

RIVISTA BIBLIOGRAFICA

JOHANN J. WINCKELMANN. — *Il bello nell'arte*: scritti sull'arte antica, a cura di Federico Pfister — Torino, Einaudi, 1943 (8.º, pp. xvi-164).

Anche sul Winckelmann mi giova tornare per un po', al fine di correggere nei rispetti di lui, come ho fatto per altri scrittori di estetica e per la storia di questa scienza in generale o nelle varie sue epoche (1), un errore di prospettiva che è nella mia giovanile *Storia dell'estetica* (2), e del quale l'autocritica non tardò a farmi accorto. L'errore veniva dall'adozione che allora mi accadde di fare di un criterio (che nell'introduzione ricordai) del Rosmini, il quale giudicava i sistemi filosofici secondo che pecchino per eccesso o per difetto, commisurati alla verità filosofica. Ma la verità filosofica (e questo rimaneva nascosto alla mente non storica del Rosmini) non è un concetto che si possa fissare per sé distaccandolo dalla sua realtà che è la storia, la cui misura sta non fuori o sopra di lei ma in lei stessa. Conseguenza di quell'errato criterio sarebbe o di riprovare tutte le teorie che si esaminano in quanto tutte necessariamente divergono dalle presupposte verità, o se alcune o talune di esse sono arbitrariamente sottratte alla condanna e vengono approvate come vere in assoluto, di alterarle con ciò togliendole fuori dalle circostanze in cui nacquero e dai limiti che da queste ricevevano. Ingiustizia storica nell'uno e nell'altro verso, sia come riprovazione sia come approvazione, cioè, in più esatti termini, insufficiente comprensione della storia, alla quale si rende giustizia solo con l'intenderla nel suo processo.

Altra è la via che conviene tenere, e che spontaneamente io altresì tenni in più parti di quello stesso mio primo lavoro, e ho sempre con piena consapevolezza tenuta di poi: d'interpretare e giudicare ogni pensatore in relazione coi problemi che egli si propose, e determinare quali, così posti, risolve, e quali non riuscì ma pure tentò di risolvere, e, con gl'imperfetti suoi tentativi e con le contraddizioni in cui in essi s'impigliò, venne come preparando e rivoltando il terreno a ricevere un migliore germe di soluzione: vietandosi rigorosamente d'interrogarlo mai su problemi che erano fuori del suo orizzonte mentale e che sorsero più

(1) Si vedano *Nuovi saggi di estetica*, e la serie di scritti sulla storia dell'Estetica inseriti nel volume *Ultimi saggi* (pp. 1-209). Una scelta di queste e altre mie pagine, che danno una rinnovata trattazione dell'argomento, è nel volume: *Storia dell'estetica per saggi* (Bari, 1942).

(2) Per il Winckelmann, *Estetica*, pp. 291-94.

tardi o sorgono di presente in noi. Esclusi dalla storia del pensiero, a questo modo trattata, restano solamente i ripetitori della scienza, i compilatori scolastici, i dissertatori accademici, che tutt'al più trovano il loro posto nella storia della scuola e della cultura.

Il Winckelmann senti con grande intensità e vivo entusiasmo, e tenne sempre presente, il momento primario e insieme terminale dell'arte che è la bellezza, affermandolo contro le varie teorie dell'imitazione della natura, o piuttosto (poichè questo concetto dell'imitazione è assai vago e polisenso ed ha espresso talvolta anche esigenze legittime), contro una grave confusione che esso ora suggerisce e ora presuppone, annidata com'è nel suo seno, cioè l'« imitazione degli affetti » e, come ora si direbbe con più approfondita analisi dello spirito e con più esatta definizione, l'« espressione immediata degli affetti », l'espressione naturalistica e inestetica, tolta in iscambio dell'arte. Non era il Winckelmann filosoficamente disciplinato, e perciò cominciava col dire che la bellezza è « impossibile a definire », cioè a intendere, perchè « cosa superiore al nostro intelletto », il quale perciò « non può conoscerla »; ma nell'atto stesso veniva a determinarne il concetto, assegnando alla bellezza il carattere dell'« indefinito », o, meglio, dell'« infinito », di oltrepassante gli affetti nella loro particolarità per una visione, come ora sogliamo anche chiamarla, « cosmica ». « Volendo io dire — queste le sue parole — che la figura per esser bella debb'essere indefinita, voglio intendere che la forma di essa non sarà propria di quella tal persona che si ritrae, nè esprimerà alcuna situazione dell'animo o alcun affetto, perchè queste due cose, mentre tolgono l'unità, o degradano o offuscano la bellezza. Laddove può dirsi della bellezza, come dell'acqua presa da una sorgente, che quanto meno è saporosa, vale a dire priva di ogni particella straniera, tanto più si stima salubre » (1). È una immagine alla quale ricorre non una volta sola e con la quale cerca di rendere il senso di sollevamento e di purificazione che si prova alla presenza della bellezza artistica: il toccare mercè di essa una sfera nella quale s'incontrano tutti i grandi poeti ed artisti, che, varii che siano gli affetti da cui muovono, tutti li risolvono in un tono che è come il linguaggio loro comune, il tono eterno del genio poetico ed artistico, puro come acqua di fonte. Questo concetto, non certo senza precedenti nei pensatori dell'antichità e del rinascimento e in qualche italiano dello scorcio del seicento (2), così rilevato, così energicamente e insistentemente affermato da lui con la commozione di cosa nuova o nuovamente scoperta, a me par da considerare il principale e sostanziale e fecondo contributo del Winckelmann alla scienza estetica.

(1) Mi attengo principalmente all'ultima sua opera, *Monumenti antichi inediti*, 1767, che fu da lui scritta in italiano; e rimando anche per le citazioni alle pagine della antologia dello Pfister; qui, p. 179.

(2) Per il Bellori, v. SCHLOSSER, *Kunstkritik* (Wien, 1924, pp. 453-59).

Per esso, egli segna il suo distacco dall'arte barocca, dall'arte di un Bernini, che pure in altri riguardi pregiava (1), e il collegamento all'arte greca, di cui fece il suo ideale; e altresì giustifica la nota di superiorità che riconosce all'arte severa verso quella che si volge alla gradevolezza; giacchè, discorrendo della « grazia » (che è poi, non, come egli la presenta, un aggiunto carattere, ma un sinonimo della bellezza), distingue la forma di grazia che è indirizzata al « sublime » e alla quale appartengono Fidia, Policleto, Raffaello, Leonardo, da quella che coltiva il piacente e che è di Prassitele, Apelle, Correggio, Guido, l'Albani (2).

E quel concetto porge il mezzo ermeneutico per entrare nello spirito di talune sue affermazioni che possono sembrare del tutto legate (e sono bensì legate ma non del tutto) alla sua predilezione e alla sua esaltazione entusiastica dell'arte greca, ma che, in ultima analisi, hanno valore di simbolo di quel ritornante suo concetto. La forma lineare è « più acconcia a rappresentare l'età dell'uomo in cui sembra che la bellezza abbia la sua sede, la gioventù », perchè le linee, dipartendosi dalla rettilineità e convertendosi in ellittiche e formate da tante parabole che tendono a diversi altri centri, « in queste lor trascendenze scorrono sì dolcemente che assomigliar si possono alla superficie del mare non agitato dai venti, la quale, se ben muovesi, dicesi che è in calma ». Par di riudire le parole con cui Amleto, cioè Guglielmo Shakespeare, raccomandava agli attori, come sommo dell'arte, la *smoothness*, la morbidezza. Perfino con ciò si spiega la sua strana idea che questa « unità di contorni » fosse dagli artisti greci affinata e resa in loro costante con l'osservazione dei corpi degli evirati sacerdoti di Cibele e di Diana efesina, nei quali « veniva a unirsi la dolce convessità d'ambidue i sessi, con meno risentimento dei muscoli e delle parti cartilaginose di quel che suol essere nella breve gioventù nostra ». Anche nelle statue di Bacco e di Apollo ritrovava una natura mista ed equivoca accostantesi per le « anche grandiose e per le membra tondeggianti a quelle degli eunuchi e delle femmine ». Il contrasto era verso i « moderni artefici i quali si credono di dar maggior saggio del saper loro quanto più fanno spiccar le vene ed i muscoli nelle immagini di qualsiasi età ». Le figure degli dei greci rassomigliava a « uno spirito etereo purificato dal fuoco, spogliato d'ogni debolezza umana, talmente che non vi si scoprono nè tendini nè vene », perchè la « sublime idea di quegli artefici » aveva creato come « delle essenze dotate di sufficienza astratta e metafisica, la superficie delle quali servisse come corpo apparente ad un essere etereo condensato negli estremi suoi punti e rivestito di sembianza umana, sì, ma senza partecipare della materia di cui è composta l'umanità, nè dei suoi bisogni » (3).

(1) *Monum. antichi*: v. Antol. cit., 133.

(2) Op. cit.: Antol., pp. 145-48.

(3) Op. cit., Antol., pp. 129-33.

A questo concetto della bellezza corrisponde, nella sua dottrina, una particolare capacità che l'apprende e la sente, un senso interno, distinto da quello esterno, dall'occhio e dall'udito, per acuti che siano, « meccanici » che danno l'esattezza del percepire ma non la visione della bellezza, laddove esso fornisce « la rappresentazione e la formazione delle impressioni ricevute dal senso esterno » ed è « intellettuale ». Parola, quest'ultima, che non bisogna, nel Winckelmann, intendere nell'accezione intellettualistica, ma in quella che noi diciamo « intuizionistica »; com'è subito confermato in lui dal soggiungersi che quel senso « deve essere pronto e svelto, perchè le prime impressioni sono le più forti e precedono la riflessione e ciò che questa fa sentire è più debole »; e che nella sua spinta verso il bello potrà essere « oscuro e senza motivo, come tutte le prime e immediate riflessioni », finchè l'esame dell'opposto non sopravviene, ed accetta e anzi richiede la riflessione (il giudizio critico). Pretendere di ottenere la visione del bello col « passare dalle parti all'insieme », cioè in modo intellettualistico, « dimostrerebbe un cervello di grammatico e difficilmente saprebbe risvegliare in sè un sentimento d'insieme e un'estasi ». Come il suo oggetto, quel senso dev'essere « più delicato che impetuoso, perchè il bello consiste nell'armonia delle parti » e « la perfezione di queste in un dolce salire e scendere », e governa il sentimento « con mano dolce e non con improvvisi scatti » ed è « mediato » e non « immediato » come nell'impeto, e delicato e tenero, opera a guisa di una « dolce rugiada e non come raffiche di pioggia ». Anche qui si ritrova una ragione teorica e profonda della preferenza che il Winckelmann sembra dare in arte alla bellezza maschile sulla muliebre, avendo egli sperimentato che non è facile trovare quel puro sentimento estetico in coloro che sottostanno al fascino della bellezza muliebre, e poco o nulla sono toccati dalla bellezza maschile, onde non comprendono l'arte dei greci, che riproducevano più bellezze di questo che dell'altro sesso (cioè non si lasciavano legare in arte dal facile fascino che emana da tante opere care ai poco intendenti). Un grado più intenso del sentimento — dice ancora — è richiesto per le cose dell'arte che non pel bello che si chiama di natura, effondendosi esso come « le lacrime in teatro, senza dolore e senza vita », ed essendo suscitato e integrato dall'immaginazione. Nella prima gioventù, come ogni altra inclinazione, si presenta « avvolto in sentimenti vaghi e oscuri, e si manifesta come un prurito errante per la pelle, che col grattarsi non si arriva mai a cogliere nel punto preciso »; ma si sveglia e si matura mercè dell'educazione (1). Prudenti avvertenze fa circa l'intelligenza del bello, nella *Storia dell'arte antica* (2): di non cercare i difetti e le imperfezioni nelle opere d'arte, se prima non si è imparato a conoscere e distin-

(1) *Dissertazione sulla capacità del sentimento del bello nell'arte* (1763): Antol., pp. 75-82.

(2) Nel libro V, cap. 6, 8, 45, 15-17: v. Antol., pp. 106-9.

guere il bello; di non fidarsi del giudizio tecnico che di solito attribuisce maggior valore al difficile che al bello, come usano gli artisti di poco valore, i quali, non sapendo pregiare le facoltà spirituali, ammirano il lavoro manuale; di distinguere le parti essenziali e quelle accidentali, come sembrano aver fatto gli artisti antichi che queste ultime trattarono con negligenza come *parerga*; e così via.

Ma dal concetto della bellezza, che il Winckelmann propugnava, nasceva un difficile problema, che ancor oggi è una croce per molti teorici e divide scuole di critici e anche scuole di artisti (1): il rapporto tra l'espressione e la bellezza, non potendo l'uno di questi due momenti dell'arte escludere l'altro e farne di meno. Il Winckelmann non lo risolse o non lo risolse in modo soddisfacente; ma pure gli diè rilievo, sicchè quel problema rimase vivo e pungente e fu tentato e ritentato dai suoi seguaci e dai suoi critici. Egli, in effetto, preliminarmente cercò di girare la difficoltà e spacciarsene, collocando l'« espressione » e l'« azione », questi due accidenti, come li denominava, che pure hanno parte ineliminabile nella bellezza, nel posto che Demostene assegnava all'azione dell'oratore rispetto alla sua oratoria parlata o scritta (2): analogia che non regge, perchè l'azione, cioè i gesti dell'oratore, che accompagnano e sottolineano e coloriscono i suoi detti, sono parte indivisibile dall'orazione, e, se resi visibili nella recitazione, pur sempre sono già esistenti o sottintesi nella scrittura. Di poi, affrontando direttamente la difficoltà, ammise l'« espressione » (e l'« azione », che in fondo qui fa tutt'uno con questa), come elementi necessari, ma per altro infrenati dall'istanza superiore della bellezza. « Poichè nell'operare — diceva — non ha luogo l'indifferenza totale, così, non potendo l'arte contentarsi dall'effigiare le deità con sensazioni ed affetti umani, dovrebbe contentarsi di quel grado di bellezza che la deità operante poteva mostrare. Perciò l'espressione, sia qui quanta si vuole, non pertanto ella è così bilanciata che la bellezza prepondera, ed è come il gravicembalo in un'orchestra, il quale dirige tutti gli altri strumenti che sembrano affogarlo ». Gli artisti greci, per gli eroi non meno che per gli dei, « cercarono d'accordare col volto e con gli atti una placidezza, che non avesse il minimo d'alterazione e di perturbazione, che secondo la filosofia era anche impropria della natura e dello stato della stessa divinità », formando le figure « con una tal compostezza » che dava un « equilibrio perfetto di sensazione » (3). Donde le famose sue interpretazioni del Laocoonte, dell'Apollo del Belvedere, della Niobe e di altre opere della scultura greca. Ma la debolezza e l'errore di quella teoria stavano nel concepire l'« espressione » (che qui voleva dire l'espressione naturale degli affetti), e la « bel-

(1) Si veda il mio saggio: *La disputa intorno all'« arte pura » e la storia dell'Estetica* (in *Ultimi saggi*, pp. 201-09).

(2) *Monum.* cit.: Antol., p. 138.

(3) *Monum.* cit., pp. 139-40.

lezza », come due elementi indispensabili all'arte, entrambi parimenti positivi ma tra loro contrastanti, dei quali il secondo doveva ottenere, e nell'arte greca aveva ottenuto, una sorta di vittoria ed esercitava un accorto dominio sull'altro: debolezza ed errore della teoria che furono aggravati dal Lessing, quando del vario esercizio di siffatto dominio, della maggiore o minore sua distesa, volle fare un criterio per la distinzione delle arti tra loro, in un libro che ha ancora grande rinomanza, sebbene (a mio ormai antico parere) non facesse compiere alcun vero progresso alla scienza estetica ma entrasse in una via fallace, tantochè il progresso in questa parte si ebbe solo quando, avvertita e dimostrata la fallacia di quella via, se ne prese una diversa, e anzi opposta, e si affermò non la distinzione ma l'intima unità delle arti. Senonchè l'espressione naturale degli affetti non è un elemento nè un complemento dell'arte, ma il suo antecedente, la sua astratta materia; e il rapporto tra quella cosiddetta espressione, che è un concetto naturalistico, e l'espressione vera e propria, che è spirituale ed estetica, non è già un caso di gara reciproca e di vario-contemperamento, ma il rapporto stesso fondamentale nella vita dello spirito di materia e forma, e perciò questa seconda, nell'arte come in ogni altra sfera dello spirito, non discaccia nè fiacca la prima, ma la trasfigura. Il Goethe disse poi, che « bisogna muovere dall'espressione per giungere alla bellezza », e questa è la verità, aforisticamente enunciata; ma i termini propri di questo rapporto e il suo processo dialettico hanno più tardi richiesto molto acume d'indagini per essere a pieno chiariti.

Il Winckelmann, che fermò sull'arte e sulla bellezza alcuni concetti d'indubbia importanza filosofica, non era filosofo in senso specifico, nè esperto della storia della filosofia; e perciò non possedeva i mezzi richiesti per portar più oltre questi problemi. Della teoria dei filosofi sul bello e sull'arte aveva, per quel che mi sembra, notizie assai vaghe, affermando che « coloro che finora han trattato del bello, per pigrizia di mente anzichè per mancanza di sapere ne han pasciuti d'idee metafisiche », e subito dopo citava, non s'intende bene perchè, l'*Iconografia* di Cesare Ripa (1). Dell'estetica iniziata dal Baumgarten, se ebbe sentore, non ebbe esatta ed intrinseca cognizione; chè anzi egli fu, se non il primo, uno dei primi (lo seguì in questo fraintendimento Emmanuele Kant), che respinsero, con chiara allusione al Baumgarten, il concetto della « perfezione » come inadatto a definire la bellezza (2); laddove il Baumgarten non aveva mai adeguato e identificato *pulcritudo* e *perfectio*, ma considerato la *pulcritudo* come la *perfectio cognitionis sensitivae qua talis*, perfezione intuitiva o espressiva, *claritas*, rispetto all'*obscuritas* del senso. Certo della ricchezza di svolgimenti, che questa definizione chiudeva in sé, il Baumgarten non aveva nè poteva avere coscienza e padronanza, perchè non poteva

(1) *Monum.* cit.: Antol., p. 126.

(2) *Op.* cit.: Antol., p. 127.

anticipare la storia dei due secoli che seguirono dopo di lui del pensiero estetico; ma egli era pur giunto col suo filosofare all'entrata di quella lunga via, percorrendo la quale sarebbe stato infine risolto il dissidio tra espressione e bellezza, che travagliò il Winckelmann e la sua scuola.

Che poi esso Winckelmann indugiasse in vecchi errori, col ripetere, per esempio, che la bellezza è di Dio, e che, impedita nella natura dalla materia e dagli accidenti, viene corretta in questa sua imperfezione dall'uomo nell'arte (1), o col prendere a determinare quale forma spetti al profilo, alla fronte, agli occhi, alle palpebre, alle ciglia, ai capelli, alle mani, ai piedi e alle altre parti del corpo umano per esser detti belli (nel che continuava, con riferimento all'arte greca, le simili trattazioni italiane del Rinascimento (2): questi e altrettali teorizzamenti, non provano altro se non che anch'egli, come, dal più al meno, ogni pensatore, si trascinava dietro pesi morti da lui accettati e non penetrati della sua critica e con ciò rigettati, e che non bisogna cercare in queste cose il carattere della dottrina del Winckelmann e il posto che egli tiene nella storia.

B. C.

(1) *Monum.* cit.: Antol., p. 131.

(2) *Op. cit.*: Antol., pp. 151-60.