

VARIETÀ

I.

L'ARCHITETTURA E IL BAROCCO.

Non sarebbe facile indicare un altro libro di storia dell'architettura preceduto come questo del Pane (1) da una così sottile e matura indagine metodologica e condotto con pari coerenza di pensiero. S'incontrano certamente, negli scritti di architetti e storici dell'architettura, impressioni, rilievi e giudizi felici dettati da quella naturale disposizione del gusto che consente un confidenziale colloquio con le opere del genio e, a volte, la parola che ne penetra e illumina la bellezza. Ma fra quante scorie quella tralucante proposizione critica, e spesso sotto quale labilissima impalcatura dottrinale! Ricerca delle fonti, industria sottilmente artificiosa di attribuzioni, faticose classificazioni di ordini e sottordini stilistici, svuotamento delle personalità e livellamento del genio in ossequio ai canoni e alle scuole, interferenze di motivi pratici e di esigenze funzionali in cui le estreme idealità dell'arte sono miseramente asservite e disperse. — È, dunque, un caso singolare che questo libro di storia dell'architettura, scritto da un architetto ed acquafortista, sia preceduto da un limpido discorso, in cui il problema architettonico è liberato da ogni altro problema che non s'identifichi semplicemente con quello dell'arte.

« Trattandosi di architettura, il concetto degli stili e la relativa evoluzione di questi si ripresentano, con la loro apparenza di innegabile concretezza, come il fondamento dichiarato di quasi tutta la storia artistica che è stata scritta sinora ». « In quasi tutte le trattazioni storiche dell'architettura si scopre che, al di là della pura ricerca erudita, la critica o risulta assente, o è fuorviata da concetti pseudo-scientifici tendenti a far consistere l'opera nella unione di precedenti forme convenientemente dosate ». « Sia nell'arte, come in ogni altro campo della vita spirituale, ciò che si sottrae a qualsiasi denominatore è sempre il prodotto migliore, e cioè proprio quello che più ci starebbe a cuore d'indagare e conoscere ». « In arte la necessità si fa libertà e non forzata obbedienza; creazione

(1) ROBERTO PANE, *Architettura dell'età barocca in Napoli*, Napoli, Editrice politecnica, 1939 (8.º, pp. 334 con 118 illustrazioni).

che è sempre nuova anche quando sembra riprodurre schemi e canoni preesistenti. Così l'architetto della Grecia antica, che ripeté in un suo nuovo tempio quell'ordine e quella distribuzione di elementi già consacrati da un rito secolare, affermò la sua personalità in alcune differenze di proporzioni, in alcune varianti sufficienti ad imprimere alla sua opera un diverso ritmo e carattere ». Dopo i vani tentativi di un gruppo di studiosi di trovare in tutta la precedente storia dell'architettura le fonti d'ispirazione della cupola di Firenze, « un vago senso d'insoddisfazione si accompagnò anche alle ipotesi più attendibili, ed il mistero continuò ad apparire impenetrabile. Non restava altro — aggiunge argutamente il Pane — se non assolvere il genio per insufficienza di prove, e riconoscere che Brunelleschi, ingegnoso com'era, quella cupola poteva anche averla inventata »!

Tali e simili considerazioni ed osservazioni preliminari bastano a lasciar prevedere con quale spirito l'autore di questo libro si sia accinto ad affrontare il problema dell'architettura barocca e ad esaminarne, in particolare, i caratteri e le forme storiche nella Napoli tra la fine del cinque e la metà del settecento.

Decaduto in parte, per ragioni diverse, il valore del concetto di stile nella considerazione dell'architettura del Rinascimento, esso torna in onore come criterio distintivo per l'età barocca. « La ragione è nel fatto che l'architettura del seicento presenta elementi abbastanza tipici perchè non se ne possa trarre un formulario; e così è inteso che, ove si trovano timpani spezzati, movimenti di curve concave e convesse, piante ellittiche... lì è lo stile barocco che parla. Nuovamente, ciò che doveva essere inteso come spirituale tendenza, è visto dal di fuori, e la conseguenza è che si accomunano artisti profondamente diversi, o addirittura il bello col brutto, solo perchè sono presenti in entrambi i suddetti estrinseci elementi » (p. 9). Partito da tale premessa, il Pane svolge, accanto ad altri ben condotti spunti polemici, un'attenta e personale critica della nota teoria del Wölfflin, che lo porta a concludere che « il fondamentale equivoco che ha indotto quel teorico e tanti altri a ridare un positivo valore estetico al barocco consiste nel ripetersi della errata distinzione di forma e contenuto; e cioè, mentre sono inevitabilmente riconosciute delle tendenze negative come generali disposizioni del gusto barocco, si fanno rientrare in queste ultime, per opera del consueto preconetto stilistico, quelle qualità espressive desunte astrattamente dalle opere particolari, le quali, come manifestazioni più o meno compiute di bellezza, si sarebbero, invece, dovute considerare quali maggiori o minori eccezioni alle tendenze già prima sentite come negative » (pp. 12-13). Il Pane entra con queste parole nel vivo della questione. L'astratta nozione di stile, e quella congiunta e non meno astratta di coerenza stilistica, finiscono col conferire una indebita maestà a ciò che acquista valore, in senso positivo o negativo, solo in rapporto alle condizioni concrete del produrre artistico, cioè, in fondo, alla disposizione morale dell'artista: sana schiettezza e spontaneità contempla-

tiva superanti le tendenze variamente utilitarie, oratorie e edonistiche contrastanti con la pura espressione lirica. Ora, dalla negazione ormai ovvia del concetto di stile si trae una conclusione di capitale importanza specialmente per la storia dell'architettura barocca: ossia, se è assurdo o privo di senso considerare gli elementi costitutivi dello stile detto barocco, prescindendo dal particolare senso e valore che esso assume quale mezzo espressivo in ogni singola opera, non soltanto non sarà lecito giudicare bello un edificio unicamente in base al fatto che vi si trovi la più perfetta coerenza e purezza dei canoni di quello stile, ma, per la medesima ragione, dovrà valere anche il contrario: cioè, non si potrà mai condannare un'opera soltanto perchè eseguita secondo i canoni tipici di esso stile; che è quanto dire che timpani spezzati, contrapposti movimenti di curve concave e convesse, pilastri obliqui, piante ellittiche, cartocci e volute ecc. sono, per sè presi, senza lode e senza infamia. E se una sorta di preventiva diffidenza si suole avere contro ciò che astrattamente si configura nella nostra rappresentazione come nozione del barocco, ciò è dovuto alla maggior frequenza con cui le costruzioni condotte secondo quello stile non hanno soddisfatto il nostro senso estetico rispetto a quelle realizzate, per esempio, nello stile romanico o rinascimentale. Ma ciò non vuol dire che lo stile barocco sia da condannare e quelli romanico e rinascimentale da pregiare e commendare; e che non si siano avute architetture romaniche o rinascimentali liricamente vuote e insignificanti o false. Il problema va spostato verso i suoi veri termini spirituali, e bisogna dire che non esistono piante e pilastri e timpani barocchi, che sono espressioni, fuori del loro valore pratico e memorativo, prive di senso; ma una particolare tendenza del gusto detta barocca. Tanto ciò è vero, che l'attributo si è talora creduto di estendere, per ragioni di analogia spirituale, perfino a forme, come le gotiche, strutturalmente e decorativamente lontanissime da quel complesso di elementi tettonici e figurativi che si sogliono indicare come barocchi. E se le curve e le rette, le piante ellittiche e le circolari, l'arco tondo e l'arco acuto, la prevalenza dell'ideale tettonico o quella dell'ideale coloristico sono al di qua del bene e del male, non lo sono altrettanto alcune ben identificate tendenze spirituali; e sarebbe fuori luogo ripetere in questa Rivista perchè il barocco, nelle arti figurative, come nella poesia o nella musica, in quanto risponde al deliberato proposito di sorprendere e sbalordire l'immaginazione, sia la negazione di quella sincerità, di quella sana e robusta innocenza che fanno il candore e la forza dell'arte. Ci fu un'epoca in cui l'esaurita innocenza contemplativa cedè in larga misura alla baldanza, al capriccio, all'artificio; allora dalla matrice inesauribile delle forme l'immaginazione trasse alcune figurazioni e ne fece uso ed abuso, coinvolgendole nel suo peccato d'insincerità e d'incontinenza. E la condanna, valida soltanto per gli uomini operanti e coscienti, si estese e restò come un marchio sulle innocenti forme inconsapevoli. Lo stile barocco si combattè come un mostro, poi alla condanna seguì tra i posterì pietosi l'industria della rivalu-

tazione. Cómputo vano ed inconsistente nell'un caso e nell'altro; posizione falsa destinata ad impedire o ad intralciare quell'unico e genuino lavoro critico che consiste nel discernere l'intimo palpito dall'intimo vuoto nei sempre vari e rinnovati aspetti del palpito e del vuoto.

Che è la conclusione del Pane, il quale si accinge ad entrare nel campo particolare del suo studio non senza avere avvertito che si produssero nel seicento « opere a definire le quali gli stessi panegiristi dell'arte di quel secolo sentono che non va più usata la parola barocco, ma semplicemente la parola classico; e che errate furono dunque tanto la critica dei neoclassici, quanto quella dei neobarocchi, partendo la prima da un rigido preconconcetto accademico, che la indusse a condannare anche molte cose belle, e la seconda da una malintesa concezione della libertà dell'arte » (pp. 16-17).

Dopo una simile premessa teorica non può temere il Pane di esser frainteso, avendo dovuto asserire che « alla negazione del barocco come arte la produzione architettonica napoletana del seicento fornisce, salvo poche eccezioni, una testimonianza abbastanza eloquente » (p. 17); poichè si tratta di un'affermazione non preconconcetta, ma nascente dalla viva reazione del gusto in uno che ha studiato la vasta produzione architettonica napoletana del sei e settecento con amore e con perizia di tecnico. E un complessivo giudizio preliminare di tal sorta spiega come non piccola parte di questo libro si debba risolvere in una fredda rassegna di opere, in cui il discorso analitico e descrittivo si sovrappone o si sostituisce al giudizio critico. Certo la critica non può avere stimolo se non da un iniziale calore emotivo, che non può a sua volta nascere se non di fronte all'opera del genio; e quando il genio manca, il critico decade talora per necessità di cose a professore di grammatica. E la verità è, come avverte il Pane, che dopo le ultime manifestazioni cinquecentesche rappresentate dalle opere di G. B. Cavagna e Francesco Grimaldi, ancor quasi del tutto estranei alle nuove tendenze per aver preservato dall'invadente frenesia decorativa, con l'energico carattere plastico, il sentimento veramente classico delle masse, — « perchè si rinnovi, con un diverso sentire, un ideale tettonico altrettanto serio e grave, bisogna che passi oltre un secolo, e che Luigi Vanvitelli elevi la chiesa dell'Annunziata e Mario Gioffredo quella dello Spirito Santo » (p. 70).

Occorre soltanto osservare come qui sembri insinuarsi, affiorando talora anche nel corso della trattazione, un curioso equivoco che ci meraviglia sia sfuggito al Pane, il quale ha, come s'è visto, una così chiara coscienza del problema. Si rileverebbe dalle sue parole come una contrapposizione intrinseca o di valore tra ideale tettonico e vigore plastico, e gusto coloristico e decorativo. Ora non occorre ricordare proprio al Pane come in una estetica che nega la nozione classificatoria di stile, e per analoghe ragioni l'altra dei limiti delle arti, non può aver luogo una distinzione di valori plastici e costruttivi, e di valori decorativi e pittorici; tuttavia, quella sua enunciazione compromette talora l'assoluta serenità

del suo pur così pregevole lavoro. Non che egli non abbia ragione, in linea di massima, di affermare che tra la produzione del Grimaldi e quella del Vanvitelli sia mancato a Napoli il genio dell'architettura; ma occorre poi presto dissipare l'equivoco che tal mancanza si dovesse attribuire all'essersi dissolto il rinascimentale senso plastico delle masse in quello pittorico o coloristico prevalente nel periodo barocco, sostituitosi, come gusto della pura superficie, alla preoccupazione di creare strutture di saldi e chiari rapporti. Si potrebbe cioè pensare da alcuni luoghi del suo libro che il cedere dell'architettura al fascino dei valori pittorici e decorativi a danno della chiarezza strutturale e del senso delle masse, significhi senz'altro cadere nel brutto e nel superficiale. Il che sposterebbe il problema dal piano spirituale a quello classificatorio; senza dire che, stando alla stessa comune denominazione di arti figurative, i valori architettonici si risolvono in ogni caso in valori visivi, e la mera geometria di una pianta di edificio non vale se non per i suoi realizzati o realizzabili effetti prospettici, chiaroscurali e pittorici.

L'equivoco andava qui rilevato in quanto ad esso sembra doversi attribuire la non costantemente esatta e adeguata valutazione di alcune figure e il non aver sempre sufficientemente aderito al loro spirito. Ecco qui: se si pone a confronto il giudizio che il Pane esprime intorno al Grimaldi con quello da lui formulato intorno ad una delle ultime e più avanzate figure del barocco napoletano, il Sanfelice, si potrebbe pensare che, tutto sommato, quest'ultimo, nonostante le sue vivaci ed estrose invenzioni, nonostante quel senso di irrequietezza e di movimento che esprimono le sue opere, sia da considerare assai meno artista del Grimaldi. Pure, la serietà e gravità tettonica, il chiaro e corretto equilibrio e l'evidenza dei rapporti nelle costruzioni di quest'ultimo, son troppo frigidamente cosa nella loro stanca ripetizione e assai poco originale e spiccata variazione di schemi e temi non inventati.

È che sul povero Sanfelice pesa il torto di essere stato troppe volte un improvvisatore di effimere macchine di legno e cartapesta, e, anche se in durevole muratura, di prospettive e scale ispirate alla stessa pittoresca scenografia. Tuttavia non sapremmo nascondere per lui, e per le sue ingegnose, macchinose e facili ma non insincere costruzioni, una simpatia che il Grimaldi (poi che abbiamo questo termine di paragone), nonostante il suo grave e serio impegno costruttivo, non riesce ad ispirarci. E certamente, a parte quella che è forse una predilezione puramente teorica del Pane per l'ideale tettonico, che dovrebbe essere in architettura quasi la misura del senso morale dell'artista, è un fatto che il suo discorso si viene animando e acquista calore e rilievo man mano che nelle vicende architettoniche della Napoli sei-settecentesca i valori pittorici si sostituiscono a quelli strettamente costruttivi. Segno che tuttavia quei decoratori la cui plastica si risolve in colore, hanno una loro vitalità ed artistica personalità. E il rimpianto per il senso classico delle masse si viene smorzando come eco lontana quando il nostro circolo entra

nel mondo delle loro fantasie coloristiche, nel periodo segnato cioè dall'avvento del rococò, cominciato proprio sotto i segni di un architetto-pittore, o di un pittore-architetto, l'abate Francesco Solimena, che, come osserva esattamente il Pane, determinò l'orientamento di tutta l'arte napoletana — e, si può aggiungere, non soltanto napoletana — dei primi decenni del settecento. E come era sostanzialmente favorevole il giudizio intorno a Frate Nuvolo, da considerare come il primo architetto barocco a Napoli, estroso e coraggioso ideatore, con Santa Maria della Sanità, di una delle più belle chiese della città; così, negativo non si può considerare il giudizio del Pane intorno a quel pittore scenografo che fu Ferdinando Sanfelice, allievo ed amico del Solimena, se pure uomo di troppo facile ingegno e talora di compiaciuta vanità. « Anche prescindendo dalle singolari trovate delle scale — scrive il Pane, — quando la sua composizione si allontana dalla moda del Borromini, trova accenti spiccatamente personali, se pure estemporanei, e riesce a spiegare un certo senso grandioso e magari caricaturale che non conosce esitazioni o timidezze » (p. 194).

Ma tutti questi nostri rilievi non fanno se non confermare come questo libro sia un libro vivo, capace d'invitare sul terreno di delicati problemi di estetica; il che è troppo raro da parte degli storici dell'architettura. Quest'opera del Pane, che è la prima in ordine di tempo per la complessità e compiutezza della trattazione, resterà anche il lavoro fondamentale sull'architettura napoletana dell'età barocca, così come per l'età del Rinascimento è il suo volume precedente e come ci auguriamo che sia l'altro già vagheggiato, e che esortiamo l'autore ad intraprendere, sul successivo periodo neoclassico.

Ed io stesso aderisco a gran parte dei suoi giudizi negativi, sol che se ne varii il tono e convenientemente s'insista più sulla fiacchezza e sul disorientamento o l'indifferenza morale, che sugli innocenti valori coloristici e decorativi. Quando questi ultimi servono non più a un ideale di bellezza ma a meri effetti esteriori e teatrali, è naturale che si abbia, come si ebbe a Napoli, il fenomeno estrinsecamente sbalorditivo di Domenico Antonio Vaccaro, autore del macchinoso e fantasioso, complicato quanto vuoto progetto della Villa dei principi di Tarsia, rimasta incompiuta, e della sconcia e mortificante trasformazione barocca della trecentesca chiesa di Santa Chiara.

All'eccellente introduzione fa riscontro, nella fine del libro, il diffuso capitolo intorno a Luigi Vanvitelli, che è una sobria ma compiuta monografia sul più grande architetto, e non soltanto napoletano, del suo secolo. Il ritrovamento d'inediti disegni, la priorità di alcune felici attribuzioni, la rivalutazione di taluni particolari, segni tutti di una diligentissima preparazione, son poca cosa al confronto della intelligente ed organica ricostruzione della laboriosa attività dell'architetto napoletano, e della squisita analisi di alcune opere, come la Reggia di Caserta. Ed è il capitolo più vivo del libro, in cui si avverte, dalla commossa interpretazione, la pre-

senza del genio. Vivo anche per la ripresa dei motivi polemici dell'introduzione, che si riaccendono alla prova della realtà storica. Classico, neo-classico, barocco, classico-barocco, classico per la struttura e il rapporto delle masse, barocco per la parte decorativa; — queste o simili le vuote designazioni più o meno combinatorie del Brinckmann, del Gurlitt, dell'Osborn, del Sitwell, del Klopfer, dello Springer, tutte spazzate via dalla ricostruzione interna e diretta di una genuina personalità artistica e dalla semplice conclusione che, « malgrado la loro diversità, è facile riconoscere in quei contrastanti giudizi un comune errore, consistente nel voler riportare, a tutti i costi, la personalità creatrice nei limiti delle analogie e delle derivazioni, quasi che, per conoscerla e perciò distinguerla dalle altre, giovasse il ricercare in che cosa essa somigli a queste altre, e non in che cosa somigli a sè stessa » (p. 196).

ALFREDO PARENTE.

II.

NOTERELLA SULLA METAFORA (*).

È merito del Vico di avere riconosciuto non solo, come altri più tardi fecero, che la metafora non è un prodotto ingegnoso e artificioso, ma spontaneo e naturale e primitivo e popolare, sì anche che essa è una necessità della mente, ossia dello spirito, come la poesia e il linguaggio.

Senonchè, quale è propriamente la necessità della metafora? È quella stessa della poesia, con la quale s'identifica a pieno. Errato è il suo nome: metafora, « traslazione », quasi essa si componga di due termini e trasferisca l'uno all'altro: per es., l'animato all'inanimato o l'inanimato all'animato. La poesia canta sempre il mondo nella sua unità, il ritmo universale delle cose; ed essa ignora le distinzioni di spirito e corpo, di animato ed inanimato, e tutte le altre intellettive; e siamo noi che a mente fredda, adoprando talune legittime o illegittime distinzioni e classificazioni, spezziamo e falsifichiamo la metafora in termini distinti o di ordini distinti, di cui uno sarebbe trasferito all'altro impartendogli un nuovo battesimo.

Per la stessa ragione, malamente si crede che in poesia la similitudine sia il rapporto di due termini e, continuando nell'errore anzidetto, che la metafora sia una « similitudine abbreviata », differente solo nella protesi, come diceva Aristotele, omesso l'ὄσπερ, il come (1); il che è distinzione

(*) Nella terza edizione riveduta dei *Problemi di estetica e contributi alla Storia dell'Estetica italiana*, che la casa editrice Laterza ha messo fuori in questi giorni, è aggiunto questo breve scritto, che giova qui riprodurre.

(1) *Rhet.*, III, 10, p. 138.