

# VARIETÀ.

## I.

### DI ALCUNE DIFFICOLTÀ

#### CONCERNENTI LA STORIA ARTISTICA DELL'ARCHITETTURA.

Che nella trattazione storica delle varie arti s'incontrino, per ciascuna di esse, difficoltà e problemi particolari, è da intendere assai alla buona: nel significato, cioè, che alcune difficoltà siano più appariscenti in certi gruppi di opere d'arte che non in altri; o che, nella condizione presente degli studii, vi s'impiglino più facilmente i cultori di certi gruppi di arte che non quelli di altri gruppi.

In realtà, se la storia di un'arte presentasse davvero difficoltà e problemi particolari e peculiari, si potrebbe ritenere bello e provato che le così dette arti differiscano tra loro profondamente, per caratteri specifici particolari; ossia, si tornerebbe alla tesi lessinghiana dei limiti delle arti, a mio vedere affatto erronea, come altrove, e più volte, ho cercato di mostrare. Una tendenza verso la tesi da me sostenuta è la concezione, che appare in parecchi letterati e artisti, e per la quale ogni arte è musica. Sì, tutto è musica, come tutto è pittura, tutto è poesia, tutto è scultura, tutto è architettura; e alla scoperta della natura dell'arte hanno contribuito, assai meglio che non le pedantesche distinzioni dei trattatisti, le frasi semipoetiche dei romantici (Schelling), che l'architettura sia musica pietrificata, o la musica architettura di toni (1).

L'architettura e le così dette arti applicate (delle quali non parlerò in particolare, perchè ciò che dico della prima si estende alle altre) hanno formato, per un pezzo, nei trattati di Estetica, gruppo a parte, doppiamente distinte dalle altre arti. Oltre le differenze nei mezzi (come si chia-

---

(1) Si obietta comunemente che è impossibile tradurre un bassorilievo in un gruppo a tutto tondo, o una pittura a olio in una scultura; e sembra che questo argomento provi il limite insormontabile di ciascun'arte. Ma esso, invece, conferma, semplicemente, che nessun individuo artistico (nessun'opera d'arte) può essere trasfuso in un altro individuo artistico; non meno impossibile è tradurre un bassorilievo in un altro bassorilievo, o una pittura a olio in un'altra pittura a olio. L'argomento, insomma, prova troppo; e, perciò, non prova per nulla il valore peculiare e rigoroso delle distinzioni e divisioni, che si fanno, empiricamente, tra le arti.

mavano) di espressione, si scorgeva in esse una differenza più generale, variamente formolata; la quale finì col dare corpo a una vasta classe di arti non libere (*unfreie Künste*), che sarebbero, cioè, assoggettate a fini extraestetici e a bisogni pratici (1).

Non tanto per adesione a queste dottrine estetiche, quanto spontaneamente, a causa delle difficoltà in cui essi s'imbattevano, gli storici dell'architettura hanno, più volte, in moneta spicciola, fatto circolare lo stesso concetto. E si è detto essere vano trattare un'opera architettonica al modo di un poema o di una sinfonia. Se i costruttori delle chiese gotiche risparmiavano i grossi blocchi di pietra e usavano uno scheletro forte ma sottile, non è già perchè fossero guidati da una ideale immagine di leggerezza e di sveltezza, ma perchè, nei luoghi e nei tempi in cui l'architettura gotica sorse, la pietra era costosa e la mano d'opera a buon mercato. Se nella Terra d'Otranto (la Toscana delle Puglie, come la chiamano, e che, certamente, è una regione, la quale, per la tempratura degli animi, l'indole degli ingegni, i costumi e il tono sociale, spicca curiosamente sul resto dell'Italia meridionale) ha trionfato, per secoli, il barocco più fiorito e sopraccarico, ciò non si deve alla fantasia, tutt'altro che turgida, degli abitanti, ma agli inviti della pietra leccese, facilissima a tagliare in tutte le fogge. Se, nei secoli del Medioevo, si adoperavano colonne e capitelli antichi, non era, certamente, per ottenere un qualche sapore arcaico, ma per la copia di pietre lavorate, che si offrivano ai costruttori. Il numero delle aperture e la forma delle finestre son determinati, non da motivi artistici, ma dalle condizioni della luce e della temperatura dei varii luoghi. Tutti conoscono le torri pendenti di Bologna e di Pisa: si crede, forse, che siano state fatte così per realizzare una concezione bizzarra? E chi può credere ciò, almeno per la torre degli Asinelli e per la Garisenda? Siamo innanzi a un espediente economico (dicono alcuni archeologi), col quale si è cercato di rimediare al cedimento del suolo, quando la costruzione già era assai inoltrata. La torre pendente (dicono altri) non è nè un'intenzione estetica, nè è dovuta a un accidente: è un bisogno pratico militare. Provatevi ad appoggiare le scale per l'assalto a una torre inclinata, e vi accorgete quanto abilmente fosse stata congegnata quella struttura nelle quotidiane lotte delle fazioni, che dividevano le città italiane nel Medioevo. Divenne, poi, motivo tradizionale e meramente estetico. Altri esempi si possono facilmente accumulare: chi non sa la rivoluzione che, sotto i nostri occhi, accade nell'ar-

(1) Una rassegna delle varie opinioni degli scrittori (o meglio, degli scrittori tedeschi dal Kant in poi) su tale oggetto, si può leggere in E. v. HARTMANN, *Die deutsche Ästhetik seit Kant* (Berlino, 1886), nel capitolo che s'intitola per l'appunto: *Die Stellung der Baukunst im System der Künste* (pp. 461-484); cfr. dello stesso autore: *Philosophie des Schönen*, p. 594 sgg. Degli scrittori italiani, che hanno trattato le questione, è da ricordare N. GALLO, *La scienza dell'arte* (Torino, 1887), *passim*, ma, specialmente, pp. 331-342.

chitettura per effetto della nuova tecnica del ferro? — Da queste e simili osservazioni si conclude che il bisogno economico guida e domina l'arte dell'architettura.

Vedremo più oltre se guida e domina: per ora, riteniamo come indubitabile il fatto dei motivi economici, che si rintracciano nelle opere di architettura.

Ma le altre arti non differiscono per nulla, neppure in questo punto, dall'architettura; sebbene si possa concedere che, nell'architettura, sia più facile scorgere alla prima i motivi economici. Tutte le arti hanno motivi economici; tutte sono libere, o tutte, egualmente, non-libere.

Una lettera della signora di Sevigné è, credo, opera d'arte. Eppure, in essa, è da riconoscere una lunga serie di motivi economici, a cominciare dall'effetto che si vuole produrre su colui al quale la lettera è rivolta, e a terminare al dato molto prosaico che una lettera oscilla tra limiti invalicabili, dovendo riempire due, quattro, otto pagine, o poco più, e non diventare un libro o una dissertazione. E lasciamo la lettera; ma un dramma che si scriva pel teatro, un romanzo che si rivolga a un determinato pubblico, presentano problemi pratici o economici, che lo scrittore deve sciogliere: un dramma non può durare dieci ore, un romanzo non può avere l'estensione della *Storia universale* dell'Oncken o della *Patrologia* del Migne. Così, egualmente, un quadro da sospendere sopra un altare o in un salotto deve avere una determinata forma e grandezza: una statua, da collocare all'aria aperta, deve essere condotta diversamente da un'altra, destinata alla penombra di una chiesa (1). Mi arresto, perchè gli esempi sono troppo facili.

Ciò importa che un artista concepisca la sua opera, non già nel vuoto, ma nel pieno, e, cioè, in determinate condizioni e presupposti; tra i quali sono anche (almeno, in tutte le opere d'arte alquanto complesse), bisogni economici suoi e della società cui l'opera sua si rivolge, e che egli fa suoi. Il lavoro dell'artista non è impedito, e non può essere impedito, da quei presupposti; perchè tra materia e forma non vi ha contraddizione. L'opinione contraria nasce sempre, più o meno, sotto il dominio di una veduta edonistica o di una veduta astrattistica dell'arte: donde, la lotta immaginaria tra l'Utile e il Bello (2).

---

(1) Che di ciò non si tenga abbastanza conto, è uno dei lamenti che si ripetono costantemente in occasione delle odierne mostre di belle arti. Un tempo (si osserva), gli artisti lavoravano per la chiesa, pel convento, pel palazzo di città, per la borsa dei mercanti, e via discorrendo; ma ora sembrano disorientati, e le loro opere non si sa a quali luoghi siano destinate; se non forse ai musei di arte moderna. Da banda le esagerazioni, vi ha, qui, un fondo di vero: l'avvertimento circa le condizioni economiche, tra le quali si svolge, e deve svolgersi, la produzione dell'artista, e che questi non può trascurare.

(2) Ricordo lo scandalo che sorse in un gruppo di architetti romani quando uno scrittore di estetica, diventato in Italia ministro di pubblica istruzione, in

È stato detto che l'aberrazione tra l'architettura puramente artistica e quella effettiva, turbata da bisogni pratici, si può vedere, a colpo d'occhio, confrontando le architetture disegnate in quadri con quelle eseguite realmente. Ma l'osservazione, se è ingegnosa, non è del tutto giusta. Chi concepisce un'architettura in un paese ideale o idealizzato, è in condizioni diverse da colui, che la concepisce in un suolo reale e con materiali effettivamente esistenti; si tratta di due rappresentazioni intimamente diverse, onde il confronto non è possibile. O, forse, l'architettura dipinta nel quadro è più bella di quella che si vede in pietra? Perché? Come comparare l'ambiente del quadro con l'ambiente della vita? Il poeta immagina col presupposto delle parole del suo popolo, con la conoscenza di certe disposizioni del suo ambiente, e via discorrendo; l'architetto immagina con quelle date pietre, e quel dato suolo, e quel dato spazio, e quelle date esigenze di vita.

È chiaro, perciò, l'errore delle parole « guidare » o « dominare », applicate ai motivi economici nella loro relazione con l'opera d'arte. I motivi economici, quando entrano nell'arte, anziché guidarla o dominarla, ne sono guidati e dominati; l'arte li assoggetta a sé.

Se poi ciò non accade, se, proseguendo un fine economico, si trascura ogni vagheggiamento artistico, non si ha arte; ovvero (quando si faccia, insieme, uno sterile conato verso l'arte), si ha il brutto. Ma, anche in questi casi, l'architettura non differisce per nulla dalle altre arti. Un poeta, che introduca in un suo dramma un effetto, per ottenere l'applauso, infischandosi del vuoto che lascia nella fantasia degli spettatori; un commediante, che esegua un lazzo per provocare il riso, contraddicendo alla coerenza artistica del personaggio comico, da lui rappresentato; un pittore, che aggiunga al suo quadro un nudo immotivato o una leggiadra figurina di donna, per riuscire piacente; saranno, forse, persone abili: il poeta otterrà l'applauso, il commediante farà accorrere gente a teatro, il pittore venderà il quadro; ma, in quei casi almeno, non sono artisti. Colui, p. e., che ha costruito sopra il nuovo Palazzo di giustizia di Roma, e alla vista dello spettatore, un villaggetto abissino di bianche casupole per collocarvi gli ufficii, dimenticati o non ben calcolati nella concezione originaria, ha fatto, per ragioni economiche, una bruttezza, del tutto simile, che so io, a quella di Torquato Tasso, quando, nella *Gerusalemme conquistata*, per malintesi motivi morali e religiosi, sovrapponendo intenzioni nuove alle sue giovanili fantasie, mutava Erminia in Nicea, Ri-

---

un discorso che tenne innanzi ad essi enunciò la sua teoria di vecchia estetica, che l'architettura sia impossibile come arte nel mondo moderno, dominato dall'utile e privo dei grandi concetti religiosi. Andare a dire ad artisti, che si sentono tali: — voi non siete artisti!, — in forza di una teoria estetica arbitraria e di una non meno arbitraria filosofia della storia, ecco una bella ingenuità, o, se si vuole, un bel coraggio.

naldo in Riccardo, e sopprimeva Armida folle d'amore, furiosa in guerra contro l'uomo che l'aveva abbandonata.

Nè il fatto indubitabile che le opere di architettura siano spesso proseguite da altri, modificandosi anche talvolta, profondamente, il piano originario, è caso particolare all'architettura. Se si desiderano esempj analoghi in letteratura, si ripensi al *Roman de la Rose*, al *Lazarillo de Tormes*, e alle tante altre opere, fornite di seconde e terze parti.

I corollarii, che da questi principii generali si possono trarre per la storia artistica dell'architettura, sono i seguenti:

1. È necessario studiare i motivi pratici, che hanno operato nell'animo dell'artista, come si studiano le idee sue e del suo tempo, le tradizioni, le abitudini di scuola, gli influssi stranieri, l'efficacia sentimentale di queste o quelle forme architettoniche e decorative; e così via (1).

2. È necessario non arrestarsi a essi, ma ricercare la sintesi artistica, e, cioè, il momento essenziale e dominante, in cui l'artista ha raggiunto una propria visione, o immagine, la quale trasforma in lavoro d'arte il lavoro pratico (2).

A questo modo, anche la storia dell'architettura diventa un problema psicologico, o, meglio, un problema spirituale. La cosa potrà garbare o no; ma non si può evitare: non c'è altra via. La distinzione tra quelle che sono opere artistiche di architettura, e quelle che non sono tali, si deve fondare, anch'essa, sopra un'interpretazione spirituale. Di certo, è molto più comodo il metodo consueto, onde si cerca, nei caratteri delle cose esterne, la distinzione tra arte e non arte: arte è l'obelisco, e non

(1) L'elemento pratico ed economico viene detto, talvolta, « tecnica »; ed è un altro dei parecchi significati, che riceve questa parola, tanto variamente e confusamente adoperata nella critica d'arte, che è una disperazione. Sulla tecnica, si veda più oltre in questo volume.

(2) Nel libro di J. A. BRUTAÏLS, *L'archéologie du Moyen âge et ses méthodes* (Parigi, A. Picard, 1900), pp. 21-22, l'autore, dopo aver esaminato i calcoli pratici degli architetti delle chiese gotiche, scrive: « *Ces calculs pratiques nous donnent la raison d'être de l'élanement des églises gothiques et de leur immatérialité aérienne, bien mieux que les considérations mystiques sur lesquelles on a développé de si éloquentes amplifications. Au surplus, les deux explications se complètent sans s'exclure. Il est, à l'origine des faits, des causes immédiates et des causes éloignées: le linguiste qui analyse par le mécanisme de la phonétique la formation de la langue française, a raison; mais le philosophe qui pense que le génie de la race a dirigé ce mécanisme et cette formation, a également raison. L'église gothique serait différente, sans doute, si elle n'avait pas été, suivant un mot de Renan, élevée par amour. Elle serait moins haute et moins belle, si l'enthousiasme religieux n'avait pas inspiré les architectes et rendu possible la réalisation de leurs projets. L'erreur consiste à méconnaître l'importance des causes matérielles* ». — Richiamo l'attenzione su questo libro del Brutaïls, che tanto può insegnare agli storici dell'arte, e, in particolare, a quelli dell'architettura.

il palazzo di abitazione; arte è il tempio, e non la cucina; arte è un fucile rabescato, e non un fucile da guerra, e simili. Si aggruppano, in tal modo, le cose belle da un lato, e dall'altro, fisicamente divise, le cose utili. Ma, contro le cose belle, protesta l'Estetica; come, contro le cose utili, ha protestato, da un pezzo, la Scienza economica.

Non vorrei, del resto, che la raccomandazione, fatta al critico delle opere architettoniche, di ricercare la visione dell'artista, fosse intesa quasi invito a richiamare in onore quelle noiose elucubrazioni, un tempo di moda, circa le allegorie degli edifici. Le allegorie, o che l'architetto le abbia avute in mente o che altri le abbia poi escogitate, non importano, o ben poco e per ragioni secondarie; neppure in questo punto c'è differenza tra l'architettura e le altre arti (p. e., tra una chiesa e un poema) (1). Quel che preme è rivivere, per così dire, l'emozione architettonica originaria; processo di riproduzione ideale, che è sempre possibile, posto che si abbia, con la necessaria preparazione, spirito di simpatia. E resta inteso che bisogna guardarsi dal trasportare negli edifici del passato le nostre fantasticherie, come ne ha dato più volte esempi non imitabili, e tuttavia imitati, il Ruskin.

B. C.

## II.

## FENOMENI E NOUMENI NELLA FILOSOFIA DI KANT.

Tra le conclusioni del suo *Saggio filosofico sulla critica della conoscenza* il nostro vecchio Galluppi, ora così trascurato ma ancora così poco inteso, credette di poter porre anche questa: « I corpi non sono tali quali a noi si manifestano » (2). Affermazione esorbitante dai limiti del semplice criticismo, perchè riesce a creare un insuperabile dualismo tra le cose quali sono in sè stesse e le cose quali appariscono a noi: un dualismo che chiude la via a ogni possibile unificazione del reale in un concetto trascendentale, quale è data in Kant dalla *Critica della Ragion pratica* e da quella del *Giudizio* mediante il concetto della libertà. Kant, infatti, per lasciarsi aperta la via a questa ulteriore speculazione teleologica, si guarda bene nella *Critica della Ragion pura* dal pregiudicare la questione del rapporto metafisico tra fenomeno e noumeno; e già lo stesso rapporto gnoseologico in cui concepisce il noumeno di contro al fenomeno gli toglie ogni possibilità di confronto tra i due termini metafisicamente considerati.

(1) Sulle allegorie e sulle interpretazioni allegoriche in architettura, si vedano le sagge osservazioni del BRUTAÏLS, op. cit., pp. 4-9.

(2) *Saggio*, lib. IV, cap. X, § 100.