

LA TEORIA DEL GIUDIZIO ESTETICO COME GIUDIZIO STORICO (*)

Che cosa, a noi, critici o semplici amatori d'arte e letteratura, è più comune e familiare della teoria che per giudicare un'opera artistica e poetica convenga trasferirsi nelle condizioni in cui l'opera nacque e nello spirito del suo autore?

È una teoria, per altro, di età relativamente recente, formatasi faticosamente nel corso del sette e stabilitasi soltanto nell'ottocento.

Batto su questa parola « teoria », perchè non è da credere che solo col formularsi della teoria venne al mondo, per la prima volta, il corrispondente modo di giudizio. Sempre che si giudica, sia un'opera d'arte, sia un pensiero, sia un'azione, la mente si trasferisce, in modo altrettanto necessario quanto spontaneo, nel fatto da giudicare e nella sua genesi, che è la natura sua; e, quando ciò non le è agevole e non le riesce, rimane sospesa, e dice che in quel fatto « non ci si ritrova » e non l'intende. Sarebbe stato impossibile serbare, come si serbò, l'amore all'arte e alla poesia delle età passate senza questa capacità di simpatia e di rievocazione che è di tutti i tempi. Ma il giudizio è impedito talvolta o traviato in quel suo andamento dalle forze contrarie, che lo legano alle passioni pratiche del giudicante, all'angustia delle sue personali tendenze, ai preconcetti che permangono in lui, e via discorrendo. Contro di ciò, insorge la polemica e s'innalza l'espressa formulazione teorica, che spiega e sgombra quegli errori, e rassicura e rinsalda la naturale disposizione al retto giudicare.

Lungo i secoli del medioevo, le preoccupazioni di origine religiosa e di conforme moralismo, e poi, nell'età umanistica, l'esaltazione unilaterale dei poeti e degli artisti romani e greci, e più tardi il razionalismo cartesiano, avevano posto di siffatti contrasti

(*) Dal volume degli *Ultimi saggi*, di prossima pubblicazione.

al sentire ingenuo ed ostacoli al giudicare in modo adeguato le opere d'arte che o divergevano dalla fede religiosa o da quel gusto e tipo canonico della poesia antica o dalla neoclassica alla francese. Nel settecento (e già in Italia e in Ispagna nell'età barocca) si fece pressione contro queste barriere, le si dilatò o spezzò; e mentre via via si accoglievano e si festeggiavano e si ammiravano i canti alla Ossian, e le poesie popolari, e Shakespeare, e i romanzi wertheriani, e l'epica medievale e, in altro campo, i prodotti dell'arte cinese che apportavano l'immagine esotica dell'Estremo Oriente, (in teoria si salì a quella considerazione delle opere d'arte secondo le varie nazioni e i vari tempi.

Donde mosse, nel suo profondo motivo, questa teoria? Gioverebbe farne la storia, investigandone non tanto gli scarsi precedenti che pure affiorarono nei secoli anteriori, quanto le ragioni che la portarono in primo piano nel sette e nell'ottocento. Qui importa soltanto accennare che essa era conseguenza e insieme parte del maturarsi di una concezione immanentistica della realtà, per la quale il giudizio e il valore di un fatto è da ritrovare nel fatto stesso. Che cosa voleva dire quel porre a modelli fissi, ora gli scrittori latini, Virgilio, Livio e Cicerone, ora la letteratura francese del gran secolo, ora gli statuarii greci, se non una trascendenza del valore sui fatti o un dare valore assoluto a fatti particolari che per tale guisa si distaccavano e contrapponevano a tutti gli altri fatti e usurpavano il carattere di supremo criterio del giudizio? Insieme con le altre trascendenze, doveva cadere anche questa, e al giudicare accademico secondo modelli sostituirsi il giudicare storicamente. Il pensiero storico preannunziò, nel settecento, il grande avvenire che gli si apriva nel secolo seguente.

Perciò la teoria del giudizio estetico come giudizio storico si delineò in quei pensatori che allora reagirono al razionalismo cartesiano e illuministico e che rimasero dapprima solitarii o sembrano ribelli e rivoluzionarii, come nella prima metà del secolo il Vico, vindice di Omero, di Dante e della poesia popolare e primitiva, e, nella seconda, lo Herder.

A me pare che convenga tener ben chiara e ferma l'origine filosofica di questa teoria dalla concezione immanentistica e storicistica, per distinguerla da una falsa teoria, in apparenza similissima o identica, con la quale è stata più volte confusa, e ancor oggi vien confusa, con la teoria della contingenza del giudizio estetico. La differenza, e anzi l'opposizione, tra le due consiste in ciò: che la teoria storica del giudizio estetico si fonda sopra un concetto

autonomo dell'arte, e quella contingentistica discrede e nega il concetto stesso dell'arte.

In effetto, la dottrina storica va di pari passo nei suoi fondatori col nuovo e più profondo concetto della poesia che essi elaborarono (come anche si vede nel Vico e nello Herder), laddove quella contingentistica riduce o tende a ridurre la poesia, l'arte e il bello al piacevole. Del resto, il medesimo si osserva in tutti gli altri campi della filosofia, nelle dottrine logiche, morali, politiche, religiose, in cui il sensismo, e il positivismo che ne deriva, assunsero atteggiamenti di descrittori di fatti storicamente dati o vennero somministrando un falso storicismo, che fu chiamato anche « evoluzionismo ».

In molta parte dell'Estetica settecentesca s'insinua questo contingentismo, di origine sensistica, frammisto e attaccato agli sforzi allora proseguiti di un'affermazione autonoma dei valori estetici. Ma c'è un libro nel quale esso è esposto di proposito e largamente, quello dell'estetico Federico Giusto Riedel (1742-1785), che insegnò in Jena, Erfurt e Vienna, e compose un trattato assai divulgato di teoria dell'arte⁽¹⁾, dove raccolse e compendiò molti risultati delle speculazioni precedenti, che ricomparvero poi, sebbene trasfigurati, nel Kant. Il libro, del quale parliamo, non è per altro questo trattato, ma un volume che si compone di nove lunghe lettere indirizzate a letterati e filosofi tedeschi e che s'intitola: *Ueber das Publicum, Briefe an eine Glieder desselben*, e fu pubblicato nel 1758⁽²⁾.

« Sono — si domandava il Riedel nella prima di queste lettere — le idee della bellezza realmente affatto uniformi? Le loro leggi sono universali come le regole della logica e le leggi del moto? il buon gusto è sempre lo stesso? o può stare che due persone giudichino diversamente di una stessa cosa e tutte e due abbiano ragione? »⁽³⁾. Proponendo questo quesito, il Riedel intendeva rifiutare, come subito dopo esplicitamente rifiuta, due delle tre dottrine estetiche che si trovava dinanzi: quella di Aristotele, che egli

(1) *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*. Ein Auszug aus den Werken verschiedener Schriftsteller von FRIEDRICH JUST RIEDEL (Jena, bey Christian Heinrich Cuno, 1767); e seconda edizione con pochi mutamenti: *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, von FRIEDRICH JUST RIEDEL (Wien u. Jena, bey Christian Heinrich Cuno, 1774).

(2) Fu poi aggiunto alla nuova edizione della *Theorie* del 1774, e col titolo: *Anhang von Briefen* (8 pp. inn., 228 num.).

(3) Op. cit., p. 7.

(ignorando il profondo concetto aristotelico della mimesi poetica) considerava rappresentante delle regole e dei modelli fissi, desunti da opere particolari; e quella del Baumgarten, che della bellezza dava bensì un concetto speculativo e non empirico, ma appunto perciò, a suo parere, inaccettabile, perchè « la bellezza è un *ἄρρητον*, che si può più sentire che insegnare, e, poichè essa si giudica solo dall'impressione che un oggetto produce sui nostri sensi e sulla nostra fantasia, e questa impressione può esser diversa secondo la diversa ricettività dell'essere senziente, e nessuno può determinarla in modo oggettivo ». Dove si mostra evidente quella che nei contingentisti abbiamo detta negazione di un concetto autonomo dell'arte. Il Riedel accettava, dunque, la terza delle posizioni, che veniva enunciando, quella di « taluni inglesi splenetici », che pensavano « alla britannica » e raccoglievano le impressioni delle loro letture, e, tra essi, più propriamente la teoria dello Home, che si presentava con maggior vantaggio sulle altre, e seguendo la quale a lui pareva di dover concludere, che il giudizio di bello e di brutto non è paragonabile a quello del vero e del falso, e che una cosa che piace a me, e che io chiamo bella, può dispiacere a un altro, che ha ragione perciò di chiamarla brutta. « Per il gusto spirituale accade il medesimo che per la sensazione esterna: noi lasciamo all'inglese il suo *rostbeaf* e al francese la sua *soupe*, sol che essi non debbono pretendere che noi sempre li mangiamo con loro; e l'uno, nel mangiare il suo *rostbeaf*, loda il *Paradiso perduto* e irride l'*Henriade*, che l'altro, nel sorbire il suo *bouillon*, non darebbe in cambio di venti Milton » (1).

Ci sarebbe materia (continuava, indirizzando la sua seconda lettera al Flögel) per una *Storia del gusto attraverso le nazioni*, come il Flögel aveva scritto quella *dell'intelletto umano*. Ogni popolo ha il suo gusto, e bene il Gottsched aveva dapprima ideato una « Poetica pei tedeschi », come il Marmontel pei francesi; e quell'idea di una Poetica per tedeschi egli si proponeva di ripigliare, indagando il sentire proprio di questi e determinando « la vera temperatura secondo cui devono cantare », e perciò descrivendo la mitologia germanica, le costumanze e superstizioni popolari, gli eroi e le scene nazionali, e simili. (E qui si può notare il legame che i nazionalismi e razzismi estetici, ora risorti e chiasseggianti, hanno col rozzo concetto, o piuttosto, con la negazione dell'arte).

(1) Op. cit., pp. 8-17.

E, come da popolo a popolo, secondo il clima, il costume, la moda e le altre cose, il gusto varia altresì da secolo a secolo, e, per parlare esattamente, ogni individuo ha, col suo carattere peculiare, il suo gusto peculiare (1). Appellarsi a un gusto buono contro un gusto cattivo è nient'altro che un fallace trasferimento del criterio del vero al bello, che non ha criterio, coincidendo col piacere e dispiacere (2).

Dopo aver così abbattuto e demolito l'edificio critico esistente, il Riedel passa, come dice, a ricostruire; cioè, eliminato il preconetto che vi sia un criterio oggettivo del bello, a determinare quali possibilità, in cambio di esso, si offrano pel giudizio (3). Ma la prima pietra, che egli apporta alla sua ricostruzione, minaccia di schiacciarlo: perchè egli ammette che vi sono alcune regole generali della bellezza, comuni a tutto il genere umano, come il piacere che si prova da tutti, da ogni popolo, alla vista di « varii oggetti sensibili, legati in una certa uniformità in modo che quasi confluiscono » (4). Ossia egli, senz'avvedersene, riconosce il piacere della forma bella come insito all'anima umana, il che sarebbe bastevole a servir da fondamento a un'intera Estetica non sensualistica nè edonistica. E più ancora cresce questa minaccia, perchè egli, abbandonando le regole particolari ai gusti particolari, e domandandosi come si faccia a riconoscere quelle regole generali ed eterne, non ignora che l'autore del *Sublime* le riferiva « a una intima necessità che discerne il bello dal brutto ». « Noi ci sforziamo talvolta a biasimare una cosa, a trovarla brutta; e sentiamo, nonostante ogni sforzo, che una voce interna ci dice: Questo è bello! — In tal caso possiamo restare assicurati che la regola, che si trae da questa sensazione, è realmente universale ». Ma, poichè sa anche che il Du Bos riferiva la regola superiore o ultima all'autorità del pubblico, a questa autorità (cioè a un concetto affatto vuoto) si appiglia nella incertezza, stabilendo la suprema istanza del « Pubblico », che sarebbero « tutti gli uomini di gusto dal principio del mondo o degli scrittori fino ai tempi nostri e a tutti i tempi avvenire »; cosicchè « ciò che questi a unanimità o, se alcuni sono travati da partigianeria, a

(1) Op. cit., pp. 21-20.

(2) Op. cit., pp. 42-48.

(3) Op. cit., pp. 47-48.

(4) « beim Anblick verschiedener sinnlichen Gegenstände, die in einer gewissen Einförmigkeit so verbunden sind, dass sie gleichsam zusammenfließen » (op. cit., pp. 50-51).

maggioranza di voti dichiarano bello, questo è bello » (1). Restano fuori di siffatte regole universali e costanti quelle mutevoli, che non possono ridursi ad alcuna universalità, e val meglio in questa parte « confessare ciò che non si può smentire, che la poesia ha la flessibilità di un cortigiano, che prende sempre una tintura da quanto gli torna comodo e conosce l'arte di darsi tutte le possibili forme, salvo quelle in cui diventerebbe ridicolo » (2). Intendere le particolarità del tempo, del luogo, del temperamento e simili, come pertinenti alla materia stessa della poesia, e le cosiddette regole particolari come la concretezza stessa delle cosiddette regole generali, non era certamente da lui e non dal tempo suo. Ma egli non riusciva neppure a distinguere i fatti estetici dai fatti pratici, e da quanto è esteticamente brutto perchè intrusione del pratico nell'estetico, debolezza, insufficienza o corruttela estetica.

Poste queste premesse, quando si ode il Riedel dichiarare che l'arte di trasportarsi nelle situazioni estranee è la qualità capitale del poeta e del critico d'arte: del poeta che così riesce a ben rappresentare i suoi personaggi, del critico, che così entra nello spirito degli autori, non li assoggetta a un falso ideale, non li giudica secondo regole che quelli non volevano e non potevano osservare, non secondo i suoi sentimenti di uomo del secolo decimottavo, ma secondo quelli di essi e dei loro tempi (3), — bisogna ricevere con la debita diffidenza queste sentenze, le quali, in forza della teoria da cui derivano, conducono a un pieno indifferentismo estetico, ossia, di volta in volta, al fatto che c'è stato un piacere o un dispiacere, sui quali non è lecito disputare e che conviene accettare nella loro realtà di piacere e dispiacere, quali che sieno. Certo, può darsi che nel significato loro proprio, assegnato a quelle sentenze dalle teorie sopra cui si fondano, interferisca un altro significato, meno proprio, non logicamente dedotto, ma più vero, che è per l'appunto quello storico-estetico, della costanza della bellezza nel suo stesso variare. Talvolta i giudizi del Riedel sui poeti, e lo schizzo che nella settima lettera dà delle varie età della letteratura tedesca, sono più intelligenti di quanto la teoria sua consentirebbe. Ma, anche lasciando da parte quel che altri ha sospettato, cioè che su lui esercitassero qualche efficacia taluni dei primi scritti dello Herder,

(1) Op. cit., pp. 59-60.

(2) Op. cit., pp. 58-59.

(3) Op. cit., pp. 91-92.

di spirito diversissimo dai suoi, e dei quali egli materialmente accettava certe proposizioni, non si può dire, come sembra al Wilhelm autore di una recente e assai accurata monografietta sul Riedel⁽¹⁾, che egli, per uscire dallo scetticismo e dall'irrazionalità, non trovò altra via che la storia. Storico era il pensiero dello Herder, ma non quello del Riedel, che, per l'appunto, era incapace di pensare la storia, perchè incapace di pensare davvero i valori di cui la storia è lo svolgimento e la concreta attuazione.

Cosicchè non è meraviglia che proprio contro il Riedel, che superficialmente, in questa richiesta delle storie nazionali della poesia e dell'arte, pareva somigliare a lui, lo Herder esplodesse con la maggiore irruenza e spietatezza critica; proprio contro quelle *Lettere sul Pubblico*, che egli prese a esaminare e a stritolare nella sua *Quarta selvetta critica*, composta nel 1789⁽²⁾. Lo Herder scorgeva il sofisma che dalla varietà conclude alla contingenza e irrazionalità; perchè quel che c'è di costante ed eterno è la disposizione e facoltà di acquisire il bello, tal quale come nel vero e nel bene; e questa disposizione ora è maggiore o minore, ora urta in ostacoli, ora si libera dagli impacci⁽³⁾. « Il gusto greco, il gotico, il moresco, in architettura e in iscultura, in mitologia e in poesia, è il medesimo? E non è da spiegare coi tempi, costumi e popoli? E non ha esso, dunque, ogni volta uno stesso principio, soltanto non abbastanza compreso, non sentito con uguale forza, non applicato con giusta proporzione? E non prova, dunque, quello stesso Proteo del gusto che si cangia sotto tutte le distese del cielo, in ogni aria straniera che esso respira, non prova esso stesso, con le cagioni del suo cambiamento, che la Bellezza è sol una, come la perfezione, come la verità? »⁽⁴⁾. Sì (ripiglia con crescente energia), « nell'aere di parecchi secoli l'ideale della bellezza è velato da nuvole, che si trasmutano in tutte le figure; ma ci furono secoli in cui le nuvole caddero, gelide e pesanti ai suoi piedi, e il capo di questa statua rifulse all'adorazione nella serena e chiara luce del cielo. E certamente vi sono popoli che nella rappresentazione di

(1) RICHARD WILHELM, *Friedrich Justus Riedel und die Aesthetik der Aufklärung* (Heidelberg, Winter, 1933).

(2) Rimasta inedita e pubblicata dagli editori delle sue opere, si può leggere nei *Sämmtliche Werke*, ed. Suphan, IV (Berlino, 1878): contro il Riedel, più spec. pp. 5-43, ma in tutto il saggio fino a p. 198.

(3) Op. cit., pp. 34-40.

(4) Op. cit., pp. 40-41.

quell'ideale portano la maniera nazionale e lo adornano coi tratti delle loro peculiarità; ma è anche possibile sciogliersi da questa ostinatezza innata e appresa, di liberarsi dalla irregolarità di una situazione troppo singolare, e finalmente, scevri di gusto nazionale, temporale e personale, godere il Bello dove si trova, in tutti i tempi, in tutti i popoli e in tutte le specie del gusto: dovunque, distaccato da tutte le cose estranee, gustarlo e sentirlo puramente. Felice chi così lo gode! Egli è l'iniziato nei misteri di tutte le Muse e di tutti i tempi e di tutte le memorie e di tutte le opere: la sfera del suo gusto è infinita, come la storia dell'umanità; la periferia della sua circonferenza si estende a tutti i secoli ed a tutte le opere, ed esso e la Bellezza stanno nel centro. Tale egli è, e ogni altro che si attacca soltanto a bellezze nazionali e locali, ed anche soltanto a cose eccellenti del suo *club* e ha soltanto il suo proprio ceppo familiare, la cui dimora venera come la dimora di Apollo, costui è un filosofo della Kabbala: gl'ideali del suo Pubblico cadono, e tu, pedantesco filosofo di un giorno, dove sei allora tu? » (1). Quali che siano le imprecisioni e le incertezze nei particolari, o le riserve a cui va soggetta la sistematica costruzione estetica dello Herder, qui sentiamo che egli si muove nel vero del nuovo concetto storico-estetico.

Tutto torna; e col positivismo, che nel campo particolare della critica e storia letteraria prese forma di filologismo, tornarono anche il contingentismo e relativismo estetico e il congiunto falso storicismo, che predicava la necessità di spiegare le opere della poesia e dell'arte coi tempi, coi luoghi, con la biografia e con le altre circostanze, annullandole come opere di poesia e d'arte e trattandole come cose pratiche, di cui non poteva darsi altro giudizio se non che, così com'erano fatte, esse erano piaciute ai loro autori e a questi e a quelli dei loro lettori, contemporanei o anche non contemporanei. Quel falso storicismo si chiamò « scuola storica della critica letteraria ». E ammetteva essa talvolta un giudizio, che chiamava « estetico », ma come un fregio aggiunto dal critico e conforme al suo proprio e personale sentimento; e per tal modo a una falsa teoria annodava una falsa estetica. E quando taluno volle far avvertire che il vero giudizio storico della poesia è quello estetico, — e, reciprocamente, che il vero giudizio estetico è quello storico, — non fu inteso o peggio fu frainteso come se dicesse il

(1) Op. cit., pp. 41-42.

medesimo di quel che essi dicevano, laddove diceva il preciso opposto. E quando quel taluno, ai rinnovati e fastidiosi contrasti di « scuola storica » e « scuola estetica », esclamò: — Cose vecchie! Riedel e Herder! — essi non compresero, perchè, da bravi componenti di una positivistica « scuola storica », ignoravano propria la storia, la storia delle teorie letterarie, e le discussioni già fatte in esse e sorpassate, e i lenti avanzamenti, e i risultati conseguiti e da tenere ormai fermi contro gl'incompetenti della più opposta provenienza e della più diversa qualità, letterati, eleganti o ispidi eruditi senza cervello.

B. CROCE.