

biologiche come delle filosofiche, e a che i concorrenti siano giudicati in relazione a tutti gli elementi scientifici costitutivi della cattedra ».

Lasciando da parte la contraddizione patente tra il riconoscere nelle scienze biologiche il *fondamento* della psicologia sperimentale, e porne poi *la sede più appropriata* tra le scienze non biologiche, — sarà bello vedere in qual modo funzioneranno le Commissioni giudicatrici, composte di naturalisti e di filosofi; e cioè di persone, che non sono in grado d'intendersi tra loro e pur dovranno giudicare gli altri!

Ciò mi fa tornare alla memoria un aneddoto di quindici anni fa. Io avevo allora pubblicato alcuni volumi di ricerche storiche; quando un giorno mi giunse una lettera del rettore dell'università di Napoli che m'invitava a far parte di una commissione per conferimento di una libera docenza in *filosofia della storia*, insieme col mio compianto amico e direttore dell'Archivio di Stato, Bartolommeo Capasso, con R. Bonghi, col professore di filosofia teoretica dell'università, e con un quinto, che non ricordo chi fosse. Io mi affrettai a mandare la mia rinuncia; ma, recatomi poi all'università a domandare che cosa significasse quel curioso invito, mi fu spiegato che, trattandosi di *filosofia della storia*, si era pensato di comporre la commissione di *filosofi* e di *storici*, perchè la competenza fosse sicura e completa! « E chi vi dà il diritto — osservai — di mutare quel *della*, preposizione, che modifica profondamente il senso della parola *storia*, in un *e*, congiunzione? » Così ripeto ora: chi vi dà il diritto di separare *psiche*, *logia*, e *sperimentale*; e, sotto specie di ottenere la competenza completa, organizzare la completa incompetenza?

B. C.

### III.

#### LE ANTINOMIE DELLA CRITICA D'ARTE.

Ho esaminato altra volta l'antitesi dello *storicismo* e dell'*estetismo*, e mostrato che l'uno e l'altro esagerano un aspetto della verità e mettono capo a teorie false intorno all'arte, il primo a una concezione meccanicistica, il secondo a una concezione capricciosa e edonistica (1). E, giacchè gli errori si convertono l'uno nell'altro, può dirsi anche che quel meccanismo è edonismo, e quell'edonismo è meccanismo.

Ripiglio ora un punto della questione, che forma il fondo spesso inconsapevole o poco chiaro di molti dibattiti, e che è certamente assai difficile.

La critica d'arte sembra impigliarsi in antinomie, simili a quelle che già Emmanuele Kant formulò. Si ha, da un lato, la tesi: — *Un'opera*

(1) V. *Il torto e il diritto dell'esteticismo*, nella *Critica*, III, 245-250.

*d'arte non può esser compresa e giudicata se non col ricondurla agli elementi onde risulta*; seguita dalla sua brava dimostrazione: che, se così non si facesse, un'opera d'arte diventerebbe alcunchè di avulso dal complesso storico cui appartiene, e perderebbe il suo vero significato. A questa tesi si contrappone energicamente l'antitesi: — *Un'opera d'arte non può essere compresa e giudicata se non per sè stessa*; — e segue anche qui la dimostrazione: che, se così non si facesse, l'opera d'arte non sarebbe opera d'arte, giacchè gli elementi sparsi di essa si agitano anche negli animi dei non artisti, e artista è solo colui che trova la nuova forma, cioè il nuovo contenuto, che è poi tutta l'anima della nuova opera d'arte.

Questa antinomia risorge sempre; e si discute a perdita di fiato, senza che l'un punto di vista possa vincere l'altro. I sostenitori dell'un partito non possono sopprimere in sè la coscienza che la posizione degli avversarii è forte; o, — come Renan diceva, — sono, nel fondo del loro animo, un po' dell'opinione dei loro avversarii.

Ora, quando due proposizioni opposte si accampano con egual diritto, è chiaro che non vi può essere altra soluzione che di considerarle tutte e due come vere. Ma, dichiarandole tutte e due vere, e non potendosi, perchè opposte, aggiungerle l'una all'altra, si viene, insieme, a dichiararle tutte e due false; perchè la verità dell'una è la falsità dell'altra, e viceversa. Il che significa che le due proposizioni, la tesi e l'antitesi, debbono essere mediate e risolte in una terza, la loro sintesi, *che è la sola vera*.

E la soluzione dell'antinomia esposta di sopra è, che un'opera d'arte ha certamente valore per sè stessa; ma questo suo sè stesso non è qualcosa di semplice, di astratto, un'unità aritmetica; ma è qualcosa di complesso, di concreto, di vivente, un organismo, un tutto composto di parti. Comprendere un'opera d'arte è comprendere il tutto nelle parti e le parti nel tutto. Ora, se il tutto non si conosce se non attraverso le parti (e qui è la verità della prima proposizione), le parti non si conoscono davvero se non attraverso il tutto (e questa è la verità della seconda proposizione). L'antinomia è di tipo kantiano; la soluzione è di tipo hegeliano.

Questa soluzione stabilisce l'importanza dell'interpretazione storica per la critica estetica; o meglio, stabilisce che *la vera interpretazione storica e la vera critica estetica coincidono*: non son due, ma uno; o son due in uno e uno in due. Ed è la soluzione che già detti nel mio libro sull'*Estetica*, e che mi è guida costante nelle pagine critiche, che vado scrivendo in questa rivista: nelle quali vi saran di certo errori di applicazione, ma nessuno potrà mai accusarle di mancato ossequio nè verso la storia nè verso l'estetica.

Se non che, riaffermata la necessità dell'interpretazione storica per la critica estetica, si pone la domanda: *quali sieno i fatti storici dei quali il critico d'arte deve tener conto*. Il paese dove l'artista nasce e si forma, le condizioni geografiche, climatiche, di razza alle quali egli appartiene? le condizioni politiche e sociali del suo momento storico? la sua vita privata? la sua costituzione fisiologica e patologica? i rapporti che ha

avuto con gli altri artisti? le sue idee religiose e morali? Quali di queste categorie di dati di fatto? O tutte insieme?

La risposta non può consistere nel dire, come spesso si suole, che tutte queste categorie sono indispensabili; e neppure che alcune sono indispensabili ed altre no. La risposta corretta è, invece: che *tutte le categorie possono essere indispensabili, e nessuna di esse in particolare è tale di necessità.*

Se infatti noi consideriamo la totalità della poesia e dell'arte che l'uomo ha prodotto o produrrà, non possiamo disconoscere che, per interpretare e comprendere quella totalità, è necessaria la *totalità* di ciò che l'uomo ha percepito e si è rappresentato: dal freddo e dal caldo, fino all'entusiasmo religioso e alla passione politica. Niente resta a priori escluso; perchè niente nella realtà è superfluo o separabile dal resto, senza alterare questo resto stesso.

Ma, allorchè dal pensiero generico della totalità noi passiamo alla considerazione della singola opera d'arte, — e il critico non può considerare se non singole opere d'arte, e serie e gruppi di esse che si costituiscono come serie e gruppi solo quando si cominci dalla considerazione del singolo, — gli elementi di fatto, che il critico deve tener presenti, sono *quelli soltanto che sono entrati effettivamente come costitutivi dell'opera d'arte che egli esamina.* — Quali debbono esser questi? Chi può dirlo, così, in generale? Il problema si risolve solo caso per caso. Un poeta può essere vissuto tra le più ardenti lotte politiche e avervi anche, come uomo, partecipato; e la sua poesia può essersi svolta fuori di ogni impressione di vita politica. Può essere stato malato tutta la vita, e la sua fantasia si sarà aggirata tra immagini sane e gioconde. Può essere stato sanissimo fisiologicamente e ben temprato di nervi; e la sua fantasia avrà elaborato immagini di squilibrio e di frenesia. Ogni opera d'arte ha la sua genesi particolare, che non si può determinare su un questionario prestabilito; ad esempio, su quello del Taine: razza, ambiente, momento; o scuole, ambienti artistici, influenze; o su altro cosiffatto. Bisogna, di certo, analizzare gli elementi dell'opera, ossia le parti del tutto; ma *le parti di quel tutto*; non le parti di tutti i tutti, o di un qualsiasi tutto.

Di qui anche si vede l'erroneità di esporre la storia letteraria ed artistica di un dato popolo o di un dato periodo, movendo, come da premesse, dalle descrizioni generali del paese, della razza, delle condizioni politiche e sociali, e via dicendo: descrizioni le quali, come acutamente osservava il vecchio storico della letteratura italiana Paolo Emiliani Giudici, restano poi quasi « quaderni di opere diverse cuciti a caso in un tomo di storia letteraria, la quale può, senz'essi o con essi, andare di egual movimento ». Il vero critico e storico della poesia e dell'arte sa richiamare via via gli elementi interpretativi, che fanno all'uopo; e non li allarga nè li restringe arbitrariamente e in modo preconcelto. A chi dice che nella critica d'arte bisogna mettere a fondamento le condizioni sociali e politiche, si deve rispondere: — è troppo, ed è troppo poco. A chi dice

che bisogna mettervi le condizioni di razza e di temperamento, bisogna rispondere: — è troppo, ed è troppo poco. A chi dice che bisogna considerare come elemento fondamentale l'atteggiamento religioso, bisogna rispondere: — è troppo, ed è troppo poco. E così via. Noi non vogliamo nè il troppo nè il troppo poco; ma quel tanto che è adatto ed opportuno al caso, e che perciò non è nè troppo nè troppo poco.

B. C.

#### IV.

### QUAL È IL VERO ROSMINI?

Nella recensione che G. Lombardo-Radice ha fatto del mio libro *Il rimorso* (in questa riv., IV, 218), con parole benevole, di cui gli sono grato, espone il dubbio (il quale si fa presto certezza) che l'interpretazione ch'io ho dato del Rosmini non corrisponda alla realtà, e accenna a quella che, secondo lui, è la vera. Il mio R. sarebbe piuttosto quello del dialogo dell'*Invenzione*, o del Morando, o del Buroni; perciò egli mi dice che farei bene a sentir anche qualche altra campana che suoni meglio.

L. R. mi concederà che per aver un concetto fedele d'un autore, meglio che ascoltare le campane, è ricorrere alla fonte. È quel che ho fatto. Se cito Morando o Buroni o altri, gli è per aggiungere la prova d'un consenso altrui: quando cito il Manzoni, è anche perchè egli pel suo forte senso pratico, e per aver egli faticato dieci anni a capire Rosmini, mentre insegna che non è facile intenderlo, dà garanzia che le teorie non sono campate in aria. S'intende che ciò vale per chi del Manzoni ha un'opinione alquanto diversa di quella di L. R.

In pieno accordo con quel che L. R. scrive intorno al rimorso, credo invece che il suo giudizio sul Rosmini e sul Manzoni non sia sostenibile. Mi limiterò a poche osservazioni. L. R. cita queste mie parole e in questa maniera: « Il giudizio non è un semplice guardare ai fatti — scrive il C., sulla scorta del supposto Rosmini —, ma è un aggiungere ad essi qualche cosa. Non per nulla Kant si vide nella necessità di distinguere materia e forma. Senonchè per noi la forma non è soggettiva, cioè quel che lo spirito nostro aggiunge (?) alla rappresentazione nel formare i giudizi... ma è qualche cosa da lui veduta, come un altro, come oggetto, etc., etc. ». Poi osserva: « Qui sono due errori rispetto a Kant, il quale non ha mai parlato di *aggiunzioni*, e non ha mai pensato a *rappresentazioni* come possibili senza quella forma, ch'è funzionalità mentale, senza la quale nulla è nello spirito; e un errore rispetto al Rosmini, nel quale l'obiettività dell'*a priori*, è ciò che resta esteriore e appiccicato alla sua vera dottrina, il cui pregio maggiore è proprio nella soggettività kantiana. Il C. ignora questo valore del suo Rosmini, etc., etc. ».