

## CONVERSAZIONI FILOSOFICHE

---

### XVI.

#### NOTE DI ESTETICA.

##### I.

#### QUEL CHE DICE UN'OPERA D'ARTE E QUEL CHE LE SI FA DIRE.

C'è voluta e ci vuole qualche attenzione e cura per tenere libera la contemplazione e l'interpretazione delle opere d'arte da cose estranee che ad esse vadano unite o che si cerchi di congiungervi per certi fini. Tali sono le cosiddette « associazioni » d'idee o d'immagini, per esempio il luogo e il tempo in cui le singole opere furono composte, o le persone fisiche e morali dei loro autori, o di coloro a cui furono indirizzate, e le simpatie o antipatie che queste cose muovono, i ricordi piacevoli o spiacevoli che le accompagnano. Accade di dover dire di frequente: — Non pensate all'autore, che fu quel che fu, degno di stima e di affetto, o indegno: guardate all'opera, che può essere anche brutta nel primo caso e bella nel secondo. — E similmente: — Per carità, dimenticatevi che questa lirica gentilissima di amore trasse occasione da una donna volgare e goffa (mi pare di ricordare che Alessandro Manzoni, una volta, prendesse scandalo di un'ode del Parini, ripensando alla sguaiata dama veneziana che l'aveva ispirata e che egli aveva conosciuta). Le « associazioni » ebbero un tempo, nell'estetica psicologica e fisiologica e positivista, importanza di principii esplicativi; e ci volle del bello e del buono per fare intendere che le immagini nelle opere d'arte non stanno per legame associativo, ma per speciale forma di sintesi a priori, che è tutt'altro affare.

Anche ce n'è voluto per persuadere i critici a non almanaccare, come prima facevano, ricercando il « fine » o i « fini » che si era proposto l'autore, fini sovente non enunciati, e, quando enunciati, disputabili se mai siano seriamente intesi o non piuttosto adottati per finta, ma che, anche quando sono sinceramente sentiti e perseguiti, non hanno, in ogni caso, niente da vedere con la vita tutta propria dell'opera d'arte. In effetto, o quel fine era rimasto intellettualistico,

e il richiamarlo sarebbe valso unicamente a distrarre dall'opera d'arte, o era, come si dice, infuso e fuso nell'opera d'arte, e in quest'altro caso non aveva più carattere e risalto di fine, ma, abbassato a uno tra gli altri elementi commotivi, apparteneva alla materia dell'opera, trasformata e superata nella forma. Questo concetto mi pare che sia stato ora bene appreso dai critici italiani, i quali non più litigano intorno al « fine » dell'*Orlando* o della *Gerusalemme* o dell'*Adone*, come usavano ai tempi della mia gioventù in lunghe e inconcludenti disquisizioni.

Si può dire che i fini e le intenzioni, intellettualisticamente uniti alle opere d'arte, non appartengano all'intuizione ed espressione estetica di esse, ma siano una sorta di « allegorie », o di secondi sensi; e la ricerca dell'« allegoria » è stata bandita dall'interpretazione e dal giudizio estetico, appunto in quanto fastidiosa distrazione in cose estranee.

L'opera d'arte parla da sè, col suo universale accento umano che bisogna sapere cogliere, e tutto ciò che la volta, sforza e piega a servire a certe idee, a certe azioni e a certe intenzioni, le toglie quella universalità umana, che è il suo incanto; e certo si può ben fare, se così piace, ma con questa consapevolezza, che, così facendo, si lascia dietro le spalle l'opera stessa per scorrazzare in altri campi.

Ho detto che si può ben fare, ma debbo soggiungere che si fa in effetto e di continuo, perchè tutti noi sopra le opere d'arte che ci sono care tessiamo allegorie e le volgiamo ai nostri bisogni, ora d'illustrare e rendere più efficace l'esposizione dei nostri concetti, ora di somministrare consigli ed esortazioni, ora di valercene come di portavoce di nostre personali commozioni e trattare come lettere da inviare a questo e a quello. Già l'uso quotidiano che facciamo di singole strofe, versi o parole, distaccati dalla loro unità poetica nell'opera, unisce sempre a quella citazione un nuovo e particolare contenuto. E le favole moralizzate non sono di loro natura pseudo-poesia e didascalica, perchè, se ve ne ha di composte a questo modo, altre ve ne sono, bellissime, d'ispirazione lirica e semplicemente poetiche, come molte del La Fontaine, alle quali il *fabula docet* si soggiunge, sostituendo, *post festum*, alla poesia l'illustrazione di una massima. E gli innamorati, e specialmente le donne, sottolineano immagini e versi delle poesie che leggono, trasferendoli ai casi loro, sospirando sui loro propri casi e richiamando su quelle parole gli occhi della persona amata, perchè le legga con loro e come loro, e del libro fanno un intermediario di amore, un « principe Galeotto », come disse il Boccaccio del suo *Decameron*, alludendo alle parole

della Francesca di Dante. Scriveva Bonaparte agli ispettori del Conservatorio che avevano chiesto che si procurassero dall'Italia copie di pezzi musicali: « De tous les beaux arts la musique a le plus d'influence sur les passions, celui que le législateur doit le plus encourager. Un morceau de musique, moral et fait de main de maître, touche inmanquablement le sentiment et a beaucoup plus d'influence qu'un bon ouvrage de morale qui convainc la raison sans influer sur nos habitudes ». Ora una musica « morale », e che modifichi gli atteggiamenti e gli abiti pratici, non esiste e non è nemmeno concepibile in idea; e assai graziose e argute sono in questo proposito le pagine dello Hanslick, il quale, tra l'altro, diceva che, se una tal musica esistesse che infiamma i soldati a pugnare e persuade a castità le donne, essa riuscirebbe di molto interesse ai sergenti che guidano i soldati nei combattimenti e ai mariti gelosi delle loro mogli, ma non già all'amatore della musica e della bellezza musicale, che questa sola e non altra cosa vuole. Senonchè anche Napoleone non aveva torto, perchè egli sapeva e voleva che i toni musicali, o più anche le parole che li accompagnano, servissero praticamente, e non gli importava la bellezza, ma quel che è di là della bellezza: l'asservimento o l'oltrepassamento della musica in quanto tale a vantaggio di una materiale commozione da eccitare. È, ripetiamo, quello che si fa di continuo nell'umana conversazione, e che è ben lecito fare, purchè lealmente si esca fuori della sfera propriamente estetica e si lasci questa intatta e incontaminata a chi vuole restarvi o ritornarvi per immergersi e sommergersi nella pura contemplazione.

Non parliamo poi delle operazioni, care ai filologi, che scoprono in Omero o in Esiodo l'educatore e lo storico, perchè questo non è più un semplice adoperare la poesia per occasioni e fini pratici, lasciandola intatta nella sua qualità, ma un infrangere la poesia stessa per considerare questa o quella parte della materia che essa ha oltrepassato nella forma poetica o che, talvolta, ha lasciato accanto a sè, come estraneo accompagnamento. Che un poeta possa trovare il motivo ispiratore nella pedagogia, e che ciò si sia fatto sempre nelle grandi età dell'arte, se anche in altre età ci si sia lasciati andare a una poesia di mera forma bella, è una di quelle sentenze che comprovano l'ancora imperfetto possesso e uso dei concetti estetici, e più in particolare la confusione e lo scambio che si suol fare tra la poesia e la letteratura. Illustri scrittori stranieri, in libri molto lodati e certo pregevoli per altri aspetti, cadono ancor oggi in consimili erramenti, che ora, in Italia, quasi non hanno più

luogo, per modo che l'ammonimento è qui, per fortuna, reso superfluo dall'avvedimento che si è formato nei migliori ingegni a non impegnarsi in una via sbagliata, la quale essi ben sanno che non conduce nè a intendere la poesia nè a intendere la storia civile e politica e morale che si vorrebbe, mercè di essa, illustrare.

## II.

## POESIA MISTICA E POESIA PURA.

Per giustificare teoricamente quella che si chiama « poesia pura », si suol dire che ben sarà essa sentita, compresa e accettata, se la si prende per ciò che realmente è: poesia mistica. Ma a questo dire si oppone subito, nettamente respingendolo, la semplice verità: che « poesia mistica » è formula contraddittoria di cosa inesistente, perchè il misticismo è mutismo, un così radicale mutismo che, nonchè poetare, non parla neppure con sè stesso, dentro di sè, e fugge ogni parola, ossia ogni immagine determinata. C'è bensì una « poesia dei mistici », di quei mistici che sono stati poeti o hanno avuto baleni di poesia, ma essa non è diversa da ogni altra poesia e perciò sta in contrasto o va di là dall'assunto del misticismo.

Rileggiamo qualche strofa delle *canciones* di Juan de la Cruz e, per esempio, di quella famosa: « En una noche oscura »:

En una noche oscura,  
con ansias en amores inflamada,  
¡ oh discreta ventura!  
salí sin ser notada,  
estando ya mi casa sosegada.

A obscuras y segura,  
por la secreta escala, disfrazada  
¡ oh dichosa ventura!  
a obscuras, en celada,  
estando ya mi casa sosegada.

En la noche dichosa,  
en secreto, que nadie me veía,  
ni yo miraba cosa,  
sin otra luz ni guía  
sino la que en el corazón ardía.

Aquesta me guiaba,  
más cierta que la luz de mediodía  
adonde yo esperaba  
quien yo bien me sabía  
en parte donde nadie parecía...

È un moto trepido e pur sicuro di sè, di chi coglie il momento buono, si maschera, tende l'orecchio in ascolto, esce per via segreta, fende le tenebre della notte, le quali egli sente chiudere nel loro seno una promessa d'immensurabile felicità, e va diritto al suo fine, con l'unica guida della luce che gli arde nel cuore, solo con solo, vivente tutto nell'oggetto che gli è discosto e gli è vicino e sta per attingere.

Questo ritmo estetico, in cui la poesia intera consiste, si può, come sappiamo, trasferire a varianti situazioni psicologiche, alle quali dà ma dalle quali non prende la poeticità, che ha già in sè stesso, o, meglio, che è sè stesso. E se la più ovvia di queste situazioni è offerta *prima facie* dal senso letterale delle parole, ed è quella di una donna che si trafuga di notte dalla casa dei suoi mentre la casa dorme e va cautamente e arditamente, ansiosa e gioiosa, a ritrovare l'uomo amato, non meno ammissibile è quella di Juan de la Cruz, che vi raffigura e vi sente l'anima che cerca e ritrova e si riposa in Gesù; e ammissibile sarà del pari quella del filosofo-poeta, che canta in essa la ricerca e il ritrovamento della verità; e tutte coteste, e altre varie situazioni psicologiche, si susseguiranno secondo l'individuale varietà dei lettori, che, nel rivedere quella poesia, vorranno riferirla al loro particolare ed eventuale modo di sentire.

Tanti anni fa (1), studiai il caso di un sonetto d'amore di Luigi Tansillo per una dama napoletana (Maria d'Aragona, come il Fiorentino suppose, o Laura Monforte, come sostenne poi il Pércopo), il quale sonetto (« Poichè spiegate ho l'ali al bel desio ») Giordano Bruno incluse nei suoi *Eroici furori* come espressione dell'anelito eroico verso la verità, tanto che fu creduto l'avesse composto lui e a lui venne attribuito. E paragonai quell'inserzione di due diversi contenuti affettivi in un medesimo sonetto alle scritture dei palinsesti, quasi due diverse creazioni di poesia che danno accento e significato diverso a parole apparentemente le medesime; laddove più veramente si tratta, per l'appunto, di un'unica poesia, che rimane costante comunque variamente s'interpretino le immagini di cui s'intesse, riferendole ad amore sacro o ad amore profano, all'amore per una creatura o a quello per il creatore.

Juan de la Cruz, in un avvertimento che premise al commento di un suo canto, *El cántico espiritual*, tocca in certo modo di questa molteplicità sempre aperta di traslazioni, perchè dice che « por haberse estas canciones compuesto en amor de abundante intelli-

(1) Si veda in *Problemi di estetica* 3, pp. 133-37.

gencia mística no se podrán declarar al justo ni mi intento será tal, sino dar alguna luz en general; y esto tengo por mejor, porque los dichos de amor es mejor dejarlos en su anchura, para que cada uno dellos se aproveche segun su modo y caudal de espíritu, que abreviarlos a un sentido a quien no se acomode todo paladar; y así, aunque en alguna manera se declaran, no hay para que atarse a la declaración; porque la sabiduría mística, la cual es por amor, de que las presentes canciones tratan, no ha menester distintamente entenderse para hacer efecto de amor y afición en el alma, porque es a modo de la fé, en la qual amamos a Dios sin entenderle claramente ». Se si mette « poesia » al luogo di « sapienza mística » e d'« intelligenza mística », e s'interpreta la non necessità che la poesia sia intesa distintamente, cioè con intellettive distinzioni, nel senso che essa innamora e lega l'animo con la sua sola presenza, e si accoglie l'altra esigenza che convenga non restringerla ma serbarle la sua ampiezza affinché ciascuno ne adoperi poi quel che vuole, secondo l'animo suo e il suo bisogno; questa pagina riceve un significato altrettanto plausibile in sede estetica quanto inammissibile in rapporto col misticismo. Si direbbe quasi che Juan de la Cruz credette di ragionare sull'aspetto mistico e ragionò invece su quello poetico dell'opera sua.

Per sè preso, il misticismo è annichilimento interiore o conato di annichilimento, non solo della parola, come si è già accennato, ma del pensiero e dell'azione; annichilimento irreal, conato vano, pura e assoluta negazione, sicchè in questi termini effettivamente non ha mai luogo. E se è pur dato di trattar di esso come di un fatto o di un atto o di una serie di atti spirituali, gli è perchè la sua negazione non è così pura e assoluta come la sua dottrina, ma sempre *secundum quid*, per modo che dalla negazione d'immagini fruste o vacue spuntano nuove immagini ossia nuove parole, dalla negazione di affermazioni contraddittorie o insufficienti nuove affermazioni ossia nuovi pensieri, dalla negazione di modi dell'azione divenuti convenzionali e inefficaci nuovi e freschi atteggiamenti del volere ossia nuove azioni. È un trapasso dal vecchio al nuovo in cui positivi sono così il vecchio, da cui si muove, come il nuovo, a cui si arriva, ma il trapasso non si può fissare per sè appunto perchè è trapasso. Il misticismo è un perpetuo momento, ma non è una forma dello spirito. Grave errore è identificarlo con la religione, perchè la religione è affermazione, sia anche di una verità ancora involta nella immaginazione; e, d'altronde, è noto che le religioni hanno sempre tenuto in sospetto, in vigilanza e in freno il misti-

cismo dei loro seguaci, e quella cattolica come o più di ogni altra, scoprendo spesso nei mistici gli eretici e i miscredenti, e in un Miguel de Molinos, per esempio, un negatore della Chiesa e di Gesù, indirizzato verso un aconfessionale teismo. E nondimeno proprio in ciò è il valore del « quietismo » del Molinos, nell'aver tentato la via di una concezione del divino, sorpassante le credenze, i dommi e i miti, sebbene egli si arrestasse sul confine della terra promessa e non elaborasse il concetto che annunciava: senza dire che la forma letteraria o poetica del libro di lui, che è molto lodata dagli intendenti, è un'altra effettiva affermazione sorgente sulla negazione, un'attività (l'attività stilistica), che prende il luogo dell'abbandono all'inerzia.

Nè, per ritornare al nostro discorso, la poesia pura può neppure rimanere pura, cioè astratta, come rimane nei suoi enunciati e nei programmi delle sue scuole; e deve attuarsi e si attua in effetto. Ma — e questa è la sua diversità e inferiorità rispetto alla poesia dei mistici — si attua col proposito di non far poesia come quella fatta nei secoli dai poeti, cioè di non voler far punto poesia; sicchè non fa già un'altra poesia ma un'altra cosa, e, rifiutando il nesso di suono e immagine, degrada la parola a vacuo suono e nega la necessità dell'affetto nella poesia, che è superamento dell'affetto in quanto lo ha a sua condizione necessaria e lo contiene in sè risoluto. Così viene accostando tra loro suoni vocali o segni sulla carta, distribuendo tra loro intervalli di silenzio o spazi bianchi sulla carta, con l'intento di offrire ai lettori, con siffatte combinazioni e disposizioni, piccoli congegni che, come già agli autori, servano ad essi di stimolo, e siano, come si dice, suggestivi a porli in uno stato d'animo di particolare voluttà e rapimento. Ma c'è, per altro, la piccola difficoltà che quelle parole e quei segni non possono essere suggestivi di loro diritto, come la bellezza e la verità, appunto perchè sono privi dell'una e dell'altra; e, dunque, non possono esercitare suggestione se non *per accidens* e per illusione che fa a sè stesso il goditore. Ed è affatto naturale che, dopo questa poesia che chiamano « ermetica », sia sorto il bisogno di una critica anch'essa ermetica, vuota d'immagini poetiche la prima, vuota di concetti critici e filosofici la seconda, ma adatta questa a quella, come (non sia detto per offesa) in quel disegnano di Holbein in margine all'*Elogio della pazzia*, che porta il motto: *Asinus asinum fricat*. Quanto poi ai nuovi concetti speculativi, che i mistici intelligenti recano in abbozzo o che preparano con le loro negazioni, è superfluo dire che i poeti puri ne sono affatto immuni; e la controprova è che, quando

si provano a scrivere in prosa, dicono inezie e sciocchezze o sterili paradossi.

Naturalmente, riserviamo il caso, se anche piuttosto raro ma che talvolta accade, che i cosiddetti poeti puri, in taluni momenti nei quali senza avvedersene usano tradimento al loro ideale, invece di quei congegni di suggestione, diano versi, strofe e interi componimenti che son poesia della qualità medesima dell'altra seguitasi nei secoli. E noi accogliamo allora quelle poesie, quelle strofe e quei versi, e li gustiamo e magari li ricantiamo tra noi e noi; ma i loro autori si troveranno, disgraziati, nella situazione di quella ragazza di una novella di Villiers de l'Isle Adam, che si era abbandonata a un uomo per passione d'amore, e severamente fu giudicata, condannata e deplorata, anche dopo morta, dalle due rispettabili e intemerate sorelle, per aver rotto la seria e austera legge morale della loro famiglia, che era di non darsi mai altrimenti che per lucro. Così essi dovrebbero sentire e giudicare peccaminoso quel che vien loro fatto contro o fuori della loro teoria, e la nostra approvazione pungerli di rimorsi.

### III.

#### ANCORA DEL RAPPORTO TRA POESIA E RIFERIMENTI AFFETTIVI DELLE POESIE.

Poichè nelle pagine precedenti sono tornato più volte con insistenza sulla distinzione tra una poesia, o in genere un'opera d'arte, e la situazione pratica dalla quale quella poesia o opera d'arte prende le mosse e sulla quale s'innalza col remeggio dell'ali, e che l'autore stesso, o il lettore, può mentalmente mettere in istretta relazione con la poesia creata e far che questa vi si rispecchi, sarà bene formulare la distinzione in modo più diretto e particolare e unirvi alcuni opportuni schiarimenti o complementi.

Dovrebbe esser pacifico che una poesia non prende mai le mosse da cose esterne, che nella realtà non esistono come tali e sono tutt'al più le nostre astrazioni; il che i critici hanno avvertito da lungo tempo, e sempre avvertono di nuovo ogni volta che, per superficialità o per storditezza, si torna a voler trovare il precedente della poesia in un luogo, in un evento, in una persona, che hanno realtà in rapporto alla poesia solo in quanto sono entrate, come si dice, nell'affetto o nel sentimento del poeta; e cioè, hanno avvertito, che, non essendo dato mai intendere in qual modo una « cosa », un

« esterno » possa entrare nello « spirito » e nell'« interno », reali sono veramente gli affetti e sentimenti del poeta, laddove le cose esterne sono astrazioni ritagliate su di essi, cioè sono quegli affetti stessi tagliuzzati e sfigurati. Nessuna teoria estetica, in effetto, è tanto screditata quanto quella della « imitazione della natura », sebbene sia anche una di quelle in cui sovente per irriflessione, episodicamente, si ricasca.

Ma neanche col partire dai sentimenti del poeta si giunge necessariamente alla poesia, perchè quei sentimenti possono essere espressi non poeticamente, ma nella cosiddetta espressione immediata, ancorchè letterariamente affinata mercè del lirismo variamente romantico, o nella espressione della prosa filosofica e storica, o in quella dell'oratoria. Per giungere alla poesia, è necessario alleggerire quei sentimenti, far loro perdere la pratica materialità e corpulenza, convertirli in puri ritmi del cosmo, in puri moti dell'anima, e cogliere di essi l'universalmente, l'eternamente umano. Anche la teoria dell'imitazione della natura, malcontenta di sè medesima, ebbe seatore di ciò e procurò di correggersi e riatteggiarsi come « imitazione della bella natura », o « imitazione idealizzatrice della natura »; quantunque l'idealizzare intendesse poi sovente come un empirico « abbellire ».

La parola « idea » è per altro pericolosa, perchè facilmente era ed è frantesa come pensiero del concetto sia naturalistico sia speculativo; e un'altra scuola estetica, succeduta a quella della imitazione della natura, si è fuorviata in questo errore, tornando inavvedutamente alla teoria didascalica della poesia, e facendo della poesia una forma di filosofia ora meno perfetta ora più perfetta della filosofia propriamente detta. E quando si è recisamente negato che la poesia abbia natura filosofica e che suo organo sia il pensiero, e si è pronunziata la parola « intuizione », si è voluto appunto ben fermare la natura teoretica della poesia e insieme distinguerla dal pensiero filosofico e storico. Per « idealità » della poesia non si deve, dunque, intendere altro che la sua originale forma di « teoreticità ».

Ora che cosa accade nella conversione, che solo la genialità può compiere, degli affetti o sentimenti in puri ritmi spirituali, che è quel che rapisce esteticamente e che l'uomo di gusto e il critico acuto discernono come ciò solo che rende poetica una figurazione di sentimenti? Forse che quegli affetti e sentimenti vengono scacciati via o cancellati? No, ma che essi passano sotto il dominio di un altro signore, acquistano un nuovo valore e si presentano affatto trasfigurati. Togliete ad essi l'aureola che li corona, leggete la poesia

intendendola materialmente come una lettera o un ragguaglio cronachistico, e vi troverete alla presenza della espressione immediata o di quella prosastica degli affetti, e non più della poetica, e sarete rientrati nella realtà pratica sulla quale vi eravate innalzati.

Questo ritorno si esegue di continuo, e lo esegue l'autore stesso quando nella sua poesia legge, per esempio, la storia di un caso che gli accadde nella sua vita, con tutte le determinazioni di luoghi e di tempo, e si serve di essa, per quel tanto che gli può servire, a risvegliarne la memoria; ovvero, quando la riferisce a nuovi casi, simili o analoghi, che s'accordano a quel ritmo, e la ricanta come se la creasse di nuovo, nei nuovi casi. Con lo stesso diritto altri, che non sono gli autori ma i lettori, sogliono eseguire lo stesso trasporto di quel ritmo a casi loro simili o analoghi e che per estensione vi si possono includere.

Con ciò si fa chiaro altresì che il problema del rapporto di « decorazione » e « illustrazione », formulato dal Berenson per la pittura, rettificato che sia nell'altro di opera d'arte e dei suoi precedenti e susseguenti pratici (sentimenti dell'autore o sentimenti del lettore e contemplatore), essendo tal rapporto dialettico, non soffre una soluzione dividente e separante, come quello che afferma che solo la « decorazione » è veramente pittura e poesia e l'« illustrazione » è extrapoesia, dovendosi, caso per caso, considerare il diverso atteggiarsi della dialettica dei due termini.

Perchè: 1. l'« illustrazione » è « decorazione », l'espressione dell'affetto pratico è poesia, quando si è risolta tutta nel ritmo poetico che la domina; 2. l'« illustrazione » è estranea alla « decorazione », l'espressione dell'affetto è estranea alla poesia, quando non si è risolta in poesia e resta, qual'era, espressione immediata o espressione prosaica (o espressione variamente oratoria); 3. l'« illustrazione » può rimanere accanto, o frammischiarsi interrompendola, a una « decorazione », cioè a una vera poesia che, in quanto tale, non può non avere un contenuto affettivo, e l'ha di fatto ma non è quello preteso nella professata illustrazione, il quale ha e serba forma aliena dalla poesia (poniamo l'alta malinconia dell'umana passione che è nelle parti poetiche delle tragedie dell'Alfieri ed è il loro vero contenuto, quale non è la risaltante polemica di lui per la libertà contro la tirannia); 4. la sintesi poetica o pittorica può a volta a volta disciogliersi lasciando il residuo dell'affetto pratico allo sguardo del non intendente di arte o all'animo praticamente interessato che, in certi momenti, si appiglia solo alla materia della poesia e la ritorna al suo essere pratico; 5. in nessun caso è possibile una poesia

o una pittura che non sia tutt'insieme espressione di affetti, superata bensì come tale, ma ben esistente nel superamento, trasfigurata ma non vanificata e annullata. Quest'ultima proposizione è importante perchè confuta del pari la stravaganza degli estetici herbartiani, che sognavano un'arte di astratta forma e che precorrevano persino a lor modo, e comicamente, i « valori tattili » del Berenson (ben inteso, senza apportarvi la pregnanza di senso artistico che è nel Berenson e che oltrepassa i simboli intellettuali di cui egli si è servito), almanaccando del gran piacere estetico che proverebbe chi potesse carezzare con la mano la schiena dell'Ercole in riposo o le sinuose forme della Venere di Melos; e quelle più fastidiose, perchè attuali, dei vagheggiatori di una poesia di meri suoni o di una pittura di mere linee e di meri colori, non investita neppure da quel « sentimento » che si gode perfino in un tappeto intessuto e trapunto, posto che veramente sia bello.

Chi voglia intendere più agevolmente questo rapporto, ora intrinseco ora estrinseco, di poesia e rappresentazione degli affetti, ripensi a un caso in cui il rapporto tra poesia e significato di poesia è, per così dire, intrinsecamente estrinseco, che è quello dell'« allegoria », in cui si hanno, in realtà, due espressioni congiunte tra loro per convenzione ossia per arbitrio, e alla quale perciò io, confermando l'esclusione che il gusto poetico ed artistico ne fa dalla sfera estetica, negai carattere di espressione, in qualsiasi significato di questa parola (dall'espressione immediata all'oratoria, alla prosaica e alla poetica), riducendola alla sfera dei segni di scrittura, a una grafia o a una criptografia (1).

Questo tracciato teorico conviene tenere sempre in mente come monito alla critica di cercar unicamente nelle rappresentazioni il poetico che è la loro anima estetica, e non dare importanza alle rappresentazioni stesse quando siano senza quell'anima o siano state scisse da quell'anima, e non impegnarsi nella vana ricerca del senso proprio delle rappresentazioni per sè prese, le quali l'hanno variabile secondo l'uso che se ne fa, ma, vedute dentro la poesia, ne hanno uno solo, che è la poesia stessa.

---

(1) *Sulla natura dell'allegoria* (nei *Nuovi saggi di estetica*).

## IV.

## VITA INTELLETTUALE-MORALE E POESIA.

Il nerbo dell'estetica moderna, del sette e dell'ottocento, ha preso consistenza e dimostrato primamente la sua forza nella critica delle dottrine che concepivano l'arte in servizio della filosofia e della morale, come una didascalica bella e un'alta oratoria, e col rivendicare contro di esse (che si celavano sovente sotto forme varie, capricciose e ravvolte) l'autonomia dell'atto estetico. A dare a quelle antiche dottrine parvenza di verità conferivano taluni aspetti delle opere stesse dell'arte, nè solo delle più o meno accademiche, ma anche delle maggiori e geniali, che in certe pretese che asserivano, o in certe parti della loro struttura, parevano rendere omaggio al *docere* e al *prodesse*. D'altra parte, quelle dottrine di veneranda tradizione, risalenti all'antichità classica, se non riuscivano a cogliere il proprio e l'essenziale dell'arte, erano tuttavia mosse dalla sollecitudine di avvicinarla ed innalzarla a quanto di nobile è nell'anima umana, al culto del vero e all'amore del bene, togliendola dalla bassa del mero divertimento e diletto in cui altri teorici la confinavano, e assegnandole un ufficio decoroso di carattere etico.

Di quella critica e polemica ora non c'è più bisogno, e la sua storia è quasi dimenticata, ed essa rimane solo nei libri dei dotti, come accade quando un affare è terminato e la conclusione passa tra i presupposti che non si revocano più in dubbio. Sostenitori della rispettabile dottrina antiquata s'incontrano sì e no, oggi, tra gli scolastici, e non contano. Ma, in cambio, la dottrina estetica dell'autonomia dell'arte è oggi insidiata da nuovi errori, tra i quali di maggior fortuna quello cosiddetto dell'« arte pura », della parola poetica ed estetica come mero suono, mero colore, mero tono, e via dicendo; e il campo fattivo dell'arte si vede ingombro non più da opere accademiche, ma da altre di affatto diversa sembianza, diversamente frigide e nulle, che rispetto a quelle di prima non ritengono altro vantaggio che di variare il modo della bruttezza, la quale, per nuova che sia, bruttezza rimane, sgradevole e fastidiosa.

Prende volentieri, codesta estetica dell'arte pura, le arie di un pensiero coerente e intransigente, che intende a fondo e formula con rigore il carattere esclusivamente estetico della poesia e di ogni arte, la quale di certo, in quanto tale, dev'essere alogica, apratica e affatto sensuosa, e stare tutta nella forma. Ma sono arie, e in ef-

fetto essa lo fraintende grossamente o scioccamente, quando vuole la purità dell'arte senza il necessario precedente di questa purità, i fiori senza la pianta e senza la radice che affonda nel terreno. Del che può anche dare indizio la molta ignoranza e incapacità dei suoi propugnatori e gridatori, le cui disquisizioni teoriche (quando ne tentano, giacchè per lo più non escono dagli aforismi e dagli accenni misteriosi) si dimostrano miserande, nonostante la frequente tumidezza sacerdotale da iniziati dei loro autori. Un nuovo concetto o una nuova determinazione del concetto dell'arte è stato e sarà sempre lavoro del serio ingegno e della disciplina filosofica. E se questo che ora si è detto è un indizio che non falla, la poesia, d'altra parte, che i nuovi estetici lodano e incoraggiano, è spia sincera dell'esser loro; e porge la riprova che all'origine di quelle teorie sta un vero e proprio impoverimento e immeschinimento intellettivo e morale. Un vecchio medico meridionale, molto sennato e molto acuto, mi scriveva una volta che, nel leggere versi di tal sorta, gli sorgeva irrefrenabile la riflessione che a poeti poetanti in quei modi corrispondono di tutto punto, e sono loro logico complemento, i regimi politici dittatoriali, sorti da stanchezza: a tali eroi, tali poeti. E, in verità, essi nè posseggono il fervore della libertà che è ricchezza di vita interiore, nè la sentono in sè nemmeno come privazione e come nostalgia. Irreligiosi, anche e soprattutto quando scimmiettano la religiosità o trescano colle formule e cerimonie del cattolicesimo, sogliono vagheggiare e professare un misticismo deteriore, non solcato da lampi di verità nè percorso da impeti di dedizione, che è un libidinoso avvolgersi e crogiolarsi nella cecità della sensazione chiusa in sè stessa.

Per respingere e confutare siffatte dottrine non bisogna cedere, dunque, alla tentazione di richiamare in onore e schierare loro contro la vecchia teoria che sottoponeva l'arte alla filosofia e alla moralità e alla religione, e la faceva loro ministra; perchè quella teoria, come si è detto, è ben morta e sepolta, e non può risorgere per prestare nuovi uffici oltre di quelli che già ebbe a prestare transitoriamente nella storia della scienza estetica, e sarebbe voler procacciare un facile trionfo e un'immeritata soddisfazione all'errore nuovo se, per combatterlo, si fosse costretti a tornare indietro e a ricadere nel diverso ed opposto errore, come usano taluni critici cattolici. Bisognerà, invece, tener salda la teoria dell'autonomia dell'arte, ma rendere in essa esplicita una relazione di capitale importanza, che non vi ha avuto sempre sufficiente risalto, essendo rimasta come presupposta e sottintesa, e che perciò è sfuggita agli occhi di

multi. E in tale condizione è rimasta perchè la temperie spirituale in cui la teoria dell'indipendenza dell'arte si formò, vivida com'era di vigoroso pensiero speculativo e forte di entusiasmo morale, la rendeva così intrinseca alle menti e così ovvia nell'aspetto da non suscitare il bisogno di insistervi e di svolgerla in proposizioni dottrinali e difenderla coi modi della filosofia e della critica. E quella relazione è l'unità stessa dello spirito umano, che nelle sue specificazioni non si disgrega, lasciando ciascuna di esse, scompagnata dalle altre, andare alla deriva, ma in quello specificarsi si raccoglie e si possiede. Come l'uomo morale tale è solo in quanto ha capacità logica e sensibile fantasia, vita intellettuale e vita poetica; come l'uomo filosofo è tale solo in quanto ha questa vena poetica, e forte e delicata la coscienza morale; e l'uno e l'altro dalla unità e totalità dello spirito attingono l'energia delle loro specificazioni, tutta morale nell'uno, tutta speculativa nell'altro, schivo l'uno del falso moralismo e l'altro del falso logicismo che usurpa un luogo che non gli spetta; così il poeta e ogni altro artista è tale solo in quanto è anzitutto uomo che si è nutrito di pensiero e ha in sè esperienza degli ideali e delle lotte morali, e l'arte, che non è mai a servizio o in servitù della moralità e della speculazione, è certamente sempre in funzione dell'una e dell'altra, di tutto lo spirito che in essa celebra sè stesso in una sua forma specifica e necessaria. Donde quella sublimità, quello *spirare tragicum*, che è nelle parole e nel ritmo della genuina poesia di tutti i tempi e di tutti i popoli, quel portare con un colpo d'ala possente all'universale e all'eterno: elevamento ed ampliamento di cui si avverte il difetto nell'arte impressionistica e sensuale, che lascia il contemplatore sulla terra, immiserito, deluso, in vana attesa di qualcosa che pur sempre gli manca.

Quando, dunque, tornerà, o quando anche oggi lo sentiamo tornare in rari artisti, questo accento proprio della vera poesia? Quando tornerà, o quando torna, l'uomo intero, con la sua ansia, che è già possesso, di bontà e di purezza; quando si ripiglierà a volgere l'occhio al cielo e si riameranno le cose degne di amore e si saprà per esse travagliarsi e soffrire e sacrificarsi. In ogni altro caso, si avrà, tutt'al più, la velleità, ma non mai la creazione e la gioia del bello. Corre nella terminologia odierna dei promotori e definitori di quello che stimano poesia e arte nuova (la quale, secondo essi, non mai finora sarebbe apparsa al mondo per essere stato sempre scambiato per arte e poesia ciò che era letteratura), la parola « arte astratta », che ben designa l'inerità del loro chiedere e del loro fare, perchè l'arte non è astratta ma concreta, e dalla rappresentazione degli af-

fetti non può mai prescindere e astrarre, perchè la poesia non consiste in altro che nel dare a quelli l'accento poetico, che li innalza a ritmi ideali. Corre altresì la parola « ermetismo », e l'arte non è mai oscurità, ma luce, e non è giochetto di oscuramento, perchè è serietà. Corre il compiacimento per il decadentismo, quasi malattia aristocratica; ma l'arte non è malattia perchè è sanità, non è decadenza perchè è ragion di vita e di maggiore umanità. Piccoli cuori, piccoli cervelli, piccole anime, che siano stati grandi poeti, non sono noti nella storia, nè vi entreranno ora di assalto, per prepotenza, per opera di una mano di gente che rompa il legame dell'umanità con la sua storia passata e la faccia non solo diversa ma estranea. Ed esseri mostruosi, tutto parola e tutto fantasia, tutto colore e tutto suono, non ci sono, che si sappia, neppure tra gli animali. L'uccello — scrisse una volta il De Sanctis, rigettando certe anticipazioni romantiche dell'odierna arte pura — canta per cantare; ma nel cantare esprime tutto sè, i suoi istinti, i suoi bisogni, la sua natura: appunto come l'uomo a cui, per cantare, non basta essere artista, ma deve essere uomo.

Ma, poichè si è accennato di sopra al carattere impressionistico e sensuale di tanta parte, e della meno vuota, dell'arte odierna, viene qui a taglio lo schiarimento di una vecchia questione dei trattati di estetica, che ha riscontro in un'insistente domanda che si riaffaccia di volta in volta alle menti. Nella letteratura estetica, com'è noto, molti tentativi esistono per graduare teoricamente le opere della poesia e dell'arte, distinguendole in una grande e in una piccola poesia, e in altri gradi intermedi tra i due estremi. Per mio conto, ho sempre rifiutato tutte codeste distinzioni, negando il loro fondamento stesso, perchè la poesia non è mai nè grande nè piccola, quantitativamente, e, in senso spirituale, è sempre grande o non è. Un sol verso può essere poesia in sè compiuta; la rappresentazione della più umile scenetta può essere poesia grande, se è *consule digna*, pari all'anima umana. E non ha senso, sebbene alcuni teorici praticarono tal cosa senza senso, graduare le opere d'arte con criterii extraestetici ossia secondo le loro materie, non solo perchè in tal modo si esce dal problema proposto, che è estetico, e la materia è materia appunto in quanto è informe, ma anche perchè è in quanto tale indistinta, e la distinzione sorge solo quando essa è formata, cioè sempre come distinzione qualificata da questa o quella forma spirituale. Tuttavia, come dicevo, quella domanda torna insistente nei giudizi comparativi tra le varie opere che si chiamano d'arte o di poesia; e dev'esserci di questa insistenza e persistenza un motivo,

che, in conseguenza della enunciata premessa logica, non potrebbe trovarsi se non in differenze formali. Ma queste, per un altro verso, noi abbiamo escluse assolutamente con l'affermare la costanza della poesia e dell'arte, e l'unicità della sua forma, che si attua in infinite opere individue ma non si diversifica mai intimamente, cioè nella qualità dell'esser suo. Non resta dunque, che rendersi ragione dello stimolo che muove a rinnovare quella domanda, prendendo a ricercare la differenza a cui si mira e che sembra di quantità o di grado ed è di qualità, non già in forme estetiche particolari che non hanno luogo, ma nelle altre forme dello spirito le cui opere vengono talora inesattamente designate nel parlare comune e in una superficiale considerazione come di carattere estetico, e pur si sente che non possono mettersi accanto alla poesia e all'arte per eccellenza; donde la tentazione a quantificarle e a graduarle. Poesia grande e poesia piccola, maggiore e minore, si scoprono, in effetto, metafore quantitative di ciò che è qualitativamente diverso e distinguibile in poesia e non-poesia, la quale ultima designazione non vuol dire già cattiva poesia o bruttezza, cioè il negativo della poesia, ma semplicemente altro dalla poesia, pertinente nel suo principio ad altre forme spirituali. Quali le opere di cui intendiamo siano, espressioni immediate, prosastiche, oratorie, ho partitamente determinato in uno speciale mio libro (*La poesia*), mostrando come tutte esse possono assurgere bensì a letteratura, a bella letteratura, ma non mai a poesia, perchè impoetico rimane, e non è dato convertirlo, il loro nocciolo, se anche si adorni d'immagini e suoni poetici; e ho descritto le varie forme di questa letteratura effusiva o lirismo, pratica od oratoria con le sue varietà di oratoria di persuasione e oratoria di divertimento e diletto, didascalica o filosofica, storica e scientifica, arte per l'arte, e via particolareggiando, e le ho anche largamente esemplificate in altro libro (*Poesia e non poesia*). Tra queste forme intrinsecamente letterarie e non poetiche, richiamai l'attenzione sul caso della poesia graziosa, idilliaca, epigrammatica e variamente piacente, che occupa tanto grande spazio nelle raccolte dei poeti e nelle storie letterarie, e che più facilmente di altre viene scambiata per poesia dai critici non abbastanza consapevoli del carattere severo di questa e che si lasciano sedurre dal gradevole per sè (si veda nel libro *Poesia antica e moderna*, quello che vi è detto a proposito del Ronsard). Ma un altro caso, non meno degno di attenzione e di vigilanza, e più attuale ai giorni nostri, è quello della poesia sensuale o « impressionistica », al quale si è accennato, e che si differenzia dalla poesia genuina perchè si aggira nella cerchia delle sparse im-

pressioni o sentimenti, non riportati e integrati nell'unità dello spirito, e perciò si appaga del *pathos* senza salire all'*ethos*, ancorchè nella sua cerchia sia, come talvolta accade, finemente elaborata. Mettetela accanto a un verso di Omero e di Virgilio o di Dante e di Shakespeare o di Goethe, o anche di Foscolo e di Leopardi e di Carducci, e sentirete che essa è un'altra cosa, e potrete ben chiamarla, se così vi piacerà, poesia piccola o minore, ma sottintendendo che non è nè piccola nè grande, ma, dal più al meno, un'altra cosa.

## V.

## INTENDERE ED ETIMOLOGIZZARE.

Parlare è intendere il già parlato: il che vuol dire intendere la storia, quell'aspetto della realtà storica che entra nel nostro interessamento attuale e che perciò ci facciamo presente.

Senza questa conoscenza del già parlato, il parlare nostro non nasce; se quella conoscenza è lacunosa e superficiale, il nostro parlare si volge in interrogazioni per riempire quelle lacune e per compiere l'incompiuto; finchè si giunge alla condizione in cui il parlare nostro è reso o creduto possibile.

In questo atto, l'altrui come il nostro parlare è a noi del tutto trasparente, nè avrebbe senso domandare il senso delle parole di cui esso è composto, perchè le cosiddette parole non possono se non perdendo la loro vita staccarsi dal tutto a cui appartengono e al quale danno e dal quale ricevono il senso in riferimento al tutto.

Pensate alla lettura di una poesia della quale tutto vi sia chiaro o di cui abbiate per prove precedenti superato tutte le difficoltà di interpretazione.

L'alba vinceva l'ora mattutina  
che fuggia innanzi...

Che cosa significa qui «vincere»? Questo, appunto, che significa qui, e che intuitivamente si coglie. Ogni spiegazione o traduzione che se ne dia in altro vocabolo, se anche possa servire talora come strumento didascalico, sarebbe esteticamente falsa e goffa insieme. Il vocabolo non ha senso certo per sè, ma solo nella sua funzione, ossia nell'organismo di una particolare espressione che abbia principio, mezzo e fine.

Ma se questo è vero, quale valore è da attribuire alla ricerca e alla scienza che si chiama etimologica? Non certamente quello, che

essa assume, di determinare il senso e la forma originaria di un vocabolo e le sue variazioni successive, per la buona ragione che il singolo vocabolo è un'astrazione e come tale non ha origine nè svolgimento storico. Il buon etimologismo non fa altro se non rimettere in relazione un complesso di suoni, considerato approssimativamente costante, con varie particolari cose con le quali fu congiunto in diversi tempi e luoghi: come se, per es., alla parola « cappello » si mettessero a riscontro le figure delle forme di cappelli adoperati nelle varie epoche (parecchi vocabolarii hanno infatti, a riscontro, queste immagini, e gli odierni « atlanti linguistici » mostrano col mezzo di esse come da luogo a luogo il medesimo nome sia riferito a oggetti di diversa configurazione e perciò significhi cose diverse). È, dunque, la ricerca etimologica un procedimento di carattere affatto filologico ossia strumentale, mercè di cui è possibile impedire fraintendimenti e aiutare la reviviscenza del colore proprio, o della sfumatura di colore, in uno o in altro punto di un'espressione. Ma, per sè presa, la ricerca etimologica è una « storia astratta », ossia così poco è storia che l'averla presente, anzichè meglio determinare e approfondire la comprensione dell'espressione da noi intuita, la turberebbe, distraendoci con una sequela di astratti significati, come son quelli che si leggono nei vocabolarii e, più copiosi ancora, nei vocabolarii che si dicono « storici » delle lingue. Tutti quei significati spariscono e si annullano, portati che siano a contatto dell'unico e nuovo significato che è nella proposizione che ci sta dinanzi.

Il merito della recente scuola etimologica antifonetica è grande, perchè ha concorso validamente a liberare la filologia da una delle più strane fantasie del naturalismo e materialismo dell'ottocento, che credeva di avere, con le cosiddette leggi fonetiche, ridotto il linguaggio a un fatto meccanico, quasi che fatti meccanici esistano realmente al mondo. Ma qui si arresta la validità della nuova scuola, perchè neanche essa può dare una storia che sia vera storia dei vocaboli ossia di astrazioni, e soltanto può costruire ricchissime cronache, benchè sempre frammentarie e lacunose, degli innumeri significati che prendono quelle astrazioni secondo le innumeri cose con cui sono messe in rapporto. Le storie minutissime che di un singolo vocabolo, per es. del nome di un fiore, hanno diligentemente composte i seguaci di quella scuola, ritengono prevalente carattere di una critica, di una satira o di un'ironia del semplicistico etimologismo fonetico. Ma neppure esse attingono l'effettivo processo storico, che non è mai dei vocaboli ma delle espressioni: non delle parole che entrano nelle rime del Petrarca e che un vocabolario petrarchesco

può ben raccogliere e sforzarsi di definire, ma dei sonetti e delle canzoni che di lui si ricantano, dove solo sono vive perchè formano parte di organismi vivi.

Si avverta che queste considerazioni, che qui si sono aggirate nella sfera dell'espressione della poesia e dell'arte, si potrebbero continuare anche fuori di quella sfera, per esempio per le ricerche sulla storia degli istituti, — poniamo, il feudo o il comune —, sulla loro origine e il loro svolgimento: origine che non è dato trovare mai davvero, perchè l'astratto non ha origine reale, nè, per simile ragione, svolgimento, laddove quei fatti che sono stati raccolti per astrazione in concetti di istituti, quali feudo o comune, riconnessi con la realtà storica da cui erano stati staccati, ripigliano con la loro individua fisionomia la loro determinatezza e la loro vita di azioni storiche. E anche per le storie di istituti si potrebbe additare qualcosa di analogo alle leggi fonetiche (leggi sociologiche del feudo o del comune) e qualche cosa di analogo alla critica che di quelle è stata fatta dalla scuola antifonetica (dimostrazione che quegli istituti non si riportano a un'unica causa ma a molte, anzi innumeri, secondo luoghi e tempi, nel corso della storia). Ma il lettore, se vorrà, proseguirà queste riflessioni ed eseguirà da sè le correlative estensioni critiche.

## VI.

### L'ARTE COME LA FORMA DEL PURO CONOSCERE.

Artisti e poeti, e anime poetiche ed artistiche, sono portati a tenere la poesia o l'arte come la più alta, la più pura, e anzi la sola forma della vera e intima conoscenza della realtà. Concetto che è entrato anche in qualche sistema filosofico dell'età romantica, segnatamente in quello dello Schelling nella sua prima epoca, e si ritrova adombrato in pensatori che di lui hanno direttamente o indirettamente risentito l'efficacia, come il Bergson. E senza qui darne da capo la non difficile confutazione, e prendendolo di preferenza nella forma più diretta e spontanea con cui si presenta nei cultori e amatori dell'arte, cioè come un modo di pensare, errato che sia nella sua conclusione, bisogna pur domandarsi per quale sempre ritornante motivo di vero esso sia nato e di continuo rinasca.

Il motivo di vero è che solo la poesia è superamento e catarsi, e non già di questa o quella lotta pratica e travaglio morale come

nel pensiero che, con l'intenderla secondo verità, prepara la ripresa di altre lotte pratiche e morali, ma di queste lotte e travagli nella loro totalità, del mondo tutto della passione pratica; e perciò la poesia è bensì conoscenza, ma conoscenza come intuizione e contemplazione, ateleologica, aconcettuale, acritica: conoscenza di tal qualità che molti filosofi, non riuscendo a intendere siffatta forma di teóresi, la rigettano, sia col risolverla in un imperfetto e contraddittorio atto di pensiero da correggere e inverare, e cioè col negarla, sia col ricercare la virtù della poesia ora nel buio che chiamano sentimento, ora in un singolare edonismo non sensuale, ora in una sorta di rivelazione dall'alto, e così per altrettali vie aberranti. Per l'anzidetto superamento del fare e patire pratico nella sua totalità, solamente nell'arte si gode l'obliosa serenità, solo in essa rifulge la bellezza: la bellezza che non è il piacere di una verità o di un bene particolare, ma della visione del cosmo, e infonde una gioia che ha del celestiale; la bellezza, concetto tante volte sentenziato non definibile e misterioso, ma pur così ben definibile e non misterioso che è pensabile e pensato nella genesi che gli abbiamo assegnata e che richiede che si ponga e s'intenda il momento conoscitivo della pura intuizione, il quale non solo riesce estraneo e inafferrabile a molti intelletti, ma è spesso assai superficialmente inteso da coloro stessi che ne accolgono e ne ripetono volentieri il nome, e, nel miglior caso, lo intravedono or sì or no, come in nube.

Si consegue, sì, nella pura contemplazione e nel rapimento della bellezza la serenità, ma per distaccarsene necessariamente subito dopo, non già perchè si disperda il processo del conoscere che in quel suo momento, come lo si è chiamato, « aurorale » si è iniziato, ma appunto perchè dall'aurora si passa al giorno, al giorno che è lavoro, e il processo conoscitivo si prosegue con diversa energia, non più con la mera elevazione sul mondo della passione, ma con la ripresa di questa passione e sotto lo stimolo rinnovato della praxis, che vuole ora il superamento conoscitivo di questa o quella delle sue particolari determinazioni, di questa o quella delle sue lotte e travagli da intendere e comprendere nella loro individua realtà affinché si dia luogo a nuova azione, essendo l'uomo pensiero e azione, l'uno per l'altra. Così dalla poesia si viene alla prosa, a cui la poesia con la pura teóresi ha aperto la via: si viene al discernimento e alla critica, e la contemplazione del cosmo si particolarizza, e si schiarisce di luce non più estetica ma intellettuale, nel mondo della storia, approfondimento della coscienza ingenua e premessa dell'azione.

Se il pensiero e la filosofia fossero, come in certe concezioni

tradizionali e scolaresche, mera contemplazione della realtà in universale, fredda visione dell'idea o delle idee, sarebbero un pallido e impotente duplicato dell'arte, e di fronte a un tal conato, che sentono arido e vano, gli artisti e i poeti hanno ragione di affermare che la filosofia e il pensiero non raggiungeranno mai quello che essi già posseggono, la realtà vivente del mondo, che sola l'intuizione dischiude. Ma la parziale verità di questo loro teorizzare è costretta a correggersi e negarsi integrandosi nella verità del nuovo concetto della filosofia, del pensiero come conoscere storico, se artisti e poeti non vogliano dare in bizzarrie e stravaganze, come talvolta usano, e si pieghino al ben ragionare, al quale possono essere aiutati dall'ovvia considerazione che anch'essi, poeti ed artisti, sono uomini e operano nel mondo e non possono non pensare anch'essi la realtà del mondo in cui operano e vivono. Chè quando, non paghi di riconoscere l'arte e la poesia come un momento essenziale e originale dello spirito, dimenticando che ogni più grande opera dell'uomo vuole compagna la modestia, cioè la conoscenza del suo limite, dilatano l'arte e la poesia e pretendono investire con essa tutta la vita o piuttosto cozzano per essa contro ogni altra ragion di vita, corrono il rischio di quella perversione che si chiama l'« estetismo », nel quale non solo l'azione e il pensiero, ma anche la stessa arte e poesia, si spengono vilmente. Ma nelle schiette tempere artistiche ciò non accade, e la loro ostinatezza a non veder oltre ha del commovente, come sa chi ha avuto con loro intrinsechezza e ha ascoltato le loro candide parole e, filosofo che sia, si è sentito venir sulle labbra l'esclamazione di Giovanni Huss alla vista della vecchierella che apportava il suo fascetto di legna per bruciarlo: *Sancta simplicitas!*

E anche (per ricordare un altro piccolo tratto di psicologia degli artisti) nella definita apraticità dell'arte mette radice la loro frequente e singolare inadattabilità e inettezza pratica che, secondo i casi, ora s'innalza in essi a sentimento di superiorità e prende forma di vanto, e ora si abbatte in quello della personale debolezza ed esce in lamentele. « L'arte (così sospirava il mite romantico Wackenroder) è un frutto proibito che seduce, e chi una volta ne abbia gustato l'intimo dolce succo, è irrimediabilmente perduto nel vivo mondo operante ».

B. CROCE.