

JOHN SUMMERSON
IL LINGUAGGIO
CLASSICO
DELL'ARCHITETTURA

Dal Rinascimento
ai maestri contemporanei

Piccola
Biblioteca
Einaudi

I.

Elementi essenziali del classicismo

Parto dal presupposto di una conoscenza generale dell'argomento: per esempio, che si sappia che la cattedrale di St Paul a Londra è un edificio classico, mentre l'abbazia di Westminster non lo è; che il British Museum è un edificio classico, mentre il Natural History Museum a South Kensington non lo è; che tutti gli edifici intorno a Trafalgar Square, cioè la National Gallery, la chiesa di St Martin-in-the-Fields, la Canada House e anche la South Africa House sono classici; che tutti gli edifici pubblici nella Whitehall sono classici, ma che non lo è il palazzo del Parlamento. Si tratta di distinzioni elementari, tanto che sulle prime mi si potrebbe accusare di perdere tempo in cose scontate. Quand'è che un edificio classico non è tale? E ciò ha davvero importanza? Le principali caratteristiche architettoniche non hanno forse un rilievo maggiore e non sono forse indipendenti da una simile terminologia stilistica? Certamente. Tuttavia non mi è possibile giungere a quanto intendo dire in queste conversazioni senza isolare subito da tutti gli altri quegli edifici che, *prima facie*, sono classici. Tratterò dell'architettura come linguaggio e mi limiterò per il momento a presumere che il mio pubblico riconoscerà il latino dell'architettura quando se lo troverà di fronte.

Il *latino* dell'architettura: ecco ciò che mi induce a un altro presupposto di carattere generale. L'architettura classica affonda le sue radici nell'antichità, nel mondo greco e in quello romano, nell'architettura dei templi del mondo greco e nell'architettura religiosa, militare e civile dei romani. Ma questa serie di conversazioni non è desti-

nata all'architettura greca e romana, non è destinata allo sviluppo e all'elaborazione del linguaggio classico dell'architettura, ma verte sulla sua natura e il suo uso: il suo uso come linguaggio architettonico comune, ereditato da Roma, da parte di quasi tutto il mondo civile nei cinque secoli che intercorrono fra il Rinascimento e l'epoca attuale.

Dunque, d'ora in poi potremo essere piú precisi. Consideriamo il termine «classico» applicato all'architettura. È un errore cercare di definire il classicismo. Esso assume ogni sorta di significati utili in contesti differenti e io propongo di considerarne soltanto due che saranno entrambi utili nel corso di queste conversazioni. Il primo significato è il piú evidente. Un edificio classico è quello i cui elementi decorativi derivano direttamente o indirettamente dal vocabolario architettonico del mondo antico: il mondo «classico», come è spesso chiamato. Questi elementi sono facilmente identificabili: per esempio, le colonne di cinque tipi determinati, usate in determinati modi; modi determinati di trattare porte e finestre e le estremità del frontone, e determinati tipi di modanature applicabili a tutte queste cose. Benché spesso si prescinda da questi «elementi determinati», essi sono ancora riconoscibili come tali in ogni parte di tutti gli edifici che possono essere considerati classici in questo senso.

Quanto precede costituisce, mi sembra, una schematizzazione esatta, benché superficiale, di ciò che è l'architettura classica; essa consente di riconoscere l'«uniforme» indossata da una certa categoria di edifici, la categoria che chiamiamo classica. Ma non dice nulla sugli elementi essenziali del classicismo in architettura. A questo punto, tuttavia, dobbiamo procedere piuttosto cautamente. Dire «elementi essenziali» è molto vago e, documentandosi, si scopre spesso che essi non esistono. Ciò nondimeno, la storia dell'architettura classica è costellata da una serie di giudizi sugli elementi essenziali dell'architettura, e tali giudizi sono concordi per un lungo periodo di tempo, al punto che possiamo affermare che lo scopo dell'architettura classica è stato sempre quello di ottenere un'armonia delle parti suscettibile di dimostrazione. Si è sempre rite-

nuto che questa armonia fosse propria degli edifici dell'antichità e fosse in gran parte «incorporata» negli elementi principali antichi, particolarmente nei cinque «ordini» di cui ora parleremo. Ma tale armonia è stata anche teorizzata da una serie di trattatisti, i quali hanno dimostrato che in una costruzione si raggiunge un'armonia analoga a quella musicale mediante la proporzione, garantendo cioè che i rapporti di un edificio abbiano soltanto funzioni aritmetiche e che i rapporti di tutte le sue parti siano quei rapporti stessi o si ricolleghino ad essi in modo diretto. Molte pretese inesattezze sono state scritte sulla proporzione e non intendo soffermarmi. Il concetto rinascimentale di proporzione è molto semplice. Scopo della proporzione è di ottenere l'armonia attraverso una struttura: un'armonia resa intelligibile mediante l'uso manifesto di uno o piú ordini come componente dominante, oppure soltanto mediante l'uso di dimensioni che implicano la replica di semplici rapporti. Questo è sufficiente per consentirci di proseguire.

Vi è tuttavia un punto, in questa teorizzazione di ciò che è classico, che costituisce un problema. È possibile, ci si può chiedere, che un edificio non presenti alcuna delle caratteristiche proprie dell'architettura classica, eppure si qualifichi come edificio «classico» soltanto in virtù della proporzione? Ritengo che la risposta debba essere negativa. Si può dire, descrivendo un edificio simile, che le sue proporzioni sono classiche, ma sostenere che è classico non farebbe che disorientare e costituirebbe un abuso di terminologia. I portali della cattedrale di Chartres sarebbero da considerare classici, se si tenesse conto della loro disposizione e proporzione, ma nessuno si arrischierà mai a definirli altrimenti che gotici. E si potrebbero citare moltissimi altri esempi, in cui il sistema gotico è strettamente analogo a quello classico. Tra parentesi, è un grande errore pensare ai termini gotico e classico come *antitetici*; essi sono molto differenti, ma non antitetici, e fra loro non mancano affatto i rapporti. È stato il romanticismo del XIX secolo che ci ha indotti a porli psicologicamente in settori del tutto diversi. Io sospetto che quanti affermano di «preferire» il gotico al classico o viceversa siano in ge-

nere succubi di questa errata interpretazione che risale al secolo scorso. Il fatto è che gli elementi essenziali dell'architettura, così come sono spiegati dai trattatisti del Rinascimento, possono essere espressi, consciamente o inconsciamente, nell'architettura di tutto il mondo. E mentre dobbiamo associare questi elementi essenziali con ciò che consideriamo classico, dobbiamo anche accettare il fatto che l'architettura classica è riconoscibile come tale soltanto quando alluda, anche di sfuggita e in modo sommario, agli antichi «ordini». Una simile allusione può limitarsi a una scanalatura o a una sporgenza che suggerisca l'idea di una cornice o perfino a una disposizione di finestre che richiami il rapporto tra piedestallo e colonna, colonna e trabeazione. Alcuni edifici moderni, specialmente quelli di Auguste Perret e dei suoi imitatori, sono classici in questo modo: cioè, sono realizzati con spirito classico, quantunque con materiali moderni, e si qualificano come classici soltanto mediante le allusioni più impercettibili. Mi soffermerò su questo punto nell'ultima delle mie conversazioni. Nel frattempo la cosa principale da comprendere prima di proseguire è la questione degli ordini, i «cinque ordini dell'architettura». Tutti ne hanno sentito parlare, ma di che si tratta esattamente? Perché sono cinque e non quattro, o sedici, o trecentoventisei?

Una cosa per volta. Prima di tutto che cosa sono gli ordini? Nella tavola 1 di questo libro troverete uno schema chiarissimo dell'ordine dorico. Come vedete, questo ordine consta di una colonna di tempio che s'innalza su un piedestallo e sostiene l'architrave, il fregio e la cornice, quegli elementi cioè che, nel loro complesso, prendono il nome di trabeazione. Lo stesso ordine, accompagnato dagli altri, riappare nelle tavole 4 e 5: è il secondo da sinistra ed è preceduto da quello toscano e seguito dal quello ionico, dal corinzio e dal composito. In queste tavole sono riprodotte due serie di ordini: una (tav. 4) è del 1540, l'altra è di oltre cento anni dopo (tav. 5), ma in sostanza sono la stessa cosa. Un «ordine» è costituito dall'insieme di «colonna e sovrastruttura» del colonnato di un tempio. Esso non ha necessariamente un basamento e infatti spesso non lo ha. Ha invece necessariamente una

trabeazione (le colonne non hanno senso se non sono in funzione di sostegno), e la cornice corrisponde alla gronda che conclude gli spioventi del tetto.

— Perché gli ordini sono cinque? Questo è un po' più difficile da spiegare e occorre risalire in parte alle origini. La prima descrizione scritta degli ordini si trova in Vitruvio. Il nome di questo scrittore romano ricorrerà spesso in queste conversazioni, ed è giunto il momento di presentarlo. Fu un architetto di una certa importanza all'epoca di Augusto e scrisse un trattato in dieci libri: *De Architectura*, da lui dedicato all'imperatore. È l'unico trattato del genere pervenutoci dall'antichità e per tale motivo è stato tenuto nella massima considerazione. In se stesso Vitruvio non fu un genio, né ebbe particolari doti di letterato o, per meglio dire, a quanto ne sappiamo, di architetto. L'importanza del suo trattato consiste nel fatto che esso compendia e trasmette ai posteri un'immensa quantità di dati sull'edilizia tradizionale dell'antichità, codificando la tecnica di un architetto romano del I secolo d. C. e completandola con esempi e note di carattere storico.

Nel terzo e nel quarto libro del *De Architectura* Vitruvio descrive tre ordini: lo ionico, il dorico e il corinzio, e accenna a un quarto, il toscano, indicando in quali parti del mondo furono inventati, ricollegandoli alle sue descrizioni di templi e precisando a quali divinità ciascuno di essi si addice. Le sue descrizioni non sono affatto esaurienti, egli non parla del quinto ordine, non presenta gli ordini in quella che a nostro parere è la loro «giusta» successione (toscano, dorico, ionico, corinzio) e, ciò che è ancora più importante, non ne tratta come di una serie di formule canoniche comprendenti ogni virtù architettonica. Questo spettò ai trattatisti del Rinascimento.

A metà del XV secolo, millequattrocento anni dopo Vitruvio, l'architetto e umanista fiorentino Leon Battista Alberti descrisse gli ordini in parte rifacendosi a Vitruvio e in parte basandosi sull'osservazione diretta delle rovine romane. Grazie a questa osservazione diretta, egli aggiunse un quinto ordine, il composito, che unisce alle caratteristiche del corinzio quelle dello ionico. Ma l'atteggiamento di Alberti era ancora estremamente oggettivo e le-

gato a Vitruvio. Fu Sebastiano Serlio, quasi un secolo dopo, a dare veramente inizio alla lunga carriera di autorità canonica, simbolica e quasi leggendaria degli ordini, ormai divenuti i cinque ordini. Non sono certo che questa fosse proprio l'intenzione di Serlio, ma è ciò che egli fece.

Serlio fu un uomo del Rinascimento maturo, nato nello stesso anno di Michelangelo, contemporaneo di Raffaello e collaboratore di Baldassarre Peruzzi, del quale ereditò i progetti. Costruì alcuni edifici di una certa importanza, ma il servizio maggiore da lui reso all'architettura fu di redigere, su vasta scala e con ampio corredo illustrativo, la prima grammatica architettonica del Rinascimento. Essa scaturì da una serie di libri, i primi due pubblicati a Venezia e i successivi in Francia sotto il patrocinio di Francesco I, che divennero la bibbia architettonica del mondo civile. Gli italiani se ne servirono, i francesi subirono l'influenza decisiva di Serlio e dei suoi libri, i tedeschi e i fiamminghi basarono i loro trattati su quello di lui, gli elisabettiani attinsero da Serlio e Sir Christopher Wren lo considerava ancora insuperabile quando, nel 1663, costruì lo Sheldonian Theatre a Oxford.

L'opera di Serlio sugli ordini inizia con un'incisione, la prima del suo genere (tav. 4), in cui i cinque ordini si susseguono l'uno accanto all'altro come birilli male assortiti, schierati secondo il loro spessore, cioè secondo il rapporto del diametro inferiore della colonna con l'altezza. Hanno tutti un piedestallo. Il tozzo ordine toscano è il primo da sinistra, seguono il dorico, a lui analogo ma un po' meno basso, l'elegante ionico, il corinzio alto ed elaborato e infine il composito, ancora più allungato e adorno. Nel testo che accompagna questa tavola, Serlio spiega che nel suo trattato sull'architettura ha posto davanti al lettore gli stili principali, come gli antichi drammaturghi erano soliti far precedere le loro tragedie da un prologo, per spiegare al pubblico quanto stava per accadere. Egli lo fa in modo da rendere gli ordini così essenziali nella grammatica dell'architettura, come sono, per esempio, le quattro coniugazioni dei verbi nella grammatica latina.

Questo espediente di Serlio, così efficace e quasi davvero teatrale, non andò perduto con i successori: infatti, i

cinque ordini passarono di mano in mano come «serie completa», da cui era discutibile allontanarsi. Quasi tutti i libri di architettura del XVII e del XVIII secolo incominciano allo stesso modo, con una tavola delle cinque colonne e trabeazioni allineate l'una accanto all'altra: Bloem in Svizzera, De Vries nelle Fiandre, Dietterlin in Germania, Fréart e Perrault in Francia e, in Inghilterra, Shute, Gibbs e Sir William Chambers. L'edizione del trattato di Chambers a cura di Joseph Gwilt ci fa giungere al 1825 e, se si passa da essa alla *Encyclopaedia of Architecture* dello stesso Gwilt e la si segue fino alla sua ultima edizione nel 1891, si constata che vi si afferma ancora che «l'architettura come arte si fonda sull'esatta conoscenza e applicazione degli ordini». Solo quaranta anni fa, quando frequentavo la Bartlett School presso l'University College di Londra, era dato per scontato che il primo compito dello studente fosse disegnare con tutti i particolari tre degli ordini classici.

Al riguardo, sono essenziali due considerazioni. Bisogna anzitutto tener presente che, quantunque i romani accettassero indubbiamente gli ordini dorico, ionico e corinzio nella loro individualità e ne conoscessero le origini storiche, non furono essi a imbalsamarli e consacrarli nel modo arbitrario e restrittivo che ci è familiare. In secondo luogo occorre comprendere l'importanza immensa che ebbe per tutta l'architettura, dal Rinascimento in poi, questo processo di imbalsamazione e canonizzazione. Si giunse a considerare gli ordini come l'autentica pietra di paragone dell'architettura, come gli strumenti architettonici più raffinati, che incarnavano tutta l'antica saggezza del genere umano nell'arte edilizia, quasi fossero un prodotto della natura. È questo il campo in cui l'occhio moderno deve spesso confessarsi sconfitto. Se non si conoscono davvero gli ordini e non si è in grado di distinguere a colpo d'occhio un ordine toscano secondo Vitruvio, uno corinzio tratto dal tempio di Vespasiano, uno ionico tratto dal tempio di Saturno o il composito piuttosto bizzarro escogitato da Serlio ispirandosi al Colosseo, non si possono apprezzare tutte le raffinatezze e le varianti a cui, di volta in volta, sono stati amorosamente e assiduamente assoggettati. Ciò

