

le sue note più felici sono là dove agisce di primo impeto la sua freschissima intuizione storica: una prontezza giovanile meravigliosa. La sezione sul conflitto fra cristianesimo e impero è dettata da questa intuizione ed è fra le più vivide dei due volumi. Ecco come in brevi tratti egli riassume lo spirito del culto imperiale, sintesi della civiltà dell'impero, contro cui il cristianesimo andava ad urtare. « Ma Tacito stesso ha cura di dirci che il crimine di quelli che furono arrestati fu, per quanto riguardava la moltitudine, assai meno l'incendio di Roma che 'l'odio del genere umano': se l'accusa ci pare assai vaga, e di stile poco giuridico, essa aveva per lo storico romano un significato nettissimo e soprattutto politico, il 'genere umano' confondendosi per Tacito col mondo mediterraneo che era sottomesso a Roma ».

« La conquista romana aveva organizzato questo mondo; una città, Roma, 'la Città', se l'era appropriato a pezzo a pezzo col suo appetito e colla sua forza di dominazione. La Città e il mondo ora obbedivano all'imperatore, in cui s'incarnava la potenza della Città sul mondo. Ora, non soltanto la Città onorava i suoi dei, che con essa avevan trionfato del mondo e che per essa regnavan sul mondo, ma la Città stessa era una personificazione, diciamo, misticamente, una personalità divina. In un certo senso, il Genio di Roma era la suprema divinità dell'impero; e l'imperatore, il Genio dell'imperatore vivente, la persona imperiale, era, praticamente, il grande Dio che presiedeva all'equilibrio del mondo. Tale era in fondo, più o meno, la concezione degli antichi imperi orientali ai quali Roma era succeduta. Tutti gli dei dei popoli conquistati sussistevano, come gli stessi dei di Roma, all'ombra di queste due divinità protettrici, e li assistevano, pur ubbidendo loro ».

Gli elementi della tradizione storica sono legati in maniera che la luce si diffonde in una vasta sfera. Perchè nel Loisy l'erudizione è sterminata, l'acutezza di giudizio è tagliente e spesso sottile; ma il merito suo principale, ciò che fa di lui uno dei massimi storici della Francia moderna, è in questa luminosa intuizione.

Concludendo, giova sperare che la commovente fedeltà dei due dotti francesi alla loro disciplina valga a ridestare nelle nuove generazioni il fervore della ricerca e, più che i discepoli in senso stretto, la *concordia discors*, di cui vive la scienza.

A. O.

WERNER WEISBACH. — *Französische Malerei des XVII Jahrhunderts im Rahmen von Kultur und Gesellschaft*. — Berlin, Keller, 1932 (in 4.°, di pp. 381, con 140 illustrazioni nel testo e 93 tavole).

In questo libro assai pregevole il Weisbach dà un compiuto quadro della pittura francese del seicento, ordinato perspicuamente in gruppi: il « Callot e la grafica favoleggiatrice »; « Simone Vouet e il barocco

italianizzante »; la « tendenza naturalistica »; la « classicità », e poi la « pittura alla corte di Luigi XIV », quella « chiesastica », il « ritratto », il « paesaggio », con accurate caratteristiche dei singoli artisti nella loro individua fisionomia. La dottrina dell'autore è molta e va di pari col buon giudizio, e certo non si potrebbe raccomandare migliore trattazione dell'argomento a chi voglia conoscere e studiare quel secolo della pittura francese.

Ma, poichè qui mi spetta considerare esclusivamente la metodologia dei libri che esamino, domando venia all'autore se mi restringo a discutere con lui, e a contraddirlo, proprio in questa parte.

Condizione necessaria per la storia dell'arte, come per ogni altra, sono precisi concetti teorici che investano e configurino la materia storica, e dei quali quelli fondamentali si dicono categorie, e gli altri concetti funzionali o strumentali (1). Ma il Weisbach, diffidente come sogliono essere gli specialisti e i filologi, non vuol sapere di cotesti concetti, che egli denomina « categorie rigide », e si propone, invece, d'impossessarsi immediatamente della « fluenza e mobilità della vita » (ivi): cosa che non si vede come possa farsi se non si hanno forti mani (che sarebbero, appunto, forti concetti) per quella presa e mantenimento di possesso. Così, per esempio, adoperando il concetto di « classicità », dichiara di riferirsi « non già a una rappresentazione generale », non a ciò che è stato pensato intorno al classico dallo Herder e dal Goethe o dai romantici e ai nostri giorni, ma unicamente al modo in cui l'età che egli studia, il secolo decimosettimo francese, « ha riguardato e apprezzato il classico in quanto valore estetico » (p. 3). Dove non sembra possa negarsi che si formi un *circulus in definiendo*, poichè quel modo di « riguardare » e « apprezzare » il « classico », presuppone un'idea del classico; nè si può addurre che si voglia qui riferirsi non già all'« idea », ma al semplice uso di quella « parola », giacchè lo stesso Weisbach avverte (ivi) che tale parola, presa in senso estetico, appare solo più tardi nella lingua francese. All'esigenza di determinare il concetto non è possibile sottrarsi. Per il Weisbach « classico » e « barocco » sono nient'altro che « modi tradizionali d'intendersi » (« hergebrachte Verständigungsbegriffe »), che val quanto dire semplici parole di vocabolario: il che è difficile mettere d'accordo col peso che fanno sentire quei termini nei giudizi e nei ragionamenti. Nè si possono collocare classico e barocco, come due opposte « polarità », sullo stesso piano, perchè il classico si presenta con una dignità che all'altro termine manca. La quale dignità il Weisbach ben sente e involontariamente confessa, come, per esempio, dove rende omaggio al genio del Poussin, « classico » nelle sue grandi e schiette creazioni, e « classicista » solo in momenti di debolezza (p. 178), che supera nella sua opera la moda e il tempo suo (p. 134), e che è da lui paragonato a un

(1) Per questi ultimi, si vedano alcuni schiarimenti in *Critica*, XXXI, 375-77.

Corneille o a un Racine (pp. 178-9), anch'essi, nelle loro cose belle, classici e non classicisti, e, come classici, e dove sono classici, simili a ogni altro creatore di bellezza. In un importante saggio storico, edito di poi, sulla *Ideologia classica* (1), il Weisbach insiste nella sua affermazione che « non bisogna intendere il concetto di classico, secondo che spesso si suole, quale categoria estetica universale, riferibile a tutti i possibili periodi di stile e a fenomeni che non hanno niente da vedere col concetto originario, ma conviene applicarlo solo dove esiste un riferimento all'antico mercè del quale la rappresentazione del classico si affermò »; trattarlo come un « fenomeno storicamente condizionato, che si presenta in determinate condizioni in vari tempi e al quale per approvazione e per tradizione si riconosce un valore soprastorico »; un fenomeno, « che può venire fuori solo da una struttura culturale e sociologica che gli sia favorevole, generato in una condizione creatrice » (pp. 615-16). Se questa non è la definizione, sia pure impacciata, dell'arte nel suo miglior fiore (nella sua rara eccellenza, nella sua « classicità ») — o, in ogni caso, se non tende inconsapevolmente a questa definizione, — non so che cosa sia e a che cosa tenda. Per quanto il Weisbach cerchi di eludere questa logica necessità, il « classico » riappare nelle sue pagine come quel centro estetico:

« al qual si traggono d'ogni parte i pesi »;

il che non accade per i concetti del « naturalistico » o del « barocco » o del « romantico ».

Nella stessa guisa che, per paura dei « preconconcetti », il Weisbach vorrebbe buttar via i « concetti » stessi direttivi, egli, fuggendo a ragione l'« estetica dommatica » (che innalza opere e forme particolari a modelli fissi e universali), fugge troppo più di là dal segno e salta via il modello unico e vero, che è l'arte a sè medesima; e così si ritrova senza alcun sostegno per il giudizio. Onde ricasca nelle teorie eclettiche dei sensisti del settecento o dei positivisti e relativisti dell'ottocento, proponendo una sorta di giudizio che dovrebbe essere condotto secondo i fattori nazionali o etnici, sociologici, individuali (se non proprio secondo che giudicavano i contemporanei, i quali spesso erano avvolti nelle nebbie della moda), e in tutto ciò grandemente valersi, per avvedimento e controllo, della comparazione; finchè, in ultimo, con un atto di coraggio, si darebbe giudizio personale, perchè (e in questo gli diamo ragione!) il critico deve pur giudicare e non può starsene « come l'asino in mezzo ai suoni » (pp. 8-9). Vecchia formula, che assai correva ai tempi della mia giovinezza, ma che ora, in Italia, è morta affatto per la quale la critica si faceva consistere, 1) in una spiegazione causale, *plus* 2) un sentimento o predilezione o ca-

(1) *Die classische Ideologie, ihre Entstehung und ihre Ausbreitung in den künstlerischen Vorstellungen der Neuzeit* (nella *Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwiss. u. Geistesgesch.* di Halle, XI, 4).

priccio personale. Che se si protesta che quel giudizio personale non dev'essere un « capriccio »; ma aver valore soggettivo-assoluto, si ritorna bensì tra le buone braccia di Emanuele Kant, ma non si può più sostenere che non esista alcun fermo criterio estetico del giudizio. Vero è che, in questo caso, non bisogna neppure dire che l'arte è « faccenda della vita e indirizzata a scopi vitali » (p. 5), al modo di una cosa pratica e utilitaria.

Il Weisbach sostiene un concetto della storia dell'arte opposto a quello propugnato da me, che ripongo il proprio di quella storia nelle personalità geniali. « Se (egli scrive) si volesse occuparsi in cose d'arte solo del genio, si avrebbero innanzi solo cime di montagne senza congiunzioni tra loro e solitarie, e si trascurerebbero le masse montuose che le congiungono con le varie loro elevazioni, le quali solamente offrono la misura della conformazione e dello svolgimento in alto di quelle cime » (p. 8). Le metafore e i paragoni celano pericoli, dai quali bisogna guardarsi col guardare sempre ai concetti che esse esprimono. La differenza tra collina e montagna e cima di montagna è graduale e quantitativa, ma quella tra opere geniali e opere non geniali, tra opere di creazione estetica e opere di pratica industria, è qualitativa; e Mevio e Bavio possono bensì esser collocati accanto a Orazio nella « storia della società antica », ma non nella « storia della poesia » (salvochè quei due non siano stati calunniati o non abbiano avuto, come talvolta accade, qualche momento geniale). La misura di un'opera d'arte è in sè stessa, e l'interpretazione storica, che le bisogna, è data da tutta la storia dello spirito umano fino a lei, e non dai mediocri o cattivi o pessimi artisti che l'attorniano nel momento della sua nascita e che dovrebbero (non si sa per qual diritto) fornire la misura per giudicarla. Sarebbe tempo che la falsa antitesi di « estetico » e di « storico » venisse relegata tra i pregiudizi volgari. Ricordo una frase del Norden: « Der Historiker, der, in Gegensatz zu dem stolzen Aesthetiker, entsagungsvoll sein muss » « lo storico che a contrasto dell'orgoglioso estetico deve essere pieno di spirito di rinunzia » (1). Ora, l'estetico partecipa triplicemente a questa umiltà, a questo spirito di rinunzia: vi partecipa in quanto storico, in quanto filosofo e in quanto uomo di sensibilità e di gusto; onde, anzichè *stolz*, è, come il giusto del Vangelo, *semper pavidus*.

La storia delle arti figurative ha molto bisogno di venir disciplinata nel senso della « scelta », perchè, per il fatto stesso che quadri e statue sono oggetti ricercati sul mercato, in quelle arti abbondano copie, manufatti eclettici, adattamenti, traduzioni, imitazioni e via dicendo, e artefici di questi vari lavori e scuole di artefici: cose che nella storia della poesia non appaiono o si liquidano presto, perchè i cattivi versi l'autore può ben pagarli allo stampatore, ma il pubblico non li legge, e le « scuole »

(1) Nella prefazione alla sua nota opera: *Die antike Kunstprosa*.

e gli « imitatori » sono stati sempre dispregiati *servum pecus*, o scansati come seccatori.

Ecco i punti delle *querelles* che attaccherei col valente Weisbach, e che riguardano (mi preme ripetere la dichiarazione fatta in principio) non proprio il suo libro, ma il prologo di esso e qualche enunciato incidentale.

B. C.

GIUS. MONTICELLI. — *Vita religiosa italiana nel secolo XIII*. — Torino, Fratelli Bocca, :933 (16.^o, pp. 371).

Lo stesso. — *Italia religiosa: primo declino del cristianesimo medievale (1305-1378)*. — Merano, 1934, presso l'autore (16.^o, pp. 347).

Questi due recenti volumi si aggiungono ai tre precedenti con cui l'autore ha cominciato una storia religiosa d'Italia, a partire dal declino dell'impero romano. Lavoro paziente e tenace, di un dotto che s'immersedesima con la sua ricerca e vive di essa: cosa degna di lode in questi tempi in cui gli studi storici sono inquinati dal volubile diletterantismo dei giornalisti, il quale seduce, del resto, non pochi « varvassori » cattedratici.

Naturalmente i cinque volumi del Monticelli son passati quasi inosservati, sia per lo scarso interesse che in Italia accompagna gli studi religiosi, sia per lo stile inameno e l'italiano barbarico e approssimativo con cui sono scritti. Ma i difetti dell'opera non cancellano il merito esemplare della disciplina di studio che sarebbe bene veder restaurata nella nostra storiografia.

I difetti son quasi ingenui. Leggendo i cinque volumi ci si accorge di qualcosa d'arcaico, di una storiografia già criticata e tramontata in Italia: sentiamo la *mediocritas* non sempre aurea del Villari: una concezione ambientale e una certa ottusità nel cogliere i punti salienti e le crisi profonde: di tanto in tanto qualche sobbalzo di falso dinamismo storico alla Volpe. Ma il semipositivismo storico ha d'altra parte sull'autore, che evidentemente è un cattolico, una benefica influenza. Gl'infonde una probità scientifica, un amore di veridicità, che lo libera quasi sempre dal misero spirito cavilloso e tendenzioso degli storici cattolici italiani. È una forma di storiografia la sua che la chiesa cattolica tollera alle frontiere protestanti ma non lascia di solito fiorire in Italia. Perciò non sarebbe male che quest'opera moderata e sobria nei giudizi, senza capziosità apologetiche, ampiamente informata, attirasse un po' più l'attenzione degli studiosi, fino a che non si sarà fatto di meglio; senza tuttavia farci illusioni sui limiti dell'indirizzo. Infatti il villariano metodo di dar ragione a tutto e a tutti, privo di profonda passione intellettuale e di vigore penetrativo, rende grigio e monotono il quadro: il falso dinamismo volpiano, incapace di discriminazioni concettuali diviene spesso sequenza cronachistica e genera poi il massimo difetto della vasta opera. Infatti il Monticelli, con un criterio empirico va cercando la vita religiosa medievale nel papato. Non