

verità storica. Tre moniti duri essa rivolge ai violenti: che la forza nella storia è forza civile, è forza molteplice, è forza caduca » (p. xxi). Ottimamente. Chi, come me, ha sempre fatto valere questo concetto della forza nella teoria della politica e nella storia politica, non può senza ribellione e nausea vedere distorto un principio esplicativo della storia, di tutta la storia politica, quanto è lunga e larga, in espediente giustificativo di questo o quel partito, di questo o quel provvedimento, del quale unico giudice dev'essere la concreta coscienza morale, o etico-politica come io la chiamo: giudice al quale non è lecito sottrarsi cercando un *alibi* in una teoria, e abbassando e corrompendo, in quell'atto, la teoria stessa: cioè, venendo meno tutt'insieme al dovere verso la delicatezza morale e al dovere verso la dignità della scienza.

Non altrettanto persuasive mi riescono le ultime pagine dell'introduzione del Ferrabino, in cui la storia dominata dal concetto di forza è considerata come storia estrinsecata, mondana e naturalistica, a petto della storia interiore, spirituale e morale. Vedo, in questa posizione alla quale egli è condotto, la preveduta conseguenza di certe forme odierne dell'idealismo, le quali, sotto specie di asserire un estremo idealismo o spiritualismo, non riescono a superare il concetto di natura, e il dualismo di spirito e natura, e li lasciano risorgere dal loro seno stesso. La via buona è nell'intendere spiritualmente ciò che si chiama forza e natura, e che è poi nient'altro che l'attività economico-politica, la quale può ben dare luogo a una particolare storia, come è questa del Rohrbach, senza distruggere, anzi presupponendo e di continuo richiamando, le altre, e segnatamente quella etica o religiosa, che tutte la compiono nell'unità vivente dello spirito. Ma il Ferrabino mira forse ad altro, come vedo anche da una sua nota elogiativa (p. 289) del saggio del Manzoni sulla *Rivoluzione francese*; e bisognerà aspettare che egli sviluppi il suo pensiero, e soprattutto dimostri che quel saggio del Manzoni, antistorico come antistorica era la mente di lui tra di giansenista e d'illuminista, abbia il valore storico che gli viene ora attribuito. In verità, concepire il Manzoni come precursore di una storiografia che superi e innovi la storiografia odierna, mi pare un po' forte.

B. C.

LEWIS MUMFORD. — *Aesthetics*, a dialogue — Amenia, New-York, privately printed, 1925 (8.º, pp. 14).

Dialogo sulla questione, che si dibatte anche in America, accesa dalla odierna estetica italiana, se sull'opera d'arte sia da recare un giudizio puramente estetico o multilateralmente umano. E dialogo fine ed elegante, nel quale si disegnano le varie posizioni contrastanti e affiorano i congiunti giudizi e pregiudizii. Il dialogo non giunge a un risultato, quan-

tunque par che l'autore inclini alla seconda tesi, che è quella del personaggio che ultimo la svolge, sebbene non sia l'ultimo a parlare e a concludere: la conclusione è piuttosto che il dibattito ha giovato a render più chiare nel loro carattere proprio le diverse dottrine. Il prof. De Fiori (sotto il qual nome si allude allo Spingarn) dice: « Voi avete piena ragione, Adams, nel condannare quella sorta di critica che parla dello stile come se fosse un intarsiò che potesse essere sovrapposto a un'opera della fantasia; e a me duole dire che, a malgrado del Croce, questo aspetto puramente pratico o meccanico della letteratura suole essere trattato da taluni giovani come se fosse l'essenziale. L'interessamento allo stile in questo senso è tanto estraneo all'estetica quanto lo è estranea la tipografia: l'una cosa e l'altra sussistono nel campo pratico. Concederei anche che uno spirito, che è occupato solamente nell'arte, di rado assorge al livello dell'arte: è una sorta di timore che si nutre della propria sostanza, laddove il vero artista affonda le sue radici nel terreno della moralità, della economia, della vita pratica ed etica. L'artista si attacca a questo suolo pel proprio nutrimento; ma l'opera d'arte s'innalza sopra di esso, ed è così essenzialmente diversa nel suo carattere che nessun esame del suolo e della semenza potrebbe far prevedere la strana forma e bellezza del fiore che è l'arte stessa. Le osservazioni e i concetti della vita pratica possono entrare nell'opera d'arte; ma, entrandovi, cessano d'essere osservazioni e concetti, e diventano parte inseparabile dello stesso poema o dramma. Molti hanno cercato di estrarre massime di politica o una concezione dell'universo dai drammi di Shakespeare. È una follia. Nel loro ufficio artistico queste massime e idee sono incorporate in Amleto, Lear e Giulio Cesare, e non hanno più alcun uso come filosofia o avvedimento politico: se c'interessiamo a queste ultime cose, dobbiamo leggere, non già Shakespeare, ma Aristotele e Machiavelli. Questo era il paradosso dell'arte che Platone non potè mai dominare: come Omero potesse parlar di navigazione senz'essere marinaio, o di sapienza senza essere filosofo. A Platone l'artista parve un ciarlatano, che pretendeva discorrere con autorità su cento azioni ed esperienze senz'aver alcuna pratica di esse. Ma la spiegazione di questo paradosso è che l'artista dipinge la verità immaginativa del navigare, della guerra, della filosofia; e questa verità rimane autentica e reale fintanto che si vive con l'artista nel mondo estetico. Perfino Bernardo Shaw, che così spesso è stato sviato dall'interesse pratico ch'egli prende ai movimenti e alle idee, riconosce tale distinzione quando mette nelle sue prefazioni la sovrabbondanza di pensiero che non ha trovato un canale estetico per sé nei suoi drammi. Scopo dell'artista non è di essere un teologo, un riformatore sociale o un amico dell'umanità: il suo scopo è di creare un'opera d'arte; e la sola questione per il critico è, se esso l'abbia creata e quale ne sia il pregio estetico. La critica estetica non adopera certo gli stessi termini per interpretare l'*Encide* e per descrivere le caste favole greche in versi di Walter Landor; pure, in entrambi i casi, si sofferma sull'aspetto floreale piuttosto che su quello ter-

reno dell'opera, e lascia l'ultimo o ai pedanti o ai filologi. La Grecia del Landor e la Grecia di Teocrito sono, in quanto il Landor e Teocrito sono poeti, la stessa Grecia, una Grecia della immaginazione poetica. Che quella del Landor fosse il risultato di una rinascita greca, che cangiò le case di campagna inglesi in templi e diè luogo a eccellenti traduzioni di Platone e di Aristofane, mentre la Grecia di Teocrito era i campi che egli vedeva e la cultura alla quale partecipava, tutto ciò è un accidente pratico e non riguarda il critico d'arte... ».

Ma il signor Adams, che è l'oppositore, gli risponde: « Io non posso accettare il divorzio crociano tra la pratica e l'estetica: cotesto è un sotterfugio dialettico, che ha l'unico effetto d'impacciare il critico con tautologie. Terreno, semenza, pianta e fiore sono una cosa sola nella vita, e io vorrei prendere la metafora alla lettera e dire: che sono una cosa sola nella letteratura. Tagliate il fiore dalla pianta e cesserà d'esser fiore. L'arte può crescere e riprodurre e spargere i suoi semi nei cuori degli uomini solo quando le condizioni, che De Fiori ripudia come vita pratica, sono favorevoli. Il buon critico è, dunque, un giardiniere che volge l'attenzione a tutte le condizioni che circondano la produzione di un'opera d'arte. Solo quando egli ha assicurato le migliori condizioni possibili nella propria società, egli è libero di gustare e godere, e condurre gli altri a questo piacere ». Dove il signor Adams ha certamente il torto, non tanto di prendere alla lettera la metafora, quanto di pensare che altri pensi di tagliare il fiore dalla pianta o strappare la pianta dal terreno. Il critico d'arte, che considera la pura arte, distingue ma non separa, e si rende ben conto che l'arte è pura arte solo nell'unità dello spirito, il quale non è puramente arte.

Continua il signor Adams con l'esprimere il suo avviso che il Croce è, non un critico dell'arte, ma « un interessante critico della critica ». Nel che io non potrei non essere d'accordo con lui, perchè proprio io ho dichiarato che la critica non può essere mai altro, intrinsecamente, che « critica della critica ». Con chi, infatti, discute il critico? verso chi o contro chi volge le sue affermazioni, i suoi schiarimenti, le sue polemiche? Forse verso o contro i poeti? Non di certo; ma verso la critica precedente, della quale egli continua, corregge e integra l'opera.

Dica altresì il signor Adams che egli trova infinitamente più interessante e suggestivo del saggio del Croce sullo Shakespeare il libro dello Harris, dal Croce criticato, sull' « Uomo Shakespeare ». E anch'io. Figurarsi che lo Harris ci svela il gran mistero della vita dello Shakespeare, la sua straziante e straziata passione per la « donna bruna », e ci presenta tutti i drammi shakespeariani come documenti e voci di quella storia d'amore, fino all'ultimo, quando Guglielmo Shakespeare, col cuore spezzato, rovinato d'anima e di corpo, si ritrasse a Stratford a languirvi e morire! Come si può paragonare il mio modesto saggio storico-filosofico con questo romanzo, ricco di tanta commozione?

E qui mi sovviene un aneddoto, che forse cade in acconcio. Molti

anni fa, venne a Napoli un gentiluomo inglese, che voleva comporre un dramma su Masaniello; e fu presentato alla nostra Società di storia patria, dove il bibliotecario gli mise innanzi libri, manoscritti e documenti su quel tratto di storia napoletana. Ma l'inglese, dopo aver letto e letto, rimaneva insoddisfatto e come deluso: non trovava quello che aspettava. Senonchè, qualche giorno dopo, tornò alla Società, raggiante, e annunciò: « Ho finalmente trovato un vero storico! ». Aveva visto nelle vetrine di un libraio un fascicoletto di una biblioteca popolare su Masaniello, e, compratolo, vi aveva letto che Masaniello aveva una bella moglie, dalle nere trecce e dagli occhi affascinanti; che il vicerè spagnuolo, invaghito di lei, ne aveva tentato la virtù; che essa lo aveva respinto e narrato l'insidia al marito, il quale arse dalla brama di vendicarsi; che Salvator Rosa era amico di Masaniello e dipinse il ritratto dell'eroe di notte, al lume delle torce; che i pittori napoletani avevano stretto tra loro la rivoluzionaria Compagnia della Morte; e tante altre fandonie simili, ch'erano appunto quel che non c'era nei libri degli storici e nei documenti autentici, e che a lui pur faceva d'uopo per intessere il suo dramma. Allietati della scoperta dell'inglese, noi gli facemmo conoscere di persona l'autore del libercolo, che era un nostro amico giornalista; e assistemmo alla buffa scena che seguì tra i due, alle lodi che prodigava il primo e all'imbarazzo sorridente con cui l'altro le riceveva, guardando noi di sott'occhio; e d'allora in poi l'amico giornalista non fu salutato e chiamato altrimenti da noi che come « lo Storico ».

Quest'aneddoto s'intende narrato senza nessuna intenzione di mancare di riguardo nè al signor Adams nè allo Harris, che è uomo di molto ingegno.

B. G.

GEORGES VAUCHER. — *Le langage affectif et les jugements de valeur.* — Paris, Alcan, 1925 (8.<sup>o</sup>, pp. 192).

Il Vaucher, movendo dallo studio delle espressioni linguistiche e attenendosi all'ottimo metodo di cercare sotto l'astratta e apparente simiglianza delle parole il tono con cui sono pronunziate (cioè, diremmo noi, la parola concreta, che sola è reale), mette in rilievo le espressioni affettive o espressioni dei sentimenti e le distingue da quelle logiche. Egli non senza ragione lamenta che « le fait même . . . qu'on examinait le mot ou la phrase à cause du rôle qu'ils jouent dans les opérations intellectuelles, a eu pour résultat qu'on n'a prêté qu'une attention distraite à une autre de leurs fonctions: l'expression des sentiments: la valeur intellectuelle des mots a fait un peu oublier leur valeur affective ». Vero è che già nell'antichità non l'aveva dimenticato Aristotele, quando distinguere proposizioni enunciative e proposizioni retoriche, e accanto all'Or-