

INTORNO ALLE CONDIZIONI PRESENTI DELLA STORIOGRAFIA IN ITALIA

(Contin.: vedi fasc. preced., pp. 1-11)

II.

LA STORIOGRAFIA LETTERARIA E ARTISTICA.

Il ramo di studi storici nel quale si è più e meglio lavorato in Italia negli ultimi decenni è quello della poesia e letteratura; e anzi, per questa parte, guardando alle condizioni degli altri paesi, si deve giudicare che oggi l'Italia tiene, quanto all'intrinseco e sostanziale, una sorta di primato.

Non solo questi studi sono stati liberati affatto dal vuoto filologismo nel modo più radicale, cioè con l'accogliere la filologia stessa e soddisfarne le legittime esigenze, e si è passati dal positivismo o materialismo di un tempo a una considerazione idealistica; ma, nel compiere queste innovazioni, si è avuta cura di tener ben lungi il cosiddetto « estetismo », — un atteggiamento tra sensualistico, intellettualistico e allegorizzante, — che lussureggiava coi suoi falsi colori accanto all'arido filologismo, quasi a correggerne l'aridità, e c'era rischio che contaminasse e togliesse serietà al risorgente pensiero estetico. Per questo avveduto e temperato procedere, un consenso si è formato tra le migliori menti intorno ai principi direttivi e si è stabilito un metodo generalmente praticato e osservato: le dispute di un tempo tra « scuola storica » e « scuola estetica » sono affatto oltrepassate o riecheggiano di rado e per pigra abitudine presso qualche ritardatario. La sostanza di quel consenso e il nerbo del metodo sta nel concepire in modo esatto e conseguente la poesia come una pura forma ed eterna dello spirito, come intuizione lirica, e nel condurre rigorosamente secondo questo concetto la critica e la storia della poesia. Tutto

ciò che esce fuori da tale punto di vista viene escluso come estraneo, ossia rimandato ad altri modi di critica e di storia. Tutto ciò che lo intorbidì o annebbiò mercè astrazioni intellettualistiche (di astratta materia e di astratta forma) è rigorosamente espunto.

Se si prende, anche in questo caso, a termine di confronto la condizione degli studi medesimi in Germania, che è più affine a quella degli studi italiani, e certamente più ragguardevole di quelle di altri paesi (a cui, del resto, la Germania è stata ed è ancora maestra e guida), si può vedere che ora, colà, c'è molteplicità d'indirizzi cozzanti e nessun metodo dominante o prevalente (1). Dei quali indirizzi taluni, in Italia, sono stati già da lungo tempo vagliati, criticati e sorpassati; altri non vi sono neppure penetrati o appena si sono affacciati, non trovandovi ambiente propizio. Così affatto sorpassato, insieme col filologismo, è l'indirizzo « comparatistico » e quello delle « fonti » e quello dei « generi letterari »; e altresì il « sociologico » e « biografico-psicologico »; e ancora quello « storico-culturale », che, interpretando la poesia unicamente quale manifestazione dello spirito dei tempi, dei sentimenti morali e politici delle varie età, trascura o deprime per la materia la forma poetica, l'accento lirico, personale e universale insieme, che è poi il tutto di essa. Ma non è penetrato in nessun libro o scrittore di qualche conto l'indirizzo « etnologico » o « razzistico », che aggrava l'errore precedente col ridurre la poesia a manifestazione non più di lotte spirituali ma di un oscuro e mistico elemento, tra divino e ferino, la razza (2); e l'altro che alla razza aggiunge l'elemento geografico o il « paesaggio », facendo delle varie popolazioni nelle varie regioni, così e così naturalmente determinate, quasi piante nel terreno, gli effettivi poeti, di cui i genii sarebbero le più alte ed energiche espressioni, le esaltazioni della stirpe e del paesaggio (3). In Italia non si concepisce neppure che una poesia

(1) Tra le parecchie conferme che si potrebbero recare, mi restringo a quella che mi offre il recente e ben informato scritto di HARRY MAINC, *Die Entwicklung der deutschen Literaturwissenschaft*, Rektoratsrede (Bern, Haupt, 1927): v. p. 23: « Eine Würdigung und Kritik der neueren Gesamtrichtung wird dadurch erschwert, dass diese in sich selbst nicht einstimmig ist, ja sich in ihren einzelnen Gliedern bekämpft: nach den Jüngern sind wieder Jüngste aufgestanden, die jene bereits hinter sich gelassen zu haben meinen ».

(2) Per un esempio, si veda la mia esposizione e critica delle opere di storia letteraria del Bartels, in *Nuovi saggi di estetica* 2, pp. 181-88.

(3) Si veda l'opera in più volumi di J. NADLER, *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften* (Regensburg, 1912-18).

possa essere allobroga o etrusca, sannitica o sicula, veneta o lombarda, italica o non italica, della *gens* o delle *gentes*, non conoscendosi se non la poesia dei poeti. Quello che si potrebbe chiamare il « misticismo dell'individualità », che nei poeti non cerca e non sente i poeti ma gli individui singolari, le prodigiose e mostruose formazioni della natura, il *quid* affatto proprio e incomunicabile, che obbedisce a una propria legge, incurante e ignara delle altrui o di leggi universali (1), ha dato debole saggio di sè, e solamente presso taluni di quei tali scrittori « brillanti » dei quali si è già detto. Neppure vi hanno avuto osservabile fortuna gli assottigliamenti dei poeti e degli altri personaggi storici a « idee platoniche », e quell'atteggiamento semifantastico o semiartistico che identifica la verità storica con la leggenda, ciò che un poeta o altro personaggio è stato realmente col lavoro che le posteriori generazioni hanno compiuto, e le presenti ancora compiono, sul suo nome e nel suo nome, e che il critico si farebbe a continuare per proprio conto, aggiungendo fregi ai fregi, frastagli ai frastagli. La conversione della storia letteraria in « istoria di stili », che in Germania è rappresentata da una scuola abbastanza numerosa, ha da noi incontrato subito l'obiezione, che gli « stili », comuni o generali, o, come anche si dice, la « sensibilità estetica » di un'epoca, o il « gusto » di un'epoca o la « tecnica », e simili, sono astrattezze e riportano, senza che ci si avveda del trapasso, dalla forma alla materia, perchè il solo stile vivente è l'individua opera poetica, che con quei procedimenti astrattivi viene distrutta. La storia letteraria « senza nomi », che da alcuna di quelle scuole si propone ora a nuovo ideale, vuol significare appunto questa distruzione delle singole opere viventi, simboleggiate dai nomi dei loro autori, a profitto degli anonimi « stili »; chè, in altro senso più bonario, ossia come raccomandazione a badare alla qualità e fisionomia delle opere e non alle persone pratiche degli autori, non ci sarebbe, com'è chiaro, difficoltà ad accettare quel motto. Infine, mentre in Germania, dove per la prima volta fu escogitata la divisione di « classico » e « romantico » e rotta l'unità del concetto di poesia, s'insiste pur sempre in siffatte divisioni e contrapposizioni, e ora le si complicano di nuovi termini, e ora le si traducono nella sopraricordata concezione etnologica come antinomia di arte germanica e arte latina, arte realistica e arte ideal-

(1) Anche per questo punto si vedano le mie critiche alla critica tedesca nel mio libro sul *Goethe* 2, pp. 141-2.

stica o ideologica, e simili, in Italia, generalmente e quasi concordemente, ci si attiene al concetto che l'arte è una, costante nel suo carattere pur nell'infinita sua varietà, e che quei concetti particolari e contrapposti di forme d'arte non possono designare se non squilibrii e difetti, quando non si riducano a vaghe caratteristiche storiche (1). I dubbii di recente mossi in Italia se si possa giudicare la poesia ellenica col criterio della poesia moderna, e se in quella valessero, piuttosto che il lirismo, il mito e la figurazione, e però ben le si adattasse, e in riferimento a essa fosse concepita, la Poetica aristotelica (2), sono stati nient'altro che dubbii transitorii, dovuti alle difficoltà che offre la piena comprensione e critica della poesia antica, e alla ragionevole cautela contro il pericolo d'interpretazioni modernistiche e anacronistiche.

Non dirò che taluni degli indirizzi ricordati non meriterebbero di essere meglio noti e studiati, perchè, oltre qualche eventuale e parziale arricchimento di concetti, se ne trarrebbe, per lo meno, rinsaldata conferma del diverso metodo adottato in Italia, e soprattutto ci si premunirebbe dal rischio di vederseli un bel giorno annunziare e raccomandare come grandi novità e modelli da imitare. Ma, in generale, essi non hanno avuto séguito, non in quanto siano rimasti sconosciuti, ma in quanto, anche conosciuti presso coloro che sono attenti, o dovrebbero essere attenti, a seguire i progressi e le vicende della propria disciplina, non apportavano cosa veruna che non fosse già esplicitamente o implicitamente criticata dall'ordine d'idee estetiche stabilitosi in Italia.

Il quale ordine d'idee, sebbene si sia venuto sviluppando e assai accrescendo nel corso degli ultimi decenni, non ha sofferto sostanziale cambiamento nè sostenuto opposizioni efficaci e rilevanti. Non è qui il caso di passare a rassegna (come faremmo se facessimo un ragguaglio bibliografico) i soliti incidenti che appartengono alla vita di ogni verità: pretese confutazioni, che sono sostituzioni di parole, o di parole senza senso a quelle che avevano un senso, o addirittura spropositi (nel cortese significato etimologico di cose fuori proposito); cogitazioni di filosofi, che scontorciano e falsificano l'arte per farla entrare nei loro troppo angusti e semplicistici sistemi o per togliersela d'attorno; manifestazioni di malcontento e malumore,

(1) Si veda questa dimostrazione ridata da me ora pel concetto del cosiddetto « barocco », in *Storia dell'età barocca in Italia* (Bari, 1929), pp. 491-96.

(2) A. ROSTAGNI, *Poesia ed estetica* (in *Rivista di filol. classica*, V, 1927, pp. 1-23); e cfr. *Critica*, XXV, 246-7.

curiose unicamente come involontarii riconoscimenti della forza che non si riesce a scuotere di concetti che si sentono troppo alti rispetto alla propria lena mentale o troppo più severi che non si vorrebbe verso le proprie capacità artistiche. Appena una parola è da dire circa gli sterili sforzi dei vecchi panlogisti e degli irrazionalisti o filosofici futuristi del cosiddetto « idealismo attuale », i quali anche qui hanno ripetuto che non c'è nè poesia nè filosofia nè azione pratica, e che « tutto è atto » (1), e poi, a lor modo, hanno distinto nell'atto il momento dell'arte come qualcosa d'insufficiente e contraddittorio che dev'essere superato, come mera soggettività, che si identificherebbe, nientemeno, con la disposizione egoistica (2).

La nessuna importanza di queste opposizioni e di questi tentati teorizzamenti è comprovata dalla nessuna loro efficacia sull'effettivo lavoro della critica e storiografia letteraria, dove i proponitori di tali teorie o si sono astenuti o si sono nel fatto contraddetti o si sono persi in artifici di parole e in combinazioni estranee ai problemi da trattare, ai problemi della poesia e della bellezza (3). Nè

(1) Ecco un esempio di cotesto modo di ragionare: « Via tutte le barriere per cui questa è un'opera d'arte, e questa un'opera di filosofia, e questo un atto religioso, e questo un atto morale. Tutto è semplicemente atto spirituale, autocoscienza; tutto è semplicemente sè stesso, un atto individuale, unico, irripetibile, assolutamente nuovo, vivente. Poichè la conclusione di tutto ciò è che il pensiero va concepito come vita, e, come già si sa della vita, in nessun momento è uguale. Onde la più importante di queste riduzioni è quella che mostra come la filosofia e con essa le pretese forme dello spirito e scienze, sono storia: non storia nel senso semplice di narrazione dei fatti: narrazione che non esiste, perchè io che narro la storia, sono in realtà io che creo un nuovo fatto, una nuova storia (dove poi la storia degli storici e la storia stessa), ma storia in questo senso: cioè azione, vita, creazione. Così l'arte s'identifica con la filosofia, in quanto ambedue s'incontrano nel concetto di creazione»: V. FAZIO ALLMAYER, *La teoria della libertà nella filosofia di Hegel* (Messina, 1920), pp. 182-3.

(2) Come fa il GENTILE nel *Sommario di pedagogia* e altrove. In un discorso su *Arte e religione*, scambiando l'arte con le forme pratiche, dice: « Artisti si è scrivendo, dipingendo o ordendo le fila di un'impresa atta a raggiungere uno scopo. Un artista esprimerà sè stesso in un sonetto, un altro in un poema, un terzo in una guerra o in una rivoluzione; tutti converranno nel realizzare una forma spirituale d'individualità, nel dare energico rilievo a un momento soggettivo nella vita reale dello spirito » (nel vol. *Dante e Manzoni*, Firenze, 1923, p. 156).

(3) Per es., i saggi del Gentile su Dante, sul Leopardi, sul Manzoni evadono affatto dal campo della critica d'arte, e qualche raro accenno che vi s'incontra di questa critica, è del tutto sbagliato, dimostrando nell'autore, benemerito

alcuna efficacia hanno esercitata nei particolari problemi metodologici che sono sorti in Italia nella pratica di quel lavoro.

Il primo e più grosso di tali problemi, che ora travagliano le menti degli studiosi, si riferisce alla costruzione della storia letteraria, la quale, accettato il principio dell'arte come liricità, non è più dato intendere, come già nel periodo romantico, quale « storia sociale » (« la letteratura espressione della società ») o « storia civile nella letteraria », perchè il poeta esprime nient'altro che sè stesso nell'universo e l'universo in sè stesso, cioè la poesia stessa. D'altra parte, neppure è possibile trattarla come storia di forme artistiche, nascenti l'una dall'altra, perchè, come si è già osservato, le forme, gli stili, le tecniche e come altro si chiamino, non si svolgono, appunto perchè sono astrazioni classificatorie, e le concrete opere di poesia non figliano poesia o figliano solo bastardi (imitatori, scuole poetiche). Queste due illazioni sono tirate a fil di logica, ma pure ingenerano smarrimento, ricavandosi da esse l'ulteriore conseguenza: che, dunque, una « storia della poesia » non è costruibile, che la poesia è fuori della storia: al che c'è chi s'accomoda e c'è chi, più giustamente, non s'accomoda, ed è disposto a rimettere in questione la premessa, cioè la teoria presa a fondamento. Ma di tal partito non c'è bisogno, perchè, se le due prime illazioni sono logiche, quella ulteriore conseguenza non è logica, non negandosi punto, in forza delle due precedenti, la storia della poesia, ma solo un'indebita forma di quella storia, una forma diventata consuetudinaria e verso cui si deve provare un ben cieco attaccamento di tradizione per credere che, tolta essa, sia tolta la considerazione storica della poesia, la quale, per contrario, non nasce veramente se non quando quella sia tolta via. La storia della poesia non sarà più la storia delle poesie in funzione di certi concetti e di certi stati d'animo generali, che vorrebbe dire storia di queste cose e non della poesia, ossia, di nuovo, storia filosofica, culturale,

in altri studii, una sorta di sordità in cose di poesia e di critica della poesia. « Basta avvicinare il Manzoni non dico al Monti, ma al Parini e allo stesso Foscolo, che pure gli aprono la strada, ma sono ambedue ancora letterati, con troppi ricordi di scuola, con troppe preoccupazioni d'arte, e, dove eccellono, più artisti che poeti ». « Il Manzoni nelle sue liriche, nei suoi celebri cori, nella vasta e poderosa corrente che attraversa tutta la sua opera maggiore, è poeta di vena e signoreggiato irresistibilmente dalla ispirazione, come nessun altro, forse, di tutte le letterature » (*Dante e Manzoni*, pp. 131, 139). L'esagerazione stessa di questo giudizio ammirativo dimostra l'inesperienza in materia.

morale, sociale; ma la storia di ciascuna vera poesia, che ha la sua materia così nel proprio tempo come nel passato e nei presentimenti dell'avvenire, e la sua forma nell'originale sintesi che ne ha data il poeta, e che rappresenta il fatto nuovo e senza equivalenti, l'avvenimento storico nella sfera estetica. Al che si obietta ancora, dai paurosi o perplessi, che, concepita a questo modo, la storia della poesia si fraziona in innumeri storie singole; ma cotesta è la realtà di ogni lavoro storico, che è sempre particolare (e universale nel particolare) (1), e l'apparenza di frantumazione o disgregazione, che essa prende agli occhi di quegli obiettanti, viene dal persistente paragone col vecchio tipo di costruzione, che offriva una connessione esterna, artificiale e fantasiosa. Chi accuserebbe di « disgregati » gli alberi, che affondano ciascuno le sue radici nel suo terreno (comune, ma anche proprio), e si levano in alto e frondeggiano nell'aere? Non perciò essi non appartengono all'unica vita della terra e del cielo (2).

La medesima verità della storia individualizzante è stata affermata col detto che la propria forma della storia della poesia è il « saggio » o la « monografia »: il qual detto è da intendere in senso ideale e non da fraintendere in estrinseco e materiale, quasi si voglia comandare, al modo delle vecchie istituzioni oratorie, un particolare genere letterario di esposizione. La convenienza didascalica e il gusto artistico serbano e debbono serbare la loro piena libertà nell'aggruppare e disporre la trattazione delle opere per partizioni di tempi o di popoli o altre che sieno, e anche di avvicinamenti tra storia della poesia e altre forme di storia in uno stesso libro, ossia in uno stesso organismo letterario, purchè, nell'intrinseco, la trattazione della poesia si conformi alla natura di questa e ne rispetti l'autonomia, e in tal significato ideale sia sempre monografica.

Del resto, la questione, che ad alcuni sembra ancora in teoria disputabile, è bella e risolta nel fatto, perchè tutta la critica e storiografia letteraria dell'ultimo venticinquennio o trentennio, quella dei maggiori e quella dei minori, si è attuata in saggi e mono-

(1) Si rammenti, per analogia, la mia critica delle « storie universali » (e correlativamente delle « filosofie definitive »), in *Teoria e storia della storiografia*, parte I, c. 3.

(2) Una lunga e varia discussione su questo problema della forma che spetta alla storia letteraria, si è fatta nel periodico *La fiera letteraria* di Milano del 1928. V. in specie gli articoli di D. BULFERETTI e di S. GAETANI, nel n. 43 dell'a. IV, 21 ottobre '28.

grafie, e non si vede che possa farsi praticamente in altro modo, e nessuno più chiede e aspetta (come si diceva al tempo delle monografie filologiche) (1) che esse vengano, in un avvenire più o meno remoto, « sintetizzate » per ricavarne, finalmente, la storia, giacchè i nuovi saggi e monografie sono essi stessi sintesi e storie. Col risveglio della filosofia speculativa, pareva che dovessero ricomparire (poichè ormai il coraggio speculativo si era riacquistato) quelle trattazioni della storia della poesia in base allo spirito dei popoli e alle epoche della civiltà, che ebbero le loro opere classiche dallo Herder e dagli Schlegel fino al nostro De Sanctis; e pure non sono ricomparse, perchè l'approfondimento che intanto si era compiuto della natura dell'arte e che è andato ormai in più punti oltre lo stesso De Sanctis (2), ne aveva soppresso nelle menti la possibilità e negli animi il bisogno. Qualche ultimo frutto pallido e vizzo, che n'è spuntato qua e là, non prometteva nuova seminazione e germinazione e fioritura; qualche tentativo di nuova costruzione dialettica (3) è parso ingegnoso ma artificioso; qualche trattazione della letteratura (4), riportata ai concetti e agli ideali che si ritrovano nel suo fondo ossia nella sua materia, è stata intesa per quello che era, storia del pensiero e della vita morale, e non già della poesia e della letteratura. Certo, si è continuato a scrivere manuali per gli eruditi e manuali per le scuole, contenenti trattazioni complessive della storia letteraria: manuali ora privi d'idee, ora con idee eclettiche e contrastanti, ora errate come le cosiddette « storie dei generi letterarii », e nondimeno anche con queste deficienze, non inutili, perchè raccolgono e mettono in prospetto dati cronologici, bibliografici e biografici. Come si può vietare, e anzi chi vorrebbe vietare, le storie, poniamo, della primitiva poesia romana, nella quale si trattò largamente anche dei poeti e scrittori « di cui sono perdute le opere »? e quelle altre in cui, intorno a un'opera geniale di poesia, sono raccolte, o le tengono dietro come in lungo codazzo, tutte le imitazioni che ne sono state fatte, dalle più abili alle più sciocche? Ma, lasciando stare i manuali per gli eruditi, notevole è che negli

(1) Vedi *Storia della storiografia italiana nel secolo decimonono*, II, 152.

(2) Vedi la nota che chiude la mia bibliografia desanctisiana, pp. 101-03, rist. col titolo *La fortuna del De Sanctis* (nel vol. *Una famiglia di patrioti* ecc., pp. 299-304).

(3) A proposito di quello di M. VINCIGUERRA, *Introduzione al petrarchismo* (Torino, 1926), cfr. *Critica*, XXV, 252-3.

(4) Per es., G. ZONTA, *L'anima dell'Ottocento* (Torino, 1924).

stessi manuali per le scuole si sia fatto, e sempre più si faccia vivo, il metodo estetico e individualizzante (1), e che le antologie di storia della critica, che prima mescolavano ogni qualità di critica, estetica e non estetica, ora si configurino in modo da mostrare le varie forme e il generale progresso della critica estetica (2).

Un altro problema attiene non propriamente alla costruzione della storia della poesia, ma alla determinazione delle opere che debbono entrare in essa, le quali, se debbono essere di poesia, non possono non essere di pura lirica. Ciò è necessario; e chi scrive non solo ha da sua parte obbedito a questa necessità, ma le ha dato rilievo intitolando una sua serie di saggi sulla letteratura europea del secolo decimonono: *Poesia e non poesia*, e ha voluto ribadirla con lo studio del poeta, del gran poeta, pel quale quella esigenza par che più difficilmente si possa far valere, del gran poeta composito, che non è Omero o Shakespeare, ma Dante, il medievale e moderno Dante, didascalico e tragico, oratorio e lirico, scolastico e poetico insieme. È naturale che, su questo punto, la disputa si sia fatta ardente, e l'opera di Dante sia servita da materia di esperienza dei nuovi metodi e di quelli vecchi, che non si rassegnano a cedere il campo (3). Ma nè le proteste di professori e accademici a tutela della dignità di Dante che, secondo loro, consisterebbe nell'« unità » (la quale non è poi l'unità, da nessuno contestata, dell'a-

(1) Si veda segnatamente quello del BULFERETTI, *Storia della letteratura italiana e dell'Estetica per gli istituti medi superiori* (Torino, Paravia, 1924-26).

(2) Si veda quella dell'ANDREOLI, *Antologia storica della critica letteraria italiana*, vol. I (Milano, Mondadori, 1926).

(3) Si vedano molte discussioni e schiarimenti in proposito negli ultimi volumi della *Critica*. Anche qualche « dantista » straniero ha manifestato stupore e fatto scongiuri contro il mio paradosso, pel quale dallo studio di Dante si viene a scuoter via (così si è detto) « tutta la scientificità ». Ma lo stupore crescerebbe se si badasse che io pretendo, invece, a questo modo, dare a quello studio appunto la « scientificità », che finora gli è mancata: non essendo, credo, cose « scientifiche » la confusione, l'incoerenza e l'inconcludenza. — A tal proposito mi torna in mente uno scritto di HENRY COCHIN, *Comment il faut lire Pétrarque* (nella *Revue des deux mondes*, 15 marzo 1919), nel quale l'autore, erudito petrarchista ma insieme uomo di gusto e amatore di poesia, par quasi che domandi perdono di trattare, una volta tanto, della poesia del poeta Petrarca; di quella poesia per la cui intelligenza (egli dice) « il ne faut pas trop savoir », e anzi bisogna « oublier ce qu'on sait », per esempio tutto quel che riguarda la persona di Laura e delle altre probabili donne che offrono materia alle rime del canzoniere. Alla fine, il Cochin sente il bisogno di dare un'assicurazione: « Cela ne m'empêchera pas de retourner avant qu'il soit longtemps au patient travail de Pétrarologie »!

nima dantesca, ma il semplice riflesso della loro propria incapacità a discernere e pensare); nè gl'innalzamenti di Dante a più che poeta, a superpoeta, ad autocatartico della poesia stessa, e a non si sa a cosa altro di simile e d'ineffabile (1); nè i vari espedienti adoperati per fare rientrare nella poesia di Dante la sua non poesia come fornita di un proprio valore estetico; valgono a rimuovere il semplice fatto che Dante fu poeta e, come tale, governato dalla eterna legge della poesia, di cui egli non poteva far di meno, perchè senza di essa non avrebbe conseguito la propria grandezza, e, solo col sottomettersi, poteva innalzarsi al grado a cui s'innalzò (2). La qual

(1) «Quella di Dante è un' universalità superiore all' universalità propria di ogni poeta; e, se mi fosse lecito di definire il mio concetto con una formola filosofica, direi che laddove l' universalità del poeta concerne la forma dello spirito che in esso si attua, quella di Dante investe anche il contenuto; di guisa che, dove l' arte di ogni poeta richiede preliminarmente un certo accordo d' interessi morali fra autore e lettore... quella di Dante invece s' impadronisce subito, a un tratto, dell' animo d' ognuno e va diretta al cuore » (G. GENTILE, *Frammenti di estetica e letteratura*, Lanciano, s. a., pp. 288-9). Lo stesso schema il Gentile applica ai Manzoni: « Alessandro Manzoni fu un grandissimo poeta. Ma da cento anni e più noi veniamo ammirando in lui, come già in Dante e come i Greci l' ammiravano in Omero, qualche cosa di più che nel poeta come tale non sia, qualche cosa di più pienamente umano ». « La poesia è particolare, soggettiva, frammentaria: un aspetto dell' umanità, tanto più cospicuo e splendido, quanto più nettamente distinto e isolato: laddove l' uomo, che è in ogni poeta, stimola il poeta e lo spinge a superare questo limite, a tendere verso l' umanità nel complesso dei motivi che formano il suo mondo, e a far valere la propria voce soggettiva come espressione di tutta l' anima umana, anzi della vita universale. Il Manzoni toccò la meta, a cui ogni poeta pur guarda... » (*Dante e Manzoni* cit., pp. 111-13). E, col solito entusiasmo dionisiaco l' altro già citato rappresentante dell' idealismo attuale: « Se l' opera è la *Divina Commedia*, noi non possiamo più stenderla sullo schema arte o filosofia o scienza empirica o religione. Essa fracassa tutti gli schemi col suo muoversi compatto e vigoroso. Allora, *horresco referens*, noi, per amor dei nostri schemi, osiamo profanare il capolavoro e dire: qua c' è arte, qua c' è scienza empirica, qua c' è religione... Ma Dante sorride dal fondo sdegnoso e ad un certo momento ci grida nel cuore: — Qui ci sono solo io!... » (op. cit., p. 180). Quale consolazione, poi critici e gli storici, se ogni poeta, e anzi ogni uomo, a cui essi rivolgono la loro indagine, tronchasse, sdegnoso o seccato, il lavoro a cui si sono accinti, gridando — e tutti avrebbero, in quanto individui, il diritto di gridarlo al pari di Dante: — Io sono io! — La critica e la storia avrebbero finito prima di cominciare, e gli « io » resterebbero gli uni di fronte agli altri, muti.

(2) H. W. EPPELSHEIMER, *Petrarca* (Bonn, 1926), p. 20, batte su ciò che la *Commedia* era per Dante un mezzo per la salute dell' anima, un' « opera subservente », e che come tale fu intesa dai contemporanei, e come tale trattata dai commentatori, « la cui ininterrotta serie giunge fino ai giorni nostri e attesta che

cosa rende, dunque, indispensabile per l'opera di Dante, come dal più al meno per quelle degli altri poeti, la distinzione della poesia dalla non poesia, che è poi il chiaro spirito animatore di tutta la storia della secolare critica dantesca. Cosicché da questi ed altri lavori di sceveramento critico è stata esemplificata e resa concreta la concezione della storia della poesia come comprendente le sole creazioni e i soli momenti poetici: con la conseguenza, che non maraviglierà gl'intendenti, che, così intesa, la storia della poesia cresce di peso ma diminuisce di volume, perchè la pura poesia è cosa rara, e rarissima la grande poesia, e per questo l'uman genere tanto la onora, per questo l'adora quasi opera divina.

Ma una giusta esigenza si è fatta strada attraverso simili discussioni, cioè che quello a cui si nega qualità di pura poesia, non perciò non debba ritenere il suo particolare e proprio valore, e che non solo quella negazione non sia da tradurre in un dispregio o in una minore stima, ma neppure esser condotta in guisa da mettere quelle opere in falso aspetto e falsa prospettiva, dando risalto alle loro parti o particelle poetiche, quasi fossero in esse l'essenziale e presentando il resto come secondario o trascurabile o non pregevole, come scoria. È giusto (si è domandato) « far entrare Jacopone nella storia della letteratura italiana per il viatico di un centinaio di versi belli » e non « per la sua vigorosa e possente umanità e la sua originalissima esperienza di mistico? » (1). Nella storia della letteratura, e cioè della poesia italiana, par difficile farlo entrare altrimenti che per quella porta stretta; ma in quella dello spirito italiano, certo, non è giusto, e Jacopone resta principalmente e fondamentalmente un moralista e un mistico, una singolare esplosione di anima passionale. È giusto sottoporre il Manzoni dei *Promessi sposi* a quella misura di passionale e pura poesia, alla

in ogni tempo non ci si volle appagare dell'ammirazione pei suoi pregi artistici, e fu tenuta per più che poesia ». Ma ciò non è in questione e anzi è affatto pacifico: il problema è soltanto se un critico e storico della poesia possa guardarla secondo gl'interessi particolari di Dante, dei suoi contemporanei e dei pii o empîi commentatori. Che poi l'Eppelsheimer non abbia compreso questo problema è confermato dalla curiosa notizia offerta da lui nella nota, p. 190, che la considerazione dell'*art pour l'art* in Dante fu inaugurata dal D'Annunzio nella prefazione all'edizione dantesca del 1912, e seguita da me: su di che v. il ben naturale stupore di un recensente italiano (C. CALCATERRA in *Giovn. stor. d. lett. ital.*, XCI, 113).

(1) L. Russo, *Jacopone da Todi mistico-poeta*, nella rivista il *Leonardo*, II, 233-43: a proposito di nuovi lavori sulla poesia di Jacopone.

quale si può commisurare ancora il Manzoni dell'*Adelchi*? È possibile non rendersi conto del cambiamento, del rasserenamento, della maturazione morale accaduta nello spirito del Manzoni dall'*Adelchi* ai *Promessi sposi*, onde egli passò da un atteggiamento lirico a un atteggiamento ammonitivo, esortativo, satirico, critico, che produsse un capolavoro, per l'appunto i *Promessi sposi*: un capolavoro non di pura lirica, non un *Amleto* o un *Macbeth*, ma non perciò un minor capolavoro? È lecito, per attenersi a questa sforzata prospettiva critica, condannare nei *Promessi sposi* certe rappresentazioni di personaggi e certi toni, che sono perfettamente a posto in quella nuova ispirazione, e, per converso, lodarne altri, attribuendo loro una ingenuità poetica che neppur essi hanno? (1). Conviene, dunque, *hoc facere*, cioè la ricerca della sua poesia, *et alterum non omittere*, cioè tutto il rimanente, che è qui il principale. Vi sono poemi, romanzi, commedie, satire, sermoni all'oraziana o alla goethiana, e altre cose siffatte, alle quali si sente che mal si applicherebbe la qualifica di « poesia », che si vuol serbare per quelle trasportanti di là dai pensieri e dagli interessi terreni; e tuttavia quelle opere hanno la loro particolare armonia e bellezza, e, se non rapiscono gli animi nell'infinito e nell'eterno, li confortano, li indirizzano, li persuadono, li rischiarano, li allietano. E ve ne sono, per opposto, altre che non s'innalzano alla serenità nè si compongono in armonia, ma che pure ci scuotono come gridi o gemiti del cuore umano, appunto quali i cantici del mistico Jacopone, testè nominato. Questa duplice serie di opere conviene rispettare e intendere, perchè, se la poesia è cosa grande, non c'è poi al mondo solo la poesia, nè essa sola è cosa grande.

A tale intento è stato rielaborato specularmente il concetto di « oratoria », riconducendo ad esso tutti quegli atteggiamenti spirituali che hanno sorpassato il momento lirico e hanno raggiunto un convincimento o un proposito, e che della lirica e dei suoi accenti e delle sue immagini si valgono come mezzi e strumenti per quelle idee e per quei propositi; e, allo stesso intento, si è meglio definito l'altro concetto della « espressione immediata », come diversa dalla espressione estetica che è mediata e teoretica, laddove la prima è, non propriamente l'espressione, ma la presenza stessa del sentimento nella sua concreta realtà. È noto che, per lungo tempo, e in ultimo nel neoclassicismo, la poesia andò confusa e so-

(1) Si veda in proposito una mia nota in *Critica*, XXIV (1926), pp. 380-84.

vente scambiata con l'oratoria o eloquenza, come anche si chiamava; e che, d'altra parte, nel romanticismo, una diversa ma analoga confusione e scambio ebbe luogo con l'espressione immediata, a segno che sorse, nella letteratura così detta romantica, perfino la rettorica dell'immediatezza, e la critica romantica vantò sopra ogni cosa il « cuore », donde, contro il « cuore », la violenta ribellione del robusto senso artistico e poetico di Giosue Carducci (1).

Occorre altresì menzionare, tra le questioni metodiche che oggi si dibattono, quella della maggiore o minore discrezione da usare nell'analisi estetica, nella quale accade che non si tenga sempre il giusto mezzo tra il duplice eccesso di una enunciazione troppo nuda e generica del carattere di una poesia, ossia del suo motivo lirico, e di una minuziosa caccia al particolare per mostrare in esso l'attuazione di quel motivo o gli ondeggiamenti e gli errori e le improprietà di esecuzione. L'inconveniente di questo secondo eccesso è, da una parte, d'infastidire e stancare il lettore a furia di toccargli il gomito per fargli notare troppe cose, fidando troppo poco sulla sua intelligenza, e, dall'altra, di trattare la poesia come si trattano i compiti scolareschi, di cui si segnano tutti gli errori, mancando così a quel dovere non solo d'indulgenza ma di reverenza, a quella venia che i più grandi poeti hanno invocata, e rischiando di perder per gli alberi la vista della selva (2).

Senonchè, senza indugiare più oltre in queste e nelle altre difficoltà minute che nel corso dei lavori di critica e storia letteraria si preparano e che si vengono via via sciogliendo e schiarendo, e passando ai frutti di quel lavoro, raccolti negli ultimi anni, è da dir che essi sono stati abbondanti. Che cosa si possedeva, circa il 1900, intorno ai nostri poeti e scrittori, ove si prescindia dalle opere del De Sanctis che appartenevano a un'età anteriore (furono pensate tutte, e anche in parte scritte, tra il 1840 e il 1860), e delle quali, d'altronde, non che attendere al loro svolgimento e prosecuzione, non si voleva per niun conto sapere? Che cosa si possedeva su Dante se non le ricerche dei biografi e degli allegoristi, e quelle dei ricostruttori della topografia materiale dell'Inferno, del Purgatorio e del Paradiso, e del sistema di pene e premi adottato nel poema sacro, ed altrettali? Che cosa sull'Ariosto se non le famose « fonti del *Furioso* » del Rajna? Che cosa sul Tasso se non

(1) Si veda l'*Intermezzo* (nelle *Rime nuove*).

(2) Su questo punto v. *Critica*, XXIII, 244-45; e L. Russo, in *Leonardo*, II, pp. 1-4, a proposito dei commenti estetici per le scuole.

la cronaca biografica del Solerti? e per l'Alfieri, in preparazione, il bel complimento che per la ricorrenza del centenario gli fece il Bertana, tanto per mostrare quanto i « redivivi Itali » avessero caro il « vate loro »? e sul Foscolo, i pettegolezzi circa i suoi amori e i suoi debiti dei Chiarini e degli Antona Traversi? e sul Leopardi, indagini di fonti e altresì infiniti pettegolezzi biografici, culminanti nello sconcio processo istituito sulle relazioni sue con l'amico Ranieri, e sulla veridicità e probità di quest'ultimo? e sul Manzoni, studi sulla sua lingua, sul suo programmatico fiorentinismo e sulle correzioni linguistiche introdotte nella seconda edizione dei *Promessi sposi*, sulla sua conversione, e altrettali cose più o meno estrinseche o secondarie? Non c'era un solo libro, e appena s'incontrava qualche pagina (dovuta piuttosto a uomini di gusto che a critici e storici di professione) sulla loro « poesia », quasi cosa che non desse luogo a problemi scientifici e fosse da abbandonare al sentimento e all'opinione, e ciò che solo costituisse realtà e meritasse l'opera dello studio fosse la non-poesia, e di questa stessa poi solamente l'aneddotica personale e insulsa. Sulla letteratura straniera non si possedevano se non alcuni saggi, talvolta pregevoli, di filologia, e qualche superficiale compilazione sullo Shakespeare o sul Goethe; nelle letterature antiche, il lavoro era quasi esclusivamente filologico; e il solo pensiero di rivolgere indagini di critica estetica a Pindaro o ad Euripide, a Orazio o a Virgilio, avrebbe mosso non si sa bene se riso o disdegno. Quegli autori erano di pertinenza degli studiosi di filologia classica e pareva che essi fossero stati al mondo non per altro fine e con non altra ambizione che di ricevere un trattamento tanto dotto e tanto onorevole.

Ma, ora, non soltanto i libri del De Sanctis sono rivissuti o piuttosto vivono per la prima volta come cose nostre, di noi che per i primi li abbiamo intesi, se anche vengano ora rischiarati di nuovi concetti e criteri; ma non v'ha quasi poeta o scrittore italiano, maggiore o minore, sul quale non si possedga una o più monografie o saggi, riguardanti per l'appunto la sua poesia e la sua arte. Parecchie dello stesso genere se ne hanno altresì per le letterature straniere, sullo Shakespeare e sul Goethe, sul Corneille e sul Racine, sul Cervantes, sullo Schiller e sul Byron, su Novalis, Kleist, Brentano, Chamisso, Werner, Lenau, Heine, De Vigny, Baudelaire, Tennyson, Ibsen, e via con quelle che per brevità qui non si ricordano e con le altre che tutt'odì si annunciano. Anche nelle letterature classiche il tono è affatto mutato, e non solo si sono scritte monografie su singoli poeti e scrittori greci e romani, ma un libro

complessivo così robusto di pensiero, così ricco di penetrazione umana e civile, così fine nel sentimento artistico, com'è la storia della letteratura latina del Marchesi (1). Nè la filologia è perciò trascurata, e nuovi testi e collezioni di testi, criticamente curati, di scrittori italiani sono alacramente proseguiti, e anche degli antichi greci e romani, e anche di qualche scrittore straniero; e abbondano le traduzioni, condotte con buona conoscenza storica e letteraria (2). Diminuite assai sono, invece, le indagini di estrinseca e insignificante biografia e spento lo spirito che le animava un tempo, moralistico o piuttosto maligno; finita la mania delle fonti, anch'essa condotta un tempo con la maligna ma immaginaria soddisfazione di restringere il merito degli artisti creatori; e, quel ch'è più notevole e quasi sembra un miracolo (tanto che è da temere che la felicità per questa parte non duri), sono ridotti a ben esiguo numero i noiosissimi proponenti e solutori di enigmi danteschi, i litigiosi ricostruttori della topografia fisica e morale delle tre cantiche, i fanatici svelatori delle allegorie della *Commedia*.

È superfluo avvertire che, nell'additare la ricca messe dei lavori compiuti in Italia di critica estetica (ossia storico-estetica), e nell'affermarne in generale il pregio, non s'intende dire che non vi siano tra essi, accanto ai parecchi ottimi e ai molti buoni, quelli mediocri o scadenti, e nemmeno attribuire a quelli ottimi il carattere di libri canonici, che, del resto, sarebbe confutato dal fatto stesso che intorno a un medesimo poeta si susseguono le discussioni e le monografie (quantunque da ciò venga, d'altro lato, confermata la bontà di quelle opere, non essendovi pei libri altra bontà che quella di nutrire e insieme svegliare le menti alla critica e alla ulteriore ricerca). Ma in quasi tutti domina un ragionato concetto dell'arte e della critica d'arte, vi si sente amore e intelligenza per la poesia, e non vi manca quella conoscenza del cuore umano, senza la quale non si fa storia della poesia nè di qualsiasi altra opera o azione; e, soprattutto, quali che sieno le deficienze e gli errori che si possono notare, quali i miglioramenti che vi si possano intro-

(1) C. MARCHESI, *Storia della letteratura latina* (Messina, 1925).

(2) Mi restringo a questi accenni generali, non essendo assunto del presente saggio di passare a rassegna quanto si è venuto pubblicando sui vari scrittori e le varie letterature. Del resto, nella rivista il *Leonardo*, diretta da L. Russo, sono in corso diligenti rassegne, a cura di specialisti, sugli *Studi in Italia nell'ultimo venticinquennio*; alle quali rimando. Mi sarebbe stato caro citare almeno alcuni nomi di autori e titoli di opere; ma avrei necessariamente avuto l'aria di far torto ad altri molti e degni, e perciò taccio di tutti.

durre o desiderare, è certo che essi si muovono nella sfera in cui deve muoversi la storia letteraria, e che, veramente, *studium est iis alma Poësis*. Taluni dei loro autori sono filosoficamente educati e disciplinati, altri se ne stanno alle conseguenze senza risalire ai principii o ridiscuterli, altri si professano non filosofi o avversari di quella determinata filosofia; ma ciò importa poco, perchè la verità, come il fato, *volentes ducit, nolentes trahit* (1). E sebbene per questa prevalente cultura e disposizione filosofica sia inevitabile che talvolta o da taluni si pecchi di aridità concettuale o di troppo zelo, non c'è luogo ad allarmarsi per ciò, nè a rimostranze contro la filosofia; ma, tutt'al più, conviene raccomandare sempre l'avvedimento, il buon gusto e il buon senso, — e perfino l'«eironeia», che il filosofo al quale non difetti saggezza, non lascia da parte sua di raccomandare come il fiore più delicato della filosofia stessa.

Il miglior metodo degli studiosi di mestiere ha avuto ripercussione nelle zone dipendenti, cioè nella critica delle riviste e dei giornali, che pur talvolta irridendo per vezzo o maledicendo per impazienza la filosofia e il ragionare per concetti e i canoni metodici, hanno imparato a vedere e ragionare alquanto meglio, e sia pure di seconda e terza mano (2); e nella scuola, della cui riforma assai si è disputato e anche ciarlato, e in essa molti ordinamenti si sono mutati, ma che, in ultima analisi, non si riforma davvero nel pensiero e nell'anima se non per effetto dei progressi dell'alta scienza e dei mezzi che essa sola può foggiare e offrire, i quali, negli ultimi anni, sono entrati largamente non solo nelle università ma nei licei e nelle altre scuole medie (3). Ma, per tornare appunto alla scienza, che è il solo argomento del nostro discorso, non è da dimenticare che l'efficacia del pensiero estetico (il quale, in una delle sue tesi capi-

(1) Del resto, quale sia stata la mossa iniziale e principale di tutto questo lavoro è noto e fu già detto, tra gli altri, dal compianto Donadoni, in *Giorn. stor. d. lett. ital.*, LXXIV, 303 (a proposito del Sainati sulla lirica tassesca).

(2) È da ricordare che, di prima mano, si valse della nuova estetica e critica italiana per la sua opera quotidiana l'arguto e intelligentissimo critico teatrale, di recente defunto, del *Times*, il Wackley.

(3) Una serie di trattazioni scolastiche (M. MARTINOZZI, *Come ci si accosta ad un'opera d'arte*, primo avviamento alla comprensione estetica, Modena, 1924; A. MOCCHINO, *Il gusto letterario e le teorie estetiche in Italia*, Milano, 1924; C. ANTONI, *Il problema estetico*, Napoli, 1924; ecc. ecc.), concernono l'estetica e la storia dell'estetica, prima affatto ignorate nelle scuole; un'altra serie è di antologie con analisi estetiche (v. quelle del Momigliano, del Prezzolini, del Bussetto, ecc.).

tali, identificava l'Estetica con la Filosofia del linguaggio) si è estesa agli studi di linguistica e filologia, conferendo un senso più chiaro alla riforma, d'altra provenienza, del Gilliéron e della sua scuola, circa il metodo da seguire nella etimologia e storia dei vocaboli (1). Anche altre questioni sono state investite dal medesimo pensiero, per es. come sia da intendere e giudicare l'arte degli attori in relazione al testo dei drammi da essi rappresentati (2); e simili.

Se nella storia della poesia e della letteratura si continua un moto cominciato fin dai primi del secolo, quello analogo nella critica e storia delle arti figurative è tutto degli ultimi anni. Anche qui si è dovuta sorpassare una sorta di filologismo: la storia dell'arte intesa come ricerca di « attribuzioni » mercè documenti d'archivio e analisi stilistiche e con raggruppamento delle opere così catalogate, e degli artisti, per « iscuole ». Anche qui si è dovuta abbandonare una sorta di naturalismo e sociologismo: la concezione dell'arte come espressione delle razze, dell'ambiente e del momento storico, concezione derivante dallo Stendhal della *Histoire de la peinture en Italie* e dal Taine della *Philosophie de l'art* e del *Voyage en Italie*. Più difficile è stato, ed è ancora, in questa parte, sgombrar via le montature degli estetizzanti, le loro fantasticherie e la loro rettorica, nutrite dalla vanità del vedere cose non visibili ad altri e del sentire peregrino e sublime; tanto più che la snobistica letteratura dannunziana di moda le animava e i cosiddetti conoscitori d'arte, e gli stessi attribuzionisti e classificatori, assai spesso le favorivano per darsi un contegno e per esaltare sè medesimi.

Il progresso di questi studi si è attuato col modellarsi sugli studi di critica e storia letteraria, e col giovarsi delle esperienze fatte in essi e delle discussioni con cui essi avevano acquistato coscienza dei loro metodi proprii. Dapprima, il modellamento ebbe effetto nella parte preparatoria e strumentale, perchè ai semplici amatori, praticanti o periti d'arte o cruditi locali, e tutti più o meno, come si suol dire, dilettanti, che li coltivavano, succedessero studiosi disciplinati nelle università, nelle quali si era cominciato

(1) Si veda in proposito G. BERTONI-M. BARTOLI, *Breviario di neolingüistica* (Modena, 1925), e anche, del primo, *Programma di filologia romanza come scienza idealistica* (Ginevra, 1922), e del secondo: *Introduzione alla neolingüistica* (ivi, 1926): nonchè i parecchi lavori della scuola.

(2) P. GOBERTI, *La frusta teatrale* (Torino, 1922): cfr. in proposito *Critica*, XXI, 250-51 (il G. considera l'opera dell'attore come quella del critico-interprete, laddove è da ricondurre, invece, più propriamente, a quella del traduttore).

a istituire cattedre di storia dell'arte; onde si strinsero legami tra loro e gli studiosi di storia e storia letteraria. Risorte dipoi nella storiografia letteraria l'estetica e la filosofia, non poteva tardare che l'efficacia del nuovo pensiero si facesse sentire anche in quella delle arti figurative. Invano quei tali dilettanti sbuffavano contro la « presuntuosa e asfissiante sapienza dell'Estetica », che minacciava di soverchiarli e dalla quale non sapevano tentar di schermirsi se non con motti di spirito di dubbia lega: essi non potevano impedire il processo che logicamente s'iniziava e proseguiva, e che ora è in pieno corso. Da critici di letteratura e poesia sono venuti disamine e censure dei metodi prima usuali nella storia delle arti figurative e di quelli, più o meno difettosi, che si procurava d'introdurre dall'estero, e delineamenti delle vie necessarie (1); da artisti addottorati in lettere o da letterati amanti di pittura e scultura, dimostrazioni e polemiche per spingere gli studiosi d'arte a entrare risolutamente nelle nuove vie (2).

Per effetto di questo affiatamento con la critica della poesia e con la filosofia dell'arte, alla storiografia artistica italiana sono stati risparmiati o abbreviati molti erramenti e incertezze e prove sbagliate e artificiose costruzioni e vie che non spuntano, e altre siffatte vicende, alle quali è stata sottoposta, e nelle quali ancora si travaglia, la storiografia straniera della medesima materia. Le teorie formalistiche e pseudotecniche, come poi gli « schemi » del Wöflin e della sua scuola, apparse in Italia, non sono state ricevute o si sono presto dissipate dinanzi all'ostacolo opposto dal chiaro concetto: che, se pittura e scultura sono arte, appartengono per ciò stesso al mondo del sentimento e della fantasia, e non all'occhio o ad altro senso, ed esprimono gli affetti dell'anima e non i giuochi delle fisiche combinazioni di astratte linee e colori. Il « ritmo », che solo si ricerca e pregia nelle opere di quelle arti, è bensì il proprio dell'arte, ma a patto che sia inteso come ritmo spirituale e non meccanico o fisico; l'elemento « decorativo » è certamente, come vuole

(1) Si veda il mio saggio del 1919 sulla *Critica e la storia delle arti figurative*, ristamp. in *Nuovi saggi di estetica* 2, pp. 259-80.

(2) Per es., M. GUERRISI, *Dei valori ideali e pratici nella storia dell'arte* (Napoli, 1920); *Dalle botteghe agli studi*, saggi critici (Torino, 1926); G. SAVIOTTI, *L'arte e la critica*, saggi e discussioni (Palermo, 1925). Per la storia dell'architettura, è da leggere U. MONNERET DE VILLARS, *Il metodo nella storia dell'architettura medievale* (Milano, 1918). Si veda anche L. BUDDEN, *An introduction to the theory of architecture*, London, 1923: e cfr. *Critica*, XXII, 374-6.

il Berenson, quello che vale in esse, e non l'« illustrativo », ma a patto che per « decorativo » s'intenda quel che in poesia si chiama il fluido lirico, e per « illustrativo » quel che in poesia si respinge, o da cui si prescinde, e che si chiama elemento storico, filosofico, etico e altre simili cose, ora mescolate *per accidens* ora sommerse e risolte nell'accento lirico, dal quale i non intendenti di poesia le distaccano ed estraggono, ridando loro rilievo per sè, immaginando che in esse consista la poesia⁽¹⁾. Insomma, come vi sono di quelli che guardano le pitture per cercarvi ritratti, costumi, aneddoti o commozioni di varia natura, così nè più nè meno, ci sono di coloro che leggono le opere di poesia come leggono il giornale, per attingervi informazioni e giudizi; e per questa parte le une e le altre incorrono nelle stesse fortune (2). Non ci sarebbe se non un sol modo di sottrarre le arti figurative alla legge di comunanza con la poesia: quello di confutare il teorema dell'unità dell'arte e della irrealtà delle arti particolari; ma, sebbene di tale confutazione si sia manifestata la velleità, non se n'è visto poi l'effetto⁽³⁾. Il nuovo Lessing non è nato e non pare che abbia voglia di venire al mondo. Per intanto, si assiste perfino al riflusso del primo flusso, e la terminologia critica, prima estesa dalla poesia alla pittura, si estende da questa a quella, parlando, anche per la poesia, di « linee », di « colore », di « masse »,

(1) Si veda per tutto ciò nei *Nuovi saggi di estetica* 2, pp. 281-3.

(2) Alla mia formola satirica circa la *fabula de lineis et coloribus* è stato opposto che anche la considerazione degli stati d'animo, espressi nelle opere d'arte, è un'astrazione e dà luogo a una *fabula de affectibus*, che sta sullo stesso piano dell'altra (v. L. VENTURI, in *Fiera letteraria* di Milano, 2 dicembre 1928), perchè quel che vale è l'opera d'arte, l'atto intuitivo o estetico. Il qual ultimo punto altresì è pacifico e fuori questione; ma non perciò la considerazione astratta degli stati d'animo va a paro di quella delle linee e colori: per la buona ragione che questa si riferisce a qualcosa che nel processo creativo dell'arte non sta mai per sè ma solo come corporalità risolta nella spiritualità, cioè nello stato d'animo e nella sua espressione estetica. Il primato è sempre del mondo spirituale (che è insieme fisico), e non soffre a sè di fronte un mondo fisico. Da ciò la chiara efficacia didascalica di determinare psicologicamente gli stati d'animo espressi nelle opere d'arte per agevolare la comprensione di queste, e l'inefficacia o lo sviamento che produce la considerazione delle linee e colori (o dei metri e delle forme linguistiche ecc.), che, presi per sè, sono vuoti e non determinano, e non avviano a determinare, cosa alcuna, salvo che non siano riportati agli stati d'animo o agli affetti, e risolti in questi.

(3) Discussioni in proposito si leggono nella rivista *Vita artistica* di Roma; e cfr. *Critica*, XXVI, 367-70.

e così via (1). È cotesto come un simbolo dell'unità ormai riconosciuta e assodata, perchè, quanto al resto, si tratta nell'un caso e nell'altro, di metafore, che tra loro si permutano in modo affatto innocente.

Si potrebbe dire, per un altro verso, simbolo del riaffermato carattere spirituale delle arti figurative il concetto del « primitivo », che è stato rimesso in auge (2), insieme con quello del « gusto dei primitivi », cioè delle età in cui domina quella condizione di spirito e d'arte. Quel « primitivo », scrutato a fondo, si svela come la pura, la semplice, la schietta arte, non aggravata da complicazioni intellettuali e culturali e scientifiche e altrettali: l'arte vereconda e delicata, il fiore al suo sbocciare, lontano non solo dal convertirsi in frutto, ma anche da quella maturità ch'è prossima al disfiore. Non dunque, una specie o classe o categoria d'arte da potersi distinguere da altre, ma l'arte senz'altro, che si può chiamare, con pari diritto, e « primitiva » e « classica » (nel significato etimologico e critico di cosa eccellente): eternamente primitiva perchè attinge alle fonti dell'umanità, eternamente classica perchè dice nè più nè meno di quanto deve dire, e tuttavia, in questa sua determinatezza, infinita, dalle infinite risonanze. E si può chiamarla anche « mistica », perchè ogni arte e ogni poesia è colloquio con l'Universo o con Dio. Senonchè questo concetto, che è certamente di molto pregio e importanza, e che giovava ravvivare specialmente nella troppa ammirazione che si soleva rivolgere alla quasi sempre esteriore arte dell'età barocca e accademica, non è stato tenuto abbastanza fermo dal valente studioso che l'ha riproposto, il quale ora l'ha lasciato oscillare verso l'arte di specifico contenuto religioso o mistico, ora

(1) Per es.: E. Ruo, *Poeti maggiori del Quattrocento* (Firenze, 1928), p. 250: « Il Boiardo coglie la realtà da romanziere, in movimento e in divenire continuo: perciò non si appaga del disegno crudo di Lorenzo e del Pulci, o aureolato di luce del Poliziano: ha bisogno del colore puro e vibrante... I precisi contorni mantengono il moto in una fermezza contemplativa, e le esili linee, le scarse masse, la tenuità delle tinte ci conservano nei confini dell'adolescenza quattrocentesca, con un che d'incantato e di fiabesco ». Ancora (op. cit., p. 1x): « Il Poliziano ritrova l'unità nella luce, il Boiardo nel colore, Lorenzo nel movimento di masse e di linee, il Pulci nella immediatezza dialettale ». Con questa ultima determinazione si rompe la coerenza del metaforeggiare; ma si fa passaggio ad un altro ordine di metafore, quello musicale: « Lo studio della poesia popolare ci salva dal classicismo: vi impara il Poliziano la melodia; Lorenzo vi ritrova il ritmo vivacissimo, il Boiardo ne trae il suo recitativo cantante, e il Pulci il suo agile parlare ».

(2) LIONELLO VENTURI, *Il gusto dei primitivi* (Bologna, 1926).

ne ha ristretto il significato a certi gruppi di opere d'arte, e ha concepito le età poetiche o del primitivo come quelle in cui l'arte vera non incontra gli ostacoli e gli impacci che nelle altre si presentano e che soffocano o turbano l'arte che in esse si produce. Ma, quanto a ostacoli e impacci, ogni creazione dell'arte, come ogni azione dell'uomo, se li trova sempre davanti, in tutte le età, di un genere o di un altro, tra i quali c'è perfino l'ostacolo della mancanza di ostacoli, come ognuno può sperimentare o deve, riflettendo, riconoscere, quella via troppo libera e piana, che invita all'ozio vagante e non stimola il lavoro creativo. La poesia e l'arte che nascono in età d'iperultura artistica e scientifica, se è poesia ed arte, è primitiva non meno di quella dei tempi cosiddetti primitivi: con l'incanto della semplicità e della freschezza, e per dippiù con un'intensità e complessità di sentimento che non era in quella. Un Tasso, nei luoghi dov'è poeta, è « primitivo »: è « primitivo » un Foscolo perfino in certi brani delle *Grazie*, dove, col trivello della cultura, rompe la crosta prosaica e fa spillare il getto limpido e fresco della lirica. Chi oserà mai dire che un bel verso di Torquato o di Ugo sia meno poetico, meno schietto, meno « mistico », di un verso del Cavalcanti e di Franco Sacchetti? Potrà dire soltanto che è diverso: il che ben s'intende. Insomma, con tutto il rispetto che si deve a un Ruskin⁽¹⁾, e con tutto quello che da lui si può sempre imparare, si perderebbe un gran guadagno che si è fatto se si tornasse alle esagerazioni, agli esclusivismi, ai capricci e alle bizzarrie del Ruskin; si perderebbe il guadagno della larghezza e spregiudicatezza nel sentire e intendere l'arte e la poesia, in qualunque età e tra qualsiasi condizioni sorgano, con qualsiasi volto si presentino, purchè su quel volto baleni l'immortal raggio dell'anima. Ma è documento del progresso accaduto nel pensiero italiano circa le arti figurative che queste obiezioni siano state generalmente mosse all'autore, e il suo libro sia stato accolto bensì come uno dei più acuti e istruttivi della moderna storiografia artistica italiana, ma insieme, nel riceverlo, criticato e rettificato⁽²⁾.

(1) Il Rho (op. cit., pp. VII-VIII), che considera il Quattrocento come « l'ultimo secolo dei primitivi », nel quale « ancora l'uomo crede ed ama », e « il sentimento e non la ragione è il centro della sua vita », e si propone di « applicare alla letteratura criterii già in uso nelle arti figurative », dichiara: « Ruskin è il nostro maestro ». Del resto, a parte cotesti troppo fiduciosi innamoramenti, effetto di fervore giovanile, il libro del Rho è assai pregevole.

(2) Si veda *Critica*, XXV, 247-8; e cfr. la bibliografia delle relative polemiche nella risposta del Venturi ai suoi critici.

Oltre innumerevoli monografie e parecchie buone riviste si hanno ora in Italia grandi trattazioni complessive di storia dell'arte, come quella, condotta su larghissima scala, dell'arte italiana, di Adolfo Venturi (1), opera di un vecchio e dottissimo conoscitore, l'altra sullo stesso argomento del Toesca (2), quella del Ducati sull'Arte classica (3), e la *Storia dell'arte greca* del Rizzo (4), che è forse l'opera di più sicuro e netto disegno, in cui la storia dell'arte è ben distinta dalle altre indagini che si conducono intorno ai monumenti artistici; in cui si notano bensì le particolari difficoltà d'intelligenza che offre l'arte antica, ma non pertanto si rifiuta di considerarla come imitazione della realtà e della natura e si dà rilievo al sentimento, alle idee e alle passioni che la configurarono; in cui si tiene conto non solo dello stile collettivo ma di quello individuale e del rapporto tra i due, e si procura sempre di vedere le forme interiorizzandole col rivivere l'intero contenuto spirituale delle opere d'arte (5). È probabile, per altro, che anche la storiografia delle arti figurative avvertirà il bisogno di alleggerire il suo carico, concentrando sempre più lo studio sulle opere originali e allontanando la folla delle altre che le imitano, copiano o alterano, e che sono da rimettere, per buona parte, agli antiquari o agli storici del costume e della cultura. È buon segno, intanto, del suo rinvigorimento teorico l'attenzione che essa ha rivolta alla propria storia, sebbene in questo campo ci sia ancora assai da lavorare per ottenere un quadro ben ordinato delle varie forme e gradi che quella storiografia ha percorso fino al presente (6).

Un movimento simile a quello descritto è richiesto nella critica e storia della musica, che si osserva essere ancora « arretrata rispetto a quanto si è fatto per la letteratura e per le arti figurative »; nè arretrata solo in Italia, perchè « all'estero, forse, le condizioni sono anche più tristi »; donde la necessità di « rifarsi ai principii » (7). Risalendo ai quali, ci si persuade della sostanziale

(1) *Storia dell'arte italiana* (Milano, 1901-28; finora 9 vol. in 15 tomi).

(2) *Storia dell'arte italiana*. I. *Il medioevo* (Torino, 1913-27).

(3) Torino, 1920; 2.^a ediz., 1926.

(4) Torino, 1913 sgg.: la pubblicazione è da più anni interrotta alla pag. 304.

(5) Come esempio si legga la bella caratteristica dell'arte cretese (pp. 243-4) e quella dello stile geometrico.

(6) Un' *Antologia della moderna critica d'arte* è stata pubblicata da P. d'Ancona e F. Wittgens (Milano, 1927), che si chiude appunto col mio saggio citato di sopra.

(7) G. PANNAIN, *La musica e l'estetica dell'idealismo*, in *Rivista musi-*

identità dei problemi della musica con quelli di ogni altra arte, giacchè l'inseparabilità di forma e contenuto, che sembra propria della musica, è comune alla poesia, alla pittura, e alle altre arti, nelle quali la separazione si compie in apparenza con relativa facilità ma, in realtà, mercè un'indebita frattura o astrazione, che il critico intelligente deve sempre risanare. Anche quella che si chiama, impropriamente, « tecnica », e per la quale qui si vuol intendere la somma delle esperienze artistiche precedenti, la tradizione a cui l'artista si congiunge e da cui insieme si dispicca col dar forma a quel ch'egli sente, è di tutte le arti (1). Forse che la poesia può volgere le spalle alla tradizione della poesia, col suo linguaggio, i suoi metri e ritmi e tutte le sue inflessioni e determinazioni? La nuova poesia è bensì nuova nel sentire e nella forma, nelle parole, nei metri e ritmi, nelle inflessioni e cadenze, ma insieme accordata con la precedente come di chi prosegua un coro: anche la poesia (come della natura diceva il filosofo) *non facit saltus*. Quella che si prova a far salti è la poesia intellettualistica, che escogita novità a freddo, versiliberistica o futuristica che si dica, la quale conferma poi la sua nullità con ciò: che essa riesce eventualmente gradita sol quando è fatta per ironia, per buffoneria, per celia, ossia quando non è poesia, ma un'altra cosa. « Tecnica », insomma, vale qui « storia », e dalla storia non si esce mai, e si può soltanto continuarla. Ma della critica e storiografia musicale in particolare, e dei lavori apparsivi intorno di recente in Italia, lasceremo che trattino i competenti (2).

continua.

BENEDETTO CROCE.

cale italiana, di Torino, vol. XXXII, ristampato nel vol. di L. PAGANO, *La fonda di David* (Torino, 1928), pp. 241-62.

(1) PANNAJN, art. cit., i cui concetti svolgo e fondo coi miei. Si veda anche, in relazione ad esso, D. PETRINI, *Critica e arte*, in *La Rassegna musicale* di Torino, I (1928), pp. 604-13.

(2) Si vedano i lavori del Torrefranca, del Bastianelli, del Della Corte, del Liuzzi, del Capri, ecc., nei quali è spesso riferenza ai concetti dell'Estetica.