

## RIVISTA BIBLIOGRAFICA

---

GUIDO VERGA. — *Introduzione all'architettura*, Saggio estetico. — « Cremona Nuova », 1943 (8.<sup>o</sup> gr., pp. 132).

Penso che questo saggio potrebbe intitolarsi più esplicitamente: Estetica dell'architettura, e ciò non perchè io trovi legittimo un tale titolo, quasi che quest'arte abbia una sua propria estetica distinta da quella delle altre, ma perchè così crede che sia l'autore, il quale rigetta la « teoria crociana del carattere lirico dell'arte e del suo contenuto di sentimento » perchè, dice lui, essa non è applicabile all'architettura che è « fondata sulla ragione matematica » (p. 32).

L'a. si mantiene sin da principio fedele a questa sua concezione, affermando senz'altro che « l'architettura è insieme scienza ed arte » (p. 9); il che vale quanto dire che essa appartiene nello stesso tempo a due mondi diversi, quello della logica e quello della fantasia. Ora che l'architettura sia arte è cosa per la quale credo che siamo tutti d'accordo. Resta dunque da vedere come essa sia anche scienza; e qui non si pensi che l'a. voglia limitarsi ad accennare alla statica, alla stereotomia ed a tutte quelle conoscenze relative alla costruzione che l'architetto potrebbe, da un moderno Vitruvio, essere esortato a conoscere. È chiaro che le esperienze culturali o scientifiche dell'artista risultano fuse nell'opera d'arte in modo da non essere più riconoscibili come tali e che quando avviene che esse lo siano noi sentiamo che non è stata raggiunta nell'opera una piena sintesi espressiva. L'a. invece vede presente la scienza proprio in questa sintesi e non come un contributo di cultura alla creazione di essa. Egli dice infatti che l'architettura ci « dà il sentimento della bellezza logica e che quella greca non fu che una funzione artistica di quella logica » (p. 59). Qui mi pare che l'errore sia da ricercarsi nel fatto che egli equivoca a proposito di metafore, tendendo, come fa, a dare significato positivo e reale ad alcune espressioni simboliche o traslate, di cui la critica d'arte si è spesso servita. Così, per esempio, è stato detto a proposito di qualche fabbrica del Rinascimento che essa esprimeva, nella sua compiutezza, il senso di una perfetta equazione: l'a. dirà che questo conferma la sua tesi, ma al contrario essa non la conferma punto perchè sarebbe tanto legittimo cercare una vera e propria equazione nell'immagine plastica quanto il cercare la donna nell'immagine poetica che parla dell'aurora dalle rosee dita! Ad avvalorare la tesi della scientificità dell'architettura egli ricorda le quadrature, i rapporti matematici ed i canoni empirici che

molti architetti hanno ricercato e tramandato ai loro successori come formule atte a rivelare il segreto della creazione artistica e biasima il disprezzo che la moderna estetica avrebbe manifestato per simili cose. È vero che alle formule matematiche o geometriche molti artisti anche grandi hanno creduto e basterebbe fra questi citare il nome di un sommo, e cioè di Palladio. Tutti i trattatisti, del resto, hanno creduto alle formule e queste hanno per noi ancora oggi un vivo interesse ma solo in quanto ci fanno meglio intendere le singole personalità che le hanno enunziate e che, enunziandole, hanno sempre mutato rapporti e proporzioni precedentemente fissati da altri, e non di rado da sè medesimi, come fece lo stesso Palladio, modificando nelle sue fabbriche le misure che aveva già stabilite nei « Cinque libri ». Ora che cosa è questa logica matematica che ognuno interpreta a modo suo? Le formule furono usate anche in una più lontana antichità come nell'Egitto dei Faraoni e nella Grecia arcaica ed è probabile che gli architetti di allora fossero non meno di quelli del nostro Rinascimento inclini ad attribuire ad esse ciò che si potrebbe dire, per continuare nella pseudo-scienza, un potenziale di creazione artistica. Nella loro storica realtà le formule giovarono a tramandare mnemonicamente le esperienze del fabbricare necessarie alla pratica professionale e chi vuol risalire il cammino percorso dalla scienza delle costruzioni, che è oggi così complessa e così ben distinta dai concetti dell'arte, a quelle formule dovrà necessariamente rifarsi. Io non voglio negare che sia legittimo misurare le dimensioni del Pantheon o della facciata della Cancelleria del Bramante e che ci si possa compiacere di riscontrarvi una più o meno esatta proporzione numerica o geometrica, ma ciò che importa è il tener ben presente che queste scoperte non forniscono la chiave di alcun segreto. La moderna estetica, riconosciuto che avrà il valore pratico di simili empirici precetti del costruire, non potrà non riconoscere l'inesistenza di una chiave atta a farci raggiungere il tesoro della bellezza, perchè essa sa che questo tesoro è solo raggiungibile dal genio, il quale è provvisto di una chiave strettamente personale, e da lui inseparabile, che in nessun modo può essere usata da altri! Non si tratta dunque di architettura = scienza + arte ma soltanto di architettura = arte.

Ma, nel saggio in questione, sulla via dell'errore già descritto se ne trova un altro ad esso strettamente legato che consiste nel distinguere le arti in quelle a schema empirico o psicologico, che sarebbero la pittura e la scultura, e quelle a schema matematico o metafisico che sarebbero l'architettura e la musica (p. 68). Vero è che l'a., riconoscendo validità alla nota immagine per cui la pittura e la scultura aspirano alla condizione della musica (p. 69), dimostra spirito liberale facendo rientrare queste, « benchè in subordine », nel quadro delle due arti sovrane! Dico piuttosto liberale, perchè, come si vede, malgrado l'ammissione, la gerarchia non cessa di sussistere. Egli conferma altrove questo suo concetto quando scrive, che nella pittura, nella scultura e nella poesia la facoltà d'astrazione è minima, l'elemento empirico restando sempre dominante; l'astra-

zione, viceversa, è assoluta nell'architettura e nella musica (p. 57). In verità, io non so darvi un esempio più sconcertante di insensibilità artistica quanto quello che è implicito in distinzioni del genere, le quali, del resto, sono vecchie come il mondo. Qui si confonde, e nel modo più grossolano, la materia con lo spirito, la forma artistica ed il tramite per cui questa forma ci è data. Il già superato errore della vecchia storiografia artistica che consisteva nel distinguere fra arti maggiori ed arti minori, e che indicava in queste ultime le cosiddette arti applicate come oreficeria, incisione etc., appare quasi come una finezza di fronte alla distinzione suddetta. Che cosa sarebbe mai l'arte in una sua qualunque espressione se non ci liberasse dall'«angustia del tempo» e dal «tumulto delle passioni»? (p. 56). La pittura è legata al fatto psicologico della rappresentazione ed è per questo meno astratta e libera? Ma se il suo essere arte è appunto nel suo liberarsi! Crede forse l'a. che il pittore sia legato alla logica verosimiglianza del suo quadro? Che cioè per essere artista egli debba trasfondere il sentimento della drammaticità e del terrore quando dipinge una battaglia o quello dell'estasi quando dipinge una sacra conversazione? Dia pure uno sguardo alla migliore pittura di ogni tempo e si accorgerà che non è così, perchè, e questo è il punto più saliente di tutta la questione, il sentimento non nasce affatto dalla psicologica verosimiglianza al cosiddetto soggetto, ma dalla forma puramente fantastica e lirica che lo investe e che è la sola realtà dell'arte. Per questo la scena di una decapitazione, dipinta dall'Angelico, può darci l'innocente incanto di un idillio; una battaglia di Paolo Uccello può essere un pretesto per comporre, con solida geometria e senza ombra di agitazione, un gruppo di figure in prospettiva; un quadro sacro del Rubens può offrirci l'opulento e profano splendore del mondo, e così via. Le parole che sembrano più strettamente competere al linguaggio dell'architettura e della musica come ritmo, misura, cadenza, armonia, unità, organicità etc. etc., sono già comuni al linguaggio di tutte le arti e ciò non fa che confermare l'unità estetica di queste.

Un altro chiarimento mi pare opportuno a proposito dell'uso che l'a. fa della parola stile in architettura. Nella sua conclusione l'a. scrive che egli ha riconosciuto due termini, uno fisso, l'altro variabile: «il primo che è il denominatore estetico comune all'arte di tutti i tempi, il secondo il numeratore storico specifico, i quali, posti in funzione l'uno dell'altro, ci daranno la formula critica applicabile caso per caso non soltanto ai singoli stili architettonici, ma anche all'opera di ogni architetto». Qui conviene disingannarlo ancora una volta, e cioè circa la possibilità di una formula applicabile al far della buona critica. Per far buona critica occorre viva sensibilità ed adeguata cultura e nè l'una nè l'altra si ottengono con le formule. Ma veniamo allo stile. Molti avranno già osservato che questa parola viene usata in due sensi perfettamente antitetici dai critici della letteratura e da una parte ancora oggi numerosa, purtroppo, dei critici dell'architettura. Infatti, i primi parlano dello stile dell'Ariosto o di quello

del Marino e nessuno fra essi oserebbe accennare ad uno stile poetico del cinquecento o ad un altro della Controriforma. I secondi invece parlano dello stile gotico o di quello barocco come di cose ben concrete ed esistenti. In altri termini, i primi danno allo stile il significato di un attributo individuale del genio, i secondi quello di un attributo generale di un'epoca. Ora non credono i lettori, e tra questi l'a., che, per evitar confusioni, sarebbe il caso di farla finita? O la smettano i critici letterati o la smettano i critici architetti. Ma, poichè i primi hanno ragione, sarebbe meglio che la smettessero i secondi, tanto più che questa parola li ha troppo spesso indotti nell'errore di facili e chiari e comodi schemi generalizzanti che sono serviti così spesso a manipolare un surrogato della storia dell'architettura. Se poi mi si domandasse come si dovrebbero chiamare il gotico, il Rinascimento, il barocco, risponderei proponendo o l'abolizione dell'inutile aggiunta di un sostantivo, o la sostituzione di esso con una parola come età o periodo. Così lo stile di un Brunelleschi o di un Bramante non subirebbe più alcuna confusione e la parola avrebbe un significato unico nella critica e nella storia di tutte le arti.

A tali considerazioni sono stato spesso indotto, come architetto e studioso dei monumenti, dal domandarmi come mai le personalità dei pittori e scultori, per non parlare dei poeti, fossero non di rado state oggetto di una letteratura criticamente viva, laddove lo stesso non poteva dirsi degli architetti; e non potendo ammettere come causa determinante la presunta astrattezza di quest'arte, ho finito col riconoscere che ciò era da attribuirsi al tenace prestigio che, ancora oggi, i suddetti schematismi continuano ad esercitare malgrado l'autorità raggiunta dalle nuove teorie estetiche.

Allo scopo di chiarire, anzitutto a me stesso, il concetto di stile in architettura, accennai, nella mia introduzione all'architettura dell'età barocca in Napoli, a quelle che sono le tendenze di gusto formale e le condizioni di cultura riconoscibili in un periodo determinato ed il rapporto tra queste e l'opera del genio che, mentre da una parte sembra accoglierle, dall'altra le nega appunto perchè crea qualche cosa di sostanzialmente nuovo. L'a. del saggio in questione crede che alla vecchia definizione « lo stile è l'uomo » si debba sostituire « lo stile è l'epoca » e si sbaglia. Lo stile è infatti l'uomo, l'uomo creatore, e l'epoca è un pozzo senza fondo dal quale si può estrarre tutto ciò che si ha intenzione di trovarci dentro.

Altri simili giudizi l'a. svolge a proposito dell'architettura del Rinascimento, la quale, egli dice, se non obbedisce alla logica come subordinazione tra scheletro ed involucro, è perchè « l'Umanesimo, tutto preso dal problema estetico della forma, si riconosce intimamente estraneo al problema etico della vita » (p. 117). Ora di questo egli ci offre un esempio così singolare da meritare di essere segnalato al lettore. Egli scrive che Bramante giunse solo ad impostare le arcate della grande cupola, ma che se avesse potuto voltarla, essa sarebbe crollata a causa della sua dilatata

ed esigua struttura. Di chi la colpa? Manco a dirlo della suaccennata assenza di fede morale dell'umanesimo. *La faute est à l'époque!* Infatti, superata dopo pochi anni la crisi della chiesa, lo spirito sarà redento e Michelangelo potrà compiere nella cupola di S. Pietro il suo capolavoro di etica e di arte. Scherzi a parte, se la iettatura conta così numerosi credenti non vedo perchè una teoria storica che tanto le somiglia non debba anch'essa trovarne una folta schiera.

Questo saggio, che, come s'è visto, porta un contributo di oscurità invece che di conoscenza, è però scritto vivacemente ed in qualche punto, come quando parla dell'architettura moderna, raggiunge anche una certa persuasiva eloquenza. Così non si può non essere d'accordo con l'a. nel rigettare la definizione che della casa ci ha dato il Le Corbusier: « una macchina per abitare », nè fare a meno di riconoscere il vuoto spirituale di tanta architettura di oggi sulle cui « fabbriche smisurate, dove l'aridità di muri vastamente deserti denuncia l'aridità di una vita atea e meccanica, sarà inscritto come su tavole lapidarie l'aspro destino dell'epoca nostra » (p. 25).

Ma solo tenendo conto della sua evidente giovinezza si può perdonare all'a. di essere stato così presuntuoso da abbandonarsi a scrivere una frase come questa: « La vexata quaestio del Bello, tanto ardua che il Croce ha preferito evitarla lasciando la sua estetica come nave senza bussola, è risolta una volta per sempre » (p. 47). E risolta da lui, beninteso.

Alla fine del volume egli annunzia di poter finalmente affrontare, con piena consapevolezza, lo studio del Bramante. Ma, dal momento che ha tempo a disposizione, non sarebbe meglio che aspettasse ancora qualche anno? Nel frattempo egli potrebbe più lungamente meditare sulla natura dell'arte e preparare sè stesso al puro godimento di quella gioia alla quale si propone di guidare gli spiriti dei suoi futuri lettori.

ROBERTO PANE.

GIOVANNI FRANCHINA. — *I giuristi e la filosofia*. — Roma, tip. Ferraioli, 1943 (8.<sup>o</sup>, pp. 8).

L'autore è un pretore, il che vuol dire un pratico giurista; ma non gli riesce di tollerare le stravaganze e le arroganze, delle quali anche di recente valenti giuristi hanno voluto dare saggio, intorno alla teoria filosofica del diritto, pur dichiarandosi ignari di filosofia e da essa affatto alieni. Le sue poche pagine sono semplici e lucide e chiariscono la confusione che si fa, nel muovere la domanda « che cosa sia il diritto », di due domande diverse, trattate come se fossero una sola. La prima vale: che cosa sia il diritto in rapporto con la realtà delle altre forme spirituali; e qui « la risposta non può esser fornita dal diritto, ma dalla scienza che, conoscendo la realtà, ignorata dal diritto, può stabilire le relazioni tra il diritto e la rimanente realtà ». La seconda ricerca vale: che cosa sia il