

# LA CRITICA E STORIA

## DELLE ARTI FIGURATIVE

### E LE SUE CONDIZIONI PRESENTI

---

Si riaffaccia, e incontra non piccola fortuna, nella odierna critica e storia delle arti figurative il pensiero, che la pittura e ciascuna delle altre arti di quel gruppo abbiano un fondo peculiare e proprio, il quale le distingue intrinsecamente dalla poesia e rende perciò necessaria una speciale forma di critica e di storia, e una speciale metodica.

Veramente, poichè la dottrina opposta, da me propugnata, — sull'unità delle arti e sul carattere affatto estrinseco ed extraestetico delle loro partizioni, — è condotta sull'esame delle illusioni fisiche e naturalistiche e sulla critica delle dottrine distinzionistiche, delle quali mette in chiaro gli assurdi, parrebbe giusto richiedere e aspettare che la ripresa del vecchio concetto avvenisse in consimile modo speculativo e storico insieme, cioè con rigore teorico e scientifico, perchè si abbia innanzi un'opposizione valida. E si potrebbe da mia parte insistere in questa richiesta, e, finchè essa non venga soddisfatta, non raccogliere l'opposizione, come quella che si agita in un piano inferiore al piano in cui si muove la dottrina avversata. Ma giova talvolta, a beneficio della scienza, andare verso gli avversari dovunque si trovino, specialmente quando, come in questo caso, sono in genere intelletti acuti e conseguenti, ed assai esperti e dotti nelle cose di quelle arti a cui hanno rivolto i loro studi.

Solo che non è mia colpa se sarò costretto a prendere la tesi della peculiarità della pittura, e di ogni altra delle arti figurative, in forma di semplice asserzione, perchè, non per colpa mia, in questa semplice veste essa si presenta. Qualche conato di teorizzamento, per esempio quello del Pater, è così debole che, mentre asserisce che ciascun'arte ha il suo specifico ordine d'impressioni e un intraducibile fascino, afferma insieme che ogni arte tende ad altro da sè, tende alla condizione della musica; cioè riafferma il principio della

unità nella forma illogica di una mostruosa tendenza e sforzo di ciascuna a un segno collocato oltre la propria natura.

Ora, delle asserzioni, non potendosi saggiare il processo logico, che è assente, non rimane se non indagare, osservando i fatti che le hanno suggerite e i fini che procurano di conseguire, quali sono i motivi che le determinano e gli effetti a cui mettono capo. Motivi ed effetti a me dimostratisi con molta evidenza nella lettura che ho fatta degli scritti finora dati in luce dai nuovi critici e storici, dei quali ricorderò tra i più recenti e audaci il Longhi, che per le sue molte conoscenze di arte, e soprattutto per essere uno scrittore di quelli che i tedeschi chiamano *temperamentvoll*, esercita una notevole efficacia sui presenti studi di storia dell'arte in Italia.

Il motivo, per sè preso, è, in questo caso, legittimo, perchè nasce dal retto sentimento che nella pittura e nelle altre arti figurative bisogna cercare, gustare e intendere solo ciò che è veramente artistico, solo la forma estetica e non già la materia variamente interessante, che nella forma è stata risolta e oltrepassata. Donde la polemica contro le interpretazioni filosofiche e simboliche e storiche della pittura, e contro quelle passionali ed oratorie. Chi innanzi a una pittura ripensa ai concetti adombrati, ricorda la storia raffigurata, rinnova nel suo animo un sentimento piacevole o una spinta all'azione, che furono già come precedenti materiali o come ingredienti estranei nell'anima del pittore, non è giunto ancora ad accogliere in sè la pittura in quanto pittura, ossia in quanto arte; non ne ha ricevuto ancora, o ha cessato di più riceverne, l'impressione estetica.

Ma ciò non assegna nessun carattere che sia particolare e proprio della pittura; tanto vero che nella poesia, alla quale per questa parte si suole contrapporre la pittura, la cosa va del tutto allo stesso modo; e noi altri, critici e storici della poesia, siamo costretti, del pari, a polemizzare contro gl'inintelligenti, che in quella cercano la didascalica, il raccontino, il senso riposto e le materiali commozioni, e a rammentare di continuo che la poesia è tutta nella forma, nella liricità, nel ritmo (anche nel caso di un lungo romanzo o di una complessa tragedia), in qualcosa che è più o meno delle altre cose mentovate di sopra, e che dal filosofema si distingue perchè è intuizione, e dalla percezione o giudizio storico si distingue perchè è di là o di qua dalla distinzione di reale e irreal, e dalla commozione pratica, perchè è di là o di qua dalla pratica, e configura la commozione e nel configurarla la trae fuori dai suoi limiti e inserisce in lei il dramma eterno del mondo. In altri termini, l'iden-

tità della esigenza teoretica, e l'identità della correlativa polemica, nella pittura e nella poesia, ben lungi dal differenziare pittura e poesia, valgono a dimostrarne ancora una volta l'unità.

Senonchè i nuovi critici e storici, non avvertendo questa identità e perciò non prendendo la buona via che sarebbe quella di cercare nella pittura la pura esteticità, malamente frazionata, per effetto di un'analisi sull'estrinseco, in arte poetica, pittorica, scultoria, musicale, architettuale e via, s'impegnano in una via traversa e che non spunta, cercando il carattere estetico della pittura non nelle opere stesse, ma in ciò che (nell'estrinseco) sembra che le faccia differenti dalle opere di poesia. Ed ecco che allora ciò che essi riescono a cogliere non è più pittura, non più opera d'arte, non più un atto estetico, ma linee, colori, tonalità, luci ed ombre, chiaroscuro, sfumato, e via dicendo. In queste cose sarebbe, a lor credere, la realtà, l'unica e vera realtà della pittura; ma, anche nel credere così, anche nell'asserire questa stortura, ripetono una vicenda che accade tal quale per la poesia, anch'essa in passato fatta consistere sovente nelle parole sensuose, nelle metafore, nelle figure, nei metri, ed oggi, con mutate formule, in certi procedimenti stilistici e ritmici. L'errore nasce in entrambi i casi dall'appigliarsi con tanta furia, o dal tenersi stretti con tanta superstizione alla pura forma, che, invece della pura forma, — la quale in estetica è tutt'insieme contenuto, ossia è il contenuto in quanto forma, — si ritrovano nelle mani la forma astratta: errore di tutte le rettoriche, anche delle più fini e squisite.

Nella storia dell'Estetica c'è un filosofo che rappresenta in modo eminente questa posizione dell'astratta forma, lo Herbart; pel quale appunto la bellezza dell'arte, come ogni altra bellezza, si esauriva in semplici rapporti formali, di pensieri nella poesia, di linee e di colori nella pittura, di contorni nella plastica, di toni nella musica, e tutto il resto, come estraneo alla pura esteticità, rimandava al contenuto variamente e accidentalmente interessante, e non cessava di fulminare contro coloro che in un'arte cercano la perfezione di un'altra, e « tengono la musica per una specie di pittura, la pittura per poesia, la poesia per un'alta plastica, e la plastica per una sorta di filosofia estetica ». Ma è anche noto che nessuna delle scuole estetiche fu così poco feconda come quella dello Herbart, alla quale non venne mai fatto di attingere la concreta realtà dell'arte. Il che non vuol dire, che il severo filosofo tedesco del formalismo non fosse mosso da un pensiero originariamente sano: l'opposizione appunto all'estetica del concetto o dell'Idea, intellettualistica o rea-

listica, e a quella del sentimento e della passione, e l'insofferenza pei critici che innanzi alle opere d'arte « lasciano sparire l'oggetto » e si abbandonano alla commozione o cadono in estasi e smanie mistiche; per quei « temibili ammiratori », i quali, « nonostante la classica calma onde i veri artisti imprimono alle loro opere il suggello della vigile cura e della ponderazione, introducono in quelle opere così misurate e ben contornate la loro infinita nostalgia di beatitudine, quasi volessero infrangerle e crearle a nuovo mercè la loro interpretazione per riestrarne ciò che vi hanno introdotto come rivelazione di uno spirito superiore ». Un suo motto, tra gli altri, a me torna di frequente sulle labbra e lo ripeto con fermo consenso: quello sul « freddo giudizio del conoscitore », che, guardando esclusivamente alla forma, dichiarerà senz'altro « brutte » opere, che il volgo raziocinante o sentimentale leva alle stelle.

La teoria estetica dello Herbart corrispondeva a tutta la sua filosofia pluralistica e irrelativa e matematizzante; e, insieme con questa, entrava in contrasto col concetto della realtà come spiritualità e produttività. Nello stesso contrasto entrano coloro che, consapevolmente o no, con o senza quel fondamento, ora la rinnovano; perchè neppur essi potrebbero mai spiegare quale ufficio adempia nello spirito questo immaginato combinare e godere di puri o astratti rapporti formali, o (per usare la vecchia terminologia scolastica) a quale « facoltà » si riporti, e, come si leghi e cooperi con le altre forme della teoretica e della praxis. Nel caso della pittura e delle arti figurative c'è, a questo proposito, una facile tentazione, alla quale più volte si è ceduto, di ricondurre quel godimento di forme a uno dei cosiddetti « sensi » dell'uomo, all' « occhio ». Ma io non farò il torto ai nuovi critici e storici di attribuir loro un consimile grossolano fisiologismo e sensismo; e credo che anch'essi siano, quanto me, persuasi che l'occhio, fisiologicamente concepito, e il piacere dell'occhio, non hanno niente di comune con la pittura o con altra arte. Piacere dell'occhio, nel significato sensistico o pratico, potrà chiamarsi, per esempio, quello che si prova nel ritrarsi al riposo dell'ombra quando si è offesi o stanchi dalla troppa luce, o quello di gaia espansione che per converso si prova quando dalle opprimenti tenebre si esce al chiarore; ma tutto ciò è diverso ed estraneo alla gioia che suscitano un quadro o una statua. Allorchè essi parlano dell' « occhio », evidentemente intendono (come, del resto, anche lo Herbart intendeva) di un occhio non materiale e fisiologico, ma « spirituale », non pratico ma teorico e sognante e fantasticante: al quale non è da muovere altra obiezione se non che esso è poi

una metafora per designare lo spirito intero, o almeno lo spirito come fantasia. In verità, una pittura non si vede con l'occhio, ma si apprende con tutte le forze dello spirito, atteggiata in quella loro forma particolare che si chiama l'intuizione lirica o l'immagine estetica.

E altresì metafore sono, in estetica, linee e colori e toni e ombre e luci e ogni altra determinazione siffatta, di provenienza fisica: metafore, metonimie, sineddoche per designare la figurazione dei moti dell'anima. Il che dicendo, conviene affrettarsi ad allontanare il fraintendimento e l'errore onde linee e colori, e quant'altro si usa distinguere, sono trattati come segni o simboli dei sentimenti da ritrarre, ridando luogo al dualismo di segno e cosa significata, e perciò a un distacco di contenuto e forma. Bisogna interpretare invece la proposizione anzidetta alla lettera: cioè, che i sentimenti siano realmente lineati e colorati e ombreggiati e illuminati, e facciano tutt'uno con quelle forme, che in tanto sembrano da essi distinte in quanto all'astrazione dei fisici si è contrapposta l'altra degli psicologi, rompendosi l'unica realtà del concreto produrre spirituale, che è tutto anima perchè è tutto corpo. E, di conseguenza, un'altra illusione giova sgombrare: cioè che ciascuna di quelle determinazioni, linee, colori, ecc., possa mai stare senza l'altra, e senza tutte le altre determinazioni delle cose, ossia senza l'intera realtà. Nella pittura, non diversamente che nella parola, tutte le sensazioni entrano, sebbene tutte siano oltrepassate e idealizzate nell'immagine fantastica, che non è più cosa praticamente sensibile e vissuta, e nondimeno include tutta la vita, non potendosi altro che per astrazione dare della vita solo un pezzo o un lato. E perciò è vano tentar di riunire particolari ordini di rappresentazioni con particolari ordini di concetti fisici corrispondenti a particolari ordini di sensazioni (come usarono il Lessing ed altri), non solo perchè i due ordini, una volta che sono stati divisi, sono diventati disparati, ma anche, e sostanzialmente, perchè nella concreta realtà, e nell'arte in quanto concreta realtà, c'è sempre tutto in tutto.

Se ciò è vero (e negarlo non si potrebbe se non col sostituire alla concreta realtà la realtà astratta e frantumata e resa così inintelligibile), consegue che al critico e storico della pittura e delle altre arti figurative spetta il medesimo ufficio che al critico e storico della poesia, dovendo l'uno e l'altro ragionare lo stato d'animo, non già certamente dell'artista in quanto uomo, ma lo stato d'animo espresso nell'opera d'arte, che si chiama ispirazione o motivo lirico. Cosa, del resto, ovvia, perchè se il pittore è artista e non

già meccanico combinatore di linee e colori per gioco e passatempo, se il pittore, per pittore che sia, sorge sul tronco dell'uomo ed esercita atti umani, da un sentimento è stato pur ispirato e da un motivo lirico è stato guidato a prendere in mano i pennelli e a colorare tavole e tele; e il critico, rifacendo il processo creativo (quello creativo e non quello tecnico, e molto meno la biografia personale e pratica dell'artista) al sentimento-motivo deve risalire e risolvere i problemi intellettuali, che esso viene via via suscitando.

Si dirà che, nel perseguire questo intento, accade che il critico o si svii dietro l'astratto soggetto della pittura, o dietro immagini che rispondono alla sua immaginazione e non a quella dell'artista, o in esegesi più o meno allegoriche. Ed accade certamente; ma appunto perchè il critico, come suona qui la parola, « si svia », cioè, in tal caso, non è buon critico; e, a ogni modo, gli stessi incidenti succedono, con pari frequenza, nella critica della poesia. Si dirà che il lavoro definito di sopra è assai arduo; ma arduo è anche nella critica della poesia, perchè in ambi i casi occorrono varia e viva cultura storica, sentimento agile e fine, intelletto acuto, in modo da cogliere l'ispirazione effettiva dell'artista, nella sua originalità e nelle sue molteplici relazioni, nella sua eterna umanità e nel suo particolare e individuale colorito storico. Il Fromentin diceva giustamente che tale opera voleva, *à la fois, un historien, un penseur et un artiste* (ossia per l'appunto un critico, nella complessità della sua formazione mentale). Ma, per ardua che sia, e rara come sempre le cose buone e belle, esiste nel fatto e può vedersi in tante pagine dello stesso Fromentin, del Baudelaire, del Pater, e disseminata in frammenti in tutto il corso della critica e storia delle arti figurative, frammenti che si sono moltiplicati nel secolo decimonono e ai giorni nostri, ed è dato trovarli negli stessi libri dei critici della nuova scuola, che pur vorrebbero seguire diverso ed opposto indirizzo.

Un'altra cosa veramente si dice, più ancora di queste, dai nuovi critici e storici, la quale sembra ad essi di gran peso e trova molti consenzienti o a molti riesce prontamente persuasiva: cioè, che a questo modo la critica sostituisce concetti di categorie spirituali alle ben determinate linee e colori della pittura ed uccide la pittura, illudendosi di spiegarla. Ma il medesimo essa fa nella poesia, dove sostituisce concetti alle individualità dei ritmi, metri ed immagini; e adempie, così facendo, nell'un caso e nell'altro, il dover suo, perchè il passaggio dalla fantasia al pensiero, dall'intuizione al concetto, è nient'altro che il fine proprio della critica. Chi non vuole

questo passaggio, semplicemente non vuole la critica stessa; ma è strano che chi vuole la critica, pretenda poi impedirle di muoversi ed attendere alla sua opera. D'altronde, anche i nuovi critici alle linee e ai colori e alle altre individuate determinazioni sostituiscono, nel loro discorso, i « concetti » di esse, perchè analizzano e ragionano, o, in ogni caso, anche quando non analizzano e non ragionano ma esprimono le proprie impressioni, le esprimono in parole, che non sono linee e colori. La stravagante idea, di una critica d'arte che gareggi con l'arte e la riesprima con un nuovo mezzo, è stata da me altrove più volte confutata; e perciò mi restringo ora a ricordare soltanto una sentenza, che, sul proposito delle descrizioni che si usavano delle arti figurative, saggiamente pronunziava, or sono sessant'anni, Jacopo Burckhardt: « Se si potesse ridare in parole quello che c'è di più profondo in un'opera d'arte, l'arte sarebbe superflua, e l'opera in questione se ne sarebbe potuta rimanere non-costruita, non-scolpita, non-dipinta » (e, aggiungo io, non-poetata).

Assunto il fallace principio (che potremmo denominare herbartiano) di una pura ossia astratta forma pittorica, vuota di contenuto spirituale, in qual modo può mai configurarsi il tentativo di narrare, su quel fondamento, la storia dell'arte? Evidentemente, come storia di procedimenti artistici: e dico artistici, e non già tecnici, perchè stimo che i nuovi critici e storici abbiano ragione quando protestano contro quest'errore loro attribuito. Essi mostrano di tenere in conto la distinzione fra arte e tecnica; e forse in questa parte non sono rimasti senza frutto i concetti che io ebbi a proporre e sostenere parecchi anni addietro, sciogliendo l'intrico e le confusioni ingenerate dal nuovo idolo del positivismo estetico, la « tecnica ». Il loro errore è altro; e si ritroverà non difficilmente ove si rifletta che i procedimenti artistici, ossia gli stili, sono astrazioni dalle singole e concrete opere d'arte; e che perciò la storia dell'arte, da essi ideata, riesce, rispetto all'arte, a una storia di astrazioni. In effetti, invece di profundarsi nelle singole opere d'arte e personalità artistiche, e procurare di coglierne ed intenderne le sottili e delicate vibrazioni interiori, e determinarne la storica e individuale fisionomia, rivolgono la loro attenzione e la loro indagine a certi tratti comuni a più opere d'arte; e con ciò potrebbero tutt'al più (quando non si perdono in sterili ravvicinamenti e allarmamenti) giungere a determinare certi indirizzi generali del sentire, o, come il Wölfflin dice, della *Stimmung* delle varie epoche e tempi, riflessa nelle opere dell'arte, ma non queste opere nella

loro individualità e originalità, e, insomma, qualcosa che non è più estetico, ma culturale e pratico.

Valga come spiccato esempio il discorso sulla storia dell'arte italiana, letto all'università di Torino nel 1915 da Lionello Venturi, il quale, sebbene in altri suoi lavori si sia avvicinato alla schietta forma di critica che veniamo difendendo, qui si è lasciato allettare, com'egli stesso dichiara, dai concetti del Berenson e del Longhi. Il Venturi si domandava quale « posizione » spetti all'Italia nelle arti figurative: domanda che meriterebbe di essere criticata e negata, com'è stata negata per la storia della poesia, perchè c'è bensì una geografia d'Italia e magari una politica o una cultura o un costume italiani, ma non già una poesia e una pittura italiane, essendo l'arte in quanto arte sempre individuale e sempre universale, e perciò sempre sopranazionale. Ma egli, invece di rigettare tale domanda, la determina in quest'altra: se l'Italia abbia creato uno stile nuovo, e quale. E poichè, a suo dire, quando la civiltà italiana si affacciò alle arti, già quasi tutto il mondo dell'arte era creato, e lo stile della plastica pura era greco, quello della plastica architettonica romano, e gotico il linearismo architettonico, e asiatico il cromatismo, all'Italia non restava altro libero campo d'invenzione che lo stile pittorico: nel quale, in effetti, compì le sue prove maggiori. In Italia, segnatamente a Venezia, si attuò la « perfetta fusione » tra il colore e la plastica, mercè l'elemento nuovo, il « tono ». « Giorgione (scrive il Venturi) mantenne l'accordo fra il sistema tonale e l'intensità di ogni singolo colore, in uno strano eccezionale equilibrio, che non poteva durare e che non ritornò più, perchè la conseguenza logica del principio tonale era la prevalenza dell'effetto di luce e d'ombra. E infatti Tiziano restrinse gradualmente la gamma della propria tavolozza sino a immaginare negli ultimi anni di sua vita effetti di luce e di tenebre, compenstrate ed opposte, quasi nella notte scoppiassero all'improvviso fuochi fantastici. Rimaneva tuttavia il movimento a dar carattere cromatico all'effetto d'insieme, poichè la luce vibra perennemente anche se concreti una forma. Ma bastò che l'interesse della forma si acuisse di nuovo, e l'effetto costruttivo statico si sovrapponesse al desiderio di movimento, perchè luce ed ombra ridiventassero chiaroscuro. Appunto, Michelangelo da Caravaggio compì logicamente la traiettoria del tono, e distrusse il colore ond'era nato il tono, per tornare all'effetto plastico puro ». Ma che codesto supposto svolgimento sia tutt'altro che artistico, e, anche ammesso che ritragga qualcosa di reale, rappresenti uno svolgimento non estetico ma etico,

viene a dire il Venturi stesso quando lo rappresenta come la sintesi dello spirito asiatico e dell'europeo, dell'Asia mistica e sognatrice e perciò cromatica, e dell'Europa intellettuale e pratica e perciò plastica: e quando svela quella « perfetta fusione tra il colore e la plastica » come tutt'uno con la « perfetta fusione tra il mondo medievale e quello greco-romano, tra l'Asia e l'Europa, tra l'etereo e il solido, tra il movimento e la stasi ». Similmente, il Longhi, ritraendo in un suo saggio le due grandi ère, la disegnativa e la cromatica, finisce col far coincidere la prima con l'era filosofica e gnoseologica della metafisica, dell'intellettualismo e dell'esclusivo umanismo, e la seconda, che includerebbe e supererebbe la precedente, con l'era della « natura organizzata nello spirito come attualità creatrice ». E similmente altri, che, in luogo di darsi la storia delle pitture e delle anime pittoriche, ci danno una fantastica storia culturale, non priva di quegli atteggiamenti che erano consueti all'antiquata filosofia della storia.

Una storia siffatta dovrebbe logicamente astenersi da qualsiasi discriminazione di valori e di disvalori estetici, perchè, avendo abbassato Parte a documento di certi indirizzi mentali e morali, le è dato ritrovare questi, indifferentemente, in opere eccellenti, mediocri o cattive. Come quei critici e storici, analizzando la pittura secentesca o barocca, vi notano precorrimenti della pittura moderna e modernistica e avveniristica, così a me, studiando anni addietro la lirica italiana secentesca, fu dato notare movimenti, immagini, fatture di versi e di strofe, disegni di sonetti, che precorrevano il « pittoresco » romantico, e persino le trovate e gli esperimenti dei Baudelaire, dei Mallarmé e di altri artisti « di eccezione »: e nondimeno coloro nei quali osservavo quelle curiosità psicologiche erano, al mio schietto giudizio, poetastri o poetini. Ma nei nuovi critici e storici della pittura, indagatori degli stili e narratori della *fabula de lineis et coloribus*, circola, talora in modo patente, tal'altra nascosto, un forte impeto di valutamento e svalutamento: e aperta, per esempio, è la loro antipatia per Raffaello e per Leonardo, e anche per Michelangelo, e la loro estrema simpatia e ammirazione per i coloristi e per taluni dei finora meno noti e meno pregiati barocchi. La loro « storia del lirismo puro » (sebbene nei migliori cerchi di raffrenarsi e invigilarsi in questo impeto), vuol essere una vera e propria « trasvalutazione di tutti i valori pittorici ».

La cosa merita di essere rilevata perchè ci rischiera intorno a un altro ordine di motivi non logici ma psicologici e passionali,

che hanno concorso a formare e a promuovere la nuova scuola: la simpatia e l'aspettazione per l'arte impressionistica, cubistica, futuristica e, in genere, decadentistica odierna. La quale, considerata in generale, ossia stilisticamente, si squilibra, nella pittura non meno che nella poesia e da per ogni dove, verso il sensualismo dei particolari immediati e disgregati, e procura di unificarli e idealizzarli per mezzo di accenni, di suggestioni, di simboli e di altri intellettualismi; e perciò induce i suoi affezionati a guardare altresì all'arte del passato col criterio del sensualismo (« effusione pura »), e a sceverarla con quel criterio, e, con quel criterio, condannarla o esaltarla. A siffatto motivo psicologico, che ha avuto ed ha molto potere sopra i nuovi critici e storici italiani, è da aggiungere un altro che forse, almeno in origine, ha avuto gran potere su qualche critico forestiero, autorevole promotore della scuola, il Berenson; cioè le occorrenze del conoscitore e attributore di dipinti, che, vistisi fallire i mezzi d'identificazione offerti dal Morelli e da altri escogitatori di segni, e poco fidando nei documenti scritti, è stato spinto a rivolgersi all'indagine e approfondimento degli « stili ». Comunque, l'aperta appassionatazza e ingiustizia nel favore e disfavore accordato ai pittori e agli altri artisti di cui la nuova scuola ha finora trattato, conferma che essa, non possedendo nella teoria adottata un presidio a determinare il pregio reale dell'arte, lascia aperto il varco agli arbitrii delle predilezioni contingenti e individuali, delle esagerazioni nel deprimere e nell'esaltare.

A impedire i quali, e a rendere più stretto e rigoroso lo studio delle arti figurative, non vi ha altro modo che rendere la critica e storiografia di esse sempre più « filosofica ». Sono passati i tempi nei quali si disputava se di pittura potessero trattare e giudicare anche i laici o non solamente i chierici, cioè i pittori stessi. A taluno che ai giorni nostri ripropone tale questione e parteggia di nuovo per l'esclusivo diritto dei pittori; è ora agevole rispondere che la critica della pittura, essendo critica e non pittura, è per l'appunto ufficio dei non pittori, dei laici, e che i pittori stessi, quando passano alla critica (e sono di certo i ben venuti), cessano di esser pittori e si fanno laici, cioè riflettenti e ragionanti; e, d'altra parte, che, concernendo essa la pittura, i laici stessi debbono essere in qualche modo pittori, pittori potenziali, come l'intenditore di poesia è sempre poeta potenziale. Ma nemmeno basta più, ora, richiedere per la critica d'arte cultura letteraria ed erudizione: bisogna andare più in fondo, e riconoscere e ricordarle che la linea del suo svolgimento, la legge del suo progresso, è, piaccia o non piaccia, proprio

quella stessa della filosofia. E forse le incertezze e debolezze di cui soffre la critica e storia delle arti figurative dipendono dall'esserle mancati finora quei grandi critici filosofi che hanno dissodato e fertilizzato la storia della letteratura e della poesia: critici come il De Sanctis, oltrechè sensibili alle impressioni estetiche, del pari versati nella esatta e delicata conoscenza del cuore e delle commozioni e della vita umana, e nelle ragioni dell'arte. Innanzi alle pitture e alle altre opere delle arti figurative si sono soffermati più di solito amatori, collezionisti, artisti, curiosi, eruditi, fantasiosi, commercianti, che non uomini di piena umanità e di mente robusta, risoluti e capaci d'intenderle seriamente e secondo verità, come opere, quali esse sono, di semplice e seria umanità.

Che lo spiritualizzamento sempre più genuino e completo della interpretazione artistica (cioè la sua liberazione dal sensualismo e dall'intellettualismo), e il congiungimento della critica d'arte con la filosofia, sieno intrinseche e logiche esigenze, e perciò tendenze efficaci ai tempi nostri, si può scorgere dal rapido scemare, al quale assistiamo, particolarmente in Germania e in Italia, della divisione, della reciproca ignoranza ed ostilità, tra studiosi d'arte e studiosi di estetica. E un'altra manifestazione della stessa tendenza è il frequente apparire di saggi e trattati sulla « metodica della storia artistica »: lavori ai quali, a dir vero, manca la materia specifica (non potendosi enunciare proposizione alcuna di metodo che non valga tutt'insieme per lo studio della pittura come di ogni altra opera d'arte), e nondimeno, nella loro forma ancora empirica ed eclettica, rappresentano il graduale passaggio degli storici e critici dell'arte da una filosofia rudimentale e accidentale a un'altra più ricca, più addottrinata e più sviluppata. A questa, negli altri gradi del suo sviluppo e nella sua forma più rigorosa, certo solo pochi tra gli storici dell'arte giungeranno; forse tre, due o uno solo: ma ciò pur sarà bastevole perchè le nuove proposizioni di verità, che essi conseguiranno, si trasfondano, assumendo veste più popolare, di risultamenti piuttosto che di processi, di esempi piuttosto che di dottrine, in una cerchia più larga, e conferiscano così anche a quel ramo di studi storici (come è già accaduto negli altri) carattere filosofico.

Una riprova che la legge e la linea di svolgimento è, nella critica e storiografia delle arti figurative, intrinsecamente filosofica, può essere offerta dalla storia di questa critica e storiografia. Già da quasi venti anni io raccomandai tali indagini, e procurai di avviarle, e ne fornii qualche saggio; e vedo ora con piacere che contributi, e per-

sino tentativi di trattazioni più o meno generali o complessive, vengono fuori su questi argomenti in Italia, in Francia e in Germania, e assai pregevoli sono particolarmente i lavori italiani (1). Dal prosieguo di questi lavori si parrà chiaro che i problemi agitati, formulati o risolti nel corso dei secoli nella critica della pittura sono logicamente gli stessi di quelli onde si è intessuta la critica della poesia, e che talora le due correnti critiche si sono modellate l'una sull'altra, o addirittura si sono fuse. E si parrà anche la dipendenza diretta o indiretta, consapevole o inconsapevole, delle varie epoche e scuole di critica artistica dalle varie scuole ed epoche filosofiche: dall'estetica mistica, dall'estetica dell' Idea, da quella formalistica, dalla edonistica e moralistica; o, addirittura, dall'idealismo, dal dualismo, dal materialismo, dal positivismo, e via dicendo. Quale meraviglia? Le categorie e i momenti dialettici del pensiero sono quelli, e chiunque pronunzi giudizi e faccia affermazioni, potrà ben passare da una categoria all'altra, da un momento all'altro, da un concetto più povero a uno più ricco, ma non potrà sottrarsi alla legge mentale ed operare fuori di essa, fuori della filosofia. E peggio per lui se sentirà questa necessità come un giogo pesante e costringente, perchè vorrà dire che non ha saputo far di necessità virtù e, dominando i pensieri col pensiero, convertire la costrizione in libertà.

Non mi estenderò su quest'ultimo punto perchè, avendo già dimostrato ed esemplificato in un mio saggio tale dipendenza per la critica della poesia, posso lasciare ad altri volenterosi la facile estensione dimostrativa di questa verità alla critica delle arti figurative. E anche l'analogia tra le fasi delle due correnti critiche si potrà facilmente lumeggiare col prendere in esame, per esempio, i concetti della « imitazione della natura » (che in poesia si diceva altresì « verisimiglianza »), del « conveniente » e delle « regole », del fine « gradevole », del fine « morale » e « edificante », e del fine « sociale », del contrasto tra « disegno » e « colore » (che

(1) Oltre i saggi e recensioni inseriti dal Gargiulo nella *Critica* (IV-VII, 1906-1909), ricorderò, tra i più recenti: L. VENTURI, *La critica d'arte in Italia durante i secoli XIV e XV* (in *Arte*, XX, 1917); G. VESCO, *L. B. Alberti e la critica d'arte in sul principio del Rinascimento* (ivi, XXII, 1919); L. VENTURI, *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci* (Bologna, 1919); L. LOPRESTI, *Marco Boschini, scrittore d'arte del secolo XVII* (in *Arte*, XXII, 1919); M. PITTALUGA, *Eug. Fromentin e le origini della moderna critica d'arte* (ivi, XX-XXI, 1917-8: studia, nelle sue forme capitali, tutto l'argomento, dal Rinascimento al secolo XIX); A. RECCI, *C. Baudelaire critico d'arte* (ivi, XXI, 1918).

in poesia ha per solito l'equivalente in quello tra « ingenuo » e « sentimentale », « classico » e « romantico », del « caratteristico » o dell' « espressione » (che furono per lungo tempo intese in pittura come in poesia in senso psicologico e naturalistico, come volti, figure, azioni o parole espressive e caratteristiche); e via discorrendo. Analoghe sono anche le interpretazioni storiche, date delle arti figurative e della poesia, ora sul fondamento di un ideale di bellezza del quale si seguano gli inizi, la perfezione e la decadenza, ora col riportarle alla sociologia e perderle in quella, ora col riportarle al clima e alla razza e ad altre condizioni naturali, togliendo loro inavvedutamente il carattere di spirituali creazioni; analogo, nell'un ordine e nell'altro, il rapporto tra critica ed erudizione, o critica e filologia, e anche nella critica delle arti figurative, come in quella della poesia, il mero filologismo, biografico ed estrinseco, ha talvolta soverchiato e soffocato l'intelligenza, e solo per le condizioni accidentali della tradizione pittorica di certe epoche, sembra che alla critica della pittura sia particolare il filologismo delle « attribuzioni », che, in verità, si ritrova del pari in quelle della poesia e delle altre arti, se anche in grado quantitativamente minore.

Ed ora? Ora la critica delle arti figurative, come quella della poesia, è presso i migliori giunta al sicuro discernimento che essa non è filologismo ma storia; e che perciò del materiale accumulato dalla filologia si deve in parte, a volta a volta, servire come mezzo e, in parte, semplicemente allontanarlo come inutile o estraneo al caso. Il progresso accaduto nei concetti filosofici la premunisce sempre più contro il vizio di concepire la produzione dell'arte in modo deterministico e naturalistico, e i Taine e gli Spencer hanno perso efficacia di maestri. Il progresso nel concetto stesso dell'arte l'ha liberata dall'intellettualismo, dal moralismo e da ogni altro praticismo; e l'ha volta a cercare nell'arte l'arte. Questi progressi, questi acquisti compiuti trovano documento nella stessa scuola di storiografia artistica che abbiamo criticata; la quale rifiuta ciò che anche noi rifiutiamo, e al passato non vuol tornare, e non vuol essere né filologismo, né naturalismo e positivismo, né intellettualismo o moralismo, e vuol cercare, come noi sempre meglio facciamo in poesia, l'anima artistica delle opere, la eterna è pur varia e individuale lirica dell'anima umana. Certo, per effetto dell'equivoco nel quale essa cade di scambiare la forma pura con la forma astratta, e della contaminazione tra i propri concetti scientifici e le proprie simpatie verso conati odierni d'arte, quella scuola va incontro, e talora sog-

giace, al pericolo di rinnovare evolucionismo e naturalismo e, persino, l'indebito giudicar d'arte secondo modelli, che è l'essenza dell'accademismo (e qui dell'accademismo futuristico). D'altra parte, pel suo trascurare le personalità e guardare all'evoluzione degli stili, non aiuta forse, come dovrebbe, il lavoro che si è eseguito o è già bene avviato per la poesia, e che urge promuovere nella pittura e nelle altre arti figurative, di sceverare le vere e geniali personalità artistiche (relativamente poche come in poesia) dalla turba degli imitatori, dei plagia, dei meccanici combinatori, dei pittorici « versaiuoli », che dipingono e scolpiscono per occasione e commissione, e non perchè « detta dentro », degli intellettualistici autori di « arte nuova », e programmisti, e fondatori di scuole, e morbosi dilettanti di sensazioni e di bizzarrie: tutti fornitori di molta materia alla storia della cultura, ma di scarsa o nulla a quella dell'arte propriamente detta. Ma questi pericoli ed errori e deficienze sono il lato imperfetto e immaturo della scuola che diremo « stilistica », e non le ritolgono il valore progressivo che le abbiano riconosciuto. Per correggere quegli errori e ovviare a quelle deficienze e parare i relativi pericoli occorre che i nuovi critici e storici delle arti figurative, seguendo l'esempio di quelli della poesia, slarghino la loro mente, la loro cultura, il loro animo, e acquistino limpida e piena coscienza della verità che, oltre la pittura e le arti figurative, ci sono tutte le altre arti, l'arte in universale, senza la quale la pittura non è davvero intelligibile; e, oltre l'arte, c'è ancora lo spirito umano nella ricchezza delle sue forme e nella sua dialettica unità, senza il quale l'arte stessa non è davvero intelligibile; e, finalmente, che, oltre la pittura modernissima o moderna, e anche di là da quella che si fa cominciare, secondo i capricci, ora da Rembrandt ora da Giorgione, c'è la pittura di tutti i tempi e di tutti i popoli, cromatica o non cromatica che si chiami, la quale non può esser cacciata fuori della porta, perchè c'è rischio che, in siffatta lotta e pugilato, chi alla fine resta fuori sia non già l'arte, ma la critica, dimostratasi inadeguata al compito suo.

BENEDETTO CROCE.