

## RIVISTA BIBLIOGRAFICA.

E. ROMAGNOLI. — *Origine ed elementi della commedia d'Aristofane* (in *Studi italiani di filologia classica*, vol. XIII. — Firenze, Seeber, 1905, pp. 83-268).

Ho in gran pregio le traduzioni che Ettore Romagnoli va da più anni pubblicando delle commedie di Aristofane e dei frammenti di altri comici greci: mi deliziano per la loro spontaneità ed eleganza, che riescono quasi del tutto a dissimulare la fatica del tradurre. E leggo sempre con frutto ed istruzione i suoi studii critici sulla poesia e la musica greca, che appartengono alla più squisita filologia moderna e formano insieme una lettura attraente anche per coloro che non sono specialisti di filologia classica.

Premetto questa duplice dichiarazione, perchè, dovendo questa volta limitarmi a discutere col Romagnoli un punto di metodo e dissentire da lui, la mia recensione non acquisti un carattere poco equo dal fatto che sembri ignorare tutto il resto degno di assenso e di plauso. Ma è una buona fortuna quando il difetto di certi metodi si può esemplificarlo nel caso di uomini di valore, perchè allora resta meglio escluso il dubbio che le conseguenze sbagliate nascano dalla incapacità del maneggiatore di quei metodi (si sa che i migliori metodi diventano pessimi in mano degli imperiti). Questa fortuna io non voglio lasciarmela sfuggire, una volta che mi è capitata sotto forma dell'ottimo libro, annunziato di sopra, del Romagnoli.

Il quale mi sembra, tra i giovani, il rappresentante di un tipo d'ingegno e di coltura, che merita una breve analisi. Vi sono tra noi filologi (studiosi di lingue, di storie dei testi, di fonti, di costumi, ecc.), che sentono come tutte codeste indagini, per quanto importanti, malamente raggiungano l'arte in quel che ha di proprio. E, dotati come sono di vivace amore per l'arte e di gusto fine, soddisfano al loro bisogno di un più cordiale abbraccio con l'arte, — producendo dell'arte: o, quando altro contenuto non hanno da esprimere, rivivendo le opere d'arte col tradurle. Essi sono anime artistiche, accoppiate a menti di studiosi; e di questo tipo abbiamo non pochi in Italia: potrei mettere una filza di nomi, ma me ne astengo per parecchie ragioni, anche per questo che capiterà l'occasione di esaminarli uno per uno. Allorchè sentiamo strepitare contro la pura filologia, il contrapposto che si pone di solito è il filologo, che

sia anche poeta. Un tempo, sotto l'influenza del Carducci (che era per l'appunto uno splendido esemplare del tipo), questo criterio fu molto discusso e molto appoggiato; e, giacchè le cose serie hanno il loro lato comico, si videro, nei concorsi universitarii di lettere, poveri diavoli di eruditi unire alle loro trascrizioni diplomatiche di codici e alle loro ricerche di biografia e di fonti, uno stentato volumetto di versi, o, per lo meno, un fascicoletto contenente un'ode barbara, un paio di sonetti, una traduzione; tanto per dire: — vedete, anch'io son poeta.

Ma il critico filologo, con l'aggiunzione del poeta, resta critico filologo; come l'acqua e l'olio messi in un vaso restano acqua ed olio e non si mescolano. Tra le due attività non c'è rapporto alcuno intrinseco. Ciò che si richiede per lo studio non meramente filologico dell'arte, per lo studio dell'arte in quanto arte, non è la poesia, ma la comprensione intellettuale della poesia. Non già il far dell'arte o il rivivere l'opera d'arte col tradurla; ma il rivivere l'opera d'arte compenetrandola con l'intelligenza filosofica. Quando noi polemizziamo contro la mera filologia (la *Kulturgeschichte*) che vuol darsi per critica e storia d'arte, invochiamo l'avvento non già di un poeta, ma di un critico filosofo. Giosuè Carducci è un poeta grande, ed è un critico non di prim'ordine. Francesco de Sanctis ha fatto versi deplorabili, ed è un critico di primissimo ordine. Artisti delicatissimi talora ragionano sull'arte peggio dei più ispidi pedanti. Il superamento della critica grettamente filologica è stato cercato nella poesia: e bisogna cercarlo invece nell'estetica e nella filosofia. Ciò differenzia il programma sostenuto in questa rivista da quello che più volte è stato sostenuto da altri (specie nella Toscana e nell'Italia superiore): da quel programma che è proprio degli uomini di gusto, malcontenti della compagnia della sola erudizione; e che coincide col nostro solo nell'apparenza e nelle parole.

Ora io verrò mostrando come il critico, nel Romagnoli che è soprattutto un artista, sia ancora impigliato in qualche modo nelle categorie di quella pura filologia, che si sforza di raggiungere ciò che non può. Il titolo del suo lavoro è: *Origine ed elementi costitutivi della commedia di Aristofane*. E quali sono questa origine ed elementi? « Nella seguente ricerca — scrive l'A. (p. 100) — esaminerò prima gli elementi derivati o in qualche maniera connessi con la farsa popolare: tipi, nuclei comici, sceneggiature, azione, motivi comici. Poi quelli dipendenti dall'inno falloforico: la parabasi e i canti corali. Distribuirò nelle due parti, secondo l'opportunità, le osservazioni relative alla fusione dei due elementi, le quali.... non offrirebbero materia ad un terzo capitolo convenientemente equilibrato ». Ma questa non è l'*origine* della commedia di Aristofane; perchè quell'*origine* non è in altro che nell'animo stesso del poeta, nel modo come nel suo animo, nei varii periodi del suo svolgimento, si vennero formando pensieri e commozioni e fantasmi, con questa e quella determinata tonalità. Nè sono gli *elementi*; giacchè, anche a volere sciogliere le commedie aristofanesche nei loro elementi, quasi esse sieno un

aggregato, molti altri elementi sarebbero offerti dallo studio delle condizioni sociali, religiose e politiche di Atene e della Grecia tutta, dalla filosofia, ecc. Sono, dunque, quelli enumerati di sopra, *alcuni* degli elementi: gli elementi letterari, o meglio, del *costume letterario*.

Che la filologia in quanto *Kulturgeschichte* debba ricercare lo svolgersi, per esempio, del teatro comico in Atene; e che Aristofane venga considerato in essa come nient'altro che un anello di tale svolgimento; è naturale ed è giusto. Questa indagine il Romagnoli compie con grande acume nel suo studio. Così egli, nel primo capitolo, pone come principali elementi costitutivi le farse popolari degli *αὐτοκάβδαλοι* o buffoni, e gl'inni dei *φαλλοφόροι*: indica le parti della commedia attica anteriore a quella aristofanea: mostra che il processo, con cui questa si amplia, può dirsi un processo di *ripetizione*, riproducendo essa un certo numero di volte il nucleo primitivo, formato dalla parabasi e da un episodio burlesco. Nella combinazione dei due elementi principali è la storia della commedia attica sino ad Aristofane incluso; dopo di lui, gli inni dei fallofori si distaccano di nuovo, e la farsa popolare forma corpo a sè e si perfeziona nella commedia di Menandro. Nel secondo capitolo, il Romagnoli studia i personaggi aristofaneschi, i tipi scenici, scoprendo, al di sotto della loro individuazione e del carattere particolare che assumono nell'opera del poeta, i tipi della farsa popolare attica, anzi della farsa di tutti i tempi: il tipo dello stupido, del contadino, di colui che finge di non vedere e non capire, del mangione, del ladruncolo, del servo, del ciarlatano, del fanfaronone ecc.: variazioni tutte di un'unica maschera, specificazioni del vetusto buffone, o *αὐτοκάβδαλος*: ed infatti, da molti indizii appare che tutti quei personaggi aristofaneschi si presentavano sul teatro provvisti di fallo. Di rado, e solo sulla fine della sua carriera, Aristofane si discostò dai tipi tradizionali e compose figure indipendenti, come l'entusiasta e lo scettico delle *Ecclesiazuse*. Nel terzo capitolo, una simile indagine è rivolta ai nuclei comici, agli avanzi fossili di antichissime farse, che si possono discernere nel teatro di Aristofane: duetti buffi di un dotto e di un ignorante, di un eroe e di un poltrone, di un furbo e di un minchione, contrasti, scene di banchetti, scene di nozze. Nel capitolo quarto, si esamina lo schema della commedia aristofanea, che risale a Cratino, ed era costituito da una prima parte, suddivisa in prologo, favola, lotte e discorsi del protagonista, e suo trionfo mediante il discorso; da una parabasi; e da una seconda parte, suddivisa in una scena di sacrificio o di banchetto, o simile, e nella catastrofe. A questo schema Aristofane si attenne fedelmente. Nel quinto capitolo, si passano a rassegna i motivi comici derivati dalla tradizione popolare, come il rivolgersi agli spettatori, ed altre infrazioni della coerenza drammatica; i lazzi e i trivialismi, come le scene dell'ubriachezza, della sonnolenza, della paura inconsulta, della bastonatura, della sbarbificazione, del travestimento, del ladrocinio, ecc.; le contraffazioni di voci, ecc. ecc. Nel capitolo sesto, gli echi della poesia popolare, proverbii e locuzioni popolari, frasi di moda, emistichii o versi tratti

da canzoni del volgo, allusioni a racconti e storielle popolari, a demoni e spauracchi, alle immaginazioni del paese di cuccagna. Il capitolo settimo è dedicato all'inno dei fallofori e alla sua trasformazione in parti della commedia: da tale elemento derivano le beffe o *σκόμματα*, e la varia *poesia* che s'intreccia alle commedie, dalla poesia civile delle prime commedie a quella fantasiosa degli *Uccelli*. Nel capitolo ottavo si sottomette a minuta analisi e classificazione il linguaggio figurato di Aristofane: le metafore campagnuole, quelle desunte da arti e mestieri, e quelle, infine, prese da oggetti naturali.

Ma, nel fare questo studio, il Romagnoli ha considerato l'arte di Aristofane come il *documento* di un'evoluzione nella storia delle *istituzioni teatrali*. Ciò che è, e ciò che vale propriamente l'arte del gran poeta, — quella grande arte, che il Romagnoli sente così profondamente, e ci fa risentire nelle sue traduzioni, — non si può sapere per questa via; giacchè Aristofane e gli altri compositori di commedie e di farse sono qui interrogati soltanto per fornirci particolari di invenzioni, di costumi, di tradizioni, di disposizione scenica. Questo limite il Romagnoli avverte egli stesso qua e là. Egli s'incontra, nel corso delle sue indagini, in un gran problema di storia dell'arte: nel problema concernente il carattere e il valore della commedia di Menandro, la quale, attraverso la commedia latina, ha dominato il teatro italiano del rinascimento, e poi anche quello francese, fino al secolo XVIII e in parte fino al secolo XIX. Può dimandarsi, infatti, se la virtù artistica e poetica di quella serie di opere d'arte sia del tutto genuina; o se non ceda al confronto di un'arte, che s'ispiri più alla vita e meno alla riflessione e al pensiero morale. Paragonando con Aristofane, « rimane il quesito — dice bellamente il Romagnoli (p. 129) — se la maggior finezza che pertiene alla più moderna e logica concezione del *carattere comico*, valga a compensare la diminuzione innegabile di vivacità di fronte a queste maschere aristofanesche, che dopo tanti e tanti secoli ci balzano incontro dalle pagine immortali, gaie e chiassose, non come mummie disciolte dai lenzuoli, ma come esseri ebbri d'incoercibile vita ». Ma tale quesito egli non stima « *suo* compito risolvere ». Altrove, dopo la rassegna dei motivi comici, « abbiamo determinato — egli nota — sia pure incompletamente, la massa dei motivi di comicità che Aristofane attinge dalla tradizione comune. Ma quasi impossibile, e del resto inutile, sarebbe raccogliere le sue invenzioni comiche personali, che non rampollano da altra fonte se non da quella misteriosa del genio, e spandono su tutta la sua opera tanto meravigliosa luce di festività comica » (p. 196). Il che provoca l'osservazione, che già io ebbi a rivolgere a uno studioso francese della storia dell'arte, anch'egli troppo esclusivo ricercatore di fonti e derivazioni: che il genio non è il *limite*, ma il *subietto* della storia dell'arte (1).

(1) Cfr. *Critica*, II, 209.

Altre volte, il Romagnoli sforza la sua storia delle istituzioni teatrali, la sua *Kulturgeschichte*, a storia dell'arte; e ne nascono conclusioni, o almeno avviamenti a conclusioni fallaci. È da notare anzitutto com'egli si raffiguri il posto di Aristofane nella commedia attica. Ciò che a lui s'impone come l'essenziale ed importante — e viene da lui collocato nel primo piano, — è lo svolgimento di questa commedia, cioè delle istituzioni e costumi: ciò che è proprio di Aristofane appare quasi come elemento turbativo, ora come uno sforzo di poca durata, ora come una distrazione amabile. « La origine e la fisionomia della commedia attica antica — egli dice nella conclusione (p. 265), — in ogni sua fase, è popolare e mimica. La colorazione lirica e l'elemento politico sono *superfetazioni* [il corsivo è mio]. Questo rimane allo stato di *caduca combinazione*, non si *amalgama*, nè *altera* salvo poche eccezioni il carattere dei tipi, dei motivi comici, nè della generale condotta scenica. Il *lyrismo persiste più a lungo*, e veramente imbeve di sé la commedia per tutta una fase del suo sviluppo. Pure anch'esso *l'abbandona*. Nè quella muore della scissione; ma ridiviene puramente mimica, ritrova e prosegue *naturalmente* per la sua vita *naturale*. Così come torna nella sua prima posizione un ramoscello piegato un momento dal peso d'un canoro usignuolo ». Si vede in questo brano, e in questa delicata immagine dell'usignuolo e del ramoscello, come si manifesti l'indirizzo erroneo della *Kulturgeschichte*, esaltata a *Kunstgeschichte*: l'essenziale diventa incidentale! Ma nella *Kunstgeschichte* bisogna capovolgere il rapporto. Tradizioni e costumi sono la materia inerte, che fuori dello spirito del poeta non ha valore estetico: l'essenziale è il sopravvivere di questo spirito, che non inventa *nulla* e crea *tutto*. *C'est le ton qui fait la chanson*. Il Romagnoli ha cercato con la sua analisi un « filo conduttore » attraverso la commedia aristofanea, la quale sembra a lui « un fittissimo intrico di verbene divelte dai suoli più lontani » (p. 264). Ma il filo conduttore non può esser dato da altro che dalla psiche stessa del poeta, come per tutte le opere d'arte. Se noi ci facciamo a guardare al microscopio non già solo la commedia attica, ma qualsiasi opera d'arte (per es., un romanzo di Flaubert o di Maupassant), scopriremo infiniti elementi: tutta la storia dell'uomo e della società umana vi si riflette in qualche modo. Ma l'abitudine del microscopio non deve far dimenticare che l'arte è nel principio sintetico, non già nell'enumerazione *ad infinitum* degli elementi.

Per la stessa inversione prospettica, il Romagnoli, dopo avere additato le reminiscenze dei tipi comici e della maschera buffonesca nelle commedie di Aristofane, è tratto a considerare i personaggi di questo, non come le determinazioni artistiche del motivo dell'intera commedia, ma come graziosi ricami che il poeta fa su vecchi canovacci; un lavoro di fantasia e di buon gusto sopra le antiche linee, o un attingere particolari direttamente dalla vita per applicarli sulle vecchie sagome (p. 121). Riconosce bensì — come abbiamo visto — la fisionomia originale dei personaggi di Aristofane; ma non li vede, o non insiste, se non in ciò che

essi hanno di comune e non in quello che hanno di proprio, che è poi, artisticamente, tutto. E, se si trova innanzi al dibattito del Parlar giusto e del Parlare ingiusto, ossia nel cuore della commedia delle *Nuvole*, egli pensa al genere letterario dei contrasti, quale si ha in tutte le letterature (1).

D'altra parte, il Romagnoli, avendo abbandonato, nella sua critica, il punto di vista centrale, che è Aristofane stesso, finisce col vedere nel suo autore prediletto errori e deficienze, che forse non son tali o non sempre sono tali. Così, commisurando a un certo ideale astratto di regolarità, egli accusa spesso i personaggi d'Aristofane d'incoerenze; e, per esempio, nel Diceopolo degli *Acarnesi* trova tratti discordanti; non gli « sembra naturale sulle labbra di un rozzo bifolco quella tirata critica poetico-musicale del prologo, ricca d'espressioni che sembrerebbero iperboliche anche in bocca al più fanatico dilettante d'arte »; e « il contrasto con Euripide è quale potrebbe sostenerlo un acuto e maligno letterato »: per non dire delle due allocuzioni in cui il bifolco parla in prima persona delle burrasche superate l'anno avanti dal poeta. Ma egli stesso osserva che « Aristofane non ha concesso al suo personaggio intera autonomia; e, quando gli fa comodo, se ne serve per esporre proprie idee e impressioni soggettive » (2). Quelle incoerenze non sono tali, ma sono l'intimo e geniale carattere della musa di Aristofane; il quale (come del resto tutti i poeti) concede ai suoi personaggi quel tanto di autonomia, che è in accordo col suo proprio stato di animo (lo stato d'animo è sempre la vera *dramatis persona*). Nessun personaggio artistico ha un'autonomia assoluta: anche gli artisti, proclamati i più oggettivi, sono subiettivi. Si dica lo stesso dei trivialismi e delle immagini grossolane: alcune volte potranno es-

---

(1) L'opposto del modo individualistico, che io sostengo, di concepire l'arte e la storia dell'arte, fu espresso da un critico francese della mia *Estetica*: « Le principe de l'art est essentiellement sociologique, et l'unité des faits esthétiques n'est que dans l'unité de la fonction sociale qu'ils remplissent tous: fonction dont les organes définis sont les formes traditionnelles de l'art; les techniques régulièrement organisées; les genres doués chacun d'une vie et d'une évolution particulières; ou encore les groupes à qui les sociétés dont le travail est le plus divisé semblent déléguer leurs fonctions esthétiques: les écoles de critique et d'art » (CH. LALO, nel *Bulletin italien*, di Bordeaux, t. II, 1902, p. 342). Quando io vedo chiaramente esposto il preciso contrario del mio pensiero, me ne rallegro, perchè è segno che il critico ha, almeno in certo senso, compreso quel pensiero, e non lo confonde col suo; me ne rallegro, e anzi concepisco una grande simpatia per l'avversario, che si presenta così nettamente e lealmente avversario. Ma quale spirito artistico potrà acconciarsi a siffatta veduta dell'arte, concepita come una burocrazia sociale? E questa veduta è pur la conseguenza logica della confusione tra *Kulturgeschichte* e *Kunstgeschichte*.

(2) Vedi p. 128; e cfr. la prefaz. alla traduzione degli *Acarnesi* (Palermo, Sandron, 1902), p. XX.

sere errori d'arte (dei quali, per altro, è assai difficile, a tanta distanza di secoli, renderci esatto conto); ma il più delle volte un fascino singolare sorge da quel ridere grossolano e a capo scarico, che cede poi il luogo a un subito elevarsi, da quella fantasia passionalmente arguta, che sbalza da un polo all'altro del mondo dei sentimenti umani.

Noterò ancora, — per non proseguire in troppo minute osservazioni, — il concetto che il Romagnoli sembra avere della *poesia*; la quale per lui è non tutta la commedia aristofanesca, ma un elemento di essa: ciò solo che il poeta svolge dal precedente dell'inno falloforico. E anche qui con molte restrizioni. La prima forma di questa *poesia* è la lirica civile, la parabasi degli *Acarnesi*, la figura del maratonomacho nei *Cavalieri*, i brani delle *Vespe* in cui i coreuti esaltano il proprio valore. Ma questa forma tramonta presto: fu coltivata da Aristofane un po' per rispetto alla tradizione, un po' per nobile impulso giovanile: è « più oratoria che artistica, e necessariamente contaminata di retorica anche se eccellente ». Da quella Aristofane passa « ad altri fantasmi più insistenti e più cari, d'arte pura, non intorbidata da altre tendenze, sia pur nobilissime » (p. 234): un lyrismo « puramente artistico, di mere immagini mirabili ». « Altri veda — egli soggiunge — come s'accorda l'inesprimibile fascino che esercita quest'arte su ogni spirito veramente poetico, e la teoria che condanna come fredda e inutile la poesia di pure immagini » (p. 239) (1). « La somma della poesia d'Aristofane — dice a p. 238 — si compendia in queste impareggiabili descrizioni » (dei campi, dei boschi, delle vette nebulose, delle caverne dei fiumi, del pelago sonoro, della vita degli uccelli, ecc.). Ora ci consenta il Romagnoli di notare che questo suo è un concetto arbitrario della poesia; la quale abbraccia egualmente i movimenti di entusiasmo come quelli di sarcasmo e di beffa, l'inno e l'ingiuria, i verdi campi con gli alberi risonanti di uccelli e le realistiche rappresentazioni della piazza. Tutta la commedia di Aristofane è poesia, fin nella sua più nascosta radice. E un concetto alquanto retorico del linguaggio figurato

---

(1) *Arte pura* (gioverà dirlo ancora una volta) non significa altro che *arte*: *pura* non vuol già dire che non abbia un contenuto (chè allora non esisterebbe); ma vuol dire soltanto che l'ha dominato ed espresso perfettamente, e che forma e contenuto sono diventati tutt'uno. Ma, malgrado ciò, si séguita a proporsi problemi inesistenti con l'opporre una pretesa arte pura (nel senso di *vuota*) a un'arte non pura (nel senso di *piena*). Per non uscir dalla Grecia, leggo nel bel *Manuale* dei proff. Vitelli e Mazzoni, p. 268, a proposito della tragedia: « Per questi vecchi poeti l'arte era dunque un mezzo, non un fine; eppure non v'ha monumento d'arte più splendido della tragedia greca. In altri tempi si è predicato alla gente il canone addirittura opposto, per cui l'arte è tutto, ed è indifferente il contenuto, purchè al fine dell'arte conduca; ma se abbiamo avuto infinite volte il contenuto indifferente, e peggio che indifferente, aspettiamo da un pezzo i monumenti d'arte ». Così l'imprecisione di certi concetti fondamentali fa che anche i migliori scrivano, talvolta, proposizioni, che sarebbe difficile giustificare.

è nel capitolo ad esso dedicato, in cui le immagini sono staccate dal complesso, ridotte in classi e giudicate secondo le classi.

Queste considerazioni mi pare che dimostrino l'esattezza di quanto ho enunciato: che nei lavori, che già da parecchi anni il Romagnoli ha consacrato ad Aristofane ed alla commedia attica, c'è il traduttore eccellente e c'è il filologo valente; ma c'è insieme un critico d'arte ancora impigliato in qualche vecchia abitudine, se non proprio di giudizio, certo di posizione dei problemi. — Un traduttore eccellente; un filologo valente: non è poco (si dirà). — Anzi, è moltissimo — ripeto; ma questo appunto dà l'obbligo di mettere in rilievo i difetti dell'opera del critico. Perché, se gli errori degli uomini valenti sono, come dicevo in principio, assai istruttivi, sono anche pericolosi; e ad essi bisogna dare molta attenzione, senza temere di aver l'aria di cercare il pelo nell'uovo.

B. C.

HARALD HÖFFDING. — *Storia della filosofia moderna* — Esposizione della storia della filosofia dalla fine del Rinascimento fino ai giorni nostri. — Trad. dal ted. del prof. P. MARTINETTI. — Torino, Bocca, 1906 (2 voll. in-8.º, pp. XVI-505 e VIII-586).

È la prima storia moderna della filosofia tradotta in italiano; e non si può non darne lode al prof. Martinetti, quale che sia il giudizio che si voglia portare sul valore dell'opera. Giacchè in fatto di cultura filosofica in Italia non siamo ancora al punto da permetterci il lusso della scelta: la quale suppone già una certa diffusione di conoscenze, benchè non disciplinate e tuttavia bisognose d'indirizzo ed elaborazione. Laddove in Italia non corrono se non i piccoli manuali del Fiorentino e del Cantoni: l'uno compilato con amore e con acume in forma sempre nitida e arguta su alcune eccellenti opere tedesche, ma non scevro di disavvertenze e troppo stringato per poter giovare a chi sia digiuno di questi studii; l'altro più piano e più accessibile, ma troppo ristretto e spesso superficiale, e affatto improprio, perciò, a far sentire il significato che ha avuto ed ha per lo spirito umano ciascun sistema. E questi stessi manuali ho detto male che corrono; perchè non corrono punto; sono pochissimo letti, e pochissimo noti anch'essi, forse appunto per lo scarso profitto che se ne può trarre.

Ben venga dunque questa *Storia* dell'Höffding. « L'ampiezza delle informazioni, il felice ordinamento della materia, la chiarezza dell'esposizione » l'han fatta parere all'egregio traduttore « una delle migliori opere di questo genere: adatta così a colui che voglia semplicemente orientarsi nella storia del pensiero dell'età moderna, come a colui che voglia farne il punto di partenza di studii più minuti e profondi ». E si può essere d'accordo con lui in questo giudizio, che in verità non dice