

realtà sia la natura, spettacolo del pensiero: credenza istintivamente superata già quando si parla di logica.

Non finirei più, se io volessi discutere nelle singole parti tutto il libro dell'Enríques. Ma il risultato poi sarebbe quello stesso che già si può desumere da quanto ne ho detto. Non che il libro non contenga molto materiale scientifico quando l'A. si fa ad esporre le sue vedute intorno alle questioni fondamentali della geometria, della meccanica e della fisica: e non dimostri in esso l'alto ingegno e la vasta cultura dello scienziato. Ma dal rispetto filosofico non si vede qual frutto l'A. ne ricavi per un orientamento nel dominio generale del pensiero. I problemi che interessano il filosofo, non vi sono mai affrontati; e la ragione di ciò non è da cercare di certo nelle doti speculative dell'A., bensì nel fatto, a cui accennavo fin da principio: che egli e tutti i vagheggiatori d'una filosofia scientifica, volendosi orientare nella scienza, cercano il centro, per dirla con Bruno, scorrendo per la circonferenza. E però è naturale cerchino, e non trovino nulla; e, facendo la filosofia scientifica, non si scontrino mai con la filosofia. Non dico che non giovi in nulla questa revisione che lo scienziato fa dei metodi e dei criterii del suo sapere particolare da un punto di vista non superiore a quello abituale della sua indagine particolare; ma dico che non solo non giova a liberare lo scienziato dall'angoscia di quella contraddizione interna, a cui accenna l'Enríques a principio del suo libro; ma, se gli dà la presunzione di aver trattato il trattabile della filosofia, gli reca il gravissimo danno di precludergli per sempre la via, per cui veramente è possibile di uscire dalla contraddizione e acquetarsi nella coscienza della parte che ognuno di noi, nel suo particolare, adempie nel mondo della scienza, e nel mondo.

GIOVANNI GENTILE.

A. L. MAYER. — *Jusepe de Ribera (lo Spagnoletto)*. — Leipzig, Hiersemann, 1908 (8.º gr., pp. 196).

È il decimo volume della serie *Kunstgeschichtliche Monographien*, in cui, naturalmente, altri ve ne sono, e vi saranno, dedicati all'arte nostra. Dico nostra, perchè sempre un po' nostro noi vogliamo considerare il grande pittore spagnouolo, che fu napoletano di elezione, fermo nell'osservanza del precetto: « Quien está bien no se mueva »; sebbene egli, in quanto artista, sia rimasto sempre profondamente spagnouolo. In Italia ad ogni modo, e particolarmente qui a Napoli, si svolse la maggiore e miglior parte della sua vita; e dalle indagini di cui l'han fatta oggetto i nostri eruditi (Faraglia, Ceci, Salazar) muove l'Autore per ricostruire la biografia dello Spagnoletto.

Il Mayer appartiene a quella giovane schiera di valenti cultori della critica d'arte, che ora fiorisce in Austria e in Germania, e che è carat-

terizzata da una fine, acuta facoltà di visione nelle opere di pittura e scultura. Pare che il metodo comparativo abbia dato colà il miglior frutto che da esso potesse aspettarsi, mediante l'educazione a guardar bene, e a vedere intensamente, nei prodotti delle arti figurative. Nel Mayer, e così negli altri, quella facoltà di visione si manifesta con osservazioni rivelatrici, ora sui particolari espressivi di un volto o di un'intera figura, ora sulla linea di una composizione, ora su certi effetti luminosi; e via scorrendo. Sono, insomma, quelle osservazioni, che aiutano davvero la critica, perchè pongono il lettore nella condizione prima per seguire lo scrittore nel suo giudizio: aiutano il lettore a «vedere». Bisogna dire che, salvo il caso isolato dei critici geniali di ogni tempo, nella critica d'arte non si trova facilmente tale finezza d'osservazione, malgrado gli sforzi di chiunque prenda a parlare d'un quadro o d'una scultura. La giustezza nelle osservazioni particolari è molto più comune nella critica letteraria; e ciò è dovuto a ragioni psicologiche che facilmente s'intravedono: tutti siamo più poeti che pittori o scultori. È per questo appunto che uno scritto di critica d'arte, confortato da riproduzioni, e che aiuti a ben vedere, è accolto con riconoscenza. Io confesso d'aver provato più volte tale riconoscenza. Il principio della via buona è certamente quello: raggiungere quella intensa visione che nelle arti del disegno, anche con gli occhi aperti che abbiamo tutti, non si raggiunge facilmente. Com'è utile, per esempio, sentire gli artisti stessi nelle osservazioni particolari! Ma, o io m'inganno, quello che oggi è notevole è la disciplina da cui appare sorretta, regolata e sviluppata questa faccenda del vedere, nelle scuole tedesche di critica d'arte. E il Mayer presenta in grado eminente tale facoltà, com'è sempre da aspettarsi da un allievo del Wölfflin. In suo libro si legge, per questa parte, con molto utile e diletto.

Ma le osservazioni particolari, per quanto sottili, per quanto profonde, non garantiscono per sè sole la giustezza della visione totale. Dico, anzi, di più: esse hanno il difetto del loro pregio: appunto perchè colgono nel segno, vorrebbero sostituirsi alla critica in senso stretto, che è il giudizio sull'opera totalmente vista: si appagano di se stesse, s'illudono ed illudono di essere sufficienti al compito critico. Non c'è dubbio che da esse si possa passare a veder bene l'opera nel suo insieme, e quindi ad un più reale progresso del gusto; ma, pel momento, in quello stadio a me sembra che si trovino propriamente le scuole tedesche; nè è da meravigliarsene, se in generale tutte le cose procedono, a questo mondo, per gradi. La critica d'arte va in Germania per la sua via, e non trova nell'estetica nazionale contemporanea quel sussidio, che potrebbe d'un tratto provocare in essa una rivolta o un brusco *Wendepunkt*. Oggi, ripeto, io credo che in una delle sue principali direzioni essa sia caratterizzata da questo disciplinato, ma inconsciamente presuntuoso, raffinamento del vedere. Per un'altra direzione, anch'essa molto importante, la critica d'arte tedesca va assorbendo, in modo più o meno disordinato, i prodotti della scienza estetica (che è colà, quasi tutta, semplice psico-

logia), con una spiccata tendenza a teorizzare più del necessario. E da quest'ultimo movimento, attraverso molta confusione (vi si accennò in questa rivista, a proposito d'uno dei principali rappresentanti, lo Schmar-sow), qualcosa di veramente buono tende a liberarsi; specialmente per opera del Wölfflin, sulla traccia del Fiedler e dell'Hildebrand. Questo è degno di molta attenzione: che le vedute teoriche del Wölfflin, avvalorate da quelle dei due predecessori, pongono come condizione della bellezza figurativa la « visibilità », la totale visibilità. (La quale, — sta bene, — in largo senso è condizione propriamente di ogni bellezza, ed è anzi la bellezza stessa in quanto adeguata espressione; ma ciò non importa per le conseguenze cui giunge il Wölfflin). In tal modo, se prima l'artista ha dovuto vedere in maniera perfetta, il ben vedere diventa pel critico un obbligo molto stretto e molto sentito. L'esigenza esplicita, però, è allora quella di vedere la totalità dell'opera, non fermandosi ai particolari; esigenza, che il maestro, il Wölfflin, osserva nei suoi scritti, come sa e come può, fino alle estreme conseguenze: ma gli allievi, e tra questi il Mayer, tenendosi più sulle generali, non seguono fino all'ultimo. Del Wölfflin, in tal senso, l'autore di questa monografia sente l'influsso solo in un certo modo vago; come si può vedere dalle sue frequenti, ma astratte e sterili osservazioni sulle « linee » delle composizioni.

Il disegno, la prospettiva, il chiaroscuro, il colorito, l'« espressione » (psicologica: quella dello stato d'animo delle figure), la composizione, ed altri elementi, che si potrebbero aggiungere ricercandoli negli antichi trattati, costituiscono le cosiddette « parti » delle arti figurative; e così si chiamavano appunto nei nostri trattati d'arte del Rinascimento, e posteriori, i quali si compiacquero nel moltiplicarle. I concetti di queste « parti » nacquero con la prima riflessione sui prodotti delle arti del disegno, e sono concetti sussidiarii indispensabili alla critica d'arte: potrebbe illudersi di non nominarli soltanto chi non si fosse mai provato a parlare d'una statua o di un quadro. Nè è da credersi che, pur essendo indispensabili, essi restino poi, sempre, più o meno nascosti nel complesso del lavoro critico: vi son casi, molti casi, in cui qualcuna di quelle « parti » passa in prima linea. Quando d'un pittore si dice, per esempio, che nei suoi quadri il colore è un di più, cioè un errore, passano in prima linea, diventano prominenti i concetti sussidiarii « disegno » e « chiaroscuro ». E simili. Del resto, i concetti stessi di pittura, scultura, eccetera, non differiscono in nulla dai precedenti, in quanto possono essere adoperati allo stesso modo: Michelangelo, per dirla col nostro Tari, era un « pittore sculturale ». E di qui si vede l'importanza che le cosiddette « parti » possono facilmente assumere nella critica, a ragione; ma, per conseguenza, come sempre avviene, anche a torto. Ora, io penso (e l'esperienza me lo conferma) che la critica d'arte assorbita nei particolari, come quella del Mayer, debba di necessità cadere nel cattivo uso dei concetti delle « parti ». Dove la visione non è perfetta, e perciò il gusto non pronunzia la sua ultima parola, si conchiude, per concludere in qualche modo,

con operazioni aritmetiche, sommando e sottraendo. In altri termini, le osservazioni particolari volgono infine, sempre, sulle « parti »: e quindi, una delle due: o il critico le lascia addirittura staccate e indipendenti l'una dall'altra; oppure, se prova un certo bisogno di sintetizzare, deve porle algebricamente l'una dopo l'altra, cioè fare su di esse la somma e la sottrazione. Per esempio: quando un critico come il Mayer avrà trovato in un quadro, da una parte scarso disegno e povero colore, dall'altra grande potenza di « espressione » e di composizione, che gli resterà a fare, se chiediamo a lui una chiara parola definitiva? Sommare i pregi, e sottrarre la somma dei difetti. Allora la critica si esprime in quel modo, che conosciamo benissimo: « Sarebbe stato un grandissimo pittore, se avesse accoppiato a tanta forza di espressione e a tanta ricchezza di composizione un'adeguata conoscenza del disegno e altrettanto senso per il colore ». È una conclusione, che non conchiude; è ciò che non soddisfa mai chi abbia un gusto un po' al di là dell'ordinario. Così la critica per osservazioni particolari, o per « parti », diventa la critica dei pregi e dei difetti. Dipende essa da mancanza di gusto, o da mancanza di teoria? Il gusto spontaneo fa da sé, nè ha bisogno, per esistere ed attuarsi, di alcuna teoria: l'artista crea senza teoria, e l'uomo di gusto rivive l'opera di lui senza teoria; come un artista può esser grandissimo, senza aver mai riflettuto sull'arte e sulla bellezza, un uomo può essere di gusto perfetto (sebbene il caso sia più raro), senza aver mai pensato a ciò che debba essere l'arte. Ma è certo, nel caso del Mayer e degli altri critici come lui (com'è certo in generale), che la spontaneità del gusto potrebbe essere aiutata da una migliore e più profonda preparazione teorica.

Veniamo allo Spagnoletto, per quanto lo consente l'indole di questa rivista. Il Mayer nota che nessuno dei critici precedenti del Ribera seppe caratterizzare lo sviluppo artistico del grande pittore spagnolo. Egli cercherà di caratterizzarlo; e in due direzioni trova che si svolsero le felici disposizioni dell'ingegno artistico di lui: dall'oscurità tutta propria del suo maestro Ribalta, verso la luminosità veneziana e correggesca: dal realismo caratteristico, tutto spagnolo, all'« ideale » propriamente italiano. In sostanza, accentua molto l'importanza dell'influsso dell'arte nostra sul Ribera. E di ciò, se potremmo essergli grati come italiani, non possiamo ringraziarlo, come critici spassionati, senza alcune riserve; le quali poi, a nostro vedere, colpiscono proprio tutta la parte debole del suo lavoro.

Prima di tutto, per ciò che riguarda l'affermata direzione verso la classicità, una riserva di fatto: si può dire che lo Spagnoletto abbia molto profondamente sentito l'influsso dell'arte *ideale* italiana? A me quell'influsso pare molto limitato; o meglio, soggetto ad un'interpretazione, che ne limita di molto l'importanza. Non è a parlarsi, — nè, in verità, il Mayer ne parla, — di qualche tendenza sviluppatasi nel Ribera verso la perfezione « ideale » della figura umana, a discapito del caratteristico.

La figura della Vergine della *Concepcion* di Salamanca, per esempio, o quella di *Sant'Agnese*, — opere che il Mayer stesso riconosce come della piena maturità dell'artista (1635-1641), — non saprei dire precisamente quanti e quali tratti « ideali » presentino: sono, da un lato, capolavori di caratteristico nell'espressione di un'estatica ed ingenua religiosità; e, dall'altro, nel fisico, hanno qualche visibile legame di parentela con le donne realistiche portate sulla tela della scuola di Siviglia (che l'Autore oppone recisamente, in tutto, a quella di Valenza); minor parentela però, — lo ammetto, — che non abbia la figura della santa nell'*Estasi di S. Maddalena*, del 1626. Ma io dico che quella parentela appare tanto meno, quanto maggiore è l'espressione religiosa delle figure: se queste, in altre parole, sono in qualche modo idealizzate (nel senso classico), ciò avviene per la purezza della loro anima, che toglie al fisico le inutili tracce di accidentalità corporali, troppo corporali ed accidentali; ma non più di tanto. Nello *Sposalizio di S. Caterina*, che è, nientemeno, del 1643, ecco che il volto della Vergine (non dei più santi, dipinti dal Ribera) lascia trasparire, sotto la regolarità « ideale » di certi tratti, ancora il ricordo delle figure pittoriche femminili di buona razza realistica spagnuola. È l'anima, insomma, che vince il corpo, riducendolo a suo modo; non è l'influsso, nel pittore, delle figure classiche italiane: o, se tale influsso vuole ammettersi, — non son io a negarlo, — bisogna dire che di esso avviene quello che avviene di tutti gli influssi nei grandi artisti: da influsso diventa assimilazione, o, addirittura, semplice stimolo ad una più intima elaborazione della sostanza propria. La Vergine della *Concepcion* è una figura « ideale », quanto il *S. Gerolamo* del Museo di Napoli; e non c'è dubbio che la figura di questo meraviglioso vecchio è idealizzata solo dallo stanco abbandono a Dio (l'abbandono di un vecchio, che è molto vecchio anche nella visione celeste), come quella figura della Vergine è solo idealizzata da un'estasi religiosa quasi infantile. Un artista, che avesse avuto qualche velleità idealistica nella rappresentazione della figura umana, avrebbe mai dipinto quel *Giacobbe* del Prado, di un terribile realismo, e del quale lo stesso Mayer vuol portare la data dal 1626 al 46? Si sarebbe esercitato negli ultimi suoi anni a studiare quella figura dello *Stroppiato*, che pare dipinta dal più feroce verista del secolo diciannovesimo? La storia dell'arte italiana ci dice che l'idealizzazione della figura umana assorbì interamente gli artisti che se ne innamorarono: traviandoli o sviluppandoli in senso buono, secondo i casi; ma ciò non importa. Lo Spagnoletto resta molto, enormemente, lontano da tale assorbimento.

Non insisto su ciò, come potrei; sarebbe inutile, perchè il Mayer intende in altro modo l'influsso dell'arte « ideale » italiana sull'ingegno artistico del Ribera. Pare a lui che questi sia passato da una certa violenza realistica di linee e di atteggiamenti alla classica compostezza italiana. Siamo, così, sempre nella questione di fatto. E, in primo luogo, io non so vedere, in modo tipico, quella violenza realistica di moti e di linee

nelle prime opere dello Spagnoletto. Il Mayer, qui, si è fatto trascinare specialmente da un confronto, che gli ha suggerito un'avventata generalizzazione: il confronto di tre S. Girolami, del 1621, '41 e '51. Troppo poco! Se vogliamo stare a qualche solo esempio, ecco che non è punto classicamente composto il *S. Francesco sulle spine*, del '42! In secondo luogo, la composizione del Ribera, nel periodo della maturità, non accenna mai a quella tendenza idealistica, che va, nel suo estremo, fino alla simmetria, alle linee armoniche più semplici, alle figure atteggiare « per le linee », e distrugge la verità storica dell'azione rappresentata, in quasi tutte le sue contingenze spaziali. Egli non si avvicina mai, perchè non ne è sedotto, alla composizione propriamente classica (e sarebbe stato per lui un male). Il suo realismo è resistentissimo. Nè, d'altra parte, si saprebbe immaginare lo Spagnoletto classicheggiante nella composizione, e non classicheggiante, insieme, nella figura umana. Questo solo può dirsi: qualche volta, come nella *Comunione degli Apostoli*, la sua composizione arriva ad essere, in tutto, calma, dolce, riposata; tal'altra, ha linee ed atteggiamenti violenti, malgrado la serenità religiosa di alcune figure: nella *Concepcion*, gli angeli intorno alla Vergine sono mossi in una ridda; nel *Trono divino tra le nuvole*, la linea della composizione pare uno strappo. In quest'ultima pittura, specialmente, si scorge che il Ribera è violento per effetto del suo realismo; perchè, vale a dire, il trono è tra le nuvole! — Così, se in generale vuole accettarsi per buona la tesi del Mayer, bisogna intenderla con la discrezione e le restrizioni indicate per la bellezza « ideale »; in questa forma: forse la composizione classica italiana agì sullo Spagnoletto, in modo da suscitare in lui un'ispirazione religiosa più raccolta. Ma, — si noti, — l'ispirazione religiosa, intensificandosi, tende già, per sè sola, al raccoglimento.

Lasciando stare però la questione di fatto, ciò che è assolutamente insostenibile è l'apprezzamento, che fa il Mayer, della tendenza all'« ideale » del Ribera, vera o supposta che sia. Egli la giudica buona, così, astrattamente, senza guardarla nella particolare personalità dell'artista; nella compenetrazione, che sarebbe dovuta avvenire necessariamente, di essa coi motivi intimi dell'ispirazione (altrimenti, perchè sarebbe buona?). Evidentemente nel Mayer quel giudizio dipende da un preconconcetto: un preconconcetto tanto forte, che è stato esso a fargli ricercare, a costo d'introdurvela per forza, la tendenza alla classicità dello Spagnoletto. E la colpa non è del maestro, del Wölfflin; perchè in questi (si veda la sua nota opera *Die klassische Kunst*) la classicità è, sta bene, un arbitrario concetto-valore, ma è insieme un concetto ricco di determinazioni, che lo convertono in un efficace strumento critico, nell'interpretazione del periodo d'arte a cui è applicato. Nel Mayer il preconconcetto è non altro che... preconconcetto. Egli ritorna alla posizione degli immediati fanatici seguaci del Winckelmann, pei quali l'« ideale » fu un pregio per se stesso, e addirittura una di quelle famose « parti », da aggiungersi al catalogo delle altre, che costituiscono le arti del disegno. Per questo verso,

dunque, il Mayer non si diparte da quella critica per pregi e difetti, che io ho tentato di caratterizzare in quell'ultima sua forma, persistente nelle scuole tedesche.

L'altra direzione, secondo la quale, per l'Autore, si sarebbe svolta la personalità artistica dello Spagnoletto, — vale a dire, dalla tenebrosità del maestro Ribalta alla luminosità veneziana e correggesca, — dà luogo alle stesse osservazioni. In linea di fatto, tale svolgimento deve essere inteso con una misura, che il Mayer non ha saputo usare. Sta bene che il Ribera abbia guadagnato via via nella luminosità e sia diventato un colorista, movendo dalle grandi masse oscure e dai toni rossicci della carnazione; sta bene anche che la pittura italiana aiutò questo suo processo di formazione. Ma, da ciò, a dire che lo Spagnoletto divenne il pittore della luce, sino a *comporre con la luce*, a rappresentar *la luce nella luce*, e simili, — ci corre. Il Mayer ricorda in modo speciale il *S. Gennaro* del Duomo di Napoli e il *Giacobbe* del Prado, nei quali sono raffigurate in pieno giorno, là le fiamme, qua la scala luminosa. Ma ciò prova soltanto che il pittore affrontò alcuni ardui problemi luminosi, e li risolse felicemente; non che egli ebbe la tendenza a concepire *nella luce e per la luce*; che è altra cosa. In quelle due pitture dominano sovrane, nella composizione, le figure; e gli effetti luminosi non assorbono le figure stesse, perchè restano come semplice ambiente in cui le figure sono collocate; gli effetti luminosi sono l'ambiente realistico della rappresentazione. Io non scorgo differenza tra l'importanza della luce nel *Giacobbe*, per esempio, e nella *Pietà* di S. Martino a Napoli; o meglio, se la scorgo, la scorgo a vantaggio di quest'ultima, in cui non è risoluto un difficile momento luminoso, ma la luce è più compenetrata con la totalità della visione, è in modo più intimo nelle figure. *Giacobbe* è una fortissima, assorbente figura (forse mai sonno fu così profondo), anche senza la scala luminosa in pieno giorno. Il Mayer non ignorerà, certo, in alcuni pittori nordici, la tendenza molto recente a risolvere la figura negli effetti luminosi, e a trattarla, vorrei dire, come paesaggio: ciò che il pittore vede e fa vedere, in quei quadri, è un effetto luminoso in un ambiente, che non è l'ambiente « per le figure » ma un ambiente per sè: la figura vi ha la stessa importanza d'una zolla o d'un tronco d'albero; nessun tratto l'accentua e la rende prominente, che la farebbe uscire dall'intonazione. Questa (insieme col paesaggio « puro »), quando è riuscita, io chiamerei pittura nella luce e per la luce, malgrado la presenza delle figure. Altrimenti, come per lo Spagnoletto, c'è rischio di parlare di un « pregio » dell'opera d'arte, com'è la scala luminosa in pieno giorno. Il Mayer anche in questa parte della sua critica si lascia trascinare dalle « parti » e dai pregi: la luce e il colore sono « parti » della pittura, che il Ribera prima non ebbe e poi acquistò. Anche qui esagera il processo di sviluppo in omaggio alla « parte », che ha preso a considerare. E anche qui si domanda, come prima: non era necessario ridurre la luminosità, che si sviluppò nello Spagnoletto, alla personalità artistica di

lui, al mondo delle sue immagini, mostrandone in queste l'intimo significato?

Il giudizio, che dà l'Autore, della *Comunione degli Apostoli* di San Martino, offre in pieno la misura del suo metodo critico. Egli dice che in quella pittura, coronamento dell'opera del Ribera, questi si presenta come artista della composizione, della luce, del caratteristico, dell'« ideale », del « monumentale ». Questa mi pare che sia proprio una somma. Ma, se la *Comunione degli Apostoli* è bella, non è già per ragioni aritmetiche! — Se il Mayer avesse visto ridotte, in fatto e in valore, le due direzioni, secondo cui, a suo vedere, si esplicò il Ribera, e che egli con giovanile baldanza ha esagerate, volendo affermare ad ogni costo una larga evoluzione del grande pittore spagnuolo; si sarebbe trovato davanti un compito meno abbagliante, e meno, in apparenza, ricco di rivelazioni: il vero compito. Egli riconosce che il Ribera fu un forte disegnatore e un « caratterizzatore » potente; nota la profonda ispirazione religiosa di lui; se vi riflettesse un momento, non potrebbe più a lungo sfuggirgli, giacchè s'impone, il significato che hanno nella produzione del Ribera le molte figure isolate di vecchi, santi, profeti o filosofi. In questa materia (proprio fuori di ciò che lo ha tanto occupato) avrebbe trovato da lavorare, e da formare criticamente la figura dello Spagnoletto. Invece il compito vero, serio e, diciamo così, modesto, gli si è nascosto dietro l'illusione di una grandiosa scoperta.

La monografia del Mayer, anche in quanto non risponde sostanzialmente al suo tema, è utile; giacchè, per reazione, richiama fortemente il lettore sulle trascurate evidenti caratteristiche dello Spagnoletto. Per questa sua virtù negativa, per le buone osservazioni particolari che contiene, e per la diligente preparazione erudita, essa deve essere studiata da chiunque si accinga a trattare lo stesso argomento.

ALFREDO GARGIULO.

A. FONTAINE. — *Essai sur le principe et les lois de la critique d'art.* — Paris, Fontemoing, 1903 (8.º, pp. 384).

Discorriamo con ritardo di questo libro sulla teoria della critica e quindi sull'estetica in generale, che è degno di nota per le seguenti ragioni. Chi scriverà la storia della critica in Francia negli ultimi tempi, sarà condotto necessariamente a rintracciare il lento e faticoso affermarsi di un concetto giusto dell'arte presso quegli scrittori, in mezzo a contraddizioni, sotto il peso di quella tradizione ben nota, fatta da una parte di concettualismo e moralismo, dall'altra di psicologismo e storicismo. Avemmo già occasione di osservare (VI, 125), che le rivolte contro la tradizione mossero in Francia dagli artisti, e furono violente: ma furono appunto perciò isolate, incapaci di svolgimento, di scarsa efficacia, non solo sul