargli a comporre melodie calcolando le relazioni matematiche che esistono tra le note dell'*Adelaide* di Beethoven o del *Requiem* di Mozart. Colui che ha occhio e intelletto inventerà belle proporzioni, e non potrà farne a meno; ma non potrà dire *a noi* come si fa, più di quanto Wordsworth potrebbe dirci come si fa a scrivere un sonetto, o Scott avrebbe potuto dirci come concepire un romanzo. Ma vi sono una o due leggi generali che si possono formulare: non servono a nulla, in verità, eccetto che come prevenzione da errori gros-

La lampada della bellezza

solani, ma sono, fino a prova contraria, degne di esser enunciate e rammentate; tanto più che, presi dalla discussione sulle sottigliezze delle leggi della proporzione (che non potranno mai essere né enumerate né conosciute), gli architetti di continuo dimenticano e vengono meno alle più semplici tra le sue esigenze.

XXVI. La prima di queste è che, dovunque la proporzione in qualche modo esiste, un elemento della composizione dev'essere o più grande, o in qualche modo preminente, rispetto al resto. Non si dà proporzione tra cose uguali. Possono essere solo in simmetria; e la simmetria senza la proporzione non è una composizione. È necessaria alla perfetta bellezza, ma è il meno necessario dei suoi elementi, e certo non vi è alcuna difficoltà nell'ottenerla. Qualsiasi successione di cose uguali è gradevole, ma comporre è disporre insieme cose diseguali, e la prima cosa da fare iniziando una composizione è determinare quale debba essere la cosa principale. Sono convinto che tutto quanto è stato scritto e pensato a proposito della proporzione, messo assieme, non vale per l'architetto quanto la corretta applicazione di questa singola regola: «Prendi una cosa grande e parecchie cose più piccole, o una cosa principale e parecchie cose secondarie, e mettile bene in correlazione». A volte vi potrà essere una gradazione regolare, come tra l'altezza dei piani in un progetto ben fatto per una casa; a volte un elemento dominante con un umile seguito, come nel caso della guglia con i suoi pinnacoli. Le varietà e le soluzioni sono infinite, ma la legge è universale: avere un elemento che emerga sul resto, o per dimensione, o per funzione, o per importanza. Non mettete i pinnacoli senza la guglia. Che esercito di brutti campanili abbiamo noi in Inghilterra, con i pinnacoli agli angoli e neanche uno nel mezzo! Quanti edifici come la Cappella del King's College di Cambridge, che sembra un tavolo capovolto con le quattro gambe all'aria! E che?—si dirà—Gli animali non hanno quattro zampe? Sì, ma zampe di forma diversa; e con anche una testa. E hanno anche un paio d'orecchie, e magari un paio di corna: ma non a tutt'e due le estremità. Abbattete un paio di pinnacoli a una delle due estremità della Cappella del King's College, e avrete all'istante una forma di proporzione. Così, in una cattedrale, può darsi che abbiate una torre al centro e due all'estremità ovest; oppure due all'estremità ovest soltanto, per quanto sia una soluzione peggiore. Ma non ne dovrete avere due all'estremità ovest e due a quella est, a meno che non abbiate un elemento centrale che le metta in relazione; e anche allora, in genere, sono edifici scadenti quelli che hanno grandi strutture che

Le sette lampade dell'Architettura

si bilanciano alle estremità e piccoli elementi di connessione al centro, perché non è facile poi dare al centro una funzione dominante. L'uccello o la falena possono avere in verità delle ali ampie, perché l'ampiezza non concede alle ali alcuna supremazia: sono il capo e la vita le cose che contano, e le penne, per quanto ampie, sono subordinate. In quelle belle facciate costituite da un frontone e due torri, il centro è sempre la massa principale, sia in fatto di dimensioni che d'importanza (infatti lì si trova il portale principale), e le torri sono subordinate a esso, come le corna di un animale lo sono rispetto alla testa. Nel momento in cui le torri si elevano tanto in alto da sopraffare il corpo centrale, e diventano esse stesse le masse principali, la proporzione ne sarà distrutta, a meno che non siano diseguali, e una di esse non diventi l'elemento di guida della cattedrale, come ad Anversa e a Strasburgo. Ma il metodo più puro è quello di non farle crescere troppo, mantenendole in adeguata relazione col centro, e di sospingere verso l'alto il frontone, a costituire un'erta massa di raccordo che richiami l'occhio su di sé con i suoi ricchi intagli. Questo risultato è nobilmente raggiunto in St. Wulfran ad Abbeville, e tentato, in parte, a Rouen, per quanto quella facciata ovest sia costituita da tanti progetti non finiti e aggiunti in fasi successive, sì che è impossibile indovinare le intenzioni anche di uno qualsiasi dei suoi costruttori.

xxvii. Questa norma della preminenza di un elemento sugli altri si applica agli elementi minori, così come ai principali; ed è interessante vederla nella struttura di tutte le modanature di pregio. Ne ho proposta una nella tavola x, tratta dalla cattedrale di Rouen: quella dei trafori che in precedenza abbiamo definito come un modello della più nobile maniera gotica settentrionale (cap. II, § xxii). Si tratta di un intaglio traforato costituito da tre fasce, la prima delle quali è divisa in una modanatura a foglie (fig. 4, *b* in sezione), e un semplice tondino, visibile anch'esso in fig. 4, *c* in sezione; questi due elementi corrono tutt'attorno alla finestra o alla pannellatura, e hanno come supporto un listello di sezione corrispondente. La seconda e la terza fascia sono semplici tondini e seguono l'andamento dell'intaglio. Quattro elementi di modanatura in tutto; di questi quattro, quello a foglie è, come si vede in sezione, di gran lunga il più largo; subito dopo viene quello esterno; poi, con squisita alternanza, il tondino più interno (*e*), in modo che non si perda nella rientranza, e quello intermedio (*d*), che è il più piccolo. Ogni tondino ha la sua colonnetta e il suo capitello; e i due più piccoli, che in effetti, essendo il più interno in posizione arre-

trata, sono quasi uguali per chi guarda, hanno capitelli più piccoli di quelli dei due maggiori, un po' rialzati perché risultino allo stesso livello. Il muro, in corrispondenza delle luci trilobate, è incurvato, come si vede in sezione tra *e* ed *f*; ma nel quadrilobo è piatto, solo arretrato della profondità corrispondente alla rientranza sottostante, in modo da produrre un'ombra netta invece che ammorbidita, con le modanature che ripiegano in una curva verticale dietro il tondino *e*. Questo non lo si sarebbe potuto fare, in ogni modo, con le più semplici modanature del piccolo quadrilobo che si trova sopra, del quale è visibile la semi-sezione da *g* a *g2*; ma l'architetto era evidentemente preoccupato dall'aspetto pesante dei suoi lobi circolari in contrasto con la scattante agilità degli archi sottostanti: così egli lanciò le sue cuspidi in posizione obliqua, staccate dal muro, come si vede in fig. 2, che s'innestano su di esso nel punto in cui incontrano il cerchio, ma con i fiori cruciformi spinti fuori dal loro livello naturale (*b* in sezione) fino a quello della prima fascia (*g2*), e sostenute dietro da appoggi di pietra, come risulta dalla visione di profilo (fig. 2) che ho tratto dal pannello corrispondente alla parte frontale del contrafforte (fig. 1, lì accanto), le cui cuspidi inferiori, essendo tronche, permettono di vedere ciò che rimane di uno di quei sostegni sporgenti dal muro. La curva obliqua che ne risulta, di profilo, è di una grazia tutta particolare. Valutandolo nel suo complesso, posso dire di non essermi mai imbattuto in un esempio più squisito di varietà, per quanto severa, di proporzioni e di disposizione (sebbene tutte le finestre di quel periodo siano belle e particolarmente gradevoli nel rapporto di dipendenza proporzionale che esiste tra le colonne più piccole). L'unico suo difetto è l'inevitabile errore compositivo delle colonne centrali; infatti l'allargamento del tondino interno, che pure è bello nella modanatura a quattro elementi in posizione laterale, dà luogo, nella colonna centrale e tre elementi, a quella stessa mancanza di grazia degli elementi laterali troppo pesanti, che abbiamo appena condannato nella maggior parte degli esempi. Nelle finestre del coro, e nella maggior parte di quelle di questo periodo, questa difficoltà viene superata riducendo il quarto elemento a un filetto che semplicemente segue il fogliame, mentre i tre esterni sono quasi in progressione aritmetica in quanto alla dimensione, cosicché la tripla colonna centrale si trova ad avere ovviamente il tondino più grande in posizione frontale. La modanatura di Palazzo Foscari (tavola VIII e tavola IV, fig. 8), per essere così semplice, offre l'effetto più imponente che io abbia mai visto, ed è composta di un tondino largo con due che lo affiancano.

xxviii. È ovviamente impossibile entrare nei dettagli di esempi attinenti ad aspetti così intricati del nostro argomento, nell'ambito di un saggio generale. Posso soltanto elencare rapidamente i principali criteri di correttezza. Un'altra di queste condizioni è la stretta relazione della simmetria con la suddivisione in senso orizzontale e della proporzione con la distribuzione delle masse verticali. Evidentemente nella simmetria vi è un senso, non di semplice uguaglianza, ma di equilibrio; ora, una cosa non può essere controbilanciata da un'altra che si trovi in cima a essa, mentre può esserlo da una che le si trovi di fianco. Per questo, mentre è non solo accettabile, ma spesso indispensabile, dividere gli edifici, in senso orizzontale, in metà, in terzi, o in altre parti uguali, tutte le divisioni di questo genere in senso verticale sono assolutamente sbagliate: peggio di tutto, dividerli in metà; ancor peggio, in porzioni regolari che tradiscono maggiormente la loro uguaglianza. Riterrei che questo fosse pressoché il primo principio di proporzione da insegnare ai giovani architetti; eppure, ricordo un importante edificio, costruito di recente in Inghilterra, nel quale le colonne sono tagliate a metà dagli architravi sporgenti delle finestre centrali; ed è del tutto normale vedere le guglie delle chiese gotiche moderne divise da una fascia di decorazioni a metà della loro altezza. In tutte le guglie più belle vi sono due fasce e tre parti, come a Salisbury. Il settore decorato della torre, là è tagliato a metà, ma con piena giustificazione, perché la guglia forma la terza massa alla quale le altre due sono subordinate. Anche nel Campanile di Giotto vi sono due piani uguali, ma dominanti rispetto a suddivisioni più piccole sottostanti, e subordinati allo splendido terzo piano sopra. Anche questa soluzione è difficile da trattare, ed è di solito più preciso aumentare o diminuire l'altezza delle suddivisioni regolarmente, a mano a mano che si sale, come nel Palazzo Ducale, le cui tre fasce sono in ardita progressione geometrica; oppure nei campanili, per avere una proporzione alternata tra il corpo, la cella campanaria e la copertura, come nel Campanile di S. Marco. Non vi è che una torre irrimediabilmente brutta in Italia, tra quelle che conosco; e questo perché è divisa in parti uguali: la torre di Pisa.

xxix. Devo enunciare ancora un principio a proposito della proporzione, ugualmente semplice e ugualmente trascurato. Proporzione si dà fra *almeno* tre termini. Per questo, come i pinnacoli non bastano senza la guglia, così neppure la guglia senza i pinnacoli. Tutti se ne accorgono, e di solito esprimono la loro impressione dicendo che i

La lampada della bellezza

pinnacoli nascondono il punto di congiunzione tra la guglia e la torre. Questa è una ragione; ma una più determinante è che i pinnacoli forniscono il terzo termine della relazione tra guglia e torre. Non basta dunque, per assicurare la proporzione, dividere un edificio in parti diverse; dev'essere diviso almeno in tre parti. Possono essere anche di più (e nei dettagli il risultato è migliore), ma su larga scala io trovo che tre è forse il miglior numero di parti in verticale, e cinque in orizzontale, con libertà di arrivare a cinque nell'un caso e a sette nell'altro; ma non oltre senza rischio di confusione (e questo vale per l'architettura, perché nelle strutture organiche i numeri non si possono limitare). Mi propongo, nello sviluppo di lavori che sono in preparazione, d'illustrare copiosamente questo argomento, ma prenderò per ora un solo esempio di proporzione in senso verticale, assunto dallo stelo del fiore della comune plantaggine acquatica, l'*Alisma Plantago*. La figura 5 di tavola XII è una sezione ridotta di un lato di una pianta raccolta a caso; si vedrà che è costituita da cinque segmenti, dei quali, tuttavia, quello più in alto è un semplice germoglio; possiamo perciò considerare le loro relazioni fino al quarto. Le loro lunghezze sono riportate sulla linea AB, che è l'effettiva lunghezza del segmento più in basso *ab*, mentre $AC=bc$, $AD=cd$ e $AE=de$. Se il lettore si prenderà il fastidio di misurare queste lunghezze e di metterle a confronto, scoprirà che, con un'approssimazione di $1/24$ di pollice¹⁴, $AE = 5/7$ di AD, $AD = 6/8$ di AC, e $AC = 6/7$ di AB: una proporzione decrescente quanto mai elaborata. Da ciascuno dei giunti spuntano tre rami più grandi e tre più piccoli, disposti alternativamente; ma i rami più grandi, in ogni giunto, sono collocati in corrispondenza dei rami più piccoli del giunto sottostante, grazie alla curiosa struttura del giunto stesso: infatti lo stelo è triangolare con gli spigoli arrotondati. La figura 6 mostra la sezione di ogni giunto: il triangolo esterno annerito è la sezione dello stelo inferiore, mentre quello interno, lasciato chiaro, è la sezione dello stelo superiore; e i tre rami principali spuntano dagli orli lasciati da questa rientranza. Così gli steli diminuiscono di diametro col diminuire della lunghezza. I rami principali (falsamente riprodotti nella sezione l'uno sull'altro per mettere in evidenza la loro relazione) sono costituiti rispettivamente da sette, sei, cinque, quattro, e tre parti, come i segmenti dello stelo e queste divisioni sono proporzionate in modo ugualmente sottile. Dai giunti di queste ultime, sem-

¹⁴ [Circa mm. 1, 06].

bra che il *progetto* della pianta sia di far spuntare tre rami più grandi e tre più piccoli a reggere i fiori; ma in questi elementi infinitamente complicati la natura ammette molta varietà. La pianta dalla quale ho tratto queste misure appariva completa solo in uno dei giunti secondari.

La foglia di questa pianta ha cinque nervature su ogni lato, come il fiore ha in generale cinque gambi, con un andamento curvo di grazia squisita; ma gli esempi illustrativi della proporzione in senso laterale li prenderò piuttosto dall'architettura: il lettore ne troverà molti nelle considerazioni sul Duomo di Pisa e S. Marco di Venezia nel capitolo v, §§ xiv e xv. Queste soluzioni le propongo semplicemente come esempi, non come modelli vincolanti: tutte le proporzioni più belle sono uniche, e non formule generali.

xxx. L'altra condizione del procedimento architettonico che ci eravamo proposti di chiarire era l'astrazione applicata all'imitazione delle forme. Ma vi è una particolare difficoltà nell'addentrarsi, entro questi limiti ristretti, in un argomento di tale fatta, perché l'astrazione della quale troviamo esempi nella produzione artistica esistente è in parte involontaria, ed è un problema di grande sottigliezza stabilire quando comincia a essere consapevole. Nello sviluppo delle capacità intellettuali dei popoli, così come degli individui, i primi tentativi d'imitazione sono sempre astratti e incompleti. Il progresso dell'arte è segnato da una maggiore completezza, ma la completezza assoluta, di solito significa declino; per questo spesso si ritiene che la completezza della forma imitativa sia di per sé un errore. Ma non è un errore in ogni caso; è solo un rischio. Tentiamo brevemente di chiarire in che cosa consista il suo rischio, e in che cosa la sua dignità.

xxxI. Ho detto che ogni forma d'arte è astratta agli esordi, il che equivale a dire che essa esprime solo un piccolo numero delle qualità della cosa rappresentata. Linee curve e complesse sono rappresentate da linee diritte e semplici; i segni interni alle forme sono pochi, e molto è simbolico e convenzionale. Vi è una rassomiglianza tra l'opera di un grande popolo, in questa fase, e quella della fanciullezza ignorante, che nella mente di un osservatore superficiale potrebbe apparire come qualcosa di prossimo al ridicolo. La forma di un albero nelle sculture di Ninive è molto simile a quella che una ventina d'anni fa era familiare nei saggi di ricamo; e i caratteri della faccia e della figura nell'arte italiana primitiva sono facili da mettere in caricatura. Sui segni

che distinguono il comportamento infantile di quella splendida creatura che è l'uomo, da ogni altro, non mi soffermo (essi consistono sostanzialmente nella scelta del simbolo e dei caratteri astratti); ma passo allo stadio successivo dell'arte: una condizione di forza nella quale l'astrazione, che ha esordito come frutto dell'inefficienza, continua come espressione della libera volontà. Le cose stanno così, comunque, nella scultura pura e nella pittura, come pure nell'architettura; e noi ci troviamo ad avere a che fare con quel maggior rigore di modi, che consente a entrambe di essere collegate con quell'arte che è più realistica di loro. Io sono convinto che ciò propriamente consista solo in una doverosa espressione della loro subordinazione; un'espressione che varia a seconda del luogo e del compito che hanno. La prima questione da definire con chiarezza è il quesito se l'architettura sia una cornice per la scultura, o la scultura un ornamento per l'architettura. Se vale la seconda ipotesi, allora il primo compito di quella scultura non è di rappresentare le cose che imita, ma di estrarre da esse quelle disposizioni di forme che saranno gradevoli per l'occhio nel luogo loro destinato. Quando alle modanature, che erano spoglie, o alle luci, che erano prive di rilievo, sono stati aggiunti delle linee e dei punti d'ombra ben disposti, il lavoro architettonico dell'imitazione è compiuto; e fino a che punto la loro lavorazione sarà portata alla completezza o no, questo dipenderà dal luogo e da altre circostanze di vario genere. Se, nel loro particolare uso o posizione, danno luogo a una composizione simmetrica, si tratta, naturalmente, di un'indicazione immediata di subordinazione architettonica.

AFORISMA 21 *Ma la simmetria non è astrazione. Le foglie possono essere intagliate nella disposizione più regolare, ed esser tuttavia squallidamente imitative; o, d'altro canto, possono essere gettate lì, scompigliate e alla rinfusa, ed essere tuttavia altamente architettoniche nella loro esecuzione singola¹⁵.*

Non vi è nulla meno simmetrico del gruppo di foglie che congiungono le due colonne di tavola XIII; tuttavia, dato che delle caratteristiche della foglia neppure una ne è proposta che non sia necessaria a suggerirne semplicemente l'immagine o a realizzare gli effetti lineari desiderati, la loro esecuzione è altamente astratta. Essa dimostra che l'esecutore della foglia voleva esprimere quel tanto che egli riteneva buono per la sua architettura, e non avrebbe concesso di più; e quel tanto

¹⁵ Questo breve aforisma è uno dei più importanti di tutto il libro.

Le sette lampade dell'Architettura

che deve esser ritenuto buono dipende, come ho detto, molto più dal luogo o dalle circostanze che da leggi generali. So che pochi la pensano così, e che molti architetti vorrebbero insistere sull'astrazione in ogni caso: il quesito è talmente vasto e difficile che io espongo la mia opinione in proposito con grande esitazione; ma la mia sensazione è che una maniera puramente astratta come quella delle nostre prime opere inglesi non conceda spazio alla perfezione della bella forma, e che il suo rigore sia tedioso dopo che l'occhio vi si è a lungo avvezato. Non ho ancora reso giustizia alla modanatura a dente di cane di Salisbury, del cui effetto ho dato uno schizzo nella figura 5 di tavola x, ma gliene ho resa di più che alla francese, così bella, che è riprodotta sopra di essa; e non credo che alcun lettore onesto negherebbe che, scattante e vigorosa come quella di Salisbury, la modanatura di Rouen è, sotto ogni aspetto, più nobile. Si osserverà che la sua simmetria è più complicata, essendo il fogliame diviso in coppie di foglie bilobate, con ciascun lobo di diversa struttura. Con squisita sensibilità queste coppie sono alternativamente omesse sull'altro lato della modanatura (nella tavola non si vede, ma occupa il cavetto della sezione), conferendo così una festosa leggerezza al complesso; e se il lettore vorrà riconoscere la bellezza presente in questo fluire di sagome curve (specialmente sull'angolo), della quale non può in modo assoluto giudicare dal mio sommario disegno, credo che non gli sarà facile aspettarsi di trovare un esempio più nobile di decorazione adattata alle modanature più severe.

Ora, si osserverà che vi è in questa esecuzione un alto grado di astrazione, anche se non così convenzionale come quella di Salisbury: il che è a dire che delle foglie sono rappresentate poco più che il movimento fluente e la sagoma; sono intagliate in modo sommario, ma i margini sono collegati alla pietra retrostante da una curva dolce e accurata; non hanno nessuna seghettatura, nessuna venatura, nessuna nervatura, nessun gambo alla base: solo un'incisione fatta con grazia verso le estremità, che sta a indicare la nervatura e la depressione centrale. Tutto lo stile dell'astrazione dimostra che l'architetto, se l'avesse voluto, avrebbe potuto spingere l'imitazione molto più avanti, ma si fermò a questo punto per sua libera scelta; e quel che ha fatto è per di più così perfetto nel suo genere, che mi sento disposto ad accettare senza problemi la sua autorità, per quanto posso desumere dal suo lavoro, sull'intero argomento dell'astrazione.

xxxii. Fortunatamente egli ha espresso con franchezza la propria opi-

nione. Questa modanatura è sul contrafforte laterale, e a livello con la sommità del portale nord: non la si può pertanto vedere da vicino, eccetto che dalle scale di legno del campanile; non è previsto che la si veda così, ma è calcolata per una distanza di almeno quaranta-cinquanta piedi¹⁶ dall'occhio. Nella volta del portale stesso, a una distanza che è la metà della precedente, vi sono tre fasce di modanature, che io credo siano della stessa mano, ma in ogni modo fanno parte dello stesso schema. Una di esse è riprodotta nella tavola 1, figura 2a. Si vedrà che qui l'astrazione è infinitamente minore: le foglie d'edera hanno i gambi e i frutti relativi, e una nervatura per ciascun lobo, e sono intagliate tanto in profondità che le loro forme risultano staccate dalla pietra; mentre nella modanatura a foglie di vite riportata sopra, dello stesso periodo e tratta dal portale sud, le seghettature paiono aggiungersi ad altre caratteristiche puramente imitative. Infine, negli animali che formano la decorazione della parte del portale che è vicina a chi guarda, l'astrazione quasi svanisce nella scultura vera e propria.

XXXIII. La vicinanza all'occhio, tuttavia, non è l'unica circostanza che influenza l'astrazione architettonica. Questi stessi animali non sono semplicemente meglio intagliati perché vicini all'occhio: ma sono posti vicino all'occhio per poter essere meglio intagliati senza avventatezza, secondo il nobile principio, chiaramente enunciato, credo per primo, da Sir Charles Eastlake, che l'imitazione più fedele dev'essere riservata all'oggetto più nobile. Inoltre, poiché la selvatica spontaneità e il modo di crescere della vegetazione ne rende impossibile un'imitazione del tutto fedele in scultura (infatti bisogna che i suoi elementi siano ridotti di numero, orientati nella direzione, troncati alle radici, anche nel corso dell'esecuzione più scrupolosamente imitativa), diventa un fatto di buon discernimento, io credo, proporzionare la completezza d'esecuzione delle parti all'assetto formale del tutto; e poiché cinque o sei foglie stanno a rappresentare un albero, è giusto che cinque o sei tratti stiano a rappresentare una foglia. Ma poiché all'animale, in genere, si addice un profilo esatto, dato che ha una forma autonoma e può essere rappresentato a tutto tondo, la sua scultura può essere più completa e fedele in tutte le parti. E sono certo che si scoprirà che questo principio ha effettivamente guidato l'antico esecutore dell'ope-

¹⁶ [Dodici - quindici metri, o poco più].

Le sette lampade dell'Architettura

ra. Se la forma animale è in una gronda, incompleta e sporgente da un blocco di pietra, o se è ridotta alla sola testa, come in una bugna o in altri usi parziali di tal genere, la sua rappresentazione scultorea sarà altamente astratta. Ma se si tratta di un animale intero, come una lucertola, o un uccello, o uno scoiattolo, che spunta di tra le foglie, l'esecuzione sarà spinta molto più avanti; e io credo che se si tratta di un animale piccolo, vicino all'occhio e scolpito in un materiale pregiato, essa potrà essere portata alla più alta completezza possibile. Certo, non possiamo augurarci una minore rifinitura per quelli che danno vita alle modanature del portale sud della Cattedrale di Firenze, né desiderare che agli uccelli che si trovano nei capitelli del Palazzo Ducale sia strappata una sola piuma.

AFORISMA 22

La perfetta scultura dovrebbe essere parte della più severa architettura

xxxiv. *Entro questi limiti, dunque, io credo che la scultura portata a completezza possa¹⁷ esser fatta rientrare nella più rigorosa architettura; ma questa completezza, si è detto nell'esordio, è pericolosa. Ed è tale al più alto grado, perché nel momento in cui l'architetto si concede di soffermarsi sulle parti imitative, è possibile che egli perda di vista la funzione della sua decorazione, il suo ruolo come parte della composizione, e che sacrifichi i suoi punti d'ombra e i suoi effetti al diletto di un intaglio raffinato. E allora è perduto. La sua architettura è diventata una pura impalcatura fatta per sistemarvi raffinate sculture; e allora è meglio tirarle via tutte e metterle sotto custodia. Sarebbe bene, pertanto, che al giovane architetto s'insegnasse a pensare alle decorazioni imitative come si pensa all'estrema eleganza nella lingua: che non dev'essere presa in considerazione per prima, né dev'essere perseguita a costo della risolutezza, del significato, della forza o della concisione, e tuttavia, invero è perfezione: l'ultima di tutte le perfezioni, e tuttavia il coronamento di tutte. Una perfezione che, di per se stessa, e considerata in se stessa, è una leziosaggine architettonica¹⁸, ma è tuttavia il segno di uno spirito e di una potenza creativa*

¹⁷ Si noterà che nell'enunciazione sintetica dell'aforisma ho scritto «dovrebbe essere», e avrei dovuto scriverlo anche nel testo. Si veda la nota successiva.

¹⁸ Ma neanche per idea! Ora il problema mi è del tutto chiaro, e mi sento di dire che la scultura dovrebbe procedere e determinare tutto il resto. La definizione di questo principio si deve al frontone di Egina, che ha posto fine alla controversia.

La lampada della bellezza

educata al più alto grado, quando è associata alle altre. Un procedimento sicuro, io credo sia quello di schizzare ogni cosa, dapprima secondo una rigorosa astrazione, per esser poi pronti, se si presenta la necessità, a portarla a compimento in quella forma; quindi, mettere in evidenza le parti nelle quali sarebbe ammissibile un alto grado di rifinitura, completarle sempre in stretto riferimento al loro effetto generale, per poi collegarle al resto attraverso una gradualità di astrazione. E vi è una possibilità di difendersi dal rischio, in questo processo, sulla quale vorrei insistere in conclusione: non imitare mai, nelle parti rifinite, altro che le forme naturali, e tra queste le più nobili. La degradazione della maniera decorativa del cinquecento non fu dovuta al suo naturalismo, alla sua fedeltà imitativa, ma alla sua imitazione del brutto, cioè dell'innaturale. Finché essa si limitò alla scultura di animali e di fiori, restò nobile. Il balconcino, tratto da una casa di Campo San Benedetto di Venezia riprodotto nella tavola VI, mostra uno dei primi casi di arabesco del cinquecento; un frammento del motivo ornamentale è riprodotto nella tavola XII, fig. 8. Chi l'ha eseguito non ha fatto che fissare sulla pietra uno o due rami di fiori vivi, che sono insolitamente assenti nella finestra soprastante (e che, a proposito, la gente di campagna in Francia e in Italia fa crescere lungo i graticci, con gusto squisito, tutt'attorno alle proprie finestre). Questo arabesco, messo così in risalto in tinta scura sulla pietra bianca, dalla patina del tempo, è certamente bello e puro; e finché la decorazione rinascimentale si attiene a queste forme, la si può guardare con un'ammirazione senza riserve. Ma nel momento in cui a queste decorazioni furono associati soggetti innaturali, e armature, e strumenti musicali, e assurdi ghirigori senza senso, e stemmi pieni di fronzoli, e altre fantasie di questo genere, divennero il soggetto principale di quest'arte, la sua condanna fu segnata; e con la sua, quella dell'architettura di tutto il mondo.

xxxv. La nostra indagine conclusiva doveva concernere l'uso del colore nella decorazione architettonica.

Non me la sento di parlare con dimestichezza del rapporto tra la scultura e il colore. Vorrei solo mettere in evidenza un punto: che la scultura è la rappresentazione di un'idea, mentre l'architettura è di per sé una realtà. L'idea può, io credo, esser lasciata senza colore ed esser colorata dalla mente di chi la contempla, ma una cosa concreta dovrebbe aver realtà in tutti i suoi attributi: dovrebbe avere un colore ben preciso, come ha una forma. Pertanto non posso considerare

Le sette lampade dell'Architettura

l'architettura in qualche modo perfetta se manca di colore. Inoltre, come ho osservato sopra, credo che i colori dell'architettura dovrebbero essere quelli della pietra naturale, in parte perché più durevoli, ma anche perché più perfetti ed eleganti. Infatti, per debellare la durezza e il lividore di toni della pietra o del gesso, è necessario l'intervento e il discernimento di un vero pittore; e su questa cooperazione non dobbiamo contare di poter fissare regole di applicazione generale. Se abbiamo a portata di mano Tintoretto o Giorgione che ci chiedono una parete da dipingere, modificheremo per loro tutto il nostro progetto e ci metteremo al loro servizio; ma, come architetti, dobbiamo aspettarci soltanto l'aiuto di comuni lavoratori; e la stesura del colore eseguita da una mano dedita alla fatica muscolare, e le sue gradazioni dovute a un occhio plebeo, sono di gran lunga più offensive dell'asprezza della pietra tagliata. Quest'ultima è solo imperfezione; la prima è uno stato di morte o discordanza. Nel migliore dei casi, questo colore è di tanto più brutto delle tonalità gradevoli e morbide della pietra naturale, che è saggio sacrificare in parte la complessità della concezione se, così facendo, possiamo impiegare il materiale più nobile. E se, così come abbiamo guardato alla natura per accettarne gli ammaestramenti in fatto di forma, guardiamo a essa anche per impararne il modo di trattare il colore, scopriremo che il sacrificio di tale complessità è per altri versi opportuno.

xxxvi. Innanzitutto, dunque, credo che, riferendoci a questo argomento, dobbiamo considerare il nostro edificio come una sorta di creatura organica, colorando la quale dobbiamo guardare alle creature della natura prese singolarmente, secondo la loro organicità individuale e tralasciando le combinazioni di colori che vediamo nei suoi panorami. Il nostro edificio, se è ben strutturato, è una cosa singola e va colorato come la natura colorerebbe un suo elemento: una conchiglia, un fiore o un animale; non come essa colora gruppi di cose.

La prima conclusione di ampio respiro alla quale approderemo dall'osservazione del colore naturale, sarà in questi casi, che esso non segue mai la forma, ma è definito secondo un sistema pienamente autonomo. Quale misteriosa connessione vi possa essere tra la forma delle macchie sulla pelle di un animale e il suo sistema anatomico, io non lo so; e neppure se tale connessione sia stata in qualche modo spiegata; ma all'apparenza i due sistemi sono completamente autonomi, e in molti casi quello del colore varia in modo casuale. Le striature della zebra non seguono le linee del suo corpo o delle membra, e ancor meno

le macchie del leopardo. Nel piumaggio degli uccelli, ciascuna delle piume ha in sé un tassello del motivo che arbitrariamente è riportato sul loro corpo, e che certamente produce alcune gradevoli assonanze con la loro forma, restringendosi o allargandosi in direzioni che a volte seguono quelle delle linee dei muscoli, ma non di rado vi si oppongono anche. Quali che siano le armonie che vi si possono creare, esse sono, come nella musica, quelle di due parti separate che coincidono soltanto qua e là; che non sono mai discordanti, ma essenzialmente diverse. Io sostengo dunque, come primo grande principio del colore in architettura, che esso dev'essere visibilmente indipendente dalla forma. Non dipingete mai una colonna a linee verticali, ma sempre trasversali. Non attribuite mai a modanature separate colori distinti (so che questa è un'eresia, ma non rifuggo mai da alcuna conclusione, per quanto contraria all'autorità umana, alla quale mi trovi indotto dall'osservazione dei principi naturali); e nelle decorazioni scultoree, non dipingete le foglie o le figure (non fa eccezione neppure il Fregio Elgin) di un colore e lo sfondo di un altro, ma variate sia lo sfondo che le figure con la stessa armonia. Osservate come fa la natura in un fiore variegato: non una foglia rossa e un'altra bianca, ma una punta di rosso e un fondo bianco per ciascuna. Così per qualsiasi altra cosa. In certi punti, i due sistemi potranno correre più vicini, e qua e là scorrere paralleli per un tratto o due, ma fate attenzione che i colori e le forme coincidano solo come se fossero due ordini di una modanatura che per un istante sono la stessa cosa, conservando tuttavia ciascuno il proprio corso. Così, elementi singoli possono a volte avere colori singoli. Come la testa di un uccello è a volte di un colore, e le spalle di un altro, così si può fare il fusto d'una colonna di un colore, e il capitello di un altro, ma, in generale, il posto migliore per il colore è sulle superfici ampie, e non sui punti di per sé interessanti per la loro forma. Gli animali sono chiazzati sul petto o sulla schiena, raramente sulle zampe o intorno agli occhi; dunque, fate con decisione le vostre screziature sui muri uniformi e sulle colonne larghe, ma siate cauti nel loro impiego nei capitelli e nelle modanature; in ogni caso, è una regola sicura semplificare il colore quando la forma è ricca, e viceversa; e io credo che sarebbe bene, in generale, intagliare tutti i capitelli e gli abbellimenti più aggraziati nel marmo bianco, e lasciarli stare così.

xxxvii. Una volta garantita per prima cosa la loro autonomia, che tipo di linea di contorno adotteremo per il sistema dei colori?

Non ho alcun dubbio che chiunque abbia familiarità con la realtà

Le sette lampade dell'Architettura

naturale non sarà mai sorpreso del fatto che in essa appaiano l'accuratezza e il grado di finitura. Questa è la condizione normale. Ma vi è motivo sia di sorpresa che di curiosità ogni volta che vediamo qualcosa che mostri incompletezza o trascuratezza. Non è una condizione consueta, e dev'esser stata determinata da qualche proposito specifico. Sono convinto che avrà provato vivamente questa sorpresa chiunque, dopo aver attentamente studiato le linee di qualche forma organica dalla superficie non uniforme, si sarà accinto a copiare con uguale diligenza quelle dei suoi colori. Le linee di separazione delle forme egli le avrà sicuramente trovate, qualunque sia l'oggetto, tracciate con una delicatezza e una precisione tali da non poter esser riprodotte da mano d'uomo. Quelle dei colori, egli le troverà, in molti casi, per quanto sempre regolate da una certa rozza simmetria, tuttavia irregolari, imperfette, quasi scarabocchiate, soggette a ogni genere di infortunio e di imperizia. Guardate le rugosità di una chiocciola e vedrete come è inclinato irregolarmente e maldestramente il suo guscio. Non è in verità sempre così: vi è, occasionalmente, come negli ocelli delle penne del pavone, un'apparente precisione, ma è pur sempre una precisione di gran lunga inferiore a quella del disegno dei filamenti che reggono quella graziosa macchia; e nella stragrande maggioranza dei casi, per quel che riguarda il colore, è ammesso un grado di inesattezza e varietà, e ancor più, di originalità, di stridore e di violenza negli accostamenti, che sarebbe mostruoso nella forma. Osservate la differenza tra la precisione presente nelle squame d'un pesce e quella delle macchie che vi si trovano sopra.

xxxviii. Ora, perché dovrebbe avvenire che il colore abbia la sua migliore resa in queste condizioni io non cercherò di stabilirlo qui; né se la lezione che dobbiamo dedurne sia che è volontà di Dio che tutte le forme di diletto non debbano mai esser combinate in una sola cosa. Ma il fatto certo è che il colore Egli lo colloca sempre in queste forme semplici o elementari; ed è altrettanto certo, pertanto, che in esse deve avere un effetto migliore, e che noi non dobbiamo mai cercare d'intervenire affinandone la disposizione. L'esperienza ci insegna la stessa cosa. Un numero infinito di assurdità è stato scritto circa l'unione del colore ideale con la forma ideale; ma non staranno, e non potranno mai stare, insieme. Il colore per essere perfetto *deve* avere un contorno non marcato e semplice (non può averne uno rifinito)¹⁹; e

¹⁹ La frase tra parentesi va omissa. Intendevo un contorno netto o *de-finito*

La lampada della bellezza

non otterrete mai una bella finestra dipinta che contenga figure ben disegnate. Appena darete perfezione alla linea, perderete la perfezione del colore. Provatevi a dare un ordine e una forma ai colori di un pezzo di opale.

xxxix. Io concludo dunque che tutte le soluzioni fondate sul colore di per sé, nelle forme aggraziate, sono barbare, e che dipingere un motivo decorativo cromatico con le raffinate linee di una modanatura greca a foglie è un procedimento indicibilmente atroce. Non trovo niente di simile nel colore naturale: non è previsto. Quest'ordine è presente in tutte le forme naturali, e mai nel colore naturale. Se dunque il nostro colore architettonico dev'essere bello come lo era la sua forma per il fatto di essere imitativa, dobbiamo limitarci a queste semplici condizioni: grandi masse e strisce di colore come nell'arcobaleno e nella zebra, variegature e screziature, come nelle conchiglie marmorizzate e nel piumaggio, oppure macchie di varie sagome e dimensioni. Tutte queste condizioni sono suscettibili di vari gradi di precisione e delicatezza, e di soluzioni più o meno complesse. La striscia può diventare una linea delicata e andare a formare disegni geometrici o a zig-zag. Il colore acceso può essere più o meno definito, come in un petalo di tulipano, e può in casi estremi esser rappresentato da un triangolo di colore o disporsi a stella o in altre forme; la macchia può anche trasformarsi gradualmente in una chiazza irregolare, o precisarsi in un quadrato o in un disco. Con questi semplici elementi si possono comporre le armonie più squisite: alcune, tenui e ricche di colori sfumati e fusi tra loro, altre, vivaci e sfavillanti, o intense e sontuose, formate da gruppi compatti di frammenti dai colori ardenti. Proporzioni perfette e gradevoli possono emergere dal rapporto delle loro quantità, e infinite soluzioni originali dalla loro disposizione; ma in tutti i casi la loro sagoma avrà l'unico effetto di determinare la loro quantità, e di regolare il loro reciproco rapporto, con le sporgenze e i margini dell'una che s'insinuano nelle rientranze dell'altra, e così via. Le forme triangolari e striate sono pertanto convenienti, così come altre più semplici possibile, perché consentono all'osservatore di farsi prendere dal piacere del colore, e da quello soltanto. I contorni curvi, specialmente

(non *ri-finito*); ma anche intendendo così, gran parte dei paragrafi trentottesimo e trentanovesimo va accolta con molte riserve e obiezioni, e potrebbe essere omessa del tutto, senza alcun danno per il libro.

Le sette lampade dell'Architettura

se molto raffinati, smorzano il colore e confondono la mente. Perfino quando si trattava di dipingere delle figure, i più grandi coloristi hanno o diradato i contorni, come spesso Correggio e Rubens, o di proposito dato alle loro masse forme sgraziate, come Tiziano, o collocato le tonalità più brillanti nelle vesti, dove potessero dar vita ai più strani motivi, come il Veronese e in particolare l'Angelico, per il quale, comunque, l'assoluto valore del colore è secondario rispetto alla grazia della linea. Per questo egli non usa mai le tonalità sfumate del Correggio, come quelle che si trovano nelle ali del piccolo Cupido in *Venere e Mercurio*, ma segue sempre lo schema più rigoroso: la penna del pavone. Chiunque, tra questi uomini, avrebbe guardato con infinito disgusto al fogliame e alle volute ornamentali che costituiscono lo sfondo di colore delle nostre moderne finestre dipinte; eppure tutti quelli che ho nominati erano certo contagiati dall'amore per il disegno rinascimentale. Dobbiamo anche tener conto della libertà del pittore nella scelta del soggetto e della libertà compositiva delle sue linee; infatti, un motivo che su un edificio è sfarzoso oltre ogni limite, in un dipinto può essere sobrio. Sono convinto, pertanto, che sia impossibile essere troppo stravaganti o stridenti nel colore applicato all'architettura: e così, molte soluzioni che ho avuto occasione di criticare nella forma, sono, nel colore, le migliori che si possano inventare. Per esempio, io ho sempre parlato con disprezzo dello stile Tudor, per la semplice ragione che, avendo rinunciato a ogni pretesa di spaziosità e ampiezza, dopo aver diviso le sue superfici con un infinito numero di linee, esso tuttavia sacrifica le uniche caratteristiche che possono render belle le linee stesse: sacrifica tutta la varietà e la grazia che furono costrette a fare ammenda a lungo dei capricci del *Flamboyant*, e adotta, come lineamenti dominanti, un groviglio di trasversali e di verticali che mostrano quasi la stessa inventiva o raffinatezza nel disegno delle reticolazioni del crivello da muratore. Eppure queste stesse reticolazioni in pittura sarebbero altamente apprezzabili; e tutti gli stemmi araldici e gli altri gruppi di linee che come forme sono delle mostruosità, possono essere gradevoli come temi coloristici (almeno finché non contengono linee aggrovigliate o esageratamente contorte); e questo, osservate, perché quando sono colorati prendono il posto di un vero e proprio motivo decorativo, cosicché l'analogia con la natura, che non potrebbe emergere dalle loro forme scolpite, consiste nel fatto che fungono da vivaci screziature di altre superfici. Vi è un tratto di pittura murale, dietro il Duomo di Verona, molto bello e luminoso, composto di stemmi aral-

dici le cui insegne campite sono costituite da palle d'oro sullo sfondo di strisce verdi (blu deteriorato?) e bianche, con cappelli cardinalizi disposti alternativamente nei riquadri. Questo, ovviamente, vale tuttavia solo per l'edilizia privata. La facciata del Palazzo Ducale di Venezia è l'esemplare più puro e casto di tutti (eccetto uno), che io possa indicare della corretta applicazione del colore agli edifici pubblici. La scultura e le modanature sono tutte bianche, ma la superficie del muro è a riquadri, grazie a blocchi di marmo rosa pallido, ma con i riquadri che non sono in alcun modo armonizzati o adattati alle forme delle finestre, tanto che sembra che la superficie muraria sia stata completata per prima, e poi ne siano state ritagliate le finestre. Nella tavola XII, figura 2, il lettore vedrà due dei motivi in verde e bianco usati sulle colonne di San Michele di Lucca, dove ciascuna colonna ha un disegno diverso. Sono entrambi belli, ma quello di sopra è certamente il migliore. Tuttavia in scultura le sue linee sarebbero state decisamente una barbarie, e anche quelle di sotto non sarebbero apparse abbastanza raffinate.

XL. Limitandoci dunque all'uso di questi semplici motivi fintanto che il nostro colore è subordinato o alla struttura architettonica, o alla forma scultorea, ci resta tuttavia da aggiungere ai nostri mezzi espressivi generali un'altra maniera di decorazione: il disegno monocromo, la condizione intermedia tra l'uso del colore e la scultura. I rapporti dell'intero sistema della decorazione architettonica possono essere così formulati:

1) Forma organica dominante. Scultura vera e propria, autonoma, e altorilievi; capitelli sovrabbondanti e modanature: da portare a completa elaborazione formale, senza astrazione; da lasciare di puro marmo bianco o da trattare col massimo di cautela col colore solo in alcuni punti e lungo gli orli, in modo *non* concomitante con la forma.

2) Forma organica sub-dominante. Bassorilievi o intagli. Devono essere astratti, in proporzione della riduzione della profondità; devono essere anche più rigidi e semplici nel contorno; da trattare col colore con maggiore decisione e intensità, esattamente in proporzione della riduzione di profondità e pienezza di forma, ma ancora in modo non concomitante con la forma.

3) Forma organica ridotta per astrazione alla linea di contorno. Disegno monocromo, ancor più ridotto a semplicità di contorno, e pertanto disposto ad ammettere per la prima volta che il colore coincida col profilo; il che è a dire, come sta a indicare il suo nome, che la

Le sette lampade dell'Architettura

figura intera dev'essere in rilievo e di un solo colore, sullo sfondo di un altro.

4) Forme organiche completamente perdute. Motivi geometrici o ombreggiature di vario genere nei colori più vivaci.

Al lato opposto di questa scala, a partire dalle decorazioni policrome, collocherei le varie forme di pittura che possono essere associate all'architettura: per primo, e come più adatto a tal proposito, il mosaico, altamente astratto nella realizzazione, e capace d'introdurre colori brillanti nelle masse, con la Madonna di Torcello che è, io credo, l'esempio più alto, e il Battistero di Parma che è il più ricco di questo genere. Subito dopo, l'affresco puramente decorativo, come quello della Cappella dell'Arena²⁰; infine, l'affresco che diventa protagonista, come nelle Stanze Vaticane e nella Sistina. Ma non posso seguire in tutta sicurezza i principi dell'astrazione in questa decorazione pittorica, dal momento che i suoi esempi più nobili a me sembrano dovere la loro applicabilità architettonica alla loro maniera arcaica, e io credo che l'astrazione e l'ammirevole semplicità che ne fanno degli adeguati mezzi d'espressione del più splendido senso del colore non si possano recuperare oggi per un semplice atto della nostra volontà. I Bizantini stessi, credo, se fossero stati in grado di disegnare meglio la figura, non l'avrebbero usata come decorazione coloristica; e quell'uso, essendo per quanto nobile e ricco di promesse, peculiare di una condizione infantile, non può essere incluso tra quei modi di decorazione che sono ora leciti o perfino possibili. Vi è una difficoltà nel trattamento della finestra dipinta; essa è della stessa natura per il muro. Non ne abbiamo ancora trattato ma dobbiamo innanzitutto venirne a capo prima di poterci avventurare a considerare il muro alla stessa stregua di una finestra dipinta su larga scala. Il soggetto pittorico, senza tale astrazione, diventa necessariamente dominante, oppure, in ogni caso, cessa di essere di competenza dell'architetto; bisogna lasciarne al pittore l'intera concezione dopo che l'edificio è stato completato, come nelle opere del Veronese e di Giorgione nei palazzi di Venezia.

XLI. La decorazione puramente architettonica dunque, può ritenersi limitata ai quattro generi sopra indicati, ciascuno dei quali quasi impercettibilmente scivola nell'altro. Così, il Fregio Elgin è un mono-

²⁰ [Si tratta della più nota Cappella degli Scrovegni di Padova, affrescata da Giotto].

La lampada della bellezza

cromo²¹ in fase di transizione alla scultura, che conserva, secondo me, troppo a lungo il carattere di mezzorilievo. Un esempio di autentico monocromo l'ho offerto nella tavola VI, tratto dalla nobile facciata di San Michele di Lucca. Essa comprende quaranta archi di tal genere, tutti ricoperti di decorazioni ugualmente elaborate, tracciate per intero intagliandone il fondo fino a una profondità di circa un pollice²² nell'uniforme marmo bianco, e riempiendone gli spazi così ottenuti di serpentino verde; un procedimento scultoreo quanto mai elaborato, che esige un eccesso di attenzione e precisione nell'adattamento dei margini e, ovviamente, un doppio lavoro, dato che la stessa linea dev'essere intagliata sia nel marmo che nel serpentino. Si percepirà subito l'eccessiva semplicità delle forme, dato che gli occhi delle persone o degli animali, per esempio, sono indicati solo da un puntino tondo, formato da un piccolo frammento circolare di serpentino, in rilievo di circa mezzo pollice; ma, per quanto semplici, spesso tali forme consentono motivi curvilinei assai gradevoli, come nel collo dell'uccello che si vede sopra il pilastro di destra. Gli intagli di serpentino in molti punti si sono staccati, producendo un'ombra scura, come si vede sotto il braccio del cavaliere e il collo dell'uccello, e nella fascia semicircolare lungo l'arco, una volta occupata da qualche decorazione. Il restauro di queste parti mi avrebbe permesso una migliore illustrazione dell'argomento, ma io disegno sempre le cose come sono, perché detesto i restauri di ogni genere; e vorrei in modo particolare indirizzare l'attenzione del lettore alla completezza delle forme nella decorazione *scolpita* dei cornicioni di marmo, in contrasto con l'astrazione delle figure monocrome, dei motivi a croce e a palle tra gli archi, e della decorazione a triangoli che corre lungo l'arco di sinistra.

XLII. Ho una profonda predilezione per queste figure monocrome, a causa della sorprendente vitalità e spiritualità presente in tutte le opere nelle quali le ho trovate; nondimeno, sono convinto che l'eccessivo grado d'astrazione che esse richiedono ci costringa a collocarle nel rango di una forma d'arte di transizione o imperfetta, e che un edificio perfetto dovrebbe piuttosto essere costituito dalle più alte forme di scultura (forma organica dominante e sub-dominante), associate all'uso del colore in funzione decorativa sulle superfici piatte e ampie.

²¹ Diciamo piuttosto dicromatico o dicroico: incarnato e turchino.

²² [Un pollice equivale a cm. 2,54].

Vediamo, infatti, che la Cattedrale di Pisa, esemplare più valido di quella di Lucca, segue esattamente tale condizione, con il colore che è disposto in motivi geometrici sulle superfici, mentre le forme animali e l'incantevole fogliame sono impiegati nei cornicioni e nei pilastri scolpiti. Io credo che la grazia delle forme scolpite risulti quanto mai evidente quando è in opposizione così decisa rispetto a complicati intrecci di colore, mentre il colore, dal canto suo è, come abbiamo visto, sempre quanto mai stimolante quando si trova impiegato in soluzioni nette e marcate. Così la scultura è assecondata e messa in risalto dal colore, e il colore risulta valorizzato per contrasto rispetto sia al candore che alla grazia del marmo intagliato.

XLIII. Nel corso di questo capitolo e del precedente, ho finora elencato la maggior parte delle condizioni della Potenza creativa e della Bellezza, che, nell'esordio, avevo definito come il motivo delle più profonde emozioni che l'architettura potesse imprimere nell'animo umano; ma vorrei che mi fosse permesso di ricapitarle, allo scopo di vedere se vi sia qualche edificio da poter proporre come esempio di armoniosa presenza, per quanto possibile, di tutte queste caratteristiche. Gettando uno sguardo indietro, dunque, all'inizio del terzo capitolo, e inserendo al posto giusto le condizioni definite incidentalmente nelle due precedenti sezioni, avremo il seguente elenco di caratteristiche nobili:

Dimensioni considerevoli, messe in evidenza da linee terminali semplici (cap. III, § 6). Aggetto verso la sommità (§ 7). Ampiezza della superficie piatta (§ 8). Ripartizione in quadrati di tale superficie (§ 9). Muratura varia e visibile (§ 11). Decisa profondità dei chiaroscuri (§ 13), messa in evidenza in particolare dagli intagli traforati (§ 18). Proporzioni variate in progressione ascensionale (cap. IV, § 28). Simmetria laterale (§ 28). Sculture più raffinate alla base (cap. I, § 12). Massima quantità di decorazioni alla sommità (§ 13). Scultura astratta nelle decorazioni secondarie e nelle modanature (cap. IV, § 31), e completa nelle forme animali (§ 33). Da eseguire entrambe nel marmo (§ 40). Colori vivaci da inserire nelle decorazioni geometriche piatte (§ 39) e ottenuti con l'uso di pietra di colore naturale (§ 35).

Queste caratteristiche, più o meno, ricorrono in diversi edifici, quali nell'uno, quali nell'altro. Ma tutte insieme, e tutte al più alto grado relativo possibile, esse sono presenti, per quel che mi consta, in una sola costruzione al mondo: il Campanile di Giotto di Firenze. Il disegno degli intagli del piano superiore, per quanto non raffinato,

La lampada della bellezza

tuttavia è in grado di dare al lettore un'immagine dello splendore di quel campanile, molto migliore di quella che ne danno gli abili profili che compaiono di solito nelle sue riproduzioni. Al primo approccio, l'occhio del profano trova qualcosa di spiacevole: una sorta di mescolanza, come sembra a lui, tra un eccesso di severità e un eccesso di minuziosità. Ma date tempo al tempo, come si dovrebbe fare sempre con le grandi opere d'arte. Ben mi ricordo come, quand'ero ragazzo, io fossi solito disprezzare quel campanile, e considerarlo meschino nella sua levigatezza e finitura. Ma da allora ho vissuto molti giorni al suo fianco, e dalle mie finestre l'ho avuto sotto gli occhi alla luce del sole e a quella della luna, e non dimenticherò molto presto quanto assoluta e fosca mi apparve la selvatichezza del gotico settentrionale quando in seguito mi trovai, per la prima volta, davanti all'incombente facciata di Salisbury. Che contrasto sorprendente, se lo si potesse provare in breve tempo, tra l'innalzarsi di quei muri grigi che emergono dal loro placido spazio erboso, come rocce scure e spoglie da un verde lago, con le loro colonne rozze, sgretolate, granulose, e le trifore senza trafori o altre decorazioni che non siano i nidi di balestrucci che vi stanno in cima; e quella superficie luminosa, levigata, solare di diaspro smagliante, quelle colonne a spirale e quei trafori come di favola, così bianchi, così evanescenti, così cristallini che le loro agili sagome a malapena si stagliano contro il pallore del cielo al primo albeggiare, quella serena grandiosità di mole alabastrina, che ha il colore di una nuvola mattutina e la cesellatura d'una conchiglia di mare! E se questo è, come io credo che sia, il modello e lo specchio della perfezione architettonica, non vi è qualcosa da imparare guardando indietro agli esordi della vita di colui che l'innalzò? Ho detto che la Potenza creativa dello spirito umano ebbe il suo sviluppo nella vita vissuta allo stato di natura. A maggior ragione, l'amore e la concezione di quella bellezza, di cui ogni linea e ogni sfumatura è, nel migliore dei casi, un'immagine tenue dell'opera quotidiana di Dio, e quanto resta del raggio d'una stella del creato captato nella mente, devono essere dati principalmente dai luoghi che Egli ha rallegrato piantandovi l'abete e il pino. Non entro le mura di Firenze, ma tra i remoti campi dei suoi gigli, si formò la sensibilità del bambino che avrebbe innalzato quella pietra angolare della Bellezza al di sopra delle sue torri di guardia e di guerra. Ricordate che cosa egli diventò; considerate i pensieri di santità con cui egli riempì il cuore dell'Italia; chiedete a coloro che lo seguirono che cosa appresero da lui; e quando avrete elencato le

Le sette lampade dell'Architettura

sue fatiche e ricevuto la loro testimonianza, se vi sembrerà che Dio abbia in verità riversato su questo suo servo una porzione non comune né avara del suo Spirito, e che egli sia stato veramente un re tra i figli dell'uomo, ricordatevi anche che il suo motto era uguale a quello di David: «Io ti presi dall'ovile e dalla cura del gregge».

Capitolo quinto

LA LAMPADA DELLA VITA

I. Tra le innumerevoli analogie con le quali si cercano di spiegare la natura e i rapporti dell'anima umana con le sue creazioni materiali, nessuna è più calzante del ricorso alle impressioni che sono inscindibilmente connesse con lo stato di attività e lo stato di quiete della materia. Altrove ho cercato di dimostrare che una parte non trascurabile dei caratteri essenziali della Bellezza sono legati alla capacità di esprimere energia vitale negli organismi viventi, e alla capacità di soggiacere a tale energia, nelle cose che per natura sono passive e impotenti. Non è necessario che di quello che ho già anticipato, io qui ripeta niente di più dell'affermazione, che credo trovi un consenso generale, secondo la quale

AFORISMA 23
La nobiltà delle cose è proporzionale alla loro pienezza di vita

le cose simili tra loro sotto altri aspetti, come nella sostanza o negli usi o nelle forme esteriori, sono nobili o ignobili in proporzione della pienezza di vita della quale, o esse stesse godono, o della cui azione portano il segno, come le sabbie marine sono rese belle dal fatto di portare l'impronta del movimento delle acque. E questo è particolarmente vero per gli oggetti che portano su di sé il sigillo del più alto principio ordinatore della vita creativa, cioè a dire, dell'intelligenza dell'uomo: essi diventano nobili o ignobili in proporzione della quantità d'energia di quell'intelligenza che risulta evidente esser stata impiegata in esse. Ma tale regola vale in modo quanto mai particolare e determinante nei confronti delle creazioni dell'Architettura, che non essendo propriamente capaci di altra vita all'infuori di

Le sette lampade dell'Architettura

questa, e non essendo essenzialmente costituite da cose piacevoli in sé (mentre la musica è costituita da suoni piacevoli e la pittura di colori gradevoli), ma di sostanza inerte, dipendono al più alto grado, per la loro dignità e piacevolezza, dalla vivida espressione della vitalità intellettuale implicata nella loro produzione¹.

II. Ora, in tutti gli altri generi di energia che non siano quello dell'intelligenza umana non è un problema definire cosa sia vita e cosa non lo sia. La vitalità sensoriale, sia vegetale che animale, può, in verità, esser ridotta in condizioni di tale debolezza da renderne la sua esistenza un fatto molto incerto, ma quando esso è del tutto evidente, lo è in quanto tale; non vi è alcuna possibilità di prender per buona un'imitazione o una simulazione della vita; nessun congegno meccanico o galvanico può prendere il suo posto. Non vi è alcuna simulazione di essa così sorprendente da poter implicare anche solo esitazione nel giudizio, sebbene ve ne siano molte che l'immaginazione umana prova piacere a esaltare, pur senza perder di vista per un istante la vera natura dei fenomeni inerti ai quali essa attribuisce un'anima, ma piuttosto rallegrandosi del proprio eccesso di vitalità, che attribuisce la capacità di gesticolare alle nuvole, la gioia alle onde marine e la voce alle rocce.

III. Ma quando cominciamo a occuparci delle energie dell'uomo, ci troviamo immediatamente alle prese con una doppia creatura. La maggior parte del suo essere sembra avere una controparte fittizia, che è per lui rischioso non respingere e non negare. Così, egli ha una fede vera e una falsa (altrimenti detta viva e morta, oppure simulata o non simulata). Egli ha una speranza vera e una falsa, una carità vera e una falsa, e infine, una vita vera e una falsa. La sua vera vita è come quella degli organismi inferiori: la forza indipendente con la quale egli foggia e governa la realtà esterna; è una forza di assimilazione che trasforma ogni cosa che lo circonda in cibo o in strumento e che, per quanto con umiltà e ubbidienza possa ascoltare o seguire la guida della superiore intelligenza, non viene mai meno alla sua autorità come principio di giudizio, come volontà capace sia di ubbidire che di ribellarsi. La sua vita falsa non è, in realtà, altro che una delle condizioni della morte²

¹ Vedasi nota 1, cap. IV.

² Certo; e allora sarebbe stato meglio chiamarla così semplicemente, senza tutto questo linguaggio metaforico e tutta questa metafisica fuori luogo. Quelle che noi

La lampada della vita

o dell'apatia ma agisce anche quando non si può dire che sia attiva, e non è sempre facile distinguerla da quella vera. È la vita fatta di convenzioni e di eventi contingenti, immersi nella quale molti di noi passano buona parte del loro tempo nel mondo; quella vita nella quale facciamo ciò che non ci siamo prefissi di fare, diciamo ciò che non intendiamo dire e acconsentiamo a ciò che non rientra nei nostri intendimenti; quella vita che è gravata dal peso di cose esterne a essa, e da queste si lascia plasmare, invece di assimilarle; quella che, invece di crescere e fiorire sotto la rugiada salutare è cristallizzata come sotto la brina, e diventa, rispetto alla vita vera, quello che un'arborescenza è rispetto a un albero: un agglomerato cristallizzato di pensieri e consuetudini estranee a essa, fragile, ostinato e rigido come il ghiaccio, che non sa né piegarsi, né crescere, ma che bisogna sgretolare e fare a pezzi qualora si erga lungo il nostro cammino. Tutti gli uomini sono soggetti a essere in qualche misura stretti in una morsa di tal genere; tutti sono in parte impacciati e gravati da questa incrostazione di futilità; solo che, se hanno dentro di sé la vita vera, essi di continuo spezzano questa corteccia per liberarsene attraverso nobili squarci, finché essa diventa, come le crepe scure sul tronco della betulla, solo una testimonianza della loro propria forza interiore. Ma, con tutti gli sforzi che possono fare i migliori tra gli uomini, molta della loro esistenza trascorre in una sorta di sogno, nel quale essi in realtà si muovono e recitano la loro parte adeguatamente, agli occhi di quelli che insieme a loro sono immersi nel sogno, ma senza alcuna chiara consapevolezza delle cose che sono attorno a loro o dentro di loro, ciechi verso le une e insensibili verso le altre, *ωωδρρρ*. Non vorrei spingere questa definizione fino alla sua più fosca applicazione, al caso di chi è duro di cuore e di orecchio; essa m'interessa solo nella misura in cui si riferisce ad una condizione troppo frequente dell'esistenza naturale, sia dei popoli che degli individui, che comunemente li determina in proporzione alla loro età. La vita di un polo è, di solito, come il flusso di una colata di lava, che avanza, prima ardente e furiosa, poi languida e insinuante, e alla fine si riduce al continuo ruzzolare di blocchi di lava solidificata. E quest'ultima è una triste conclu-

con noncuranza chiamiamo falsa speranza e falsa carità, non sono altro che speranza sbagliata e carità sbagliata. La vera questione è solo la seguente: siamo vivi o siamo morti? Se siamo morti nel cuore e restiamo vivi solo di nome in tutte le nostre azioni, allora stiamo seminando semi di morte.

Le sette lampade dell'Architettura

sione sulla quale soffermarsi. Nelle arti, e più che in qualunque altra nell'architettura, tutte queste fasi sono segnate con la massima chiarezza, perché essa, in considerazione della sua particolare dipendenza dal calore della vita vera, è anche particolarmente sensibile al gelo mortale di quella falsa: e io non conosco nulla di più opprimente, della visione di un'architettura morta, una volta che la mente si sia ridestata alle sue facoltà. La fragilità della fanciullezza è piena di promesse e d'interesse (la combattività della conoscenza ancora imperfetta è ricca d'energia e di tenacia); ma vedere l'impotenza e la rigidità impadronirsi delle forme dell'uomo evoluto, vedere i caratteri che una volta portavano inciso di fresco il marchio del pensiero su di sé, aver perso il rilievo per eccesso di uso, vedere la conchiglia della creatura vivente nella sua forma adulta, quando ha i colori sbiaditi e quel che abitava dentro di essa è perito, questa è una visione più umiliante, più malinconica dello svanire di tutta la conoscenza e del ritorno a un'infanzia inerme, riconosciuta come tale.

Certo, è da sperare che questo ritorno sia sempre possibile. Vi sarebbe speranza se noi potessimo mutare la paralisi in un ritorno all'infanzia; ma io non so fino a che punto noi *possiamo* diventar bambini di nuovo e rinnovare la nostra vita perduta. Il movimento che si è verificato in questi pochi anni nel mondo architettonico, in fatto di aspirazioni e di interessi, è da molti ritenuto pieno di promesse; io ho fiducia che sia così, ma per me esso ha un aspetto precario³. Non so dire se si tratti veramente del germogliare di un seme o di un estremo fremito di vitalità, e non credo sia tempo perso quello che io chiedo al lettore di impiegare per accertare fino a che punto tutto quanto abbiamo fin qui affermato o supposto essere il meglio in linea di principio, possa essere formalmente messo in pratica senza lo spirito o la vitalità che, soli, potrebbero conferirgli credito, valore o gradevolezza.

iv. Ora, in primo luogo (e questo è un punto piuttosto importante)

³ Mi fa piacere vedere che già allora ero tanto giudizioso. Se solo lo fossi stato un po' di più, e avessi smesso di chiacchierare, quanta parte della mia vita (e la parte più vivace) avrei potuto evitare di sprecare in questi inutili balbettii, per dedicarla ad accurati lavori di disegno. A quest'ora potrei aver pronti i disegni di ogni angolo di S. Marco e di Ravenna. Quel che di buono questo disgraziato libro pieno di sicumera possa ancora fare oggi, visto che il pubblico lo richiede, sia lui a deciderlo; ma io non vedo di cosa si possa trattare. L'unica arte oggi ancora viva in Inghilterra è l'attacchinaggio dei manifesti.

La lampada della vita

non è indice di uno stato di morte in un'arte attuale il fatto che essa mutua o imita, ma solo che essa mutui senza pagare interessi, o che imiti senza scegliere. L'arte di un grande popolo, che si sviluppa senza far riferimento a esempi più alti di quelli che le vengono forniti dai suoi primi esordi, può sempre vantare il progresso più consistente ed evidente, ed è di solito considerata particolarmente apprezzabile, forse, grazie alla sua nascita autonoma. Ma vi è qualcosa, a mio parere, di ancor più grandioso nella vita di un'architettura come quella dei Lombardi, rude e infantile in sé, e circondata dalle vestigia di un'arte più nobile verso la quale essa ha una viva ammirazione e una pronta capacità d'imitazione, mostrandosi tuttavia così forte nelle sue nuove esigenze, da ricostruire e riadattare ogni frammento che copia o prende a prestito, in armonia con i suoi stessi intendimenti: un'armonia dapprima precaria e male organizzata, ma alla fine compiuta e fusa in una perfetta organicità, con tutti gli elementi mutuati che restano subordinati alla sua vitalità originaria e incontaminata. Io non conosco sensazione più squisita del rinvenimento delle tracce di questo magnifico sforzo per conseguire un'esistenza autonoma, dell'individuazione dei concetti mutuati, addirittura della scoperta che i massi e le pietre messi in opera sono stati in realtà sagomati da altre mani e in altre epoche, e sono stati trasformati in nuovi muri con nuova espressività e una nuova intenzione come i blocchi di roccia indomita (per tornare alla nostra similitudine) che troviamo nel cuore della corrente di lava, grandiosa testimonianza della forza che tutto ha fuso in quell'omogenea massa incandescente, eccetto quei frammenti calcinati.

v. Si chiederà come sia possibile rendere viva e vitale l'imitazione. Purtroppo, mentre è facile enunciare le caratteristiche della vita, è impossibile definirla o comunicarla; e mentre tutti gli scrittori d'arte competenti hanno insistito sulla differenza tra l'imitazione che si riscontra in un periodo di progresso e in uno di regresso, nessuno di loro è stato minimamente in grado di comunicare la forza della vitalità a quegli imitatori sui quali essi avrebbero potuto esercitare la loro influenza. Tuttavia, è quanto meno interessante, se non proficuo, osservare che due caratteri di grande spicco dell'imitazione vitale sono la sincerità e l'audacia. Specialmente la sincerità è singolare: non v'è mai alcun tentativo di dissimulare la fonte del prestito. Raffaello porta via un'intera figura a Masaccio, o prende in prestito un'intera composizione dal Perugino, con la stessa tranquillità e ingenua semplicità di un giovane borsaio di Sparta; così, l'architetto di una basilica romanica raccoglieva dove

Le sette lampade dell'Architettura

poteva le sue colonne e i suoi capitelli, come la formica raccoglie le briciole. Ed è da presumere, quando ci imbattiamo in un'ammissione così sincera, che nel suo animo vi sia un senso di forza capace di trasformare e rinnovare qualunque cosa esso faccia sua. Troppo consapevole e troppo elevata è quella forza per temere l'accusa di plagio; troppo certa di poter provare, e di aver provato, la propria autonomia, per aver paura d'esprimere il suo omaggio a ciò che essa ammira, nel modo più aperto e indubitabile. E la necessaria conseguenza di questo senso di potere è l'altra caratteristica che ho indicato: l'audacia d'intervento, quando l'intervento è ritenuto indispensabile; la capacità di sacrificare senza esitazione e senza riserve la tradizione, quando la tradizione diventa importuna. Per esempio, nelle forme caratteristiche del romanico italiano, nel quale la parte ipetra del tempio pagano fu sostituita dalla navata più alta, il frontone della facciata risultava, di conseguenza, diviso in tre settori, dei quali quello centrale, come l'apice di una cresta a strati digradanti sollevata da un'improvvisa frattura, finiva separato dagli altri due e sopraelevato sulle ali. Restavano così, alle estremità delle navate laterali, due segmenti del frontone che non potevano più essere occupati da alcuno dei motivi decorativi adottati per gli spazi continui. La difficoltà si aggravava quando il settore centrale della facciata era occupato da file di colonne, che non potevano interrompersi bruscamente senza una fastidiosa frattura, prive delle estremità delle ali. Non so quale espediente avrebbero adottato degli architetti molto rispettosi della tradizione in tali circostanze; ma certo non sarebbe stato uguale a quello dei pisani: essi decisero di far continuare la fila delle colonne all'interno dello spazio del frontone, accorciandole gradualmente verso le estremità, finché il fusto dell'ultima colonna fu completamente soppresso, e vi restarono solo, nell'angolo, il *capitello* poggiato sul suo plinto. Non sollevo il problema, al momento, se questa soluzione sia gradevole o meno; la cito solo come esempio di una temerità quasi senza eguali, capace di disfarsi di ogni principio ereditato che ostacolasse il suo cammino, e capace di lottare superando ogni conflitto e difficoltà per la piena realizzazione delle sue esigenze.

VI. La sincerità, comunque, non costituisce, di per sé, un pretesto per la ripetizione, né l'audacia per l'innovazione, quando l'una è frutto d'indolenza e l'altra di sconsideratezza. Bisogna ricercare segni più alti e sicuri di vitalità: segni indipendenti tanto dal carattere decorativo quanto da quello originale dello stile, e costanti in ogni stile che segua una sua precisa evoluzione.

La lampada della vita

Di questi segni, uno dei più importanti credo sia una certa trascuratezza o un certo disprezzo per la rifinitura nell'esecuzione o, in ogni caso, un'evidente subordinazione dell'esecuzione alla concezione, per lo più involontaria, ma non di rado intenzionale. Questo è un punto del quale, mentre parlo sicuro di quel che dico, devo allo stesso tempo parlare con prudenza e rigore, dato che, altrimenti, vi sono non pochi rischi di essere pericolosamente frainteso.

AFORISMA 24

Una perfetta rifinitura è elemento caratteristico della migliore architettura così come della migliore pittura

È stato giustamente osservato e ben chiarito da Lord Lindsay, che i migliori progettisti italiani erano anche i più scrupolosi nella messa in opera, e che la stabilità e la finitura delle loro opere in muratura, dei loro mosaici, o di altre opere di ogni genere, erano sempre perfette, a paragone dell'evidente rivalutanza con cui oggi i grandi progettisti accondiscendono a prendersi cura dei dettagli, qui da noi tanto disprezzati. Non solo condivido in pieno e riaffermo l'enorme importanza di questo fatto, ma vorrei sottolineare che la rifinitura perfetta e quanto mai accurata, al posto giusto, è una caratteristica di tutte le più insigni scuole architettoniche, così come lo è di quelle pittoriche. Ma, d'altro canto, così come una perfetta rifinitura appartiene a un'arte perfetta, una rifinitura in evoluzione corrisponde a un'arte in evoluzione; e io credo che il sintomo più funesto dell'apatia o dell'involutione imminente che si possa individuare in un'arte non ancora sviluppata, sia il fatto che essa sia stata colta di sorpresa dalla sua stessa esecuzione, e che l'abilità tecnica abbia sopravanzato per importanza la concezione generale. Comunque, anche dopo aver ammesso l'importanza della rifinitura al posto giusto, come attributo della scuola perfetta, devo riservarmi il diritto di rispondere a modo mio alle due domande fondamentali: che cos'è la rifinitura? E cos'è il posto per lei?

VII. Nell'illustrare entrambi questi punti, dobbiamo ricordarci che la corrispondenza dell'esecuzione materiale con il pensiero è, negli esempi esistenti, ostacolata dall'adozione, da parte dei lavoratori che appartengono a un'età primitiva, di elementi formali che appartengono a un periodo evoluto. Gli esordi dell'architettura cristiana sono da vedere interamente in questa prospettiva, e la conseguenza necessaria è, naturalmente, un aumento della distanza che si può constatare tra le capacità di realizzazione e la bellezza dell'idea. Abbiamo dapprima un'imitazione, quasi primitiva nella sua rozzezza, dei modelli classici; con l'evolversi dell'arte, la concezione è modificata da un misto di

Le sette lampade dell'Architettura

bizzarrie gotiche, e l'esecuzione è più completa, finché tra le due s'instaura un'armonia nel cui equilibrio esse avanzano verso una nuova perfezione. Ora, durante l'intero periodo in cui quest'arte sta recuperando terreno, si troveranno nell'architettura più viva degli indizi, da non fraintendere, d'intensa impazienza: un vivace sforzo verso qualcosa di irrealizzato, che fa sì che si trascurino tutti i punti meno importanti dell'esecuzione, e che affiori un incessante disdegno per tutte le qualità che sembrano esprimere soddisfazione e richiedere un tempo e una cura che potrebbero essere meglio impiegati. Uno studente di disegno bravo e diligente non perderà tempo a tracciar linee o a rifinire gli sfondi mentre esegue degli studi che, se anche hanno risposto ai suoi intenti immediati, egli sa imperfetti e inferiori a quelli che egli farà di lì in avanti; e così, analogamente, la forza di una scuola architettonica agli esordi, che produce sotto l'influenza di grandi esempi ed è essa stessa in uno stato di rapida evoluzione, curiosamente sarà rintracciabile, tra gli altri indizi, nella noncuranza verso l'esattezza della simmetria e delle proporzioni, che nell'architettura morta sono le esigenze più fastidiose.

VIII. Nella tavola XII, fig. 1, ho proposto un esempio quanto mai singolare sia di esecuzione grossolana sia di rifiuto della simmetria, nel pilastro e nel pennacchio di un pannello decorativo del pulpito di S. Marco a Venezia. L'imperfezione (non si tratta soltanto di semplicità, ma di vera e propria rozzezza e bruttezza) della decorazione a foglie colpirà immediatamente l'occhio. Questo è un fatto generale nelle opere dell'epoca, ma non è tanto comune trovare un capitello tagliato con tanta trascuratezza, con quelle volute imperfette che su un lato si spingono molto più in alto che sull'altro, e che su quel lato sono meno ampie, con un foro aggiuntivo messo lì a riempire lo spazio. Oltre a questo, l'elemento *a* della modanatura è a sezione arrotondata laddove segue l'arco, e piatta in *a*, con l'uno che s'innesta nell'altro nell'angolo *b*, e tutti e due sono troncati di colpo all'estremità opposta dalla più impertinente e indiscreta intromissione della modanatura esterna. E, nonostante tutto questo, la grazia, la proporzione e l'impressione dell'intero complesso sono così gradevoli che al suo posto non si potrebbe desiderare nient'altro: tutta la scienza e la simmetria del mondo non potrebbero superarlo. Nella figura 4, ho cercato di dare una qualche idea dell'esecuzione delle parti secondarie di un'opera molto più alta: il pulpito di S. Andrea di Pistoia, di Nicola Pisano. È ricoperto di figure scolpite, eseguite con grande attenzione

e delicatezza, ma quando lo scultore venne alla semplice modanatura degli archi, egli non scelse di attirare gli sguardi su di essi per mezzo di una straordinaria precisione esecutiva o nettezza di chiaroscuro. La sezione adottata, *k-m*, è particolarmente semplice, e tanto lieve e smusata nel suo digradare, da non produrre mai una linea acuta; ed è lavorata con una procedura che dapprima sembra sciatteria, ma è di fatto un *abbozzo* scultoreo, esattamente corrispondente a quella usata da un pittore che esegue agilmente uno sfondo: le linee appaiono e scompaiono più volte, a volte sono profonde, a volte appena accennate, a volte s'interrompono del tutto, e la curva della cuspidè si congiunge a quella dell'arco esterno in *n*, sfidando nel modo più impavido tutte le leggi matematiche del raccordo curvilineo.

IX. Vi è qualcosa di molto attraente in questa ardita espressione delle intenzioni del grande maestro. Non dico che questa sia l'«opera perfetta» della pazienza, ma credo che l'impazienza sia una splendida caratteristica di una scuola in evoluzione. Io amo il romanico e il gotico primitivo in particolare, perché essi le concedono tanto spazio: l'accidentale trascuratezza delle proporzioni e dell'esecuzione qui si mescola indistintamente col deliberato proposito di staccarsi dalla regolarità della simmetria, e con lo sfoggio di una fantasia costantemente mutevole, che sono i caratteri eminenti di entrambi gli stili. Quanto grandi e frequenti siano questi esempi, e con quanta vivacità la severità delle leggi architettoniche sia riscattata dalla loro grazia e imprevedibilità, non è stato, io credo, abbastanza osservato; e ancor meno lo sono state le dimensioni irregolari di strutture anche importanti, che pretendono di essere assolutamente simmetriche. Non ho tanta familiarità con la pratica moderna da parlare con sicurezza della sua sistematica precisione, ma suppongo che le dimensioni riportate qui di seguito, della facciata ovest della cattedrale di Pisa, sarebbero considerate dagli architetti di oggi come approssimazioni assai pasticciate. Quella facciata è divisa da sette archi, dei quali il secondo, il quarto, che è quello centrale, e il sesto, comprendono le porte; tutti e sette sono alternati tra loro secondo lievi differenze di dimensioni: il più largo è quello centrale, seguito dal secondo e dal sesto, poi dal primo e dal settimo, e infine dal terzo e dal quinto. Secondo tale sistemazione, certo, queste tre coppie dovrebbero essere uguali; e tali sono per chi guarda, ma le loro effettive dimensioni, prese da pilastro a pilastro, sono le seguenti, in braccia italiane, palmi (quattro pollici ciascuno) e pollici:

Le sette lampade dell'Architettura

	Braccia	Palmi	Pollici	Tot. pollici	Metri	
1. Portale centrale	8	0	0	192	4,88	
2. Portale Nord	}	6	3	1,5	157,5	
3. Portale Sud		6	4	3	163	4,14
4. Spazio Nord estremità	}	5	5	3,5	143,5	
5. Spazio Sud estremità		6	1	0,5	148,5	3,77
6 Intervallo Nord tra portali	}	5	2	1	129	3,28
7. Intervallo Sud tra portali		5	2	1,5	129,5	3,29 ⁴

Vi è quindi una differenza, rispettivamente, tra il secondo e il quarto, e tra il quarto e il quinto, di cinque pollici e mezzo nel primo caso, e di cinque pollici nell'altro.

x. Questa, comunque, può essere forse in parte attribuibile a qualche assestamento o a qualche deformazione accidentale, che evidentemente interessarono i muri della cattedrale durante la loro costruzione, esattamente come avvenne per quelli del campanile. A parer mio, quelle del Duomo sono di gran lunga le più ammirevoli delle due deformazioni; non credo che un solo pilastro dei suoi muri sia rigorosamente verticale: la pavimentazione sale e scende a diverse altezze, o piuttosto lo zoccolo dei muri vi si immerge di continuo a differenti profondità, l'intera facciata ovest pende letteralmente (non ho fatto la prova col filo a piombo, ma si può vedere l'inclinazione a occhio, facendo un raffronto visivo con i pilastri ben dritti del Camposanto); e un'alterazione quanto mai straordinaria della struttura del muro sud dimostra che l'inclinazione è cominciata quando il primo piano era già costruito. Il cornicione al di sopra del primo ordine di archi di quel muro tocca la sommità di undici dei suoi quindici archi, ma si distacca all'improvviso dalla sommità dei quattro all'estremità ovest; questi ultimi pendono verso ovest e affondano nel terreno; mentre il cornicione s'innalza (o sembra innalzarsi), lasciando in ogni modo che la causa sia l'innalzamento dell'uno o l'abbassamento dell'altro, un intervallo di più di sessanta centimetri tra sé e la sommità dell'arco ovest, che è riempito da strati aggiuntivi di muratura. Vi è un'altra manifestazione molto curiosa di questa lotta dell'architetto col suo muro cedevole nelle colonne dell'ingresso principale. (Queste osservazioni forse non hanno una rilevanza immediata rispetto al nostro argomento, ma a me appaiono di alto interesse; inoltre, in ogni caso, esse compro-

⁴ [La conversione in metri è a cura del traduttore].

La lampada della vita

vano uno dei punti sui quali vorrei insistere: quanta imperfezione e varietà nelle cose che pretendono di passare per simmetriche sapevano tollerare gli occhi di quegli entusiasti costruttori, perché badavano alla gradevolezza del dettaglio, alla nobiltà dell'insieme, e mai alle misurazioni di scarso rilievo). Le colonne dell'ingresso principale sono tra le più incantevoli d'Italia: cilindriche e decorate con un ricco arabesco di fogliame in rilievo, che alla base si estende ad abbracciarle quasi completamente, fino alla lesena scura, con la quale esse sono in leggero contatto. Ma questa decorazione, delimitata da una linea rigorosa, si restringe verso l'alto, dove ricopre solo la parte frontale delle colonne, che assumono così, per chi le guarda di lato, un profilo terminale decisamente proteso verso l'esterno; e questo espediente penso dovesse mascherare nelle intenzioni, l'inclinazione accidentale dei muri ovest e, con la sua eccessiva inclinazione nella stessa direzione, conferire loro, per contrasto, un'apparente verticalità.

XI. Vi è un altro esempio molto curioso di irregolarità sopra il portale centrale della facciata ovest. Tutti gli intervalli tra i sette archi sono di marmo nero e contengono al centro un rettangolo bianco con raffigurazioni musive di animali; il tutto è sormontato da un'ampia fascia bianca, generalmente non a contatto col rettangolo sottostante. Ma il rettangolo a nord dell'arco centrale è costretto in posizione obliqua, ed è a contatto con la fascia bianca; e, come se l'architetto fosse stato ben deciso a mostrare che non gli interessava che il contatto vi fosse o no, la fascia bianca, in quel punto, d'improvviso si assottiglia e continua così in corrispondenza dei due archi successivi. Queste differenze sono le più curiose, perché tutta la loro lavorazione è quanto mai rifinita e magistrale, e le pietre che sono deformate vi sono inserite con assoluta precisione, come se fossero calcolate fino allo spessore di un capello. Non vi è affatto l'impressione che si tratti di un rappezzamento o di sciatteria: tutto è completato con grande freddezza, come se il costruttore non avesse la sensazione di qualcosa di sbagliato o straordinario; vorrei solo che noi avessimo un po' della sua impudenza.

XII. Eppure, il lettore dirà che tutte queste variazioni sono probabilmente dipendenti più dalla cattiva qualità delle fondamenta che dall'intenzione dell'architetto. Ma non è così per le squisite raffinatezze di variazione nelle proporzioni e nelle dimensioni delle arcate apparentemente simmetriche della facciata ovest. Si ricorderà che ho detto che la

torre di Pisa era l'unica brutta torre d'Italia perché ha gli ordini tutti uguali, o quasi, in altezza; una colpa questa, tutta contraria allo spirito dei costruttori dell'epoca, che può essere considerata solo come una infelice bizzarria. Può darsi quindi che l'aspetto complessivo della facciata ovest della cattedrale sia apparso alla mente del lettore come un'altra apparente contraddizione rispetto alla regola che avevo enunciato. Non sarebbe stato comunque così, anche se i quattro ordini superiori fossero stati effettivamente uguali; infatti essi sono subordinati al grande piano inferiore a sette arcate nel modo che ho evidenziato in precedenza, riferendomi alle guglie di Salisbury, e come è effettivamente il caso del Duomo di Lucca e del Campanile di Pistoia. Ma la facciata di Pisa è dimensionata con molto maggior sottigliezza. Neppure uno dei suoi quattro ordini ha la stessa altezza di uno degli altri. Il più alto è il terzo a partire dal basso, ed essi diminuiscono alternativamente, quasi secondo una progressione aritmetica, nell'ordine terzo, primo, secondo e quarto. Le disequaglianze tra i loro archi non sono meno notevoli; dapprima essi colpiscono l'occhio perché sembrano tutti uguali, ma da essi promana una grazia che l'uguaglianza non ha mai conseguito; a un'osservazione più ravvicinata si percepisce che, nella prima fila di diciannove archi, diciotto sono uguali, e quello centrale è più largo; nel secondo ordine, i nove archi centrali si ergono sopra i nove sottostanti, con il nono, al centro, che è il più largo. Ma ai loro lati, dove si trova lo spiovente del frontone che fa da spalla, gli archi scompaiono e lasciano il posto a un fregio a cuneo che si restringe verso l'esterno, in modo da permettere alle colonne di estendersi fino all'estremità del frontone; e qui, dove l'altezza dei fusti delle colonne si riduce così rapidamente, esse si fanno più fitte: cinque colonne, o meglio quattro e un capitello, di sopra, in corrispondenza di quattro delle arcate sottostanti, che danno luogo a ventuno intervalli invece di diciannove. Nell'ordine successivo, il terzo, che—va ricordato—è il più alto, otto archi, tutti uguali, occupano lo spazio dei nove sottostanti, cosicché ora, al centro, si trova una colonna invece che un arco, e la luce degli archi aumenta in proporzione del loro aumento d'altezza. Infine, nell'ultimo ordine in alto, che è il più basso di tutti, gli archi, gli stessi di numero di quelli sottostanti, sono i più stretti di tutta la facciata; e tutti e otto quasi si stipano in corrispondenza dei sei sottostanti, mentre gli archi terminali dell'ordine inferiore sono sormontati da blocchi di muro decorati, disposti ai fianchi, con figure aggettanti.

La lampada della vita

XIII. Ora, *questa* io chiamo Architettura Viva. Vi è vitalità in ogni pollice di essa, e un adattamento a tutte le esigenze architettoniche, con una deliberata variazione nella disposizione che è esattamente come la relazione che esiste tra le proporzioni e le funzioni nella struttura di una forma organica. Mi manca lo spazio per esaminare le proporzioni ancor più aggraziate delle colonne esterne dell'abside di questa incantevole costruzione. Perché il lettore non abbia a pensare che si tratti di un caso particolare, preferisco indicare come esemplare la struttura di un'altra chiesa, il più aggraziato e imponente prodotto dell'arte romanica in Italia settentrionale: quello di San Giovanni Evangelista a Pistoia.

La fiancata di questa chiesa è a tre ordini di logge, di dimensioni decrescenti in altezza secondo sicure proporzioni geometriche, mentre gli archi, per la maggior parte, aumentano di numero secondo progressione aritmetica: cioè, due nella seconda fascia e tre nella terza, in corrispondenza di uno nella prima. Per evitare, comunque, che questa soluzione possa essere troppo formale, dei quattordici archi nella serie più bassa, quello che contiene il portale è più largo degli altri, e non è quello centrale, ma è il sesto da ovest, con cinque che restano da una parte e otto dall'altra. Inoltre, l'ordine più basso finisce ai lati in ampie lesene appiattite, della larghezza di circa la metà delle arcate; la fascia d'archi superiore invece è continua; solo i due ultimi archi all'estremità ovest si presentano più larghi di tutti gli altri, e invece di occupare, come dovrebbero, lo spazio corrispondente all'ultimo arco sottostante, comprendono sia esso che la sua ampia lesena. Anche questo, tuttavia, non era abbastanza fuori della norma per soddisfare l'occhio dell'architetto: vi erano ancora due archi superiori in corrispondenza di ciascun arco singolo sottostante; così, all'estremità est, dove vi erano più archi e l'occhio poteva essere ingannato più facilmente, che cosa fece l'architetto se non *restringere* i due ultimi archi inferiori di mezzo braccio, mentre allo stesso tempo allarga quelli superiori, in modo da ottenere solo diciassette archi superiori in corrispondenza di nove inferiori, invece di diciotto, come sarebbe stato giusto, in corrispondenza di nove? L'occhio è così totalmente confuso, e l'intero edificio trasformato in un complesso unitario per mezzo delle curiose variazioni nell'adattamento delle colonne sovrapposte, delle quali neppure una è esattamente al suo posto o decisamente fuori posto; e per riuscire nell'intento con la maggior destrezza, l'architetto guadagna gradualmente da un pollice a un pollice e mezzo nell'ampiezza

Le sette lampade dell'Architettura

dei quattro archi est, oltre al mezzo braccio dichiarato. Le loro dimensioni, a partire da est, a me sono risultate le seguenti:

	Braccia	Palmi	Pollice	[Centimetri]
Primo	3	0	1	185
Secondo	3	0	2	188
Terzo	3	3	2	218
Quarto	3	3	3,5	221 ⁵

La fascia superiore è trattata secondo lo stesso principio: dappri-
ma sembra vi siano tre archi per ogni coppia sottostante, ma gli archi,
in realtà, sono soltanto trentotto (o trentasette: non sono del tutto
sicuro di questo numero) in rapporto ai ventisette sottostanti. Anche
allora il costruttore non era soddisfatto, ma una forte esigenza lo spin-
se a trasferire quell'irregolarità nella linea d'imposta degli archi; ed
effettivamente, mentre l'effetto complessivo è di una fuga regolare di
archi, non v'è un solo arco della stessa altezza di un altro; i loro apici
si alzano e si abbassano lungo tutto il muro come le onde lungo un
molo, alcuni quasi toccando il cordone sovrastante, e altri distaccan-
dosene di circa cinque o sei pollici⁶.

xiv. Esaminiamo ora, di seguito, la struttura della facciata ovest
di S. Marco a Venezia che, sebbene imperfetta sotto molti aspetti, è
nelle sue proporzioni e come episodio di fantasia e ricchezza croma-
tica, uno dei sogni più incantevoli che mai abbiano abitato l'umana
immaginazione. Tuttavia, forse può essere interessante per il lettore
sentire un parere contrario su quest'argomento. Dopo tutto quello che
sono andato ripetendo con insistenza nelle pagine precedenti riguardo
alla proporzione in generale, e più in particolare dopo le pesanti cri-
tiche che ho mosso a campanili perfettamente bilanciati e ad altre
strutture regolari, mentre ho continuato a fare riferimenti al Palazzo
Ducale e al Campanile di S. Marco come modelli di perfezione, espri-
mendo il mio apprezzamento per il primo, in particolare in quanto
aggettante sopra il secondo ordine di archi, i seguenti brani del diario
dell'architetto Wood, scritti al suo arrivo a Venezia, possono racchiu-
dere una gradevole freschezza e dimostrare che quelli che io vado enun-
ciando sono principi nient'affatto scontati o comunemente recepiti.

⁵ [Vedi nota precedente].

⁶ [Dodici o quindici centimetri].

La lampada della vita

«Quella chiesa strana d'aspetto e quell'orribile gran campanile non si possono confondere. L'esterno di questa chiesa è sorprendente più di qualunque altra cosa per la sua estrema bruttezza.

Il Palazzo Ducale è anch'esso più brutto di qualunque altro io abbia precedentemente menzionato. Considerato nei dettagli, non riesco a immaginare nessuna correzione possibile per renderlo tollerabile; ma se questo altizzoso muro fosse stato *collocato più indietro* dei due piani di piccole arcate, sarebbe stato un esemplare di grande pregio».

Dopo altre osservazioni su «una certa esattezza di proporzioni» e sull'impressione di ricchezza e di potenza della chiesa, alla quale attribuisce un piacevole effetto, egli procede: «Alcune persone sono dell'opinione che l'irregolarità sia una componente necessaria della sua eccelsa bellezza. Io sono decisamente d'opinione contraria e sono convinto che un progetto regolare dello stesso genere sarebbe di gran lunga superiore. Fate che un rettangolo di buona architettura, ma non troppo fastosa, vi introduca a una bella cattedrale, che dovrebbe apparire *tra due imponenti campanili* e avere *due obelischi* davanti; e fate che su ogni lato di questa cattedrale altre piazze si aprano parzialmente sulla prima, e che una di queste si estenda giù fino al porto o alla riva del mare, e voi avreste una scena che potrebbe competere con qualsiasi altra cosa al mondo».

Perché il Wood non fosse in grado di godersi il colore di S. Marco o di cogliere la maestà di Palazzo Ducale, il lettore lo capirà dopo aver letto i due seguenti passi, a proposito dei Carracci e di Michelangelo.

«I dipinti, qui (Bologna), sono per il mio gusto di gran lunga preferibili a quelli di Venezia, perché se la Scuola Veneziana è superiore nel senso del colore e, forse, nella composizione, quella Bolognese è decisamente superiore nel disegno e nell'espressione, e i Carracci *qui sono splendidi come dei*. [...]

Che cosa suscita tanta ammirazione in questo artista (Michelangelo)? Alcuni sostengono sia la grandiosità di composizione delle linee e la disposizione delle figure; questo, lo confesso, io non lo comprendo; tuttavia, mentre riconosco la bellezza di certe forme e proporzioni in architettura, non posso fondatamente negare che pregi analoghi possano esistere nella pittura, per quanto io non sia, purtroppo, in grado di apprezzarli ».

Credo che questi passi siano di grande valore per mettere in luce l'effetto che una conoscenza ristretta e un falso gusto nella pittura hanno sulla comprensione da parte di un architetto della sua stessa

Le sette lampade dell'Architettura

arte; e in particolar modo credo che mettano in evidenza con che strane nozioni, o mancanza di nozioni, circa le proporzioni l'arte è stata a volte praticata. Perché il Wood, in generale, non è per nulla ottuso nelle sue osservazioni, e i suoi saggi critici sull'arte classica sono spesso quanto mai apprezzabili. Ma coloro che preferiscono Tiziano ai Carracci, e che vedono qualcosa da ammirare in Michelangelo, forse saranno disposti a procedere con me a un esame non impietoso di S. Marco. Perché, sebbene il corso attuale degli eventi europei ci conceda qualche possibilità di veder messi in esecuzione i cambiamenti proposti dal Wood, possiamo sempre considerarci fortunati per aver avuto il primo impatto con questa chiesa così come essa ci è stata lasciata dai suoi edificatori dell'undicesimo secolo.

xv. La facciata, nel suo complesso, è composta di una serie superiore e una inferiore di archi, che racchiudono superfici murarie decorate a mosaico; entrambe sono sostenute da sequenze di colonne, delle quali, nella serie inferiore d'archi, vi è una fascia superiore posta sopra a una inferiore. Così abbiamo una facciata divisa in cinque fasce in senso verticale; cioè: due file di colonne e la parte muraria ad archi che esse sostengono, sotto; una fila di colonne e la parte muraria ad archi che esse sostengono, sopra. Allo scopo, tuttavia, di tener legate le due fasce principali, l'arcata centrale inferiore (l'ingresso principale) s'innalza al di sopra del livello del loggiato e della balaustrata che fanno da coronamento agli archi laterali.

La proporzione delle colonne e dei muri del piano inferiore è così gradevole e variata che ci vorrebbero pagine di descrizione per farla capire appieno; si può quindi, in generale, stabilire quanto segue: indicando l'altezza delle colonne inferiori, di quelle superiori e della porta muraria rispettivamente con a , b e c , si ha che $a:c = c:b$ (con a che indica le più alte); e il diametro della colonna b sta generalmente al diametro della colonna a , come l'altezza b sta all'altezza di a , o qualcosa di meno, tenendo conto del largo plinto che riduce l'altezza apparente della colonna superiore. Quando sono queste le proporzioni in ampiezza, in corrispondenza di ciascuna colonna nella fascia inferiore, ne troveremo una in quella superiore, con a volte intercalata un'altra colonna. Invece, negli archi posti alle estremità, una singola colonna nella fascia inferiore ne sostiene due in quella superiore, riproducendo esattamente la stessa proporzione dei rami di un albero: il che è a dire che il diametro di ciascuna colonna superiore è $2/3$ di quella inferiore. Questo vale per i tre termini della proporzione al

La lampada della vita

piano più basso; in quello superiore, che è costituito solo da due membri principali, per far sì che l'altezza complessiva non possa esser divisa in un numero pari di membri, interviene a costituire il terzo termine l'aggiunta dei pinnacoli. Questo è quanto si può dire per la divisione in senso verticale. Quella orizzontale è ancor più sottile. Vi sono sette archi al piano inferiore; denominando quello centrale *a* e contando verso l'estremità, essi diminuiscono in ordine alternato: *a*, *c*, *b*, *d*. Il piano superiore ha cinque archi, oltre che due pinnacoli in aggiunta; questi archi diminuiscono in ordine regolare, con quello centrale che è il più largo, e quello più esterno il più piccolo. Perciò, mentre una proporzione è ascendente, l'altra è discendente, come in una partitura musicale; eppure ne risulta, nel complesso, una forma a piramide; inoltre, altro elemento che merita grande attenzione, nessuna delle colonne degli archi superiori sorge in corrispondenza di quelle inferiori.

XVI. Si sarebbe potuto pensare che fosse sufficiente la varietà garantita da questa struttura; ma neanche così il costruttore era soddisfatto: perché—e questo è il punto che qui ci riguarda—sempre chiamando *a* l'arco centrale, e quelli laterali *b* e *c* in successione, il *b* e il *c* situati a nord sono considerevolmente più ampi del *b* e *c* situati a sud, mentre il *d* a sud è molto più ampio del *d* a nord, oltre che più basso sotto il cornicione; e, oltre a questo, mi è difficile credere che uno solo degli elementi della facciata che danno un'impressione di simmetria sia effettivamente simmetrico rispetto a qualunque altro. Mi duole non poter indicare le effettive misure. Ho rinunciato a rilevarle sul posto, data la loro eccessiva complessità e le difficoltà causate dalla cedevolezza e dallo sprofondamento degli archi.

Non si pensi che io immagini che gli artigiani bizantini, mentre lavoravano a tale costruzione, avessero in mente tutti questi vari principi. Io credo che essi costruissero direttamente secondo gli stati d'animo, e che dipenda da questo loro modo d'agire il fatto che una mirabile vitalità, mutevolezza e sagacia pervada tutte le loro ingegnose soluzioni, e che noi ragioniamo su quella graziosa costruzione come faremmo su qualche bella macchia d'alberi cresciuti dalla terra, che nulla sanno della loro bellezza.

XVII. Forse, però, un esempio ancor più peregrino di quelli che ho proposti finora, a proposito delle audaci variazioni della finta simmetria, lo si trova nella facciata della Cattedrale di Bayeux. Essa è costituita da cinque archi con ripidi fastigi: i più esterni, ciechi, e i

Le sette lampade dell'Architettura

tre centrali con portali; questi archi sembrano, a prima vista, rimpicciolirsi secondo una progressione regolare, a partire da quello principale, al centro. Le due porte laterali sono trattate in modo molto curioso. Nei timpani degli archi vi sono bassorilievi divisi in quattro ordini: nell'ordine inferiore di ciascuno vi è un piccolo tempio o una porta, che contiene la figura principale (in quello sulla destra vi è la porta dell'Ade con Lucifero). Questo piccolo tempio è sostenuto, come se fosse un capitello, da una colonna isolata che divide l'intero arco a circa $\frac{2}{3}$ della sua ampiezza, lasciandone verso l'esterno la parte maggiore, che è occupata dalla porta d'ingresso interna. L'esatta corrispondenza nel trattamento di entrambe le porte potrebbe indurci ad aspettarci una corrispondenza nelle dimensioni. Nient'affatto. Il piccolo ingresso interno a nord misura, in piedi e pollici inglesi, 4 piedi e 7 pollici da stipite a stipite, e quella a sud, 5 piedi esatti. Cinque pollici su cinque piedi è una variazione considerevole. Nell'arco a nord, la distanza esterna, da colonna a colonna è di 13 piedi e 11 pollici, e in quello a sud, di 14 piedi e 6 pollici, con una differenza di 7 pollici su 14 piedi e mezzo⁷. E vi sono anche variazioni nelle decorazioni del fastigio, non meno straordinarie.

XVIII. Ritengo d'aver offerto esempi sufficienti, anche se potrei moltiplicarli indefinitamente, a provare che queste variazioni non sono semplici balordaggini, e neppure frutto di trascuratezza, ma il risultato di un preciso disdegno, se non di avversione, nei confronti della precisione nelle misurazioni e, nella maggioranza dei casi, credo anche di un deliberato proposito di lavorare al di fuori di un'effettiva simmetria per mezzo di variazioni sottili come quelle della natura. Fino a qual punto tale principio sia stato a volte applicato, lo vedremo nel caso della soluzione veramente singolare delle torri di Abbeville. Non dico che sia giusto fare così, e ancor meno che sia sbagliato, ma è una prova meravigliosa di quanto impavida sia un'architettura viva; perché, giudichiamolo come vogliamo, quel *flamboyant* di Francia, per quanto esasperato, era così vivido e intenso nella sua animazione come mai lo fu una qualunque epoca del pensiero mortale; e sarebbe vissuto fino a oggi se non avesse preso a raccontar menzogne. Ho notato prima

⁷ [Dalla conversione in valori decimali risultano le seguenti dimensioni: porta interna nord = cm. 139,7; porta interna sud = cm. 152,4; distanza esterna da colonna a colonna, nord = cm. 424,2, sud = cm. 441,9].

quanto sia difficile in genere trattare anche una suddivisione orizzontale quando è costituita da due parti uguali, a meno che non vi sia un terzo elemento di mediazione. Vi darò, qui di seguito, ulteriori esempi del modo in cui tale conciliazione è attuata in torri a doppia luce: l'architetto di Abbeville ha tagliato il nodo della questione forse con troppa decisione. Assillato dall'esigenza di unità tra le sue due finestre, egli ne ha letteralmente messo insieme le ogive, ed ha così alterato il loro andamento curvilineo, tanto da lasciare uno soltanto dei pannelli trilobati di sopra, dalla parte interna, e tre dalla parte esterna di ciascun arco. Questa soluzione è presentata nella tavola XII, fig. 3. Immersa nell'andamento variamente curvilineo del *flamboyant* della parte sottostante della torre, questa soluzione non è facile da cogliere nell'osservazione dal vivo, eppure essa riesce a conferire al tutto un effetto unitario. Per quanto non si possa dubitare che essa sia brutta e sbagliata, dirò tuttavia che io apprezzo errori di questo genere, a causa del coraggio che ci vuole a commetterli. Nella tavola II (parte di una piccola cappella annessa alla facciata ovest di Saint Lo) il lettore vedrà un esempio, tratto dalla stessa architettura, di violazione dei suoi stessi principi, motivato dall'esigenza di esprimere un particolare significato. Se vi era un elemento architettonico che l'architetto *flamboyant* prediligeva decorare riccamente, questo era la nicchia: essa era quel che è il capitello per l'ordine corinzio; eppure nel caso in esame ci troviamo di fronte una brutta arnia messa al posto della nicchia principale dell'arco. Non sono sicuro che la mia interpretazione del suo significato sia corretta, ma ho pochi dubbi sul fatto che le due figure sottostanti, ora distrutte, un tempo rappresentassero un'Annunciazione. Infatti, in un'altra parte della stessa cattedrale, trovo la scena della discesa dello Spirito Santo delimitata dai raggi di luce, che producono una struttura molto simile a quella della nicchia in questione; essa, quindi, mentre va intesa come elemento rappresentativo dello splendore della scena, allo stesso tempo costituisce una sorta di baldacchino protettivo per le delicate figure sottostanti. Fosse o non fosse questo il suo significato, è un caso notevole di ardita violazione delle comuni abitudini del tempo.

XIX. Di effetto molto più apprezzabile è la licenza presente nella decorazione della nicchia del portale di Saint Maclou a Rouen. Il soggetto del bassorilievo del timpano è il Giudizio Universale, e la scultura, dalla parte dell'Inferno, resa con un grado di potenza rappresentativa di grottesco terrificante, si può descrivere solo come il risultato di

Le sette lampade dell'Architettura

una sorta d'incrocio tra il gusto dell'Orcagna e quello di Hogarth. I diavoli sono forse ancor più spaventosi di quelli dell'Orcagna; e in alcune delle espressioni di quell'umanità degradata, al massimo della disperazione, il pittore inglese è per lo meno eguagliato. Né meno scatenata è la fantasia che ha trasmesso furia e terrore anche al modo di disporre le figure. Un angelo del male, librandosi sulle ali, guida la schiera dei dannati lontano dalla vista del trono del giudizio e con la mano sinistra si trascina dietro una nuvola che stende su di loro come un sudario. Intanto, incalza i dannati con tanta furia che essi sono spinti, non solo al limite estremo della scena, che lo scultore ha delimitato entro il timpano, ma fuori dal timpano stesso, e *dentro le nicchie* dell'arco, mentre le fiamme che li inseguono, agitate dal vento mosso dalle ali del diavolo, irrompono anche nelle nicchie, e continuano a bruciare anche attraverso gli intagli, tanto che le tre nicchie più basse sono tutte a fuoco e, invece, di terminare con le tradizionali volte e nervature, terminano con un diavolo che fa da copertura a ciascuna con le sue ali dispiegate, e si sporge con un ghigno minaccioso dalla sua ombra nera.

xx. Credo di aver proposto un sufficiente numero di esempi di vitalità che si manifesta nel semplice coraggio di osare, sia questo motivato, come di certo lo è nell'ultimo esempio, sia invece del tutto gratuito. Ma, come singolo esempio della vitalità di assimilazione, quella facoltà che volge in funzione propria tutti i materiali che le capita di trattare, vorrei che il lettore prendesse in esame le straordinarie colonne del loggiato che si trova lungo il lato sud della Cattedrale di Ferrara. Un'arcata del loggiato è riprodotta nella parte destra della tavola XIII. Gli archi come quello raffigurato sono raggruppati a quattro a quattro, con interposte due coppie di colonne come quelle che si vedono nella parte sinistra della stessa tavola. Così disposti, gli archi danno vita a un lungo colonnato che mi pare composto di non meno di quaranta archi, e forse molti di più, e mi è difficile trovare l'eguale della grazia e della semplicità di quelle curve bizantine rialzate. Quanto a fantasia in fatto di colonne, certo non conosco nulla di simile; infatti a stento se ne trovano due corrispondenti, e l'architetto, a quanto sembra, è stato ben pronto a cogliere idee e suggerimenti da ogni possibile fonte. La vegetazione che cresce lungo le due colonne della tavola è raffinata, anche se peregrina; i pilastri contorti, lì a lato, suggeriscono immagini di carattere meno gradevole; le strutture a serpentina, derivanti dal doppio intreccio di tradizione bizantina sono in genere

La lampada della vita

aggraziate. Mi restava solo qualche perplessità circa la possibilità di giustificare quel pilastro così brutto della figura 3, che si trova in un gruppo di quattro. Accadde, per mia fortuna, che a Ferrara fosse in corso una fiera; e quando ebbi finito il mio schizzo di quel pilastro, dovetti districarmi tra quei venditori di mercanzie varie che stavano smontando i loro banchi. Me n'ero stato all'ombra di un tendone sostenuto da pali allungabili che, per consentire alla copertura di esser sollevata o abbassata a seconda dell'altezza del sole, erano composti di due distinte aste che si incastravano una nell'altra per mezzo di un intaglio a *cremagliera*, nella quale scorsi il prototipo del mio brutto pilastro. Non si penserà che, dopo quello che ho detto circa l'inopportunità dell'imitazione di forme che non siano naturali, io voglia proporre come del tutto esemplare l'esperienza di questo architetto; tuttavia, è istruttiva l'umiltà che gli consentiva di soddisfare le sue esigenze intellettuali abbassandosi a queste fonti; questo coraggio che sapeva allontanarsi tanto da tutti i modelli formali ormai consacrati; questa vitalità e sensibilità che, da un insieme di materiali così insoliti e sgraziati, erano in grado di produrre un esemplare così armonioso di architettura ecclesiastica.

xxi. Mi sono forse soffermato troppo a lungo su quella forma di vitalità che è nota a tutti per i suoi errori quasi quanto la sua esigenza di farne ammenda. Dobbiamo ora brevemente osservare il suo modo di operare, che è sempre giusto e necessario, su quei dettagli meno importanti, nei quali essa non può né essere soppiantata da esperienze precedenti, né assoggettata dalle regole appropriate.

AFORISMA 25

Tutte le opere nobili devono essere eseguite a mano libera. Vedasi § 24

Ho detto, all'inizio di questo saggio, che sarebbe stato sempre possibile distinguere il lavoro manuale da quello a macchina, osservando però, nello stesso tempo, che sarebbe stato sempre possibile per gli uomini trasformarsi in macchine e ridurre la loro fatica al livello della macchina; ma finché gli uomini lavorano da uomini, mettendo il cuore in quello che fanno e facendo del loro meglio, non conta quanto poco bravi possano essere; vi sarà sempre la loro fatica manuale che non ha prezzo. Si vedrà molto chiaramente che vi sono alcuni punti, nel loro lavoro, che sono stati trattati meglio degli altri, e che là l'autore si è soffermato con particolare cura, mentre altrove alcune parti sono state eseguite con scarsa attenzione e affrettatamente; così qui lo scalpello avrà calcato troppo forte, là troppo debolmente, e altrove timidamente; e se la mente dell'autore, al pari

Le sette lampade dell'Architettura

del suo cuore, ha sentito come proprio il suo lavoro, ogni cosa sarà al suo posto, ogni parte si armonizzerà con l'altra, e l'effetto del complesso, messo a confronto dello stesso progetto eseguito dalla macchina o da una mano priva di vita, sarà come quello di una poesia letta bene e sentita nell'intimo, messa a confronto degli stessi versi detti a pappagallo. Vi sono molti per i quali la differenza è impercettibile; ma per quelli che amano la poesia, questa differenza è tutto: preferirebbero non averla sentita del tutto, piuttosto che averla sentita letta male; e per quelli che amano l'architettura, la vita e il tono che solo la mano può dare sono tutto. Rischio di ripeterlo troppo spesso, ma non è l'intaglio dozzinale o rozzo che è necessariamente brutto; è l'intaglio freddo a esserlo: con quell'aspetto di omogeneità senza travaglio in ogni punto, con quella tranquilla levigatezza uniforme di sofferenze senza sentimento, con quella regolarità di campo arato di pianura. E questa freddezza, in verità, tende a manifestarsi maggiormente nelle opere ben rifinite che in qualsiasi altra: quanto più rifiniscono l'opera, tanto più gli uomini raffreddano e logorano i loro entusiasmi. E se per rifinitura di un'opera s'intende una veste esteriore ben levigata, da ottenere con l'aiuto della carta smerigliata, allora tanto vale affidare subito il nostro lavoro a una macchina tornitrice. Ma un giusto grado di rifinitura consiste semplicemente nella piena resa dell'effetto che intendevamo rendere, e un alto grado di rifinitura consiste nella resa di un effetto ben interpretato e palpitante; e sono cose molto più facili da ottenere con una lavorazione sommaria che con una minuziosa.

Non ho la certezza che sia stato osservato con sufficiente frequenza come la scultura non consista tanto nell'intagliare nella pietra la pura forma di qualcosa, quanto piuttosto nell'intagliarvi il suo effetto. Molto spesso, la vera forma, nel marmo, potrebbe non essere affatto simile all'originale. Quasi che lo scultore dipingesse con lo scalpello, e la metà dei suoi tocchi hanno lo scopo, non di far apparire la forma, ma di conferirle potenza; sono tocchi di luce e d'ombra, e fanno emergere un rilievo o incidono una concavità, non per rappresentare effettivamente un rilievo o una concavità ma per creare una linea di luce o una macchia di oscurità. Questo tipo d'esecuzione, in modi assai grossolani, è molto accentuata nei lavori d'intaglio del legno di tradizione francese, con le iridi degli occhi di quei mostri chimerici rese senza esitazione per mezzo di fori che, variamente disposti e sempre scuri, servono a dare a quelle bizzarre fisionomie ogni più strana e terribile espressione, con sguardi obliqui e in cagnesco. Forse gli esempi più

alti di questo tipo di «pittura scultorea» sono le opere di Mino da Fiesole, con gli effetti più belli prodotti da colpi di scalpello dall'angolatura inconsueta e apparentemente molto sommari. Le labbra di uno dei putti che si trovano su una delle tombe della chiesa di Badia, appaiono eseguite solo a metà, quando le si guarda da vicino; tuttavia l'espressione è pienamente compiuta, ed è la più ineffabile che io abbia mai visto riprodotta in qualunque pezzo di marmo, in particolare se si tien conto della sua delicatezza e della leggerezza di quei lineamenti infantili. A un livello di maggiore severità, quest'esempio è uguagliato dalle statue della sagrestia di San Lorenzo; e anche qui, grazie alla loro incompiutezza. Non conosco alcun esempio di opera assolutamente fedele all'originale e completa nell'esecuzione nella quale si attinga questo risultato; mentre nella scultura greca, questo traguardo non si è tentato neppure di perseguirlo⁸.

XXII. È evidente che, per quel che riguarda le sue applicazioni all'architettura, tale maschia lavorazione deve essere sempre la più opportuna, dovendo verosimilmente conservare la sua efficacia espressiva mentre invece un grado più alto di finitura sarebbe soggetto alle ingiurie del tempo. E dato che è impossibile, anche se fosse desiderabile, che venga applicato il più alto grado di finitura a quella gran massa di lavoro che serve a ricoprire un grande edificio, si capirà quanto preziosa debba diventare l'intelligenza che è in grado di trasformare l'incompiutezza stessa in un mezzo di maggior espressione, e quanto grande debba essere la differenza, quando i colpi di scalpello sono pochi e sommari, tra quelli guidati dalla trascuratezza e quelli che sono determinati da un preciso rispetto di tutte le regole. Non è facile conservare qualcosa del loro carattere in una copia; tuttavia il lettore troverà uno o due particolari illustrativi negli esempi alla tavola XIV, tratti da bassorilievi della porta nord della Cattedrale di Rouen. Sotto ciascuna delle tre nicchie principali disposte lungo ciascun lato della porta, oltre che sotto a quella centrale, vi sono dei piedistalli quadrati; ciascuno di essi è decorato su due lati da cinque pannelli quadrilobati. Si ottengono così settanta quadrilobi solo nella parte inferiore della decorazione del portale, senza contare quelli della fascia esterna che gli corre tutt'attorno, e quelli dei piedistalli esterni; ogni quadrilobo contiene

⁸ Quest'ultima affermazione è completamente falsa; il resto del paragrafo è valido e importante. La tecnica dei greci nell'uso dello scalpello è stata successivamente da me esaminata in *Aratra Pentelici*.

Le sette lampade dell'Architettura

un bassorilievo, e il tutto raggiunge l'altezza circa di un uomo. Un architetto dei nostri giorni avrebbe fatto, naturalmente, tutti e cinque i quadrilobi di ciascuna faccia dei piedistalli uguali tra loro; non così il costruttore medievale. Mentre la forma complessiva dei quadrilobi pare essere costituita da semicerchi che si sviluppano sopra i lati d'un quadrato, a un esame attento si scopre che nessuno degli archi è un semicerchio e nessuna delle figure base è un quadrato. Queste ultime sono romboidi, con gli angoli acuti o ottusi disposti a seconda della dimensione maggiore o minore, mentre gli archi che insistono sui lati si sviluppano fin quasi a lambire gli angoli del rettangolo che li contiene, lasciando liberi, a ciascuno dei quattro angoli, degli spazi di varia forma, occupati ciascuno dalla figura di un animale. Le dimensioni dei cinque pannelli sono così variate: i due più in basso, sono alti; i due intermedi, bassi; e quello più in alto di tutti, un po' più alto dei due collocati in basso. Invece, nella fascia di bassorilievi che circondano il portale, designando i due più bassi con a , i due intermedi con b e il quinto e il sesto con c e d , si ottiene che d (il più grande): $c = c : a = a : b$. È meraviglioso constatare in che misura la grazia del complesso dipenda da queste variazioni.

XXIII. Ciascuno degli angoli, si è detto, è occupato da un animale. Vi sono così $70 \times 4 = 280$ animali, tutti diversi tra loro, solo per riempire gli intervalli vuoti dei bassorilievi. Tre di questi angoli, con i loro animali, li ho proposti nella tavola XIV a grandezza naturale, visto che le curve le ho ricalcate sulla pietra.

Non dico nulla della loro concezione generale, o della linea delle ali o dello squame, che sono forse, eccetto quelle del drago del disegno centrale, non molto al di sopra del livello comune dei lavori decorativi ben fatti; ma quelle fattezze sono una dimostrazione di ricchezza di pensiero e di fantasia che non è comune, almeno ai nostri giorni. Quella strana creatura in alto a sinistra sta addentando qualcosa la cui forma non è facilmente individuabile nella pietra così logora, ma qualcosa sta mordendo; e il lettore non può fare a meno di riconoscere, in quel modo così particolare di guardar di traverso, un'espressione che non si vede mai, io credo, altro che nello sguardo di un cane che sta mordendo qualcosa per gioco, pronto a scappare portandoselo via. Si potrà cogliere il significato di quello sguardo, per quanto può essere evidenziato dalla semplice incisione dello scalpello, mettendolo a confronto con l'occhio della figura coricata sulla destra, immersa nella sua malinconica e imbronciata meditazione. Il disegno della testa e del

La lampada della vita

cappuccio che ciondola scendendo sulla fronte sono ben eseguiti; ma vi è un piccolo tocco, appena sopra la mano, che è particolarmente indovinato: questo poveretto è frastornato e imbarazzato nella sua malizia, e ha una mano che preme forte contro lo zigomo, così la carne della guancia *fa una piega* sotto l'occhio a causa della pressione. Il complesso, in verità, ha un aspetto miseramente grossolano, visto qui, in questa sequenza di acqueforti, dove sorge naturale il paragone con le altre più delicate; ma se lo si considera come un puro riempitivo di uno spazio libero situato all'esterno del portale di una cattedrale, e come un elemento di una serie di più di trecento (perché nel mio calcolo non ho incluso i piedistalli esterni), esso è testimonianza di una nobilissima vitalità dell'arte di quel tempo.

xxiv. È mia convinzione che la giusta domanda da porsi a proposito di ogni decorazione sia semplicemente questa: è stata eseguita con piacere? Lo scultore era contento mentre la eseguiva? Può trattarsi del lavoro più difficile da eseguire, e tanto più difficile perché è stato fonte di tanta soddisfazione; ma dev'esser stato anche eseguito con gioia, o non avrà in sé alcuna vitalità. Non mi azzardo a considerare quanta è la fatica spesa nelle costruzioni murarie che escluderebbe questa condizione, ma si tratta di una condizione indispensabile. Vicino a Rouen sorge una chiesa gotica costruita di recente, di valore piuttosto scarso nel complesso, a dir la verità, ma perfino esageratamente curata nei particolari; molti di questi particolari denotano un certo gusto nella concezione, e sono evidentemente tutti opera di un architetto che ha studiato da vicino le opere del passato, ma il tutto è privo di vitalità, come le foglie nel mese di dicembre; sull'intera facciata non si vede un solo tratto eseguito con affettuosità, né con un tocco di calore. Coloro che l'hanno costruita, l'hanno anche detestata, e sono stati ben contenti quando i lavori si sono chiusi. E finché si lavora così, si finisce solo per appesantire i muri di forme d'argilla: le ghirlande degli immortali del Père la Chaise sono decorazioni molto più allegre. Non si suscita la sensibilità a pagamento; il denaro non serve a comperare la vita. E dubito anche che la si possa ottenere standola ad aspettare inerti. È vero che qua e là si può trovare un lavorante che l'ha dentro di sé, ma questi non s'accontenta dei lavori più bassi: s'ha subito da fare per diventare un accademico; e la gran massa degli artigiani disponibili oggi non ha più questa capacità creativa; e non so quanta se ne possa recuperare. Questo solo so: che ogni prezzo destinato alle decorazioni scultoree, considerata la condizione attuale di questa facoltà

Le sette lampade dell'Architettura

creativa, finisce per rientrare letteralmente nell'ambito del sacrificio per il sacrificio; o peggio. Sono convinto che l'unico tipo di decorazione che resta per noi accessibile sia il mosaico policromo a motivi geometrici, e che se ci dedicassimo con tenacia a tal genere di decorazione potremmo ottenere dei buoni risultati. Ma, in ogni caso, una scelta ci è possibile: fare a meno di decorazioni eseguite a macchina e di lavori eseguiti con ferro fuso. Tutti gli oggetti metallici fatti a stampo, le pietre artificiali, le imitazioni del legno e del bronzo—invenzioni delle quali sentiamo celebrare ogni giorno le lodi—e così pure tutti i procedimenti volti a produrre con rapidità, economia e facilità oggetti per i quali la difficoltà d'esecuzione è il principale titolo d'onore, non sono che altrettanti nuovi ostacoli lungo la nostra strada già così ingombra. Essi non ci renderanno né più felici né più saggi; non accresceranno né l'orgoglio della competenza artistica, né il privilegio del godimento estetico: ci renderanno soltanto più superficiali nei nostri criteri di giudizio, più freddi nei nostri cuori, e più incerti nelle nostre intuizioni. Ed è quanto mai giusto che sia così. Perché nessuna delle cose che siamo stati mandati a realizzare in questo mondo può essere fatta senza il cuore.

AFORISMA 26
«Qualsiasi cosa la tua mano trovi da fare, falla con le tue forze», e non con altre

Alcune cose le dobbiamo fare per il pane quotidiano, e queste dobbiamo farle a tutti i costi; altre sono per il nostro diletto, e queste bisogna farle col cuore, e quindi non a mezzo o alla bell'e meglio, ma con una precisa volontà; e quelle che non valgono un tale sforzo, bisogna che non le facciamo per niente. Forse tutto quello che dobbiamo fare va inteso solo come un esercizio del cuore e della volontà, ed è inutile di per se stesso; ma, in ogni caso, vista la sua modesta utilità, possiamo farne a meno se non riteniamo che valga la pena di metterci la fatica delle nostre mani e tutta la forza del nostro spirito. Alla nostra immortalità non si addice il pigro ricorso ad agevoli espedienti che contraddicono il suo prestigio, né essa consente che alcuno strumento del quale può fare a meno venga a intromettersi tra esso e le cose di cui è padrone. Colui che fosse disposto a dar forma alle creazioni della sua mente con un qualsiasi strumento diverso dalla sua mano, se potesse, sarebbe disposto anche a fornire agli angeli del Paradiso un bell'organetto a manovella per rendere più spedita la loro musica. Nell'esistenza umana vi è già sufficiente fatuità, sufficiente mondanità, sufficiente sensualità, senza che noi trasformiamo i suoi pochi momenti di fervore in qualcosa di meccanico: e dal

La lampada della vita

momento che la nostra vita, nel migliore dei casi, non è che un'apparizione evanescente che dura per breve tempo e poi si dilegua, che almeno appaia come una nuvola nell'alto dei cieli, e non come la fitta caligine che minacciosa incombe sull'altoforno e sul moto senza sosta degli ingranaggi meccanici.

Capitolo sesto

LA LAMPADA DELLA MEMORIA

I. Tra le ore della sua vita alle quali chi scrive guarda con particolare gratitudine perché sono state segnate da una pienezza di gioia e da una chiarezza d'insegnamento che vanno al di là del comune, ve n'è una trascorsa, or è qualche anno, verso l'ora del tramonto, tra le radure di una foresta di pini che fiancheggia il corso del fiume Ain, sopra il paese di Champagnole, nel Giura. È un luogo che ha tutta la solennità, senza averne affatto l'aspetto selvaggio, delle Alpi, dove il terreno comincia a manifestare un senso di grande potenza e di una profonda e maestosa armonia nel graduale corrugarsi dei profili dolci e ancor bassi delle colline coperte di pini; primi timidi accordi di quei poderosi componimenti sinfonici che di lì a poco le montagne eleveranno con voce possente erompendo selvagge lungo il bastione delle Alpi. Ma la loro forza è tuttavia contenuta, e le creste di quelle montagne di pastori che si estendono in lontananza si succedono l'una dopo l'altra, come l'ondeggiare lungo e ritmato che agita le quiete acque della riva giungendo da un lontano mare in tempesta. E quella vasta monotonia è pervasa da un profondo senso di delicatezza; la stessa che smentisce la forza distruttiva e la severa espressione che spira dalle catene montuose sullo sfondo. Non vi sono solchi inariditi e arati dal gelo dell'antico ghiacciaio a infrangere la mite dolcezza dei pascoli del Giura; non cumuli di rovine diroccate a scompigliare le belle schiere delle sue foreste; non fiumi torbidi, contaminati o impetuosi a inoltrarsi col loro veemente e mutevole corso tra le sue rocce. Con pazienza, un mulinello dopo l'altro, quei ruscelli d'un verde limpido si

snodano lungo il loro letto ormai abituale; e sotto l'umbratile quiete di quei pini imperturbati, anno dopo anno, spunta un tal gioioso corteo di fiori che io non ne conosco l'eguale fra tutte le benedizioni della terra. Era primavera, per di più, e tutti quei fiori stavano venendo alla luce in fitti cespi a testimonianza del loro reciproco amore; vi sarebbe stato spazio sufficiente per tutti, ma essi sgualcivano le loro foglie nelle fogge più strane al solo scopo di stare più vicini. Vi erano gli anemoni, che corolla per corolla si aggruppavano qua e là a formare una sorta di nebulosa; e vi erano le acetose, schierate in drappelli, come una processione di vergini nel mese di Maria, che stipavano come pesante neve le scure fenditure verticali del calcare, lambite ai bordi dall'edera: edera agile e aggraziata come la vite; e di tanto in tanto un getto turchino di viole e di primule nei punti assolati; e nel terreno più aperto, la vecchia, e la consolida, e il mezereo, e le piccole gemme di zaffiro della Polygala Alpina, e la fragola selvatica, giusto uno o due fiori, tutti sparsi in quantità nel mezzo della dorata morbidezza del muschio con quel color ambra intenso e caldo. In breve uscii sul ciglio del burrone: il solenne mormorio delle sue acque saliva dal basso, confuso con il canto dei tordi tra i rami dei pini; e al lato opposto della vallata, delimitata per tutta la sua lunghezza da un muro di grigie rocce calcaree, un falco si librava lentamente oltre il ciglio roccioso, quasi toccandolo con le ali, mentre le ombre dei pini dall'alto guizzavano sulle sue piume; ma con uno strapiombo di cento braccia¹ sotto il suo petto, e i gorghi vorticosi del fiume verde che fludevano scintillanti folleggiando sotto di lui, con volute di schiuma che si muovevano all'unisono con il suo volo. Sarebbe difficile concepire una scena che meno di questa dipenda da un elemento di attrattiva diverso da quello della sua remota e composta bellezza; ma chi scrive ben ricorda l'improvviso senso di vuoto e di freddezza da cui fu colto quando allo scopo di arrivare con maggior precisione alle fonti della suggestione che da quella scena emanava, egli tentò d'immaginare, per un momento, una simile in qualche foresta inesplorata del Nuovo Continente. In un istante i fiori persero la loro luminosità, e il fiume la sua musica; le colline si fecero insopportabilmente desolate; l'improvvisa pesantezza dei rami della foresta piombata nel buio mostrò quanto della loro precedente possanza fosse subordinato a una vita che non era la loro, quanto della gloria del creato destinato all'eterno e al continuo rinnovamento, è riflesso

¹ Vedi nota 1, cap. III.

dalle cose che sono più preziose nel ricordo di quanto esso non lo sia nel suo rinnovarsi. Quei fiori che di continuo sbocciano e quei ruscelli che di continuo fluiscono erano stati tinti dei colori intensi della tenacia, del valore e della virtù dell'uomo; e le creste di quelle tetre colline che si ergevano contro il cielo serotino erano oggetto di una più viva ammirazione perché le loro ombre lontane si proiettavano verso est sul ferreo bastione di Joux, e sul poderoso castello di Granson.

II. Noi dobbiamo guardare all'Architettura nel modo più serio come all'elemento centrale e garante di questa influenza d'ordine superiore della natura sulle opere dell'uomo. Senza di essa si può vivere, e si può anche pregare, ma non si può ricordare. Com'è fredda tutta la storia, com'è spenta tutta la fantasia immaginifica dell'uomo a paragone di quella che è scritta da un popolo vivo e che è partorita dal marmo che non si lascia degradare! Quante pagine di incerte ricostruzioni del passato non potremmo spesso risparmiare in cambio di pochi massi di pietra rimasti in piedi l'uno sull'altro. L'ambizione degli antichi costruttori di Babele fu ben indirizzata, in questo senso. Non vi sono che due grandi trionfatori della propensione all'oblio degli uomini: la Poesia e l'Architettura; e la seconda, in qualche modo, comprende la prima, ed è più poderosa nella sua realtà: è bene avere, non solo quello che gli uomini hanno pensato e sentito, ma anche quello che le loro mani hanno eseguito, che la loro forza ha elaborato, che i loro occhi hanno rimirato ogni giorno della loro vita. L'età di Omero è immersa nell'oscurità, e la sua stessa personalità è immersa nel dubbio. Non così quella di Pericle; e sta per venire il giorno in cui ammetteremo di aver appreso di più a proposito della Grecia dai tormentati frammenti della sua scultura che financo da tutti i suoi dolci cantori o storici soldati.

AFORISMA 27
Bisogna conferire all'Architettura una dimensione storica, e conservargliela

E se davvero sappiamo trarre qualche profitto dalla storia del passato, o qualche sollievo all'idea di esser ricordati da quelli che verranno, che possano conferire convinzione alle nostre azioni, o pazienza alla nostra tenacia di oggi, vi sono due compiti che incombono su di noi nei confronti dell'architettura del nostro paese la cui importanza è impossibile sopravvalutare: il primo consiste nel conferire una dimensione storica all'architettura di oggi, il secondo nel conservare quella delle epoche passate come la più preziosa delle eredità.

III. È nella prima di queste due direzioni che si può giustamente

Le sette lampade dell'Architettura

dire che la Memoria è la Sesta Lampada dell'Architettura; perché gli edifici pubblici e privati che noi costruiamo raggiungono la vera perfezione proprio quando diventano commemorativi o monumentali in senso etimologico. E ciò in parte perché, in questa prospettiva, essi sono costruiti in modo più stabile, e in parte perché le loro decorazioni finiscono per caricarsi, di conseguenza, di un significato metaforico o storico.

Per quel che riguarda gli edifici privati, vi deve sempre essere una certa limitazione rispetto a prospettive di tal genere, nella capacità, così come nei cuori degli uomini: tuttavia non riesco a far a meno di credere che per un popolo sia un cattivo segno quando le sue case sono costruite per durare solo una generazione. Vi è una certa santità nella casa di un uomo probò, che non può esser fatta rivivere in una qualsiasi abitazione che sorga sulle sue rovine; e io sono certo che gli uomini probi, in generale, condividerebbero questa sensazione, e che, dopo aver trascorso una vita felice e onorata, sarebbe per loro un grave cruccio, arrivati alla fine, dover pensare che il luogo della loro dimora terrena che aveva visto, ed era sembrato quasi condividere con loro, tutti gli onori, le gioie, le sofferenze, questo luogo, custode di tutti i ricordi della loro vita e di tutti i beni materiali che avevano amato e usato a loro discrezione e avevano segnato con la loro impronta—dovesse finire spazzato via non appena essi avessero trovato posto nella tomba. Quale cruccio pensare che non si sarebbe mostrato alcun rispetto per quel luogo, non si sarebbe provato alcun affetto nei suoi confronti e non se ne sarebbe tratto alcunché di buono da parte dei loro figli; e che nonostante il monumento sepolcrale nella chiesa, non vi sarebbe stato per questi figli alcun caldo monumento nel focolare e nella casa; e che tutto quello di cui essi avevano fatto tesoro sarebbe finito nel disprezzo, e i luoghi che avevano loro offerto rifugio e conforto sarebbero stati trascinati nella polvere! Io dico che un uomo probò avrebbe paura di tutto questo, e che, a maggior ragione, un figlio probò, un discendente di animo nobile, avrebbe timore di comportarsi così verso la casa di suo padre.

AFORISMA 28
La santità della
casa per gli uomini probi

Io dico che se gli uomini vivessero veramente da uomini, le loro case sarebbero come dei templi,—templi che noi non oseremmo tanto facilmente violare e nei quali diventerebbe per noi salutare privilegio poter vivere. Dev'essere una ben strana dissoluzione degli affetti naturali, una ben strana ingratitudine verso tutto quello che le nostre di-

La lampada della memoria

more ci hanno dato e i nostri genitori ci hanno insegnato, una berrana coscienza della nostra infedeltà nei confronti dell'onore di nostro padre, oppure la consapevolezza che la nostra vita non è tale da render sacra la nostra dimora agli occhi dei nostri figli, quella che induce ciascuno di noi a desiderare di costruire per se stesso, e a costruire soltanto per la piccola rivoluzione della sua vita personale. Io vedo quelle miserande concrezioni di calce e argilla che spuntano come una precoce fungaia nei campi limacciosi intorno alla nostra capitale, sui loro gracili e barcollanti gusci senza fondamenta di assi di legno a imitazione della pietra, disposte in quelle squallide file di una precisione freddamente regolare, senza differenze e senza alcun senso di fratellanza, tutte uguali e tutte isolate in se stesse. Le guardo non solo con l'incurante repulsione della vista offesa, non solo col dolore che dà un paesaggio deturpato, ma con il doloroso presentimento che le radici della nostra grandezza nazionale debbono essere incancrenite ben in profondità dal momento che sono piantate in modo tanto instabile nella loro terra natia. Ho il presentimento che quelle dimore senza comodità e senza dignità siano il segno di uno scontento popolare che si va diffondendo; il presentimento che esse stiano a indicare un'epoca nella quale l'aspirazione di ciascun uomo è quella di entrare a far parte di un ceto in qualche modo più elevato di quello che è il suo ceto naturale, e per ogni uomo la propria vita passata è oggetto abituale di disprezzo, dal momento che gli uomini costruiscono con la speranza di abbandonare le costruzioni che hanno edificato e vivono nella speranza di dimenticare gli anni di vita che hanno vissuto; un'epoca in cui le comodità, la pace, la religione della casa non sono più sentite come tali, e le abitazioni affollate di una popolazione sempre in lotta e in movimento differiscono da quelle degli arabi o degli zingari per il solo fatto che sono meno salutarmente aperte di quelle all'aria del cielo e che la scelta del terreno su cui edificarle è stata meno felice. Questa gente ha sacrificato la sua libertà senza averne avuto in cambio una maggior quantità di riposo, e ha sacrificato la sua stabilità senza ottenere il privilegio del cambiamento.

iv. Non si tratta di una piaga di poco conto o senza conseguenze; è un fenomeno sinistro, contagioso, e foriero di altri mali e di altre sciagure. Quando gli uomini non amano i loro sentimenti, non provano reverenza verso la loro casa, è segno che hanno disonorato gli uni e l'altra, e che non hanno mai compreso la vera universalità di quel culto cristiano che consisteva invero nel superamento dell'idolatria dei pa-

Le sette lampade dell'Architettura

gani, ma non della loro devozione. Il nostro Dio è un Dio domestico, così come un Dio celeste; nella dimora di ogni uomo vi è un altare per Lui; che guardino a questo gli uomini quando con leggerezza demoliscono questa dimora e ne spargono le ceneri. Non si tratta solo di una questione di piacere per l'occhio, non solo di una questione d'orgoglio intellettuale o di sensibilità critica particolarmente educata, stabilire come e con quale aspetto di solidità e di completezza gli edifici d'abitazione di un popolo dovranno sorgere. Rientra in quei doveri morali che non possono più essere trascurati impunemente perché la sensibilità verso di essi dipende solo da una coscienza affinata ed equilibrata, costruire le nostre dimore con cura, pazienza e amore portandole scrupolosamente a compimento, nella prospettiva di farle durare almeno per un periodo che si protragga, seguendo il corso ordinario delle rivoluzioni nazionali finché si può verosimilmente supporre che quest'ultimo si estenda al mutamento completo dell'orientamento degli interessi locali. E questo come obiettivo minimo; ma sarebbe meglio che, in tutti i casi possibili, gli uomini costruissero delle case adeguate alle loro condizioni di partenza, piuttosto che alla condizione di progresso che sperano di conseguire alla fine della loro carriera terrena; e che le costruissero perché resistano per tutto il tempo che si può sperare resista il lavoro umano al meglio della sua robustezza, per ricordare ai loro figli che cosa essi erano stati un tempo, e da cosa essi erano partiti, sempre che questo fosse stato loro concesso. E quando le case sono state costruite in questo modo, allora può darsi che abbiano una vera architettura domestica, che è il principio di tutte le altre, che non disdegni di trattare con rispetto e ponderatezza le abitudini piccole così come quelle grandi, e che riesca a vestire della dignità di un'umanità appagata l'angustia delle circostanze storiche.

v. Io vedo in questo senso di dignitosa, orgogliosa e tranquilla padronanza di sé, nella costante saggezza di questa esistenza appagata, quella che è probabilmente, in tutte le epoche, una delle principali fonti delle più grandi capacità intellettuali, e senza discussioni l'autentica fonte primaria della grande architettura dell'Italia e della Francia di un tempo. Ancor oggi, ciò che rende interessanti le più belle città di questi due paesi non dipende tanto dalla ricchezza di grandi palazzi isolati dal resto, ma dal culto raffinato della decorazione che si vede anche nelle case più piccole e che risale al periodo del loro maggior splendore. Il più elaborato esempio di architettura che vi sia a Venezia è una casetta, all'inizio del Canal Grande, costituita da un piano

La lampada della memoria

terreno sopra il quale si ergono due altri piani, il primo con tre finestre e il secondo con due. Molte delle costruzioni più ricercate sorgono sui canali più angusti, e non sono più grandi di questa. Uno degli esemplari più interessanti di architettura del quindicesimo secolo nell'Italia settentrionale è una casetta che sorge in una strada secondaria dietro la piazza del mercato di Vicenza; porta la data del 1481 e questo motto: *Il n'est rose sans épine*; anch'essa comprende solo un piano terreno e due piani superiori, con tre finestre ciascuno, separate da ricche decorazioni floreali, e tre balconi che sono sostenuti, quello centrale da un'aquila con le ali spiegate, e quelli laterali da grifoni alati appollaiati su cornucopie. L'idea che una casa, per essere ben costruita, debba essere grande, si è andata imponendo di recente, e si è sviluppata parallelamente all'idea che non vi possa essere dipinto di soggetto storico che non abbia dimensioni tali da poter accogliere figure umane di grandezza superiore a quella naturale.

VI. Insomma, io vorrei che le nostre case d'abitazione fossero costruite per durare e per essere belle; ricche e piene d'attrattive, per quanto è possibile, dentro e fuori; con quale grado di reciproca somiglianza di stile e di maniera, dirò tra poco, in un altro contesto; ma, in ogni caso, dico subito che vorrei vi fossero delle differenze capaci di adattarsi e di esprimere il carattere e l'occupazione di ogni uomo, e in parte la sua storia. Questo diritto, secondo me, spetta a chi per primo costruisce la casa e dev'esser rispettato dai suoi figli; e sarebbe bene che in qualche punto dell'edificio fossero lasciate delle pietre sulle quali poter incidere una breve sintesi della sua vita e della sua esperienza, elevando così l'abitazione a una sorta di monumento, e sviluppando, con maggiore sistematicità educativa, quella bella consuetudine, un tempo comune a tutti i popoli e ancora praticata da alcuni in Svizzera e Germania, di riconoscere la generosità della grazia di Dio nella costruzione e nel possesso di un tranquillo rifugio, con le parole più dolci che possano far da suggello ai nostri discorsi su questo tema. Le ho copiate dalla facciata di una villetta di campagna costruita di recente tra i verdi pascoli che digradano dal paese di Grindelwald al ghiacciaio sottostante:

Mit herzlichem Vertrauen
Hat Johannes Mooter und Maria Rubi
Dieses Haus bauen lassen.
Der Liebe Gott woll uns bewahren

Le sette lampade dell'Architettura

Vor allem Unglück und Gefahren,
Und es in Segen lassen stehn
Auf der Reise durch diese Jammerzeit
Nach dem himmlischen Paradiese,
Wo alle Frommen wohnen.
Da wird Gott sie belohnen
Mit der Friedenskrone
Zu alle Ewigkeit².

VII. Negli edifici pubblici il proposito storico dovrebbe essere ancor più definito. Uno dei vantaggi dell'architettura gotica (uso il termine *gotico* nel senso più ampio, in piena opposizione a *classico*), consiste nel fatto che essa lascia adito a una ricchezza di memorie illimitata. Le sue decorazioni scultoree così minuziose e innumerevoli, danno modo di esprimere, in modo simbolico o letterale, tutto quanto vi è da sapere sugli stati d'animo e sulle realizzazioni di una nozione. A dire il vero, questo stile richiede di solito più decorazione di quella che può assumere un carattere tanto elevato, e molto, anche nei periodi più propensi alla meditazione, è stato lasciato alla libertà della fantasia, o si è consentito si riducesse a una pura ripetizione di qualche insegna o simbolo nazionale. Tuttavia è generalmente poco saggio, anche nella pura decorazione delle superfici, rinunciare alle possibilità e al privilegio della libertà che lo spirito dell'architettura gotica contempla; e a maggior ragione in elementi importanti come capitelli di colonne, pietre bugnate, cordonature orizzontali e, naturalmente, in tutti i bassorilievi. Meglio il più grezzo dei lavori che racconti una storia o commemori un fatto, del più raffinato che sia privo di significato. Non vi dovrebbe essere un solo ornamento applicato a un edificio di grande importanza civica che non fosse mosso da qualche intenzione di carattere intellettuale. L'effettiva rappresentazione della storia nei tempi recenti è stata ostacolata da una difficoltà invero meschina, ma costante: quella di un abbigliamento difficile da trattare in scultura. Tuttavia, con soluzioni di fantasia sufficientemente coraggiose e con un deciso uso dei simboli, tutti gli ostacoli di questo genere potrebbero essere superati; non

² [Con fiducia nel cuore / Johannes Mooter e Maria Rubi hanno / Fatto costruire questa casa. / Il buon Dio volle proteggerci / Da tutte le sventure e i pericoli, / E farla stare in piedi con la sua Grazia / Nel nostro viaggio attraverso questo tempo di lamento / Verso il Paradiso celeste / Dove tutti i devoti abitano. / Colà Dio li ricompenserà / Con la corona della Pace / Per tutta l'Eternità].

forse al punto di arrivare a produrre una scultura di per sé soddisfacente, ma in ogni caso, tanto da consentirle di diventare un elemento espressivo di rilievo della composizione architettonica. Prendete, per esempio, il modo in cui sono trattati i capitelli nel Palazzo Ducale di Venezia. La storia in quanto tale fu affidata ai pittori che dipinsero l'interno, ma ogni capitello delle sue logge fu caricato di significato. Quello grande, la pietra angolare del tutto, vicino all'entrata, fu dedicato alla rappresentazione simbolica della Giustizia; sopra di esso vi è una scultura che rappresenta il Giudizio di Salomone, notevole perché l'esecuzione del soggetto è qui subordinata con felice esito alla funzione decorativa dell'opera. Se le figure umane avessero interamente occupato lo spazio disponibile, avrebbero interrotto in modo maldestro la linea dello spigolo, e compromesso la sua impressione di forza; per questo motivo, proprio al centro, in mezzo a loro, senza alcun rapporto con loro, anzi, proprio tra il carnefice e la madre implorante, ecco sorgere il tronco rugoso di un albero possente che sostiene e prosegue la colonna d'angolo, e le cui foglie in alto danno ombra e arricchiscono il complesso. Il capitello sotto, presenta tra il fogliame l'immagine della Giustizia in trono, Traiano che fa giustizia alla vedova, Aristotele «che dié legge», e uno o due altri soggetti ora indecifrabili perché deteriorati. I capitelli successivi, nell'ordine, rappresentano in successione le virtù e i vizi responsabili di aver difeso o distrutto la pace e la potenza nazionali, e si concludono con la Fede, con l'incisione «Fides optima in Deo est». Sul lato opposto del capitello si vede una figura in atto di adorare il Sole. Dopo di questi, uno o due capitelli sono decorati con uccelli in modo molto fantasioso (cfr. tavola v); segue poi una serie che rappresenta prima i vari frutti, poi figure vestite nei costumi locali, e poi gli animali dei vari paesi soggetti al dominio veneziano.

VIII. Ora, per non continuare a parlare di altri importanti edifici pubblici, immaginiamo la nostra *India House* decorata in questo modo, con sculture di carattere storico e simbolico: in primo luogo, si dovrebbe trattare di qualcosa d'imponente, che poi portasse raffigurate in bassorilievi nostre battaglie in India e fosse adorna di fregi intagliati di motivi ornamentali a foglie di gusto orientale o incastonati di pietre orientali; e gli elementi più importanti della decorazione dovrebbero essere costituiti da immagini di vita e di paesaggi indiani, principalmente volti a raffigurare i fantasmi del culto indù assoggettati al culto della Croce. Un'opera di questo genere non sarebbe meglio di

Le sette lampade dell'Architettura

mille storie? Se, tuttavia, non abbiamo sufficiente inventiva per sforzarci in questa direzione, oppure, e questa è probabilmente una delle giustificazioni più nobili che possiamo avanzare per le nostre manchevolezze in questo campo, proviamo meno piacere a parlare di noi, anche nel marmo, che delle nazioni del continente, almeno non dobbiamo trovar scuse per la nostra trascuratezza verso gli elementi che assicurano la durata della costruzione nel tempo. E dal momento che questo problema è di grande interesse in rapporto alla scelta dei vari sistemi di decorazione, sarà necessario soffermarsi abbastanza a lungo su di esso.

IX. La buona considerazione e la benevola disposizione di cui godono gli uomini presso le moltitudini si può ritenere che durino raramente al di là della loro stessa generazione. Può darsi il caso che essi guardino ai posteri come al loro pubblico, sperando nella loro attenzione e faticando per ricevere il loro plauso; può darsi che confidino nel riconoscimento da parte loro dei meriti che sono stati loro misconosciuti, e che chiedano loro giustizia per i torti patiti dai contemporanei. Ma tutto questo è solo egoismo, e non comporta il minimo riguardo o la minima considerazione per l'interesse di coloro che a noi piacerebbe veder ingrossare le file dei nostri adulatori e con la cui autorità saremmo ben lieti di dar forza alle nostre discusse rivendicazioni.

AFORISMA 29

La terra l'abbiamo ricevuta in consegna, non è un nostro possesso

L'idea dell'abnegazione per amore dei posteri, l'idea di vivere oggi in economia per il bene dei nostri debitori che devono ancora nascere, di piantare oggi foreste perché i nostri posteri ne possano godere l'ombra, o di far sorgere città perché vi abitino i popoli del futuro; quest'idea, secondo me, non trova mai spazio con qualche successo tra i motivi che pubblicamente riconosciamo a moventi delle nostre faticose azioni. Ciò nondimeno, questi sono i nostri doveri; e la nostra parte sulla terra non l'abbiamo recitata in modo acconcio se la portata di quanto abbiám fatto di utile con pieno intendimento e consapevolezza non include, oltre ai nostri contemporanei, anche quelli che ci succederanno nel nostro pellegrinaggio sulla terra. Dio ci ha prestato la terra per la nostra vita; ce l'ha data in consegna ma essa non ci appartiene. Essa appartiene allo stesso modo a quelli che devono venire dopo di noi e i cui nomi sono già scritti nel libro della creazione; e noi non abbiamo alcun diritto, con tutte le cose che facciamo o che trascuriamo, di coinvolgerli in sanzioni che potevano

La lampada della memoria

essere evitate, o di privarli dei vantaggi che era in nostro potere di lasciar loro in eredità. E ciò, a maggior ragione, perché una delle condizioni predeterminate della fatica dell'uomo è che il frutto sia tanto più maturo quanto più protratto è il tempo che intercorre tra la semina e il raccolto, e che dunque, in generale, quanto più lontano da noi collochiamo il nostro traguardo, e quanto meno aspiriamo a essere noi a vedere il frutto di ciò per cui ci siamo affannati, tanto più ampia e ricca sarà la misura del nostro successo. Gli uomini non possono beneficiare quelli che vivono accanto a loro quanto possono farlo con quelli che verranno dopo di loro; e di tutti i pulpiti da cui mai la voce umana viene diffusa, non ve n'è uno che riesca a farla giungere tanto lontano quanto la tomba.

x. Non vi è davvero alcuna perdita attuale, sotto questo aspetto, per la vita futura. Ogni azione umana guadagna in onore, in grazia, in ogni forma di autentica grandezza, se guarda alle cose che devono venire. È tale capacità di guardare lontano, di esercitare la tranquilla e fiduciosa virtù della pazienza che, al di là di tutti gli altri attributi, distingue uomo da uomo, e lo avvicina al suo Creatore; e non vi è azione, non vi è arte, la cui grandezza non si possa misurare con questo criterio. Pertanto, quando costruiamo, pensiamo che stiamo costruendo per sempre. E non facciamolo per la nostra soddisfazione di oggi, né per la sola utilità del momento; che la nostra opera sia tale da far sì che i nostri discendenti ce ne ringrazino, e pensiamo, mentre posiamo pietra su pietra, che verrà un tempo in cui quelle pietre saranno tenute per sacre perché sono state le nostre mani a toccarle, e pensiamo anche che gli uomini diranno, guardando la fatica e il materiale lavorato di cui sono fatte: «Guarda! Questo l'ha fatto vostro padre per voi!».

Perché, invero, la gloria più grande di un edificio non risiede né nelle pietre né nell'oro di cui è fatto.

AFORISMA 30

La sua gloria risiede nella sua età, e in quel senso di larga risonanza, di severa vigilanza, di misteriosa partecipazione, perfino di approvazione o di condanna,

che noi sentiamo presenti nei muri che a lungo sono stati lambiti dagli effimeri flutti della storia degli uomini. È nella loro imperitura testimonianza di fronte agli uomini, nel loro placido contrasto col carattere transitorio di tutte le cose, in quella forza che, attraverso lo scorrere delle stagioni, delle età, e il declino e il sorgere delle dinastie, e il mutare del volto della terra e dei limiti del mare, mantiene

Le sette lampade dell'Architettura

la sua bellezza scultorea per un tempo insormontabile, congiunge epoche dimenticate alle epoche che seguono, e quasi costituisce l'identità delle nazioni, così come ne attrae su di sé le simpatie. È in quella dorata patina del tempo che dobbiamo cercare la vera luce, il vero colore, e la vera preziosità dell'architettura. E finché un edificio non ha assunto questo carattere, finché non è stato consegnato alla fama e consacrato dalle imprese dell'uomo, finché i suoi muri non sono stati testimoni delle sofferenze e i suoi pilastri non si sono eretti sulle ombre della morte, non avverrà che la sua esistenza, destinata com'è a durare più a lungo di quella degli oggetti naturali del mondo circostante, possa ricevere in dono almeno quel tanto di vita e di linguaggio di cui sono dotati quegli oggetti.

XI. È per questi tempi lunghi, dunque, che dobbiamo edificare; non certo privandoci del piacere immediato di veder compiuta la nostra opera, né esitando a prenderci cura di quegli aspetti del suo carattere che possano dipendere dalla raffinatezza dell'esecuzione che aspira al massimo della perfezione di cui essa è capace, anche se possiamo essere ben consapevoli che nel corso degli anni questi dettagli dovranno andar perduti; ma stando bene attenti che, per un'opera di tal genere nessuna delle qualità destinate a durare più a lungo venga sacrificata, e che il suo effetto non abbia a dipendere da elementi destinati ad andar perduti. Questa sarebbe, a dir la verità, la legge della buona composizione in tutte le circostanze, dato che la disposizione delle masse più ampie è sempre un problema d'importanza assai più grande del modo in cui vengono trattate le più piccole; ma in architettura vi è molto, proprio in questo trattamento, che richiede perizia o, in altri termini, che va commisurato alla giusta considerazione di fronte ai probabili effetti del tempo; e vi è una bellezza in quegli stessi effetti (questo va tenuto presente con ancor maggiore attenzione), che non può essere sostituita da nient'altro, e che sta alla nostra saggezza tenere in conto e cercar di realizzare. Infatti, anche se fino a questo momento abbiamo continuato a parlare soltanto del sentimento che il tempo infonde nell'opera, vi è un'effettiva bellezza nelle impronte che esso vi lascia, una bellezza tale e di tale importanza che è diventata essa stessa non di rado l'oggetto di particolari scelte all'interno di certe scuole artistiche, e ha conferito a queste scuole il carattere che comunemente e genericamente è definito col termine di «pittoresco». Per il nostro proposito attuale è di qualche importanza precisare il vero significato di questa espressione, dato che è ora di uso generalizzato;

in tal uso un principio va sviluppato che, mentre è stato occultamente alla base di molte nostre valutazioni artistiche valide e giuste, finora non è però mai stato compreso appieno, tanto da poter essere utilizzato con sicurezza. Probabilmente nessuna parola (a parte le espressioni teologiche) è stata al centro di dispute così frequenti e così prolungate; tuttavia nessuna resta più vaga di questa nella sua accezione; e a me pare che non sia questione di scarso interesse indagare l'essenza di un'idea, della quale tutti hanno una nozione intuitiva e (per quel che sembra) a riguardo di cose simili, e della quale, tuttavia, ogni tentativo di definizione si è ridotto, secondo me, a una pura elencazione degli effetti e degli oggetti ai quali il termine è stato applicato, oppure a tentativi di astrazione, più palesemente insignificanti di tutti quelli che hanno squalificato la ricerca metafisica su altri temi. Un critico d'arte, per esempio, ha recentemente avanzato con grande solennità la teoria secondo cui l'essenza del pittoresco consisterebbe nell'espressione di un «decadimento universale». Sarebbe curioso vedere il risultato di un tentativo di illustrare quest'idea del pittoresco in un dipinto che rappresentasse delle foglie morte e dei frutti in decomposizione; e ugualmente curioso sarebbe seguire le tracce di qualsiasi ragionamento che, fondandosi su questa teoria, spiegasse il pittoresco di un somarello come il contrario di un puledro scalpitante. Vi sono tuttavia molte giustificazioni anche per le più clamorose cadute in ragionamenti di questo genere, dato che l'argomento è, senza dubbio, uno dei più oscuri che si possono legittimamente proporre alla ragione umana; e l'idea che gli corrisponde è così variata nelle menti di uomini diversi, a seconda dell'oggetto della loro analisi, che da nessuna definizione ci si può aspettare che comprenda più di un certo numero indefinito di forme da essa derivate.

XII. La caratteristica peculiare, tuttavia, che distingue il pittoresco dai caratteri di un altro soggetto che appartiene ai più alti livelli artistici (e questo solo è necessario determinare per il nostro attuale proposito), si può definire in breve e in modo netto. Il pittoresco, in questo senso, è *sublimità parassitaria*. Naturalmente, ogni forma di sublimità, così come ogni forma di bellezza è, in senso puramente etimologico, pittoresca: cioè adatta a diventare soggetto di una pittura; e ogni forma di sublimità è, anche nel senso specifico che sto cercando di spiegare, pittoresca, in quanto opposta alla bellezza; cioè a dire: vi è più pittoresco nei soggetti di Michelangelo che in quelli del Perugino, proporzionatamente alla prevalenza dell'elemento sublime sul

bello. Ma quella caratteristica il cui proposito ultimo si riconosce generalmente degradante per l'arte, è una sublimità *parassitaria*; cioè una sublimità che dipende da fattori accidentali o da caratteri meno essenziali degli oggetti ai quali essa appartiene; e il pittoresco *si sviluppa specificamente in modo esattamente proporzionale alla distanza dal centro concettuale di quei tratti caratteristici sui quali è fondata la sublimità*. Due concetti, pertanto, sono essenziali per la definizione del pittoresco: il primo, quello di sublimità (infatti la pura bellezza non è affatto pittoresca, e diventa tale solo quando ad essa si mescola un elemento sublime); e il secondo, la condizione subordinata o parassitaria di tale sublimità. Qualsiasi carattere della linea o dell'ombra o dell'espressione produca quindi effetto di sublimità, finirà per produrre il pittoresco. Cosa siano questi caratteri, io mi sforzerò, qui di seguito, di mostrarlo esaurientemente; ma tra quelli che sono in genere riconosciuti, posso elencare le linee spigolose e spezzate, le decise contrapposizioni di luce e d'ombra, i colori cupi, intensi o in deciso contrasto; e tutti questi caratteri producono il loro effetto a un grado ancora più alto quando, per rassomiglianza o analogia, ci ricordano oggetti nei quali risiede un'effettiva ed essenziale sublimità, come rocce o montagne, oppure le nubi tempestose o i flutti marini. Ora, però, se questi caratteri, o altri ancora di sublimità più alta e astratta, dovessimo trovarli nel cuore stesso e nella sostanza di ciò che stiamo contemplando, come nel caso della sublimità di Michelangelo, che dipende molto più dall'espressione degli atteggiamenti mentali delle sue figure che dalle linee per quanto nobili della loro impostazione, l'arte che rappresenta questi caratteri non può essere propriamente detta pittoresca; invece, se li trovassimo presenti in qualità accidentali o esteriori, si potrebbe parlare di pittoresco ben definito.

XIII. Così, nell'esecuzione delle fattezze del volto umano da parte del Francia o dell'Angelico, l'impiego delle ombre ha soltanto lo scopo di renderne con pienezza i contorni; e l'attenzione dell'osservatore finisce per essere diretta esclusivamente proprio su quelle fattezze (cioè a dire, sui caratteri essenziali dei soggetti rappresentati). Tutta la forza e la sublimità delle loro opere si concentrano su di esse, e le ombreggiature sono usate solo in funzione loro. Al contrario, da parte di Rembrandt, Salvator o Caravaggio, i lineamenti del viso sono usati *in funzione delle ombre*; e l'attenzione dell'osservatore, così come la forza compositiva del pittore, è rivolta agli elementi accidentali di luce e d'ombra che si diffondono attraverso o attorno quelle fattezze. Nel

caso di Rembrandt, inoltre, vi è spesso un'essenziale sublimità nell'invenzione e nell'espressione; e ve n'è sempre un alto grado nella luce e nell'ombra in quanto tali; tuttavia, per la maggior parte, si tratta di una sublimità parassitaria o innestata dall'esterno rispetto al soggetto del dipinto e, solo entro questi limiti, di effetto pittorresco.

xiv. Ancora, nell'esecuzione delle sculture del Partenone, l'ombra è usata di frequente come un fondo scuro sul quale sono tracciate le forme. Questo è evidentemente il caso delle metope, e dev'esser stato più o meno lo stesso nel caso del frontone. Ma l'uso di quell'ombra ha per intero lo scopo di mostrare i contorni delle figure, ed è sulla *loro linea* e non sulla forma delle ombre che si formano dietro di loro che l'artista e l'osservatore si concentrano. Le figure in sé sono concepite, per quanto possibile, in piena luce, grazie anche ai loro luminosi riflessi; sono tracciate esattamente come sui vasi vengono disegnate le figure bianche sul fondo nero; e gli scultori hanno respinto, o almeno si sono sforzati di evitare, tutte quelle ombre che non erano assolutamente necessarie a permettere alla forma di dispiegarsi. Al contrario, nella scultura gotica, l'ombra diventa essa stessa un oggetto di riflessione. È considerata come un colore scuro, da distribuire in certe masse adatte a questo trattamento; le figure molto spesso sono distribuite sulla superficie perfino in subordine alla dislocazione delle sue divisioni, e le loro vesti sono rappresentate con enfasi, a spese delle forme che nascondono sotto di sé, in modo da aumentare la complessità e la varietà dei punti d'ombra. Vi sono così, sia in scultura che in pittura, due scuole, in qualche modo contrapposte, delle quali l'una si fonda, per i suoi soggetti, sulla forma essenziale delle cose, e l'altra sulle luci e le ombre accidentali che si determinano su di esse. L'antagonismo si può risolvere in vario modo: a mezza via, come nel Correggio, così come a tutti i livelli possibili di nobiltà e di degradazione nelle diverse maniere; ma l'una è sempre riconosciuta come la scuola pura, e l'altra come quella pittorresca. Capiterà di trovare tratti della scuola pittorresca nelle opere greche, e tratti di quella pura e non pittorresca nel gotico; di entrambi i casi esistono esempi innumerevoli, come, in modo preminente, nelle opere di Michelangelo, nelle quali le ombre diventano pregevoli come mezzi d'espressione, e pertanto rientrano nel novero dei caratteri essenziali. Non posso ora addentrarmi in queste innumerevoli distinzioni ed eccezioni, perché mi interessa soltanto di dimostrare con quanta ampiezza si possa applicare la definizione generale.

xv. Ancora, ci si accorgerà che questa distinzione è valida non solo tra forma e ombra, come oggetto di scelta, ma tra forme essenziali e non essenziali. In scultura, una delle distinzioni principali tra la scuola drammatica e quella pittoresca si può individuare nel modo in cui sono trattati i capelli. Per un artista dei tempi di Pericle, essi erano da considerare come un'escrescenza, indicati da poche linee sommarie, e subordinati, in ogni particolare, alla forma dominante dei lineamenti e della figura del corpo. Non è necessario vi dimostri come si trattasse totalmente di una concezione artistica, e non di una caratteristica nazionale. Basta soltanto ricordare le occupazioni degli Spartani, come vengono riferite dalla spia persiana la sera prima della battaglia delle Termopili, o dare uno sguardo alle descrizioni omeriche della forma ideale, per rendersi conto di quanto puramente *sculturale* fosse quella norma che riduceva a poche linee la rappresentazione dei capelli perché essa non dovesse interferire, dati gli inevitabili rischi rappresentati dal materiale, con la nettezza delle forme della persona. Al contrario, nella scultura più tarda, i capelli sono quasi l'oggetto principale delle attenzioni dell'esecutore; e mentre le fattezze e le membra sono eseguite in modo impacciato e sommario, i capelli sono ondulati e pieni di ricci, hanno una superficie decisamente mossa e ricca di ombre e sono distribuiti in masse tanto elaborate da divenire ornamentali; le linee e il chiaroscuro di queste masse sono autenticamente sublimi, ma si tratta di una sublimità che, nei confronti della creatura rappresentata, è parassitaria, e pertanto pittoresca. Nello stesso senso si può intendere l'uso di questo termine applicato alla pittura moderna che si occupa della rappresentazione degli animali, caratterizzata com'è da un'attenzione tutta particolare per il colore, la lucentezza e la struttura della pelle; e non è solo all'arte che questa definizione si attaglia. Negli animali stessi, quando la loro sublimità dipende dalle forme e dai movimenti muscolari, o dai loro attributi essenziali e principali, come, forse, più che in ogni altro, nel cavallo, non li definiamo pittoreschi, ma li consideriamo particolarmente adatti ad essere raffigurati insieme a soggetti puramente storici. Ma di mano in mano che il loro carattere di sublimità passa ai caratteri accessori, quasi escrescenze—come la criniera per il leone, le corna per il cervo, il manto irsuto per il somaro, secondo l'esempio che ho già proposto prima, il manto variegato per la zebra, o il piumaggio in genere—allora essi diventano pittoreschi, e sono tali nella rappresentazione artistica solo in proporzione della particolare prominenza riservata a quegli elementi

accessori. Spesso può capitare che sia molto opportuno che essi assumano tale importanza; spesso in questi aspetti accessori risiede il più alto grado di maestà, come in quelli del leopardo e del cinghiale; e nelle mani di uomini come Tintoretto e Rubens gli attributi diventano mezzi per rendere maggiormente intensi proprio gli effetti più alti e più ideali. Ma l'inclinazione del loro pensiero verso il pittoresco è sempre distintamente riconoscibile, in quanto resta limitata alla superficie, al carattere meno essenziale, e da essa emana una sublimità diversa da quella della creatura stessa; una sublimità che è, in qualche modo, comune a tutti gli oggetti della creazione, e la stessa nei suoi elementi costitutivi, dovunque noi la ricerchiamo: nelle grinze e nelle pieghe di un manto di pelo ispido, o nei crepacci e negli abissi della roccia, o nelle macchie d'arbusti che spuntano lungo le pareti dei monti o i versanti delle colline, o nel continuo alternarsi di gaiezza e malinconia nelle variegature della conchiglia, della piuma o della nuvola.

XVI. Ora, per ritornare al nostro tema, accade che, in architettura, la bellezza aggiuntiva e accidentale è assai comunemente incompatibile con la conservazione del carattere originario dell'opera; per questo il pittoresco si ricerca sempre nelle rovine, e si pensa consista nella decadenza. Invece, anche quando lo si ricerca in questo modo, esso consiste semplicemente nella sublimità delle crepe, o delle fratture, o nelle macchie, o nella vegetazione che assimilano l'architettura all'opera della natura, e le conferiscono quelle condizioni di colore e di forma che sono universalmente dilette all'occhio dell'uomo. E quando ci si muove in questa direzione fino alla soppressione dei caratteri autentici dell'architettura, allora si è nell'ambito del pittoresco: e l'artista che guarda allo stelo dell'edera invece che al fusto della colonna, sta portando alle estreme conseguenze, con una licenza ancor più arbitraria, la scelta che già aveva operato lo scultore della decadenza in favore dei capelli invece che del volto della sua statua. Ma quando il pittoresco riesce a mantenersi coerente con i caratteri intrinseci dell'architettura, ecco che la funzione di questa forma di sublimità esteriore dell'architettura è senz'altro più nobile di quella di qualsiasi altro oggetto, perché esso è testimonianza dell'età dell'opera: di ciò in cui, come si è detto, consiste la maggior gloria dell'edificio. Pertanto, i segni esteriori di questa gloria, che hanno una forza e un compito più grandi di qualsiasi altro che appartenga alla loro pura bellezza sensibile, possono esser fatti rientrare nel rango dei caratteri puri ed essenziali dell'architettura; talmente essenziali, secondo me, che ritengo che un edificio non possa

esser considerato nel suo pieno rigoglio prima che gli siano passati sopra quattro o cinque secoli; e penso anche che tutt'intera la scelta e la disposizione dei suoi dettagli dovrebbe tener conto dell'aspetto che esso avrà dopo tale periodo, cosicché non se ne impiegasse neppure uno, tale da esser soggetto a danni materiali dovuti all'alterazione delle superfici causate dalle intemperie, o alla degradazione strutturale che un lasso di tempo così lungo implicherebbe.

XVII. Non è mia intenzione addentrarmi in alcune delle questioni che l'applicazione di questo principio comporta. Sono di portata troppo grande e troppo complesse perché possa anche semplicemente farvi cenno visti i limiti attuali nei quali mi muovo. Bisogna però osservare che, in generale, gli stili architettonici pittoreschi nel senso sopra spiegato in rapporto alla scultura, cioè a dire nei quali la descrizione è subordinata nella disposizione ai punti d'ombra piuttosto che alla purezza della linea, non solo non sono danneggiati, bensì guadagnano in ricchezza d'effetti quando i loro dettagli sono parzialmente logori; ecco perché stili di questo genere, prevalentemente quelli che rientrano nel gotico francese, dovrebbero esser sempre adottati quando i materiali da impiegare sono soggetti a degradazione, come il mattone, l'arenaria o la pietra calcarea meno compatta; mentre gli stili che in vario modo debbono contare sulla purezza della linea, come il gotico italiano, devono essere eseguiti per intero in materiali duri e non decomponibili, come il granito, il serpentino o i marmi cristallini. Non può esservi dubbio che la natura dei materiali disponibili abbia influenzato la nascita e lo sviluppo di entrambi gli stili: e questo dovrebbe essere ancor più determinante per la nostra scelta dell'uno o dell'altro.

XVIII. Non rientra nel mio attuale disegno considerare esaurientemente il secondo dei grandi doveri che ci competono, del quale ho parlato prima: la conservazione dell'architettura che già possediamo. Ma mi sarà concessa qualche considerazione, particolarmente necessaria nei tempi in cui viviamo.

AFORISMA 31
Il cosiddetto restauro è la peggiore delle distruzioni

Né il pubblico, né coloro cui è affidata la cura dei monumenti pubblici comprendono il vero significato della parola restauro. Esso significa la più totale distruzione che un edificio possa subire: una distruzione alla fine della quale non resta neppure un resto autentico da raccogliere, una distruzione accompagnata dalla fal-

sa descrizione della cosa che abbiamo distrutto³. Non inganniamo noi stessi in una questione tanto importante; è impossibile in architettura restaurare, come è impossibile resuscitare i morti, alcunché sia mai stato grande o bello. Ciò su cui ho appena insistito indicando come la vita del tutto, quello spirito che è reso solo dalle mani e dall'occhio dell'esecutore, non può esser mai fatto rivivere. Forse un'altra epoca potrà produrre un altro spirito, e si tratta allora di un nuovo edificio; ma non si può fare appello allo spirito degli esecutori che sono morti, e non gli si può comandare di guidare altre mani e altre menti. È un'impresa palesemente impossibile, quando si tratta di eseguirne una riproduzione fedele e sincera. Che riproduzione si può eseguire di superfici che sono consumate di mezzo pollice? Tutt'intera la rifinitura superficiale dell'opera stava proprio in quel mezzo pollice che se n'è andato; se provate a restaurare quella rifinitura, non potete farlo altro che arbitrariamente; se copiate quel che è rimasto, assicurando il massimo possibile di fedeltà (e quale attenzione, o meticolosità, o spesa, è in grado di garantirla?), come può la nuova opera essere migliore di quella vecchia? Eppure in quella vecchia vi era una qualche vitalità, una qualche misteriosa e suggestiva traccia di quel che essa era stata, e di quel che era andato perduto; una qualche soavità in quelle linee morbide modellate dal vento e dalla pioggia. E non ve ne può essere alcuna nella brutale durezza del nuovo intaglio. Guardate gli animali che vi ho presentato nella tavola XIV come esempio di un'opera viva, e immaginate come dovevano essere marcate le scaglie e i capelli prima che si logorassero, o le pieghe di quelle sopracciglia; e chi mai potrà restaurarle? La prima operazione del restauro (e questo l'ho visto, ben più d'una volta, nel Battistero di Pisa, nella Ca' d'Oro di Venezia, nella Cattedrale di Lisieux) consiste nel fare a pezzi l'opera originale; la seconda, di solito, consiste nel mettere in opera le meno preziose e più volgari imitazioni che non possano essere individuate come tali; ma in ogni caso, per quanto esse siano fedeli e elaborate, si tratta sempre di imitazioni, di fredde copie di quelle parti che possono essere modellate con aggiunte arbitrarie; e la mia esperienza finora mi ha offerto un solo esempio, quello del Palazzo di Giustizia di Rouen, in cui almeno questo, il più alto grado di fedeltà, sia stato realizzato, o per lo meno tentato.

³ Falso, anche se inteso come parodia; la forma più disgustosa di falsità.

XIX. *Non parliamo dunque di restauro. Si tratta di una menzogna dal principio alla fine. Si può fare la copia di un edificio come la si può fare di un cadavere: la copia può avere dentro di sé la struttura dei vecchi muri, come il calco di un viso può averne lo scheletro; ma in nessuno dei due casi riesco a vedere con quale vantaggio; e non m'interessa. Ma il vecchio edificio è distrutto, e in questo caso in modo più definitivo e irrimediabile che se fosse sprofondato in un mucchio di polvere, o se fosse stato fuso in una massa di argilla: è più quello che si è riusciti a racimolare dalla desolazione di Ninive di quello che si potrà mai mettere insieme dopo la ricostruzione di Milano.*

Eppure, si dice, il restauro può rappresentarsi come una necessità. Certo! Guardiamola bene in faccia questa necessità, e cerchiamo di capirla nei suoi veri termini. È una necessità distruttiva. Accettatela, così; e allora demolite tutto l'edificio, spargetene le pietre negli angoli più remoti, fatene zavorra, o materiale da costruzione, se volete; ma fatelo onestamente, e non elevate un monumento alla menzogna, al loro posto. Guardatela bene in faccia, questa necessità, prima che venga, e potrete prevenirla. Il principio che vige oggi (un principio che sono convinto, almeno in Francia, è *sistematicamente messo in atto dai muratori*, al fine di trovare lavoro per sé, visto che l'Abbazia di Saint Ouen è stata demolita dalle autorità cittadine in modo da trovar lavoro ad alcuni vagabondi) consiste prima nel trascurare gli edifici per procedere poi al loro restauro. Prendetevi cura solerte dei vostri monumenti, e non avrete alcun bisogno di restaurarli. Poche lastre di piombo collocate a tempo debito su un tetto, poche foglie secche e sterpi spazzati via in tempo da uno scroscio d'acqua, salveranno sia il soffitto che i muri dalla rovina. Vigilate su un vecchio edificio con attenzione premurosa; proteggetelo meglio che potete e ad *ogni* costo, da ogni accenno di deterioramento. Contate quelle pietre come contereste le gemme di una corona; mettetegli attorno dei sorveglianti come se si trattasse delle porte di una città assediata; dove la struttura muraria mostra delle smagliature, tenetela compatta usando il ferro; e dove essa cede, puntellatela con travi; e non preoccupatevi per la bruttezza di questi interventi di sostegno: meglio avere una stampella che restare senza una gamba. E tutto questo, fatelo amorevolmente, con reverenza e continuità, e più di una generazione potrà ancora nascere e morire all'ombra di quell'edificio. Alla fine anch'esso dovrà vivere il suo giorno estremo; ma lasciamo che quel giorno venga apertamente e senza inganni, e non consentiamo che alcun sostituto falso e disonorevole lo privi degli uffici funebri della memoria.

xx. Di devastazioni più sfrenate e ignoranti è inutile parlare; le mie parole non potranno certo raggiungere coloro che le commettono⁴, e tuttavia, che mi ascoltino o no, non posso tacere la verità che, ancora una volta, la nostra decisione di conservare o no gli edifici delle epoche passate non è questione di opportunità o di sentimento; il fatto è che *non abbiamo alcun diritto di toccarli*. Non sono nostri. Essi appartengono in parte a coloro che li costruirono, e in parte a tutte le generazioni di uomini che dovranno venire dopo di noi. I morti hanno ancora i loro diritti su di essi: ciò per cui essi si sono affaticati, la gloria di un'impresa, l'espressione di un sentimento religioso o di qualunque altra cosa essi intendessero affidare per l'eternità a quegli edifici, sono tutte cose che non abbiamo il diritto di distruggere. Ciò che abbiamo costruito noi stessi, siamo liberi di demolirlo; ma i diritti di altri uomini su ciò per la cui realizzazione essi hanno profuso le loro energie, la loro ricchezza e la loro vita, non si sono estinti con la loro morte; e tanto meno è stato conferito a noi soltanto il diritto di usare a nostra discrezione di quanto essi ci hanno lasciato. Esso appartiene a tutti i loro successori. E può anche darsi che, in un futuro, sia motivo di dolore o causa d'offesa per milioni di persone il fatto che noi abbiamo tenuto conto dei nostri interessi del momento abbattendo gli edifici dei quali abbiamo deciso di fare a meno. Quel dolore, quella perdita, non abbiamo alcun diritto di infliggerli. Forse che la cattedrale di Avranches apparteneva alla plebaglia che la distrusse più di quanto non appartenesse a noi che oggi camminiamo con dolore avanti e indietro nelle sue fondamenta? Né vi è alcun edificio che appartenga a quella plebaglia che sfoga la sua violenza su di essa. Perché di plebaglia si tratta, e tale resterà sempre. Non conta che sia inferocita o in preda a una deliberata follia; che si tratti di una folla incontrollabile o che sia riunita in comitati. Il popolo che si abbandona alla distruzione di qualsiasi cosa senza una ragione è plebaglia, e l'Architettura finisce sempre distrutta senza una ragione. Un bell'edificio necessariamente vale il terreno sul quale sorge, e sarà così finché l'Africa Centrale e l'America non saranno diventate popolose come il Middlesex; e non vi sono al mondo cause valide di alcun genere come motivo per la sua distruzione. E se mai fossero state valide, certamente non lo

⁴ No davvero! In tutta la vita non ho mai avuto notizia di parole più spreccate delle mie. Questo paragrafo conclusivo del sesto capitolo è il migliore, io credo, del libro; ma anche il più infruttuoso.

Le sette lampade dell'Architettura

sono ancora, ch  il posto e del passato e del futuro, nelle nostre coscienze,   usurpato da un presente fatto di inquietudine e di scontento. La stessa pace della natura viene sempre pi  allontanata da noi; migliaia di persone che, un tempo costrette a viaggi necessariamente prolungati, erano soggette a una certa influenza proveniente dal cielo silenzioso e dai campi addormentati nella loro quiete; un'influenza pi  effettiva che consapevole o dichiarata, ora portano con s  anche il febbrile fervore senza sosta della loro vita: e lungo le arterie ferroviarie che percorrono il corpo del nostro paese, battono e scorrono gli impetuosi impulsi originati da questo fervore, ogni ora pi  ardenti e concitati. Tutta la vitalit  si concentra attraverso queste palpitanti arterie nel cuore delle citt ; la campagna   scavalcata come un mare verde da ponti angusti, e noi ci troviamo ricacciati indietro, in una folla sempre pi  numerosa che si accalca alle porte della citt . L'unica influenza che possa in qualche modo prendere il posto di quella delle foreste e dei campi *in un mondo come questo*,   la forza dell'antica Architettura. Non staccatevi da essa per il gusto di avere una piazza di forma regolare, o un marciapiede alberato dietro la siepe, o una strada elegante o una banchina senza ostacoli. L'orgoglio di una citt  non risiede in queste cose. Lasciatele alla plebe; ma ricordatevi che vi sar  di sicuro qualcuno entro la cinta di queste mura che hanno perduto la loro quiete, che richiederebbe ben altri posti che questi, nei quali poter passeggiare, ben altre forme architettoniche che gli si offrissero cordialmente alla vista: come a colui che cos  spesso sedeva l  dove il sole batteva da ponente, a osservare le linee della cupola di Firenze che si disegnavano sulla volta del cielo, o come a coloro che, suoi ospiti, quotidianamente, dalle stanze del loro palazzo, potevano rimirare i luoghi dove i loro padri giacevano in riposo, all'incrocio delle buie strade di Verona⁵.

⁵ [Allude alle Arche Scaligere, che si trovano nel centro di Verona. Meno chiara   l'allusione precedente all'ospitalit  offerta dai Della Scala a qualche personalit  fiorentina; n    pensabile che l'autore sia caduto nel grossolano errore di ritenere che Dante, il pi  celebre ospite fiorentino di Verona, avesse potuto vedere la cupola del duomo di Firenze, posteriore di oltre un secolo alla sua morte. Evidentemente l'allusione non va riferita a qualche personaggio storico noto].

Capitolo settimo

LA LAMPADA DELL'OBEDIENZA

I. Mi sono sforzato nei capitoli precedenti di dimostrare come ogni forma di alta architettura sia in qualche modo l'incarnazione della Politica, della Vita, della Storia e della Fede religiosa dei popoli. Una o due volte, nel corso di questo tentativo, ho fatto riferimento a un principio al quale vorrei ora assegnare un posto ben definito tra quelli che ispirano questa incarnazione; l'ultimo posto, non solo perché la sua stessa umiltà ve lo destina, ma piuttosto perché gli compete in quanto esso costituisce il coronamento di tutto il resto: intendo dire, quel principio al quale la Politica deve la sua stabilità, la Vita la sua felicità, la Fede il suo consenso, il Creato la sua continuità: l'Obbedienza.

AFORISMA 32
Non esiste nulla
di simile alla Li-
bertà

Né è l'ultima tra le fonti di una soddisfazione più seria trovata nell'analisi di un argomento che sembra sulle prime aver scarsa pertinenza con i ben più seri interessi dell'umanità, il fatto che le condizioni della perfezione materiale che esso m'induce, in conclusione, a considerare, fornicano una prova singolare di quanto sia falsa la concezione, quanto frenetica la ricerca, di quel fantasma ingannevole che gli uomini chiamano Libertà: il più ingannevole, in verità, di tutti gli altri fantasmi, perché il più debole raggio di razionalità potrebbe dimostrarci con sicurezza che, non solo il suo conseguimento, ma la sua esistenza, è impossibile. Non esiste una cosa di questa natura nell'universo. Non potrà mai esistere. Non l'hanno le stelle, non l'ha la terra, non l'ha il mare; e noi uomini abbiamo la caricatura e l'apparenza di essa, per rendere più pesante la nostra punizione.

Le sette lampade dell'Architettura

In una delle poesie più alte¹ per ricchezza d'immagini e musicalità, che appartengono alla recente scuola della nostra letteratura, il poeta ha ricercato nell'aspetto esteriore della natura inanimata l'espressione di quella Libertà che avendola egli un tempo amata, ha visto tra gli uomini nei suoi veri colori di tenebra. Ma che singolare errore d'interpretazione! Dato che in un nobile verso della sua invocazione ha contraddetto l'assunto di tutto il resto e ha riconosciuto la presenza di una sottomissione, che non è certo meno gravosa per il fatto di essere eterna. E come avrebbe potuto accadere altrimenti? Visto che se vi è un principio professato più generalmente di qualunque altro in ogni espressione, o impresso più saldamente di qualunque altro in ogni atomo del creato visibile, quel principio non è la libertà, ma la Legge.

II. I più entusiasti risponderebbero che per Libertà essi intendevano la Legge della Libertà. E allora, perché usare quella parola da sola e in senso equivoco? Se per libertà s'intende mortificazione delle passioni, disciplina dell'intelletto, sottomissione della volontà; se s'intende il timore d'imporre o la vergogna di commettere un torto; se s'intende il rispetto per tutti coloro che esercitano un'autorità, e la considerazione per tutti coloro che da quest'autorità dipendono; la venerazione per il virtuoso, la misericordia per il malvagio, la compassione per il debole; se s'intende la vigilanza su tutti i pensieri, la temperanza in tutti i piaceri e la perseveranza in tutti gli impegni; se s'intende, in una parola, quel servizio che nella liturgia della Chiesa Inglese è definito come la perfetta libertà², perché designarla con la stessa parola con cui il lussurioso intende la licenza e l'incostante intende il cambiamento; con cui la canaglia intende la ruberia, e lo stolto l'uguaglianza; con cui l'arrogante intende l'anarchia, e il malvagio la violenza? Chiamatela con un qualsiasi nome diverso da tutto questo, ma il migliore e più autentico è Obbedienza. L'obbedienza è, invero, fondata su una sorta di libertà, altrimenti diventerebbe pura sottomissione; ma questa libertà è concessa solo perché l'obbedienza possa es-

¹ Vedasi Appendice v.

² [In italiano questa sottile distinzione non può essere avvertita senza un chiarimento di carattere lessicale: finora l'autore ha impiegato il termine *Liberty*, che designa il concetto astratto di libertà, diremo la libertà senza aggettivi; ora, invece, il termine impiegato è *Freedom*, che designa la libertà realizzata e realizzabile nei limiti dell'esperienza umana].

La lampada dell'obbedienza

sere più perfetta: e così, mentre la licenza è necessaria in una certa misura, per mettere in evidenza le energie individuali delle cose, la loro bontà, piacevolezza e perfezione consiste nella loro limitazione. Paragonate un fiume che abbia travolto gli argini con uno che sia da essi trattenuto, e le nuvole che siano disseminate per tutta la volta del cielo con quelle che siano messe in riga ben schierate dal vento. È così che, per quanto la limitazione, assoluta e soffocante, non possa mai essere piacevole, questo non dipende dal fatto che essa sia un male in sé, ma soltanto dal fatto che, quando è troppo grande, essa fa violenza alla natura delle cose che limita, e così contravviene alle altre leggi sulle quali la natura si fonda. E l'equilibrio, che sta alla base della bellezza del creato, si situa tra le leggi della vita che stanno dentro alle cose governate, e le leggi di governo generale alle quali esse sono soggette; così, la sospensione o la trasgressione a uno dei due tipi di legge o, alla lettera, il disordine, equivale ed è sinonimo di malattia; mentre l'accrescimento, sia della dignità che della bellezza, di solito rientra nell'ambito della limitazione (cioè dell'azione della legge superiore) piuttosto che in quello del carattere singolo di ciascuna cosa (cioè dell'azione della legge insita nella cosa). La parola più nobile nel repertorio delle virtù sociali è «lealtà», e la più dolce che gli uomini abbiano imparato tra i pascoli selvaggi immersi nella natura è «ovile».

· III. E non è tutto. Possiamo osservare che nel graduale dispiegarsi dell'essere, l'obbedienza delle cose alle leggi loro imposte è tanto più completa quanto maggiore è la loro maestà. La legge di gravitazione è rispettata meno tranquillamente e meno sollecitamente da un grano di polvere che dal sole e dalla luna; e l'acqua dell'oceano ricade e fluisce per opera di impulsi che né il lago né il fiume conoscono. Così anche nella valutazione della dignità di qualsiasi azione od occupazione degli uomini, non vi è forse prova migliore della domanda: «è regolata da norme severe?». Perché la severità di queste norme sarà probabilmente commisurata alla grandezza della moltitudine le cui fatiche si concentrano su tale domanda o i cui interessi sono da essa coinvolti.

Pertanto, tale severità dev'essere particolare, nel caso di quell'arte su tutte le altre, le cui produzioni sono le più vaste e le più comuni; quell'arte che richiede per la sua pratica la cooperazione di schiere di uomini, e per la sua perfezione la perseveranza di generazioni successive. E, tenendo conto anche di quanto abbiamo così spesso osservato a proposito dell'Architettura, della sua continua influenza sulle emozioni della vita quotidiana e del suo realismo, in contrapposizione alle

Le sette lampade dell'Architettura

due arti sorelle che non consistono, al confronto, altro che nell'illustrare storie e sogni, potremmo aspettarci in anticipo di scoprire che il suo stato di salute e la sua azione sono regolate da norme ben più severe di quelle che regolano le altre due; che la licenza che queste ultime concedono ai procedimenti della mente individuale, l'architettura non sarebbe disposta a concederla; e che, a conferma delle relazioni che essa intrattiene con tutto quanto è universalmente importante per l'uomo, essa esprimerebbe, con la sua maestosa sottomissione, qualche sembianza di ciò da cui dipendono la felicità e il potere dell'uomo nella società. Saremmo pertanto in grado di concludere, senza la luce dell'esperienza, che l'Architettura non potrebbe mai fiorire eccetto che quando fosse soggetta a una legge nazionale rigida e minuziosamente prescrittiva quanto le leggi che regolano la religione, la vita politica e le relazioni sociali; anzi, ancor più autoritaria di queste, perché, da un lato, passibile di un'applicazione più ampia, dall'altro applicata a una materia più passiva; e che richiederebbe un'applicazione ancora migliore, perché porterebbe l'impronta più pura, non di una legge o di un'altra, ma dell'autorità che è comune a tutte. Ma in questa materia la voce dell'esperienza vince su quella della ragione. Se mai esiste una sola condizione che, osservando l'evoluzione dell'architettura vediamo distintamente e valida in generale; se, tra le prove contraddittorie del successo che arride a manifestazioni artistiche opposte per carattere e circostanze, una conclusione si può mai trarre costantemente e indiscutibilmente, è questa: che l'architettura di una nazione è grande solo quando è universale e consolidata come lo è la sua lingua, e quando le differenze di stile da provincia a provincia non vanno al di là delle differenze tra i rispettivi dialetti. In altre considerazioni determinanti i dubbi non mancano: le nazioni hanno visto i periodi di più forte splendore della loro architettura, tanto in tempi di povertà quanto in tempi di ricchezza, di guerra e di pace, in epoche barbariche e in epoche di grande raffinatezza, sotto i governi più liberali o più dispotici; ma quest'unica condizione è sempre stata costante, quest'unica esigenza è sempre stata chiara in tutti i luoghi e in tutti i tempi: che le opere architettoniche devono appartenere a una *scuola*, che nessun capriccio individuale deve eliminare o variare materialmente tipi di architettura che ormai godono del consenso generale o decorazioni ormai consuete, e che, dalla casetta di campagna al palazzo, dalla cappella alla basilica e dalla recinzione dei giardini alle mura della fortezza, ogni elemento, ogni lineamento dell'architettura di una nazione deve essere

La lampada dell'obbedienza

adatto al comune impiego e apertamente accettato, come lo sono la sua lingua o la sua moneta corrente.

IV. Non passa giorno senza che i nostri architetti siano esortati a essere originali o a inventare un nuovo stile; è un'esortazione più o meno sensata e necessaria quanto chiedere a un uomo che non ha mai avuto abbastanza cenci da mettersi addosso per difendersi dal freddo di inventare un nuovo taglio d'abito. Dategli prima un vestito completo, e lasciate che sia poi lui a occuparsi della sua foggia. Non abbiamo bisogno di alcun nuovo stile di architettura. Chi ha bisogno di un nuovo stile di pittura o di scultura? Ma abbiamo bisogno di *un qualche* stile. È incredibilmente poco importante, se abbiamo un codice di leggi che siano buone leggi, il fatto che esse siano nuove o vecchie, di origine straniera o locale, romane o sassoni, o normanne, o inglesi. Ma è d'importanza considerevole che noi abbiamo un codice di leggi di un genere o di un altro, e che quel codice sia accolto e applicato da una costa all'altra dell'isola, senza che vi sia una legge alla quale far riferimento per formulare il nostro giudizio a York, e un'altra a Exeter. E allo stesso modo, non conta assolutamente nulla che abbiamo un'architettura vecchia o nuova, ma conta sopra ogni cosa che abbiamo un'architettura che possa veramente dirsi tale; cioè a dire, un'architettura le cui leggi potrebbero essere insegnate nelle scuole, dalla Cornovaglia al Northumberland come s'insegna la corretta grafia e la grammatica inglese, e non un'architettura che dev'essere inventata da zero ogni volta che costruiamo un ospizio per i poveri o una scuola parrocchiale. A me pare vi sia un sorprendente equivoco diffuso tra la maggior parte degli architetti dei nostri tempi a proposito dell'autentica natura e del significato dell'originalità; e di tutto ciò in cui essa consiste. L'originalità nell'espressione non dipende dall'invenzione di nuove parole; né l'originalità in poesia dipende dall'invenzione di nuove forme metriche; né in pittura, dall'invenzione di nuovi colori, o di nuovi modi di usarli. Gli accordi musicali, le armonie dei colori, i principi generali di disposizione delle masse scultoree, sono stati stabiliti molto tempo addietro, e con ogni probabilità non si può aggiungere nient'altro senza che si finisca per alterarli. Ammesso che possano aver luogo, queste aggiunte o alterazioni derivano molto più dall'opera del tempo e delle moltitudini che da invenzioni dovute a un singolo individuo. Potremo anche avere un Van Eyck, che diventerà famoso come colui che ha introdotto un nuovo stile, una volta ogni dieci secoli, ma egli stesso farà risalire la sua invenzione a qualche fatto di secondaria

Le sette lampade dell'Architettura

importanza o a qualche ricerca di carattere accidentale; e l'uso di quell'invenzione dipenderà del tutto dalle esigenze più sentite o dalle propensioni di quel periodo. L'originalità non dipende da niente di simile. Un uomo che ha il dono dell'originalità, si adeguerà allo stile corrente, lo stile del suo tempo, e lavorerà seguendo quello stile, e sarà grande in quello stile, e tutto quanto eseguirà in quello stile, egli farà sì che appaia fresco, quasi ogni pensiero che lo ispira fosse appena sceso dal cielo. Non dico che non si prenderà delle libertà con i suoi materiali o con le sue regole, non dico che negli uni e nelle altre a volte non saranno prodotti dai suoi sforzi e dalle sue capacità immaginative inattesi cambiamenti. Ma quei cambiamenti saranno istruttivi, naturali, prodotti con semplicità, anche se a volte di effetto meraviglioso; non saranno mai ricercati come elementi indispensabili alla sua dignità o alla sua indipendenza; e quelle libertà saranno come le libertà che un grande oratore si prende con la lingua, non una sfida alle sue regole per il gusto della stranezza, ma conseguenze, inevitabili, non artificiose, e brillanti, di uno sforzo teso a esprimere ciò che la lingua, senza tali infrazioni, non sarebbe stata in grado di esprimere. Vi possono essere delle epoche nelle quali, come ho detto sopra, la vitalità di un'arte si manifesta nei suoi cambiamenti e nel suo rifiuto delle antiche limitazioni; ve ne sono anche nella vita degli insetti. Ed è di grande interesse la condizione sia dell'arte che degli insetti nei periodi in cui, a causa della loro evoluzione naturale e della loro forza costituzionale, tali cambiamenti stanno per operarsi. Ma così come sarebbe ben inquieto e pazzo quel bruco che, invece di esser soddisfatto di vivere una vita da bruco e di nutrirsi di un cibo da bruco, fosse sempre intento con tutte le sue forze a trasformarsi in crisalide; e così come sarebbe infelice quella crisalide che se ne stesse sveglia la notte ad avvolgersi senza posa nel suo bozzolo, sforzandosi di trasformarsi prima del tempo in farfalla; allo stesso modo sarà infelice e sterile quell'arte che, invece di sostentarsi con il cibo e di adeguarsi alle abitudini che sono stati sufficienti al sostentamento e alla guida di altre arti prima di lei e come lei, si dibatte e si logora sotto il peso dei limiti naturali della sua esistenza, e si accanisce a voler diventare qualcosa di diverso da ciò che è. Anche se rientra nella nobiltà d'animo delle creature più alte anticipare col desiderio e in parte rendersi conto dei cambiamenti che sono prestabiliti per loro, preparandosi ad essi in anticipo; e se, come capita di solito con i cambiamenti *prestabiliti*, essi conducono a una condizione superiore, la vera forza di ogni creatura, sia essa mute-

La lampada dell'obbedienza

vole o no, anche se li desidera e si rallegra nella speranza che questi cambiamenti intervengano, è di ritenersi, per il momento, soddisfatta delle condizioni della sua esistenza, sforzandosi solo di portare a termine i cambiamenti che quest'ultima comporta, adempiendo al massimo grado ai doveri ai quali il suo stato presente la destina e la mantiene legata.

v. Pertanto, né l'originalità né il cambiamento, per quanto entrambi possano essere positivi—e questa è comunemente un'ipotesi quanto mai generosa ed ottimistica per entrambi—, devono mai essere ricercati per se stessi, o possono mai essere perseguiti in modo benefico da qualunque lotta o ribellione contro le leggi comuni. Noi non abbiamo bisogno né dell'una né dell'altro. Le forme architettoniche che già conosciamo sono sufficienti al caso nostro, e molto migliori di chiunque di noi; e sarà tempo di pensare al loro cambiamento in meglio solo quando saremo capaci di usarle così come sono ora. Ma vi sono alcune cose delle quali non solo sentiamo l'esigenza, ma delle quali non possiamo fare a meno, e delle quali tutte le lotte e i vaneggiamenti di questo mondo, o meglio, tutto il vero ingegno e la risolutezza d'Inghilterra non ci metterà mai in grado di fare a meno: l'Obbedienza, l'Unità, la Solidarietà e l'Ordine. E tutte le nostre scuole di belle arti e i nostri comitati per il buon gusto; tutte le nostre accademie, le nostre conferenze, il nostro giornalismo e la nostra saggistica; e tutti i sacrifici che stiamo cominciando a fare, tutta la sincerità che risiede nella nostra natura di inglesi, tutta la forza della nostra volontà inglese, e la vitalità dei nostri intelletti inglesi, a questo proposito saranno inutili quanto gli sforzi che si fanno e le emozioni che si provano in un sogno, a meno che siamo disposti a sottomettere l'architettura e ogni arte, come le altre cose, alla legge inglese.

VI. Dico l'architettura e ogni arte, perché sono convinto che l'architettura debba essere, fra tutte, l'arte fondamentale, e che le altre la debbano seguire secondo il loro tempo e il loro ordine. E io credo che il fiorire delle nostre scuole di pittura e di scultura delle quali nessuno vorrà negare la vitalità, anche se molti ne negano la validità, dipenda da quello della nostra architettura. Io credo che tutto languirà finché essa non prenderà la guida, e (questo non lo *penso*, ma lo proclamo con la stessa certezza con la quale affermerei la necessità, per la salvezza della società, di un governo legale competente e guidato con fermezza) che la nostra architettura *languirà* del tutto immersa nella

Le sette lampade dell'Architettura

polvere, finché il primo principio del buonsenso non sarà virilmente rispettato, e non sarà adottato e applicato ovunque un sistema universale di forma e di lavorazione. Si potrà dire che questo è impossibile. Può darsi, lo temo anch'io. Non posso far niente circa la possibilità o impossibilità di realizzarlo; quello che semplicemente so e affermo è che esso è necessario. Se è impossibile, è impossibile anche l'arte inglese. Lasciatela perdere subito. Vi fa perdere tempo, denaro, ed energia; e anche se ci perderete secoli e patrimoni, e vi farete in quattro per lei, non riuscirete mai a riscattarla dal più puro diletterantismo. Non pensateci. È una pericolosa illusione, un vero e proprio gorgo nel quale, un genio dopo l'altro, saranno inghiottiti tutti, senza che esso poi si plachi. E così continuerà a essere, a meno che fin dall'inizio non ci si decida a fare l'unico passo coraggioso e importante. Non riusciremo a produrre arte partendo dalla ceramica o dalla stampa dei tessuti; non è grazie alla filosofia che arriveremo a elaborare una nostra arte; non c'imbatteremo nell'arte grazie ai nostri esperimenti scientifici, né la creeremo con le nostre fantasie. Non dico neppure che possiamo costruirla partendo dal mattone e dalla pietra, ma è in questi che vi è per noi un'opportunità; e non ve n'è nessun'altra. E questa opportunità poggia solo sulla possibilità di ottenere il consenso, sia degli architetti che del pubblico, nella scelta di uno stile o nell'impegno a impiegarlo universalmente.

VII. Con che margine di sicurezza dovremmo dapprima fissarne i principi, possiamo precisarlo con facilità, considerando quali sono gli indispensabili metodi d'insegnamento validi per qualsiasi altro ramo del sapere. Quando cominciamo a insegnare a scrivere ai bambini, li costringiamo a non far altro che copiare ed esigiamo da loro la massima accuratezza nella scrittura delle lettere dell'alfabeto; ma appena essi conseguono una certa padronanza del modo di scrivere che hanno appreso, non possiamo impedire che si abbandonino a variazioni coerenti con la loro sensibilità, le loro condizioni del momento, o il loro carattere. Così, quando a un ragazzo si comincia a insegnare il latino, si esige da lui che ogni espressione che egli usa sia sostenuta da un esempio autorevole; ma appena diventa padrone della lingua, egli può prendersi qualche licenza e rendersi conto del suo diritto di farlo senza bisogno di riscontri autorevoli; e tuttavia ora il suo latino è migliore di quando egli prendeva a prestito le varie espressioni degli autori. Allo stesso modo, ai nostri architetti bisognerebbe insegnare a scrivere nello stile ormai consacrato. Dobbiamo prima di tutto stabilire quali

La lampada dell'obbedienza

edifici devono essere considerati del secolo aureo in fatto d'autorità; bisogna studiare con la cura più minuziosa i loro procedimenti costruttivi e le leggi che ne regolano le proporzioni; poi bisogna catalogare e classificare le diverse forme e i diversi impieghi delle loro decorazioni, come fa un grammatico tedesco quando distingue le proprietà delle preposizioni. E dobbiamo incominciare a lavorare sotto la guida di quest'autorità assoluta e inviolabile, senza ammettere la minima trasgressione, neppure nella profondità di un cavetto o nella larghezza di un listello. Poi, una volta che la nostra vista si è abituata alle forme e alle costruzioni della grammatica elementare, e i nostri ragionamenti hanno assunto dimestichezza con tutte queste espressioni, quando siamo in grado di parlare questa lingua morta con naturalezza e di applicarla a qualsiasi idea vogliamo rendere, cioè a ogni proposito pratico della vita, solo allora, e non prima di allora, potremo permetterci qualche licenza e la nostra autorità individuale potrà essere autorizzata ad apportare cambiamenti o aggiunte alle forme che abbiamo assimilato, sempre entro certi limiti. Le decorazioni, in particolare, potrebbero diventare oggetto di variazioni fantasiose, ed essere arricchite di idee originali o prese da altre scuole. E così, col procedere del tempo e in virtù di un grande movimento su scala nazionale, potrebbe verificarsi che nascesse un nuovo stile, come si modifica la lingua stessa. Potremmo forse trovarci a parlare l'italiano invece del latino, o l'inglese moderno invece che quello antico; e si tratterebbe di una faccenda assolutamente indifferente, di una faccenda, inoltre, che nessuna decisione o desiderio potrebbe né affrettare né impedire nella sua realizzazione. L'unica cosa che dipende da noi ottenere, e che è nostro dovere auspicare, è uno stile che in qualche modo riscuota l'unanimità dei consensi, e che sia tanto versatile e praticabile da consentirci di adattarne gli elementi costitutivi alle caratteristiche particolari di ogni singolo edificio, grande o piccolo, privato o pubblico o ecclesiastico. Ho detto che non era determinante quale stile si adottasse, per quel che riguarda la possibilità che i suoi sviluppi dessero adito a soluzioni originali; non è così, tuttavia, quando prendiamo in considerazione le questioni ben più importanti della facilità di adattamento ai propositi generali e della simpatia con cui questo o quello stile sarebbe guardato dal nostro popolo. La scelta dello stile classico o di quello gotico, ancora una volta usando il secondo termine nella sua accezione più ampia, può essere discutibile quando riguarda qualche singolo edificio pubblico particolarmente importante; ma non riesco neppure per un istante

Le sette lampade dell'Architettura

a considerarla discutibile quando riguarda gli impieghi moderni in generale: non riesco a concepire un architetto abbastanza pazzo da progettare la volgarizzazione dell'architettura greca. Né possiamo ragionevolmente chiederci se dovremmo adottare il gotico primitivo o quello tardo, quello delle origini o le sue versioni derivate; se si scegliesse il secondo, si tratterebbe, o di una sua degradazione inefficace e brutta, come è il caso proprio del nostro stile Tudor, oppure di uno stile le cui norme grammaticali sarebbe pressoché impossibile delimitare o sistemare, come è il caso del *flamboyant* francese. Ci è preclusa l'adozione di stili sia essenzialmente infantili che barbarici, per quanto la loro infanzia sia stata come quella di Ercole, e vistosa la loro trasgressione alla norma, come è il caso del nostro stile normanno o del romanico lombardo. La scelta si porrebbe, secondo me, tra quattro stili: 1. Il romanico pisano. 2. Il gotico primitivo dei comuni dell'Italia occidentale, spinto quanto più lontano e più presto ce lo permettesse la nostra arte, fino al gotico di Giotto. 3. Il gotico veneziano, nel suo più puro sviluppo. 4. Lo stile decorato inglese delle origini. La scelta più naturale, forse la più sicura, sarebbe quest'ultima, ben al riparo dal pericolo di un nuovo irrigidimento nello stile perpendicolare, e forse arricchita dalla fusione di qualche elemento decorativo del raffinato gotico francese, del quale, in questi casi, sarebbe indispensabile accogliere qualche esempio famoso, come la porta nord della cattedrale di Rouen e la chiesa di Saint Urbain a Troyes, da assumere come autorità decisiva e discriminante nel campo della decorazione.

AFORISMA 33
Gloria e utilità
della limitazione

È quasi impossibile per noi concepire, nel nostro attuale stato di dubbio e d'ignoranza, l'improvviso albeggiare dell'intelligenza e della fantasia, la rapida crescita del senso della capacità creativa e dell'abilità costruttiva e, in senso proprio, della Libertà che una limitazione tanto salutare determinerebbe all'istante in tutta la sfera delle arti. Liberato dal turbamento e dall'imbarazzo di quella libertà di scelta che è la causa di metà dei disagi del mondo; liberato dalla necessità, che quella libertà porta con sé, di studiare tutti gli stili passati, presenti, o perfino ipotizzabili, e messo in grado dalla concentrazione della propria energia individuale e dalla collaborazione di innumerevoli altre, di penetrare nei segreti più riposti dello stile che ha scelto, l'architetto si troverebbe a disporre di capacità di giudizio assai ampliate, di una conoscenza pratica certa e pronta, e di un'immaginazione piena di brio e vigore, come quella di un bambino chiuso in un giardino cintato;

La lampada dell'obbedienza

quello stesso bambino che siederebbe per terra in preda allo sgomento, se fosse abbandonato in libertà in una piana sconfinata e indifesa. Sarebbe difficile farsi in anticipo un'idea di quanti e quanto brillanti potrebbero essere i risultati in ogni direzione, non solo per quanto riguarda le arti, ma anche nei confronti della felicità e delle virtù nazionali, così come sembrerebbe irragionevole volerli specificare in anticipo; ma il primo di tali esiti, e forse il più modesto, sarebbe un accresciuto senso di solidarietà tra di noi, un consolidamento di tutti i legami patriottici della nostra unione, un orgoglioso e felice riconoscimento dell'affetto e della simpatia che nutriamo gli uni verso gli altri, e una disponibilità in ogni campo da parte nostra, a sottometterci a ogni legge che fosse in grado di promuovere gli interessi della comunità. Si tratterebbe anche di una barriera, la migliore concepibile, contro la sciagurata rivalità tra le classi medie e le superiori, in fatto di case, di arredamento e di istituzioni. E sarebbe anche un ostacolo a molto di ciò che tanto inutilmente quanto penosamente contrappone le diverse fazioni religiose in fatto di rituale. Queste, dico io, sarebbero le prime conseguenze. Un'economia dieci volte più florida, come risulterebbe dalla semplicità delle abitudini, comodità domestiche non costrette a fare i conti con i capricci e gli errori di architetti che ignorano le possibilità degli stili che adottano, e la simmetria e la bellezza delle nostre strade e dei nostri edifici pubblici senza più stonature, sono cose di peso più trascurabile nella lista dei vantaggi. Ma sarebbe zelo fuori luogo sforzarsi di andar oltre nell'elenco³.

Mi sono concesso troppo a lungo l'indulgere sulla definizione teorica di esigenze a confronto della cui soddisfazione forse abbiamo occupazioni più immediate e serie, e di sentimenti che forse possiamo recuperare solo in modo fortuito con le nostre forze. Sarebbe ingiusto considerarmi ignaro di quanto sia difficile la realizzazione della mia proposta, o della scarsa importanza dell'intero argomento, se lo si paragona ai molti che sollecitano i nostri interessi e s'impongono alla nostra considerazione a causa del corso tempestoso del secolo. Ma della difficoltà e dell'importanza spetterà ad altri giudicare. Io mi sono limitato

³ Sono ben contento di concludere i miei trentatré aforismi con questo, che è così esauriente, e le mie cinquantacinque note con questa, che lo è ancora di più e sintetizza tutte le altre con un invito in termini pratici rivolto ai lettori di oggi: Non costruite niente di cui possiate fare a meno, e non date in affitto i vostri terreni ai costruttori.

alla semplice esposizione di quello che, se desideriamo avere un'architettura, *dobbiamo* innanzi tutto sforzarci di far vivere nella nostra coscienza, e di fare; anche se poi può non essere affatto desiderabile per noi avere un'architettura. Vi sono molti che la pensano così, e molti che fanno grandi sacrifici per quel fine; e mi dispiace di vedere le loro energie sprecate e le loro vite turbate invano. Io ho indicato, pertanto, gli unici modi in cui quel fine è realizzabile, senza avventurarmi a esprimere un'opinione anche sulla sua desiderabilità. Io ho una mia opinione, e lo zelo col quale ho parlato può a volte averla tradita; ma continuo a restarle fedele, senza alcuna presunzione. Conosco troppo bene l'eccessivo rilievo che lo studio a cui ciascuno di noi si dedica finisce per assumere ai suoi occhi, per fidarmi dell'impressione di dignità che dà a me lo studio dell'Architettura; eppure penso di non potermi sbagliare completamente quando la giudico utile, almeno nel senso della sua funzione nazionale. E la validità della mia impressione è confortata da quello che vedo passando in rassegna gli stati d'Europa in questo momento. Tutto l'orrore, la miseria e il disordine tumultuoso che affligge i paesi stranieri sono riconducibili, tra le altre cause secondarie attraverso le quali Dio sta portando a compimento il suo volere nei loro confronti, al semplice fatto che quei popoli non hanno abbastanza lavoro per tutti. Mi rendo conto benissimo della miseria diffusa tra i ceti operai, né io nego le cause più dirette e visibilmente attive del loro movimento: la sconsiderata scelleratezza dei capi della rivolta, l'assenza di un minimo di principi morali nelle classi superiori e di un minimo di coraggio e di onestà al vertice dei governi. Ma queste stesse cause, in ultima analisi, sono riconducibili a una causa più semplice e più profonda; la temerarietà dei demagoghi, l'immoralità della classe media e l'effeminatezza e la slealtà dei nobili sono riconducibili, in tutte queste nazioni, alla più comune e feconda tra le cause di calamità nelle famiglie: l'ozio. Noi pensiamo troppo, nei nostri generosi sforzi che si moltiplicano sempre più, giorno dopo giorno, di migliorare gli uomini dando loro consigli e istruzione. Ma sono in pochi ad accettare gli uni e l'altra: la principale cosa di cui hanno bisogno è un'occupazione. Non intendo un lavoro nel senso di guadagnarsi il pane; intendo un lavoro nel senso dell'interesse mentale, per coloro che o si trovano a vivere liberi dalla necessità di lavorare per il pane, o che non vogliono lavorare anche se dovrebbero. Sparsa per le nazioni europee in questi tempi vi è una gran quantità d'energia in stato di ozio che dovrebbe essere impiegata in lavoro ma-

La lampada dell'obbedienza

nuale; vi sono moltitudini di mezzi-signori che dovrebbero fare il ciabattino o il carpentiere, ma dato che non lo faranno finché potranno farne a meno, i filantropi dovrebbero impegnarsi a trovar loro un qualche impiego che non sia quello di mandare all'aria i governi. Non serve a niente dir loro che sono pazzi e che finiranno soltanto per ridursi in miseria come gli altri: se non hanno nient'altro da fare, faranno solo del danno, e l'uomo che non vuole lavorare e che non ha modo di provare alcun piacere intellettuale, ha la stessa sicurezza di diventare uno strumento del male che se si fosse venduto anima e corpo a Satana. Io stesso ho visto abbastanza, della vita quotidiana dei giovani di cultura più raffinata in Francia e in Italia, per spiegarmi come ben merita quella profondissima inquietudine e degradazione nazionale. E anche se la nostra prosperità commerciale e la consuetudine del nostro popolo all'industriosità per lo più ci difendono da un simile stato di paralisi, tuttavia sarebbe saggio considerare se le forme d'impiego che noi principalmente adottiamo o favoriamo sono veramente intese, come potrebbero, a migliorarci e a elevarci.

Abbiamo appena speso, per esempio, centocinquanta milioni per pagare uomini che hanno scavato della terra in un posto per trasportarla in un altro. Abbiamo formato una ampia classe di uomini, i manovali delle ferrovie, che sono particolarmente sconsiderati, intrattabili e pericolosi; inoltre abbiamo mantenuto (precisiamo i vantaggi più equamente possibile) una gran quantità di fonditori di ferro in un impiego malsano e faticoso; abbiamo sviluppato (questo almeno è positivo) una gran mole di abilità meccanica; e abbiamo, infine, realizzato la possibilità di spostarci rapidamente da un posto all'altro. Nel frattempo, non abbiamo sviluppato alcun interesse mentale, né ci siamo preoccupati del meccanismo che abbiamo messo in moto, ma siamo rimasti immersi nelle solite vane occupazioni della nostra esistenza. Supponete, invece, che noi avessimo impiegato le stesse somme di denaro nella costruzione di belle case e di chiese. Avremmo dato lavoro allo stesso numero di uomini, non costringendoli a tirare carriole, ma tenendoli impiegati in un'occupazione chiaramente tecnica, se non intellettuale. E i più intelligenti tra loro sarebbero stati particolarmente soddisfatti di quell'occupazione, perché in essa avrebbero trovato spazio per la propria fantasia, ed essa li avrebbe indotti all'osservazione della bellezza che, unitamente allo studio della scienza della natura, costituisce attualmente la gioia di molti dei più intelligenti fra coloro che lavorano nell'industria. Quanto all'abilità meccanica, io cre-

Le sette lampade dell'Architettura

do che ce ne voglia almeno altrettanta per costruire una cattedrale che per scavare un tunnel o per progettare una locomotiva; avremmo quindi dato altrettanto sviluppo alla scienza, mentre la componente artistica del nostro intelletto ne avrebbe realizzato un guadagno aggiuntivo. Nel frattempo, l'interesse che avremmo preso per il lavoro nel quale saremmo stati coinvolti personalmente, ci avrebbe reso più felici e più saggi. E dopo aver fatto tutto questo, invece del vantaggio molto dubbio della facoltà di spostarci rapidamente da un posto all'altro, avremmo avuto il vantaggio certo di un aumento del piacere di starcene a casa nostra.

ix. Vi sono molti altri modi di spendere i soldi, canali di minore portata, ma più costanti, certamente altrettanto discutibili quanto ai vantaggi che ne possono derivare; e noi forse siamo troppo poco abituati a chiederci, riguardo a ogni forma particolare di lusso o a ogni consuetudine di vita, se il genere di lavoro che essa procura all'operaio o a chi ne dipende sia salutare e adatto quanto quello che potremmo fornirgli altrimenti. Non è sufficiente procurare agli uomini la pura sussistenza; dovremmo pensare al genere di vita che le nostre esigenze comportano per lui, e sforzarci, per quanto è possibile, di rendere i nostri bisogni tali che, nel soddisfarli, i poveri possano elevarsi oltre che nutrirsi. È di gran lunga meglio assegnare un lavoro che sia al di sopra degli uomini, piuttosto che educare gli uomini a essere al di sopra del loro lavoro. Si può mettere in dubbio, per esempio, se l'abitudine al lusso, che richiede un gran seguito di servitori, sia un modo sano di spendere i soldi; e ancor più se i passatempi che tendono ad allargare la categoria dei fantini e dei mozzi di stalla siano una forma filantropica di occupazione mentale. E ancora, considerate la quantità di uomini la cui vita è impiegata presso le nazioni civili nel taglio delle sfaccettature sulle pietre preziose. La grande destrezza di mano, la grande pazienza, la grande abilità che vengono dedicate a questo lavoro finiscono semplicemente bruciate nello splendore del diadema, senza conferire a coloro che lo indossano o che lo ammirano, a quanto vedo, un piacere che riesca minimamente a compensare la perdita di vita e di energie mentali che il mestiere di quegli artigiani comporta. Essi si guadagnerebbero il sostentamento in modo assai più sano e felice se fossero messi a intagliare la pietra; certe qualità della loro mente, per le quali non vi è spazio nell'occupazione attuale, si svilupperebbero in un'occupazione più nobile; e io sono convinto che la maggior parte delle donne, dopo tutto, preferirebbero la soddisfazione di aver costrui-

to una chiesa o di aver contribuito alla decorazione di una cattedrale, all'orgoglio di portare una certa quantità di diamanti sulla fronte.

x. Potrei di buon grado continuare su questo argomento, ma ho alcune strane opinioni in proposito, che è forse più saggio non mettere per iscritto alla rinfusa. Mi accontento di riaffermare in conclusione il motivo dominante che ha accompagnato tutte le pagine di questo libro: qualsiasi ruolo o importanza si possa attribuire o annettere al loro soggetto specifico, vi è almeno qualche valore nelle analogie che questa ricerca ci ha proposto, e qualche insegnamento nel fatto che le sue più comuni conclusioni rimandano di frequente a quelle leggi possenti secondo il cui senso e intendimento tutti gli uomini sono Edificatori, che ogni ora del giorno li veda al lavoro chini sulle stoppie o sulle pietre.

Mentre scrivevo, mi sono soffermato ben più di una volta a controllare lo sviluppo dell'argomentazione, che altrimenti sarebbe potuta apparire frutto di una convinzione importuna, quando mi è venuta alla mente l'idea che ben presto l'Architettura può diventare cosa vana, eccetto quella che non è fatta con le nostre mani. Vi è qualcosa di infausto nella luce che ci ha indotto a guardare indietro con dispregio alle età tra le cui deliziose vestigia ci siamo aggirati fino ad ora. Potrei sorridere quando sento l'esultanza piena di speranza di molti di fronte alle nuove conquiste della scienza mondana e al vigore dello sforzo mondano, come se fossimo di nuovo al principio dei giorni. All'orizzonte vi è strepito di tempesta, così come vi è chiarore d'alba. Il sole era alto sulla terra quando Lot entrò a Zoar.

APPENDICI

I

I QUATTRO MODI DELL'AMMIRAZIONE

Questa breve analisi, che a me pare del tutto esatta, faceva parte della prefazione alla seconda edizione. Ora la colloco, senza l'interferenza di altri argomenti, a chiusura del volume, dove la si può leggere, io spero, con una più chiara possibilità di comprensione di quanto non sarebbe potuto accadere all'inizio; e con migliore risultato.

Dopo un'attenta indagine sulle caratteristiche delle emozioni che provano in generale le persone di cultura nei confronti delle varie forme di buona architettura, sono giunto alla conclusione che queste emozioni potevano essere suddivise in quattro specie di carattere generale:

1. *Ammirazione sentimentale.* Quel genere di sentimento che la maggior parte dei viaggiatori prova al suo primo entrare in una cattedrale alla vista del lume delle torce e al suono di un canto che viene da un coro nascosto, o visitando al chiaro di luna un'abbazia diroccata o un qualsiasi edificio al quale si colleghino motivi d'interesse, e ogni volta che esso è appena visibile.

2. *Ammirazione compiaciuta.* Il piacere che la maggior parte delle persone di questo mondo prova di fronte a edifici fastosi, grandi o completi, per quel senso d'importanza che tali edifici conferiscono loro, in veste di proprietari o estimatori.

3. *Ammirazione di ordine tecnico.* Il piacere di vedere una struttura muraria precisa e armoniosa, unitamente a quello che concerne l'iniziale sviluppo del gusto; come, per esempio, la percezione della

proporzione nelle linee, nelle masse e nelle modanature.

4. *Ammirazione artistica e razionale.* Il piacere che si prova nel capire la scultura o la pittura sulle pareti, i capitelli, i fregi, ecc.

Una ulteriore analisi sui quattro tipi di sensazioni mi porta a sostenere che la prima, quella di carattere sentimentale, è istintiva e semplice; facile da suscitare in quasi tutte le persone, data una certa quantità di penombra e di musica lenta in tono smorzato. Ho concluso che essa andava bene e aveva una propria dignità sotto alcuni aspetti, ma nel complesso era proclive a restare nei limiti dell'effetto teatrale ed a ritenersi soddisfatta dalla scena dell'incantesimo di «Robert le Diable», a patto vi fossero foschia e fuochi fatui in misura sufficiente, tanto quanto dalla vista della cattedrale di Reims. In genere la si potrebbe utilmente chiamare in causa come criterio di giudizio della relativa capacità di suscitare emozioni da parte dei due differenti stili artistici, ma essa è del tutto incapace di distinguere l'autenticità dall'affettazione, nell'ambito dello stile prediletto. Anche nella sua manifestazione più alta, in quella mente eccelsa che fu Scott, mentre invero lo portava ad ambientare le sue scene nell'Abbazia di Melrose e nella Cattedrale di Glasgow, piuttosto che in San Paolo e in San Pietro, non lo metteva poi in grado di cogliere la differenza tra il gotico autentico di Glasgow e quello falso di Abbotsford. Ho scoperto che questo tipo di sensazione, sotto il profilo critico, è appena da prendere in considerazione in qualsiasi ragionamento sui più alti meriti dell'architettura.

2. *Ammirazione compiaciuta.* Ho concluso che tale genere di plauso, ben lungi dal venir sollecitato, dovrebbe essere del tutto deprecato dagli architetti di vaglia, e che nessun edificio che non susciti l'ammirazione dei poveri può essere veramente degno d'ammirazione. In forza di ciò si può affermare che nello stile rinascimentale (cioè nello stile italiano moderno e in quello greco) vi era una sostanziale meschinità, e nel gotico un'essenziale nobiltà, che consistevano semplicemente nell'alterigia del primo e nell'umiltà del secondo. Ho compreso che l'amore per l'ampiezza e specialmente per la *simmetria*, è invariabilmente associato alla volgarità e all'angustia mentale, tanto che la persona più intimamente vicina allo spirito del monarca al quale l'architettura rinascimentale fu debitrice del principale impulso, descrivendo le convinzioni religiose di quel monarca dichiara che egli «fu sorpreso quando gli fu detto che Gesù Cristo parlava la lingua degli umili e dei poveri»; e descrivendo il suo gusto architettonico dice che

Appendici

egli «non pensava a nient'altro che alla grandiosità, alla magnificenza e alla simmetria»¹.

3. Ammirazione di ordine tecnico. Questa, naturalmente, pur giusta entro certi limiti, è completamente priva di valore critico, dato che è facile da soddisfare sia col peggiore che col miglior edificio, a patto che la malta sia stesa uniformemente. Quanto alla sensazione alla quale è di solito associata, cioè a dire, quel certo piacere che proviene dall'intelligente rispetto delle proporzioni tra le masse, essa si addice a tutte le situazioni della vita, che si tratti della disposizione dei piatti su una tavola da pranzo², delle decorazioni da mettere su un abito o delle colonne di un portico. Ma essa non costituisce la sostanza delle autentiche capacità espressive di un architetto; non più di quanto il possesso di un buon orecchio per la metrica la costituisca per un poeta; e ogni edificio la cui eccellenza consiste nella pura e semplice proporzione tra le masse non può essere considerato niente di più di una filastrocca in veste architettonica, o di un esercizio da verseggiatore.

4. Ammirazione artistica e razionale. Ho concluso infine che questa, l'unica ammirazione che val la pena di nutrire, si doveva applicare *per intero* al significato della scultura e del colore sugli edifici. Ho concluso che essa si preoccupa poco della forma complessiva e delle dimensioni, ma era profondamente attenta alla statuaria, alle modanature floreali, ai mosaici e alle altre decorazioni. E su tale base a poco a poco, gradualmente mi fu chiaro che la scultura e la pittura erano di fatto la cosa essenziale di cui preoccuparsi. Scultura e pittura, che io per lungo tempo, senza pensarci troppo, avevo avuto l'abitudine di considerare subordinate all'architettura, erano di fatto le padrone assolute dell'architettura, e l'architetto che non fosse stato anche scultore e pittore, non era niente di meglio che un costruttore di cornici su grande scala. Una volta trovato così il bandolo della verità, tutti i problemi dell'architettura immediatamente si appianarono senza difficoltà ulteriori. Mi resi conto che l'idea di una professione indipendente d'architetto era

¹ Madame de Maintenon, citata nella «Quarterly Review», marzo 1855, pp. 423-428. Dirà più avanti: «Egli è disposto, purché le porte siano situate una di fronte all'altra, a sopportare qualsiasi corrente d'aria: *nella simmetria fino alla morte*».

² «Nel castello di Madame V. il maggiordomo dai capelli bianchi chiese alla signora di scusarlo per il cesto di fiori posto al centro del tavolo»: «Non aveva avuto il tempo di studiare la composizione». (dalle *Sunny Memories* di Mr. Stowe, lettera 44).

Appendici

una pura e semplice incongruenza dei nostri tempi, che ai grandi popoli delle età antiche non era neppure passato per la mente di concepire; ma che per un lungo tempo si era inteso che per avere il Partenone bisognava avere prima Fidia, per avere la cattedrale di Firenze bisognava prima avere Giotto, e perfino che per avere San Pietro a Roma occorreva prima avere Michelangelo. E non appena, sotto questa nuova luce, passai in rassegna i più nobili esempi delle nostre cattedrali gotiche, mi apparve evidente che a scolpire i bassorilievi dei portali doveva essere stato il maestro, e tutti gli altri dovevano essere subordinati a lui, e che a lui si doveva l'impostazione essenziale dell'intera cattedrale. Di fatto però l'intero complesso dei costruttori, sempre numeroso, era più o meno diviso in due grandi gruppi: i manovali e gli scultori; e il numero degli scultori era tanto grande, e il loro talento medio tanto considerevole, che non si sarebbe più ritenuto necessario stabilire che al maestro d'arte spettasse scolpire una statua piuttosto che misurare un angolo o assestare una curva³.

Se il lettore rifletterà con attenzione a questa affermazione scoprirà che essa è del tutto veritiera, ed è la chiave per capire molte cose. In realtà vi sono solo due belle arti possibili per gli uomini: la scultura e la pittura. Quella che chiamiamo architettura è unicamente la associazione di queste due, in masse ben disposte, o la loro collocazione in luoghi adatti. Tutta l'architettura diversa da questa è, di fatto, pura e semplice *costruzione*; e per quanto possa a volte essere bella a vedersi, come nei costoloni del tetto di un'abbazia, o sublime, come nei merli di una torre di guardia, in questi esempi non vi è un'applicazione di arte superiore, maggiore di quella che si trova nel gradevole aspetto di una stanza ben ordinata o nella nobiltà di una nave da guerra costruita a regola d'arte.

Ogni grande arte consiste nello scolpire o dipingere oggetti naturali, soprattutto figure umane; essa ha sempre un soggetto e un significato che non consiste mai nella semplice disposizione delle linee, o anche dei colori. Essa dipinge o scolpisce sempre qualcosa che vede o in cui crede; niente d'ideale o di non credibile. Per lo più dipinge e

³ Il nome che designa l'architetto della Cattedrale di Colonia nei contratti per quell'opera è «magister lapicida», cioè «maestro scalpellino». E sono convinto che questo fosse il termine latino tradizionale valido in tutto il medioevo. L'architetto delle sezioni trecentesche di Notre Dame di Parigi è designato in francese con la semplice locuzione «premier masson».

Appendici

scolpisce gli uomini e le cose che vede attorno a sé. E appena avremo un complesso di scultori capaci e volenterosi, ai quali il pubblico inglese consentirà di scolpire sulle facciate delle nostre cattedrali i ritratti dei vescovi, dei decani, dei canonici, dei coristi nostri contemporanei che devono officiare in questi templi, e sulle facciate dei nostri edifici pubblici i ritratti degli uomini che principalmente vi si muovono o agiscono, e sui nostri edifici in genere gli uccelli che cantano e i fiori che germogliano nei campi circostanti, allora avremo una scuola architettonica inglese. Non prima di allora.

Il più grande servizio che si può rendere attualmente all'architettura è un accurato resoconto fotografico dei suoi particolari dall'inizio del dodicesimo secolo alla fine del quattordicesimo. Vorrei in particolare indirizzare l'attenzione dei fotografi dilettanti su questo compito, chiedendo loro con franchezza di tenere ben in mente che, mentre la fotografia di un paesaggio è semplicemente una piacevole curiosità, quella di un soggetto architettonico delle origini è un prezioso documento storico. Vorrei loro ricordare che questo soggetto dovrebbe essere ripreso, non semplicemente quando si presenta sotto una forma complessiva pittoresca, ma pietra per pietra, e scultura per scultura, cogliendo ogni occasione offerta dall'uso delle impalcature per avvicinarsi il più possibile, e mettendo la macchina fotografica in qualsiasi posizione da cui si possa inquadrare la scultura per intero, senza assolutamente alcun riguardo per la distorsione delle linee verticali che ne risulterà; tale distorsione è sempre ammissibile, una volta che i dettagli siano ripresi per intero.

Sarebbe ancor più patriottico, da parte degli amanti dell'architettura, se prendessero calchi delle sculture del tredicesimo secolo, dovunque se ne presentasse l'occasione, per collocarli dove potessero essere ben accessibili ai comuni praticanti. Il Museo Architettonico di Westminster è una delle istituzioni che mi pare più desiderabile arricchire in tal modo.

II

Le due note che seguono sono la quarta e quinta della vecchia edizione e ritengo valga la pena di conservarle.

Pagina 63 «Ognuna con un motivo diverso d'intaglio in ciascuno scomparto». Certamente non ho esaminato i settecentoquattro intagli (quattro per ogni nicchia) tanto da esser sicuro che non ve ne siano di uguali tra loro; ma essi danno un'impressione di continua variazione, e perfino le rose dei fregi pensili delle piccole coperture a costoloni delle nicchie hanno motivi diversi. (Scrivo quest'ultima frase in corsivo perché si tratta della migliore illustrazione, nell'intero libro, della fatica amorevole e religiosa sulla quale tanto spesso ho insistito).

Pagina 74 «Le sue decorazioni *flamboyant* nelle forme più tarde e degradate». È il Whewell a notare che esse danno vita alla forma del giglio di Francia, che è sempre un segno, quando si trova nelle nervature di un traforo, del *flamboyant* più degradato. Lo si trova nella torre centrale di Bayeux, molto frequente nei contrafforti di Saint Gervaise a Falaise, e nelle piccole nicchie di alcune costruzioni private a Rouen. E non è solo la torre di Saint Ouen a esser sopravvalutata. La sua navata è una bassa imitazione, del periodo *flamboyant*, di una disposizione gotico-primitiva; le nicchie dei pilastri sono barbarismi; vi è un'immensa trave a sezione quadrata che corre lungo tutto il soffitto delle navate laterali a sostenere i pilastri della navata centrale, la più brutta escrescenza io abbia mai visto in un edificio gotico; i trafori della navata sono del più insulso e sbiadito *flamboyant*; quelli del lucernario del transetto presentano una soluzione da gotico perpendicolare, singolarmente distorta; perfino la porta così elaborata del transetto sud è, per questo raffinato periodo, stravagante e quasi grottesca con il suo fogliame e i suoi fregi pensili. Non vi è nulla di veramente bello in questa chiesa, eccezion fatta per il coro, il triforio luminoso, l'alto lucernario, le cappelle a est disposte in circolo, i particolari della scultura e la leggerezza complessiva delle proporzioni; e questi pregi si possono apprezzare con estremo vantaggio grazie al fatto che il corpo della chiesa è libero da ogni possibile ingombro.

III

Pagina 75 «La vera architettura non ammette il ferro come materiale costruttivo». Con l'eccezione del nobile tempio di Marte di Chaucer.

Nelle edizioni precedenti, una nota sull'impiego strutturale del ferro citava la descrizione del tempio di Marte fatta da Chaucer; ma si trattava dell'inglese di Chaucer, che pochi lettori capiscono bene e che io stesso non sempre comprendo. La riscrivo ora nella grafia più corrente possibile, con l'aggiunta di qualche utile nota.

E in basso d'un colle, sotto una china (a) s'ergeva il tempio di Marte armi-potente tutto costruito d'acciaio brunito (b), di cui l'ingresso stretto era lungo e pauroso a vedersi; d'onde infuriavano tal furia e tal folata (c) di vento che tutte le porte scassavano. Dalle porte entrava la luce di tramontana (d), perché nella parete non era finestra alcuna d'onde qualche luce si potesse scorgere. Le porte eran di sempiterno adamante (e), sbarrate per lungo e per trasverso di duro ferro, e per renderlo più forte, ogni pilastro a sostegno del tempio era come botte (f) grosso, di lucido ferro e liscio¹.

(a) «China»: *Bent*. Nel glossario, l'inclinarsi, il declivio di una collina. Sono convinto che si tratti dell'incavo causato dallo scorrere delle acque di un torrente. Proprio il posto dove si mettono le chiuse dei mulini o le ciminiere lungo i torrenti sopra Sheffield, per molare i coltelli o le baionette.

(b) «Acciaio brunito»: *Burned steel*. Temprato due volte nel fuoco.

(c) «Folata»: *Vise*. Non sono sicuro di cosa significhi questa parola²; ma il senso generale è che da quell'edificio usciva un vento tale da sollevare le porte dal basso, come si solleva una saracinesca.

¹ [Traduzione italiana a cura di Cino Chiarini e Cesare Foligno, da G. Chaucer, *I Racconti di Canterbury*, Rizzoli, Milano 1978, pp. 78 e 79 *passim*].

² [All'autore evidentemente sfugge che *vise* è la forma arcaica di *wise*: modo, maniera, guisa].

Appendici

(d) «Luce di tramontana»: *The Northern light*. Tremolante, furiosa e tetra: la sola luce che possa mai vedere uno spirito che si prepara alla guerra.

(e) «Adamante»: *Adamant*. Diamante: la pietra preziosa che in araldica simboleggia il nero. La luce della tramontana è intesa come se risplendesse attraverso di esso.

(f) «Come botte grosso»: *Tun-great*. Tondo e largo come una botte. Si noti, infine, l'assoluta noncuranza di tutti i grandi poeti circa il fatto che le loro immagini siano o non siano comuni, solo che siano chiare.

Vi è, a proposito, uno squisito tocco di *colore* architettonico poco prima:

E a settentrione in una torricella a sommo il muro in nobil forma fece costruire Teseo un oratorio *di candido alabastro e di corallo rosso*, ricco a vedersi, a venerazione di Diana, dea di castità¹.

IV

Pagina 130 «E quelle levigate cuspidi di pietra». La tavola rappresenta una delle finestre laterali del terzo piano di Palazzo Foscari. L'ho disegnata stando sul lato opposto del Canal Grande; pertanto le linee degli intagli sono riprodotte come appaiono a chi le vede da una certa distanza. Vi si vede solo una parte dei caratteristici quadrilobi delle finestre centrali. Mi sono reso conto, misurandoli, che la loro struttura è estremamente semplice. Essa è costituita da quattro cerchi tracciati a contatto tra loro, all'interno di un cerchio grande che li contiene. Vi sono poi due linee tangenti tracciate a congiungere le coppie opposte, che racchiudono i quattro cerchi in una croce cava. Un cerchio interno tracciato attraverso le intersezioni dei cerchi con le tangenti tronca le cuspidi.

Pagina 232 «In una delle poesie più alte». Si tratta dell'*Ode alla Francia*, di Coleridge:

Ye clouds! that far above me float and pause,
 Whose pathless march no mortal may control! (a)
 Ye Ocean-Waves! that wheresoe'er ye roll,
 Yeld homage only to eternal laws! (b)
 Ye Woods! that listen to the night-birds singing, (c)
 Midway the smooth and perilous slope reclined, (d)
 Save when your own imperious branches swinging, (e)
 Have made a solemn music of the wind!
 Where, like a man beloved of God, (f)
 Through glooms, which never woodman trod, (g)
 How oft, pursuing fancies holy,
 My moonlight may o'er flowering weeds I wound,
 Inspired, beyond the guess of folly, (h)
 By each rude shape and wild unconquerable sound!
 O ye loud Waves! and O ye Forests high!
 And O ye Clouds that far above me soared!
 Thou rising Sun! thou blue rejoicing Sky! (i k)
 Yea, every thing that is and will be free!
 Bear witness for me, wheresoe'er ye be,
 With what deep worship I have still adored
 The spirit of divinest Liberty¹.

¹ [Traduzione italiana: «Voi Nuvole!, che lunge sopra me librandovi posate / che mortale governar non può per un cammino senza via! (a) / Voi, Onde dell'Oceano! che ovunque andiate a rovesciarvi / rendete omaggio solo a leggi eterne! (b) / Voi Boschi! Che udite il canto d'uccelli notturni, (c) / reclinati a mezzo il pendio dolce e periglioso, (d) / ma non quando imperiosi i vostri rami ondegiano, (e) / e fan solenne la musica del vento! / Là dove io, come diletto a Dio, (f) / in tenebre dagli uomini del bosco mai violate, (g) / quante volte, al seguito

Appendici

- (a) E governate da Dio, sono allora più libere?
- (b) E la nave che esse trasportano è meno nobile perché ubbidisce a loro, o anche al suo capitano? E forse guadagna qualcosa in dignità, disubbidendo al timone?
- (c) Pura insulsaggine.
- (d) Perché a mezza strada piuttosto che in cima o ai piedi?
- (e) Allora è un onore essere imperiosi, mentre non lo è essere ubbidienti e i rami, che tipo di comando stanno dando? E a che cosa?
- (f) Altra insulsaggine. Noi uomini non siamo certo più simili a creature «dilette a Dio» quando camminiamo nel bosco, piuttosto che quando passeggiamo standocene fuori.
- (g) Gli uomini del bosco sono per natura dei profanatori?
- (h) Santità e Ispirazione di un'elevatezza inconcepibile, pretesa forse con troppa fiducia, visto che si tratta di fantasie di una passeggiata al chiaro di luna tra forme rozze e suoni indomabili.
- (i k) Del sole nascente finora non si è vista traccia; né appare chiaro perché l'autore lo consideri più «libero» quando sorge che quando tramonta. Di tutti gli oggetti del Creato, il sole è l'ultimo al quale una persona razionale penserebbe riferendosi a qualcosa che si muove «nello spirito della divina Libertà», o potrebbe augurarsi che realmente questo potesse accadere.

Nobili versi, ma concetti sbagliati, in contrasto con l'opinione di George Herbert:

Slight those who say amidst their sickly healths,
Thou livest by rule. What doth not so but man?
Houses are built by rule, and Commonwealths.
Entice the trusty sun, if that you can,
From his ecliptic line; beckon the sky.
Who lives by rule then, keeps good company.
Who keeps no guard upon himself is slack,
And rots to nothing at the next great thaw;

di sante fantasie, / nella notte di luna sull'erbe fiorite mi aggirai, / ispirato, oltre quel che supponga la follia, (h) / da ogni selvaggia forma e dal suono indomabile del vento! / O voi, Onde tonanti! O voi, alte Foreste! / O voi, Nuvole che lunge sopra me vi alzaste! / Tu, Sole nascente! Tu, Cielo azzurro della gioia! (i k) / Sì, ogni cosa che è libera e libera sarà! / Voi chiamo a testimoni, ovunque siate, / del culto profondo che ho ancora tributato / allo spirito della divina Libertà».

Appendici

Man is a shop of rules; a well-triss'd pack
Whose every parcel underwrites a law.
Lose not thyself, nor give thy humours, way
God gave them to thee under lock and key¹.

99237

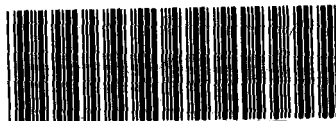
¹ [Traduzione italiana: «Non ti curar di chi ti dice tra gli affanni / che di regole vivi. Qual uomo può non farlo? / Ci vuol regola a far case e Repubbliche. / Trai fuori, se ci riesci, il sol fidato / Dall'eclittica; ammicca verso il cielo. / Chi le norme rispetta è in buona compagnia. / Chi non sa regolarsi è un uomo fiacco, / finirà in niente al prossimo disgelo; / siam di regole un emporio; un pacco ben legato, / e ogni involto una legge sottoscrive. / Non perderti, non dar sfogo agli umori, / fu Dio che te li diede sotto chiave».

Dal catalogo Jaca Book

Saggi di Architettura

- C. SITTE, *L'arte di costruire le città*, 1981, Ult. Rist. 1996
- J. RUSKIN, *La natura del Gotico*, 1981
- E. VIOLLET-LE-DUC, *L'architettura ragionata*, 1982
- J. RUSKIN, *Le sette lampade dell'architettura*, 1982, Ult. Rist. 1997
- D. WATKIN, *Architettura e moralità*, 1982
- A. PIVA, *La costruzione del museo contemporaneo*, 1983, Nuova Ed. 1991
- B. LEMOINE, *Le Halles di Parigi*, 1983
- H. HÄRING, *Il segreto della forma e altri scritti*, 1984
- R. ASSUNTO, *La città di Anfione e la città di Prometeo*, 1984
- I. CERDÁ, *Teoria generale dell'urbanizzazione*, 1984, Nuova Ed. 1995
- LE CORBUSIER, *La casa degli uomini*, 1985
- V. SCULLY Jr., *Architettura moderna*, 1985
- H. FATHY, *Costruire con la gente*, 1986
- H. VAN DE VELDE, *Sgombero d'arte e altri saggi*, 1986
- A. MANGIAROTTI e altri, *In nome dell'architettura*, 1987
- AA.VV., *Villard de Honnecourt. Disegni*, 1988
- M. CERASI, *La città del Levante*, 1988
- G. ZUCCONI, *La città contesa*, 1989, Ult. Rist. 1993
- C. BOITO, *Il nuovo e l'antico in architettura*, 1989
- E. VIOLLET-LE-DUC, *Conversazioni sull'architettura*, 1990

- H. QUITZSCH, *La visione estetica di Semper*, seguito da G. SEMPER, *I 4 elementi dell'architettura*, 1991
- C. BASSI, *La morte di Le Corbusier. Romanzo non romanzo*, 1992
- V. VERCELLONI, *L'avventura del design: Gavina*, 1992
- R. DE FUSCO, *Dentro e fuori l'architettura. Scritti brevi (1960-1990)*, 1992
- M. CARPO, *La maschera e il modello. Teoria architettonica ed evangelismo nell'Extraordinario Libro di Sebastiano Serlio (1551)*, 1992
- C. CATTANEO, *Giovanni e Giuseppe. Dialoghi di Architettura*, 1993
- D. WIECZOREK, *Camillo Sitte e gli inizi dell'urbanistica moderna*, 1994
- A. CORNOLDI, *Architettura dei luoghi domestici*, 1994, Ult. Rist. 1996
- A. GAUDÍ, *Idee per l'architettura*, 1995
- AA.VV., *Testo letterario e immaginario architettonico*, 1996
- G. GIOVANNONI, *Dal capitello alla città*, a cura di G. Zucconi, con un regesto degli scritti a cura di G. Bonaccorso, 1997 (in prep.)



BF11311687

1870
1871
1872
1873
1874
1875
1876
1877
1878
1879
1880
1881
1882
1883
1884
1885
1886
1887
1888
1889
1890
1891
1892
1893
1894
1895
1896
1897
1898
1899
1900