

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 tralicci 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

I. 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 seducibile

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 malvagità che sia, sarà sempre meno maligna della lode falsa: e questo di gran lunga.

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-

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 possano 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.

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

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 crederci, 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.

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,

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.

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

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-

⁵ Vedasi Appendice II.

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.

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

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 nutrirsi.

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.

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

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

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 ag-
giunga come par-
te 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

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

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 sorge anche un dubbio circa l'autenticità dello stesso Memnon⁸. Ma anche questo, per

quanto getti discredito 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].

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, riprodurre 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 ricorrervi 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

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 proibizione 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

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 alabastri 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 cespito 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.

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.

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*).

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 finestrone 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 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 nerva-
ture 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 vengon 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 svislisce 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 raggiro 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

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 *cuspid*e 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

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.

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

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 / (sezione verticale secondo il punto /), 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.

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 morbose 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 assunta 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.

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