

# LA RIFORMA

DELLA

## STORIA LETTERARIA ED ARTISTICA

La storia letteraria ed artistica (e meglio sarebbe chiamarla, se l'uso consentisse, con un solo e comprensivo vocabolo, storia dell' « arte » o storia della « poesia ») è pervenuta ormai, nel suo critico svolgimento, a un punto nel quale conviene che compia di sé stessa una larga riforma, per uscire rinnovata e rinfrescata a vita più agile e sicura. Una riforma che, al pari di ogni seria riforma, non vuol aver nulla d'improvviso e di violento, ma consisterà in una più profonda consapevolezza che quella storia acquisterà di sé medesima, cioè della sua vera natura, e in una maggiore risolutezza a liberarsi da modi di trattazione che non le sono intimamente consentanei e le provengono da confusioni e preconcetti.

Da parecchi anni ho costantemente lavorato a questo fine, additando le contraddizioni dei metodi in uso, ragionando in teoria quello che stimo doversi seguire, provandomi altresì a fornirne esempi pratici. E se ora, persuaso della capitale importanza che il problema ha per i nostri studii, vi torno sopra, sono mosso dalla speranza di poterlo esporre con brevità nei suoi termini precisi e sostanziali, e insieme lumeggiarne alcuni aspetti finora trascurati.

Una riforma, — diversamente da una correzione che si riferisce sempre a difetti particolari, — investe nella sua totalità o nel suo principio direttivo una forma precedente, e propriamente quella che è ancora in vita, essendo ben chiaro che non gioverebbe riformare il già riformato, e sorpassare quello che fu già sorpassato e cedette appunto il luogo a ciò che diventa a sua volta oggetto di critica. La forma o tipo o ideale di storia letteraria ed artistica, contro la quale io mi rivolgo, non è, dunque, nè la erudita o biografica nè la rettorica o accademica, che solo gl'imperiti possono immaginare ancora vive nel mondo della scienza, ma quella che tale è veramente, la storiografia sociologica, o altrimenti estetistica, della letteratura e dell'arte.

Questa storiografia sociologica, sebbene fosse anticipata, come quasi tutte le altre dottrine idealistiche e romantiche, nei geniali abbozzi della *Scienza nuova*, e se ne notano perfino accenni in alcuni storici antichi (Velleio Patercolo, l'autore del *De oratoribus* ecc.), si formò come scuola dottrinale tra la fine del Sette e i principii dell'Ottocento; e allora furono inventati o elaborati quasi tutti gli schemi, che ancor oggi hanno corso. Allora lo svolgimento artistico si organizzò per la prima volta nelle due grandi epoche dell'arte ellenica e della cristiana, della classica e della romantica, o nelle tre, della orientale, della classica e della romantica, ovvero in cicli ricorrenti di poesia spontanea e riflessa, barbarica e addottrinata, ingenua e sentimentale, popolare e letteraria, o ancora in epoche e cicli combinati tra loro in quel particolare disegno che fu detto « a spirale ». E queste epoche e cicli vennero considerati talvolta come ciascuno di pari valore rispetto agli altri; ma più spesso come gradi di perfezione o di progresso, e perfino gradi in ordine decrescente o di regresso: sicchè l'arte si dispiegò a volta a volta come serie di forme positive ciascuna compiuta in sè, come serie di forme di cui la seguente arricchisce e compie l'antecedente, e come serie di forme che sempre più si allontanano dalla pienezza originaria. Sorge, di conseguenza, al termine della rassegna di queste varie serie, il quesito sul futuro dell'arte, cioè, secondo i casi, la delineazione programmatica della nuova arte, che si credeva necessaria conseguenza dello svolgimento precedente; o dell'arte più perfetta, nella quale la precedente doveva raccogliersi e sublimarsi; o, anche, della forma spirituale, filosofica, religiosa o pratica, nella quale l'arte stessa in universale si sarebbe disciolta, sparendo dal mondo civile. Anche allora, per il nuovo valore attribuito alle nazioni, oltre la storia letterario-artistica generale dell'umanità, furono foggiate le storie letterario-artistiche nazionali, non più comprese nella prima come suoi stadii o epoche particolari, con nascita, vita e morte senza resurrezione, ma indipendenti in certa misura dalla prima, e perciò perduranti ciascuna col suo carattere originale, sebbene passanti, nel corso dei secoli, per fasi di grandezze, decadenze e palingenesi. Non debbo venire ricordando e descrivendo (poichè non è mio intento dare qui la storia della critica letterario-artistica moderna) le opere, nelle quali questi schemi variamente si attuarono; ma a chi desideri uno stimolo pel ricordo, basta accennare, per la Germania, il trattato dello Schiller sulla *Poesia ingenua e sentimentale* (che si propagò in innumerevoli storie e sistemi, nè ancora ha perso del tutto il suo vigore espansivo), la *Storia della letteratura*

*antica e moderna* di Federico Schlegel, e la parte storica della *Estetica* hegeliana; per la Francia, il *Genio del cristianesimo* dello Chateaubriand e i libri della Staël; e per l'Italia, la sapienza poetica ed omerica del Vico col suo ricorso medievale e dantesco, e la *Storia della letteratura* del De Sanctis; e, quanto alle speculazioni che si fu condotti a fare intorno alle fasi ulteriori dello svolgimento estetico, la teoria hegeliana della disparizione dell'arte dal mondo moderno, giunto ormai a maggioranza intellettuale, e i concetti del nostro Mazzini sul dramma dell'avvenire, o di Riccardo Wagner sull'opera d'arte dell'avvenire. Nè mi occorre dimostrare il serbarsi di codesti schemi e quesiti nel periodo positivistico, e il loro persistere ai giorni nostri, sia perchè tale dimostrazione è stata da me data in altro proposito, sia perchè la cosa è evidente.

C'è una maniera, disgraziatamente assai comune, di trattare i sistemi d'idee, i metodi e gli ideali scientifici contro cui si reagisce, che è di considerarli come illusione, deviazione o perversione dello spirito umano, dovuta a una causa esterna, un avvenimento nefasto, la cattiva autorità di un pensatore sofista, o la malefica prevalenza di un qualche popolo dal cervello storto. Questa maniera non può essere la nostra, perchè noi teniamo fermo il canone elementare: che il merito di una forma scientifica si commisura a ciò a cui succede, e non a ciò che le succede. E, guardando sotto questa luce la forma storiografica che abbiamo preso a criticare, non solamente se ne ravvisa il merito e il contenuto positivo e durevole, ma quel merito appare così grande, questo contenuto così prezioso, che si è tratti a celebrare (con quel tanto d'iperbole, inseparabile da ogni celebrazione) l'età in cui essa sorse come l'età in cui fu addirittura creata la storia letteraria ed artistica, della quale noi, venuti dopo, possiamo essere bensì accrescitori e riformatori e trasformatori, ma non più creatori o fondatori. Creatori furono Vico e Herder, Winckelmann e Schiller, Chateaubriand e la signora di Staël, Schlegel e Hegel, e gli altri filosofi e storici di quel tempo, ossia del periodo proromantico e romantico.

Invero, per merito di costoro le opere della poesia e dell'arte cessarono, si può dire per la prima volta, di formare mero oggetto di raccolte erudite ed antiquarie, o di giudizi dommatici ed arbitrari; e si cominciò a risentirle e concepirle come viventi valori spirituali, e ciascuna in relazione col tempo e con la società nei quali nacque. La critica smise il suo abito polveroso e pedantesco, il suo atteggiamento frigido ed arcigno, e si fece simpatica alle opere

di cui trattava, affisandone e godendone la sostanziale bellezza e indulgendo ai difetti parziali e secondarii: il che tanto piacque alla Staël, quando le accadde di ascoltare a Vienna le lezioni di Guglielmo Schlegel: *un critique* (com'ella poi disse) *éloquent comme un orateur, et qui, loin de s'acharner aux défauts, éternel aliment de la médiocrité jalouse, cherchait seulement à faire revivre le génie créateur*. In altri termini, allora la critica si convertì, da erudita e da dommatica, in istorica, ossia in istoria della poesia e dell'arte, affermativa come ogni storia, e non già negativa, come l'arbitrio e il libito individuale; e codesto fu sì grande acquisto, e rimane per noi così saldo e fruttifero patrimonio, da farci obbligo per lo meno di osservare verso quei critici la massima che essi introdussero, e stabilire anzitutto ciò che essi attuarono, e non ciò che punto non tentarono o non riuscirono ad attuare, il loro pregio e non il loro difetto.

Il quale loro difetto si potrebbe agevolmente dimostrare che fu il medesimo di tutta la filosofia e storiografia contemporanea, che era bensì finalistica ma di un finalismo ancora alquanto estrinseco o trascendente. E questa concezione condizionava (e ne era in ricambio condizionata) il vizio dell'estetica di quel tempo, che ricadeva nella confusione dell'arte con le forme intellettive e le forme pratiche dello spirito, dalle quali pure si sforzava in altri casi di distinguerla. Ma anche questa dimostrazione, parimenti da me data altrove, qui si può risparmiare, bastando considerare quel difetto in modo più circoscritto, nella sua logica e nelle contraddizioni della sua logica.

Per collocare le opere d'arte negli schemi di svolgimento, simili a quelli dei quali ho recato esempio, bisogna infatti compararle tra loro ed estrarne certi caratteri generali. E con questo procedere, per esempio, si ottiene l'idea di quella disposizione armonica e soddisfatta verso le cose circostanti, che si chiama disposizione ingenua, comune a un certo gruppo di poeti, e dell'altra, dolorosa e nostalgica, di rimpianto verso una pace e felicità perdute, che si dice sentimentale, e comune ad un altro gruppo di poeti; ovvero della lotta, *terrible, de la chair et de l'esprit*, che è in fondo *aux grands effets dramatiques* del cristianesimo e della sua poesia, al dire dello Chateaubriand; o il diverso concetto del divino che differenzia i poeti moderni dagli antichi; e si viene determinando la maggiore o minore forza ed estensione con la quale la letteratura opera sulla vita dei popoli, la sua maggiore o minore « nazionalità », come faceva Federico Schlegel; o, al modo del De San-

ctis, la varia vicenda di appassionamento e d'indifferenza verso la vita politica e religiosa, che si mostra nelle varie epoche della letteratura italiana; o infine, passando a paragonare le configurazioni esteriori delle opere d'arte, si mostra il vario prevalere, secondo le società e i tempi, ora dell'epica, ora delle rappresentazioni teatrali, ora della musica, ora delle arti figurative. Questo molteplice lavoro di analisi esercitato sulle opere d'arte, come ritiene il proprio ufficio e la propria importanza, così formò esso stesso un altro degli avvanzamenti storiografici che l'età da noi celebrata seppe compiere; non questa volta nel riguardo particolare dell'arte e della poesia, ma delle altre parti della storia, a vantaggio delle quali si presero a sfruttare, come prima non si usava, quei documenti palpitanti, che sono le espressioni poetiche ed artistiche, e col loro sussidio si rischiararono il costume, il filosofare, la moralità, la religiosità, il pensare, il sentire e il fare dei vari popoli e tempi. Ma, appunto perchè le espressioni storiche ed artistiche vengono, in tal caso, adoperate come documenti, esse non sono più il soggetto, ma semplicemente il mezzo o lo strumento della costruzione storica; e, nell'imprendere qualsiasi di quelle indagini, si fa subito passaggio dalla storia letteraria ed artistica alle altre parti della storiografia. Si avrà in questa guisa un contributo alla storia dei metodi e concetti filosofici, delle lotte morali, delle istituzioni sociali, un brano di storia della filosofia, della civiltà o della politica, ma non più una storia della poesia e dell'arte in quanto propriamente poesia ed arte. Della qual cosa chi cerchi la controprova osservi come le opere d'arte mediocri o scadenti o addirittura false servono da documento così bene, e spesso, a cagione del loro maggiore attaccamento alla pratica e agli intellettualismi, assai meglio che non le opere geniali e i capolavori.

Non terrei conto di una obiezione, che in questo punto certamente si può affacciare, ma di cui si scopre con rapida riflessione la logica storditezza, se ad essa non si collegasse il pensiero di una scuola storica delle arti figurative, che è ora la più moderna, « l'ultima novità », e sembra assai promettente, e della quale anch'io fo molta stima e vi ripongo speranze, ma non già pel suo pensiero direttivo. L'obiezione è, che, nel passare a rassegna i vari casi di analizzamenti ed aggruppamenti per caratteri generali, si sono disopra mentovati solo quelli per caratteri filosofici, morali, sentimentali, sociali, istituzionali, e si è ommesso il caso più importante, che si ha quando si ricercano e si fermano caratteri comuni bensì, ma puramente artistici. E la scuola, alla quale

si accenna, si propone giustappunto di costruire una storia generale della pittura in quanto pittura nella sua purità, con valori puramente pittorici, prescindendo dai contenuti materiali ossia dalle immagini e dalle espressioni, e perciò una storia di procedimenti artistici, dei quali, per esempio, un pittore pose il problema, un altro l'avviò a soluzione, un terzo se lo lasciò passare accanto senza avvertirlo, un quarto lo spinse ancora innanzi, un quinto lo riprese e risolse, e un sesto ahimè! lo perdette da capo. Che cosa c'è di più generale e di più dialettico, e insieme di più puramente artistico, di una storia come questa? E sopra siffatto modello altri ha già preso a ricalcare una storia della pura poesia, in cui agiscono non più le anime dei poeti, ma ritmi, modulazioni, intonazioni, elevazioni, pause, e altrettali estetiche quintessenze. Senonchè la verità è, che da una serie di opere d'arte non si possono giammai astrarre altri caratteri generali se non quelli relativi alla loro materia, e perciò non artistici ma intellettivi e pratici, perchè l'atto dell'astrarre dissipa e distrugge l'individualità delle opere, ossia dissipa e distrugge l'arte in quanto arte; e i caratteri generali estetici, di cui ora si discorre, o sono un bel nulla o sono cose, per sé prese, materiali anch'esse ed estranee all'arte: come è confermato dalla figura che in quei tentativi storici pittori e poeti vengono assumendo, quasi escogitatori e perfezionatori e disperditori di non so quali ritrovati tecnici o tecnico-artistici, e risolutori di problemi intellettualistici e meccanici.

Se le opere d'arte fossero francamente ed esclusivamente adoperate come documenti da spremere storie della filosofia, della civiltà, della politica e magari della tecnica, e tali storie si dessero per quello che in effetti sono, non ci sarebbe luogo a querele di sorta. Ma quelle storie invece s'intitolano pur sempre dalla letteratura e dall'arte, e porgono, col titolo, una promessa, che poi non attengono; e anche nel loro essere effettivo oscillano tra l'indagine filosofico-morale-sociale-tecnica e l'indagine artistica, epperò eccitano un duplice desiderio, che lasciano deluso. Chi chiede a quelle storie la rappresentazione adeguata, ossia l'intelligenza concreta dei poeti e degli artisti di cui trattano, ne riceve sempre in risposta l'inadeguato e l'astratto, qualcosa di più e qualcosa di meno di ciò che quel determinato poeta e quel determinato pittore o scultore o architetto realmente fu. Qualcosa di meno, perchè ogni espressione d'arte comprende, a suo modo, nella particolarità la totalità, nel tempo l'extratemporale, e si può dire che abbracci l'universo; laddove, nelle trattazioni di quegli storici, il poeta e l'artista

sogliono essere presentati come espressioni di qualcosa di limitato e transitorio, di un problema filosofico, di un bisogno morale, di un conato politico di questo o quel tempo, di questo o quel popolo, e perdono così tutt'insieme individualità e universalità, o, per dir meglio, quel carattere divino di creatori, che è poi nient'altro che la loro potenza a sommergere qualsiasi pratica determinazione e pensiero particolare nella serenità della contemplazione. Ma anche qualcosa di più, perchè la filosofia, la politica, la morale, la religione, le faccende che stanno a cuore al suo tempo e al suo popolo, sono bensì nell'artista, ma così perfettamente fuse con tutto il resto, con la storia e la vita universale, che ogni volta che si dia a quelle cose un particolare risalto, e se ne facciano particolari tendenze, si attribuisce all'artista più di quanto abbia effettivamente pensato e voluto, e potuto mai pensare e volere.

Le proteste che tale compressione torturante degli artisti negli schemi non artistici suscita da parte e degli artisti stessi, e degli uomini di fantasia e di gusto, e di coloro che sono forniti d'ingenuo senso della realtà, sono così frequenti e quotidiane, che non occorre addurne prove: formano addirittura un coro, e più volte si sono condensate anche in proteste dottrinali, come nelle ognora rinnovate polemiche contro il filosofismo e il sociologismo. Ma in quel coro mi è pur grato discernere un momento e una voce, la voce di Leone Tolstoj, che in una sua conversazione del 1901 con un ospite francese, venendosi a toccare il tasto della storia del romanzo, ebbe a prorompere: « Non parlatemi della evoluzione del romanzo; non mi dite che lo Stendhal spiega il Balzac, e che a sua volta il Balzac spiega il Flaubert. Codeste sono immaginazioni di critici. Mi piacciono assai i vostri critici francesi, ed essi solo leggo: i loro saggi sono scritti con grazia. Nondimeno mi è impossibile accettare le loro idee sulla successione Stendhal-Balzac-Flaubert. I genii non procedono gli uni dagli altri: i genii sono indipendenti, sempre ». E questo è il semplice vero.

Il contrasto, che io vengo esponendo come quello tra una forma storiografica difettiva e una esigenza storiografica non appagata, o tra alcune storie già formate (civile, politica, filosofica) e un'altra ancora in formazione (letterario-artistica), e che perciò ora si distingue e ora si confonde con le prime, è stato sovente falsato in un'antitesi tra arte e storia; e si è detto, movendo da varianti presupposti e con varia intonazione, che alla storia spetta la biografia e le altre contingenze degli artisti, ma alla sola estetica filosofica il giudizio delle opere (il che vedo ripetuto altresì dal prof.

Cohen nella sua recente *Estetica del puro sentimento*); ovvero, che se le opere siano da lodare come belle o biasimare come brutte, è faccenda che concerne il gusto, ma la severa scienza non può indagare se non le cause individuali e sociali che producono le opere; o ancora, che le opere grandi sono di competenza della critica estetica, ma le mediocri e secondarie e infime appartengono alla storia della letteratura; o infine, come pretendono parecchi filologi, che critica dell'arte e storia dell'arte sono cose da tenere ben separate.

Senonchè, noi che abbiamo riposto il gran merito, l'« acquisto in perpetuo », compiuto dalla critica romantica, nella distruzione della vecchia critica antistorica, dommatica, rettorica e arbitraria, e nella salutare identificazione della critica dell'arte con la storia dell'arte, non possiamo seguire codesti separatisti, i quali danno prova d'incertezza nei concetti tra cui si aggirano, e di ignoranza della loro storia, che è sempre la grande maestra della loro interpretazione e del loro ulteriore svolgimento. Per parte nostra, dobbiamo invece ricercare quale sia la nuova forma di storiografia letterario-artistica, che risponde all'esigenza alla quale la vecchia forma non risponde; e se questa forma già esiste in adolescenza o almeno in germe, scoprirla dove essa si trova e avvisare al modo di promuoverne, o di non impacchiarne, la crescita e l'irrobustimento.

Nelle opere della storiografia letterario-artistica del periodo romantico e idealistico non c'è solamente la storia sociologica ed extrartistica che abbiamo censurata mostrandone l'interna contraddizione, ma c'è anche, commista, una storia propriamente artistica, la quale se non fosse, nemmeno la contraddizione censurata sarebbe, e, come si è notato, lo scontento non avrebbe ragione di manifestarsi. Perchè quegli storiografi furono quasi tutti grandi amatori e intenditori di poesia e di ogni forma d'arte, animi entusiastici, cuori provati nelle più varie e nelle più alte commozioni, fantasie delicate, sensibili alle gradazioni e sfumature delle immagini e alla loro poetica vita; e perciò potevano bensì, ubbidendo a bisogni morali e filosofici o anche a preconetti teorici, presentare Dante come il compendio della concezione medievale del mondo, o Cervantes come il beffardo becchino della feudalità e della cavalleria, o Shakespeare come il Dante della libertà spirituale e della nascente potenza inglese; ma, quando entravano a discorrere in particolare di questi poeti e delle loro opere, Dante si mostrava ad essi medievale e insieme non medievale, Cervantes come il satirico ma anche il nostalgico della cavalleria, e Shakespeare come il poeta

universale, e insomma Dante come Dante, Cervantes come Cervantes e Shakespeare come Shakespeare. Ciò conferì alle loro storie e alle loro critiche tanta efficacia sull'interpertazione, sul sentimento e sul giudizio dell'arte; e fa ancora di esse come il tesoro di quasi tutto quanto si è pensato di meglio e di più rilevante intorno ai poeti e agli artisti, antichi, medievali e moderni: sicchè i libri critici e storici dell'età susseguente, presi nel loro complesso, danno, verso il complesso dei primi, l'impressione di povertà. L'interessamento per l'arte e per l'intelligenza dell'arte giunge al sommo nella *Storia* del De Sanctis, tanto che essa parve, quando fu pubblicata (e rimase a lungo nell'opinione corrente) nient'altro che una raccolta di caratteristiche dei singoli e grandi scrittori. La qual sentenza — che per noi suonerebbe, nel caso che consideriamo, non biasimo ma lode — veramente non è conforme al vero, perchè quell'opera è invece un geniale e potente schizzo di storia politica, intellettuale e morale del popolo italiano; ma sta di fatto che le caratteristiche degli scrittori vi sono di solito così individuate e vive, e il giudizio estetico così squisito, da soverchiare lo schema extrartistico, in cui il De Sanctis le venne disponendo.

E codesto è per l'appunto l'avviamento storiografico che giova promuovere come il solo che sia di vera e propria storiografia della poesia e dell'arte: la caratteristica del singolo artista, della sua personalità e dell'opera sua, le quali convergono in uno. Caratteristica, che, come si può vedere in tutte le eccellenti che si posseggono in larga copia, non è niente di statico e di naturalistico, ma è intrinsecamente ed eminentemente genetica e storica, e si attua quale delineazione della personalità e delle opere nel loro svolgersi. Come non è possibile accogliere in sè e rivivere un'opera d'arte senza una variamente specificata ma indispensabile cultura storica (e questo punto è ormai acquisito ed evidente per ogni persona riflessiva e ragionevole), così non altrimenti la si rende in termini mentali, non altrimenti se ne ottiene l'intelligenza e se ne esercita la critica, che pensandone l'interna dialettica. E di un artista, per esempio, si mostrerà come ai suoi inizi egli si provi a imitare l'arte preesistente, vicina o remota che sia, talvolta consona al suo temperamento, tal'altra discorde e perfino opposta, e in queste imitazioni appaia tanto più maldestro, e tanto più elementi contraddittorii v'introduca, quanto più energico è il suo temperamento personale, finchè, avvertita la diversità di sè dagli altri, ritrova sè stesso e s'innalza alla produzione originale. E di un altro, come la sua arte si effonda lieta negli anni giovanili, perfetta quasi per dono di natura, e poi egli

si esaurisca presto e tenti invano ogni sforzo per proseguire a poetare a dispetto di Apollo, e ora imiti ed esageri sè stesso, ed ora dia in imitazioni dell'altrui e in istravaganze, finchè si riduce al silenzio o cangia modo di operosità, e diventa critico, erudito o uomo politico. E di un altro ancora, come si presenti alla vita con un'apparente fortissima passione pratica, di oratore, di riformatore e di apostolo, ma passione che è velleità, e tale si discopre nel fatto; e come, attraverso smanie, scotimenti e delusioni, pervenga alla libertà e si rassereni nella creazione estetica, che *tantae molis erat* produrre in luce. E via discorrendo. Se codesti non sono processi storici, se l'intelletto che così li pensa non compone un lavoro storiografico, io non so più che cosa siano storia e storiografia; e se la storia della poesia e dell'arte consiste in altro che nello sviluppare, particolareggiare e colorire questi drammi dei loro creatori, io non so che cosa significhi poesia ed arte.

Una conferma di fatto che la forma spontanea e legittima della storiografia letteraria ed artistica sia la caratteristica del singolo poeta ed artista, e non già la storia generale ed astratta della letteratura e dell'arte, si osserva nella stessa forma estrinseca e didascalica che quegli studii sono andati via via assumendo: nel moltiplicarsi cioè, da un secolo in qua, dei modi di esposizione critica e storica che si chiamano il saggio o la monografia, a fronte della sempre decrescente e sempre meno importante produzione delle storie sociologiche o generali della letteratura e delle arti. Le quali ultime sarebbero in numero anche minore, se molte non se ne componessero sfornite di ogni motivo di pensiero, prive di ogni valore scientifico originale, per uso scolastico o divulgativo, mnemonico o informativo, che meglio si direbbero compilazioni e manuali. Vero è che, in conformità di certi ideali industriali introdotti nella scienza, dalla moltiplicazione dei saggi e delle monografie si aspetta la nuova storia della letteratura e dell'arte nazionale, o la nuova storia di determinate epoche internazionali, o la nuova storia universale; ma si aspetta il corvo. L'ideale romantico della storia generale, nazionale o universale sopravvive ormai come un ideale astratto; e i lettori corrono ai saggi e alle monografie, o leggono le stesse storie generali come raccolte di saggi e di monografie, o si restringono ad apprendere e consultarle come manuali; e gli autori spendono il meglio dei loro anni in saggi e monografie, rimandando sempre l'esecuzione delle grandiose storie generali vagheggiate, e se pur le eseguono una buona volta, si rimettono poi subito in libertà, componendo altri saggi e monografie; e i più famosi critici dell'ultimo

secolo sono stati, quasi tutti, famosi scrittori di saggi, come è ben noto.

Per un altro verso, nelle scuole stesse delle storie sociologiche ed extrartistiche l'incomodità e l'inadeguatezza del metodo tradizionale si avvertono a più riprese; e, senza indugiarmi nel notare le frequenti eccezioni, che si è costretti a introdurre alquanto trivialmente, nelle esposizioni schematiche e per gruppi (sino a parlare, come si fa spesso, di genii « irregolari » o « anacronistici »), non sarà fuori luogo, poichè si è accennato alla scuola anglo-italiana dei valori pittorici puri, ricordare, nella storia delle arti figurative, quella meglio consigliata scuola tedesca (Fiedler e compagni), che afferma il carattere discontinuo e frammentario (e vuol dire individuale) delle serie artistiche, e l'altra, ad essa affine, che si dice « scuola viennese » (Worringer e compagni), la quale combatte contro il concetto dell'evoluzione lineare e la confusione tra progressi tecnici e creazioni artistiche. Anche queste scuole, se saranno conseguenti, passeranno via via dalla storia sociologica alla storia individualizzante.

A me sembra, dunque, che e la critica metodologica e l'avviamento spontaneo delle cose, le quali (secondo ammonisce la solenne « dignità ») « fuori del loro stato naturale non si adagiano nè durano », confluiscono in una medesima conclusione; e che convenga ormai, per un verso, trarre coraggiosamente le conseguenze storiografiche dalle premesse estetiche, e, per l'altro, consacrare il fatto compiuto, propugnando che la vera forma logica della storiografia letterario-artistica è la caratteristica del singolo artista e dell'opera sua, e la corrispondente forma didascalica, il saggio e la monografia. La riforma della quale ho parlato, non vuol essere altro, per l'appunto, che la sostituzione della storia individualizzante alla storia per concetti generali dei romantici e dei vecchi idealisti; o, piuttosto, la liberazione della prima dalla seconda, nel cui guscio essa diè i primi guizzi di vita, rimanendovi poi più o meno impedita ed oppressa.

A questo ideale che io propongo, e alla critica che ho data di quella storia letteraria ed artistica, si potrà obiettare: che se tale critica giova come dilucidazione di difficoltà da vincere, e quell'ideale come raccomandazione di una accurata indagine propedeutica circa le personalità degli artisti e le fisionomie delle opere, non è tolto con ciò il bisogno di una storiografia generale, che, beninteso, non urti negli scogli in cui s'incaglia la precedente e presente. Perchè una trattazione riesca davvero scientifica o filoso-

fica, si richiede, infatti, che il singolo venga considerato nel tutto, il molteplice nell'uno; e una serie all'infinito di caratteristiche individuali, di saggi e monografie, difetta di questa necessaria impronta scientifica e filosofica, perchè stacca il singolo dal tutto, il molteplice dall'uno, l'opera storica dall'unità della storia, la pianta dal suo terreno. Onde converrà che la serie delle caratteristiche individuali sia sottoposta a una ulteriore elaborazione mentale, per cavarne fuori e annodare i nessi che contengono impliciti, e presentare in qualche modo un quadro dello svolgimento letterario-artistico per popoli e per epoche, o complessivo dell'intero genere umano.

Se questa taccia di disgregamento scientifico, che mi si può muovere e mi è stata mossa, sia giusta, si vedrà in secondo luogo, perchè in primo è da insistere sul punto essenziale, che ciò che di nuovo si domanda è impossibile ed assurdo; e se tale è, e tale si dimostra, e all'impossibile nessuno è tenuto, sarà chiaro che l'unità della scienza è in questo caso malamente invocata, o perchè tale unità è intesa in modo fantastico e falso, o perchè, anche quando sia stata intesa nel suo vero senso, non si è scorto che l'unità richiesta è già in atto.

L'assurdo di una connessione da porre tra le varie caratteristiche per foggiarne una storia generale risulta in modo inoppugnabile dall'argomento che si è recato: che cioè ogni carattere comune, riferendosi alla materia delle opere artistiche (e materia è anche la loro forma presa astrattamente e perciò materializzata), non ha più valore estetico, e non vale a congiungere fatti di natura estetica. Rimane, dunque, che si adoperino i caratteri comuni di natura estraestetica, e non già come una sorta di fisiologico tessuto connettivo, ma come un tessuto artificiale, adoperato a sorreggere le diverse caratteristiche, al modo di una parete cui si appicchino in file quadri diversi; e codesto si usa fare per l'appunto in pratica, premettendo o alternando alle caratteristiche dei singoli poeti ed artisti ragguagli circa gli avvenimenti politici, le correnti filosofiche, i costumi, le lotte religiose e morali dei tempi nei quali quei poeti fiorirono. Ma, ciò facendo, anzichè ottenersi la sospirata e magnificata unità, si perde anche quella modesta unità che prima si possedeva, e si giustappongono diverse serie storiche; e, sebbene tale accostamento e aggregamento possa eseguirsi con abilità letteraria che rubi all'occhio la vista dei vuoti e dei salti, l'occhio dell'intelletto ve li scopre sempre. Gli stessi storici sociologici della letteratura e dell'arte escono non di rado in più o meno involontarie confes-

sioni, circa la impossibilità della fusione o circa l'artificiosa ed empirica combinazione degli elementi che essi sono chiamati a trattare insieme; e all'Emiliani Giudici gli « sguardi storici », contenuti nei libri dei suoi predecessori, facevano l'effetto di « quaderni di opere diverse legati a caso nel volume della storia letteraria »; e lo Haym, affermando che il primo scopo di una storia letteraria sono le variazioni delle « idee » di una nazione, aggiungeva non potersi per altro seguire il necessario svolgimento logico di esse, ma doversi tener conto degli « individui » coi loro temperamenti e coi loro sentimenti e con le loro personali creazioni; e il Gaspary, nella storia che scrisse della nostra letteratura, s'industriava a dosare e temperare la trattazione dei « generi » con la trattazione delle « personalità ». Leggo in un reputato lessico tedesco (un lessico rappresenta l'opinione stabilita e vulgata), che la storia letteraria « si distingue dalle altre discipline storiche, perchè, accanto al decorso dello svolgimento, offre, assai più delle altre, l'analisi e il giudizio dei fatti singoli, e fa larga parte alle caratteristiche psicologiche degli individui ».

Questo dualismo o trialismo o altra molteplice giustapposizione è ancora il meno male, perchè il male peggiore si ha quando, per naturale desiderio e ansia di coerenza e fusione logica, si viene a contaminare la storia letteraria ed artistica con una od altra delle storie giustapposite, con quella politica o filosofica o morale o altra che sia. Che è l'errore a cui irremissibilmente andarono incontro gli scrittori romantici di storie della letteratura, e dal quale in teoria non si salvarono mai, e in pratica solo nella misura che erano forniti di gusto e di vivace coscienza dell'arte, e non mai interamente. Basti dire che finanche in uno storico così felicemente dotato di senso della realtà, così aborrente da astrattezze e sottigliezze, così pronto a cogliere e a rendere le fisionomie degli artisti, come il De Sanctis, mi è accaduto di additare altra volta parecchi giudizi errati, dipendenti dallo schema di svolgimento morale e politico, secondo il quale veniva presentando i poeti italiani. Si noti ancora che qui io mi restringo, com'è mio dovere, a considerare solo quegli errori che sono conseguenza delle premesse metodiche assunte, inevitabili anche a intelletti severamente scientifici; giacchè troppo altro avrei da dire se volessi tener conto delle passioni e partigianerie che, attraverso questi schemi di pseudosvolgimento, si sono infiltrate e s'infiltrano nelle opere di storia letteraria ed artistica, le quali un tempo si atteggiarono volentieri a storie politicanti, neoguelfe o neoghibelline, conservatrici o liberali, e

ai giorni nostri s'imbarbariscono in odiose storie nazionalistiche e razzistiche, per fortuna non italiane.

Ma la impossibilità di ottenere la trattazione unitaria, che per tal modo si domanda della storia letteraria ed artistica, non deve dare alcun pensiero, perchè l'unità, che questa volta appare inconseguibile, non è poi altra che l'unità d'immaginazione, tanto fantastica e fallace quanto l'*infinitum imaginationis*, criticato dai filosofi. L'altra, la vera, la concreta unità la cogliamo volta per volta, in quelle caratteristiche individuali, in quei saggi, in quelle monografie, e in ciascuna di esse, perchè come in ogni opera d'arte è tutto l'universo e tutta la storia in una forma singola, così il critico, che la pensa, pensa sempre in lei tutto l'universo e tutta la storia in quella singola forma. Contemporanei, affini, opposti del poeta, suoi parziali precursori più o meno remoti, la vita morale e intellettuale del suo tempo, e quella su su dei tempi che la prescero e prepararono, queste e le altre cose tutte sono presenti (ora espresse ora sottintese) al nostro spirito, quando rifacciamo la dialettica di una determinata personalità artistica. Certo, nel considerare questa determinata personalità non possiamo, nell'atto stesso, considerarne un'altra o più altre o tutte le altre, ciascuna per sé; e questa mancanza di ubiquità gli psicologi chiamano « strettezza della soglia della coscienza », quando invece dovrebbero chiamarla somma energia dello spirito umano, che s'immerge nell'oggetto che in un determinato momento lo interessa e non se ne lascia a niun patto distrarre, perchè nel singolo ritrova tutto ciò che lo interessa, e, insomma, ritrova il Tutto.

E qui è da diradare l'altro comune equivoco, che or ora abbiamo udito ripetere, del carattere differenziale della storia letteraria ed artistica dalle altre storie, il quale talvolta si usa lamentare come una impotenza di quella storia rispetto alla potenza delle altre, e tal'altra lodare come una sua attraente floridezza rispetto alla secchezza delle altre: ossia, che le altre storie s'innalzino alla generalità dello svolgimento ed essa se ne rimanga alla individualità. Anche le altre storie tutte sono sempre storie di atti particolari e individuali, di una determinata dottrina, di un determinato costume, di un determinato istituto, di un determinato avvenimento politico; e tutte hanno il loro proprio tema, e perciò circoscritto e individuato, particolare e non mai generale (salvo che per modo di dire), perchè in ogni storia non vale, come osservava saggiamente il Machiavelli, se non quel che « particolarmente si descrive ». Il falso vedere, che le une abbiano soggetto generale e le altre particolare, ha

origine in una facile illusione, stavo per dire ottica; giacchè, usando nelle storie letterarie ed artistiche porre come sfondo l'immagine di una condizione intellettuale o morale o altra che sia, e facendo muovere sopra di essa la folla delle opere d'arte, queste sembrano molteplicità e quella unità, queste particolarità, quella generalità. Guardando invece il caso inverso, per esempio il commento a una poesia, che ai singoli versi viene appiccicando storie svariate e di vocaboli e di miti e di costumanze e di accadimenti, e biografie di personaggi ricordati, e simili, si vedrebbe l'unità e l'organicità e la costanza e la generalità nell'opera d'arte, e la molteplicità e particolarità disgregata nelle altre storie. Tutte le storie sono alla pari individuali e universali, e tutte pongono il particolare e tutte lo riconducono all'unità del Tutto. La teoria del carattere differenziale potrebbe avere del vero, ove s'intendesse non già rispetto alla forma metodica, ma rispetto al contenuto particolare delle varie storie; e verrebbe allora a rammentare, putacaso, che l'arte è arte e non raziocinio o sistema.

Che se, come ho assegnato le cagioni e le ragioni che hanno preparato e agevolato la riforma della storia letteraria ed artistica a storia individualizzante, ossia il sempre più preciso concetto dell'arte e lo spontaneo senso scientifico, che moltiplica i saggi e le monografie a spese delle storie generali, — dovessi ora assegnare quelle che l'hanno finora contrastata e la contrastano, non potrei, com'è chiaro, addurre se non le ragioni e cagioni contrarie. Da una parte, infatti, la perdurante tendenza a confondere l'arte con la vita pratica e morale e col pensiero filosofico, induce a trattare i poeti e gli altri artisti come semplici voci e testimoni di moti ora pratici ora intellettuali, e come uomini pratici e raziocinatori e teorizzatori essi stessi, e perciò a includerli nelle storie che si dicono generali, e sono civili, politiche, filosofiche e altrettali. E, dall'altra, il manchevole senso scientifico fa considerare come scienza non già la ricerca critica, ma l'adunamento prospettico dei fatti; non i problemi particolari, che sono mossi dai varii interessi umani e che sono perciò sempre o estetici o filosofici o morali o in altro modo specificati, e si configurano a problemi storici di queste varie sfere, ma il panorama e il sommario e l'enciclopedia, che vorrebbe riprodurre oggettivamente le cose o la totalità delle cose, e non riproduce in effetto, come è ineluttabile, se non le nostre incoerenti e morte astrazioni.

Ma, come nel riaffermare il diritto della filosofia e della storia dell'arte verso le altre forme di filosofia e di storia, non si ne-

gano queste altre, sibbene si rigettano solamente le loro usurpazioni quando tentano di compierne; così, nel riaffermare la vera qualità del conoscere e della scienza, non s'intende negare prospetti, panorami, sommarii, enciclopedie, dei quali strumenti ciascuno fa uso, sia che voglia procacciarsi una indicazione che gli occorre, sia che desideri una informazione sommaria della regione storica nella quale si propone di muoversi. Ciò solo che importa ribadire è, che la scienza consiste tutta nel problema scientifico; e che quelle manipolazioni hanno bensì anch'esse un problema, ma puramente pratico, e che l'altro assunto, che sogliono attribuirsi, di offrire una fedele e completa copia o ricalco dei fatti, è del tutto immaginario. I facitori di compilazioni stiano tranquilli: la riforma della storiografia letteraria ed artistica, della quale di sopra si è discusso, non mira a togliere ad essi il loro mestiere, utile anche a noi, ma solamente ad appagare un bisogno, che essi, intenti ad altro, non sentono e perciò non sono in grado di appagare.

BENEDETTO CROCE.