

teorie partorite con stento e con dolore da meritare il nome di *Schmerzenkinder*; ed essi, da parte loro, non mi avrebbero inteso. Ma io li intendevo e questo mi bastava: li intendevo meglio che essi non intendessero sè stessi, e ciò mi rassicurava. Così, del resto, Gesù ci ha appreso a rendere giustizia ai Samaritani contro i Leviti.

L'introduzione del Lodovici è informatissima e molto ben ragionata; sicchè non c'è altro da aggiungere. Solo forse gli dirò che io ho perso ogni fiducia nella questione dei primati e della esercitata efficacia, perchè, come ho dimostrato, gli autori stessi in ciò s'ingannano anche quando dicono o si credono debitori (v. *Illusioni degli autori verso i « loro autori »*, in questi *Quaderni*, n. XIV). Quel che importa è vedere chi meglio intese una dottrina e fu più consapevole della sua importanza e del posto che le spetta.

B. C.

JOSEPH GANTNER — *Schönheit und Grenzen der klassischen Form: Burckhardt-Croce-Wölfflin* — Wien, Schroll, 1949 (8°, pp. 144).

L'autore è stato scolaro del Wölfflin e, devoto alla memoria e all'opera del maestro, scrive questo libro per difenderlo contro le mie critiche e in genere a sostegno della storia dell'arte, che egli crede da me negata, il che avrebbe scavato un abisso tra me e la corporazione degli storici tedeschi dell'arte. Suppone anche che il medesimo accada a me in rapporto agli storici italiani dell'arte; e io gli potrei dimostrare che non è così, perchè la storia dell'arte (della poesia, della letteratura, delle arti figurative e architettoniche, della musica, e via), è, in Italia, in condizioni assai superiori a quelle in cui si trova in Germania e a ciò ha grandemente contribuito l'ottenuta orientazione e cultura nei problemi della filosofia. Ma preferisco entrare senz'altro nel centro della questione.

Io, come il Gantner ricorda, più di trenta anni fa, augurai alla storia dell'arte uno storico filosofo come quello che in Italia fondò la nuova critica della poesia e della letteratura, dico il De Sanctis: al che egli risponde che quegli storici filosofi la Germania già li ha in Winckelmann, Burckhardt, Fiedler, Wölfflin. Lasciamo Winckelmann che appartenne al periodo iniziale dell'estetica in Europa e vorrebbe un lungo discorso; ma nè il Burckhardt nè il Wölfflin, nonostante gli altri e insigni loro meriti, avevano mente e cultura di filosofi, e il Fiedler filosofo era solo al paragone dei suoi compagni von Marées e Hildebrand, che intravidero alcuni caratteri dell'arte ma non seppero punto ragionarli, digiuni com'erano di ogni filosofia.

Filosofia vuol dire unicamente capacità di pensare le categorie dello spirito e la loro dialettica; chi questo non sa fare, filosofo non è. Ora gli errori che gli scrittori da lui citati commettono contro la logica della filosofia sono rabbrividenti. Basta ricordare l'«occhio produttore», la «storia

del vedere artistico», le «forme chiuse e le forme aperte», i «valori puramente formali e inespressivi», e gli altri «barbarismi di concetti» (come li avrebbe chiamati Hegel), che essi hanno foggiate per mancanza di tirocinio filosofico, ma più ancora per il difetto che era in loro della correlativa disposizione mentale.

Seguendo il Wölfflin, che non intese mai che cosa fosse la classicità come «concetto» e la fece coincidere con l'arte italiana del cinquecento, al pari del Burckhardt che la identificava con l'arte greca, il Gantner similmente giudica me un «classicista greco». Senonchè la classicità, della quale ho parlato e parlo, non è un singolo fatto o epoca storica, ma è la poesia e l'arte stessa tutta nel vero e intero e perpetuo esser suo, e perciò nella sua perfezione, nella piena risoluzione della materia passionale nella forma bella; e, in effetto, ho giudicato classico Shakespeare non meno di Sofocle, classico Goethe (e proprio come autore delle scene del primo Faust), non meno di Racine, classico Villon o, per venire ai moderni, Baudelaire o Maupassant nelle cose loro veramente belle, e, poichè il Gantner afferma che io nego l'arte medievale, domando come mai potrei averla negata se nel medioevo poetarono Dante, Petrarca e Boccaccio, e i poeti provenzali che composero talune liriche bellissime, e l'epopea che ebbe pagine sublimi nella *Chanson de Roland* e la drammatica sacra e profana che ne ebbe altre commosse, delicate e fini. Di certo, nell'alto medioevo l'arte non fu quella che fu nel medioevo ultimo e già preparante o iniziante il rinascimento, come la filosofia medievale non fu tanto originale da segnare notevoli acquisti nel pensiero umano; ma di questo la colpa non è mia; perchè qui riconosco un fatto che tutti conoscono, e che diè luogo nel cinquecento alla denominazione dell'età barbarica o «gotica», e, nel secolo seguente, dell'età media tra due civiltà, «medioevo».

Ma il Gantner vorrebbe che io, accanto all'«espressione perfetta» avessi ammesso un'altra forma di arte, l'«espressione imperfetta» il «non-finito», che egli ritrova in Leonardo e in Michelangelo, e poi nel Rembrandt, il quale avrebbe con ciò inaugurato quella che è divenuta l'arte modernissima. Ora, come in tempi lontani a un filosofo tedesco che divideva il diritto in due specie, quella del «diritto retto» (*richtiges Recht*) e l'altra del «diritto storto» (*unrichtiges*) risposi che il genere «cavallo» non si divide nelle due specie di «cavallo vivo» e di «cavallo morto», così non posso dividere l'arte nelle due forme, dell'arte perfetta e dell'arte imperfetta, dell'arte sana e dell'arte malata, perchè ciò sarebbe contro la logica. — Ma non pertanto — s'insiste — la seconda specie esiste ed ha il suo incanto. — Non è vero che esista: se le opere a cui si allude incantano la fantasia e recano un estetico godimento, sono anch'esse finite e perfette, e, se non sono tali o nelle parti in cui non sono tali, non sono arte. Superfluo dire che il cosiddetto «non-finito» dei disegni di Leonardo e delle sculture di Michelangelo, delle pitture di Rembrandt, è

«finito», perchè esprime perfettamente quello che esprime. Anche nelle poesie del moderno decadentismo, che io non amo, incontro ed isolo qualche componimento, qualche strofa o qualche verso, che è finito ed è bello.

D'altra parte, il Gantner non deve spaventarsi di quella che crede mia negazione della storia dell'arte; io nego semplicemente che si possa chiamare storia il sincretico manuale scolastico o la spiegazione delle opere d'arte, mercè di cose estranee all'arte. Mi è impossibile intendere e gustare un'opera d'arte se non sto con essa, da solo a sola, in intimo colloquio; e chi mi viene a distrarre da questo colloquio e a raccontarmi la vita di colui che la compose e informarmi delle tendenze sociali dei tempi di lui, mi disturba e m'infastidisce e io lo prego di andar via, salvo a intrattenermi con lui di queste cose, quando ne avrò voglia e in altra sede. E se il Gantner, invece di arrestarsi a qualche accenno che mi è accaduto di fare ad opere di pittura, avesse esaminato i miei molti volumi di critica e storia letteraria, che è il mio *Fach*, niente vi avrebbe trovato di arbitrario, e neppure il rifiuto di valermi, all'occorrenza e per comodo, di concetti classificatorii e di ordinamenti cronologici o geografici o nazionali, purchè questi espedienti non vengano stravolti e gonfiati a criterii di interpretazione e di giudizio poetico. E, infine, se il Gantner, come ha letto con cura e scrupolo i miei lavori sull'estetica, avesse anche seguito i miei lavori di metodologia storica, che hanno preso il meglio del mio tempo negli ultimi decenni, avrebbe veduto che non solo confermo in essi il trattamento individualizzante e monografico della storia dell'arte, ma dimostro che lo stesso metodo regna o deve regnare nella storia del pensiero e nella storia politica e morale. Ciò che si sottrae a questa trattazione è cronaca, e sia pure *chronica mundi*, — ma non storia.

Il Gantner è stato, come dicevo, molto diligente nello studiare i miei libri e nell'espone i concetti, e io gliene sono grato; onde, per chiudere l'annuncio del suo libro con qualcosa che non suoni polemica contro polemica, dirò che egli ha ragione quando giudica non persuasivo, oltrechè poco coerente col mio pensiero, un accenno che è nella mia prima *Estetica* (1901), dove, negato il progresso dell'arte in quanto forma artistica, pure ammettevo il trapasso progressivo in alcune serie di opere d'arte fiorite intorno a uno stesso tema, e ne davo in esempio il trapasso del poema cavalleresco dal Pulci al Boiardo e dal Boiardo all'Ariosto. È questa una prova che offro, prendendola su me stesso, di quanto sia difficile districarsi dalla insidiosa concezione di una storia dell'arte che sia svolgimento da opere ad opere: concezione che mi diè molto tormento negli anni giovanili, e che pesava ancora sul *De Sanctis* per effetto, della sua provenienza dalla hegeliana filosofia della storia; e l'esempio stesso, recato di sopra, era un'eco delle lezioni tenute dal *De Sanctis* in Zurigo sulla storia del poema cavalleresco italiano, da me pubblicate di su i quaderni degli scolari. Il più curioso è che io avevo già notato questa aporia del

De Sanctis, e avevo messo in guardia contro di essa i lettori nella mia introduzione alle sue lezioni sulla letteratura italiana del secolo decimonono (1897). Senonchè mi avvidi presto dove stesse l'origine dell'errore, e riconobbi anche l'insostenibilità e l'incongruenza di quei « trapassi progressivi », e negli ulteriori miei lavori di estetica e di storia della poesia li lasciai cadere, sostituiti da una più adeguata concezione del progresso spirituale, che in quel modo di storia seminaturalistica non era dato attingere, perchè non ben vi s'intendeva il concetto di creazione o di atto creativo. E ahimè, eccoci di nuovo in filosofia, con la quale giova agli spiriti vivere in accordo di vita comune e non ribellarlesi o trascurarla o trattarla *à la cavalière*, come hanno fatto nei loro metodi anche dotti e acuti critici di arte quali sono quelli di cui sopra si è discusso.

B. C.

LUIGI MALAGOLI — *Linguaggio e poesia nella Divina Commedia* — Genova, Briano, 1949 (8°, pp. 178).

Pare oggi che i critici abbiano fatto una grande scoperta: che « la poesia è il linguaggio »! Lasciamo la scoperta, che è vecchia di quasi due secoli e mezzo, quando fu pensata con una profondità di cui ora si fa di meno. Ma la sentenza, per esser vera, vuole la reciproca: che « il linguaggio è poesia », cioè che esso sia inteso nella sua originaria e vera natura che è di canto e poesia, distinguendolo dal linguaggio diventato segno di concetti o anche espressione pratica o sintomo di commozioni. La quale cosa richiede una mente e una cultura che manca agli odierni ripetitori, i quali sono quasi tutti nipoti o pronipoti del povero Stefano, voglio dire del Mallarmé. A fronte di costoro, che esibiscono gli spasimi della loro libidine e lussuria nelle amoroze relazioni con la Parola, io mi sento più a mio agio nell'incontrarmi con altri che, volendo dare risalto al linguaggio nella poesia, lo prendono, un po' antiquatamente, non nel suo *continuum* originario di canto, ma nel suo *discretum* grammaticale, prodotto dalle analisi dei grammatici, in sostantivi, aggettivi, verbi, modi e tempi dei verbi, e via dicendo: il che, evidentemente, non serve ad afferrare e stringere a sè la poesia, *puella*, che, quando ciò si tenta, *fugit ad salices*. Ma, pur nella loro troppa candidezza di devoti alla scienza della grammatica, essi mi riescono più schietti e molto più efficaci degli scrittori d'arte pura o ermetica, indicati di sopra. Ecco un volume, questo del Malagoli, che ho letto volentieri. Perchè? Non certo perchè sia d'accordo con l'autore nella sua disistima o diffidenza dei critici filosoficamente addottrinati, che egli chiama, chi sa perchè, « metafisici »; nè nelle sue condanne del romanticismo che, in fatto di estetica, ebbe il merito di buttare in aria tutti i limiti arbitrarii imposti alla poesia dalla poetica particolarmente francese: credo che bisogna ascoltare e imparare dai conoscitori specialisti