

IL CARATTERE DI TOTALITÀ

DELLA

ESPRESSIONE ARTISTICA (*)

Che la rappresentazione dell'arte, pur nella sua forma sommatamente individuale, abbracci il tutto e rifletta in sè il cosmo, è stato assai volte notato; ed è questo anzi un criterio al quale si suol ricorrere per discernere l'arte profonda dall'arte superficiale, la vigorosa dalla fiacca, la perfetta dalla variamente imperfetta. Ma non era felice, nella vecchia Estetica, il modo in cui si usava teorizzare questo carattere, e che consisteva, com'è noto, nel raccostare l'arte alla religione e alla filosofia, con le quali si pensava che ella avesse comune il fine — la conoscenza della realtà ultima, — e che lo attuasse ora in guisa concorrente con le altre due, ora provvisoria e preparatoria a quella delle due che aveva grado supremo e definitivo, ora come costituente essa stessa questo grado supremo e definitivo.

Tale dottrina peccava in doppio verso, col concepire il processo conoscitivo semplicisticamente, senza differenze ed antitesi, e perciò ora puramente intuizionistico, ora puramente logico, ora puramente mistico; e col concepirlo come la scoperta di una verità statica, e perciò trascendente. Per questa via, il carattere cosmico o di totalità veniva bensì riconosciuto alla rappresentazione artistica, ma col misconoscere l'arte in quel che ha di originale, e togliere forza alla produttività spirituale in genere.

A scansare il secondo errore e a mettersi in certo modo d'accordo col pensiero moderno, che è nel suo intimo e irresistibile impulso pensiero dell'immanenza e spiritualismo assoluto, l'arte è stata considerata, non più come apprensione di un immobile con-

(*) Quest'articolo, del quale si dà il testo italiano, è stato scritto per la rivista di Londra, *The English Review*.

cetto, ma come perpetua formazione di giudizio, di un concetto che sia giudizio; e questo spiegherebbe agevolmente il suo carattere di totalità, perchè ogni giudizio è giudizio dell'universale. L'arte, dunque, non sarebbe semplice rappresentazione, ma rappresentazione giudicante, e assegnerebbe in un sol atto il posto e il valore delle cose, penetrandole con la luce dell'universale. Teoria che urta in una sola, ma così insormontabile difficoltà, che ne resta vinta: nella difficoltà che la rappresentazione giudicante non è più arte, ma giudizio storico ossia storia. Salvochè non si voglia continuare a ritenere la storia, come un tempo si soleva e ancora molti tengono, mera e brutta asserzione di fatti; ma in questo caso poi il giudizio o rappresentazione giudicante s'identificherebbe con la filosofia, con la cosiddetta « filosofia della storia », e non mai con l'arte. Insomma, con la teoria dell'arte come giudizio si evita bensì il vizio della immobilità e della trascendenza, ma non l'altro del semplicismo gno-seologico, che in essa prende la forma di un esclusivo logicismo, e forse riconduce a nuova e più o meno larvata trascendenza, ma certo, per intanto, nega nell'arte ciò che la fa arte.

L'arte è intuizione pura o pura espressione, non intuizione intellettuale alla Schelling, non logicismo alla Hegel, non giudizio come nella riflessione storica, ma intuizione affatto scevra di concetto e di giudizio, la forma aurorale del conoscere, senza la quale non è dato intendere le forme ulteriori e più complesse. E per renderci conto del carattere di totalità di cui essa è improntata, a noi non è mai bisognato uscir fuori dal principio della pura intuizione, nè introdurvi correzioni o, peggio ancora, eclettiche aggiunte, ma ci è bastato tenerci stretti nei suoi confini, osservarli anzi col maggiore rigore, e, in quei confini, approfondirlo, scavando le inesauribili ricchezze che esso contiene.

Similmente, altra volta, contro coloro che opponevano l'arte non essere intuizione ma sentimento, o non solo intuizione ma anche sentimento, e reputavano fredda l'intuizione pura, ci fu dato dimostrare che la intuizione pura, appunto per essere scevra di riferimenti intellettualistici e logici, è piena di sentimento e di passione, cioè non ad altro mai conferisce forma intuitiva ed espressiva che ad uno stato d'animo, e perciò, sotto quella freddezza apparente, c'è il calore, e ogni vera creazione d'arte è pura intuizione solo a patto di essere pura lirica. E quando ci è accaduto vedere recenti teorici, con faticosi aggiramenti e per vie traverse, pervenire in ultimo alla sentenza che l'arte è intuizione e sentimento, ci è parso che dicessero a questo modo poco di nuovo, e anzi ripetessero cosa

che è stata enunciata innumeri volte negli aforismi degli artisti e dei critici; e che, con quell' « e » congiuntivo, con quell' « anche » (a ragione tanto dallo Hegel aborrito in filosofia), si tenessero al di qua della vera elaborazione scientifica, e, in fatto di estetica, non attingessero l'unità del principio esplicativo, perchè i due caratteri da essi adottati apparivano solamente aggregati, e tutt'al più saldati, laddove ciò che bisogna è ritrovare l'uno nell'altro e identificarli.

Per quel che si attiene al carattere universale o cosmico, che giustamente si riconosce alla rappresentazione artistica (e nessuno forse lo mise così bene in luce come Guglielmo di Humboldt nel saggio sullo *Hermann und Dorothee* (1)), la dimostrazione di esso è in quel principio stesso, considerato con attenzione. Perchè, che cosa è mai un sentimento o uno stato d'animo? è forse qualcosa che possa distaccarsi dall'universo e svolgersi per sè? forse che la parte e il tutto, l'individuo e il cosmo, il finito e l'infinito hanno realtà l'uno lungi dall'altro, l'uno fuori dell'altro? Si sarà disposti a consentire che ogni distacco e ogni isolamento dei due termini della relazione non potrebbero esser altro che opera d'astrazione, per la quale solamente c'è l'individualità astratta, l'astratto finito, l'astratta unità e l'astratto infinito. Ma l'intuizione pura o rappresentazione artistica ripugna con tutto l'esser suo all'astrazione; o, anzi, non vi ripugna nemmeno, perchè la ignora, appunto per il suo carattere conoscitivo ingenuo, che abbiamo detto aurorale. In essa, il singolo palpita della vita del tutto, e il tutto è nella vita del singolo; ed ogni schietta rappresentazione artistica è se stessa e l'universo, l'universo in quella forma individuale, e quella forma individuale come l'universo. In ogni accento di poeta, in ogni creatura della sua fantasia, c'è tutto l'umano destino, tutte le speranze, le illusioni, i dolori e le gioie, le grandezze e le miserie umane, il dramma intero del reale che diviene e cresce in perpetuo su se stesso, soffrendo e gioiando.

È perciò intrinsecamente inconcepibile che nella rappresentazione artistica possa mai affermarsi il mero particolare, l'astratto individuale, il finito nella sua finitezza; e quando sembra che ciò accada, e in certo senso accade veramente, la rappresentazione non è artistica, o non è perfettamente artistica. Nel travaglio del passaggio dal sentimento immediato alla sua mediazione e risoluzione nell'arte, dallo stato passionale allo stato contemplativo, dal pratico desiderare, bramare e volere all'estetico conoscere, si è allora, in-

(1) Si vedano in particolare i §§ IV-X di quel saggio (pp. 129-40 della ediz. delle *Gesamm. Schriften*, a cura della Accad. prussiana, vol. II).

vece di giungere fino al termine del processo, rimasti a mezzo, in quel punto che non è nero ancora e il bianco muore, e che non può essere stato fermato in tale estetica contraddizione se non per atto di vario e più o meno consapevole arbitrio pratico. Artisti che dell'arte sono tratti a valersi non solo come contemplazione e rasserenamento della loro passione, ma come questa passione stessa e a sfogo di essa, lasciano penetrare nella rappresentazione che elaborano i gridi e gli urli delle loro libidini, strazi, sconvolgimenti d'animo, e, con questa contaminazione, le conferiscono aspetto particolare, finito, angusto. La quale particolarità, finitezza ed angustia non è del sentimento — individuale e particolare insieme come ogni forma ed atto del reale — e non è della intuizione — parimenti individuale e universale insieme, — ma del sentimento che non è più semplicemente sentimento, e della rappresentazione che non è ancora pura intuizione. Da ciò l'osservazione più volte fatta, che gli artisti inferiori si dimostrano assai più documentarii rispetto alla propria vita e alla società del loro tempo che non gli artisti superiori, i quali trascendono il tempo, la società e sè medesimi in quanto uomini pratici. Da ciò anche quella sorta di turbamento, che ci recano opere che fremono bensì di passione, ma sono manchevoli nell'idealizzazione della passione, nella purezza della forma intuitiva, dove consiste il proprio dell'arte.

E per questa ragione, già nel mio ormai giovanile trattato di *Estetica*, si ammoniva di non togliere in iscambio tra loro l'espressione, della quale si dava la teoria identificandola con l'intuizione e facendone il principio dell'arte, l'espressione estetica, e l'espressione pratica, che si chiama espressione, ma è niènt'altro che il desiderare, bramare, volere e agire stesso, nella sua immediatezza, e diventa poi un concetto della logica naturalistica, ossia l'indizio di un determinato stato psichico reale, come per esempio nelle indagini darwiniane sulla espressione dei sentimenti nell'uomo e negli animali. E la differenza veniva illustrata col mettere a riscontro l'uomo che è in preda all'ira e con l'effonderla la va consumando, e l'artista o l'attore che ritrae l'ira, e domina una tempesta affettiva, volgendovi sopra l'arco iridato della espressione estetica. L'impulso artistico è così profondamente distinto dall'impulso pratico che, come tutti ricordano, questa diversità ha suggerito la scena orrenda di un romanzo di Edmondo de Goncourt, in cui un'attrice, accanto al letto di morte dell'amante, è trascinata dal suo genio a riprodurre con artistica mimica i tratti dell'agonia, che nota nel volto del morente.

Dare, dunque, al contenuto sentimentale la forma artistica è dargli insieme l'impronta della totalità, l'afflato cosmico; e, in questo senso, universalità e forma artistica non sono due ma uno. Il ritmo e il metro, le rispondenze e le rime, le metafore che si abbracciano con le cose metaforizzate, gli accordi di colori e di toni, le simmetrie, le armonie, tutti questi procedimenti che i retori hanno il torto di studiare in modo astratto, e di rendere così estrinseci, accidentali e falsi, sono altrettanti sinonimi della forma artistica che, individualizzando, armonizza l'individualità con l'universalità, e perciò nell'atto stesso universalizza. Come, d'altro canto, le teorie che spuntarono già all'inizio dell'Estetica moderna, e furono preannunziate nell'antichità dall'oscura teoria catartica di Aristotele, sullo sciogliersi dell'arte da ogni interesse (la *Interesselosigkeit*, come formolò il Kant), ossia da ogni interesse pratico, sono da interpretare come altrettante difese contro la tendenza a introdurre o lasciare persistere nell'arte il sentimento immediato, cibo non assorbito nell'organismo e che si cangia in veleno; e non punto come affermazione d'indifferenza pel contenuto dell'arte e riduzione di questa a semplice e frivolo gioco. Tale non era essa intesa nel pensiero dello Schiller, cui pur si deve l'intervento poco benefico della parola e del concetto di « gioco » nelle discussioni estetiche; sebbene tale diventasse poi nella cosiddetta « ironia » della estrema scuola romantica tedesca, quella ironia che Federico Schlegel celebrava come « agilità », Ludovico Tieck come facoltà del poeta di « non darsi tutto al suo soggetto, ma di librarvisi sopra », e che terminò in un'arte buffonesca, o al vasto mondo dell'arte sovrappose, unico ideale, l'arte buffonesco-grottesca, sollecitudine e tenezza di Enrico Heine adolescente, che più tardi, ricordando, la descriveva così:

Wahsinn, der sich klug gebärdet!
 Weisheit, welche überschnappt!
 Sterbeseufzer, welche plötzlich
 Sich verwandeln in Gelächter!...

La quale porgeva un esempio insigne di invasione della individualità pratica del poeta nella pura visione dell'arte, come si vede soprattutto nella cosiddetta « arte umoristica », e fu non ultimo motivo a indurre lo Hegel a diagnosticare il dissolvimento e a profetare la morte dell'arte nel mondo moderno. Se si volesse meglio illustrare, nella propria qualità, la liberazione dell'arte dall'interesse pratico, si potrebbe dire che in essa non si tratta già di una sop-

pressione di tutti quegli interessi, ma piuttosto di farli valere tutti insieme nella rappresentazione, perchè a questo modo solamente la rappresentazione individuale, uscendo dalla particolarità, acquistando valore di totalità, diventa concretamente individuale.

Ciò che col principio della pura intuizione si prova inconciliabile non è l'universalità, ma il valore intellettualistico e trascendente dato all'universalità nell'arte, nella forma dell'allegoria o del simbolo, in quella semireligiosa della rivelazione del Dio ascoso, e in quella del giudizio, che, distinguendo e unificando soggetto e predicato, rompe l'incanto dell'arte, e all'idealismo di essa sostituisce il realismo, agli ingenui fantasmi il giudizio percettivo e la considerazione storica. Inconciliabile, non solo perchè contrario all'effettualità dell'arte, ma anche per questa ragione, che un simile disperato espediente teorico sarebbe superfluo e impaccerebbe col suo inutile peso la dottrina della pura intuizione, nella quale la rappresentazione artistica, come presuppone il sentimento cosmico, così offre una universalità affatto intuitiva, formalmente diversa dall'universalità in qualsiasi modo pensata, e adoperata come categoria di giudizio.

Ma coloro, che ricorrono a siffatti espedienti, vi sono mossi altresì, e principalmente, da esigenze morali e moralistiche: ora a ragione pensosi innanzi a talune manifestazioni di falsa arte, ora a torto paurosi innanzi ad altre, che sono di arte vera ed affatto innocenti. Onde sarà opportuno aggiungere che, solo tenendo fermo il principio della pura intuizione, scevra di qualsiasi tendenza anche morale, è possibile fornire, da una parte, valide armi alla loro giusta polemica, e dall'altra, calmare le loro ingiustificate paure: cioè, solo con quel principio si viene a scacciare effettivamente l'immoralità dall'arte, senza cadere nella insipienza del moralismo. Per ogni altra via, si faranno nient'altro che varianti della famosa sentenza del 1858 del tribunale di Parigi nel processo contro l'autore di *Madame Bovary*: « *Attendu que la mission de la littérature doit être d'ornier et de recréer l'esprit en élevant l'intelligence et en épurant les mœurs...*; *attendu que pour accomplir le bien qu'elle est appelée à produire, ne doit pas seulement être chaste et pure dans sa forme et dans son expression...* »: sentenza, che poteva essere firmata da uno dei personaggi del romanzo stesso, dal signor Homais, farmacista. Uomini di poca fede coloro i quali stimano che la morale abbia bisogno di essere artificiosamente coltivata e tenuta ritta nel corso delle cose mondane e, col medesimo artificio, insinuata nell'arte. Perchè, se la forza etica è, com'è cer-

tamente, forza cosmica, e regina del mondo che è mondo di libertà. essa domina per virtù propria; e l'arte, con quanto maggiore purezza rifà ed esprime il moto del reale, tanto più è perfetta; quanto più schiettamente è arte, tanto meglio ritrae la morale delle cose stesse. Che un uomo si accinga all'arte col proposito di sfogare un suo sentimento di odio e di livore, che cosa importa? Se esso è davvero artista, dalla sua rappresentazione medesima nascerà sull'odio l'amore, e farà lui giusto contro sè ingiusto. E cosa importa che altri voglia abbassare la poesia a complice della propria sensualità e lussuria, quando, nel corso del lavoro, la coscienza artistica gl'imporrà di unificare la interiore dispersione che è della sensualità, e di chiarificare il torbido della lussuria, e gli metterà in bocca un involontario canto di angoscia o di tristezza? E, infine, altri ancora ben vorrà, per certi suoi intenti pratici, accentuare un particolare, colorare un episodio, pronunciare una certa parola; ma la logica dell'opera sua, la coerenza estetica, lo costringerà a disaccennare quel particolare, a scolorare quell'episodio e a non pronunciare quella parola. La coscienza estetica non ha uopo di prendere a prestito dalla coscienza morale il sentimento del pudore, perchè l'ha in sè medesima, come pudore e verecondia e castità estetica, e sa dove le tocca di adoperare non altra forma di espressione che il silenzio. Per contrario, quando un artista viola questo pudore e viola la sua coscienza estetica, e lascia penetrare nell'arte ciò che è artisticamente immotivato, abbia esso pure le più nobili e decorose intenzioni, esso è tutt'insieme artisticamente falso e moralmente colpevole, perchè manca al suo dovere di artista, che è per lui il dovere prossimo ed urgente. L'introduzione del sensuale e dell'osceno nell'arte, argomento al consueto scandolezzarsi della gente timorata, è uno solo dei casi di codesta immoralità, e non è detto che sia proprio e sempre il peggiore, perchè quasi peggiore a me vuol parere la sciocca esibizione della virtù, che rende sciocca la stessa virtù.

L'attività estetica, nel suo aspetto di controllo e freno di sè medesima, si suol chiamare il gusto; ed è noto che il gusto, nei veri artisti e nei veri intenditori di arte, « si affina con gli anni ». La qual cosa vuol dire per l'appunto che, laddove nell'età giovanile piace di solito l'arte passionale, alquanto esuberante e limacciosa, in cui abbondano le espressioni immediate e pratiche (amoroze, ribelli, patriottiche, umanitarie o di altro colore), man mano sorge come sazietà e nausea di codesti entusiasmi a buon mercato, e sempre più piacciono quelle opere d'arte, e quelle parti e pa-

gine di opere d'arte, che hanno conseguito la purezza della forma, la bellezza che giammai non stanca e giammai non sazia. E l'artista si fa sempre più difficile e incontentabile nel suo lavoro, e il critico sempre più difficile nei suoi giudizi, ma anche sempre più fervido e profondo nelle sue ammirazioni.

E, poichè siamo in questo discorso, lo continuo col dire che la filosofia dell'arte o Estetica, come ogni scienza, non vive fuori del tempo, ossia delle condizioni storiche; e perciò essa, secondo i tempi, svolge or l'uno or l'altro ordine di problemi, attinenti al proprio oggetto. Così nel Rinascimento, in cui la poesia e l'arte nei loro nuovi avviamenti reagivano contro la popolarisca rozzezza medievale, la dottrina estetica fece valere soprattutto i problemi della regolarità, della simmetria, del disegno, del linguaggio, dello stile, e ricostruì, sul modello degli antichi, la disciplina formale. E quando, dopo tre secoli, questa disciplina s'impedanti e mortificò la virtù artistica del sentimento e della fantasia, e l'Europa tutta, intellettualizzata, poeticamente inaridì, e sopraggiunse come reazione il romanticismo, che persino tentò una rinascita di medioevo, l'Estetica corrispondente si riempì dei problemi della fantasia, del genio, dell'entusiasmo, abbattè e sconvolse generi e regole, e studiò il valore della ispirazione e della esecuzione spontanee. Ma ora, dopo un secolo e mezzo di romanticismo, non gioverebbe che l'Estetica desse maggiore risalto alla dottrina del carattere cosmico o integrale della verità artistica, alla depurazione che questa richiede dalle tendenze particolari e dalle forme immediate del sentimento e della passione? Vediamo infatti che in Francia, e qua e là anche altrove, si viene discorrendo di un « ritorno al classico », ai precetti del Boileau e alla letteratura del secolo del gran Luigi; il che non è senza frivolezza, nè il ritorno è possibile, come non fu possibile al Rinascimento tornare all'Antichità, e al romanticismo tornare al medioevo. Mi sembra, inoltre, che i più di codesti predicatori di classicismo siano conturbati da poesia passionale peggio ancora degli avversarii da essi combattuti, che sono sovente anime semplici, e, come tali, più facilmente correggibili e trasformabili in artisti di tipo classico. Comunque, l'esigenza, considerata in genere, è legittima, perchè giustificata dalle presenti condizioni storiche.

Secondo un'osservazione più volte rinnovata, la letteratura moderna, cioè degli ultimi centocinquanta anni, ha l'aria, nella sua fisionomia generale, di una grande confessione, e il suo libro capostipite sono per l'appunto le *Confessioni* del filosofo ginevrino. Questo notato carattere di confessione designa l'abbondare in essa

dei motivi personali, particolari, pratici, autobiografici, di quanto ho disopra chiamato « sfogo », distinguendolo dalla « espressione »; e accusa una correlativa debolezza nel rapporto della verità integrale, e perciò debolezza o assenza di ciò che si suol chiamare stile. E sebbene siano state molte volte disputate le cagioni della parte sempre più larga che nella letteratura vengono prendendo le donne (e un autore di « Poetica », il Borinski, ha sostenuto che la società moderna, intenta alla dura lotta quotidiana degli affari e della politica, viene loro delegando le funzioni poetiche, come già le primitive società guerresche le assegnavano alle druidesse e altrettali profetesse!), a me pare evidente che la cagione genuina debba riporsi nell'anzidetto carattere di confessione, assunto dalla letteratura moderna. Per effetto di esso, sono state spalancate le porte alle donne, esseri sommamente affettivi e pratici, che, come sogliono leggere i libri di poesia sottolineando tutto ciò che consuona con le proprie e personali avventure e disavventure sentimentali, così si trovano sempre a grande agio quando sono invitate a vuotare le loro anime; nè della mancanza di stile si danno troppo pensiero, perchè, com'è stato detto argutamente: « *Le style, ce n'est pas la femme* ». Le donne baccheggiano nella letteratura moderna, perchè gli uomini stessi si sono, esteticamente, alquanto infemminiti; e segno d'infemminimento è la scarsità di pudore onde sciorinano tutte le loro miserie e quella frenesia della sincerità, la quale, per essere frenesia, non è sincerità, ma più o meno abile fingimento, che procura acquistarsi fede col cinismo, secondo l'esempio che offrì pel primo il Rousseau. E come gli ammalati, i gravemente ammalati, usano volentieri rimedii che, sotto specie di alleviare, aggravano il loro male, così, lungo il secolo decimonono, e anche ai nostri giorni, si sono seguiti molteplici tentativi di restaurare la forma e lo stile, l'impassibilità, la dignità, la serenità dell'arte, la bellezza pura; e queste cose, cercate per sè, davano nuovo indizio e prova della deficienza che si avvertiva e non però si risanava. Più virile fu l'altro tentativo di oltrepassare il romanticismo mercè il realismo e il verismo, chiedendo sussidio alle scienze naturali e all'atteggiamento che esse promuovono; ma l'esagerazione nel risalto dato al particolare in quanto tale, e alla folla dei particolari, fu convalidata e non attenuata in quella scuola, che era anch'essa, per derivazione e carattere, romantica. Alla stessa esagerazione vanno riportate altre ben note manifestazioni letterarie, dalla « scrittura artistica », che in Francia fu invocata e rappresentata segnatamente dai Goncourt, fino agli spasmodici sforzi del nostro Pascoli per ren-

dere realisticamente le impressioni immediate, e che di lui fanno, in certo senso, il precursore del futurismo e della musica dei « rumori ».

L'indole della malattia, da cui è travagliato il gran corpo della letteratura moderna, fu notata presto, e non da piccoli critici, ma da grandi artisti, dei maggiori di Europa; e, quasi con le stesse parole, senza sapere l'uno dell'altro, Volfango Goethe e Giacomo Leopardi lueggiavano a contrasto gli antichi e i moderni. I primi dei quali (diceva il poeta tedesco) « *stellten sich die Existenz dar, wir gewöhnlich den Effekt; sie schilderten das Fürchterliche, wir schildern fürchterlich; sie das Angenehme, wir angenehm.... daher kommt alles Uebertriebene, alles Manicirte, alle falsche Grazie, aller Schwulst, denn wenn man den Effekt und auf den Effekt arbeitet, so glaubt man ihn nicht fühlbar genug machen zu können* »; — e la « semplicità » e « naturalezza » degli antichi lodava il poeta italiano, « per cui non andavano, come i moderni, dietro alle minuzie della cosa, dimostrando evidentemente lo studio dello scrittore, che non parla o descrive la cosa come la natura stessa la presenta, ma va sottolizzando, notando le circostanze, sminuzzando e allungando la descrizione per desiderio di fare effetto: cosa che scuopre il proposito, distrugge la naturale disinvoltura e negligenza, manifesta l'arte e l'affettazione, ed introduce nella poesia a parlare più il poeta che la cosa »; sicchè « l'impressione della poesia o dell'arte bella » degli antichi era « infinita, laddove quella dei moderni è finita ». Anche il Goethe si compiaceva di aver inventato una buona parola per punzecchiare i romantici: « *poesia da lazzaretto* »: alla quale contrapponeva la « *poesia tirteica* », che non è solo quella che canta canzoni di guerra, ma tutta quella che « anima di coraggio l'uomo per sostenere le battaglie della vita ». E sebbene Oscar Wilde abbia protestato contro l'aggettivo « *morboso* » applicato al sostantivo « *arte* », la qualità del protestante convalida l'opportunità di tale aggettivo.

Il « *carattere generale* » di una letteratura o di un'arte non è da trasportare direttamente, e meno ancora come giudizio, alle opere di poesia prodotte da quella letteratura ed arte; e anzi, come sappiamo, non designa nulla di propriamente estetico ed artistico, sibbene una semplice tendenza pratica, che opera in ciò che in una letteratura non è propriamente artistico, nella sua materia cioè, e, talora, nei suoi difetti. E sarebbe superfluo avvertire che gli artisti di genio, i poeti di vena, le grandi opere e le grandi pagine, — ossia tutto quel che solo conta nella storia della poesia — non sog-

giacciono alla malattia o alla tendenza generale. I grandi poeti e artisti convengono, in quella sfera luminosa, da ogni paese e da ogni tempo, e vi sono accolti cittadini e si riconoscono fratelli, o che appartengano all'ottavo secolo avanti Cristo o al ventesimo dopo Cristo, o che vestano il greco peplo o il lucco fiorentino o il robone inglese o il bianco lino degli orientali; e sono tutti classici, nel senso migliore della parola, che è, a mio avviso, in una particolare fusione del primitivo e del coltivato, della ispirazione e della scuola. Nondimeno, sarebbe errato credere che la determinazione delle correnti del pensiero, del sentimento e della cultura di una età non giovi allo studio della poesia; perchè, in primo luogo, giova a dare forma concreta ed efficace al criterio onde si discerne e scevera l'arte dei veri artisti da quella dei semiartisti, dei non-artisti e dei mestieranti; e giova, in secondo luogo, alla conoscenza degli stessi artisti grandi, preparando a scorgere le difficoltà che doverono superare e le vittorie che riportarono sulla dura materia presa a lavorare e che innalzarono a contenuto d'arte; e infine (poichè anche i grandi artisti hanno le loro parti mortali) concorre a spiegare taluni loro difetti.

Ma la determinazione della tendenza prevalente o carattere generale giova altresì come monito agli artisti, mettendoli in guardia contro l'avversario ch'essi incontrano nelle condizioni stesse tra le quali dovranno lavorare, e contro il quale la critica non può porgere loro nessun altro aiuto se non per l'appunto questo assai generico monito. Il quale essa può, per altro, più particolarmente determinare, esortandoli a non dare orecchio a quanti, ora e in addietro, hanno spiegato e spiegano la disposizione psichica di sopra descritta come propria di un particolare popolo o razza, e passata in altri popoli per contagio epidermico; perchè, quantunque sia vero che l'espressione immediata e violenta e rozza è assai frequente presso i popoli germanici, come quelli che hanno avuto più breve corso di sociale raffinamento, essa è, in realtà, una disposizione genericamente umana, che appare in tutti i tempi e luoghi; e, storicamente, in forma intensa e come « fenomeno di massa », si è manifestata in ogni parte di Europa, dalla fine del Settecento in poi, perchè rispondeva alle comuni e generali condizioni filosofiche, religiose e morali. E per la già fatta avvertenza, che quella tendenza è letteraria solo in modo indiretto e secondario, e primamente e direttamente è di origine filosofico-religioso-morale, è vano cercar di vincerla con medicamenti di estetici formalismi, quasi dipenda da ignoranza rettorica o tecnica; e la cattiva riuscita di ogni tenta-

tivo siffatto è stata già mentovata. La malattia scemerà e quasi sparirà con l'afforzarsi nell'anima europea di una nuova fede, cogliendo alfine il frutto di tante angosce sostenute, di tante fatiche esercitate, di tanto sangue versato: scemerà e sparirà al modo stesso che è stata contrastata o vinta, e può essere contrastata e vinta, nei singoli artisti, per effetto del sano svolgimento del loro carattere filosofico-etico-religioso, ossia della loro personalità, fondamento dell'arte come di ogni altra cosa. E se non iscemerà, e se anzi si accrescerà ancora e si complicherà nel prossimo avvenire, vorrà dire che una più lunga prova è ancora indispensabile alla travagliata e travagliante società umana; e, ciononostante, gli artisti veri attingeranno pur sempre la verità integrale e la classicità della forma, come, durante il corso del secolo decimonono, nell'imperversare del morbo, hanno saputo i grandi di cui si onora la letteratura moderna, da Goethe e Foscolo e Manzoni e Leopardi a Tolstoj e Maupassant e Ibsen e Carducci.

BENEDETTO CROCE.