

PROBLEMI ESTETICI

I

STATO DEGLI STUDI ESTETICI IN ITALIA.

Si è compiuto un cinquantennio dalla prima trattazione da me data in Italia dell'Estetica che è la memoria delle *Tesi fondamentali*, seguita dopo circa due anni dal volume compiuto; e a me sembra non inopportuno fare alcune considerazioni su quel che è accaduto in questa parte in questo corso di tempo.

L'Estetica, della quale discorriamo, sorgeva sopra una storia di questa scienza, che era poi questa scienza stessa, vista nella sua genesi: storia che si è venuta elaborando e affinando insieme con essa. Cominciò in Grecia, con Platone e Aristotele e altri pensatori, per opera dei quali la poesia e l'arte si staccarono da quel che era meramente pratico e piacevole ai sensi e si innalzarono nella sfera dell'alta spiritualità; onde Aristotele considerò la poesia come prossima alla filosofia e partecipe della universalità di essa. Questi pensieri furono ripresi nel Rinascimento italiano mercè le fervide discussioni sul frammento aristotelico della Poetica; e nel tardo Rinascimento, ossia nel secolo decimosettimo, fu sentito fortemente ciò che è proprio della poesia nel campo conoscitivo e si parlò per la prima volta o con accento nuovo del gusto, del genio, delle prime apprensioni e soprattutto della fantasia. Donde la teoria della poesia nella *Scienza nuova* del Vico come teoria della fantasia creatrice, della quale egli faceva sommi rappresentanti Omero e Dante. Parallelamente al Vico, anche il Leibnitz discerneva, al di sotto del conoscere intellettuale e di quello che con terminologia scolastica si chiamava il conoscere distinto, un altro conoscere, chiaro e non distinto, che era sede delle piccole percezioni e nutrive di sè la poesia. Raccolse il pensiero del maestro l'acuto Baumgarten in una nuova scienza che egli chiamò l'*Estetica* e della quale determinò il posto che le spettava nella vita dello spirito. Il secolo decimottavo fu alacre nelle indagini e controversie sul bello e sul gusto e sul genio, che ebbero la loro conclusione nella *Critica del giudizio*, nella quale il Kant riuscì a fissare i caratteri del bello senza avvedersi

che con ciò era definito tutto insieme il carattere dell'arte, che egli invece trattò da parte e in un capitolo sulla bellezza aderente e l'arte concepì non come opera della Fantasia creatrice ma come un giuoco della fantasia e dell'intelletto. Il luogo dell'arte rimase incerto nella scuola che successe e ché fu la cosiddetta idealistica, la quale ora l'esaltava superiore alla filosofia, ora l'abbassava a una forma di essa inadeguata e provvisoria, che è la dottrina della Estetica hegeliana, alla quale toccò maggiore divulgazione ed autorità. Solo lo Schleiermacher, nei suoi corsi universitarii sull'Estetica, rimasti ignoti e senza efficacia, si tenne fedele all'indirizzo del Baumgarten, che arricchì di profondi concetti. La crisi dell'Estetica hegeliana non si ebbe in Germania mercè l'opposizione del formalismo dello Herbart e molto meno degli eclettici che sommarono contenuto e forma, cioè intendevano dualisticamente questo rapporto; ma in Italia, attraverso la critica letteraria del De Sanctis, che innalzò a principio supremo la forma, intesa come forma fantastica, libera e intatta dal concetto. Al De Sanctis si riattacca l'Estetica nuova, che, collocando l'arte nella Filosofia dello spirito e facendone il momento intuitivo del conoscere, ne studia tutti i rapporti, sgombra via generi letterarii, divisioni delle arti, modificazioni del bello e simili distinzioni superficiali, e mette fine all'altro ingenuo dualismo estetico identificando l'intuizione con l'espressione estetica e col linguaggio in universale. È da avvertire che la nuova sistemazione non lascia sopravvivere e direttamente confuta un vecchio e confusionario dualismo di un bello d'arte e di un bello puro o metafisico, che non si trova in nessuna parte e al quale non è da assegnare nessun luogo nel campo spirituale, perchè come alla mente corrisponde la verità logica, alla coscienza pratica la moralità, e alla vita l'utilità, così alla fantasia il bello che si dice d'arte e che è tutto il bello. Il dualismo estetico è presso tutti gli antichi filosofi (la « kalokagatheia » fu un'impotenza di analisi propria dello spirito greco); ma continuò anche nel Cristianesimo e nel rinascimento, si ritrova presso Kant e Hegel e i loro seguaci, e persino compare talvolta nel De Sanctis, sebbene incidentalmente. E nella recente Estetica tedesca si è tentato da parecchi di porre due scienze; una, la scienza dell'arte, che ha per oggetto la teoria dell'arte, l'altra del bello puro o metafisico, e due storie diverse delle due dottrine, riserbando la seconda all'Estetica propriamente detta, che è veramente correr dietro al *fictum cibum* della favoletta.

Coi principii della nuova Estetica si è molto lavorato in Italia in questi cinquant'anni, e il lavoro è stato anzitutto dell'autore stesso delle *Tesi fondamentali*, che, a dir vero, non ha mai cessato, in questi cin-

quanta anni, di ripensare i problemi già risolti della Estetica, e di porne di nuovi, nati di continuo dalla critica assiduamente esercitata da lui della poesia e della letteratura; sicchè il suo primo trattato, pubblicato completo nel 1902, rimane come uno schema di ciò che l'Estetica è poi diventata, arricchendosi di tutti gli elementi posteriormente aggiunti, che bisogna ricercare negli altri volumi dell'autore, nè solo in quelli che prendono nome dall'Estetica ma nei concreti e speciali di critica e storia, e anche di note e controversie. Più volte si è parlato della seconda o terza forma dell'Estetica di lui: ma, in realtà, si tratta di un progresso e arricchimento continuo del pensiero che sarebbe impossibile dividere in sezioni di prima, seconda e terza Estetica.

Il buon esempio, dato dall'autore stesso del libro, è stato seguito dai molti che con piena libertà hanno preso a lavorare nel campo dell'Estetica, sia con trattazioni speciali riguardanti la musica e le arti cosiddette figurative ed architettoniche (e ora anche la cinematografia), sia nel culto assiduo della critica poetica ed artistica. In questo campo ferve il lavoro dell'Estetica in Italia, e in esso solo.

In effetto, niente di diverso e di serio è intervenuto a distrarre da questo compatto lavoro. Perchè non sono certo da lodare i tentativi di professori ignoranti e dispettosi e di dilettanti di varia sorta di presentare e raccomandare agli studiosi italiani come degni loro maestri meschini scrittorelli in lingue straniere. Di uno dei quali, che aveva scomicchierato alcuni insulsi aforismi sull'arte, senza metodo alcuno nè ingegno, si è osato affermare che, diversamente dagli estetici italiani, generici ed astratti, veniva fuori da esperienza e pratica dell'arte; quando tutta l'odierna Estetica italiana nasce essa veramente da siffatta esperienza, movendo, come ho detto, da un critico insigne, Francesco de Sanctis, e proseguita da critici delle varie arti, che riscontrano in ciascuna i caratteri che sono di tutte, nè hanno tralasciato l'antica e cara professione quelli di loro che si sono innalzati alla filosofia.

Mi sia lecito osservare che nel caso dei nostri studii, come degli studii in generale, è grave colpa di uomini di scarsa responsabilità morale l'abuso che si fa della parola « giovinezza » e l'adulazione pei giovani quasi portatori di miracolosi doni. È frequente leggere nei giornali l'affermazione che i giovani chiedono e vogliono una nuova Estetica, e la faranno per loro conto, se altri non gliela darà. Parole che non hanno alcun senso, e per le quali compositi già un apologo satirico⁽¹⁾, che è la sola critica di cui sia degno il goffo fraseggio in cui le vanità

(1) Si veda *Nuove estetiche*, in *Conversazioni critiche*, V, 382-84.

si avvilluppano. Bisogna per contrario inculcare il rispetto per il passato e la necessità di intenderlo prima di abbandonarlo, e proprio per poterlo fruttuosamente abbandonare e cangiare; e, insomma, la necessità di fare di esso quella storia che noi abbiamo fatta e facciamo di continuo nel nostro lavoro.

Ho ristretto il mio discorso all'Italia, nella quale posso dire con sicurezza che non c'è altro di vivo e serio in questa parte se non il movimento descritto e ancora in piena crescita. Ma anche nei paesi stranieri l'estetica italiana fece sentire la sua efficacia, ed io ricorderò che in Inghilterra fra i primi suoi apostoli fu il valente critico teatrale del *Times*, il Walckley, che scrisse bellissime pagine in difesa dell'Estetica italiana, le quali si possono in parte leggere nei volumi in cui raccolse o furono raccolti i suoi scritti. Il Walckley condusse anche una vivace polemica in difesa di quell'Estetica contro il Bosanquet⁽¹⁾, professore di Cambridge e autore di una storia dell'Estetica che si attecchiva a un prudente e temperato hegelismo. Anche io, per il quale il Bosanquet provava sulle prime una sorta di paurosa diffidenza, ricevetti poi sue lettere ed entrai in relazioni con lui che furono bonarie e amichevoli, e di lui criticai, a istanza di un suo collega inglese, quel che egli aveva creduto di poter dire in difesa della sentenza hegeliana sulla morte necessaria dell'arte, che sarebbe già in pieno corso nei tempi moderni. Un altro inglese, L. A. Smith, scrisse un garbato libretto, una « lettera aperta » al professore di poesia di Oxford, per rendergli chiari e patrocinare presso di lui i concetti sull'arte e sulla critica d'arte dell'Estetica italiana⁽²⁾. Anche il Collingwood compose volumi pregevoli nel nostro indirizzo⁽³⁾. In Germania di esso furono seguaci in prima linea Carlo Vossler e altri linguisti o filosofi del linguaggio, che allora rinnovarono questi studi colà, e Giulio von Schlosser, austriaco, storico dell'arte; ma tuttavia l'Estetica era in Germania in condizioni assai basse nei psicologi e teorici della cosiddetta *Einfühlung*, e qualche segno buono dava solo in scrittori indipendenti, come fu quel gruppo che si strinse intorno al Fiedler. Allorchè scoppiò la guerra, da dotti tedeschi si sosteneva la necessità di creare due scienze indi-

(1) Per le mie relazioni col Bosanquet, vedi *Aneddoti di varia letteratura*, III, 357-64; per la critica della sentenza hegeliana, nella *Revue de métaphysique*, 1933, e rist. in *Ultimi saggi*, pp. 147-60.

(2) *The nature of art*, an open letter etc. (Oxford, 1924); v. in *Conversazioni critiche*, III, 55-57.

(3) Sul COLLINGWOOD, *Nuove pagine sparse*, I (Napoli, Ricciardi, 1949, pp. 25-39).

pendenti, l'una la teoria dell'arte, la *Kunsttheorie*, e l'altra la metafisica del Bello, la *Schönheitmetaphysik*; ossia, in altri termini, essi risalivano all'errore che fu di Emmanuele Kant di non accorgersi che il concetto del Bello, se non trova posto nella teoria dell'Arte, non può trovar posto in nessun altro luogo. Non so che cosa sia accaduto poi; fatto sta che il Baeumler, che era dei più autorevoli di quell'indirizzo, piantò Filosofia ed Estetica, per accorrere, come egli avvertì in una lettera, sotto i vessilli del Führer. La Francia è purtroppo, nonostante gli accenni felici ma insufficienti del Bergson, nelle peggiori condizioni che si possano immaginare in fatto di Estetica. La sua tradizione estetica è stata debolissima, anche nei tempi migliori: il Taine che ebbe riputazione di teorico e di filosofo dell'arte era un ottimo uomo che si illudeva di pensare sulle cose dell'arte. In una recente e famosa *Revue d'Esthétique*, nel primo numero, ho letto che l'arte consiste nel *plaire* e che questo fu detto in un verso del Molière, e da quel verso lo tolse il Kant e ne fece la Critica del giudizio! Sembra che la Francia, come ho già più volte fatto notare, non dimentichi la sua vera e grande tradizione, che fu scolastica prima e cartesiana dopo, e in tutte le sue parti chiusa al concetto della fantasia creatrice. La vendetta contro i suoi autori di Estetica venne fatta dai suoi artisti geniali (Flaubert, Baudelaire, Becque) che protestarono per gli orrori scritti contro l'arte dai loro accademici. Come è naturale, i trattatisti francesi dell'Estetica non conoscono la storia dell'Estetica e si rifanno sempre da capo, stimando di muoversi sempre sopra un terreno vergine.

Ma io non condurrò oltre questi sguardi alle condizioni dell'Estetica nei vari paesi del mondo, pago per ora di ciò che si è fatto e si fa in Italia e augurando ad esso l'avvenire propizio. Che se in Europa il marxismo vincessero, gli studi di Estetica diventerebbero (questo è il loro presegnato destino) studi eretici e tutti ripeterebbero a coro (e i professori in prima fila su tutti), col Marx, che l'arte è in funzione della lotta di classe e deve servire al proletariato. Bella conclusione di tutta la fulgente storia dell'Arte, che la pura umanità ha creato nei secoli!

II

LA STORIA DELLA POESIA E DELL'ARTE NELLA SUA PECULIARITÀ.

La storia della poesia e dell'arte tutta non consiste in altro che nella affermazione della realtà di un'opera di bellezza, che viene a inserirsi nella storia dello spirito umano.

Questa affermazione, che sembra assai semplice, compendia in sè un lungo e complesso lavoro mentale, perchè è evidente che è necessario per essa aver conoscenza intima di quell'opera, e cioè avere ripetuto in sè stesso il processo creativo che fu dell'artista, averlo descritto con parole che non possono adeguarlo ma servono a tenerlo presente o a ricordarlo, e averlo spiegato e difeso a sè stesso e ad altrui. Filologia e critica letteraria vi sono comprese con le loro molteplici determinazioni, per modo che tutto è contenuto in quel giudizio: che la cosa che ci sta dinanzi è bella.

È un procedimento del tutto conforme alla natura dell'oggetto che consideriamo ed è perciò la sua vera storia, la storia della poesia e dell'arte. Le opere belle vi compaiono con il loro affatto proprio insostituibile carattere, quasi un miracolo che accade nell'anima del poeta e che è offerto agli uomini tutti. La forma logica di questo lavoro intellettuale non può essere che il saggio o monografia, che consente bensì le collezioni di saggi, raggruppati per uno o altro fine che si proponga, ma esclude assolutamente l'unificazione in qualcosa che li comprenda tutti quasi attingendo così un significato superiore. È chiaro che questa storia non si possa ridurla ad altro modo di storia, come, per esempio, quella della filosofia in cui le singole opere sono concatenate in un processo unico e perciò si parla di svolgimento. Il lettore, che diventa lo storico della poesia, si identifica del tutto col suo autore; ma il lettore e storico della filosofia, che è esso stesso filosofo, è di necessità concorrente, rivale e correttore di tutti i filosofi dei quali fa la storia e che mira a sciogliere in sè. È impossibile perciò estendere alla poesia il metodo della filosofia, e dare lo svolgimento della poesia nei secoli o in un periodo qualsiasi.

La poca chiarezza su questa situazione e differenza fondamentale delle due storie fa sì che chi asserisce il carattere proprio della storia della poesia in quella sua forma che è di monografia, incontri l'opposizione di una maggioranza (che dovrà convertirsi in minoranza e infine sparire) dei conservatori del non conservabile. Costoro chiedono per l'appunto un quissimile della storia della filosofia per la storia della poesia, e questo loro ircocervo chiamano la vera e compiuta storia letteraria, ed è invece un prodotto ibrido che talora si riduce a un accozzamento di cognizioni di diversa natura messe insieme in opere di compilazione o in tali che occorrono ai fini didascalici della scuola, ma tal'altra diventa un errore e una perversione logica che pretende convellere la natura delle cose. In questo secondo caso, in cui la cosiddetta storia letteraria assume sembiante di storia rigorosa, le

opere di poesia perdono la loro schietta natura e sono come asservite a significare concetti, inavvedutamente mettendo il piede in una via nella quale la storia della poesia dovrebbe perdersi o essere in alcune o molte delle sue parti mutilata. Io non voglio addurre altri esempi di ciò che un libro che ho molto studiato e molto amato e ancora considero capitale per la storia della nostra poesia, quale è quello di Francesco de Sanctis. Ma in quel libro, per le condizioni dei tempi, per l'azione della cosiddetta Filosofia della storia, per la tendenza talvolta a ciò che è ingegnoso e brillante ma non esatto, si introduce questa sorta di scienza sofisticata per la quale il secolo di Dante si traduce in un frazionamento dell'anima di Dante in tanti aspetti particolari da comprendere l'opera di Dino Compagni e quella di Caterina da Siena; *l'Orlando furioso* riceve la caratteristica falsa di rappresentante dello spirito italiano, reso indifferente a tutto salvo che alla bellezza artistica, e, per venire ai tempi più vicini, la poesia italiana dell'ottocento, di Foscolo, di Leopardi, di Manzoni e degli altri, è lumeggiata con quella di due opposte scuole, il cui carattere è dato dalla politica dei partiti, la scuola moderata e la scuola democratica. Io so bene che il libro del De Sanctis contiene quasi tutto il meglio che si sia detto sulla poesia italiana; ma per molta parte lo leggo espungendo sempre dai suoi giudizi questo elemento estraneo, del quale ogni lettore sagace ha il dovere di liberarlo.

Per mio conto, avendo molto penato negli anni giovanili a cercare una forma adatta di storia della poesia, sentii come una libertà di respiro quando adottai il metodo monografico o per saggi, e potei soddisfare il mio bisogno critico mercè l'esclusivo colloquio col singolo poeta e con tutti quei poeti che via via mi interessavano, senza più esser costretto a cercare in tutti qualcosa che non poteva essere in loro, e, quel che è più, a colloqui forzati con poeti verso i quali attualmente il mio animo non è disposto all'interessamento che meritano o non ha niente di proprio da dire. Non mi pare, ora che mi volgo indietro a guardare la mia molteplice opera di critico letterario, che il metodo seguito l'abbia compromessa e privata di verità.

Voglio soltanto chiarire che quando io dico che tutto dipende dalla personalità del poeta fo coincidere il senso della parola « personalità » con quello di « opera » (il poeta è niente altro che la sua poesia), e perciò è del tutto fuori luogo la contestazione che mi si è fatta ricordandomi che vi sono poeti che hanno avuto varie personalità successive o alternanti, cosa di cui con molte altre relative alla personalità del poeta ho trattato a lungo nel mio libro *La poesia*

(parte III, cap. VI), e qui non ridico; e circa l'obiezione che, a furia di individualizzare, l'opera potrebbe uscirne polverizzata e ridotta al singolo verso o alla singola parola, non ci vuol molto a comprendere che l'opera è da intendere nella sua organica unità che le dà l'esistenza effettiva.

Mi è parsa molto curiosa la soluzione che i signori Renato Wellek e Agostino Warren hanno di recente dato al problema che ho discusso di sopra in una loro *Theory of Literature* (1). Osservano essi che la storia letteraria non è propriamente storia, perchè è la conoscenza del presente, dell'onnipresente, del perpetuamente presente, e che il concetto dello svolgimento in serie di opere d'arte offre difficoltà insormontabili, e tra l'altro non può avere mai carattere evolucionistico come quello della biologia, non avendo niente da fare con l'idea di un progresso uniforme verso un unico modello eterno; ma, d'altra parte, dicono che un estremo personalismo potrebbe condurre all'opinione che ogni opera individuale di arte stia completamente isolata, il che significherebbe in pratica che è incomunicabile e incomprensibile. In verità, i concetti sulla storia di questi due scrittori mi sembrano insostenibili, perchè la storia letteraria è bensì storia, il suo è il carattere di ogni storia; nè posso consentire che il concetto di personalità conduca all'isolamento e all'incomunicabilità e alla incomprensibilità dell'opera perchè la personalità va sempre congiunta con l'universale. Ma, lasciando tutto ciò e guardando alla soluzione positiva che essi offrono del nostro problema della storia letteraria, vedo con mia somma meraviglia che essi sono disposti a disfarsi non meno della storia come svolgimento che della storia come personalità; e prognosticano invece che l'avvenire della storia letteraria sarà in una storia della Poetica, delle direzioni del gusto e della sensibilità, stabilita con puri criterii letterarii, e non già come riflessione passiva o copia dello svolgimento politico, sociale o anche intellettuale. In altri termini, invece di aver che fare con le opere di poesia che sono venute al mondo e vivono eterne, e ci riempiono di entusiasmo e di gioia, staremmo a divertirci con la più miserabile manifestazione della vita letteraria, che sono i programmi e i gusti ambiziosi delle scuole e delle scolette che anche oggi infestano la letteratura, della quale sono le nemiche. I genuini

(1) Del loro libro ho conoscenza solo indiretta per un articolo di M. PRAZ, in *Comparative Literature* di Oregon, vol. II, 1950, pp. 97-106, intitolato *Literary History*.

poeti non sanno di codeste scuole e scolette, e passano attraverso esse incontaminati, ancorchè talvolta ingenuamente ne parlino o credano di prenderle sul serio. Essi hanno le loro vere scuole unicamente nell'anima loro e nel loro genio.

III

IL CÔMPITO PROPRIO DELLA CRITICA D'ARTE.

Vorrei richiamare ancora una volta la critica d'arte a pensieri di modestia e di dignità insieme, che è ciò che onora ogni opera umana.

La critica della poesia, e in generale estetica, si poteva un tempo, nell'età cosiddetta «accademica», chiamare in certo senso «tribunalizia», appoggiata com'era a un codice di regole arbitrarie e fisse che consentivano un giudizio netto e sicuro del bello e del brutto, e, in virtù di questo codice, non si peritava di condannare cose evidentemente belle e di lodarne altre non meno evidentemente brutte. La ribellione contro le regole è stata salutare, perchè ha tolto alla critica una falsa forza, che era una prepotenza.

La critica stessa si avvantaggiò perchè si sentì libera e, acquistata nuova coscienza del suo potere, affermò che il suo cômputo era di evocare e ricreare le opere d'arte conformi al processo creativo dell'artista.

Ma forse in ciò essa cadeva, piuttosto che in un errore, in una non felice espressione per designare il suo potere, perchè è chiarissimo che nessuno può mai rifare l'opera di un artista, neanche il suo autore stesso. Un'opera d'arte si può a mala pena descriverla, accompagnata da tutte le deficienze della descrizione, delle quali è consapevole chi si sforza a meglio descrivere. Ma descrivere è in certi limiti utile, anche quando il critico rechi il testo della poesia stessa per ragionarvi intorno. Se il critico si rende conto di quello che egli fa di effettivo nel suo lavoro, non vi trova altro che una sequela di affermazioni e dimostrazioni per togliere al lettore la difficoltà che egli suole o può eventualmente incontrare secondo luoghi e tempi.

È un lavoro di non piccolo pregio, perchè non solo importa possedere un concetto preciso dell'arte, ma innumeri cognizioni di carattere storico e un gusto sempre attivo e guardingo. Tanto vero che coloro che acquistano l'eccellenza in questo campo sono pochi, e gli

altri fanno quel che possono; senza parlare della turba infinita che ciarla d'arte facendo, secondo i casi, sorridere, o spazientire, i suoi intenditori.

Non diversamente o più di quello che abbiamo sopra definito fa un critico dell'altezza di Francesco de Sanctis nei suoi saggi più celebrati; e ne prendo in esempio il notissimo a tutti su Francesca da Rimini. Ecco: questo saggio s'apre con la rassegna di una serie di questioni che i critici (e talvolta persino un Foscolo) avevano accumulato su quell'episodio e che volgevano su cose affatto estranee, di questa sorta: perchè Dante non si fosse avvalso della storiella inventata dal Boccaccio sull'essere stata ingannata Francesca nelle nozze con la sostituzione che fu fatta dell'amato Paolo col fratello; sulla ragione di avere con tanta pietà parlato di lei, se ciò venisse o no dall'essere stato ospite e beneficato in casa sua; e se Dio fu indulgente unendola in eterno a Paolo, sia pure nell'inferno, considerando che il suo fu un fallo e non un peccato pieno, e via dicendo: dispute per le quali il De Sanctis consigliava i suoi lettori che avevano fatto i debiti studii di lettere e di storia, di buttar via i comenti e avvezzarsi a leggere gli autori soli con soli. Dopo di che egli traccia una rapida storia dei precedenti della figurazione della donna nel medio evo e spiega che costruzioni più o meno artificiali erano quelle della poesia provenzale e dugentistica, e che Beatrice è meno che donna perchè è il genere o il tipo, non l'individuo, e che con Francesca entra nella poesia la donna che non ha alcuna qualità volgare o malvagia, e neppure buona, ma solamente ama e nell'amore si consuma e si perde. (Anzi in questa parte egli forse fu trasportato oltre il suo pensiero, affermando addirittura che la donna senza il peccato d'amore non è poetica, dimentico per un momento di Antigone e di Cordelia e di altre figure femminili, dolcissime figlie e sorelle. Ma bisogna rammentare che il De Sanctis, quando primamente ideò quel saggio, era giovane e romantico.) Con questo concetto interpreta egli e commenta le parole di Francesca ed è severissimo verso i commentatori che le traducono malamente in prosa, « gente senza cuore o grossolana, che guasta ogni più delicata bellezza di sentimento », e contro coloro che non sentono in ogni parola di Francesca la gioia e l'affanno insieme, l'amore ed il peccato, l'amarezza dell'amore che ha per dote l'inferno, la voluttà dell'inferno che ha per soggiorno l'amore, la vita insomma nei suoi contrasti, l'uomo che è angelo e demonio.

Io non trovo in questo saggio del De Sanctis la evocazione e la ricreazione della poesia di Dante, ma un alto e finissimo lavoro della

mente intorno a questa poesia. Si dirà che il saggio del *De Sanctis* è scritto con calore ed entusiasmo; ma ciò non muta il carattere suo perfettamente intellettuale, perchè anche l'intelletto comporta calore ed entusiasmo. E a questo calore tutto intellettuale deve aspirare come a modello il critico e tenerlo unico suo fine; ed egli gioisce quando riesce in tutto o in parte a rimuovere pregiudizi ed errori, e incontra lettori che di questo alleviamento sappiano profittare. Naturalmente la critica, non potendo sottrarsi alla storia che si svolge, deve tornare sugli stessi oggetti e combattere i nuovi ostacoli che si sono sostituiti agli antichi. Anch'io (chiedo perdono di questo accenno personale), tornando settanta o ottanta anni dopo del *De Sanctis* su quella pagina di Dante, non ho avuto luogo a ripigliare i problemi che il saggio del *De Sanctis* agitava e le sue conclusioni ho tacitamente accettate tutte, soggiungendo alcune considerazioni mie. La critica (si dice in questo senso) invecchia; ma il suo invecchiare non è un morire, è diventare un sottinteso; chè se viene negata o altrimenti disconosciuta, sa ringiovanire a un tratto e ridiventare voce ammonitrice e squillante.

Potrebbe sembrare, per quel che si è detto, che l'estetica o filosofia dell'arte stia da una parte, e la critica dall'altra, ignara dell'esistenza di quella forza nuova; ma ciò che solo qui si è voluto raccomandare è che il critico non usurpi il campo dell'arte e nemmeno del gusto che ha la sua spontaneità, perchè nel rimanente è chiaro che teoria dell'arte e critica non stanno in una stessa mente con le spalle voltate l'una all'altra, e che il critico non dovrà attenersi a concetti che la scienza ha confutato. Così non gli sarà lecito di parlare di poesia con tutti i pregiudizi dell'estetica classicistica, o di pittura con le antiquate teorie sui limiti lessinghiani delle arti. Se fa questo, il meno che gli può toccare è di far compatire la sua ingenua ignoranza.

IV

DIVERSITÀ DI POESIA E LETTERATURA E DELLE LORO STORIE.

Nella poesia e nell'arte in genere contenuto e forma sono indivisibili e coincidono affatto. Se si vuole parlare in qualche modo del contenuto come staccato dalla poesia, bisogna chiamarlo non contenuto, ma « materia », e materia « astratta », della poesia. Della poesia il contenuto non si può dare se non recitandola testuale ed intera, perchè il suo contenuto è la sua forma e la forma il suo contenuto.

Nella letteratura, invece, contenuto e forma si distinguono e si dividono. Un racconto storico, un'orazione, una prosa scientifica e simili, possono essere scritti male, cioè in modo non letterario, e con questo dire tutto o quasi tutto quel che vogliono dire, e da ciò persino essi attingono talvolta una sorta di barbarica efficacia.

Nelle tante incomprensioni che si raccolgono nei libri tedeschi di estetica dell'ottocento se ne incontra una nella quale la letteratura, senza che il suo autore se ne accorga, si sostituisce interamente alla poesia. È dato ammirarla nel grosso trattato di *Aesthetik* (1036 pagine in quarto piccolo, che giungono appena all'ingresso della teoria delle arti particolari!) di Carlo Köstlin, professore di Estetica e storia dell'arte nella università di Tubinga, pubblicato da lui dal 1861 al 1869 («Laupp'sche Buchhandlung»). C'è anzitutto (dice il Köstlin) nell'arte un contenuto estetico, che è direttamente interessante per l'uomo, per l'uomo che conosce come per quello che sente e vuole; e l'interesse estetico è tanto maggiore quanto più è generale, ma questo interesse del contenuto non ha valore di bellezza, nè ha l'assolutezza di questo valore che spetta solo alla forma, la quale è l'altro componente dell'arte: la forma, sequela di rapporti di quantità, come la limitazione, l'unitarietà, la grandezza e l'equilibrio, e di qualità, la determinatezza, l'unità, l'importanza, l'armonia. Già nello Herbart (*Introd. alla filosofia*, trad. ital., pp. 108-9) poteva leggersi qualcosa di simile: che l'arte sia una somma di due valori (la creatrice sintesi a priori kantiana era ridotta a una somma aritmetica), ma lo svolgimento che apporta il Köstlin è terribilmente minuto e verboso. La poesia è confusa, come si è detto, con la letteratura; ma la letteratura stessa prende immagine di un personaggio (il Contenuto umano), che per farsi bello s'incrosta goffamente di poco scintillanti astrazioni.

Pure, la letteratura, se non è la poesia, è qualcosa di attivo e di vivo e personale, «un'arte» (come il Kant disse dell'eloquenza) «di trattare una faccenda dell'intelletto come libero giuoco dell'immaginazione». L'effetto, che nell'anima umana lascia la bellezza dopo che se n'è gioito, non si può più dimenticare; e l'uomo serba un raggio di lei nella sua prosa letteraria.

B. C.