

## SHAFTESBURY IN ITALIA<sup>(\*)</sup>

---

Consentitemi, signori, che nell'assumere la presidenza della vostra Società per l'anno che ora s'apre, e nel ringraziarvi dell'onore che mi avete fatto col chiamarmi a questo ufficio, io non prenda a trattare, nel discorso di cerimonia, questioni generali o di metodologia, come forse voi vi aspettereste. È vero: lungamente e a più riprese ho indagato nei miei libri i rapporti tra storia e filosofia, storia e filologia, storia della poesia e storia della cultura, e simili; ma questa non mi sembra una buona ragione perchè io parli di nuovo di queste cose, e, anzi, è una ragione per parlare di altro. E di che cos'altro più opportunamente potrei parlare oggi a voi, io italiano e napoletano, che di un insigne filosofo e scrittore inglese, il quale in Italia, e proprio nella mia Napoli, passò gli ultimi suoi anni, in istudii e meditazioni conformi, com'egli diceva, « to the genius of the country », e presso di noi chiuse la sua nobilissima vita?

Ancora sulla fine del Settecento i letterati napoletani, che leggevano, come quelli di ogni parte di Europa, i tre volumi delle *Characteristics*, rammentavano che il filosofo lord Shaftesbury era morto in Napoli e additavano la casa dov'egli aveva abitato, il palazzo Mirelli: un palazzo che esiste tuttora, sebbene abbia perso l'antico splendore, alla riviera di Chiaia, all'angolo del vicolo che porta il nome di « Arco Mirelli ».

La pubblicazione di lettere e frammenti inediti dello Shaftesbury, fatta dal Rand nei due volumi che s'intitolano *The life, unpublished letters and philosophical Regimen of Anthony, Earl of*

---

(\*) Questo discorso è stato tenuto da me alla Modern Humanities Research Association, come presidente per l'anno 1923-24, e stampato in opuscolo (Cambridge, 1924). Lo ripubblico qui, pensando che possa riuscire di qualche interesse anche agli studiosi italiani, ai quali quell'opuscolo è poco accessibile; e vi aggiungo in appendice alcune delle lettere inedite, adoperate nel testo.

*Shaftesbury* (London, Sonnenschein, 1900), e *Second Characters or the language of forms* (Cambridge, University Press, 1914), mi ha messo innanzi molto materiale atto a illustrare il soggiorno dello Shaftesbury a Napoli; e questo materiale ho poi accresciuto con altre lettere e scritti di quelli che serbano ancora inediti nel Record Office, tra gli *Shaftesbury Papers*, da me consultati in un recente e rapido passaggio per Londra (1).

Ma non solamente la vaghezza di risvegliare antiche memorie, e inglesi e napoletane, mi ha mosso a scegliere questo tema, si anche un sentimento di rivendicazione, al vedere come gli scritti dello Shaftesbury siano ora noti a pochi e letti da pochissimi, e non sempre tenuti nel debito conto, e talora assai sgarbatamente giudicati, dagli stessi connazionali dell'autore (2). Pure il pensiero dello Shaftesbury — oltre aver servito ai tempi suoi da arma potente contro la religione rivelata e a fondare il nuovo umanesimo, — col reagire alle soverchianti dottrine utilitarie della morale e dello Stato, e a ogni forma di utilitarismo mondano e teologico, col porre saldamente il concetto della originalità e spontaneità del sentimento morale, col delineare l'ideale dell'uomo di delicata coscienza e di alto e poetico cuore, del « virtuoso », diè l'avviamento a ciò che nella filosofia classica tedesca divenne poi l'autonomia della morale e l'ideale della *schöne Seele*, dell'anima bella. I segni del pensiero dello Shaftesbury si ritrovano in tutta la letteratura e la filosofia tedesca di quel gran periodo, e rilevati e molteplici in Emmanuele Kant; e ciò spiega forse perchè esso sia stato investigato e studiato, assai più che nella sua patria, in Germania, dove intorno a lui è sorta una cospicua letteratura di monografie e dissertazioni (3). E tuttavia, da mia parte, non saprei acconciarmi a

(1) Cito i due volumi editi dal Rand come Rand, I e II, e le carte inedite con l'abbreviazione *Shaft. Pap.*

(2) Si veda, per esempio, l'introduzione dell'ultimo editore delle *Characteristics*, J. M. Robertson (London, 1900); e cfr. quel che si dirà più oltre.

(3) Oltre i noti libri dello SPICKER (1872) e del v. GIZYCKI (1876), si veda H. GRUZIŃSKI, *Shaftesburys Einfluss auf Chr. M. Wieland, mit einer Einleitung über den Einfluss Shaftesburys auf die deutsche Litteratur bis 1760* (nei *Bresl. Beitr. z. Litteraturgesch.*, N. F., n. 34, 1913). Su Sh. e Goethe, pagine ined. di W. DULTHEY, in *Gesammelte Schriften*, II (1914), pp. 397-407; e *passim*. Recentemente: C. F. WEISER, *Shaftesbury und das deutsche Geistesleben* (Berlin, 1916); VICTOR SCHÖNFELD, *Die Ethik Shaftesburys* (Budapest, 1920). In compendio, ma con penetrazione, discorre dello Sh. anche K. BURDACH, *Deutsche Renaissance* (2.<sup>a</sup> ed., Berlin, 1920), p. 51. Di recente, ESTHER A. TIFFANY, *Sh. a Stoic* (in *Public. of Modern Language Assoc. of America*, xxxviii, 1913, pp. 642-84).

riconoscere allo Shaftesbury solo quest'ufficio storico, esercitato nella formazione dell'idealismo etico moderno, quasi che in tale formazione egli si esaurisse, ricomparsi poi i suoi concetti, da psicologici e immediati che erano, in forma mediata e speculativa nella filosofia del Kant e degli altri che tennero dietro. C'è, in lui, come in genere nella filosofia inglese del Settecento, qualcosa che, a mio parere, appartiene ancora al presente o all'avvenire: qualcosa che non operò presso i grandi idealisti tedeschi, tutti dal più al meno avvinti e premuti da tradizioni scolastiche e accademiche, e che aspetta di operare ai giorni nostri: quel suo vivissimo senso che la vera filosofia debba volgersi unicamente a far conoscere noi a noi stessi e a perfezionare il nostro intelletto e il nostro giudizio e ad affinare la nostra vita interiore e morale; quella sua indifferenza e aborrimiento per le insolubili questioni metafisiche che riempivano la filosofia delle scuole, per la *mock-science*, com'egli la chiamava, scienza da burla, alla quale contrapponeva il pregio della *home-philosophy*, della filosofia casalinga (1).

Perchè venne egli a dimorare in Napoli sulla fine del 1711? Era allora poco più che quarantenne, ma da più tempo la sua salute peggiorava, afflitto da asma e da affezioni polmonari; ed era stato costretto perciò a ritirarsi dalla vita politica, alla quale un tempo aveva preso parte e a cui portava sempre vivo interessamento come fervido patriota ch'egli era. Così gli fu consigliato il soggiorno in Italia e particolarmente a Napoli, come clima dolce, che gli avrebbe leniti i malanni e prolungata la vita. Partì da Dover nel luglio del 1711; attraversò la Francia, dove ebbe libero passaggio e molte dimostrazioni di cortesia, non ostante ardesse ancora la guerra di successione di Spagna, nella quale l'Inghilterra si trovava nel campo opposto a quello della Francia; nel settembre era a Torino, ai primi di novembre a Roma, e il 15 novembre giunse nella nostra città (2).

A Napoli, come ho detto, prese alloggio nel palazzo dei principi di Teora Mirelli, che era stato costruito un secolo innanzi dal duca di Caivano Barile, col disegno di Cosimo Fansago, magnifico per portici, statue e giardini (3). Vi abitarono più volte illustri

(1) Si veda *Advice to an Author*, III, 3.

(2) Lettera al Molesworth, Napoli, 17 novembre 1711 (*Shaft. Pap.*): cfr. Rand, I, 446-7.

(3) F. COLONNA, *I palazzetti della Riviera*, nella rivista *Napoli nobilissima*, VIII (1899), p. 132.

ospiti di Napoli; e una sessantina d'anni dopo dello Shaftesbury, colà dimorò e morì<sup>(1)</sup> un altro inglese, lord Baltimore, ossia Federico Calvert, autore di un viaggio nel Levante e di alcuni volumi di versi latini, inglesi e francesi<sup>(2)</sup>.

Egli giungeva in paese amico ed alleato, unito allora ai domini austriaci, e governato dal vicerè conte Borromeo, ricco gentiluomo di Milano, assai pratico di amministrazione e ben veduto in Napoli<sup>(3)</sup>. Anche il console inglese John Flectwood, venuto a Napoli poco dopo l'entrata degli austriaci, si lodava del Borromeo come non si era potuto lodare del predecessore, cardinal Grimani, durante il cui governo i pochi inglesi che dimoravano nel regno (« the little part of our nation which resides here ») avevano sofferto, a quanto egli asseriva, « giornalmente insulti e abusi » (« daily insulted and abused »), senza che il console riuscisse ad ottenere dal Grimani altro che proteste di stima a parole<sup>(4)</sup>. Lo Shaftesbury era stato, da Milano, raccomandato al Borromeo dal conte Wratislav; e un'altra simile raccomandazione pervenne più tardi dal conte Gallas. Il Borromeo, tra l'altro, gli mandò subito a casa un bravo medico suo familiare (« an honest, plain physician »), che lo visitava regolarmente, aiutandolo con utili consigli e senza voler prendere mai compenso alcuno, perchè così gli aveva ordinato il vicerè<sup>(5)</sup>.

Di altre cortesie gli fu largo il Borromeo, perchè, se dapprima la corrispondenza gli veniva recapitata solo per mezzo del console, poi il vicerè gli offerse di fargliela avere con alcuni giorni di anticipazione, permettendo che venisse indirizzata al suo gentiluomo di Camera, Mr. Renard; e lo Shaftesbury, avvisando di ciò il suo amico d'Olanda, il Furly, lo pregava di vedere se potesse

(1) [M. TORGIA], *Appendice contenente una breve difesa della nostra nazione*, etc. (Neustadt d'Italia, 1783), pp. 46-48.

(2) *Gaudia poetica Latina, Anglica et Gallica* (Augustae, Litteris Spathanianis, MDCCLXX); *Coelestes et Inferi* (Venetiis, 1771): del qual ultimo si ha una traduzione italiana: *Gli abitatori del Cielo e dell'Inferno* (In Venezia, nella stamperia di Carlo Palese, MDCCLXXI): il traduttore fu un Gianfrancesco Giorgetti. Il viaggio s'intitola: *A tour to the East in the years 1763 ad 1764*, etc. (London, 1767).

(3) *Cronaca dal 1700 al 1730*, in *Arch. stor. nap.*, xxxi, 446-7.

(4) Si vedano le sue lettere del 28 ottobre e del 2 dicembre 1710 nel vol.: *Naples, Letters from Consuls to the Secretary of State from 6 June 1694*, etc. (Record Office).

(5) Lettera al Cropley del 29 dicembre 1711: Rand, I, 453.

metterlo in grado di « ricambiare in qualche modo il favore accordatogli dal vicerè, comunicandogli alcuni particolari che forse sarebbero omessi dai corrispondenti di lui » (1). E fu una grande ansia per lo Shaftesbury quando, di lì ad alcuni mesi, a causa del voltafaccia ormai aperto della politica inglese rispetto al suo alleato austriaco, si parlava tutt'insieme del richiamo del Borromeo da Napoli e dell'allontanamento degli inglesi. « Si è molto parlato qui (scriveva nel novembre del '12) di un cangiamento di vicerè, che io spero in Dio non avverrà. Se io avessi l'ingiunzione di partire col resto degl'inglesi (come si aspettava e ancora si aspetta), per me sarebbe un affare ancora di sole ventiquattro ore: io sento che, avvicinandosi la stagione invernale, non potrei giungere vivo molto più in là di Capua » (2).

Non solo con personaggi che, come il Borromeo, rappresentavano politicamente il paese, lo Shaftesbury entrò in relazione, ma anche con uomini che in Napoli rappresentavano la scienza e gli studi, con Giuseppe Valletta e col suo circolo: col Valletta, già mercante e avvocato, che aveva raccolto in sua casa una sceltissima biblioteca (passata poi nella casa dei Padri dell'Oratorio o Geronimini, dove ora è di uso pubblico), ricca di classici e di buoni autori moderni in tutte le lingue, e un museo di antichità, e da oltre mezzo secolo dominava e dirigeva la cultura napoletana. La dirigeva e la rappresentava verso i dotti forestieri, coi quali aveva carteggio e che gli rendevano visita quando capitavano a Napoli; e molti, come il Mabillon, il Montfaucon, il Burnet vescovo di Salisbury, il Rogissart, parlavano di lui nei loro libri eruditi e nelle loro descrizioni di viaggi. Tra i meriti principali del Valletta fu di aver messo Napoli in rapporto e scambio con la più progredita cultura europea, iniziando il risorgimento di essa intellettuale, civile e politico; e, conoscitore com'era, oltre che del latino e del greco, del francese, dello spagnuolo e dell'inglese, segnatamente verso l'Inghilterra tenne rivolto lo sguardo, e coi dotti e le società scientifiche inglesi coltivò corrispondenza. Di libri inglesi, scarsissimi allora in Italia, era assai ben provvista la sua libreria, e dall'inglese egli traduceva in italiano o in latino le notizie scientifiche, in specie quelle che la Società reale di Londra gl'inviava sulle esperienze che essa veniva compiendo. Il segretario di quella società,

(1) Lettera del 3 maggio 1712 (*Shaft. Pap.*).

(2) Lettera a Th. Micklethwayth, 1.º novembre 1712 (*Shaft. Pap.*).

il Waller, gli richiese, tra l'altro, nel 1712, una informazione sull'eruzione del Vesuvio allora accaduta (1), e poi ancora sull'epidemia del bestiame che imperversava in Italia; e le sue memorie su tali argomenti furono lette in quell'adunanza, presente e presidente il Newton. Così stimato era fra quei dotti che « più volte gli fu offerto (narra un biografo) da milordi e signori inglesi un luogo in quella Regia Società »: onore che egli, modesto com'era, rifiutò (2).

Quando lo Shaftesbury venne a Napoli, Giuseppe Valletta era molto vecchio, sui settantasei anni; ma aveva intorno a sè figliuoli e nipoti, tutti vòlti agli studi, uomini eruditi e giovinetti di molte speranze, e una pleiade di amici, perchè nella sua casa (si soleva dire) si erano formati via via « più di seicento » (cioè innumeri) letterati. Egli, dal marzo del 1712 prese a visitare di tempo in tempo (e con lui o qualcuno della sua famiglia o dei suoi amici) l'illustre ospite inglese; il quale scriveva al Furlly dei « pochi uomini d'arte e di scienza, dei *virtuosi* di questo luogo », coi quali conversava, e « in particolare, della famiglia e degli amici del famoso don Ioseppe Valletta, di cui il vescovo di Salisbury parla così onorevolmente nei suoi *Viaggi* » (3). E con più ampiezza al cugino Micklethwayth: « Benchè voi nei vostri viaggi non vi siate spinto fino in Italia, sono persuaso che da lungo tempo avete conoscenza del nome del gran don Giuseppe Valletta, e della sua nobile e addottrinata famiglia ed amici di questa città. La cura e coltura che essi hanno di tutto ciò che può essere chiamato scienza, la ricca biblioteca e collezione di ogni cosa nobile e curiosa, antica e moderna, basterebbero alla loro fama; ma il sapere e la capacità che personalmente posseggono, insieme con la loro grande cortesia e candidezza, per più rispetti superano le parti precedenti » (4). E in queste e in altre lettere al medesimo si adoperava a sollecitare e

(1) Vi accenna anche lo Shaftesbury, lettera al Chetwynd del 5 aprile 1712 (Rand, I, 482).

(2) Si veda l'ampia e documentata *Vita di Giuseppe Valletta* scritta dal padre P. A. BARRI, nelle *Vite degli Arcadi illustri*, parte IV (Roma, 1727), pp. 37-76. Più recentemente, intorno a lui, A. BORZELLI, *Accuse in Giuseppe Valletta* (Napoli, tip. Cosmi, 1891), e M. SCHIPIA, *Il Muratori e la coltura napoletana del suo tempo*, in *Arch. stor. nap.*, xxvi, 553 sgg. Una lettera del Valletta, da Napoli, 27 marzo 1685, nelle *Mescolanze* di EGIDIO MENAGIO (ed. di Venezia, 1736, pp. 363-65).

(3) Lettera al Furlly del 22 marzo 1712 (*Shaft. Pap.*): cfr. lettera a Pierre Coste, 5 giugno 1712, in Rand, I, 494.

(4) Lettera del 23 marzo 1712 (*Shaft. Pap.*).

ravvivare la corrispondenza inglese del Valletta e dei suoi amici, che da qualche tempo languiva, tanto che essi ignoravano perfino che il Dodswell (il teologo Enrico Dodwell), col quale avevano carteggio, era morto l'anno innanzi, e non ricevevano risposte dal Burnet, nè dal Newton, nè dal libraio del quale si valevano, un George Strahan, che aveva la bottega presso il Change ed era stato loro raccomandato da un signor Thompson, venuto a Napoli un anno addietro. Lo Shaftesbury pregava il cugino di far quanto da lui si poteva per contentare così distinte e gentili persone, e procurar loro una parola o un complimento, un messaggio o una lettera dal vescovo o da Sir Isaac, e cercar di far loro conoscere il degno amico signor Collins, e di prender conto di alcune piccole opere letterarie che per suo mezzo inviavano a quei dotti inglesi (1). Ma nel giugno, scrivendo allo stesso, si diceva mortificato di non aver ricevuto nè, come aveva sperato, una parola del Newton pel vicerè Borromeo, nè alcuna risposta dei dotti inglesi ai Valletta, che erano tornati a visitarlo, ed egli non aveva potuto ricambiare di tal cortesia « questi ragguardevoli abitatori di un paese, dove (egli diceva) mi giova dimorare e dove ho bisogno di tanta protezione e favore » (2). Vero è che, qualche settimana dopo (3), gli giunse l'annunzio di prossime lettere della Società e del Newton ai suoi « amici virtuosi di qui » (e furono forse quelle che portavano l'invito a inviare le comunicazioni scientifiche sull'eruzione del Vesuvio). Al Burnet, tra l'altro, era stato indirizzato un libro dal signor Doria, un rampollo di « quella nobilissima tra le famiglie del mondo, dei Doria di Genova, la sola tra le moderne che abbia fondato uno Stato e da essere annoverata tra gli antichi Pubblici e Licurghi » (4).

Così apprendiamo che tra quegli amici del Valletta, frequentatori dello Shaftesbury, era Paolo Mattia Doria, che allora aveva già pubblicato la *Vita civile* e *l'Educazione del principe*, e parecchi lavori di matematica, uno dei quali, forse le *Considerazioni sopra il moto e la meccanica de' corpi sensibili e de' corpi insensibili*, venuto in luce nel 1711, mandava in omaggio al vescovo di Salisbury. Più tardi, il Doria entrò in un gran battagliare contro Locke, Ber-

(1) Lettera del 29 marzo 1712: Rand, I, 479.

(2) Lettera del 28 giugno 1712: Rand, I, 497.

(3) Lettera del 19 luglio 1712: Rand, I, 501.

(4) Lettera del 28 giugno citata: Rand, I, 497.

keley e Newton, non meno che contro Descartes, Spinoza e Bayle. Il Vico, che anche lo frequentava, lo dice « gran cavaliere e filosofo »; e un cartesiano, suo avversario, il principe di Scalca Spinnelli, lo descriveva: « cavalier generoso, di alta nascita, di un bel talento pronto, anzi soverchio veloce,... di un cuore candidissimo, benefico, liberale all'eccesso e grande amatore di tutte le scienze e delle belle lettere », il quale, « quantunque nella prima gioventù (era nato nel 1652) non avesse ricevuto i fondamenti delle scienze, nulladimeno il suo grande amore per esse e la pratica dei buoni letterati l'avevano renduto a sufficienza istruito così nella poesia come nelle matematiche, nelle quali la prontezza del suo ingegno suppliva allo studio ». Era già cominciata in Italia l'età dei « cavalieri serventi », e il Doria « serviva » allora una dama di singolare virtù e merito, donna Aurelia d'Este, duchessa di Limatola; e « poichè tutti e due non avevano altro scopo che il coltivare l'animo, la loro conversazione si riducea tutta nello esercitarsi nelle scienze e singolarmente nella poesia ». Alla duchessa di Limatola il Doria dedicava nel 1716 i *Ragionamenti nei quali si dimostra la donna in quasi che tutte le virtù non essere all'uomo inferiore* (1).

È possibile che nel circolo del Valletta fosse già pervenuta o si sapesse qualcosa della prima edizione delle *Characteristics*, che è del 1711, e che si conoscesse alcuno dei giudizi che dei saggi dello Shaftesbury avevano dato i giornali letterari di Europa, qui avidamente cercati e letti. Ma lo Shaftesbury, a Napoli, non volgeva la mente nè alla politica nè propriamente alla filosofia. Per la prima, sebbene si fosse allora nei momenti più delicati e gravi della grande guerra di coalizione, Napoli era, al solito, un luogo di oblio. « Di poco o nulla — scriveva allo Chetwynd nell'aprile del '12 — posso intrattenermi, vivendo in una parte del mondo come questa, dove la piccola conversazione che io ho, e le sole notizie che girano di affari pubblici, concernono le pompe e le cerimonie del paese o gli studi dei virtuosi. La politica non è di questa sfera. Noi siamo contenti di ricevere notizie, ma non possiamo inviarne; e per le riflessioni su ciò che accade, quantunque io come inglese sia abbastanza pronto a esprimere i miei pensieri quando ne viene l'occasione, trovo per altro che le circostanze in cui sono mi hanno fatto in qualche modo partecipe dello spirito

---

(1) Si veda sul Doria G. B. GERINI, *Paolo Mattia Doria filosofo e pedagogista* (Asti, tip. Brignole, 1899), e M. SCHIPA, in *Arch. stor. nap.*, xxiv.  
 © 2007 per l'edizione digitale: CSI Biblioteca di Filosofia. Università di Roma "La Sapienza" —  
 Fondazione "Biblioteca Benedetto Croce" — Tutti i diritti riservati

italiano e di quello del paese dove vivo. In verità, mi sembra di esser divenuto mirabilmente temperato e freddo in fatto di politica, dopo aver passato tanto tempo senza la più piccola comunicazione di notizie che scuotano ». (1) E alla filosofia e agli studi severi facevano impedimento le sue condizioni corporali, costretto com'era assai spesso a letto e tormentato dalla tosse e dall'asma, sicchè i libri gli erano proibiti (2). Aveva trovato in Napoli, dov'era giunto quasi prossimo a morte, qualche sollievo; ma le ricadute e i riacutizzamenti dei suoi mali erano frequenti, e qui egli riusciva, più che ad altro, con molte cautele, a prolungare alquanto la vita.

Cercando dunque materia in cui occuparsi, quella che gli si offriva più agevole, e che più agevolmente il paese gli offriva, era l'arte, l'arte figurativa: pitture, sculture, medaglie, incisioni. L'Italia, allo Shaftesbury come in generale agli altri forestieri, si presentava allora unicamente sotto questo aspetto: come il paese dell'arte, del « virtuosismo ». Pel resto, la conosceva poco: sapeva che vi regnava la più grave tirannia, e che il suo popolo assai rideva, scherzava e buffoneggiava, negli scritti, nelle conversazioni, nei teatri, per le strade, non restando a codesti miseri schiavi altro modo di affermare la propria libertà interiore fuori del riso (3). Di Napoli il povero infermo diceva che era un paese in cui l'aria stessa induce a piacere, lussuria e dissolutezza, e che non v'era al mondo popolo più ingegnoso e più corrotto; e richiamava l'immagine della sirena Partenope e i ricordi di Annibale a Capua (4). Veramente, in quel tempo appunto viveva e meditava in Napoli Giambattista Vico, e qui era nato quel Giordano Bruno, la cui concezione del mondo aveva tanta affinità con la sua (5). Ma questo lo Shaftesbury non sapeva o non ricordava. Ignaro della lingua e letteratura italiana, aborrisce, attraverso le critiche dei francesi, le gonfiezze e i *concetti* italiani e il *clinqant*, non risparmiando una parola di disistima per l'Ariosto al confronto dei classici (6). Senonchè, adolescente, per formare la sua educazione artistica, egli aveva viaggiato l'Italia tra il 1686 e il 1689 (7), al tempo in cui qui i due più celebrati pittori erano Carlo

(1) Lettera del 5 aprile 1712: Rand, I, 483.

(2) Lettera del 16 febbraio 1712: Rand, I, 468.

(3) *Wit and Humour*, I, § 4: cfr. IV, § 1.

(4) Lettera a J. Wheelock, 23 febbraio 1712: Rand, I, 471.

(5) ДИЛТОН, op. cit., p. 342, stima probabile l'efficacia diretta (non solo attraverso Spinoza) del Bruno sullo Shaftesbury: cfr. pp. 521-22.

(6) *Wit and Humour*, I, § 2: *An Advice*, III, § 3.

(7) Vita scritta dal figliuolo, in Rand, I, pp. XIX-XX.

Maratti e Luca Giordano (1); e sempre stimò che l'Italia stesse di sopra a ogni altro paese per quel che riguardava le arti. « Fate intendere al libraio (scriveva a proposito della ristampa allora in preparazione delle *Characteristics*) che, se egli non sarà ragionevole, noi abbiamo l'Italia per le incisioni, i disegni e gli ornati, e l'Olanda per la carta e la stampa » (2).

« Ho finito con lo starnere a letto — scrive sul finire del gennaio del '13 — ed ho voce abbastanza per una piccola conversazione e trattenimento. Il primo di questo genere è stato intorno a virtuosi e a pitture; e spero in questo divertimento e studio (l'unico che io possa avere) di trovare mani e maestri per soddisfare mio cugino Milk » (3). « Come vi ho scritto, — così in una lettera del febbraio al Cropley — io mi diverto ora interamente col virtuosismo; e poichè la vita mi diventerebbe troppo pesante se non potessi pensare di essere ancora in qualche parte giovevole ai miei amici e all'umanità, mi lusingo di disporre in modo le cose da far che anche questi studi più leggieri siano di qualche peso e conseguenza, oltrechè di piacere e intrattenimento » (4). E continuava: « Mia moglie (5) vi ha scritto come io ora sia tutto preso e divertito da anticaglie, medaglie, e sopra tutto da disegni e pitture, che ogni giorno mi si portano a vedere, sicchè la mia conoscenza di queste materie comincia ad allargarsi e le mie scoperte si fanno più fortunate.... I miei propri disegni, come sapete, si aggirano tutti su emblemi morali e su ciò che si riferisce alla storia antica greca e romana, alla filosofia e alla virtù. Di queste cose i pittori moderni hanno poco gusto ». E, mentre informava il Cropley (suo an-

(1) *Letter on design*, in Rand, II, 26. Trovo tra le sue carte (*Shaft. Pap.*, B. 21, n. 220) un foglietto, certamente di quel tempo, d'indirizzi italiani, in cui sono segnati, per Roma, i nomi di « Carolo Maratti », di « Carolo de Vogelas », pittori di fiori, di « M. r Schonicus », pittore di figure, e del « cavalier Borri, nel Castello S. Angelo »; per Firenze, del conte Magalotti, del marchese Vitelli, del bibliotecario Magliabechi, « le plus savant homme du monde »; per Milano, del marchese di Corbela; per Bologna, della marchesa Pallotti; per Venezia, del pittore Bombelli, di « Carolo Lot », di un inglese Alberle, della baronessa di Taxis; e poi ancora, di Federico Venier, di Gioan Bernardo, di Domenico Pizzimano; oltre gl'indirizzi di alcuni alberghi.

(2) Lettera del 19 luglio 1712: Rand, I, 501.

(3) Lettera del 26 gennaio 1712 (*Shaft. Pap.*).

(4) Lettera del 16 febbraio 1712: Rand, I, 468.

(5) Aveva sposato nel 1709 una miss Jane Ewer, lontana congiunta della famiglia, mosso dal dovere di non lasciare estinguere la linea della sua casa, e ne aveva avuto un figlio.

tico compagno nel giovanile viaggio artistico d'Italia) di aver invitato un giovane pittore di Roma al suo servizio, gli annunciava anche di aver commesso un quadro di storia a « un eminente pittore di questo paese e che ora è il migliore d'Italia »: senza del quale « non avrebbe fatta alcuna considerevole figura fra i virtuosi », specialmente confinato in casa e infermo com'era. « Ma io ora ho a mio comando musica e pittura della specie più bella e più grave, nel che è per me un gran piacere vedere che mia moglie trova un buon sollievo. Il mio gran quadro mi costerà ottanta pistole. I primi disegni e schizzi sono fatti tutti nella mia stessa camera, dove questo famoso maestro spesso lavora e talvolta mangia con me » (1).

Il « famoso maestro », che lo Shaftesbury faceva lavorare per suo conto, era Paolo de Matteis (n. 1662), il successore di Luca Giordano in Napoli, secondo e rapido non meno dell'altro, alla cui scuola aveva praticato da giovane, di una « mostruosa attività », come si esprime il più recente storico della pittura napoletana (2), e non certo di altrettante sodezza e diligenza. Guardando alcuni numeri superstiti di una *Gazzetta di Napoli*, proprio degli anni 1712 e 1713 (3), mi viene subito sott'occhio, nel numero del 2 agosto '12, la notizia dell'inaugurazione di una Gloria dipinta nella Cupola della chiesa di Santa Caterina a Formello « dall'eccellente pittore Paolo de Matteis, napoletano, nuovo Apelle dei nostri tempi, ch'essendo detta cupola di forma ovale, tendendo nella sommità della testudine all'acuto, con maraviglia dell'arte della prospettiva la fa comparire rotonda, di modo che alcuni, che stimavano non potersi dipingere a figure, si sono ingannati pensando siasi fatto un volto posticcio per renderla piana ». E nel numero del 21 marzo 1713: « Venerdì della passata settimana, 17 del corrente, nella cappella del glorioso Santo Ivone, avvocato dei poveri, sita nella venerabile chiesa dei Santi Apostoli, furono posti due quadri a tela, rappresentanti due gran miracoli del suddetto santo, dipinti dal celebre pittore Paolo de Matteis, con tanta maestria che da tutti vengono riputati un prodigio dell'arte scientifica della pittura di detto Paolo, e degni d'esser posti in quella chiesa ove sono le più rinomate pitture del Lanfranchi, del Giordano, del Solimene, et altri eccellentissimi uo-

(1) Lettera cit.; e cfr. *Letter on design*, in Rand, II, 18.

(2) W. ROLFS, *Geschichte der Malerei Neapels* (Leipzig, Seemann, 1910), pp. 349-52.

(3) *Exst.* nella Biblioteca della Società storica napoletana, in un volume a noi donato da lord Rosebery.

mini ». E in quello del 4 aprile: « Domenica si aprì la prima volta la sagrestia di San Pietro a Maiella dei padri celestini, dopo l'incendio del 1711, ed è riuscita assai vaga, sì per la pittura del celebre Paolo de Matteis ed ornamento di Francesco Saraceno, come ancora per il finissimo lavoro ad intaglio di noce, col pavimento di marmo mischio, l'uno e l'altro fattosi con l'assistenza dell'ingegnere Domenico Vaccaro ».

Era inoltre il De Matteis uomo di varia cultura, erudito nelle favole e nelle storie, conoscitore di Virgilio, Ovidio e Tasso, dei cui poemi sapeva gran parte a mente, provvisto a dovizia di sentenze e detti di filosofi e di motti arguti, eloquente e piacevolissimo parlatore (1); e per essere stato tre anni in Francia, invitato dal conte d'Éstrées a quella corte, parlava il francese, il che gli rendeva possibile la conversazione con lo Shaftesbury. Il quale, infatti, metteva in rilievo questo particolare, in una lettera a Pierre Coste, col dire che aveva voluto « employer à quelque chose un habile peintre qui se trouve icy et qui entend passablement le français; c'est-à-dire à peu près ou un peu mieux que moi » (2). Era stato in relazione con altri signori inglesi, come, poi, con l'ammiraglio Byng (3), pel quale lavorò alcune belle pitture in rame, e il suo biografo racconta che « per ricevere quel signore, si fece una veste da camera di tela d'oro, con berrettone largo consimile e con fiocco d'oro, e, allora che quello capitò, finse di non aver saputo nulla della sua venuta, e ciò fece per la vanità di riceverlo in tal modo » (4). Breve di statura, di membra minute, con fronte spaziosa, occhi castanei piccoli e incavati ma scintillanti di brio, ciglia folte, e con un grugno quasi scimmiesco, ritrasse a questo modo se stesso in caricatura nel quadro allegorico della pace di Utrecht (5).

Il quadro ch'egli eseguì per lo Shaftesbury, e sotto la direzione di lui, fu il *Giudizio di Ercole* o *Ercole al bivio*, secondo la favola di Prodicò (6), per il quale il filosofo inglese gli fornì, in una spe-

(1) Si veda il DE DOMINICI, *Vite*, ed. 1845, IV, 313-60.

(2) Lettera del 22 marzo 1712 (*Shaft. Pap.*).

(3) George Byng, visconte di Torrington, si trattene più volte a Napoli fra il 1718 e il 1720, comandando la flotta inglese.

(4) DE DOMINICI, op. cit., IV, 336.

(5) Si veda un disegno di questa caricatura in CECI, *La storia dell'arte napoletana di Onofrio Giannone* (Napoli, 1909), tavole, n. 40; e cfr. DE DOMINICI, op. cit., IV, 340-1, 342.

(6) Nel catalogo delle opere del De Matteis, il quasi contemporaneo De Dominici scrive infatti: « . . . l'Ercole al bivio inciso da Giuseppe Maillar, sospeso © 2007 per l'edizione digitale: CSI Biblioteca di Filosofia. Università di Roma "La Sapienza" - Fondazione "Biblioteca Benedetto Croce" - Tutti i diritti riservati

ziale memoria stesa in francese, la più accurata analisi psicologica del soggetto, la determinazione del momento dominante da prescegliere, le fisionomie e gli atteggiamenti delle tre figure, di Ercole, la Virtù e la Voluttà. Preceduta, quella memoria scritta a uso del De Matteis, da una lettera sull'arte del disegno (*A letter concerning the Art, 'or Science of Design to Mylord\*\*\**) con la data di Napoli, 6 marzo 1712, e tradotta in inglese col titolo *A notion of the Historical Draught or Tablation of the Judgement of Hercules according to Prodicus*, fu divulgata sin d'allora e unita dipoi alle edizioni e traduzioni delle *Characteristics* (1), portando sempre a capo, come fregio una piccola riproduzione del quadro del pittore napoletano (2).

Il lavoro di questo quadro, cominciato nel gennaio o ai primi del febbraio (3), era quasi al termine alla fine del marzo, quando il De Matteis si ammalò, e ne venne un indugio (4). Lo Shaftesbury avvisò subito al modo migliore di trarne un'incisione in rame; e a quest'uopo sperava che gli venisse da Roma « un eccellente incisore, condiscipolo del pittore a Roma sotto Carlo Maratti » (5); e nel maggio aspettava l'altro incisore Arnoldo (6). Alla fine del giugno, lo Shaftesbury metteva in iscritto alcune istruzioni per una variante in piccolo, alla quale il De Matteis già lavorava e che doveva percorrere il quadro grande (7). La variante piccola era finita o quasi al primo luglio, con viva soddisfazione del mecenate, che scriveva così al pittore: « Les deux premières figures (c'est-à-dire Hercule et la Vertu) m'ont frappé si fort ce matin qu'ayant transporté d'abord le petit tableau dans l'autre chambre pour le comparer avec le grand, il m'a semblé que vous vous étiez surpassé ». Non del pari felice gli parve la terza figura: « C'est le seul

---

nell'elezione delle due strade additate, l'una dalla Virtù, l'altra dal Piacere, già tempo prima da lui dipinto a richiesta di milord Cheufbury (*sic*), che poi morì in Napoli... » (op. cit., IV, 329).

(1) Migliore edizione in Rand, II, nel vol. intitolato *Second Characters*.

(2) Nell'edizione citata è riprodotta dall'incisione di Simone Gribelin. Il De Dominici, come si è visto, ricorda quella del Maillar.

(3) Biglietto al De Matteis del 3 febbraio 1712 (*Shaft. Pap.*).

(4) Lettera del 29 marzo 1712: Rand, I, 477.

(5) Lettera del 23 febbraio 1712: Rand, I, 473. Che il De Matteis fosse stato in Roma alla scuola del Maratti è una notizia che manca nei suoi biografii napoletani.

(6) Biglietto del 6 maggio 1712 (*Shaft. Pap.*).

(7) Lettera del 29 giugno 1712 (*ibid.*).

morceau qui semble demeurer en arrière. Pour moi, je ne me soucierois guère à mettre tant de charme dans la Volupté, mais peut-être que les autres ne la trouveroient pas assez mignonne. Jugez-en vous même, ou avec vos amis et bons critiques. Je vous envoie le tableau exprès » (1).

È chiaro dalla concezione stessa di questo quadro, dall'interessamento che prese a vederlo eseguito secondo i suoi concetti, dal fervore col quale ne intratteneva nelle sue lettere gli amici, che lo Shaftesbury era mosso da una sollecitudine morale, conforme alle meditazioni da lui esposte nel *Soliloquio o Avviso a un autore*, e forse da un'intenzione pratica e politica, alla quale par che alluda in una lettera al De Matteis, dove gli ricorda « les vues particulières dont je vous ai communiqué le secret » (2), e che adombra in un'altra sua lettera col dire che « se quella pittura riesciva bene, poteva essere veramente un dono a un principe specialmente giovane, che deve governare un gran popolo » (3). Il motivo puramente artistico passava di necessità in second'ordine in quell'opera di collaborazione tra un filosofo e un dipintore, che era bensì il migliore che egli avesse trovato a Napoli, ma che egli stesso, del resto, non considerava pari a quelli della generazione precedente (4).

Ma, oltre a occuparsi di questo particolare lavoro etico-artistico, oltre ad essersi fatto venire da Roma e avere accolto in sua casa un altro pittore, un giovane French, per adibirlo a opere di sua scelta (5), lo Shaftesbury vedeva e studiava a Napoli molta arte, e vi faceva sopra le sue riflessioni; e in ciò la conversazione col De Matteis doveva riuscirgli singolarmente giovevole, perchè questi era espertissimo nella storia e nell'aneddotica della scuola napoletana di arte e aveva composto una notizia su alcuni pittori napoletani per mandarla a un signore francese (6). Lo Shaftesbury cominciò talvolta a uscir di casa, e nell'aprile informava un amico di essere uscito due volte in sedia, ma che poi, avendo tentato la carrozza, ne aveva avuto male (7). In un *Calendario, Lunario e Pronostico nuovo del-*

(1) Lettera del 1.º maggio 1712 (*Shaft. Pap.*).

(2) Lettera del 29 giugno 1712 (*ibid.*).

(3) Lettera del 1.º marzo 1712: Rand, I, 476; e vedi la *Letter on design*, ed. cit., p. 26.

(4) Loc. cit.

(5) Lettere del 19 marzo, 5 aprile, 21 maggio 1712 (*Shaft. Pap.*); lettera del 12 aprile: Rand, I, 484.

(6) DE DOMINICI, op. cit., IV, 345.

(7) Lettera al Molesworth del 19 aprile 1712 (*Shaft. Pap.*).

*l'Anno Bisestile 1712 con le feste di corte, che si osservano nei Tribunali di questa fedelissima Città e Regno* (1) — un libriccino legato in pelle verde che si scrba tra le sue carte e nel quale sono segnate alcune sue note di affari (2) e la traccia di uno scritto di contenuto artistico (3) — si legge sotto il 2 luglio: « Visitato il vicere, visitate chiese, avuta la febbre ». In coteste visite alle chiese lo accompagnava, probabilmente, « il signor Paolo », e certamente delle cose da vedere e delle cose viste discorreva poi con lui, come dopo essere andato al Duomo, alla Cappella del Tesoro, che ha gli affreschi del Domenichino, terminati dal Lanfranco. Il signor Paolo allora gli raccontò che, nel contratto per quell'opera di pittura, al Domenichino fu fissato il prezzo « per testa », pensandosi che ogni testa importasse una figura di corpo intero e che così si sarebbe avuta l'opera a piccolo prezzo; ma che il povero pittore, per guadagnarsi il pane, riempì le volte di teste di cherubini e serafini, come un arancio con chiodi di garofano: lavoro per altro oneroso anche a quel modo. « L'opera perciò non fu ben finita e studiata e contiene molte parti non degne di lui. I leggiadri pulcini sono assai amabili e gentili; ma di tanto in tanto spunta anche un vescovo e altra figura principale, che è molto sconveniente; e talvolta una simile figura si stende troppo in lungo, un mero profilo perchè più facile a studiare, e come se stesse prendendo aria o facendosi largo tra i densi gruppi di teste che appaiono in modo più sensibile dappertutto ». E aggiungeva, commentando la notizia o la storiella che il De Matteis gli aveva narrata: « Come giudicare di tali cose senza conoscere codesti fatti e le vite stesse dei pittori »? (4). Altre notizie di questa sorta si trovano segnate nei suoi appunti, apprese dallo stesso informatore o dagli altri « virtuosi » di Napoli, che lo frequentavano e gli tenevano conversazione: delle cabbale, per esempio, tessute in Napoli contro il Domenichino, in particolare dallo Spagnoletto, che fu brutale con quello nella vita, come brutale era nella sua opera di pittore (5); e del Poussin, che fu amico di Salvator Rosa, il primo per le cabbale dei pittori francesi costretto a fuggirsene a Roma, odiando la sua patria, sicchè è da dire romano

(1) In Napoli, presso Andrea Migliaccio (*Shaft. Pap.*).

(2) Per esempio, 9 luglio, tratte ricevute da Livorno sui signori Ottavio e Gennaro Buono e su Andrea e Nicola Letizia; 21 luglio, ricevuto dal Coste, da Urecht, il giudizio del Leibniz sulle *Characteristics*.

(3) *Notes (concerning modern Painters, their styles, etc.). To be left till\*\*.*

(4) Rand, II, 130.

(5) *Ibid.*, II, 13, 15.

e non francese, e l'altro similmente scontento dei suoi compatrioti napoletani; ed entrambi quelli erano « uomini onesti e morali, il secondo inacidito e diventato nemico mortale dei preti, che non avevano nessun rimprovero da fargli, salvo le supposte intrinsechezze che aveva con la propria serva, ond'egli la sposò » (1). Racconta anche, discorrendo del temperamento dei pittori, di un cardinale di così storto giudizio che, dovendo commettere due opposti quadri, uno tragicamente brutto e l'altro piacentemente bello, diè a lavorare il primo al Rosa e il secondo al Maratti, « con la conseguenza che i diavoli o le furie di costui divennero angeli, e gli angeli dell'altro, furie » (2). Un altro aneddoto, « non mai scritto o detto », sul Rosa si riferisce a un gran quadro nel quale costui aveva dipinto una maestosa roccia e, nel primo piano, seguendo il suo gusto, in figure grandi i suoi soliti banditi, zingari, vagabondi e simile canagliume; e l'impressione maestosa della roccia andava perduta, e il Rosa, avvedutosene, cancellò le figure e ve ne mise una sola e piccola, e restaurò la prima impressione (3).

Questo quadro, che contro luce mostrava la trasformazione sofferta, fu acquistato ad alto prezzo dal « veramente grande e degno principe e governatore di Napoli » (forse il vicerè marchese del Carpio?), dopo la cui morte, vendute le opere d'arte da lui raccolte, il dipinto del Rosa era, in ultimo, venuto in possesso dello Shaftesbury (4). Il quale, in Napoli, comprava volentieri pitture e disegni; e, a proposito del genere falso delle opere dipinte in società (prospettiva di uno, figure di un altro), parlava di un Claudio di Lorena con figure del Giordano, da lui posseduto, con le figure gigantesche e fuori proporzione, quantunque ben intonate nell'armonia del colore (5). Uno dei suoi provveditori era un signor Porcinaro, presso cui ricorda, nei suoi appunti, di aver visto due *Cupidi*, l'uno di Giacinto Brandi e l'altro del Parli (6), e al quale sono indirizzati suoi biglietti, che trattano di acquisti di quadri. Nel giugno del '12 gli scriveva di non potersi recare da lui a causa della sua cattiva salute (7); e il 2 novembre: « Le livre de monsieur votre frère est très beau. Je vous prie de m'en marquer le prix: ce qui ne sera pas moins raisonnable (j'en suis persuadé) par la raison

(1) *Ibid.*, II, 15.(2) *Ibid.*, II, 155.(3) *Ibid.*, II, 155-7.(4) *Loc. cit.*(5) *Rand.*, II, 159.(6) *Rand.*, II, 98 n.: cfr. sul Brandi, DE DOMINICI, *Vite*, IV, 524-5.(7) Biglietto del 1.º e 6 giugno 1712, « à monsieur Porchinaro (*sic*) à Naples » (*Shaft. Pap.*).

que je vous avoue franchement que le livre me plaît beaucoup et que j'ai grande envie de l'avoir »; e ancora, il 17 novembre: « La pièce du Calabrese (1), pour dire la vérité, n'est pas de mon goût. Pour le petit *Massacre* de Raphaël à la plume je l'aurois souhaité aussi bien que son compagnon de Poussin, s'il avoit été aussi bien conservé » (2). Comprava di queste cose anche pel Cropley; e a suo cugino Micklethwayth, che gli aveva chiesto di acquistargli cavalli in Napoli, rispondeva che qui egli era in grado di comprargli soltanto statue equestri (3). A quel tempo i viaggiatori inglesi cominciavano a fare grandi acquisti di anticaglie e opere d'arte a Napoli (4): il museo dei Valletta finì in gran parte in Inghilterra (5), dove passarono pure alcuni dei pezzi più rari della loro magnifica biblioteca, come l'esemplare in pergamena del *Furioso* del 1532.

Lo Shaftesbury si era dato a queste occupazioni d'arte per diletto e passatempo, ma a poco a poco aveva sentito che si trattava di cose tanto serie quanto le altre da lui stimate tali; e alla sua lettera sul disegno apponeva una correzione, che era una confessione. « Voi vi ricorderete, Milord, che io cominciai questa ricerca col chiamare la pittura una scienza volgare; ma ora voi vedete che son andato così oltre, e che mi sono così profondamente impegnato in essa che quasi sono presso a dimostrare che questa è ben altro che una scienza volgare o bassa » (6). Il filosofo in lui si era risvegliato, e, dopo avere scritto quella lettera e la traccia del quadro di Ercole, e abbozzato una traduzione con commento della Tavola di Cebete, si veniva occupando nel mettere insieme gli appunti per un più ampio saggio da intitolare: *Plastics, or the original, progress and power of designatory Art* (7): e di tutto questo pensava di fare un'opera da aggiungere alle prime *Characteristics* col titolo di *Second Characters* (cioè come a dire, « secondi parti nel

(1) Mattia Preti.

(2) Biglietti dei 2, 4, 7 e 17 novembre 1712 (*Shaft. Pap.*).

(3) Lettera del 16 febbraio 1712: Rand, I, 469; lettera inedita del 20 giugno (*Shaft. Pap.*).

(4) Sulle famiglie che cadevano in povertà e facevano delle pitture « a sad drug », v. la lettera al Cropley, 16 febbraio 1712: Rand, I, 468.

(5) Zeno, *Lettere*, ed. 1785, III, 168. Sul museo Valletta v. G. CONSOLI FREGO, nella rivista *Napoli nobilissima*, n. s., III (1922).

(6) Rand, II, 4.

(7) L'originale si trova tra gli *Shaft. Pap.*, B. XXVII, n. 15, con l'indicazione: *Notebook of Lord Sh. on Art, Painting, Account on Modern Masters and Works, Taste*, etc. (Naples, 1712).

dramma » (1) *or the Language of Forms in four treatises* (2). Sarebbe stata, questa, come la sua « Estetica », da far sèguito alla « Filosofia morale » esposta nella prima opera; e le indagini e meditazioni, con le quali vi si preparava, nacquero nella terra d'Italia, nel paese dei « virtuosi » (3).

Non già che nelle *Characteristics* non si leggessero sparsi accenni al bello e alla poesia: i quali, anzi, insieme con la *Letter on Design* e la *Notion* già divulgate, han dato luogo a discettare più volte della estetica e critica d'arte dello Shaftesbury. Ma anche a questo proposito io debbo rinnovare la mia osservazione sull'ingiusto sfavore che verso lo Shaftesbury mostrano per solito i critici inglesi, e che fa contrasto con la stima grande che gli professano quelli tedeschi. Il Robertson (4) gli nega ogni gusto in fatto d'architettura per il modo in cui discorre del San Paolo del Wren; lo accusa di essersi attenuto, per quel che riguarda la pittura, al tipico pregiudizio inglese che la stima indirizzata, non al piacere dei sensi, ma all'istruzione morale; considera la sua estetica come platonica, aprioristica, e simili. Il Saintsbury (5) (mi si permetta di dirlo) addirittura lo ingiuria, trattandolo, se non proprio da ciarlatano, da *coxcomb*, senza alcun gusto e intelligenza letteraria, con un'estetica vaporosa, con l'unico ascendente che gli viene dalla sua aria di superiorità e dal favore che ai suoi tempi incontrò il suo atteggiamento religioso e filosofico. In Germania, invece, gli storici della filosofia e dell'estetica hanno ben visto che a lui risalgono germi di concetti, divenuti capitali nell'estetica moderna: come la differenza tra quel che è oggetto di cupidità e di gradimento e quello che è oggetto della gioia della bellezza, tra il sensuale e il propriamente estetico; il concetto del genio come ispirazione; la diffidenza verso il colore in quanto stimolo sensuale; il legame tra l'armonia estetica e l'armonia etica, e altrettali dottrine e pensieri, che ricomparvero nel Winckelmann, nel Kant, nello Schiller; e perciò a ragione quegli storici tengono in molto conto lo Shaftesbury nel ritrarre lo svolgimento delle idee estetiche (6). Gli appunti di re-

(1) Rand, II, 13.

(2) Pubbl. dal Rand, II.

(3) Anche a Napoli, nel 1712, furono scritti gli appunti sul Bello (*Beautiful*) nello zibaldone che col titolo *Philosophical Regimen* ha pubblicato il Rand, I, v, 244-52.

(4) Introd. all'ed. cit., pp. xliii-iv.

(5) *A history of Criticism*, III (London, 1904), pp. 157-9.

(6) Si veda in particolare il libro dello SCHLAPP, *Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der « Kritik der Urtheilskraft »* (Göttingen, 1901), special-

cente pubblicati, e particolarmente il quaderno sulla *Plastics*, illustrano e arricchiscono quanto si era ricavato dagli scritti editi nel settecento, e rendono possibile di parlare con maggiore sicurezza e migliore intelligenza del suo pensiero estetico.

Sol che, in primo luogo, non bisogna ripetere verso lo Shaftesbury la stortura che si è commessa verso di lui come verso altri pensatori, di domandargli, cioè, quel che egli non ha mai pensato di dare, censurandolo per quello che gli manca: che è un modo non già di narrare la storia, ma piuttosto di sparlare di tutti i pensatori che hanno realmente fatta quella storia del pensiero umano che converrebbe narrare. Nell'estetica, del pari che nella filosofia morale, lo Shaftesbury non si pone il problema dialettico dello spirito e dei suoi momenti o forme, e dell'arte e della morale come momenti dialettici; non procede come, ai tempi suoi, e senza sua saputa, già faceva il Vico e, in certo senso, anche il Baumgarten tentava; e, pur nondimeno, egli reca un contributo di prim'ordine al chiarimento del vero concetto dell'arte. Quella sua *Calocagathia*, quella sua concezione della moralità come bellezza e della bellezza come moralità, non è da confondere col moralismo che assegna un estrinseco fine morale all'arte, ma è l'asserzione del carattere spirituale dell'una e dell'altra forma, e della loro armonia e unità nell'unità dello spirito. Si potrebbe chiamarla, per intendersi, la coscienza dell'idealità dell'arte, del suo valore di verità e di alta umanità, contro ogni fraintendimento dell'arte a mera compiacenza sensuale e voluttuaria, contro ogni negazione che ne facevano gli utilitari, i Locke e gli Hobbes e i seguaci loro. « La bellezza è niente », « la virtù è niente », costoro dicevano. Ma queste (egli protestava) « sono la più grande realtà, specialmente la bellezza e l'ordine degli affetti » (1). La libertà, *ἡ ἐλευθερία*, è, in

---

mente alle pp. 40, 47, 80, 125, 196, 235, 368, 375, 416-7, 422. Ma già nel settecento l'influsso dello Shaftesbury era messo in chiaro dalle citazioni del SULZER, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (2.<sup>a</sup> ediz., Leipzig, 1792): v. specialmente I, 613; II, 493; III, 140-1; IV, 311. Con viva simpatia è anche condotto il capitolo sullo Shaftesbury di H. von STEIN, *Die Entstehung der neuern Aesthetik* (Stuttgart, Cotta, 1886), pp. 143-84, dove, per altro, si avverta che non regge quel che si afferma a pp. 319-20 dell'influsso che avrebbe esercitato lo Shaftesbury, durante la sua dimora a Napoli, sul Gravina e la sua *Ragion poetica*, che fu edita non nel 1716 (come crede lo Stein), ma nel 1708, cioè prima della venuta in Napoli dello Shaftesbury, e prima, anche, della pubblicazione delle *Characteristics*.

(1) *Plastics*, in Rand, II, 178.

morale e in pittura, la stessa cosa: « ciò che è severo, austero, regolare, formato non ripugna, ma risponde a ciò che è libero, sciolto, sicuro, ardito, al *Θαρσαλέον*: l'artista, come l'uomo morale, è libero perchè *sibi imperiosus* » (1). Si ricordi come egli parli, nelle *Characteristics*, del poeta (2), che non è per lui (come pei retori del suo e di tutti i tempi) il rimatore e il cadenzatore di periodi, ma « un altro creatore, un Prometeo, posto sotto Giove, e che simile a quest'artista sovrano o alla Natura plastica, forma un tutto legato e proporzionato in se stesso, con debita subordinazione delle parti costitutive, e segna i limiti delle passioni, conosce esattamente i loro toni e la loro misura, e perciò le rappresenta correttamente, mostra il sublime dei sentimenti e delle azioni, distingue il bello dal deforme, l'amabile dall'odioso », e in questo senso, e per questa necessità della rappresentazione vera, è un artista morale. Similmente, nella *Plastics*, descrive l'opera del pittore, con le sue notti senza riposo, con le sue meditazioni, sogni, estasi, *rabiosa silentia*, come Michelangelo, come il Domenichino, che, spiato da una fessura, fu visto tremare agitato, rotolarsi sul pavimento, impennarsi e trottare come un cavallo, sbadigliare, guardar fiso, mormorare, ruggire (3). E si ricordi altresì, per non prendere abbagli, che allo Shaftesbury risale l'elaborazione di un altro concetto di molta efficacia nell'estetica moderna, che cioè gli « eroi perfetti » non sono eroi poetici » (4). L'arte didattica o precettiva egli giudicava « non-artistica, non da maestro, e non-poetica; non-omerica, se anche virgiliana: pertinente alle provincie del filosofo, del retore, dello storico, e non già del bardo, del *vates*, dell'entusiasta » (5).

(1) Op. cit., in Rand, II, 167.

(2) *An Advice*, I, § 3.

(3) Rand, II, 132.

(4) Questo suo concetto era già richiamato, nel settecento, dal citato SULLER, II, 493. Negli appunti autografi, che sono nel *Calendario* di sopra ricordato, si legge tra l'altro: « This moral subject, yet confessed unfit, because too moral in the direct, not poetically moral in the oblique. Another style, manners, orders. — So Achilles and Uliesses more moral than a Cato or even an Aeneas because made too perfect, as the other in reality so and too truly moral of subject, or any way serve in a poetically moral Piece. — But what is yet more strange in poetical operations (as painting is one) that dubious or mixt acts more moral than the perfect as exercizing passions. So if Justice be to be represented: how possibly move or exercize passions if a mere just act as if a Roman Senate or Consul condemning or deliberating over a Cethegus or a Catilina? But a Papiarius, a Fabius or a Brutus, and see! See the art of severe mistery of good tragédia », etc.

(5) Rand, II, 97-98.

E come si può mai dichiararlo manchevole di ogni intelligenza letteraria? Già nelle *Characteristics*, nonostante i pregiudizi dell'ambiente letterario d'allora, nonostante la propria educazione affatto ellenica, egli riconosceva la grandezza del vecchio Shakespeare, il suo « maschio gusto » e « buon orecchio », la sua spontaneità, naturalezza e semplicità, la giustizia della sua morale (1); e negli appunti ora pubblicati notava a proposito del didascalismo in arte che « Sofocle è più poetico di Euripide, quantunque questi sia più raffinato di lui ed eccellente nello stile e nelle altre parti » (2). Qui anche, scegliendo in esempio alcuni grandi versi, che hanno l'odore dei campi, di Giovenale e di Persio, li contrappone alle pastorali e alle pastorellerie, così lontane dal « paesaggio reale, dalla *rus*, dagli animali, dalle cose rustiche » (3). Riprovava le imitazioni di quell'imitatore di Luciano che era il Fontenelle; riprovava altresì i *Contes* del Lafontaine, lunghi, complicati e informi, e dei quali cattivo gusto e oscenità formavano le attrattive principali, ma non si stancava di esaltare le *Fables*, veri capolavori della letteratura francese, semplici e fini e belle, sapienti del cuore e del costume umano, come quella della formica e del grillo (4). « Via (dice in un altro scritto), via i romanzi, le donne-autori, la galanteria francese e gli amori, i drammi e le novelle moderne, dove non c'è natura o non c'è altro di naturale che la lascivia » (5).

Anche l'avversione, tanto rimproveratagli, al colore in pittura (che ricompare poi, esagerata, presso il Winckelmann, il Lessing e il Kant) è da interpretare in connessione con la sua polemica, che abbiamo detta spiritualistica o idealistica, *pro arte*, e nel senso di una protesta contro il colore (diremmo ora) non spiritualizzato, non esteticamente espressivo, contro quel pareggiare la pittura al piacere che procurano agli occhi le ricche stoffe e le sete variopinte delle donne, cosa che effeminava e corrompeva il gusto dell'arte, dell'arte imitativa, che si giova bensì del colore, ma a cui niente è tanto pernicioso quanto di « fare sfoggio (*shew*) di colori e dei lor miscugli per eccitare nei sensi un piacere separato » (6). Ed è da interpretare parimente con la situazione storica dalla quale questa polemica sorgeva, contro la lussuosa, sensuale, decorativa e vacua pittura secentesca, mirante all'effetto e alla commozione bru-

(1) *An Advice*, II, §§ 1, 3.

(2) Rand, II, 97-98.

(3) *Ibid.*, II, 107.(4) *Ibid.*, II, 159.(5) *Philosophical Regimen*, in Rand, I, 248.(6) *A Notion*, in Rand, II, 61.

tale. Anche di ciò gli scritti di recente pubblicati, pur così frammentari e smozzicati e talora poco intelligibili, forniscono larga prova.

Si legge in questi appunti, chiaramente formolata, la distinzione o il contrapposto, che ritorna più tardi nel Goethe e nel Leopardi e in altri poeti e artisti forniti di squisito senso della forma: la « eterna distinzione », come egli dice, « tra antico e moderno », che consiste in ciò che il primo è « senza affettazione », senza quella « espressa consapevolezza di grazia, che toglie grazia e semplicità », senza quella « attenzione a se medesimi, all'azione, al movimento o all'atteggiamento stesso », cosa che gli antichi non ammettevano, nemmeno in una Venere (1). Che era poi, di necessità, in lui come negli altri che a lui seguirono, una distinzione non tanto storica quanto teorica e ideale; di modo che, anche in artisti nati nei tempi moderni, egli, come gli altri assertori della stessa distinzione, ritrovava e ammirava l'« antico ». E sopra tutti in Raffaello, nel quale « questa è la parte divina e unica, che lo mette di sopra ai moderni e appartiene all'antica specie di grazia, sopra i maestri di ballo, sopra gli attori e il palcoscenico, sopra gli altri maestri di esercizi: non un dito del piede distorto, non un mento rialzato, non un camminare pomposo e calpestando il suolo o imbrigliato, come nelle azioni tragiche o teatrali: represso il ghigno, esclusi i contrasti affettati » (2). *Qui nil molitur inepte!* A petto di lui nessun altro pittore è veramente compiuto: nemmeno il gran Michelangelo, coi suoi « gesti muscolosi e movimenti giganteschi », con le sue figure piene bensì di travaglio e di pena ma senza ragione, che mostrano grande scienza di disegno, anatomia, ecc., ma senza causa (3). Nemmeno Tiziano, che difetta nell'eroico, nell'antico, nell'insegnativo, nel poetico, nell'entusiastico (4): Tiziano, che egli in più parti ammirava e del quale ricorda con approvazione quel che diceva e faceva, con le sue pennellate sprezate, « per coprir la fatica » (5). Guido Reni gli pareva che fosse nel buon indirizzo, sebbene « non intendesse molto più oltre l'*air de tête* », e aggiungeva il motto: *quia ponere totum nescit* (6). Anche assai ammirava il Poussin, che chiamava il « rinnegato » tra i moderni pittori francesi o piuttosto, correggendosi, costoro eran

(1) *Plastics*, in Rand, II, 152.

(2) Rand, II, 151-2.

(3) *Ibid.*, II, 154, 157.(4) *Ibid.*, II, 171.(5) *Ibid.*, II, 167.(6) *Ibid.*, II, 171.

da dire « a lui ribelli », perchè egli aveva ben diritto di essere il « principe » (1). Del Domenichino, del « giudizioso e corretto Domenichino » (2), risentiva, malgrado tutto, il fascino, in quel suo San Girolamo che prende l'ostia: « un sacro mistero, visto con gli occhi della fede, e confermato dalla macchina della parte superiore, e con una parte inferiore, che esalta » (3). Salvator Rosa, come ora si direbbe, lo « interessava coi suoi « paesaggi » e con quelle sue « figure di *coupe-gorges*, cenciosi, bricconi, briganti, civette, donnacce, biscazzieri, istrioni, musici, saltimbanchi, ciarlatani, cavalieri di strada, cavalieri d'industria, *ambubaiarum collegia* ». Senonchè, dinanzi a siffatte figure, ripensava per contrasto al Falstaff dello Shakespeare, che era un carattere nel quale la stessa forma corporea conferiva al costume, e osservava che un pittore non poteva iperbolizzare a quel modo, e doveva « moderare l'iperbole e colpire l'immaginazione assai meglio » (4). E, quanto ai paesaggi, certo il Rosa tentò di ritrarre le sacre loro forme e le caverne e grotte e le profonde valli e le cateratte e pini e abeti e tronchi di alberi annosi; ma « senza giusta speculazione, come si vede dalla vischiosità dei suoi nobili alberi, che del resto egli ritrae bellamente; e quel suo storpiarli con tronchi artificiali e con amputazioni fatte dall'uomo coi suoi strumenti ripugna all'idea di quei sacri recessi, dove la solitudine e il profondo ritiro, e l'assenza dei mortali con le loro opere di lucro, fanno il sublime, il patetico e l'incantevole, inducono a dolce malinconia, alla fantasticheria, alla meditazione. Nessun'altra mano che quella del Tempo; nessun acciaio, nessuna falce, fuori di quella di Saturno! e una suggestione secreta della decadenza e ruina dal mondo, e della sua nascita e prima formazione, quando nè l'arte nè l'intelletto o il capriccio dell'uomo avevano smarrito l'ordine loro genuino » (5).

Giudicava, in generale, assai severamente gli artisti del Seicento. In Annibale Caracci, l'azione gli pareva teatrale: quella pittura era di seconda mano, imitazione di un'imitazione, non immediata, non originale, dalla natura: l'arte fungeva da nuovo modello (6). Lo Spagnoletto era pittore di mezze figure, e di brutte vecchie figure, stile fiero (derivante da Michelangelo da Caravaggio), senza disegno, l'antipodo della grazia (testimone la pittura del Tesoro di San Gen-

(1) *Ibid.*, II, 152.(3) *Ibid.*, II, 161: cfr. 119.(5) *Ibid.*, II, 163.(2) *Ibid.*, II, 154.(4) *Ibid.*, II, 100.(6) *Ibid.*, II, 128.

naro, nella quale vuol rivaleggiare col Domenichino), orrido, mostruoso; si suol dire che faceva bene dalla cintola in su, ma di là in giù semplice esecutore, e, in verità, le sue figure intiere sono, come lui, barbare e orrende (1). Luca Giordano doveva considerarsi pittore plebeo, non solo perchè dipinge meglio la plebe (testimone la folla del campo di Oloferne nella volta del Tesoro dei Certosini di Napoli, e il gran sopraporta della chiesa dei Gerolomini), ma perchè maschera meglio se stesso in una moltitudine, in una confusione e accumulamento e varietà di tinte, e di figure matte, specialmente le imperfette, che a distanza fanno miracoli: non può cantar da solo, o col *corbo* o con poche corde d'accompagnamento (2). Aborriva Pietro da Cortona, corruttore della pittura, che assai spesso *molitur inepte*, strafà nell'anatomia, nel colore e negli ornati, ultraricco, magnificente, falso (3). E corruttore della scultura, apostata dell'arte di Michelangelo, si poteva chiamare il cavalier Bernini, con le sue affettazioni (4). Carlo Maratti era certamente più disposto alla bellezza e alla soavità, non feroce e terribile; e nondimeno è segno di cattivo gusto ammirarlo sopra un Raffaello (5).

Il colore, che gli spiaceva, era quello di costoro e di altri simiglianti; e quel modo di colorire lo spingeva alla diffidenza contro il colore in genere. « Non mai un Raffaello, un Giulio romano, un Tiziano (maestro in questa parte) avrebbero tollerato tale bargaglio (*such a glare*), non ostante Pietro da Cortona e tutti gli altri corruttori e i francesi tutti, eccettuato Poussin: un mero bianco, un mero scarlatta, un mero azzurro: altrettante monarchie e monarchi, indipendenti, assoluti! » (6). E col falso colore e con l'affettazione dei gesti gli spiaceva l'intemperanza, il dir tutto, la mancanza di *ellipsis*, di quella *ellipsis* che così bene adopravano i grandi

(1) *Ibid.*, II, 133.(2) *Ibid.*, II, 132-3.(3) *Ibid.*, II, 152, 157.(4) *Ibid.*, II, 152.

(5) *Ibid.*, II, 154: cfr. 171-2. — È strano che il FOWLER, *Shaftesbury and Hutcheson* (London, 1882), p. 131, rechi come prova che lo Shaftesbury non si fosse fatto un concetto della decadenza dell'arte in Italia, adducendo la lode che dà al Maratti e al Giordano nella sua *Letter on Design*, dove non dice poi altro se non che quei due erano gli artisti più abili che fossero in Italia al tempo del suo primo viaggio, per lasciare intendere che, nel suo secondo soggiorno, non ne aveva trovati di pari abilità e grido. Il Fowler, che pure conobbe e consultò gli *Shaft. Pap.* ed ebbe tra mano il quaderno di note sulla *Plastica*, non si diè cura di leggerlo innanzi di accingersi a scrivere sull'estetica e la critica d'arte del suo autore.

(6) Rand, II, 146.

oratori come Demostene e i poeti tragici ed epici, « nemici di ogni minuteria, come ogni grande arte », al pari dei « grandi maestri nello stile del dipingere » (1). E gli spiaceva l'arte libidinoso (2), e tutta quella esibizione di spettacoli indecenti e crudeli, crocefissioni, martirii, arrotamenti, forche, torture, tutta *riparographia*, effetto dell'Inquisizione, effetto del papismo (3). Il papismo gravò finanche su Raffaello, costringendolo a dipingere muri, cartoni per arazzi, quadri da altare commessigli da preti, santi con aureole intorno alla testa, talvolta oro e argento (4). Anche la *Trasfigurazione*, che è denominata la prima pittura del mondo, ebbe a patire di questo, difettosa com'è non solo nella prospettiva, ma nell'ordine e disposizione generale. « Le figure di basso, che si sarebbero dovute vedere dalle parti alte (supponendo che il punto di vista sia nella spianata della montagna, come dovrebbe essere per le figure giacenti là) non sono affatto nell'aria: ogni figura, punto di luce per se stessa, può essere ritagliata dalla tela senza alterarla: non c'è soggezione, subordinazione, unità o integralità: non c'è quadro, non c'è un tutto (5). Se egli, Shaftesbury, fosse nato cristiano cattolico, implorerebbe a favore dei poveri pittori: « Signore! si può onorarvi così? Cattivi versi dovrebbero servirvi per inni, cornamuse e trombette per musica e alleluia? Potete vedere Cristo due volte crocifisso? e sfigurato, decrepito, vecchio, gottoso, ecc., colui che non ebbe mai una macchia, una ferita, un morbo? e che era ancora giovane quando soffersse? colui, che dai tristi fu collocato per obbrobrio tra due esseri abietti, dev'esser fatto simile a qualsiasi briccone?... » (6).

Analizzava anche le cause della decadenza dell'arte: i cattivi esempi e modelli, la fretta, la mancanza di quell'*otium*, di quel « soliloquio », di quell'interiore colloquio, che è necessario a ogni

(1) *Ibid.*, II, 158: cfr. contro il van der Werff e il suo dipingere minuto, pp. 165-6.

(2) *Ibid.*, II, 171.

(3) *Ibid.*, II, 103, 123, 167, 170-1.

(4) *Ibid.*, II, 118.

(5) *Ibid.*, II, 118: cfr. 161.

(6) *Ibid.*, II, 123. Com'è noto, l'enfasi data a tale rappresentazione del Cristo fu specificamente opera dei Gesuiti; e la raccomandava espressamente il gesuita Possevino nella sua *Tractatio de Poesi et pictura* (Lione, 1594, p. 295), perchè Dio volle « ut filium suum Jesum ob peccata nostra factatum, fundentem sanguinem, excarnificatum flagellis, sputis illitum, lividum, plagisque confectum ipse conspiceret Mundus » (cit. dal WEISBACH, *Der Barock als Kunst der Geistesreformation*, Leipzig, 1921, p. 225).

creazione; il vizio, la corruttela, la prostituzione; e via (1). Ma diffidava altresì dell'accademismo, perchè (diceva) c'è una pedanteria in pittura come nella scienza, della quale sono espressione i collegi dei dotti e le accademie dei pittori: raro è un vero dotto, raro un oratore o un poeta, più raro ancora un vero pittore (2). Per contrario, nel ricercar la cagione del risorgimento dell'arte dava il primo luogo alla libertà (la gerarchia stessa della Chiesa gli pareva efficace come una sorta di libertà o di democrazia): alla libertà civile, agli Stati liberi d'Italia, Venezia, Genova, Firenze e gli altri, alla formazione di un pubblico, di una nazione, l'Italia (dove la passione del Machiavelli per l'Italia, simile al greco *φιλέλληνος*), che eccita emulazione, crea gusto e giudizio (3). E per la sua Inghilterra, che godeva di questa libertà, che aveva conseguito un « buon gusto nel governo » (*a right tast in government*), pareva venuto (ed egli l'affrettava col desiderio e col consiglio) il tempo del culto e del fiorire delle arti (4).

È codesta una teoria e critica dell'arte, della quale sarebbe facile notare quel che la stringe all'età intellettuale in cui sorse, come l'indifferenza o l'ostilità a forme d'arte lontane dal proprio sentire, contro l'arte egiziana, giapponese, indiana, orrida e mostruosa, o contro quella che chiamava gotica, tutte recisamente condannate (5); e la tendenza verso un ideale particolare, che fu poi il neoclassico o, piuttosto, l'ellenismo romantico, il neopaganesimo, con l'avversione al cristianesimo e (come poi cantò il nostro Carducci) al « semitico Nume, nei cui misteri la morte domina » (6): ideale particolare, e perciò criticamente angusto. Facile e superfluo, perchè limiti dovuti ai tempi e predilezioni personali sono in misura maggiore o minore in ogni pensatore; laddove, a ricordare quello che ne hanno detto gli storici e i critici di sopra citati, non sembra che sia al-

(1) *Ibid.*, II, 109.(2) *Ibid.*, II, 108.(3) *Ibid.*, II, 129.(4) *Ibid.*, II, 24-25.(5) *Ibid.*, II, 103, 125. Nel *Philosophical Regimen*: « On one side, Gothic Architecture, Dutch pictures, Italian farces, Indian music; on the other side, Attic numbers, Ionic and Corinthian orders, and the Greek Models in every kind... »: *ibid.*, I, 247.(6) *Ibid.*, II, 161. Nelle inedite noterelle del citato *Calendario* si legge tra l'altro, a proposito degli antichi e del carattere delle loro opere: « Subjects given to Painters, ag. τὸ καλὸν κ. πικρὸν. Metamorphosis, not absurd Resurrection. Ascension of Elias-chariot: Well. But Jonas, Samson, Ere (compare with Pallas) not well, out of a rib, etc. — Statues from these combatants, Spartan Bred, *Milon* », etc.

trettanto facile, e certamente non è superfluo, riconoscere le parti che nelle dottrine e nei giudizi dello Shaftesbury sono nuove e progressive, sia in forma di proposizioni nuove o nuovamente sentite nella loro verità, sia nell'altra di tentativi di ampliamenti e approfondimenti delle conoscenze sull'arte: sopra tutto, quella sua coscienza della dignità, dell'austerità, e quasi dirci, della religiosità dell'arte, alla quale rari spiriti, in ogni tempo, si sono innalzati.

Tali cose lo Shaftesbury meditava assiduamente in Napoli, mentre i malanni fisici, pur con brevi tregue e respiri, lo corrodevano e lo stremavano e lo avvicinavano alla tomba. E non poté condurre a termine le sue indagini e a perfezione i suoi pensieri, e non poté formarne il libro che si proponeva di scrivere. Nell'inverno del '12 al '13 egli andò sempre peggiorando, senza smettere (scrive uno di coloro che lo assisterono) « non solo la sua pazienza ma neppure quella gioia e dolcezza di carattere, che aveva sempre dimostrata nel suo più perfetto stato di salute »; e « quantunque fosse caduto in tal debolezza che di rado poteva parlare, quando poteva, faceva ai pochi che aveva attorno pii discorsi e ammonimenti » per consolarli della sua imminente dipartita (1). Chiuse gli occhi la mattina del 15 febbraio di quell'anno 1713, con gran dolore del vicerè Borromeo, a cui fu recato subito il triste annunzio. Il suo corpo venne imbalsamato e trasportato per mare in Inghilterra; ma le viscere seppellite nel giardino della casa di Chiaia (2), dove il suo corpo infermo aveva languito per quindici mesi, mentre l'anima sua pura spaziava pei floridi campi della Verità e della Bellezza.

BENEDETTO CROCE.

(1) Lettera del Well al Furlly, del 21 febbraio 1713 (*Shaft. Pap.*).

(2) Lettera del console inglese Fleetwood del 21 febbraio 1713 (carte del consolato di Napoli: Record Office). Il giardino del palazzo Mirrelli esiste ancor oggi, chiuso tra posteriori costruzioni.