

RIVISTA BIBLIOGRAFICA

CHRISTOPHER HUSSEY. — *The Picturesque. Studies in a point of view.*
— London a. New York, Putman, 1927 (8.º, pp. xi-308, con 29 tavole).

Scomponendo e ricomponendo criticamente questo bel volume, scritto in modo vivace, animato e personale, e adorno di attraenti riproduzioni, vi si possono distinguere tre ricerche principali.

La prima si potrebbe definire un'indagine circa il concetto del « pittoresco » nella estetica inglese del settecento, considerato come uno dei modi pei quali si abbandonò l'idea dell'arte come espressione di pensieri o alta didascalica e si venne passando a quella dell'arte come intuizione. (L'autore dice che si passò dall'arte come « conoscenza » all'arte come « astrazione »; ma conoscenza vuol dire per lui conoscenza filosofica e scientifica, e astrazione, « astrazione da ogni elemento intellettuale e pratico »: sicchè la nostra traduzione è giusta). Fu « uno dei modi », uno solo, tra i molti, una delle molte vie o dei molti affluenti nell'unico fiume; e questo conviene non perder di vista. Lo stesso passaggio venne compiuto, e in modo talvolta più robusto e profondo, coi concetti della « logica poetica », della « fantasia », del « sentimento », della « *Anschauung* », e via dicendo. Ma è uno dei modi importanti, ed era stato finora poco notato o addirittura trascurato: perchè, per quanto io ricordi, del Price e del Payne Knight e di altri autori, dei quali lo Hussey si occupa, tacciono le storie dell'Estetica, anche quella inglese del Bosanquet. In genere, l'estetica inglese del settecento, che per la sua fisionomia empirica è stata trattata severamente dai filosofi metodici (anch'io, in gioventù, la trattavo con qualche durezza, ma poi mi ravvidi), ebbe e ritiene grande efficacia, come tutta la filosofia inglese di quel tempo, e in gran parte appunto per virtù di quel suo carattere antiscolastico e spregiudicato, per quel suo « empirismo », che spesso è di sola apparenza. Lo Hussey segna l'evoluzione compiuta dal libro del Dufresnoy (1681), che pone alla pittura il fine principale di « conoscere ciò che è bello nella natura », il bello ideale, al libro del Reynolds (1781) che la definisce l'« arte di vedere la natura »; e segna le tappe di questa evoluzione coi nomi dell'Hogarth (1753) e del Burke (1756). Il « pittoresco », che di continuo era menzionato e del quale assai si discorreva e sul quale alcuni discutevano

di proposito, fu proposto dal Price (*Essai on Picturesque*, 1794) come una terza categoria autonoma, da aggiungere alle due del Bello e del Sublime, analizzate dal Burke, e venne da esso concepito come meramente visivo, come l'*irritation* o eccitazione gradevole dei nervi ottici. Il Payne Knight, suo amico e, come lui, amante di pittura, disputò con lui in vari saggi (principalmente nel *Dialogue on the distinct Characters of the Picturesque and Beautiful*, 1801, e anche nella *Analytical inquiry into the Principles of Taste*, 1805), sostenendo che il pittoresco è nient'altro che la bellezza degli oggetti visibili, ed esso, al pari di ogni altra bellezza e al pari del sublime, si risolve in associazioni soggettive, conforme alla teoria estetica data dall'Alison. Ma lo stesso Payne Knight poneva un'eccezione, perchè, tra i « fenomeni del visibile », ce n'era, a suo avviso, uno che non apparteneva alle associazioni, ma faceva « una diretta impressione fisica sull'occhio, producendo una variata eccitazione dei nervi organici ». È chiaro da ciò, che, quali che fossero le differenze dei due disputanti, e quelle degli altri teorici della materia, attraverso queste indagini e discussioni affiorava e si stabiliva il concetto di un *quid*, proprio della pittura o dell'arte in genere, che aveva valore per sè, non intellettuale nè associativo: un *quid* che restava involto in ingenui concetti ora sensuali e fisiologici, ora edonistici, ma che, ciò nonostante, avrebbe fatto valere più oltre il suo carattere spirituale e rivelato le sue profondità. Anche ai nostri giorni, la vera natura della pittura, e di ogni altra arte, è riaffermata sovente, contro quelli che la disconoscono o la mescolano con cose estranee, mercè quelle metafore fisiologiche o edonistiche; e, nondimeno, anche in codesto modo improprio, è riaffermato.

Il contributo, portato dallo Hussey alla storia dell'estetica, deve essere, dunque, accolto con gratitudine, se anche convenga lumeggiarlo in qualche parte diversamente da come egli ha fatto. Non meno notevole è il contributo, che il suo libro reca, alla storia di quel che si suol chiamare il « sentimento della natura nel mondo moderno ». L'autore non ricorda in proposito la letteratura dell'argomento, nè la celebre introduzione dello Humboldt al secondo volume del *Cosmos*, nè il vecchio libro del Laprade nè quelli più recenti del Biese; e si restringe alla letteratura, alla pittura, al giardinaggio e al costume inglese. Ma tanto più ricco è il materiale che egli raccoglie in questa parte, e l'esposizione che ne fa, rispetto ai cenni che si leggevano nei libri citati. Certo (come molti anni fa ebbi ad osservare⁽¹⁾) la storia di quel cosiddetto « sentimento della natura » forma tutt'uno con la storia della religione e filosofia moderne, e riguarda, non propriamente e primariamente, un sentimento, ma, una concezione della realtà e un consecutivo atteggiamento spirituale, evidente quando si prendano alcuni estremi, per es. l'età dell'alto medioevo e quella romantica. Bisogna guardarsi, soprat-

(1) Nella *Critica* del 1906; v. ora *Conversazioni critiche*, I, 273-6.

tutto, dal voler determinare il sentimento della natura in genere come cosa che si trovi o no, secondo le varie età, nella poesia e nell'arte, perchè la poesia e l'arte non sarebbero poesia e arte se non fossero unione con la natura, cioè sensuosità o spiritualità concreta. Quel che si può trovare nella poesia e arte delle varie età è, insieme con altri riflessi, il riflesso della concezione greca e di quella romana e di quella cristiana e di quella panteistica e di quella spirituale e dialettica della natura; così come questo riflesso si osserva nel costume sociale. Insomma, questa indagine, che è stata talvolta fraintesa come indagine di critica d'arte, è un'indagine da distinguere da quella dell'arte in quanto tale.

All'arte in quanto tale si riferisce, invece, la terza delle ricerche che s'intreccia nel volume dello Hussey, e che è lo studio e il giudizio della « pittura pittoresca inglese », di quella che va all'incirca dal 1730 al 1830, e che sta in mezzo tra la pittura accademica e la pittura romantica, e seppellisce la prima e prepara la seconda. Lo Hussey, nonostante il grande interesse che vi prende e l'amore con cui la studia, inclina a un giudizio severo intorno ad essa, al giudizio del Ruskin che la condannò come « degradation of contemplative landscape », dicendola per suo conto piuttosto opera di virtuosità (« craftsmanship ») che di vera arte. Come sentenziarla diversamente, quando la si definisce arte per l'occhio, priva di sentimento? Ma il dubbio che si può muovere è se, a dispetto della teoria e a differenza da quei pittori che la praticavano come mera virtuosità, non ci fosse, nelle migliori di quelle opere, una forma di sentimento, che le fa arte e non semplice presentazione e descrizione. A guardare alcune delle riproduzioni che lo Hussey ci offre, si direbbe di sì, perchè son cose veramente leggiadre. A ogni modo, importa segnare ancora una volta il limite tra « caratteristica generale di un' « età » dell'arte, o di un « gruppo di opere d'arte », o di una « scuola », e la caratteristica della singola opera », che è il proprio oggetto della ricerca spettante allo storico e critico dell'arte.

Gli studi italiani non posseggono un libro come questo che l'Hussey ci ha dato per l'Inghilterra. Eppure l'arte italiana del sei e settecento offre molta materia in proposito; nè solo l'arte, ma anche le idee e il pensiero italiano. Lo Hussey ricorda come il Payne Knight, facendo la storia della parola e del concetto di « picturesque », risalisse all'italiano « pittoresco », cioè « a modo dei pittori », e mostrasse come quel termine venisse in uso in riferimento ai metodi di Tiziano. E ricorda altresì che la teoria dominante nella pittura, in Inghilterra e altrove, ai primi del settecento, quella della natura come bello ideale, era d'origine italiana e apparteneva al Bellori. In una curiosa raccolta di saggi che fu pubblicata in Italia nel 1817 intorno ai « giardini inglesi » (1), si sostiene che questa sorta

(1) *Su i giardini inglesi e sul merito in ciò dell'Italia* d'IPPOLITO PINDEMONTE, e *sopra l'indole dei giardini moderni* di LUIGI MABIL, con altre operette sullo stesso argomento (Verona, Mainardi, 1817).

di giardini fu già ritrovata e attuata in Italia; e che quello che il Tasso descrisse come il giardino d'Armida, in cui « Parte che tutto fa nulla si scopre », e che è variato non solo da apriche collinette e valli ombrose ma da selve e spelonche, era, per dichiarazione dello stesso Tasso, esemplato sul Parco o Barco presso Torino, piantato per ordine e per disegno del duca Carlo Emmanuele I di Savoia (†).

B. C.

KONRAD BURDACH. — *Reformation, Renaissance, Humanismus*. — Berlin, 1926² (8.º, pp. 207).

I due scritti contenuti in questo volumetto, benchè vecchi ormai di quasi due decenni, si ristampano ancora ed offrono materia alla meditazione degli storici più recenti, perchè contengono una intuizione viva e feconda nella sua grande semplicità.

Se prendiamo una qualunque storia del Rinascimento, troviamo che il termine « Rinascimento » vien preso, all'origine, nel senso di una risurrezione dell'antichità classica, e solo in via mediata, e in tempo posteriore, come un atteggiamento nuovo dello spirito nascente dall'imitazione dei modelli classici. Doveva toccare a un filologo confutare questo determinismo storico-filologico e dimostrare, con prove attinte alla terminologia di quel tempo, la necessità di assumere un punto di vista opposto, che muove dalla spontaneità di un'esigenza spirituale e, attraverso questa, giunge alla reintegrazione dei valori dell'antichità classica. Tale è stata appunto l'opera del Burdach. Essa ci spiega che la parola « rinascimento » o « rinascita » è stata usata al principio nel senso spirituale di un rinnovamento interiore, che ha la sua origine nella rappresentazione del quarto vangelo, di una seconda nascita « dall'alto », opposta alla prima nascita carnale. Questo significato è familiare negli scritti di Gioacchino da Fiore e dei primi esponenti dei nuovi ordini religiosi; lo si ritrova nelle epistole di Cola di Rienzo (di cui il Burdach ha dato un'accuratissima edizione), e in alcuni passi del Machiavelli e del Vasari. Caratteristico è specialmente il brano in cui il Vasari, parlando di Giotto come dell'iniziatore « della rinascita » delle arti figurative, dice che egli creò dalla natura e non fu scolaro di nessun altro. Ciò conferma, secondo il Burdach, la veduta che l'imitazione dei classici segua e non preceda il rinnovamento interiore, che ha la sua primaria espressione nel sentimento immediato della natura. Come si spiega, allora, il passaggio dalla natura ai modelli antichi? Si spiega, secondo l'A., con l'opinione, molto diffusa nel Rinascimento, che gli antichi fossero i più perfetti imitatori della natura. Questa conseguenza mi sembra però alquanto eccessiva. A parte la considerazione

(1) La lettera del Tasso, fin allora inedita, si legge nel citato vol., pp. 58-9.