

abili esercitazioni, benvenuta questa poesia di una donna che ha avuto qualcosa da dire, questa poesia femminile la quale ci ricorda che l'arte deve esprimere l'anima umana e non sè stessa; e che l'artista che verseggia è come il combattente che affila e tien pronte le sue armi, sol per meglio adoperarle nel dì della battaglia. Ma quanti, ahimè!, non restano se non affilatori e schermitori!

Come in certe pagine del Fogazzaro, nella poesia dell'Aganoor la forma è ammorbida, è sottile, è spiritualizzata, appunto perchè tale è il sentimento cui risponde; una raffinatezza dello spirito moderno quale già apparve nello Shelley, nel Poë, nel Baudelaire. È, senza dubbio, la sua una poesia di tutti i tempi, come ogni vera poesia; ma, in un certo senso particolare, potrebbe anche dirsi ch'è poesia non dell'ieri, ma dell'oggi.

GIULIO DE MONTEMAYOR.

EMILE BERTAUX. — *L'art dans l'Italie méridionale*. Tome premier: *De la fin de l'Empire romain à la Conquête de Charles d'Anjou*. — Paris, A. Fontemoing, 1904 (pp. xvi-835, 4° gr., con 404 incisioni nel testo, 38 tavole fuori testo, e due quadri sinottici).

L'esplorazione della storia artistica del Mezzogiorno d'Italia è stata ripresa e calorosamente esercitata nell'ultimo decennio. Allorchè, tredici anni fa, il recensente con alcuni suoi amici — artisti, letterati, eruditi, dilettanti, riuniti nell'amore dell'arte e nel culto delle memorie storiche — fondò a Napoli una piccola rivista mensile (1), cui non è mancato finora il favore degli studiosi, diretta a raccogliere documenti e a preparare l'illustrazione dei monumenti dell'Italia meridionale, egli fu costretto a concepirla in modo non esclusivo da specialista, e a congiungervi alcuni scopi di divulgazione; tanto erano poco noti i risultati fin allora raggiunti dalla critica seria, e tanto radicati i pregiudizii e le falsità prove-

Esau, Castel di Zocco etc., che sono sparse in giornali e riviste. La critica della raccolta del Roux non è dunque la critica di tutta l'opera poetica dell'Aganoor: in *Primavera*, noi ritroviamo l'artista di *Leggenda eterna*, che dal sognare e sentire la gioia della vita

sogna ella invece le superbe altezze
e i fioriti di stelle ermi riposi,

e sente « il profondo — morbo del mondo ».

(1) Il titolo ne è: *Napoli nobilissima*; del quale titolo, giacchè mi è stata chiesta più volte un'interpretazione *autentica*, dirò che fu formato con le prime parole del pomposo frontespizio di una vecchia descrizione secentesca della città di Napoli (del Parrino), e fu scelto per dilettezza di arcaismo e per evitare titoli troppo comuni.

nienti dal libro delle *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani* di Bernardo de Dominici (1742-43). Onde, malgrado che qualche anno prima un valente funzionario dell'Archivio di Stato di Napoli, il Faraglia, avesse dimostrato, in modo luminoso, le falsificazioni fatte dal De Dominici, sembrò necessario di riassumere e rifermare e chiarire quella dimostrazione, e sembrò necessario di cominciare a fare intendere, in modo positivo, che una storia dell'arte del mezzogiorno d'Italia c'era, o poteva trovarsi, ma non era, in ogni caso, quella del De Dominici. Così il recensore prese a scrivere una serie di articoli col titolo: *Sommario critico della storia dell'arte nel Napoletano*, che egli continuò per qualche anno, e in cui andò compendiando e ordinando prospetticamente la letteratura dell'argomento. Senonchè, presto, da ogni parte spuntarono e si moltiplicarono ricercatori di notizie archivistiche sull'arte e studiosi dei monumenti meridionali, a Napoli, e nelle provincie, e nel resto d'Italia, e all'estero; e venne tra noi il Bertaux, allora membro della Scuola francese di Roma, pieno di ardore giovanile, risoluto a diventare lo storico di quella storia, a colmarne le lacune, a rivedere direttamente tutti i monumenti e i documenti: quel *Sommario* — che ora il Bertaux benevolmente ha voluto ricordare — aveva fatto il suo tempo, e perciò ne fu interrotta la continuazione, passata nelle mani di specialisti ben più competenti. Per quattro anni, vedemmo il Bertaux nelle nostre biblioteche, e specialmente in quella ricchissima della Società Storica Napoletana, e lo incontrammo nelle città della Puglia, e nei più remoti paeselli della Basilicata; lo abbiamo poi riveduto, di tanto in tanto, nelle nuove escursioni da lui fatte, e ci siamo tenuti al corrente dei progressi della sua opera, della quale ora, dopo un decennio, vediamo il compimento. Il primo volume, che ci è già innanzi, sarà seguito in quest'anno stesso dal secondo ed ultimo, che porterà la storia fino al periodo del Rinascimento. Il Bertaux, nella prefazione, passa a rassegna i suoi predecessori, e scrive parole assai cortesi verso l'Italia e verso i molti che lo hanno aiutato nelle sue ricerche. Ma non già per questi debiti, che egli vuole così coscienziosamente e amabilmente riconoscere, e che sono piccola cosa di fronte al gran lavoro personale da lui compiuto; sibbene per l'interessamento che ognuno di noi ha preso a un libro, che si è venuto facendo quasi sotto i nostri occhi, egli ci consentirà di dire che lo consideriamo un po' come cosa nostra.

Il libro è concepito e scritto in quel modo limpido e drammatico, che è proprio dell'ingegno francese. Il primo volume, dopo un'introduzione sulla topografia storica dell'Italia meridionale, necessaria per intendere il propagarsi delle varie correnti d'arte e il carattere particolare di questa regione rispetto alla restante Italia, si divide in cinque sezioni. La prima va dalla fine dell'impero romano all'invasione saracena, e studia le catacombe, le basiliche, i mosaici campani; l'arte nel Ducato di Napoli, nelle altre città bizantine prima del secolo X e nei principati longobardici; gli inizi dell'arte benedettina a Montecassino e nell'abbazia del Volturno. La

seconda sezione si allarga all'arte monastica, dei basiliani e dei benedettini, dal X al XIII secolo; alle cappelle e grotte dipinte dei basiliani; e al movimento artistico, che si diffuse da Montecassino, per opera dell'abate Desiderio. La terza sezione studia l'arte provinciale e municipale sotto la dominazione normanna; e la quarta, l'arte nei paesi di montagna, dal secolo XI al XIII. La quinta, infine, è dedicata al periodo di Federico II e degli Svevi e tratta separatamente l'arte provinciale e l'arte imperiale, cioè quella che ebbe i suoi monumenti insigni nella porta trionfale di Capua e nel Castello del Monte. La fine di quest'arte imperiale e la questione del rinascimento toscano e della origine pugliese di Niccolò Pisano, costituiscono, a questo primo volume, un epilogo non artificioso.

L'Italia meridionale, dove svolse la sua attività Federico II imperatore (il quale così splendidamente combinò i risultati della cultura orientale e le tradizioni antiche coi nuovi bisogni del mondo occidentale), già nei secoli antecedenti era stata punto d'incontro e ponte di passaggio delle due civiltà o, meglio, della civiltà orientale e della semibarbarie europea. La storia politica, come la storia artistica di essa, ha, perciò, un aspetto variopinto, nel quale, per l'appunto, è riposta la sua importanza storica. Mancò unità di vita e di svolgimento; non si ebbe, qui, nè una possente organizzazione feudale, nè un gran moto comunale, nè un epos, nè un'arte di carattere nazionale. Si ebbe un complesso di episodi svariati; e, in fatto di arte, l'arte bizantina schietta e quella araba, l'arte monastica sotto gl'influssi carolingio e ottoniano, e quelle lombarda, cluniacense e cisterciense. È naturale, per conseguenza, che il lavoro del Bertaux intenda principalmente a discernere le varie correnti e gl'incroci, e a ricercare la condizionalità storica delle manifestazioni artistiche. Questa ricerca, necessaria per ogni storia, ha, per la storia del mezzogiorno d'Italia, nel Medioevo, importanza preponderante.

Con particolare accuratezza, il Bertaux studia la questione bizantina; o (come egli giustamente vuole) le tre questioni bizantine: la prima dell'influsso orientale sui mosaici della Campania (e su quelli di Ravenna), questione che resta ancora oscura, mancando sicuri termini di confronto nell'Oriente; — la seconda, relativa al periodo posteriore, quando l'influsso bizantino si complica con le tradizioni dell'arte antica e romana; — la terza, relativa al periodo in cui il bizantinismo puro si afferma nelle parti del mezzogiorno d'Italia che erano *temi* dell'impero di Oriente; e il bizantinismo, misto di altri elementi, appare nella Campania e a Montecassino (dove si osserva altresì un influsso germanico). — Con cura non minore, il Bertaux analizza la parte, che si deve attribuire all'arte francese; e se, per gli edifici dovuti agli ordini religiosi di Francia egli era stato preceduto dall'Enlart, è merito tutto suo l'aver messo in luce gli elementi di architettura francese, che si ritrovano nell'arte imperiale di Federico II, così a Castel del Monte come in altri edifici. Ciò preme di riconoscere, perchè, quando, anni addietro, egli enunciò la prima volta la sua tesi, presso di noi si levò qualche contrasto; e la rivista stessa, che

aveva pubblicato il suo lavoro, pubblicò parecchie risposte e polemiche, alquanto vivaci, in proposito. Non diremo che non vi si mescolasse qualche sentimento regionale; come non potremmo asserire che, nell'animo del Bertaux, non fosse qualche turbativo sentimento di amor nazionale, che lo spinse ad esagerazioni: si peccò fuori e dentro i muri d'Ilio. Ma, prescindendo da ciò, e guardando alle cose e non ai sentimenti, il Bertaux aveva voluto troppo determinare in personaggi e circostanze storiche quell'influsso francese, che giustamente riconosceva nelle volte a croce di Castel del Monte o di S. Guglielmo al Goletto. Egli cavò fuori un Filippo Chinard, che sarebbe stato promotore dell'arte francese alla corte di Federico II; la *Revue historique* parlò addirittura di un Filippo Chinard, riconosciuto ormai *architecte de Castel del Monte!* Adesso, Filippo Chinard è rientrato nell'ombra; la pretesa corrente artistica francese, proveniente dall'isola di Cipro, è svanita: e di ciò ci rallegriamo, non per ragioni nazionali, ma solamente pel rispetto che si deve all'esattezza storica.

Giacchè, diremo francamente che, se un documento ci apprendesse un giorno o l'altro, che l'architetto di Castel del Monte fu un francese di Borgogna o di Champagne, non ce ne turberemmo. Se qualcosa non deve formare oggetto di vanterie nazionali, è il genio, che è essenzialmente umano. Ma la cosa non ci commoverebbe troppo anche per un'altra ragione: perchè non ci pare che la storia dell'arte avrebbe fatto un gran passo. Molte questioni, che appassionano gli eruditi, non appassionano per importanza intrinseca che esse abbiano, ma per la stessa loro difficoltà, e pel riscaldamento che hanno prodotto nell'ambiente degli eruditi. Sono, press'a poco, come quelle *questioni di corridoio*, che hanno la virtù di tanto esagitare i parlamentari di Montecitorio o di Palais Bourbon, e che non sempre stanno nella debita proporzione con le questioni, che agitano realmente i popoli.

Ci fermeremo su questo punto, perchè ci pare che esso dia luogo a qualche osservazione intorno al libro del Bertaux. Abbiamo già riconosciuto che la storia dell'arte di un paese e di un'epoca, privi di vero svolgimento nazionale, doveva di necessità atteggiarsi, in gran parte, come storia d'influssi. Ma, ora, dobbiamo aggiungere che il Bertaux trascura forse un po' troppo l'altro lato, ch'è l'elaborazione originale, la spontaneità. Ciò diventa chiaro proprio quando egli si avvicina al periodo più splendido di quell'arte, all'arte imperiale di Federico II.

Il Bertaux crede che fine supremo della storia dell'arte sia ciò che egli chiama la *ricerca delle cause*. Egli parla, non senza ironia, del genio e dei colpi di genio: bisogna (dice) lasciare da parte il genio e attendere ad analizzare e classificare le opere, ricercando gli influssi geografici, commerciali, religiosi, politici, e così via. Ma tale concezione è piuttosto quella di una *histoire de la civilisation*, che non di una vera e propria *histoire de l'art*; e, appunto perchè una grande quantità dei monumenti dell'Italia meridionale interessa la prima piuttosto che la seconda storia, ci sembra che il Bertaux abbia, in genere, applicato un

metodo buono; ma, d'altro canto, appunto perchè, tra quei monumenti, ve ne ha alcuni che presentano propria e originale fisionomia artistica, il metodo adottato si svela, in qualche parte del libro, deficiente.

Prendiamo un esempio. Castel del Monte è, in Italia, « le premier monument d'architecture française, qui ne soit ni monastique ni ecclésiastique » (p. 752). Ma, cosa curiosa, questo monumento d'architettura francese non ha alcun altro pari o simile nè in Francia nè altrove. « Castel del Monte reste dans l'art du Moyen âge une merveille unique » (p. 745). La pianta di esso è fatta con l'unire insieme due cori circolari di chiesa francese: ma questa unione non era mai avvenuta prima (p. 726). I capitelli hanno l'ampiezza maestosa di quei francesi; ma lo scultore tenne presente un vegetale italiano, il *finocchio* (p. 729); come, in quelli del Castello di Lagopesole, gli artisti appuli, abbandonando le forme stilizzate della decorazione francese, si ispirarono al *cerro*, vegetale della regione meridionale (p. 750). La porta monumentale di Castel del Monte non ha che vedere coi modelli francesi, e ricorda un arco di trionfo romano (p. 730). Le tre finestre del primo piano non sono di pura architettura francese (p. 731). Lasciamo altri particolari: ma quel castello veste di uno *charme oriental* l'architettura francese (p. 736); le imitazioni dal francese hanno un *accent nouveau*. — Che cosa vuol dire tutto ciò? Che Castel del Monte è l'opera di una visione artistica particolare; nè francese nè italiana, ma di Castel del Monte. È una *parola nuova*; e questa parola nuova conveniva lasciare risuonare in tutta la sua argentina sonorità, senza troppo soffocarla coi rulli di tamburo della critica delle fonti. Se (per fare un'ipotesi, grata al Bertaux di alcuni anni fa) l'artista di esso fosse stato Filippo Chinard, sarebbe il *genio* di Filippo Chinard ciò che interesserebbe la storia dell'arte; non già la ricerca dei singoli elementi di coltura, che si possono astrarre dalla sua opera.

Diciamo lo stesso, passando ad altro esempio: alla questione di Niccolò Pisano, di « Magister Nicholaus Petri de Apulia ». Anche qui, il Bertaux comincia col protestare contro *le génie*, contro questa parola « qui arrête au premier pas la recherche des causes » (p. 758). E, senza dubbio, se, con tale parola, si volessero vietare o screditare indagini come quella che il Bertaux compie sugli elementi dell'arte di Niccolò, se ne farebbe cattivo uso. Il Bertaux propone l'ipotesi, assai ingegnosa, che Niccolò si riattacchi all'arte sveva per mezzo delle opere compiute nella stessa Toscana da Federico II; quale fu il Castello di Prato, che, a suo parere, avrebbe strette relazioni con l'architettura di Castel del Monte. Niccolò si sarebbe recato dalla Puglia in Toscana per lavorare a quell'opera imperiale, prima di affermarsi come scultore del pulpito di Pisa. Ma, dopo ciò, e dopo avere ricercato tutti gli altri influssi, che concorrono e si riuniscono in quel pulpito, quale è la conclusione del Bertaux? « Ces combinaisons d'art antique et d'art français, d'art byzantin et d'art lombard, par lesquelles Nicola di Pietro devint, à Pise, comme le centre d'un univers artistique, révèlent une puissance de réaction féconde qui élève le sculpteur

au-dessus de tous ses maîtres, bons ouvriers dociles à un enseignement et à une tradition. Lorsque après avoir établi l'origine de Nicola di Pietro, on essaie de disséquer son oeuvre, il s'en dégage une énergie vivante qui fuit l'observation et une beauté dramatique qui est la révélation soudaine d'un poète unique. Ayant expliqué ce qui a paru susceptible d'analyse, il convient de s'incliner enfin devant l'*énigme du génie* » (p. 805). Ora, l'« enigma del genio » non è già il limite della storia dell'arte, ma ne è il soggetto stesso. Lasciamo le ambiziose frasi dello *spiegare* e della *ricerca delle cause* ai naturalisti, che spiegano perchè costruiscono, trovano cause perchè le pongono. La storia dell'arte non potrà essere mai altro se non la *coscienza della genialità*: specchio di un *miracolo*, non trascendente ma immanente nella vita umana.

Il Bertaux sa benissimo come questa esagerazione del criterio dell'influenza ha spinto alcuni suoi colleghi (ricordiamo l'Enlart e il Reymond) a negare, nientedimeno, ogni *originalità* all'arte italiana. Ma credere di avere detto tutto intorno alla scultura fiorentina, quando la si è riattaccata a quella francese medievale, è precisamente lo stesso che negare originalità a Ludovico Ariosto (cito un esempio ormai classico), quando si sono ricercate le sue fonti nelle *Chansons de geste* e nei romanzi della Tavola rotonda. Castel del Monte mi sembra, per ora, *opera di architettura francese*, allo stesso titolo che l'*Orlando furioso* è *opera di letteratura francese*.

Questa è la sola osservazione d'indirizzo generale che il libro del Bertaux suggerisca. Quanto ai particolari, non è questo il luogo di farne l'esame: qualche lieve svista, e qualche affermazione troppo recisa, che s'incontrano nel volume (e che non ne scemano il pregio), saranno notate altrove. Nel complesso, è un'opera di capitale importanza, la quale permette di orientarsi su secoli interi della svariata produzione artistica di una vasta regione.

Resterebbe da parlare, cioè da lodare altamente il ricco corredo di splendide incisioni e la magnifica veste del volume, che fa onore all'editore, alla Scuola francese di Roma e al Ministero francese dell'istruzione. Noi avremmo solo desiderato che un libro così importante, e che si legge con tanto piacere, fosse reso più maneggevole, frazionandolo in tre o quattro parti da legarsi separatamente. L'aspetto sarebbe riuscito, forse, meno monumentale; ma il guadagno di comodità non sarebbe stato piccolo. B. C.

GIOVANNI ROSADI. — *Il processo di Gesù*. — Firenze, G. C. Sansoni ed., 1904 (pp. xvi-440, 8.º).

Il problema storico, discusso in questo libro, ha, un tempo, appassionato assai gli animi. Quando il Salvador, nel 1828, sostenne che Gesù era stato legalmente condannato, la sua opinione parve uno scandalo intollerabile. *L'ami de la religion* chiese che si procedesse contro lo scrittore ebreo, accusandolo di offesa alla religione dello Stato; il Dupin intervenne nella polemica come giurista e pretese di provare l'illegalità del