

mente applicato. La raccomandazione è giustissima; e i critici della letteratura contemporanea trarrebbero molto vantaggio dal seguire il consiglio. Ma non si potrebbe fare, insieme, un'altra raccomandazione, la quale a me sembra non meno giustificata? E, cioè, che gli studiosi di letterature antiche prestino qualche anno di servizio militare nello studio della letteratura contemporanea, per liberarsi degli abiti scolastici, per acquistare il senso del vivo, e disporsi a trattare anche le letterature antiche come letterature contemporanee? Contemporanee sono esse, infatti, per gli animi che le rivivono e intendono.

B. C.

II.

IL TORTO E IL DIRITTO DELL'ESTETISMO.

Chiamo estetismo quella veduta, opinione o tendenza, che afferma l'inutilità, anzi la perniciosità, della storia per la comprensione delle opere d'arte; come soglio chiamare storicismo la veduta, opinione o tendenza contraria, la quale pretende spiegare le opere d'arte mediante un bizzarro metodo di pura storicità, escludendo come vana e pericolosa ogni considerazione estetica. Lo storicismo, chi ben guardi, non è altro che inconsapevole manifestazione di metafisica meccanicistica e materialistica, disconoscimento della storia non meno che dell'arte; la storia, in quanto storia, è affatto innocente di quell'aberrazione, che si vuole coprire col suo nome. L'estetismo ha, come vedremo, un movente iniziale giusto; ma, nella sua formola teorica conclusiva, riesce erroneo quanto l'altro. Entrambi commettono il peccato di Bertran del Bornio, partendo due « così giunte persone », l'arte dal suo terreno storico, o il terreno storico dall'arte; e soffrono la pena di lui, col portarne diviso il cervello « dal suo principio, ch'è in questo troncone ».

L'erroneità dell'estetismo è evidente per chi accetti la formola critica, conquistata dal pensiero del secolo decimonono, che non vi sia altro modo di comprendere e gustare un'opera d'arte, se non quella di riprodurla nel proprio spirito, rifacendo il processo ideale del produttore. Il rifacimento del processo ha, com'è noto, per prima condizione il riportarsi ai dati psicologici, che l'artista aveva innanzi nel momento del suo produrre; a quei dati e non ad altri, a quelli che l'artista realmente ebbe, e non a quelli che a noi potrebbe fare piacere o comodo d'immaginare. E che cosa sono, di grazia, quei dati, individuali e inconfondibili con altri, presentatisi una volta sola nel corso dello svolgimento dell'umanità, indispensabili alla comprensione di una determinata opera d'arte (la quale si è presentata anch'essa una volta sola), se non, per l'appunto, dati storici?

Se questa affermazione, incontrastabile quando si risalga al principio direttivo, non appare subito chiara e urta in obiezioni e diffidenze, la ragione è che della storia si ha d'ordinario un concetto parziale e falso,

pensandosi, sotto quel nome, ai fatti, che sono raccolti nei libri e, magari, nei manuali di storia per le scuole: alla cronologia, alla successione delle dinastie e dei governi, alla politica, alla diplomazia, alle guerre, e così via; o, anche, alla biografia degli artisti, alle notizie circa i loro amori, i loro mecenati, i loro guadagni economici e le loro traversie. Ma la cognizione storica, nel significato rigoroso e filosofico della parola, è ben più larga dei ragguagli storici, consegnati nei libri, o in quelli di essi, che la comune opinione si compiace di aggruppare e isolare, considerando a capriccio un piccolo mucchio di frammenti come la compiuta enciclopedia storica dell'umanità.

In una discussione, svoltasi testè in un giornale letterario, è stato affermato che non c'è bisogno alcuno della storia per intendere e gustare l'*Orlando furioso*. E a me venne la voglia di osservare, di rimando, che, per intendere il solo primo verso della prima ottava del poema: « Le donne, i cavalieri, l'armi, gli amori..... », occorre un'intera serie di cognizioni storiche. Bisogna sapere, p. e., che i « cavalieri », che ispirarono l'Ariosto, erano tutt'altra gente dai « cavalieri » della Corona d'Italia, dai sindaci ed elettori influenti, decorati su proposta del deputato del collegio; e che le « armi » erano, non già gli oggetti allineati in un arsenale o museo (come quello della Reggia di Torino, che porse argomento, al canto del Regaldi), ma avevano qualche rapporto con l'*arma virumque cano* di Virgilio. Senonchè, questa osservazione, ch'è certamente giusta, forse avrebbe potuto suggerire anch'essa un'idea ristretta della storia, essendo gli esempi, ora addotti, tolti da ciò che comunemente si chiama storia. Il vero è che non le sole parole « cavalieri » e « armi » hanno, in quel primo verso, bisogno d'interpretazione storica; ma tutte le parole, tutte le movenze del discorso, giacchè tutta la lingua è fatto storico, e il significato di essa non ci è noto se non per tradizione storica. E, con la lingua che li esprime, sono fatti storici quelli che si dicono sentimenti, passioni, affetti, idee; tutto ciò che forma quell'individuale complesso psicologico, che si chiama lo spirito dell'autore del *Furioso*, e che, essendo individuale, non si ripete e non si può ripetere giammai in modo identico. Se, per l'intelligenza dell'episodio di Francesca, dai manuali storici ricaviamo chi furono Lancillotto e Galeotto, non è meno per cognizione storica che ci si fa chiara quella data forma di rapimento d'amore, e quella coscienza cristiana del peccato, che il poeta, dando corpo al proprio sentimento, ritrasse nella donna di Rimini. Cognizione storica è tutta quella che possediamo della realtà concreta, di cui la storia, raccolta nei libri, è solamente una parte, nè sempre la più importante alla comprensione dell'arte. Noi assorbiamo cognizioni storiche fin dal nostro venire al mondo, dalla mamma e dalla nutrice (linguaggio, simboli, costumi, tradizioni, credenze, ecc.); e arricchiamo, di continuo, la nostra memoria d'immagini di fatti accaduti, le quali ci aiutano a ricostruire i fatti che ebbe presenti l'artista e il poeta nell'accingersi alla sua creazione artistica; e, cioè, per ricollocarci nella sua situazione storica. Tanto è

vero che la storia, raccolta nei libri di storia e nei commenti, è solamente una parte, e talora irrilevante, di quella che fa d'uopo per intendere le opere d'arte; tanto ciò è vero, che uomini relativamente ignoranti, ma di ricca vita interiore, superano, alle volte, difficoltà d'interpretazione artistica, innanzi alle quali eruditi specialisti si arrestano senza speranza; e colgono la grandiosità e terribilità di un dramma di Sofocle, meglio del filologo, che sa fare la storia di ogni mito e di ogni parola, che s'incontri in quel dramma. È noto dal D'Alembert l'aneddoto di quel pittore, il quale esprimeva nel modo più giusto e vivace l'impressione che produce l'*Iliade*, raccontando, ingenuamente, che gli era capitato tra mano « un vecchio libro francese », ch'egli prima non conosceva, intitolato *Iliade de Homère*, e che, da quando lo aveva letto, gli uomini gli sembravano alti quindici piedi, e non poteva più dormire. Quel pittore sapeva, a senso nostro, molto più di storia omerica che non i coniugi Dacier, sommati insieme; perchè meglio di essi intendeva il nucleo fondamentale della psiche (storica) di Omero: quantunque, poi, la sua ignoranza della Grecia primitiva e della lingua greca gli potesse impedire d'intendere a pieno, e valutare, questo o quel particolare, un singolo episodio o un singolo personaggio (1); per le quali cose gli sarebbe stato profittevole andare a scuola, se mai, dai dottissimi Dacier.

Molti, disposti ad ammettere che storicamente s'imparano il greco e il latino, non sanno acconciarsi a riconoscere che sostanzialmente con lo stesso metodo, e, cioè, con metodo storico, si conosca l'italiano: ammetteranno volentieri che storicamente ci formiamo un'idea del fato greco, del *civis romanus*, o della galanteria cavalleresca; e negheranno che, con eguale metodo, ci formiamo le idee dell'onore nella società contemporanea, e del sentimento moderno di patria o di umanità. La maggiore difficoltà del primo rispetto al secondo ordine di apprendimento si muta, presso coloro che non considerano abbastanza questo punto, in differenza sostanziale. Eppure, basterebbe pensare che, trasformandosi le lingue (come si trasformano a ogni istante), verrà tempo che l'italiano

(1) Mi si consenta un aneddoto di fanciullezza. Io ricordo un vecchio servitore nostro di casa, che c'intratteneva raccontandoci molto vivacemente i *Reali di Francia* e il *Guerin Meschino*, di cui era lettore assiduo ed entusiasta. E ricordo che, in uno di quei suoi rifacimenti orali, egli ci parlava di una comitiva di cavalieri che, giunti dopo un lungo viaggio a non so qual castello, « si misero — egli diceva — intorno a una tinozza, a mangiare come maiali ». Il particolare, forse perchè stridente, mi colpì e restò fisso come un piccolo enigma nel mio cervello; finchè, dopo parecchi anni, un giorno ripensandovi compresi che quei cavalieri erano entrati a mangiare nel « tinello »: parola che non poteva essere storicamente chiara all'incolto popolano meridionale, che la intendeva perciò come « tino » o « tinozza »; ed aggiungeva di conseguenza, con molto buon senso, il commento: che quei cavalieri mangiavano al modo e nell'atteggiamento di maiali!

del secolo decimonono diventerà difficile ad apprendere forse altrettanto, o più, del greco e del latino, e, trasformandosi la società, le idee nostre circa la patria, l'umanità e l'onore, che ora apprendiamo quasi senza avvedercene, richiederanno cure di faticose dilucidazioni da parte di futuri eruditi. Con che, diventerebbe chiara l'indole storica della nostra cognizione di quel che si chiama il presente, e che è solamente un passato meno lontano; o di ciò che si chiama costante, ed è solamente una trasformazione meno appariscente.

Ridata al concetto della storicità la sua vera estensione e validità, l'errore dell'estetismo risulta evidente. Col rifiutare per principio, e in tesi generale, quei sussidi filologici ed eruditi, quelle esperienze personali e sociali, con le quali si restaurano i presupposti storici della creazione artistica, esso si mette nell'impossibilità di stabilire una teoria, che spieghi il processo onde un'opera d'arte viene accolta nello spirito del contemporatore. E, perciò, o deve appellarsi a un'intuizione miracolosa (diversa da quella che è nota alla nostra autocoscienza), o abbandonarsi a una sorta di edonismo o eudemonismo, sostenendo che importi, non già conoscere l'opera d'arte nelle sue sembianze genuine, ma beatificarsi, in qualsiasi modo, innanzi a un quadro, a una statua, a un'onda di versi o di suoni, sia pure con l'inventare un'opera, diversa da quella che era in mente all'autore; e, cioè, col mettere al luogo dei dati storici, dati arbitrari, e ottenere, invece della comprensione artistica, una fantasticheria affatto personale (1).

Come giustificare, poi, il disprezzo verso la storia, che gli estetisti affettano proprio nel campo della storiografia dell'arte? La storia di una letteratura, la storia artistica di un popolo non può fare di meno di addurre le condizioni empiriche di tempo, di luogo, di persone, tra le quali sono sorte le opere d'arte. E non può collocare, così, indifferentemente, l'Heine prima del Goethe, o il Rousseau prima del Corneille. Che cosa c'è di strano, dunque, che si facciano le ricerche cronologiche, biografiche e bibliografiche, indispensabili per rappresentare, nel modo più adeguato, la formazione delle anime e opere artistiche?

L'idea fallace circa l'interpretazione estetica e la negazione del rapporto inscindibile di essa con l'interpretazione storica, il disprezzo verso le costruzioni della storia artistica e letteraria, sono il torto dell'estetismo. Ma non bisogna dimenticare che l'estetismo, oltre che tentativo

(1) Per altro, la cosa non è nuova. Già l'HERBART (*Einleitung in die Philosophie*, 1.^a ed. 1813, ultima 1837, § 88) descriveva quei « temibili ammiratori », i quali, « nonostante la classica calma onde i veri artisti imprimono alle loro opere il suggello della vigile cura e della ponderazione, introducono in quelle opere, così misurate e ben contornate, la loro infinita nostalgia di beatitudine, quasi volessero infrangerle e crearle a nuovo mediante la loro interpretazione, per riestrarne ciò che vi hanno introdotto come rivelazione di uno spirito superiore ».

errato di teorizzare la critica d'arte, è anche, e principalmente, movimento di ribellione. Come tale, importa, dunque, ricercare contro che cosa si ribelli; giacchè, forse, in questa parte negativa, più o meno esplicita, si troverà la parziale giustificazione di esso, il suo diritto, e il motivo del fascino che esercita su molte anime delicate di artisti.

Abbiamo detto che, per la comprensione estetica, bisogna riportarsi ai dati storici, cioè alle impressioni, che aveva l'artista nel momento della creazione: a tutte le impressioni, che sono entrate nell'opera d'arte, ma a quelle sole e non ad altre. Senonchè, per la scarsa intelligenza di moltissimi comentatori ed illustratori storici dell'arte accade, invece, assai spesso, che sugli artisti e sulle opere d'arte si riversino larghe ceste, anzi interi carretti di materiale storico, utile forse per altri fini, ma superfluo all'interpretazione, che si richiede, e, perchè superfluo, disadatto e insufficiente pur nella sua abbondanza. Di qui, il lamento e la ribellione contro gli oziosi particolari biografici, le oziose ricerche di fonti, gli oziosi raffronti e le oziose dissertazioni filologiche. Che cosa importa (reco un esempio semplicissimo), a proposito di una parola adoperata da un poeta, esibire una ricerca etimologica, concernente lontane derivazioni le quali non erano attuali nello spirito di colui che adoperava la parola, e, perciò, non soltanto non servono alla comprensione dell'opera d'arte, ma distraggono da questa? Quel che, invece, bisogna fare intendere, è il significato, la sfumatura di significato, l'accento individuale, che la parola prende nel caso dato. Che cosa importa un'elaborata narrazione della carriera militare, e degli amori e dei debiti, di Ugo Foscolo, per l'illustrazione dei *Sepolcri*? e con quale senno, offrendo tutta codesta roba, inutile al fine proposto, si tralascia poi l'indagine sulla speciale condizione di spirito, donde proruppe l'idea dell'epistola immortale? Che cosa valgono le disquisizioni sul nome preciso dell'autore di un dipinto (che è, rispetto alla comprensione dell'opera, indifferente e può essere sostituito, senza troppo danno, da uno pseudonimo), quando si trascuri il caratteristico significato del dipinto, il movimento d'anima ritratto dall'artista, che è problema storico ben altrimenti importante, e il solo da risolvere, per produrre quella comprensione estetica, alla quale si anela? — Ma, di certo, ammuccchiare materiale è cosa di gran lunga più facile che non prendere quel tanto che serve, e cavarne un costrutto.

Contro questa stoltizia erudita si ribella disordinatamente l'estetismo, e parte in guerra contro il metodo storico, laddove dovrebbe polemizzare contro l'uso balordo, che si fa di questo metodo. E, avvolgendo nella sua condanna tutta la conoscenza storica, esso si toglie di sotto i piedi il solido sostegno della realtà, e rimane sospeso tra cielo e terra, in una posizione poco invidiabile. Perciò, è estetismo, vale a dire esagerazione di un principio giusto; principio al quale bisogna fare ragione in modo conveniente, e dare la soddisfazione che gli spetta, intendendo la storia in tutta la sua ampiezza e adoperandola in modo intelligente. In verità, molti libri di eruditi intorno alla poesia e all'arte non differiscono troppo,

nel loro andamento, da certi esami, balbettati da scolari di liceo, nei quali alla domanda: « Dite chi era Dante? », segue questa o simile risposta: « Dante fu un uomo, che sposò una donna, di nome Gemma Donati ». La vera critica storica dantesca non consiste in una raccolta di aneddoti e di notizie alla rinfusa, ma nella preparazione e attitudine a penetrare in quella psiche individuale, formatasi storicamente, e apparsa una volta sola, che fu l'anima poetica di Dante.

B. C.

III.

CONTRO LA STORIOGRAFIA FORMULISTICA.

Uno dei caratteri della storiografia moderna che più hanno colpito le menti e fatto dire che ormai essa ha preso un andamento scientifico, è la domanda che circola di continuo dentro di essa: — A quale classe di fenomeni (per es., politici) appartiene l'avvenimento x ? —, e la risposta: — Appartiene alla classe a . — Così lo storico cercherà di mettere in chiaro che il governo della restaurazione in Francia fu il governo della proprietà fondiaria; la rivoluzione di luglio e il consecutivo governo di Luigi Filippo, la vittoria del capitale mobile sulla proprietà terriera; il secondo impero, la prevalenza della piccola proprietà rurale. Così anche si domanderà se il movimento anabattistico di Germania nel secolo XVI fu una reazione della campagna contro la città, le crociate la guerra di depredazione delle popolazioni povere e barbariche dell'Europa occidentale a danno del ricco e civile Oriente, e via discorrendo. Tutta la storiografia moderna è piena di domande siffatte.

Avvertiamo di passaggio che la credenza che la storiografia prenda a questo modo andamento e metodo di scienza è illusoria, e deriva da un'idea inesatta dell'operazione indicata di sopra, scambiata per scientifica quando è proprio l'inverso del metodo scientifico. Infatti, la formula della scienza è questa: « A (la classe, il genere, l'universale) è..... (definizione) »; laddove l'operazione che compie lo storico non è già di definire la classe, il genere, l'universale, ma di affermare, con un giudizio esistenziale: « È accaduto x , che è un fatto rientrante nella classe a ». È chiaro, che si tratta di due operazioni non solo diverse, ma inverse.

L'operazione dello storico non risponde a un bisogno d'indagine scientifica *de rerum natura*, ma all'altro di sapere che cosa è propriamente accaduto, di guardar bene in faccia il fatto particolare che è accaduto; onde, compiendo tale esame, è portato a cercare a quale genere o classe appartenga quel fatto. Ed ottiene così del fatto una cognizione *generica*: il fatto accaduto rientra nella classe a .

Ma può bastare la cognizione generica? cioè a dire, la cognizione vaga per la quale di un fatto particolare si sa soltanto che è compresi-