

RIVISTA BIBLIOGRAFICA.

LIONELLO VENTURI. — *La pura visibilità e l'Estetica moderna* — in *L'Esame*, rivista mensile di cultura e d'arte, II, f. 2, Milano, febbraio 1923.

In questa bella e utile rivista, che ebbi già occasione di annunziare, il Venturi continua a dilucidare il metodo della storia delle arti figurative. La necessità di promuovere in questo campo di studii una crisi, che credo non solo benefica ma ormai matura, è stata da me affermata e bastevolmente dimostrata; ma io ero consapevole di non poter partecipare a quest'opera se non col fornire una generale indicazione della via da tenere. Per eseguirla in modo efficace, bisogna non solo possedere principii filosofici sicuri, ma esercitare praticamente la critica delle arti figurative e studiare altresì la letteratura di codesta critica e storiografia e avere cognizione piena dei tentativi finora fatti, e intendere le ragioni di certe difficoltà o di certi errori. Tutte queste cose — esercizio della critica, conoscenza della sua storia, buona disposizione a impossessarsi degli indispensabili complementi filosofici, — si trovano certamente nel Venturi, e da ciò io non solo traggio augurio per la sorte di questi studii, ma già anche compiacimento pei frutti che sin da ora si vengono raccogliendo.

Dicevo che, occupato in altri studii e lavori, non potevo aiutare per parte mia se non con l'indicazione generale e con la congiunta esortazione; ma forse posso rendere anche qualche altro servizio occasionale, sul genere di quello di cui parlava il nostro comune padre Socrate e che egli aveva appreso dalla sua madre ostetrica. Nell'importante saggio, del quale ho recato il titolo, il Venturi prende le mosse da un concetto del Berenson, che distingue nelle opere di pittura il valore decorativo e il valore illustrativo: il primo consistente nel tono, nel colore, nella forma, nel movimento, e il secondo nella naturalità della cosa rappresentata e nei sentimenti che questa suscita; il primo eterno, il secondo mutevole secondo i varii tempi. Or bene, la teoria qui enunciata dal Berenson è, a capello, la medesima che quasi un secolo addietro proponeva lo Herbart e che si trova sviluppata nelle estetiche della sua scuola o di quei trattatisti che risentirono l'influsso della sua scuola. Il Köstlin, per esempio, distingueva tra forma (circostrizione, unitarietà, grandezza, forza, equilibrio, ecc.) e contenuto (ciò che interessa gli affetti e l'intelligenza umana); e il valore della forma predicava assoluto o eterno,

e quello del contenuto relativo o temporario. Mi guardo bene, con ciò, dal porre allo stesso livello la teoria del Köstlin, che è una semplice grossolanità filosofica o piuttosto professorale e scolastica, una combinazione eclettica, non nata da effettivi bisogni critici e rimasta perciò infertile nella storia della critica, e quella del Berenson, che invece è come il compendio di una lunga sequela di giudizi ed analisi, e rende perciò alacri ed acuti a nuove analisi e giudizi. Il Venturi stesso ne cava buon partito, confrontando e giudicando due disegni del Doré e due pitture del Francia e di Michelangelo. Ma, a parte questa diversa importanza energetica, il difetto della teoria del Berenson, in quanto mera teoria, è lo stesso di quella del Köstlin. La correzione da me fatta sta nell'aver dimostrato che l'elemento decorativo non è un elemento ma è il tutto dell'arte, e che perciò non è solo decorativo ma insieme illustrativo o espressivo che voglia dirsi, e anzi che il veramente decorativo è l'espressivo in senso artistico o ideale, e che fuori di esso non rimane già l'espressione, ma la materialità degli affetti, estranea all'arte e prodotto di altre attività spirituali e subietto di giudizi diversi da quelli estetici o artistici. D'accordo, dunque, coi giudizi del Berenson, o con quelli di cui ci dà esempio il Venturi, son di parere che convenga ragionarli alquanto diversamente. L'« espressivo » Doré sarà, invece, da dire « emozionante » (brutta parola per non bella cosa), non espressivo in senso artistico, appunto perchè, come mostra il Venturi, egli non sa offrirci un mondo da contemplare.

Ma il fine proprio del saggio del Venturi culmina in un'obiezione, che mi studierò di esporre fedelmente. Sta bene — egli ammette — che le determinazioni della pura visibilità, linea, colore, massa, non sono per sé l'opera d'arte, e si trasformano in arte solo pel soffio spirituale che le investe, corporificando in esse un sentimento. Ma, poichè il Croce stesso riconosce l'utilità che hanno i concetti empirici come aiuto alla mente che indaga per compiere la critica, e altresì come aiuto per esporre i risultati critici raggiunti e comunicarli altresì, perchè mai egli non vuol sapere di quelle determinazioni formali? Perchè, tracciando le linee di una Poetica moderna, egli pone due sole serie di concetti empirici: quelli di qualificazione (relativi al contenuto delle opere d'arte) e quelli di valutazione, nei quali all'unico concetto del classico come poesia o arte perfetta seguono, contrapponendogli, i concetti negativi dell'arte più o meno difettiva e viziosa, i concetti della fenomenologia dal brutto? Se il brutto ha così ricca serie di concetti empirici, così ricca fenomenologia, quali saranno poi quelli del bello e del classico? O il positivo, il bello, il classico, non dà luogo a schemi e concetti empirici? E bisognerà allora contentarsi, in questo caso, dei soli concetti di qualificazione, e determinare approssimativamente la qualità del contenuto affettivo di questa e quella opera d'arte? E ciò servirebbe a niente, o non sarebbe addirittura dannoso?

L'obiezione non è solo acuta, ma anche, quel che più monta, seria.

Senonchè io l'avevo tenuta presente nel mio scritto al quale qui si allude, e anzi posso dire di averla sempre tenuta presente nelle mie diuturne esperienze di critica letteraria, e di averla anche, per mio conto, risolta. Soluzione che per altro è tale da richiedere un po' di coraggio, così nel proporla come nell'accettarla: coraggio di rinuncia. Dinanzi a un'opera d'arte, la critica, a mio parere, non può eseguire se non queste due operazioni: 1º) riconoscere che è opera d'arte, ossia opera di bellezza, distinguendola dalle altre che non sono tali e rientrano negli accennati concetti negativi (categorie della fenomenologia del brutto), o anche distinguendo in essa stessa quelle parti o punti di essa, che non raggiungono la bellezza; 2º) qualificare l'opera bella descrivendo il suo motivo ispiratore, e qui aiutandosi con concetti psicologici o empirici o approssimativi, perchè la concretezza individua di quel motivo è l'opera d'arte stessa, non suscettibile di ripetizione, traduzione o imitazione. Che questa seconda operazione sia inutile e dannosa, quale sembra al Venturi, non vedo come si possa sostenere. Sta di fatto che noi tutti, dopo aver goduto un'opera d'arte, procuriamo di formularne a noi stessi il significato o motivo, e che questo prodotto di riflessione è, a sua volta, mezzo per il più agevole intendimento dell'opera d'arte, guidando i lettori o contemplatori a collocarsi al giusto punto di veduta. Ma del bello, che è bello, e in quanto è bello, non c'è nient'altro da dire. Dinanzi ad esso, l'intelligente d'arte, colui che la sa lunga in queste cose, *obstupescit* non solo, ma anche *obticet*. Certamente si potrà dire: — È bello perchè queste linee sono così e così disposte, questa luce è così e così distribuita, e via. — Ma quante altre opere hanno, genericamente, quella disposizione di linee e quella distribuzione di luce, e pur sono brutte! In quella maniera di considerare, il più divin s'invola. (Ricordo di un poeta seccatore, dei tanti che mi sono venuti attorno, il quale, infliggendomi la lettura di certe sue frigidissime canzoni e facendogli io intendere che non mi piacevano, entrava a discutere: — Ma, pure, il procedimento che io ho tenuto è proprio lo stesso del *Pensiero dominante* di Leopardi; e se vi piace questo, perchè non deve piacervi l'opera mia?). Così anche si dice: — Sono innamorato di quella donna, perchè è buona, perchè ha gli occhi neri, perchè ha le mani piccole, e via di séguito. — Ma quante altre donne sono buone, hanno gli occhi neri e le mani piccine, e via dicendo; e non per questo c'innamiamo di loro! « Si ama perchè si ama » (affermano i teorici dell'amore); e « un'opera è bella perchè è bella », devono dire i critici dell'arte.

Ma queste cose credo di averle ripetute di recente in un articolo di questa rivista. Mi cito: « Che il procedere della critica sia prevalentemente negativo o eliminativo; che il suo armamentario abbondi di concetti e parole onde si discernono e qualificano i difetti, le esagerazioni, i punti morti, i relitti nella poesia, e scarseggi invece di concetti e parole che suonano approvazione e lode; è stato molte volte osservato, ma non altrettanto inteso, a segno che di quella osservazione si è fatto poi

un lamento, un'accusa e una critica alla critica. Per compenso, ben l'intese un critico che era anche un gran poeta, Edgardo Poe, il quale vide in quella critica l'ignoranza del vero ufficio della critica e l'ignoranza circa la natura della poesia, i cui pregi, se fossero particolarmente enunciabili ed enumerabili, non sarebbero pregi. Il vero è che, dove la poesia è poesia, non c'è luogo ad altra qualificazione che a questa, generalissima; e i concetti e le parole di significato positivo non solo sono pochi, ma quei pochi stessi, scrutati a fondo, si dimostrano o sinonimici o metaforici; ecc.» (*Critica*, XX, 274). E poichè nella mia citazione è citato il Poe, riporto testualmente le parole di lui: « I am by no means certain that the true limits of the critical duty are not grossly misunderstood. Excellence, in a poem especially, may be considered in the light of an axiom, which need only be properly put to become selfevident. It is not excellence if it requires to be demonstrated as such: — and thus to point out too particularly the merits of a work of Art, is to admit they are not merits altogether » (*The poetic principle*). Che cosa rimane? Parlare, se sembra opportuno, di luci, colore, massa, linea, e simili, così come in poesia parliamo di parole coniate a nuovo, di metri felicemente scelti o felicemente rinnovati, di spezzature sintattiche, di scaltrimenti stilistici, e simili; ma parlarne pensando sempre ad altro; parlarne per richiamare l'attenzione su questo o quel punto ammirevole, che è ammirevole perchè è ammirevole, e non perchè sia scaltrimento stilistico, espediente sintattico, metro che abbia in sè una propria efficacia, vocabolo che per sè sia bello.

B. C.

J. MIDDLETON MURRY. — *Sulla natura della poesia* — in *L'Esame*, fasc. citato.

Anche questo è un assai fine e istruttivo articolo, che merita di essere meditato così nell'idea generale come, soprattutto, nelle particolari osservazioni. Nell'idea generale, l'articolo prende le mosse da un detto che l'autore trova in un recente volume di H. Newbolt, che cioè l'origine della poesia sia in una « umana aspirazione verso una terra del desiderio ». Concetto che è assai meno nuovo che al M. M. non sembri, e io ricordo che Gino Capponi (il quale, sebbene non scrivesse critica di poesia, fu uno dei più squisiti e profondi intenditori di poesia) in una lettera del 1834 diceva scherzosamente al Tommaseo: « Ho fame di versi, cioè desiderio del desiderio » (1). A ogni modo, è di quelli che, a mio parere, portano un buon aiuto a fare intendere in modo pieno e profondo la teoria dell'arte come intuizione lirica, se anche non v'introducono nessuna correzione sostanziale. « Un'aspirazione chiusa nel giro di una rappresentazione, ecco l'arte »; scrivevo anch'io, più di dieci

(1) Si veda nelle mie *Conversazioni critiche*, I, 65.