

Neppure una vera correzione egli seppe introdurre in quel carattere d'« individualismo » che il Burckhardt aveva considerato proprio ed eminente del Rinascimento. Qui, veramente, c'era da correggere: lo stesso Burckhardt, al vedere l'abuso che si faceva di quel suo detto, scoteva la testa, e talvolta, umoristicamente, celiava nel suo dialetto svizzero: « Sentite, quanto all'individualismo, io non ci credo punto; ma non dico questo mio sentimento, perchè c'è gente che trova gran piacere nella cosa, e non voglio privarnela! » (p. xxxvii).

Certo, l'individualità in quanto personalità è del medioevo com'è del Rinascimento e di ogni altro tempo: coloro che oggi ancora adoprano meccanicamente quella parola del Burckhardt, cascano nel vuoto. Ma quella parola era il simbolo di un altro e più profondo e più calzante concetto: dell'elemento naturale, mondano, intuitivo e artistico che assurse nel Rinascimento contro l'unilaterale ascetismo, misticismo, concettualismo e logicismo, prevalente nel medioevo: dell'elemento, cioè, necessario alla concretezza dell'universale e della vita, e che, in certo senso, può chiamarsi l'elemento individuale.

Beninteso, le precedenti osservazioni riguardanti la tesi che il Walser si propose di dimostrare circa il Rinascimento non tolgono il pregio che hanno gli studii raccolti in questo volume: studii editi o inediti sui concilii di Costanza e di Basilea, sul Salutati come tipo dell'umanista della prima epoca, sulla concezione del mondo secondo il Rinascimento, sui problemi artistici di quell'epoca, sulla figura del tiranno tragico e del tiranno comico, sul Folengo, sul De Périers, e altri.

B. C.

MATTEO MARANGONI. — « *Saper vedere* », con 101 illustrazioni. — Milano, Treccani-Tuminelli, 1933 (8.º, pp. 172).

Assai raccomandabile mi sembra questo libro per l'educazione al gusto della pittura e per l'educazione estetica in genere, perchè, con copiose analisi di quadri ottimamente scelti e riprodotti in fototipie, e con fine gusto, viene mettendo in rilievo quello in cui consiste la loro bellezza, e che non è il loro motivo o soggetto ma la trasfigurazione formale pittorica o estetica o poetica che dir si voglia. Tale mi sembra il compito precipuo della critica d'arte ai nostri tempi: dare o ridare il concetto e il discernimento di ciò che nell'opera d'arte è propriamente arte ossia poesia: del suo valore « decorativo », di là o contro del suo valore « illustrativo », per usare qui la terminologia di un grande intenditore, del Berenson. A questo intento or son più di diciotto anni io venni scrivendo i saggi, raccolti poi nel volume *Poesia e non poesia*, che si potrebbe parimente intitolare, se così piacesse: « Valori decorativi e valori illustrativi in poesia ». Perciò mi sono un po' meravigliato nel vedere che il Marangoni (p. 14) mi pone tra coloro che non hanno fede nella « teoria della

visibilità », quando il vero è che questa teoria fu da me, primo, esposta e lodata e commentata in Italia, e che io non l'ho punto rifiutata, ma l'ho soltanto corretta e integrata per impedire che essa si disequilibrasse verso il « formalismo ». Onde ho dimostrato che, sotto quella metafora, c'erano i « sentimenti », ossia lo spirito umano: il che il Marangoni ora accetta, anzi ne fa il motivo della sua interpretazione. L'unità dello stile, della quale egli parla assai bene, è, per l'appunto, nient'altro che l'effettiva esistenza del mondo lirico o di sentimento, che, in quanto espresso, prende unità di stile (1). Similmente io non ho respinto la teoria del Berenson sul valore « decorativo » e quello « illustrativo »; ma ho procurato di rettificarla e inquadrala nella generale filosofia dell'arte, cominciando con l'affermare che, certamente, nell'arte il « decorativo » è il vero valore, ma che esso, nella sua verità, coincide con « l'espressivo » cioè con l'« illustrativo », beninteso non con quello extraestetico, letterario, aneddotico, ma col vero ed intrinseco illustrativo ed espressivo. Il compito, dunque, essenziale, è quello a cui il Marangoni attende; senonchè si tratta di cose assai delicate, così in pura teoria come in critica attuale, e perciò bisogna star vigili affinché, negato il valore di soggetto o contenuto materiale, non si neghi quello di soggetto o contenuto ideale, e non si cada, come dicevo, nell'astratto formalismo: dalla qual cosa, in verità, il Marangoni si tien lontano, come si vede in tutto il suo libro e più in particolare nel capitolo sull'edonismo o manierismo. Anche contraria alla schietta critica estetica è ogni divisione d'arte in serena e passionale, classica e romantica, e simili: divisione alla quale il Marangoni indulge qua e là, ma piuttosto nelle parole che nella sostanza, perchè sempre poi si ravvede, avvertendo che le distinzioni di classico e romantico sono pratiche ossia empiriche, con differenze puramente quantitative, e che in ogni opera d'arte c'è sentimento superato nella poeticità (pp. 56-7, 111).

(1) Anche questa interpretazione spirituale delle linee e dei colori ha la sua storia e meriterebbe di occupare gli storici della storiografia estetica. Nelle lezioni di estetica dello Schleiermacher del 1819, testè pubblicate, si legge: « Jeder wird zugeben das der Typus des Lichtscheins, der ihn umgiebt, einen Einfluss auf seine Stimmung hat, bei dem einem mehr, bei dem andern weniger. Von hier aus kann der Maler eine Art des Lichts mehr lieben, als die andre, und sie lieber darstellen. Es ist rein der Widerschein einer inneren Stimmung, der auch eben diese Stimmung wieder zurückruft » (*Aesthetik*, ed. Odebrecht, Berlin-Leipzig, 1931, p. 242). L'ed. ricorda in nota (p. 350) i pensieri simili dei pittori Runge e Friedrich, e quel luogo dello *Sternbald* del Tieck, che dice a proposito del paesaggio: « Was soll ich mit allen Zweigen und Blättern? Mit dieser genauen Kopie der Gräser und Blumen? Nicht diese Pflanze, nicht die Berge will ich abschreiben, sondern mein Gemüt, meine Stimmung, die mich gerade in diesem Moment regiert, diese will ich mir selber festhalten und den übrigen Verständigen mitteilen ». Come si vede, il noto detto dell'Amiel riecheggiava simili detti di scrittori romantici.

«Credo anche che bisogna guardarsi dall'altra distinzione corrente, che anch'egli adopera, sebbene sempre in modo piuttosto innocente, tra pittura lineare e pittura coloristica, per la semplice ragione che nessuno riuscirà mai (dico, in termini speculativi) a definire la linea distinguendola dal colore, e molto meno a separare in concreto le due cose, e perchè è semplicemente cervelotico identificare la « linea » con la « ragione » o con la « scienza », e il « colore » con la « fantasia » o con l'« arte »! Nè mi par che il Marangoni dica bene quando, confondendo il colorismo emozionante e voluttuario col dolce color d'oriental zaffiro che può prendersi a simbolo dell'arte, afferma che il seicento « rappresenta un ritorno al prevalere della fantasia »; la quale, se mai, tornò, quando furono superati così il barocchismo come il razionalismo, che ne fu la correzione meramente intellettuale, e sorse la nuova poesia dei Goethe e dei Foscolo. Il lussureggiante seicento era, in verità, privo d'intima fantasia, di « sogno ». Ma queste sono minuzie. Quello che non sono riuscito a bene intendere è l'ultimo capitolo del libro, sull'« arte contemporanea », nel quale il Marangoni confessa che la teoria da lui sostenuta e adoperata nella sua critica, della « visibilità », ossia del sentimento-stile, si applica bensì all'arte passata, ma non all'arte contemporanea, che esce fuori del rapporto di contenuto e forma, ed è immediatezza, non richiedente il discernimento dell'uomo di gusto, non l'opera dell'educazione, non l'*odi profanum vulgus*, perchè è comprensibile a tutto il *vulgus*, che vi ritrova « se medesimo! Forse, egli dice, bisogna scoprire per quest'arte nuovi schemi, ossia nuovi criterii (p. 158). È un'ironia? Crede e vuol dire il Marangoni, che, in tutto o in gran parte, quel che si chiama arte contemporanea non è arte? Certo, quando noi, analogamente, diciamo di una teoria scientifica che, per accettarla, conviene abbandonare la logica, o di un'azione che, per approvarla, bisogna liberarsi delle categorie della coscienza pratica e morale, facciamo dell'ironia: vogliamo dire che quella teoria è stravagante, e quell'azione, dissennata e immorale. Che, se non si tratta di ironia, pensi il Marangoni quanto grave istanza egli muova contro la teoria che è sua e che così bene sostiene in tutto il suo volume: la quale non potrebbe non essere insufficiente, arbitraria ed errata, se fosse costretta a cedere le armi innanzi a una particolare forma di arte che sia arte genuina. Confessando tal cosa, si verrebbe a dichiarare, nell'atto stesso, che quella teoria è priva di universalità, cioè di verità.

B. C.

EDMONDO CIONE. — *La logica dello storicismo*, Memoria letta all'Accademia di scienze morali e politiche della Società reale di Napoli. — Napoli, 1933 (8.º, pp. 48).

In questa memoria, che viene indagando con molto acume i problemi della filosofia come metodologia della storia, si tratta, nell'ultimo capitolo, di quelli che l'autore chiama « concetti funzionali », cioè dei