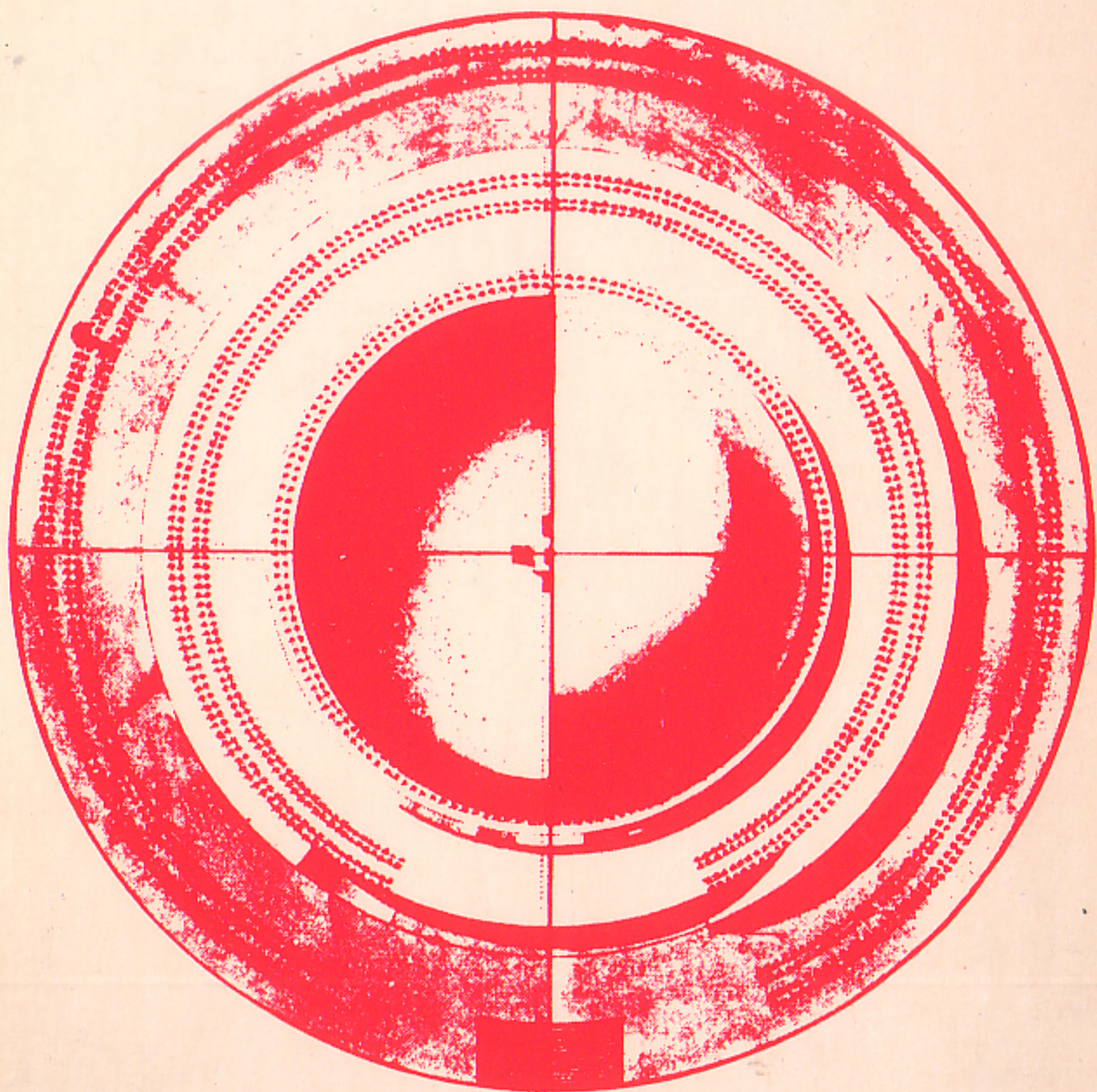


ETIENNE LOUIS
BOULLÉE

collana Polis / Marsilio Editori

ARCHITETTURA
SAGGIO
SULL'ARTE

introduzione di Aldo Rossi



ETIENNE-LOUIS
BOULLÉE

ARCHITETTURA
SAGGIO SULL'ARTE

introduzione di Aldo Rossi

UNIVERSITA' RC
DASTEC

INV.N. 513 F.F.

CAT. 2 UNIVERSITA' DI REGGIO CALABRIA
DIPARTIMENTO DASTEC
BIBLIOTECA
FONDO ANTONIO FABIANO

Marsilio Editori / Padova

titolo originale dell'opera:

Architecture. Essai sur l'art.

Il manoscritto è conservato alla Biblioteca Nazionale di Parigi con i disegni allegati. (MS. 9153).

La presente traduzione è condotta sulla trascrizione di Helen Rosenau pubblicata a Londra nel 1953.

H. R. Boullée's Treatise on Architecture,

Tiranti, London, 1953.

traduzione di

Aldo Rossi

Prima edizione italiana: aprile 1967

Seconda edizione italiana: gennaio 1977

Terza edizione italiana: aprile 1981

Copyright 1967 by Marsilio Editori - S. Croce 518/a - Venezia

Stampa della Tipo-lito Poligrafica Moderna

Via Vigonovese 52/a - Padova

INDICE

7	Introduzione a Boullée
25	Illustrazioni all'introduzione
49	Architettura, saggio sull'arte
53	Agli uomini che coltivano le arti
55	Introduzione
64	Esame della discussione sorta fra Péroult, l'autore del Peristilio del Louvre e François Blondel, autore del monumento della Porta St. Denis
68	Esame della asserzione di Péroult sui principi costitutivi dell'architettura
69	Esame di ciò che può fornirci criteri di certezza sui principi costitutivi di un'arte e particolarmente dell'architettura
71	Programma al fine di constatare quanto l'architettura necessiti dello studio della natura
131	Considerazioni particolari sull'architettura
137	Ricapitolazione
140	Note
147	Memoria relativa al restauro del castello di Versailles
151	Riflessioni sommarie sull'insegnamento dell'architettura
155	Illustrazioni
174	Nota biografica
175	Bibliografia essenziale

INTRODUZIONE A BOULLÉE

Questo saggio di Boullée presenta un interesse particolare per chi oggi è convinto della necessità di una lettura dell'architettura fondata su principi logici e sostiene che la progettazione architettonica può essere basata, per gran parte, sullo sviluppo di una serie di proposizioni.

Boullée è un architetto razionalista nel senso che, costruito un sistema logico dell'architettura, egli si propone di verificare continuamente con i diversi progetti i principi assunti; e la razionalità del progetto consiste nell'aderire a questo sistema.

Così, in questo saggio, argomentazioni e disegno, si presentano come l'unità del progetto e costituiscono un sistema. I principi sono stabiliti dalla natura e dai sentimenti che la natura fa sorgere in noi; si tratta di vedere come questo partecipi all'architettura e quali siano i rapporti tra l'architettura come fatto complessivo e l'arte.

Il sistema respinge immediatamente il funzionalismo; e si tratta di una delle poche, o dell'unica trattazione, che io sappia, dell'architettura che neghi ogni fondamento di certezza nel funzionalismo come teoria e nel mestiere; da qui la contestazione precisa ed esplicita da parte di B. di tutta la trattatistica a partire da Vitruvio.

Nel presentare quest'opera quindi non ho inteso richiamare un capitolo della storia dell'architettura (dove B. ha già un suo posto che, grosso modo, non mi sembra possa subire grandi modificazioni) ma proporre il sistema di B. sulla composizione architettonica cercando nel contempo di proporre un sistema più generale. Così mi preme che tutto questo si sviluppi, in un certo senso e per quanto possibile, al di fuori delle stesse architetture di B. (Si noti che questa analisi è tanto più pertinente in quanto B. è un insegnante d'architettura, come David lo è di pittura,

nel senso che si tratta di artisti preoccupati del problema della trasmissione dell'esperienza).

Evidentemente letture di questo tipo rappresentano anche una scelta; e io ritengo che ognuno debba scegliersi e costruirsi un campo di testimonianze e che sia questo il modo migliore per valutare una tendenza; e non correre il rischio di dover ricominciare sempre da capo e non svolgere mai in modo continuo il filo dell'esperienza.

In tutta questa introduzione insisto sempre sul rapporto tra la logica e l'arte, e su B. razionalista, autobiografico, e esaltato.

In cosa consiste questa esaltazione?

Da una parte, certamente, e attraverso l'enfasi, nella difficoltà di misurare i problemi col senso critico, dall'altra è vicino a quanto Giedion dice dell'ossessione di Le Corbusier per cui "... solo il fanatismo e l'ossessione concedono la capacità di non affondare nel mare della mediocrità".

La mediocrità non è da intendersi tanto o solo in chiave umana quanto o anche in chiave teorica. Viene riconosciuta l'insufficienza, e la mediocrità, che dei risultati ottenuti solo in chiave razionale, e quindi derivabili in modo continuo dai principî, possono offrire. E quindi l'istanza a rompere la costruzione razionale dal di dentro e porre una sorta di contraddizione continua tra l'insegnamento sistematico e la necessità autobiografica di espressione.

Svolgendo il filo continuo della tendenza e servendomi di un procedimento analogico posso dire che, nell'architettura del razionalismo, B. sta ai rigoristi come Le Corbusier e Loos stanno al razionalismo europeo del movimento moderno. Da qui il contrasto e l'apparente contraddizione della loro architettura; i giardini selvaggi e la sfera di B., i bianchi monumenti e la concitazione di Ronchamps, l'architettura stereometrica e la gigantesca colonna di Chicago. Così Le Corbusier ha offerto le più rigorose costruzioni logiche dell'architettura, ha fatto discendere dai dati del problema la teoria della casa come macchina da abitare e ci ha dato, oltre questo, la più personale delle architetture.

In realtà la costruzione logica dell'architettura costituisce il **mestiere** — in un senso opposto a quello dei trattatisti e dei funzionalisti antichi e moderni —, il **corpus** teorico

e pratico dell'architettura ma non si identifica con il risultato dell'architettura.

Certamente il razionalismo **convenzionale** pretende di derivare tutto il processo dell'architettura dai principî, mentre questo razionalismo **esaltato**, di B. e di altri, presuppone una fiducia (o fede) che illumina il sistema ma ne è al di fuori.

E quindi da una parte la massima autonomia del sistema, la chiarezza delle proposizioni, dall'altra la singolarità autobiografica dell'esperienza. E naturalmente il rapporto è particolarmente complesso nell'architettura. A considerazioni di questo tipo si può riportare il giudizio di Hautecoeur quando afferma che B. comprende che esiste un grado superiore della metafora, una possibilità di provocare delle emozioni e di creare ciò che Baudelaire chiamerà delle **correspondances**.

★

Ma qui più che di architettura dovremmo parlare di modo di fare l'architettura, di composizione architettonica, di progettazione.

Sul modo di insegnare la progettazione, o di descriverla, vi è sempre stata una notevole disparità di vedute; è sempre comunque difficile stabilire la bontà di un procedimento su un altro dal valore delle architetture, cioè dai risultati del procedimento. In realtà non si tiene mai abbastanza conto del valore delle forme che si mostrano, o che gli allievi conoscono in qualche altro modo, e la cui immagine diventa l'esperienza fondamentale. Ora questa esperienza può far parte del metodo e del sistema, ma può anche sovrapporsi, come spesso accade in modo esterno ad esso.

Da qui il successo di quegli insegnamenti che insistono direttamente su questa immagine; da una parte con una analisi psicologica ecc. della forma quasi e decisamente separata dall'architettura, dall'altra quella della proposta formale da imitare o copiare o posta in modo da esercitare un'influenza diretta.

Nel primo caso spostando l'interesse sui processi di conformazione, sulla percezione, su tutte le implicazioni visive dell'immagine si possono compiere utili esperienze. Esperienze di questo tipo, per il loro riferimento ad aspetti autentici della cultura moderna, devono essere guardate con

interesse; hanno un solo torto ed è quello di non potersi proporre all'interno della architettura e quindi di non poterci proporre un'architettura. Certo che, o per autentico disinteresse da risultati di questo tipo, che è la posizione più scientifica, o per incapacità di traduzione, è difficile considerarle sul piano della formazione di una teoria della progettazione.

Più complesso è comunque un discorso sui **formalisti**. Intendo formalismo in senso elevato. Per fare degli esempi dirò che architetti come Breuer o, ai giorni nostri, Louis Kahn, appartengono alla sfera dei formalisti; questi architetti conoscono bene il valore delle forme e soprattutto degli effetti; essi non costruiscono un sistema ma si richiamano a una serie di fatti architettonici che costituiscono dei pretesti formali per la loro progettazione. Il loro limite è, in senso autentico, la **contaminatio**.

Questa posizione nell'architettura, e le architetture che ne discendono, hanno una capacità di consumo molto forte; sono queste in genere le più imitate per la loro stessa qualità e infine per essere molto spesso nate dal gusto e conciliare con intelligenza delle aspirazioni autentiche e delle intuizioni profonde, nate altrove, con un tipo di immagine più fruibile e più adatta ad essere divulgata.

Prendete un'opera fondamentale della architettura contemporanea come il convento della Tourette di Le Corbusier; quest'opera presenta una sintesi straordinaria dell'architettura romana e di certa architettura del '700, per esempio Boullée, e costituisce forse l'opera massima di un artista che in tutta la sua opera ha svolto una ricerca unitaria. Questo aspetto, al di là della più o meno autentica ammirazione per l'artista, viene colto difficilmente nella sua qualità architettonica e non si presta ad essere volgarmente imitato.

Si noti invece come la stessa ricerca sul classicismo e le architetture del '700, che in un artista come Louis Kahn è del tutto formale e di superficie, diventi nelle opere di questo architetto un modello di grande diffusione; in realtà nelle opere di Louis Kahn la **romanità** è tutta giocata su certi elementi e accostamenti a metà stilistici e a metà funzionali e il risultato non si offre certo come una meditazione sulle forme persistenti nell'architettura e non si propone in nessun modo sistematico.

In un certo senso, e non parallelamente all'esempio fatto

qui sopra, anche nell'architettura di Ledoux rispetto a quella di Boullée vi è più gusto e più **abilità** e qualcosa che lo rende più adatto ad essere imitato. In realtà in Ledoux l'impostazione pittorica e gli elementi fantastici dell'**architecture parlante** si pongono nell'ambito di una ricerca autonoma e si scontrano con un altro tipo di tematica, per esempio quella sociale, che è del tutto estranea a Boullée.

Si veda la differenza di questi due artisti riguardo al carattere delle opere; Ledoux, sia pure all'interno delle distinzioni espressive dell'**architecture parlante**, affronta tutti i temi che si pone con la stessa disposizione a farne delle architetture; la casa di campagna o il monumento sono posti sullo stesso piano. Boullée, come vedremo, pone la questione del carattere e del tema come questione decisiva; pone cioè una scelta che sta prima del progetto architettonico e nel far questo pone in primo piano, necessariamente, l'aspetto tipologico dell'architettura.

Un aspetto tipico di questa posizione è quello relativo alla abitazione; ho accennato prima al rigore con cui questo tema si presenta in Le Corbusier. B., come farà più tardi Adolf Loos, (per insistere su alcuni nomi) è convinto che il discorso sulla abitazione sia ben individuato e separabile dalla architettura come arte e largamente soggetto ad altre determinanti. Quando B. parla della esercitazione a livello scolastico sulla casa d'affitto e delle difficoltà di mestiere che questa presenta ci parla già di una macchina residenziale e non è quindi casuale, come sembra ai critici d'arte, che la casa da lui costruita a Parigi, non si diversifichi in nulla dalle altre costruzioni dell'epoca. E che non presenti caratteristiche architettoniche decisive. Da un punto di vista urbano, come oggi sappiamo, questa posizione è molto rigorosa, sia dal punto di vista della dinamica urbana, sia da quello storico (si pensi all'edilizia gotica), sia infine da quello tecnologico.

★

Ora, io credo che il problema autentico nell'architettura sia la costruzione di questo sistema logico, valido in sé, indipendentemente dal dissidio tra la concezione scientifica dell'architettura e l'arte; dissidio che è negato dal razionalismo **convenzionale** ed è accentuato dal razionalismo **esaltato**. Quest'ultimo, in sostanza, vuole isolare la ragione scientifica — e nel tentativo di isolarla offre forse i con-

tributi più rigorosi — prospettando infine la sua incapacità non solo e non tanto sentimentale quanto razionale a costruire un mondo che garantisca e soddisfi i bisogni non solo logici e intellettuali dell'uomo. Anche questa architettura è all'interno del razionalismo e delle esigenze razionali solo che vuole superarle partendo dalla stessa base logica. Da qui la lotta e lo sdegno di B. per l'architettura di fantasia, per l'arte fantastica, e la sua continua preoccupazione per le questioni tecniche, distributive, pratiche dei suoi progetti. Così l'architettura come Poema non presenta nulla di arbitrario. Individuata l'opposizione interna di questo sistema binario di **arti** e di **arte**, di teoria e di autobiografia, alcuni artisti sono portati ad esasperarlo cercando di rompere i limiti classici tra reale e intelligibile, tra razionale e passionale. E in questo senso parlavo di un razionalismo esaltato, emozionale e metaforico.

Resta comunque che solo un autentico razionalismo, come costruzione di una logica dell'architettura, può porre fine al vecchio impaccio funzionalista e alle nuove favole dell'architettura come questione interdisciplinare; l'architettura si è sempre presentata con un suo corpo disciplinare ben definito, pratico e teorico, costituito da problemi compositivi, tipologici, distributivi, di studio della città ecc. che a noi tocca portare avanti e che costituiscono il **corpus** dell'architettura insieme a tutte le opere pensate, disegnate o costruite di cui abbiamo conoscenza. Portarlo avanti significa accettarlo dal suo interno, cioè dall'interno del discorso architettonico, per cercare di rispondere in questo modo a tutti i problemi che l'uomo e il progresso civile pongono all'architettura. Ed è questo, nella sua forma più generale, l'atteggiamento razionalista rispetto all'architettura e alla sua costruzione; credere nella possibilità di un insegnamento che è tutto compreso in un sistema e dove il mondo delle forme è tanto logico e precisato quanto ogni altro aspetto del fatto architettonico, e considerare questo come significato trasmissibile dell'architettura come di ogni altra forma di pensiero.

Ne discende che i problemi dell'architettura, in quanto tali, sono unici e che non ha senso dire che i problemi dell'architettura antica siano diversi dai nostri; mentre ha un senso estremamente concreto dire che le occasioni dell'architettura antica erano diverse dalle nostre.

Ciò che riesce difficile è cogliere come queste condizioni

siano diverse; si pensi per esempio al problema tipologico dove spesso la modificazione è intesa solo in senso quantitativo o dimensionale o tecnologico mentre le diverse dimensioni hanno un senso solo se operano un salto qualitativo. Ma con questioni di questo tipo ci troviamo di fronte a discussioni che esulano dall'intento di questo scritto.

Qui si tratta di sapere come questa costruzione logica dell'architettura (che si cercherà di delineare nelle pagine seguenti) possa arrivare alla composizione e dove si incontri con il momento personale o autobiografico. Evidentemente questa questione ci interessa non dal punto di vista della struttura del pensiero ma da quello pratico; cioè della possibilità di trasmettere i principi della progettazione al di fuori della imitazione formalistica e di vedere quanto vi sia di comunicabile nel razionalismo **esaltato**, e quanto sia possibile per il razionalismo **convenzionale** sviluppare con continuità tutto l'arco della progettazione.

Questo saggio di B. è un contributo eccezionale per incominciare un'analisi dell'architettura da questa posizione.

★

Tornerò sempre quindi sul sistema compositivo di B. dal momento che tutta l'opera si basa, appunto, sulla spiegazione di questo sistema. Ricordiamo alcuni punti. In primo luogo la polemica con i trattatisti classici, a partire da Vitruvio; l'architettura non è l'arte del costruire e Vitruvio, dice, B., prende l'effetto per la causa.

" Il faut concevoir pour effectuer. Nos premières pères n'ont bâti leurs cabanes qu'après en avoir conçu l'image. C'est cette production de l'esprit, c'est cette création, qui constitue l'architecture, que nous pouvons en conséquence, définir l'art de produire et de porter à la perfection tout Edifice quelconque. L'art de bâtir n'est donc qu'un art secondaire, qu'il nous parait convenable de nommer la partie scientifique de l'architecture.

L'art proprement dite la science; voilà ce que nous croyons devoir distinguer dans l'architecture "

Per B. l'architettura è un'arte e le maggiori difficoltà consistono proprio nel riconoscerla come tale: l'arte costituisce l'aspetto riduttivo della architettura, ne costituisce l'autenticità. Ma quest'arte si costruisce, al pari delle altre

arti, attraverso una sua tecnica; tecnica che è costituita dalla composizione architettonica.

Per la composizione architettonica sono necessari i principî del costruire?

In una certa misura certamente, ma essi non sono essenziali così come non è essenziale la distribuzione o la decorazione che sono parti dell'architettura. Bisogna avere il coraggio di cercare dei principî costitutivi che siano interni all'architettura e che ne permettano una trattazione logica, una trasmissione, uno sviluppo.

A tutt'oggi possiamo ancora rispondere con Boullée che conosciamo poche di queste teorie che siano convincenti anche se dobbiamo ritenere che l'architettura in quanto tale abbia fatto dei progressi. Ma dobbiamo ammettere, in più, che conosciamo anche pochi che abbiano posto questa questione con sufficiente chiarezza cercando di superare il più o meno dichiarato funzionalismo che percorre, a partire da Vitruvio, tutta la storia dell'architettura. Il maggiore interesse che proviamo per Boullée teorico, oltre quindi l'interesse per l'artista e per l'opera è in questo rifiuto della posizione funzionalista dell'architettura e nel conseguente rifiuto di identificare il pensiero della architettura con l'opera costruita; il progetto architettonico con il fatto urbano.

Certo che un'opera come quella di Boullée sta di fronte a noi in tutta la sua importanza a prescindere dalle costruzioni di Boullée e in un senso diverso dalla trattatistica antica, per esempio, dell'Alberti.

I disegni di B. sono un fatto compiuto e sono giudicabili dal punto di vista della storia dell'architettura; è naturale che essi presuppongano un'architettura o che si fondino anche sopra architetture costruite. Le cupole di B. sono una critica alle cupole esistenti ma le presuppongono; e sarebbe difficile immaginare il contrario.

La differenza rispetto al modo tradizionale di intendere l'architettura teorica sta nel fatto che queste opere presuppongono delle altre opere costruite ma non pretendono di essere costruite.

Una posizione di questo tipo in architettura presuppone anche un tipo di esperienza dell'architettura più ampia di quello tradizionale (per esempio dei trattatisti) e certamente pone alcune questioni che possiamo chiamare moderne.

È evidente che nel porre queste questioni mi riferisco a una situazione che va oltre l'opera di B. e investe alcuni architetti; certamente nel mondo contemporaneo Loos e Le Corbusier.

Loos e Le Corbusier sono anche architetti che hanno costruito molto, il secondo più del primo, ma che stanno tutti nella loro opera non costruita e che difficilmente possiamo chiamare l'opera teorica nel senso tradizionale poiché si tratta di un tipo di esperienza diversa in cui un artista può essere giudicato.

Parlare anche di una pretesa utopia in artisti come B. ha poco significato come controverso è il senso della parola utopia in architettura in quanto si giudicano utopiche quelle architetture che incontrano, per essere realizzate, notevoli difficoltà di carattere economico o sociologico. Si tratta quindi di **'opere difficili'** piuttosto che di opere utopiche. Soprattutto in architettura dove le difficoltà di realizzazione sono tali e tante anche per le opere più modeste da rendere sempre problematica la loro realizzazione.

★

Il procedimento logico di B. è applicato sistematicamente in ogni opera.

Possiamo distinguere; un nucleo emozionale di riferimento, la costruzione di una immagine complessiva, l'analisi tecnica, la ricostituzione dell'opera.

Osserviamo un progetto di Boullée: quello per la Biblioteca Pubblica.

All'origine del progetto vi è un punto di riferimento emozionale e che sfugge all'analisi; esso si associa al tema fin dall'inizio e crescerà con esso lungo tutta la progettazione.

Accettato il tema B. prescinde dall'edificio della biblioteca, sia essa la biblioteca a cui si accinge a lavorare siano le biblioteche esistenti.

In un primo tempo egli vede la biblioteca come la sede fisica dell'eredità spirituale dei grandi uomini della cultura del passato, sono essi stessi, con le loro opere che costituiscono la biblioteca. Si noti che queste opere, i libri, rimarranno per tutto lo svolgimento del progetto, il dato primo, la materia organizzata nel progetto così come nel Palazzo Nazionale la materia dell'architettura sarà costituita dalle leggi costituzionali.

Questo primo dato emozionale, e ultimo in quanto di per sé stesso è privo di ogni possibilità di sviluppo, si associa a una soluzione figurativa, a una forma apparentemente lontana e che non è in sé architettura. Qui B. si dichiara " profondément frappé de la sublime conception de l'Ecole d'Athènes de Raphael ", e dichiara di volerla realizzare. (È a questa composizione, dice, che deve il suo successo). La Scuola d'Atene di Raffaello è più che un simbolo; i grandi uomini del passato mescolati e personalizzati nei contemporanei costituiscono una unità tra antico e moderno e la scelta di una cultura umanistica. Ma a questo riferimento non è estraneo quello compositivo; il grande spazio della Scuola d'Atene, la dinamica delle figure, la vastità dello spazio, la maestria tecnica che è tipica di una composizione come questa.

Questa maestria tecnica è propria degli interessi di B. che cerca sempre di risolvere la sua architettura oltre il nucleo generatore personale e il sistema stesso della sua progettazione in una costruzione magistrale, del tutto architettonica e in sostanza autonoma, nei limiti suddetti, dai contenuti affrontati.

A questo momento della formulazione dell'opera compaiono in primo piano delle questioni che possiamo chiamare tecniche; i caratteri dell'architettura, caratteri distributivi, costruttivi, stilistici che sono nell'architettura e che B. ama analizzare singolarmente scomponendoli e componendoli nello svolgere il suo sistema.

Sembra qui che la distribuzione abbia una grande importanza; ed è giusto se si pensa che egli cerca sempre di identificare l'opera nel tipo, di costruire un'opera esemplare. Ogni sua opera cerca così di inserirsi in una sistematica tipologica prefissata e necessaria.

Così la biblioteca diventa un grande spazio indiviso a gallerie sovrapposte, illuminato dall'alto, agibile in tutti i sensi; altrove parlerà di una basilica e certamente la biblioteca, come gli altri edifici pubblici, pone in risalto questo aspetto chiave della classificazione: il pubblico e il privato. In un'altra sfera ancora stanno i monumenti.

Questi caratteri distributivi, e le strutture che li permettono, diventano tutt'uno con la decorazione senza che questa venga ridotta da qualche considerazione funzionale. I libri diventano un vasto anfiteatro di libri; uso o decorazione si ritrovano nella cosa stessa. "... J'ai donc voulu

que nos richesses littéraires fussent présentées dans le plus bel ensemble possible. C'est pourquoi j'ai pensé que rien ne seroit plus grand, plus noble, plus extraordinaire, et d'un plus magnifique aspect, qu'un vaste amphithéâtre de livres. Que, dans ce vaste amphithéâtre, l'on se figure des personnes placées sur divers rangs, et distribuées de manière à se passer, da main en main, des livres... On ne présumera pas que l'auteur de ce Projet, en décrivant la sublime image que présentera le lieu dont il est question, ait eu le dessein de parler de l'art qu'il pourra employer pour la décoration de ce monument. Il assure qu'elle proviendrait de son immensité".

Nell'impianto dell'edificio ritorna la spazialità della Scuola d'Atene così come l'immagine è presente nelle prospettive dell'interno della biblioteca.

L'immensità della biblioteca, che è il principale carattere architettonico, è sì simbolicamente l'immensità della cultura o della sua storia ma è all'interno di un edificio singolo, e singolare.

L'anfiteatro di libri è una soluzione tipologica in quanto possiamo creare altri anfiteatri di libri senza ripetere Boulée: ma B. non si limita a offrirci questo schema di basilica/biblioteca, come sempre, ci offre un progetto compiuto in cui egli si attiene anche per la **décoration** al dato del tema; il libro.

Non diversamente nel teatro finisce con l'affermare che la decorazione principale è costituita dal teatro stesso; cioè dallo spettacolo e dal pubblico che egli cerca di porre in risalto al massimo all'interno e all'esterno dell'edificio.

A questo punto niente di più superficiale che affermare che artisti come B. lavorano senza misurarsi con costruzioni concrete. Basta leggere la descrizione del progetto di uno qualsiasi di questi edifici per rendersi conto del contrario. Anzi l'Autore, là dove queste condizioni non sussistono, le ricerca e le propone fino a farle diventare condizioni dell'architettura. È anzi straordinario — e stupisce anche chi come me è convinto assertore di una architettura **a priori** — come gran parte delle soluzioni nascano da queste condizioni.

Guardiamo ancora la biblioteca dove il progetto è legato alla utilizzazione di un'area e a costruzioni preesistenti.

B. " volta " una grande corte creando quello spazio centrale coperto che costituirà la costante tipologica degli edi-

fici pubblici moderni; la soluzione diventa esemplare nelle architetture pubbliche urbane.

★

Per B. mettere del carattere in un'opera significa usare tutti i mezzi propri per non farci provare altre sensazioni oltre quelle intrinseche del soggetto. Il riferimento è ai grandi "tableaux de la nature"; le stagioni nel loro corso con i loro aspetti diversi.

Il carattere è quindi la natura del soggetto; il carattere costituisce la parte evocativa, emozionale.

"Temple de la mort ! Votre aspect doit glacer nos coeurs. Artiste fuis la lumière des Cieux ! Descend dans les tombeaux pour y tracer les idées à la Lueur pâle et mourante des Lampes Sépulcrales !" (pag. 80).

Se il carattere è l'architettura del soggetto anche l'architettura di un cenotafio sprofonda nella terra e B. afferma di avere un'idea tanto nuova quanto ardita "... ce fut d'offrir le tableau de l'architecture ensevelie".

Nell'esposizione dei Cenotafi, come in altre opere, B. ci offre l'autobiografia dell'opera che è in fondo la testimonianza più preziosa che ci lascia un artista.

Ancora poco e l'autobiografia dell'opera diventa in senso stendhaliano l'autobiografia dell'artista o ne è inscindibile; non esiste un Henry Brulard dell'architettura ma certamente opere come i diari di Delacroix o quelli di Klee costituiscono una portentosa testimonianza sulla struttura dell'arte.

Boullée e Loos o Le Corbusier ci offrono nel concreto quella molteplicità di esperienza e di modo di essere che diventa la tecnica stessa dell'artista. Accademico, in senso deteriore, significa accettare una tecnica costituita, per qualsiasi arte, rinunciando all'invenzione. Ma rinunciare all'invenzione significa nel contempo rinunciare ad approfondire la soglia che divide, o è semplicemente liminare, tra esperienza personale e esperienza artistica.

Non esiste arte che non sia autobiografica.

E nell'artista il nesso è così naturale che sembra difficile individuare i due momenti (se due momenti esistono) e siamo convinti che è anche tale nesso (di un'esperienza umana, propria, privata ecc. che si incontra e scopre inventando una tecnica) che distingue il mondo dell'artista

dall'accademico o dal formalista che non aggiunge alcuna esperienza propria.

★

Leggiamo B. seguendo — come egli ci invita a fare — lo sviluppo delle sue idee.

A partire da quel nucleo dell'architettura che è uno scheletro nudo e spoglio (la stessa fossa che incontra Loos: questa è l'architettura ecc.) e che B. ci propone nella sua essenza mentre, come infastidito, cerca di avvisare coloro che, poco versati nell'arte, si stupiscono che una produzione tanto semplice costi tanta fatica; e la fatica è invece rapportata a questa difficile semplicità. In quanto la semplicità in architettura non è la riduzione della decorazione — che è una sciocchezza — ma l'adesione dell'opera alle leggi della natura.

Lavorando attorno all'architettura sepolta B. annuncia il punto fondamentale della sua architettura; l'architettura delle ombre. "... il me vint une idée nouvelle; ce fut de presenter l'architecture des ombres".

L'architettura delle ombre nasce dall'esperienza diretta; logica e sentimentale della natura.

I corpi opposti alla luce lanciano le loro ombre a immagine del corpo. E l'artista osserva questi fatti naturali per trarne dei principî nella sua arte.

Ma trattandosi di cose d'arte essi sono legati a un'esperienza diretta di bellezza delle cose e ad uno stato d'animo.

"... Me trouvant à la campagne, j'y côtoyois un bois, au clair de la Lune. Mon effigie, produit par la lumière, excita mon attention (assurément ce n'étoit pas une nouveauté pour moi). Par une disposition d'esprit particulière, l'effet de ce simulacre me parut d'une tristesse extrême... Qu'y voyois-je ? La masse des objets se détachent en noir sur une lumière d'un pâleur extrême... Frappé des sentiment que j'éprouvois, je m'occupai, dès ce moment, d'en faire une application particulière à l'architecture...".

Questa disposizione dello spirito vede le cose attraverso le loro ombre; e coglie non un'architettura di illusione ma vuole fermare un momento della architettura come viene concepito, ma anche vissuto nel tempo, nei giorni e nelle stagioni.

L'architettura delle ombre diventa così il legame e la ricer-

ca dei principî dell'architettura nella natura che è la preoccupazione massima di B.

L'architettura non è fantastica; essa è strettamente legata alla natura, alle sue leggi, al suo divenire.

★

Con questa temporalità, svelata dalla luce, l'architettura classica nata da un'idea a priori, tutta chiusa in un pensiero geometrico, ritorna ad essere natura; possiederà anzi un valore di cosa naturale, ferma nel tempo ma avvertita nella luce del tempo. Nessun adeguamento organico delle forme potrà ottenere questo.

B. non coglie tutta la vastità di questa impostazione; non vede cioè come l'effetto della luce sia tutt'uno con quello del tempo.

In realtà noi sappiamo che tutto il ciclo della stagione dell'umanità è il ciclo dell'architettura e che tendiamo sempre a quella prima condizione dell'architettura. Così che l'uomo fossile e l'utensile litico costituiscono a un tempo la nostra sola immagine; e dal sentimento di queste immagini si sviluppa la bellezza della forma.

Il monumento, superato il suo rapporto con la storia, diventa geografia; e la luce che crea le ombre non è forse la stessa luce che ne corrode la materia dandoci un'immagine più autentica di quella che gli stessi artisti volevano offrirci?

Con questo, ancora di più che per essere personale e collettiva a un tempo l'architettura è la più importante delle arti e delle scienze; perché il suo ciclo è naturale come il ciclo dell'uomo ma è quanto **resta** dell'uomo.

In questo senso ho parlato del monumento e della città; ma anche del rapporto continuo che le cose hanno col tempo.

Questo rapporto col tempo, attraverso l'evoluzione dell'architettura e la perennità dei principî, non affiora, naturalmente, nell'opera di Boullée e degli architetti della ragione. I principî della natura si riferiscono a una concezione statica che, per sempre, ripete se stessa.

Ma, sia pure semplicemente in senso stilistico o mediante l'osservazione archeologica, B. doveva dirci qualcosa di più sull'architettura del passato e sull'uso che egli fa degli elementi di quella architettura.

★

Rivolgiamoci un momento alle riflessioni sommarie sull'arte di insegnare l'architettura. Qui B. svolge un tipo di insegnamento che va dalla capanna alla casa d'abitazione come i due termini del necessario e del complesso (dove la casa d'affitto introduce *'dans l'art de combiner'*) considerate come esercitazione o propedeutica al comporre e soprattutto *'instruction pratique'* all'arte propriamente detta che è fondata sulla teoria dei corpi e che nella applicazione delle leggi naturali gli farà conoscere la poesia. Da qui i grandi esempi dell'architettura e gli ordini considerati come leggi immutabili. (*"Ils sont devenues des lois immuables pour l'homme de génie qui ne les envisage qu'avec admiration"*).

Bisogna notare che per B. il modo di insegnare l'architettura non è completamente oggettivabile (*"...dans les Beaux Arts il n'est pas possible d'instruire par une methode suivie comme dans les Sciences exactes. Chaque artiste saisit particulièrement les beautés de la nature selon ses facultés"*).

Questo atteggiamento mi sembra il più moderno; il sistema di insegnamento non potrà dare gli stessi risultati su allievi diversi in quanto ognuno lo svilupperà secondo le proprie facoltà (l'architettura come arte); ma si tratta pur sempre di un sistema di insegnamento quindi di una serie ordinata di proposizioni sulla architettura che costituiscono una teoria.

La base di questa teoria è lo studio della natura che viene colta e espressa attraverso il gusto e quindi l'insegnamento dell'architettura è l'educazione del gusto indipendentemente dalla sua qualità.

"Così il piacere sarà accresciuto dall'immaginazione, dalla sensibilità, dalle cognizioni. La natura, o l'arte che la riproduce, non dicono nulla all'uomo ottuso o freddo, dicono poco all'ignorante.

Che cosa è dunque il gusto? Una disposizione, acquisita attraverso ripetute esperienze, a cogliere il vero, il buono, insieme con quelle circostanze che lo rendono bello; e a sentirsene subitamente e intensamente turbati.

E sarà senso critico se le esperienze che determinano il giudizio sono presenti alla memoria; se invece non se ne è servata memoria, o ne è rimasta solo l'impressione, sarà tatto, istinto". (Diderot)

La trattazione di Diderot ci illumina sugli aspetti generali del pensiero di B., soprattutto il Diderot dell'Enciclopedia preoccupato del rapporto delle 'arti' intese come tecniche dei mestieri e della produzione. E il problema dell'arte come tecnica è già implicito nelle 'ripetute esperienze' e nel fondamento critico della memoria.

In questo senso B. doveva portare più avanti il suo rapporto con i monumenti, con lo stile e quindi con la tecnica che là dove è affrontato diventa illuminante del suo pensiero e della sua opera.

Ad esempio B., a differenza di Ledoux e di altri architetti dell'illuminismo, non pone mai in modo sistematico la questione urbana. La città gli si presenta sempre come il luogo architettonico che fornisce certe occasioni e i suoi interessi si riferiscono sempre a una sistemazione parziale dell'intorno. Ben diversamente progressivo per l'architettura è l'atteggiamento di un architetto come Antolini che trae proprio dalla città il significato dei monumenti e vede nei rapporti urbani tra i diversi edifici un fondamento del significato della architettura. Con lui il carattere urbano, che sfugge del tutto a B., diventa per sempre un carattere dell'architettura. In fondo l'applicazione della sua architettura, come architettura della città nuova con tipologie definite e caratteristiche, che i suoi successori realizzeranno a Pietroburgo, non era stata da lui prevista.

Là dove B. si pone la questione del rapporto con i monumenti urbani è sempre orientato verso un'analisi formale di tipo schinkeliano; una ricostruzione descrittiva delle forme applicata a una singolare intuizione. Nell'analisi della Cattedrale gotica le osservazioni sullo stile gotico colgono la bellezza di una certa tecnica e del singolare effetto che il verticalismo può provocare sull'impianto classico. Con poche osservazioni B. precorre lo sconcertante goticismo dei successori e di Schinkel.

★

Il rapporto di B. con la natura è certamente la parte più singolare della sua poetica. Esso va ben oltre l'applicazione delle teorie di Rousseau e si precisa nella tecnica.

Da un lato riguarda lo studio degli oggetti nella natura, dall'altro il carattere, e infine l'applicazione stessa della natura come fondamento dell'architettura.

" L'architecture c'est mettre en oeuvre la nature ".

La sua posizione anche qui è più vicina da un punto di vista culturale a quella di Diderot dove il culmine, il prodigio dell'abilità tecnica consiste in una adesione così profonda e integrale alla natura da poter ridurre al minimo qualsiasi apporto culturale. La natura è l'individuazione del carattere delle cose, un problema di conoscenza. A proposito del Salon del 1796 Diderot, riportando una frase di La Tour, scrive: " Ogni essere ha dovuto sopportare, più o meno, le fatiche proprie del suo stato. Esso ne reca un'impronta più o meno marcata. Il punto è prima di tutto di saper cogliere questa impronta, cosicché quando si ha da dipingere un re, un generale, un ministro, un magistrato, un sacerdote, un filosofo, un facchino questi personaggi riflettano il più possibile la loro condizione ".

Ancora il rapporto con la luce diventa in B. il principio per riportare il sentimento, per suscitare dei sentimenti, attraverso lo studio della natura. Ed ecco il senso delle descrizioni delle stagioni e il loro rapporto con il carattere delle cose. Le immagini ridenti dell'autunno sono generate dalla varietà degli oggetti, delle cose e dal contrasto delle luci e delle ombre, dall'aspetto bizzarro dei colori in trasformazione, dal variopinto. E allora i teatri, i bagni, le fiere, le sale di riunione dovranno tener conto di questo così come le luci fredde dell'inverno presiederanno al disegno dei monumenti funebri.

Usando elementi architettonici certi (per B. si tratta di leggi immutabili) insiste sulla loro combinazione e sulla loro disposizione. Così ripetizioni e opposizioni, contrasti di luce, alternanza delle masse e delle linee; e il riferimento di questa tecnica è sempre in una memoria più generale, diretta e autobiografica, della natura. "... J'obtins enfin une leur d'espérance en me rappelant les effets sombres et mystérieux que j'avais observés dans les forêts ... c'est la lumière que produit ces effets. Ceux-ci nous causent des sensations contraires suivant qu'ils sont brillant ou sombres ... Ces effets résultant d'un jour mystérieux produiront des effets inconcevables et en quelque façon une magie vraiment enchanteresse ".

In una sola opera — Il Monumento per la riconoscenza pubblica — questo complesso rapporto con la natura sembra annullarsi in una sorta di recinto magico dove la cosa stessa diventa inizio e fine del processo artistico; il museo

naturale è la natura stessa, l'ambiente e gli oggetti diventano intraducibili.

La logica paradossale di B. precorre l'esperienza del romanticismo e del naturalismo in modo diretto. Non solo la logica interna del sistema suggerisce questa esperienza ma egli stesso sembra non poter rinunciare, rompendo l'unità classica e sacrificando la forma, a proporre le cose stesse senza toccarle o cercar di capirne il mistero.

Questo tipo di esperienza sarà portata a un grado altissimo da Schinkel che sosterrà la sua fredda analisi delle forme architettoniche, in una descrizione senza tempo, ponendole in un elemento naturale quasi ossessivo e finendo per proporre l'architettura stessa come fatto naturalistico. L'ambiente e gli oggetti circostanti acquistano lo stesso valore dell'architettura.

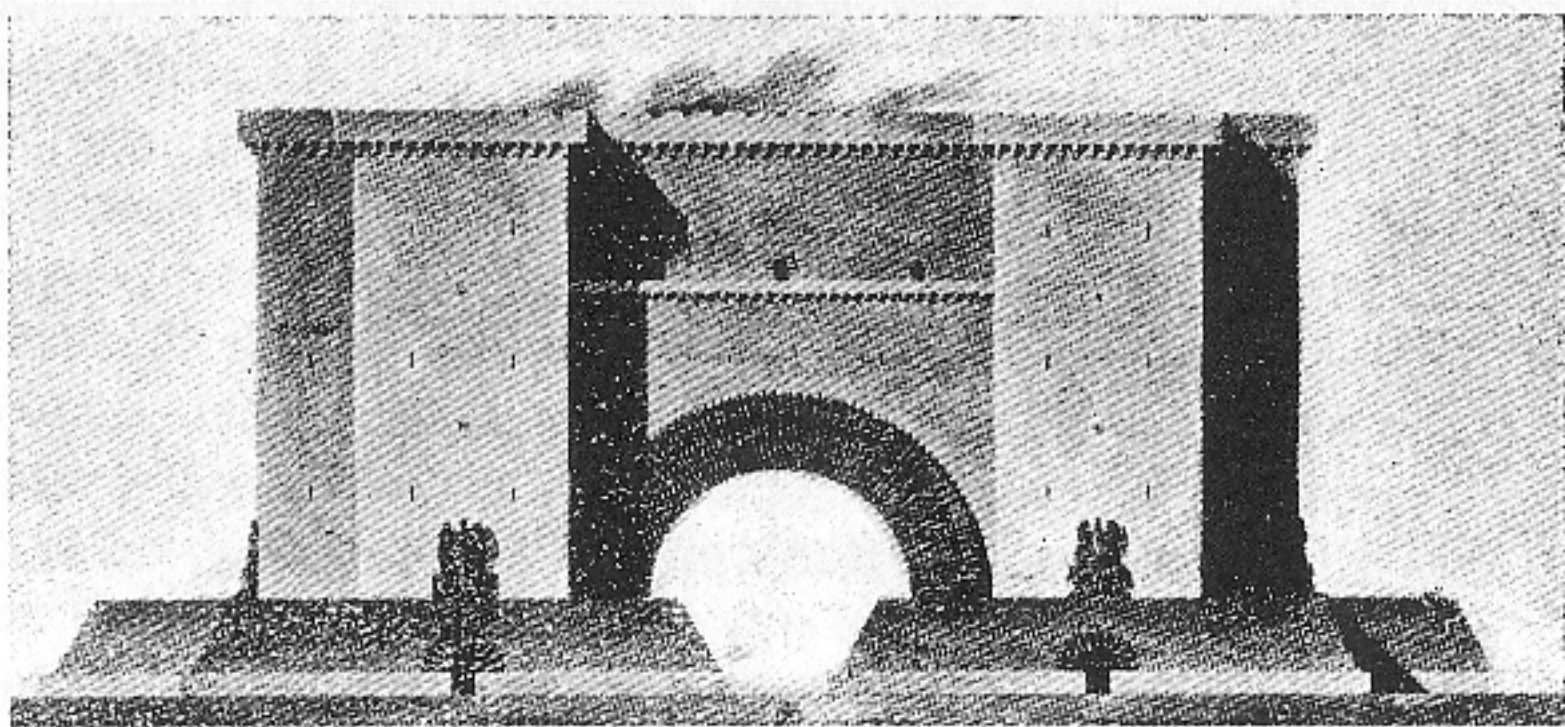
Ancora Diderot con la sua profonda intuizione ci parla 'delle idee risvegliate dall'ambiente e dagli oggetti circostanti'.

"... Mi sono chiesto qualche volta come mai i templi degli antichi, aperti e isolati, sono così belli e suggestivi. La ragione è che si potevano decorare su quattro lati senza nuocere alla semplicità; ed essendo accessibili da tutte le parti erano l'immagine stessa della sicurezza. E poi erano posti in luoghi appartati e il fremito di una foresta circostante si aggiungeva alle cupe idee dettate da un senso di superstizione e infondeva nell'animo una singolare sensazione di turbamento... Se fosse toccato a me di progettare la piazza Luigi XV nel punto in cui si trova, mi sarei guardato bene dall'abbattere la foresta. Avrei voluto che se ne intravedesse l'oscura profondità, di tra le colonne di un grande peristilio. I nostri architetti non hanno fantasia, non sanno che cosa sono le idee accessorie risvegliate dall'ambiente e dagli oggetti circostanti".

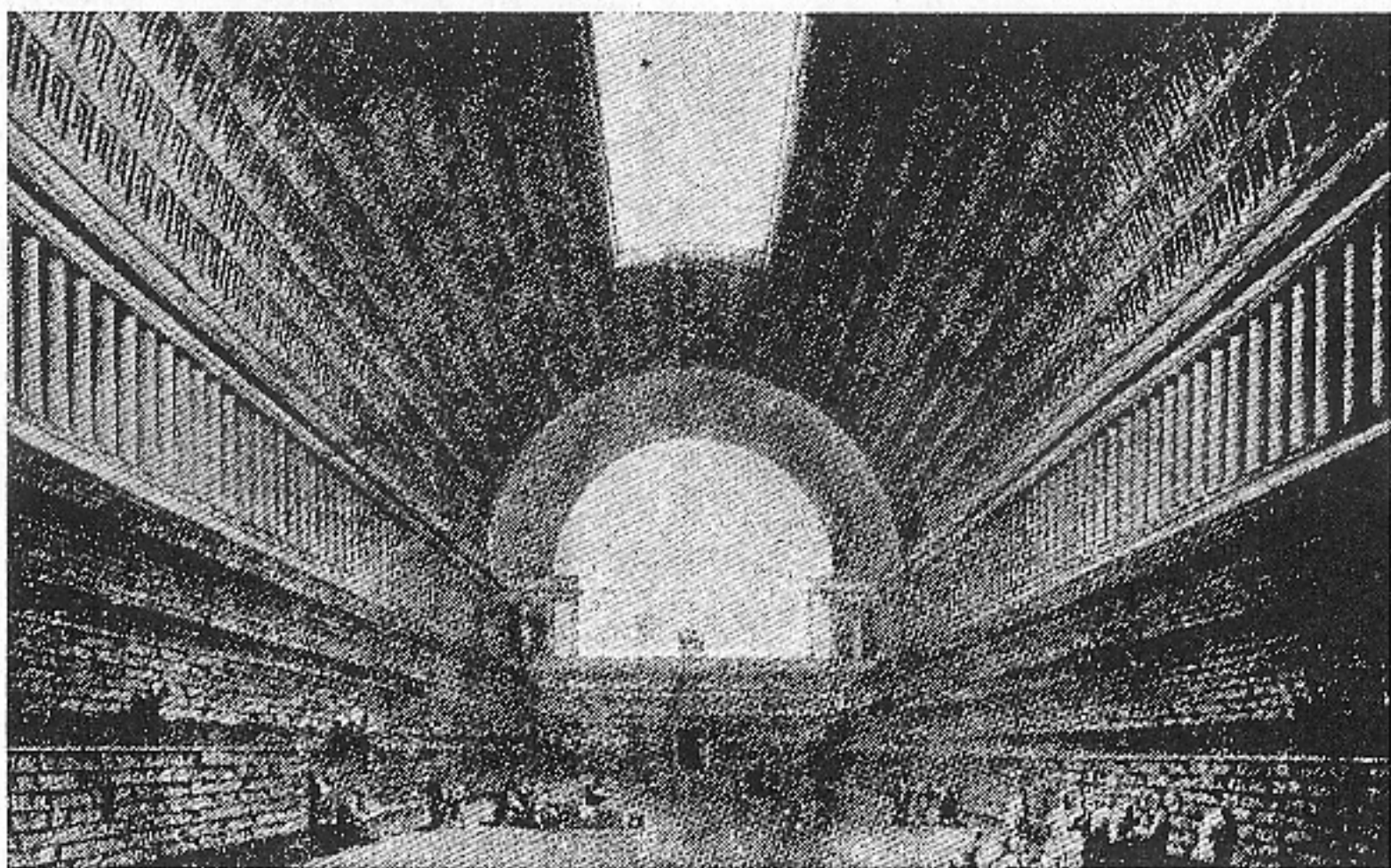
La grande piazza di Diderot-Boullée, il colonnato immenso di questi monumenti urbani aperti sulla profondità del bosco fanno crescere e saldano il filo dell'architettura nel quadro generale che le è proprio; la natura, l'uomo, la costruzione della città.

ALDO ROSSI

ILLUSTRAZIONI ALL'INTRODUZIONE



1

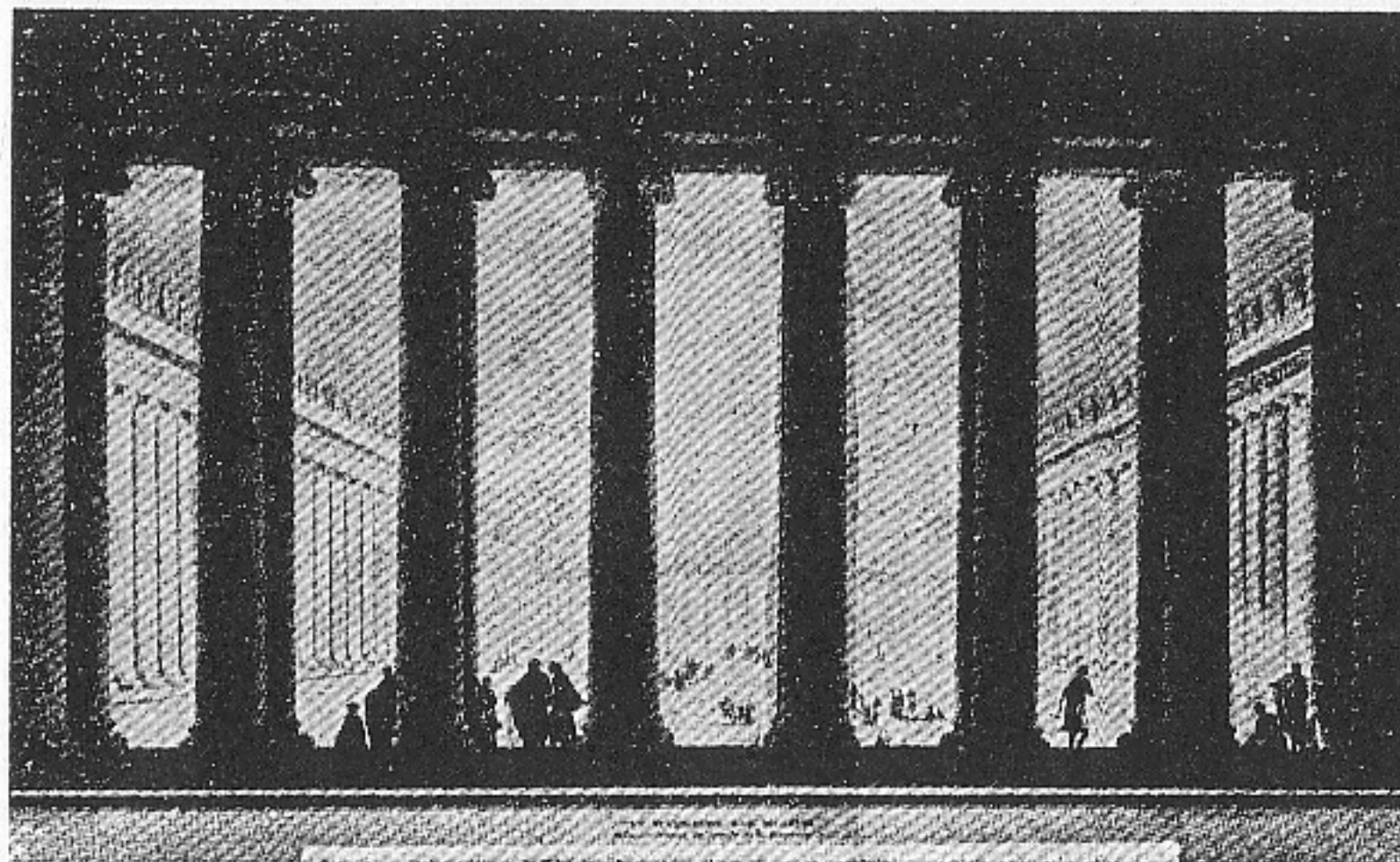


2

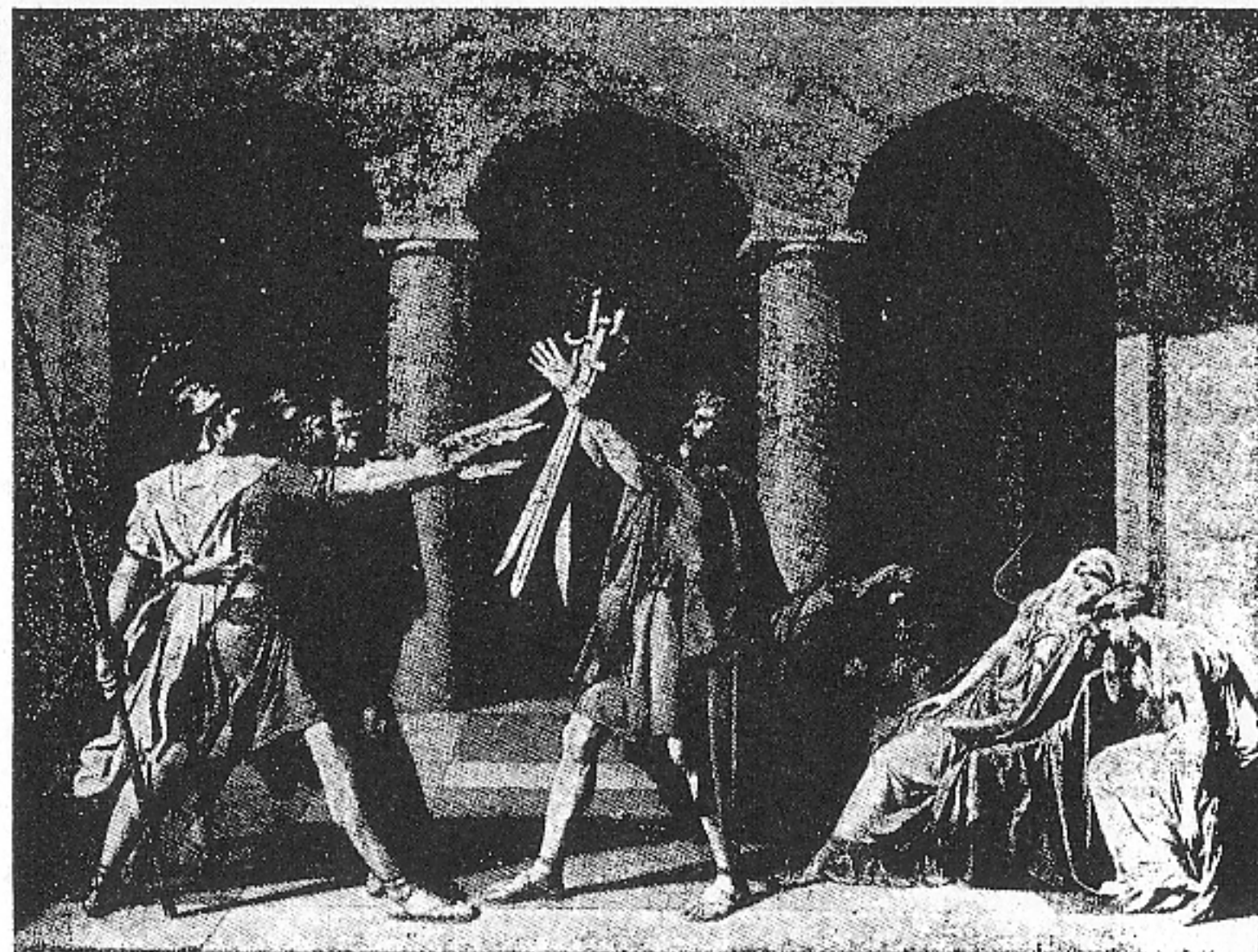


3

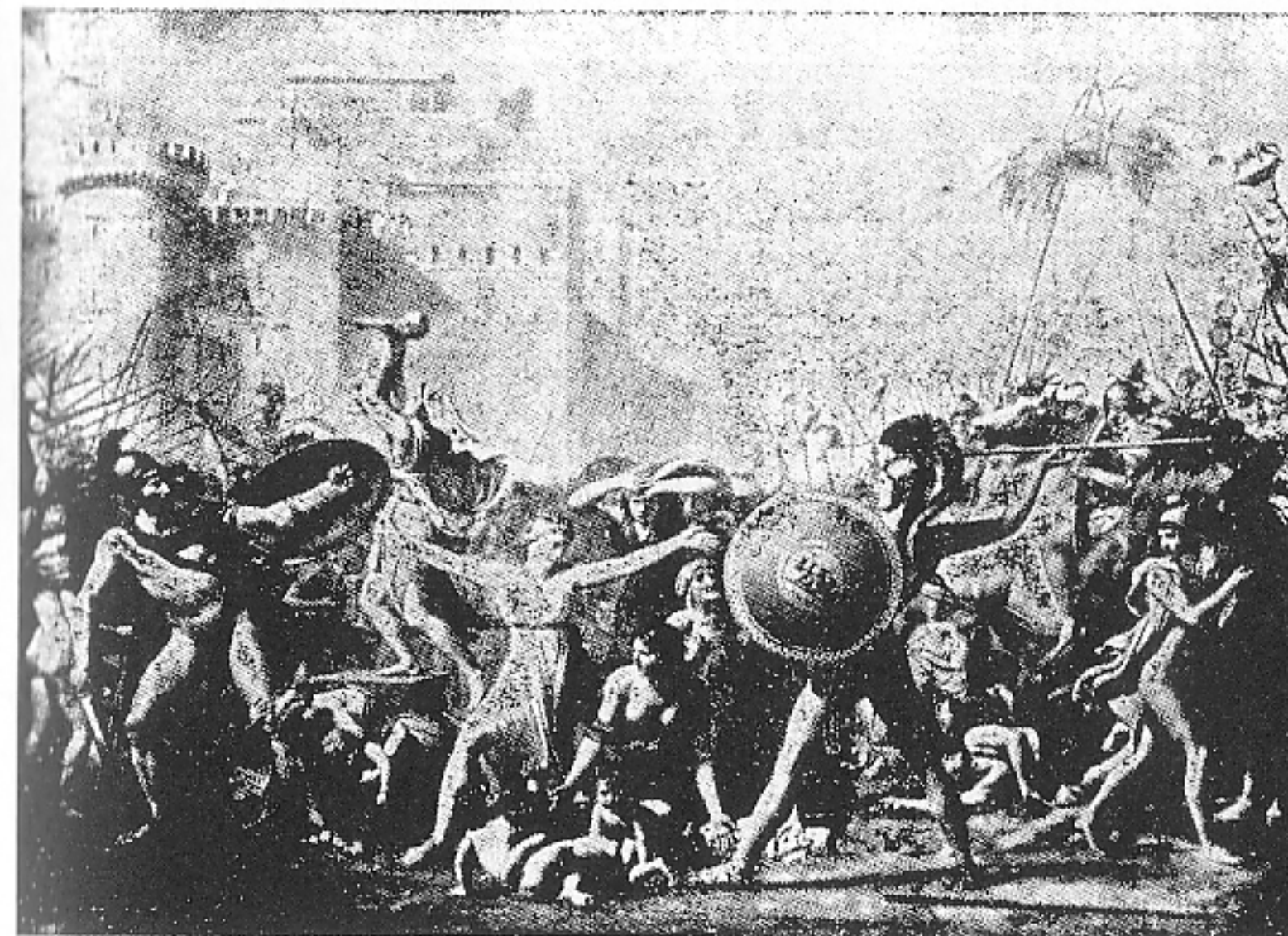
- 1 Boullée, Porta di città
- 2 Boullée, Interno della Biblioteca Nazionale
- 3 Raffaello, Scuola di Atene



4

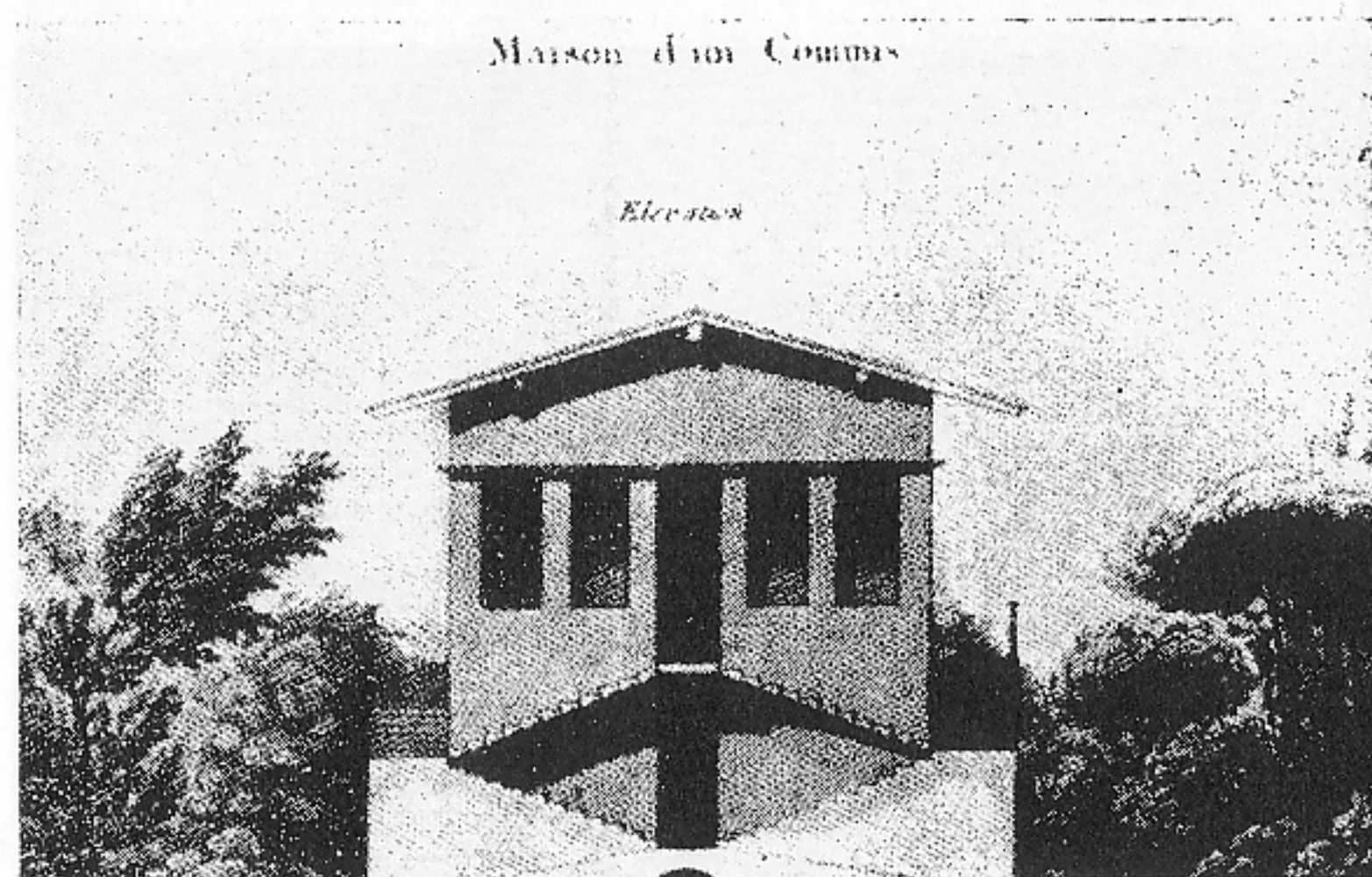


5

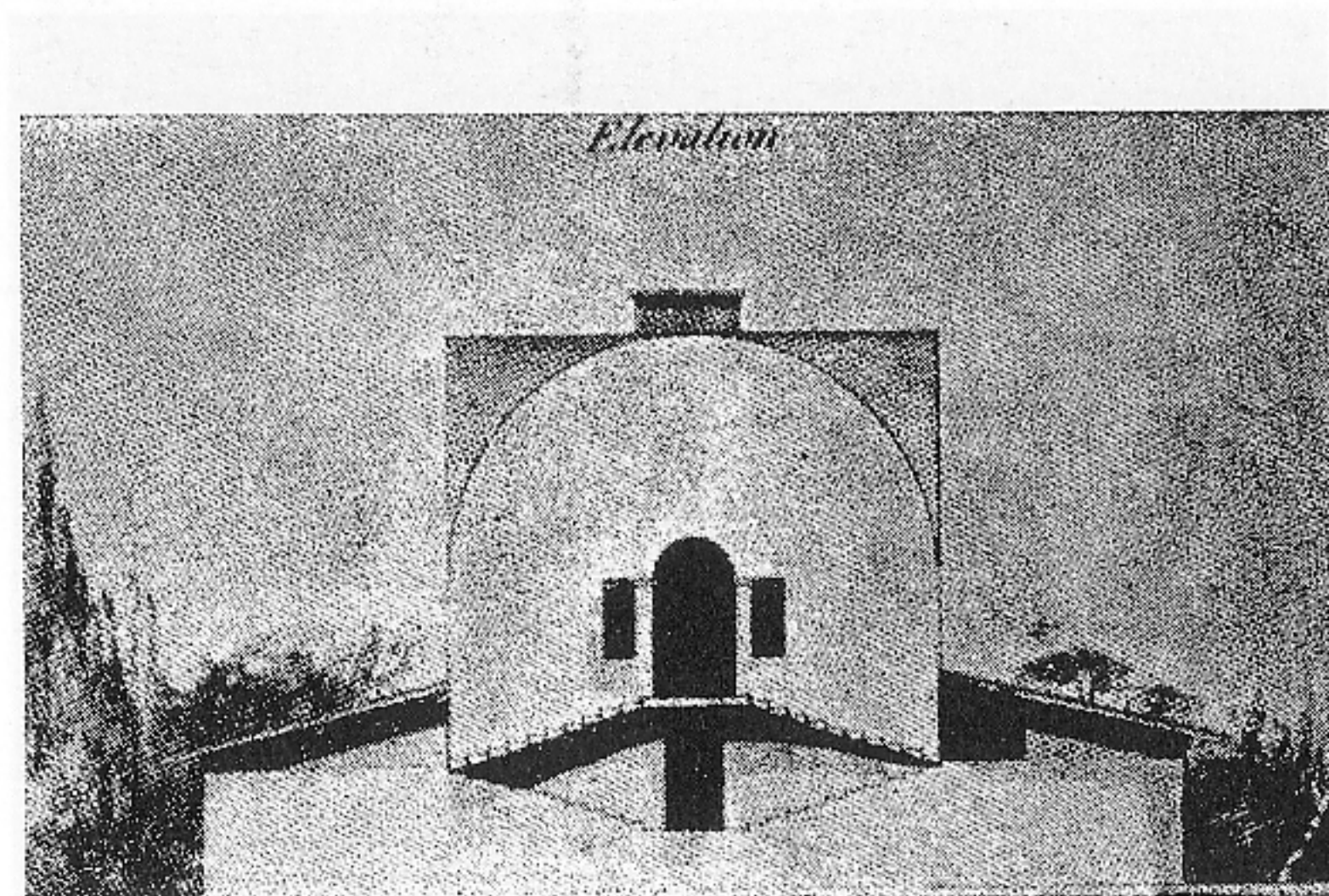


6

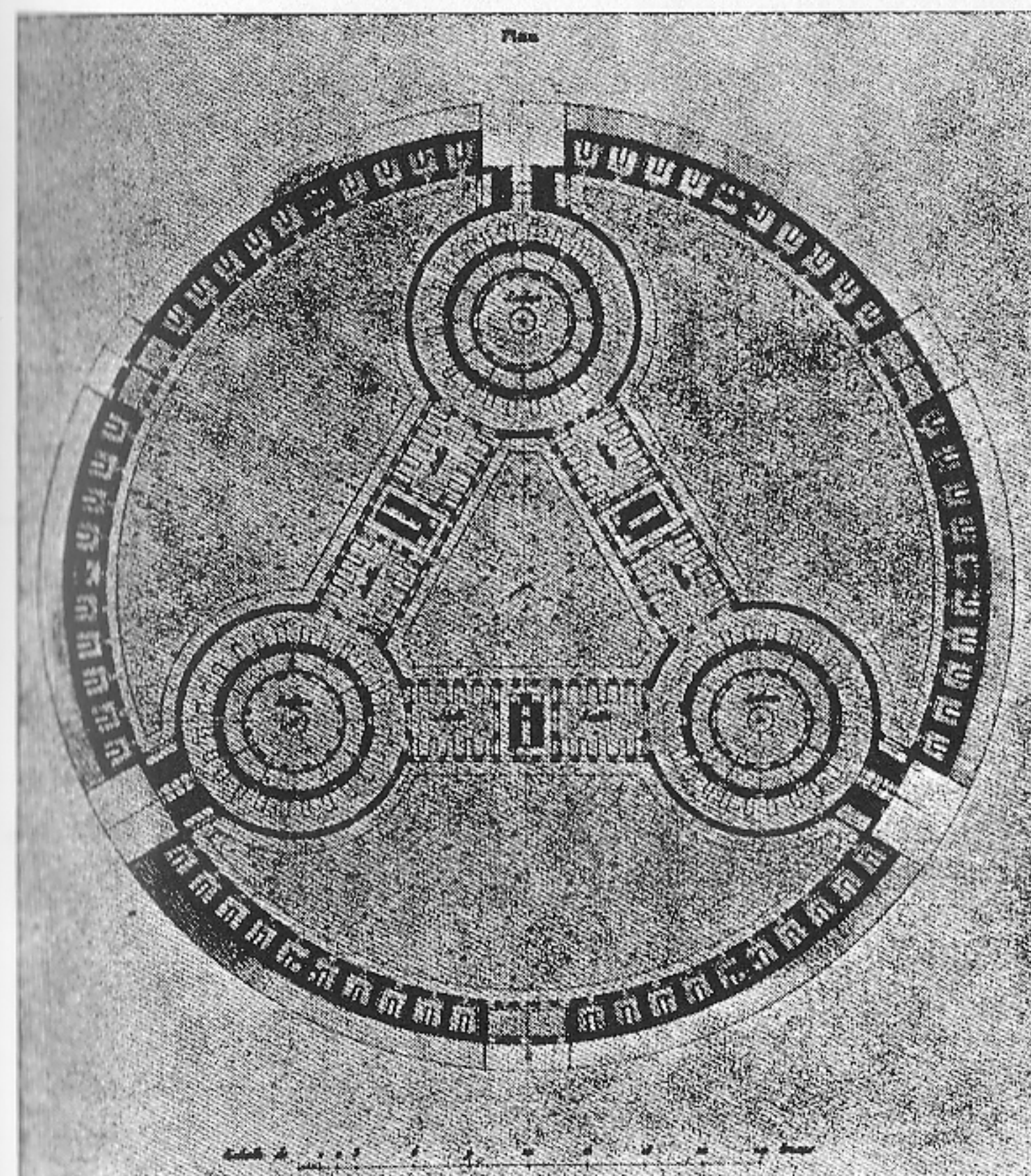
- 4 Boullée, Museo
- 5 David, Il giuramento degli Orazi
- 6 David, Le Sabine



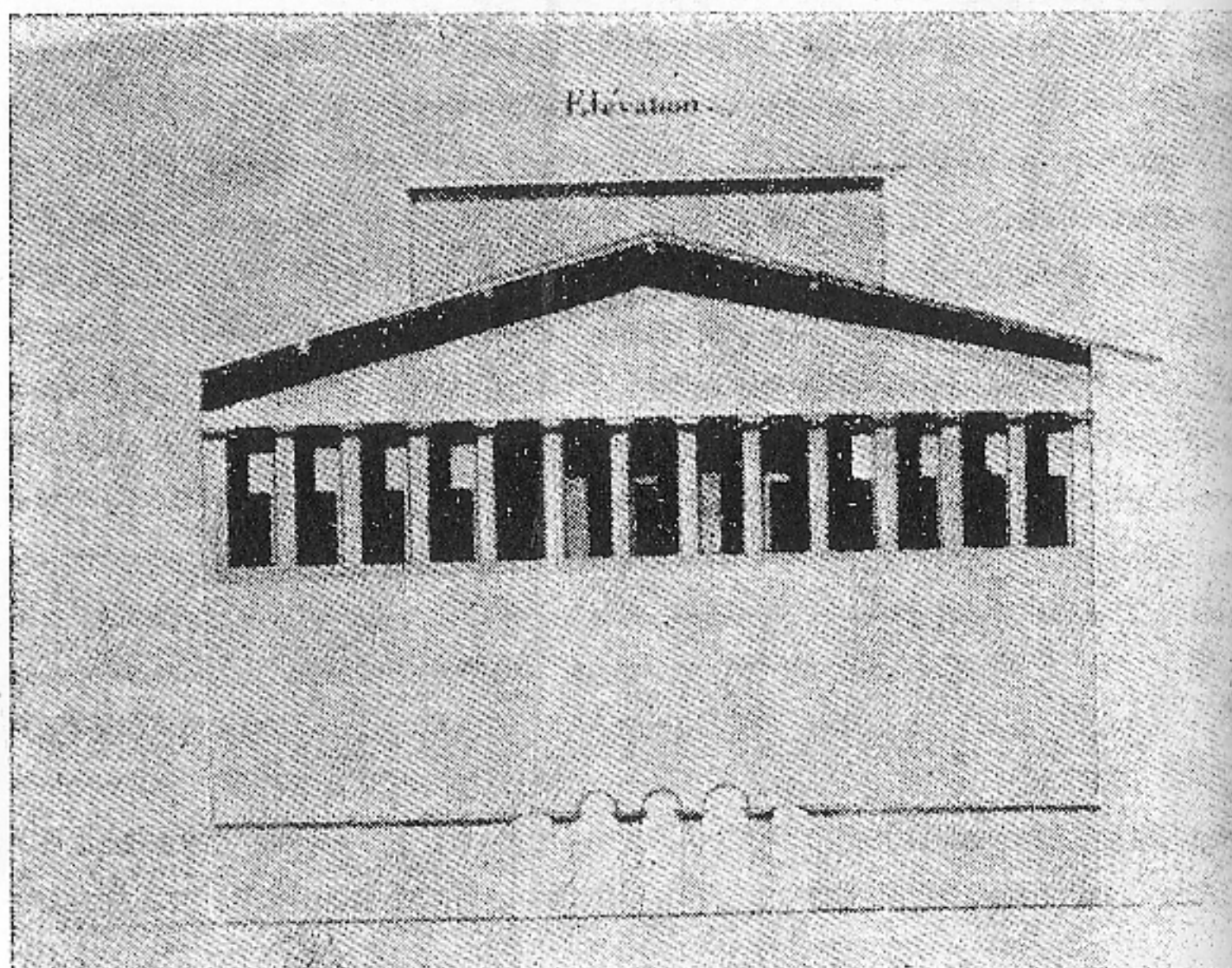
7



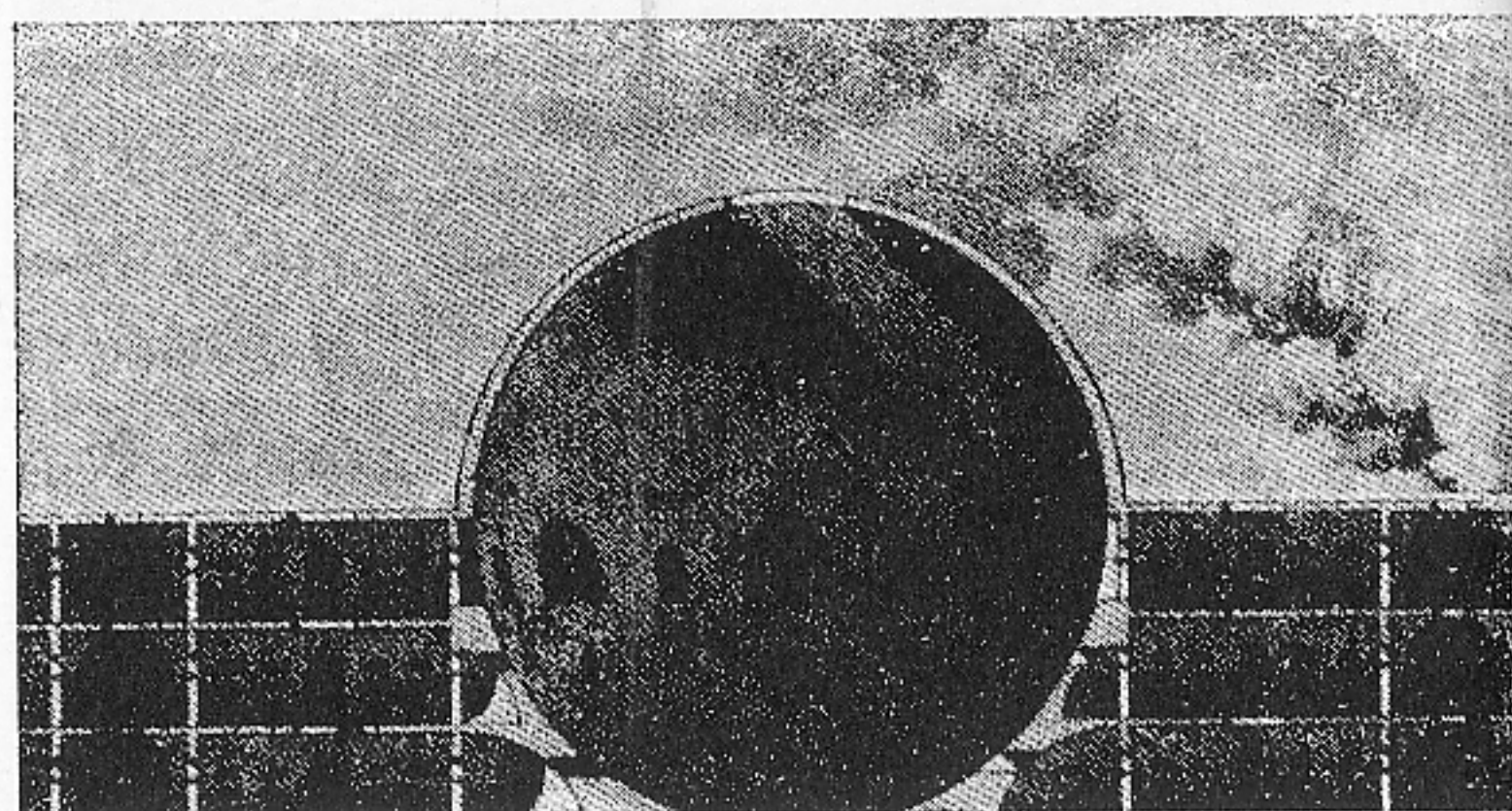
8



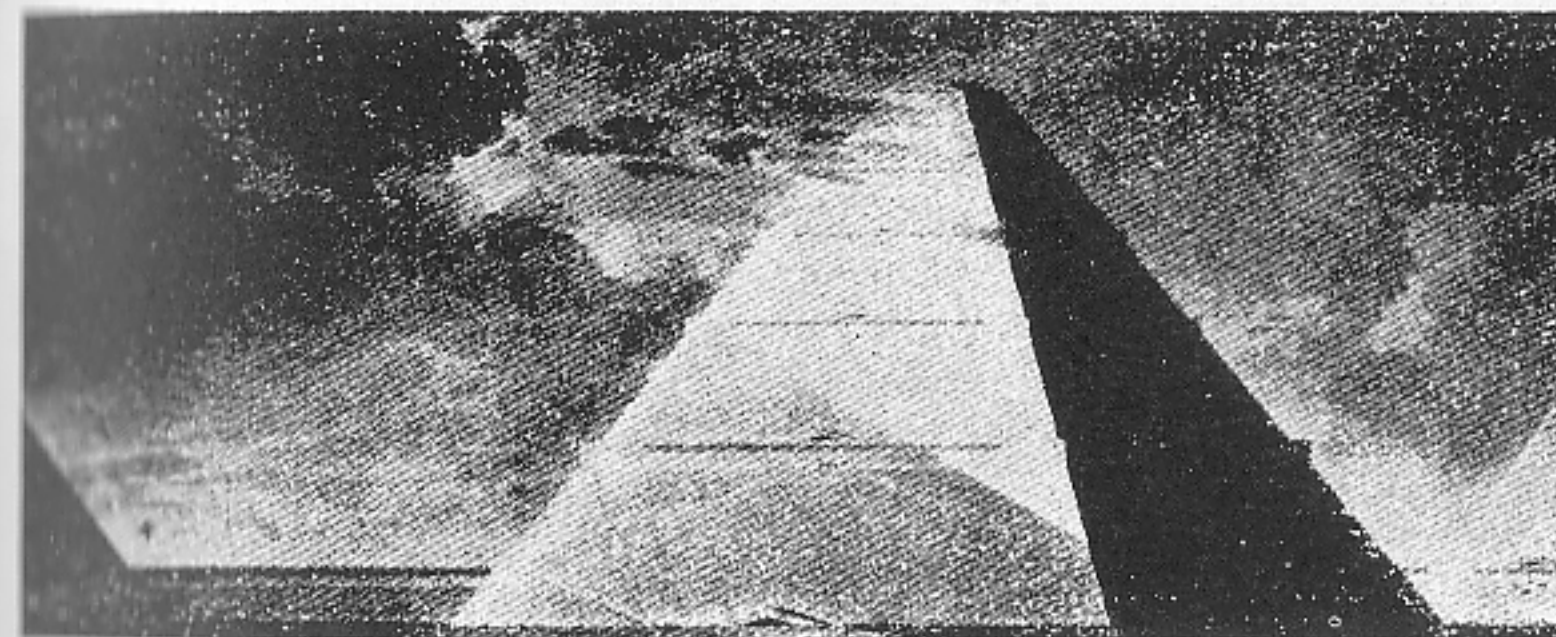
- 7 Ledoux, Casa di un impiegato
 8 Ledoux, Casa di un impiegato
 9 Ledoux, Albergo nel Sobborgo Saint-Marceau



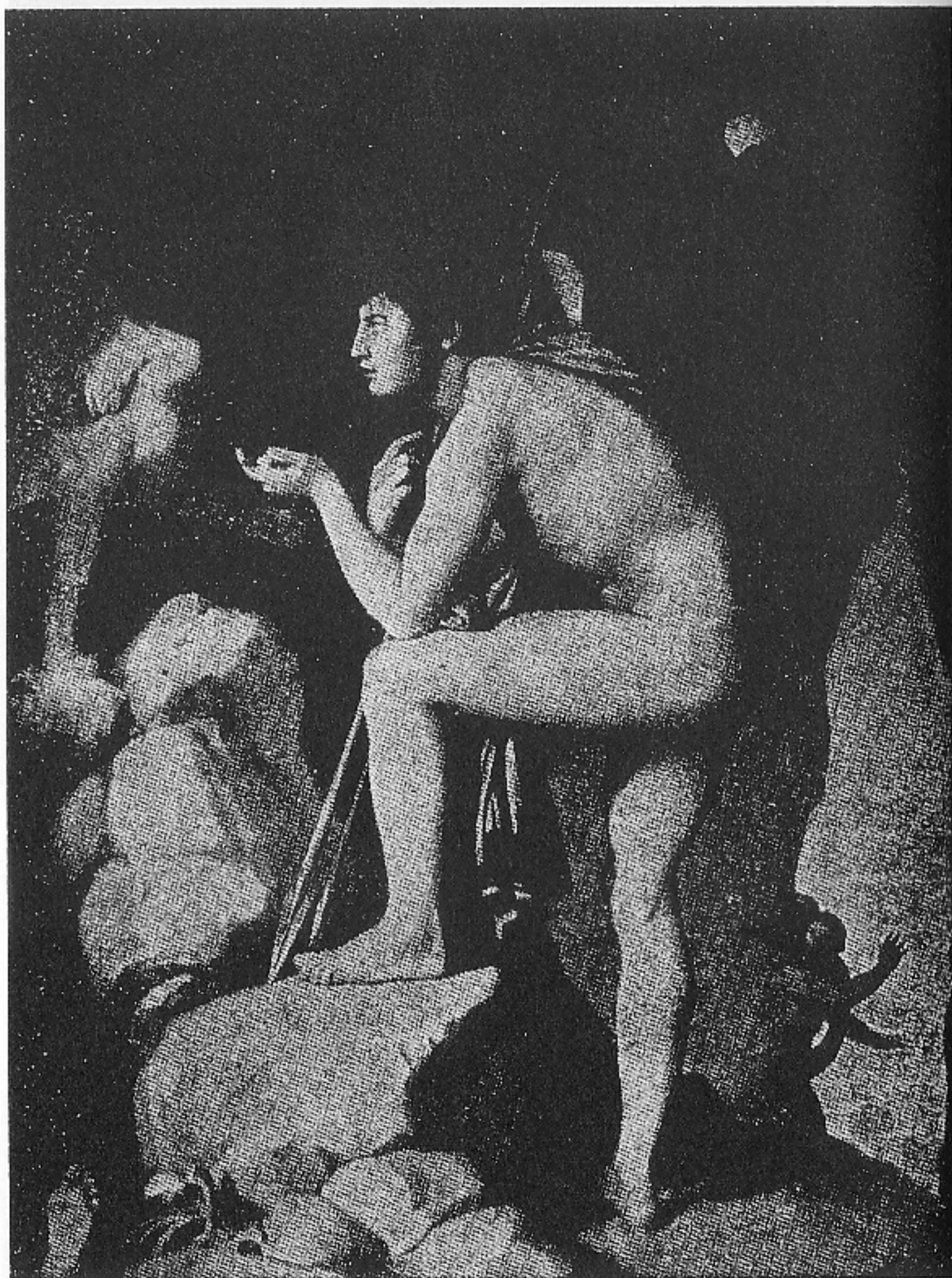
10



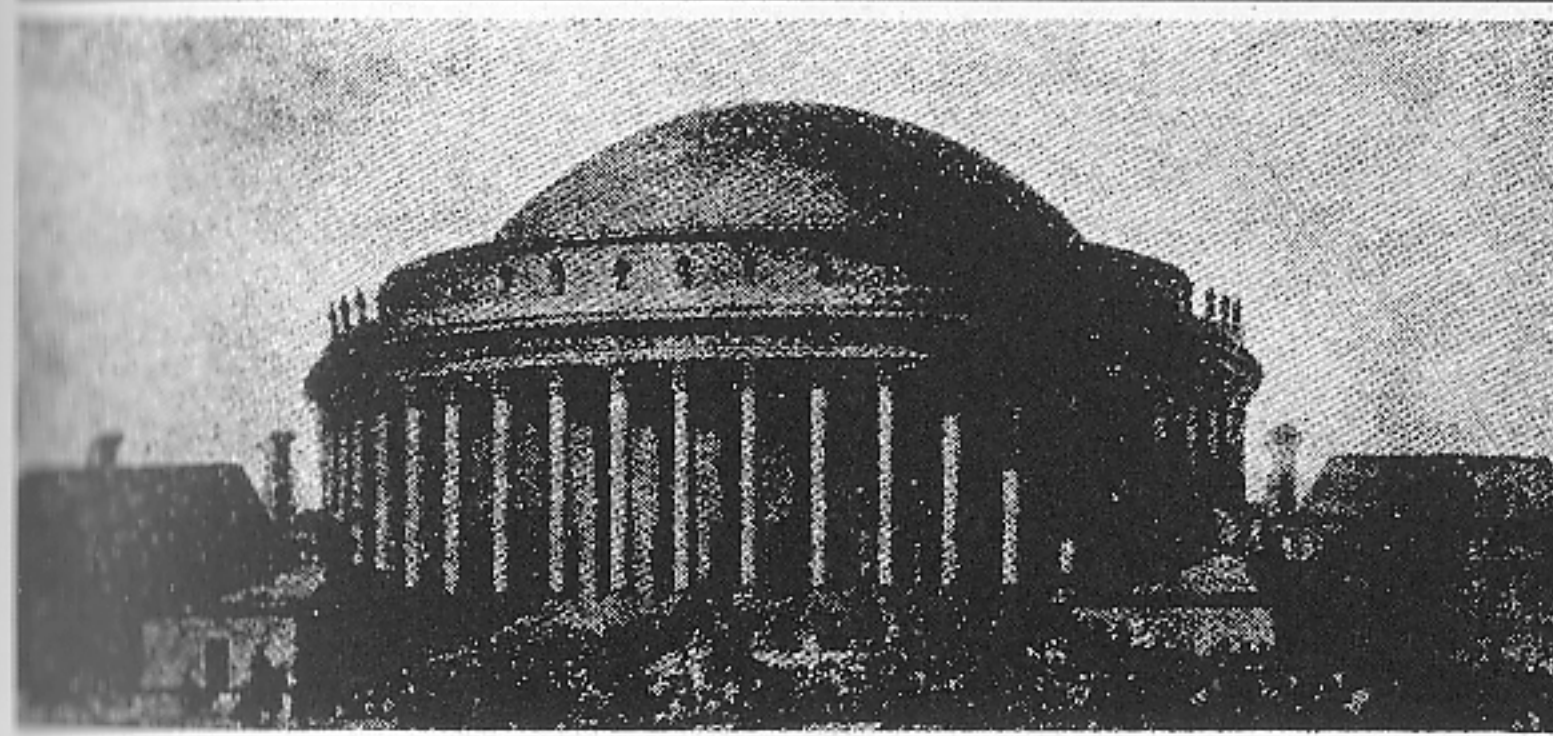
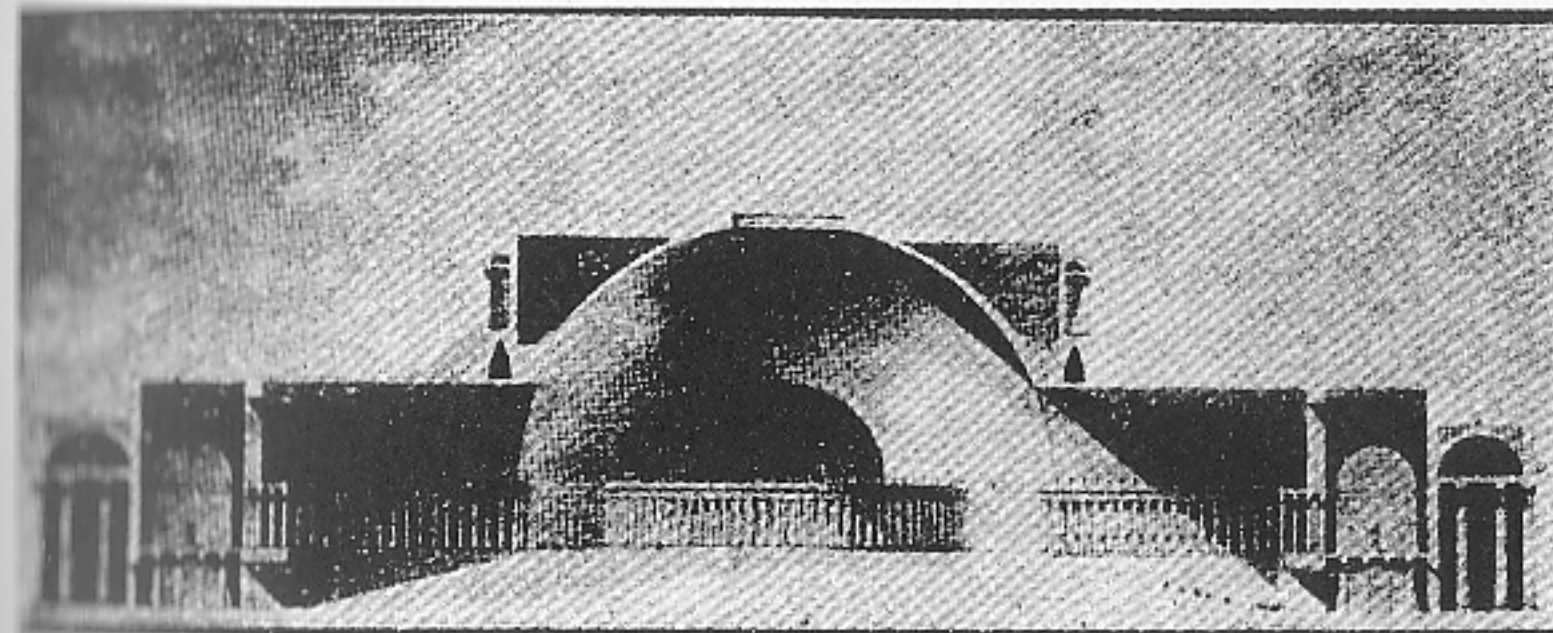
11



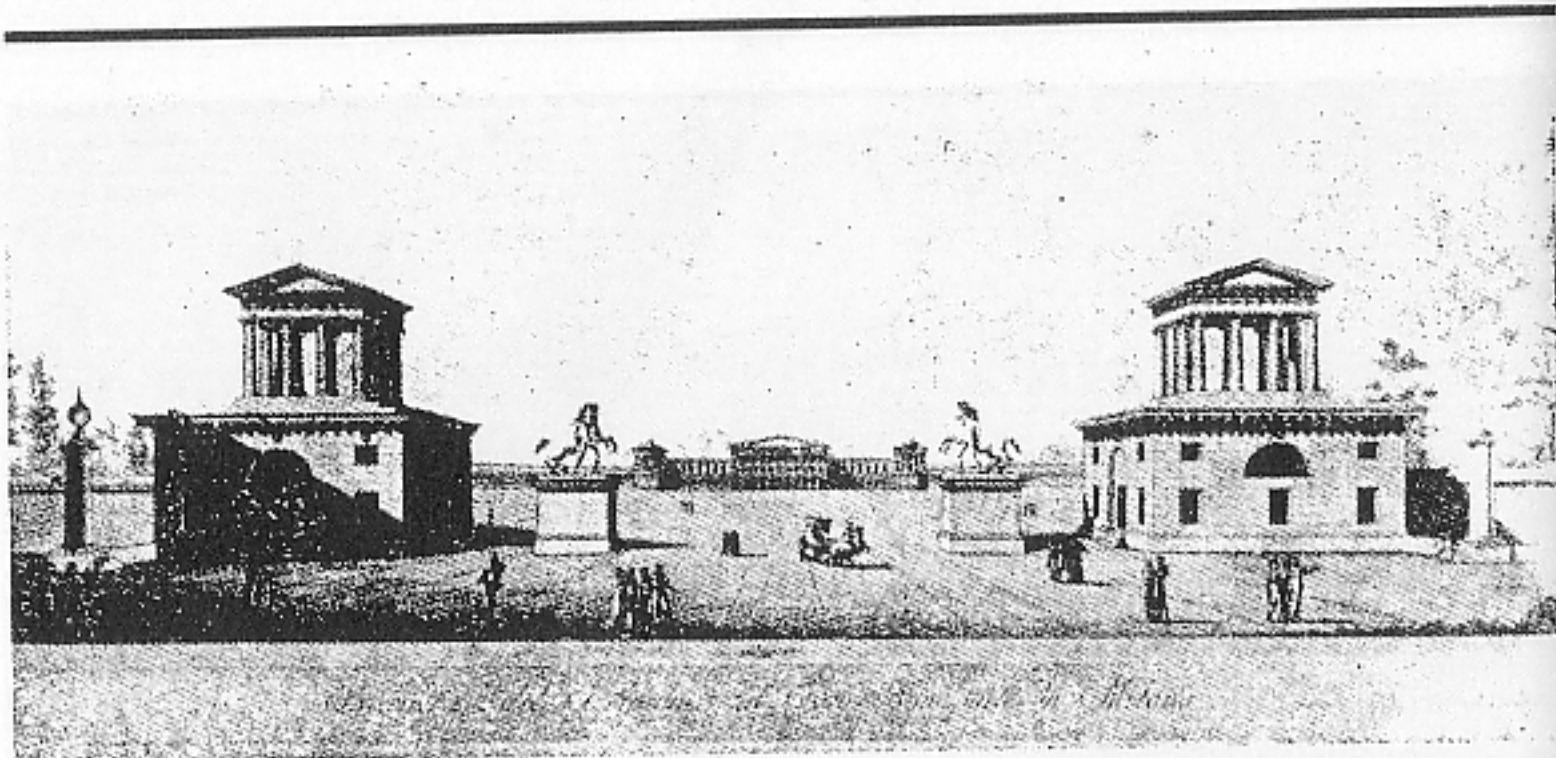
- 10 Ledoux, Casa da gioco
- 11 Ledoux, Cimitero di Chaux
- 12 Boullée, Cenotafio
- 13 Guérin, Il ritorno di Marco Sesto



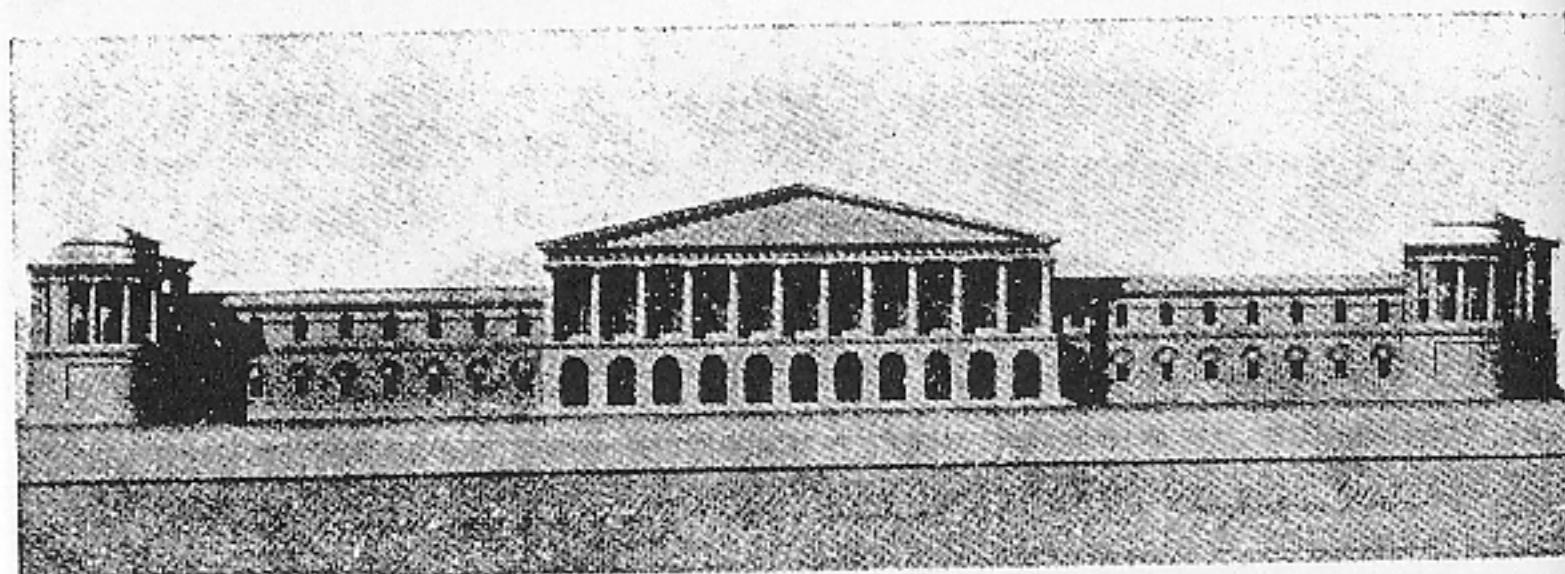
14



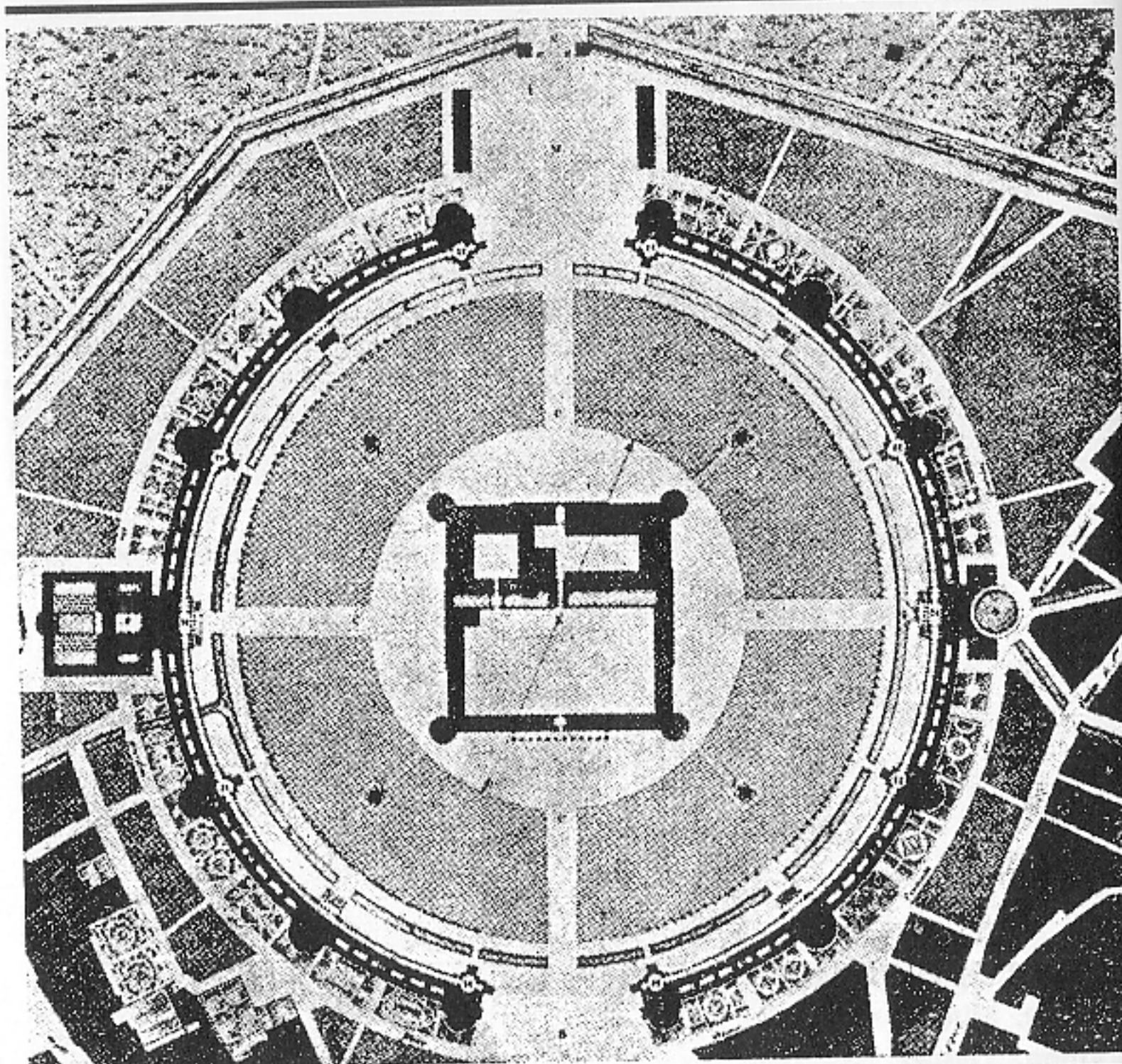
- 4 Ingres, Edipo che svela l'Enigma
- 5 Boullée, Museo
- 6 Boullée, Teatro



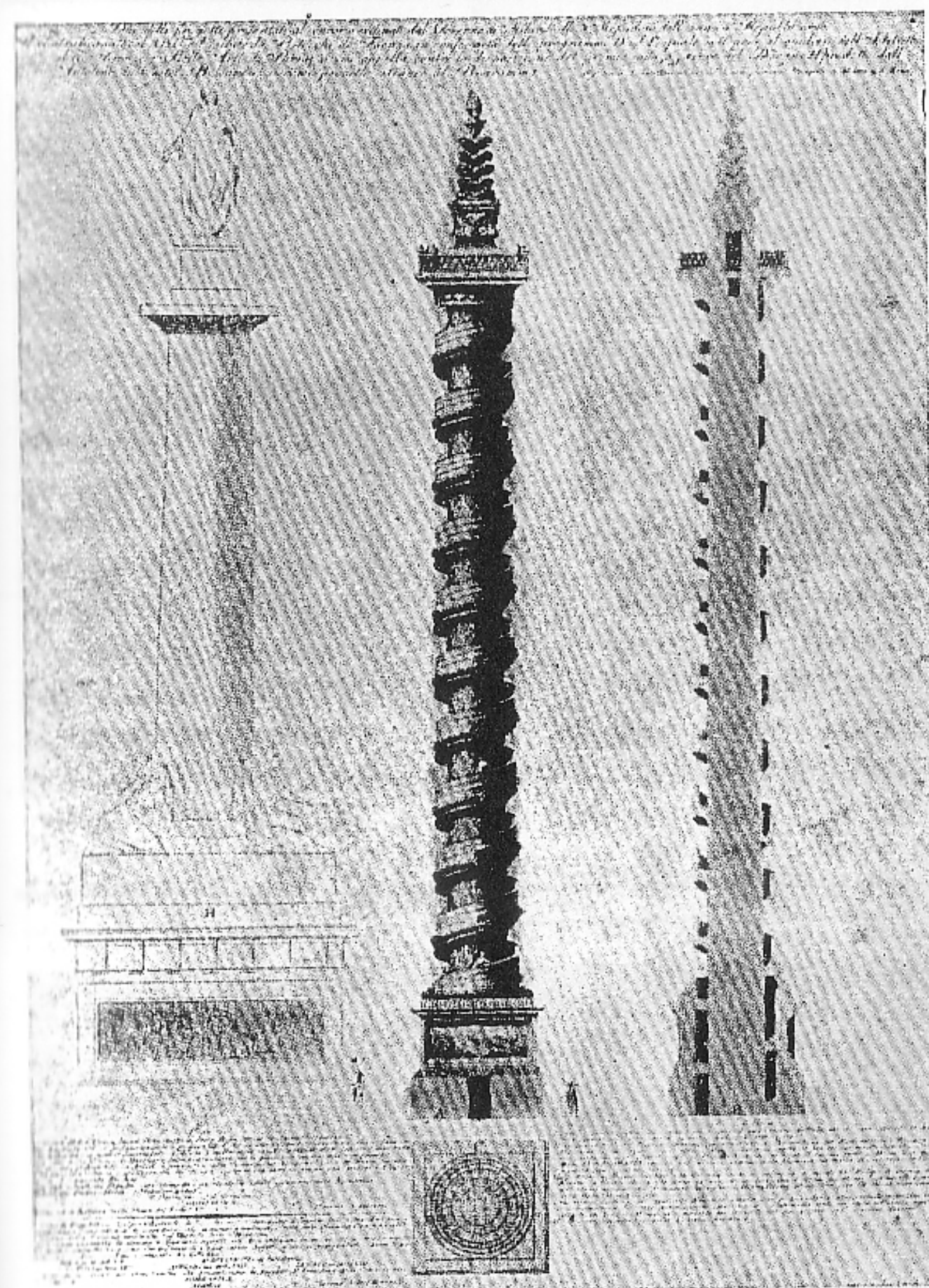
17



18

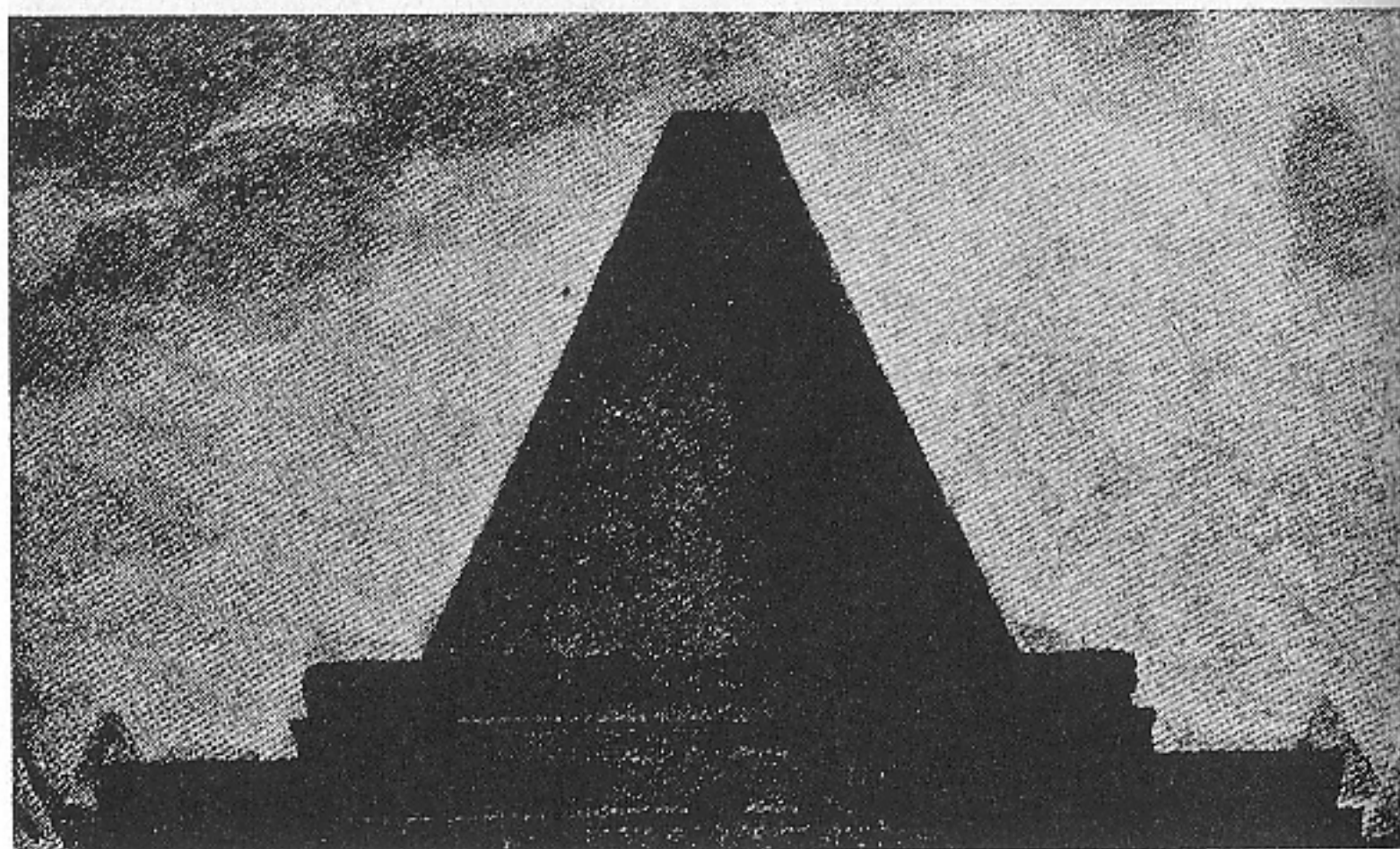


19

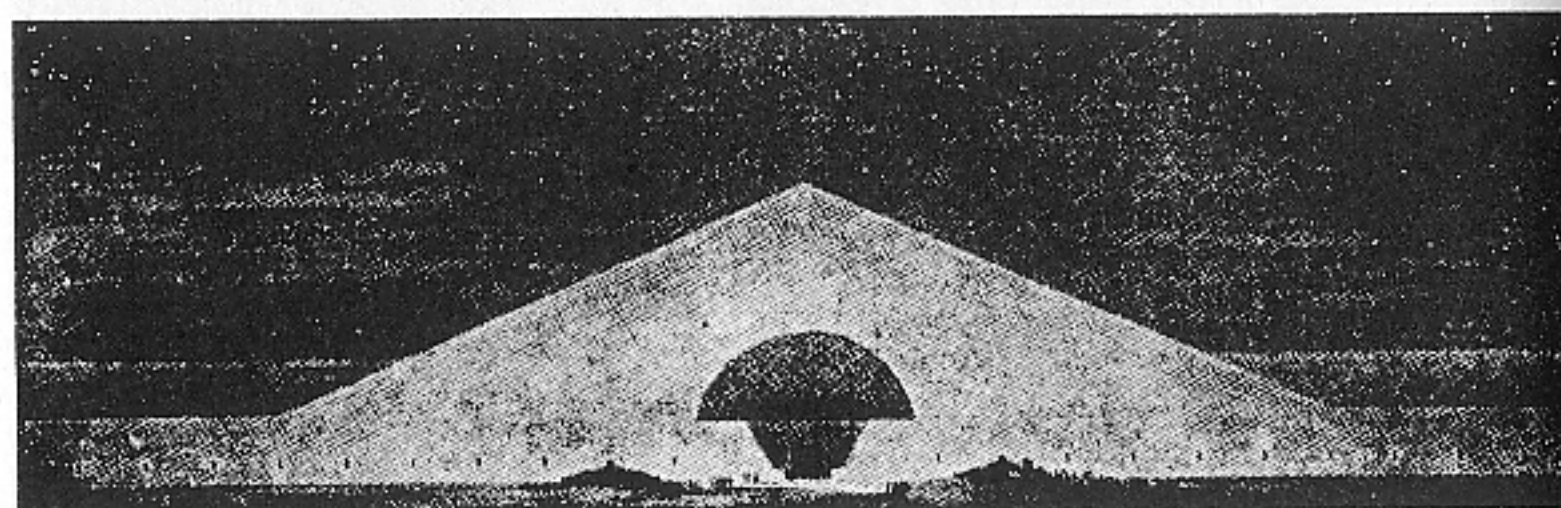


20

- 17 Antolini, Foro Bonaparte a Milano
- 18 Antolini, Foro Bonaparte a Milano
- 19 Antolini, Foro Bonaparte a Milano
- 20 Antolini e Pistocchi, Progetti per la colonna di Marengo a Milano



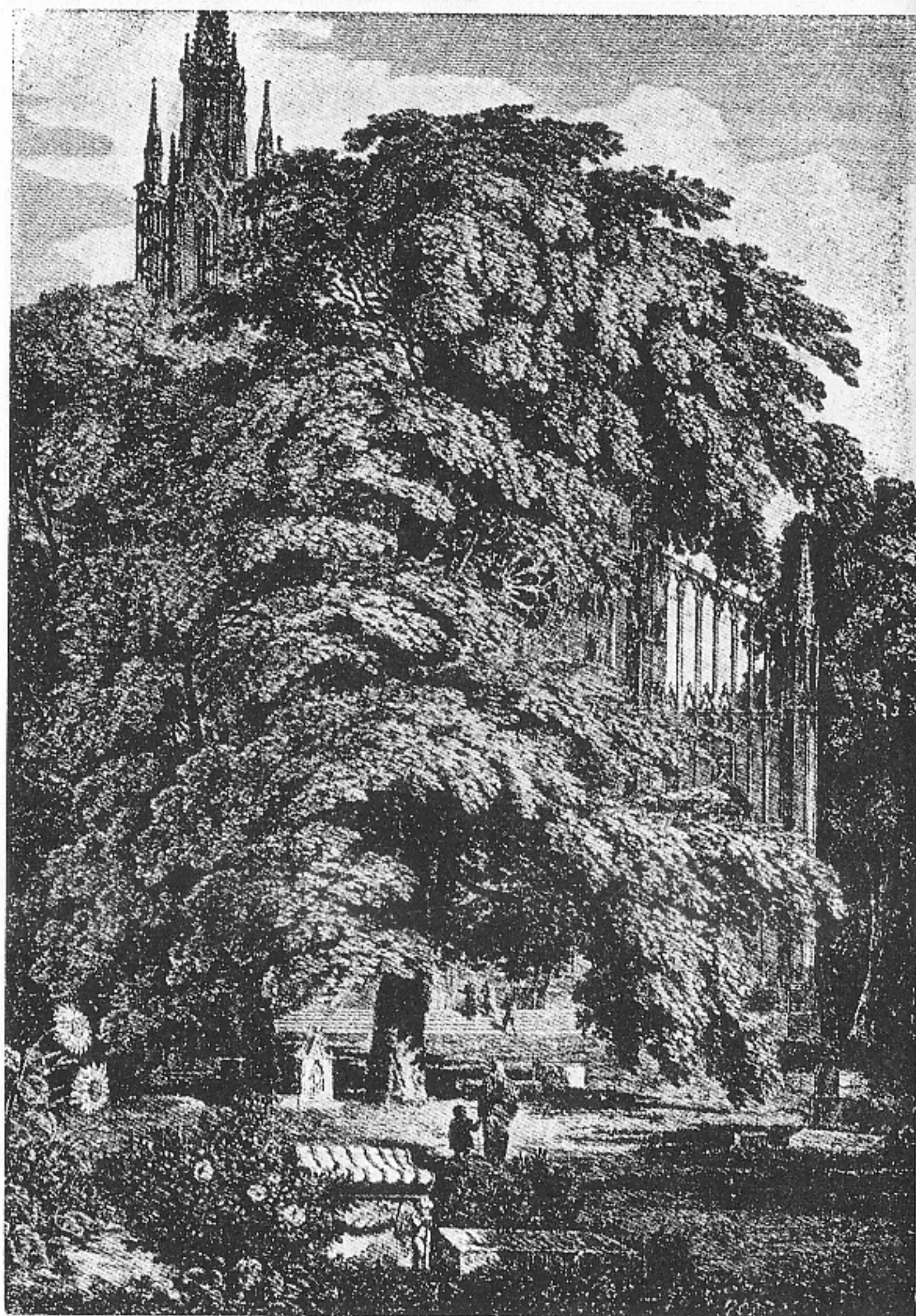
21



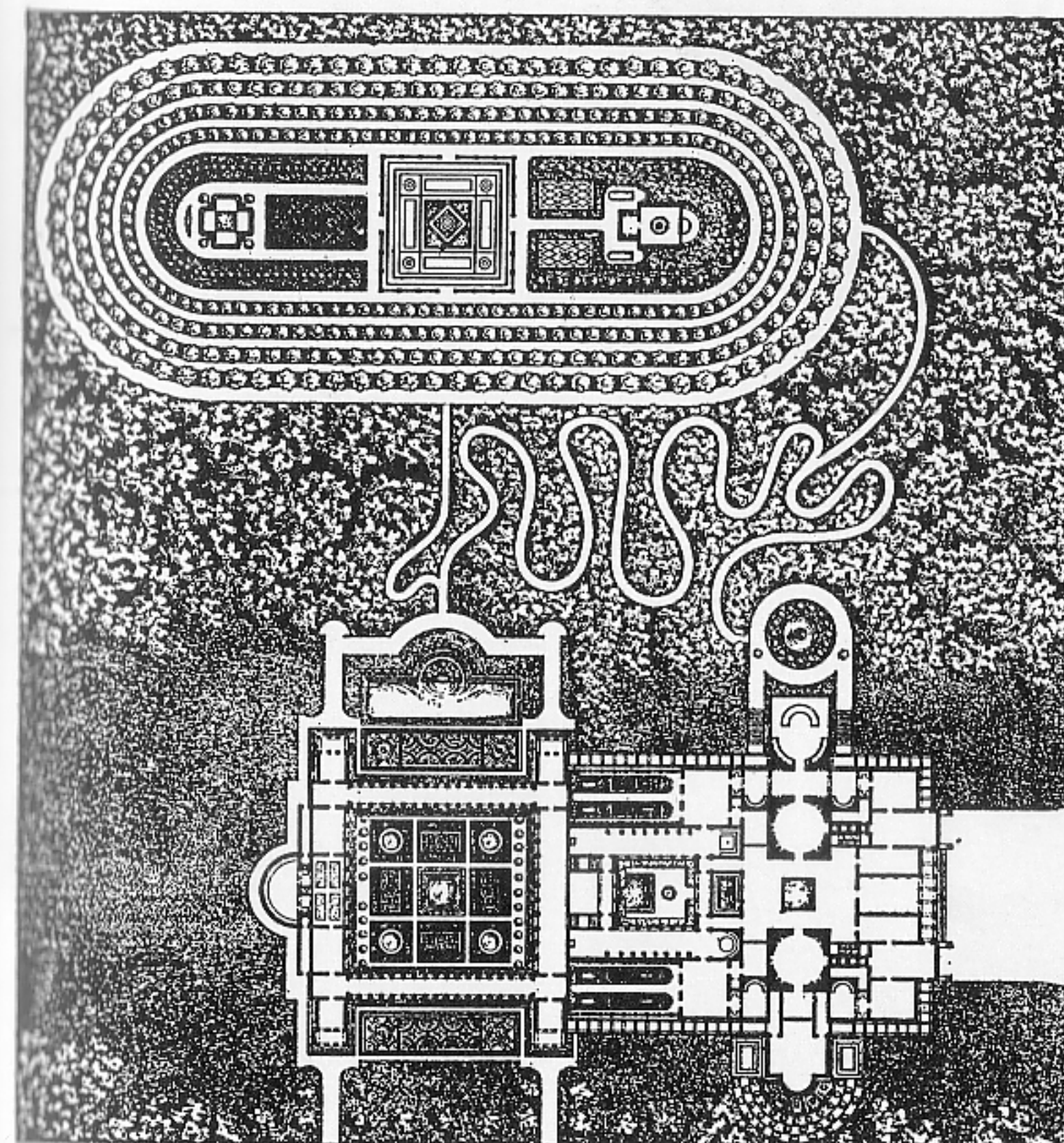
22



- 21 Boullée, Cenotafio
- 22 Boullée, Cenotafio
- 23 Girodet, Atala nella tomba

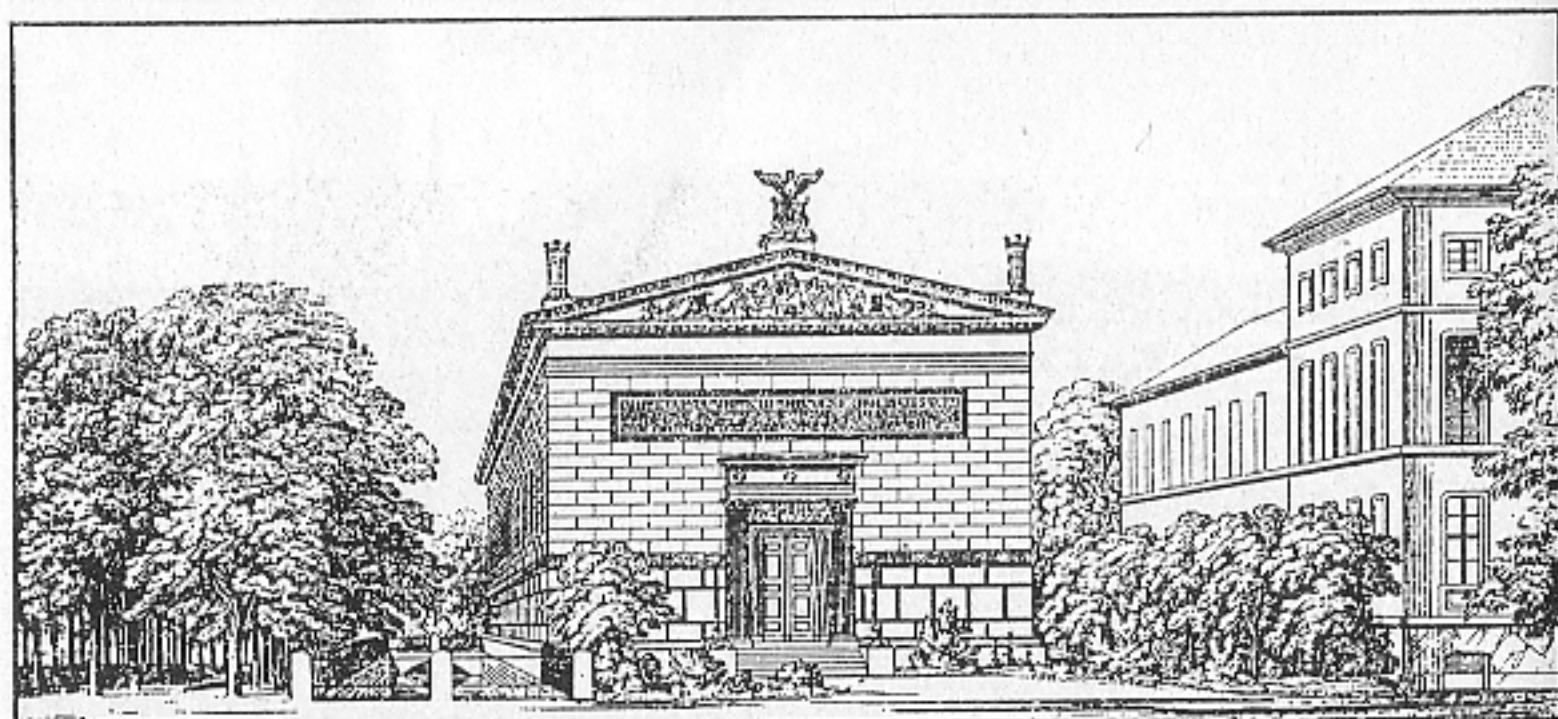


24

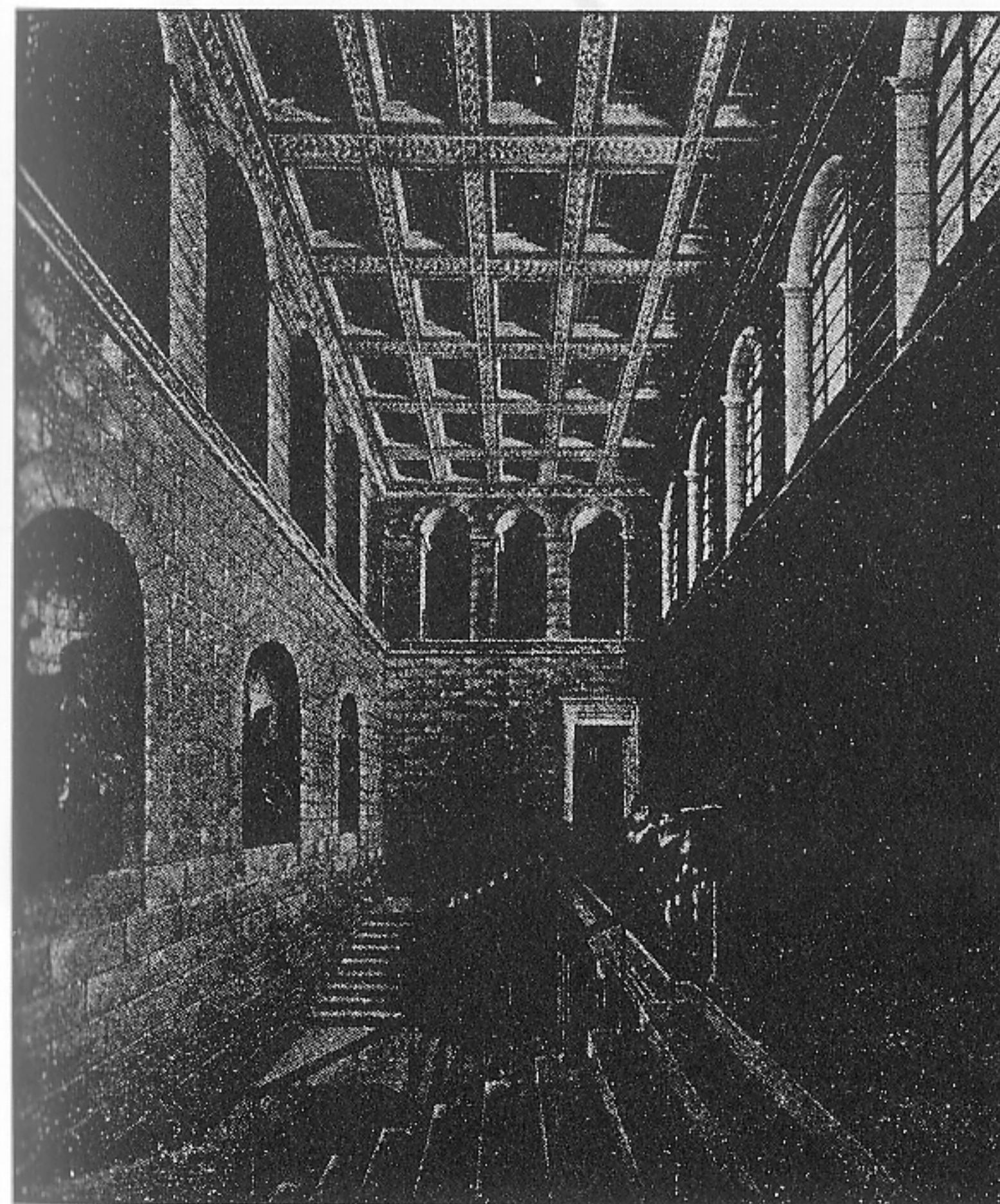
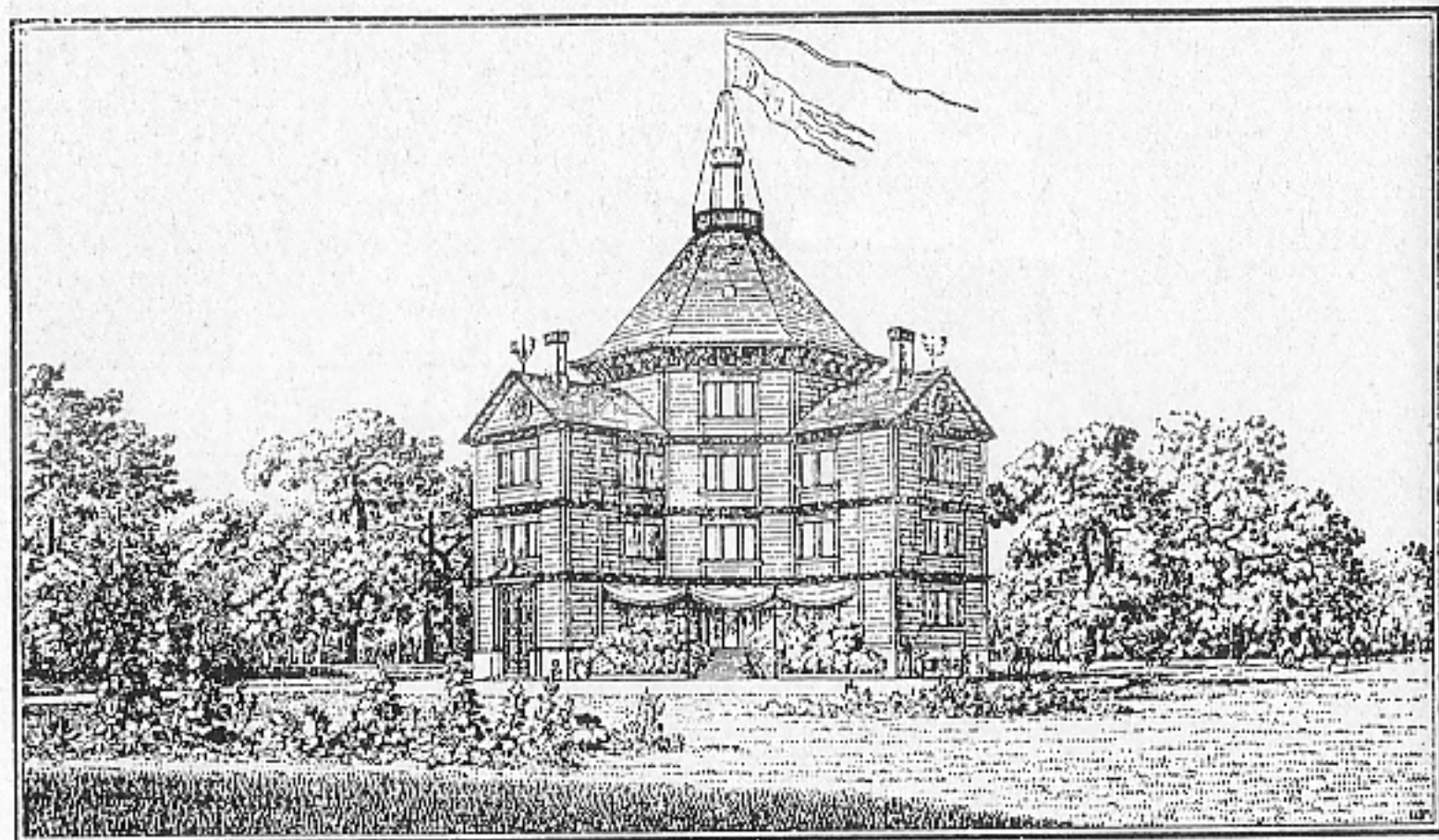


4 Schinkel, Cattedrale nel bosco
5 Schinkel, Casa di campagna presso Charlottenhof

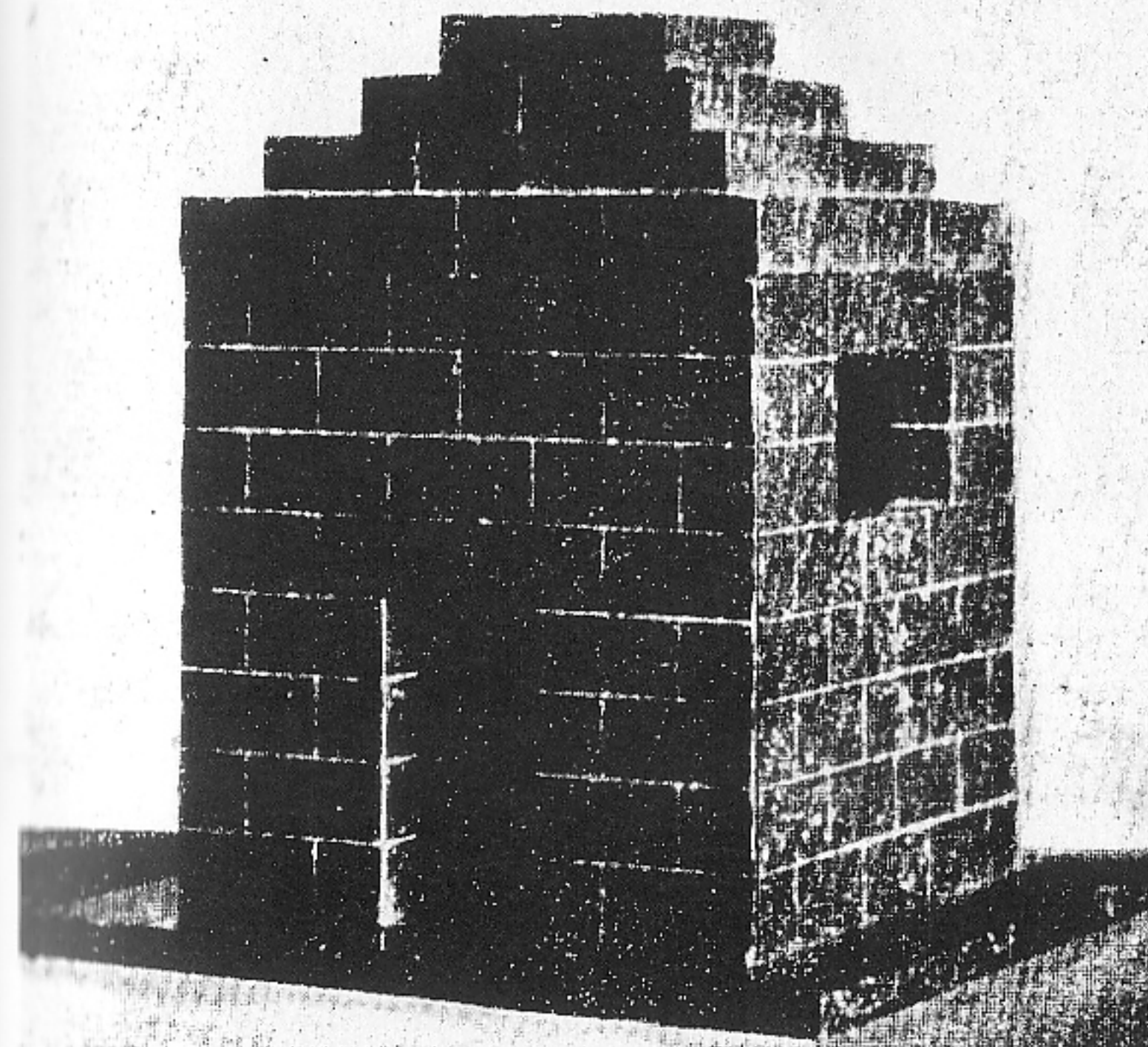
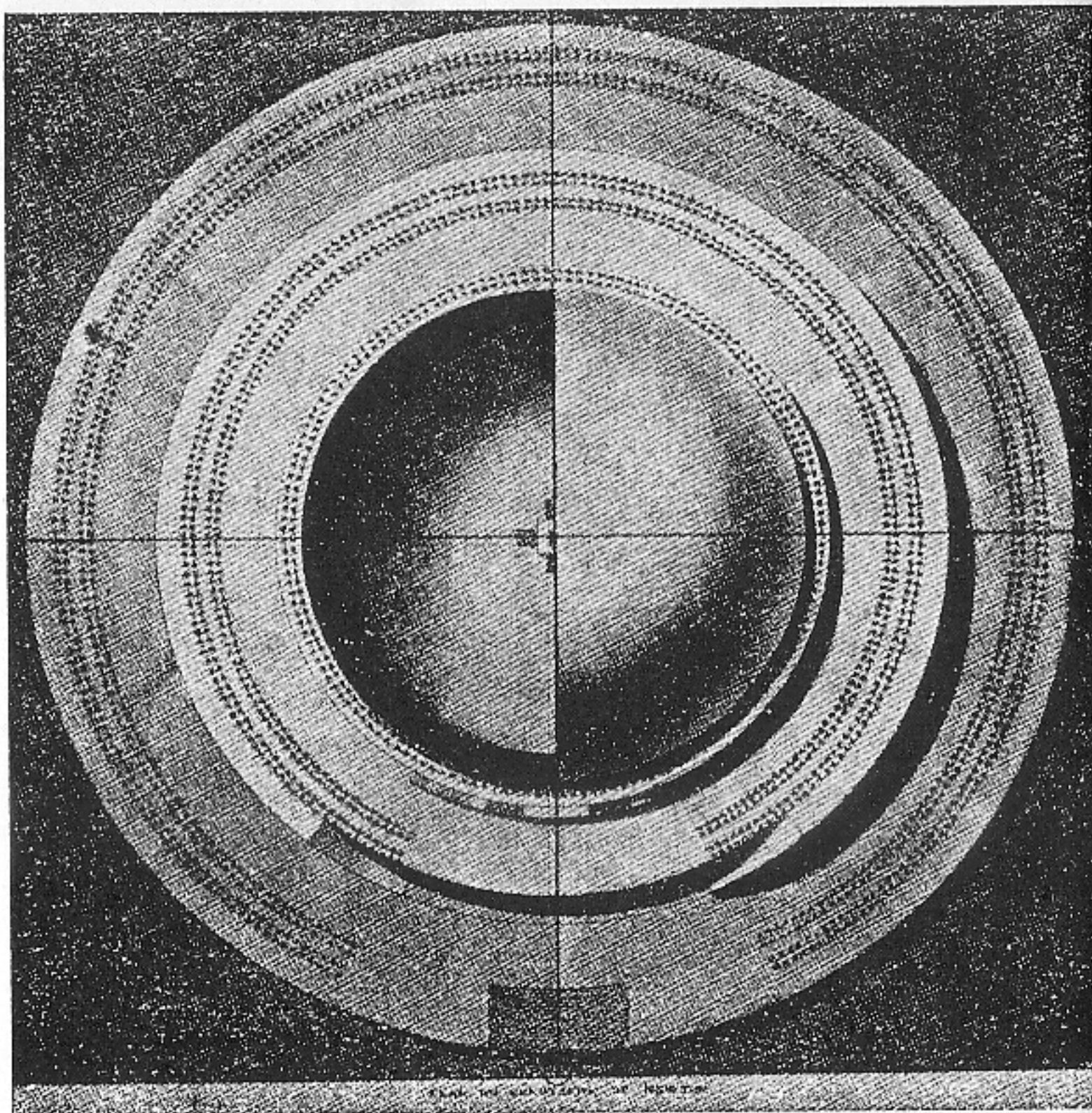
26

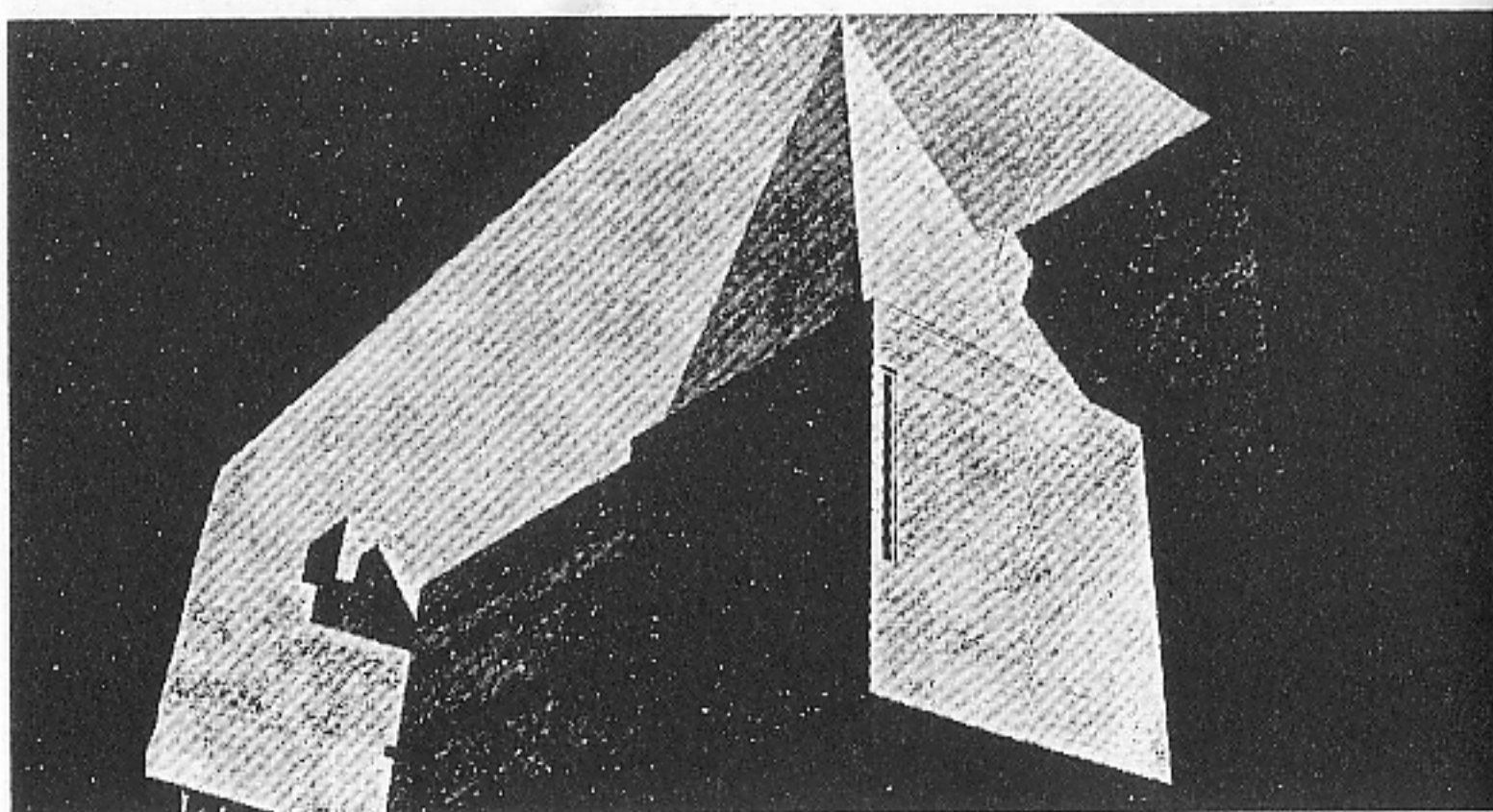


27

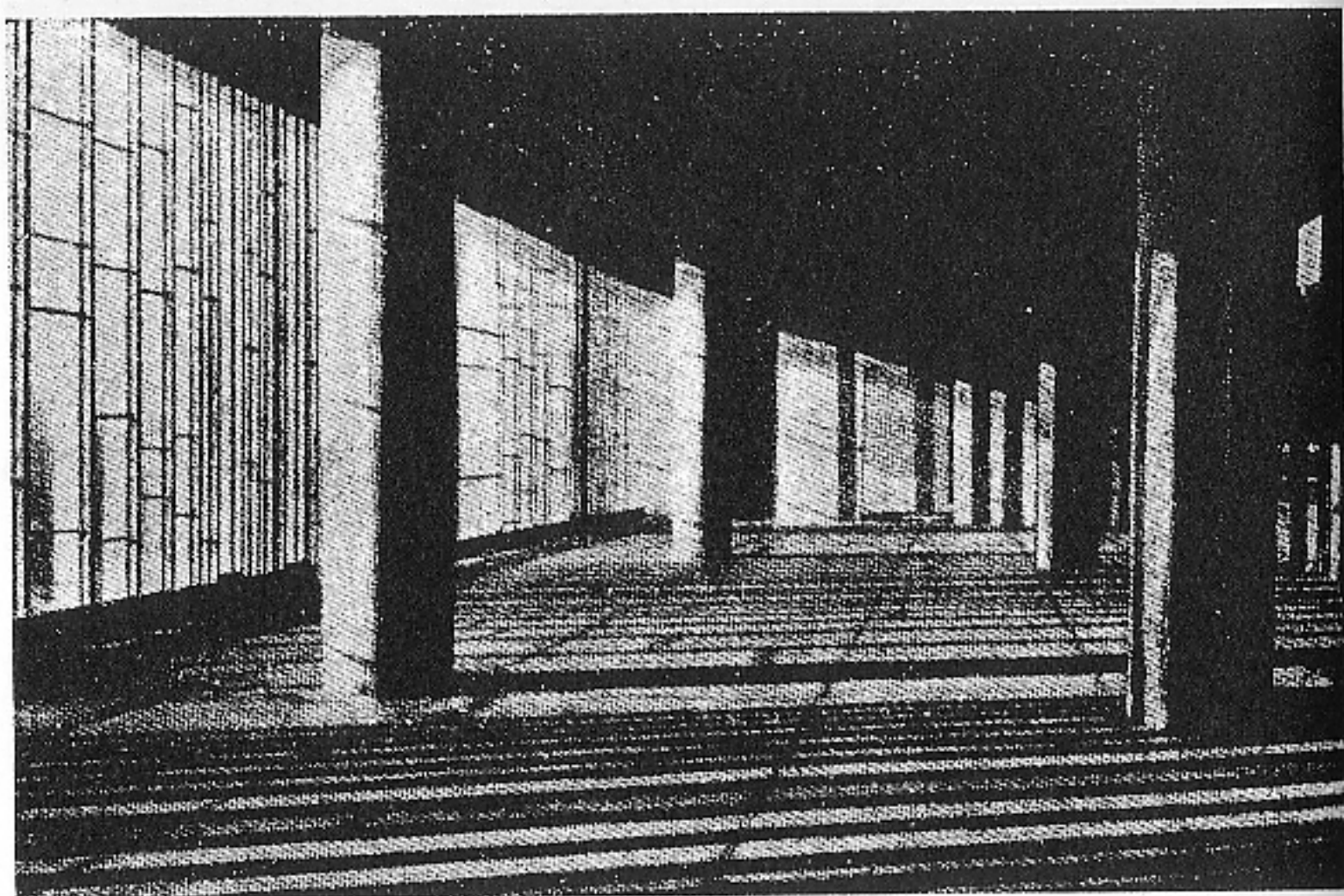


- 26 Schinkel, Accademia di canto berlinese
- 27 Schinkel, Casino da caccia
- 28 Schinkel, Scala di un castello





31



32



- 31 Le Corbusier, Convento de La Tourette, esterno
- 32 Le Corbusier, Convento de La Tourette, interno
- 33 Le Corbusier, Convento de La Tourette, il refettorio

ETIENNE-LOUIS
BOULLÉE

ARCHITETTURA SAGGIO SULL'ARTE

Nel suo saggio sull'arte, Boullée paragona
degli scultori e dei pittori alla schiavitù degli
attenti ad obbedire alla volontà del cliente. Si aveva
vista dell'uomo che aveva presentato a Calonne
progetti per una Biblioteca Reale sulla base del
del Capucini, che aveva disegnato un gran palazzo
Luigi XVI a Saint-Germain-en-Laye, che voleva
il Palazzo di Versailles, finire in un solo edificio
mentre, la Corte Suprema, la Corte dei Conti e
giudiziali, ma che non aveva potuto realizzare
dei suoi sogni. Così egli passò gli ultimi anni della
a ordinare i suoi progetti su degli immensi fogli
siede il Gabinetto delle Stampe e a redigere
sull'arte che conosceva il Gabinetto dei manoscritti
egli non quest'opera era pronta per la pubblica
magior parte di questi progetti che egli volle
erano anteriori al 1783, perché destinati al Re. A
il progetto di palazzo "eseguito all'età di sessant
anni", nel 1783, sono dell'età della Rivoluzione
presentano un carattere differente. Sembrano
possa porre tra il 1775 e il 1780, cioè alla stessa
qui lavorava Lebourg, il momento di maggior
della sua dottrina.

Questi documenti tanto eccezionali di pannello
noscere il suo pensiero e la sua architettura

Louis Huetten, op. cit.

«... Nel suo Saggio sull'arte, Boullée paragona la libertà degli scrittori e dei pittori alla schiavitù degli architetti costretti ad obbedire alla volontà dei clienti. Si avverte l'amarrezza dell'uomo che aveva presentato a Calonne i grandiosi progetti per una Biblioteca Reale sull'area del Convento dei Capuccini, che aveva disegnato un gran palazzo per Luigi XVI a Saint-Germain-en-Laye, che voleva raddoppiare il Palazzo di Versailles, riunire in un solo edificio il Parlamento, la Corte Suprema, la Corte dei Conti e le diverse giurisdizioni, ma che non aveva potuto realizzare nessuno dei suoi sogni. Così egli passò gli ultimi anni della sua vita a ordinare i suoi progetti su degli immensi fogli che possiede il Gabinetto delle Stampe e a redigere un Saggio sull'arte che conserva il Gabinetto dei manoscritti. Quando egli morì quest'opera era pronta per la pubblicazione. La maggior parte di questi progetti che egli volle riprodurre erano anteriori al 1789, perché destinati al Re. Altri, come il progetto di palazzo "eseguito all'età di sessantaquattro anni", nel 1792, sono dell'età della Rivoluzione, ma non presentano un carattere differente. Sembra quindi che si possa porre tra il 1775 e il 1790, cioè alla stessa epoca in cui lavorava Ledoux, il momento di maggior elaborazione della sua dottrina.

Questi documenti tanto eccezionali ci permettono di conoscere il suo pensiero e la sua architettura...».

Louis Hautecoeur, op. cit., pag. 71

ETIENNE-LOUIS
BOULLÉE

ARCHITETTURA
saggio sull'arte

Ed io anche son Pittore

AGLI UOMINI CHE COLTIVANO LE ARTI

Dominato da un'amore eccessivo per la mia arte, mi sono completamente consacrato ad essa. Nell'abbandonarmi a questa imperiosa passione mi sono imposto, come legge, di lavorare per conquistarmi la stima pubblica con sforzi utili alla società.

Disdegno, lo confesso, di limitarmi allo studio dei nostri antichi maestri. Ho cercato di approfondire, con lo studio della Natura, le mie concezioni su un'arte che, dopo lunghe meditazioni, mi sembra essere ancora nell'aurora della sua vita.

In effetti, fino ai nostri giorni, ci si è poco dedicati alla poesia della architettura, strumento certo per moltiplicare le gioie degli uomini e offrire agli artisti una giusta celebrità.

Sì, io lo credo; i nostri edifici, e soprattutto gli edifici pubblici, devono essere, in qualche modo, dei poemi. Le immagini che essi offrono ai nostri sensi devono far sorgere in noi sentimenti analoghi ai loro contenuti.

Mi è parso che, per mettere nell'Architettura questa poesia incantevole e che le è propria, dovevo fare delle ricerche sulla teoria dei corpi, analizzarli, cercare di riconoscere le loro proprietà, la loro influenza sui nostri sensi, la loro analogia con il nostro organismo. Mi sono persuaso che, risalendo alla sorgente da cui nascono le belle arti potevo attingere nuove idee e stabilire principi tanto più sicuri quanto più legati alla natura.

Oh, voi che avete la passione delle belle arti! Abbandonatevi senza riserve a tutte le gioie che può procurare questa sublime passione. Niente è tanto puro. Sì, è questa passione che fa sorgere in noi l'amore per lo studio. Essa che trasforma le nostre pene in piaceri. Essa che, col suo

fuoco divino, fa sì che il genio offra i suoi oracoli. È essa infine che vi chiama verso l'immortalità.

È a voi che coltivate le arti che io consacro questi frutti delle mie veglie; a voi che, con estese conoscenze, siete persuasi a ragione che non si debba più restare all'imitazione degli antichi! Giudicate voi stessi se io non ho intravisto ciò che, prima di me nessuno, per quanto io sappia, ha scorto.

« Amis éclairés des arts !

Si de vous agréer je n'emporte le prix,
j'aurai du moins l'honneur de l'avoir entrepris ».

La Fontaine

INTRODUZIONE

Cos'è l'architettura? La definirò io, con Vitruvio, l'arte del costruire? Certamente no. Vi è, in questa definizione, un errore grossolano. Vitruvio prende l'effetto per la causa. La concezione dell'opera ne precede l'esecuzione. I nostri antichi padri costruirono le loro capanne dopo averne creata l'immagine. È questa produzione dello spirito, questa creazione che costituisce l'architettura e che noi di conseguenza possiamo definire come arte di produrre e di portare fino alla perfezione qualsiasi Edificio. L'Arte del costruire è quindi qualcosa di secondario che a noi sembra corretto indicare come la parte scientifica dell'architettura. L'arte e la scienza; ecco ciò che noi crediamo dover distinguere nell'architettura. La maggior parte degli Autori che hanno scritto su questa materia si sono applicati a trattarne la parte scientifica. Ciò potrà sembrare naturale per poco che vi si rifletta. Bisogna studiare i mezzi per costruire solidamente prima di cercare di costruire gradevolmente. Essendo la parte scientifica di prima necessità, e di conseguenza la più importante, gli uomini sono stati naturalmente costretti a occuparsene e all'inizio in un modo particolare.

E bisogna convenirne. Le bellezze dell'arte non sono dimostrabili come delle verità matematiche; e benché queste bellezze nascano dalla natura, per essere in grado di avvertirle e di applicarle felicemente bisogna essere dotati di qualità di cui la natura stessa è avara.

Che cosa vediamo in tutti i Libri d'architettura esistenti? Le rovine dei vecchi templi che i nostri sapienti hanno portato alla luce in Grecia.

Per perfetti che questi possano essere non sono sufficienti per costituire un trattato completo sull'arte.

Noi leggiamo, nel commentatore di Vitruvio, tutte le cono-

scienze che un architetto deve riunire in sé. Questi, secondo il commentatore, deve avere un ingegno universale. Leggiamo anche nella pomposa prefazione di François Blondel, la descrizione dell'eccellenza dell'architettura. Questo autore ci informa che Dio, per punire i popoli, li minaccia di privarli dei loro architetti; ho sentito dei buffoni che gridavano; bisogna essere nel numero dei predestinati per osare abbracciare questo stato!

Lettore! In questa pomposa prefazione, come nel commentatore di Vitruvio, io non vedo che cosa si debba intendere per architettura. Aggiungo che né l'uno né l'altro di questi due autori hanno alcuna idea dei principi costitutivi della loro arte. La mia opinione potrà sembrare dapprima rivoltante, ma mi giustifico facilmente. Quanto ho avanzato, l'ho attinto da uno dei due autori che ho appena citato.

È nota la famosa discussione che è sorta tra Péroult, l'autore del Peristilio del Louvre, e François Blondel, l'autore della porta St. Denis. Il primo nega che l'architettura riecheggi la natura; egli la definisce come arte fantastica e di pura invenzione. Nel tentativo di confutare questa opinione di Péroult, François Blondel ha impiegato degli argomenti così deboli che la questione è rimasta aperta. Quando mi è toccato di trattare di nuovo questa questione, non ho trovato alcuno che mi abbia risposto in modo soddisfacente. Ho visto al contrario delle persone istruite abbracciare l'opinione di Péroult.

E adesso, Lettore, ti chiedo: non devo avanzare l'opinione che l'architettura sia ancora nella sua infanzia dal momento che non si ha nessuna certezza sui fondamenti di quest'arte?

Convengo, con tutte le persone istruite, che con gusto e sensibilità si possono produrre delle opere eccellenti. Convengo che, senza essersi familiarizzati con le conoscenze necessarie per compiere delle ricerche circa i principi e le cause prime della loro arte, gli artisti guidati da questo dono della Natura, che ci ha condotti a compiere delle scelte felici, saranno sempre gente abile.

Ma è non meno vero che sono pochi quegli autori che hanno considerato l'architettura dal punto di vista dell'arte; voglio dire che sono pochi quegli autori che hanno cercato di approfondire questa parte dell'architettura che io ho chiamato l'arte propriamente detta. Se abbiamo qualche

insegnamento basato su buoni esempi, questi sono assai rari.

Il commentatore di Vitruvio ci dice che l'architettura necessita della conoscenza delle scienze che hanno rapporto con la geometria, come la meccanica, l'idraulica, l'astronomia; poi si occupa della fisica, della medicina ecc.; infine egli termina sostenendo la conoscenza delle belle arti. Ma, osservando come le scienze e le belle arti hanno più di una relazione con l'architettura considerata come arte, e poiché d'altronde Péroult qualifica le sue produzioni come fantasie e che François Blondel, nella sua confutazione, non ha fornito la prova del contrario e che nessuno fino ad oggi è stato in grado di fornirla; questo significa che se si riesce a svelare l'esistenza e l'origine dei principi sui quali è basata l'arte dell'architettura, si può, credo, senza essere temerari, concludere che i principi sono ancora ignoti, o che almeno essi non sono stati dedotti da coloro che avrebbero potuto conoscerli.

Ho incontrato della gente preparata che mi ha obiettato che, essendo la discussione tra Péroult e François Blondel degenerata in disputa, il calore e lo spirito di parte si erano impossessati di essi, e quindi non era possibile concludere nulla basandosi su quanto era stato detto in questa occasione; che sicuramente Péroult la pensava diversamente da quanto egli facesse credere! e uno di coloro che parlava in questo modo confessava che la questione era difficile da risolvere; ho inteso questa stessa persona leggere all'accademia una memoria in cui la stessa questione era sollevata senza però essere risolta.

Mi è capitato, nell'osservare con degli architetti il Peristilio del Louvre, di cogliere il momento in cui essi ne ammiravano la bellezza per manifestare un sentimento del tutto contrario. Si capisce facilmente come mi chiedessero delle spiegazioni. Allora io ricordai loro l'opinione di Péroult. Voi ammirate, io dicevo, quest'opera; ma l'autore confessa che quest'opera è di pura fantasia; che essa non si attiene per nulla alla natura.

La vostra ammirazione è dunque il risultato di un'opinione particolare; e non dovete sorprendervi di sentirla attaccare poiché le pretese bellezze che voi notate non hanno alcun rapporto con la natura da cui soltanto nasce il bello autentico. Voi — aggiungevo — potete ammirare i mezzi impiegati nella costruzione di questo edificio; posso con-

venire con voi che è l'opera di un sapiente e anche di un genio, ma, dopo la confessione dell'autore, credo che quando voi ammirate qui quelle che voi chiamate le bellezze dell'architettura, la vostra ammirazione proviene soltanto da un'abitudine del vedere, senza che vi sia in tutto ciò che voi notate alcuna bellezza reale.

I miei colleghi mi rispondevano balbettando; o non mi rispondevano affatto e io non ne ero sorpreso.

Se non si è profondamente riflesso su questo punto, non è facile considerando le bellezze del Peristilio del Louvre o di qualsiasi altro monumento, poter spiegare in che cosa consista il loro rapporto con la Natura.

Ciò che mi stupisce è che non si cerchi di illuminare un'obiezione di questa importanza.

Quali sono dunque le ragioni che hanno impedito i progressi dell'architettura dal punto di vista dell'arte?

Esse mi sembrano assai semplici.

Non è sufficiente che per raggiungere la perfezione in un'arte coloro che se ne occupano la amino appassionatamente; bisogna che essi non incontrino nessun ostacolo nel corso degli studi che devono compiere; che il loro genio possa elevarsi liberamente in tutta la sua altezza e che essi siano incoraggiati dalla speranza di ricevere il premio dei loro sforzi. Supponiamo adesso che dei progressi comincino a dare reputazione a un giovane architetto e a offrirgli la fiducia del pubblico. Sovraccarico allora di domande e di perizie di ogni specie; costretto ad occuparsi interamente delle imprese che gli sono affidate; continuamente occupato a fare ciò che sollecita la fiducia che gli si testimonia, diventato in una parola l'uomo d'affari per il pubblico, l'artista è perduto per il progresso dell'arte, e di conseguenza non può aspettarsi d'aspirare alla vera gloria alla quale avrebbe potuto pretendere; non potendo consacrarvi tutto il tempo necessario egli si trova costretto ad abbandonare lo studio della sua arte. Si dirà che per seguire degli studi di pura speculazione è opportuno che l'architetto abbandoni degli affari redditizi? Ahimé! Chi è colui che farebbe sacrificio della fortuna che gli si presenta immediatamente e spesso del necessario? Si aggiungerà che questo sacrificio deve essere reso facile dalla speranza di essere un giorno incaricato di qualche grande monumento? Ma come abbandonarsi a questa speranza? Le occasioni sono talmente rare!

Come immaginare dieci o quindici anni prima che sicuramente si sarà chiamati dagli uomini che a quell'epoca avranno il potere di affidare queste imprese? Mi si risponderà forse che l'uomo di merito ha il diritto di attendere questi incarichi. E io replicherò: questa giustizia gli sarà resa? Vi è indiscutibilmente motivo di vedersi preferiti? Io attribuisco agli uomini di potere il comportamento più retto, le intenzioni più pure, e ancora sono costretto ad affermare che mancando di conoscenze essi si comportano come dei ciechi e che è soltanto un caso felice se la loro scelta cade su una persona di genio. Quante volte la loro preferenza è stata accordata a degli incolti intriganti, a detrimento della persona di merito che è immersa nel proprio lavoro ed è ignara d'intrigo!

Oh! quanto è preferibile la sorte dei pittori e degli uomini di lettere! Liberi e senza dipendenza alcuna essi possono scegliere tutti i loro soggetti e seguire l'impulso del loro genio. Essi soli sono i padroni della loro reputazione. Possiedono essi un talento eminente? Nessuna potenza umana ne può impedire lo sviluppo. Che essi si distinguano al pari dei grandi uomini che suscitano la nostra ammirazione; che, come Lucrezio, con inebrianti espressioni versino nei nostri cuori le delizie della voluttà, o che possano dire come il Correggio "ed io anche son pittore", essi incantano le nostre anime con le grazie diffuse nei loro inimitabili dipinti; che elevandosi all'altezza del genio di Raffaello offrano ai nostri sguardi l'immagine sublime del Creatore che mette ordine nel caos, essi tengono sospese tutte le facoltà del nostro spirito e infine che al modo degli immortali scultori della Grecia essi ci offrano delle Divinità riunendo le maestose bellezze della specie umana. Che essi giungano a compiere un felice raccolto nel vasto campo in cui la natura lascia loro assoluta libertà; e i loro nomi passino con splendore ai posteri; essi stessi si assicurano una pura felicità e ciascuno di loro è autorizzato a dire: io devo solo a me stesso la mia fama. Ecco le gioie inesprimibili e i vantaggi preziosi di cui è privato il giovane architetto i cui talenti resteranno nascosti se egli dedicherà tutto il suo tempo allo studio. Egli è obbligato a farne sacrificio per poter essere conosciuto dalle persone al potere senza la cui benevolenza non può sviluppare il proprio talento.

È questa senza dubbio l'origine di dolori cocenti e di ri-

morsi amari per colui che ha la passione dell'arte; così non sono stato sorpreso quando ho inteso dire che, per aver provato le privazioni di cui ho parlato, una persona di ingegno si è abbandonata alla più terribile disperazione. E non sarei nemmeno sorpreso se certi architetti mi trovassero esagerato: ma costoro, che fanno consistere la felicità nelle ricchezze, non avrebbero d'architetto che il nome.

Ammettiamo ora, per un istante, che le mie opinioni siano false. Concediamo a un architetto la sorte più favorevole, vale a dire del talento, della fortuna, dei protettori. Dove potranno condurlo questi vantaggi, così difficili da trovare riuniti?

È noto che quando un committente privato fa costruire mette a grande prova la pazienza dell'architetto, alle cui decisioni raramente egli si attiene. Che succede dunque? Che per obbedire a degli ordini l'architetto è costretto a rinunciare a delle buone idee. Ma vi è di più, ipotizzando questo architetto come un uomo di genio, concludiamo che i suoi progetti saranno male accolti, poiché i suoi giudici, non avendo un illuminato criterio, non potranno né impadronirsene, né apprezzare le bellezze della sua opera. Sì, non essendo compreso, il bravo architetto proverà mille contrarietà scoraggianti; e se non vuole essere liquidato si guarderà bene dal manifestare la sua resistenza; egli non ascolterà più la voce del genio e scenderà al livello delle persone a cui ha bisogno di piacere. Ma questa arrendevolezza si trova difficilmente nel genio superiore; e come si è dimostrato che molto spesso in architettura ci si permette di incatenare il genio, si vede per conseguenza che è molto difficile che un architetto di genio sia messo in grado di produrre una buona opera.

Che non ci si illuda di trovare l'occasione per applicare un genio veramente superiore nella costruzione di uno di quegli edifici pubblici che dovranno costituire la gloria del Paese dove sorgono e l'ammirazione degli esperti. Se qualcuno viene scelto per iniziare una di queste opere, riuscirà a portarla a termine? Quale desolante esempio colpisce i nostri occhi nel cuore stesso della nostra capitale! Da quanti secoli non è stato cominciato il Palazzo del Louvre! Guardate la facciata delle Tuilleries verso il giardino; che rapsodia essa rappresenta! Il corpo prospiciente della parte centrale è dovuto a mani diverse di cui si ricono-

scono facilmente le diverse maniere. I corpi arretrati, come i padiglioni degli angoli, appartengono pure ad autori differenti. Mi sembra che questo palazzo possa essere paragonato a un poema in cui, poeti diversi, hanno fatto ciascuno un canto.

Ma, mi si chiederà, malgrado tutto ciò che si oppone alla realizzazione della vostra arte, non possediamo forse dei capolavori che ne rendono visibili le bellezze e manifesta la perfezione? Si vedrà la mia opinione su questo punto. Nell'attesa che io l'annunci, dirò soltanto che qualora l'architettura avesse acquistato la perfezione raggiunta dalle altre arti, offrendoci degli esempi egualmente belli, oggi non si sarebbe costretti a verificare se quest'arte è basata sulla natura o sulla pura invenzione. Certamente io posso avanzare l'opinione, senza tema di impressionare qualcuno, che noi dobbiamo apparentemente dimostrare tutto questo poiché l'autore del Peristilio del Louvre non ha potuto vedere in tutti i monumenti conosciuti altro che delle produzioni fantastiche.

Mi affretto a dichiarare che credo di vedere una grande differenza tra i capolavori dell'architettura e quelli che provocano la nostra ammirazione sia in Pittura, sia in scultura, sia in Poesia. Questo è una conseguenza delle osservazioni che ho avanzato precedentemente sui vantaggi del Poeta e del Pittore. Questi ultimi non sono stati costretti nella scelta dei loro soggetti; essi hanno trattato tutto; mentre nell'Europa intera noi contiamo a mala pena qualche bel monumento d'architettura. Quando si vorrà sostenere che i nostri capolavori d'architettura possono eguagliare quelli delle altre arti quale prova si potrà addurre? Non vi sono sicuramente in architettura tanti oggetti di confronto: e non si può avere la misura del successo di un'arte che attraverso la molteplicità dei tentativi di ogni genere.

Questa materia mi ricorda una conversazione abbastanza singolare. Ero in campagna con un cultore d'arte e un giovane pittore. Nel camminare insieme si conversava di pittura; io magnificavo al primo uno dei più bei dipinti di Vovhèrmens che avevamo visto insieme. Poiché questo quadro mi aveva dato un estremo piacere io lo magnificavo con passione. Egli rimaneva freddo. Nessuno è più esigente di un uomo che, non essendo versato in un'arte e non immaginando tutte le difficoltà che bisogna sormontare, è

senza pietà per l'artista e crede che tutto sia possibile. Questo cultore d'arte facendomi considerare la natura mi disse ironicamente " quante cose dimenticate da Vovhèrmens ! " Mi feci premura di rispondergli: " Nell'opporre la natura alle opere di Vovhèrmens voi rendete a questo celebre maestro un omaggio più grande di quanto voi pensate; credete voi che le opere dei deboli mortali possano sostenere il confronto con quanto voi mi indicate ? ". " Come ? avvicinarsi all'opera della Divinità ! ... la Divinità ! " grida il giovane pittore " Ah ! che essa discenda sulla terra e si degni di abbassarsi sino a non impiegare altro che i mezzi a cui noi siamo costretti, e voi avrete, signore, una giusta idea dei nostri grandi uomini ". Il delirio di questo giovane ci costrinse a riconoscere questa verità ! Se supponendo di non avere alcuna conoscenza dei mezzi con i quali operano i pittori, di non aver mai visto dipingere, dopo averci mostrato un quadro di quelli la cui verità colpisce ci si mostrasse una tavolozza, noi non potremmo credere che sia possibile fare con mezzi così modesti delle cose che producono sui nostri sensi impressioni tanto vive. Come immaginare che con cinque o sei colori differenti si possa rendere l'immensità dei toni, delle sfumature, e tutti gli effetti della natura. Com'è possibile che l'uomo si sia proposto di rendere il calore o la freschezza dell'aria, di creare la luce; che sia giunto a caratterizzare attraverso il disegno le passioni che ci agitano al punto da trasmetterle alla nostra anima nel mostrarcele vive sulla tela ?

Forse, si obietterà, se gli artisti dell'architettura non hanno acquistato l'alto livello di perfezione che sembra abbiano raggiunto le altre arti è perché questi ultimi, avendo il vantaggio di essere più vicini alla natura, sono per conseguenza più adatti a agire sulla nostra anima. A questo rispondo che sta esattamente qui la questione che mi accingo a risolvere: che io intendo per arte tutto ciò che ha per oggetto l'imitazione della natura; che nessun autore d'architettura ha intrapreso il compito che io mi sono imposto; e che se io riesco, come oso crederlo, a dimostrare che l'architettura, nei suoi rapporti con la natura è forse ancor più avvantaggiata delle altre arti, bisognerà necessariamente concedermi, che se l'arte dell'architettura non ha fatto tanti progressi quanto le altre arti, la colpa è solo degli architetti, che io credo tuttavia scusabili, dopo l'enu-

merazione che io stesso ho fatto degli impicci che sono stati e sono ancora posti al raggiungimento della perfezione in architettura.

Non ho concepito il progetto di offendere gli architetti eccellenti del mio secolo; io li rispetto e li amo. E proprio per l'alta opinione che io ho del loro carattere, sono persuaso che essi coglieranno, senza rammarico, il linguaggio d'un uomo il cui solo scopo è di contribuire al progresso della sua arte. Se io mi sbaglio, le mie opinioni non faranno torto che alla mia cultura; e non mi si potrà accusare di cattive intenzioni. Se, al contrario, ho intravisto delle verità non dispiacerò agli uomini colti presso i quali la verità ottiene sempre il rispetto e l'amore.

**ESAME DELLA DISCUSSIONE
SORTA FRA PÉRAULT,
L'AUTORE DEL PERISTILIO DEL LOUVRE,
E FRANÇOIS BLONDEL,
AUTORE DEL MONUMENTO
DELLA PORTA ST. DENIS**

Termini della questione

L'architettura è un'arte fantastica e di pura invenzione o i suoi principi fondamentali nascono dalla Natura? Per prima cosa mi sia permesso di contestare che esista un'arte di pura invenzione. Se con le forze del suo spirito e coi mezzi di un'arte che ne deriverebbe l'uomo potesse suscitare, nella nostra anima, le sensazioni che noi proviamo di fronte agli oggetti della natura, una tale arte sarebbe certamente superiore a quelle che noi esercitiamo, poiché queste si limitano a un'imitazione più o meno imperfetta. Ma quest'arte, con la quale noi basteremmo a noi stessi e la cui esistenza annuncerebbe che la Divinità, che ha creato la natura, ci avrebbe dotati di una qualità che fa parte della sua essenza, non esiste. Che cosa può dunque intendere Pérault per un'arte di pura invenzione? Non provengono tutte le nostre idee dalla natura? E non facciamo noi consistere il genio nel modo di rapportarla ai nostri sensi con energia?

Io non saprei figurarmi delle produzioni di un'arte fantastica senza rappresentarmi delle idee gettate qua e là, senza seguito, senza legame, senza scopo, dei disordini dello spirito, in una parola dei sogni. Piranesi, architetto, incisore, ha rappresentato qualche follia di questo tipo. Le caricature ci vengono dai pittori italiani. Callot, celebre incisore, ha eseguito molte figure grottesche. Gli antichi hanno fatto delle chimere ecc. ecc. Tutti questi giochi dell'immaginazione ne mostrano gli smarrimenti. Che cosa si scorge in questo genere di produzioni? Gli oggetti della natura, oltraggiati o sfigurati, ma sempre oggetti della natura. Può questo autorizzare a stabilire la possibilità di un'arte di pura invenzione? Per aver il diritto di avanzare

questa pretesa possibilità bisognerebbe provare che gli uomini possono concepire delle immagini senza alcun rapporto con gli oggetti della natura. Ma è incontestabile che non vi è idea che non provenga dalla natura.

Ascoltiamo un filosofo moderno: "tutte le nostre idee, tutte le nostre percezioni — egli ci dice — ci provengono dagli oggetti esterni. Gli oggetti esterni producono su di noi impressioni differenti a seconda della minore o maggiore analogia che essi hanno con il nostro organismo". Aggiungo che noi definiamo **belli** gli oggetti che hanno il massimo d'analogia con la nostra struttura, e che noi respingiamo quelli che, privi di questa analogia, non si adattano al nostro modo d'essere.

Della essenza dei corpi

Della loro proprietà. Della loro analogia con la nostra struttura.

Cercando di scoprire, nell'essenza dei corpi, quali siano le loro proprietà e le loro analogie con la nostra costituzione ho iniziato le mie ricerche dai corpi scuri.

Ho visto in essi delle masse le cui facce erano convesse, concave, angolari, piane ecc. ecc. Ho riconosciuto in seguito che i diversi contorni che risultano dalle facce di questi corpi determinano la loro figura e mettono in rilievo la loro forma. Ancora ho intravisto in essi (non la varietà) ma la confusione, prodotta dal numero e dalla complicazione delle figure irregolari che presentano le loro facce.

Stanco dell'immagine muta e sterile dei corpi irregolari sono passato all'esame dei corpi regolari e subito ho visto distintamente in essi la regolarità, la simmetria e la varietà e come queste costituissero la forma e la figura. Ho inoltre riconosciuto che la regolarità, soltanto, avrebbe potuto fornire agli uomini delle idee chiare sulla figura dei corpi e determinarne la denominazione che è il risultato non solo della regolarità e della simmetria ma anche della varietà.

Composta da una moltitudine di facce tra loro differenti, la figura dei corpi irregolari, come ho già notato più sopra, sfugge alla nostra comprensione. Le facce, con il loro numero e la loro complicazione, non ci presentano un criterio di distinzione; esse ci offrono l'immagine della confusione.

Perché la figura dei corpi regolari si percepisce a prima vista? Perché le loro forme sono semplici, le loro facce regolari; ed esse si ripetono. Ma come la misura delle impressioni che noi riceviamo, vedendo gli oggetti, è relativa alla loro evidenza, ciò che ci fa distinguere con chiarezza i corpi regolari, consiste nella loro regolarità e nella loro simmetria quali immagini dell'ordine, e dall'esser questa immagine quella stessa dell'evidenza. Da queste osservazioni discende che gli uomini non hanno potuto avere idee nitide della figura dei corpi che dopo averle messe in relazione con l'idea della regolarità.

Dopo aver stabilito che la regolarità, la simmetria e la varietà costituiscono la forma dei corpi regolari, ho visto che nell'insieme di queste proprietà, risiede la proporzione. Intendo infatti per proporzione di un corpo, un effetto che nasce dalla regolarità, dalla simmetria e dalla varietà. La regolarità produce, negli oggetti, la bellezza delle forme; la simmetria produce l'ordine e il valore dell'insieme; la varietà infine produce le differenti facce con le quali essi si presentano diversi ai nostri occhi. Dalla unione e dall'accordo reciproco risultante da queste proprietà, nasce l'armonia dei corpi.

Il corpo sferico, per esempio, può essere studiato come sintetico di tutte le proprietà dei corpi. Tutti i punti della sua superficie sono equidistanti dal suo centro. Da questa condizione eccezionale risulta che da qualsiasi punto noi osserviamo questo corpo nessun effetto ottico può alterare la magnifica bellezza della sua forma che, sempre, si offre perfetta ai nostri sguardi.

Il corpo sferico ci offre la soluzione di un problema che potrebbe altrimenti essere visto come un paradosso se non fosse dimostrato geometricamente che la sfera è un poliedro infinito. In realtà dalla simmetria più perfetta deriva la varietà più infinita. Così se noi supponiamo la superficie del nostro globo divisa in punti, uno solo di questi punti si offre perpendicolarmente al nostro sguardo e tutti gli altri ci appariranno sotto infiniti angoli diversi. Gli altri vantaggi del corpo sferico sono di sviluppare di fronte ai nostri occhi la massima superficie, e questo li rende maestosi. Di possedere la forma più semplice; bellezza che proviene dal fatto che la loro superficie è del tutto priva di interruzioni; e si aggiunga a tutte queste qualità quella della grazia poiché il contorno che disegna questo corpo

è al massimo dolce e scorrevole. Risulta, da tutte queste osservazioni, che il corpo sferico, sotto tutti i rapporti, è l'immagine della perfezione. Esso riunisce l'esatta simmetria, la più perfetta regolarità, la varietà più grande; esso possiede il maggior sviluppo, la sua forma è la più semplice, la sua figura è disegnata dal contorno più gradevole; e infine questo corpo è favorito dagli effetti della luce che sono tali da rendere possibile la sfumatura più dolce, più piacevole, più variata. Ecco i vantaggi eccezionali che esso trae dalla natura, e che hanno, sui nostri sensi, un illimitato potere.

È dunque dimostrato che la proporzione e l'armonia dei corpi sono stabiliti dalla natura e che, per l'analogia che esse presentano con il nostro organismo, le proprietà, che derivano dall'essenza dei corpi, hanno potere sui nostri sensi.

"La simmetria piace, dice un grande uomo (Montesquieu), perché presenta l'evidenza, e l'anima che cerca senza posa di comprendere abbraccia e coglie senza fatica l'insieme degli oggetti che essa presenta. Io aggiungo che essa piace perché è l'immagine dell'ordine e della perfezione". La varietà ci piace perché soddisfa un bisogno dell'anima che, per sua stessa natura, tende ad abbracciare oggetti diversi. E gli oggetti si riproducono sotto facce diverse per la loro varietà. Ne segue che questo rende vivace lo spirito offrendogli nuovi piaceri. E se la varietà ci piace in ciò che costituisce la figura dei corpi, essa anche ci incanta negli effetti prodotti dalla luce.

L'immagine di ciò che è grande ci piace, sotto tutti i rapporti, perché il nostro spirito, avido di aumentare le sue gioie, vorrebbe abbracciare l'Universo.

Infine, quella della Grazia è, tra tutte le immagini, quella che più piace ai nostri cuori.

Dopo aver dimostrato che la proporzione dei corpi, come la loro armonia, emanano dalla natura, riprendiamo e seguiamo l'asserzione di Péroult su ciò che costituisce i principi dell'architettura.

ESAME DELLA ASSERTIONE DI PÉRAULT SUI PRINCIPI COSTITUTIVI DELL'ARCHITETTURA

Pérault mette a confronto i principi dell'architettura con quelli della musica; e dopo aver avanzato l'opinione che la bellezza delle arti consiste nella proporzione, egli conclude che la musica è un'arte, poiché la proporzione armonica è stabilita dalla natura. Ma egli pretende che si tenterebbe invano di provare, per l'architettura, una proporzione egualmente stabilita dalla natura; ed è per questo motivo che egli si crede autorizzato a definire l'architettura come arte fantastica e di pura invenzione.

Se Pérault, avendo riconosciuto che la proporzione armonica è stabilita dalla natura, ha sostenuto che per questa ragione l'arte musicale non è fantastica egli prima che si fosse scoperto che in effetti esiste una proporzione armonica che emana dalla natura, scoperta che dobbiamo alle scienze, avrebbe dunque detto della musica ciò che dice dell'architettura. Ma avrebbe avuto torto. Poiché, ancor prima di questa scoperta, la sensibilità produceva l'armonia. I Musicisti ignoravano se le proporzioni armoniche erano stabilite dalla natura. Ancora oggi molti eccellenti artisti non se ne preoccupano affatto; e questa specie di trascuratezza non nuoce allo sviluppo del loro talento.

Si vede che l'asserzione di Pérault è avanzata in modo sconsiderato. L'ho già detto, guidati unicamente dalla loro sensibilità, e senza applicarsi alle ricerche necessarie per stabilire i principi della loro arte (risalendo alle cause prime) gli artisti possono benissimo produrre delle opere eccellenti. Pérault e François Blondel ne forniscono la prova. Sono senza dubbio degli architetti di valore: e tuttavia hanno fatto un'applicazione errata dei principi della musica a quelli dell'architettura; essi non hanno riconosciuto che non avendo queste arti nessun rapporto e nessuna analogia, i loro principi devono differire totalmente.

ESAME DI CIÒ CHE PUÒ FORNIRCI CRITERI DI CERTEZZA SUI PRINCIPI COSTITUTIVI DI UN'ARTE E PARTICOLARMENTE DELL'ARCHITETTURA

I principi sui quali un'arte è basata sono rigorosamente costituiti quando non vi è alcun mezzo che permetta di procedere senza di essi. Non si può, per esempio, nell'arte musicale, produrre dell'armonia altro che seguendo le leggi delle proporzioni armoniche. È infatti impossibile produrre un qualunque accordo se non ci si assoggetta alla progressione dei toni che lo determina. Invano si tenterebbe di produrre l'accordo di una terza, di una quarta, di una quinta ecc. senza seguire la legge che determina questi accordi. È la stessa cosa quando uno riunisce gli accordi per produrre una grande armonia; sia che queste leggi provengano dalla loro analogia con la nostra costituzione, sia che esse provengano dalla natura, come i corpi sonori ci inducono a credere, non si può comunque ignorarle senza ferire il nostro udito. Si è quindi dimostrato che le proporzioni armoniche sono le prime leggi che fondano i principi costitutivi dell'arte musicale, poiché è questo il solo mezzo per produrre dell'armonia.

Quale è la prima legge che costituisce i principi dell'architettura?

Supponiamo in Architettura una produzione nella quale le proporzioni non siano perfettamente osservate; questo sarà certamente un grande difetto. Ma questo difetto non sarà tale da ferire l'organo della vista, né tale da non poter far sopportare l'aspetto di questo edificio; o questo difetto produrrebbe sulla nostra vista quello che un falso accordo nella musica produce sulle nostre orecchie.

In Architettura quindi un difetto nelle proporzioni è colto chiaramente solo dagli intenditori. Si vede quindi che la proporzione, pur essendo una delle principali bellezze dell'architettura, non è la legge fondamentale da cui emanano i principi costitutivi di questa arte. Cerchiamo dunque

di riconoscere ciò che è impossibile non ammettere in architettura, e quindi ciò che non è possibile eliminare senza offendere realmente l'organo della vista.

Immaginiamo un uomo il cui naso non stia nel mezzo del volto, che abbia gli occhi a una distanza ineguale con un occhio più in alto dell'altro, e le cui membra siano del tutto sconnesse. A prima vista un uomo tale ci sembrerà spaventoso. Qui si presenta del tutto naturalmente una applicazione al soggetto di cui ci stiamo occupando. Se noi rappresentiamo un palazzo in cui l'avancorpo dell'ingresso non è posto sull'asse centrale, dove niente è simmetrico, dove le finestre sono distanziate nei modi più diversi e ad altezze differenti, che non offre infine altra immagine che quella della confusione, certo, un tale edificio si presenta ai nostri occhi come un insieme orribile e insopportabile.

È facile per il lettore avvertire che la prima legge, quella che stabilisce i principi costitutivi dell'architettura, nasce dalla regolarità e che è tanto inconcepibile scartare questo sistema della simmetria quanto non seguire nell'arte musicale le leggi della proporzione armonica.

Senza dubbio ogni disparità è rivoltante in un'arte basata sui principi della parità. I quadri basati sulla simmetria devono presentarci delle immagini corrette e pure. Il minimo disordine, la minima confusione diventano insopportabili. L'ordine deve annunciarsi e regnare in tutte le combinazioni che provengono dalla simmetria. In una parola, il compasso della ragione non deve mai abbandonare il genio dell'architetto che deve sempre avere per regola questa bella massima: "Nulla è bello se non è ragionevole".

PROGRAMMA AL FINE DI CONSTATARE QUANTO L'ARCHITETTURA NECESSITI DELLO STUDIO DELLA NATURA

Monumento destinato alla celebrazione del Corpus Domini

Suscitare in noi una profonda venerazione: ecco lo scopo delle cerimonie religiose. È dunque necessario mettere in opera tutti i mezzi atti a suscitare un carattere di grandezza e di maestà.

Se la celebrazione della festa del Santissimo Sacramento in uso presso i cristiani, è quella che più di tutte si presta a offrire questo imponente carattere, bisognerà, mi sembra, per rendere questa cerimonia tanto augusta quanto essa deve essere, che se ne faccia una festa veramente unica; io credo che si dovrebbe avere un luogo e un monumento destinato particolarmente a questa festa, che, malgrado le risorse dell'arte e del genio, non potrà mai avere tutta la magnificenza che il soggetto esige.

Per annunciare con tutta la dignità possibile il monumento di cui parlo, sceglierò in primo luogo, un sito elevato che domina una città, come il monte Valeriano o Montmartre a Parigi; là fonderò un seminario e in questa casa di santità, abitata dai più degni ministri della Religione che indirizzano al cielo delle giovani anime innocenti e pure, là, io dico, mi sembra conveniente erigere il monumento per la festa del Santissimo Sacramento. Con una disposizione grande e nobile si diffonderanno in questa festa la pompa e la magnificenza; l'insieme sarà decorato dai più belli oggetti della natura; le costruzioni non saranno altro che parti accessorie e offriranno soltanto il basamento dell'altare che formerà un Tempio superbo sopraelevato e che coronerà la cima della montagna. Campi di fiori comporranno il recinto del Tempio, e porteranno i loro soavi profumi come un'incenso offerto alla Divinità. Magnifici

viali alberati renderanno manifeste le vie d'accesso, e saranno disposti in modo che il percorso e le cerimonie siano perfettamente visibili da ogni parte e non solo questi viali si legheranno con tutte le costruzioni, e serviranno alla decorazione dell'insieme, ma essi ancora offriranno riparo al cammino dei ministri durante la cerimonia. Questi viali portano a campi fertili dove si trovano tutti i prodotti della terra. È in mezzo a questi campi fortunati che nell'offrire a Dio le primizie della natura si farà all'Essere Supremo un omaggio dei suoi stessi doni. È da qui che Inni, ispirati e cantati per riconoscenza porteranno fino al cielo l'adorazione e le voci dei virtuosi mortali.

Questo magnifico luogo che offre l'immagine di ciò che ci procura il benessere, farà provare al nostro spirito il sentimento della felicità, e sarà per noi un vero Paradiso terrestre. Quanto la festa sarà resa grandiosa dall'insieme e dal numero di coloro che vi assistono! Ministri della religione, gioventù innocente e pura, riunione di una moltitudine d'esseri che saranno mossi dal sentimento della felicità; ecco ciò che renderà questa festa non solamente augusta e commovente ma ancora veramente celeste.

Monumento della riconoscenza pubblica (Museum)

Se io suppongo una nazione sensibile e generosa, governata da uomini veramente degni d'essere chiamati gli dei tutelari della loro patria, devo anche supporre questa nazione sollecita di offrire ai suoi benefattori delle testimonianze manifeste di amore e di riconoscenza; io oso dire che questa nazione vorrà consacrare i suoi sentimenti con un monumento che ne sia testimone alla posterità. Si sente facilmente, ma quanto è difficile descriverlo, tutto ciò che ci si deve attendere da questo bel titolo: **Monumento della riconoscenza pubblica.**

Per sistemare il monumento si dovrebbe, secondo me, scegliere un luogo che offrendo tutte le bellezze della natura, tutto ciò che può essere utile alla conservazione della vita, sembri dire a tutti coloro che vengono a visitarlo: **ecco le molte risorse con le quali la Nazione vuole conservare e abbellire la vita dei suoi benefattori.** A chi si indirizzerà la nazione per realizzare tali desideri? A chi spetta un sì

nobile e un sì degno compito? All'architettura. Esso è di sua competenza. Ad essa spetta fare la scelta di un luogo che sia capace di riunire tutte le sparse bellezze della natura, in modo da presentarne un museo, e che inoltre riunendo tutto ciò che può essere utile alla vita comporti tutto ciò che può tendere alla sua conservazione. Infine sarà essa che in questo bel soggiorno renderà manifesto l'impero della sua arte che consiste nel mettere in opera la natura. È in questo luogo che essa farà nascere, per così dire, incanti a ogni passo. È all'aspetto di questi giardini deliziosi, paragonabili a quei Campi elisi descritti dai poeti dell'antichità e realizzati dall'architettura, che l'anima proverà una voluttà pura. È per il fascino di questi bei Laghi, specchi della natura, e che moltiplicano le nostre gioie con i numerosi quadri che ci offrono, che degli spettacoli incantevoli saranno variati all'infinito. È dal quadro tragico di questi boschi folti e di queste ombrose foreste, dove la natura per la privazione della luce sembra offrirsi in lutto ai nostri sguardi e dove l'orribile rumore di un torrente che sorge dal seno della terra sembra farcene intendere i gemiti, che l'anima proverà sensazioni contrastanti che serviranno a offrire più fascino a gradevoli oggetti. D'altronde i quadri tetri non ci rattristano sempre. Il nostro spirito si eleva di fronte ai grandi spettacoli della natura; e il sentimento che essi fanno nascere, provoca sempre in noi un piacere che rapisce. È su questi luoghi elevati da dove l'uomo stendendo lo sguardo lungi sulla terra, la vede sfuggire ai suoi sguardi, e dove, abbagliato dalla bellezza dei luoghi, e godendo della loro immensità, che il suo spirito sarà portato all'estasi della contemplazione. Infine, tutti gli spettacoli della natura saranno prodigati, e, per così dire, esauriti, in questo delizioso soggiorno creato da mani che non avranno trovato che incanti negli sforzi più terribili.

Da queste differenti composizioni che noi abbiamo cercato di tracciare, e che appartengono ai monumenti di cui sopra abbiamo parlato, è facile concludere che, quando l'interprete di Vitruvio definisce l'architettura **l'arte del costruire**, egli parla come un operaio e non come un Artista che possiede la conoscenza della sua arte; è come se, nella musica, un suonatore confondesse il suo talento con quello di un Compositore. Vitruvio, come è evidente, non ha conosciuto che la parte meccanica della architettura. Que-

sto lo prova la sua definizione; se io mi limito a guardare l'architettura attraverso i rapporti scelti da Vitruvio, mi sembrerebbe più giusto definirla come l'arte di formare delle immagini con la disposizione dei corpi. Ma se la si considera in tutta la sua estensione, si vede che l'architettura non è soltanto l'arte di formare delle immagini con la disposizione dei corpi, ma che essa consiste anche nella capacità di riunire tutte le bellezze sparse della natura, per porle in opera.

Sì, non mi stanco di ripeterlo, l'architetto deve essere colui che mette in opera la natura.

Le composizioni dell'architettura non possono essere fatte senza la più profonda conoscenza della natura; è dai suoi effetti che nasce la poesia dell'architettura. Vi è là veramente ciò che fa dell'architettura un'arte; e anche ciò che porta quest'arte alla sublimità. I quadri in architettura si producono, nel dare al soggetto che uno tratta, il carattere proprio da cui nasce l'effetto relativo.

Carattere

Osserviamo un oggetto! Il primo sentimento che noi proviamo si origina evidentemente dal modo con cui l'oggetto ci impressiona. E io chiamo carattere, l'effetto che risulta da questo oggetto, e provoca in noi un certo tipo di impressione.

Mettere del carattere in un'opera significa impiegare nel modo giusto tutti i mezzi più idonei per non farci provare altre sensazioni oltre quelle caratteristiche del soggetto stesso. Per meglio comprendere che cosa io intenda per carattere o effetto dei differenti oggetti, consideriamo i grandi spettacoli della natura; e vediamo come siamo costretti a esprimerci, dopo la loro azione sui nostri sensi.

Che spettacolo delizioso incanta il nostro sguardo! come è dolce il giorno! come è gradevole! L'immagine incantevole della vita è diffusa per tutta Terra! la natura adorna degli incanti della giovinezza è opera dell'amore! Una dolce armonia regna negli effetti che produce una luce seducente che, per la sua attrattiva, pone in risalto i colori, la cui freschezza, le sfumature delicate, i toni soavi e amorosi inebriano i nostri sensi. Che piacere si prova nell'osservare tutti gli oggetti e come essi risultano gra-

devoli; le loro forme adolescenti hanno, non so quale insistenza e i contorni dolci e sfuggenti che appena le delineano, sembrano dar loro un nuovo fascino. Oh come l'eleganza delle loro proporzioni, con cui acquistano grazia, riunisce in loro tutto ciò che ci dona piacere!

Ma già si annuncia l'estate e ci obbliga a mutare espressione. Ebbri di gioia di fronte a un cielo risplendente di luce, la nostra ammirazione è senza confini. Davvero celeste è questa gioia! Quale felicità riempie i nostri cuori di fronte a tale spettacolo! Che inesprimibile trasporto! La natura, a quest'epoca, ha portato a termine la sua opera; essa è l'immagine della perfezione; gli oggetti hanno acquistato la perfezione delle forme; sono grandi, definiti e puri. Il loro contorno è netto e distinto; il loro sviluppo gli dona una proporzione nobile e maestosa; i colori, diventati vividi e brillanti, hanno acquistato tutta la loro lucentezza. La terra, adorna di ogni ricchezza la prodiga ai nostri sguardi. La luce, nella sua pienezza, dilata le immagini e gli effetti sono vivi e splendenti. Tutto è raggiante! Il Dio del giorno sembra abitare la terra e la natura, con l'immensità delle cose che la decorano, ci offre il quadro sontuoso della magnificenza.

Ma l'autunno ha già sostituito l'estate e rianima il nostro spirito offrendogli nuovi piaceri; è il momento di godere di ciò che la primavera ci ha promesso. La terra ancora adorna dei doni brillanti di Flora è coperta dai tesori di Pomona. Quale varietà scorgiamo nelle immagini! come esse sono gaie e ridenti! Bacco e l'amabile Dea della follia si sono impadroniti della terra. Il Dio della gaiezza, causa dei nostri piaceri, diffonde l'ebbrezza della gioia nei nostri cuori. Sembra che la Dea, per piacergli, abbia iniziato a travestire la terra. I colori sono ora mischiati, screziati e variopinti. La forme, diventate pittoresche, hanno la seducente attrazione della novità; la diversità dei loro contorni le ha rese stimolanti e la luce, contrastando con le ombre, produce sorprendenti effetti che incantano.

Ma i bei giorni si sono eclissati e inizia la stagione delle brine. Che tristi giorni! La torcia celeste è spenta! L'oscurità ci circonda! Il terribile inverno ghiaccia i nostri cuori! esso è guidato dal tempo e segue la notte che stende i suoi veli d'ombra sulla terra e vi diffonde le tenebre. Il cristallo brillante delle onde è già offuscato dal soffio crudele degli aquiloni. Gli amabili angoli del bosco non ci

offrono più che i loro scheletri, una crosta funerea copre la terra. La viva immagine della vita è scomparsa, gli succede quella della morte! Le cose hanno perso splendore e colore, le forme sono rinchiuse, i loro contorni angolosi e duri, e la terra, spogliata, non offre ai nostri occhi che la vasta distesa di un sepolcro universale! Oh natura! Come è vero affermare che tu sei il libro dei libri, la scienza universale e che a noi nulla è possibile senza di te! Ma anche se tu inizi ogni anno il corso più istruttivo e più interessante quante poche persone assistono alle tue lezioni e ne fanno trarre profitto!

Da quanto abbiamo osservato circa le stagioni dell'anno ne segue che, per produrre delle cose gradevoli, bisogna, come si è visto nella natura, che gli effetti siano dolci, i colori teneri e delicati, i toni amorosi; che le forme siano agili e le loro proporzioni leggere e eleganti.

È dal gusto che proviene l'arte di rendere le cose gradevoli. Il gusto è un discernimento fine e delicato delle cose che hanno un rapporto con i nostri piaceri. Non è sufficiente presentarci le cose che ci procurano piacere; è attraverso la scelta che si suscita in noi e si porta in fondo al nostro cuore il rapimento.

Atteniamoci all'architettura e vediamo che nel Gusto che appartiene a quest'arte, conviene mettere più ornamenti che ricchezze, più finezza che forza, più eleganza che fasto; il Gusto allora si manifesta attraverso la grazia. Abbiamo osservato che, durante l'estate, la luce, stendendosi sopra tutta la natura, produce gli effetti più grandiosi; che questa luce vivificante si trova diffusa su una moltitudine prodigiosa di cose che comprende le forme più belle, che brillano dello splendore dei più vivi colori, che hanno il massimo sviluppo; e che da questo bel insieme risulta il quadro sontuoso della magnificenza.

A imitazione della natura, l'arte di rendere le grandi immagini in architettura, consiste nel disporre i corpi che formano l'insieme generale, in modo che essi abbiano molto gioco, che le loro masse abbiano un movimento nobile, maestoso, e che siano suscettibili del più grande sviluppo. Nell'insieme, l'ordine delle cose deve essere combinato in modo tale da potere, con un sol colpo d'occhio, abbracciare la molteplicità degli oggetti che lo compongono. Bisogna che la luce diffondendosi sulla riunione dei corpi, vi produca gli effetti più ampi, i più stupendi, i più

variati e i più molteplici. In una grande unità, le parti accessorie, combinate con arte devono dare all'insieme la più grande ricchezza; ed è questa ricchezza felicemente ripartita che produce la pompa e la magnificenza. Sono queste immagini distese che io ho cercato di riprodurre in alcuni miei progetti: in quello di un palazzo situato a Saint Germain en Laie; in quello di una cattedrale; in quello del cenotafio di Newton. Ho cercato di mettere in opera tutti i mezzi che mi erano offerti dalla natura e dall'arte per presentare in architettura lo spettacolo del grandioso. Rimando il lettore a questi progetti che sostituisco a tutti i ragionamenti possibili, io che sono persuaso che si debba esigere da un artista, sopra ogni altra cosa, non di ben dire ma di ben fare.

Abbiamo annotato come le immagini ridenti dell'estate, siano prodotte dall'estrema varietà delle cose, dal contrasto della luce e delle ombre, dalle forme pittoresche e varie, dalla singolarità e la bizzarria dei colori variopinti e screziati.

Ne segue, da questa osservazione, che per produrre delle immagini gaie e ridenti, bisogna conoscere l'arte di renderle variate; in questo caso si deve contare sulle risorse dell'immaginazione. È l'immaginazione che ci presenta le cose in modo nuovo e stimolante e che rende diversi i progetti. È essa che sa impiegare le forme pittoresche, in modo da travestirle e renderle singolari. È essa che pone contrasti di luci e di ombre in modo da rendere effetti singolari e che con abile miscuglio introduce la screziatura nei colori. È essa ancora che mediante un'analogia felice e ragionata, con proporzioni svelte e slanciate, dà all'architettura un carattere di leggerezza. È essa infine che con una combinazione ingegnosa e ordinando le cose in modo inatteso forma degli spettacoli di sorpresa e presenta la stupefacente attrazione della novità. I monumenti suscettibili di questo genere d'architettura sono le Wauxhalls, le fiere, le terme che si trovano quasi sempre in luoghi pittoreschi; un teatro circondato da un ambiente piacevole, delle passeggiate pubbliche festose come boulevards ecc. ecc.

Abbiamo notato che, nella stagione invernale, gli effetti della luce sono tristi e opachi; che gli oggetti hanno perso il loro splendore e il loro colore; che le forme sono dure e angolose e che la terra spoglia offre un sepolcro uni-

versale.

Segue da queste osservazioni, che per produrre immagini tristi e fosche bisogna, come io ho tentato di fare nei monumenti funerari, presentare lo scheletro dell'architettura con una muraglia assolutamente nuda, offrire l'immagine di una architettura sepolta, e non impiegare che proporzioni basse e calanti nella terra, dar forma infine con materie che assorbano la luce al nero quadro dell'architettura delle ombre disegnata con l'effetto di ombre ancora più nere.

Questo genere di architettura fatto con le ombre è una scoperta artistica che m'appartiene. È una nuova strada che io ho aperto. O io mi sbaglio, o gli Artisti non si rifiuteranno di percorrerla.

Alle diverse osservazioni avanzate qui sopra, ne aggiungerò un'ultima che mi sembra molto importante: che la natura non si allontana mai dal suo cammino, e che tutto tende alla perfezione. Ci presenta delle immagini gradevoli, delle immagini nobili, delle immagini ridenti, delle immagini tristi? In questi differenti quadri, la natura conserva il carattere particolare che loro è proprio; in modo che nulla è mentito; sia negli effetti, sia nelle forme, sia nei colori; e che, sotto tutti i rapporti possibili tutto si trova ad essere in una relazione, in una analogia e in un'armonia perfette.

★

Ecco per me il momento critico: inizio a porre la mia causa sotto gli occhi del lettore, offrendogli la descrizione delle mie architetture. Egli non mi accuserà di aver cercato i mezzi per impormi, per rendere favorevole la mia causa: poiché io mi accingo a criticare severamente i più celebri monumenti e a fornire di conseguenza delle armi contro me stesso; con queste sarà facile distruggere le mie produzioni. Lo so bene: ma io scrivo per il progresso delle arti e non posso contribuirvi efficacemente che parlando schietto, cioè contro di me. Qual è l'autore che non sente la sua debolezza? Chi è colui che non desidera al di là delle sue forze? Tutti gli uomini che hanno attitudine per il lavoro sono tormentati dal sentimento della loro insufficienza. Invano vorrebbero dissimularsela. Più hanno delle conoscenze, più sono scontenti della loro posizione, più sovente ancora essi sono in guerra con se stessi.

Basiliche

Quando un Autore si propone d'iniziare un'opera, egli deve applicarsi per concepire il suo soggetto illuminandolo attraverso tutti quei rapporti che gli sono essenziali. Se egli è profondamente conscio di questi rapporti, potrà giungere forse a dare al soggetto che vuol trattare il carattere che gli è proprio: e a forza di studi e di meditazioni risolverà tutti i dati del problema che egli si propone.

Un edificio destinato al culto dell'Essere Supremo! Ecco certamente un soggetto che comporta delle idee sublimi, e al quale è necessario che l'architettura imprima un carattere. Ma, se per dare del carattere alle opere bisogna penetrare profondamente nel soggetto, elevarsi all'altezza delle idee che questi è destinato a produrre, impossessarsene a tal punto che si abbia solo quella per ispirazione e per guida, quale artista dopo aver tentato di elevare il proprio spirito alla contemplazione del Creatore, oserà progettare un tempio!

Qui i confini dell'arte sono gli stessi di quelli dello spirito umano; e nessuno può credere di poterli superare. Gli omaggi degli uomini per quanto tentino di indirizzarsi all'Essere Infinito sono necessariamente proporzionati alla debolezza di coloro che li indirizzano; compiere come meglio è loro possibile con un tema tale un dovere religioso; ecco tutto ciò che essi possono; ma anche questo è un compito terribile.

Ignoro se i costruttori moderni dei nostri Templi hanno fatto di queste riflessioni. È chiaro che nel fare i loro progetti essi hanno cercato di mettervi della nobiltà, del fasto e della ricchezza. Senza dubbio si deve esser loro grati di aver introdotto l'ordine e la proporzione nelle loro opere. Ma hanno portato la loro arte al punto da far provare un sentimento di venerazione, per il solo aspetto del Tempio? si pensa di profanarlo portandovi un piede temerario? il luogo ispira il sentimento profondo che è proprio del sentimento religioso? Manifesta un carattere di grandezza che per gli slanci che sono propri del genio si impone allo spettatore e riempie la sua anima di sbigottimento e di ammirazione?

Offre un insieme da sembrare al disopra delle forze umane e, per così dire, inconcepibile? Si è infine attinto a tutte le risorse che la natura offre all'arte per ottenere ciò che

esige la maestà del soggetto? Ecco le mie prime riflessioni sui Templi.

I Greci, le cui produzioni sono riconosciute tanto superiori da fare oggi legge in architettura, i Greci — dico — decoravano i loro Templi con magnifici colonnati; e bisogna confessare che l'arte non può offrire dei mezzi più maestosi e più piacevoli a un tempo. Così ci si deve aspettare di vedere imitare questi begli esempi che ci sono trasmessi da autori celebri. Perché dunque, nei loro Templi, i nostri architetti moderni, hanno sostituito alle nobili ricchezze dell'architettura una decorazione formata da pesanti arcate i cui piedritti massicci hanno, per tutto ornamento, una crosta di qualche pollice di spessore che in architettura viene chiamata pilastro?

Questo ordine pesante e floscio è coronato da una volta forata che ricorda gli spiragli delle cantine. Gli angoli, acuti e sgradevoli, che presentano le lunette, fanno sembrare la volta di una spaventosa pesantezza.

Gli ornamenti, che esse non sopportano, non fanno che aggiungersi ai difetti di cui si è parlato, sottolineandoli.

E non si creda che queste osservazioni si applichino solo a qualche monumento poco degno di essere citato. Che si esamini l'immensa basilica di San Pietro a Roma, quella di San Paolo a Londra, la chiesa degli invalidi a Parigi, quella di Val de Grâce, la Sorbona ecc. ecc. e le si vedranno decorate al modo di cui ho parlato.

Se, con delle grandi immagini, si è sicuri di presentare agli uomini un quadro imponente, è certo che un Tempio, eretto in onore della Divinità, deve sempre essere vasto. Questo Tempio deve offrire l'immagine la più splendida e la più grande delle cose esistenti; dovrebbe, se questo fosse possibile, sembrarci l'universo. Discendere a ciò che si chiama necessità, nel comporre un tempio, è dimenticare il proprio soggetto.

Perché dunque la Basilica di San Pietro a Roma sembra meno grande di quanto non lo sia effettivamente? Questo intollerabile difetto proviene dal fatto che, lungi da offrire una visione dello spazio attraverso gli oggetti che deve naturalmente contenere un grande volume, l'Architetto ha ridotto l'effetto dell'insieme, attribuendo alle parti che lo compongono una proporzione colossale; e nel credere secondo l'espressione degli artisti, di **fare grande**, egli ha **fatto gigantesco**.

Quando ho fatto osservare che un Tempio deve offrire l'immagine della grandezza, io non ho inteso parlare solamente della sua estensione ma ho voluto riferirmi a quest'arte ingegnosa per cui si ingrandiscono e si dilatano le immagini: questa consiste nel combinare gli oggetti in modo tale da presentarli ai nostri sguardi nel modo che sviluppa di più il loro insieme e in una disposizione che, facendoci godere della loro molteplicità, ne produca, per gli aspetti successivi sotto i quali ci si presentano, un continuo rinnovarsi al punto da non poterli contare. Tale, per esempio, è l'effetto che produce la combinazione regolare e simmetrica di una fila di alberi piantati a V. Poniamoci all'esterno, verso uno degli angoli; la massa totale si offrirà nel suo sviluppo maggiore, perché noi coglieremo una delle sue facce.

Gli oggetti si trovano allora in una tale disposizione che tutto contribuisce a procurarci delle gioie. La loro molteplicità ci offre l'immagine della ricchezza. La più grande magnificenza e la simmetria più perfetta, ecco ciò che risulta dall'ordine che le stabilisce in tutti i sensi, e le sviluppa ai nostri sguardi, in modo che non ci è possibile contarle. Nel prolungare l'estensione delle linee, in modo che il loro punto finale sfugga al nostro sguardo, le leggi dell'ottica e gli effetti della prospettiva ci offrono il quadro dell'immensità; a ogni passo, gli oggetti si presentano sotto nuovi aspetti, rinnovando il nostro piacere con quadri successivamente diversi. Infine, per un effetto prestigioso, che è causato dall'effetto dei nostri movimenti, e che noi attribuiamo agli oggetti, sembra che questi camminino con noi, e che noi abbiamo loro comunicato la Vita.

Ci sia permesso di continuare le nostre osservazioni sulla Basilica di San Pietro. Se, per esempio, al posto di questi massicci piedritti che, per larghezza e spessore, riempiono lo spazio interno del Tempio, noi supponiamo di porre, all'uso dei Greci, corpi gradevoli e leggeri, immense file di colonne che si succedono per le navi e i fianchi del Tempio, isolandosi le une sulle altre, così che la vista possa penetrare per tutta l'estensione dello spazio, e abbracciare questa moltitudine di oggetti nella cui ricchezza lo spettatore ama smarrirsi e, vinto dall'effetto, aumentarne il numero e immaginarli moltiplicati: chi potrebbe dubitare che questo Tempio la cui estensione è ridotta dall'ordine gigantesco delle arcate che vi si trovano, sembrerebbe infi-

nitamente più grande poiché i mezzi di cui parliamo (come è noto) invece di ridurre lo spazio contribuiscono, in modo singolare, a farlo sembrare più grande?

Dopo queste osservazioni, che sono basate sui fatti, io credo di essere in diritto di sostenere che si compie un grande errore quando, nel fare un'architettura, si riduce lo spazio reale con l'effetto dell'insieme.

E tutti gli apologeti della Basilica di San Pietro hanno avuto torto nel pretendere di dimostrare che questo difetto è una bellezza!

L'immagine della grandezza ha una tale autorità sui nostri sensi che, supponendola terribile essa eccita sempre in noi un sentimento di ammirazione. Un Vulcano che vomita fiamme e morte è un'immagine orribilmente bella!

È dunque vero che il grande si unisce necessariamente con il bello, e sotto accezioni diverse, sia nel senso del piacere, sia nel senso dell'orrore. Sembrare grande significa comunque mostrare delle qualità superiori.

Nella restituzione poetica si è confusa qualche volta la grandezza con l'immensità. Si prenda un uomo nel mezzo del mare. Egli vede solo acqua e cielo; questo spettacolo è veramente per l'uomo quello della immensità. In tale situazione tutto è al di fuori della nostra misura. Non vi è modo di fare alcun raffronto. Lo stesso vale per un Aerostato che, planando nel cielo, e avendo perso di vista ogni riferimento sulla terra, non vede altro che spazio celeste. Errando così nell'immensità, in questo abisso di spazi estesi, l'uomo è annientato dallo spettacolo straordinario di uno spazio inconcepibile.

Consideriamo ora le gioie che sulla terra ci procurano i grandi spettacoli della natura. Sono essi che ci permettono raffronti e calcoli, e che ci offrono una idea razionale di ciò che dobbiamo intendere per grande e della sua particolare applicazione al mondo dell'arte.

Chi di noi, su una montagna, non ha goduto il piacere di scoprire tutto ciò che la nostra vista può abbracciare? Che cosa cogliamo? Una vasta distesa nella quale si trova una quantità di oggetti che la molteplicità rende incalcolabili. Si vuole ora presentare in architettura l'immagine del grande? Si deve, in un grande insieme, far uso degli ingenui mezzi dell'arte di cui abbiamo parlato, al fine, pertanto che sarà possibile, di moltiplicare gli oggetti, ma in un giusto rapporto con il tutto, quel giusto rapporto

che abbiamo rilevato nei Templi dei Greci; in modo che questi oggetti non siano né moltiplicati in modo eccessivo, come avviene nelle nostre chiese Gotiche, né in una proporzione colossale capace di offrire solo un effetto gigantesco, come avviene nel San Pietro di Roma.

Gli Autori più celebri hanno riconosciuto che, in Architettura, niente è più magnifico di un colonnato; perché dunque, nei nostri Templi, dove tutte le risorse dell'arte devono essere prodigate, i Moderni non hanno alzato colonne? Credo di saperne il motivo.

I Templi antichi non erano in realtà che dei Santuari dove i preti praticavano le funzioni del loro ministero senza contatto con il popolo: questo non richiedeva una grande superficie costruita e di conseguenza non poneva particolari difficoltà architettoniche. Ma le nostre moderne Basiliche sono destinate a contenere e popolo e sacerdoti; vi si compiono le cerimonie più fastose e vi partecipa l'assemblea più numerosa e quindi bisogna dare a queste Basiliche una estensione notevole e proporzionata al numero dei partecipanti. I nostri architetti devono così vincere mille difficoltà. Si sono dovuti trovare i mezzi tecnici per sostenere le immense volte delle grandi navate, quelle dei fianchi, quelle delle cappelle; ed è questa senza dubbio la ragione per cui essi non hanno osato decorare i Templi con colonnati, dato che questi punti d'appoggio non sono sufficienti per sopportare l'enorme peso delle volte. Bisognava trovare dei mezzi capaci di conciliare questa decorazione elegante e leggera con le necessità statiche.

Tempo e studio risolvono tutto.

I Templi dei Greci sono decorati tanto all'esterno quanto all'interno con colonne che circondano tutto l'edificio. Un magnifico Portico, con doppio ordine di colonne, ne forma l'ingresso: e il Tempio, isolato da tutte le parti, si erge maestoso al centro di un vasto recinto.

È pur necessario che i nostri Templi si annuncino in un modo tanto nobile e tanto conveniente. I loro ingressi sono raramente decorati con un portico; e i più ricchi presentano al massimo una fila di colonne. Quanto ai nostri portali essi sono quasi sempre composti da due o tre ordini di architettura, costruiti uno sopra l'altro, come se il Tempio avesse diversi piani. Il celebre Voltaire, parlando del portale di St. Gervais non ha temuto di elogiare questa soluzione.

Le nostre chiese, invece di essere circondate da colonnati, sono costruite con muri e pilastri sporgenti tanto da sembrare delle fortificazioni. I nostri Templi non sono per niente isolati né hanno recinti; e lungi dall'impedire la profanazione con la vicinanza di abitazioni private si permette alla gente di addossarvi delle baracche per le faccende più vili. Il portico della Rotonda, a Roma, è ritenuto uno dei capolavori dell'arte. Si ammira, in quest'opera, l'ordine nobile e le proporzioni della sua architettura. È infatti citato dai nostri più celebri scrittori. Non è straordinario che un esempio tanto ammirato non sia ancora imitato nella nostra capitale?

Dopo essermi abbandonato a una serie di critiche che ho ritenuto necessarie è venuto per me il momento di rendere omaggio alla architettura moderna.

Mi occuperò delle cupole.

Michelangelo, Pittore, Scultore e Architetto capace, applicandosi ai progetti per la Basilica di San Pietro e desiderando di porla al di sopra di tutti i bei monumenti di Roma, principalmente di quello della Rotonda, generalmente lodato, meraviglia tutto il mondo. Egli propone di elevarne uno altrettanto vasto, e aggiunge di voler sostenere questa massa immensa sopra le volte del tempio che egli aveva progettato, in modo che ne avrebbe formato il coronamento: idea così grande, così ardita, così stupefacente, che, se essa non fosse stata eseguita e uno oggi la affermasse, se ne contesterebbe certamente la possibilità!

Bisogna convenire che l'idea di questa cupola non è generalmente attribuita a Michelangelo. È certo che Bramante, architetto di ingegno, ha preceduto Michelangelo nei progetti per la basilica di San Pietro. Il Bramante, nel progetto che si conosce aveva introdotto la cupola. Il progetto di Bramante sembra, da molti punti di vista, preferibile a quello di Michelangelo; comunque è stato in parte seguito da quest'ultimo.

Benché i Goti abbiano costruito in templi in cui le arti erano poco avanzate, benché sembra che non abbiano avuto conoscenza della bella architettura, tuttavia essi hanno trovato il modo di dare ai loro Templi un grande carattere. Essi li hanno resi meravigliosi portandoli ad una altezza così straordinaria che sembrano slanciarsi tra le nubi. Essi hanno introdotto la magia nell'arte, nel velare tutte

le forze resistenti dei loro templi, in modo che questi sembrano sostenuti da una potenza soprannaturale. I Goti sono riusciti perché hanno seguito la spinta del loro genio, perché l'uomo è sempre una forza quando usa i mezzi che gli sono offerti dalla natura; quando invece l'uomo scimmietta si deprava e non è assolutamente nulla.

Da queste osservazioni sui Templi moderni, risulta che essi sono ancora lontani dalla perfezione che è possibile raggiungere. È per questo che ho creduto di dover misurarmi. So bene (come ho detto più sopra) di fornire ai miei giudici dei chiarimenti che non torneranno a mio vantaggio; ma è il progresso delle arti che io esamino; e mi consolo d'aver fornito armi contro di me, se le mie osservazioni, pur nuocendo alla mia opera, possono essere di qualche utilità.

Quando iniziai a occuparmi del mio soggetto, mi arrestai al primo momento di fronte a delle difficoltà che mi sembravano insormontabili. Come — mi chiedevo — riuscirò a dare al mio Tempio un carattere proprio? esistono dei mezzi in architettura con i quali sia possibile giungere ad ispirare tutti i sentimenti religiosi che si addicono all'Essere Supremo? Confesso che queste questioni mi opprimevano e che più esse si presentavano al mio spirito più lo scoraggiamento si impadroniva di me. Fu a quest'epoca che l'amore per la mia arte fece provare al mio spirito dei tormenti indicibili.

Lo affermo francamente. No, io non conosco alcun Tempio moderno in cui l'autore abbia mostrato l'intenzione di dare alla costruzione un carattere singolare. Malgrado tutti gli sforzi dei nostri architetti moderni, non si vede in essi altro che degli uomini che, occupati nell'architettura, hanno servilmente adottato e seguito le idee di coloro che li hanno preceduti.

Io meditai a lungo, senza conseguire alcun risultato. Ma, abituato a irrigidirmi contro gli ostacoli, continuai le mie meditazioni, senza scoraggiarmi.

Ottenni infine un bagliore di speranza nel ricordarmi gli effetti foschi, o misteriosi, che avevo osservato nelle foreste, e le diverse impressioni che ne avevo provato e intravidi che se vi era qualche mezzo per dar forma alle idee in cui ero penetrato questo non poteva consistere che nel modo di introdurre la luce nel Tempio. Così io ragionavo allora.

È la luce che produce gli effetti. Questi causano in noi

sensazioni diverse e contrarie a seconda che siano brillanti o cupi. Se io riuscivo a diffondere, nel mio Tempio, dei magnifici effetti di luce, io avrei portato nell'anima del visitatore il sentimento della felicità; al contrario non avrei portato che tristezza quando il tempio era in ombra. Se posso evitare che la luce arrivi direttamente e farla penetrare senza che lo spettatore si renda conto da dove essa proviene, gli effetti di una luce misteriosa produrranno risultati inconcepibili e in qualche modo una specie di incantevole magia. Libero di dosare la luce a mio piacimento, io potrei, attenuando i raggi del sole, ispirare l'anima al raccoglimento e alla meditazione, o a qualche sorta di terrore religioso, soprattutto se al momento di una cerimonia funebre avrò modo di decorare il tempio in modo analogo. Al contrario durante le cerimonie gioiose gli effetti della luce devono essere strepitosi; che il tempio sia seminato di fiori che sono i prodotti più gradevoli della natura; ne risulterà un insieme maestoso e commovente che riempirà l'anima di un sentimento delizioso.

Queste riflessioni rianimarono il mio coraggio. Allora non pensai ad altro che a mettere in opera tutti i mezzi che mi offriva la natura. Così mi dissi, e lo confesso con una certa fierezza: la tua arte ti rende maestro di questi mezzi e anche tu avrai modo di dire, **fiat lux**, e secondo la tua volontà il tempio sarà uno splendore di luce o non sarà altro che la dimora delle tenebre. E presto non mi occupai altro che di architettura.

Credo che il solo mezzo per rendere l'aspetto di un tempio imponente consista in un grande e nobile ordine dell'architettura. Ho fatto di tutto perché questo risultasse chiaramente nella decorazione esterna. Avendo imparato, per la mia esperienza personale, che l'uomo si misura normalmente con lo spazio in cui si trova e desiderando d'altronde di annunciare la maestà del luogo con un ingresso il più imponente possibile, ho pensato di non poter ottenere soluzione migliore che facendo un ingresso del tempio tale da rimpicciolire lo spettatore. Per questo non ho avuto tema di portare, fino alla sommità delle volte, l'altezza di questa entrata e di farla larga quanto la nave centrale.

Da molto tempo avevo in animo il progetto di riunire, alle bellezze della architettura greca non dirò le bellezze dell'architettura gotica, ma i mezzi artistici conosciuti e messi in opera solamente dai Goti. Questi hanno saputo, come

ho già notato più sopra, velare con l'arte e con lavori delicati tutte le forze resistenti dei loro templi così che questi edifici sembrano sostenersi miracolosamente. In seguito a queste idee ho cercato di dar forma alla disposizione interna del mio tempio. Dopo aver pensato ai mezzi per vincolare le forze e averle contenute con i piedritti necessari per sostenere la cupola, le volte della nave centrale, quelle dei fianchi e quelle delle cappelle, ho circondato completamente questi corpi massicci con dei colonnati; e così con tutto ciò che di più gradevole vi è in architettura, sono giunto a nascondere queste masse piene agli occhi del visitatore.

Da questa disposizione risulta che, alla maniera gotica, le forze resistenti del mio tempio sono mascherate, e che esso sembrerà sostenersi come per miracolo; e d'altronde, alla maniera dei Greci, esso sarà decorato con le più grandi ricchezze dell'architettura. Le colonne occupano il primo piano, esse facilitano i mezzi per introdurre la luce del giorno in modo misterioso in quanto la loro sporgenza non permette di vedere come la luce penetra nel tempio. Quest'ultima disposizione offre molti vantaggi. Anzitutto quello di poter moltiplicare le finestre quanto si vuole, senza preoccuparsi della loro forma dal momento che non possono essere scorte. Essa facilita inoltre tutti i mezzi di costruzione e di decorazione; di costruzione in quanto, essendo la volta portata sui piedritti al secondo piano, questi possono all'occorrenza essere moltiplicati e rinforzati a volontà; di decorazione, in quanto le finestre praticate nell'attico, sotto le volte, non necessitano più di queste lunette simili a spiragli di cantina, il cui effetto è terribile, e quindi si possono ornare le volte in tutti i modi sia con pitture che con rilievi; in quanto la volta è portata oltre i colonnati e sul secondo piano il suo diametro aumenta necessariamente l'insieme e corona il colonnato nel modo più maestoso; le colonne, inoltre, non essendo sovraccaricate dalle masse superiori delle volte, conservano la dignità e la grazia che loro è propria; infine lo spettatore proverà ad ogni passo l'effetto più notevole della architettura, l'effetto straordinario che nasce dal fatto che il nostro sguardo non sa percorrere degli oggetti isolati la cui disposizione li presenta in diversi sensi, e in modo simmetrico, senza che questi oggetti sembrino mettersi in movimento con noi e che a noi sembri donar loro la vita.

Come conseguenza di questa disposizione, i punti d'appoggio della mia cupola sono talmente stabili che mi hanno permesso di arricchirla di un doppio colonnato all'esterno, e di uno all'interno. Ho approfittato di questo vantaggio tanto per dare dell'immensità al giro della cupola, quanto per isolare il tempio che orna l'interno della cupola.

Gli affreschi della volta, prolungandosi e scendendo fino al muro di fondo, isolato dalle colonne, rendono immenso lo spazio del cielo e della gloria che orna la volta e la cupola e questo contribuisce a rendere l'architettura del coronamento leggera e aerea al massimo. Posta al centro del monumento la cupola è studiata in modo da colpire colui che entra nel Tempio conducendolo a fissarvi lo sguardo per i suoi effetti splendidi, la sua ricchezza e la sua estensione. Liberato da quei pilastri massicci che, nelle nostre chiese moderne, ostruiscono e impoveriscono la parte centrale, questo tempio offrirà, riunendo le colonne delle navi con quelle della cupola, tutte le ricchezze della architettura: file immense di colonne disposte regolarmente secondo gli assi prospettici si moltiplicheranno talmente che la vista si smarrirà in questo ricco insieme e gli effetti ottici della prospettiva prolungando la distesa delle colonne, offriranno, come abbiamo notato, lo spettacolo dell'immensità.

Questo recinto, destinato ai Ministri della Religione, è coronato, come ho detto più sopra, da un tempio aperto di effetto aereo. Questo tempio sembrerà il santuario della Divinità, la cui presenza sarà annunciata da una magnifica gloria. Tre ordini di finestre, praticati in modo da non essere visti, rimanderanno nella cupola la luce più viva. Velata agli occhi degli spettatori, in qualche modo misteriosa, e completamente diretta sulla volta, questa luce produrrà gli effetti più brillanti e sorprendenti. I toni brillanti della pittura ne saranno talmente potenziati che la vista sosterrà difficilmente lo splendore di questi effetti magici; e nascendo questa sublimità dai mezzi offerti dalla natura, questo quadro celeste mostrerà che se vi è un'arte in grado di mettere in opera la natura, quest'arte è senz'altro la più nobile.

Dopo le riflessioni che ho avanzato sulla debolezza degli uomini che osano innalzare templi alla Divinità, non si vorrà supporre che io sia contento della mia opera. No, senza dubbio, non lo sono. Le mie pretese (se un autore se ne

può permettere in circostanze di questo tipo) si riducono a farmi presumere che la composizione del mio tempio comporti dei mezzi artistici e tecnici che sono sfuggiti finora, e che metteranno i miei successori in grado di approfittare del vantaggio che io offro loro, così come io ho potuto trar profitto da quelli lasciatici dai nostri antichi. Ciò che mi soddisfa attualmente è che io credo di aver concepito, per primo, il modo di introdurre la luce in un tempio, e che le mie opinioni su questo soggetto mi sembrano nuove e filosofiche.

Gente polemica e poco istruita, o in mala fede, esclamerà: ma di quali novità l'autore ci parla? non è generalmente noto che una parte della Cupola degli Invalidi è illuminata come egli vuole illuminare il suo tempio, e che non si vede da quale parte la luce penetra nella volta superiore? Si tratta di un'obiezione superficiale. Che differenza tra i principi dell'architettura di cui si parla, e quelli che io annuncio! È evidente che il solo obiettivo di questo architetto è stato di portare semplicemente la luce nella grande volta per illuminare gli affreschi. E certamente senz'altra intenzione perché se avesse avuto obiettivi diversi e simili a quelli di cui io parlo, avrebbe sicuramente mascherato le principali fonti di luce della cupola. Queste luci nuocciono talmente alle figure che decorano la superficie della cupola, sono così sfavorevoli, che è impossibile di godere dell'affresco, senza porre, come d'altronde capita dappertutto, un corpo solido di fronte agli occhi. Le cappelle e lo spazio complessivo del tempio non sono illuminati con luce diretta? Il procedimento che introduce la luce è identico a tutte le altre chiese moderne, dove la luce **invece di essere mescolata** agli oggetti e quindi essere favorevole, è nociva. Non è forse motivo di rammarico, quanto si vede agli Invalidi, come d'altronde dovunque, le principali figure che decorano le cappelle e che sono poste sopra gli altari, ricevere la luce posteriormente?

Questi fatti dimostrano che gli obiettivi di questo architetto non hanno nessun rapporto con le considerazioni filosofiche che mi hanno guidato nel cercare i mezzi di portare nell'anima sentimenti analoghi a quelli suscitati dalle cerimonie religiose. Ma non è questa la sola ragione che io ho considerato. Qui devo ancora una spiegazione.

Lasciar penetrare la luce in modo diretto in un tempio, soprattutto se vi è della Pittura, vuol dire mettere l'arte in

lotta con la natura. Riflettendo la luce ne consegue che i punti dove essa si pone direttamente feriscono la nostra vista; ovvero gli oggetti sono assorbiti dall'opposizione della luce. Il mio sistema è del tutto contrario a questo abituale. Io evito con la più grande cura di opporre arte a natura. Io mi valgo dei più preziosi effetti della natura, io li incorporo nell'arte, e grazie a questi apporti io offro la possibilità di condurre l'arte verso il sublime.

Teatro

Un Teatro è un monumento consacrato al piacere; con quale cura e con quale delicatezza il Gusto deve presiedere alla sua costruzione!

Le assemblee pubbliche dei nostri spettacoli possono, mi sembra, essere paragonate alle feste dei Gnidiani, così piacevolmente descritte dal celebre Montesquieu. Vedo il bel sesso frequentare le nostre sale di spettacolo, e sembra che le belle donne lì si riuniscano per gareggiare nelle attrazioni, incantare i nostri cuori, rendere manifesto il proprio impero e ricevere gli omaggi del Genio che, ispirato dall'amore e dalle Grazie, ama sovente celebrare le seduzioni di questo sesso incantatore. Oh! È dunque ben vero che una sala di spettacolo deve essere considerata come il tempio del Gusto. Io vedo in questo bel tempio il Genio e il Gusto innalzare insieme, un magnifico anfiteatro dove si esibiscono delle brillanti rivali. Queste mi sembrano alte su un trono superbo, dove godono dell'effetto provocato dalle loro bellezze, e da dove irradiano nelle anime quel delizioso disordine che nasce dalla profusione dei piaceri e obbliga l'uomo a esclamare: non mi è sufficiente possedere una sola anima!

Vedo ancora gli oggetti che ornano l'interno del tempio presentare, sotto le forme più gradevoli, tutto ciò che può sedurre e piacere; dappertutto un carattere festivo annuncia e ispira il piacere che il solo aspetto di questo tempio rende manifesto essendone soggiorno e asilo.

È al centro di queste riflessioni e prospettive che ho concepito il mio progetto di Teatro. Quando lo comunicai ebbi molto successo; avevo motivo di credere che mi fosse possibile costruirlo al centro del giardino della rivoluzione (davanti al Palais Royal) nella piazza già occupata dal grande

bacino. Questa idea mi scosse; e tentai una disposizione tale del Teatro da poter rendere possibile tutto ciò che essa mi offriva di seducente.

Dei luoghi recinti contribuiscono a valorizzare i monumenti; così gli Antichi avevano cura di isolarli per dar loro dignità, e di circondarli, per moltiplicare i mezzi propri a dar loro carattere.

Si può facilmente immaginare l'effetto d'insieme che risulterà da una sala posta in un piacevole giardino, circondata da un Palazzo e da costruzioni notevoli, ornata da colonnati e Gallerie attraverso cui penetrerà il Pubblico da ogni parte, attirato sia dal fascino dello spettacolo, sia da quello della passeggiata, sia infine dal desiderio di gioire della vista di una grande moltitudine di gente che, offrendo l'immagine della festa, rende ancora più belli quegli stessi piacevoli luoghi. Nulla di più seducente del quadro che avrebbe offerto una sala posta al centro di queste bellezze.

Determinato di rinunciare a questi vantaggi, ho preferito a questo luogo, quello del Carrousel. Quest'ultima posizione è maestosa. Là ho disposto la mia sala isolandola da tutte le parti. Confinante con i viali e le strade vicine, questo vasto luogo riunisce tutto ciò che è possibile desiderare sia per gli accessi sia per le uscite. Uno dei Palazzi, il più imponente per immensità e ricchezza, forma già uno sfondo in questo superbo sito. La circolazione nella piazza può essere lasciata libera durante lo spettacolo, dato che le corti del Palazzo saranno più che sufficienti per contenere le vetture. Dato l'isolamento della sala non vi è nessun motivo di preoccupazione per i rumori che potrebbero disturbare le case vicine. Trovandosi il terreno per questo monumento libero, in questo luogo non vi è l'inconveniente di altre posizioni dove le spese d'acquisto del terreno sorpassano quelle della costruzione. Anche la sala sarà vicina al magazzino del Teatro e questo offrirà molte comodità per i servizi. Nulla di più comodo che far comunicare la sala con il magazzino mediante un passaggio sotterraneo. In questo caso tutti i trasporti di scena si faranno quasi senza spesa e con la massima velocità; e, ciò che presenta un vantaggio anche maggiore, senza i danni rovinosi che risultano necessariamente dal trasporto attraverso un passaggio scoperto.

Sedotto dai vantaggi di questo luogo, mi sono immerso

nel mio progetto e mi sono applicato per trovare i mezzi capaci di risolvere tutte le questioni.

In primo luogo mi sono soffermato sugli avvenimenti funesti successi in quasi tutte le grandi città d'Europa e che sono stati originati dal modo con cui sono costruite le nostre sale di spettacolo.

Basta gettare un colpo d'occhio sui nostri Teatri per renderci conto che essi sono una enorme legnaia a cui basta una scintilla per prendere fuoco e consumarsi in un istante. Ne abbiamo le prove nell'incendio dei due Teatri sul luogo davanti a Palazzo Reale.

Così in un luogo consacrato al piacere il Pubblico deve temere per la propria vita!

Che terribile disordine, che spaventosa disgrazia se, con la sola apprensione di un avvenimento funesto, il terrore si impadronisce degli spiriti, come è successo al vecchio Teatro degli Italiani!

Preoccupato da questi pensieri mi son detto, tu non ti porrai a fare un Teatro se non troverai il mezzo per renderlo incombustibile.

Per prima cosa ho pensato di dover procurare al Pubblico la possibilità di uscire nel modo più rapido possibile; e credo d'esservi riuscito.

Il lato dell'ingresso principale del mio Teatro presenta una immensa scalinata che supera tutta l'altezza del basamento, con uno sviluppo di più di duecento piedi. Sulla copertura di questa scala, cioè sul peristilio della mia sala, si trovano quarantadue porte-finestre che sono separate dalle logge solo dal corridoio e dal foyer, così che tutte le persone che si trovano a questo piano possono uscire praticamente di fronte nello stesso tempo, e non hanno per essere all'aperto, cioè al sicuro, che da attraversare il corridoio. Nove grandi porte aperte sui tre vestiboli, al piano terra, offrono lo stesso vantaggio alle persone che si trovano in platea e nelle piccole logge ricavate dietro questa. Le uscite non hanno alcuna comunicazione con quelle del primo piano. Le logge alte avranno, in più delle altre, le scale rispettive che le conducono a livello delle prime e quindi sulla grande scalinata che sarà per esse il minimo spazio possibile da percorrere. È poi essenziale osservare che le quarantadue porte aperte, che danno sul peristilio, saranno disposte in modo che al minimo allarme, un semplice colpo di cordone sarà sufficiente per aprirle

in una volta sola, così che tutta la sala presenterà punti di uscita. Questo meccanismo che ho sperimentato con successo alla Scuola Militare, consiste in un perno a chiave che, muovendo dei condotti a cremagliera fa sì che questi sollevino i ganci delle serrature.

Si sarà, è vero, assicurati, nel momento del pericolo, dalle molte uscite e dalla loro vicinanza alla facciata del mio Teatro; ma questo non previene il pericolo; e io ho quindi cercato di scartare la possibilità stessa di questo spaventoso pericolo.

Il fuoco è pericoloso solo se esso trova il mezzo di alimentarsi. Per evitare questo, io non impiego legno e costruisco tutto in pietra e mattoni fino alla altezza delle logge. Così non resteranno, di realmente combustibile che l'impiantito del Teatro e le decorazioni. In caso di pericolo queste bruceranno senza che possa risultarne alcuna spiacevole conseguenza.

Ma, per prevenire tutte le obiezioni e immaginare tutte le possibili precauzioni, assicurare il Pubblico e le Autorità, io pongo sotto la superficie del Teatro un grande bacino d'acqua dove tutte le parti in legno cadono e si spengono via via che l'incendio le disgrega.

D'altronde sarà possibile far cadere, in una volta sola e tutta insieme, la carpenteria del palcoscenico, di cui ho parlato più sopra. Non abbiamo la prova che è possibile operare demolizioni ben più considerevoli, con il disarmo del ponte di Neuilly?

Ho detto che non impiegherò legno nella mia costruzione; in effetti essendo la sala e il Teatro a volta, costruisco i camminamenti alti al disopra del Teatro in metallo leggero portato da verghe di ferro che appoggiano su grappe grandi e forti; tutte le corde di servizio saranno in filo di ottone e i ramponi destinati a ricevere queste forze saranno ripartiti su tutta la curvatura della volta in numero sufficiente e in una disposizione propizia a facilitare tutti i cambiamenti e a soddisfare tutte le necessità del servizio. Per mezzo di queste precauzioni non solo l'incendio, per l'intero Teatro, sarà senza pericolo per gli spettatori e per il corpo dell'edificio; ma anche non vi sarà pericolo di temere che la volta risulti danneggiata. Ne sono tanto sicuro che se costruisco questo Teatro, come presumo, sono deciso a sacrificare a mio rischio un palco e un insieme di decorazioni a cui appiccherò il fuoco, per provare al

Pubblico l'efficacia dei miei metodi.

Avendo risolto il problema della massima sicurezza possibile, devo occuparmi della distribuzione e della decorazione di questo monumento.

Quattro grandi vestiboli esterni annunciano gli ingressi principali del piano terra. Due di questi vestiboli sono destinati al primo ordine di palchi, e precedono, a lato dell'ingresso principale, le grandi scale a doppia rampa che vi conducono. Tre vestiboli interni portano alle scale degli altri tre settori di palchi. Nel moltiplicare scale e vestiboli, nel dividerli in modo tale che non abbiano alcuna comunicazione reciproca, riesco a prevenire il tumulto, l'imbarazzo e la confusione delle persone all'uscita dello spettacolo come fino ad oggi si verifica.

Una vasta galleria al piano terra abbraccia tutta la circonferenza dell'edificio. Essa è in comunicazione con tutti i punti e costituisce un disimpegno generale, ma la sua destinazione principale è di ricevere i domestici che attendono all'uscita dello spettacolo, e di metterli al riparo dal maltempo. La sua disposizione è studiata in modo che questi domestici possono spostarsi con rapidità e senza creare confusione.

Le scale del primo rango di palchi sono grandi, aperte, e si trovano facilmente. Esse conducono a un grande ridotto, che può essere decorato gradevolmente e che è posto in modo da offrire il colpo d'occhio più notevole all'entrata o all'uscita dello spettacolo.

Ho circondato la mia sala con una costruzione considerevole per tenere assolutamente lontani tutti i rumori provenienti dall'esterno. Ho disposto i miei corridoi in modo da impedire all'aria esterna di penetrare in modo diretto nella sala; ed è ben noto come la mancanza di questa precauzione può dar luogo a pericolosi accidenti e malattie mortali.

Ho posto i camerini degli attori nell'anello immediatamente vicino al Teatro; gli attori principali dovranno semplicemente attraversare le scene e gli altri saranno più o meno vicini a secondo delle loro parti. Con questa sistemazione i direttori potranno, senza lasciare le vicinanze del palcoscenico dove la loro presenza è necessaria, dare degli ordini, chiamare se necessario gli attori, sorvegliare tutto con una facilità senza pari; e si può giudicare come questa distribuzione sarà favorevole a un buon servizio.

È con gli stessi criteri che ho disposto, sul teatro, due sale per gli attori; una per i cantanti, l'altra per i danzatori. Queste sale potranno servire loro, al momento della rappresentazione e senza disturbarsi reciprocamente, per tutte le prove singole di cui possono aver bisogno.

Destinato a ritrarre tutti i quadri che l'immaginazione è in grado di formulare, una scena non offrirà mai allo scenografo uno spazio troppo vasto. Ma, questo spazio deve essere proporzionato alla grandezza della sala, che deve essa stessa essere dimensionata in base al numero di spettatori che possono assistere allo spettacolo e alla loro possibilità di udire e vedere. È necessario, indubbiamente, fare attenzione a questi limiti indispensabili. Tutto questo non toglie che la scena debba essere il più grande possibile anche perché gli scenari possano essere manovrati con la più grande comodità. Del resto è essenziale osservare che questo spazio è molto meno necessario in profondità che in larghezza.

Nelle scene numerose, e con grandi movimenti di massa, i movimenti che avvengono sul fondo del palcoscenico e perpendicolarmente all'avanscena, si avvertono poco; gli attori di prima fila nascondono quelli della seconda e così via. Le evoluzioni hanno luogo e producono tutto il loro effetto nelle direzioni diagonali e parallele alla scena; inoltre la profondità della scena, invece di potenziare l'effetto scenografico, può essere nociva. La molteplicità dei telai posti sull'infilata, obbliga lo scenografo a una degradazione di effetti troppo dettagliata per potersi cogliere offrendo una felice riuscita; essa riesce necessariamente monotona; e questi quadri messi gli uni sugli altri invece di ingrandire l'insieme vi nuocciono singolarmente. Si perviene invece a un buon risultato con contrasti pronunciati; i contrasti non hanno bisogno che di due o tre telai che si staccano sulla tela del fondo. Ecco il segreto delle magnifiche decorazioni che si sono spesso ammirate sui nostri Teatri d'Italia; e si ritornerà a questa bella e grande maniera, se, dando a questo settore tutta l'attenzione che esso merita, l'amministrazione affiderà la direzione e l'esecuzione a degli artisti di primo ordine. Questo aspetto, così interessante, è finora stato esposto ai molti sarcasmi di cui la critica è stata prodiga; è invece ora che ci si occupi, a Teatro, dei mezzi più adatti a favorire l'illusione. Senza dubbio è impossibile nasconderci e lo stato rudi-

mentale in cui questo aspetto è rimasto sui nostri teatri e l'incalcolabile possibilità di perfezionamento di cui è suscettibile. Ci si è divertiti e si è riso, più di una volta, a vedere queste tele leggere che mettevano gli archi di una volta fuori dai loro punti di appoggio; o che fanno muovere l'azzurro del cielo come delle immagini. Il mezzo per fare cieli e volte non è stato ancora trovato e io non annuncerò qui delle idee che hanno ancora bisogno di essere studiate nei particolari per essere pienamente sviluppate; ma desidero vivamente che artisti valenti si occupino di questo aspetto della tecnica teatrale, e ne facciano l'oggetto delle loro riflessioni.

Vi è poi un altro aspetto dei problemi teatrali a cui si è ancor meno pensato e su cui un insieme di osservazioni mi ha condotto ad occuparmene. È il modo di illuminare una sala in relazione alle impressioni che deve suscitare l'opera che si rappresenta. Non vi è alcuno che, aspettandosi dal titolo di una commedia un'atmosfera lugubre, ma seduto nel mezzo di una sala fortemente illuminata, non faccia fatica a distogliersi dalle sensazioni gioiose provocate in lui dalla vivacità delle luci quando, al levarsi della tela, il suo sguardo si fissa improvvisamente su una scena tenebrosa. Lo sforzo che egli deve sostenere, per entrare nel clima, nuoce all'illusione; e non si sa fino a che punto questa situazione non possa nuocere all'opera stessa. Lo stesso avviene quando, in una sala male illuminata, si vede improvvisamente una festa brillante. È vero che qualche volta questi contrasti sono come dei mezzi di attesa, utili ai fini del poeta, che può aver bisogno d'una sorpresa istantanea, o di una improvvisa commozione. Ma questa è una ragione di più per tentare di essere padroni di produrre o prevenire questi effetti a volontà; e non è possibile immaginare quante risorse potenti e sconosciute, questo mezzo possa offrire all'illusione e all'impressione fisica dello spettacolo.

Riguardo alla decorazione generale della mia sala, si è visto all'inizio di questa trattazione quali idee mi animavano quando ho cominciato ad occuparmene. Ho cercato di rappresentare, al massimo, il quadro seducente della varietà; per questo ho circondato la mia sala con costruzioni a portico, formanti una specie di fiera. Al centro di queste costruzioni ho posto una sala da ballo e una sala per concerti. Così ho creduto di annunciare i piaceri, riu-

nendoli. Questa maniera di circondare una sala mi è parsa ridente, pittoresca e capace di produrre un contrasto notevole con l'effetto del palazzo costruito di fronte.

Ho dato al mio Teatro la forma di una rotonda circondata da un'ordine corinzio. Nel dargli la forma più bella, e nello scegliere l'ordine più elegante, ho creduto di soddisfare al carattere che gli è proprio.

I quattro vestiboli principali formano, al di fuori, quattro grandi piedistalli destinati a sostenere delle figure allegoriche in forma di donna alata fatte per accompagnare le muse al Tempio del Gusto. Questi piedistalli servono ad arrestare la vasta scalinata esterna che circonda tutto l'edificio. Si immagini quale sarà, in una bella giornata, l'effetto di questa scalinata, percorsa da donne eleganti e soprattutto adorne di quelle grazie che appartengono solo alle nostre donne francesi.

Ho dato all'interno della sala la forma di un semicerchio poiché questa è la più bella e poiché è un'assioma dell'architettura che le forme chiare sono la base di una bella decorazione. Inoltre, questa forma è la sola conveniente a un teatro. Bisogna vedere e intendere perfettamente; e quale forma quindi può meglio assolvere questi due obiettivi di quella in cui i raggi perfettamente uguali permettono alla vista e all'udito di godere della maggiore libertà e della meglio distribuita, e dove nessun punto ne nasconde un'altro e dove gli spettatori, posti al piano terra, vedono e intendono allo stesso modo? Questa forma, infine, mi offre il mezzo di coronare la mia sala con una volta sferica che, non solamente presenta il vantaggio di una decorazione facile e di buon gusto, ma ancora quello di essere la più favorevole all'acustica.

Ho decorato l'interno della mia sala, e non ho risparmiato tutte le ricchezze dell'architettura, introducendo le colonne. Sicuro dalle dimensioni che ho scelto, e dalla distribuzione, che essa sarà comoda, accogliente e sufficiente, non ho voluto avvilire l'arte nel calcolare un maggior sfruttamento dei posti. Ve ne sono abbastanza; e sono tutti comodi. Soddisfatti questi due dati ho potuto occuparmi di dare alla mia sala un effetto gradevole e analogo alla sua destinazione. Ho pensato che il Tempio del piacere doveva eccitarne il sentimento.

Desideroso, per ultimo, di offrire lo spettacolo più splendido ho creduto di ottenerlo disponendo gli spettatori in

modo tale che essi stessi decorassero la sala formandone il principale ornamento. In effetti, con la riunione e la mescolanza di tante splendide donne disposte come un bassorilievo intorno alla mia architettura, io credo di avere assicurato al mio progetto l'impronta e il carattere della grazia.

Palazzo di un Sovrano

Questo progetto è stato fatto molto tempo prima che si parlasse di rivoluzione in Francia. L'autore ha creduto di doverlo conservare, in primo luogo, perché egli non ha lavorato unicamente per la Francia ed è persuaso che i progetti di un'artista devono essere presentati a tutti coloro ai quali possono interessare; in secondo luogo perché vi è motivo di credere che in questo stesso progetto vi siano delle soluzioni che possono essere adottate per altri monumenti che non sono necessariamente destinati alla dimora di un re!

Esporre tutte le ricchezze dell'Architettura, introdurre lo splendore e la magnificenza delle belle arti, ecco ciò che deve fare un'artista che costruisce l'abitazione di un sovrano.

Abbiamo già notato che per dare dignità ai loro monumenti gli antichi li chiudevano in un recinto.

Ma quale sarà il recinto che, soddisfacendo al decoro, potrà contribuire a valorizzare l'insieme di un palazzo? È quanto vogliamo esaminare.

Lo splendore dello sfarzo e della magnificenza proviene dalla riunione degli oggetti che eccitano in noi l'ammirazione. È per questo che io ho pensato che il recinto del Palazzo di un Sovrano deve essere costituito dai palazzi dei dignitari di corte; che questo è il solo recinto conveniente e che, da questo grande e maestoso insieme di costruzioni, risulterà un prezioso effetto; quello, per esempio, di un grande spazio che ci colpisce in modo straordinario avvicinandoci allo spettacolo dell'immensità; quello della magnificenza che ci abbaglia col suo splendore; infine, per lo sfarzo che, riunendo splendidi oggetti, eccita in noi il sentimento dell'ammirazione.

È partendo da questi punti di vista che ho cominciato a progettare. Ma ecco come, nel riflettere sul modo con cui

potevo esprimere questo grande insieme, mi trovai in difficoltà. Che il lettore si ponga nella mia situazione.

Il Palazzo di un Sovrano, mi son detto, posto al centro dei palazzi dei principi della corte, presenterà senza dubbio la maggiore estensione. Bisogna dunque variare gli effetti in ragione di questa estensione. Ma, per conservare la perfetta simmetria, prima bellezza dell'architettura, se io voglio dare a tutti i palazzi la stessa decorazione, non si avrà nell'insieme un effetto monotono? Se per conservare il grande e bello effetto del prolungamento delle linee che risulta dalla simmetria unita alla regolarità, io stabilisco per tutte queste costruzioni un'altezza comune, potrò in questo insieme produrre la varietà? Se, ingegnandomi di evitare la monotonia e diffondere della varietà nell'insieme, io cerco di variare la decorazione dei palazzi; se pongo per ognuno un'altezza diversa e li decoro in modo vario ne risulterà l'effetto della disparità, e non quello di un insieme architettonico, perché l'unione di tutte queste diverse costruzioni offrirà l'immagine di una piccola città.

Bisogna al contrario che i Palazzi dei Grandi uniti all'abitazione Reale costituiscano un solo insieme.

Queste erano le osservazioni che facevo penetrando nel mio soggetto.

È evidente che, in un progetto così vasto, bisogna temere che volendo, per conservare la regolarità, tenere le costruzioni di tutti i palazzi alla stessa altezza, conservare la simmetria e fare la stessa decorazione, ne risulti un'immagine uniforme.

È ciò che bisogna evitare trovando i mezzi per introdurre la varietà senza escludere tuttavia né la regolarità né la simmetria.

Ho intuito chiaramente che per dar forma a un insieme di questa estensione, bisogna scegliere una località favorevole; infatti è impossibile, per esempio, ottenere dei grandi effetti su un terreno piano, perché quando gli oggetti si presentano ai nostri sguardi su uno stesso livello, hanno poca profondità; quelli che sono sul primo piano nascondono necessariamente quelli posti sul secondo piano, e ciò produce degli effetti limitati; quando invece il terreno è disposto ad anfiteatro ci sono offerti tutti i mezzi possibili per ingrandire l'effetto, per dargli del movimento; la diversità dei piani permette infinite variazioni. Chi di noi non ha ammirato le città che, poste in questa felice situa-

zione, offrono lo spettacolo più grande più maestoso e più gradevole a un tempo ! Dopo questi esempi clamorosi ho creduto necessario cercare un luogo che mi procurasse tutti i vantaggi convenienti al mio soggetto; e senza i quali non è possibile ottenere qualche successo.

Mi è sembrato che in Francia questa abitazione sarebbe perfettamente situata a St. Germain en Laie. Mi sono determinato a scegliere questo luogo ancora più volentieri poiché, nel preferirlo, risolvevo uno dei punti essenziali, giustamente raccomandati da Vitruvio agli architetti; quello della Salubrità del luogo. È un fatto che a St. Germain si respira l'aria più pura ed è altrettanto vero che in questo bel luogo si godono le grandi bellezze della natura.

È dunque sul vasto e magnifico anfiteatro formato dalle montagne di St. Germain en Laie che ho stabilito il Palazzo. L'ho posto in modo che sembra situato nel cielo. Benché molto alta, la superba cinta formata dai Palazzi dei Grandi, è ancora dominata dall'abitazione del monarca. Posto a una distanza conveniente, lo spettatore può d'un solo colpo d'occhio cogliere e abbracciare tutte le costruzioni che formano questo grande insieme.

Ho concepito questo progetto in modo che ogni Palazzo, visto separatamente, può piacere per sé stesso.

Devo a questo bel luogo, come avevo sperato, di aver potuto disporre le mie costruzioni in modo da conservare una perfetta simmetria, unita alla regolarità senza essere caduto, credo, nel difetto della monotonia.

Sebbene il tempo distrugga le usanze pure ne lascia sussistere alcune; abbastanza da contare sulla loro durata. Nelle cose che riguardano i particolari cambiamenti di un monarca, la distribuzione del suo palazzo è soggetta a frequenti alterazioni. Questo, come molte altre cose, dipende dalla moda. Ma la distribuzione generale, che consiste nell'assolvere a tutto ciò che sembra degno della maestà del trono, è, per così dire, immutabile. Ed è in questa distribuzione che l'architetto deve manifestare la propria virtù. Non ripeterò qui quanto ho già esposto intorno a questo soggetto; si può consultare la mia relazione per il restauro del Castello di Versailles. Ho cercato di offrire tutte le spiegazioni necessarie per giudicare la mia opera. In questo progetto, dove ho lasciato che la mia fantasia seguisse le più vaste prospettive, ho fatto in modo di introdurre tutto ciò che mi è parso necessario e desi-

derabile nel Palazzo di un Sovrano. Il celebre Montaigne mi ha suggerito delle idee da cui ho tratto profitto e che mi hanno permesso di arricchire la distribuzione del mio Palazzo. Nelle sue riflessioni sull'educazione, egli ci indica dei mezzi per istruire i giovani, con cui, per così dire, vi è solo l'apparenza della fatica. Egli ci insegna che fu senza preoccupazioni, e dal momento che tutte le persone che lo circondavano durante la sua infanzia gli parlavano latino, che si familiarizzò perfettamente con questa lingua. Bisogna convenire che in questo modo si potrebbero fornire molte conoscenze ai giovani, tenendoli con persone che si intrattengono con loro solo su soggetti di insegnamento, inculcandogli così la scienza, senza obbligarli ad occuparsene. Mi è sembrato dunque che l'opinione di Montaigne potesse offrire più di un vantaggio per facilitare i progressi della nostra educazione in molte discipline. Perché, mi sono chiesto, non mettere a profitto l'opinione di questo grand'uomo se, seguendola, si possono in effetti trovare i mezzi per facilitare l'educazione, e soprattutto quella dei principi ? Perché non fare uso di questo sistema di cui non si può contestare l'influenza sulla felicità degli uomini che, certamente saranno tanto più felici, quanto più saranno istruiti ?

Ma io devo principalmente occuparmi di quanto riguarda l'architettura; perciò non mi occuperò oltre di questa questione. Osserverò solamente che, in seguito a queste considerazioni, ho creduto di dover porre tutte le Accademie tra gli edifici che costituiscono l'insieme del mio Palazzo, non soltanto perché i giovani principi siano cresciuti nel santuario delle scienze, ma anche perché le persone incaricate della loro educazione possano frequentare gli uomini più colti e perché lo stesso Monarca possa rallegrarsi della compagnia degli uomini più illuminati del suo Regno.

Ho pensato che partecipava alla dignità regale lo stabilire vicino al trono la sede della giustizia. Ho inoltre immaginato che sarebbe conveniente che i giovani principi terminassero la loro educazione nel Tempio di Themis. Ho poi stabilito, conformemente all'uso degli antichi, dei monumenti destinati a formare la gioventù agli esercizi del corpo.

Si vedrà nel Piano della disposizione generale che, al villaggio di Nanterre, io deviai una parte del fiume in modo

da formare un canale di due leghe di lunghezza che potesse arrivare direttamente di fronte al Palazzo attraversando il bosco di Vésinnet; questo canale formava uno specchio magnifico dove potevano moltiplicarsi, in mille modi differenti, tutte le ricchezze della natura. Dai due lati di questo canale, ho progettato viali che annunciano il Palazzo nel modo più sfarzoso e leggiadro.

Più mi rendevo conto della bellezza del luogo più ero tentato di scendere nei dettagli di questo progetto. Ma perché la nostra vita è così breve?

Palazzo di Giustizia

La decorazione di questo Palazzo deve essere maestosa e imponente. Questo progetto appartiene all'architettura. Ma poiché vi è più di un monumento che esige una caratterizzazione pressoché simile, ho creduto di dover progettare questo con mezzi convenienti e che fossero particolari al tema.

Ho pensato che, per introdurre in quest'opera la Poesia dell'architettura, era bene disporre, sotto il Palazzo, l'ingresso delle prigioni.

Mi è parso che, presentando questo augusto edificio costruito sopra l'antro tenebroso del crimine, io potevo non soltanto mettere in luce la nobiltà dell'architettura per le opposizioni che ne risultavano, ma anche presentare, in modo metaforico, il quadro imponente del Vizio oppresso dal peso della Giustizia.

Per dare a questo Palazzo la maestà conveniente, l'ho posto in posizione dominante sull'ambiente circostante. L'ho innalzato in modo che sembra perdersi nel Cielo, e che, circondato completamente dalla luce, ne risplenda. Ho destinato il piano terra all'ingresso delle prigioni; sepolcro precario dei criminali.

Poiché la nobile maestà dell'architettura deriva dalla semplicità delle masse, non mi sono permesso alcuna divisione nella facciata del Palazzo. È con un ordine gigante che ho cercato di dare a questo monumento tutta la dignità che deve caratterizzarlo.

La pianta presenta, all'esterno, un quadrato perfetto; la figura delle sistemazioni interne è una croce greca. Questa

parte della costruzione contiene tutte le Corti supreme; quella del Parlamento occupa il centro, la Corte dei Magistrati e quella dei Conti si trovano sui fianchi. La cappella è sul fondo preceduta dalla sala degli avvocati. Tra questi ambienti e quelli che prospettano sulla facciata, dove si trovano le giurisdizioni particolari, corre una galleria intermedia che segue il circuito completo della parte interna. Questa galleria disimpegna e porta in tutti i locali. Essa permette al Pubblico di circolare senza confusione in tutti i luoghi. Essendo la distribuzione semplice, ne segue anche che è facile e comoda. Le corti poste negli angoli, forniscono luce e aria, e buone condizioni igieniche a tutto il palazzo.

Le costruzioni basse all'esterno, sono destinate a formare gli archivi e le prigioni. Poiché la loro distribuzione non può offrire niente di particolarmente interessante, non sono sceso nei particolari.

Ho trattato questo soggetto con tutta la grandezza che mi è stata possibile perché il luogo, dove risiede il Trono della Giustizia, deve essere imponente. Se ho assolto il compito che mi sono proposto, cercando di dare a questo monumento il carattere che gli è proprio, avrò raggiunto un difficile obiettivo.

Palazzo Nazionale

Faccio un dovere agli Architetti di introdurre la Poesia dell'Architettura nella loro produzione, soprattutto quando sono incaricati di costruire un monumento pubblico. Io raccomando loro di presentarci in qualche modo dei Poemi ecc. ecc.

È inutile far sentire qui come un Palazzo Nazionale esige più di qualsiasi altro progetto, di presentare non il quadro muto dell'architettura ma quello ben più espressivo dell'arte. Di conseguenza ho rifiutato di mettere in opera in questo progetto le sterili ricchezze dell'architettura.

Dopo aver meditato sui mezzi più adatti a manifestare la Poesia dell'architettura in questo edificio, ho pensato che niente sarebbe più sconvolgente e caratteristico, che dar forma ai muri di questo palazzo con le tavole delle leggi costituzionali. Quale immagine, mi sono detto, può interessare tanto vivamente di quella che mette in evidenza

le Leggi l'oggetto dell'amore di tutti, perché tutti le hanno volute!

Per arricchire i muri di questo Palazzo e presentare il corso storico degli avvenimenti attuali, li ho racchiusi tra due stilobati sui quali si trovano due ordini di figure che indicano il numero dei nostri Dipartimenti e proclamano l'assenso del Popolo che li ha inviati a rappresentarlo.

Ho costruito un attico al disopra dei muri; è decorato da un bassorilievo che rappresenta le nostre feste nazionali; infine ho ritenuto di dover formare il coronamento di questo Edificio con il più bel trionfo che possa desiderare una nazione, quello della sua libertà.

Lo dico con qualche fiducia; credo di avere colto i mezzi più adatti per rendere il tipico di questo soggetto e si indovinerà la causa; ma sono lontano dal pensare che un uomo di genio non possa andar oltre; invito gli artisti a entrare in lizza; che le loro idee diventino sempre più grandi nel tentativo di elevarsi all'altezza di questo soggetto, e che essi non perdano di vista le opere degli immortali Repubblicani della Grecia.

Ho ancora una parola da aggiungere; quando ho iniziato quest'opera ho considerato mio dovere di cercare i mezzi più economici; di conseguenza dopo aver scelto il luogo del Convento delle Religiose dei Cappuccini ho fatto un progetto nel quale tenevo conto dei vecchi corpi di fabbrica; si vedrà che sono riuscito a soddisfare, nei limiti del possibile, alle necessità d'uso di questa costruzione. Ma in seguito il mio spirito si è rivoltato e volendo lasciare libero corso alla mia immaginazione, ho fatto un secondo progetto. Comparandoli l'un l'altro si sarà convinti che a costringere il Genio di un Artista è come distruggere le sue migliori qualità.

Palazzo Municipale

È a sessantaquattro anni che mi sono occupato di questo soggetto. Non è a questa età che un autore può vantarsi di possedere del brio; tuttavia io credo che questo progetto è uno dei meno deboli della mia produzione. Ma qui non si tratta della mia opinione.

Quando mi sono occupato di questo monumento, ho cercato di conoscere tutte quelle cose che gli sono proprie

ed essenziali; un palazzo Municipale, mi son detto, non è solamente il luogo destinato ai Magistrati del Comune, ma è la casa dei cittadini. Ed è in questa casa che i cittadini manifestano le loro questioni e nella quale assistono alle più importanti deliberazioni.

La parte esterna di questo Monumento deve annunciarsi con dignità; conviene circondarla con la forza armata.

Riflettendo poi sul genere di decorazione che può essere conveniente a questo monumento, ho pensato che il suo carattere tipico deve essere fiero e virile e tale che convenga a dei Repubblicani. Ho dunque cercato di offrire, come valore di insieme, un volume di grande imponenza; e al fine di valorizzarlo al massimo ho cercato di far sì che l'ordine architettonico fosse solamente accessorio. Ho agito in questo modo del tutto diverso che là dove ho disegnato palazzi che esigono ciò che si chiama la magnificenza, e nella cui decorazione ho posto in risalto le ricchezze dell'architettura.

Per far riconoscere la destinazione di questo monumento, e come ho detto più sopra, rendere il tipico della casa dei cittadini, ho praticato gallerie che mettono in comunicazione tutte le parti dell'edificio e molte aperture, così che una moltitudine d'uomini può entrare e uscire liberamente e senza tumulto.

Nell'intento di dare della dignità e di introdurre la Poesia dell'architettura in questo monumento, ho posto ai quattro angoli del basamento dei corpi di guardia, per mostrare, in maniera metaforica, che le basi della società riposano sulla forza pubblica.

Poiché mi sono fatto un dovere di istruire il lettore mettendolo nelle mie condizioni, entro ora in qualche dettaglio sulle difficoltà che ho dovuto sormontare.

Nel riflettere sui mezzi necessari a produrre una decorazione maschia e fiera, e sulla necessità di praticare numerose aperture, si capisce come mi sia trovato in grande difficoltà e senza sapere come procedere; la casa di tutti i cittadini deve necessariamente presentarsi come una specie di alveare; e senza dubbio un Palazzo Municipale è un alveare umano; ora, a chiunque abbia delle nozioni d'architettura, è noto come delle aperture moltiplicate producano su una facciata quell'effetto che si chiama di **esilità**. Sono i corpi lisci che producono effetti maschi in una decorazione; ecco ora, oso dirlo, in cosa consiste il sistema

della mia decorazione; non potendo avere superfici lisce, sulla larghezza dell'edificio, poiché le mie aperture non me lo permettevano, ho risolto il problema introducendole nell'altezza. È per questa ragione che ho marcato architettonicamente i piani lasciando dei grandi intervalli.

Ci ci accorgerà che in questo monumento, come in qualche altro di genere analogo, sono riuscito a dare del movimento senza impiegare la risorsa dei corpi avanzati e arretrati, mezzo questo che spesso nuoce a una nobile semplicità.

Non è strisciando sulle tracce degli altri che un Autore giunge a distinguersi nel campo delle Belle Arti. A questo proposito introdurrò la seguente riflessione.

Un soggetto è molto difficile quando il suo carattere non è chiaramente deciso, o quando non è mai stato trattato; ma se qualcuno riesce a rendere caratteristico questo soggetto e a dargli tutta la forza che il soggetto stesso contiene, allora quegli mostra un vero talento.

Vi sono soggetti in Poesia, in Pittura, come in Architettura, più o meno favorevoli: in architettura, per esempio, un Teatro, un Cenotafio, un tempio, sono soggetti definiti e quindi soggetti che si prestano a essere scelti e caratterizzati da una mano abile.

Soggetti sterili sono le case d'abitazione; si possono distinguere per la loro maggiore o minore ricchezza ma è difficile introdurvi la Poesia dell'architettura.

Un Palazzo Municipale è più facile da descriversi, che da vedersi in architettura; si sente come l'oratore possiede dei mezzi che non appartengono all'architettura; nonostante questo, non mi si accusi di vanità, io credo di avere offerto in questo Palazzo un'architettura che è a lui solo caratteristica.

Quando ho dato forma al progetto di questo monumento, ho creduto di dovere, alla maniera dei vari Palazzi italiani, porre il piano nobile nella parte alta; mi costringevano l'ordine e la necessità. Ho destinato tutto il piano terra al Pubblico; la grande sala occupa il centro ed è preceduta da sale d'attesa e di colloquio. Ho posto tutti gli uffici al piano del mezzanino, e ho destinato tutto il piano superiore ai magistrati. È a una certa altezza che le immagini esterne diventano ampie e che noi godiamo di ciò che si chiama una bella vista; è a una certa altezza che si respira

un'aria più pura. Queste considerazioni sono abbastanza importanti per determinarci, in circostanze diverse, a non fare sempre del piano terra il piano prediletto.

Colosseo

Il Colosseo, a Roma, è uno dei più bei monumenti d'Italia. La sua massa generale offre un insieme maestoso e imponente.

Ma essendomi parsa la sua decorazione di un cattivo genere d'architettura e male rispondente al suo fine, ho creduto che il cercare di decorarlo in modo più adatto avrebbe significato tentare uno dei più belli studi d'architettura. Il mio intento era di limitarmi a un semplice progetto di restauro; ma, riflettendovi, ho pensato che questo monumento poteva essere adattato alle nostre abitudini; e si vedrà, mi sembra, che questo è possibile. Quando si rappresentano queste feste pubbliche, come sono state date a Parigi, e che hanno il compito di mostrare la felicità della nazione, si deve convenire che raramente esse sono sistemate in un luogo dove i cittadini possano goderne. E perché annunciare la generale felicità con una festa molto dispendiosa se poi il pubblico non può goderne? È una decisione; ma una tale decisione è una offesa per i cittadini. Io domando se la centesima parte degli abitanti di Parigi ha potuto godere delle feste che si sono date nel Palazzo del Municipio. La piazza è così limitata che essa può a mala pena contenere le vetture del Re e del suo seguito. Sembra che le persone del Municipio abbiano creduto di dover godere, da sole, della soddisfazione di ricevere il Monarca, privando tutti gli altri di questo piacere.

Ci si ricorderà degli incidenti che sono seguiti alle feste che si sono date nel luogo chiamato Piazza Luigi Quindici; si ricorda che parecchie persone vi sono morte. Non è terribile che la felicità pubblica sia guastata da avvenimenti di questo tipo? Non ho visto festa pubblica che non abbia attirato chiacchiere sull'amministrazione della città, e questa è stata spesso chiamata dal Parlamento per giustificarsi della sua condotta.

In tale stato di cose, ho pensato che avrei assolto i doveri di un buon cittadino, se mi fossi occupato di un pro-

getto che permette agli abitanti di Parigi di godere della felicità pubblica senza dover temere delle conseguenze spiacevoli.

Alle ragioni che espongo ne posso aggiungere un'altra molto più importante; quella di difendere la moralità pubblica.

In effetti non è sempre con il timore dei castighi che si governano gli uomini, e li si allontanano dalle cattive azioni; si può far questo offrendo loro delle attrazioni tanto forti che li allontanino dal male.

Quali possono essere queste attrazioni? Delle feste nazionali. Sì, dei piaceri pubblici. Tutto ciò che è offerto ai nostri sensi si riflette sulla nostra anima. È questo un principio al quale si devono attenere gli spettacoli di una nazione; in questo caso si possiederà senza dubbio un mezzo straordinario per formare e mantenere i buoni costumi. Gli antichi legislatori hanno riconosciuto e applicato questa grande risorsa. È secondo questi principi politici e morali che i Greci e i Romani hanno istituito le loro feste. Guardiamo la storia e ci convinceremo che gli uomini sono del tutto diversi, se sono male o bene governati.

I giochi nazionali sono nobili e imponenti. È sotto gli occhi della comunità che l'anima del cittadino si eleva e si purifica.

Perché non si sceglieranno dei mezzi che, invece di esigere dei sacrifici, rinforzeranno i buoni costumi con l'attrazione del piacere!

Il progetto per un circo, che io presento qui, è concepito per realizzare intenti morali e politici. Mi sono assicurato che nessun spettacolo sia più grande e più magnifico; e oso dire, in base ai motivi che ho seguito, che niente sarà più commovente e interessante.

Si immagini una folla di trecentomila persone riunite in un anfiteatro dove nulla può sfuggire allo sguardo delle moltitudini. Da questo ordine di cose risulterà un effetto unico; è che la bellezza di questo clamoroso spettacolo verrà dagli stessi spettatori che lo compongono. La festa più brillante animerà i giochi, li varierà diffondendo un nuovo interesse in questa immensa assemblea. Davvero, cosa vi è di più interessante che vedere questa superba arena piena di una brillante gioventù che cerca di distinguersi in ogni tipo di esercizio; che, per esempio, mostrerà la sua

agilità nella corsa e nelle evoluzioni militari si mostrerà preparata a difendere la Patria. Sarà in questa arena, divenuta il luogo più ricco di interesse, che si potranno assegnare i premi guadagnati nelle differenti accademie. Saranno coronati coloro che si sono distinti per le loro buone opere. Il coltivatore laborioso riceverà, al centro delle pubbliche acclamazioni, le ricompense dovute alle sue fatiche e alla sua virtù.

Là si potrà presentare al Pubblico la pittura e i modelli dei monumenti che si pensa di realizzare.

Oh, di quanti mezzi ci si potrà valere, per interessare tutti i cittadini! i padri di famiglia vedranno i loro figli distinguersi; e il piacere di questi padri felici sarà condiviso dai loro amici. Tutto il pubblico potrà vedere e conoscere i soggetti che onorano la nazione, e provocano l'ammirazione degli stranieri. È così, mi sembra, che con divertimenti autenticamente nazionali, fatti per elevare gli animi e creare l'emulazione tra i cittadini, si potranno incoraggiare i buoni costumi.

Non offrirò un esame dettagliato di questo progetto. Un semplice colpo d'occhio sulla mia opera la farà conoscere meglio di ogni descrizione che io possa fare; ho posto questo monumento nel luogo chiamato la stella, nel proseguimento dei Campi Elisi, per poter offrire al pubblico comodità d'accessi e un conveniente sfollamento. Si vedrà che il monumento è aperto su tutto il perimetro, per favorire l'ingresso all'arena; che ho praticato un numero infinito di scale per arrivare all'anfiteatro; che tutto ciò che può facilitare l'ingresso e l'uscita è previsto al di là di quanto si possa desiderare, che non ho trascurato un riparo spazioso praticando, sotto l'anfiteatro, delle gallerie capaci di contenere tutti coloro là riuniti ecc. ecc.

Se mi è permesso di credere a ciò che molti artisti mi hanno detto di questo progetto, ho motivo di credere di aver colto il carattere dell'architettura più adatto per questo monumento; e se questo è vero, avrò raggiunto un obiettivo che, non tanto per il mio talento quanto per i principi patriottici secondo i quali ho operato, mi farà apprezzare giustamente dai miei concittadini. Questo progetto era appena terminato quando lo mostrai a M. Le Roy, il mio amico professore all'Accademia d'architettura; non trascurai di esporgli i principi patriottici che mi avevano guidato. Dopo avermi ascoltato con attenzione, il mio amico mi

domanda se conosco una memoria sui Circhi dell'abate Brotier che era stata letta all'Accademia di belle lettere. Rispondo che non conosco questa memoria: egli ne sembra soproso e mi dice che le mie opinioni hanno molte analogie con quelle espresse nell'opera dell'abate Brotier; egli mi spiega quest'opera che mi ero affrettato a chiedergli e nella quale ho visto con molta gioia che le idee degli uomini onesti necessariamente devono essere circa le stesse. Costretto ad ammettere che dopo aver avuto le mie stesse idee, l'abate Brotier, essendo uomo di lettere, le aveva presentate molto meglio di quanto io potessi fare, ho creduto di dovere qui allegare un estratto della sua eccellente memoria. Avrei desiderato di poter avere lo stesso aiuto per tutte le materie che io ho trattato. Infatti se avessi potuto fare a meno di scrivere mi sarebbe stato sufficiente offrire soltanto dei disegni ai miei concittadini; ma bene o male ho cercato di farmi capire.

**Estratto di una Memoria sui Circhi
scritta dall'abate Brotier, e da lui letta a una delle
sedute pubbliche dell'Accademia di Belle Lettere**

Romolo, nell'edificio dei giochi del Circo, sviluppò le ultime risorse del suo genio; la città era fondata: con l'asilo che egli aveva creato si era formato un popolo guerriero. Il successo coronava le sue armi, le nazioni vicine si alleano per far morire senza posterità un popolo che si rende temibile al suo primo comparire; il loro progetto cede ben presto attirato dall'esca ingannatrice del piacere sotto il pretesto specioso di onorare Nettuno Equestre. Romolo aveva suggerito dei giochi; le nazioni dimenticano le loro rivalità; esse accorrono e il ratto delle Sabine garantisce la durata e la vittoria di Roma; le novelle spose disarmano loro stesse l'ira dei loro padri; allora, uniti da legami di sangue, sabini, romani, tutti cooperano a favorire la gloria del fondatore di Roma; e i suoi giochi diventano l'omaggio che viene reso al dio dei Consigli.

Esistevano i giochi; il Circo non ancora. Mancava a Roma un genio che all'animo saggio e fiero dei romani unisse il gusto e il talento dei greci e dei toscani: è ciò che fece il primo dei tarquini, originario di Corinto, allievo in Etruria. Da quando salì al governo di Roma parve prevedere la

sua futura grandezza. Le leggi del Trionfo, le costruzioni indistruttibili dei suoi canali, il Campidoglio e il Circo anticipano la gloria di una città che doveva comandare all'universo. Egli è stato forse il primo che abbia pensato che un re deve al suo popolo dei divertimenti, e che i divertimenti di un popolo devono respirare la grandezza. Ricco di tali idee egli sceglie nella valle un luogo favorevole tra il Monte Palatino e l'Aventino: là sorge in breve tempo un circo sufficientemente ampio da contenere posti per centocinquantamila spettatori. Il Principe, in mezzo al suo popolo, presiede egli stesso a questi giochi; e del diritto di dare ai corsieri il segnale di partenza egli ne fece prerogativa della dignità reale.

Questi giochi, lungi dall'infiacchire l'animo dei romani, parvero al contrario renderli più fieri e più temibili allorquando essi subirono dei grandi rovesci. I primi diciassette anni della seconda guerra punica, la più sanguinosa sostenuta dai romani, non offrono che un'alternativa di combattimenti e di giochi, combattimenti spesso sfortunati e giochi sempre politici, sempre religiosi. Per un contrasto del pari stupefacente i giochi del Circo sostengono il coraggio dei romani, e le delizie di Capua spengono quello di Annibale. Perché? È che questi giochi costituivano un divertimento nazionale; e che tutti i divertimenti nazionali elevano e innalzano l'animo. Le delizie di Capua non erano che atti di libidine e il loro effetto fu quasi sempre quello di infiacchire e di snervare.

È nei Circhi che i più valorosi guerrieri di Roma ricevevano la ricompensa delle loro vittorie sui popoli più bellicosi. Silla vi ha fatto comparire cento terribili leoni per offrire a un popolo re lo spettacolo di una caccia africana e insegnargli che l'Africa rispetta le sue leggi: Pompeo vi fa combattere venti elefanti che mostrano fino a quali confini si è spinta la dominazione romana; e quale era l'ostentazione e la forza dei re dell'Asia: Lucullo decora il Circo Flaminio con le armi e gli apparati da guerra dell'Armenia vinta. Ma un uomo più grande di Silla, di Lucullo, di Pompeo compare a Roma. Soggetta a un genio così potente la Repubblica non può più esistere; occorre che essa riceva un capo. Il Circo viene portato al suo più alto grado di splendore: esso costituirà il sostegno della dominazione imperiale e le delizie del popolo.

Avvenne qui uno dei colpi di Stato di Giulio Cesare: biso-

gnava cambiare la forma di governo; egli inizia con dei mutamenti nel Circo: ne aumenta la spaziosità, e lo circonda della più ampia e magnifica costruzione, di una lunghezza di tre stadi o di 2.087 piedi e di una ampiezza di quattro jugeri o 960 piedi: questo monumento di magnificenza annuncia a Roma che essa sarà elevata alla pari o al di sopra delle città più famose. Il Senato conferisce a Cesare l'onore di dare il segnale di tutti i giochi del Circo. Questo passo verso l'autorità suprema è sostenuto dai giochi più atti a diffondere nel popolo l'ebbrezza della gioia. È qui che si deve godere il più grande degli spettacoli che offre ancora la politica romana.

Giulio Cesare nel Circo, in mezzo a duecentocinquantomila uomini, è circondato da questo Senato che conservava ancora il carattere della libertà ma che, come il popolo, sente questa impressione di grandezza e di maestà che impone l'ammirazione e il rispetto. Dopo una maestosa pompa religiosa, dopo i canti e i sacrifici d'uso, è dato il segnale. L'élite brillante della gioventù più nobile apre i giochi con la corsa dei carri. Essa si slancia con l'ardore che una grande attesa, dei nomi illustri e una vittoria gloriosa ispira. Sette volte compie il giro del Circo con la rapidità del lampo, il felice vincitore tocca la meta, la evita, e riceve la palma. Il Circo risuona di applausi. Durante questi trasporti di gioia una nuova corsa ricomincia con più vivacità e calore. Spettatori, cavalieri e cavalli, tutto è in agitazione nel fremito. Di corsa in corsa l'ardore si rinnova: esso aumenta fin quando le palme vinte sono tante quante le ore impiegate dall'astro del giorno per percorrere lo spazio di tempo dal suo sorgere fino al tramonto. L'ultimo giorno dei giochi che Cesare offrì allora era pur degno di un popolo guerriero e dell'eroe che aveva appena celebrato quattro trionfi. Cesare aveva fatto togliere le mete dal Circo per sistemarvi due campi e mostrare a Roma tutti i quadri della guerra. In questa giornata militare si poterono ammirare venti elefanti combattuti da cinquecento uomini di fanteria, e altri venti elefanti armati che reggevano ciascuno sessanta combattenti, assaliti e assediati da cinquecento uomini di fanteria e cinquecento soldati di cavalleria.

Durante un consiglio che Mecenate offre all'erede di Cesare, esso scopre il segreto di Roma sui giochi: " occorre (egli dice) decorare Roma con gli abbellimenti più superbi

e farvi brillare lo splendore di tutti i giochi. Il grado di elevazione del nostro impero esige la più grande magnificenza. È questo il mezzo per mantenere gli alleati nel rispetto, i nemici nel timore. Che le altre città abbiano pure qualche spettacolo, ma non i nostri giochi del Circo; e che le spese dei loro spettacoli non gravino né sul pubblico né sui privati... se io ritengo che i nostri giochi del Circo non devono esistere all'infuori di Roma è per impedire delle spese rovinose, per non provocare liti e fazioni e soprattutto per procurare alla cavalleria delle nostre armate delle razze eccellenti di cavalli.

Ecco i motivi che mi inducono a non permettere i giochi del Circo che a Roma. Quanto agli altri giochi, in qualsiasi luogo essi si svolgano, che si badi a procurare senza troppe spese il divertimento degli occhi e delle orecchie e che dovunque si tenda all'onestà e alla tranquillità pubblica.

Ci si chiederà forse che cosa offrivano questi giochi del Circo di tanto affascinante? Risponderò che essi avevano un superbo edificio, decorato da magnifici portici e superbi ornamenti; al centro si trovavano gli altari, i monumenti cari ai Romani a cui tributavano le meraviglie e le produzioni più preziose della natura; nell'Arena dove il lusso splendeva, ora dello scintillio dell'argento, ora di quello dell'oro, si svolgevano delle corse dove la destrezza umana unita agli sforzi del più bello, del più fiero e del più docile degli animali eseguisce i movimenti più rapidi e più prodigiosi; altre corse ancora dove l'uomo, senza aiuti estranei, spiega una forza e un'abilità che, per la costituzione del suo fisico, gli assicura la superiorità sui diversi esseri che abitano l'universo. È là che si vedono degli uomini disputarsi la palma della corsa a piedi e sostenere una corsa di centosessantamila passi o 48 Leghe e 1/2 di Francia; ogni Lega di 2.500 tese. Non parlo degli altri spettacoli del Circo dove si vedeva tutto ciò di più raro e di più singolare al mondo.

Limitiamoci ora al gioco della corsa su carri. Prima di entrare nell'Arena ogni colore ha già il suo partito e la sua fazione. Alla corte, in Senato, tra i nobili, nel popolo le scommesse si moltiplicano da tutte le parti e si fanno maneggi; si intriga per il Circo. Il Circo è ora aperto; ognuno prende il suo posto con l'interesse della gente che decide o spartisce vittorie; ci si guarda, ci si interroga,

tutti i partiti si scaldano, cominciano i clamori. Impazienti di varcare le steccate, i cavalli fremono. Tutti gli sguardi si portano sul viso, sulle mani che stanno per dare il segnale. I carri partono; subito i clamori raddoppiano; ai clamori succedono nei diversi partiti, gli applausi, gli incoraggiamenti, le espressioni del timore e della paura; i trasporti d'allegria e di trionfo a seconda che i carri avanzino, ritardino, si urtino, perdano l'equilibrio o si rovescino, si avvicinino alle mete, superandole e coprendosi di gloria. La corsa è lunga più di seimila passi, circa due leghe. In questa corsa mai un istante, un batter d'occhi soltanto in cui l'interesse sia lo stesso; sempre speranze e paure, dovunque in tutti i ranghi, in tutti i posti si è in azione e ci si agita. Sembra che i duecentocinquantamila spettatori conducano duecentocinquantamila carri. I cavalli, questi animali fieri e focosi, degni di essere gloriosi, sensibili ai rimproveri e infiammati dallo spettacolo e dalle grida che rimbombano da ogni parte, eccitati dall'auriga trasportato dal proprio coraggio e dal calore del pubblico, fanno gli ultimi sforzi e lottano contro tutti gli ostacoli. In questo urto continuo di interessi e di movimenti, quale può scatenarsi da una moltitudine, vi è da temere solamente la breve durata del piacere: ma le corse continuano fino a 24 e in certi casi fino a 48; vantaggio che è solo del Circo che moltiplica i piaceri, e raddoppia il sentimento e la vivacità del sentimento.

Si esalta, e con ragione, la celebre corsa di Tornihill. Egli ha corso coi cavalli 215 Miglia inglesi (circa 72 leghe di Francia) in undici ore e trentadue minuti. I Carri del Circo possedevano una velocità più straordinaria, poiché nei giorni in cui vi erano 48 corse i Carri facevano, quasi nello stesso tempo, duecentonovantaquattro mila passi, circa 88 leghe. Sotto Domiziano la velocità aumenta ancora.

I successori di Cesare, nel prendere il Trono, non si allontanano da questa politica. Vespasiano innalza il suo superbo anfiteatro, dà a questo Circo la sua prima e gloriosa destinazione. Tito offre i giochi più splendidi con le sole corse dei carri e variandole per cento giorni; e a questa immensa moltitudine riunita per lo spettacolo distribuisce delle tessere su cui sono scritti i doni che egli fa in alimenti, in vesti, in vasi d'oro e d'argento, in cavalli, in truppe, in schiavi. Che gioia quella di un popolo a cui il principe elargisce piacere e ricchezza.

Domiziano, duce di un impero in cui l'opulenza permette ogni avventura allo spirito umano, vuole cancellare tutto ciò che è stato prima di lui. Ai quattro colori già fissati per distinguere l'auriga che conduce il carro, ne aggiunge altri due, che egli sceglie tra i più ricchi, l'oro e la porpora. Tutta la sua magnificenza si manifesta nei giochi secolari che egli celebra nell'anno di Roma 841. I protagonisti potevano dire la verità affermando che nessuno ha visto né vedrà di nuovo giochi simili. Niente si è avvicinato, e niente si avvicinerà mai al più stupefacente e magnifico degli spettacoli. Ai giochi che Augusto aveva dato nel 737 si potevano ammirare, in 125 corse, cento carri che rappresentavano gli anni del secolo e percorrevano uno spazio di trecentomila passi, circa novanta leghe. Il giorno è ancor più meraviglioso sotto Domiziano.

Egli rappresenta le armate del secolo con cento corse; ma la natura ha i suoi limiti e Domiziano non può superarli; egli vuole raggiungerli; egli toglie due giri sui sette che si era usi fare in ogni corsa. Con questa saggia legge egli dà un esempio unico di rapidità nei movimenti e lo dà con una pompa e una ricchezza degni del primo sovrano del mondo. Nelle cento corse si vedevano seicento carri, duemilaquattrocento cavalli disputarsi la vittoria e percorrere in 14 o 15 ore uno spazio di 436.000 passi, circa centoventi leghe. Ecco il prodigio di velocità e il prodigio spettacolare che noi non avremmo mai conosciuto se non ne restasse qualche immagine nella Ronde, corsa dagli inglesi a New Market.

Dopo un tal sforzo di potenza, occorre il genio di Traiano per sostenere e per rialzare lo splendore dei giochi. Il migliore dei principi vede il Circo come l'aveva visto Giulio Cesare. Roma si era accresciuta; Traiano aggiunge al Circo 5.000 posti; le tracce della devastazione provocata dagli incendi spariscono e questa parte immensa del Circo, che egli ripara, contende in magnificenza con i templi più belli. La loggia dove gli imperatori si ritiravano per assistere ai giochi è abbattuta. Traiano vuole essere in mezzo al suo popolo, vederlo, essere visto, dividere i suoi piaceri, comunicargli i suoi e riversare in tutti i cuori la gioia e la soddisfazione che egli prova. È così che egli inizia il suo regno glorioso, il più brillante e il più felice che Roma abbia visto e che tutto il mondo ammira ancora. È là che

si celebravano le sue vittorie e i suoi Trionfi! Gli ambasciatori delle nazioni barbariche e gli indi venivano a rendere omaggio al suo valore e assistevano testimoni dei giochi che egli offre per centoventitrè giorni.

Il regno di Traiano chiuse l'epoca più splendida dell'impero romano e dei giochi al Circo. Ci fu ancora del fulgore sotto Adriano, sotto gli Antonini, ma si trattava più di originalità che di vera grandezza.

Biblioteca Pubblica

Se vi è un soggetto gradito a un architetto e capace di infiammare il suo ingegno, questo è il progetto di una Biblioteca Pubblica. All'occasione di mostrare il proprio talento si aggiunge l'onore prezioso di consacrarlo agli uomini illustri. I loro capolavori elevano necessariamente il pensiero mentre fanno sorgere desiderio di seguire le tracce di questi grandi uomini; si provano allora nobili trasporti, e quegli slanci sublimi dello spirito con i quali sembra che l'anima fugga dal suo involucro materiale; ci si crede ispirati dai **mani** di questi uomini illustri.

Profondamente colpito dalla concezione sublime della Scuola di Atene di Raffaello, ho cercato di realizzarla; ed è senza dubbio a questa idea che devo il mio successo, ammesso che l'abbia ottenuto.

Prima di entrare nell'esame dei principali dettagli di quest'opera devo parlare dell'imbarazzo che ho provato e degli ostacoli che ho dovuto superare per seguire i criteri di coloro che mi affidarono questo progetto. I dati di questo progetto consistevano nel mantenere delle vecchie costruzioni cercando i mezzi per un nuovo e conveniente impianto distributivo; questo era già difficile e ancora più difficile era dovervi aggiungere una decorazione nobile e imponente. Bisognava inoltre che questo progetto fosse eseguito con i mezzi più economici: questo mi sembrava, lo confesso, impossibile. La mia posizione era singolarmente critica; e le riflessioni a cui mi abbandonai non erano tali da incoraggiarmi. La Memoria seguente che io ho aggiunto ai miei disegni nel presentare la mia opera, vuole offrire dei chiarimenti necessari per avanzare un giudizio su questo progetto.

Memoria

Mezzi per procurare alla Biblioteca, detta del Re, i miglioramenti che il monumento esige.

Il Monumento più prezioso per una nazione è certamente quello che conserva tutte le conoscenze esistenti. Un sovrano illuminato favorirà sempre i mezzi che possono contribuire al progresso delle scienze e delle arti.

Sotto il regno di Luigi XIV, il numero dei libri della Biblioteca crebbe di settantamila volumi. Sotto Luigi XV è cresciuto ancora. In seguito sono state ordinate giornalmente nuove opere. I nostri beni letterari aumentano in maniera prodigiosa ed è evidente che le costruzioni attuali non hanno più spazio sufficiente per contenerli. La necessità di ingrandire queste costruzioni è stata, dopo molto tempo, chiaramente riconosciuta e i Ministri si sono occupati di questa importante questione. Tra i diversi progetti che hanno attirato l'attenzione del Governo fu proposto di costruire una biblioteca sull'area dei Cappuccini; via St. Honoré. In seguito si è parlato di portare la biblioteca al Louvre. Ora infine si parla del luogo attuale.

Il progetto di costruire ha sempre spaventato, per le considerevoli spese che portava con sé. Si è sempre valutata una cifra tra i quindici e i diciotto milioni così che nessuno si è mai occupato seriamente dell'esecuzione del progetto. L'idea di portare questa istituzione al Louvre è stata molto bene accolta; e, al primo sguardo, sembra che non si possa fare una scelta più felice. Ma si è dato ascolto a persone competenti e queste hanno dimostrato che, malgrado la estensione e la seducente ricchezza delle costruzioni del Palazzo, non sarebbe possibile ottenere quanto è desiderabile. Le ragioni che si sostenevano erano fondate sul fatto che, con gallerie successive e su lati diversi, non solamente il servizio sarà lento a causa delle grandi superfici da percorrere ma la sorveglianza poco sicura a causa dell'impossibilità di vedere il pubblico in gallerie che hanno sensi diversi. Si citano i vantaggi della Biblioteca di Roma dove le gallerie si irradiano da un centro comune in modo che è possibile scorgere tutte le persone che si trovano nella Biblioteca. Nel progetto di usufruire di costruzioni esistenti, tutti i tentativi hanno fatto vedere un insieme di edifici brutti, una distribuzione impacciata e poco favorevole, delle acquisizioni da compiere, tanto più dispendiose

in quanto le case da comprare devono essere demolite e riedificate; in questo modo rimaneva sempre costante (e questa era un'opinione generale) che né il luogo, né la disposizione degli edifici potevano permettere di realizzare quanto è necessario a questo monumento.

Avendomi il Ministro delle Finanze (il signor de Calonne) incaricato della costruzione del nuovo ingresso della Borsa, io sono rimasto colpito dalle sue opinioni sui miei progetti; ho quindi raddoppiato di impegno per rispondere alle sue intenzioni. Pensai che, se i precedenti Ministri si erano occupati della ricerca dei mezzi per sistemare convenientemente una Biblioteca pubblica, anche lui se ne sarebbe occupato e che il Ministro dell'interno (il barone di Breteuil, Ministro del Dipartimento di Parigi) che sembrava amatore d'arte avrebbe anche e ugualmente sentito tutta l'importanza di questo tema.

La necessità fu riconosciuta dal Sovrintendente alle Costruzioni (il signor Conte d'Angivilliers) che mi incaricò di fare, sul terreno dei Cappuccini vicino alla Piazza Vendôme, il progetto di una Biblioteca pubblica. Dopo essere entrato in tutti i dettagli che il lavoro esigeva io stesso vidi che le spese erano eccessive.

Mi costrinsi in questo nuovo lavoro a rinunciare all'idea di un progetto totale. Abituato a irrigidirmi contro gli ostacoli ho applicato le mie idee sull'area attuale. Può darsi che io sia stato più fortunato degli altri, ma è proprio in questo luogo da molti rifiutato e dove non si supponeva la possibilità di riuscire, che io ho studiato il progetto che presento e che mi sembra concepito in modo che, supponendo che mi fosse stata data completa libertà nel realizzare le mie idee, nello svilupparle, nel scegliere un luogo, mi sarebbe stato difficile riunire meglio i vantaggi che questo monumento esige.

Aggiungo che la spesa è talmente modica, in confronto a quanto sarebbe costato in altro luogo, che diventa superfluo occuparsene.

La sola descrizione di quest'opera mostrerà sufficientemente la verità di quello che ho detto. Non è nemmeno necessario tenere il progetto sotto gli occhi.

I difetti della Biblioteca sono: 1) di non avere spazio necessario per contenere i libri; 2) di presentare lo svantaggio delle Gallerie con sensi diversi che, come è stato detto più sopra, rendono il servizio lento e la sorveglianza

poco sicura. Si veda ora se il mio progetto non rimedia a questi inconvenienti.

Questo Progetto consiste nel trasformare il Cortile, che ha 300 piedi di lunghezza e 90 di larghezza, in una immensa Basilica rischiarata dall'alto che conterrà non solamente tutte le nostre ricchezze letterarie, ma anche quelle del futuro. Per essere convinti che questa Basilica offrirà l'immagine più grande e più emozionante delle cose esistenti, basta gettare un colpo d'occhio sul luogo su cui ho progettato, e immaginare che la volta nascerà dalla sommità dei muri attuali. La semplice osservazione delle planimetrie mostrerà una distribuzione dove i percorsi diventano facili, nobili e vasti oltre ogni speranza. Tutte le costruzioni attuali, senza alcun cambiamento, serviranno ai differenti depositi dei manoscritti, delle stampe, delle Medaglie. La Geografia sarà messa vicino al luogo dove si trovano i magnifici mappamondi. Nel sistemare per argomenti i diversi depositi si eviterà la confusione che risulta dal raccogliere insieme oggetti eterogenei.

Nel penetrare nel mio soggetto, ho cercato, come dovevo, di realizzare l'oggetto principale a cui è consacrato il monumento di cui ci stiamo occupando.

Ho dunque voluto che le nostre ricchezze letterarie fossero presentate nel più bell'insieme possibile. Per questo ho pensato che niente sarà più grande, più nobile, più straordinario, e di più magnifico aspetto, di un vasto anfiteatro di libri.

Si converrà che il servizio sarà tanto veloce quanto la parola senza d'altronde che vi sia il timore dei pericoli che possono derivare dalle scale.

Questo superbo anfiteatro è coronato da un ordine d'architettura concepito in modo tale che, lungi dal distrarre l'attenzione dallo spettacolo dei libri, offrirà una decorazione necessaria per dare a questo bel luogo ancora più splendore e nobiltà. Questa Basilica termina con due specie di Archi di Trionfo, sotto i quali potranno trovarsi due statue allegoriche. Converrà senza dubbio che una delle due sia la statua di Minerva.

Se il Peristilio del Louvre e l'Hotel degli Invalidi hanno fatto onore al secolo che li ha visti sorgere e al monarca al quale è dovuta la loro elevazione, come non onorare coloro che ordineranno la costruzione di questo edificio consacrato alle arti e alle scienze! Poiché si può soste-

nere che lo spettacolo dei più bei Monumenti forse non offre una immagine tanto imponente, tanto straordinaria e di un effetto tanto nuovo quanto quella che deve produrre il cortile della Biblioteca quando sarà voltato. D'altronde quando si considera la poca spesa che richiede l'esecuzione di questo progetto (poiché consiste soltanto nel coprire la biblioteca) e l'enorme differenza di spesa in cui si è stati trascinati dai monumenti di cui ho parlato più sopra; ne segue, da questa considerazione, che questo progetto riunisce ogni tipo di vantaggio.

Non si presumerà che l'autore di questo progetto, nel descrivere la sublime immagine che presenterà il luogo in questione, abbia inteso parlare del modo che impiegherà per la decorazione.

Egli assicura che deriverà dalla sua stessa immensità. Egli dovrà il successo che osa sperare, alla felicità d'aver concepito i mezzi per impiegare utilmente le costruzioni attuali, d'aver saputo approfittare d'un luogo che si credeva di dover abbandonare perché si supponeva di non potervi sistemare tutto ciò che è necessario alla Biblioteca; infine d'aver effettuato con centoventi o centocinquantamila lire quello che su un'altro terreno avrebbe potuto costare quindici o diciotto milioni.

A qualcuno è parso meglio che la volta, concepita come opera di carpenteria, fosse di muratura. Niente di più facile. Ricostruendo i muri che fanno da basamento alla volta si otterrà un muro destinato a sostenere la spinta laterale di trentasei piedi abbondanti, resistenza che potrebbe contenere una volta di larghezza ancora più considerevole.

Nota. L'ampliamento della Biblioteca è indispensabile visto che essa contiene circa trecentomila volumi, senza contare i manoscritti che non si possono collocare e che si ritiene sia importante disporre con ordine; infatti otto membri dell'Accademia di Belle Lettere sono stati nominati con il compito di esaminare la preziosa collezione dei manoscritti per riferire su quanto debba essere stampato nelle Memorie di questa Accademia.

Monumenti funerarii o Cenotafii

Tempio della morte! La tua immagine ferma i nostri cuori. L'artista fugge la luce del cielo. Discende nei sepolcri e

traccia figure al barlume pallido e morente delle lampade sepolcrali!

È evidente che il nostro fine, nell'innalzare tali monumenti, è di immortalare la memoria di coloro ai quali sono consacrati.

Bisogna quindi che questi monumenti siano concepiti in modo da sfidare la devastazione del tempo.

Gli Egiziani ci lasciarono esempi famosi. Le loro Piramidi sono veramente caratteristiche nel presentare la triste immagine di aridi monti e l'immutabilità.

Questi progetti richiedono, in modo più particolare rispetto ad altri, la Poesia dell'architettura. Ed è questa interessante poesia che io, al disopra di ogni altra cosa, ho cercato di introdurre in quest'opera. Avendo immaginato di rendere singolare la dimora della morte con l'ingresso del cimitero, crebbe in me un pensiero tanto nuovo quanto ardito; e fu di offrire il quadro dell'architettura sepolta.

Traccio al Lettore il succedersi dei miei pensieri perché il quadro dei miei tormenti possa giovare a coloro che mi succederanno nella carriera delle arti.

Riflettendo sui mezzi di cui potevo valermi per rendere evidente il mio soggetto, mi è parso che potevo usare solo proporzioni basse e — se così posso dire — interrate.

Dopo essermi detto che lo scheletro dell'architettura è una muraglia del tutto nuda e spoglia, mi è sembrato che per rendere il quadro dell'architettura sepolta, io dovevo far sì che da un lato il mio progetto soddisfacesse nel suo insieme ma che dall'altro lo spettatore sentisse, presumendo, che la terra gliene rubava una parte.

È soltanto, dopo queste idee generali, che sembravano darmi i mezzi per rendere caratteristico il mio soggetto, che io presi la matita. Ma quanta distanza tra la concezione di un progetto e la sua esecuzione. Spesso senza dubbio, ciò che di più difficile vi è in un'arte, è di ben tradurre il pensiero.

Se il Lettore vuole considerare la difficoltà di produrre un insieme che, trovandosi in parte sepolto, sia in grado di soddisfare per la sola porzione strappata alla terra; se considera ancora che in questo progetto si è ridotti ad offrire soltanto questo muro nudo e spoglio; e infine se considera che questo progetto non ha precedenti; capirà che, per quanto felice possa sembrare a un'Autore l'idea che egli ha concepito del suo progetto, questi non ha fatto

altro che un primo passo verso l'esecuzione, in cui è difficile procedere rapidamente. Così devo ammettere che ho disegnato a lungo prima di essere in qualche modo soddisfatto. Forse alcuni, poco versati nelle arti, saranno stupiti che un progetto che a loro può sembrare molto semplice, sia costato tanta fatica al suo autore. Vogliono sapere la ragione di questa difficoltà? Eccola. Essa risiede proprio nella semplicità del progetto.

I Cenotafii dei quali parlo qui, presentano nella loro generalità, una parte recinta al cui centro si innalza un Monumento Principale. Il recinto è formato dagli ossarî, in mezzo ai quali possono trovarsi delle Cappelle per gli Uffici funebri. Per stabilire una perfetta simmetria, e per conservare nel medesimo tempo l'analogia di genere e di stile, ho cercato di dare agli ossarî la medesima massa di quella della porta d'ingresso. D'altro canto la decorazione delle cappelle non assomiglia a quella della porta d'ingresso e ogni cosa ha il carattere che gli è proprio.

Il Cenotafio come monumento principale si trova al centro del recinto; esso, come negli antichi esempi, è isolato da ogni parte.

Ho supposto, nel monumento dove la piramide è impostata sul quadrilatero, che questo fosse eretto in onore di un Eroe che, dopo aver salvato il suo paese vincendo una battaglia memorabile, avesse trovato in questa stessa battaglia la fine della vita. La gloriosa morte del Maresciallo di Turenne mi ha indotto a questa supposizione. In questo progetto ho creduto di dover trovare i mezzi per unire la palma e il cipresso. Così ho annunciato l'ingresso del Cenotafio con un arco di trionfo funerario. Con i distintivi d'onore decretati ai trionfatori credo di aver resa manifesta la gloria dell'eroe come anche credo, per il genere stesso del monumento, di aver resi manifesti e il rimpianto della Patria e il desiderio di perpetuare la Memoria dell'eroe.

E poiché triste deve essere l'effetto di questi monumenti, io ho tralasciato di introdurre alcuna ricchezza d'architettura. Non mi sono nemmeno permesso di spezzare e di scavare la massa, per conservare il carattere dell'immutabilità.

Ho dato alla Piramide la proporzione del triangolo equilatero, poiché la perfetta regolarità costituisce la bellezza della forma.

All'interno tutti i monumenti sono coronati da volte, e queste nascono al disopra degli ordini d'architettura. In questo monumento ho cercato di far nascere la volta da terra. Questo modo di procedere discende dalle considerazioni che ho fatto più sopra e cioè che questi monumenti devono presentare delle proporzioni basse e interrate e che pur soddisfacendo lo Spettatore nell'insieme questi possa presumere che la terra rubi una parte dell'opera.

Non discuterò nel dettaglio del Cenotafio a forma conica; è concepito con gli stessi principî e finirei per ripetermi. In quanto alla decorazione di questi Cenotafii la giudichi il pubblico.

Con lo spirito sempre immerso in questo genere d'architettura, dopo aver cercato di offrire il quadro dell'architettura sepolta, fui preso da una nuova idea; di presentare l'architettura delle ombre.

Tutti conoscono l'effetto dei corpi di fronte alla luce; ne risulta, come è noto, che le ombre offrono l'immagine dei corpi. È a questo effetto naturale che dobbiamo la nascita della pittura. L'amore — si dice — la ispirò alla bella Djbutade. Io devo questa ispirazione soltanto all'amore dell'arte. Le persone volgari guardano senza interesse gli effetti della natura che si vedono abitualmente e che, privi delle attrazioni della novità, non colpiscono la loro curiosità. Lo stesso non vale per l'artista che cercando sempre nuove invenzioni, passa la vita nell'osservazione della natura.

Trovandomi in campagna, io camminavo ai bordi di una foresta, al chiaro di luna. La mia immagine, prodotta dalla luce, suscita la mia attenzione (anche se non si trattava certo per me di una novità).

In ragione di una particolare disposizione dello spirito, l'effetto di questo simulacro mi parve di una estrema tristezza. Gli alberi, disegnati sulla terra dalla loro stessa ombra, mi fecero la più profonda impressione. Che cosa vedevo? La massa degli oggetti che si stagliava nera su una luce di un estremo pallore. La natura si offriva in gramaglie ai miei sguardi.

Scosso dai sentimenti che provai ho cercato, da quel momento, di applicarli all'architettura.

Io volevo un insieme composto dall'effetto delle ombre. Per raggiungere questo io mi figurai che la luce (come

avevo osservato in natura) mi restituisse tutto ciò che la mia immagine produceva.

Così ho proceduto, quando mi sono applicato alla creazione di una nuova architettura.

Forse mi sbaglio; ma mi sembra che ci si possa attendere molto da un procedimento di questo tipo, per dare il carattere più conveniente ai monumenti funerari.

Non mi sembra possibile concepire qualcosa di più triste che un monumento composto da una superficie nuda e spoglia, da una materia opaca, del tutto privo di dettagli e in cui la decorazione è formata da un quadro di ombre, disegnate da ombre ancora più fosche.

No; non esistono immagini tanto tristi e, astrazione fatta per le bellezze dell'arte, sarà impossibile non riconoscere in tale progetto il quadro lugubre dell'architettura.

Gli omaggi che noi offriamo agli uomini illustri, nascono dai sentimenti stessi che ci ispira l'altezza in cui li collochiamo. Amiamo trovare nei nostri simili quel grado di perfezione che, per così dire, rende ai nostri occhi divina la nostra stessa natura. Questa gioia risulta per noi ancora più attraente quanto più spinti dall'amor proprio tentiamo invano di avvicinarci alla loro gloria e ci lusinga almeno nel nasconderci la prodigiosa distanza.

A Newton

Spirito sublime! Genio vasto e profondo! Essere divino! Newton!

Degnati di gradire l'omaggio del mio debole talento! Ah! Se io oso rendere pubblico questo omaggio è perché sono persuaso di avere superato me stesso nell'opera che qui voglio esporre.

O Newton! Se con la vastità dei tuoi lumi e la sublimità del tuo genio hai tu determinato la figura della terra, io ho concepito il progetto di avvolgerti nella tua stessa scoperta. Ed è come averti in qualche modo avvolto in te stesso. E chi potrebbe trovare al di fuori di te stesso qualcosa d'altro degno di te!

Con tali concetti e attraverso la figura della terra io ho voluto rendere singolare il tuo sepolcro. Come gli antichi e per renderti omaggio l'ho coronato di fiori e di cipressi.

L'interno del sepolcro è concepito con lo stesso spirito.

Nel servirmi, Newton, del tuo sistema divino per dar forma alla lampada sepolcrale che illumina la tua tomba io mi sono reso, come credo, sublime. È la sola decorazione che ho usato e pensavo di commettere un sacrilegio se avessi decorato questo monumento in qualche altro modo. Terminata quest'opera io provai, lo ammetto, una specie di malcontento che mi portava a desiderare di esprimere, nell'interno della tomba, delle idee che nel contempo mi sembrava impossibile rendere poiché io stesso ne intravedevo appena la possibilità.

Si veda ora ciò che può lo studio e la costanza in un uomo che ama la sua arte.

La mia immaginazione si volgeva alle grandi immagini della natura e gemevo di non poterle rappresentare. Era in un soggiorno immortale, nel cielo, che io volevo deporre Newton.

Con il disegno sotto gli occhi si vedrà ciò che altrimenti sarebbe sembrato impossibile. Si vedrà un monumento nel quale lo spettatore si trova, come per incantesimo, trasportato nell'aria e sorretto da vaporose figure nella immensità dello spazio. E poiché l'effetto di questa immagine straordinaria è mostrato in modo imperfetto dal disegno, che può offrire soltanto l'idea delle forme, io cercherò di porvi rimedio con la descrizione che segue.

La forma interiore di questo monumento è, come si vede, quella di una vasta sfera in cui è possibile raggiungere il centro di gravità mediante un'apertura praticata nel basamento; al di sopra di questa apertura si trova la tomba. Ecco il vantaggio, unico, che deriva da questa forma; da qualsiasi parte si volgano gli sguardi (come nella natura) non si vede altro che una superficie continua senza fine né principio; e più lo sguardo percorre questa superficie, più questa si dilata. Questa forma, che non è mai stata realizzata, e che è l'unica che convenga a questo monumento, è tale che lo spettatore non può avvicinarsi a ciò che pure ha di fronte; egli è obbligato, come se costretto da forze sovrumane, a stare al posto che gli è assegnato e che, occupandone il centro, lo tiene a una distanza adatta a favorire effetti dovuti all'illusione. Egli ne trae godimento, senza la delusione che sorgerebbe dal volersi troppo avvicinare per una vana curiosità. Isolato da tutte le parti i suoi sguardi non possono posarsi che sull'immensità del cielo. La tomba è il solo oggetto tangibile.

La luce di questo monumento che deve essere simile a quella d'una notte pura è prodotta dagli astri e dalle stelle che ornano la volta del cielo. La disposizione degli astri è conforme a quella della natura. Questi astri prendono la loro forma da piccole aperture ricavate a imbuto nella parte esterna della volta e che nella parte interna si mostrano con la figura che è loro propria. La luce esterna, filtrando attraverso queste aperture nell'interno ombroso, disegna tutti gli oggetti della volta con la luce più viva e scintillante. Essendo questo modo di illuminare il monumento quello della perfetta verità, esso renderà l'effetto degli astri brillante al massimo.

È facile immaginare la precisione degli effetti che può risultare, aumentando o diminuendo la luce, nell'interno del monumento, secondo il numero delle stelle. È anche facile immaginare come il tono ombroso, che regnerà in questo luogo, sarà adatto a favorire l'illusione.

Gli effetti di questo grande quadro sono, come si vede, prodotti dalla natura. Tali effetti non si possono raggiungere con mezzi usuali. Sarà impossibile rendere, in pittura, l'azzurro del cielo di una notte pura, senza nubi, il cui colore può essere appena distinto, essendo privo di sfumature e gradazioni, e sul cui tono scaturito, bisogna che gli astri, brillanti di luce, si stacchino crudamente e con vivacità.

Per ottenere la giustezza del tono e degli effetti, che questo monumento ha in sé, bisogna impiegare la magia dell'arte, e dipingere con la natura è come dire applicarla; e io posso dire che questa scoperta nel campo dell'arte mi appartiene. Mi obietterà qualcuno che si sono già viste cose simili? Mi si citeranno, ad esempio, degli interni rischiarati con buchi? Lo so, come lo fanno tutti. Ma quale immagine questi luoghi offrono loro? In effetti io non contesto il mezzo impiegato, ma il risultato. E se qualcuno presume che non offro niente di nuovo o qualcosa che mi appartiene io osservo semplicemente che prima di Newton si erano già viste cadere delle mele; e, mi chiedo, quale è stato il risultato, prima che questo spirito divino...? E senza dubbio potrei anche aggiungere questo: la tavolozza di un imbrattatele non ha gli stessi colori di quella di un artista? L'inchiostro di cui si serve uno sciocco per scrivere è o non è simile a quello che usa l'uomo di genio ecc. ecc.

Architettura militare

Nelle pagine precedenti ho dimostrato ciò che, in Architettura appartiene alla scienza e ciò che appartiene all'arte. Ridotta al suo vero significato l'architettura militare ha come suo oggetto specifico le fortificazioni destinate alla difesa delle piazzeforti. Tutto ciò che va oltre questo scopo appartiene all'architettura civile la sola che ha per compito di suscitare in noi delle sensazioni, come si devono provare, all'ingresso di una città, davanti alla porta di una città fortificata, di un arsenale, di un forte ecc. ecc. Tutti questi monumenti hanno un loro carattere particolare e devono suscitare in noi impressioni differenti che è possibile ottenere solo applicando la Poesia dell'arte. Questo è di competenza dell'architettura civile; ed è ciò che io ho trattato particolarmente parlando di questo genere d'architettura. Io trovo d'altronde in tutto questo una nuova dimostrazione dei motivi che hanno fatto compiere maggiori progressi alla parte scientifica dell'architettura che a quella che, con più proprietà, ne costituisce l'arte.

Da quando gli uomini si fanno la guerra sono stati costretti a usare molti mezzi per la loro reciproca difesa; così l'arte delle fortificazioni ha raggiunto il più alto livello. Quanto agli altri monumenti di cui parlerò, e che si comprendono sotto la vaga denominazione di architettura militare, l'aspetto artistico è stato sempre trascurato. Perché? È che la necessità, madre dell'industria, non ha spinto gli uomini ad occuparsi di questo aspetto. D'altronde, io ripeto, i progressi nelle scienze sono legati l'un l'altro e si trasmettono dopo che un'invenzione è stata dimostrata. Le bellezze dell'arte invece non sono suscettibili di dimostrazione come delle verità matematiche; ne consegue che le belle produzioni saranno sempre rare, in quanto non è dato a tutti di leggere nella natura.

Porte di città

Quando hanno costruito ingressi di città gli ingegneri hanno ritenuto sufficiente fare muri abbastanza spessi per mettere gli abitanti al riparo dell'artiglieria. Nel far questo hanno svolto il loro compito; ma non quello dell'architettura civile nel non presentare, come io credo si deve, l'imma-

gine della forza. Io ho pensato che, per rendere questa immagine della forza, sarebbe conveniente porre in evidenza, e far entrare nella decorazione, tutto ciò che può servire a rendere manifesta una efficace difesa. L'ingresso di città, di cui offro il progetto, presenta dei muri che sembrano indistruttibili. Sullo stilobate che serve alla decorazione dei muri è posta una fila di guerrieri che si presentano come invincibili. Ho cercato, rappresentando questi guerrieri, di ricordare l'eroismo e il coraggio di quei Macedoni che, vedendo una città difesa da mura, si chiesero quali uomini fossero tanto vigliacchi da impiegare tali mezzi di difesa. Ponendo sulle mura della città tutti i guerrieri armati per la difesa ho immaginato che questo emblema dirà agli spettatori: Queste mura non sono nulla, abbiate paura del coraggio degli abitanti.

Interno di città

Presentando un'altra decorazione le mure interne pongono necessariamente la questione di una doppia cinta. È così che, offrendo mezzi multipli di difesa io sono giunto, credo, non solamente a far ritenere la città imprendibile, ma a dare nuova varietà al mio soggetto.

Porte di piazzaforti

Le mie differenti porte di città offrono, nel loro insieme, dei muri fiancheggiati da torri. Il basamento di una di esse è formato da pigne di palle di cannone su cui sono posti dei trofei formati da armature di giganteschi guerrieri. L'arco delle porte, o per meglio dire, l'archivolto è formato da fusti di cannone.

Forte

L'insieme del Forte rappresenta una torre rotonda fiancheggiata da torri quadrate poste sulle diagonali della grande torre. Lo spazio tra queste torri è riempito da palle di cannone ammassate fino a coprirlo interamente. La porta d'accesso è annunciata dallo scudo d'Achille.

Mediante questi enormi ammassi di munizioni da guerra ho cercato a un tempo di caratterizzare il monumento e di esprimerlo artisticamente.

Ritengo, per principio, che è solo con il quadro della realtà che un autore può aspettarsi il successo. Ciò che glielo assicura è secondo me l'arte di renderla manifesta. Devo temere, nell'usare i mezzi pittoreschi di cui mi sono servito, di essere considerato quel che si dice **Teatrale** e di allontanarmi da quella purezza che l'architettura esige e senza la quale ogni progetto trascina con sé un vizio insopportabile; vizio che io ho creduto di sapere evitare.

Ponti

Gli ingegneri civili, incaricati di questo aspetto dell'architettura, hanno compiuto dei miracoli per quanto concerne la parte scientifica, ma la parte artistica è loro sfuggita. I loro ponti non offrono, in generale, una buona decorazione.

Su ordine del Ministro delle Finanze mi sono occupato dei lavori per migliorare la decorazione del ponte della Piazza chiamata Luigi XV.

Mi sono fatto un dovere di vincolarmi in tutto ai dati offerti dall'ingegnere, di cui rispetto il talento. Malgrado l'impaccio e gli ostacoli che risultano da una tale condizione, che necessariamente legano e incatenano il genio rendendo, per così dire, vani tutti i suoi sforzi, io credo di essere riuscito a far distinguere in quest'opera ciò che appartiene alla scienza e ciò che appartiene all'arte.

Ho concepito la decorazione di questo ponte, risalendo alle idee arcaiche che consistevano nello stabilire con dei battelli un passaggio sull'acqua; credo inoltre di aver soddisfatto l'idea dell'ingegnere, di presentare ciò che si può chiamare un ponte a piattabanda, annunciando con la decorazione dei mezzi che, invece di ripugnare ai nostri sensi, diventano gradevoli; e infine presentando in modo ingegnoso le armi della città di Parigi.

La semplicità che regna in quest'opera è una delle cose che io più stimo.

Mi sono occupato molto brevemente dei progetti concernenti l'architettura militare in quanto tutta l'arte che posso avervi messo si manifesta nella loro decorazione e quindi

devono essere visti per poter essere giudicati. È per questa fondamentale ragione che io qui mi astengo dal descrivere due Porte di città marittime e un Arco di Trionfo che fanno parte della mia produzione.

CONSIDERAZIONI PARTICOLARI SULL'ARCHITETTURA

Le belle arti ci procurano delle gioie gradevoli. L'architettura unisce con evidenza l'utile al bello. Le concezioni dell'architettura vanno dalla capanna rustica alla disposizione generale di un grande Impero.

Io non tenterò l'impresa di spiegare il numero di combinazioni che esige un così grande campo di applicazione: non solo perché le mie forze non me lo permettono ma perché un tale insieme è necessariamente subordinato ai dati imposti dalla natura.

Mostrerò soltanto, in modo generale e con un rapido colpo d'occhio, i mezzi particolari che, dipendendo da questa arte bella, possono contribuire alla gloria e alla prosperità di un grande stato.

Supponiamo una grande massa di popolazione che prende dimora in un Paese qualsiasi; la più importante operazione sarà quella relativa alla disinfestazione del terreno della residenza da tutte le condizioni malsane, al fine di difendere la vita di tutti gli individui.

La seconda sarà di procurare l'abbondanza scegliendo tutte le terre favorevoli alla coltura. In seguito si passerà alla fondazione della città e si cercherà di ottenere la salubrità con tutti i mezzi possibili.

La città capitale, le città di commercio e le altre, saranno poste in luoghi favorevoli alla loro destinazione, e le loro disposizioni saranno tali da rendere possibile, per i rispettivi rapporti, servirsi e soccorrersi mutualmente.

Tutti i porti, i canali, e tutte le vie di comunicazione saranno stabilite nel modo più favorevole al commercio. Tutto ciò che deve abbracciare i bisogni dell'umanità, e assicurare la sicurezza dello Stato, con i mezzi adatti alla sua difesa; e, in ultima analisi, tutto ciò che può procurare

quei piaceri che costituiscono la dolcezza della vita, devono discendere da questa disposizione.

Io mi figuro questo piano simile all'albero della Scienza. Da un unico centro si dipartono tutte le ramificazioni utili e benefiche, che si ramificano e coprono tutte le regioni dell'Impero.

Con questa esposizione, senza dubbio succinta, si dimostra che questa arte bella deve interessare con più proprietà le facoltà dell'anima di colui che la pratica che quelle della sua intelligenza.

Se per un solo monumento (come si può giudicare dalla memoria dell'accademia delle scienze relativa agli ospedali) il Governo si è trovato nella necessità di consultare i sapienti del paese, si richiederà senza dubbio per la disposizione di un Impero e per tutto ciò che fa parte di un così grande insieme, di riunire tutte le conoscenze dello spirito umano.

L'architettura può, mi sembra, essere chiamata la Minerva delle belle arti. I suoi fondamenti, come ho dimostrato, emanano dall'ordine, immagine della saggezza. È attraverso di essa che le belle arti, e particolarmente la pittura e la scultura, acquistano il più grande splendore. È in un tempio, nella volta interna di una cupola che l'architettura offre alla pittura il compito più nobile, più vasto, più brillante. Non è la stessa cosa per la scultura? L'insieme di un Tempio non è combinato in modo da far risaltare tutte le bellezze della scultura con le figure e i bassorilievi che ne formano la decorazione. Certamente, nelle produzioni singole, queste arti non possono porsi in una luce altrettanto favorevole.

Lo splendore delle belle arti nasce dalla loro unione, e soprattutto, lo ripeto, da ciò che esse attingono dall'architettura.

L'effetto della Musica e della Poesia è aumentato dall'illusione del Teatro che offre loro incontestabilmente un fascino inesprimibile.

Segue da queste osservazioni che considerare l'architettura significa in qualche modo considerare le belle arti.

I prodotti dell'architettura sono diversi da quelli delle altre arti. Questi interessano più particolarmente i loro autori, quelli, al contrario, interessano il Governo e la Nazione. È molto triste che, dopo aver fatto spese enormi, non si

veda in un monumento altro che un'opera di necessità innalzata in una certa epoca; opera tanto più funesta in quanto viene tramandata nel tempo.

Gli Invalidi, il Peristilio del Louvre, la porta St. Denis ecc. ecc. contribuiranno per sempre alla gloria del secolo nel quale furono costruiti. E, certamente, se questo secolo, chiamato il Secolo delle belle arti, non fosse stato che quello della loro decadenza, le famose volte degli Invalidi risuonerebbero di tristi accenti, mentre al contrario risuonano giornalmente di grida d'ammirazione.

Non ripeterò qui quello che tanti altri hanno scritto sui monumenti della Grecia. Nessuno ignora quanto questi preziosi residui dell'antichità siano degni della nostra ammirazione; come infine essi rendano perpetua la gloria di questa nazione.

Non più come artista, ma come cittadino, io mi pongo di fronte all'architettura. Fa parte della nostra educazione lo studiare le lingue, il coltivare le lettere, il disegno, la pittura, istruirci nella matematica, elevarci alle scienze astratte, acquistare infine molte cognizioni. Per quale fatalità la più utile delle arti, e, di conseguenza, un'arte fatta per i nostri interessi, è del tutto negletta? Sono lontano dal pretendere che sia preferita a tutte le altre. Ma è concepibile che, al di fuori di coloro che la professano, nessuno si occupi d'architettura? Io credo fermamente che il non offrire conoscenze di quest'arte a cittadini che possono raggiungere posti eminenti sia una lacuna nell'educazione. Come è possibile pensare che questi cittadini, posti in circostanze in cui possono ordinare o presiedere alla costruzione di un edificio, siano in grado di distinguere l'uomo di merito al quale solo è dovuta la fiducia?

È giunto il momento di citare un esempio notevole e degno di essere seguito; si ricordino le precauzioni che furono prese quando si doveva costruire la facciata del Louvre. Non solo si utilizzarono i più grandi artisti di Francia, ma fu chiamato dall'Italia un uomo che godeva in tutta Europa della più grande celebrità, il Bernini: la più elevata concorrenza si stabilì tra questo celebre artista e gli artisti della nazione. Tutti i differenti progetti costituirono per molto tempo un soggetto di osservazione e di discussione. Si ascoltarono le ragioni degli uomini d'arte, e solo dopo le più profonde meditazioni e dopo aver ringraziato e ricompensato magnificamente il Bernini, si eseguirono i pro-

getti di Pérault che si era imposto su tutti i concorrenti. Si comprende facilmente come questa concorrenza promuova l'emulazione e produca molti progetti da compararsi l'un l'altro e senza i quali non è possibile fornire altro che falsi giudizi. Così inoltre si mostrò all'Europa intera che la Francia possedeva i più abili artisti.

Se si trattasse soltanto di cose relative al diletto io non insisterei sul fatto che gli uomini destinati a ricoprire incarichi pubblici si devono interessare d'architettura. Ma quando si pensa che è dalla scelta di un uomo onesto e illuminato in quest'arte che dipende a volte un'economia di dieci, dodici, quindici milioni; quando d'altronde si vede che quest'uomo (nonostante questa economia) può soddisfare tutte quelle necessità che l'uomo mediocre è incapace di cogliere, si è senza dubbio costretti a convenire che ho molti argomenti per desiderare che la conoscenza di un'arte tanto importante sia meno negletta.

Ho già esposto in quest'opera i motivi per i quali, fino ad oggi, il progresso nell'architettura è relativo. È un male di cui io ho cominciato a conoscere i tristi effetti e credo di poter indicare il rimedio. Ho indicato come lo scoraggiamento si impadronisce dell'architetto dal momento che questi non ha alcuna speranza di sviluppare il proprio talento; che questa mancanza di speranza già fa trascurare uno studio più profondo della sua arte; e che la maggior parte degli architetti intenti a occuparsi delle loro fortune devono essere considerati piuttosto come uomini di talento che come artisti.

Se si possono offrire loro motivi di speranza, se possono lusingarsi che, compiendo felici fatiche gioirebbero del vantaggio di manifestare il loro ingegno, io oso credere che mentre gli architetti saranno eccitati da un interesse così potente, si vedrà ben presto l'architettura ottenere la perfezione raggiunta dalle altre arti. È con questa fiducia che non temo di esporre i mezzi di incoraggiamento a cui ho pensato.

Credo di poter dire che in tutta la Francia si fanno più opere di quanto è necessario per assicurare lavoro alle persone che si dedicano all'architettura; se non si affida più indistintamente la costruzione di queste opere, l'uomo di merito potrà, con motivi fondati, concepire le più alte speranze.

Ecco come io penso che sarebbe possibile procedere, tan-

to per eccitare l'emulazione tra gli architetti, quanto per giungere a riconoscere e distinguere le capacità di ognuno di essi in particolare.

L'accademia d'Architettura, come quella di Pittura, pretenderà dalle persone che essa giudicherà degne dell'associazione, una produzione che, mettendo in luce le capacità del candidato, contribuirà a formare le ricchezze dell'accademia. Al fine di rendere queste produzioni del più alto interesse, l'accademia nel suo insieme formerà un piano di Parigi. Questo piano presenterà nel suo complesso tutti i progetti di utilità pubblica e di abbellimento propri a una grande città. Saranno indicati i luoghi giudicati convenienti per i monumenti. Si faranno dei programmi che i candidati dovranno eseguire. Questi saranno, al caso, tenuti ad aggiungere delle memorie ai loro progetti. Così l'accademia ecciterà l'emulazione degli aspiranti che si vedranno nella necessità di riuscire sui loro rivali. Questi progetti offriranno incontestabilmente, grazie agli sforzi compiuti, il meglio di ogni aspirante. Nel paragonare tra loro queste produzioni si sarà condotti a distinguere e a giudicare i singoli talenti; ognuno sarà messo al suo posto e occuperà il rango che avrà meritato. L'accademia presenterà al governo i progetti più interessanti; saranno questi dei modelli che si potranno studiare. Trovando nell'accademia, dove sarà condotto dalla sua curiosità, tutti gli oggetti possibili di raffronto, il pubblico acquisterà delle conoscenze d'architettura, senza che, per così dire, questa diventi per lui un oggetto di studio particolare. Quest'arte messa in piena luce interesserà a tutti.

L'accademia d'architettura, in tutte le grandi città di Francia, ha stabilito una corrispondenza con gli architetti della provincia. Essi sono tenuti ad inviare di tempo in tempo delle comunicazioni. Perché l'accademia non esigerà che i suoi corrispondenti la imitino? Si troveranno allora nell'accademia, tanto per Parigi che per tutte le altre città di Francia, tutti i progetti di attività pubblica e di abbellimento propri per questi diversi luoghi. Gli ingegneri dei ponti e delle strade di Francia si occuperanno a disegnare la carta dove saranno illustrati progetti di strade, di canali, di ponti e in generale tutto ciò che appartiene a questo ramo dell'architettura. Quando qualcuno di questi ingegneri si presenterà per essere ammesso all'accademia, vi giungerà con una produzione di questo genere. Il grande Blon-

del era ingegnere militare e maestro di matematica del grande Delfino.

Sarebbe desiderabile che si trovassero parecchie persone come lui all'accademia, in modo che essa potesse offrire, con le sue produzioni, il museo più completo di tutto ciò che appartiene all'architettura. Esponendo i mezzi per rendere l'accademia e tutti i suoi membri utili allo Stato ho fatto senza dubbio vedere come il governo sia interessato a procurare a questa società di artisti tutti gli incoraggiamenti possibili. Poiché mi sembra che quando si tratta della costruzione di qualche opera pubblica sia bene stabilire una concorrenza che, facendo sorgere dei paragoni, diventa l'unico mezzo per assicurare il successo. E per provare che non si hanno altro che scopi puri e imparziali, bisognerà ancora, io credo, che i progetti dei pretendenti siano esposti pubblicamente.

Il luogo più conveniente per l'esposizione mi sembra quello dell'accademia d'architettura. Da queste esposizioni risulterà senza dubbio la censura ragionata degli uni, la critica amara degli altri, il fiele delle satire anonime; ma la luce della verità nasce da un conflitto di opinioni. Dopo tutti questi dibattiti pubblici verrà il momento in cui si darà ascolto all'accademia. Eh ! chi potrà mettere in dubbio che la giustizia non sarà resa agli artisti che hanno offerto le prove del più grande ingegno poiché i membri hanno sotto gli occhi tutte le dissertazioni pubbliche e d'altronde sono interessati per la loro gloria a soddisfare la fiducia del governo e a non essere oggetto di polemica.

Vorrei poter esprimere i sentimenti deliziosi che mi hanno pervaso tutte le volte che, per quanto io sappia, l'accademia ha risposto a delle questioni che le erano state rivolte. È possibile vedere negli atti i fatti di cui qui si parla. Si può vedere che, in circostanze diverse, là dove si sono visti dei membri dell'accademia in lotta contro i propri allievi, questi ultimi, quando se lo sono meritato, hanno ottenuto il suffragio dell'accademia. E se questa saggia condotta non mi ha dato motivo di sorpresa, certamente mi è parso notevole che tale giustizia fosse stata resa senza che alcun membro dell'accademia osasse permettersi di considerare qualcos'altro che non fossero i progetti stessi.

RICAPITOLAZIONE

Le circostanze determinano gli uomini in tutte le loro imprese. Nella mia giovinezza ho condiviso l'opinione pubblica ammirando la facciata del Peristilio del Louvre e guardando questo progetto come la cosa più bella dell'architettura. Ero indignato nel trovare negli scritti di colui che passa per essere l'autore del Peristilio il tentativo di umiliare l'arte che gli rendeva onori e che egli definiva un'arte fantastica. La paura di consacrare la mia vita allo studio di un'arte chimerica, e che mi avrebbe condotto di errore in errore, mi ha determinato a volermi assicurare se, come afferma Pérault, l'architettura è indipendente dalla natura e se, secondo la sua definizione, è un'arte fantastica.

Costretto a combattere la sua asserzione, ho cercato, con un esame meditato di vedere che cosa si possa intendere come arte fantastica; in seguito, volendo approfondire questa questione, ho compiuto delle ricerche sull'essenza dei corpi; questo mi ha permesso di conoscere le loro proprietà, e successivamente la loro armonia e la loro analogia con il nostro organismo.

Attraverso queste scoperte io sono giunto a dimostrare che l'architettura proviene dai corpi, e così tutti i suoi effetti; ne deriva, per conseguenza, che essa segue la Natura. Ho seguito l'asserzione di Pérault per cui i principi dell'architettura sono assimilabili a quelli dell'arte musicale. Ho reso noto il suo errore; e ho dimostrato che, non avendo queste arti nessuna analogia tra loro, i loro principi, per conseguenza, devono differire totalmente.

Ho stabilito i mezzi per cui i principi costitutivi di un'arte devono essere riconosciuti; infine ho dimostrato che i principi dell'Architettura provengono dalla Regolarità.

Dalle osservazioni sulla natura il mio esame si è allargato sulla mia arte; con l'applicazione delle mie osservazioni e

di alcuni principi filosofici, io ho offerto dei mezzi artistici che nessuno aveva compreso. Il merito di quest'opera è di aver visto più lontano di quanto i miopi che mi hanno preceduto avessero fatto.

In generale, coloro che hanno scritto su questa materia, non hanno mostrato alcuna visione ampia; si limitavano a proporre degli esempi presi dagli antichi. Non hanno fatto sentire che l'uomo può elevarsi nella sua arte solo studiando la natura; che è attraverso di essa che si acquisisce la Poesia dell'architettura; che qui sta veramente la costituzione di un'arte, e che è questa la sola maniera per giungere ad eccitare in noi le più diverse sensazioni, dando ai monumenti il carattere che loro è proprio. Gli scrittori non ci danno affatto l'idea delle grandi composizioni che si possono realizzare unendo tutte queste sparse bellezze; essi non hanno fatto sentire che il più bel lavoro dell'architetto è di mettere in opera la natura; e che impiegando tutti i mezzi che apprendiamo da essa, portiamo l'arte alla sublimità.

Si può essere grati a un Artista che scrive sulla sua arte; ma non è abbastanza.

È con le opere che egli sviluppa il suo genio e si fa riconoscere poiché non si esige tanto da un architetto il bel dire quanto il bel fare.

Nel progetto di una Chiesa Metropolitana, il Poema Epico dell'architettura, io ho cercato di sviluppare e di riunire tutto ciò che appartiene alla Poesia di quest'arte. Con una visione nuova e filosofica io sono riuscito a trovare il modo di applicare la natura, introducendo la luce nel Tempio; in questo modo, potendola guidare, essa può produrre effetti scintillanti, misteriosi, dolci o di penombra; in una parola, degli effetti adatti a far nascere in noi sentimenti analoghi alle nostre cerimonie religiose e quali esige il culto dell'Essere Supremo.

Nei monumenti funebri mi sono impegnato a ispirare l'orrore della morte e a ricondurre, per conseguenza, l'uomo alle idee morali.

Nel Cenotafio di Newton io ho cercato di realizzare la più grande di tutte le immagini, quella dell'immensità: è attraverso di essa che il nostro spirito si eleva nella contemplazione del Creatore e che noi proviamo l'annuncio delle sensazioni celesti. Infine, quella che io chiamo l'architettura delle ombre è una scoperta che mi appartiene e che

io offro a coloro che mi succederanno nella carriera delle arti.

Non verrò a noia dilungandomi sulla mia produzione; io consiglio a coloro che si votano all'architettura di studiarmi con attenzione; di esaminare scrupolosamente i miei progetti, di meditarli assieme ai miei scritti prima di avere un'opinione; in seguito di comportarsi nel riguardo degli antichi come io ho fatto; di rispettare le loro opinioni quando ne riconoscono la bellezza ma di non esserne schiavi; di volgersi alla natura che ci offre una sorgente inesauribile dove tutti, per tanti che siamo, dobbiamo, senza sosta, attingere.

★

Avevo pensato, nel corpo di quest'opera, di rinviare il lettore alle note che seguono ma, riflettendovi, ho pensato che sarebbe stato più dilettevole leggere il libro tutto di fila e di lasciarlo libero di fare l'applicazione che riterrà più conveniente.

NOTE

Se gli uomini stabilissero le loro opinioni sullo studio della natura, sarebbero meno soggetti a cadere in ogni sorta d'errori. Ognuno di noi definisce il bello a suo modo, e ognuno si crede d'aver ragione: ma la ragione è frutto di un esame; così, prima di pronunciarsi, non sarebbe più conveniente fondare il proprio giudizio interrogando la natura e appoggiandosi sulle prove che essa fornisce? Queste prove derivano da tutto ciò che più eccita la nostra sensibilità, in modo che esse non possono essere messe in dubbio. Una volta stabilite queste basi sarà possibile intenderci. Che mi sia permesso di interrogare la natura sulla bellezza di cui i nostri cuori riconoscono l'impero.

Mi sembra che esistano, in ciò che propriamente deve costituire la bellezza, delle qualità talmente sconvolgenti e manifeste, che a nessuno può essere permesso di rifiutare la loro evidenza, e di non esserne sensibili.

Per esempio: io credo che tutto il mondo conviene sul fatto che un'aria animata è, senza contraddizioni, uno dei più bei doni della natura; è un'assioma riconosciuto che non esiste bellezza morta; non ho mai sentito dire, ecco un bel cieco! La prima bellezza è dunque quella della vita prodotta da un'aria animata: ma da dove proviene un'aria animata?

Dagli sguardi. Essi sono lo specchio dell'anima e quindi quello della vita.

Ah! È negli sguardi di un oggetto adorato che noi attingiamo la vita e la felicità! Sono gli sguardi che annunciano la bellezza delle bellezze, voglio dire, quella della nostra anima.

La freschezza, non è una delle principali qualità che appartengono alla bellezza? Non è essa che annuncia la

bella aurora dei nostri giorni? Non è essa la vernice della natura che fa risaltare nei colori della giovinezza lo splendore del giglio e l'incarnato della rosa? La sodezza, amabile compagna della freschezza non testimonia la buona salute, non richiama l'amabile desiderio del tatto? Non mantiene essa le belle forme che, in uno stato di salute malfermo sono un po' spente dando alla bellezza un'aria di languore?

La Regolarità non è forse garanzia della bellezza dei tratti dal momento che essi non possono nascere dall'irregolarità?

Le belle forme non sono forse marcate e non provengono dal loro sviluppo e dalla loro perfetta simmetria?

Se queste osservazioni, come presumo, non offrono opinioni convenzionali o arbitrarie, credo di essere in diritto di avanzare l'opinione che esse possano servire a stabilire le basi più adatte per fissare il nostro giudizio sulla bellezza.

★

La simmetria è l'immagine dell'ordine e di un bell'insieme: bisogna ammettere che gli oggetti che essa ci presenta ci risultano gradevoli; infatti come presumere che si possa stabilire un ordine con cose spiacevoli? Ora, non offrendo la simmetria che oggetti gradevoli, il loro ordine aggiunge ancora al piacere che essi ci provocano la loro analogia, il loro accordo, la loro varietà, la loro armonia, che necessariamente devono supporre come provenienti dall'immagine dell'ordine; ne segue che una composizione simmetrica comporta tutto ciò che lusinga i nostri sensi.

L'uniformità che gli ignoranti confondono spesso con la simmetria è l'immagine della similitudine. Noi non cogliamo altro in ciò che essa ci offre che la moltitudine degli oggetti visti sotto identici rapporti. Ciò che rende questa immagine sterile e poco interessante è che essa è priva di tutto ciò che serve a rianimare la nostra anima, intendo dire della varietà.

★

La prima impressione che noi proviamo di fronte a un monumento d'architettura nasce dalla conformazione del suo insieme. Il sentimento che ne risulta costituisce il suo

carattere; ciò che io chiamo mettere del carattere in un'opera è l'arte di impiegare in una produzione qualsiasi tutti i mezzi propri e relativi al soggetto di cui si tratta: così che lo spettatore non prova altri sentimenti che quelli che il soggetto comporta, che gli sono essenziali e che gli sono propri.

La natura cambia all'infinito e non ci presenta mai la stessa immagine: ne segue che nessuna produzione, nelle belle arti, deve avere una similitudine assoluta; e che tutti i soggetti esigono di essere trattati secondo la maniera che è loro propria.

Non vi sono quasi monumenti che si annunciano in un modo veramente caratteristico, e pochi autori sembrano essersi occupati di imprimere un carattere alle loro opere; è tuttavia l'ideale, è la poesia dell'arte, ne è la parte più sublime, ciò che la rende veramente arte.

★

Nel viaggio in Germania del barone de Riebeck, alla pagina 197 del tomo secondo, l'autore, parlando degli scrittori di questo paese, si esprime così sulle arti in generale. È la natura che offre la prima conoscenza delle Arti che non possono in seguito perfezionarsi con la teoria, ma unicamente con l'attenzione, la ricerca degli oggetti più belli e più sconvolgenti della natura. Ecco ciò che forma degli artisti originali! Ed è nel leggere, nell'avvertire e nel paragonare queste opere originali, che si formano gli imitatori. Il Gusto non segue alle conoscenze teoriche; ed è cosa generalmente riconosciuta che coloro i quali hanno formulato le teorie più profonde sono anche quelli che sono meno riusciti nelle opere prodotte e nelle critiche che essi hanno fatto dell'opera altrui.

La Teoria dipende soltanto dalle conclusioni di un ragionamento, conclusioni che saranno sempre false se questo sarà sbagliato. Ma le sensazioni, che danno occasione alla percezione e alla comparazione di ciò che è bello e che sono precisamente ciò che costituisce il gusto non possono mai trarci in inganno. È certo che questa percezione e questa sapienza sono un dono della natura.

★

La natura dando una grandezza particolare a ogni og-

getto, ci ha permesso di estendere il nostro giudizio sulle cose, servendoci di mille paragoni diversi; è attraverso la grandezza costante di ogni cosa che noi possiamo giudicare della dimensione, in quanto gli oggetti che sono contenuti in uno spazio qualsiasi ci permettono di giudicare le misure del contenente. Senza questa particolare divisione delle cose quale giudizio e quale giusta comparazione potremmo noi fare? Le leggi dell'ottica e gli effetti della prospettiva ci getterebbero senza dubbio nell'errore, dal momento che gli oggetti diminuiscono al nostro sguardo in ragione della loro distanza. Ma essendoci conosciuta la grandezza degli oggetti fissata dalla natura, la loro dimensione diventa una guida e ci fa giudicare delle distanze relativamente ai rapporti dimensionali. È una scala retrogradante con la quale ci è permesso di misurare tutto. Nelle Arti, non dobbiamo mai essere ingannati sulla stima abituale che noi facciamo degli oggetti, senza almeno che vi sia un motivo importante che ne giustifichi la necessità.

Perché presentarmi una figura sproporzionata rispetto alla natura? Questo non è tollerabile, a meno che si voglia rappresentare un essere straordinario come un gigante o, a somiglianza dei pagani, rappresentare degli Dei. Questa ragione giustifica le loro figure colossali.

In architettura è dunque essenziale che non venga ingannato il nostro modo abituale di confrontare dimensionalmente le cose con un ordine colossale il cui effetto è di farmi supporre piuttosto il meno che il più. L'architettura è l'arte di attenuare gli effetti, non di ingigantirli.

★

Ho definito l'architettura in parte, definendola l'arte di presentare delle immagini attraverso la disposizione dei corpi. Gli effetti dei corpi provengono dalle loro masse. Sì! Sono le masse che agiscono sui nostri sensi; è dal loro aspetto che noi distinguiamo le forme leggere e gradevoli, le forme pesanti e massicce; le forme nobili e maestose, eleganti e svelte. È dall'effetto delle masse che deriva l'arte di dare del carattere a qualsiasi produzione.

Il vero talento dell'architetto consiste nel presentare nelle sue opere la sublime attrazione della Poesia. Come vi giunge? Con l'effetto delle masse; è da esse che nasce il carattere; da esse risulta che lo spettatore non prova altra sensazione che quella che è loro propria. Si deve

ben ammettere che la massa del tempio di Venere non può essere adatta per il tempio di Giove.

Non posso qui impedirmi di fare un'osservazione sull'architettura dei Greci. Noi ammiriamo, e con ragione, i loro templi; essi ci offrono gli esempi più belli con il magnifico ordine della loro architettura. Tuttavia bisogna convenire che non sembra che i Greci si siano preoccupati di imprimere alle loro opere il carattere che loro è proprio. I loro templi presentano una straordinaria similitudine; essi hanno tutti, circa, la medesima forma. Come hanno potuto degli uomini di genio, come i Greci, trascurare di esprimere la poesia dell'architettura in quei monumenti che, per le diverse attribuzioni che essi riconoscevano al potere delle loro divinità potevano essere variati?

★

Si confonde spesso in architettura il vero significato della parola colossale con quello della parola gigantesco, e di ciò che gli artisti chiamano grande. Si tratta di cose molto differenti.

Un monumento colossale deve eccitare la nostra ammirazione; per essere convinti di questa verità è sufficiente dire che si tratta di un monumento straordinario. La sua proporzione deve attenuare tutto ciò che lo circonda. Bisogna che esso presenti una grande idea, in una parola che esso offra, nel suo genere, un caso unico.

La colonna Traiana a Roma è la più bella citazione che io possa fare: questo monumento eccita l'ammirazione; la sua proporzione è straordinaria; il pensiero è stupefacente; l'architettura, la scultura dei bassorilievi, come la scelta degli ornamenti, tutto è ammirabile. Le proporzioni gigantesche attenuano un insieme invece di ingrandirlo. San Pietro a Roma offre in modo evidente la prova di quello che dico. Questa Basilica, come è noto, è la più grande d'Europa; tuttavia non si prova in questo Tempio nessuna sensazione relativa alla sua grandezza.

Diversa è l'impressione che si prova entrando nella Rotonda. Lo spettatore, sorpreso, ne esce sempre con ammirazione.

L'arte di far grande in architettura deriva da una ingegnosa combinazione delle parti con il tutto. Ho sviluppato questa idea nell'articolo « Chiesa Metropolitana » nel quale ho

cercato di offrire tutti i mezzi che dipendono dall'architettura per applicarli nella costruzione di un Tempio.

Gli Egiziani avevano delle idee molto grandi; si ammirano, con ragione, le loro Piramidi; l'ordine d'architettura che regna nei loro Templi offre l'immagine del **grande**. Nella rappresentazione delle loro Divinità, il genere colossale è portato al più alto grado.

★

I migliori ragionamenti sulle belle arti non serviranno mai a formare degli Artisti. Perché? Perché il ragionamento non potrà mai servirci per provare delle sensazioni, e l'arte di esprimerli, che proviene dalla nostra sensibilità, è il fine delle belle arti. Il modo di studiare, nelle belle arti, consiste nell'esercizio della propria sensibilità; è nelle più belle opere dell'uomo e soprattutto in quelle della natura che bisogna cercare i mezzi più adatti a svilupparla. È di fronte agli spettacoli sublimi che essa ci offre che l'uomo sensibile prova dei trasporti; quel magnifico delirio e quel felice entusiasmo che annuncia e caratterizza in lui il genio; dono divino senza il quale ci si trascina inutilmente sulla strada delle arti.

Le opere dell'uomo di genio si manifestano sempre per il loro rapporto con la natura.

Non è sempre dai più grandi sforzi che deriva il successo nelle belle arti. Questa verità è riconosciuta da coloro che coltivano le belle arti. Essi tutti riconosceranno che le loro opere più felici sono generalmente quelle sulle quali si sono meno affaticati e che sono loro costate meno; in una parola quelle, per così dire, che sono nate dall'ispirazione: che cosa si deve intendere per ispirazione? Essere commossi da un tale eccesso di sensibilità riguardo all'opera che occupa il nostro spirito, che tutte le facoltà della nostra anima siano scosse a tal punto che lo spirito sembri voler uscire dal suo involucro.

In questo stato di effervescenza ci si sente superiori a se stessi e un sentimento sublime ci esalta; una forza superiore ci trascina e rende divine le nostre facoltà, se mi è lecito usare questa espressione.

La sola materia con cui gli artisti devono intrattenersi tra loro è quella di evocare con forza ed energia ciò che eccita la loro sensibilità; è con questa inclinazione che essi possono stimolarsi reciprocamente e infiammare il loro genio.

Che essi si guardino dal lasciarsi trascinare in spiegazioni di ordine razionale, poiché l'impressione che una immagine ha sui nostri sensi si intiepidisce quando ci soffermiamo sulla causa che produce questo effetto. Volersi spiegare i propri piaceri, significa impedirsi di vivere sotto il loro dominio, impedirsi di gioirne, impedirsi di vivere.

MEMORIA RELATIVA AL RESTAURO DEL CASTELLO DI VERSAILLES

Si è pensato che il modo più semplice con cui un Artista può illustrare la sua opera, sia di presentarla attraverso lo sviluppo delle sue idee.

Se il progetto di un palazzo è il tipo di produzione che esige il massimo del talento e delle conoscenze in un Artista, quanto più questo compito diventa difficile da assolvere allorché ci si trova di fronte a delle costruzioni che impongono di accordare i nuovi edifici con gli antichi ! Tali sono state le mie prime riflessioni sul restauro del castello di Versailles.

A tutti questi impedimenti si aggiunga ancora quello dell'economia, faccenda questa che limita il genio, lo frena e lo impaccia nell'esprimere delle felici idee dove maestà e nobiltà devono splendere.

Questi ostacoli non erano i soli. Considerando le opere superbe dei grandi che hanno contribuito a rendere glorioso il secolo di Luigi il grande, illuminato da esempi così belli; desiderando di sorpassare, se era possibile, questi artisti, approfittando dei loro stessi lumi, io scartai tutte le idee che tenevano a disagio il mio spirito e mi tenni fisso alla gloria conquistata da questi unici geni in quel secolo felice per le belle arti. Cercai dunque di penetrare a fondo nel mio soggetto. Mi imposi le condizioni essenziali che dovevano essere osservate nella composizione di un palazzo.

La decorazione esterna di un Palazzo deve presentare una architettura ricca, nobile, elegante e soprattutto maestosa. L'artista non deve tanto occuparsi di darne la definizione quanto di presentarne l'immagine.

La decorazione interna deve presentare un quadro che sia pieno di gusto, di grazia, di nobiltà.

La distribuzione generale richiede percorsi grandi, liberi ma soprattutto nobili.

Bisogna che nei giorni di festa, i Grandi e il Pubblico trovino dei facili ingressi, delle comode uscite e bisogna soprattutto che le loro maestà non provino alcun fastidio dall'affluenza della gente.

La distribuzione dettagliata deve essere concepita in modo da raccogliere tutte le comodità essenziali e gradevoli.

Il percorso libero in una distribuzione significa evitare i ritorni nei locali che formano l'insieme del Palazzo, in modo che, percorrendolo, non si provi alcuna indecisione. La nobiltà consiste innanzitutto in questa ampiezza che offre la facilità di percorrere tutti gli angoli del Palazzo; in seguito nelle grandi infilate che presentano una lunga e bella successione di cose differenti.

La nobiltà nasce soprattutto dall'arte di saper offrire delle grandi immagini.

Per esempio. È impossibile non essere colpiti nel vedere la galleria di Versailles.

È dopo aver percorso una moltitudine di grandi sale colme delle più brillanti produzioni dell'arte che lo spettatore, che non si attende nulla di più, scopre un luogo talmente superiore a tutto ciò che ha visto che resta commosso e ammirato per la grandezza e la magnificenza.

Se poi si immagina che questa superba galleria non è nient'altro che un locale intermedio che conduce direttamente tanto all'appartamento del re che a quello della regina, allora questa composizione, resa ancora più grande dall'aggiunta di questi nuovi fatti, diventerà l'immagine la più grande, la più nobile e la più sconvolgente delle cose esistenti.

Se al contrario si immagina una distribuzione circolare, e non legata con gli appartamenti, la galleria resterà una bellezza isolata.

È secondo queste condizioni che ho cercato di stabilire il grande progetto.

Il vestibolo annuncia perfettamente l'ingresso. Esso occupa la mezzaria della facciata. A destra e a sinistra presenta due grandi scalinate, l'una porta agli appartamenti del re, l'altra a quelli della regina. Nel percorrere successivamente questo gran numero di stanze che vi si trovano, si arriva alla galleria, e questo luogo magnifico è il centro

da cui il pubblico può cogliere l'infilata degli appartamenti delle loro maestà. Può circolare facilmente in tutta la prima parte del palazzo fino al momento in cui il Monarca, uscendo dal suo appartamento, lo lascia gioire della sua presenza.

La sala dei banchetti è praticata nel doppio corpo della galleria; e aprendo le arcate che terminano in questa sala; dalla galleria il pubblico potrà, senza dare nessun fastidio, rallegrarsi nel vedere le loro maestà.

Sono stati praticati negli appartamenti del re e in quelli della regina degli ingressi particolari tanto per i grandi ufficiali quanto per gli ufficiali di servizio.

Dopo gli appartamenti si è creduto di dover praticare ancora degli altri ingressi per le persone con le quali Sua Maestà vorrà comunicare separatamente.

Ci si è preoccupati soprattutto della possibilità di creare un appartamento separato dove le Loro Maestà potranno incontrarsi, uscendo dai loro grandi appartamenti. Questi due appartamenti saranno messi sotto la galleria.

Si dà qui soltanto l'indicazione dei luoghi senza presentare la distribuzione perché essa non potrà essere determinata che dopo aver ascoltato i desideri delle Loro Maestà. Lo stesso si dica per quei locali vicino agli appartamenti reali dove non è possibile realizzare i desideri delle Loro Maestà prima che esista un programma da loro approvato.

Mi dilungo sul grande progetto poiché quest'opera mi sembra preferibile alle altre due che avevo concepito soltanto per assecondare quei consigli che mi erano stati dati; e benché, di fatto, il grande progetto sia il più dispendioso, io lo credo invece il più economico e questo si può spiegare molto semplicemente.

Non si può far cambiare abitazione alle loro Maestà che con spese notevoli. Bisogna inoltre rendersi conto che l'abitazione provvisoria dove il Re si ritira non può assolvere che imperfettamente il proprio scopo. Da questo nascerà necessariamente l'impazienza e il desiderio di essere alloggiati in un modo più conveniente; la necessità di accelerare i lavori; l'impossibilità di dedicarsi a un grande progetto che richiede del tempo; la difficoltà di terminare con quella sollecitudine che nascerà dalle circostanze. E tutti i disagi che seguiranno a questo stato di cose ecc. ecc. Questo è il quadro degli inconvenienti di tutti quei pro-

getti che prevedono lo spostamento del Re. Il grande progetto, in verità più dispendioso degli altri, non comporta alcuno degli inconvenienti descritti qui sopra: offre al contrario tutte le facilitazioni possibili per la sua esecuzione. Il Re, la Regina, la famiglia reale, i cortigiani, nessuno deve essere spostato e tutto verrà eseguito sotto gli occhi del Re che, non essendo disturbato, vedrà sorgere senza impazienza e persino con soddisfazione l'opera che più interessa la sua persona. I lavori saranno condotti, secondo le circostanze che si presentano, con maggiore o minore sollecitudine. Sua Maestà potrà dare agli artisti tutto il tempo necessario per redigere i progetti da lui concepiti; se ne occuperà e li approfondirà con il ministro delle arti. Le grandi imprese richiedono del tempo; con il tempo anche le spese più considerevoli non sono impossibili; e da questo principio nasce l'arte dell'economia che consiste nel fare solo quelle spese che sono state ben meditate; e solo il tempo offre la possibilità di fare tutto questo. Se a questi vantaggi si aggiunge quello di non fare spese inutili per sistemare provvisoriamente Sua Maestà ci si convincerà che il grande progetto sarà il più economico. (Infatti si tratta di spese considerevoli che detratte dal grande progetto lo rendono veramente meno dispendioso di tutti gli altri progetti a cui bisogna pure aggiungere le spese dello spostamento dei sovrani).

RIFLESSIONI SOMMARIE SULL'INSEGNAMENTO DELL'ARCHITETTURA

Da molto tempo medito sull'arte che esercito e sui mezzi adatti per sveltirne il progresso.

Mi è parso che il modo con cui si insegna l'architettura è errato da parecchi punti di vista; per questa ragione ho determinato di ricercare un metodo preferibile a quello che si pratica normalmente.

Si illuminano gli uomini procedendo dal particolare al generale. I pittori, come prima lezione, danno ai loro allievi degli occhi come soggetto. I Maestri di lingua non cominciano i loro corsi mostrando agli allievi tutte le ricchezze del discorso. Perché dunque gli Architetti iniziano i loro Allievi con i cinque ordini d'Architettura che costituiscono le ricchezze di quest'arte?

Procediamo sistematicamente, in modo che i mezzi da noi proposti risultino da tutto ciò che può derivare da un metodo adatto a favorire lo studio di questa Arte bella.

Rendiamoci subito conto di cosa si debba intendere per Architettura e che cosa essa comporti. Definiamo! Si tratta dell'arte con cui portare una costruzione qualsiasi alla sua perfezione. In cosa consiste questa perfezione? Nell'offrirci una decorazione relativa a quel tipo di costruzione a cui si trova applicata; ed è attraverso una distribuzione conveniente alla sua destinazione che si può presumere di portarla alla perfezione.

In base a quanto qui è esposto, se si vuole procedere con metodo nell'insegnamento, si deve sottoporre a coloro che iniziano, la costruzione più semplice come la rustica capanna di cui parla Vitruvio.

Proveniendo l'evidenza da ciò che più colpisce i nostri sensi, sarà conveniente far disegnare all'allievo la facciata della capanna, dopo di che gli si farà acquistare conoscenza di una planimetria mostrandogli il modo di dise-

gnarla. Ugualmente per il profilo o la sezione della capanna gli si insegnerà l'arte di unire l'interno con l'esterno.

Da questa capanna lo si farà passare successivamente a costruzioni più complesse e infine a un edificio d'affitto. Perché? Perché la divisione tipica di questo edificio esige degli sviluppi particolari e adatti a insegnargli i caratteri distributivi quanto a formare un suo giudizio.

Dopo questo inizio di insegnamento pratico sarà necessario ampliare le sue conoscenze sulla parte dell'arte propriamente detta.

Attraverso la teoria dei corpi si giungerà a dimostrargli che i principii dell'arte alla quale egli si applica sono stabiliti dalla natura. E attraverso un'applicazione particolare dei corpi all'arte, gli si farà conoscere la Poesia.

In che cosa consiste questa poesia? Essa consiste nell'arte di presentare delle immagini attraverso l'effetto dei corpi. Ma da dove nascono gli effetti dei corpi? Essi provengono dalle loro masse. È dunque dall'effetto delle loro masse che nascono le nostre sensazioni. Sì, senza dubbio; ed è per l'effetto che esse producono sui nostri sensi che noi siamo giunti a dar loro delle definizioni convenienti, e che sappiamo distinguere le forme massicce dalle forme leggere, ecc. ecc. È ancora per le differenti sensazioni che esse suscitano in noi, che noi sperimentiamo come i corpi striscianti sulla terra ci rattristano; come quelli che s'innalzano verso i cieli ci rapiscono; come i corpi dolci ci sono gradevoli; come quelli che sono angolosi e duri ci ripugnano.

Tutto ciò sarà ancora più chiaro attraverso esempi tolti dall'arte e che il professore deve mettere sotto gli occhi dei suoi allievi.

Seguirà da questo metodo che l'allievo diventerà allievo della natura, poiché sarà costretto a riconoscere che le bellezze dell'arte provengono da quella.

Ora, se esistono dei mezzi per perfezionare gli uomini, essi non possono derivare che dagli studi che questi fanno sulla natura.

Il professore, dopo avere dimostrato ai suoi allievi che la sorgente del bello si trova nella natura e che a questa bisogna attingere, deve rendere questo studio il meno penoso possibile.

Che mezzo userà? Disporrà sotto gli occhi degli allievi le opere dei grandi uomini. È attraverso le conoscenze così

acquisite che l'allievo imparerà a leggere e a vedere nella natura; poiché non possiamo nasconderci che dobbiamo molto ai nostri padri; in effetti essi ci hanno trasmesso delle bellezze nel campo dell'arte che hanno raggiunto l'apice. Mi riferisco agli ordini d'Architettura. Essi sono divenuti per l'uomo di genio delle leggi immutabili, li considera con ammirazione.

Poniamo sotto gli occhi degli allievi queste leggi immutabili; facciamogli disegnare gli ordini d'architettura; esigiamo da essi uno studio approfondito. Vediamo tutti i vantaggi che ne risulteranno.

Attraverso questo studio essi apprenderanno l'arte di impiegare a proposito, e di conseguenza ciò che si chiama la convenienza; acquisteranno l'arte di trarne profitto e quella di saper arricchire, all'occorrenza, i profili con i più begli ornamenti. Attraverso la conoscenza degli intercolumni messi in opera nei monumenti celebri, sapranno distinguere le belle proporzioni; avvertiranno in un grande insieme ciò che si intende come un bell'ordine e un bello stile, ecc. ecc. Dopo quanto detto sul modo di far studiare agli allievi gli ordini d'architettura non mi resta nulla da dire per giustificare le ragioni che mi portano a desiderare che l'insegnamento termini dal punto dove comincia.

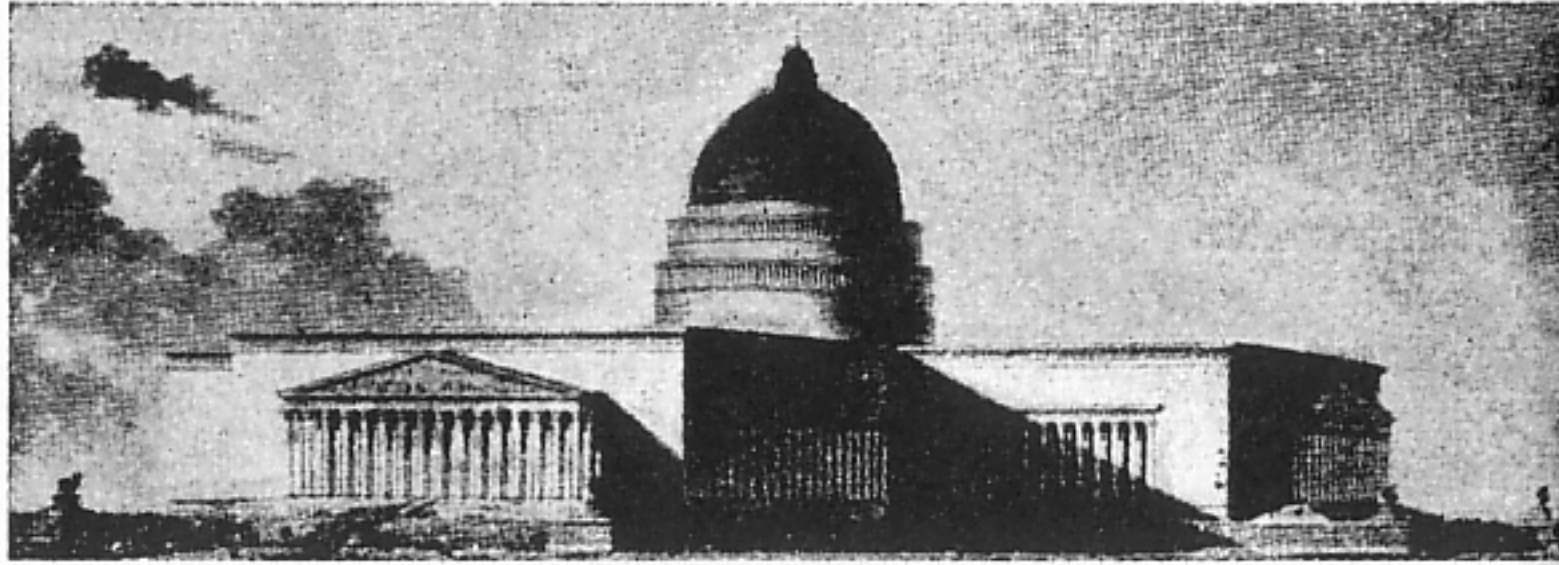
Non ho creduto di dovermi dilungare ancora su questa importante materia che al primo colpo d'occhio sembrerà appena sfiorata, poiché nelle belle arti non è possibile insegnare con un metodo preciso come nelle scienze esatte. Ogni artista coglie in modo particolare le bellezze della natura secondo le sue facoltà. Non si può dire che Michelangelo e Raffaello, i quali hanno raggiunto i gradi eccelsi dell'arte, non manifestino nelle loro opere una maniera del tutto differente, benché questi due grandi uomini attingano il loro talento dalla natura e i loro studi si appoggino sulle medesime basi.

La stessa cosa vale per la poesia; le opere di Corneille differiscono da quelle di Racine.

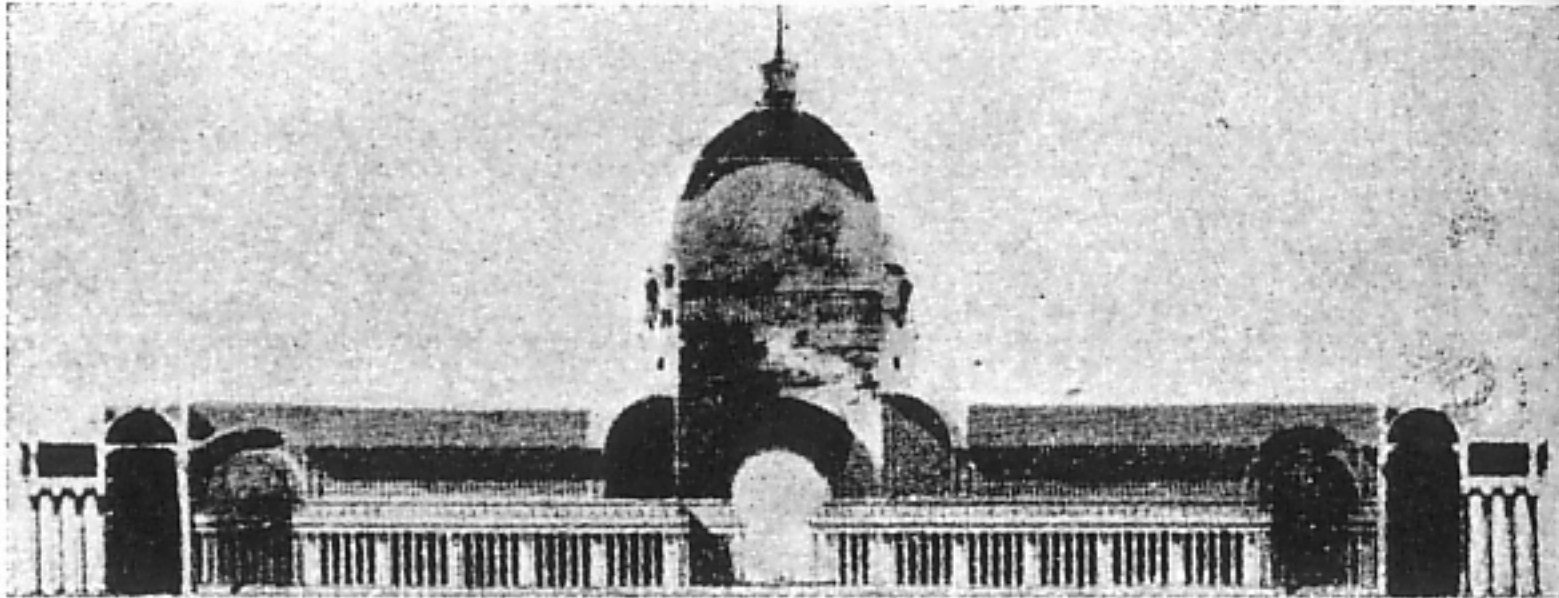
È dunque dimostrato che bisogna, nelle belle arti, offrire delle basi generali e, per il resto, rifarsi a coloro che le esercitano i quali non possono e non devono insegnare altro che la parte che meglio conoscono e secondo la maniera che è loro caratteristica.



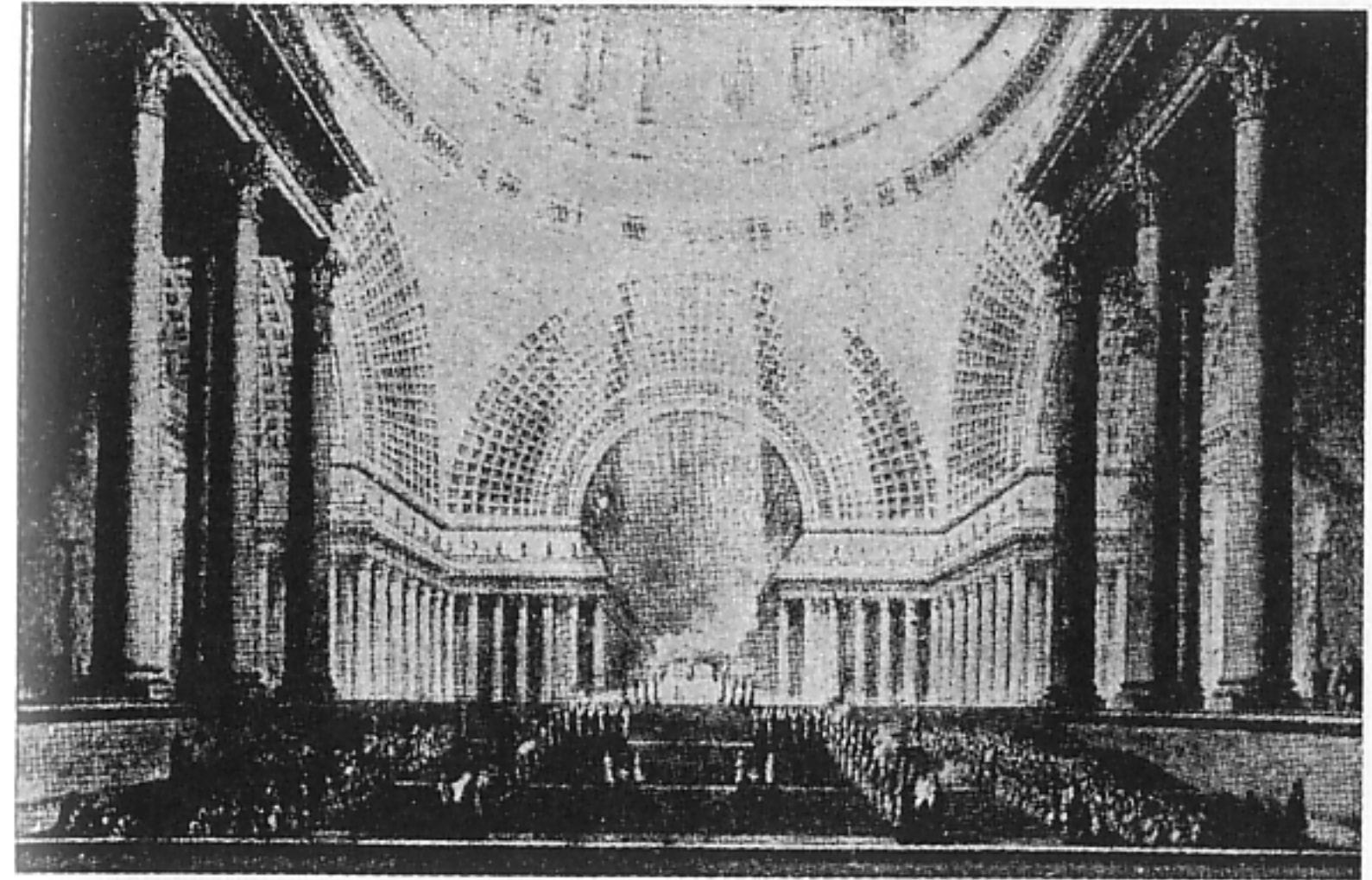
Fig. 1. - [Illegible text]



34

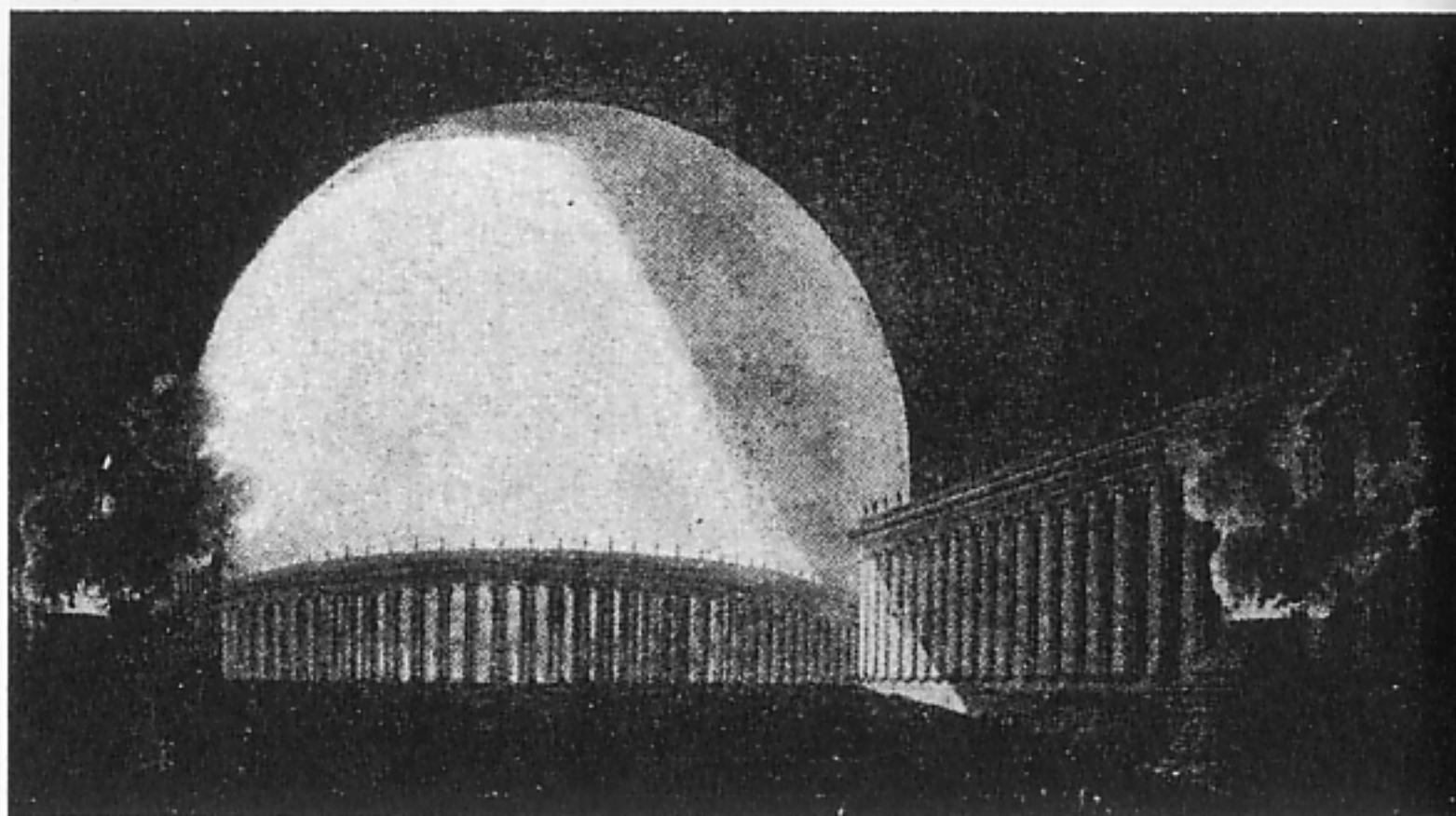


35

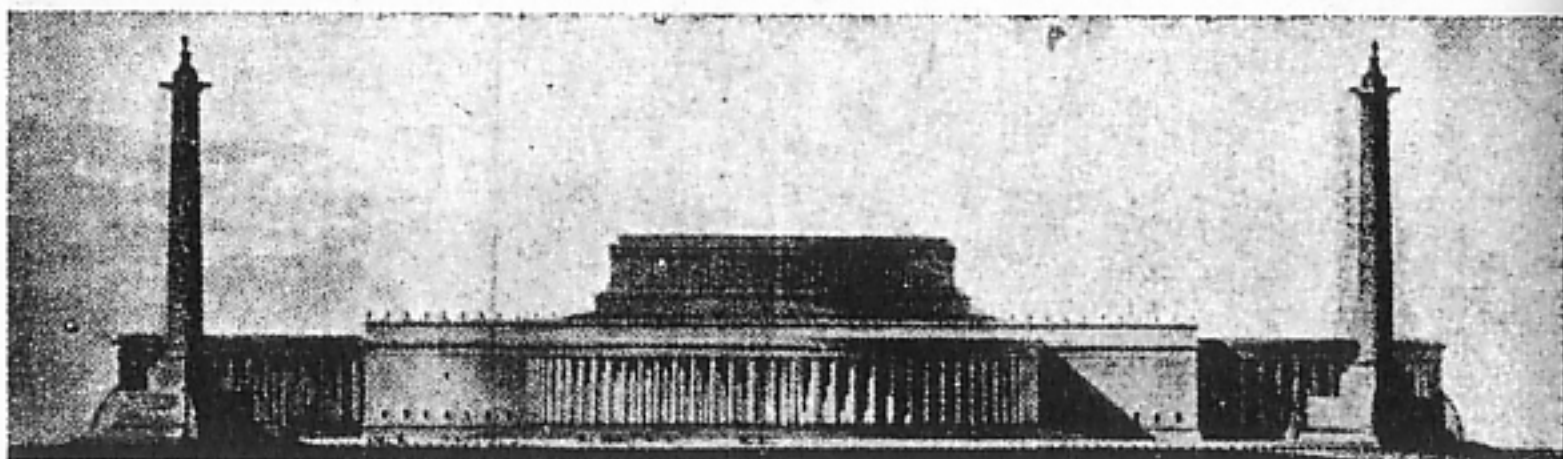


36

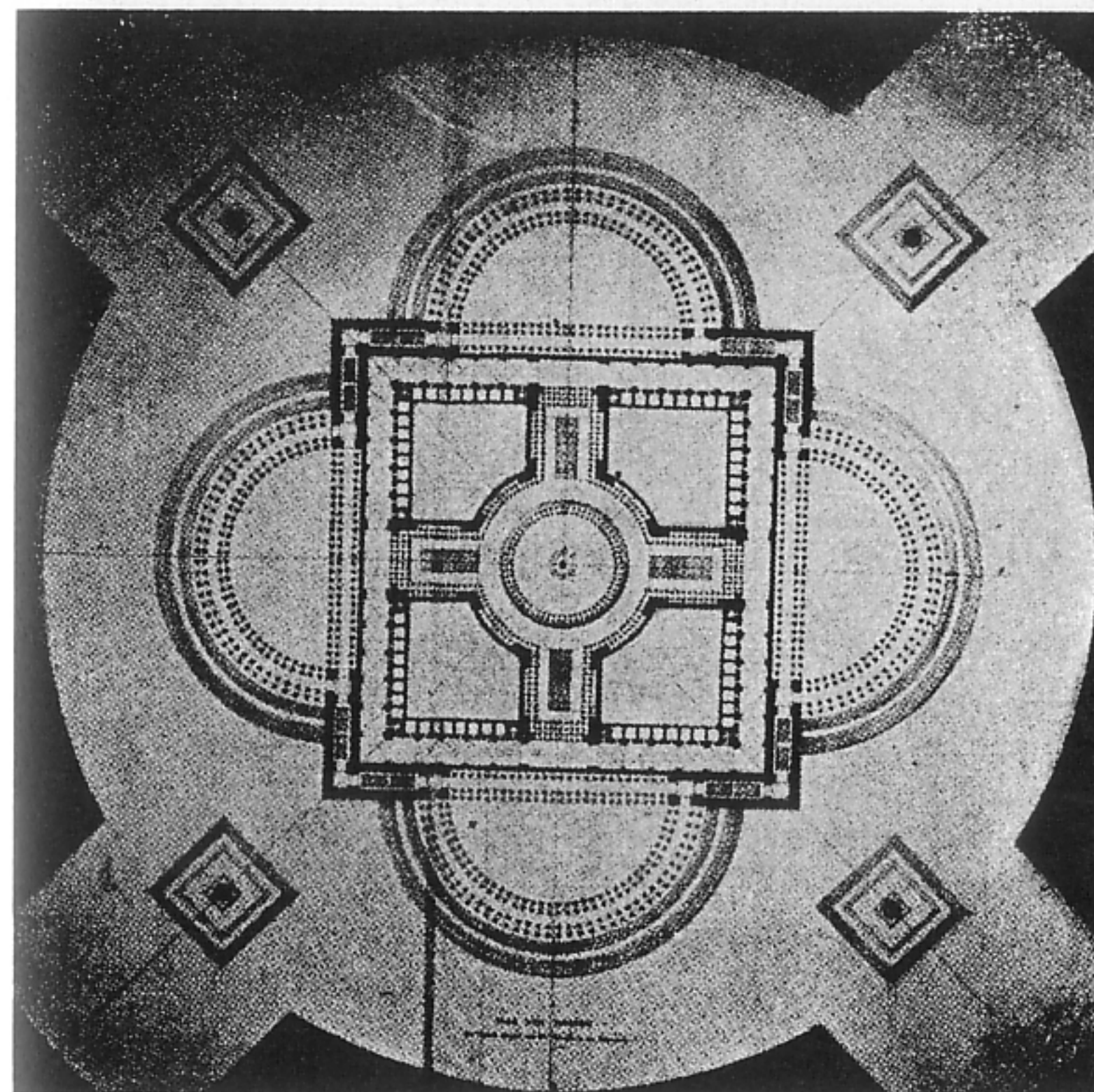
34 Tempio
35 Tempio
36 Tempio



37

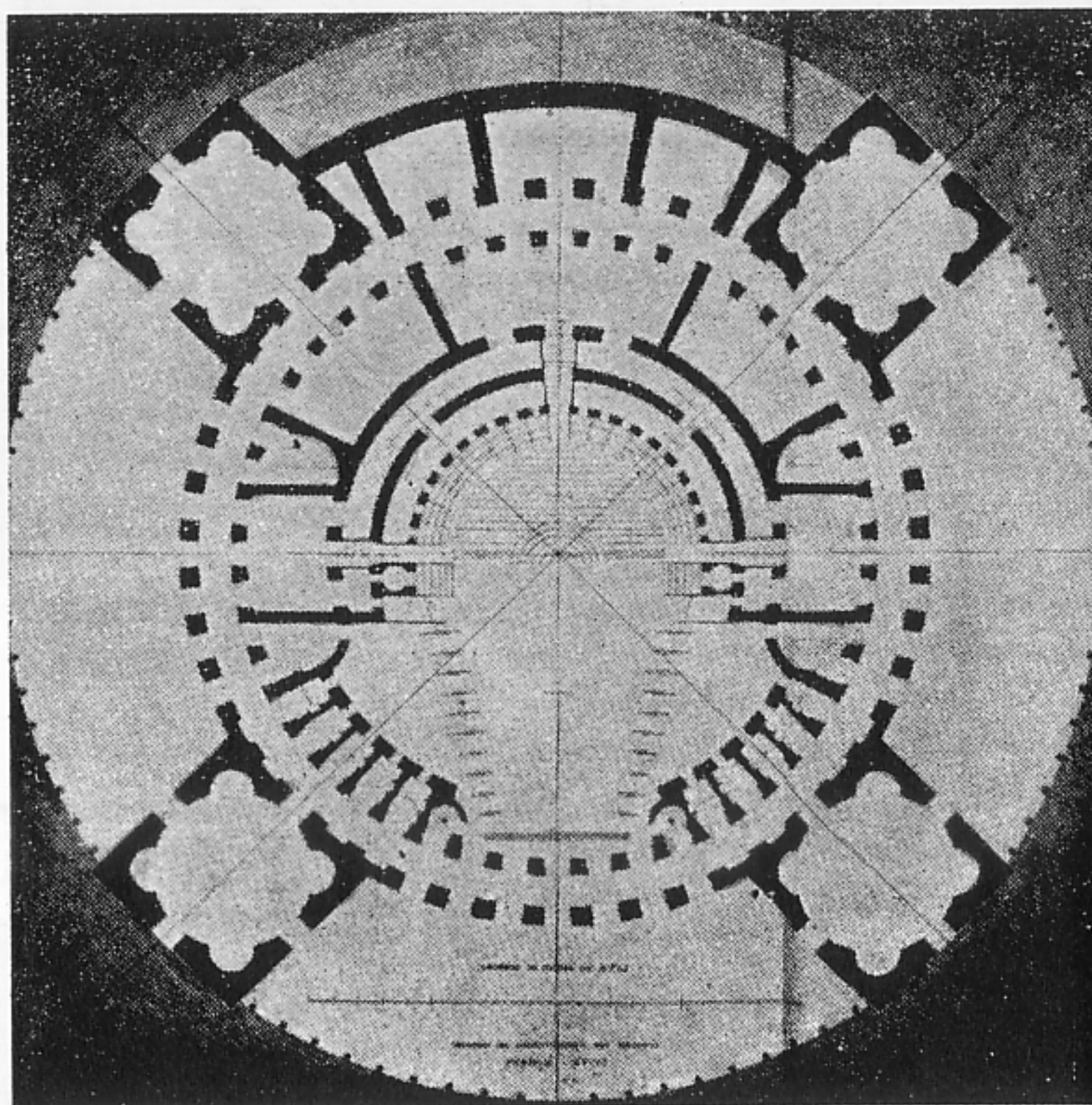


38

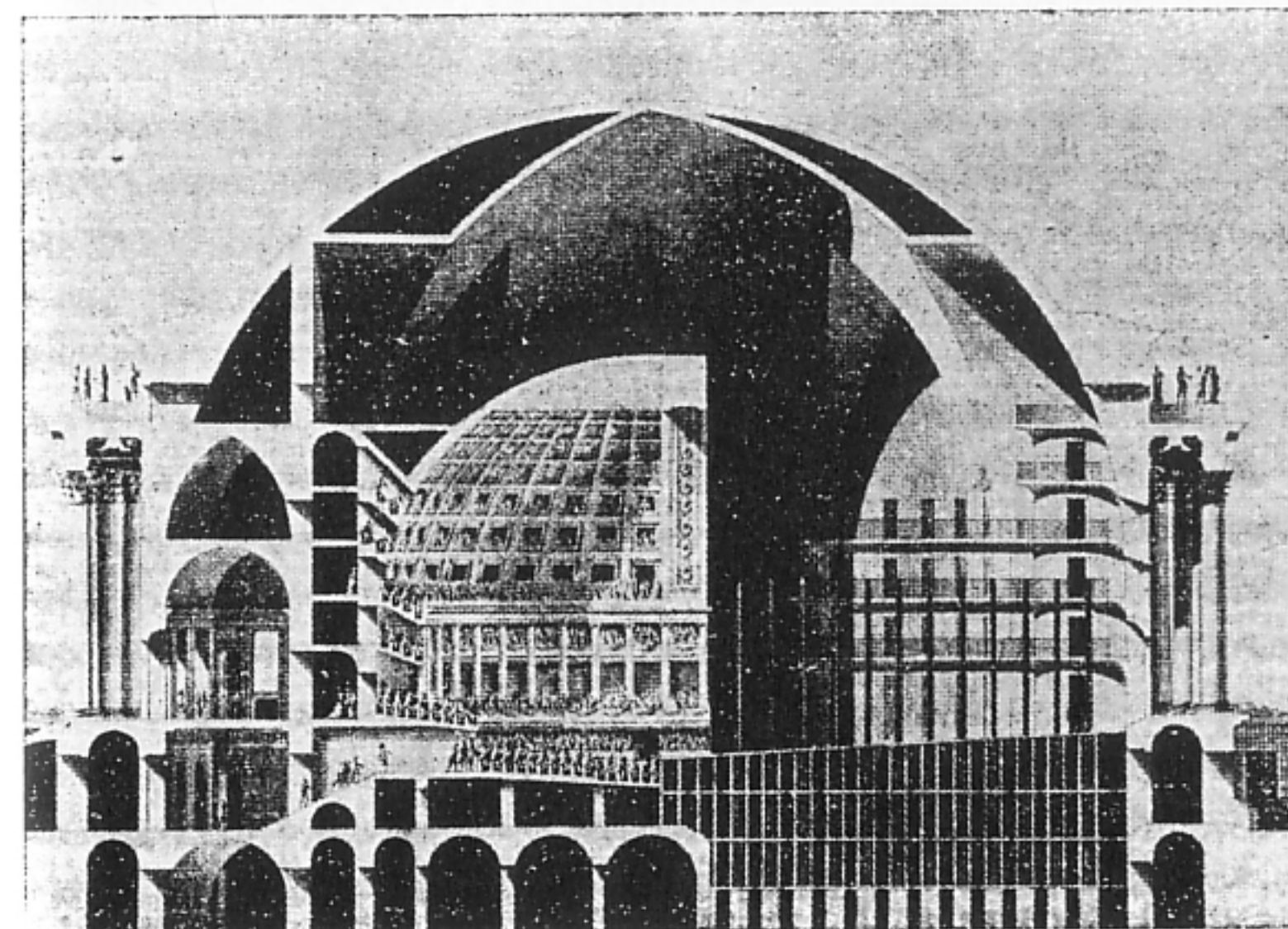


39

- 37 Museo
- 38 Museo
- 39 Museo, pianta



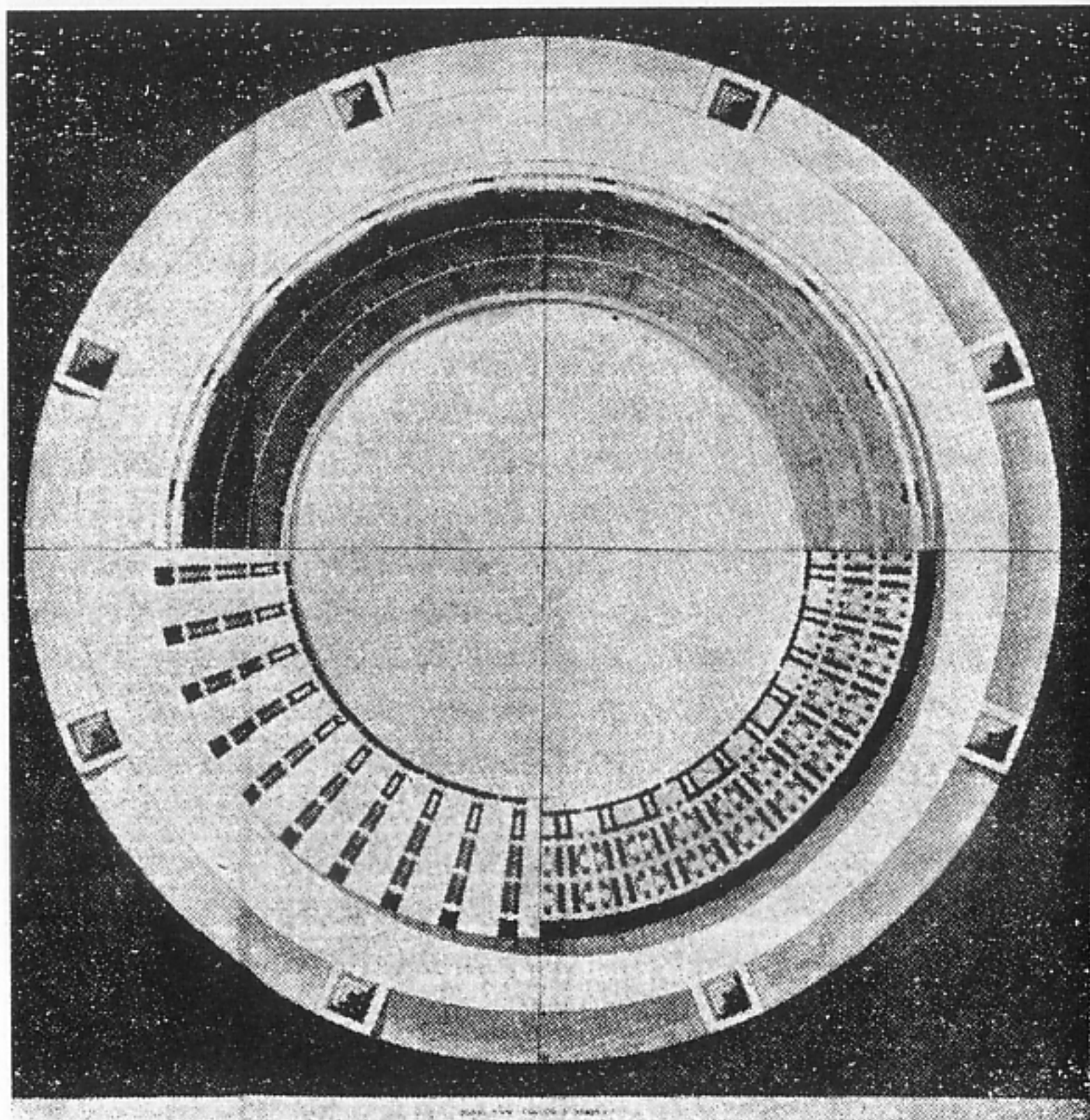
40



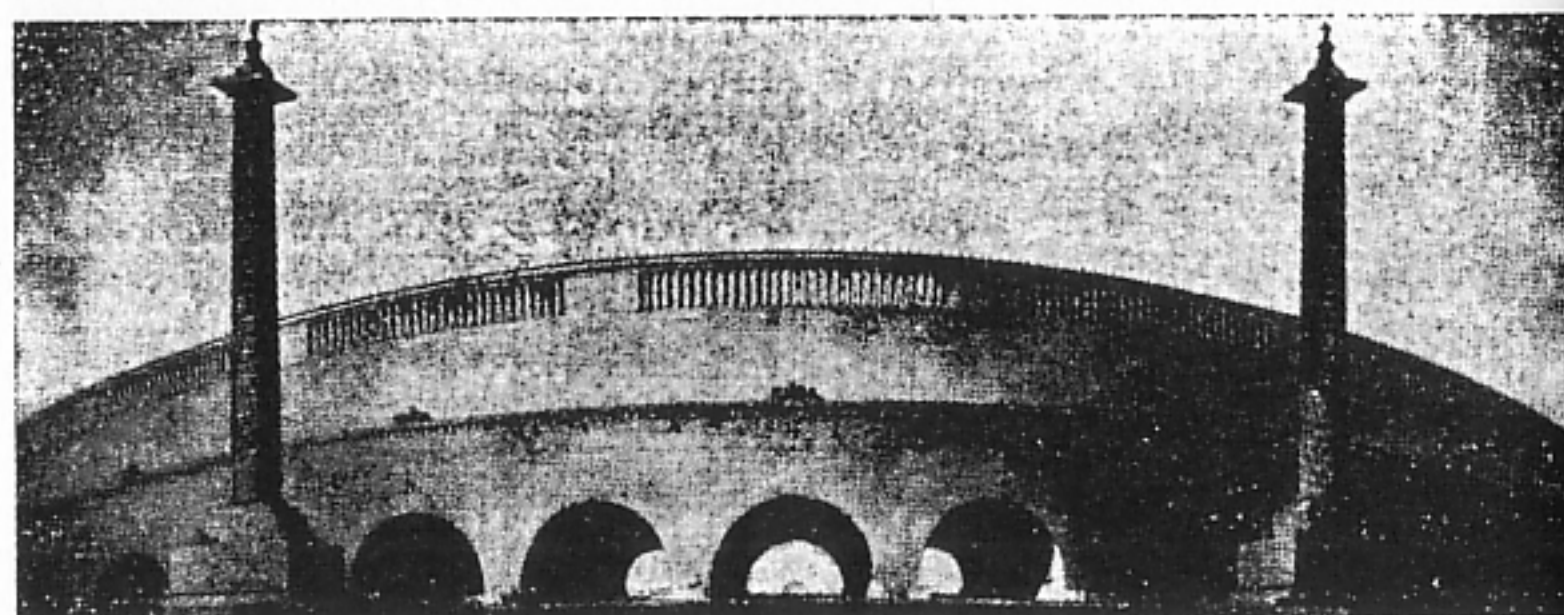
41

40 Teatro, pianta

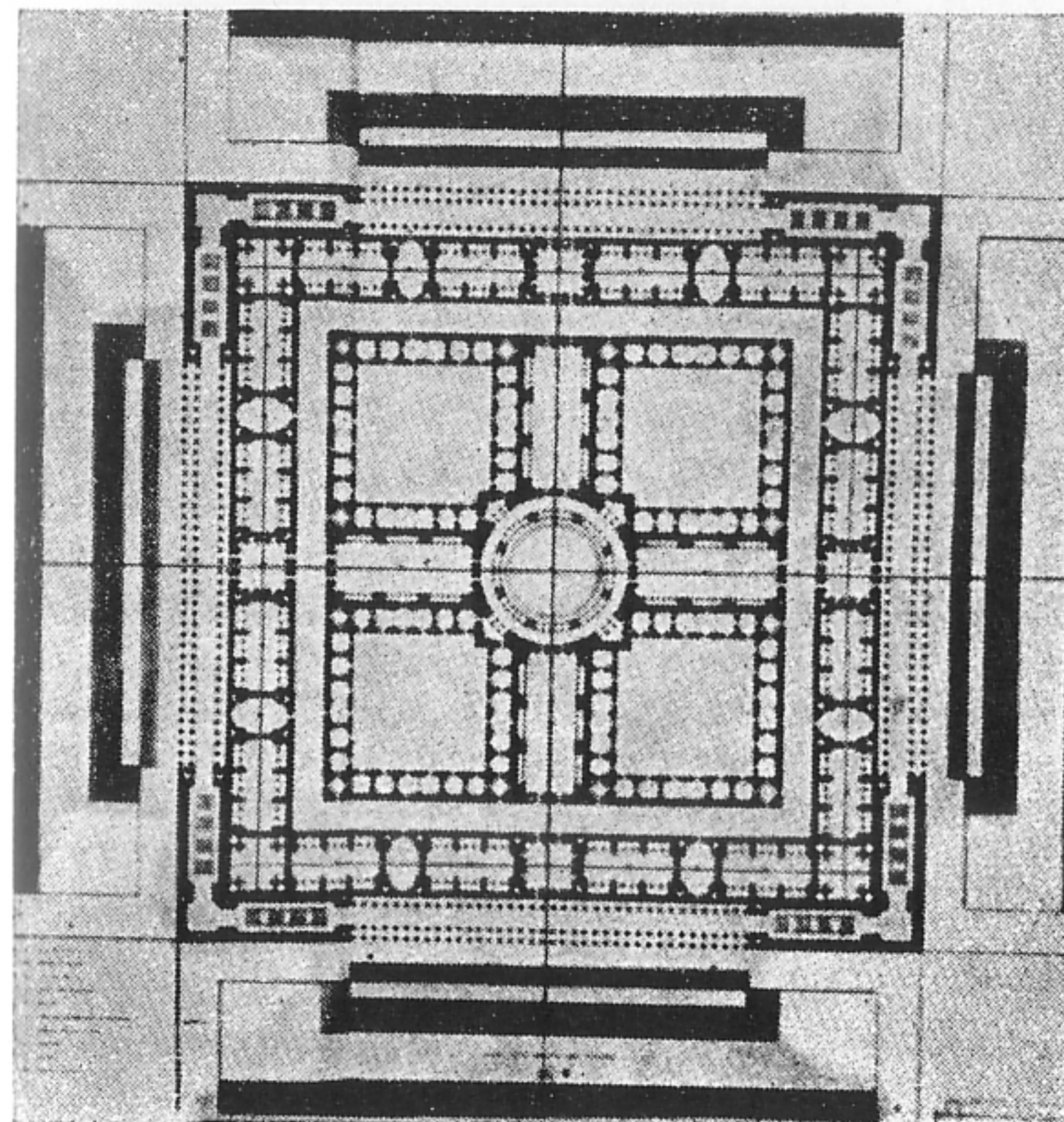
41 Teatro, sezione



43



44

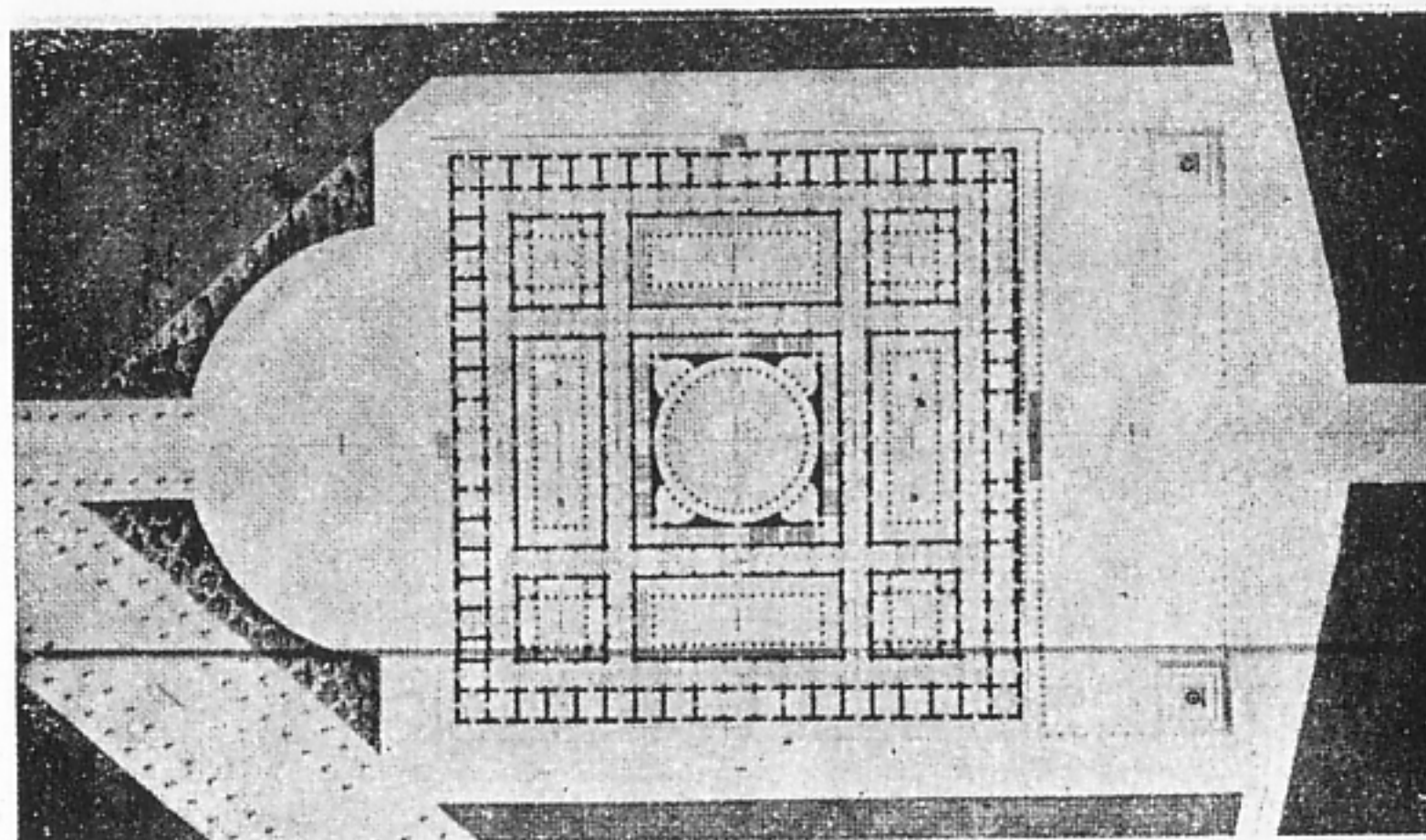


42

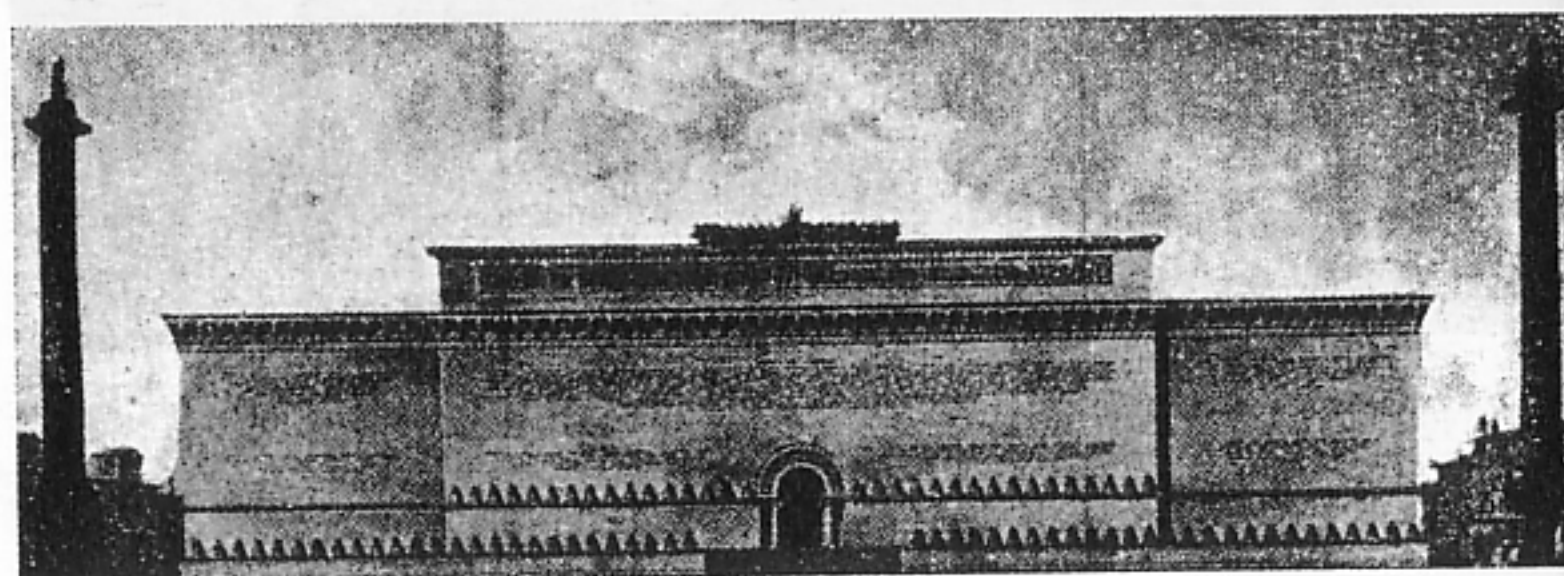
42 Palazzo di Giustizia, pianta

43 Circo, pianta

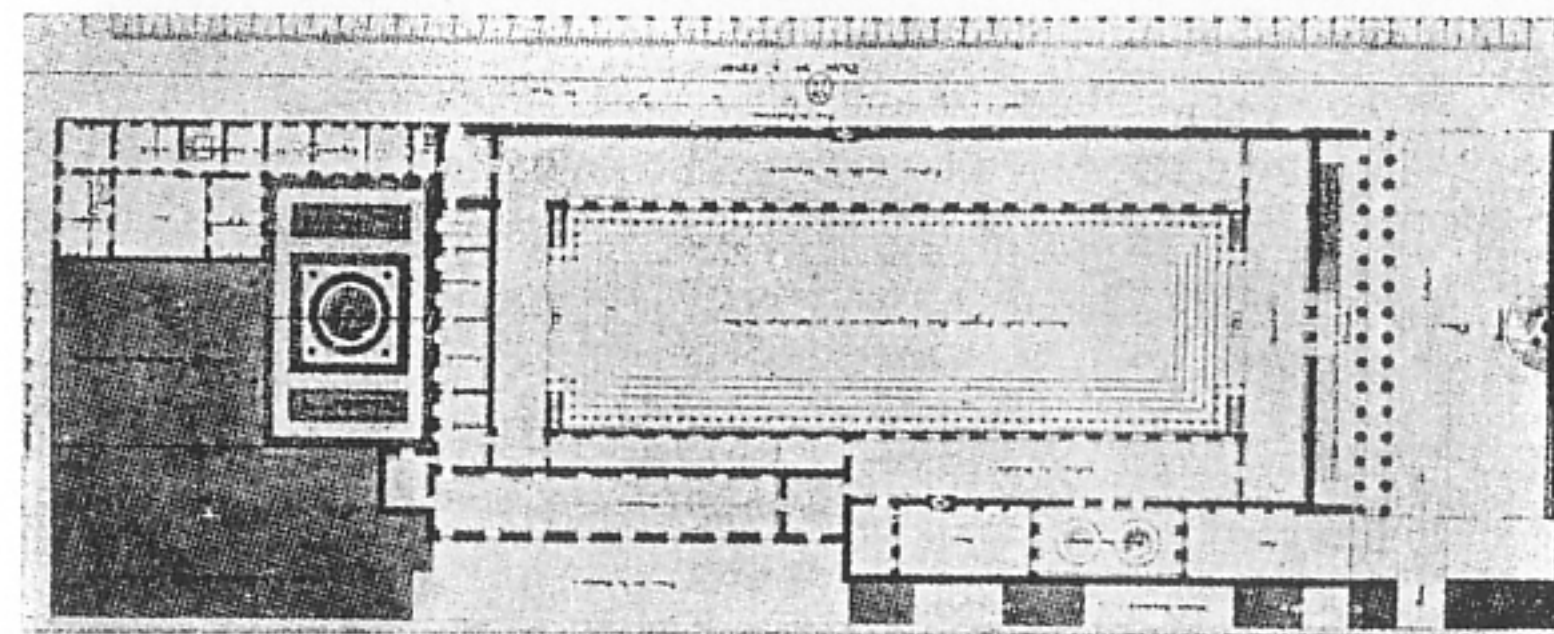
44 Circo, prospetto



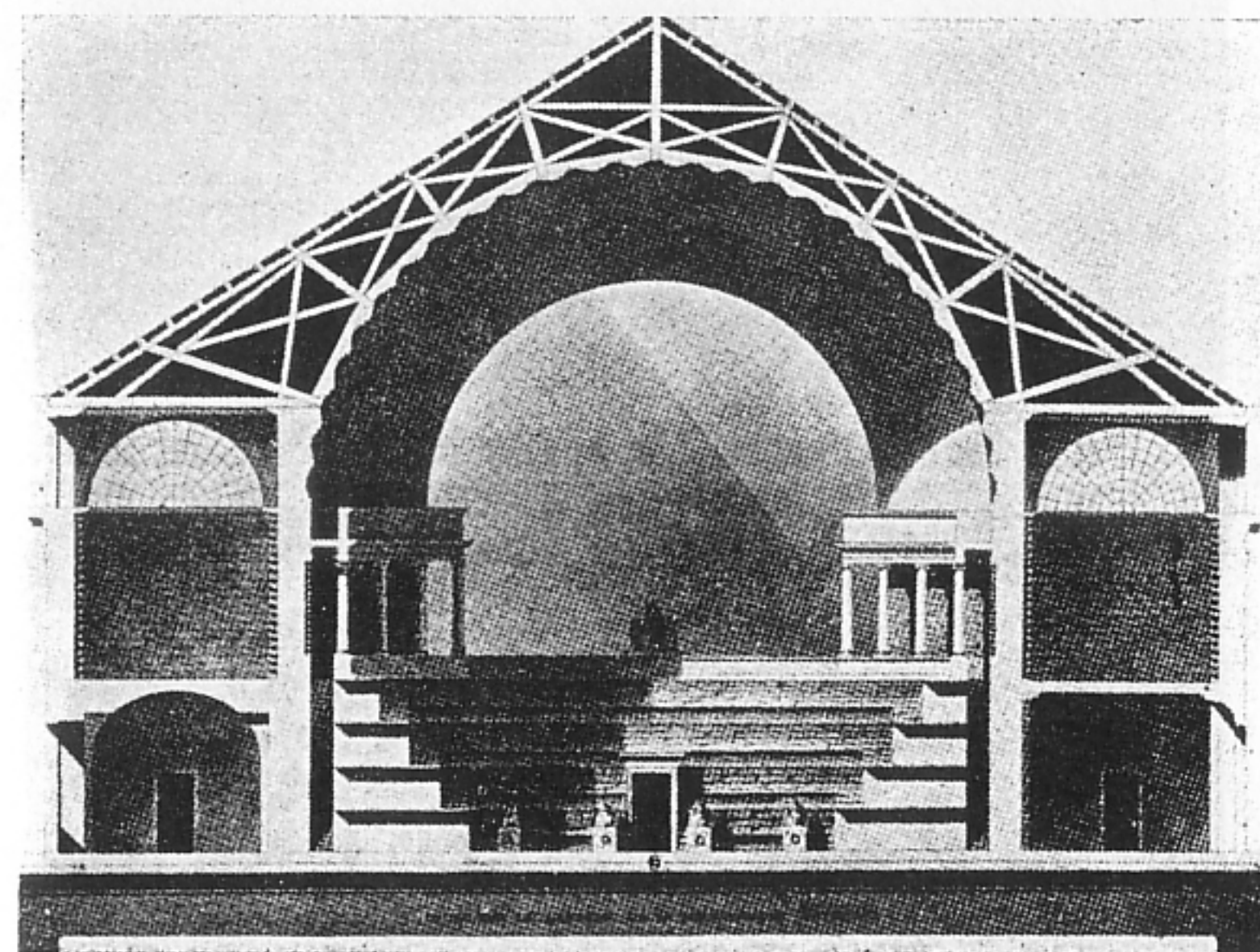
45



46

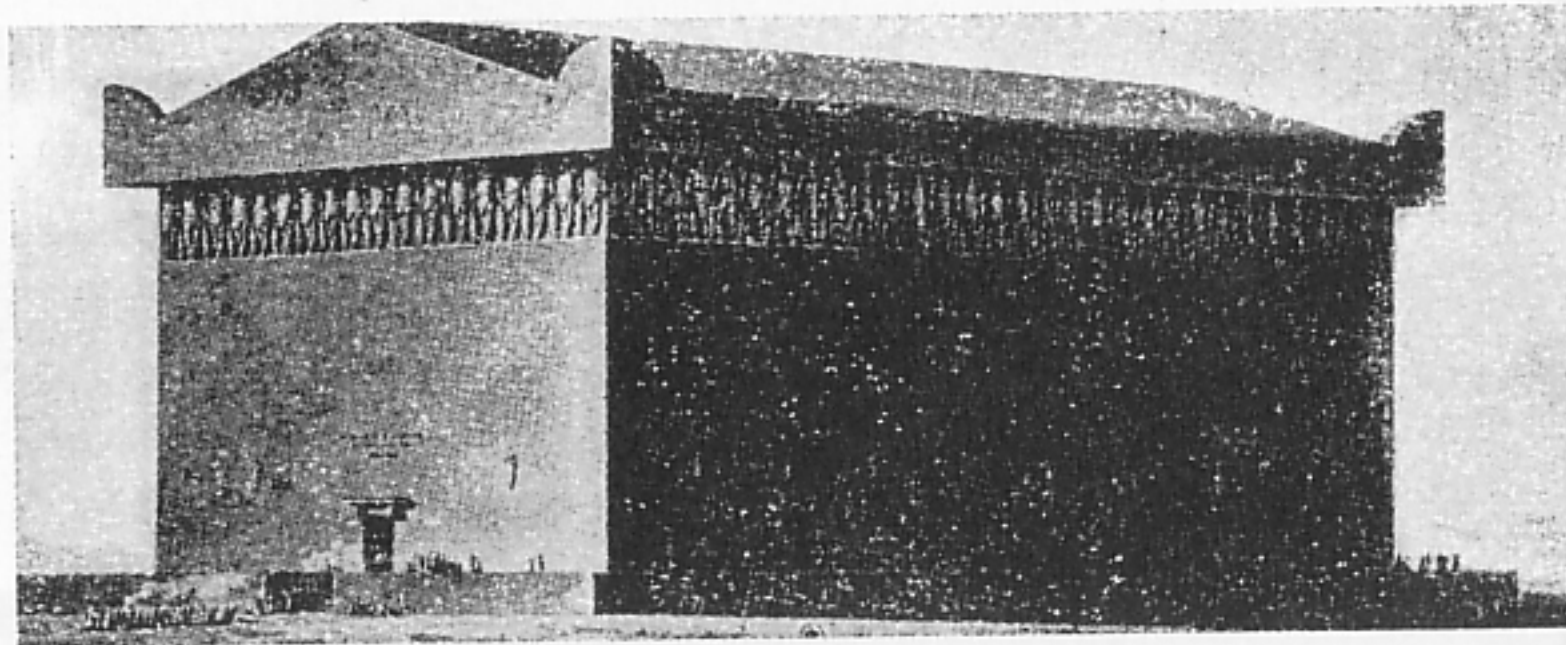


47

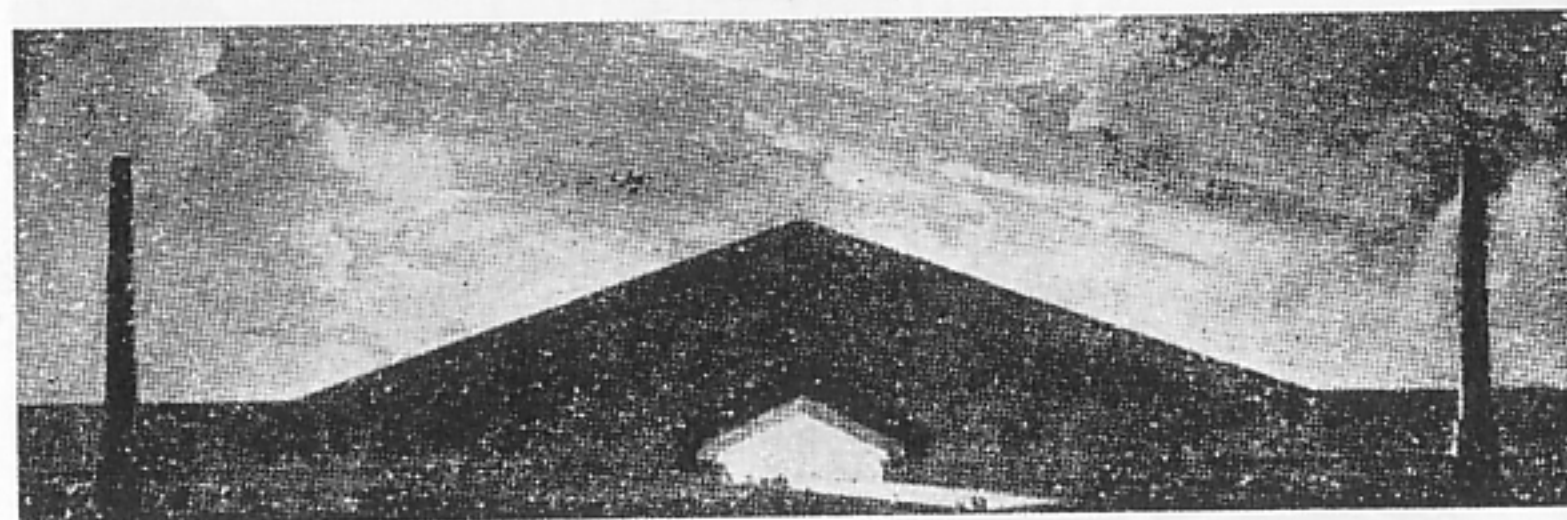


48

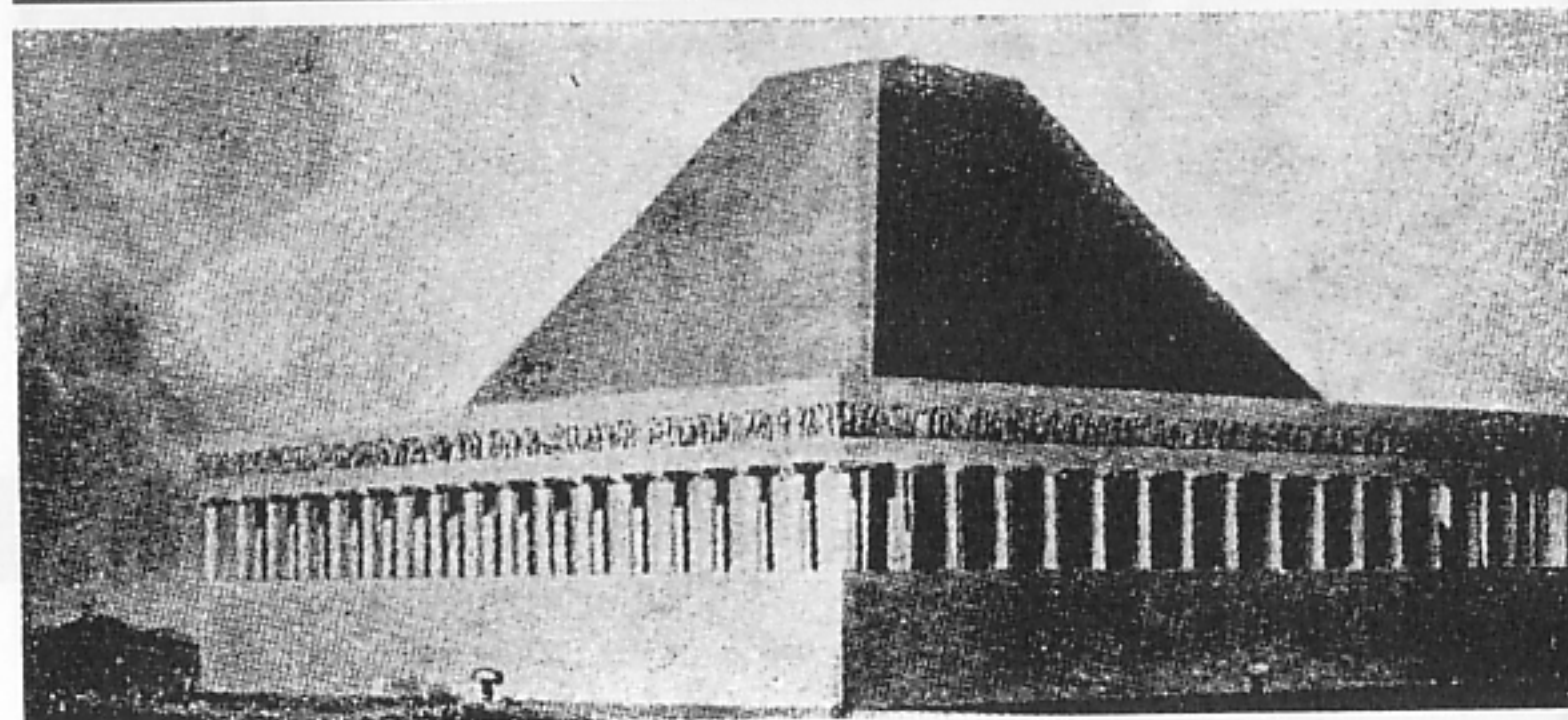
- 45 Palazzo Nazionale, pianta
- 46 Palazzo Nazionale
- 47 Biblioteca Nazionale, pianta
- 48 Biblioteca Nazionale, sezione



49

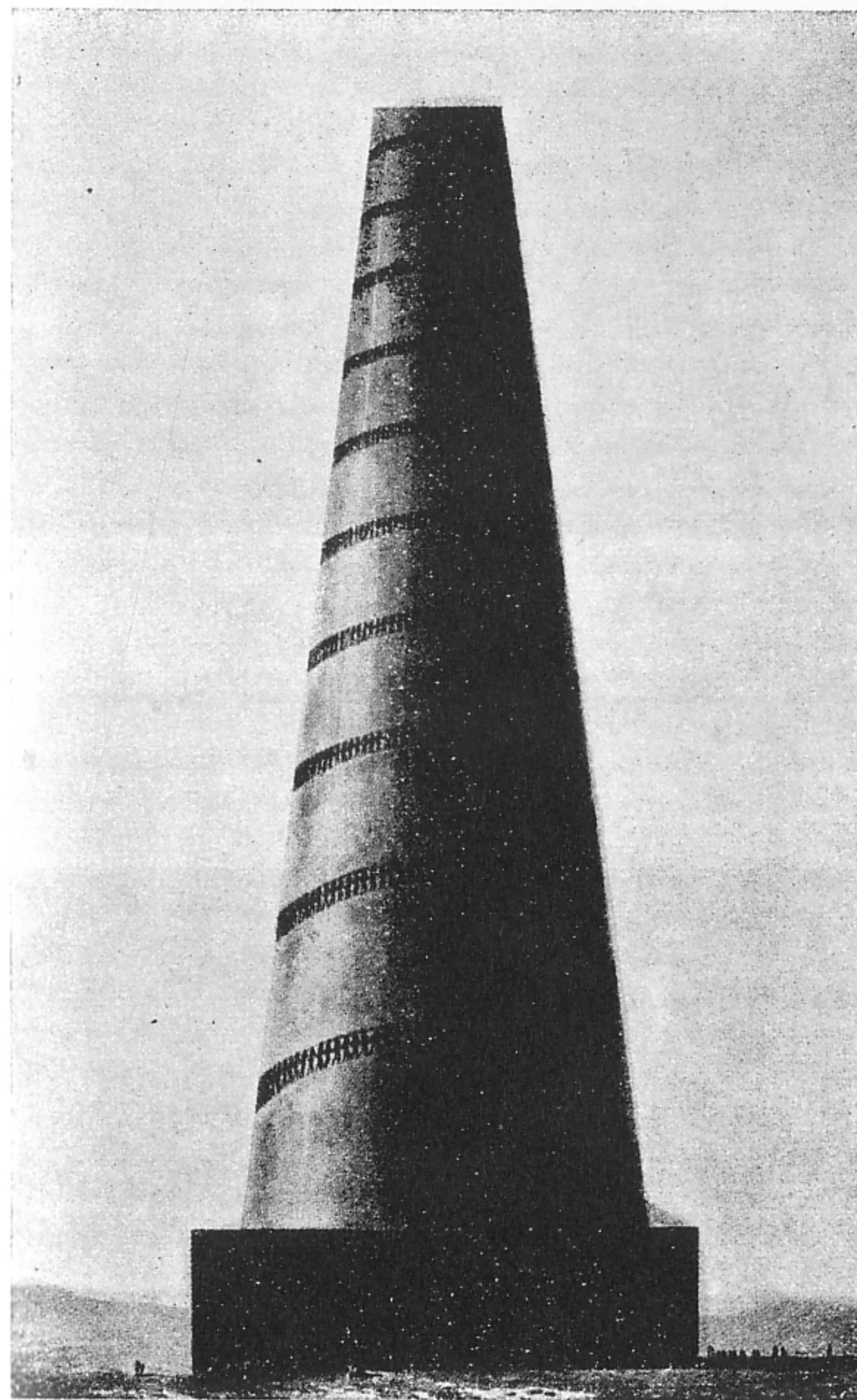


50

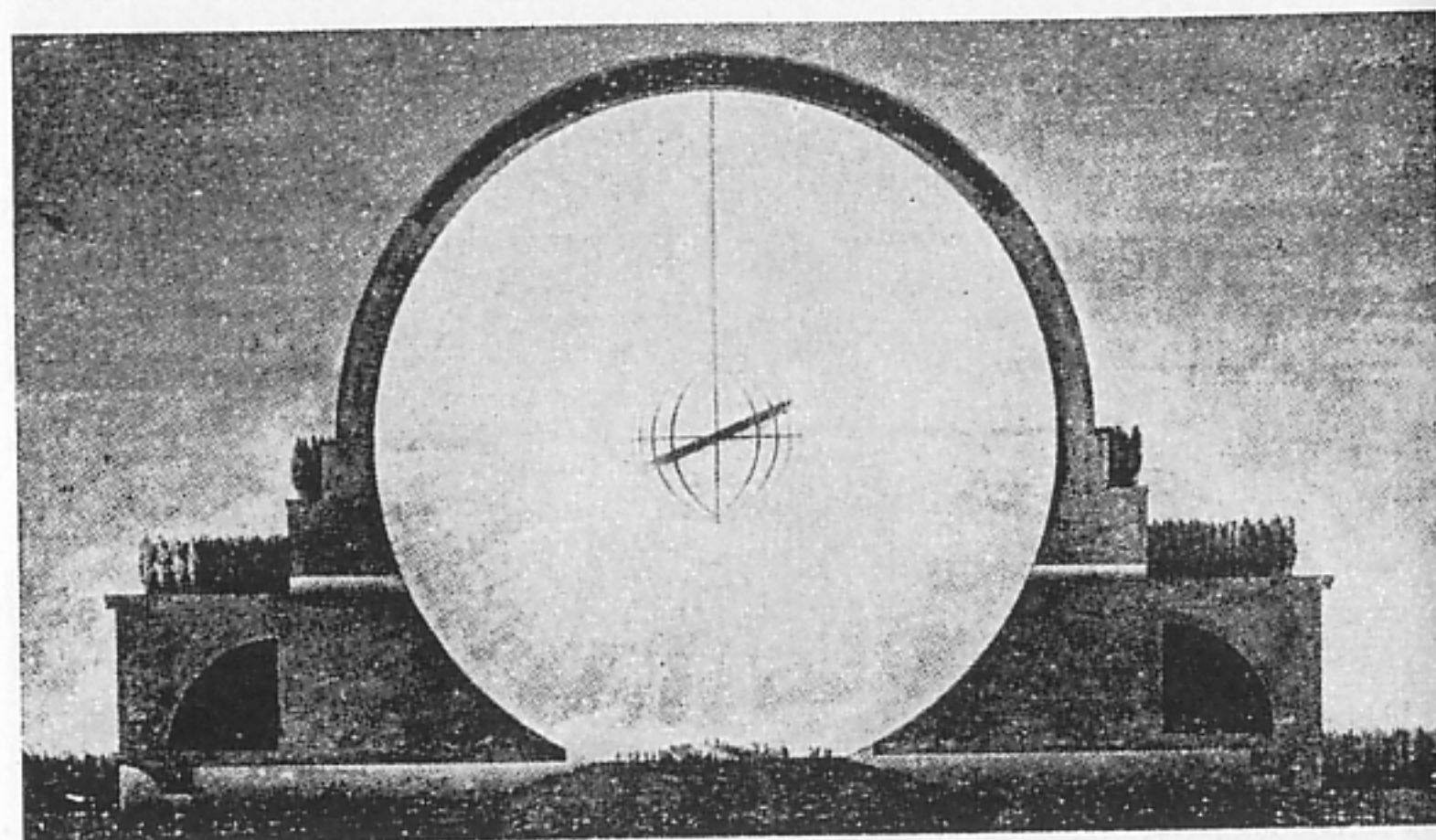


51

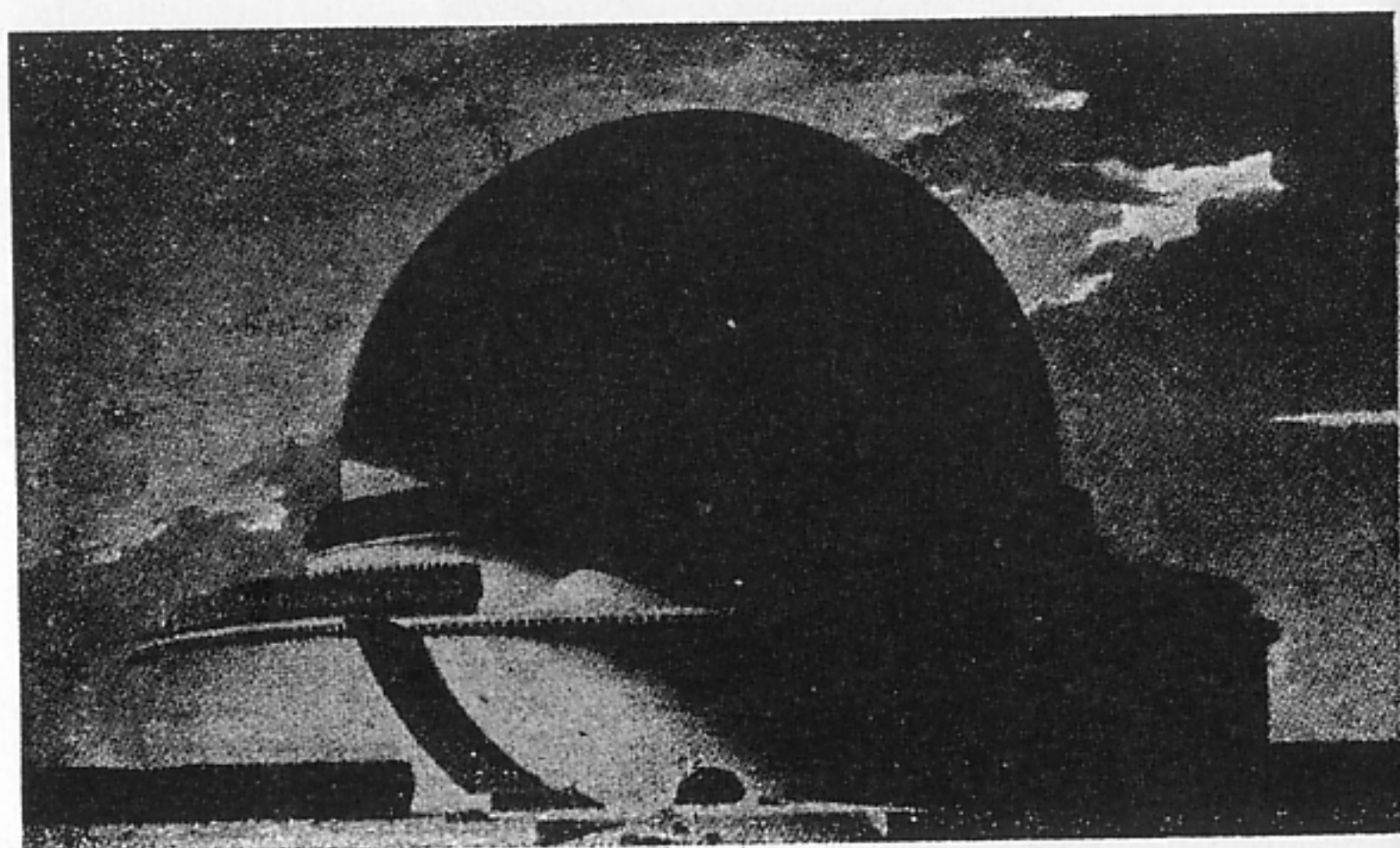
- 49 Cenotafio per un guerriero
- 50 Cenotafio
- 51 Cenotafio per il maresciallo di Turenne
- 52 Torre tronco-conica



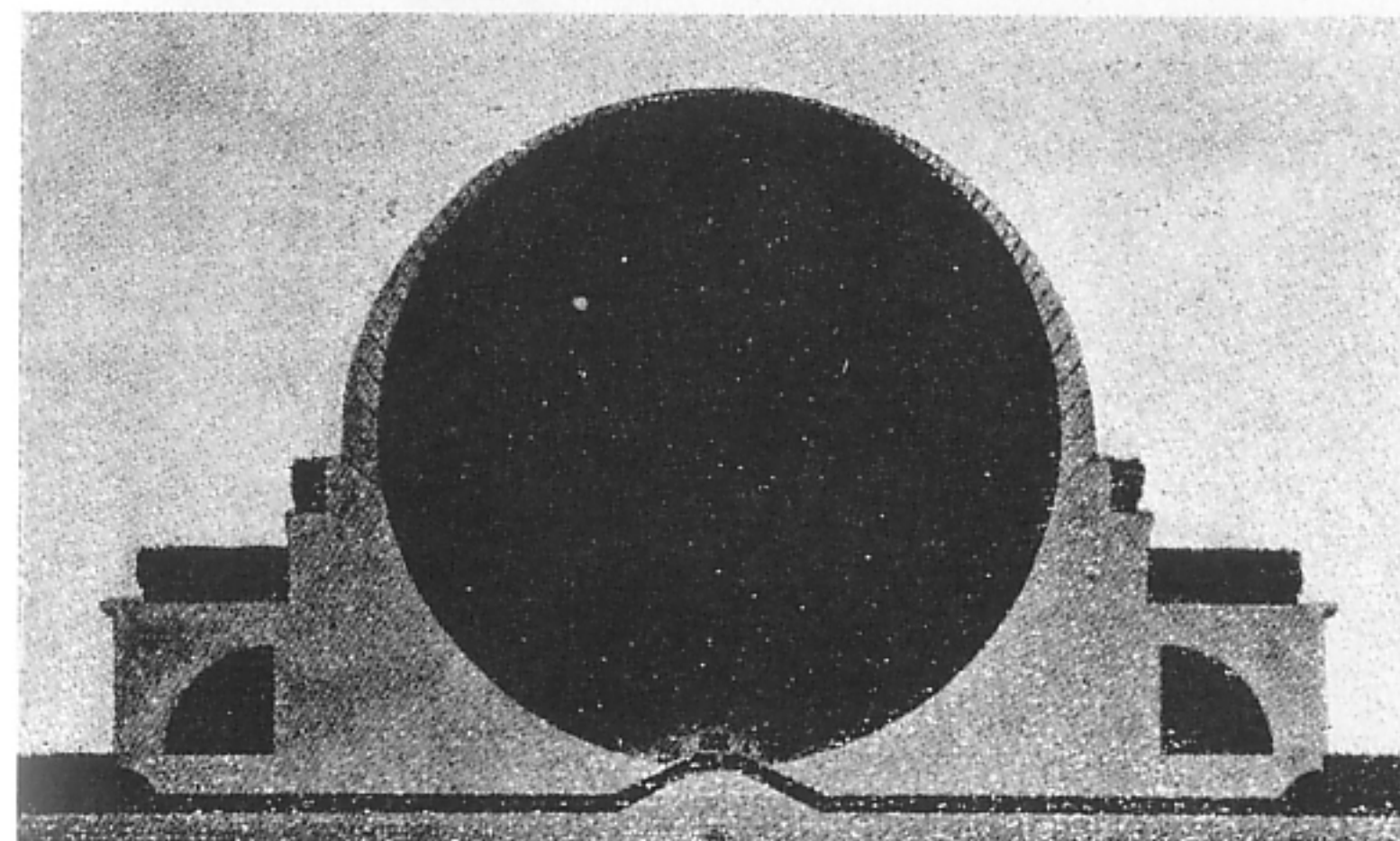
52



53

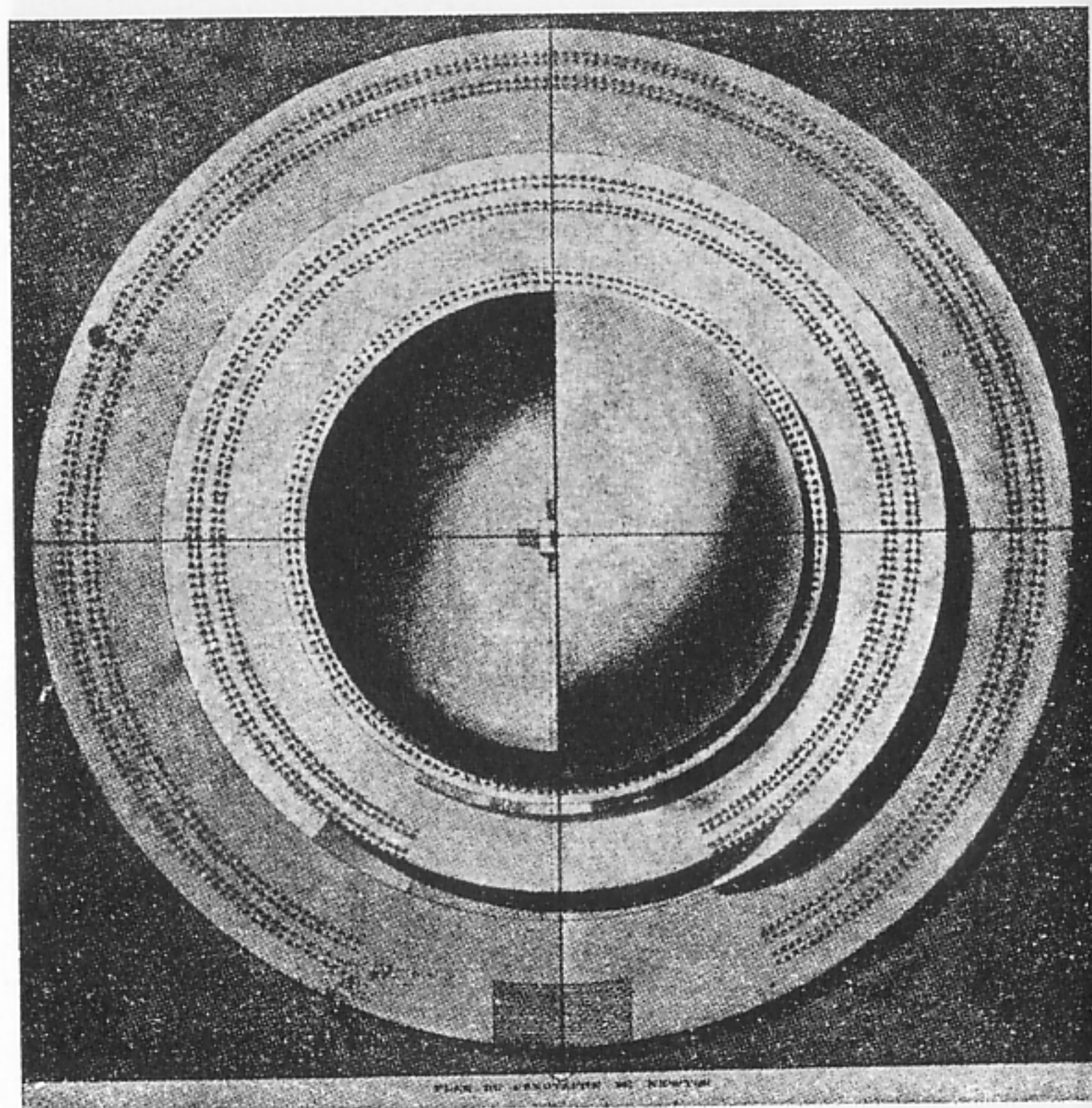


54

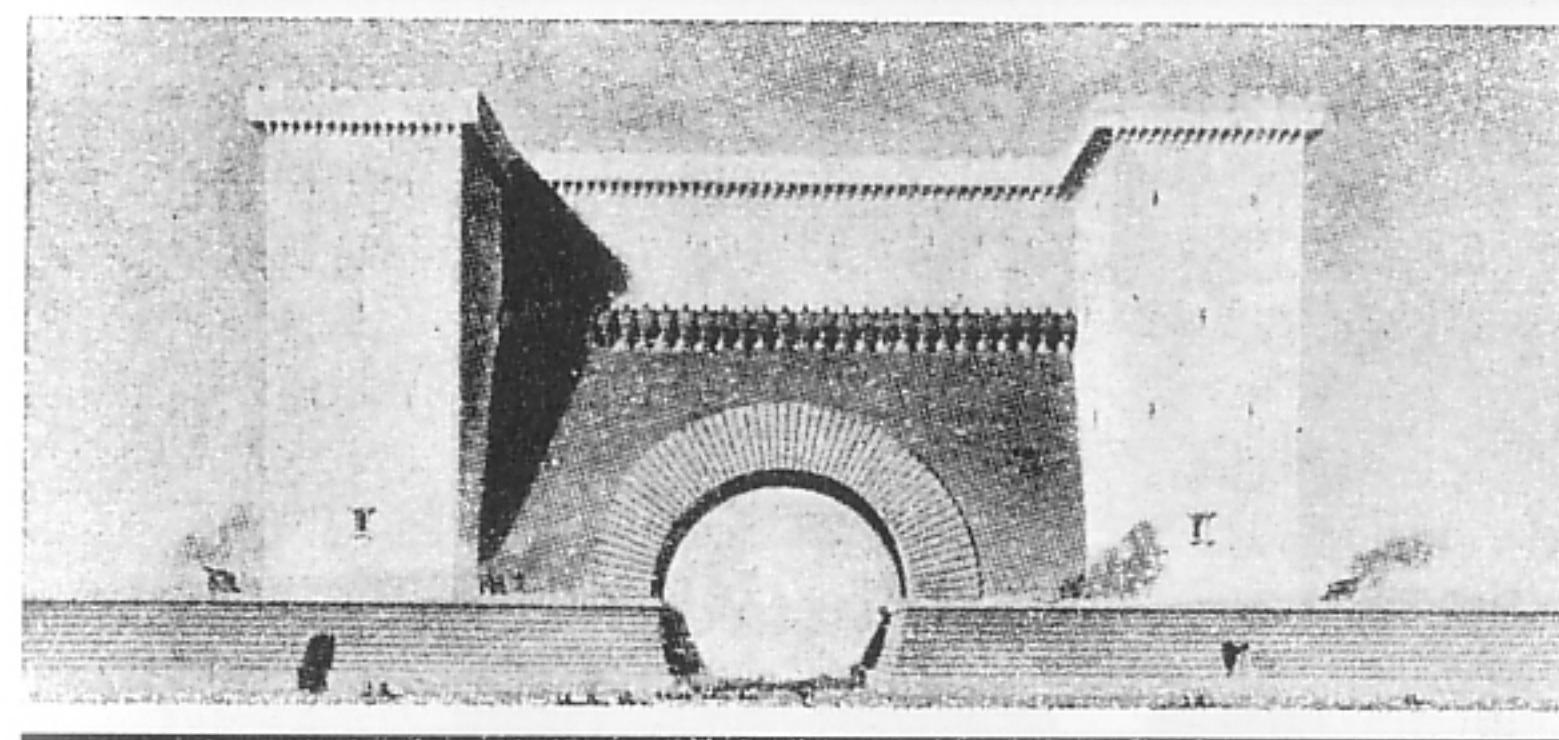


55

53 Cenotafio di Newton
54 Cenotafio di Newton
55 Cenotafio di Newton

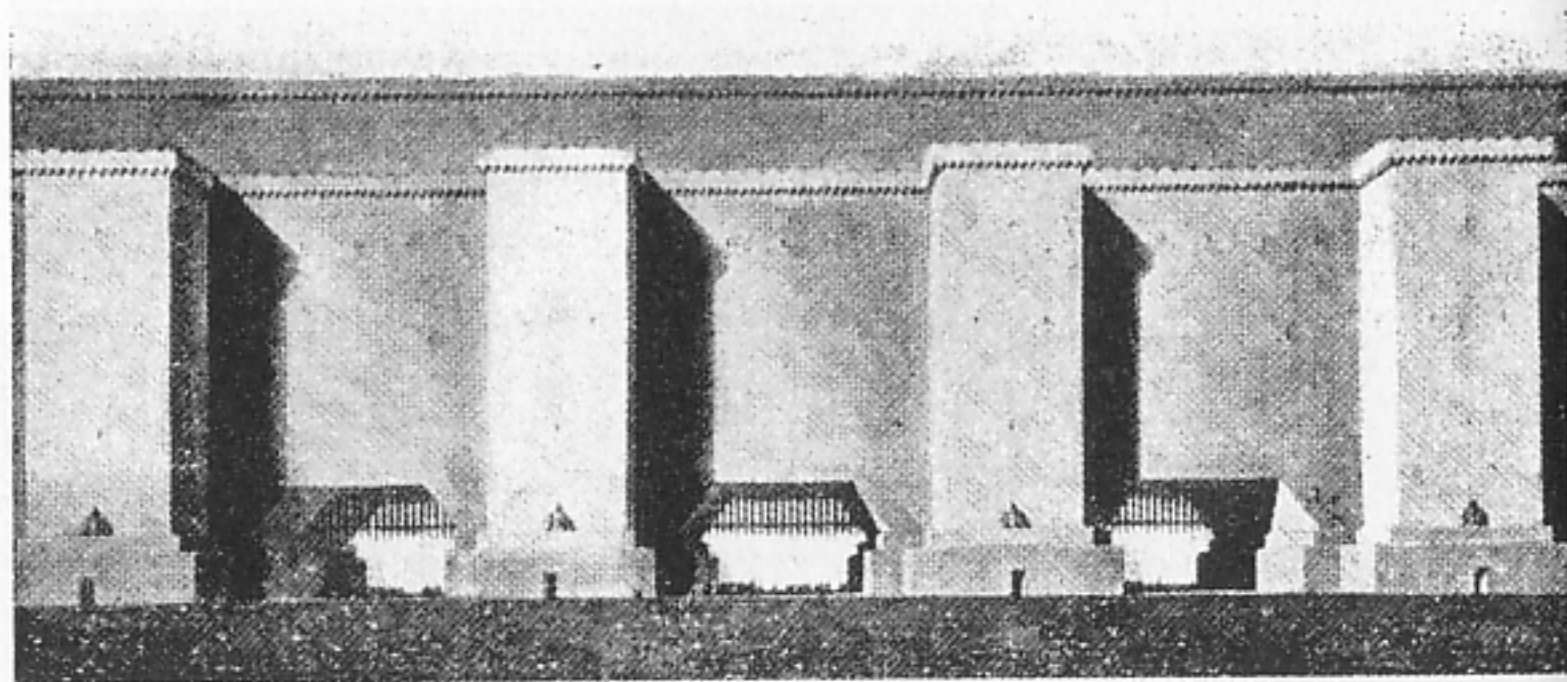


56

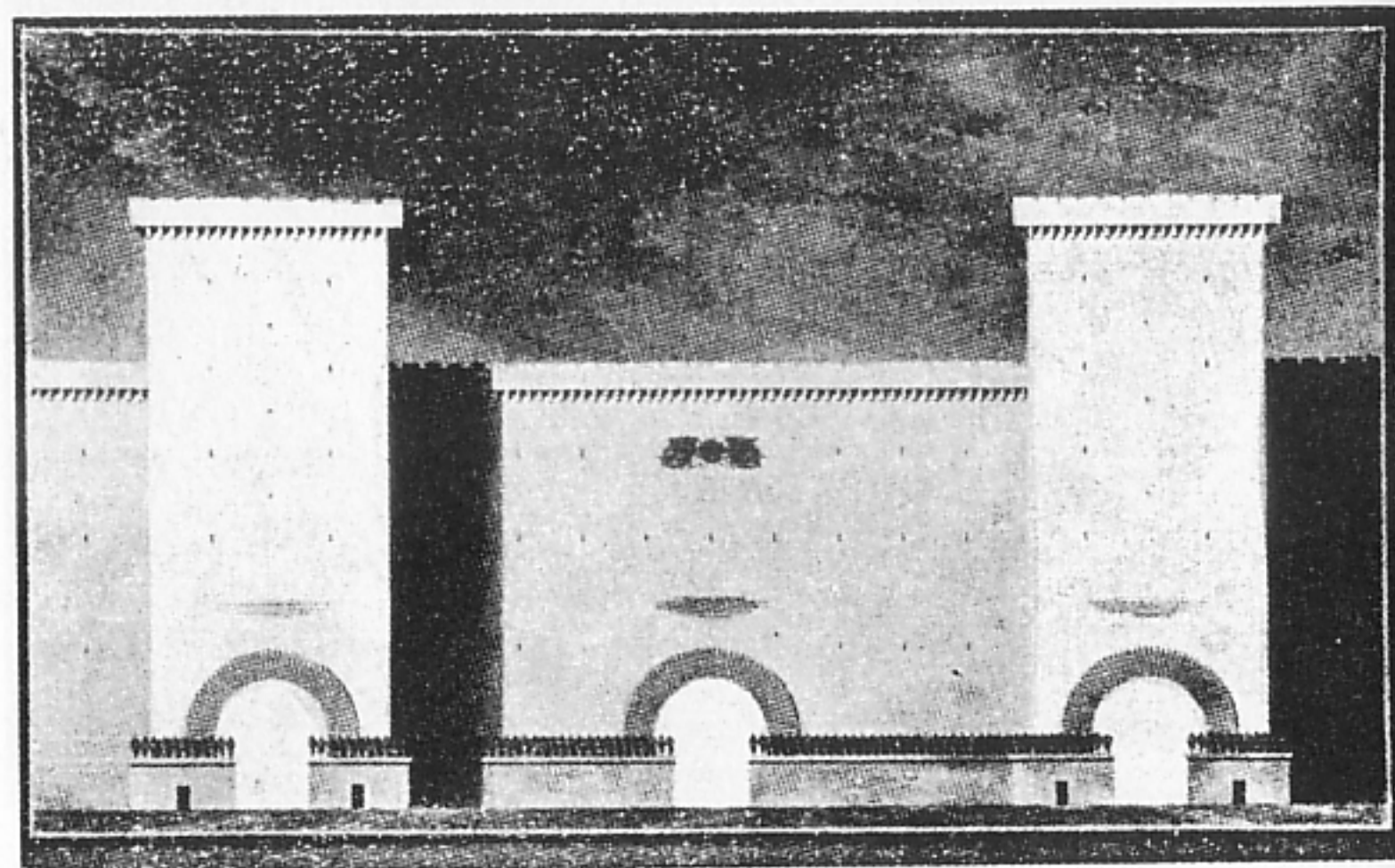


57

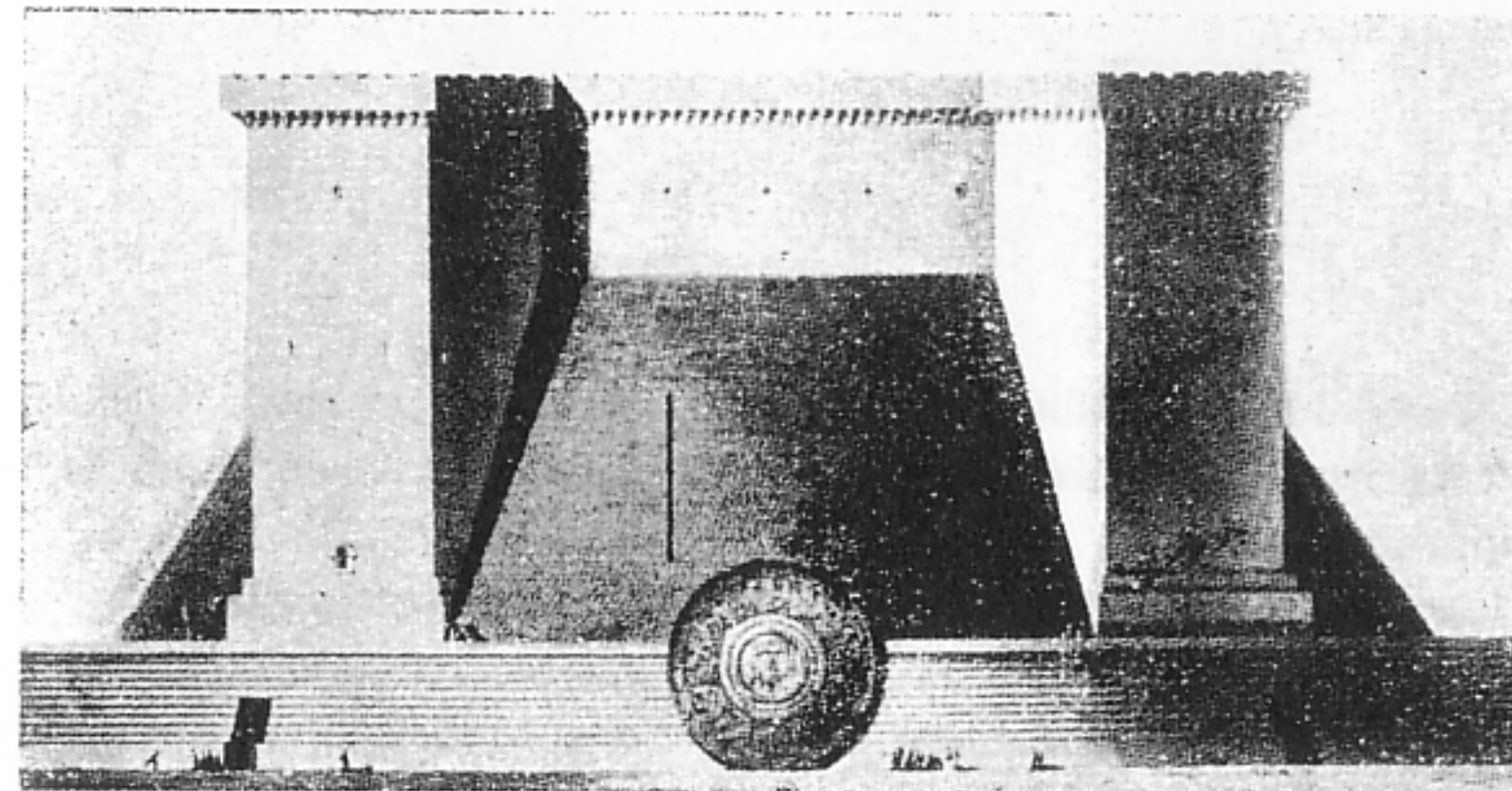
56 Cenotafio di Newton, pianta
57 Porta di città



58



59



60

- 58 Porta di città
- 59 Porta di città
- 60 Porta di città

NOTA BIOGRAFICA

Etienne-Louis Boullée nacque a Parigi il 12 febbraio 1728. Visse quasi sempre a Parigi e un suo viaggio in Italia è improbabile.

Dopo aver iniziato gli studi di pittura fu costretto dal padre a diventare architetto e frequentò i corsi di Blondel. All'età di 18 anni iniziò la sua carriera di insegnante alla « **Ecole des Ponts et Chaussées** » con notevole successo.

Nel febbraio e nel giugno del 1762 fu candidato all'Accademia dove fu ammesso nell'Agosto dello stesso anno.

Durante la Rivoluzione fu oggetto di polemiche. Nel 1794 un artista anonimo pubblica un libello contro di lui. Gli attacchi non ebbero però alcun seguito.

Boullée frequentò regolarmente l'Accademia e fu uno dei nove Accademici presenti nell'ultima seduta del 5 Agosto 1793.

Nel 1795 divenne membro del nuovo Istituto di Francia e fu nominato Professore d'Architettura alle **Ecoles Centrales**. Il 17 Piovoso dell'anno VII (6 febbraio 1799) l'artista morì serenamente nella sua casa di Montmartre, rue des Fossés.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Emil Kaufman, « Three Revolutionary Architects Boullée, Ledoux, and Lequeu », Philadelphia, 1952. (Translations of the American Philosophical Society, N. S. 42, Pt. 3).

Emil Kaufmann, « Architecture in the Age of Reason », Cambridge, 1955; ed. ital., Torino, 1966.

Louis Hauteceur, « Histoire de l'Architecture Classique en France », tome V, 1792-1815, Paris, 1953.

Helen Rosenau, « Boullée's Treatise on Architecture », London, 1953.

Architettura. Saggio sull'arte

Questo saggio di Boullée presenta un interesse particolare per chi oggi è convinto della necessità di una lettura dell'architettura fondata su principi logici e sostiene che la progettazione architettonica può essere basata, per gran parte, sullo sviluppo di una serie di proposizioni. Boullée è un architetto razionalista nel senso che, costruito un sistema logico dell'architettura, egli si propone di verificare continuamente con i diversi progetti i principi assunti; e la razionalità del progetto consiste nell'aderire a questo sistema.

Così, in questo saggio, argomentazioni e disegno si presentano come l'unità del progetto e costituiscono un sistema. I principi sono stabiliti dalla natura e dai sentimenti che la natura fa sorgere in noi; si tratta di vedere come questo partecipi all'architettura e quali siano i rapporti tra l'architettura come fatto complessivo e l'arte.

Il sistema respinge immediatamente il funzionalismo; e si tratta di una delle poche, o dell'unica trattazione, che io sappia, dell'architettura che neghi ogni fondamento di certezza nel funzionalismo come teoria e nel mestiere; da qui la contestazione precisa ed esplicita da parte di Boullée di tutta la trattatistica a partire da Vitruvio...

(dall'introduzione di Aldo Rossi)

Etienne Louis Boullée

(Parigi, 1728-1799), dopo aver iniziato gli studi di pittura, è costretto dal padre a diventare architetto e frequenta i corsi di Blondel. A diciotto anni inizia con successo la carriera di insegnante e nell'agosto del 1762 viene ammesso all'Accademia, che frequenterà regolarmente fino alla sua ultima seduta del 5 agosto 1793. Nel 1795 diventa membro del nuovo Istituto di Francia e viene nominato Professore d'Architettura alle « Ecoles Centrales ».

