

## RIVISTA BIBLIOGRAFICA

---

MATTEO MARANGONI. — *Saper vedere. Come si guarda un'opera d'arte.*  
Con 118 illustrazioni. Terza edizione notevolmente accresciuta. — Milano, Treves, 1938 (8.<sup>o</sup>, pp. XII-332).

Ci rallegriamo che questo libro del Marangoni, al quale, nell'annunziarne la comparsa, augurammo buona fortuna, perchè lo stimammo molto utile allo studio delle arti figurative ed architettoniche (v. *Critica*, XXXI, 373-5), sia ora giunto alla terza edizione. Se i preconcetti che esso combatte, seguendo gl'insegnamenti dell'estetica moderna, circa il « soggetto », la « verisimiglianza », il « progresso dell'arte », la « deformazione » e simili, possono dirsi ormai quasi antiquati, siffatta polemica riesce tuttavia utile a chi s'inizia agli studi dell'arte. Ma utilissime rimarranno sempre le analisi delle quali il libro abbonda, e che formano il suo principale pregio, di opere d'arte di tutti i tempi, delle quali si mostra in concreto dove stia veramente la virtù estetica o poetica, e dove manchi o se ne abbia la sola apparenza. Se, nelle nuove edizioni che certamente ancora seguiranno, il Marangoni accrescerà nel numero e particolareggerà di più quelle analisi, avrà perfezionato il suo libro nella linea di perfezione che gli è propria. La vera critica è consistita e consisterà sempre nella distinzione di quello che è poetico da quello che non è poetico o che è antipoetico, o, come si è sempre detto, del bello dal brutto. *Hic opus*. Credo altresì che il Marangoni farebbe bene a temperare l'*indignatio* che troppo vi risuona contro l'ottusità e i fraintendimenti frequenti in fatto di arte, e che lo porta ad esagerazioni, come questa che si legge proprio in principio (p. VI): « Sino a oggi lo stesso popolo italiano è vissuto quasi cieco fra le tante meraviglie di arte ». Tanto più che al suo pessimismo sulle condizioni della critica d'arte stranamente contrastano le sue ammirazioni e i suoi riconoscimenti del grande progresso accaduto proprio in questo campo, e che gli sembra il maggiore che si sia avuto negli ultimi cinquant'anni (p. 18), sicchè « una critica d'arte che possa finalmente dirsi tale (vale a dire, oltre che sensibile, coerente e organica) è vanto — dice — quasi esclusivo dei nostri ipercritici tempi » (p. 50). Il Marangoni si dà troppa ambascia pel cosiddetto « pubblico », cioè per « la gente che pensa ad altro », e vorrebbe che essa sentisse e intendesse l'arte: il che è chiaramente un'utopia, non solo in rapporto all'intelligenza dell'arte ma anche a quella di tutte le altre cose del mondo (filosofia, politica, morale ecc.). Bisogna pensare e lavorare in modo che ciò che si pensa e si fa abbia

un valore e una capacità di efficacia e di espansione universale, ma, insieme, aver pazienza o riconoscere razionale e provvidenziale che, nel fatto, questa luce penetri e risplenda in una parte più e meno altrove. Anche non bisogna troppo gridare, come fa il Marangoni, se presso coloro stessi che s'intendono d'arte e di critica s'incontrano o affermazioni teoriche sbagliate o giudizi errati, perchè nessuno, per valente che sia, è sempre presente a sè stesso o è del tutto coerente, essendo la coerenza un ideale e perciò in continuo *feri*. Al qual proposito, credo che il Marangoni dovrebbe rivedere alcuni punti della sua trattazione per toglierne via errori incidentali o imprecisioni, derivanti da una scarsa conoscenza della storia dell'estetica e della critica e da una certa indeterminatezza di criteri speculativi. Per esempio: per attestare il supremo valore del concetto di forma in arte, egli si appella al Carducci (p. XI), quando proprio il Carducci ebbe sulla « forma » concetti incertissimi (se ne vedano le prove da me addotte in *Letteratura della nuova Italia*, II, 95-96); e perciò non offre in questa parte sostegno sicuro. Attribuisce la teoria dell'arte come « forma » allo Herbart e al De Sanctis, dai quali due l'avrebbe appresa il Berenson (p. 51); e, lasciando stare questa più che dubbia indicazione circa la genesi della teoria del Berenson, che certamente ignorò lo Herbart e lo stesso De Sanctis, la dottrina dell'arte e della forma è, in questi due ultimi, non solo diversa ma opposta: lo Herbart sublima a dignità metafisica la concezione rettorica e ornativa dell'arte, che il De Sanctis abbattè e distrusse. Cita in altro luogo (p. 17), credendo che dica quel che egli pensa, certe parole di un professore di filosofia, il quale, ignaro del tutto dei problemi dell'arte e a questa del tutto estraneo e refrattario, ha per vanità e prepotenza professorale scritto un insulso volume di *Filosofia dell'arte*: « l'opera d'arte ha la sua attuale esistenza nella critica, come ogni oggetto ha la sua sede nel pensiero che lo pensa »: parole che, intese nel loro senso proprio, vogliono essere, e tali sono nel libro del detto professore, una radicale negazione dell'arte, identificata in concreto con la critica e col pensiero (1); ossia il contrario della dottrina che il Marangoni sostiene. Altre volte, il suo discorso è alquanto avviluppato, e finisce col tornare alle teorie che prendeva a combattere. Così egli ha l'aria di voler rivendicare il concetto di « tecnica » nell'arte; ma poichè per « tecnica » intende l'arte stessa, è chiaro che non critica i presunti avversarii, i quali parlano di quella tecnica « che non è l'arte » e, secondo i varii sensi della parola, o è la tradizione storica dell'arte o le conoscenze fisiche adoperate alla conservazione fisica dell'opera d'arte.

---

(1) Leggo in una rivista (*Leonardo*, di Firenze, maggio 1938, p. 193) che il predetto filosofo dell'arte « finisce col negare la possibilità di una distinzione rigorosa » tra poesia e non-poesia, cioè tra bello e non-bello o tra bello e brutto. Negazione che si colloca, logicamente, a fianco delle altre che negano le distinzioni tra vero e falso, bene e male, e simili, e dà insieme con esse indizio di scarsa vivezza spirituale e morale.

MATTEO MARANGONI, *Saper vedere. Come si guarda ecc.* 443

Altra volta vorrebbe identificare i termini di « contenuto » e « forma » con gli altri di « razionale » e « fantastico »; ma dice egli stesso che fa ciò *grosso modo* (p. 35), e perciò sarebbe il caso che se ne astenesse, non essendo separabili i due termini nè avendo essi niente da vedere con quelli d'« intelletto » e di « fantasia ». Crede di poter difendere l'arte meramente edonistica, col dire che non è già vuota di contenuto, perchè ha per l'appunto quel contenuto edonistico (p. 311); e non si avvede che porre un contenuto edonistico equivale a distrarre l'arte dal suo carattere contemplativo e perciò a toglierle il contenuto-forma che è il suo, e renderla edonisticamente piena, ma esteticamente vuota di contenuto. Mi appunta di voler poco sapere della « visibilità » (p. 323); ma, poichè egli stesso dichiara che, nel difendere la visibilità, « naturalmente *non intende* parlare di pura visibilità astratta » (p. 52), non vedo di che cosa possa tacciarmi, perchè quella di cui io diffido è proprio la pura visibilità astratta, senza valore spirituale o distaccata dal suo valore spirituale, quasi che in arte ci possa essere il puramente visivo, uditivo o tattile. Ritorna a parlare dell'arte contemporanea e della rivoluzione che essa rappresenta contro il concetto stesso secolare dell'arte; ma non si comprende perchè egli insista in questa che è una contraddizione del suo stesso pensiero, quando, d'altra parte, saggiamente avverte: « Bisogna riconoscere che i modi, apparentemente contrarii o avversi alla tradizione, del linguaggio dell'arte contemporanea, quando arrivano all'arte sono altrettanto genuini e onesti, altrettanto sinceri e coerenti che quelli di tutta l'arte passata. Anzi sono, in fin dei conti, gli stessi modi, ma abbreviati, dissimulati, appena accennati; quasi che una maggior delicatezza, sottigliezza e sensibilità agisca sullo spirito dell'artista contemporaneo: si pensi ad un Medardo Rosso o ad un Modigliani » (pp. 294-5: cfr., in appoggio, quel che io ho detto a proposito della cosiddetta poesia pura: *La poesia*, p. 58). Il Marangoni attribuisce alla mancanza di concezione artistica il fatto che « le immagini sacre più venerate non sono mai anche quelle artisticamente più eccellenti », e non par che sia persuaso che « l'un sentimento è incompatibile con l'altro » (p. 5). Eppure, si tratta proprio di questo: non di due sentimenti, ma di due atti affatto diversi che, quando vengono raccostati, entrano in conflitto (v. anche qui *La poesia*, pp. 226-27). Rammento ancora i lontani tempi in cui facevo parte della commissione per il monumento a re Vittorio Emanuele II in Roma, quando il presidente, che era il Finali, udendo il dibattito sulla bellezza o bruttezza dei bozzetti per la statua del re, ammoniva noi consiglieri: « Fatemelo brutto, fatemelo brutto il mio re, perchè i santi brutti sono quelli che sono venerati! ». Il Finali ripeteva senza saperlo il goethiano: « Wunderthätige Bilder sind meist nur schlechte Gemälde ». Ma ciò che il Marangoni dovrà sopprimere in una futura edizione è il giudizio stranissimo che la critica della poesia, in senso estetico, non esista in Italia, perchè la critica italiana ha ignorato « la scoperta e la valutazione degli elementi del linguaggio ossia dell'arte stessa », soggiungendo che « De Sanctis e i suoi derivati hanno fatto,

mi sembra, per lo più della critica contenutista », e che « siamo ancora fermi ai bellissimo saggi letterarii sulla personalità morale dell'artista, e mai veramente sull'arte sua » (p. 323). Critica contenutistica significa critica che giudica l'arte secondo fini morali, politici, filosofici, scientifici, o, magari, di eccitamento e di commozione; e dov'è mai questa critica nel *De Sanctis* e in me che ho ripreso la sua tradizione, e nei parecchi che bene la praticano? Quasi neppure più si polemizza contro l'introduzione di fini estranei all'arte, ossia contro il contenutismo, perchè son cose cadute non solo in discredito ma in dimenticanza. Senonchè — par che pensi il Marangoni — manca in questa scuola italiana la critica della forma, « la scoperta e la valutazione degli elementi del linguaggio ossia dell'arte stessa ». Manca? Ma se non vi si tratta altro che di questo, cioè della forma viva che è forma fantastica e perciò armonia del sentimento! se a mettere in risalto questa, e a sceverarla dalle opere e dalle parti di opere in cui difetta, è rivolto tutto il suo lavoro! Legga il Marangoni con attenzione ed entri nell'intimo dei migliori saggi odierni di critica della poesia, e si avvedrà che vi si fa il medesimo di quel che fa lui con le pitture e le sculture, cioè vi si determina quel che ha « forma estetica » e quello che non l'ha ossia ha forma di altra qualità. L'opera del « moralista » non c'è, perchè sarebbe in questo caso sovrapposizione alla critica della poesia, o più veramente deviazione per non sapere stare nel campo proprio del difficile lavoro. Che cosa si vorrebbe di più? Forse la critica « rettorica », cioè condotta col criterio del linguaggio astrattamente preso e, in siffatta astrazione, supposto bello? E questa sorta di falsa critica il *De Sanctis* ben conosceva e se ne liberò nella sua scuola napoletana di prima del 1848, e anche io l'ho conosciuta nella mia adolescenza, quando mi facevano studiare la *Rettorica* del Capellina. (Tempo fa, mi venne a mano un Dante da me letto e postillato seguendo i lumi di quella dottrina, e scoppiiai in una risata quando accanto al verso: « Vedi là Farinata che s'è ritto », lessi in margine, scritto da me con calligrafica e fanciullesca scrittura: « Mirabile ipotiposi! ». Quale critico della « pura forma » ero io allora, a tredici anni, e non lo sapevo!). Si persuada il Marangoni che in poesia come in ogni altra arte, tostochè si grava la mano sui vocaboli, sui ritmi, sui suoni, sulle linee, sui colori, sui piani, e, invece di servirsi di questi termini per mero uso discorsivo, vi si ragiona sopra, la poesia e l'arte è distrutta. E si persuada anche che il prof. Banfi, che egli cita con approvazione (p. 326), quando, per lodare un libercolo di estetica scritto da un tedesco di poco cervello ha asserito che l'estetica italiana manca di esperienza delle opere dell'arte, ha detto una di quelle cose che dicono i professori di filosofia, i quali sono adusati a sentenziare senza conoscere il mondo, nè quello del presente nè quello del passato. Che se lo conoscessero, non potrebbero negare l'evidente realtà del grado superiore a cui la teoria e la cultura estetica sono pervenute in Italia rispetto agli altri paesi. O sarà necessario che qualche straniero se ne accorga e lo dica, ed essi assistano ad una *oratio* tra encomio e invettiva, come quella che a me ac-

cadde di udire una dozzina d'anni fa in Berlino, in casa di un dotto tedesco, da parte di un giovane studioso d'arte tedesco che tornava dall'Italia e che esaltava lo studio e la critica d'arte che aveva goduta e ammirata in Italia, abbassando d'altrettanto quella usuale in Germania?

B. C.

GIUSEPPE MAZZINI. — *Scritti editi e inediti*, vol. LXXVII (*Politica*, vol. XXVI). — Galeati, Imola, 1938 (8.º, pp. XLIV-400).

La grande edizione nazionale del Mazzini è giunta al settantesimo-settimo volume. Ne sian rese grazie a Mario Menghini, che da trentatré anni, da quando essa fu deliberata, la conduce innanzi con lena infaticabile, e con tanta modestia, che neppure il suo nome figura sul frontespizio (1). In questo volume il Menghini ha raccolto con felice ispirazione le introduzioni e i commenti dal Mazzini inseriti nell'edizione daelliana dei suoi scritti. Ne ha ricavato così una sobria autobiografia — dagl'inizi dell'attività del grande agitatore al 1853, — che meriterebbe d'esser letta e meditata a lungo, perchè ancora adesso il Mazzini è più noto di nome che per le opere ed il pensiero.

Fatto notevole, questa autobiografia è di tono singolarmente sobrio e pacato, e contrasta con l'empito e l'effervescenza di molti altri scritti del Mazzini. Deve spiegare sè stesso, e liberarsi dal peso di una fosca leggenda: ha la coscienza dell'opera compiuta e della fede serbata immutata per una lunga vita all'ideale della sua giovinezza in un mondo che cambiava rapido. Le parole perciò gli vengono lente e misurate: sa eliminare infiniti particolari per tratteggiare le linee essenziali. Solo di tanto in tanto il tono è variato da un sorriso d'*humour* o da una nube fugace di malinconia per le cose passate. Non manca l'accento polemico. Ma, dato l'uomo perseguitato per tutta la vita, gravato dall'iniqua leggenda di delitti e di sangue, tale accento è smorzato, quasi incidentale. Nel fare il bilancio della propria opera è equanime anche verso chi lo ha abbandonato, e riconosce anche a costoro il contributo arrecato alla causa italiana quando militavano sotto la bandiera repubblicana. Ne ricorda molti (Gallenga, Farini, Gioberti, Melegari, Visconti-Venosta, Sirtori), su molti altri tace, chè si può dire che quasi tutta la nuova Italia era passata per la sua trafila. Eppure da questi rapidi accenni come un'occhiata severa e triste cade su molti di quei convertiti al moderatismo. Il Mazzini rievoca l'affratellamento e il sogno degli anni giovanili, e poi la calunnia dai moderati accolta e divulgata per ossequenza ai metodi polizieschi del secondo Impero su chi li aveva risvegliati all'idea italiana. E certamente questa acquiescenza al

(1) Solo in una tiratura divulgativa di questo volume di memorie autobiografiche del Mazzini, il Menghini ha posto per la prima volta il suo nome.