

Bastino questi cenni a dare un'idea della via per cui è incamminata la mente del Martinetti. Egli apporta alcune modificazioni alla filosofia dello Schuppe, che non starò a discutere perchè già credo inaccettabile il punto di partenza. Nè dirò nulla della seconda parte del libro (che mi pare assai più debole della prima), consacrata alla teoria della conoscenza razionale, dove l'autore mira a mostrare, sulla stessa base del principio della conoscenza sensibile, l'obiettività, sempre cosciente, degli elementi razionali dello spirito. Già, come questa costruzione vuol essere un'introduzione alla metafisica, staremo a vedere la metafisica che ne dovrà dare la giustificazione; e allora si potrà tornare a discorrerne.

G. GENTILE.

KARL DETLEV JESSEN. — *Heinse's Stellung zur bildenden Kunst und ihrer Aesthetik, zugleich ein Beitrag zur Quellenkunde des Ardinghello.* — Berlin, Mayer u. Müller, 1902 (8.º, pp. xvii-225, nella collezione: *Pa-laestra*, vol. XXI).

Intorno a Giovanni Heinse (1749-1808) varii studii sono comparsi di recente in Germania, e delle sue opere si va ora preparando un'edizione completa. Il lavoro del Jessen viene opportunamente a studiare questo scrittore, così molteplice, vario e bizzarro, in ciò che ha di più importante: nel suo atteggiamento cioè verso le arti figurative. Perchè è vero non soltanto (come vide prima di tutti il Laube, che ne pubblicò le opere nel 1838) che la caratteristica fondamentale dell'Heinse è, rispetto al suo tempo, la profondità e la vivezza del suo gusto; ma è vero altresì che questo suo gusto fu rivolto specialmente alle arti del disegno, delle quali egli va considerato, se non come un vero teorico, come un critico degno di molta attenzione.

Anche a prescindere dall'interesse che ha per la coltura moderna la conoscenza di tutto il movimento di pensiero cominciato in Germania verso la metà del secolo XVIII, da noi italiani l'Heinse meriterebbe a buon dritto di essere più conosciuto. Come molti altri eletti spiriti della sua epoca, egli con veemenza di passione cercò il nostro paese, e qui raggiunse il suo pieno esplicamento. Tradusse in prosa l'*Orlando furioso* e la *Gerusalemme liberata*; e del suo fervido studio della nostra letteratura, fatto specialmente a Roma, ha lasciato traccia nei suoi giudizi — disseminati nelle opere, nelle lettere e negli appunti — sui nostri maggiori scrittori. Pel suo studio dell'arte italiana si giovò degli scrittori nostri, quali l'Alberti, Leonardo, il Vasari, il Condivi, il Dolce, il Lomazzo. Sulle opere d'arte italiane, o esistenti in Italia, e sui nostri artisti, son da leggere i suoi giudizi, sempre vivaci, immediati, fortemente espressi, spesso giusti, e a noi simpatici pel loro fresco sapore di modernità; alcuni, sotto il riguardo dell'interpretazione storica delle opere, in

accordo coi risultati più recenti delle ricerche erudite. Oltre di che, è da ricordare che in Italia, mediante le audizioni, raffinnò il suo gusto musicale (era anche un buon esecutore al piano e all'organo); e vanno additati agli studiosi della storia della musica i suoi giudizi sui maestri italiani del tempo. Infine, molte città e luoghi nostri ebbero in lui un descrittore efficace; perchè qui egli era venuto a studiare, oltre l'arte, la natura: — quella natura, di cui fu un appassionato alla Rousseau; un devoto che, come l'autore dell'*Emilio*, sente il dovere di rifarsi sempre da essa. Appoggiandosi ad Aristotile, il suo filosofo, gli pareva che perfino l'architettura fosse un'arte imitativa della natura. Studiò negli ultimi anni della sua vita, con la stessa curiosità del Goethe, se non con lo stesso frutto, la meccanica, l'astronomia, l'anatomia; e scrisse anche una dissertazione su questo tema: *Hominem, ob magnitudinem encephali sui ratione nervorum ipsi junctorum, animi facultatibus omnia reliqua animalia longe superare*. Ma ciò che importa è il forte senso che egli ebbe per la natura, come dimostra il suo gusto pel paesaggio dipinto, singolare al tempo suo (sotto questo riguardo Claudio Lorenese era il suo autore, e vedi anche quello che scrive di Salvator Rosa); un gusto tale, che gli faceva dire che, se egli fosse stato pittore, avrebbe dipinto dei momenti luminosi, per esempio dei tramonti, avrebbe espressa la poesia della luce, il fascino delle grandi armonie che la luce anima nella natura.

Ai suoi tempi, in Germania, l'Heinse, legato in amicizia con gli uomini più eminenti del suo paese (collaborò all'*Iris* del Jacobi e al *Mercurio tedesco* del Wieland), fu noto al gran pubblico specialmente per quel suo strano romanzo, *Ardinghello*, che è tutto un tessuto di aforismi sull'arte, di descrizioni di paesaggi naturali e di pitture e sculture, di divagazioni filosofiche e politiche, cui la narrazione fa da semplice telaio (le note del suo viaggio in Italia vi si trovano profondamente elaborate). Minore voga ebbero i *Gemäldebrieife* sulla galleria di Düsseldorf, diretti al suo amico Gleim, e d'indirizzo polemico contro il Winckelmann; e l'altro romanzo, dello stesso tipo dell'*Ardinghello*, l'*Hildegard von Hohenthal*, in cui predomina la considerazione della musica. Ciò che maggiormente in lui colpì i contemporanei fu, oltre la vivacità del suo gusto per la natura e per l'arte, una sua qualità molto appariscente, l'esuberante sensualità nel giudizio dell'arte, che era un aspetto della sua sensualità nell'accezione più comune di questa parola. E se il Goethe lodava vivamente l'opera giovanile dell'Heinse, piena di fuoco e riboccante di passione per la vita ellenica, il *Laidion*, a proposito di questa il Wieland creava il vocabolo *Seelenpriapismus*; e l'Herder definiva l'*Ardinghello* « eine Debauche des Geistes ». Un influsso vero del suo autore sui contemporanei il Jessen quindi non sa vederlo, ed invece assicura che questo influsso dell'Heinse sia da ricercarsi sul movimento romantico e sulla *giovane Germania*; influsso di cui potrebbe dare, e promette, una esauriente documentazione. E in due direzioni l'autore dell'*Ardinghello*

avrebbe operato sulla coltura e sulla produzione poetica e critica del suo paese: una, la « *réhabilitation de la chair* », e la libertà dell'individuo specialmente nei rapporti sessuali; e l'altra, il gusto profondo per la natura e per l'arte, e la concezione estetica della vita. Sulla prima direzione si troverebbero la *Lucinda* di F. Schlegel, il *Godwi* del Brentano, e attraverso il Laube (*das jünge Europa*), l'ideale sessuale della *giovane Germania* — nonchè, al tempo nostro, i socialisti, i quali fecero a Berlino un'edizione dell'*Ardinghello*, castrata di tutte le parti che riguardano l'arte. Sulla seconda, i fratelli Schlegel e Carolina Schlegel, il Tieck, il Wackenroder, il pittore Runge. L'influsso totale si vedrebbe nel romanzo del Tieck *Franz Sternbalds Wanderungen* e nell'*Iperion* dell'Hölderlin; un riflesso delle teorie musicali nella *Kreisleriana* dell'Hoffmann e, per conseguenza, nelle opere musicali dello Schumann, ispirate da questo scritto dell'Hoffmann. Ma di tali influssi, come si è detto, il Jessen rinvia la documentazione, che pure sarebbe stata interessante, ad altra opera; mentre, specie quella della seconda direzione, avrebbe trovato nel presente libro un posto appropriato. Veramente, esaminando per minuto l'argomento, egli sarebbe forse giunto alla conclusione che l'efficacia del suo autore, sotto quel riguardo, rimase particolarmente limitata alla concezione della vita e all'amore generico per la natura e per l'arte (e si noti che nel periodo romantico, su questo terreno, è molto difficile isolare gli influssi individuali); ma non avrebbe trovato ciò che più gli importava, cioè una vera spinta impressa dall'Heinse alla critica delle arti figurative. Il che ci sembra che il Jessen stesso in certo modo riconosca con l'accennare solo genericamente all'interesse per l'arte e all'intuizione di questa (p. VIII).

La partizione del libro del Jessen è quale risultava spontanea dal tema; poichè la posizione dell'Heinse rispetto alle arti figurative si definì dopo il suo viaggio in Italia, non si poteva non assumerla come criterio della partizione il viaggio medesimo. Con una esposizione semplice e chiara sono dunque messe in evidenza le caratteristiche dello scrittore, prima e dopo il viaggio, e soltanto dopo il tempo passato a Roma viene istituito un confronto con gli estetici contemporanei. Nel tempo anteriore alla venuta in Italia è notata nell'Heinse l'eccessiva soggettività delle sue idee intorno all'arte e dei suoi giudizi; in questo senso cioè, che in lui predominava l'emozione che l'artista, attraverso l'opera, gli suggeriva. Nei *Gemäldebrieife*, il capitolo sul Rubens è un vero inno alla personalità imponente ed esuberante di questo artista. Il sentimento dell'artista, o meglio l'emozione generatrice della sua visione, suscitava nel critico un consenso così forte da impedirgli la serena visione dell'opera. Ma, d'altra parte, questo indugiarsi sul momento emotivo della creazione lo poneva in condizione assai vantaggiosa contro l'accademismo dominante, sorretto allora dalle vedute del Winckelmann. Studiate la natura, egli poteva dire contro i sostenitori dell'imitazione fredda dall'antico, mostrando di questa i tristi effetti nelle opere del Mengs; studiate la natura, siate

commossi, intuitela; e creerete, originalmente, come crearono i Greci, che dalla natura furono ispirati. Poteva raccomandare di rifarsi dallo studio dei singoli artisti, fuori delle teorie: « Studiate Omero, Ariosto; Sofocle, Shakespeare; Molière, Goldoni; Pindaro, Orazio; Tibullo, Petrarca; Raffaello, Rubens; l'*Apollo* e la *Venere* dei Medici; Durante, Pergolesi, Jomelli, Hasse ». E con questo atteggiamento sincero e commosso, espresso in uno stile concitato, malgrado l'eccessiva soggettività e l'eccessivo attaccamento al *veristico* (il Gervinus però erroneamente pensava che l'Heinse ponesse i piccoli quadri di genere fiamminghi alla pari della grande pittura italiana), anzi per virtù di questi eccessi medesimi, — se i tempi fossero stati più favorevoli, e le sue idee meglio svolte ed ordinate, — egli forse non si sarebbe rivolto così vanamente contro le accademie di belle arti, che voleva ridurre a scuole veramente estetiche, liberandole dal classicismo convenzionale, per fondarle sullo studio della natura intuita secondo il genio nazionale. Dopo il viaggio, si libera dall'eccesso d'importanza che accordava alla psicologia dell'artista e al momento emotivo della creazione, e si concentra di più nella contemplazione dell'opera. E si spiega perchè ciò sia avvenuto, giacchè il suo soggettivismo anteriore, se si prescinda da quella sensualità alla quale abbiamo accennato prima (egli accettava in qualche modo la concezione edonistica dell'arte) non era il soggettivismo nel senso peggiorativo di un determinato complesso psicologico, il quale agisca da despota su tutte le rappresentazioni, sfigurandole a modo proprio; ma era soltanto un'emotività troppo forte e una simpatia troppo accentuata col processo psicologico dell'artista. In altri termini, egli si esaltava nel proprio sentimento, ma prendendo le mosse dall'opera, che guardava con occhi ben aperti, ordinariamente senza preconcetti teorici, per veder quello che essa rappresentava; e quindi poteva facilmente raggiungere una calma maggiore, tanto da indugiarsi sul quadro o sulla statua e vederli fino alla fine, cioè nella loro integrità. E si capisce che un progresso cosiffatto potè essere una conquista del gusto esercitato sulle opere, più che un effetto di influssi teorici; perchè a Roma l'Heinse studiò più a fondo gli estetici suoi connazionali, e verso di essi prese una posizione più decisa, ma già prima li conosceva; nè a Roma ebbe delle amicizie che sul suo gusto potessero influire (stette generalmente lontano dai numerosi artisti che vi trovavano, e frequentò molto soltanto il pittore Müller). Si sviluppò il suo gusto per la statuaria greca e per la bellezza ideale della figura umana, avvicinandosi al Winckelmann; anzi questo gusto andò tanto oltre da fargli rinnegare il rinascimento della scultura e Michelangelo. Del pari, si determinò il suo amore per la pittura nostra, in ispecie per Raffaello che poneva sopra tutti; molto al disopra dei Veneziani che pure tanto lo seducevano per la forza del colore. Contro la *pedanteria* del Winckelmann restava però sempre in campo a combattere l'imitazione accademica dagli antichi, l'unicità della bellezza umana ideale, le proposizioni metafisiche sull'essenza di questa bellezza, l'allegoria nelle arti, la nessuna importanza accordata al colore

e alla luce nella pittura. Nel Lessing ammirava la divina acutezza, cioè quel distinguere sottilmente nell'empirico, senza mai dipartirsene; ne accettava pienamente la teorica dei limiti; ma lo metteva allo stesso livello del Winckelmann per la sua negligenza dell'elemento proprio della pittura, e lo dichiarava più realista del re per la pretesa di aver le figure belle anche nel quadro storico, nel quale il Winckelmann ammetteva le figure caratteristiche, non belle per se stesse. Il psicologismo dell'Herder era fatto per lui, a prescindere, s'intende dalle vedute moralistiche e metafisiche; e se non conveniva nella distinzione tra pittura, come arte propria della vista, e scoltura, come arte del tatto, da questa posizione estrema dell'indirizzo lessinghiano prese forza pel proprio concetto distintivo delle due arti. La definizione della bellezza, che egli accettava con profonda convinzione, era quella del Mendelssohn, « la perfezione sensibile »; ma, peraltro, come l'accetterebbe chiunque che, dotato di fine gusto, in esso veda come uno schema di quell'armonia tra le parti, che è, nella rappresentazione bella, come una frase immaginosa che dia l'impressione generica della bellezza. Per cui il sostrato metafisico di tale definizione derivata dalla filosofia del Leibniz gli rimaneva estraneo; e cercava a modo suo di darle un'interpretazione psicologica. *L'essenziale*, il *caratteristico*, era però quello che egli identificava con la rappresentazione perfetta, con la bellezza, « wo nichts fehlt und nichts überflüssig ist »; e questo *essenziale*, che egli coglieva spesso nel giudizio concreto, lo cercava sempre; e in un luogo curioso delle sue note si affatica perfino a renderlo discorsivo mediante successive differenziazioni.

Il Jessen benissimo fa notare che il suo autore non fu punto uno spirito sistematico; e noi soggiungiamo che la sua importanza come teorico è molto discutibile. Certamente egli non imprese alle speculazioni estetiche del tempo alcun movimento, di quelli che perdurano, segnano un movimento della storia del pensiero e giungono ad un risultato, positivo o negativo che sia. Non essendo un pensatore metodico, non avendo dato svolgimento ad alcuna delle sue vedute estetiche, non poteva dar corpo ad alcuna teoria; poichè le teorie, anche se erronee, hanno la loro efficacia quando siano ampiamente svolte e sostenute, e forse portate fino al loro estremo. Però, potente assimilatore com'era, in quanto trovava dentro di sè, nel suo gusto, subito, il controllo e l'apprezzamento delle teorie contemporanee, bisogna riconoscere che ebbe nel suo momento storico una posizione chiara, definita, ed anche comprensiva. Il suo rapporto con l'estetica kantiana dimostra in modo tipico il suo reagire di fronte ai pensatori sistematici e ai teorici veri: perchè del Kant non intese nè il sistema, nè quindi le idee estetiche nella loro totalità; ma gli bastarono le assurde restrizioni imposte al concetto della bellezza per fargli gettar via sistema e filosofo. Ed è anche molto significativo il fatto del suo culto per Aristotile, come quello che poteva accompagnarlo sul solido terreno della verità osservata e sperimentata (non Aristotile in tutto e per tutto); in quanto dimostra che egli non sapeva dipartirsi dal sin-

golo e dall'individuale. Le caratteristiche del teorizzante, vogliamo dire del non vero teorico, sono in lui spiccate: le espressioni aforistiche, le ambiguità nel linguaggio, le contraddizioni o, almeno, i varii punti di vista non conciliati. E tutto ciò risulta dal presente libro; ma del libro stesso fornisce in qualche modo la critica. Quelle caratteristiche sono anche proprie degli artisti e dei critici-artisti; quelli, s'intende, che non siano anche dei teorici. L'Heinse fu un critico, soprattutto; ed allora troppo ci pare che il Jessen abbia insistito nell'indagine del valore teorico del suo autore. Trattandosi di un critico, l'atteggiamento teorico doveva servire soltanto a mettere in maggior luce la facoltà critica. I caratteri fondamentali della critica dell'Heinse, prima e dopo del viaggio in Italia, saranno stati quelli che abbiamo accennati prima; sono anzi quelli, certamente: ed esiste quella corrispondenza tra la maniera della sua critica, in ciascun periodo, e le vedute estetiche; gli esempi forniti dal Jessen provano la corrispondenza. Ma tutto ciò è ancora troppo generico, specialmente pel secondo periodo, del quale si voleva una maggiore documentazione; si desiderava di vedere più il critico in atto, caso per caso controllato e discusso. Non tanto esemplificare per mostrare le vedute teoriche nella critica concreta, ma, col processo inverso, si sarebbe dovuto osservare nei principali giudizi la spontaneità del gusto, permanente anche sotto le accidentali intrusioni affettive e le sovrapposizioni intellettualistiche, fornendo così un contributo più utile a quella storia della critica d'arte, che ancora si desidera (1). Sarebbe perciò il caso di dire che il critico di un critico d'arte deve essere un critico d'arte. E, certo, il presente libro, pregevole per quello che dà e per l'esposizione schietta e simpatica, sarebbe stato più completo e sarebbe rimasto più fermo nel cuore del suo tema, se l'autore si fosse, al pari dello scrittore preso a studiare, appassionato un po' più per le cose e un po' meno per le idee.

ALFREDO GARGIULO.

MICHELE ROMANO. — *Ricerche su Vincenzo Cuoco politico, storiografo, romanziere, giornalista.* — Isernia, Colitti, 1904 (pp. 291, in-8.º).

GIOVANNI OLIVIERI. — *Notizie su la vita di Gabriele Pepe con la giunta di alcune lettere inedite.* — Campobasso, Colitti, 1904 (pp. 110, in-8.º con ritr.).

Pur dopo il volume del dott. Ruggieri (2), che molti punti chiari della biografia del Cuoco e molti nuovi elementi aggiunte alla sua personalità di scrittore, non si può non plaudire a queste altre ricerche del prof. Romano; il quale, giovandosi degli studi del suo antecessore, frugando altre notizie nelle carte del Cuoco stesso o di suoi parenti ed amici, ed ana-

(1) Vedi *Critica*, II, 123.

(2) *Ivi*, I, 298-300.