

RIVISTA BIBLIOGRAFICA.

ANTONIO FUSCO. — *La filosofia dell'arte in Gustavo Flaubert.* — Napoli, R. Ricciardi ed., 1907 [Messina, tip. Trinchese] (16.º, pp. 176).

Gustavo Flaubert è uno di quei pochissimi artisti che hanno avuto un concetto chiaro dell'arte, e perciò a chi conosca l'autore di *Salambo* soltanto come romanziere non sembri esagerato il titolo messo dal Fusco al suo volumetto. Il Flaubert, certo, non fu di proposito un teorico dell'arte, nè pensò mai di svolgere un sistema d'estetica. Quasi soltanto nelle lettere ad amici intimi dette sfogo all'intimo profondo bisogno del suo animo di giustificare in proposizioni teoriche il suo ideale dell'arte, e direi meglio il tormento che l'arte gli dava. Ma vi è più *filosofia dell'arte* nei suoi accenni non svolti, nei suoi lampi geniali, — in qualche semplice suo consiglio ad amici scrittori o nelle sue invettive violente contro il gusto comune, — che non in tutta l'estetica francese d'ogni tempo, resa ufficialmente *filosofia dell'arte* dal fatto d'essere scritta in appositi volumi. Il caso del Flaubert-estetico è quindi notevole non soltanto perchè a quell'*estetico* si può sostituire *artista*: è degno d'ogni attenzione quando vi si sostituisca il nome della nazionalità. L'estetica e la critica francese meritano d'esser studiate; e il Fusco sta preparando appunto un'opera su *La critica letteraria in Francia nella seconda metà del secolo XIX*, di cui il presente volumetto è come un saggio. Già qui, intanto, si vede la padronanza che egli ha acquistata della sua materia, nel rapido schizzo ch'egli dà della critica francese a cominciare dal romantico *Globe* fino al Brunetière. Anche accennando solo ai maggiori l'autore si aggira fra critici che son moralisti, classicisti o impressionisti, psicologisti, storicisti, naturalisti ed evoluzionisti, — Vinet, Vitet, Janin, Villemain, Barbey d'Aurevilly, Gautier, Chasles, Sainte-Beuve, Schérer, Taine, Caro, Sarcey, Zola....; — ma non incontra un critico vero. Trovandosi nella buona tradizione desanctisiana, armato dell'estetica più recente che a quella si ricollega, il Fusco ravvisa subito gli indirizzi erronei che si celano sotto tutti quei nomi. Il Flaubert scriveva, nel 1859, che egli non conosceva critico che gli piacesse; e il nostro A. osserva: « Purtroppo nel 1859 Francesco de Sanctis aveva scritti già molti dei suoi saggi, e quasi tutti quelli riguardanti la letteratura francese; ma fra lui e il Flaubert si paravano le Alpi altissime ». — Ora, nell'opera del Fusco, che speriamo di leggere al più presto, si vedranno certamente individuati i singoli critici, ciascuno coi suoi particolari caratteri messi in rilievo tra quelli comuni, che lo collegano a un dato gruppo o indirizzo: vedremo anche le loro deriva-

zioni, cioè le ragioni di dipendenza, quando ce ne sono, fra l'uno e l'altro. Ma il compito storico dell'autore sarà ben difficile. Egli ha detto, e giustamente, che il fondo dello spirito francese è sempre l'*intellettualismo cartesiano*, vale a dire quella disposizione mentale, che è assolutamente refrattaria alla comprensione d'ogni concretezza, e quindi all'intendimento delle forme spirituali; quella che applica astrazioni dovunque, anche quando si tratti di penetrare qualcosa che vive. E qualcosa di concreto e vivo è il concetto dell'arte, il quale appunto non si lascia penetrare, ma soltanto circuire, da quella riflessione intellettuale che dalle opere d'arte astrae caratteri e qualità senza nessi. La forma mentale intellettualistica se esclude però in modo reciso il vero pensiero filosofico, il quale ha il suo campo esclusivo nelle forme dello spirito, si concilia assai bene, — e ciò accade in Francia, — con l'attitudine all'osservazione psicologica e storica, con la disposizione a guardar la vita in quanto flusso di fatti. L'inferiorità filosofica della Francia, almeno fino agli ultimissimi tempi, è nel suo intellettualismo; ma la Francia è per eccellenza il paese degli psicologi, degli storici, dei moralisti, degli *scrittori*. Ed è molto importante, specialmente in tema d'estetica e di critica, veder le ragioni di tale conciliazione; è necessario ricercar nel profondo le basi del connubio di intellettualismo, storicismo, moralismo, e via discorrendo. — Non è una questione molto difficile, in genere, quella dei rapporti fra le teorie estetiche correnti, in un dato periodo artistico, e la produzione d'arte stessa; specialmente quando quelle teorie si risolvano in forme di generi letterari e in regole di composizione: così il Flaubert diceva che Corneille ebbe un nemico in Aristotile, e Voltaire (come artista) in Boileau. Una questione delicatissima, invece, è quella dei rapporti fra la produzione d'arte e la forma mentale del popolo cui essa appartiene, forma mentale che poi si manifesta anche nelle teorie estetiche. Nel nostro caso particolare, — restando in Francia, — si tratterebbe di vedere se l'intellettualismo (coi suoi alleati, psicologismo, moralismo) ha influito, e fino a qual punto nei singoli casi, sugli artisti. Il Fusco di ciò non dovrà occuparsi; ma, se è vero che tra genio e gusto non v'è differenza intrinseca, egli tratterà una questione molto affine, e quasi altrettanto complessa. Facendo la storia della critica in Francia, egli sta per entrare, vorrei dire, nel più intimo dello spirito francese. Si sa che il gusto spontaneo rompe assai spesso i preconetti che si possono avere sull'arte, vale a dire, in sostanza, porta alla chiarezza della coscienza nuove vedute. In un paese che, come la Francia, ha avuto tanti artisti, e molti grandissimi, è fuori dubbio che il gusto abbia dovuto raggiungere un grado notevole di profondità, giacchè è rarissimo il caso di artisti che sorgano isolati e lontanissimi dall'ambiente estetico nel quale si formano: e contro tale gusto spontaneo, intanto, si sono conservati tutti i preconetti della critica, mescolandosi con esso, quando non l'hanno addirittura soffocato; le voci di protesta in nome d'un senso giusto dell'arte, sono state tutte voci di artisti, e di ribellione violenta. E pure ciò non sarebbe per sè solo un segno

abbastanza concludente della forza di resistenza di quei preconcezioni; altrimenti in un'epoca di grande produzione artistica e di gusto diffuso, come il Rinascimento italiano, avremmo il dritto di cercare dei concetti giusti dell'arte ed una critica illuminata. Ma la critica tradizionale francese ha resistito, — si badi, — al movimento romantico e alla conseguente estetica dell'idealismo tedesco, da cui il concetto giusto dell'arte uscì quasi del tutto liberato: ha resistito ostinatamente a questo concetto che si è diffuso, diventando più o meno patrimonio di tutti. La storia della critica francese, che il Fusco farà, è della seconda metà del secolo decimonono! Se dunque c'è un posto nel quale lo spirito francese esige di essere più intimamente compreso, in cui più fortemente s'impongono le ragioni di spiegarlo nel suo triplice aspetto più appariscente di intellettualismo, psicologismo e moralismo, questo posto è nella storia che attendiamo dal nostro autore. — Per un'esperienza che vado ancora facendo, occupandomi appunto di storia della critica, io mi convinco ogni giorno più che tale storia, come del resto ogni altra, anche la storia della filosofia, pur senza perdere il suo carattere proprio deve essere mostrata con le sue radici in tutto il complesso psicologico nel quale si forma, — un terreno della cui composizione nulla è da trascurare. Non mi è sembrato quindi inopportuno indicare, nell'opera futura del Fusco, l'importanza specialissima che avrà il fondo su cui sarà tracciata: su quel fondo prenderanno il vero rilievo le differenze individuali, e risalteranno molto le eccezioni, in particolare le eccezioni buone, come il Flaubert. Ho, del resto, qui avanti questo primo saggio del lavoro, il quale mi fa credere non addirittura anticipate le osservazioni precedenti; giacchè a me pare che il Fusco sia un po' troppo *posseduto* dalle teorie con le quali deve giudicare, quindi da una certa fretta di ridurre i fatti ad esse, vale a dire dal bisogno di dar giudizi; una certa fretta che in gran parte gli toglie la calma per investigare i fatti fino all'ultimo. Ma qualche esempio, che darò più avanti, varrà a chiarire il mio pensiero.

L'autore ha fatto molto bene a raccogliere i giudizi pronunziati dal Flaubert sui principali critici francesi, perchè da essi risulta subito la posizione di lui rispetto agli indirizzi dominanti. Sono giudizi spesso feroci, dettati talora da un vero sdegno morale, che crede di rivolgersi perfino contro la perfidia e la turpitudine: Proudhon, per esempio, l'apostolo dell'arte sociale, è *un bruto!* Quanto sono feroci, altrettanto però colpiscono giusto, quasi sempre in poche righe. Si può facilmente immaginare che cosa pensasse della moralità nell'arte, e quindi dei critici moralisti, l'autore di *Madame Bovary*, trascinato davanti ai giudici « per offesa alla morale pubblica e alla religione »: egli credeva, con quel romanzo, di meritare il premio Monthyon! L'arte per lui è essenzialmente morale, qualunque sia il tema, perchè il suo effetto è un'olimpica serenità, pari a quella che si riporta dalla vista del mare. Alla stessa razza del Proudhon, « angolosa e antiartistica », appartengono de Maistre, Stendhal, Veuillot. Gli storicisti sono presto definiti: « Al tempo del La Harpe il critico era

grammatico; al tempo del Sainte-Beuve e del Taine è storico..... Conoscete voi una critica che si interessi dell'opera *in sè*, in modo intenso? ». Ed ecco il metodo del Taine in particolare: « Vi è altro nell'arte al di sopra dell'ambiente nel quale matura, e degli antecedenti fisiologici dell'autore. Con un metodo simile si spiega la serie, il gruppo, non l'individuo, non il fatto specifico per cui l'individuo è *celui-là* ». Il Villemain non è un critico, sebbene conosca la lingua di Roma, « dato che si possa comprendere tutto il valore d'una parola, non avendo il senso poetico ». Del romanzo sperimentale il Flaubert faceva la critica più spiccica e concludente che si possa mai fare, chiedendo a Zola una cosa sola, che non riusciva a capire: *che cosa fosse il naturalismo!* E, in generale, la critica del suo tempo destava tale disgusto in lui, che pure della critica comprendeva l'alta funzione, da farlo uscire in queste parole: « Facciamo della critica, quando non ci sentiamo in grado di cimentarci con l'arte, così come uno si dà al mestiere di spia, quando non può essere soldato ». Contro tutta la tradizione francese, contro tutti quelli che all'artista vogliono imporre freni, suggerir temi, prescrivere norme, Flaubert sta come l'apostolo più fiero dell'indipendenza e della spontaneità dell'arte; ed è questo il suo atteggiamento più caratteristico, o almeno il più appariscente; perchè, a mio credere, non è proprio in ciò che si vede il lato più profondo del suo pensiero. « Non bisogna cantare se non per cantare »: l'artista, per non perdersi, deve scrivere per sè solo, per un appetito disinteressato del bello, come si fuma, si cavalca, si giuoca ai birilli. L'arte non è altro che rappresentazione, e i veri artisti debbono gloriarsi dell'insulto stupido degli utilitarii: *poeti della forma!*; « come se il fine del medico non fosse di sanare, il fine del pittore di dipingere, il fine dell'usignolo di cantare; come se il fine dell'arte non fosse il bello innanzi tutto ». E come non esistono fini estranei alla forma, così non vi son per essa modelli o regole. Non esistono modelli, e « se le opere classiche risplendono di immortale bellezza, gli è che sono originali: il punto è questo, trarre ogni cosa dal proprio essere »; « bisogna cantare nella propria voce », e « un poema è possibile, solo ove consentiamo a sbarazzarci d'ogni intenzione di farlo ». « Che vanità tutte le poetiche! »: « ogni opera d'arte ha in sè la sua poetica, ed è obbligo nostro di trovarla ». — Questi due punti tanto importanti del pensiero del Flaubert (l'indipendenza e la spontaneità dell'arte) sono stati dal Fusco raccolti in due capitoletti, con quell'acume e quella diligenza che lo hanno guidato in tutto il suo difficile lavoro di scelta e di ordinamento dei brani, ricavati specialmente dall'epistolario. I due capitoletti però non si seguono, mentre forse sarebbe stato anche miglior consiglio ridurli ad uno solo, data l'affinità grande delle cose che vi si trattano; l'autore, inoltre, ha inserito tra essi un altro capitoletto sull'*esecuzione*, sul modo cioè come il Flaubert intese la finitezza dell'opera d'arte, il quale sarebbe andato meglio in fine, anche, come dirò, per altra ragione. Quei due punti riuniti dovevano esser resi più prominenti; giacchè, sia detto di passaggio, tutto

il lavoro del Fusco manca un po' di rilievo, quasi, pare, per modestia o timidezza dell'autore. Ad essi poi, a mio vedere, doveva subito seguire il capitoletto sul concetto che ebbe il Flaubert dell'impersonalità, che è, per me, quel lato più profondo del suo pensiero, cui dinanzi accennavo. Il Fusco è *flaubertiano*; nel senso che, essendo innamorato del suo tema, è quasi sempre disposto a giustificare il suo autore e a trovare in lui coerenza e verità; ma circa il concetto di impersonalità dell'arte io mi sento un po' più *flaubertiano* di lui. Mi pare cioè che su tale delicata e sottile questione il pensiero del Flaubert sia più prossimo al vero di quel che al Fusco non paia. E, giacchè siamo a parlare del campione per eccellenza dell'impersonalità, non sarà inutile spendervi qualche parola.

Il Flaubert voleva che la personalità dell'artista fosse presente, sì, nell'opera, ma invisibile, come Dio nell'universo: « si faccia sentire dappertutto, non si faccia vedere in alcun luogo ». « L'arte deve elevarsi al di sopra degli affetti individuali, delle suscettibilità nervose; e gareggiare in precisione con le scienze fisiche ». Non sappiamo, leggendo Shakespeare, se egli fu triste o lieto: « il poeta deve regolarsi in modo da far credere ai posteri che egli non ha vissuto »: l'impersonalità è segno di dominio e di forza. « I capolavori sono *bêtes*; hanno l'aria tranquilla, come le produzioni della natura, come i grandi animali e le montagne ». Ora, tutte le ragioni che adduce il Fusco per diminuire o limitare la verità di questo pensiero del Flaubert, sono, senza dubbio, giustissime. È vero che egli, come i Parnassiani, era in un atteggiamento di reazione contro il sentimentalismo lamartiniano e l'arte sforzata dei romantici; è vero che subì le dottrine del positivismo, le quali erano nell'ambiente; è vero anche che egli si preoccupava molto dei difetti, cui fatalmente sembra andare incontro il poeta che canta se stesso. Così il Fusco ha ragione quando non vede una giustificazione intrinseca dell'impossibilità di una perfetta poesia, derivata dai casi propri del poeta; quando dice che l'impersonalità, spinta fino al punto che l'artista non possa esporre opinioni proprie sull'azione e i personaggi, è una conseguenza della tenace avversione del Flaubert per la letteratura a tesi; quando del suo concetto dell'impersonalità scopre una causa in quello scetticismo ed agnosticismo, che ebbe forma artistica in *Bouvard et Pécuchet*. Ma anche tutte queste ragioni prese insieme io non vedo perchè debbano escludere la possibilità che il Flaubert abbia almeno intravisto qualcosa di vero col suo concetto dell'impersonalità. Le contingenze storiche, che in parte falsano una verità intraveduta, anche quando sono state proprio esse a farla intravedere, non distruggono il fatto che più importa, che cioè la verità sia stata intraveduta. — Tutti dobbiamo essere d'accordo per lo meno in questo, che l'immagine artistica non soffre incondizionatamente le intrusioni della personalità *storica* del produttore; altrimenti avremmo questa bella conseguenza, che l'artista sarebbe autorizzato ad introdurre in essa tutto ciò che gli passa per la testa, e a colorirla dei più diversi stati d'animo che attraversi nel menarla a compimento. Il che significa che tutto quello

che è nell'immagine è patrimonio psicologico del suo creatore; ma, viceversa, tutto il patrimonio psicologico dell'autore non può penetrare nell'immagine, la quale ha un suo assoluto ordine interno, che si risolve in una esclusione assoluta dei dati psicologici tra cui essa è stata, sì, plasmata, ma son rimasti fuori. Ed è per questo che anche nelle opere dove è più visibile l'atteggiamento dell'autore rispetto al tema, nelle cosiddette opere molto personali, non si può disconoscere che l'immagine sia in sé qualcosa di perfetto e chiuso, — chiuso contro la personalità stessa dell'artista: in altri termini, se l'autore sta nella sua immagine con un dato atteggiamento, non può cambiare questo, senza cambiare l'immagine stessa; non può introdurre la sua persona in un posto più e in un altro meno, senza rompere quella, diciamo così, coerenza lirica, che in ogni opera vogliamo trovare. L'atteggiamento personale è dunque assorbito, ridotto e dominato dall'ordine interno dell'immagine, la quale così resta sempre staccata dalla personalità storica dell'artista. Che Michelangelo abbia trasfuso nelle sue opere una volontà violenta, e il Perugino una grande soavità religiosa, son modi di dire indispensabili, ma *modi di dire*; giacchè prima della cosiddetta trasfusione le loro opere non esistevano affatto: non c'è da un lato l'immagine già compiuta, e dall'altro la personalità dell'artista, che vada ad investirla di sé a suo piacere. La personalità dell'artista sta dunque nell'immagine, ma non come astratta personalità, sibbene come immagine, in quanto costitutiva dell'immagine, come *personalità impersonale*. E allora poco importa che il tema dell'opera sia stato o no vissuto *nella realtà* dall'artista, come poco importa che il suo atteggiamento in una data produzione sia in lui *storicamente* normale o straordinario. — Se queste considerazioni danno un senso preciso al concetto dell'impersonalità dell'arte, bisogna almeno andar molto cauti nel giudicare di quelli che l'hanno sostenuto e difeso: possono aver confuso, ma possono anche aver visto chiaro, o almeno possono aver intravisto il vero attraverso il falso. Si tratta d'un concetto di cui non si diventa facilmente padroni, perchè dà luogo a molti equivoci; ma appunto per la sua, diciamo così, rarità, è molto pregevole quando lo si trova accennato. Impersonalità nel senso legittimo significa distacco dell'immagine dal complesso psicologico dell'autore; e il Flaubert, a me sembra, di questo senso legittimo ha avuto una coscienza sufficientemente chiara, malgrado gli altri sensi arbitrari e contingenti che in lui assume la parola stessa. Si badi alla sua insistenza sullo stato puramente contemplativo dell'artista, il quale deve *elevarsi* al disopra degli affetti individuali e delle *suscettibilità nervosè*. « I nervi, il magnetismo! No, la poesia ha una base più serena; se bastasse aver nervi sensibili per esser poeti, io varrei più di Shakespeare e più di Omero. Empia confusione... La poesia non è una debolezza dello spirito; e questa suscettibilità nervosa, questa facoltà di sentire oltremisura è proprio una debolezza... Incontriamo sovente bambini, i quali, avendo grande disposizione alla musica, ritengono delle arie, non appena le sentono; al piano si

esaltano ed hanno violenti battiti di cuore; dimagrano, impallidiscono, cadono malati; e i loro poveri nervi, come quelli dei cani, si contorcono dalla sofferenza al suono delle note. Saranno essi i Mozart dell'avvenire? Tutt'altro; la vocazione è stata sbagliata; l'idea è passata nella carne, dove rimane sterile; e la carne perisce; non ne risulta nè genio, nè salute. Lo stesso accade della poesia; non la passione fa i versi ». È un brano eloquente, che ho voluto riferir per intero; e in esso quanti semiartisti, quante nature sensibili ed ultrasensibili, invano anelanti alla liberazione artistica, coscienti della loro impotenza a sollevarsi al grado della pura contemplazione, si possono ravvisare! Il Flaubert parla, intendiamoci, di *elevazione* sulla miseria dello stato passivo, che descrive con tanta efficacia; e sarebbe ingiusto ritenere che egli neghi la condizione prima perchè l'arte sorga: la sensibilità. Lo dice espressamente; ciò che egli chiede è la forma come superamento della sofferenza, della passività, del sentimento: « non basta trovarsi in preda ad un sentimento per esprimerlo. Sappiamo forse di un solo brindisi che sia stato scritto da un ubbriaco? *Il sentimento nelle arti è niente senza la forma* ». L'artista, per lui, *deve avere il modello davanti*, o, in altre parole, deve star fuori della sua immagine, vigile, giacchè « non col cuore si scrive, ma con la testa ». « L'arte è una rappresentazione; in essa dobbiamo pensare soltanto a rappresentare; occorre che lo spirito dell'artista sia come il mare, abbastanza vasto perchè non se ne veggano le rive, abbastanza puro perchè le stelle vi si mirino sino in fondo ». E tutto ciò, credo, non potrebbe meglio esprimere lo stato di pura contemplazione o di distacco, in contrasto con lo stato di passività, nel quale *l'idea passa nella carne e diventa sterile*. Il contemplatore, come l'artista nel produrre, fruirà serenamente della bellezza: « Io ho pianto a sentir melodrammi che non valevano quattro soldi; e Goethe non mi ha mai bagnati gli occhi se non d'ammirazione ». — Il Fusco, invece, non si è accorto abbastanza di questo senso buono dell'impersonalità posseduto dal suo autore; cioè, se ne è accorto, ma non vi ha dato molta importanza. Ha insistito, per contrario, sul senso falso dell'impersonalità, in quanto astratta oggettività, che pure, innegabilmente, si trova nel Flaubert. E non ha reso giustizia per troppa premura di attenersi ad una proposizione teoretica, che gli pareva quella che dovesse avere il maggior peso nella questione. Egli ricorda un passo del Croce, d'indiscutibile verità, dove è detto che la rappresentazione artistica s'impregna sempre del sentimento e del giudizio dell'artista, e quindi un'arte impersonale in questo senso è un assurdo. Ma non si trattava qui di applicare *specialmente* questa misura; tanto più (dico *tanto più*, come ultima e più debole ragione) che il Flaubert, malgrado la pretesa di rappresentar le cose *come sono*, non fu mai in fondo un vero realista, ed intese a suo modo le formazioni ideali che l'arte produce. E voglio qui ricordare al Fusco alcune profondissime parole del Flaubert, che avrei voluto vedere da lui riferite, e che per me scolpiscono la posizione dell'artista nel mondo, *sotto tutti gli aspetti*, e come

meglio non si potrebbe: « Enfin, si les accidents du monde, dès qu'ils sont perçus, vous apparaissent transposés comme pour l'emploi d'une illusion à décrire, tellement que toutes les choses, y compris votre existence, ne vous sembleront pas avoir d'autre utilité, et que vous soyez résolu à toutes les avanies, prêts à tous les sacrifices, cuirassés à toute épreuve, lancez-vous, publiez! ».

Un altro capitoletto del libro tratta, come ho detto, dell'*esecuzione*. Il Flaubert ebbe acutissimo l'ideale della perfezione, e fu un cesellatore instancabile, che *comprò caro lo stile*: lo scrivere era per lui, come disse il Maupassant, una cosa terribile, piena di tormenti, pericoli e fatiche; e in cento modi egli narrò il travaglio che gli dava l'esecuzione. « Due giorni su due correzioni, che non vogliono venire; tutto lunedì e martedì alla ricerca di due linee!... Perchè di mano in mano che mi sembra di avvicinarmi ai maestri, l'arte di scrivere mi si presenta come più impraticabile in se stessa, e sono sempre meno soddisfatto di ciò che produco? Oh, il detto di Goethe: Forse sarei stato un gran poeta, se la lingua non mi si fosse mostrata così riottosa.... Ed era Goethe! ». Fu creduto perciò uno stilista nel senso peggiore della parola, un retore innamorato di belle frasi, di rotondi e sonori periodi; il che non potrebbe essere più falso. E il Fusco ottimamente lo scagiona da questa accusa, mostrando come in lui l'amore della frase fosse non altro che cura scrupolosa dell'espressione. Mi si dice, egli scriveva, che « bado troppo alla forma. Ahimè, la forma e l'idea son come il corpo e l'anima; per me valgono tutt'uno e non so che sieno prese separatamente ». « Come non puoi estrarre da un corpo fisico le qualità, che lo costituiscono, cioè colore, estensione, solidità, senza ridurlo a una vuota astrazione, senza distruggerlo, così non toglierai la forma all'idea; un'idea non esiste se non in virtù della sua forma ». Eppure è anche vero che, insieme con questa giusta concezione della forma e della sua finitezza, il Flaubert ebbe alcune preoccupazioni estranee all'espressione. Soprattutto quella della sonorità, per cui egli *gueulait* o addirittura *hurlait* le sue frasi, e dichiarava passabile una frase solo a condizione che corrispondesse a tutte le necessità della respirazione. Zola racconta che egli arrivava a non volere che le medesime sillabe s'incontrassero in una frase, e che sovente una lettera l'irritava, facendogli cercare vocaboli ove non fosse. Altre sue preoccupazioni erano quella contro le *frasi fatte*, quella del *colore* della frase, quella della muscolatura del periodo, per cui non avrebbe mai tollerato le *frasi molli*. Che fosse un appassionato delle frasi riuscite è dimostrato dall'ammirazione con cui ne ripeteva alcune di grandi scrittori, pur sapendo che non sono le perle a costituire la collana, ma il filo, cioè non le parti, ma l'insieme di un'opera. Il suo stesso *ideale d'uno stile* rende evidente com'egli fosse predominato in queste pretese da esigenze tutte individuali: « Pertanto di stile ne concepisco uno io; uno stile, che sarebbe bello; che qualcuno farà un giorno, tra dieci anni, tra dieci secoli, ritmato come il verso, preciso come il lin-

guaggio delle scienze, e con ondulazioni, con crescendo di violoncelli, con aureole di fuoco. Uno stile che ci entrerebbe nell'idea come un pugnale e in cui finalmente il nostro pensiero viaggerebbe su superficie lisce, come si fila in una chiatta, col vento in poppa ». — Questi requisiti dello stile possono giustamente pretendersi, in certi casi; e può essere perfino legittimo, talvolta, l'urto d'una consonante ripetuta. Ma il male è che nel Flaubert tali pretese sono assolute, e sono intese da lui come regole; tanto che a giustificarle asserisce essere tutte queste qualità dello stile una *consequenza necessaria della corrispondenza tra forma e idea*. E il Fusco male a proposito lo segue in questa giustificazione, mentre piuttosto avrebbe dovuto mettere in pieno rilievo questo lato falso del suo concetto dell'esecuzione. Anche questa volta egli non coglie proprio giusto per aver tirato subito alla teoria; con un brano del Croce, in cui si dice che le opere perfette non hanno *parti belle*, ma un sol pregio, « la vita circola in tutto l'organismo e non è ritirata nelle singole parti ». Evidentemente in quel brano si parla di parti belle e di pregi, ma con questi termini non si vogliono intendere tutte le qualità che arbitrariamente si possono cercare in un'opera d'arte; e arbitrarii erano i pregi che chiedeva il Flaubert: la *muscolatura* può essere un pregio, e può essere un pregio la *rilassatezza*. — Perchè il Fusco, come dice nella prefazione, ha voluto prescindere nel suo studio da quello che il Flaubert ha fatto nei romanzi? Gli richiamo l'osservazione fatta in principio, che cioè la storia della critica e dell'estetica dev'essere anch'essa una storia mostrata con tutte le sue radici. Guardando ai romanzi egli avrebbe trovata giusta la seguente osservazione di quell'altro finissimo artista che fu il Maupassant: « Dans *Madame Bovary*, d'ailleurs, comme dans l'*Éducation sentimentale*, sa phrase, contrainte à rendre des choses communes, a souvent des élans, des sonorités, des tons au-dessus des sujets qu'elle exprime ». Avrebbe notato, sempre col Maupassant, che invece in *Salammbô* la sua frase « chante, crie, a des fureurs et des sonorités de trompettes, des murmures de hautbois, des ondulations de violoncelle, des souplesses de violon et des finesses de flûte »; questa volta senza essere in disaccordo col tema. Forse si sarebbe fermato a meditare su *Bouvard et Pécuchet*, chiedendosi come l'autore potè resistere a lavorarvi per tanto tempo, con la fissazione della finitezza spinta all'eccesso, senza che in quel suo romanzo vi siano vere persone, cioè vera artistica vita. Ad un'osservazione che gli si faceva sulla mancata verità psicologica in un punto della sua novella *Un cœur simple*, il Flaubert rispondeva: « Vous avez raison, seulement... il faudrait changer une phrase ». Con l'occhio ai romanzi il Fusco avrebbe avuto dunque una riprova dell'errorietà e soggettività di quelle doti, che il Flaubert cercava ad ogni costo nello stile: i romanzi stessi, per converso, forse gli avrebbero fatto vedere che l'autore di *Madame Bovary* e di *Salammbô* non uscì mai di tono pel concetto della falsa impersonalità.

Per queste ragioni, per tali debolezze del pensiero estetico flaubert-

tiano, io avrei rinviato in fine il capitoletto sull'esecuzione, come il lato meno originale dello scrittore esaminato, come quel punto in cui la sua *filosofia dell'arte* cessa, per dar luogo alle confessioni dell'artista. Ad ogni modo erano questi i punti principali della *filosofia dell'arte* in Flaubert, che dovevano essere messi in evidenza; e il Fusco ha fatto ciò con larghezza di vedute teoriche e modernità di coltura. Il tema che egli svolgerà sulla critica francese è importantissimo, e gioverà in Italia: l'ampiezza stessa delle critiche con cui questa rivista ha accolto il suo saggio, dimostri all'autore con quanto interesse e fiducia attendiamo l'opera completa.

ALFREDO GARGIULO.

ERMINIO TROILO. — *La filosofia di Giordano Bruno*. — Torino, Bocca, 1907 (pp. 160, in-8.º).

L'A. ha studiato con entusiasmo le opere di B., ma con preconcetti che gliene hanno reso talora impossibile l'intelligenza. Il primo dei quali è questo, che il naturalismo è la negazione della metafisica: ora Bruno è un naturalista (*Natura sive Deus*); dunque, egli « la rompe sostanzialmente con la metafisica » (14); o almeno, deve romperla; e se ne' suoi scritti ricorre la parola *metafisica* come la parola *Dio*, bisogna dimostrare che « la sostanza, l'anima metafisica, come la teologica, è assente » (17). E intorno a questa dimostrazione s'affaccenda per un buon tratto del libro, dove talvolta nasce il sospetto che tanto rumore sia proprio per nulla, e che l'A. battagli per una mera questione di parole. Che cosa bisogna intendere per metafisica? Metafisica, secondo il Troilo, può avere due sensi: uno soggettivo generico, dell'attività sistematica nella conoscenza del mondo; per cui metafisica è non solo la filosofia, ma anche la poesia, e in generale, lo spirito. L'altro, particolare, oggettivo, di quella forma di conoscenza caratterizzabile « con una nota speciale, facile a ravvisarsi, tra la pompa delle sue forme, i suoi congegni e le sue parvenze e i più o men bene costrutti suoi sistemi ». Quale sia questa nota sarà bene dire con le stesse parole dell'A., per mostrare quanta sia la chiarezza del suo pensiero e quanto siasi egli liberato del difetto di verbosità, che notammo in altro suo lavoro (*Critica*, III, 413-4):

Questa nota è data da un inevitabile (?) *dualismo*, che contengono o svelano certe rappresentazioni dell'universo, di fronte ad altre che lo escludono affatto: dualismo fra il modo o la forma della rappresentazione e l'universo o parte di esso (?), in quanto contenuto od oggetto della rappresentazione stessa. — Ripeto, ogni veduta, ogni teoria, ogni sistema delle cose e del mondo, in quanto rappresentazione soggettiva di qualchè (!) di oggettivo (non importa se oggettivo in sè o semplicemente considerato tale) è sempre, sotto un certo rispetto, veduta di trascendenza e di metafisica. Ma è trascendenza e metafisica inevitabile [*inevitabile, come era dianzi il dualismo?*], legittima; la quale è un fatto o valore