

HOWARD HANNAY. — *Mr. Berenson's Theory of Art* — in *The London Mercury*, vol. III, n. 18, aprile 1921, pp. 627-37.

Ai lettori che hanno seguito le mie censure alla cosiddetta critica pura o formalistica delle arti figurative, raccomando la lettura di questo breve e sostanzioso saggio dello Hannay sulla teoria del Berenson, uno dei fondatori della scuola che da alcuni anni anche in Italia induce molti, sotto specie di svelare i profondi segreti dell'arte, a veri vaniloqui. Traduco le ultime due pagine del saggio, che criticano nel suo principio direttivo la dottrina dei valori tattili o materiali dell'arte, separati e sovrapposti ai valori spirituali, e concludono, come altra volta conclusi io, che il problema odierno degli studii di critica delle arti figurative deve consistere nel procurar d'innalzare questi studii al grado già raggiunto dalla critica della poesia.

« Non è affatto chiaro quali siano le premesse del signor Berenson, perchè le parecchie versioni che ci vengono offerte contengono lievi ma innegabili ombre di differenza. Ma il presupposto fondamentale (e, se non è il presupposto, l'argomento) è quello di una marcata e insuperabile distinzione tra gli elementi materiali, quali sono i valori tattili, e i valori spirituali, come il senso di forza, di dignità e via. L'uso del termine « materiale » non deve per altro sviarci a credere che la discussione concerna il rapporto tra il contenuto dell'espressione e il materiale esterno (pietra, tempera, colori ad olio ecc.). La distinzione è nel contenuto stesso: è distinzione tra tipi di soggetto.

« Accordata questa distinzione, il problema ulteriore si pone come quello del rapporto tra due soggetti. Può star l'uno senza l'altro o sono entrambi reciprocamente necessari? Ma, anzitutto, è bene ricercare se la distinzione è valida, perchè, se tale non è, non è il caso di incomodarsi a considerare questi problemi ulteriori.

« E che non sia valida ho procurato di indicare coerentemente nel corso della mia esposizione della teoria del signor Berenson, non tanto con l'introdurre una confutazione esterna quanto col mostrare che egli, nella sua critica concreta, fornisce la correzione di sé stesso. In ogni caso sia di valori tattili sia di movimento, di composizione spaziale o di colore, è spinto a individualizzare e caratterizzare. E, ciò facendo, inevitabilmente considera inerente e immanente nel cosiddetto elemento materiale un certo elemento spirituale. Che cosa distingue i valori tattili di Masaccio da quelli di Michelangelo o il movimento del Botticelli da quello del Polaiuolo o da quello dei bassirilievi greci? È, proprio, il temperamento dell'artista, il modo in cui reagisce al cosmo, i suoi impulsi e le sue aspirazioni dominanti. E queste cose a lor volta sono inseparabilmente connesse col suo ambiente, con le circostanze della sua vita e con la storia del suo tempo. Se non ci fossero differenze tra le qualità « materiali » delle opere d'arte,

esse non sarebbero opere d'arte ma schemi scientifici di movimento, tocco, spazio, e via: sarebbero, insomma, generalizzazioni astratte, differenti tra loro solo numericamente. E questa è, alla lettera, l'impressione che ci fanno parecchie critiche moderne dell'arte. Il signor Berenson può forse rispondere che la critica spazia sul temperamento e il carattere dell'artista perchè queste cose hanno un ovvio risalto. Io sono costretto a replicare che se egli crede, nei suoi saggi su Leonardo o Raffaello o Correggio, di avere reso chiara a sè stesso o ai suoi lettori la reale verità intorno a queste facili e ovvie materie, s'inganna totalmente. Anzi, a me sembra che la sua affermazione sia il contrario della realtà. È assai più facile discorrere dei piani di Cézanne o dei disegni (in astratto) del Greco che di penetrare nella psicologia affettiva di questi artisti. In verità, vi ha, in questi metodi moderni di critica d'arte, una certa codardia morale. Si è assai più esposti a sbagliare e a far cattiva figura nel cercar di caratterizzare un sentimento che non nell'analizzare la tecnica. Altro indizio della maggiore difficoltà del primo assunto. Il movimento moderno contro la critica « letteraria » d'arte è in fondo dovuto in gran parte a reazione contro certe sfrenate sovrabbondanze; ma il fatto che Walter Pater scrisse con intemperanza intorno a Monna Lisa non implica la conclusione che non ci sia intorno alla pittura da accertare una verità dello stesso genere dell'errore del Pater, anche se questa sia la constatazione che il sentimento della pittura è falso e illusorio (del che io dubito molto). E questa verità non sarebbe indipendente dagli aspetti tattili e di composizione della pittura: sarebbe immanente in essi e determinerebbe la loro forma e valore.

« Se ciò è esatto, segue l'altra questione se le concezioni schematiche dello spazio, del tocco e del colore servano ad alcun utile fine, se non siano atte a traviare e non autorizzino artisti mediocri ad avanzare pretese per le loro opere che una considerazione spassionata, libera da dirizzioni pedanteschi, non confermerebbe. E si può osservare di fatto che quando i critici hanno bisogno di dire qualcosa di cortese e di non compromettente si volgono a parlare, con ambigue formole, di valori decorativi e strutturali e a evitare ogni riferimento alla qualità della fantasia umana che è implicita in tali valori. Si ha qui un parallelo quasi esatto con la letteratura e col dramma. Si sostituisca ritmo a movimento, nodo e trama a composizione spaziale, e vitalità di stile a valori tattili; si descriva e anatomizzi la letteratura e il dramma con questi strumenti; e si otterrà lo stesso risultato che nella critica d'arte puramente formale. Senonchè, in letteratura, queste son cose ormai fuori di moda. Noi ci siamo persuasi che il ritmo e la trama e lo stile non possono essere astratti dal contenuto senza privare l'opera della sua propria vita, e che non possiamo giudicare se una trama e uno stile sono buoni prescindendo dal significato dal quale sono stati astratti. Certamente è tempo che ci rendiamo conto che, nell'arte pittorica e plastica, le cose stanno sostanzialmente allo stesso modo! ».

Immagino che il critico delle arti figurative, invitato a lasciar da parte « valori tattili », « piani », e simili cose, e a determinare invece la qualità di sentimento che si è fatta pittura (o statua o architettura), si guarderà intorno smarrito, cercando con occhio di desiderio i suoi abituali e così comodi strumenti. Ma converrà che egli si rassegni alla privazione impostagli e al nuovo sforzo richiesto. Torna qui a mente la risposta di Apollo, nella satira giovanile del Manzoni contro l'uso della mitologia nella poesia moderna:

E come vuoi che senza queste cose
 Fi se la cavi? — Come può — rispose.

B. C.

KARL. HEUSSI. — *Altertum, Mittelalter und Neuzeit*, Ein Beitrag zum Problem der historischen Periodisierung. — Tübingen, Mohr, 1921 (8.º, pp. iv-68).

In poche e dense pagine l'autore tratta a fondo la storia e la teoria della periodizzazione storica, con speciale riguardo alla storia della Chiesa, che è la materia della quale egli è speciale cultore. Per mia parte, ho visto con piacere in questa dotta e acuta memoria rafforzarsi e diffondersi la tendenza che domina la mia *Teoria della storiografia* (libro dallo Heussi conosciuto e ricordato), la tendenza cioè verso la concezione monografica della storia. Concezione monografica della storia vuol dire ricerca o problema che nasce da un bisogno della vita attuale, e che perciò stesso volge sopra qualcosa di particolare e ha un oggetto ben determinato e concluso. E vuol dire, per conseguenza, avversione a ogni concezione enciclopedistica e universalistica della storia. Ma sarebbe fraintendere la concezione monografica se la s'intendesse come frammentaria e particolaristica, priva del lume dell'universale; perchè il particolare, quando è veramente compreso, è insieme universalizzato: nella storia particolare immane la storia universale, ma la vera e viva storia universale, non quella che nelle compilazioni che recano questo nome è invece nient'altro che un inanimato e accidentale coacervo di particolari. E peggiore fraintendimento sarebbe se il carattere monografico della schietta storiografia venisse interpretato materialisticamente: come se una storia di questo o quell'avvenimento, compiutosi in pochi anni o in un ventennio, fosse monografica, e una storia, poniamo, che abbraccia più popoli e più secoli, o addirittura tutti i popoli e tutti i secoli documentabili, non fosse tale. Il carattere monografico, come si è detto, è in rapporto alla determinatezza e individualità del problema da risolvere, e si contrappone alla storia compilatoria, che non contiene alcun problema ed è, tutt'al