

fronta con eguale chiarezza altri aspetti del problema critico nelle arti figurative, e, ad esempio, il pregiudizio della inferiorità della pittura decorativa in confronto a quella di cavalletto: « La questione non è se la pittura decorativa in genere sia arte, ma se quella tale pittura decorativa che noi prendiamo ad esaminare sia freddo prodotto di abilità tecnica o scaturisca invece da una genuina emozione fantastica, benchè intellettualmente o moralmente inferiore ad altre o a tutte le altre che possano dar origine ad opere figurative. Nel primo caso apparterrà alla innumerevole congerie dei falsi prodotti artistici; ma nel secondo brillerà della immortale bellezza, non meno di ogni altra più squisita opera della fantasia umana » (p. 28). Osservazioni giuste e sicure fa il Saviotti sulle nature morte, sul bianco e nero, sull'origine della xilografia ecc. Ai criteri propugnati si adeguano i vari scritti, che formano il corpo del volume, sull'arte genovese nel sei e settecento, sui macchiaioli e il rinnovamento dell'arte nell'ottocento, sul Fattori ecc. In tutti questi scritti si trova larga informazione e schietto senso critico. L'autore aggiunge utili notazioni biografiche, che illuminano i suoi giudizi.

Infine, questi due volumi del Guerrisi e del Saviotti confermano la nostra impressione che non solo la critica letteraria si è affinata, negli ultimi anni, per la chiarezza che le deriva dall'Estetica dell'espressione, ma che ormai anche la critica delle arti figurative (come quella della musica) è uscita dalla semplice descrittiva erudita e biografica, e tende a cogliere l'essenziale d'ogni opera d'arte.

FRANCESCO FLORA.

LIONELLO VENTURI. — *Il gusto dei primitivi*. — Bologna, Zanichelli, s. a., ma 1926 (8.º gr., pp. 328, con tavole).

Il Venturi in ogni suo nuovo lavoro approfondisce sempre meglio la critica e storiografia artistica, ed è sulla via di un progresso incessante che ci assicura circa la forma che quella disciplina verrà prendendo in Italia in rispondenza ai bisogni del pensiero moderno. E il libro di sopra annunziato, come è certamente quello nel quale egli ha finora compiuto il suo massimo sforzo, così reca un vero compiacimento allo studioso, che non vi è tenuto a bada con cose estrinseche o con problemi mal fondati, ma è subito introdotto nei problemi reali dell'arte, con le congiunte difficoltà, e insieme prova la soddisfazione di venire superando. Anche il corredo illustrativo (novanta tavole) non vi sta, come in molti libri di storia artistica, come una ricchezza inerte e quasi a compensare la superficialità del testo, ma serve strettamente all'analisi e al giudizio, al modo dei versi dei poeti che il critico della poesia riferisce a documento del suo giudizio e ad esempio dei concetti, che egli lumeggia: sono riproduzioni di dipinti messi in parallelo o in contrasto, ora

per far meglio risaltare il carattere delle diverse ispirazioni, ora per mostrare la differenza tra quella che è arte e quella che è abilità, o arte più o meno appoggiata alla mera abilità.

Il Venturi, non avendo saputo trovare (come dichiara) parola più adatta, chiama « gusto » dei primitivi, o di altra età e gruppo di artisti, quello che si potrebbe forse chiamare « disposizione spirituale », o « modo di sentire », di un tempo, di un gruppo, di un individuo, le « *génie* » o l'« *esprit* », come si diceva nel settecento, o lo « spirito », come si disse da noi, francesizzando: insomma, l'affetto prevalente, condizionato dalla mentalità di un dato tempo o gruppo o individuo. Noto questo punto, perchè prevedo che la parola « gusto » riuscirà a parecchi ostica nel senso che egli le dà; ma riconosco che si tratta di questione terminologica. E, poichè parliamo di terminologia, dirò che anche questione terminologica è quella che egli mi muove circa l'uso che io fo della parola « classico », intesa come la schiettezza o eccellenza dell'arte, laddove sotto quel nome egli preferisce intendere l'arte antica. Il mio uso, a dir vero, può mostrare titoli storici di diritto superiori all'altro, perchè è noto che « classico » riporta alla prima delle « classi » in cui furono divisi, con la costituzione serviana, i cittadini romani; e dell'applicazione alla letteratura i vocabolarii recano il solenne esempio di Aulo Gellio: « *classicus assiduusque scriptor*, non *proletarius* »: come a dire, uno scrittore ricco di forza, non uno straccione (e nemmeno un falso *assiduus*, un finto ricco). E, d'altra parte, si potrebbe chiedere che, per designare l'età e la disposizione spirituale degli antichi, contrapponendole a quelle posteriori, si usasse: « pagano », « precristiano », o simile, e parimente, invece di « romantico », secondo i casi, età « cristiana » ed età « moderna ». Ci si guadagnerebbe, credo, in chiarezza, e si lascerebbe al « classico » e alla « classicità » quel significato di eccellenza, che pur ci è necessario; e, col vincere quella certa riluttanza a chiamar classico Shakespeare non meno di Omero, Giotto non meno di Raffaello, si contribuirebbe a impiantare meglio nelle menti l'alto, libero e universale concetto dell'arte. A designare la falsa « classicità » sono sorti già i termini di « classicismo » e « classicistico » (1).

Ma, sia quel che si voglia di ciò, il Venturi ha certamente ragione nell'insistere sul « gusto » o disposizione religiosa dei « primitivi », da Giotto a Botticelli, come cosa indispensabile a intendere non solo la

---

(1) Tra « classicità » e « classicismo » si è fatta e si fa sovente confusione. Un esempio della parola « classico », usata dove noi ora useremmo l'altra di « classicista », può essere quel luogo di Victor Hugo nella prefazione alle *Odes* (1825), dove, per altro, si esprime un pensiero perfettamente giusto: « *Celui qui imite un poète romantique, devient naturellement classique puisqu'il imite. Que vous soyez l'écho de Racine ou le réffet de Shakespeare, vous n'êtes toujours qu'un écho et un réffet* ».

poesia delle loro figurazioni, ma la loro perfezione. La vecchia critica che li considerava più o meno imperfetti e mal destri, misurandoli al fume di abilità di cui non avrebbero saputo che cosa farsi, o paragonandoli ad artisti di altre epoche e di altra disposizione morale, si può dire ormai sorpassata: quantunque, come mostra la dotta e acuta storia di essa che il Venturi ha ricostruita, assai sia costato il sorpassarla, nè si possa dire estirpata del tutto dalle menti, e sempre, qua e là, rigermogli. Non perder di vista che le figure dell'arte, i corpi, gli atteggiamenti, le montagne, i fiumi e tutti gli altri oggetti sono nient'altro che tropi o schemi del sentimento, è cosa che riesce a pochi, quantunque tutti effettivamente non amino l'arte, quando l'amano, se non proprio per questo incanto ideale dei suoi segni.

Nè io vorrò muovere al Venturi contestazioni su quel ch'egli chiama il « momento mistico » dell'opera d'arte, posto che questo momento è da lui inteso nel modo stesso in cui io segnai una volta la differenza tra l'Oratoria e la Poesia, definendo quella un « colloquio con gli uomini », e questa un « colloquio tra l'uomo e Dio », o « tra l'uomo e l'Universo ». Il momento mistico, in questo significato, è un eterno momento dello spirito, e non solo dell'arte. Qualche riserva suscita, invece, l'altra proposizione che, « se teoricamente quel processo è comune a tutti gli artisti e a tutte le opere d'arte che siano veramente tali, storicamente non è dubbio che alcuni artisti e alcuni periodi storici abbiano dato a quel processo una importanza maggiore di altri. Anzi i greci antichi, i cinquecentisti italiani, e in genere i pittori chiamati 'storicamente' realisti, hanno dato al processo mistico una importanza minore dei pittori, per esempio, italiani del trecento. E cioè la presenza di Dio, dell'universalità, della realtà spirituale assoluta, è stata sentita dai trecentisti in elementi in cui i 'classici' e i 'realisti' non l'hanno sentita. E non l'hanno sentita, non perchè siano stati più sapienti, ma perchè hanno avuto meno afflato mistico » (p. 13). A fil di logica, concepito il processo detto mistico come l'essenziale dell'arte, coloro che hanno avuto minore afflato mistico sarebbero da dire artisti più o meno deboli, più o meno spurii. Ma tale non può essere, nel luogo sopracitato, il giudizio del Venturi.

Convieni, dunque, tener ben distinto il momento mistico, universale e necessario in ogni vera opera d'arte, dal contenuto religioso che esso ebbe, poniamo, nel trecento. Ciò che manca o è diverso negli altri grandi artisti di altre epoche è appunto questo contenuto religioso, e non l'afflato mistico (= poetico). Per ribadire il mio pensiero con un esempio estremo, io, diversamente dal De Sanctis, non credo che, artisticamente parlando, in Dante ci sia l'afflato mistico e in Ariosto no, o che in Dante sia maggiore e in Ariosto minore, laddove è semplicemente « diverso »: quando mi feci ad analizzare l'arte dell'Ariosto, fui spontaneamente condotto a rappresentarla come una sorta di misticismo dell'Armonia cosmica e l'autore come staccato dalla vita materiale e rapito nell'estasi. Del resto, il Venturi, nello studiare, accanto a quella dei primitivi, l'arte

di alcuni maestri dell'ottocento, ha mostrato « come l'aspetto della rivelazione sia un aspetto necessario, quindi eterno, dell'arte, non dipenda soltanto da condizioni storiche di vita religiosa, ed abbia un potere non illanguidito nella vita artistica attuale ».

Un caso che, nella storia letteraria, forma riscontro a quello dei « primitivi » pittori, sono i poeti e prosatori italiani del dugento e trecento: anch'essi giudicati per lungo tempo rozzi e inesperti; anch'essi oggetto di culto, talvolta fanatico o superstizioso, nel secolo decimonono (i « puristi », cioè gli ammiratori dei trecentisti, fornirono se non altro il nome ai « puristi » in pittura); anch'essi tali da dar luogo a questioni analoghe alle questioni che si muovono per le arti figurative; anch'essi ora legati al pensare e sentire del trecento, ora atti a fungere da simbolo di ogni prosa e poesia, che sempre ha del « trecentesco », ossia è schietta; ancorchè si presenti come la prosa di un Machiavelli o, per venire ai nostri giorni, di un Manzoni o di un De Sanctis. Quando ne avrò l'agio, vorrò ripercorrere, a istruttivo confronto, la storia dei trecentisti e della « critica dei trecentisti ».

B. C.

C. H. HERFORD. — *A sketch of recent shakespearean investigation: 1893-1923.* — London, Blackie & Son, 1925 (8° gr., pp. 58).

È una rassegna della letteratura shakespeareana del trentennio 1893-1923, destinata a formare supplemento al ragguaglio generale che il Dowden aggiunse nell'edizione dell'Henry Irving Shakespeare, la quale ora è stata ristampata. Una rassegna delle opere che allo Herford sono parse più importanti e non già una compiuta bibliografia, come soleva darla lo *Shakespeare-Jahrbuch*. Per quel che concerne le opere propriamente critiche, l'autore trascoglie le monografie del Brandes, del Bradley, del Raleigh, e, in fine, la mia: « una voce che viene dall'Italia a ripudiare in modo perentorio gli assiomi della scuola storica degli shakespeareiani » (pp. 43-6).

Sebbene lo Herford, giudicando in modo grandemente onorevole il mio lavoro, rimanga come perplesso innanzi a talune radicali negazioni che quello pone, le osservazioni che, cauto com'egli è, viene facendo in tutto il corso della sua esposizione, sono tali, a me sembra, da confortare le mie negazioni. Che cosa aveva io detto? Che una biografia dello Shakespeare è, nella condizione presente delle fonti, impossibile. E lo Herford riconosce che quella, paziente ed esatta, condotta su documenti, del Lee è « incolore » (p. 28), e quelle ricavate dalle opere poetiche sono arbitrarie, e perciò tratta da romanzo il romanzo dello Harris (pp. 28-9), e non accoglie le immaginazioni biografiche del Brandes (pp. 29-31), e non si lascia persuadere dalle meglio ponderate tesi biografiche proposte dal