

RIVISTA BIBLIOGRAFICA.

ADOLFO VENTURI. — *Storia dell'arte italiana*. Vol. I: *Dai primordii dell'arte cristiana al tempo di Giustiniano*. Vol. II: *Dall'arte barbarica alla romanica*. Vol. III: *L'arte romanica*. Vol. IV: *La scultura del Trecento e le sue origini*. — Milano, Hoepli, 1901, 1902, 1904, 1906 (in-4°, di pp. xvi-558, xxiii-673, xxix-1014, xxvii-970).

Due anni or sono, Adolfo Venturi, accennando alle conquiste, che il metodo comparativo deve ancora compiere nella storia dell'arte italiana, concludeva: « Oggi, ancora intenti a far uso del nuovo metodo di comparazione e di analisi, gli studiosi lavorano a ordinare e a classificare le forme delle manifestazioni artistiche, come i naturalisti raccolgono le pianticelle ne' loro erbarii; ma sopra le classificazioni industri si scriverà compiuta la storia » (1). Donde si ricava — almeno sembra — che le « classificazioni industri » sono un lavoro *preliminare, diverso* dalla storia. Ma il Venturi intanto andava già da qualche anno scrivendo e pubblicando la sua *Storia dell'arte italiana*.

È vero: « la linea della fronte o del naso, l'apertura delle palpebre, il taglio delle narici e delle labbra, la curva del mento, ecc., tutto può indicare, a chi ben guardi, l'impronta delle abitudini della mano d'un artista ». E di tale sussidio come lo studioso dell'arte italiana poteva non giovarsi? Si consideri che di moltissime opere l'autore è ignoto e i documenti d'archivio aiutano poco; che gli artisti più originali furono seguiti da allievi ed imitatori; che la pittura ebbe caratteri comuni in intere regioni; che i temi furono quasi sempre gli stessi; che dei restauri, numerosi e spesso sovrapposti, non si ha sempre notizia esatta. La comparazione, che non era certo una novità (2), applicata all'arte italiana, e quando

(1) Cito gli enunciati teorici del V. dal discorso per la solenne inaugurazione dell'anno scolastico 1904-905, nell'Università di Roma, intitolato: *La storia dell'arte italiana*, e dalle *Lezioni di storia dell'arte*, raccolte da A. Muñoz, dello stesso anno. — Sono dispense ad uso degli alunni.

(2) Aveva già avuto la massima applicazione in Francia, in tutto quell'immenso lavoro sull'architettura nazionale del medio evo, che è riassunto nel *Dictionnaire d'architecture* del Viollet-le-Duc. — Si può vedere, per l'esposizione e la critica dei metodi seguiti in questo lavoro, BRUTAIS, *L'archéologie du moyen âge et ses méthodes* (Paris, Picard, 1900), pel quale cfr. *La Critica*, II, 416, in nota.

il metodo storico si affermava ovunque col suo massimo rigore, doveva conseguire di necessità un'importanza capitale. Giovanni Morelli moveva la sua guerra più aspra al diletantismo, esercitando la sua rude ironia contro i « globi areostatici », che levano rapidamente « nelle più alte sfere della fantasia » (1).

L'*identificazione* era il primo compito del metodo comparativo: compito spontaneo, legittimo, elementare. Se il Crowe e il Cavalcaselle si erano sbagliati talvolta nelle attribuzioni, per essersi troppo affidati ai documenti d'archivio, il Morelli aveva buona ragione contro di loro: « I miei apprezzamenti e i miei giudizi sopra i singoli pittori derivano assolutamente dallo studio fatto sulle opere loro, dico di tutte quelle che mi fu possibile di esaminare. Dai libri, al contrario, non ho preso quasi nulla, meno le date storiche.... In questa mia ripugnanza per la suppellettile letteraria sta, come fu già avvertito, probabilmente la ragione per la quale le mie ricerche ebbero qualche volta risultamenti diversi da quelli dei signori Crowe e Cavalcaselle ». E qui si manifesta quell'esclusivismo che accompagna gli inizi, e non soltanto gli inizi, d'ogni nuovo principio e d'ogni nuova teoria.

Nel Morelli, il compito elementare dell'identificazione sta da sè, ben distinto e fisso, non soverchiato o turbato da altre preoccupazioni. E contro il metodo comparativo, qual è in lui, sussiste l'osservazione che esso non sarebbe nato se tutti gli artisti avessero sempre apposte alle loro opere una bella firma, debitamente autenticata, la data ed altre utili indicazioni. Un'osservazione certamente ovvia, di cui si può sorridere, o ridere addirittura; ma di cui non si ride, quando si guardi al metodo comparativo quale è ora, con tutta la sua pompa e le sue solenni pretese. Col Morelli siamo ancora all'abbicci, giacchè il suo punto fermo è questo: « Prima di pretendere di abbracciare in tutto il suo complesso la storia di una scuola artistica, occorre di avere imparato come si abbia a riguardare la singola opera d'arte, per essere prima di tutto in grado di dire se essa sia genuina o falsa, se nata in questo o quel paese, se appartenente a questa o quella scuola, e finalmente se di questo o quel maestro ». L'illustratore dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino non ebbe altro fine; vale a dire, in lui diventò fine ciò che dovrebbe essere soltanto mezzo. L'interesse per l'opera restò subordinato alla ricerca dell'indizio per la ricerca del suo autore; e il *conoscitore* prevalse interamente sull'*uomo di gusto*.

Messo in pratica, applicato largamente, il metodo incontrò, com'era naturale, le sue difficoltà; e, per superarle, affinò, rese più delicati e sensibili i proprii strumenti. Quel *metodo sperimentale*, come lo aveva chia-

(1) Tolgo le opinioni del M. dal libro, pubblicato sotto il nome di IVAN LERMOLIEFF, *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino* (Bologna, Zanichelli, 1886).

mato Giovanni Morelli (con la solita superstizione verso la parola *sperimentale* e col solito costume di adoperarla fuori di ogni opportunità e significato), — metodo « il quale da Lionardo e da Galileo fino a Volta e a Darwin, ha messo capo alle più gloriose scoperte », — chiari, nell'esercizio, le proprie imperfezioni iniziali, e richieste procedimenti più rigorosi. Le controversie, spesso interminabili, cui esso dà luogo, sono note. Il Venturi ha rivendicata di nuovo al Correggio la *Maddalena* della galleria di Dresda, con tanta sicurezza e con tanta violenza attribuita, nientemeno, ad Adriano van der Werff, dal Morelli! Il metodo si perfezionò, ingrandendosi: se prima si comparava in ragione di uno, ora bisogna comparare in ragione di cento. Quegli *elementi*, che già si credertero sufficienti, ora non bastano: la forma d'una mano, per esempio, decideva, — ed ora non decide più. Adolfo Venturi chiede, a ragione, il *fascio degli indizii!*

Tale difficoltà era intrinseca al metodo e doveva svelarsi. Quando guardiamo alle affinità e alle differenze, siamo nell'empirico, dove tutto si confonde, le gradazioni e i passaggi sono innumerevoli. Dove fermarsi? Ma è utile sentire il Venturi stesso tratteggiare i progressi del suo metodo, e fissare il proprio punto di vista rispetto a quello dei predecessori. « Volle fortuna che il Cavalcaselle, il patriotta, soldato della libertà a Venezia, difensore della repubblica romana, ardente mazziniano, pensasse, nell'esilio di Londra, a tessere una corona all'Italia, e, primo, applicasse l'analisi comparativa alle opere d'arte ». Con la scorta di questo maestro, messi in nuova luce i documenti genuini, quali sono le opere stesse, Giovanni Morelli si provò a chiarirli, « indicando alcuni caratteri speciali di questo o quell'artista, alcuni segni della sua fisionomia, la sua firma in quei segni ». La sua opera fu manchevole: « il tentativo non riuscì, e può dirsi che furono dal Morelli stesso intravedute le leggi delle abitudini artistiche più che determinate, e ch'egli vide meglio che non spiegasse; anzi che, nello spiegare, segnalò questo o quell'indizio del carattere proprio d'un artista, non il fascio degli indizii necessario per designarne la personalità ». Ma: « verrà tempo che il lavoro analitico chiarirà i fenomeni delle abitudini proprie degli artisti, e ne segnerà con fermo contorno i caratteri individuali, come determinerà le abitudini speciali delle razze, e ne chiarirà le tendenze e le idealità ».

Non questo o quell'indizio, dunque, ma il fascio degli indizii. « E l'analisi de' particolari importa una rigorosa e desta attenzione, perchè le mani carnose con le nocche rialzate del Perugino non si scambino con quelle del Franciabigio, perchè, insomma, per guardare il fuscello non avvenga di non vedere il trave, per trattenersi ad un segno non perdiamo di vista l'insieme, per studiare un ricciolo non dimentichiamo la forza, il grado ed il valore, lo spirito dell'arte ».

Questo procedimento dal difuori al didentro, dai segni più astratti ai più concreti, dall'analisi vera e propria a quella che non è tale se non in apparenza, era necessario. Ma nel Venturi, che ama con passione l'oggetto dei suoi studii, e nel quale l'interesse per l'arte muove fortemente

dal gusto, ha uno spiccato carattere personale il bisogno di *vedere*, che è poi il superamento del puro e semplice comparare. Quando parla del suo metodo in questo modo, egli trova il suo accento più convinto: « Chi per buone attitudini naturali e ereditarie, affinate dall'educazione, guarda per la prima volta un'opera d'arte, ne vede la superficie, l'insieme, il contorno: osserva e non penetra, chè ogni opera d'arte è un piccolo mondo lasciatoci in eredità, dove si devon vedere le reminiscenze delle tradizioni, i limiti della invenzione, la figura della vita e dell'impressione individuale ». « Lo studio analitico di una tela, di un marmo, ci dà modo di comprendere molte tele analoghe, molti marmi somiglianti; e quando gli studii analitici siano molti, voi avete nuove serie di cose che si associano a quelle da voi osservate, o con esse per parentela o per contemporaneità si raggruppano ». « A correggerci da artistica miopia conviene veder molto, e, per quanto è possibile, a poca distanza di tempo, perchè le impressioni, gli studii analitici restino chiari nella nostra memoria, non sovraccaricati troppo da altre sopraggiunte impressioni e da altri studii ». « Avendo chiara negli occhi la fisionomia d'un antico artista, voi lo vedrete come un amico, un famigliare, un parente, di primo acchito, anche di lontano, dall'andamento che gli è consueto, dal modo di portar l'abito e il cappello, in un gesto, in un cenno. Ma perchè tanta famigliarità si stringa con gli antichi maestri fa d'uopo di prendere in esame ogni loro forma, ogni particolarità del segno, per intravedere tra segno e segno le abitudini speciali, tra forma e forma i caratteri, tra opera ed opera il tipo ».

Una grande confusione, perciò, tra il *vedere* e il *comparare*. Giacchè la *figura della vita e dell'impressione individuale* risulta, è vero, dall'aver visto, ma non dalle comparazioni astratte: dall'educazione del gusto per via della conoscenza di molte opere, non dal procedimento per mezzo di confronti di caratteri astratti. Quando voi guardate un'opera d'arte, è in giuoco il vostro gusto, con tutta l'educazione che gli avete data: gli studii analitici, anche molti, non vi giovano affatto. Occorre vedere a breve distanza di tempo, ma non perchè i risultati delle vostre analisi non vi sfuggano; giacchè tali risultati potreste conservarli sotto forma di appunti — come chi dicesse: dita lunghe e sottili, mento corto, eccetera. E finalmente un amico noi lo riconosciamo da lontano, di primo acchito, da un gesto, da un cenno, — ma non lo abbiamo mai analizzato!

« Vedere e rivedere » è il motto che dà il Venturi ai suoi allievi. E in esso si compendia una doppia verità. Significa prima di tutto: esercitate il vostro gusto. Come quella di ogni altra facoltà, l'educazione del gusto si compie con l'eliminazione di tutto ciò che è estraneo e perturbatore: con un raffinamento sempre più sottile, come traverso una serie di filtri. E poi quel motto vuol dire che, quando si tratti di opere d'un tempò determinato, che abbiano caratteri comuni ed ispirazioni affini, la visione di molte di esse, rivelando con l'insistenza e con un complesso di segni lo spirito artistico dominante, riesce ad una chiarezza di cui

s'illumina ciascheduna, mezzo e fine ad un tempo. — « Vedere e rivedere » è una formula più comprensiva e più adeguata di quel bisogno di serietà ed obbiettività che, in principio, era tutto rivolto all'*identificazione*, e mediante i soli caratteri astratti.

Era naturalissimo, come ho detto, che anche pel solò fatto del riconoscere, cioè dell'identificare, il metodo comparativo non si fermasse ai primi mezzi, e cercasse oltre. Ma il Venturi poi non abbandona, pel *vedere*, il comparare in senso stretto. E un altro storico recente dell'arte, su per giù dello stesso indirizzo, il Bertaux, dice espressamente: « Regarder c'est comparer ». Per lui la *personalità di Raffaello* è un modo di vedere le forme ed i colori, e di esprimerli col pennello: è nella composizione dei gruppi, nel carattere dei tipi, nel panneggiamento. « Mais comment l'en dégager, si nous n'avons déjà, par une longue habitude des oeuvres d'art, formé notre oeil à suivre l'inflexion d'une courbe et à distinguer le valeur d'un ton? » (1). E così il metodo comparativo, sotto l'apparenza di liberarsene, resta fermamente avvinto all'analisi e all'astrazione. Vedere, sì; ma vedere, infine, è poi sempre comparare.

Io non dovrei neppure insistere sull'abbondanza di descrizioni analitiche, che è in questi quattro volumi della storia del Venturi; giacchè si tratta proprio della qualità più appariscente a chi si metta a leggerli, e che più contribuisce a produrre quel senso d'invincibile stanchezza che tutti avranno provato. Il Venturi non si lascia distrarre da nulla: non ha del semplice erudito l'accoglimento indifferente di ogni fatto o notizia: l'ambiente in cui l'arte si svolge, o l'arte come espressione degli ambienti, non attraggono la sua attenzione; e tutto il suo interesse è quindi concentrato nelle opere. Ma quanto più ha voluto *vederle*, cioè conoscerle, giudicarle, goderne, tanto più le ha analizzate e sminuzzate. Per veder bene, ha visto molto, ha comparato moltissimo. Porta con sè tutto il suo ricco patrimonio di osservazioni, fermate, oltre che sulla carta, nella memoria tenace. Di tanti raffronti, di tanti indizii, di tante ragioni d'attribuzione egli è saturo, ed è pronto a metterli fuori in ogni occasione; anche quando teorizza, il che non sa fare senza esempj fornitigli dalla propria esperienza. Curioso! Attaccato e stretto al suo metodo come qualunque altro fedele seguace, egli riesce tanto meno a *vedere* per quanto più vuol vedere: la sua passione lo tradisce: il suo gusto, per rafforzarsi, si smarrisce. Il desiderio vivo dell'immagine gli fa amare un tratto particolare di essa, o tutti i tratti, i particolari, in cui l'immagine non è più; sicchè contro questa specie di fanatismo potrebbero essere rivolte quelle parole, da lui stesso ricordate, che il vescovo di Torino, Claudio, pronunciava, quando ordinò di sopprimere le figure dipinte sulla croce: « Se si rende un culto alla croce, perchè vi fu appeso il Cristo,

(1) Vedi *L'histoire de l'art et les oeuvres d'art*, nella *Revue de synthèse historique*, IV (1902), p. 261 sgg.

perchè non si rende del pari a una barca, perchè Egli vi ha predicato, a una mangiatoia, a una capanna, perchè vi fu deposto..... a un agnello, perchè esso è l'agnello di Dio? » (II, 130-31).

Non citerò se non un esempio dei più estremi. Il secondo volume s'innizia con un capitolo sull'arte barbarica; e vi si parla, tra l'altro, dei tesori di Petrossa, di Szilágy-Sombyó e di Nagy-Szent-Miklós, degli oggetti dei sepolcreti di Nocera Umbra e Castel Trosino, delle corone visigotiche della Spagna. Tutti questi oggetti rinvenuti dall'estremo Oriente all'estremo Occidente d'Europa hanno descrizioni di questo tipo: « La più ricca fra tutte quelle del Museo di Cluny è la corona formata d'un cerchio che s'apre a cerniera, alta un decimetro e del diametro di due all'incirca, composta di due placche d'oro, lascia l'una, mentre l'altra, sovrapposta, è incastonata di grossi zaffiri orientali e di grandi perle disposte in tre file, con palmette dalle foglie a traforo chiuse da vetri rossi, negli spazi tra i castoni. Due zone a stelle, pure con vetri rossi, e tangenti in due punti, limitano sopra e sotto il diadema; dal cerchio superiore partono quattro catenelle formate di foglie d'oro appuntate, e vanno ad attaccarsi a un capitello in cristallo di rocca, sormontato da una sferoide della stessa materia; dal cerchio inferiore pendono catenelle che reggono le lettere della seguente iscrizione, con aste e curve ad alveoli d'oro seghettati e vetri rossi dentro... » (86-7). — Una descrizione quale poteva essere consentita soltanto a chi, appena dopo la scoperta del tesoro di Guarrazar, si fosse assunto il compito di farlo conoscere. E si noti che qui è in questione l'influsso dell'arte barbarica sull'arte italiana, di cui si fa la storia: influsso assai problematico, del quale l'A. stesso è costretto a domandarsi se vi fu o non vi fu, risolvendo la controversia nel modo che vedremo. Una così minuta analisi descrittiva è dunque di oggetti d'arte, che non si sa bene in che relazione stiano con l'arte di cui ci occupiamo.

Il Venturi non sapeva decidersi a gettar via questa roba inutile, non avendo d'altra parte un'idea chiara del come servirsene. Con l'ampliarsi dei volumi (il quarto è poco meno del doppio del secondo), gli oneri gravano sempre più sulle spalle dell'editore e dell'autore, come è detto nell'avvertenza dell'ultimo volume; e non si prevede veramente di quanto questi oneri diventeranno più gravi. Il lettore stesso può osservare, notando pagina per pagina — in ogni pagina — le abbondanti descrizioni, a quale fastidioso ingombro va incontro l'A., via via che procede verso il periodo più ricco dell'arte italiana.

Quell'avvertenza del quarto volume dice: « E arrivati all'epoca di Dante, al tempo in cui gli ideali di nostra gente preser forma eterna nell'arte, dovemmo accorgerci che, per servir davvero alla cultura, era necessario entro le linee sintetiche soffermarci nell'analisi, per chiarire ciò che si sapeva ed anche per additare ciò che non si sapeva ». E più su è detto che l'opera è dedicata « non solo agli studiosi dell'arte, ma anche alla cultura generale »; e più giù ancora: « a chi non piacesse di

considerare questi volumi come capitoli della storia dell'arte, li prenda come monografie a sè ». — Ma per quelle tali *linee sintetiche* noi li considereremo sempre come *storia*, com'è espressamente detto nel titolo! Nè riusciremo ad intendere perchè, *additando anche ciò che non si sapeva*, si debba uscire dalla storia, e fare una semplice esibizione di fatti conosciuti e non conosciuti, come s'intravede da quella dedica, oltre che agli studiosi dell'arte, alla *cultura generale*.

Io non voglio negare che gli storici dell'arte, più di quelli della letteratura, debbano sentire in certo modo la necessità di *presentare* al lettore il materiale di cui parlano, per l'ignoranza o la dimenticanza in cui il lettore si trova di esso. Si sa: pochi sono quelli che hanno visto tutti i musei del mondo. Ma non bisogna confondere questa condizione di fatto, nella quale lo storico può trovarsi rispetto ai lettori, — e alla quale cerca di ovviare mediante le descrizioni (e le fototipie), se è storico delle arti figurative, e mediante le citazioni, se è storico della letteratura, — con l'indole stessa della storia dell'arte. Altrimenti si può liquidare tutta la storia dell'arte, come è stato fatto testè, con l'addurre l'*ineffabilità* o l'*intraducibilità* delle opere d'arte: « Prendete cento descrizioni o cento impressioni d'un quadro, anche esattissime, anche poeticissime, di quelle che rasentano il catalogo d'asta pubblica e di quelle che sfioran la lirica, non riuscirete mai ad avere in mente *quel* quadro, ma se mai, se siete di fantasia viva, riuscirete a formarvi l'immagine di *un altro* quadro, che non ha nulla a che fare con quello descritto. Fra un affresco di Giotto e la sua descrizione c'è un abisso; le stesse parole mancano, perchè le sfumature dei colori sono molto più numerose delle parole per indicarle, e i movimenti del corpo sono talmente complicabili a volontà che nessuna ricchezza di lingua può renderli » (1). Lo storico, dell'arte o della letteratura, pel compito suo, deve sempre supporre l'opera presente; e le descrizioni e le citazioni sono date per grazia ai lettori per aiutarne la memoria o svegliarne l'interessamento. Non vogliono sostituire l'opera, anzi, per contrario, imporle la presenza. — Ma lo storico della letteratura *parla* di cose *parlate*, e lo storico dell'arte *parla* di cose *dipinte* o *scolpite*! — Certamente: ma lo storico della letteratura, quando noi diciamo che espone un poema, come *parla*? Se dovesse rendere tutte le *sfumature*, non potrebbe se non trascrivere la poesia, e dire: — leggetevela. E allora la critica d'un quadro si farebbe davvero mettendolo sotto gli occhi della gente. Il critico o lo storico, di qualunque arte, supposta l'opera presente, o provocatane e richiamatane in qualche modo la conoscenza diretta nel lettore, mette in rilievo l'ispirazione che la domina, indicando quei punti, quelle porte, vorrei dire, per le quali meglio si penetra nell'edificio di essa; guidando il visitatore nell'interno,

(1) G. PREZZOLINI e G. PAPINI, *La cultura italiana* (Firenze, Lumachi, 1906). — Vedi tutto il capitolo intitolato *La storia dell'arte*.

e facendogli notare questo e quest'altro; guardando che non si smarrisca, che veda tutto e apprezzi tutto. Qui è il compito suo vero. Il suo valore sta nel rendere la comprensione propria dell'opera, per via di accenni, di indicazioni, di accentuazioni. E in tal senso, solo per una metafora pericolosa, si può dire che egli analizza, perchè in realtà egli parla sempre sinteticamente di una sintesi. Altrimenti tanto vale Francesco de Sanctis, quanto l'ultimo storico erudito della letteratura; e tanto valgono le *parole* di Winckelmann, quando vi apre una larghissima via a comprendere la scultura greca, quanto quelle del Venturi, che vi descrive la corona di Cluny, o, allo stesso modo, — ma speriamo di no, — un quadro di Raffaello. Con quella minuziosità, il quadro di Raffaello, anche se lo avete davanti, vi sfida a vederlo ancora! Non bisogna dimenticare che v'è qualche altra cosa oltre la descrizione analitica. Questa è, anzi, *la vera passività dello spirito*, che subisce una cosa e un'altra, una cosa dopo l'altra, in una serie di impressioni, restando estraneo, senza *far* nulla, e cercando solo le parole, — le quali, allora, sono vera opera del dizionario.

È superfluo aggiungere che, nel Venturi come in altri, la descrizione si applica non soltanto alle linee o ai colori, ma al *contenuto* dell'opera. È evidente: scomponendo l'opera nei particolari, si parla anche di ciò che è rappresentato. E nella presente storia s'incontrano ad ogni passo le descrizioni di *scene*; e nel solo terzo volume ho potuto segnare almeno una decina di volte le figurazioni di tutti i dodici mesi, in varii monumenti. — Quello che importa è notare la funzione che assume, presso i seguaci del metodo comparativo, il contenuto, come criterio storico. Diventa un vero criterio storico lo svolgimento del contenuto. — Dal semplice identificare al *comprendere* l'opera d'arte abbiamo già visto che il metodo comparativo fa un gran passo, senza neppure accorgersene. Il Venturi, quando dice « vedere e rivedere », non ha in mira solo l'attribuzione, ma anche la comprensione, il giudizio; il Bertaux, quando sentenzia « regarder c'est comparer », non pensa alla sola identificazione. Il metodo ha già superato quello che abbiamo detto il suo compito elementare, e tende a far tutto da sé: a fornire il giudizio, e poi la storia; — per logica coerenza, a trovare i criterii storici nel modo stesso di giudicare.

La comparazione inclina, per sua natura, ad accentuare le somiglianze e a deprimere le differenze: le differenze grandi sono nell'*individuale*, che sfugge alla comparazione, perchè questa non lo prende di mira; fuori dell'individuo le affinità sono continue, numerose, e le differenze non servono se non a lumeggiare l'identità — vera democrazia, in cui *tutte le vacche sono nere*. « Le rôle des individus extraordinaires — dice il Bertaux — a déjà été diminué dans l'histoire de l'art, comme celui des cataclysmes dans l'histoire des formes terrestres ». E quindi il valore straordinario attribuito all'*influsso*, alla *derivazione*, allo svolgimento di motivi preesistenti: quindi la ricerca del *grado di originalità*, considerato come *grado di valore*: quindi il *diapason*, richiesto dal Venturi col « vedere

e rivedere », e per via del quale bisognerebbe giudicare, cioè distinguere l'acquisito dal prodotto originale dell'artista.

I seguaci del metodo comparativo trovano differenze e somiglianze, d'ordinario, nei soli caratteri astratti. Ma dato, e non concesso, che essi guardino all'individualità delle opere, resta il fatto che il grado di originalità non costituisce il valore. L'equivoco è facilissimo, e si nasconde nel fatto stesso della comparazione, nella parola stessa: *il comparare fornisce dei gradi*. Ma, se nell'opera d'un artista si avverte nell'intimo, e non già nei soli caratteri esterni, l'influsso d'un altro artista, ciò non significa che essa non è un'opera d'arte, pel solo fatto di quell'influsso. I valori d'arte non sono comparabili, o meglio sono comparabili solo in quanto eguali, come uno è eguale ad uno. L'originalità estetica è sempre la stessa; e quella che si può misurare, che può essere maggiore o minore è l'originalità psicologica, in virtù della quale un artista si dice più o meno originale, secondo che il suo contenuto, la sua materia si ritrova meno o più elaborata nei modelli d'arte o naturali che egli ebbe davanti, o dettero motivo alla sua ispirazione. Nell'arte come arte, l'originalità (artistica, e non psicologica) è il suo stesso valore d'arte.

Questa depressione generale, che risulta dalle somiglianze e dagli influssi, si trova nell'opera del Venturi: non ancora tanto notevole, perchè il periodo di storia finora trattato non ha altro che qualche artista vero, poche opere d'arte degne del nome, e tutto il resto va piuttosto considerato nella *storia della cultura*, che nella storia dell'arte propriamente detta. Ma, leggendo, si pensa involontariamente a ciò che deve seguire. Si teme che l'A., quando si occuperà dei grandi artisti del Rinascimento, correrà ancora a notare certe somiglianze e certe derivazioni, che già vediamo preannunziate. Giacchè i cultori di questo metodo non si arrestano neppure davanti alle più inverisimili conseguenze, sempre che abbiano avuta la fortuna di colpire una somiglianza, anche di quelle che tutto dimostra essere puramente accidentali. — Se un criterio costante si rinviene in questi quattro volumi, *sotto gli altri criterii*, è quello che si esprime continuamente con queste parole: « richiamano », « si approssimano per forma », « si ritrovano », « ricordano », « corrispondono », ecc.

Per ragioni, che qui non è il caso di analizzare, la pittura italiana trasse la sua ispirazione sempre dagli stessi temi. La cosiddetta *invenzione* — uno dei punti principali, presi in considerazione dai trattatisti del cinquecento — si svolse quasi sempre nei limiti forniti da tali temi. Si potrebbe dire, in tal senso del tutto erroneo, che la pittura contemporanea è assai più inventiva: tratta tanti *soggetti*! — E il metodo comparativo, rivolto, come si è detto, alla considerazione del contenuto, fu condotto, dalla costanza dei temi, a scoprire una riprova della legge dell'influsso. La ripugnanza per la *suppellettile letteraria*, che aveva già avuta il Morelli, e conservata più o meno dai successori, veniva, d'altra parte, in aiuto. Dice il Bertaux: « Un artiste n'existe, pour l'histoire, que du moment où il s'est comme réalisé dans une oeuvre. Cette oeuvre, une fois

produite, survit à celui qui l'a enfantée; elle sert de modèle à d'autres artistes. Parfois il arrive que les artistes qui se sont imités les uns les autres ont disparu, sans laisser de nom et de trace, tandis que la série des monuments imités les uns des autres est intacte. Alors *tout se passe*, aux yeux de l'historien, come si l'artiste n'avait pas existé, come si chaque oeuvre avait engendré, par un développement spontané, l'oeuvre qui la suit, et come si deux monuments rapprochés par un rapport de ressemblance étaient réellement unis come una causa et un effet ». In queste parole è contenuto quel disinteresse per l'ambiente non artistico, che è proprio dei *comparatori*, e si trova anche nella presente opera del Venturi, malgrado qualche apparenza in contrario: ed è evidente che tali affermazioni hanno a loro volta il loro più valido sostegno nella constata continuità dei temi. La pittura d'oggi — vedi quali profonde ragioni abbiano certe teorie! — non avrebbe dato luogo ad una legge così rigorosa. — E in un tempo poi, nel quale tutto è *evoluzione*, o meglio, tutto è ridotto sotto il concetto dell'evoluzione, non dovrebbe sembrar tanto strana, nella storia artistica, un'evoluzione delle forme, o dei temi.

Questo concetto dell'evoluzione, applicato com'è nella *Madonna* del Venturi, non merita tuttavia di essere considerato come il criterio inflessibile di un teorico vero e proprio. In tal senso è riguardato in un recente scritto di un critico del Venturi (1): molto pregevole per una sana concezione della storia artistica, ma che applica, per quel che mi sembra, al nostro A. misure troppo rigide, facendone un pensatore più coerente di quel che non sia nei suoi sbagli; e, d'altra parte, lo isola troppo dalla tradizione della storia artistica, facendolo sembrare più originale di quel che non sia negli errori, e imputandogli quelli che hanno secoli di tradizione. Il critico, rivolgendo la sua attenzione piuttosto alla *Storia dell'arte italiana*, avrebbe visto che il Venturi, se in essa è sempre ligio agli influssi, alle derivazioni, alle trasformazioni, non segue tuttavia rigidamente il criterio dell'evoluzione dei temi. Ne mette quanto ne può, contentandosi nel resto di trasformazioni di questo o quell'elemento, non esagerando ciò che si trova anche in altri cultori del suo metodo, nè costringendo il metodo stesso a conseguenze tutte sue, da altri non volute. La *Madonna* è più che altro un'esercitazione letteraria, ispirata dalla simpatia dell'argomento e — non escludo neppur questo — dalla suggestione del titolo. Quel che nel Venturi è propriamente personale, e non riportabile al metodo in generale, è anzi piuttosto una certa tendenza *estetizzante*: la quale, per altro, mescolata alle tendenze opposte che sono in lui, accresce il difetto di organicità in tutta l'opera.

La trasformazione degli elementi ha grandissimo posto nella *Storia* del Venturi. Nel primo volume, l'architettura cristiana del periodo da Co-

(1) ALDO DE RINALDIS, *Les misères de l'exégèse artistique*. Adolfo Venturi (estratto dalla *Revue du Nord*, 1906).

stantino a Giustiniano è studiata nella trasformazione delle parti degli edifici (cap. II): nel volume terzo, l'architettura lombarda ha lo stesso trattamento. « Ma per farci un'idea del modo con cui si sviluppò lo stile lombardo, studiamolo intanto ne' suoi diversi elementi » (pp. 6-7, e v. tutto il cap.). I materiali da costruzione usati comunemente furono l'arenaria, eccetera; gli archetti a fregio esterno degli edifici furono un motivo comune, e fatti ora in questo, ora in quel modo; le lesene furono prima più larghe e poi più svelte; i contrafforti presero queste forme; le colonne, i piedritti e i pilastri ebbero un'infinita varietà di proporzioni della forma corinzia; il capitello, il fusto, la base della colonna si presentarono in questo o in quel modo; e via di séguito con le porte, le finestre, le cupole, i campanili, la pianta. — Quando a tutto ciò si aggiungano gli influssi stranieri nelle varie regioni, sorge nel lettore, spontanea, la questione se sia mai esistita una certa cosa, che permetta di parlare d'uno stile lombardo. Dopo aver detto che la formazione dei pilastri a fascio nacque dalla necessità della maggiore robustezza del sostegno e dall'adattamento di questo al pondo delle varie arcate, l'A. conclude: « È come una sensibilità nuova che anima tutti i membri dell'architettura, uno stringersi concorde ad innalzare la casa di Dio, una divisione del lavoro e delle funzioni secondo il grado della forza e le necessità incombenti » (26). Che vorrebbe essere una veduta sintetica, ed è invece qualcosa che, con belle parole, produce una confusione maggiore. Tutte quelle parti, tutti quegli elementi visti ad uno ad uno si risolvono in questa *sensibilità nuova*? Come stanno rispetto ad essa? O in questo edificio sono stilizzati da tale sensibilità, e in quell'altro no? In uno meno, e in un altro più? — Il Venturi getta là ogni tanto di queste poetiche conclusioni, senza curarsi affatto d'una qualunque connessione col resto, come gli capita, e quando gli capita, dando così pieno sfogo, in uno stile sostenuto, elegante, e in pari tempo nebuloso, a quella tendenza cui abbiamo accennato.

A proposito però dell'attenzione sempre rivolta ai particolari, osserverò che l'astrazione dalla totalità dell'opera, in certi limiti, non è soltanto imputabile al metodo comparativo. Davanti ad un ciborio o ad un pulpito, Adolfo Venturi non ci dice se siamo in presenza di un'opera d'arte, totale, vera, a prescindere dalla bellezza di un bassorilievo. Ma per questa parte egli sta in numerosa e non spregevole compagnia. E la critica d'arte, sotto questo rispetto, aspetta ancora d'esser ridotta in termini rigorosi, o meglio, in questi casi dove più facile è la deviazione, d'essere applicata secondo le imprescindibili esigenze dell'estetica moderna. E neppure si può addebitare al metodo comparativo la grande importanza, che esso dà alla perfezione tecnica. Dopo la coscienza acuta che di questa perfezione ebbe il Rinascimento, per tante ragioni che qui sarebbe lungo indicare, non è stato facile fino ad oggi veder chiaro nella questione. Gli apostoli ferventi della scorrezione ricca di sentimento dei primitivi, come il Ruskin, non hanno risoluto davvero la questione, perchè non si son messi da un punto di vista puramente estetico: hanno

simpatizzato fortemente col sentimento di quegli artisti, ma non ci hanno detto — e qui era il nodo — in quali casi quello che sembrava scorrezione era nella sua ingenuità un'adeguata forma artistica, e in quali casi un difetto di visione, cioè una bruttezza. I primitivi non si possono guardare con la commiserazione di certa critica accademica e regolistica: sta bene; ma anche tra i primitivi erano gli sgorbiatori e i mestieranti vacui d'arte, e non bisogna coprire questi della gloria degli altri, dando significato di bellezza a ciò che è povero e scorretto non già nell'apparenza, ma nel suo intimo. — I seguaci del metodo comparativo, per via delle loro analisi minute, col vedere e rivedere, dovevano poi necessariamente acuire la loro vista della perfezione tecnica; e nel Venturi questa acutezza è davvero notevole, capace di cogliere anche le più lievi differenze nel modo di rendere la figura umana. — Così si torna alla *bellezza ideale!* Se questa specie di bellezza, che da Winckelmann in poi non cessa di preoccupare il giudizio dell'arte, non è altro che una *media*, è naturale che essa abbia più valore in chi, per effetto di un grandissimo numero di osservazioni, riesce meglio a vederla. — La perfezione tecnica e la bellezza ideale, se servono a qualcosa, nessuno ha saputo guadagnarle meglio dei *comparatori*; e, se sono criterii da cui bisogna liberarsi, nessuno è più scusabile di non essersene liberato e di averli anzi convalidati.

Se si cerca dunque in questa *Storia* del Venturi una trama di concetti, oltre quello degli influssi e delle derivazioni, il risultato è tutt'altro che soddisfacente. Quello degli influssi non è un criterio valutativo: quest'opera somiglia a quella, e quindi deriva da essa; e si ha una serie di somiglianze. I comparatori sanno trarre da questi dati un criterio di valutazione, ricorrendo all'originalità, al grado di originalità, determinato dalla maggiore o minore attinenza con la tradizione. Ma, trascorrendo per questa serie di artisti e di opere più o meno originali, essi non possono sfuggire alla necessità di fermarsi sulla singola opera, e domandarsi in essa che cosa trovano da ammirare. È così: non possono contentarsi del grado di originalità. Cercano un ulteriore *perchè*. E allora oscillano, con tutte le possibili contraddizioni, tra i due estremi, della ricchezza del *contenuto*, e della perfezione della *forma* astratta dal contenuto, cioè tra due estremi non artistici.

Il primo capitolo del primo volume del Venturi è necessario leggerlo più di una volta per riuscire ad intendere che cosa fu dell'arte nei primordii cristiani; e solo dopo averlo ben meditato, se ne traggono fuori questi due fatti, che vi fu una decadenza *formale* e un progresso nel *contenuto*, i quali, veramente, non rispondono alla questione, ma danno almeno la soddisfazione di averli rintracciati. « La religione del Nazzeno arrivò dall'Oriente a Roma imperiale, ancora rigida nelle sue forme, avvolta nel mistero dell'infinito, tremante di ritrarre la immagine del Sommo Dio, e paurosa di rendere con forme d'arte i proprii fasti » (p. 1). « In generale, le immagini delle catacombe non erano fatte espressamente

per il culto. Ciascuna di esse non val nulla per sè, ma per l'alto significato che adombra; ciascuna composizione, ciascuna immagine è come un'invocazione che i fedeli innalzavano a Dio » (26). « Nel II e III secolo il ciclo delle rappresentazioni si svolse sempre più; ma nessuna forma ebbe ancora un valore intrinseco: era soltanto il segno delle idee dei semplici ed umili cristiani » (39). « Siamo al IV secolo, ai giorni del trionfo del Cristianesimo: non si nasconde più il significato dentro le forme, si estrinseca, si vuole perfino rendere l'immagine della divinità nella sua gloria » (42). E tutto ciò, mentre andavasi perdendo « l'eleganza delle pitture pompeiane », « alle linee sottili, agili, volanti dei primi tempi si sostituiscono riquadrature sempre più grosse; alle forme leggiere, liete, aggraziate e ben distribuite, altre gravi, pesanti e piene »: tanto progresso, mentre « il ritmo classico veniva meno »! « Si confronti la orante della seconda metà del secolo III nel cimitero di Callisto con l'altra della vigna Massimi in via Salaria Nuova, e si vedrà il progresso veloce della decadenza » (17-18).

Il progresso del contenuto è continuamente magnificato; l'arricchimento dei temi per via delle fonti letterarie assume un'importanza decisiva. « L'anima dell'arte non è più quella di prima; l'Oriente e l'Occidente si sforzano a dar nuova forma ai nuovi ideali, e con la materia divenuta tanto men duttile quanto più incalza il tempo, si provano a raccontar cose non raccontate mai dalle arti del disegno » (p. 64). Si veda con quanta gioia si accoglie la scoperta di scene degli Evangelii apocrifi nelle colonne anteriori del ciborio di San Marco: e come sono tutte accuratamente descritte in una nota (cap. IV). — Quando si passa dall'arte pagana alla cristiana, il nuovo contenuto s'impone fortemente allo storico, e già esso solo ha occupato finora un posto predominante in molte storie artistiche: le quali, appunto per questo, cessano d'essere vere storie dell'arte e trapassano in istorie delle idee e dei costumi dei cristiani. Era un fatto inevitabile, dato ciò che il Cristianesimo è nella nostra coscienza, e in contrasto, poi, con la pagania. Ma ci corre da questa accentuazione, necessaria e comune, dell'importanza del contenuto al principio dell'arte cristiana, fino al contentutismo del Venturi, che, tra i temi cristiani stessi, va notando ed esaltando tutte le novità, le quali diventano conquiste... per l'arte!

Ora, si noti, è il modo col quale sono resi questi giudizi sintetici, che li rende più gravi al lettore. — Ho già detto che il Venturi ha il *pathos* di ciò che fa, e che il suo interesse per le arti figurative muove dal gusto e dall'amore che ha per quelle. Ma il suo gusto però non è così originale da liberarsi dalle pastoie scolastiche e dalla fissazione del metodo; non giunge a superare il *mezzo*, che ha imposto a sè stesso, di vedere e rivedere, e di comparare: anche per lui, come per Giovanni Morelli, un mezzo sussidiario si scambia pel fine supremo. Dalle stesse disposizioni di amatore dell'arte, deriva nel nostro A., come abbiamo notato, una tendenza a concepire esteticamente; non altro però che una

tendenza, qualcosa, cioè, che si perde senza raggiungere il suo fine: e si manifesta con quella ricercatezza verbale e con quella vastità, vuota, del contenuto, le quali, in Italia, dopo la fioritura d'annunziana, son diventate gli unici mezzi capaci di dare, a chi le adopera, l'illusione di una trasfigurazione creativa. Di qui deriva principalmente, io credo, il libro sulla *Madonna*. E di qui derivano tutte quelle sintesi vaste — e vuote — che s'incontrano ad ogni passo in questa *Storia*, e che, confortate da parole sonanti, stridono maggiormente nella mente di chi cerchi di conciliarle e di vedere i nessi tra l'una e l'altra. Nascono da piccole occasioni; sono generalizzazioni rapide di un'osservazione che ha valore limitato; e somigliano molto a quelle conclusioni affrettate, che si fanno nelle conversazioni da salotto, quando gli animi sono propizii all'accordo, e quello che più piace è qualcosa di definitivo è comprensivo, su cui si scivola facilmente ad altro. La preoccupazione di conciliarle e di spiegarle manca all'A. interamente: non ne ha bisogno, perchè esse sole costituiscono, di tanto in tanto, l'appagamento di quell'altro suo bisogno.

La preziosità verbale, insieme con l'abbondanza descrittiva, è causa del grande fastidio e della stanchezza del lettore: descritti, e descritti con parole per lo più ricercate, cioè volute, cioè false, tutti i particolari, gli elementi acquistano uno stesso tono uniforme: — uniformemente, almeno pare, elogiativo. — Ma la ragione più forte, che rende il lettore inquieto, obbligandolo a sorvolare, a cercare oltre... ed oltre ancora, sono appunto le sintesi *poetiche*. Da esse nasce il massimo disorientamento, giacchè mentre si va innanzi, sperando di trovare la giustificazione di una, se ne incontra un'altra, che contrasta con quella.

Così in quel primo capitolo, che abbiamo citato, pare certo che sia un progresso il passaggio dal cosiddetto simbolismo alle scene realistiche; e, senza, naturalmente, esserne convinti, si accetta l'affermazione, tanto per proseguire nella lettura. Ma, ecco che la cappella Sistina « fornisce l'esempio più completo del connubio del simbolismo con la storia, dell'allegoria col vero, di morali verità col credo cristiano! » (I, 95). — Quel simbolismo, che doveva essere superato, diventa da capo un buon ingrediente; giacchè, se le parole dicono qualcosa, in quel periodo c'è l'elogio del connubio.

Se una linea costante di sviluppo si può intravedere nel periodo finora studiato dall'A., essa è segnata da un continuo risorgere dell'antico. Si rimane però sempre nell'attesa di veder comparire gli elementi indigeni, regionali, perchè si è avvisati che ci devono essere: « L'etimologia delle lingue romanze designa un gruppo di parole derivanti da antiche favelle italiane; similmente per le arti si potrebbe determinare quali forme indigene, varcati i secoli della Repubblica, non si estinsero al contatto d'un'arte trionfante e non furono vinte dalle specie naturalizzate che avevano migrato nell'Occidente » (I, 66). — E poi: « I barbari ebbero influsso sulle arti occidentali? », si domanda il Venturi. L'arte barbarica come ci ha dato un esempio estremo di prolissità descrittiva, ci dà un esempio

estremo di... *poeticità* nella sintesi. Si risponde, contro quelli che negano tale influsso, molto semplicemente: « L'arte romana iniziò i barbari, ma essi ridussero a loro talento mezzi e forme, che diffusero dovunque arrivò la loro saetta o la loro lancia » (II, 108). — *Ridussero a loro talento mezzi e forme?* Ma ciò dovrebbe vedersi nel séguito, e non si vede; e non si poteva vedere. E lo stesso capitolo sull'arte barbarica, che finisce in questo modo, — e finisce per non riaprirsi più, — comincia in quest'altro: « L'arte ereditò dai barbari un sentimento vivace della natura, uno stimolo alla ricerca di forti effetti, fors'anche il sentimento mistico dell' indefinito che si trova nella poesia germanica. Quando l'arte romana perdette il suo popolo maestoso, i barbari vennero a darle *vesti multicolori e splendenti di rubini e di granati, borchie raggianti, collane con vetri e ambre e bratteate d'oro* ». Dove non c'è altro che la suggestione, e stavo per dire l'ossessione, degli oggetti descritti poco appresso.

Si potrebbe, con tale guida, spigolare moltissimo, in questi quattro volumi. Ma essi, con quelli che seguiranno, io credo fermamente che, come *storia*, sia difficile valutarli diversamente da quello che ho tentato di fare, sia per ciò che spetta al metodo comparativo, sia per quello che l'A. ha di proprio. Considerato che essi sono dedicati « non solo agli studiosi dell'arte, ma anche alla cultura generale »; che in essi è stato necessario « soffermarsi nell'analisi, per chiarire ciò che si sapeva e anche per additare ciò che non si sapeva »; che offrono tutte le notizie desiderabili su tutti i monumenti, — il loro insieme costituirà certamente un'opera indispensabile per qualunque storico dell'avvenire, come è nuovo titolo di merito per l'operosissimo autore, al quale tanto debbono gli studii nostri sull'arte. È peccato davvero che non si possa dirne altro di meglio, quando si pensa, se non altro, che talvolta il gusto spontaneo del Venturi prorompe vivacemente, come quando parla di Niccola d'Apulia o di Giovanni Pisano. Ma il gusto spontaneo, perchè non resti soffocato o non devii, dev'essere, in uno storico dell'arte, sorretto da un rigoroso concetto dell'arte; e questo è il punto a cui ormai bisogna far convergere gli sforzi. Il libro del Venturi varrà, noi crediamo, a far meglio avvertire la lacuna da colmare.

ALFREDO GARGIULO.

GIUSEPPE FANCIULLI. — *La coscienza estetica*. — Torino, Bocca, 1906 (8.°, pp. 319).

Ecco una nuova manifestazione di un indirizzo, che si va promovendo in qualche università italiana, e che merita di essere brevemente caratterizzato e criticato.

I seguaci di questo indirizzo fanno su per giù (e Dio e il prof. De Sarlo ne siano lodati!), che altro è l'empiria ed altro la filosofia; altro la psicologia, altro la filosofia dello spirito; e non pretendono contrastare