

LA DISPUTA INTORNO ALL' "ARTE PURA", E LA STORIA DELL'ESTETICA (*)

La disputa intorno all'arte « espressiva » e all'arte « pura », a quella che ha un « contenuto » e a quella di « mera forma », all'arte che è « illustrazione » e all'arte che è « decorazione », accenna a chiudersi, se non per conclusione concettuale consapevolmente riconosciuta e accettata, per stanchezza nascente da un certo senso di vuoto che si prova nell'asserzione dell'una e dell'altra tesi opposte e nell'insistenza sul contrasto.

Non intendo fare una rassegna delle varie manifestazioni che essa ha avute negli ultimi venti anni, ma mi restringo a ricordare, come bastevole al mio fine, un paio di episodi degni di nota. Il primo dei quali fu la comparsa in Inghilterra nel 1914 del libro di Clive Bell, *Art* (1), e dei saggi, raccolti poi in volume nel 1920, del suo consenziente e dissenziente amico Roger Fry (2). L'uno e l'altro di questi scrittori erano stati scossi e inebriati dai cosiddetti post-impressionisti francesi; e il Bell, più radicale, negava affatto che l'arte avesse alcun contenuto rappresentativo, e, reputando estranee le commozioni destinate dalle rappresentazioni che le si sogliono aggiungere, e solo valida una particolarissima commozione, che è quella estetica, non riconosceva come propria dell'arte se non la « forma », che era bensì una « forma significante » (*significant form*), ma significante di qualcosa di misterioso, che mandava in estasi. Il Fry si sentiva fortemente attirato da questo modo di vedere, che gli sembrava nuovissimo e rivoluzionario; ma il dubbio lo travagliava circa l'esclusione dell'elemento rappresentativo, per-

(*) Dal volume ora pubblicato: *La critica e la storia delle arti figurative. Questioni di metodo* (Bari, Laterza, 1934).

(1) Ristampa di Londra, Chatto & Windus, 1931.

(2) *Vision and Design*, ristampa, ivi, 1929.

chè, se in certi casi esso gli si dimostrava, nell'analisi, inessenziale all'effetto dell'arte, in altri lo vedeva da questo inseparabile, parallelo o addirittura fuso con questo, come, per es., nella *Pietà* di Giotto. E poi, che cosa mai è la « forma significativa », e la commozione che infonde, e che par che non abbia luogo nell'uomo estetico normale e rimanga cosa straordinaria? Non bisognerebbe dire, piuttosto, col Flaubert, che l'arte è « espressione dell'idea »? Ma, e che cosa poi propriamente il Flaubert intendeva per « idea »?

L'altro episodio è assai più noto, perchè si svolse in Francia, e vi tenne la parte principale l'abate Bremond, con la vivace discussione da lui promossa intorno alla « *poésie pure* » e contro la « *raison* » in poesia, cioè contro l'intellettualismo, sempre tenacissimo in Francia e sempre, nonostante la ribellione dei romantici, raccomandato dal gran nome del Boileau (1). Un poema — egli diceva — « doit son caractère proprement poétique à la présence, au rayonnement, à l'action transformante et unifiante d'une réalité mystérieuse que nous appelons poésie pure ». E diceva anche, tanto era il suo aborrimiento da ogni determinazione rappresentativa: « Pour lire un poème comme il faut, je veux dire poétiquement, il ne suffit pas et, d'ailleurs, il n'est pas toujours nécessaire d'en saisir le sens. Une paysanne bien née s'épanouit sans effort à la poésie des psaumes latins, même non chantés, et plus d'un enfant a goûté la première églogue avant de l'avoir comprise ». Per altro, neppur lui si teneva del tutto fermo in questa estrema asserzione, perchè finiva col distinguere tra « le sujet cérébral », cioè inserito arbitrariamente nell'opera poetica, e « le sujet plastique, déterminé par un choix de formes », e (cosa più grave ancora) in questa scelta faceva intervenire l'abborrita « *raison* » (2). Gli avversari del Bremond, attenendosi alla tradizione più generale francese, si ostinavano nell'opporre addirittura la « *raison* », come tale che sola conferisce dignità alla poesia.

Il problema, posto nei termini così dei disputanti francesi come degli inglesi, rimaneva, ed era, insolubile. Mancava il termine medio, che solo poteva dare la soluzione: il concetto di quella forma spirituale che non è la « *raison* » e non è la percezione della realtà accaduta o storica, e ha a suo modo universalità, ma un'universalità non logica, ed è perciò non un atto pratico ma un atto teore-

(1) Si veda principalmente il volume del BREMOND, *La poésie pure avec « un débat sur la poésie »* par ROBERT DE SOUZA (Paris, Grasset, 1926).

(2) « dans ce choix le rôle de la raison est important » (op. cit., p. 136).

tico, o, se così piace chiamarlo, una « forma significativa ». Onde tanto il Bell quanto il Bremond tendevano a sostituire la visione poetica e artistica col brivido mistico e andavano a caccia di quelle combinazioni di colori, astratti dal tutto, o di quei versi staccati dall'opera di cui sono parte ed in cui hanno vita, e innalzati o abbassati a stimoli provocanti quel brivido o quell'estasi. In Italia, dove la persuasione circa il proprio principio generatore dell'arte è entrata nella generale cultura, quelle dispute, anche quando sono cominciate o vi sono state introdotte, non hanno attecchito o si sono agitate nella bassa letteratura dei dilettanti poco informati.

Perchè la scarsa informazione, cioè l'ignoranza dei problemi dell'Estetica e della loro storia, opera in modo precipuo nel modo in cui queste dispute si svolgono; e di ciò (per attenermi agli episodi ricordati di sopra) dà prova la candida credenza del Fry, che, nientemeno, un avvenimento capitale, e anzi il vero inizio dell'Estetica, sia dato dallo sconclusionato libretto del Tolstói: *Che cosa è l'arte?*, il quale avrebbe criticato tutti i precedenti sistemi estetici e per il primo stabilito il carattere ideale dell'arte⁽¹⁾. La stessa cosa si vede nel Bremond, che, per altro, in un certo punto, sente il bisogno di dichiarare: « Mon incompétence en matière de philosophie technique m'empêche d'ajouter ici le témoignage des vrais maîtres. N'étant pas sûr de les bien comprendre, je ne saurais les discuter. C'est par la même raison que je ne cite pas Schopenhauer et que je ne discute pas l'*Esthétique* de M. Croce. *Non omnia possumus omnes* »⁽²⁾. Ma, se con ciò il Bremond si metteva a posto coi doveri di riguardo personale e di cortesia, non si metteva a posto con la serietà scientifica, la quale vieta di trattare problemi di cui non si conoscono bene i termini, tanto da dover poi confessare di non essere in grado di comprendere coloro che li hanno elaborati e portati al punto in cui sono al presente e da cui, se mai, bisogna ripigliarli.

Discussioni e contrasti di dottrina, assai simili a quelli dei quali abbiamo discorso, si sono già avuti nella storia dell'Estetica; e, senza

(1) « It was Tolstoy's genius that delivered us from this *impasse* and I think that one may date from the appearance of « What is Art? » the beginning of a fruitful speculation in Aesthetic. It was not indeed Tolstoy's preposterous valuation of works of art that counted for us, but his luminous criticism of past aesthetic, above all, his suggestions that art had no special or necessary concern with what is beautiful in nature » (op. cit., pp. 292-3).

(2) Op. cit., p. 107.

risalire all'età più lontana di questa, basta aprire la *Critica del giudizio* del Kant, al § 16, per ritrovarvi delineata la distinzione ed opposizione tra la bellezza pura e la rappresentazione dell'arte. « Vi sono (dice il Kant) due differenti specie di bellezza: la bellezza libera (*pulchritudo vaga*) e quella semplicemente aderente (*pulchritudo adhaerens*); la prima che non presuppone alcun concetto di quel che l'oggetto dev'essere, la seconda che presuppone un concetto e la perfezione dell'oggetto secondo questo ». Esempio delle bellezze libere, che piacciono unicamente per sè: i fiori, alcuni uccelli come il pappagallo, il colibri o l'uccel di paradiso, le conchiglie, e i disegni *à la grecque*, il fogliame per incorniciature o per parati di carta, e, in musica, le fantasie senza tema, e, in genere, tutta la musica senza testo. Esempio delle altre, di quelle « aderenti »: un bambino, una donna, un uomo, che piacciono in riferimento al loro concetto, un edificio, similmente secondo il proprio concetto di chiesa, di palazzo o d'arsenale; e, infine, come è logico, tutte le arti che non siano quelle di mero ornamento, decorazione e giuoco di fantasia: le arti che sono prodotte dall'attivo concorso dell'immaginazione e dell'intelletto (1). Nè il Kant dimentica il caso, descritto dal Bremond, di una bellezza « aderente » che può diventar « pura », se il giudicante (« la paysanne ». « l'enfant » del Bremond) non ha alcun concetto del fine della cosa o se nel suo giudizio ne astrae. Nella bellezza pura, dal Kant concepita, c'è già anche qualcosa della « forma significante » del Bell, perchè fiori e fregi e fantasie musicali sono immediatamente, senza uopo di concetti, espressioni di idee estetiche (2). E anch'egli per questa parte, e contro sua natura e disposizione, mette capo a una sorta di misticismo, giacchè quella pura bellezza, priva di concetti ossia di rappresentazioni, reca pura gioia, in quanto accenna a « qualcosa che nel soggetto stesso e fuori di lui non è natura e non è libertà, ma è congiunto col fondamento della libertà, cioè col soprasensibile » (3).

(1) Si veda per questa parte più espressamente § 51: « Man kann überhaupt Schönheit (sie mag Natur oder Kunstschönheit sein) der Ausdruck (aesthetischer Ideen nennen; nur dass in der schönen Kunst diese Idee durch einen Begriff vom Objekt veranlasst werden muss; in der schönen Natur aber die blosser Reflexion über eine gegebene Anschauung, ohne Begriff von dem was der Gegenstand sein soll, zu Erweckung und Mittheilung der Idee, von welcher jenes Objekt als der Ausdruck betrachtet wird, hinreichend ist ».

(2) Si veda testo nella nota precedente.

(3) *Kritik der Urtheilskraft*, § 57.

La teoria non era del tutto nuova neppure nel Kant, ritrovandosene i precedenti (senza salire più in su) negli estetici del settecento, per es., nell'Home⁽¹⁾, che distingueva la « *intrinsic beauty* », come quella di una quercia maestosa o di un fiume maestosamente o dolcemente fluente, per la quale basta un atto di visione, e la « *relative beauty* », com'è quella di uno strumento, che richiede un atto d'intendimento o di riflessione; e già, prima dell'Home, nell'Hutcheson, come distinzione tra la bellezza « organica e assoluta » e quella « comparativa o relativa », « alla quale ultima appartiene l'imitazione o rappresentazione delle cose »⁽²⁾. Mi astengo, come ho già detto, di risalire più in su e ricercare le tracce di tale distinzione fin nell'antichità classica. Piuttosto che questi precedenti, a noi interessano qui i conseguenti, cioè quel che accadde della stessa distinzione dopo il Kant, nell'Estetica tedesca, che quasi da sola riempie il campo di questi studi dalla fine del sette a quasi tutto l'ottocento.

Accadde che alcuni, nel costruire i loro sistemi estetici, si appigliassero alla bellezza « pura », e altri a quella « aderente ». Dei primi il principale fu lo Herbart (quantunque il suo scolaro Zimmermann assicurò che sia il solo estetico tedesco che non sofferse alcun influsso kantiano)⁽³⁾, il quale da quella distinzione trasse la sua teoria che la bellezza consista soltanto nella pura forma e che, nelle opere d'arte, essa si mostri altresì ma appoggiata a un contenuto che non ha valore propriamente estetico e suscita un materiale interessamento psicologico. O, per riferire alcune delle sue parole testuali: che altro è l'armonia interna, la quale, « ottica o plastica o acustica o puramente spirituale che sia », abbraccia in sé i veri « elementi del bello », e l'altro l'« espressione », che « serve a preservare dalla secchezza e dalla freddezza, di cui, a torto o a ragione, la pura e rigorosa bellezza può essere tacciata »⁽⁴⁾. I secondi appartennero in gran parte alla scuola schellinghiana e più ancora hegeliana, e ne furono gli epigoni; e questi s'intitolarono « estetici del contenuto » come quelli, cioè lo Herbart e i suoi scolari, « este-

(1) *Elements of criticism* (1762, ed. di Londra, 1824), cap. III, p. 96.

(2) *Inquiry into the origins of our ideas of beauty and virtue*: 1726 (trad. francese, 1749).

(3) *Geschichte der Aesthetik*, p. 422. Ma allo stesso Zimmermann, ossia al suo cuore di herbertiano, è assai cara e importante la distinzione kantiana di una bellezza vaga e di una bellezza aderente (op. cit., p. 441).

(4) *Werke*, ed. Hartenstein, XII, 741.

tici della forma » o « formalisti »; nè mancarono tra loro gli eclettici che assegnavano valore estetico a entrambi i principii, pur tenendoli distinti, come non mancarono formalisti che alquanto, a dir vero, goffamente, fecero rientrare l'arte nell'imitazione e l'imitazione nel rapporto di armonia tra originale e copia, e perciò in un rapporto formalistico. Cotesta fu la imponente per estensione, ma non robusta di logica nè fine di pensiero, Estetica tedesca dell'ottocento, nella quale il contrasto cessò anch'esso *faute de combattants*, non per risoluzione, ma per stanchezza. La risoluzione richiedeva che si criticasse la kantiana distinzione della « bellezza pura » e della « aderente », e, nei casi che si adducevano della prima, si mostrasse che c'era pur sempre, a farla sentire come bella, l'espressione spirituale di un sentimento, e, in quelli della seconda, che, appunto quando le opere d'arte erano veramente poetiche e poeticamente apprese, c'era, e vi si ritrovava, questa espressione del sentimento e non mai l'affermazione di un concetto o d'un fatto storico, e, meno ancora, un'eccitazione pratica al modo dell'oratoria. Ma siffatta crisi salutare della filosofia estetica non accadde allora, nè in Germania, dove i « contenutisti » credettero di riportar vittoria con l'asserire che per la bellezza non bastavano i puri rapporti formali, ma ci vuole il concetto o la figura degli oggetti reali (1).

Certo, il contrasto tra « formalismo » e « contenutismo » estetico, che dal Kant passò agli estetici tedeschi dell'ottocento, non è proprio identico a quello che si è acceso e si è dibattuto ai nostri giorni; e perciò l'abbiamo chiamato « simile », e non già « identico ». Niente si ripete identicamente nella realtà e nella storia, e anche le questioni che si riportano alle medesime categorie filosofiche e volgono sulle medesime posizioni fenomenologiche dell'errore, assumono in concreto aspetto diverso per le condizioni nuove tra cui sorgono, per i nuovi bisogni e le nuove difficoltà che le muovono; e ciò, d'altra parte, le rende fruttuose di arricchimenti mentali, di approfondimenti della realtà, di ulteriori e più particolari

(1) Si veda, per es., la polemica del « contenutista » Vischer contro il « formalista » Zimmermann (nei *Kritische Gänge* del primo, N. F., quad. v-vi, Stuttgart, 1866-73). Qui si ritroveranno tutti i motivi delle odierne controversie, come i colori e le linee che si vogliono far valere per sè, nella loro armonia, come arabeschi e ornati lineari e cromatici, indipendentemente dagli oggetti dipinti e disegnati; e « il pittore di decorazione da tenere pittore più puro che non un pittore di storia » (illustrativo): « der Decorationsmaler ein reiner Künstler, als z. B. der Historienmaler ». Eccetera.

problemi sui quali esse richiamano l'opera della meditazione. Così il dibattito del contenutismo e del formalismo fu, nel suo sorgere, manifestazione degli sforzi che il pensiero faceva, per intendere e collocare l'attività estetica tra quelle, fin allora sole riconosciute, della logica e dell'etica, o, come si è detto, per far posto nella concezione dello spirito a forme spirituali che parevano « irrazionali » al razionalismo o intellettualismo scolastico e a quello cartesiano. Più tardi, negli epigoni, non fu manifestazione di niente di serio e di sodo, ma un anfanamento di accademici, adusati a compilare sistemi e a scrivere volumi. Infine, il dibattito di contenutismo e formalismo, di arte della « rappresentazione » e di arte della « decorazione », di arte asservita e di arte libera, di arte mista e di arte pura, ai nostri giorni è stimolato precipuamente dall'effettiva arte e letteratura contemporanee, in cui così forti sono le correnti decadentistiche e morbose. Anche qui, dunque, *si duo faciunt idem, non est idem*.

Ma l'*idem*, cioè la sostanziale identità logica dei problemi, è quel che solo rende possibile di risolverli; e conoscere la storia dei dibattiti precedenti vuol dire ritrovare, attraverso le varie forme storiche, quella identità logica, cioè le eterne categorie e le eterne posizioni mentali a cui esse dan luogo, e perciò spianarsi la via delle risoluzioni. Quando non si vuol sottomettersi a questo necessario lavoro, i dibattiti non si compongono, le questioni non si risolvono; o si risolvono anche, ma, come si è detto, praticamente, con lo stancarsi in esse e col dimenticarle.

BENEDETTO CROCE.