

RIVISTA BIBLIOGRAFICA.

AUGUST SCHMARROW. — *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, am Uebergang vom Altertum zum Mittelalter kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhange dargestellt. — Leipzig und Berlin, Teubner, 1905 (8.º gr., pp. x-350).

Un recensore tedesco (nella *Zeitschrift für Aesthetik*, I, 3) giudica, — non a torto, dal suo punto di vista, — che è difficile riassumere questo libro. Io penso, invece, che è inutile riassumerlo nel senso di indircarne tutte le parti: dico, anzi, che riassumerlo equivale a non averlo inteso, e quindi a non farlo intendere. Ma, quanto il riassumerlo è ozioso, altrettanto può esser vantaggioso e interessante il *decomporlo*, — nel modo che vedremo.

A primo aspetto questo libro dello S., — che è uno storico dell'arte, — si presenta, in modo conforme al titolo, come una teoria o una dottrina: si direbbe uno dei tanti sistemi di estetica (tanti, ma poco diversi tra loro), di cui abbonda la Germania contemporanea. L'A. espressamente si propone uno scopo teorico, come dice nella prefazione: mira a trovare i *concetti fondamentali della scienza dell'arte*: vuol rintracciarli attraverso i prodotti artistici stessi, nella storia; e, almeno nelle intenzioni, limita la sua osservazione ad un periodo d'arte determinato, quello, per lui più teoricamente fecondo, che segna il passaggio dall'antichità al medioevo. Nell'ultimo capitolo fa un rapido abbozzo d'un sistema di tutte le arti, accennando al posto che vi terrebbero le arti non figurative, da lui naturalmente non prese in esame; e non nega che la sua « dottrina » riesca infine, per via psicologica, ad una filosofia dell'arte. Egli è convinto che lo studio di un'arte, o anche solo d'un periodo artistico, sia il cammino che mena ai concetti e alla scienza; e mostra pure d'aver fiducia che in tal modo si arrivi non a concetti parziali, ma alla scienza dell'arte in generale e al sistema. Il che poi è verissimo, sol che s'intenda che l'appoggio ad un'arte singola o ad un periodo artistico, è..... illusorio: la scienza dell'arte, l'estetica, qualunque sia il punto arbitrario di partenza, comincia quando comincia l'elaborazione del concetto del bello e dell'arte, vale a dire d'un concetto, che non è punto limitato o parziale.

Comunque, l'aspetto più appariscente del libro è quello d'un sistema di estetica; e l'A., in fondo, un sistema di estetica ha creduto principalmente di fare, pur illustrando un periodo d'arte determinato. Il recensore

tedesco, — che dev'essere un filosofo di professione, — notando il predominio della parte teorica, ed osservando che chi scrive è uno storico dell'arte, il quale anche qui esemplifica continuamente le teorie con la storia, e guarda in ispecie ad un certo periodo artistico, — gli ha rimproverato di aver usurpato il campo dell'estetica e della psicologia: l'una e l'altra dovevano essere per lui un presupposto, e lo storico doveva fare lo storico, cioè semplicemente applicare ai fatti i concetti preparatigli altrove. Gli pare anzi un segno dei tempi questo, che gli studiosi *specialisti*, i non filosofi, sentano un lodevole bisogno di ricercare i principii conoscitivi della loro disciplina, come per esempio i fisici, i quali però hanno una specie di orrore della filosofia dei filosofi, e preferiscono fabbricarsene una per conto proprio. A noi sembrano invece i benvenuti, nel campo della filosofia, i fisici, i matematici o gli storici dell'arte, purchè diventino filosofi. E se, del resto, l'estetica, di cui si vorrebbe precludere l'entrata allo storico dell'arte, è quella che ora comunemente si fa in Germania, — che lo S. stesso però ha fatta, — non sarà gran male per lo storico dell'arte. Il preconetto della *divisione del lavoro* si riduce, in un critico, alla negazione del più elementare dei suoi doveri; e l'unica cosa che qui importava era se mai lo storico dell'arte avesse poi fatto della buona filosofia.

Intanto da queste osservazioni risulta il secondo aspetto del libro: il primo è quello di una teoria estetica appoggiata alla considerazione della storia, e, in particolare, d'un determinato periodo artistico; il secondo è quello di un periodo artistico, illustrato da una teoria. Poichè noi alla deduzione storica della teoria non possiamo credere, o, in altri termini, la teoria per noi è il precedente necessario di qualunque storia, non ci preoccuperemo dell'apparente contraddizione: resta il solo fatto che teoria e storia stanno insieme. Il pensiero dell'A. abbiam detto che è nell'indirizzo estetico dominante in Germania; e questo solo è per noi molto importante: veder saggiate queste recenti teorie nelle loro applicazioni storiche. A proposito del Lipps io notai (1) in questa rivista il sacro orrore per le opere d'arte nelle esemplificazioni della teoria; e qui, invece, v'è la singolare fortuna di aver davanti uno storico dell'arte, estetico press'a poco nel senso del Lipps, e che non sa teorizzare uscendo dal campo suo, che è la storia artistica.

V'è un principio che domini, o almeno sembri dominante, nella concezione estetica dell'A.? Traduco semplicemente un periodo dal quarto capitolo, intitolato *Lo spirito umano e il mondo esterno*: « Come l'albero, — in virtù di questo modo d'intuire, — ha il suo piede e il suo capo, sta in piedi, si piega e singhiozza sotto il vento del temporale; come la quercia oppone a questa forza i suoi rami nodosi e il salice piega docilmente la chioma; come il fuscello nel campo cede ad ogni soffio d'aria

(1) *Critica*, III, 138 ss.

e si rialza, lasciandolo passare; come il ruscello danza tra gli scheggi e capovolto precipita dall'alto: così anche le cose inanimate ed immobili sono concepite come ritte, assise, giacenti, in modo che si presentano, ed esprimono fatti interni, al pari dell'uomo e dei suoi simili, ovvero del prossimo regno animale che lo circonda ». Ed ecco subito riconosciuta, attraverso il suo enunciato più largo, l'*Einfühlung*: quel *consenso*, che ben conosciamo; quell'antropomorfismo estetico, quell'animazione o personificazione degli oggetti esterni, la quale certo a buon dritto andrebbe collocata nella psicologia descrittiva, come il capitolo più ricco ed attraente dell'*associazione*; ma — non trova posto nell'estetica vera e propria.

Chi ardirebbe negare che il contributo più vistoso al *sensu*, che noi diamo agli oggetti esterni, sia fornito appunto dai nostri fatti interni? E chi vorrà mai lagnarsi se il psicologo determina, analizza, raggruppa questa specie di associazioni? Richiamando l'attenzione su di esse, otteniamo forse lo scopo di *guardar* meglio fuori di noi; sebbene il miglior mezzo per guardar meglio sia quello di guardar molto, non quello di analizzare ed astrarre. Il mondo, tutto ciò che ci circonda, che cade sotto i sensi, è materia su cui si esercita tutta la nostra attività, compresa l'attività estetica; ed è, in questo senso, materia dell'arte: così non oseremo dire che è una superfluità la psicologia, che ci descrive questa materia. Ciò che abbiamo ripetutamente negato è che il *consenso* sia la forma dell'attività artistica, che cioè sia bello quello cui consentiamo, con cui simpatizziamo, ovvero, che è lo stesso, quello che ci piace. La psicologia che, lasciando di constatare *fatti* e mostrarne gli elementi, assurge alla considerazione delle *forme* dello spirito, produce, in estetica, l'edonismo, vale a dire la negazione dell'oggetto proprio dell'estetica, il bello, che vien ridotto al mero piacevole: è bello quel che *mi* piace.

Se il libro dello S. fosse semplicemente un nuovo sistema di estetica fondato sull'*Einfühlung*, potremmo, come in altri casi simili, ammirarne la ricchezza dei particolari e le analisi minute; ma ne concentreremmo la critica nell'osservazione precedente, e lo metteremmo senz'altro nella categoria dei sistemi già qui ampiamente esaminati. Ma esso, — abbiamo detto, — ha base storica, reca con sé il commento perpetuo della storia; e allora, — come il concetto dell'*Einfühlung* informa di sé la storia, cioè la considerazione e l'apprezzamento dei prodotti artistici? Come illumina i dati di fatto questo concetto, che dovrebbe tutto spiegare? — La risposta si può attendere sorridendo: se il *consenso* si riassume nella formola « è bello quel che *mi* piace », essa, alla prova dei fatti, non produce niente, il puro niente: lo storico o giudica con un altro criterio o richiama esempi di *Einfühlung*, per ciascuno dei quali dovrebbe però soggiungere: questo *mi* piace; o non *mi* piace. Nel nostro libro avviene proprio così: l'A., appressandosi alla storia, giudica spesso con altri criterii, oppure applica un esempio di *consenso*, o anche non giudica affatto, contentandosi di spiegare psicologicamente. In quest'ultimo caso o il giudizio mediante

l'*Einfühlung* è implicito, perchè quei fatti psicologici, che l'A. guarda nella storia, li ha prima mostrati come prodotti dell'*Einfühlung* stessa; ovvero son fatti psicologici, i quali non cadono nemmeno sotto la categoria del *consenso*, e quindi non hanno neppure quella parvenza di valore estetico: sono semplici spiegazioni. Ed esclusi *a fortiori* questi ultimi, tutti gli altri sarebbero belli soltanto perchè prodotti dall'*Einfühlung*? Se così fosse, il giudizio dei singoli individui potrebbe ribellarsi alla prescrizione di consentire a ciò, cui intimamente non possono consentire: un animo mite potrebbe, in risposta, dichiarare antipatica, cioè brutta, un'opera architettonica che audacemente sfida il cielo. Perchè tanto è prodotto dell'*Einfühlung* una costruzione *audace*, quanto una costruzione *dimessa* ed *umile*; gli aggettivi stessi lo dimostrano; e gli esempi, i fatti psicologici di cui discorriamo, si riducono proprio a cose di questo genere. — Se l'estetico volesse prescrivere quali *consensi* hanno valore e quali no, dovrebbe uscire dall'*Einfühlung*, e cercare altrove il criterio della bellezza: dal nulla non si cava altro che il nulla.

In verità certe prove sembrano assolutamente inutili: così la prova della storia per controllare il valore concettuale del *consenso*. Ma sono conseguenze, che è bene toccar con mano. E, inoltre, — si badi bene a questo, — la critica precedente colpisce nella loro intima struttura tutti i sistemi fondati su quel concetto. Essi hanno a fondamento un criterio di valutazione, un sol valore, il *consenso*; ma si riducono poi, non fosse altro che per raggiungere una certa mole, ad una descrizione più o meno larga di fatti psicologici. Di questi alcuni, proprio come nel nostro libro, sono esempi di *consenso*, altri no. Gli uni e gli altri, riscontrati nelle opere concrete, guardati nella storia, o debbono lasciar luogo ad un criterio della bellezza affatto estraneo ad essi, o debbono essere essi stessi criterii di bellezza. Nell'un caso e nell'altro, come si è dimostrato, l'estetica resta un semplice desiderio.

Il *consenso*, — si obietterà, — non si risolve, nei trattati di estetica, soltanto negli esempi, che qui si sono citati; giacchè esso produce delle *leggi*. Ed è vero: anche il nostro A. ci dà alcune leggi dell'*Einfühlung*; vale a dire, in mancanza di un'unica determinazione, ci offre alcune determinazioni, cui gli oggetti dovrebbero rispondere, per piacere universalmente. Tali determinazioni variano da estetico ad estetico, e son di quelle, quasi sempre, che, prima della comparsa ufficiale dell'*Einfühlung*, costituivano la cosiddetta estetica *oggettiva*: ritmo, armonia, proporzione ecc. L'estetico empirico, — io credo, — per raggiungere una certa efficacia persuasiva e una parvenza di verità, per non urtare chi legge con un relativismo di giudizio troppo assoluto, dovrebbe fare una *media* dei gusti nei tempi e nei luoghi più prossimi; riuscendo così a dare l'illusione di una certa oggettività, perchè ciascuno troverebbe in quella media un po' del gusto suo. Il lavoro sarebbe però enorme, le determinazioni sarebbero infinite, senza parlare della difficoltà di dedurle, cioè di dimostrarle tutte, — esigenza cui anche l'estetico empirico può sfug-

gire fino ad un certo punto. Dove pescare gli artifizii pèr ogni deduzione, per tante deduzioni? Ed ecco il criterio economico: alcune determinazioni, alcune *leggi* del bello hanno già secoli di vita, facilmente si possono ridurre all'*Einfühlung*, e quindi ad esse bisogna attenersi. Il teorico del *consenso* sente la necessità di fissare qualcosa di universale, e fa quel poco che può; quando non voglia violentemente uscir dall'estetica e prendere una via più spedita per determinare ciò che nell'*Einfühlung* è suprema indeterminazione. Vedemmo che il Lipps conchiudeva che ciò che ci piace per mezzo del *consenso* è l'individualità libera, attiva, ricca e forte; quello che per lui è — il *buono*.

Le tre leggi che lo S. deriva dal suo concetto fondamentale sono la *simmetria*, la *proporzionalità* e il *ritmo*: ogni produzione umana è regolata da esse (o *dovrebbe essere* regolata?). La simmetria dei nostri prodotti deriva dalla simmetria del nostro corpo, i due occhi, le due mani, e via dicendo: la proporzionalità, dal senso che abbiamo della verticalità del nostro asse principale, per cui consideriamo tutti gli altri corpi come sviluppati secondo un asse analogo, e deriviamo così il rapporto delle loro parti: il ritmo sta nell'esecuzione dei nostri movimenti in corrispondenza dei ritmi naturali delle nostre funzioni organiche, i quali sono salutari. Le tre leggi corrispondono rispettivamente alle tre dimensioni del nostro corpo: larghezza, altezza, profondità! Sono dunque tre delle vecchie determinazioni *oggettive* della bellezza, alle quali ognuno che abbia un po' di gusto non saprebbe dare un senso qualsiasi, e che ora ne ricevono uno preciso e scientifico dalle.... tre dimensioni. Ed è inutile dire che l'A. le dimentica assai spesso nel corso della sua trattazione, o appena ne richiama qua e là qualcheuna, secondo l'opportunità. Anche però ammessa la loro validità, è evidente che il loro valore oggettivo è distrutto dall'*Einfühlung* stessa. Se un corpo è simmetrico, non sarà bello solo per questo: *dentro* quella simmetria può esserci qualcosa che a me piace e ad un altro no. E così se ha la *proporzionalità* (ma che è poi codesta proporzionalità?), o se ha il *ritmo*.

Dedotte le tre leggi fondamentali, che dovrebbero dare consistenza oggettiva all'*Einfühlung*, neppure lo S. abbandona del tutto questo concetto, e passa ad una *deduzione* di tutti i prodotti umani dal *consenso*. E sarebbe in verità molto interessante questo: veder sorgere tutta la storia di ciò che ha prodotto la mano dell'uomo da quell'unico principio! L'A., per fare la sua deduzione, ha bisogno di dare un senso più preciso al *consenso*; deve rispondere a quella domanda inevitabile: *consenso* a che cosa? Il Lipps rispondeva: *consenso* all'individualità libera, attiva ecc. Lo S. dice (senza mai dirlo espressamente): *consenso al sentimento corporeo*. Noi abbiamo, in altre parole, un senso del nostro corpo in quanto esteso in un certo modo, dotato di forze, moventesi così e così: ebbene, quel senso lo trasportiamo in tutti gli oggetti da noi prodotti. Questo senso preciso dell'*Einfühlung* poteva, del resto, già vedersi nella determinazione delle tre leggi fondamentali mediante le dimensioni; ed esso

ci ricorda un altro estetico, che anche esaminammo (1), il quale costruiva tutta la sua teoria con l'*Einführung* del *movimento*.

Quanto la deduzione dal solo *sentimento corporeo* sia conseguente, si può vedere dai primi gradi di essa, i vestimenti, e gli ornamenti del corpo; a intendere i quali è però necessario guardare ad un grado ulteriore, vale a dire agli strumenti da lavoro. Questi rappresentano in tutta la loro forma il movimento dell'uomo, e sono come un *gesto fissato*: anche nel momento in cui non sono adoperati, stanno lì ad esprimere come una parte di noi pietrificata o metallizzata, una continuazione, un membro aggiunto del nostro corpo. Gli strumenti dunque si lasciano e si pigliano, secondo l'occorrenza; gli ornamenti del corpo e gli abiti, invece, aderiscono più stabilmente alla persona; ed è per questo che essi vengono prima nella graduatoria, giacché l'origine di ogni prodotto è il nostro corpo, e quindi da esso si parte, procedendo dai prodotti più immedesimati con esso fino a quelli che se ne rendono addirittura indipendenti. Il prodotto più prossimo è, evidentemente, il tatuaggio, nei paesi dove il vestimento non è necessario. Di più prossimo al corpo che non sia il tatuaggio io non saprei, difatti, veder altro che il sudore, le lagrime e simili, che son prodotti interni al corpo prima che esterni! Ma il tatuaggio, i vestimenti, gli ornamenti del corpo, — come gli anelli al naso e alle orecchie, — sono *pezzi di movimento fissati*, come gli strumenti da lavoro, data e non concessa tale definizione di questi ultimi? Il tatuaggio con tutte le varietà delle sue figurazioni, oltre ad essere un disegno sul corpo umano, è, prima di tutto, un disegno, cioè qualcosa che ha un significato per sè, nel quale dovrebbe trovarsi l'*Einführung*, per aversi la perfetta analogia con gli strumenti da lavoro. L'A., come si vede, ha scambiato fin da principio il senso preciso, che avea dato al *consenso*, con un altro significato: negli strumenti da lavoro l'*Einführung* è *movimento*; nei gradi precedenti, — tatuaggio, ornamenti, abiti, — è invece semplice *corporeità*. Il principio della deduzione è ormai questo: i prodotti umani procedono da quelli che son più prossimi al corpo a quelli che se ne allontanano: lo strumento da lavoro vien dopo, perchè si lascia e si piglia!

Tale è la coerenza della deduzione fin dai primi passi. E si noti ancora che l'*Einführung* è abbandonata di fatto, come principio della deduzione, quando non ha più il significato di *sentimento corporeo*: nel tatuaggio, quale *consenso* sussiste più? L'A. ha un certo sentore di ciò, quando cerca di dire che il tatuaggio è una specie di *consenso* del corpo a sè stesso, come esaltamento del proprio valore! Questo sfuggire continuamente al concetto fondamentale, nei sistemi imperniati sul *consenso*, è caratteristico; ed è una continua riprova che da quel concetto, dopo che si è enunciato, non c'è nulla da ricavare. Intanto, la deduzione di

(1) Vedi *Critica*, IV, 209.

cui ci occupiamo è una deduzione storica, cioè storia *a priori*? La restrizione imposta al tatuaggio, che cioè esso sorge nei paesi dove è inutile il vestimento, non s'arriva ad intendere se la deduzione è storica: il vile bisogno di ricoprirsi e di guardarsi dalle intemperie verrebbe ad intralciare il processo deduttivo. La deduzione neppure è ideale, giacchè in séguito, quando arriva all'architettura, scoltura ecc., si muove appuntino sulla traccia del corso storico; e storica vuol essere, come risulta da tutto il contesto, non importa che la storia le dia qualche smentita. Nella difficoltà di definirla ci contenteremo di osservare che essa è, in un certo senso, *molto ideale*, almeno con l'impressione che produce, presentando il vestimento come prodotto dell'*Einführung*, mentre il suo ufficio pratico di protezione resta affatto secondario. Su questo punto i più grandi *idealisti* erano finora un po' più *positivisti*, concordi nel ritenere che l'uomo copri la prima volta il proprio corpo per guardarsi dal caldo o dal freddo.

Dagli strumenti di lavoro, che sono ancora un prolungamento del corpo umano, bisogna passare ai prodotti che stanno per sè, indipendenti dal produttore; e su questa via si troveranno poi l'architettura e la plastica. Ma dev'esserci pure qualche termine di passaggio, e l'A. ne trova. Tipo di questi termini medii è... l'ombrello. L'ombrello, il quale aderisce alla mano dell'uomo, ma compie un ufficio indipendente dalla mano, tanto che può essere anche adoperato col manico infisso a terra, quasi opera architettonica provvisoria da potersi sempre rimuovere. Primo grado della *monumentalità*, cioè dei prodotti indipendenti, è l'obelisco; il quale da una parte genera la plastica, trasformando la sua forma regolare geometrica in quella d'un essere organizzato; e dall'altra dà luogo all'architettura, producendo la piramide, che è una specie di obelisco fornito di uno spazio interno: la piramide, commemorativa come l'obelisco, avente uno scopo pratico come l'architettura. Così continua la deduzione, sebbene l'A. dimentichi talvolta anche di dedurre; e il caso è notevolissimo, perchè abbiamo innanzi una vera e propria costruzione storica *a priori*, sulla base di una psicologia empirica. S'ingannava profondamente il recensente tedesco, volendo ricondurre il solo S. al suo proprio campo, la storia dell'arte; giacchè egli ha in Germania più di un predecessore storico e teorico insieme, come lui. V'è tutta una serie di storie-teorie, sulle quali avremo occasione di ritornare, e di cui non è difficile rintracciare il punto di partenza in Hegel, in ispecie attraverso il Vischer. Il Riegl, cui ora accenneremo, anch'egli storico dell'arte rinomato, ha, per esempio, alcuni procedimenti schiettamente hegeliani. Ma quello che per ora c'importa è che, tra gli argomenti di studio offerti da simili libri, è anche quello della deduzione storica tipo Schmarsow; e occupandoci qui per la prima volta delle teorie psicologiche che hanno pretese estetiche e vengono applicate alla storia, noi vogliamo soltanto osservarne la portata in generale, valendoci dell'esame d'un libro che, nel suo genere, non è privo di valore.

Uno degli aspetti, dunque, di tali storie-teorie è quello di una serie di concetti geneticamente collegati, e che hanno riscontro nella storia. Chi conosca i vari sistemi tedeschi, più o meno recenti, di estetica psicologica, intravede già l'origine del fatto. V'è in quei sistemi, mancando l'unità vera del principio, una serie di concetti psicologici, i quali assumono ciascuno il valore di concetto estetico. L'unità del principio manca; ma tali sistemi meritano, appunto, ancora un poco questo nome, perchè almeno hanno la parvenza d'una certa unità. Quei concetti psicologici, così apparentemente connessi da un principio, vengono trasportati alla storia. I concetti estetici aspirano sempre, com'è naturale, a mostrare la loro realtà nella storia; e poichè nelle estetiche empiriche sono tanti e tanti i concetti pseudo-estetici, ognuno d'essi vuol trovare il suo riscontro storico. Partendo perciò dall'estetica s'intende il passaggio, la traduzione sistematica nella storia. Ma, a spiegar la cosa, occorre anche pensare che alcuni storici dell'arte hanno percorso press'a poco il cammino inverso: essi, mancando egualmente d'un principio unico per giudicare, hanno elevato a dignità di concetti estetici le spiegazioni psicologiche, più o meno astratte, dei prodotti artistici; quasi che in arte *spiegare* equivalesse ad *approvare*, e non fosse spiegabile anche il brutto. Per bisogno di teorizzare e sistemare hanno così *idealizzata* la storia dell'arte costringendola nei confini della teoria, cioè delle astrazioni, costruendola *a priori* pur movendo dai fatti concreti. Le due vie non sono però precisamente opposte, perchè i teorici non prescindono dall'osservazione di fatti storici determinati, anche senza nominarli, e gli storici dell'arte non sono stati vergini di teorie. Si pensi all'estetica di Hegel, che è una storia dell'arte *a priori*: si osservi che quella storia è tutto un tessuto di concetti psicologici (specialmente religiosi) con pretese estetiche. Diremo ora perchè le arti figurative più di tutte si prestino a quel giuoco della deduzione; ma rimandiamo, come si è detto, all'occasione opportuna uno sguardo generale alla genealogia di queste teorie estetiche con fondamento storico-psicologico, o che è lo stesso, a queste storie artistiche trasformate in sistemi di estetica.

È stato sempre notato che la poesia è arte della *fantasia*; con che si è voluto intendere che essa adopera immagini, le quali non hanno origine immediata dall'esterno; sono... nella testa del poeta. Penetrarono, certo, una volta, pei suoi sensi immagini e frammenti d'immagini; ma, nel momento in cui sono poesia, le immagini sono in lui allo stato di pura interiorità, senza legami col mondo esterno. Che la poesia si traduca in parole, cioè, come tutte le arti, si espliciti in un materiale sensibile, è sembrato sempre un fatto di lieve importanza, finchè non si è capita questa verità semplicissima *che non s'immagina senza parlare*. Il poeta, si pensava, fa le poesie nella sua testa, e poi le mette in parole e versi. Il parlare è un mezzo di comunicazione, un espediente, un accessorio, e come tale è anche una cosa naturalissima, giacchè gli uomini per tutti i loro bisogni dovettero provvedere a scambiarsi le

idee. Il linguaggio è una convenzione, di cui si servè anche la poesia. E, reso così estraneo alla funzione poetica che si compie indipendentemente da esso, il materiale sensibile della poesia fu lasciato in pace (almeno nel senso di cui qui parliamo); il che fu, per un verso, una fortuna per la poesia. Quale differenza doveva dunque risaltare tra la poesia e le arti figurative o la musica, le quali producono le immagini dall'esterno? Il materiale sensibile per queste altre arti è più che evidente, e richiama fortemente l'attenzione: il marmo, prima d'essere una statua, è una pietra qualunque, informe; i colori si macinano e si stemperano; i suoni sono emessi da' strumenti che abbiamo tra le mani. Così il destino di queste arti voleva che esse fossero considerate sempre un poco, se non interamente, dal punto di vista del materiale, come (e ce ne occuperemo altrove) dal punto di vista del trattamento del materiale, cioè della *tecnica*. Si sa quanta estetica abbia prodotta la musica sulla base delle sue *leggi*, vale a dire mediante l'osservazione del puro materiale; la poesia, per le sue cosiddette *parti musicali*, è stata infestata dalla ritmica e dalla metrica. E come, — nella musica specialmente, e per riflesso nella poesia, — la psicologia dell'*acustica*, così doveva affermarsi la psicologia dell'*ottica* nelle arti figurative. Non era dunque la conseguenza più logica e prevedibile delle rinnovate tendenze odierne a far dell'estetica una psicologia che esse si appagassero specialmente nello studio del materiale? Tale studio non guarda certo ai fatti fisici, altrimenti non sarebbe neppure una psicologia: guarda al modo come in noi si formano le immagini per mezzo del materiale, e, facendo ciò, esso resta davvero in un campo psicologico ricchissimo di fatti e di osservazioni. L'architettura e la scultura suscitano associazioni di gravità e di resistenza, perchè son fatte di materiale pesante: la pittura, invece, rende le immagini mediante associazioni di sensazioni tattili e visive, perchè le raffigura nel semplice piano. Intorno a questo nucleo, — costituito dai cosiddetti *mezzi di espressione*, — si raggruppano le osservazioni particolari sui prodotti delle singole arti, sulla scorta della storia; e in questo campo, fra tanti prodotti, v'è l'insieme di tutti quei fatti psicologici che abbiamo visti soggetti ad una *deduzione*. Ed è inutile dire che sugli estetici empirici lo studio dei *mezzi di espressione* assume dignità di studio estetico; se avevano tale dignità i singoli *concetti* della deduzione! Nel libro che esaminiamo è dato larga parte ai *mezzi di espressione*, come in tutte le estetiche psicologiche e in tutte le storie-teorie a base empirica.

Il Riegl, nella sua opera *Spätromische Kunstindustrie* (Vienna, 1901), aveva sostenuto che l'arte antichissima ignorava l'esistenza della terza dimensione; perchè l'uomo prima conosce il piano e poi lo spazio, la cui nozione implica un processo più complicato di associazioni. Alcuni anni avanti, nell'altro suo scritto *Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (Berlino, 1893), s'era dimostrato di parere contrario. E di contrario parere è lo S., il quale punto per punto segue il Riegl

nelle sue esemplificazioni, dimostrando, in ogni caso, che c'è percezione spaziale, dove l'altro vede solo la percezione del piano. La discussione verte principalmente sull'arte egiziana, le piramidi e il tempio; e il nostro A., con analisi vivace, sostiene la sua tesi, che anche noi riteniamo giusta (con qualche riserva, che è per altro affatto inutile al nostro scopo). Egli osserva che noi non cominciamo a toccare con la punta d'un dito, e così ci formiamo prima la nozione del punto, poi della linea, e via dicendo: « Noi tocchiamo con una mano che si può disporre come si vuole e incurvare, che può adattarsi così ad una superficie piana come ad una superficie curva. Sicuro, noi non tocchiamo soltanto con una mano, ma contemporaneamente con tutt'e due, e questi due membri si corrispondono ». Spiega che noi già sentiamo il nostro corpo come un *edificio che si muove*, e così sentiamo anche spazialmente i corpi esterni. Il Riegl, — egli osserva giustamente, — ha fatto un'applicazione psicologica del metodo matematico, che va dal punto alla linea, alla superficie, allo spazio; ha tradotto in psicologia la matematica. Tale psicologia, aggiungiamo noi, ha poi tradotta in storia dell'arte, facendone un'applicazione arbitraria, cominciando da un punto qualunque della storia. Se egli, difatti, non è riuscito a dimostrare che gli egiziani non ebbero la percezione spaziale, perchè non cominciare invece, per esempio, dall'arte preistorica? Che si faccia della psicologia con pretese estetiche, passi pure: ma qui, come si vede, siamo di fronte ad una psicologia costruita *a priori*, o meglio immaginaria, e *a priori* trasformata in storia: in questo esempio conven-gono, si può dire, tutte le aberrazioni possibili dalla storia e dalla teoria. Si cavino pure dalla storia artistica dei fatti psicologici più o meno parziali, si prendano come tutta la storia, e si assumano perfino come criteri di valore: ma almeno si cavino dalla storia! Alla costruzione del Riegl non è affatto estraneo quel bisogno di deduzione già osservato, pel quale egli ricorre alla matematica. Certo, egli dovette essere molto lusingato dalla possibilità di gettare, con una osservazione interamente nuova, come un gran fascio di luce nella compagine oscura dello spirito egiziano che noi possiamo soltanto lusingarci di conoscere abbastanza: è vera luce quella che si è venuta via via facendo, a cominciare da Winckelmann, attraverso Hegel, sul forte senso della *corporeità* che ebbero i greci, per cui furono eminentemente statuarii, e assai meno pittori. Con procedimento matematico si risale facilmente dalla *corporeità* dei greci alla *superficialità* degli egiziani! Ma Winckelmann e gli altri illustratori dell'arte greca non partirono dal senso della corporeità astrattamente preso, ed anzi videro questo senso nel complesso psicologico dello spirito greco: videro altro insieme con quel senso: videro quel senso, vorrei dire, in dipendenza e dopo di qualcos'altro: Winckelmann vide la *bellezza ideale*. E, ammesso pure che la loro attenzione fosse stata attratta solo dal senso della corporeità, da ciò solo che cosa avrebbero ricavato? Dato che lo schema costruito dal Riegl corrisponda alla realtà storica dell'arte egiziana, basterebbe l'enunciato di questo solo fatto a costituire la storia spirituale

dell'antico Egitto in tutto ciò che serve a spiegare la sua arte? L'arte egiziana, contenga solo la percezione del piano, come vorrebbe il Riegl, o contenga anche quella dello spazio, come dimostra lo S., resta, alla stregua di questo solo criterio, misteriosa come la sua sfinge!

Noi non siamo di quelli i quali credono che la storia dell'arte sia oramai tutta fatta, ed anzi pensiamo che anche nelle sue linee generali già tracciate essa sia tutta da rivedere: siamo i più dubbiosi e cauti osservatori di tutto ciò che si afferma sui periodi meno accessibili, specialmente su tutti i primordii. Non siamo, — nè potremmo essere, — *a priori* mal disposti a credere che per tali periodi possano non riuscir vani anche i sussidii più umili della psicologia empirica. Quando si considerano le cosiddette *imperfezioni tecniche* dei primitivi, può sorgere il dubbio, difatti, che gli stati psicologici, che noi dovremmo rivivere, — per vedere se si tratti veramente di imperfezioni, — siano diversi dai nostri, diciamo così, dalle radici; che la differenza si estenda fino ai dati più semplici del materiale psicologico. Si son fatti studii, per esempio, sulle trasformazioni della facoltà visiva relativamente ai colori: alcuni nuovi elementi armonici li abbiamo visti entrar noi stessi, con la musica contemporanea, nel nostro patrimonio acustico: e sono questi degli esempiii molto ovvii di variazioni nel materiale più elementare destinato alla forma artistica. D'altra parte poi, sappiamo se i ruskiniani e simili hanno distrutte le *deficienze tecniche* dei primitivi italiani, con la loro simpatia religiosa! Ma ci corre assai dal riconoscere la possibilità di questi umili aiuti psicologici, — i quali però non è detto che debbano essere necessariamente forniti dai *trattati* di psicologia, — al ritenere che tali mezzi di interpretazione, se giustamente applicati, costituiscano la storia artistica. La percezione esclusiva del piano nell'arte dell'antico Egitto vorrebbe essere una di queste modeste chiavi; la quale poi pretende di diventare essa stessa... l'edificio, che doveva aprire. La storia artistica non disdegna, ha il dovere di non disdegnare anche gli infimi dati psicologici. Essa raccoglie tutto; ma non bisogna dimenticare che quei dati molto semplici ed elementari hanno soltanto significato in un vasto complesso psicologico, nel quale l'arte taglia le sue forme, — complesso che vuol essere conosciuto nella sua integrità. In questi complessi psicologici quei fatti inferiori occupano, per dir così, un posticino: il resto è patrimonio comune. Si può quindi tener come buon canone, che è più probabile penetrare i periodi dell'arte ancora oscuri guardandoli *dall'alto*, anzichè *dal disotto*: guardandoli bene dall'alto, forse si avranno, tutt'al più, dei residui che potrebbero essere sciolti dalla psicologia degli elementi più semplici. Se Ruskin e i suoi seguaci non sono andati oltre nella loro interpretazione, la prima ragione è che non ne avevano voglia, e il loro atteggiamento non era quello che mira serenamente alla penetrazione. Da qualunque parte tragga i suoi lumi, è certo però che la storia artistica non si fa con gli schemi psicologici, alti o bassi che siano; la storia artistica, come qualunque altra storia, abbraccia tutto l'uomo, dalle qualità

più generali e comuni fino alle più fuggevoli caratteristiche individuali: più di ogni altra storia, essa mette capo agli *eroi*, cioè agli artisti, i quali sono *individui* nel senso più stretto della parola. La psicologia, che costituisce la storia dell'arte, è come una massa fluida che si configura da sè, e non si lascia gettare in alcuna forma predeterminata.

Lo S. dà prova continuamente, — per necessità, del resto, — d'una certa coscienza della grande complessità psicologica della storia: in ogni parte del suo libro egli, che è un uomo di gusto, — come risulta da molti luoghi, che mi duole di non poter prendere in considerazione, — sorpassa i limiti dello schematismo che ha imposto a se stesso. Ma più chiaramente che altrove mostra tale coscienza, quando arriva al periodo artistico che è lo scopo ultimo del suo lavoro, vale a dire al passaggio dall'antichità al medioevo. Allora egli si abbandona, naturalmente, a guardar più addentro nei prodotti artistici, si avvicina di più al concreto, mette in giuoco fattori storici che non han nulla che fare con i semplici schemi costituiti dai *mezzi d'espressione*. E se il metodo assunto tende sempre a mantenerlo un po' nelle astrazioni, egli però col solo fatto di dare grandissima importanza a fatti psicologici del tutto estranei agli schemi prediletti, dà la smentita più evidente alla pretesa sufficienza del metodo suo.

Contro il Riegl egli rivendica anche alle primissime produzioni umane il *sentimento della spazialità*: su questo sentimento fonda il mezzo d'espressione dell'architettura e della scultura, di cui segue le figurazioni con quella deduzione di cui abbiamo accennato i primi gradi; ed anche in questa deduzione egli si vale, com'è naturale, di fattori storici estranei ai semplici mezzi d'espressione. Dalla scoltura, attraverso il rilievo, si passa alla pittura. Dalla necessità, nella scoltura, di rappresentare più figure insieme sorge prima il gruppo e poi l'alto e bassorilievo. È inutile domandare donde sorga a sua volta questa necessità della figurazione multipla: sorge da qualche parte, ed è un altro di quei fattori storici, estranei, che vengono a collaborare coi mezzi d'espressione. Il rilievo per la sua forma e la disposizione delle figure determina un unico punto di vista nello spettatore: le figure, che sono in esso, esistono per noi in modo diverso da quello delle statue, intorno a cui si può girare: fanno parte ormai di un campo visivo ed hanno un valore ottico. Dalle varie specie di rilievo s'intende, così, come si passa al semplice disegno, e quindi alla pittura. Per quali ragioni poi, intrinseche al solo fatto psicologico dei mezzi d'espressione, il rilievo si riduca al solo disegno, e questo sia quindi arricchito dei colori, per diventar pittura, — non serve investigare. L'A. ricorre a fatti psicologici diversi dai mezzi d'espressione per passare dall'uno all'altro di questi ultimi, nella sua deduzione; ma si noti ancora che ciò non significa punto che, se egli si fosse astenuto dal dedurre, se si fosse contentato di guardare isolatamente ciascun mezzo d'espressione, non avrebbe avuto bisogno di ricorrere a fatti estranei. Pel rilievo, ad esempio, avrebbe sempre dovuto tirare in ballo la necessità di rappresentare più figure insieme! E ciò dimostra infine, anche con troppa abbondanza, quanto sia

vano, non dico il proposito di ridurre la storia dell'arte a storia dei mezzi d'espressione, ma quello, in apparenza più possibile, di considerare questi ultimi come qualcosa per sè, indipendente dall'attività artistica, la quale in essi crea e si applica a dar forma a tutto un materiale psicologico, nel quale i mezzi stessi sono implicati.

Arrivato al periodo che aveva di mira, alla tarda antichità, l'A. si trova a quel punto di sviluppo dei mezzi d'espressione, nel quale si presentano storicamente il rilievo e la pittura. L'uno e l'altro c'erano stati anche prima; ma questo, secondo la deduzione, pare che debba essere il loro posto. Lasciando da parte il rilievo, egli si ferma specialmente sulla pittura, per coglierne il carattere fondamentale, che è quello d'essere una pittura, diciamo così, plastica, intesa a rappresentare soprattutto la corporeità e l'ideale del corpo umano. Nel mosaico del museo di Napoli, la *Battaglia d'Alessandro*, trova tutti i caratteri del rilievo; nelle pitture campane riscontra, in accordo col Wickhoff, un modo d'usare il colore rivolto unicamente a dar forte risalto al modellato delle figure; nelle pitture delle catacombe osserva frammenti dell'antico, usati a scopo simbolico, e che hanno lo stesso carattere plastico. Il pensiero dell'A., non espresso decisamente in nessun punto, ma diffuso in tutti questi ultimi capitoli, è che la pittura, in quanto espressione del vero *sentimento ottico*, debba abbracciare non solo le figure umane, ma ogni altro oggetto dell'ambiente e il paesaggio, in una unica visione luminosa, nella quale le figure e tutto il resto abbiano come la stessa importanza rispetto alla luce che li manifesta. Tale pittura più vera, più lontana dalla plastica, egli la vede come qualcosa che sorgerà dopo; è già accennata nelle pitture campane, e nel *Salterio di Parigi* il paesaggio ha acquistato un vero valore. — Pare, in virtù di questo concetto, che la pittura di carattere plastico sia colpita da un giudizio di biasimo: pare, ma non oserei affermare che il pensiero dello S. sia decisamente questo. A noi non importa se il biasimo sia meritato o no; ma notiamo soltanto che se esso non c'è, non c'è neppure la lode, vale a dire non c'è alcun giudizio. Se il biasimo è nascosto ed implicito, esso non deriva punto dal mezzo d'espressione della pittura; giacchè è lo stesso mezzo quello usato nelle pitture campane e quello usato dai paesisti del secolo decimonono: nell'un caso e nell'altro si tratta di colori distesi sopra un fondo. Il criterio per biasimare la pittura plastica l'A. può trovarlo solo in quel concetto che s'è formato della vera pittura; — il quale sarebbe da discutersi, ma non è certo derivato semplicemente dall'osservare che i dipinti si fanno mettendo colori l'uno accanto all'altro. Anche per giudicare la pittura della tarda antichità l'A. non può dunque sperare di sbrigarsi del suo compito col semplice mezzo d'espressione. Ma, io dico per giudicare? Non può dirci neppure perchè la pittura di quell'epoca fu così e non altrimenti, giacchè il dire che essa rappresentò specialmente la corporeità dipende tanto dal mezzo d'espressione della pittura, quanto i nostri destini dipendono dall'apparizione delle comete.

Ma, — sempre ad ~~illustrare~~ il suo periodo artistico, — lo S. ricorre, infine, ancora da altri fattori storici, oltre quelli che, senz'accorgersene, aveva già introdotti parlando d'una pittura di carattere plastico. L'arte da Augusto a Giustiniano subisce per lui l'influsso della poesia da una parte, e dell'architettura dall'altra. L'influsso della poesia, che fu l'arte dell'impero per eccellenza, si vede nella scultura divenuta narrativa, per esempio nei rilievi della colonna traiana: si vedrà in séguito nel *Rotolo di Giosuè* e in tutta l'arte illustrativa dei testi. L'influsso dell'architettura si vede invece nei mosaici, quali quelli di Roma a S. Pudenziana, di Ravenna a S. Apollinare e S. Vitale, nei quali le figure sono disposte per effetti architettonici. — E ancora qui la domanda: cosa sono questi altri ingredienti?; queste arti che sorgono a dominare le loro sorelle? E il giudizio negativo ed ironico, che l'A. dà dei rilievi della colonna traiana, da che cosa gli viene ispirato?

I caratteri trovati dallo S. nel periodo intermedio tra l'antichità e il medioevo potranno essere più o meno giusti; ma è certo che egli si muove nel concreto, nella storia, pur credendo di trattare concetti, dedurre forme d'arte, e considerare mezzi d'espressione. Il proposito di teorizzare, come ho detto, gli impedisce di far semplicemente la storia e gli impone di generalizzare ogni fattore, estenderlo, guardarlo come *legge*, o che so io; il che dà un carattere d'impreciso e vago al quadro storico che egli pur vorrebbe definire. Egli non arriva mai al particolare, alle opere singole, e neppure si risolve a considerare fattori storici, i quali troppo apertamente son refrattarii ad assumer sembianza di *leggi* o *concetti*: il carattere plastico o l'influsso della poesia e dell'architettura gli sembrano, pur essendo storia, qualcosa ancora degna della dignità di teoria; non gli sembrerebbero degni del suo còmpito, non dico, se fosse noto, il carattere personale del pittore che ideò la *Battaglia d'Alessandro*, o le condizioni economiche dell'impero romano, ma perfino le notizie più generali sulla coltura di questo periodo. Con simile roba la sua storia sarebbe stata una..... storia, e non, insieme, una teoria. L'A. avrebbe tradite le sue più alte aspirazioni. — Io credo, difatti, di non ingannarmi, dicendo che il libro, che ho esaminato, è nato nel seguente modo. L'A., avendo osservato il carattere plastico della pittura della tarda antichità, e tenendo presente il sentimento della corporeità dei greci, ha voluto veder sistematicamente uno sviluppo di questo sentimento; confortato da una parte dalle teorie estetiche recenti, dall'altra dagli esempi di altre storie-teorie; spronato principalmente a polemizzare dal Riegl, negatore, per un certo periodo d'arte, di quello stesso sentimento. Come storico egli è partito certo, — e il titolo del libro lo accusa, — dalla tarda antichità; come teorico ha ridotto l'osservazione di questo periodo negli ultimi capitoli, ed è stato costretto a cominciar dall'Egitto e..... oltre l'Egitto. Nè è privo d'interesse questo modo di formazione, il quale rispecchia assai bene lo stato mentale di confusione tra storia e teoria, nel quale ha le sue radici.

Avendo riguardato il libro presente come un'occasione a mostrare in generale che cosa siano le teorie estetico-psicologiche applicate alla storia, io non ho potuto guardare da vicino i meriti dell'A., dove mi pare che ne abbia, specialmente come uomo di gusto. In Italia non v'è traccia di queste correnti nuove nella storiografia artistica; la Germania invece ha prodotto e va producendo estetiche psicologiche e storie dell'arte con base empirica, le quali insieme convergono a suscitare le questioni, cui abbiamo creduto utile accennare. Sono numerosissime le questioni che suscitano, non divertenti davvero a trattarsi, ed alcune così assurde che si preferirebbe non toccarle: gli errori vi s'incrociano e confondono in mille modi. Esaminandone alcune, del resto, s'intendono, io credo, tutte: avendone guardata qualcuna, si resta forse meno disorientati nell'aprire uno di tali libri, nei quali spesso poi si trovano ottime cose, che aumentano la confusione. Ma io spero inoltre di aver chiarite le principali, riferendomi all'uso, nella storia, del concetto di *Einfühlung* e delle sue leggi, alla deduzione o costruzione *a priori* della storia dell'arte, e ai mezzi d'espressione considerati non soltanto come unico materiale storico, ma come criterio di giudizio. — Del libro, che ci ha offerto questa occasione, aggiungerò solamente che esso, *malgrado questa occasione*, non è antipatico e si legge con piacere. L'A., insieme col gusto, mostra un amore appassionato della ricerca, e il bisogno più di cercare direttamente che attraverso il pensiero altrui: non ha punto quell'indifferenza, sempre intollerabile in un estetico o in uno storico dell'arte, così tipica, per esempio, nel Lipps; ha scritto il suo volume con una forma troppo spesso diseguale, ma sempre ricca di calore.

ALFREDO GARGIULO.

FEDERIGO NIETZSCHE. — *Le origini della tragedia ovvero Ellenismo e pessimismo*, traduz. di M. Corsi e A. Rinieri. — Bari, Laterza, 1907 (8.º, pp. XIX-253).

Quanti comprenderanno davvero, malgrado lo splendore e la plasticità della forma, questo genialissimo libro del Nietzsche, di cui ci viene ora offerta una traduzione italiana, se non buona, passabile? Contro l'apparenza di comprensione, che nasce dalla moda del nietzschianismo, mi sia lecito insistere nel mio dubbio.

Gli elementi interpretativi delle *Origini della tragedia* sono tutti nel periodo classico della letteratura e della filosofia tedesca. Chi non conosca intimamente la poesia di Goethe e di Schiller e dei minori di quel tempo, la filosofia di Kant e di Jacobi, di Fichte e di Hegel e dei minori fino a Schopenhauer, la storia letteraria di Herder e degli Schlegel, crederà, nel leggere le pagine del Nietzsche, di aver capito, ne ripeterà affermazioni